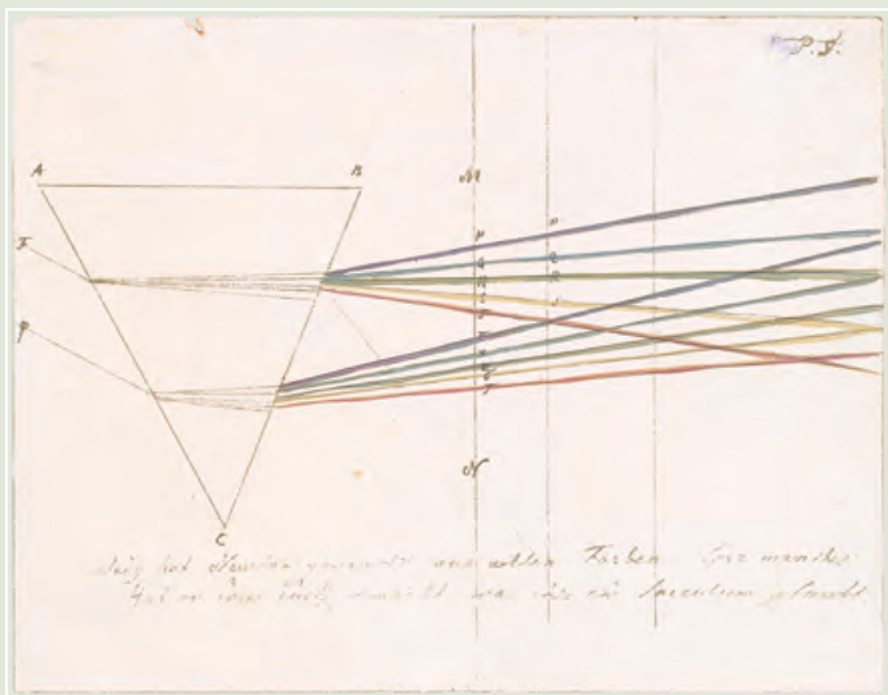


Goethe – Form, Gattung und Zeit

Herausgegeben von
Frauke Berndt, Joel B. Lande, Sebastian Meixner
und Dorothea von Mücke



Goethe – Form, Gattung und Zeit

Ästhetik um 1800

begründet
von Reinhard Wegner
herausgegeben
von Johannes Grave und Sabine Schneider

Band 19

Goethe – Form, Gattung und Zeit

Herausgegeben von Frauke Berndt,
Joel B. Lande, Sebastian Meixner und
Dorothea von Mücke



WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

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

© Autorinnen und Autoren 2025
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2025
Geiststr. 11; 37073 Göttingen
www.wallstein-verlag.de
info@wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von: Johann Wolfgang Goethe, Zeichnung zur Polemik gegen Newton.
Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: GFz 204

ISBN (Print) 978-3-8353-5791-4
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8138-4
DOI <https://doi.org/10.46500/83535791>

Inhalt

Vorbemerkung	7
------------------------	---

I. Poetik der Form

JOEL B. LANDE Goethe und das Geheimnis des Literarischen. Zum literaturwissenschaftlichen Denken David E. Wellberys	13
HELMUT MÜLLER-SIEVERS Vermittlung und Mittlerer Weg. David E. Wellberys endogene Form in der Kritik Nāgārjunas	38
DAVID E. WELLBERY Zur Genese des Denkbilds. <i>Die Leiden des jungen Werthers</i> und <i>Herrmann und Dorothea</i>	65

II. Dramentexte

SOPHIE WITT Goethe's Scenographic Treatment of Melancholy. <i>Lila</i> between Therapy/Play and Festival/Script	99
CAROLIN ROCKS Clärchen und der tatenlose Held. Zur heroischen Geschlechterordnung der tragischen Form in Goethes <i>Egmont</i> und Schillers Rezension	133
JULIANE VOGEL Tassos Begehren nach der Tragödie. Zur Transformation einer Gattung	157

III. Lyrische Texte

FRAUKE BERNDT Die Stimme des Traumas. Generische Ambiguität in Goethes Ballade »Erlkönig«	185
---	-----

DOROTHEA VON MÜCKE
Dissonanzen und Komplexität in Goethes »Der Gott und die Bajadere« 218

ERNST OSTERKAMP
Nur keine Worte.
Krieg und Vers in Goethes Werk 234

IV. Erzähltexte

SEBASTIAN MEIXNER
Urzeit jetzt.
Goethes frühe Texte zum Granit 255

INKA MÜLDER-BACH
Abenteuer und Aufschub.
Abenteuerzeit in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 277

MALIKA MASKARINEC
Unraveling the Serpents.
Illustrating the *Laocoon* in *Propyläen* 323

JAKE FRASER
Experiments in Analogy.
Goethe's *Elective Affinities* and the Knowledge of Literature 346

DANIEL CARRANZA
Setting Suns, Fading Forms of Life.
Cooper and Tieck in Goethe's *Novelle* 375

Vorbemerkung

Es geht in diesem Band darum, das Verhältnis von Form, Gattung und Zeit zu vermessen – und zwar aus einer transatlantischen Perspektive, wie sie David E. Wellbery in seiner wegweisenden Untersuchung zum Formbegriff auch auf Johann Wolfgang Goethe eingestellt hat. Heute wird auf beiden Seiten des Atlantiks Form zunehmend jenseits von einfachen Dichotomien gedacht: Form ist nicht mehr das Gegenteil von Inhalt, Idee, Funktion oder Freiheit. Stattdessen sind die Relationen deutlich komplexer, als es diese Oppositionen auszudrücken vermögen. Form ist in diesem Sinne weder abstrakt noch überzeitlich. Fragen nach dem Zusammenhang von Form und Aspekten der Zeitlichkeit standen in den letzten Jahren im Vordergrund der Forschung. Dabei waren besonders folgende Axiome wegweisend: Reinhart Koselleck isoliert die Beschleunigung der Zeit als charakteristische Eigenschaft der Moderne, während Hartmut Rosa darauf besteht, dass gerade die Moderne durch eine Vielfalt von Temporalitäten geprägt ist. Verzeitlichung geht also mit Beschleunigung und Vervielfältigung einher. Formen von Zeitlichkeit können besonders in der Analyse von Kunst und Literatur untersucht werden, weil sie immer eine spezifische Form aktualisieren. Kunst und Literatur sind nicht abstrakt, sondern konkret. Zeit kann nur in einer spezifischen Form wahrgenommen, erfahren und evaluiert werden. Mit anderen Worten: Es gibt keine universelle Modalität der Zeit, sondern Zeit und Zeitlichkeit sind immer mit spezifischen Körperlichkeiten, Perspektivierungen, Historisierungen und Materialisierungen verbunden. Und damit sind Temporalitäten immer auch an bestimmte historische Epochen und Räume gebunden. Während der Verknüpfung von Form und Zeit bereits viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist der Aspekt der Gattungen in der Forschung zu diesem Fragenkomplex bisher wenig erforscht. Wenn literarische Formen als generische Formen identifiziert werden, dann reguliert diese Identifikation zwar kein verbindliches Begriffsinventar, dafür aber einen manischen Willen zur Ordnung: Reihen, geschlossene Kreise, hierarchisierende Strukturbäume oder offene Familienähnlichkeiten systematisieren eine Vielzahl von Gattungen. Wenn wir für die Untersuchung zum Verhältnis von Form und Zeit auch die Frage nach der Gattung ins Zentrum stellen, so soll es dabei um mehr als eine Theorie der Typologie von Textsorten gehen.

Spätestens an dieser Stelle kommt Goethe ins Spiel. Die Anknüpfungspunkte sind zahlreich: Von den *Naturformen der Dichtung* (1819) bis hin zu der langen Liste der Gattungen, die Goethe bespielt: Wissenschaftliche Schriften zur Geologie, Botanik, Zoologie, Farbenlehre und Meteorologie stehen neben litera-

rischen Gattungen, die einen nicht unwesentlichen Teil der Bandbreite dessen abdecken, was zu seiner Zeit literarisch möglich war. Die Frage nach der Rolle der Zeit kann dabei zu einem Schlüssel für Goethes Œuvre werden, wenn nicht gar zu einem gemeinsamen Nenner für die vielen generischen Formen, die seine Texte aktualisieren und weiterentwickeln. So finden sich in Goethes Umgang mit und Reflexion über das breite Spektrum von Gattungen auch schon beide Aspekte des Gattungsbegriffs als einer ästhetischen Struktur, die sowohl die Verzeitlichung des Raumes als auch die Verräumlichung der Zeit organisiert: Einerseits entwickelt er ein geschlossenes System von Gattungen, dem das Modell des Kreises unterliegt. Aus dem »Ur-Ei« der Ballade leitet sich die kontinuierliche Ausdifferenzierung von Gattungen ab. Andererseits bietet er aber eben auch die völlig offene Liste an, die nicht einmal mehr eine Reihe bildet, sondern Gattungen unabschließbar aufführt und zum Weiterschreiben anregt. Die Vermittlung dieser beiden gattungstheoretischen wie -historischen Formen (Kreis und Liste) versteht sich nicht von selbst, sondern tritt uns als eine Aufgabe gegenüber, vor der das Œuvre bis heute steht und damit sowohl dessen Originalität als auch Relevanz unter Beweis stellt. Denn Goethe erkundet nicht nur die subjektive und intersubjektive Erfahrung von Zeit, ihre Ausdrucksformen sowie kulturellen Codierungen. Er experimentiert darüber hinaus mit der Temporalität und Historizität verschiedener Medien und ihren Beziehungen zu den Sinnen. Nicht zuletzt adressiert er auch das Verhältnis von historischer Zeit und historischem Wandel. Konsequenterweise könnte man behaupten, dass Goethes Originalität und Relevanz besonders deutlich werden, wenn man der Beziehung zwischen Form und Zeit nachgeht und fragt, wie dieses Zusammenwirken seine individuellen Texte prägt und sein Gesamtwerk formt. Goethe ist hier weniger biographisch interessant, sondern vielmehr als Diskursivitätsbegründer im Spannungsfeld von Form, Gattung und Zeit.

Form ist *erstens* an eine bestimmte Körperlichkeit gebunden, weil sie erst in verschiedenen Dimensionen der Körperlichkeit anschaulich wird: Sie ist auf ein körperliches, erkennendes Subjekt angewiesen, genauso wie sich objektivierte Formen nie abstrakt, sondern nur in ihrer konkreten Körperlichkeit (des Textes) zeigen. Diese drückt sich in tendenziell beweglicheren Figurationen aus, die der Form Anschauung verleihen – sei es in dramatischen, lyrischen oder narrativen Texten. Diese verkörperte Beweglichkeit ist Programm; sie bildet einen gemeinsamen Nenner von Goethes Formexperimenten und überbrückt dabei auch die Grenze von literarischen und wissenschaftlichen Texten. Stets ist die endogene Form dabei ebenso dynamisch wie körperlich konkret. *Zweitens* ist Form nicht ohne Perspektivierung zu denken, die zu den Figuren und ihrer moralisch wie epistemologisch beschränkten Wahrnehmung bzw. Interpretation der Welt führt: Für Wilhelm Meister liegt die Abenteuerzeit in der Welt *vor* ihm; die Ursprungserzählungen der Revolution sind nachträglich wie

vorausdeutend; das Begehren nach der Tragödie ist Tassos Begehren; die Stimme des Erlkönigs hört nur der Knabe. *Drittens* ist Form an Historisierung gebunden, weil sie nur in historischen Settings in Erscheinung tritt, sei es in der Verunsicherung des Gespinstes, das Metaphern der Textproduktion ver- und entschleierte, sei es im Zusammenhang von Form und Erfahrung in der Geschichte des Romans, sei es in der tragischen Form, die eine heroische Geschlechterordnung veranschaulichend reflektiert, oder in der lange belächelten Gelegenheitsdichtung, deren Doppelbödigkeit ihre historischen Anlässe in ein neues Licht rückt. *Viertens* schließlich materialisiert sich Form in temporalen Paradoxien, in Gedankenexperimenten und in Brückenschlägen zwischen Urzeit und Gegenwart. Geologische Tiefenzeiten und Techniken der Bildbeschreibung sind ebenso wenig eindimensional wie die Formen des Endes; immer geht es Goethes Texten um den Brückenschlag des anschauenden Denkens, das die gegensätzlichen Temporalitäten von Gleichzeitigkeit und Folge gemeinsam in Szene setzt; in jedem Ende, in jeder schwindenden Form liegt zugleich das Potential einer neuen Formbildung. Neben oder vielmehr über diesen Aspekten der Form steht in Goethes Formästhetik die Reflexion auf Gleichzeitigkeit und Historizität.

Der vorliegende Band versammelt drei systematische Beiträge zur Poetik der Form (Joel B. Lande, Helmut Müller-Sievers, David E. Wellbery). Sie bilden den theoretischen Rahmen für elf exemplarische Goethe-Lektüren zu Dramentexten (Sophie Witt, Caroline Rocks, Juliane Vogel), lyrischen Texten (Frauke Berndt, Dorothea von Mücke, Ernst Osterkamp) und Erzähltexten (Sebastian Meixner, Inka Müller-Bach, Malika Maskarinec, Jake Fraser, Daniel Carranza). Diese Aufsätze, welche die Verbindung von Form, Gattung und Zeit in ihrem spezifischen In-Erscheinung-Treten in einzelnen Texten analysieren und dabei mit radikalen Close Readings Peter Szondis Königsweg philologischer Erkenntnis gewählt haben, sind dem Literaturwissenschaftler David E. Wellbery gewidmet, der über Jahrzehnte mit ästhetischem Feingefühl und subtiler Auslegungskunst die Philologie in ihrem Wortsinn verkörpert hat. Eine anhaltende Konzentration auf das Faszinosum des poetischen Ausdrucks und die ästhetische Erfahrung zeichnet den exzeptionellen Weg aus, den Wellbery durch die mitunter hart umkämpfte Landschaft der Literaturtheorie auf beiden Seiten des Atlantiks beschritten hat. Seine Sonderstellung innerhalb der internationalen Germanistik zeigt sich in der Zweisprachigkeit der hier versammelten Aufsätze: Denn wie kein Zweiter hat Wellbery die englisch- und deutschsprachigen Forschungssphären überbrückt. Es wäre hierbei nicht genug, nur darauf hinzuweisen, dass seine Schriften in beiden Sprachen sowie beiden Sprachräumen einen weiten Rezipient:innenkreis gefunden haben. Zu betonen ist vielmehr, dass sein vielseitiges Wirken auf einzigartige Weise zu einer beispiellosen transatlantischen Zusammenarbeit im Fach beigetragen hat.

Der Band geht auf eine Tagung zurück, welche die Herausgeber:innen zu Ehren David E. Wellberys vom 30. Mai bis 1. Juni 2022 an der Universität Zürich veranstaltet haben. Als Hauptgegenstand wurde daher nicht zufällig derjenige Dichter gewählt, mit dem Wellbery sich in seiner Forschung seit den Anfängen seiner wissenschaftlichen Laufbahn befasst. Es ist Wellberys besonderes Verdienst, vorgeführt zu haben, dass die Goetheforschung stets der Schärfung des analytischen Instrumentariums und einer Selbstverständigung des germanistischen Faches gedient hat. In Zürich versammelt war eine Gruppe von Wissenschaftler:innen, die der Spannweite von Wellberys Wirken Rechnung trägt. Unser besonderer Dank gilt denjenigen, die für eine ebenso angenehme wie produktive Tagungsatmosphäre gesorgt haben, insbesondere Seraina Walser, sowie Nicholas Charles und Sophie Ritter für die sorgfältige Redaktion dieses Bandes.

Frauke Berndt, Joel B. Lande, Sebastian Meixner, Dorothea von Mücke

I. Poetik der Form

JOEL B. LANDE

Goethe und das Geheimnis des Literarischen

Zum literaturwissenschaftlichen Denken David E. Wellberys

I.

In einem persönlichen Rückblick stellt David E. Wellbery 2015 fest, dass im Laufe der Jahrzehnte seines wissenschaftlichen Wirkens das Interesse an einer kohärenten Theorie der Literatur entschieden abgenommen habe.¹ Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschenden Theoriemodelle – namentlich Hermeneutik, Dekonstruktion, Rezeptionstheorie, Semiotik und Diskursanalyse – hätten zwar ihre Fruchtbarkeit erwiesen. Doch weder würden sie in der heutigen Praxis der Literaturanalyse ausdrücklich reflektiert, noch sei aus der Vielfalt der Ansätze eine übergreifende Theorie der Literatur entstanden. Die aktuelle literaturwissenschaftliche Landschaft sei Wellbery zufolge vielmehr durch mehrere »thematic nebulae« gekennzeichnet, an denen sich die heutige projektorientierte Forschung orientiert.² »Der lange Sommer der Theorie« – so lässt sich pointieren – hat Wellbery zufolge überraschend wenig Integrationspotential gezeitigt und ist längst historisch geworden.³ Leitbegriffe wie Kultur, Medien und Gender organisierten derzeit die Literaturwissenschaften nicht trotz, sondern aufgrund ihrer epistemologischen Unterdeterminiertheit, d. h. aufgrund ihrer Fähigkeit, diverse Projekte auszurichten, ohne ein spezifisches Instrumentarium an praktischem oder theoretischem Wissen im Umgang mit Texten vorauszusetzen. Ihr primäres Ziel sei es vielmehr, neue thematische Felder und Wissensformen zu erschließen. Wellbery diagnostiziert mithin eine

1 David E. Wellbery: »Literaturwissenschaft«. A Personal Reflection, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89/4, 2015, S. 608-615; hier S. 610. Anmerkung: Für ihre unschätzbare Hilfe bei der Vorbereitung und Überarbeitung des Manuskripts sei Inka Mülder-Bach, Niklas Straetker und Till Greite gedankt.

2 Ebd., S. 615.

3 Vgl. Philipp Felsch: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte, München 2015; Ulrich Raulff: Wiedersehen mit den Siebzigern. Die wilden Jahre des Lesens, Stuttgart 2014.

Situation disziplinärer Unsicherheit, in der angesichts des Fehlens einer fundierenden Methode oder einer theoretischen Gegenstandsbestimmung die Frage nach der Zukunft der Literaturwissenschaften, nach ihren *Quo vadis*, an Dringlichkeit gewinnt. »What will decide the *Quo vadis* question«, so heißt es in der Standortbestimmung von 2015, »is practice: whether literary studies will demonstrate a capacity for modes of intellectual production that are, on the one hand, faithful to the normative content of its tradition(s) and, on the other, sufficiently flexible to allow for unforeseeable interdisciplinary junctures.«⁴

Für die Suche nach einer Antwort auf die *Quo vadis*-Frage sind Wellberys eigene Forschungen wegweisend. Dies zeigt sich schon allein daran, dass seine Texte in durchaus undogmatischer Weise ein beachtliches Spektrum an theoretischen Quellen heranziehen und sich dabei vom Grundsatz leiten lassen, ein »fundamentum in re« zu wahren.⁵ Seine Arbeiten beziehen sich in durchaus undogmatischer Weise auf ein breites Spektrum von Theorie: Narratologie, Semiotik und Strukturalismus über Diskursgeschichte, Psychoanalyse, Poststrukturalismus und Systemtheorie bis hin zu den modernen Klassikern des philosophischen Denkens, zu Kant, den Idealisten, der Phänomenologie und Wittgenstein. Wellberys Auslegungskunst ist von einer allgemeinen theoretischen Neugierde gekennzeichnet, die sich unter Bezug auf geistesgeschichtliche Traditionen um die Erschließung des literarischen Eigensinns bemüht.

So vielfältig die einzelnen Instrumente aus Wellberys Werkzeugkasten auch sind, sie werden doch stets im Dienst einer Art theoretischen *morale provisoire* in Anwendung gebracht. Denn es geht in Wellberys Forschungen immer um die Literatur als Produkt des menschlichen Geistes und intentional hervorgebrachtes, sinnhaft vermitteltes Sprachphänomen. Ihr Ethos ist antireduktionistisch und erhebt Einspruch gegen Theoriemodelle, die Literatur als ein abgeleitetes Phänomen ansehen, dessen Bedeutung sich in seiner medialen Konstruktion, sozialen Funktion oder ökonomisch-historischen Provenienz erschöpft. Wellberys Arbeiten dagegen zielen stets darauf, die Spezifität des literarischen Ausdrucks – das heißt die Spezifität der literarischen Form und des damit zusammenhängenden ideellen Gehalts – zu erfassen. Zwar hat er sich seit seiner grundlegenden Studie aus 1984 zu Lessings *Laocoon* immer wieder der Ästhetik zugewendet und doch gilt sein Hauptaugenmerk den literarischen Werken selbst sowie ihrer immanenten *ars poetica*. Sein Interesse gilt insbesondere der deutschsprachigen Literatur- und Geistesgeschichte in ihren spekulativen Tendenzen und ihren schöpferischen Höhepunkten.

4 Wellbery 2015 (Anm. 1), S. 614.

5 Ebd., S. 615.

Die nachfolgenden Ausführungen befassen sich mit einem zentralen Aspekt in dem vielseitigen Forschungsprofil Wellberys, nämlich seinen Untersuchungen zu Goethe. Das Vorhaben dieses Aufsatzes ist es, eine Übersicht hinsichtlich ihrer Tragweite für die Literaturwissenschaft zu gewinnen. Diese Themenwahl ist nicht durch den Titel dieses Bandes bestimmt. Vielmehr gilt umgekehrt: Mit dem Entschluss, David E. Wellbery mit einem solchen Band zu ehren, war auch schon die Entscheidung gefallen, Goethe zum Gegenstand der Beiträge zu machen. In diesem Forschungsfeld hat Wellbery Essentielles und Bleibendes geschaffen und gleichzeitig Fragestellungen von allgemeinem literaturwissenschaftlichem Interesse entwickelt. In der intensiven Lektüre Goethes hat er eine hermeneutische Tradition fortgesetzt, in der die germanistische Literaturwissenschaft immer wieder ihr eigenes Selbstverständnis verhandelt hat. Sein eigener Ansatz ist von der Überzeugung geprägt, dass die Theorie der Literatur stets aufs Neue aus der intensiven und akribischen Lektüre des Einzelwerks zu gewinnen ist. Dies zeigt sich nirgends so prägnant wie in seiner Beschäftigung mit der frühen Lyrik Goethes. Daher setzte ich im Folgenden bei diesem Gegenstand an.

II.

David E. Wellbery hat das Frühwerk Goethes in grundlegender Weise neu gedeutet.⁶ Der Fokus seiner Bemühungen liegt dabei auf dessen Lyrik.⁷ In formensiblen Lektüren, die stets die historische Signatur literarischer Artefakte herausstellen, formuliert er in seiner großen Studie *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism* (1996) ein neues Verständnis dieser Phase des Goethe'schen Schaffens. Verabschiedet wird darin die Vorstellung, dass Goethes Lyrik der 1770er-Jahre das Produkt eines unmittelbaren Ausdrucks vom Erlebten sei. Stattdessen arbeitet Wellbery die Poetologie des jungen Goethes heraus, vor allem wie sie sich am dichterischen Gegenstand selbst artikuliert. Sie verleiht Goethe seine bahnbrechende Bedeutung als Schlüsselfigur der

6 Hierzu und im Folgenden vor allem David E. Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996a.

7 In anderen Publikationen widmet sich Wellbery auch der Spätphase der Lyrik Goethes. Zum *Divan* vgl. David E. Wellbery: »Geist« as Medium of Art. Goethe's West-östlicher Divan, in: *Spectral Seas. Mediterranean Palimpsests in European Culture*, hg. von Stephen Nichols, Joachim Küpper und Andreas Kablitz, New York/Bern 2017, S. 203-217. Zur Elegie vgl. D.E. W.: Wahnsinn der Zeit. Zur Dialektik von Idee und Erfahrung in Goethes Elegie, in: *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*, hg. von D.E. W. und Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 2008a, S. 321-355.

modernen europäischen Literatur.⁸ Es ist mir hier nicht möglich, die einzelnen Gedichtlektüren zu rekapitulieren – ihre Komplexität und Nuancierung würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen –, doch möchte ich einige der ihnen zugrundeliegenden methodologischen Prämissen und analytischen Ansatzpunkte herausstellen.

Die historische Grundthese des Buchs ist bereits dem Titel zu entnehmen: Demnach schufen die frühen Gedichte Goethes erstmalig die Möglichkeiten des dichterischen Ausdrucks, die später in der Epoche der europäischen Romantik aufgegriffen und ausbuchstabiert werden sollten. Der Begriff der Romantik bezieht sich dabei nicht auf eine literarische Bewegung oder ein freundschaftliches Netzwerk im engeren Sinne. Er wird hier vielmehr im Sinn der historischen Gliederung von Hegels Ästhetik verwendet, deren konzeptuelle Affinität zu Goethe Wellbery immer wieder herausgearbeitet hat.⁹ Mit dem Epochenbegriff der Romantik wird vor allem ein unter den Dichtern und Philosophen dieser Zeit geteiltes Interesse am Ursprung der Subjektivität aufgerufen. Goethe nimmt hier eine Vorreiterrolle ein; denn gerade seine frühe Lyrik spricht das Interesse an der Konstitution des Ichs an, das auch seine herausragenden Zeitgenossen und Nachfolger beschäftigt hat. Zumal Fichte fasst den Ursprung des Ichs als eine subjektinterne ›Tathandlung‹ in Form der intellektuellen Anschauung auf. Dagegen kodieren die Dichter der Romantik das Ich vor allem in einer »scene of desire and fulfillment«, als eine erotische Konfrontation mit der Alterität.¹⁰ Wie Wellbery zeigt, besteht von Goethe über Novalis und E. T. A. Hoffmann bis zu Eichendorff eine überraschende Kontinuität in der Liebessemantik, die für die Ausgestaltung literarischer Texte von entscheidender Bedeutung ist.¹¹ Diese Ausgestaltung hat ihren Kern in einer Choreographie der Liebesbegegnung, in welcher das dem Text zugrundeliegende »aesthetic cogito« gestiftet

8 Obwohl Wellbery selbst die Poetologie des jungen Goethe mit dem Begriff des Diskurses eng führt und auf die Arbeiten von Michel Foucault und Friedrich Kittler verweist, scheint es mir, dass durch einen zu großen Fokus darauf ein innovativer Aspekt der Lektürestrategie Wellberys verdeckt werden kann. Denn nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass die Urszene der Romantik, die Wellbery in Goethes Lyrik zu entdecken vermeint, gleichsam innerästhetisch ist, an den Werken selbst abgelesen ist.

9 Vgl. David E. Wellbery: Die Imagination der Freiheit. Goethe als Zeitgenosse Hegels, in: Freiheit. Stuttgarter Hegel Kongress 2011, hg. von Gunnar Hindrichs und Axel Honneth, Frankfurt a. M. 2013a, S. 32–54.

10 Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 61.

11 Zur Vorreiterrolle Goethes in Bezug auf die ästhetische Semantik um 1800 vgl. auch die Lektüre von Goethes *Falconet*-Aufsatz in David E. Wellbery: Stimmung, in: Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 703–733; hier S. 705–706.

wird.¹² An dem ungeläufigen Begriff eines ›ästhetischen Cogitos‹ erkennt man, dass es in *The Specular Moment* prinzipiell um die das Gedicht hervorbringende Bewusstseinsform geht: um das Bewusstsein, das artikuliert und affirmiert wird. Dem liegt die Beobachtung zugrunde, dass im Mittelpunkt vieler der frühen Gedichte die Simulation eines Geschehens steht, welche die eigentliche Quelle, den Ursprungsmoment der Subjektivität bildet, die das Gedicht objektiviert und deren Werden der Leser im Akt des Lesens nachvollziehen soll. Goethes frühe Lyrik, so wie Wellbery sie begreift – darin liegt für mich das besondere Potential seiner Überlegungen –, verhandelt das Geheimnis der Entstehung des Literarischen und wird durch diesen produktionsästhetischen Fokus zu einem der »most productive and distinguished beginnings« der Romantik.¹³

Entscheidend für diese Lesart ist Wellberys Insistieren darauf, dass die Bedeutung der Gedichte Goethes sich primär aus der Stringenz ihrer Form ergibt. Denn im Gegensatz zu anderen literarischen Gattungen erzeugt die Lyrik ihre Semantik vor allem aus ihrem sprachlichen Bezugsgeflecht: »[T]he linguistic texture is where the action is«, so pointiert es Wellbery.¹⁴ Das Gedicht hängt selbstverständlich von Fremdreferenz ab; es bezieht Diskurse und Gegenstände aus der Umwelt in sich ein. Doch werden diese Bausteine einer rhetorisch-semiotischen Transformation unterzogen und mit neuer Polyvalenz aufgeladen.¹⁵ Wellbery erklärt dieses Produktionsverfahren wie folgt:

This is not to say, of course, that poetic writing occurs independently of the codes and practices that constitute its context. On the contrary, precisely these codes provide the raw material of poetic production. But the poetic text achieves its status as poetic by fracturing them, carrying them to extremes, exposing their inner contradictions. The relation between poetic text and cultural context is not one of reproduction, but rather of excess: in its overcoding, in its superabundance of significance, the poetic text destabilizes normative linkages of meaning, disfigures standardized images, and reveals new possibilities of symbolization.¹⁶

In Anlehnung an die Phänomenologie Husserls nennt Wellbery die Ingredienzen aus der Umwelt des Dichters »noematic objects«. Im Gedicht büßen sie ihren eindeutigen Weltbezug ein und werden zu »shadings, more or less promi-

12 Der Begriff wird erst eingeführt bei Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 22.

13 Ebd., S. 401.

14 Ebd., S. 32.

15 Vgl. ebd., S. 359.

16 Ebd., S. 96.

nent, of the semiosis«. ¹⁷ Um die Implikationen dieses Umbaus zu erfassen, bedarf es einer hohen Sensibilität für das »organizational network of poetic significance« in den einzelnen Gedichten und für »the path traced out by the poet's semiotic labor«. ¹⁸ Wellbery definiert die Semiotik einmal in Anlehnung an Emile Benveniste als »die sprachimmanenten Relationen unter differentiell bestimmten Einheiten« und dann alternativ, systemtheoretisch gefasst, als »*Distinktionen* unter sich gegenseitig voneinander abhebenden Elementen, und zwar sowohl auf der Ausdrucks- oder Signifikantenebene als auch auf Ebene des Inhalts bzw. des Signifikats.« ¹⁹ Die Deutung eines Gedichts verlangt entsprechend eine hohe Aufmerksamkeit für die internen Bezüge der lyrischen Sprache. Wellbery begreift die Selbstbezüglichkeit des Gedichts als »die zeichenhafte Konfiguration der phonologischen, morphologischen, lexikalischen und syntaktischen Elemente und Beziehungen, die die konkrete Gestalt der poetischen Rede« ausmachen. ²⁰ Um diese Konfiguration zu veranschaulichen, bedient sich Wellbery wiederholt eines bestimmten Vergleichs: Das Gedicht sei »a kind of dream scenario«, mit einer verwandten Einheit und Eigengesetzlichkeit der sprachlichen Figuration. ²¹ Zwar bestehen zwischen dem Traum und der Lyrik wesentliche Unterschiede, zumal nach Freud die Erscheinungsform des Traums durchaus bildhaft ist, wohingegen Wellbery die linguistische Konstruktion des Gedichts als dessen entscheidendes Merkmal begreift. Nichtsdestoweniger hat das Gedicht mit dem Traum gemeinsam, dass die manifesten Elemente beider erst aus ihrem Zusammenhang zu begreifen sind; dass sie sich aus geistiger bzw. psychischer Tätigkeit ergeben; und dass ihre symbolische Leistung erst in der Auslegung erkennbar wird. Weiter stellt Wellbery fest, dass das Gedicht dem Traum insofern ähnelt, als auch dessen jeweiliges Rätsel sich nur in der Entbergung eines latenten Wunsches lösen lässt – eines Wunsches, dessen Erfüllung der Traum bzw. das Gedicht selbst ist. ²²

Bevor ich auf diese Wunschstruktur näher eingehe, möchte ich einen für Wellbery zentralen Begriff genauer betrachten, zumal man ihn bei der Gedichtanalyse nicht unbedingt erwarten würde: das Narrativ. ²³ Selbstverständlich gibt

17 Vgl. ebd., S. 253. Für den theoretischen Hintergrund zu der phänomenologischen Lesart vgl. Nicolas Abraham: *Rhythms. On The Work, Translation, and Psychoanalysis*, übers. von Benjamin Thigpen und Nicholas Rand, Stanford 1995.

18 Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 319.

19 David. E. Wellbery: *Das Gedicht. Zwischen Literatursemiotik und Systemtheorie*, in: *Systemtheorie der Literatur*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1996b, S. 366-383; hier S. 367.

20 Ebd., S. 372.

21 Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 38. Vgl. ebd., S. 112.

22 Ebd., S. 13.

23 Das Narrativ bildet ein karriereumspannendes Interesse Wellberys. Schon in seiner ersten

es Gedichte, die die Erzählung in den Vordergrund stellen. Im Fall Goethes könnte man etwa an »Alexis und Dora« denken oder an die Balladen. Aber in *The Specular Moment* hebt Wellbery auf narrative Form ab auch bei Gedichten ohne offenkundige Erzählung. Ein Grund hierfür liegt darin, dass es ihm um das rudimentäre Schema des Narrativs geht, das Jurij Lotman in seiner grundlegenden Studie *Die Struktur literarischer Texte* entworfen hat.²⁴ Die Fruchtbarkeit von Lotmans Erzählmodell liegt in seiner radikalen Komplexitätsreduktion. In groben Zügen organisiert sich das Narrativ demnach um die »Transformation einer semantischen Opposition«.²⁵ Etwas geschieht, um einen Wandel hervorzurufen, einer tut etwas oder einem widerfährt etwas, und so wird eine Anfangssituation in eine Endsituation überführt. Auch wenn das lyrische Gebilde in der Regel nicht den Umfang einer Erzählung, geschweige denn eines Romans hat, kann man mit Lotmans Modell die Infrastruktur des im Gedicht gezeitigten Prozesses sichtbar machen. So beleuchtet *The Specular Moment* die Prozessstruktur des Gedichts, indem es die Sinntrichtigkeit der lyrischen Segmentierung (v. a. des Verses und der Strophe) und damit die »global organization« und »overriding figures of coherence« herausstellt.²⁶ Es handelt sich somit um die »Sinnorganisation«, aus welcher die Einheit des Gedichts resultiert.²⁷ Ein Grundbestandteil der Lektüre besteht demzufolge darin, die Regelmäßigkeiten in der lyrischen Ausgestaltung auszumessen, wie sie durch

Publikation setzte sich Wellbery intensiv mit der Erzähltheorie auseinander. Vgl. David E. Wellbery: Narrative Theory and Textual Interpretation. Hofmannsthal's »Sommerreise« as Test Case, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54/2, 1980, S. 306-333. Inzwischen klassisch geworden ist auch: D. E. W.: Semiotische Anmerkungen zu Kleists »Erdbeben in Chili«, in: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, hg. von D. E. W., München 2008, S. 69-87. Vgl. auch D. E. W.: Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz, in: Poetik und Hermeneutik, Bd. 17: Kontingenz, hg. von Gerhard von Graevenitz und Odo Marquard, München 1998a, S. 291-317; D. E. W.: Rites de passage. Zur Erzählproblematik in E. T. A. Hoffmanns »Prinzessin Brambilla«, in: Hoffmanneske Geschichten. Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft am Beispiel E. T. A. Hoffmanns, hg. von Gerhard Neumann, Würzburg 2005, S. 321-355; D. E. W.: Bewegung und Handlung. Narratologische Beobachtungen zu einem Text von Kleist, in: Kleist Jahrbuch, 2007, S. 94-101; D. E. W.: Der anekdotische Vorfall. Notiz zu einem Erzählverfahren in »Dichtung und Wahrheit«, in: Goethes »Dichtung und Wahrheit«. Beiträge zu Goethes autobiographischen Schriften, hg. von Anne Bohnenkamp und Bernhard Fischer, Berlin/Boston 2022, S. 39-58.

24 Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, übers. von Rolf D. Keil, München 1993.

25 Wellbery 1996b (Anm. 19), S. 366.

26 Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 292.

27 Wellbery 2008a (Anm. 7), S. 327.

Parallelismus und Abwandlung der lyrischen Bausteine den im Gedicht entfalteten Prozess (Verwandlung von Situation A in Situation A') zeitigen.

Es gibt einen bestimmten Moment, den Wellbery als Dreh- und Angelpunkt der frühen Gedichte Goethes identifiziert, als den Punkt, der sowohl das ästhetische Cogito als auch das lyrische Sprechen, die *énonciation* des Gedichts, hervorbringt. Goethe übernimmt aus der Literatur seiner Zeit, genauer gesagt: aus der Idylle der Aufklärung eine Liebeschoreographie und verwandelt sie in ein generatives Prinzip des lyrischen Sprechens. In einem Akt des Gattungstransfers zieht er den Augenblick der »[g]egenseitigen Anerkennung im reziproken Liebesblick« aus der statischen und konventionalisierten Welt der Idylle und macht ihn zu einem Drama des Begehrens, der Erfüllung und des Verlusts.²⁸ So ist es wohl kein Zufall, dass die Keimzelle von Wellberys großer Studie eine Lektüre von *Mir schlug das Herz* ist; denn dort ist es eine ebensolche gegenseitige Begegnung, die den Wendepunkt bildet: »Ich sah dich, und die milde Freude / Floß aus dem süßen Blick auf mich. / Ganz war mein Herz an deiner Seite, / Und jeder Atemzug für dich.«²⁹ In dieser Szene des visuellen und emotionalen Ineinanderübergens wird sowohl der Ursprung des Gedichts als auch sein Fluchtpunkt dargestellt. Wellbery zufolge affiziert die Gedichtszene den Leser auf besondere Weise. Denn der ekstatische Augenblick, der das ästhetische Cogito begründet, verlangt einen »hermeneutic act of empathetic restitution on the part of the reader«, um begriffen zu werden.³⁰ Im Lesevorgang muss also der generative Prozess – das transformative Drama –, den das Gedicht selbst verkörpert, nachvollzogen werden.³¹

Es ist dabei wichtig zu betonen, dass das Lotman'sche Modell des narrativen Prozesses auch die Semantik von Gedichten betrifft, die ohne explizite Erotik auskommen. Man denke zum Beispiel an den Wandel von der Kindheit zum Mannesalter in »Prometheus«, welcher die Grundlage der im Gedicht verwirklichten Sprecherposition des sich gegen die Götter aufbäumenden Titans bildet.³² Auch in diesem Fall vollzieht sich die narrative Setzung der poetischen Einstellung (eines ästhetischen Cogitos), obwohl die erotische Begegnung

28 David E. Wellbery: Zwei Sprachgebärden in Goethes Liebeslyrik, in: Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800, hg. von Carsten Rohde und Thorsten Valk, Berlin/Boston 2013b, S. 203-221; hier S. 208.

29 Johann Wolfgang Goethe: »Mir schlug das Herz«, in: J. W. G.: Gesamte Werkausgabe, Abt. 1: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte 1756-1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987a, S. 128 f.; hier S. 129.

30 Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 24.

31 Eine Vorszene zu Goethes Nachvollzugsästhetik erkennt Wellbery in der grundlegenden Studie: Richard Alewyn: Klopstocks Leser, in: Festschrift für Rainer Gruenter, hg. von Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 100-121. Vgl. Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 407.

32 Ebd., S. 287-345.

gleichsam unterdrückt wird. Die strukturelle Verwandtschaft solch unterschiedlicher Gedichte ist an ihrer Teilnahme an einem gemeinsamen Imaginären, an einer konsistenten Konfiguration von symbolischen Elementen ausgerichtet. Denn sobald die idyllische Liebeschoreographie in die Lyrik einwandert, wird sie Teil eines symbolischen Arrangements. Dafür schlägt Wellbery den Begriff des Mythos vor.

Wie Wellbery herausstellt, bezieht der im jeweiligen Gedicht realisierte Prozess den Akt des Hervorbringens nicht dadurch in sich ein, dass das empirische Schreiben zum Gegenstand der Darstellung wird, sondern indem das Gedicht die imaginäre Gewinnung der Position eines lyrisch Sprechenden realisiert. Mit anderen Worten macht das Gedicht seine eigene Genesis zum Thema, und zwar über den Umweg der Symbolik. Wellbery zufolge weist Goethes frühe Dichtung ein kohärentes symbolisches Universum auf. Es ist dieses Universum, das er als ihren konstitutiven Mythos bezeichnet – einen Mythos, der nicht nur in einer spannungsreichen Beziehung zu den großen theoretischen Einwicklungen der Zeit steht, sondern auch in vielerlei Hinsicht spätere Entwicklungen in der Romantik und im deutschen Idealismus antizipiert. Der Kern dieses Mythos ist – abstrakt formuliert – eine Begegnung mit der Alterität: Es handelt sich um eine Sequenz, die die Stationen: männliches Begehren, wechselseitige Betrachtung einer männlichen und einer weiblichen Position und zuletzt Trennung der Positionen umfasst. Sich von der Tradition biographischer Lektüren abgrenzend, zeigt Wellbery, dass die Liebesfiguren nicht auf realhistorische Individuen zurückgehen, sondern mit semantischen Valenzen versehen werden, die sie mit dem Prinzip des Mütterlichen identifizieren. Wellbery beschreibt diesen Aspekt der Goethe'schen Poetologie, welche in der Romantik Karriere macht, als das »matrilinear recoding of art«. ³³ *The Specular Moment* bezieht die dichterische Zeugungskraft zurück auf eine Art Transfer der weiblichen Zeugungskraft, welche im Gedicht selbst inszeniert wird. ³⁴ Goethe denkt, so Wellberys Argument, den Zauber der literarischen Formwerdung als eine Gabe seitens des weiblichen Prinzips, die sich in der amourösen Begegnung zeitigt. ³⁵

Das Mütterliche gehört bei Goethe zu einer mythischen Struktur: »[T]he term ›myth‹, as employed here, designates a program that organizes information

33 Ebd., S. 178.

34 Vgl. die Diskussion der Übertragung bei ebd., S. 182 f. Vgl. auch David E. Wellbery: Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern der künstlerischen Produktion, hg. von D. E. W. und Christian Begemann, Freiburg i. Br. 2002a, S. 9-36.

35 Das Prinzip der Gabe wird in dieser Phase von Goethes Lyrik noch nicht explizit gemacht, gewinnt aber mit der späten »Elegie« entscheidende Prominenz. Vgl. Wellbery 2008a (Anm. 7).

by integrating it within an array of symbolic positions between which relations of equivalence and opposition, paths of derivation, substitution, and transformation are carved out.³⁶ Ein Beispiel hierfür ist die imaginäre Quelle der lyrischen Sprache. Goethe grundiert die Entstehung der ästhetischen Subjektivität (›derivation‹) und deren lyrisches Sprachvermögen in einer »maternal matrix« (›transformation‹):³⁷ Der ekstatische Liebesaugenblick besteht in einem gegenseitigen Erblicken und einer sprachlosen Kommunikation, in der ›das Ich‹ und ›das Du‹ koinzidieren (›equivalence‹).³⁸ Der Ursprung der Dichtung wird mithin als eine Erfahrung der Alterität und zugleich als deren Überwindung formuliert. In diesem Ursprungsmythos wird dem Dichter dank der strukturellen Position der Mutter/Liebhaberin seine Stimme verliehen – keine empirische Stimme, sondern die reine Stimme, welche die Lyrik erst in die literarische Form umbildet.³⁹ Es ist vielleicht nicht überraschend, dass es weitere Dimensionen dieses mythischen Komplexes gibt – zum Beispiel die Verkörperung einer extern vorgeschriebenen Gesetzlichkeit durch die symbolische Position des Vaters (›opposition‹). Die Gewinnung einer eigengesetzlichen lyrischen Subjektivität – einer ästhetischen Autonomie, wie sie auch um 1800 Epoche macht – hängt mit der Beseitigung externer Autorität zusammen.

Die Grundierung der frühen Lyrik in einem Mythos bricht mit der in der Goethe-Philologie verbreiteten Vorstellung, dass Goethes frühe Lyrik die »expression of a punctual occasion« sei und einen »real-world referent« habe. Die Rückführung des Gedichts auf ein biographisches Erlebnis gleicht einer Komplexitätsreduktion, die die »superabundance of significance« der lyrischen Ausdrucksform nivelliert und den Zugang zu dem verstellt, worauf es Wellbery in systematischer Hinsicht wesentlich ankommt, nämlich die Analyse der »overriding regularities elaborated in and governing Goethe's poetic production«.⁴⁰ Der biographischen Lektüre entgeht überdies, dass ein Kern der Goethe'schen Dichtung im Pathos des Lyrischen selbst besteht. Die strukturellen Positionen und die formstiftende Choreographie, die Wellbery herausarbeitet, sind nichts anderes als Goethes Arbeit am Mythos, und zwar, so verstehe ich Wellbery, am Mythos der Quelle des Lyrischen selbst.

Die Rückführung der Dichtung an das Erlebnis, an die biographische Anekdote, vermag weder die imaginative Verwandlung ins Poetische zu begreifen

36 Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 244.

37 Ebd., S. 206.

38 Zu dieser Formulierung vgl. ebd., S. 205. Der weitere medien- und diskurshistorische Rahmen dieser Liebessemantik wurde umfassend dargelegt in Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003.

39 Vgl. Wellbery 1996a (Anm. 6), S. 209 f.

40 Ebd., S. 112.

noch den Sinngehalt von werkübergreifender Kontinuität im Korpus Goethes angemessen zu formulieren. Die Frage nach solchen übergreifenden Zusammenhängen in Goethes Werken und seinem Formdenken führt zum nächsten Abschnitt dieses Aufsatzes, verdient aber schon hier eigens erwähnt zu werden. Denn obwohl Wellbery in *The Specular Moment* noch keine explizite Auseinandersetzung mit der morphologischen Form führt – einem Feld, in dem seine Forschungen Signalwirkung haben sollten –, bemüht er sich auch schon hier um die Erfassung von werkübergreifenden Gesetzmäßigkeiten. So zeigt er, dass die Elemente des Mythos in ihrem Wechselspiel einen wesentlichen Teil der lyrischen Texte Goethes werkgenetisch strukturieren.

III.

The Specular Moment formuliert zudem die Deutungshypothese, dass Goethes Lyrik der 1770er einen kohärenten Formzusammenhang aufweist. Zwar werden die Dichtungen keiner streng chronologischen Entwicklungslogik unterworfen, jedoch lässt sich an ihnen ein übergreifendes Paradigma erkennen, das fortlaufend variiert wird. Das semantische Projekt dieser lyrischen Reihenbildung besteht in der Konstituierung des poetischen Ichs, in seiner ursprünglichen Setzung. Diese Ich-Setzung wird einerseits in der Selbstentfaltung des Gedichts realisiert, andererseits in Form eines mythologischen Schemas (erotisch-weibliche Gabe, Verdrängung der väterlichen Autoritätsfigur) dramatisiert. Unterschiedliche narrative Vorgaben und figurative Mittel sind dabei jeweils für die einzelnen Werke bestimmend, deren Juxtaposition eine innere Gesetzmäßigkeit zum Vorschein bringt. Die Einheit der frühen Lyrik Goethes geht aus »d[er] innige[n] Verbindung«, so Wellbery, »zwischen Konstanz und Variation« hervor, die die Gedichte in ihrer Abfolge prägen. Eine derartige gesetzmäßige Entfaltung im Spannungsfeld zwischen Regel und Abweichung hat Goethe bekanntlich mit seinem Morphologie-Konzept umschrieben.⁴¹

David E. Wellbery hat wie kein Zweiter die Tragweite der Morphologie, über den Bereich der Naturphänomene hinaus, für das Verständnis der literarischen wie kunstkritischen Werke Goethes sichtbar und verständlich gemacht. Eine hohe Sensibilität für das Prinzip der ›Folge‹ im Korpus Goethes kündigt sich dabei schon in *The Specular Moment* an. In der Renaissance, die die Morphologie in den letzten Jahren erfahren hat, kommt Wellbery insofern eine besondere

41 David E. Wellbery: Zur Methodologie des intuitiven Verstandes. Anmerkung zu Eckart Försters Goethelektüre, in: Übergänge – diskursiv oder intuitiv? Essays zu Eckart Försters »Die 25 Jahre der Philosophie«, hg. von Johannes Haag und Markus Wild, Frankfurt a. M. 2013c, S. 259-274; hier S. 264.

Stellung zu, als er immer wieder das spezifisch Ästhetische an Goethes Formdenken herausgearbeitet hat. Im Nachdenken über Goethes Formbegriff steht für ihn das Selbstbehauptungsrecht der Literatur selbst auf dem Spiel: ihre Irreduzibilität auf andere Sinnartikulationen.

In der Beschreibung der literarischen Form in ihrer Phänomenalität hebt Wellbery auf die konstitutive Differenz zwischen der Apperzeption von Naturphänomenen und der künstlerischen Tätigkeit ab. Während die Gesetzmäßigkeit organischer Prozesse den Prinzipien der Naturnotwendigkeit gehorcht, gehen ästhetische Produkte aus der selbstbestimmenden Aktivität des Menschen selbst hervor. Die teleologische Gliederung der Entwicklung organischer Wesen wird von der Natur vorgeschrieben; die künstlerische Produktion hingegen unterliegt Normen, die von Menschen gesetzt werden. Goethes Formdenken ergibt sich aus dem Kontrast dieser beiden Seinsbereiche. Hier sind zwei ineinandergreifende Dimensionen der Lesart Wellberys festzuhalten: Einerseits identifiziert er Goethes Formbegriff als Teil einer »fundamentalen Umschichtung der alteuropäischen Begriffstektonik«;⁴² andererseits erkennt er bei Goethe eine für die Epoche der Romantik und des Idealismus charakteristische »Erhebung der Freiheit ins Bewusstsein, [der] Darstellung von deren Verwirklichungsformen sowie die Erkundung von deren Anfechtungen«.⁴³ So steht Goethe Pate für eine ästhetisch-philosophische Umwandlung, an der auch K. P. Moritz, A. W. Schlegel, F. Schelling und G. W. F. Hegel teilnehmen.

Das von Wellbery anvisierte Potential des Goetheschen Formbegriffs liegt darin, dass dieser sowohl die Singularität des exemplarischen Werks als auch dessen Bezug zu übergreifenden Allgemeinheiten zu explizieren vermag. Indem das gelungene Werk auf je eigene Weise literarische Form realisiert, ist es zugleich als eine Realisierung einer Idee höherer Ordnung – zum Beispiel des Schönen oder Tragischen – zu begreifen. Diesen zweifachen Aspekt des Formbegriffs möchte ich erläutern; denn es ist ein bemerkenswertes Verdienst Wellberys, dass er den metaphysisch gefärbten Ideenbegriff Goethes als wesentliche Komponente der literarischen Form plausibilisiert.

Setzen wir bei dem von Wellbery geprägten Begriff der »Prozessform« an.⁴⁴ Er unterstreicht die den Bedingungen der zeitlichen Sukzession unterworfenen interne Bewegung, durch welche sich Elemente zur Form eines organischen oder ästhetischen Gegenstands zusammenfügen. Damit ist ein mereologisches

42 David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42; hier S. 19.

43 David E. Wellbery: Goethes »Pandora«. Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne, München 2017b, S. 3.

44 Der Begriff wurde zuerst entwickelt in Wellbery 2013c (Anm. 41).

Phänomen angesprochen, das für weite Teile von Goethes Dichten und Denken von grundlegender Bedeutung ist. Angeregt von der Studie des Philosophiehistorikers Eckart Förster *Die 25 Jahre der Philosophie*, welche Goethe zu einer Schlüsselfigur in der Entwicklung der nachkantischen Philosophie macht, zeigt Wellbery, dass organische und ästhetische Formen Prozesse des »Sich-Herausbildens« aufweisen, die mit den üblichen raumzeitlichen Bedingungen des Verstands inkommensurabel sind. Die Zustände bzw. konstitutiven Elemente derartiger Formen sind Modifikationen eines einheitlichen Verlaufs, die von einem empirisch nicht gegebenen »Prozessträger« gewährt werden.⁴⁵ Diesen nennt Goethe in wechselnder Begrifflichkeit »Urbild«, »Schema«, »Typus« und schließlich – mit einer gewissen metaphysischen Emphase – »Idee«.⁴⁶ Es ist ein großer Vorteil von Wellberys Lesart, dass sie von Variationen der Terminologie abstrahiert, um den dabei avisierten Problemzusammenhang zu exponieren. Es geht z. B. um die Idee des Schönen oder des Tragischen als »generatives Prinzip«, das die empirische Verwirklichung in einem konkreten Kunstwerk durchgehend leitet und somit eine formelle Schließung zeitigt.⁴⁷ Die innere Bezüglichkeit, die Bindung der Fremdreferenz an ein auf Selbstreferenz abgestelltes Werk, liegt nach Goethe im Wesen der Kunst. Weil die Idee die Gesetzmäßigkeit beschreibt, mittels derer die Momente eines Werks ihre Bestimmtheit gewinnen, basiert es auf einer »Durchdringung« von »Form und Materie«.⁴⁸ So impliziert Wellberys Lesart von Goethes Formbegriff zugleich eine These hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung selbst: Denn diese realisiert sich als Oszillieren zwischen den sukzessiven »Momenten« und jener in ihnen simultan realisierten Idee. Das nachvollziehende Verstehen des ästhetischen Werks verlangt also eine doppelte Optik, die die Elemente eines Werks als Modifikationen einer übergreifenden Idee begreift und so ein Oszillieren zwischen Teil und Ganzem ermöglicht. Es ist diese Vorstellung einer sich gemäß einer Idee selbst entfaltenden Hervorbringung, die Wellberys Beschreibung des Goethe'schen Formbegriffs als eines endogenen motiviert.⁴⁹

Die formbegriffliche Problematik wird von Goethe erstmalig im Traktat *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* entfaltet. Das Interesse gilt dort dem Nachweis, dass die Veränderungen im Lebensvollzug der Pflanze ihren Grund in einer Folge haben, welche das jeweilige organische Wesen allgemein durchläuft.⁵⁰ An diesem Beispiel wird nicht nur ein für Goethe zentrales er-

45 Ebd., S. 268 und 272.

46 Wellbery 2014 (Anm. 42), S. 22.

47 Ebd., S. 23.

48 Ebd., S. 19.

49 Vgl. die einflussreiche Typologie von Formbegriffen in ebd., S. 19.

50 Wellbery 2013c (Anm. 41), S. 260.

kennnistheoretisches Dilemma, sondern auch eine entscheidende Differenz zwischen dem organischen und dem ästhetischen Bereich sinnfällig. Das Ausgangsproblem lässt sich wie folgt zusammenfassen: In der Entwicklung einer Pflanze kann ein Stadium nur durch den Bezug auf eine generische Form als Stadium, das heißt als Teil des normgeregelten Wachstums, erkannt werden. Die generische Form wiederum ergibt sich erst aus einem Verständnis der Prinzipien der internen Veränderung, die die Einheit eines sich nach und nach entstehenden Werks bzw. Naturphänomens beschreiben. Generisch ist dieser Formprozess, weil er einer Gesetzmäßigkeit unterliegt, die in der Empirie unterschiedlich, aber nie abschließend realisiert wird. Da die Zustände einer Pflanze nur nacheinander wahrgenommen werden können, entzieht sich die Einheit des übergreifenden Prozesses der Anschauung. Das Interesse Goethes gilt nun der Frage, wie man dieses Prozesses dennoch innerwerden kann, wie man von der empirischen Einzelercheinung zu einem Verständnis der sie ermöglichenden Prozessform gelangen kann. Goethe ist der Ansicht, dass man diese Prozessform (Idee, Typus, Schema usw.) erst im Nachvollzug der Verwandlung einer Gestalt aus einer vorherigen und in eine nächste gewahrt wird. Wie bereits erwähnt, sind diese Veränderungen aber nur auf der Grundlage eines Verständnisses des Ganzen als Veränderungen zu erkennen. Das Problem, an dem Goethe sich hier abarbeitet, kann man in der Form des folgenden Paradoxons beschreiben: Erst mittels der Übergänge gelangt man zum Verständnis der allgemeinen Prozessform; und erst mittels der allgemeinen Prozessform werden Übergänge als Übergänge erkennbar. Daher erwächst das Verständnis der morphologischen Form in der organischen Sphäre aus einem Erkenntnisakt, der den üblichen Wahrnehmungsfall transzendiert – ja, aus einer Art ›Wahn‹.⁵¹

Im Vergleich mit organischem Leben tritt die spezifische Differenz des Ästhetischen hervor. Während die organische Prozessform den Gesetzen der Naturkausalität unterworfen ist, ist »die Kunst in dem Sinne *konstitutiv*, dass sie ihre eigenen Normen bestimmt, frei setzt, und Objekte, die diesen Normen entsprechen, hervorbringt.«⁵² Die an der Pflanze erörterte »Zweischichtigkeit« der generischen Idee und der singulären Objektivierung bestimmt auch die ästhetische Form, nur sind in diesem Fall ihre Provenienz und damit ihre Wertigkeit eine andere.⁵³ Wellbery legt nämlich nahe, dass es sich um eine der nachkantischen Philosophie affine Nobilitierung des Ästhetischen handelt, die die Kunst als Signum des selbstbestimmenden, d. h. freien Geistes begreift. Goethes Faszination für die Besonderheit der ästhetischen Zeugungskraft – darin liegt eine Kon-

51 Vgl. die Erörterungen in Wellbery 2002a (Anm. 34).

52 Wellbery 2013c (Anm. 41), S. 273.

53 Wellbery 2014 (Anm. 42), S. 25-27.

tinuität mit den Überlegungen Wellberys zur frühen Lyrik – begreift Wellbery in Analogie zur Welterschöpfung. In beiden steht die Einzelercheinung in Bezug zu einer umfassenden Ganzheit: Die Werkidee, welche die Momente eines Kunstwerks hervorbringt, setzt Wellbery in Bezug zu einer der Totalität der Welt zugrundeliegenden Idee, welche die Schöpfung hervorbringt. Diese metaphysische Schicht des Goethe'schen Formbegriffs, die Wellbery mit der Figur des *pars pro toto* expliziert, ist aus Goethes Kunstverständnis nicht wegzudenken; ohne sie übersieht man den besonderen Rang der ästhetischen Tätigkeit in seinem Weltbild.⁵⁴ Sie steht dabei nicht in Analogie zu einem demiurgischen Akt der Schöpfung, sondern zu der *natura naturans*, der fortwährenden schöpferischen Tätigkeit der Natur. Es ist für die Lesart Wellberys wesentlich, dass Goethe »eine Poetik der Immanenz anstrebt«, die auch das in der künstlerischen Tätigkeit enthaltene Ringen ums Absolute relativiert.⁵⁵ Die formale Schließung und Inner-Bezüglichkeit des Kunstwerks stellt zwar eine Analogie zum Weltganzen dar, weist zu diesem jedoch einen entscheidenden Unterschied auf. Denn die Unendlichkeit des Weltganzen und das ihm zugrundeliegende Zeugungsprinzip erfahren eine Begrenzung; sie werden den Tücken der Kontingenz ausgesetzt, indem sie in den konkret-endlichen Gegenstand hineingedacht werden. Die Objektivierungen des menschlichen Geistes zeigen sich so als »Hemmungen der absoluten Tätigkeit«; sie unterhalten ein Verhältnis zum absoluten Naturprinzip, bleiben aber dem ›Stoff‹ der Empirie verhaftet.⁵⁶

Während Wellberys Studien zum Formbegriff Goethes in der Forschung auf starke Resonanz gestoßen sind, ist dies bei seinen Überlegungen zu dem literaturanalytischen Potential der Morphologie bislang noch nicht hinlänglich der Fall gewesen. In ihrem Zentrum steht nicht die »Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens«, sondern die »Ausgestaltung der inneren Werkidee respektive Gattungsidee«.⁵⁷ An diesem Aspekt zeigt sich die für die Literaturwissenschaft fruchtbare Plastizität der endogenen Form, die »ein Konzept von Normativität entwirft, welche die Projektion in neue, unvorhergesehene Kontexte nicht als eine der Norm von außen hinzukommende Zufälligkeit ansieht, und erst recht nicht als Seinsdefizienz, sondern als der Norm selbst inhärent«.⁵⁸ Diese herausfordernde Abstraktion lässt sich an den Überlegungen zur tragischen Gattung konkretisieren, von denen die Studie *Goethes »Faust I«. Reflexion der Tragischen*

54 Vgl. ebd., S. 29 ff.

55 David E. Wellbery: Goethes Lyrik und das frühromantische Kunstprogramm, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002b, S. 175-192; hier S. 187.

56 Wellbery 2014 (Anm 42), S. 35.

57 Ebd., S. 37.

58 Ebd., S. 265.

Form ihren Ausgang nimmt. Wellbery stellt hier die These auf, dass der ästhetische Rang eines Werks wesentlich davon abhängt, wie dieses »die Gattungstradition würdig und schöpferisch zusammensetzt«. ⁵⁹ Demnach ist *Faust I* eine »würdige« Tragödie, weil das Stück die Gattungsnormen, so wie sie sich an exemplarischen Werken in der europäischen Überlieferung realisiert haben, in gebührender Qualität umsetzt. Das eigentlich Schöpferische aber liegt in etwas anderem: »Werke entstehen im Dialog mit der Gattung, experimentieren mit deren Strukturmomenten, schöpfen aus deren Prinzip ungeahnte Möglichkeiten künstlerischer Hervorbringung.« ⁶⁰ So wird gleichsam eine Strategie formuliert, die den »Vermittlungsraum zwischen der in der Tradition erarbeiteten Gattungsidee und deren jeweiliger Verwirklichung« zum Gegenstand der Analyse macht. ⁶¹ Wellbery begreift die Gattungsidee dabei als ein »Formpotential«, dessen Realisierung auf den Eingriff der künstlerischen Tätigkeit angewiesen ist. Mit sukzessiven Eingriffen im Laufe der Überlieferung verwandelt sich dieses Potential: Es wird stetig angereichert. Da literarische Gattungsideen sich jedoch auf keine naturgegebene Instanz zurückführen lassen, ist das Fortschreiben der Gattung als ein fortlaufendes Anwachsen der Ausgestaltungsmöglichkeiten zu begreifen. Die gelungene ästhetische Form überbietet also in gewisser Weise ihre Vorgänger und steigert damit die Gattungsidee, macht sie gehaltvoller. So gesehen bewährt sich die Gattung als »generatives Prinzip« der literarischen Hervorbringung nur mittels der kreativen Aneignung der durch die Gattungstradition eingesetzten Normen. Die Aufgabe der Literaturanalyse besteht demzufolge darin, die semantischen Konsequenzen der »Übergänglichkeit« zwischen der partikularen Formkonstruktion des exemplarischen Werks und den Gattungsvorlagen aufzudecken. ⁶² So erkennt der aufmerksame Literaturwissenschaftler den durch ein singuläres Werk geleisteten »Seinszuwachs«, der die Gattungsidee zugleich wahrt und erneuert.

Unter den tragischen Strukturmomenten, die an *Faust I* hervorgehoben werden, möchte ich eines herausgreifen: In der Schlusspartie seiner Studie rekurriert Wellbery auf einen Ausspruch Kenneth Burkes, nach dem Gretchen »das vollkommene Opfer« sei. ⁶³ Diese Wendung ist deswegen suggestiv, weil sie die Finalisierung von Goethes Tragödie in Bezug zu dem für die Gattung seit der

59 David E. Wellbery: Goethes »Faust I«. Reflexion der tragischen Form, München 2016a, S. 7.

60 Ebd., S. 8.

61 Ebd.

62 Wellbery 2014 (Anm. 42), S. 22.

63 Wellbery 2016a (Anm. 59), S. 87. Vgl. auch Kenneth Burke: Goethe's »Faust« Part I, in: K. B.: Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature, and Method, Berkeley 1966, S. 139-162.

griechischen Antike konstitutiven Frauenopfer setzt. Wellbery kontert die Interpretation von Gretchens katastrophalem Sturz als Reprise des bürgerlichen Trauerspiels mit dem Verweis auf eine entscheidende Differenz in den von Faust und Gretchen verkörperten Manifestationen des Eros. Der Grundgedanke ist, dass Faust in der Befriedigung seines erotischen Begehrens nach Gretchen des dem Weltall zugrundeliegenden Prinzips der Unendlichkeit innewerden meint. Der ›Frevel‹ Fausts besteht somit in dessen Gleichsetzung des körperlichen Liebesakts mit der Erhebung in den Stand des Schöpfergottes. Wellbery erkennt darin kein sittliches Vergehen, das sich durch höhere Besonnenheit hätte vermeiden lassen. Vielmehr behauptet er – Faust in den Problemhorizont des deutschen Idealismus stellend –, dass dessen transgressiver Akt in einer für die menschliche Subjektivität konstitutiven Struktur seine Grundlage hat. Es liegt nämlich in der Menschennatur, »finite Erfahrungsräume auszumachen, die im Endlichen Unendliches zugänglich machen«. ⁶⁴ Das Überschreiten der Grenzen des Menschlichen – das Bedürfnis, den Bedingtheiten einer ›geworfenen‹, an das Gegenständliche und Leibliche gebundene Existenz zu entkommen – ist ein Grundelement der Subjektkonstitution. Darin liegt eine für das tragische Gefüge zentrale Duplizität: Einerseits strebt der Mensch das uneingeschränkte, göttliche Prinzip der Selbstschöpfung an, andererseits birgt dieses Streben »das Potential der Überschreitung ins Maßlose und Ungeheure«. ⁶⁵ Das präpotente Ringen um das Absolute, um eine Existenz ohne Externalität, artet in destruktiven Exzess aus. Gretchen fällt Fausts exzessivem Begehren also in zweifacher Hinsicht zum Opfer. Zum einen wird sie der »Verhöhnung, Verfolgung und Ausschließung« ausgesetzt, nachdem sie die Schuld für die tragischen Todesfälle ihrer Mutter wie ihres Kindes auf sich genommen hat. Dabei steigert sich bekanntlich ihre Pein, bis sie einem halluzinatorischen Wahn verfällt. ⁶⁶ Sie ist aber ›das vollkommene Opfer‹ Fausts in dem Sinn, dass sie sich in ihrem Untergang von dem faustischen Begehren ab- und einem höheren Liebesprinzip zuwendet. Am Ende des dramatischen Bogens streift Gretchen die dämonische, Göttlichkeit prätendierende Dimension des Eros ab, von der sie durch die Begegnung mit Faust angesteckt wurde, und verkörpert eine sakralisierte Form der vollkommenen Liebe als Prinzip der Weltschöpfung.

In seiner Lektüre des *Faust* begreift Wellbery die Gestaltungsprinzipien von Goethes Tragödie als innovative Fortsetzung der Gattungsidee. Das genuin Tragische hat seinen Grund nicht in einer bloß sittlichen Verletzung, sondern in einer für die Subjektivität konstitutiven Begehrensform. Der Opfervorgang Gretchens erfüllt diesen allgemeinen Gattungsanspruch; gleichfalls eröffnet die

64 Wellbery 2016a (Anm. 59), S. 66.

65 Ebd., S. 67.

66 Ebd., S. 89.

dichte und beschleunigte Dramaturgie der Schlusszene auch die Möglichkeit einer geläuterten Liebe. Hier sind im Übrigen Schattierungen der symbolischen Konstellation vorhanden, die Wellbery in Goethes früher Lyrik herausgearbeitet hat: Wieder einmal bildet die Geschlechterpolarität den Rahmen einer Handlung, die von dem Wunsch nach einer generativen Subjektposition zeugt. In diesem Fall aber ist es ein Phantasma der Selbstzeugung ohne jegliche Alterität, welches die Katastrophe in Gang setzt. Dieses Phantasma wird in der großen Nachtszene eingeführt und sodann auf Gretchen übertragen, die es sich zu eigen macht und so in einen qualvollen und tödlichen Strudel gerät. In der Schlusssequenz schaudert Gretchen vor Grauen angesichts des mephistophelischen Zugs von Faust zurück, unterwirft sich der Gottheit und fordert Faust auf, sich »zur gereinigten Form der Liebe zu erheben«. ⁶⁷ Dass Wellbery in Gretchen ein Liebesprinzip verkörpert sieht, welches einen Gegenpol zur Destruktivität des männlich kodierten, theonomen Begehrens bildet, kann man als tragische Abwandlung des an der frühen Lyrik aufgezeigten Mythos verstehen. Denn in beiden Fällen geht es um den Ursprung der Zeugungskraft. ⁶⁸ Über die Lektüre Wellberys hinausgehend, wäre eine weitere Dimension der Verwandlung Gretchens in eine Mörderin in Erwägung zu ziehen: Im tragischen Vorgang wird nämlich die genealogische Matrix der Zeugung zerstörerisch entstellt – zu Tode kommen: Bruder, Mutter, Kind –, und so verschränken sich im Opfervorgang Gretchens Natalität und Fatalität. Eben so geraten der Wunsch nach theonomer Selbsterzeugung und jene ›natürliche Familie‹ in einen unwiderruflichen Konflikt. Im Gegenzug ergibt sich die Rettung Gretchens aus einem Akt der Heiligung des Eros. Der kosmische Rahmen der *Faust*-Tragödie hat in dieser Verklärung des im Weiblichen verkörperten Liebesprinzips seinen Sinn.

Wie der Titel seiner *Faust*-Studie schon anzeigt, ist es ein Anliegen der morphologisch geschulten Hermeneutik Wellberys, das Werk Goethes als *Reflexion* der zugrundeliegenden Gattungs-idee zu durchleuchten. Er untersucht, was die ins Werk eingelassenen Kulturbestände semantisch zu der umfassenden Werkeinheit beisteuern. Wenn Traditionsbezüge üblicherweise als Anreicherung des Einzelwerks betrachtet werden, fragt Wellbery darüber hinaus danach, wie die ins Werk gesetzten Bezüge die Überlieferung selbst anreichern. Erkenntnisinteresse und Analyse gelten dem Ineinandergreifen von Werkidee und Gattungs-idee – um die von Goethe inspirierten Termini aufzugreifen.

Ein vergleichbares Erkenntnisinteresse verfolgt Wellbery in seiner eingehenden Studie des Festspiels *Pandora*. Sie liefert auch in methodischer Hinsicht neue Erträge. Der erste betrifft das eben erwähnte Traditionsbewusstsein des Goethe'schen

⁶⁷ Ebd., S. 89.

⁶⁸ Diesen Konnex greift Wellbery in seiner *Faust*-Studie nicht auf, er ist jedoch früher von ihm bereits angelegt worden. Vgl. Wellbery 2002a (Anm. 34), S. 22-27.

Schaffens – ein Phänomen, das sich in seinem Spätwerk bekanntlich ins Undurchdringliche steigert. Um das Netz der Bezüge zu beschreiben, die Goethes Fragment zur mythologischen Tradition und deren historischen Anverwandlungen verknüpft, führt Wellbery ein Konzept des Denkbilds ein. Hier sind Missverständnisse zu vermeiden: Mit Denkbild wird nicht direkt die Poetik der Kurzprosa Walter Benjamins oder Theodor Adornos aufgerufen. Wellbery versteht das Festspiel vielmehr insofern als ein Denkbild, als der Text »eine(r) *ad hoc* konstruierte(n) Reihe, aus dem Bilderfundus des kulturellen Gedächtnisses geschöpft«, darstellt.⁶⁹ Die ins Werk eingeflochtenen Bezüge zur Mythologie sowie zur Literatur- und Kunstgeschichte sind ebenso vielschichtig wie heterogen. Der Text hat ein »semantische[s] Volumen«, eine Vielheit von sich überlagernden, nur teils kongruenten Bezügen, die ihre eigene Semantik mittragen und von Goethe umgeformt werden. Die interne Differenziertheit des Denkbilds – die literarische Einbettung von Sedimentschichten heterogener Provenienz und Beschaffenheit – macht es zu einem »Reflexionsmedium von Geschichte selber«. ⁷⁰ Es sind eben diese Verwandlungen der Sedimentschichten, wie sie von Goethe in das Festspiel hineingelegt und modifiziert wurden, die die eigentliche Gestalt der Goetheschen Dichtung erkennen lassen: Gestaltungslehre als Verwandlungslehre. Dem Leser wird daher eine interpretatorische Arbeit abverlangt, welche »Strukturverhältnisse – Verwandtschaften und Differenzen – gewahrt und auswertet«. ⁷¹ Die Verwandtschaft des Denkbildkonzepts mit der oben besprochenen Gattungslehre ist nicht zu verkennen. In diesem Fall aber haben wir es zu tun mit dem Einsatz von »mythisch-literarisch[em] Bildmaterial, aus dem der Dichter schöpft, um ein historisch reflektiertes Konzept der eigenen Aktualität poetisch zu konstruieren.« ⁷² Die Potenz dieses Konzepts des Denkbildes, so möchte ich behaupten, liegt in seiner Fähigkeit, die Bedeutung von Goethes heterodoxer literarischer Rekombination insbesondere jüdisch-christlicher und griechisch-römischer Traditionsbestände auszumessen. Der Sinn des Denkbildes liegt nicht in den motivischen Konstanten, sondern in der permutierenden Kompositionspraxis.

Das führt nun zu einem weiteren methodologischen Gewinn der Analyse Wellberys. Zwar hat die Forschung die strukturelle Verwandtschaft der Texte Goethes immer wieder herausgestellt, doch ist die Bedeutung derartiger Verwandtschaften bislang noch nicht hinreichend erfasst worden. Wellbery hingegen hebt auf »Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung« ab, die er auf der Ebene der narrativen Konstruktion identifiziert. ⁷³ Derartige »Gesetzmäßigkeiten« werden

69 Wellbery 2017b (Anm. 43), S. 8.

70 Ebd., S. 10.

71 Ebd., S. 8.

72 Ebd., S. 4.

73 Ebd., S. 18.

einerseits als Analogien in der Handlungsstruktur, andererseits als Verwandtschaften in semantischen Prozessen entfaltet.⁷⁴ Um mehrfach vorhandene »Prozessformen« hervortreten zu lassen, orientiert Wellbery sich an den für den narrativen Bau fundamentalen Scharnierstellen. Es handelt sich aus morphologischer Perspektive um die Identifikation von Übergangs- bzw. Transformationsmomenten, die den Gesamtverlauf des Narrativs katalysieren, mehr noch: die in ihrer Entfaltung den »synthetischen Handlungssinn« stiften.⁷⁵ Die morphologische Analyse begnügt sich also nicht mit der Identifikation von Strukturmomenten, sondern sie betrachtet diese als Momente eines sich im narrativen Verlauf aktualisierenden Sinns. Dazu muss von der Oberflächenerscheinung der literarischen *dramatis personae* abstrahiert werden, um die Figuren stattdessen als Funktionsträger zu fassen. Wellbery stellt sich hier in eine von Goethe angeregte Tradition, deren historischer Höhepunkt durch Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* markiert wird. Selbstverständlich können auf diesem Abstraktionsniveau nicht alle Nuancierungen eingeholt werden, die die Texte ausmachen. Dennoch vermag der Fokus auf die werkinternen Fügstellen werkübergreifende Kontinuitäten im Korpus freizulegen. Die wiederkehrenden Prozessformen bzw. Transformationsvorgänge wiederum zeigen, wie Kernanliegen Goethes »in Formen gedacht« werden.⁷⁶

IV.

Abschließend möchte ich auf einen Aspekt von Wellberys Literaturwissenschaft zu sprechen kommen, den man unter das Motto einer in der *Pandora*-Studie herbeizitierten Formel Max Kommerells stellen kann: Goethes »Altersstil« ist ihr zufolge von einer »scharfen Sinnlichkeit des Abstrakten« gekennzeichnet.⁷⁷ Zwar bezieht sich die Formel in ihrem unmittelbaren Kontext auf die besondere Textur des *Faust II*; in ihrer *coincidentia oppositorum* werden jedoch konzeptuelle Pole zusammengeführt, die Wellbery in seinen Goethe-Lektüren mehrfach berücksichtigt. Man denke etwa daran, wie laut Wellbery soziale Semantiken in die einzigartige sprachliche Textur des Gedichts eingewoben werden. Oder an die Auslegung des Menschen als »Zwitterkonstrukt«, als »das sinnlich-vernünftige, das natürlich-moralische Wesen«.⁷⁸ Die von Wellbery verschiedentlich ver-

74 Ebd., S. 17.

75 Ebd., S. 19.

76 Ebd., S. 32.

77 Vgl. ebd.; Max Kommerell: *Faust II. Zum Verständnis der Form*, in: M. K.: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a. M. 1956, S. 9-47; hier S. 11.

78 David E. Wellbery: *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im*

handelte Frage, wie sinnliche Erfahrung im Medium des Dichterischen erfasst und gleichsam wieder erschaffen wird, gehört in diesen Zusammenhang. Darauf möchte ich abschließend kurz eingehen.

Zu den grundlegenden literarischen Innovationen Goethes gehört für Wellbery die Darstellung der Erfahrung der Sinnlichkeit. Auf sie hebt seine Lektüre der *Leiden des jungen Werthers* ab. Goethes erster Roman zeichnet sich durch ein »literary rendering of incarnate self-reference« aus, das präzedenzlos ist. Denn im *Werther* wird die unmittelbare körperliche Selbstempfindung – das, was man in einer Tradition, die auf Schopenhauer zurückgeht, die Leiblichkeit genannt hat – zum Gegenstand des Erzählens.⁷⁹ Der Roman ist für die Literaturgeschichte nicht deswegen bahnbrechend, weil er die Erscheinung des Körpers mit sachlicher Detailtreue oder sprachlicher Brillanz erfasst. Vielmehr ist es der Wechsel zur Innenperspektive der Leibeseffahrung, die Goethes Werk von den Briefromanen eines Richardson oder Rousseau fundamental unterscheidet und den Einfluss der frühen Schriften Herders bezeugt. Um die sinnliche Unmittelbarkeit der leiblichen Erfahrung literarisch zu vermitteln, bringt Goethe die körperliche Selbstempfindung als einen Lokus der Verwandlung zur Darstellung. Werthers Subjektivität basiert auf einem »Phantasieleib, [...] der sich anstrengungs- und richtungslos bewegt und darin sorglos geborgen ist.«⁸⁰ Dieser »absolute Leib«, wie Wellbery ihn nennt, liegt nicht nur Werthers Begehren nach Lotte zugrunde, sondern auch der »Gesamtintention des Romans.«⁸¹ Wellbery setzt die fatale Phantasiestruktur Werthers in Bezug zu der im Roman dargestellten Modalität der literarischen Lektüre. Er zeigt nämlich, dass die Szenen des Lesens zwischen begrenzter und entgrenzter Leiblichkeit oszillieren. Ein »rhythm of oral flow and scriptural interruption«, der sinnlich-mündlichen Unmittelbarkeit und der abstrakt-schriftlichen Vermittlung, kennzeichnet die »phenomenology of reading in *Werther*«. ⁸² Wellbery stellt die Hypothese auf, dass Goethes Roman die Phantasie einer imaginativen Transformation im Akt des Lesens inszeniert und somit auch die Auflösung von »the reader's organic

Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996c, S. 600-639; hier S. 600.

79 David E. Wellbery: *Morphisms of the Phantasmatic Body. Goethe's »The Sorrows of Young Werther«*, in: *Bodies and Texts in the Eighteenth Century*, hg. von Veronica Kelly und Dorothea von Mücke, Stanford 1994, S. 181-208; hier S. 181. Vgl. auch D.E. W.: *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur*, München 1998b; D.E. W.: *Schopenhauer*, in: *The Routledge Companion to Nineteenth-Century Philosophy*, hg. von Dean Moyar, London/New York 2010, S. 327-346.

80 David E. Wellbery: *Das leibliche Imaginäre. Goethe, Nietzsche, Musil*, Konstanz 2016b, S. 12, im Original kursiv geschrieben.

81 Ebd., S. 15.

82 Wellbery 1994 (Anm. 79), S. 205.

body« zur paradigmatischen Rezeptionshaltung des Romans erhebt.⁸³ Auch wenn derartige Entgrenzungen im Fall Werthers pathologische Züge gewinnen, wird damit ein wesentlicher Aspekt der Goethe'schen Theorie der literarischen Hervorbringung angedeutet. Denn, wie ich schon mit Bezug auf *The Specular Moment* ausgeführt habe, die literarische Produktion hat »dort ihren Ursprung [...], wo die monologische Geschlossenheit des Organismus sich auf den Anderen hin öffnet, dass Zuwendung erfährt und die primäre Bindung der ›Liebe‹ eingeht.«⁸⁴ Goethes Literatur, so könnte man verallgemeinernd festhalten, hat ihre Quelle wie auch ihr Telos in der »Hinwendung zum Anderen«.⁸⁵

Damit wäre ich wieder an den Ausgangspunkt meiner Überlegungen gelangt. Denn Wellberys Erkundungen der Beweggründe literarischer Produktion – seine Insistenz auf den imaginären Begegnungscharakter Goethe'scher Ursprungsszenen – ist aufs Engste mit seiner eigenen Verfahrensweise verknüpft. Literaturtheorie ist für Wellbery nicht deduktiv zu gewinnen und nicht dogmatisch zu verfolgen, sondern entwickelt sich aus der intensiven Auseinandersetzung mit dem einzelnen Phänomen, sei dies ein Detail, ein Text oder ein Autor. »Ästhetische Theorie«, so hat er es formuliert, »[verdankt] ihre fruchtbarsten Einsichten der intensiven Auseinandersetzung mit individuellen Kunstwerken.«⁸⁶ Es ist diese Verbindung von intensiver Beschäftigung mit einzelnen Werken und der Arbeit an einer integrativen Theorie des Literarischen, die den einzigartigen Rang der Literaturwissenschaft Wellberys begründet. Ein Kommentar zu diesem hermeneutischen Ineinander von Textlektüre und Literaturtheorie findet sich auch bei Goethe:

Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit Freiheit, und um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich, und das Erfahrungsergebnis, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll.⁸⁷

83 Ebd., S. 208.

84 Wellbery 2013b (Anm. 28), S. 213.

85 Ebd.

86 David E. Wellbery: Nachwort, in: D. E. W.: Seiltänzer des Paradoxen, München 2006, S. 231-236; hier S. 231.

87 Johann Wolfgang Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Begründet von K. Lothar Wolf und Wilhelm Troll, Abt. 1: Texte, Bd. 4: Zur Farbenlehre, hg. von Rupprecht Matthaei, Weimar 1987b, S. 5.

Literatur

- Abraham, Nicolas: *Rhythms. On The Work, Translation, and Psychoanalysis*, übers. von Benjamin Thigpen und Nicholas Rand, Stanford 1995.
- Alewyn, Richard: *Klopstocks Leser*, in: *Festschrift für Rainer Gruenter*, hg. von Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 100-121.
- Burke, Kenneth: *Goethe's »Faust« Part I*, in: K. B.: *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley 1966, S. 139-162.
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte*, München 2015.
- Goethe, Johann Wolfgang: *»Mir schlug das Herz«*, in: J. W. G.: *Gesamte Werkausgabe, Abt. 1: Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte 1756-1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987a, S. 128 f.
- *Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Begründet von K. Lothar Wolf und Wilhelm Troll, Abt. 1: Texte, Bd. 4: Zur Farbenlehre*, hg. von Rupprecht Matthaei, Weimar 1987b.
- Kommerell, Max: *Faust II. Zum Verständnis der Form*, in: M. K.: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a. M. 1956, S. 9-47.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf D. Keil, München 1993.
- Raulff, Ulrich: *Wiedersehen mit den Siebzigern. Die wilden Jahre des Lesens*, Stuttgart 2014.
- Wellbery, David E.: *Narrative Theory and Textual Interpretation. Hofmannsthal's »Sommerreise« as Test Case*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54/2, 1980, S. 306-333.
- *Morphisms of the Phantasmatic Body. Goethe's »The Sorrows of Young Werther«*, in: *Bodies and Texts in the Eighteenth Century*, hg. von Veronica Kelly und Dorothea von Mücke, Stanford 1994, S. 181-208.
- *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996a.
- *Das Gedicht. Zwischen Literaturesemiotik und Systemtheorie*, in: *Systemtheorie der Literatur*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1996b, S. 366-383.
- *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis)*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996c, S. 600-639.
- *Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz*, in: *Poetik und Hermeneutik, Bd. 17: Kontingenz*, hg. von Gerhard von Graevenitz und Odo Marquard, München 1998a, S. 291-317.

- Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur, München 1998b.
- Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion, hg. von D. E. W. und Christian Begemann, Freiburg i. Br. 2002a, S. 9-36.
- Goethes Lyrik und das frühromantische Kunstprogramm, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002b, S. 175-192.
- Stimmung, in: Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 703-733.
- Rites de passage. Zur Erzählproblematik in E. T. A. Hoffmanns »Prinzessin Brambilla«, in: Hoffmanneske Geschichten. Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft am Beispiel E. T. A. Hoffmanns, hg. von Gerhard Neumann, Würzburg 2005, S. 321-355.
- Nachwort, in: D. E. W.: Seiltänzer des Paradoxen, München 2006, S. 231-236.
- Bewegung und Handlung. Narratologische Beobachtungen zu einem Text von Kleist, in: Kleist Jahrbuch, 2007, S. 94-101.
- Wahnsinn der Zeit. Zur Dialektik von Idee und Erfahrung in Goethes »Elegie«, in: Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne, hg. von D. E. W. und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 2008a, S. 321-355.
- Semiotische Anmerkungen zu Kleists »Erdbeben in Chili«, in: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, hg. von D. E. W., München 2008b, S. 69-87.
- Schopenhauer, in: The Routledge Companion to Nineteenth-Century Philosophy, hg. von Dean Moyar, London/New York 2010, S. 327-346.
- Die Imagination der Freiheit. Goethe als Zeitgenosse Hegels, in: Freiheit. Stuttgarter Hegel Kongress 2011, hg. von Gunnar Hindrichs und Axel Honneth, Frankfurt a. M. 2013a, S. 32-54.
- Zwei Sprachgebärden in Goethes Liebeslyrik, in: Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800, hg. von Carsten Rohde und Thorsten Valk, Berlin/Boston 2013b, S. 203-221.
- Zur Methodologie des intuitiven Verstandes. Anmerkung zu Eckart Försters Goethelektüre, in: Übergänge – diskursiv oder intuitiv? Essays zu Eckart Försters »Die 25 Jahre der Philosophie«, hg. von Johannes Haag und Markus Wild, Frankfurt a. M. 2013c, S. 259-274.
- Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42.
- »Literaturwissenschaft«. A Personal Reflection, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89/4, 2015, S. 608-615.

- Goethes »Faust I«. Reflexion der tragischen Form, München 2016a.
- Das leibliche Imaginäre. Goethe, Nietzsche, Musil, Konstanz 2016b.
- »Geist« as Medium of Art. Goethe's »West-östlicher Divan«, in: Spectral Seas. Mediterranean Palimpsests in European Culture, hg. von Stephen Nichols, Joachim Küpper und Andreas Kablitz, New York/Bern 2017a, S. 203-217.
- Goethes »Pandora«. Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne, München 2017b.
- Der anekdotische Vorfall. Notiz zu einem Erzählverfahren in »Dichtung und Wahrheit«, in: Goethes »Dichtung und Wahrheit«. Beiträge zu Goethes autobiographischen Schriften, hg. von Anne Bohnenkamp und Bernhard Fischer, Berlin/Boston 2022, S. 39-58.

HELMUT MÜLLER-SIEVERS

Vermittlung und Mittlerer Weg

David E. Wellberys endogene Form in der Kritik Nāgārjunas

I.

Von Anbeginn seiner Publikations- und Lehrtätigkeit hat David E. Wellbery dem Problem der Form nachgedacht. Er hat von der Semiotik, der Rhetorik, der Medien- und Systemtheorie genommen, was er brauchte, um sich seinem Ziel zu nähern, eine Theorie der ästhetischen Form zu formulieren, die auf der intellektuellen Höhe der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts steht. Das tiefste Reservoir, aus dem er geschöpft hat, ist das Werk Goethes, das er uns auf diesem Weg auf einzigartige Weise nähergebracht hat. Seine Beschäftigung mit Goethe ist weniger als Exegese zu sehen, denn als der Versuch, mithilfe des Goethe'schen Denkens zum Denken der Form zu gelangen.

Als ein Kondensat dieser langen Beschäftigung darf der Eintrag »Form (Form)« im *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* gelesen werden. Nach einem kurzen Überblick über die Extreme der Formbegriffe des Platonismus und des Konstruktivismus entwickelt Wellbery den Begriff der »endogenen Form« als mittleren Weg, der sich vom Frühwerk bis zu den letzten Schriften durch Goethes Schaffen zieht. Dieser Formbegriff vermeidet einerseits das Urbild-Abbild-Gefälle der Ideenlehre Platons, andererseits das wuchernde Paradox der Form, wie es etwa in der Systemtheorie gepflegt wird.¹ Form wird in Wellberys mittlerer Position als emergent und dennoch gesetzmäßig begriffen, »in an interplay of invariance and variation«.²

Der spekulative Erfolg dieses mittleren Wegs hat sich in vielen Beiträgen Wellberys, seiner Schüler und seiner Mitdenker, auch in diesem Band, bewiesen. Doch er führt allein durch die Gegenden der abendländischen Philosophie, der man ganz unpolemisch nachsagen kann, dass sie sich um das Problem der Form – abstrakter gesagt, um das Problem des Verständnisses von Gleichem und Verschiedenem – formiert hat und sich noch immer formiert. Selbst wo

1 David Roberts: The Paradox of Form. Literature and Self-reference, in: *Poetics* 21, 1992, S. 75-91.

2 David E. Wellbery: Form (Form), in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 1/1, 2021, S. 45-52.

diese Philosophie und Ästhetik sich von der Form abwenden wollen, wie etwa im »informe« Georges Batailles oder in der *art informel*, bringen Negation und Destruktion die Form immer wieder zurück ins Spiel.³

»Form ist Leere, Leere ist Form; Form ist nichts anderes als Leere, Leere ist nichts anderes als Form.«⁴ So steht es im Herz-Sutra, einem wegen seiner Bedeutung für den Mahāyāna-Buddhismus so genannten kurzen, von vielen Buddhisten auswendig gewussten Text, vermutlich aus dem 7. Jahrhundert. Vielfach sind die Gründe, warum dieser Einwurf von westlichen Philosophen nicht auf- und ernstgenommen wurde – zuvörderst wohl der, dass von Goethes Zeit bis zu unserer die Frage, ob es in Indien überhaupt zu einem Denken gekommen ist, mit dem sich eine Auseinandersetzung verlohnte, bei allem romantischen Interesse am Sanskrit ausführlich negativ beantwortet wurde.⁵ Das ist nicht allein Ausdruck kolonialer Herablassung, sondern auch Folge der oben angesprochenen Selbst-Definition des abendländischen Denkens als Denken der Form und der Unterscheidung: schon Aristoteles hatte argumentiert, dass mit Menschen, die nichts Beständiges annehmen und Unterscheidungen – wie die zwischen Form und Leere – verneinen, kein Gespräch stattfinden kann:

Wenn aber alle in gleicher Weise sowohl das Wahre wie das Unwahre sagen, so könnte unter dieser Bedingung eigentlich niemand sich äußern und etwas sagen, denn er würde ja immer zugleich dieses und nicht dieses sagen. Ist aber jemand keiner bestimmten Auffassung, sondern meint eben nur etwas und meint was auch ebensogut nicht: wie unterschiede sich sein Verhalten dann noch von den Pflanzen?⁶

Mit einer gewissen Konsequenz also wurde die buddhistische Lehre der Gleichgültigkeit von Form und Leere aus der Philosophie verbannt, vornehmlich in

3 Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss: *Formless. A User's Guide*, New York 1997, S. 13-40.

4 Herz-Sutra, <https://de.wikisource.org/wiki/Herz-Sutra> (31.05.2023). Aus der Transliteration lässt sich sehen, dass in diesem Vers die beiden Worte *rūpa* (Form) und *sunyatā* (Leere) wiederholt werden. Es ist darum nicht klar, warum es in der nebenstehenden deutschen Übersetzung einmal mit Form, dann mit Erscheinung, *sunyatā* einmal mit Leere, dann mit Leerheit übersetzt wird. Über die Übersetzung von *rūpa* gibt es heftige und schulbildende Meinungsverschiedenheiten. Neben dem häufigsten »Form« werden in den herangezogenen Übersetzungen auch »Körpergestalt« (Weber-Brosamer/Back), »materia sensibile« (Magno), »physical reality as a whole« (Garfield) angeboten. Wir werden später sehen, dass *rūpa* eine bestimmte Stelle in der Analyse der Persönlichkeit einnimmt. Zur ausführlichen Exegese siehe Donald Lopez: *The Heart Sutra Explained*, Albany 1988.

5 Guy Bugault: *L'Inde pense-t-elle?*, Paris 1994, S. 27-50, sowie die Textsammlung: Aakash Singh Rathore und Rimina Mohapatra (Hg.): *Hegel's India*, Oxford 2018.

6 Aristoteles: *Metaphysik*, übers. und hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1990, 1008b 8-11.

das Reich der Religion und des Glaubens, wo sie sich auch wohl eingerichtet und allerlei Blüten getrieben hat. Es bleibt eine bitter-süße List des Weltgeistes, dass er aus dem Buddhismus, aus der (*pace* Nietzsche) schärfstmöglichen Theologie-, Sozial- und Religionskritik, selbst wieder eine Religion und – neuerlich – eine sanft-komfortable Psychotherapie hat werden lassen.

Was aber mit dieser Verbannung auch außer Frage gestellt wurde, sind die Vorgaben, die Heidegger auf die Kurzformel von der onto-theologischen Verfassung des westlichen Denkens gebracht und Hans Blumenberg als dessen Legitimationszwang ausgiebig analysiert hat.⁷ Von buddhistischer Warte aus stellen sich diese Vorgaben als die Last und die Aufgabe dar, der Welt eine Ordnung, einen Grund und damit auch einen Sinn zuzusprechen und damit ihre philosophische Interpretation unter die uneingestandene Prämisse der Rechtfertigung zu stellen. Rechtfertigung soll hier nur heißen, einem Phänomen seinen rechten Platz im Ganzen der Welt zuzuweisen, den es haben muss, damit das Ganze als solches sinnvoll ist. Es *muss* einen, zur Not auf die bare, »effiziente« Kausalität verflüchtigten sinnvollen Zusammenhang in der Welt geben, dem wir mit unseren beschränkten (seit der Moderne aber immerhin gewissen) Mitteln nachspüren *können*, andernfalls wir in den Abgrund der Kontingenz und des Unsinnigen stürzen. Die idealistische Philosophie, angefangen mit Kants »muss ... können« der transzendentalen Apperzeption, hat versucht, diese Last so weit wie möglich – logisch, ästhetisch, ethisch, historisch – zu verteilen, kann und will sie aber nicht loswerden.⁸

Für die Denker des »Goldenen Zeitalters der Buddhistischen Philosophie in Indien«⁹ sind diese Vorgaben und diese Art der transzendentalen Argumenta-

7 Eine historisch-philosophische Rekonstruktion dieses Zwanges, seiner Kritik und seiner neuerlichen Rückkehr findet sich bei Eva Geulen und Claude Haas: Einleitung, in: *Formen des Ganzen*, hg. von E. G. und C. H., Göttingen 2022, S. 9-30.

8 Pirmin Stekeler: *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar*, Hamburg 2014, S. 69 und 71: »Hegels Antwort [auf die Frage der Theodizee, HMS] ist unerhört: Wir müssen die Spannung aushalten zwischen einer Anklage Gottes und seiner Rechtfertigung, zwischen einer Kritik an den Weltzuständen und einer Haltung zur Wirklichkeit, in welcher diese als die bestmögliche Welt anerkannt bleibt. [...] Insgesamt vertritt Hegel dabei das im Grunde alte und doch in seiner Zeitlosigkeit tiefe platonische Programm des ›sozein ta phainomena‹, der ›Rettung der Phänomene‹. Alle theoretischen Rekonstruktionen und verbalen Erklärungen sind dieser Methode wissenschaftlicher Erklärung untergeordnet«. Zur engen und oft uneingestandenen Verwandtschaft von Rechnen (als Hauptaktivität der Vernunft) und Rechenschaft ablegen siehe Martin Heidegger: *Gesamtausgabe, Abt. I: Veröffentlichte Schriften (1910-1976)*, Bd. 10: *Der Satz vom Grund*, Frankfurt a. M. 1997, S. 139-151.

9 So der Titel der neuesten und besten Gesamtdarstellung dieser Epoche von Jan Westerhoff: *The Golden Age of Indian Buddhist Philosophy*, Oxford 2023.

tion fremd, und zwar so fremd, dass sie ihnen oft nicht einmal in der Form der Negation gegenwärtig sind. Es gibt für sie keinen Schöpfergott, keinen Anfang, keinen Grund, kein Ende und keine Ganzheit der Welt, darum auch keine Ontologie, keine Theologie und schon gar keine Theodizee. Selbst die erste der edlen Wahrheiten, nach der die Welt ein Hort des Leidens (*dukkha*) sei, ist keine »These über das Sein« in dem Sinne, wie es die nämliche des Augustinus oder die entschärfte Kants ist, sondern, wie wir sehen werden, eine Diagnose menschlichen Verhaltens.¹⁰

Nun gibt es vom Buddha keine autorisierten Schriften – ja, es gibt deutliche Anzeichen dafür, dass er (auch darin Nietzsches Zarathustra ähnlich) gezögert hat, überhaupt zu lehren und eine Gefolgschaft zuzulassen.¹¹ Dennoch (oder vielleicht deshalb) entstand sehr bald eine unüberschaubare Scholastik und eine früh einsetzende dogmatische Differenzierung. Das oben zitierte Herz-Sutra gehört zum *Prajñāpāramitā*-Corpus, einer ersten Sammlung von Texten des sogenannten großen Fahrzeugs, des *Mahāyāna*, die alle darin übereinkommen, dass es dem Buddha nicht um Glauben, nicht um Regeln, nicht um Dogma und nicht um Institutionen ging, sondern um die Perfektion (*pāramitā*) von *prajñā*, von Einsicht oder eben Weisheit.¹² Schon darin ist der Buddhismus keine Religion, dass er anstelle des Glaubens die Einsicht lehrt und diese wiederum auf nachvollziehbaren Regeln der Analyse fußt. Dennoch tut man gut daran, die Sutras eben sowohl als Dichtungen wie als Lehre zu lesen, etwa so, wie die westliche Philosophie die Fragmente der vorsokratischen Philosophen liest – oder, näher an unserem Thema, wie wir Goethes *Maximen und Reflexionen* lesen, oder lesen sollten.¹³

Dies gilt auch für das ganz anders komponierte Lehrgedicht, mit dem sich der wohl bedeutendste Philosoph des Buddhismus, Nāgārjuna, in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts u. Z. gegen die scholastische und monastische

10 Aus dieser Sicht sind also Zweifel angebracht an der These vom »menschlichen Hang, sich das Universum als Totalität, als ein Ganzes vorzustellen«, die Hans Ulrich Gumbrecht: *Universum, All, Kosmos*, in: *Formen des Ganzen* (Anm. 7), S. 33-40 verfißt.

11 »Und deshalb hatte Buddha, der Asket, anfänglich noch gezögert, den Dharma zu verkünden, wohl ahnend, daß es den geistig Schwachen kaum gelingen würde, in den Dharma vollständig einzudringen«. Bernhard Weber-Brosamer und Dieter M. Back: *Die Philosophie der Leere. Nāgārjunas Mūlamadhamaka-Kārikās. Übersetzung des buddhistischen Basistextes mit kommentierenden Einführungen*, Wiesbaden 2005, Kap. 24, V. 12. Im Text fortlaufend als MMK (Kapitelzahl, Verszahl) zitiert.

12 Zu dieser Literatur siehe Erich Frauwallner: *Die Philosophie des Buddhismus*, Berlin 2010, S. 90-107. Frauwallner ist, jenseits der Philologie, ein hoch belasteter Interpret des Buddhismus.

13 Westerhoff 2023 (Anm. 9) zitiert die schöne Bemerkung, wonach »even so laconic a document as a telegram would be prolix compared to a sutra« (S. 15).

Verfestigung der buddhistischen Lehre wendete.¹⁴ In 27 Kapiteln unterschiedlicher Länge, die aus zweizeiligen Strophen (*kārikā*) bestehen, unternimmt er es, die impliziten und expliziten Einwände gegen die Lehre von der Leere der Form zu entschärfen und gleichzeitig eine radikale (*mūla*) Lehre des Mittleren Wegs (*Madhyamaka*) zu formulieren.

Nāgārjunas *Mūlamadhyamakakārikā* (MMK) sind die komprimierteste (und dennoch oft repetitive) Darstellung des buddhistischen Denkens der Leere.¹⁵ In ihrer Kompression and Schärfe sind sie – als Lehre – so autodestruktiv, dass man Institutionen des gegenwärtigen Buddhismus wie den Lamaismus, die Überhöhung durch den tantrischen Buddhismus (*Vajrayāna*) und die X-Buddhismen im Westen als Versuche ansehen kann, dieses Potential der radikalen Selbstaufhebung einzuhegen.¹⁶ Denn wie eine Philosophie, die die Kritik lehrt, selbst kritisch sein muss und eine, die die Dialektik lehrt, dialektisch, so muss ein Denken, das die Leere (*śūnyā*) lehrt, selbst leer sein oder besser: sich immer wieder selbst leeren und entleeren. Und so kulminieren die MMK (MMK 25, 24) auch konsequent in dem Absatz: »Nirgendwo wurde irgendeinem durch den Buddha irgendein Dharma (= Grundsatz) gelehrt«.

Es ist schwer, die ohnehin komprimierten Verse der MMK noch weiter zusammenzufassen. Doch der Gedanke der endogenen Form, den Wellbery aus seiner umfassenden Lektüre idealistischer Ästhetiken entwickelt hat, kann uns helfen, den Formbegriff des Mittleren Wegs so herauszuarbeiten, dass seine Gegenüberstellung mit dem Formdenken des Westens sinnvoll und bedenkenswert ist. Dabei bleiben naturgemäß viele wichtige Aspekte unbesprochen, vor allen anderen das Ziel seiner Überlegungen, das Nāgārjuna im Übrigen mit He-

14 Zu dieser Bewertung und einer kurzen Übersicht siehe Jan Westerhoff: Nāgārjuna, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2022 Edition), hg. von Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/nagarjuna/> (05.05.2024). Zu Nāgārjunas Biographie siehe Westerhoff 2023 (Anm. 9), S. 95-99.

15 Als deutsche Übersetzungen und Kommentare wird hier MMK zugrunde gelegt. Es handelt sich hierbei um eine Übersetzung aus dem Sanskrit; die Kapiteleinführungen bemühen sich vornehmlich, begriffliche Konsistenz und soteriologischen sowie philosophiegeschichtlichen Kontext herzustellen. Die umfassendste und tiefste Gesamtdarstellung ist m. E. von Emanuela Magno: *Nāgārjuna. Logica, dialettica e soteriologia*, Milano 2012. Weitere wichtige Gesamtdarstellungen und Übersetzungen sind Jay L. Garfield: *The Fundamental Wisdom of the Middle Way. Translation and Commentary of Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*, Oxford 2005; Jan Westerhoff: *Nāgārjuna's Madhyamaka. A Philosophical Introduction*, Oxford 2009, und das schon erwähnte Buch von Bugault 1994 (Anm. 5).

16 Das ist die überzeugende These von Glenn Wallis: *Speculative Non-Buddhism. X-Buddhism and its Decimation*, in: *Cruel Theory – Sublime Practice. Toward a Reevaluation of Buddhism*, hg. von G. W., Tom Pepper und Matthias Steingass, Roskilde 2013, S. 87-155.

gel teilt, nämlich Philosophie als Argumentgefüge aufzulösen und in eine rationale, »wissenschaftliche« Analyse metaphysischer und epistemologischer Probleme zu überführen. Das weitere Ziel allerdings – hierin ganz anders als Hegel – ist für Nāgārjuna nicht die Befreiung zum, sondern vom Begriff.¹⁷

II.

Wollte man den Buddhismus im Allgemeinen und die Madhyamaka-Schule im Besonderen als philosophisches System im westlichen Sinne verstehen, so wäre deren grundlegende These die Lehre vom abhängigen Entstehen (*pratītya-samutpāda*). Sie besagt, dass nichts entsteht, existiert und vergeht, das nicht mehrere Bedingungen hat. Bedingungen, nicht Ursachen oder Gründe – gleich das erste Kapitel der MMK führt diese Unterscheidung ein. Die Vorstellung, dass ein bestimmtes Etwas ein bestimmtes anderes Etwas verursacht und hervorbringt, setzt eine Vorstellung von Kausalität voraus, die diese als linear, dauernd und unabhängig von ihrer jeweiligen Instanziierung, d. h. als unbedingt denkt. Demgegenüber sind Bedingungen selbst bedingt; man könnte ihnen allenfalls formative Wirkung zugestehen, wenn denn Form als äußere, kontingente Gestaltnahme verstanden wird.¹⁸

¹⁷ Der Einstieg in die buddhistische Philosophie, das sei noch bemerkt, wird erschwert durch die Tendenz zum Kategorisieren und Auflisten (drei Juwelen, vier Wahrheiten, fünf *skandhas*, achtfacher Weg, zwölf Bedingungen des abhängigen Entstehens etc.). Hier gilt es zu erinnern, dass der Buddhismus aus einer mündlichen Überlieferung kommt, in der das Aufzählen – wie auch die Gedichtform – mnemonische Funktion hat. Überhaupt ist dieses Denken in dem Maße von der Praxis der Arithmetik – vom Zählen, Bündeln und Teilen – geprägt wie die westliche Philosophie und Theologie von der Geometrie und der Schrift. Was die Schrift für die westliche Philosophie garantiert – das Nachhalten, die Vermeidung des Widerspruchs mit dem schon Gesagten –, das ermöglicht der Aufruf von Argumentmengen dem Buddhisten. Dies wird nicht zuletzt am Unterschied zwischen diskursiver Negation und arithmetischer Null (*sunyā*) deutlich werden. Siehe hierzu Georges Ifrah: *The Universal History of Numbers from Prehistory to the Invention of the Computer*, New York 2000, S. 496 und 508-510.

¹⁸ Dies ist die große These von Lutz Geldsetzer in: Nagarjuna: Die Lehre von der Mitte. Chinesisch-Deutsch, hg. von Lutz Geldsetzer, Hamburg 2010, S. 97-169; Nagarjuna eliminiert aus dem *aitia*-Geviert des Aristoteles alle Gründe außer der *causa formalis* und baut damit eine Welt der formalen Kontingenz auf, der alle materiale, effektive und finale Kohärenz fehlt. Obwohl diese These – dass die buddhistische Welt eine radikal ästhetische Welt ist – gerade im vorliegenden Zusammenhang reizvoll ist, unterliegt sie zu großen philologischen Zweifeln, als dass sie hier weiterverfolgt werden könnte. Vgl. Claus Oetke: [Rezension zu:] Nagarjuna: Die Lehre von der Mitte. Chinesisch-Deutsch, hg. von Lutz Geldsetzer, in: *Orientalistische Literaturzeitung* 107/4-5, 2012, S. 304-309.

Im Hintergrund der buddhistischen Kritik an der »hervorbringenden« Kausalität steht die Überzeugung, dass die Zeitform aller Dinge und Ereignisse der nicht-ausgedehnte Moment – man ist hier versucht, zu sagen: der Augenblick – ist. Er verweilt nicht, denn was er bewirkt oder wessen Wirkung er ist, gibt es nur in der Erwartung oder in der Erinnerung. Die Kausalitätsrelation, die behauptet, selbstständig und geistunabhängig abzulaufen, besteht also recht besehen immer aus mindestens einem Glied, das begrifflicher Natur ist. Die Grundbehauptung seiner essentialistischen Dialogpartner war, dass es selbstständige Begriffs- und Ding-Atome gibt, die aus dem Sog des abhängigen Entstehens herausragen und untereinander im Modus der Kausalität interagieren. Nāgārjuna erwidert ihnen nicht, dass es Kausalität nicht, sondern dass es sie nicht unbedingt, vor oder in den Dingen selbst gibt.¹⁹ Das Ziel der Kritik in diesem wie auch in anderen Kapiteln ist immer die Vorstellung, Phänomene – Dinge, Ereignisse, aber auch Argumente und Begriffe – hätten ihren Grund in sich selbst, hätten ein Eigenwesen (*svabhāva*), das unabhängig von allen bedingenden Faktoren weiter bestünde.

Da Bedingungen selbst bedingt sind, ist das Bedingte also nur der zeitweilige, impermanente Knotenpunkt einer Vielzahl von Faktoren, die sich in diesem Geflecht reziproker Bedingungen jederzeit neu arrangieren können. Wird Kausalität also als unbedingte, notwendige oder originelle Hervorbringung verstanden und nicht als gegenseitige Abhängigkeit, »ist sie nicht gegeben«, wie es in der MMK immer wieder am Ende eines Beweisgangs heißt. Bedingungen jedoch können, je nach Interesse, in alle Richtungen verfolgt und zur Erklärung von Erscheinungen herangezogen werden.²⁰ Es ist gerade das abhängige Ent-

19 MMK I, 1-1, 6; dazu jetzt sehr erhellend Westerhoff 2023 (Anm. 9), S. 110 f. Siehe auch die einleitenden Erläuterungen der Übersetzer der MMK, S. 1 f., des weiteren Garfield 2005 (Anm. 15), S. 103-122, Magno 2012 (Anm. 15), S. 145-151, und Westerhoff 2009 (Anm. 15), S. 98-112. Man sieht, dass die MMK sorgfältiger argumentieren als später der Empirismus. Aufgezeigt wird nicht nur die generelle Problematik erfahrungsunabhängiger Begriffe, sondern die Widersprüchlichkeit dieses besonderen, »schöpferischen« Kausalitätsbegriffes, an dem auch Kant Anstoß nehmen wird.

20 Die klassische Formel des Buddha in der Majjhima Nikāya 38 lautet: »[...]when this exists, that exists; from the arising of this, that arises«. Majjhima Nikāya 38, übers. von Suddhāso Bhikkhu, 2016, <https://suttacentral.net/mn38/en/suddhaso?reference=none&highlight=false> (05.05.2024). Magno 2012 (Anm. 15), S. 147, sieht hier den Übergang vom Substanzbegriff der brahmanischen Philosophie zu einem Funktionsbegriff der Relation, den Ernst Cassirer für das späte 19. Jahrhundert wiederentdeckt hat. Die Erklärung erklärt immer nur, was je schon gegeben ist und in einem funktionalen (wenn – dann) Zusammenhang erscheint. Der Radikale Empirismus von William James wird dies Problem so angehen, dass er die Kausalrelation (das »Weilen«) selbst wieder als erfahrbar erklärt.

stehen, das die wissenschaftliche Erforschung von Bedingungsbeziehungen möglich macht.

Dieses erste Kapitel – dem eine vieldiskutierte Anrufung des »besten aller Lehrer« vorangeht, in der das abhängige Entstehen in der Form von acht Negationen entfaltet wird – bereitet also den weitesten Rahmen und stellt die Methode bereit, mit der die nachfolgenden Fragen abgehandelt werden. Dabei wird abhängiges Entstehen nicht einfach vorausgesetzt, vielmehr jedes Mal neu aufgezeigt, dass die Annahme unabhängiger, unbedingter Begriffe, Substanzen, oder Wesen (*svabhāva*) in unauflösliche Widersprüche im Denken dessen führt, der sie annimmt.²¹ So wie er es paradigmatisch im Fall der Kausalität vorführt, zeigt Nagarjuna immer wieder, dass das Wesensdenken zu unnötigen und widersprüchlichen Hypostasen führt. Im zweiten Kapitel etwa, unter dem zunächst befremdlichen Titel »Das Gegangene und Nicht-Gegangene«, zeigt er, dass es unnötig und gar widersinnig ist, unabhängig vom jeweiligen Akt des Gehens einen Ort des Gehens und einen Geher zu hypostasieren, der den Akt des Gehens potentiell ausführt oder ausgeführt hat.²² Uns in der westlichen Philosophie Erzogenen ist dieses Argument vor allem aus der Philosophie Nietzsches und William James' vertraut.²³

- 21 Die Übersetzung von *svabhāva* ist notorisch schwierig; Westerhoff 2022 (Anm. 14) in seinem Beitrag zur SEP zeigt, dass »Substanz« wohl das beste Äquivalent in der Philosophie des Westens darstellt. Siehe dazu Dorothea Frede: Stichwort: Sein. Zum Sinn von Sein und Seinsverstehen, in: Heidegger-Handbuch, hg. von Dieter Thomä, Stuttgart 2003, S. 80-86; hier S. 81 (á propos Aristoteles): »die Substanz ist der zentrale Seins-Begriff, weil die Existenz aller anderen Eigenschaften von einer selbstständig bestehenden Substanz abhängt«.
- 22 Das Arguments Nāgārjunas fasst *in nuce* zusammen, was Hans Blumenberg als den jahrhundertelangen Prozess der Auflösung der aristotelischen Bewegungstheorie – die die Bewegung auch in *mobile*, *movens*, und *locus* aufteilte – in Hans Blumenberg: Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt a. M. 1981, S. 505-606, analysiert hat. Siehe dazu auch Nicola Zambon: Das Nachleuchten der Sterne. Konstellationen der Moderne bei Hans Blumenberg, Leiden 2017, S. 43-57. Zur gründlichen Analyse dieses zweiten Kapitels siehe Dan Arnold: The Deceptive Simplicity of Nāgārjuna's Arguments Against Motion, in: Journal of Indian Philosophy 40, 2012, S. 553-591.
- 23 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: F. N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1988, S. 245-412; hier S. 279: »Aber es giebt kein solches Substrat; es giebt kein ›Sein‹ hinter dem Thun, Wirken, Werden; ›der Thäter‹ ist zum Thun bloss hinzugedichtet, – das Thun ist alles«. Siehe hierzu Robert Pippin: Nietzsche, Psychology & First Philosophy, Chicago 2010, S. 67-84. William James bringt – zeitgleich – das nämliche Argument in: W. J.: Does »Consciousness« exist?, in: The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Method 1/18, 1904, S. 477-491.

Das abhängige Entstehen ist kein transzendentes Argument, das ein für alle Male mit seinen Gegnern aufräumt, sondern müsste eigentlich jedes Mal, wenn ein Gegenbeispiel auftaucht, neu in Anschlag gebracht werden.²⁴ Dennoch bedient sich Nagarjuna gewisser Strategien, die ihm Generalisierungen und Abkürzungen erlauben. Von diesen die wichtigste ist das Tetralemma (*catuskoti*), das über die dilemmatische Logik des Aristoteles hinaus zwei weitere Möglichkeiten durchspielt: dass etwas zugleich wahr und unwahr, und dass etwas weder wahr noch unwahr ist.²⁵ Diese letzten beiden Möglichkeiten gewinnen ihr volles Gewicht erst, wenn zwei weitere Grundannahmen des Mittleren Wegs artikuliert sind.

Die erste ist die These von der letztendlichen Leere (*sunyā*) aller Phänomene, die das Herz-Sutra zwar angekündigt, aber noch nicht durchgeführt hatte. Sie ist das logische und natürliche Korollar des abhängigen Entstehens, demgemäß ja nichts seinen Grund in sich oder in einem anderen hat. Leer-Sein heißt nicht etwa Nicht-Sein oder Illusorisch-Sein, es spricht auch nicht von dem »unendlichen Mangel an Sein«, der die deutsche Romantik umgetrieben hat. Leer-Sein heißt Nicht-Selbst-Sein: Bedingtheit, Abhängigkeit, Unbeständigkeit, Nicht-identität.²⁶ Es ist hier hilfreich, daran zu erinnern, dass die Leere, obschon in den ältesten Sutren besprochen, ihre zentrale philosophische Bedeutung zu der Zeit erhält, als in der indischen Mathematik die gleichnamige (*sunyā*) Null eingeführt wurde.²⁷ Auch die Null ist nicht einfach nichts, sondern Platzhalter und Leerstelle, um die herum sich Zahlen gruppieren und die für Zahlen eintreten kann. Jede Zahl ist von der Null betroffen, hat die Null in und um sich und ist das, was und wo sie ist durch die Stelle, die ihr die Null anweist. Im Unterschied zum griechischen Denken, das von der Geometrie, das heißt vom Bild der Li-

24 »Such a ›master argument‹ would have to be based on claims about the ultimate nature of things, and given what would be required to establish that such claims are ultimately true, this would involve commitment to intrinsic nature of some sort or another«. Mark Siderits und Shoryu Katsura: *Nāgārjuna's Middle Way. Mūlamadhyamakārikā*, Boston 2013, S. 6. Genau diese Konsequenz entgeht Lutz Geldsetzer in: Nagarjuna 2010 (Anm. 18), S. 164 f.

25 Zur *catuskoti* (»logischer Vierkant«) gibt es eine ausführliche Literatur, die sich vor allem um ihre logische Konsistenz und ihre Beziehung zur aristotelischen Logik sorgt. Für einen guten Überblick siehe Magno 2012 (Anm. 15), S. 108-144.

26 Siehe zum Unterschied zwischen westlichen Logiken des Nichts und der des Nāgārjuna 2010 (Anm. 18), S. 132-138, und Brian Rotman: *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, London 1987, S. 60-78. David Seyfort Rugg sieht als drittes Paradigma die Sanskrit-Grammatik, in der über absolute und abhängige Negation disputiert wird: D. S. R.: *Mathematical and Linguistic Models in Indian Thought*, in: D. S. R.: *The Buddhist Philosophy of the Middle*, Boston 2010, S. 1-12.

27 Siehe Ifrah 2000 (Anm. 17), S. 496 und 508-510.

nie und der Fläche beherrscht wurde und für die Nicht-Sein das ist, was außerhalb der Figuren liegt und unbestimmt bleibt, ist im arithmetischen Denken Indiens die Leere immer Leere von Etwas, eine volle Leere oder, wie Hegel sagen würde, eine bestimmte Negation.²⁸ Die Leere negiert also nicht die Existenz oder Wirklichkeit der Phänomene – das ist ein westliches Vorurteil gegen den Buddhismus –, sondern macht sie (als vergängliche, abhängige, bedingte) allererst möglich. Denn abhängig Existieren heißt Leersein und das Ziel der MMK ist, dieses Leersein in allen lebenswichtigen Bereichen nachzuweisen.

Die Leere ist allerdings nicht die Wahrheit der Existenz in dem Sinne, dass sie eine epistemologisch festere, eigentlichere Grundlage für die Charakterisierung der Wirklichkeit bereite. Einen transzendentalen Standpunkt, von dem aus die Dinge in ihrer Phänomenalität allererst erscheinen können, kann es im Gefüge des abhängigen Entstehens nicht geben. Das heißt aber, dass die Einsicht in die Leere der Dinge selbst von diesen leeren Dingen abhängig – und darum selbst leer ist. Zum Verständnis dafür, wie sie dennoch artikuliert werden kann, ist die zweite Grundannahme des Mittleren Weges wichtig – auch sie war schon in den frühesten Texten der Tradition ausgesprochen –, die These von den zwei Wahrheiten, einer konventionellen und einer ultimativen.²⁹ Nach ihr sind die uns täglich begegnenden Phänomene in ihrer hinfälligen Existenz nicht etwa unwahr oder unwirklich, sondern konventionell wahr, werden also in konventionellen Diskurs- oder Praxissituationen für substanzial gehalten, obwohl vom Standpunkt der ultimativen Wahrheit – aus der Einsicht in ihr abhängiges Entstehen – klar ist, dass sie leer sind. Dies ist nicht nur eine Konzession an die Wirklichkeit, wie sie dem Laien erscheinen mag, sondern Einsicht in ein weiteres, ultimatives Bedingungsverhältnis: Konvention erscheint als solche nur, wenn sie vom Standpunkt der letzten Wahrheit kritisiert wird; die Wahrheit der Substanzlosigkeit und Leere ist an die Konventionen der Beständigkeit gebunden. Es kann keine abstrakte, apriorische, selbstständige Wahrheit der Leere geben. Als solche verfiel sie sofort dem Verdikt, sich selbst vom abhängigen Entstehen und damit von der Leere selbst auszunehmen. Sie kann sich immer nur

28 Siehe Rotman 1987 (Anm. 26), S. 7-14; zur »vollen Leere« siehe Edward Conze: *The Diamond Sutra & The Heart Sutra*, New Delhi 2017, S. 98 f. Conze, eine nicht unproblematische Figur in der Geschichte der *Prajñāpāramitā*-Exegese, hat übrigens in den 1930er Jahren versucht, sich mit einer großen Arbeit über den Satz vom Widerspruch aus marxistischer Sicht zu habilitieren.

29 »Bei der Verkündigung des Dharma haben sich die Buddhas auf die zwei Wahrheiten gestützt: die eine ist die weltliche, verhüllte Wahrheit (*samvrtisatya*), die andere ist die Wahrheit im höchsten Sinne (*paramārthasatya*)«. MMK 24, 8. »Diejenigen, die den Unterschied der beiden Wahrheiten nicht erkennen, die erkennen auch nicht die tiefe Wahrheit (*tattva*) in der Lehre Buddhas«. MMK 24, 9. Zu diesem Vers und dem ganzen Kapitel siehe den eindringlichen Kommentar von Garfield 2005 (Anm. 15), S. 293-320.

im jeweiligen Entleeren beweisen; das heißt aber, dass sie selbst abhängig und somit auch konventionell, nicht besser oder »wahrer« als die konventionelle ist.³⁰ Warum ist sie dann der einfach konventionellen vorzuziehen? Weil diese als konventionelle sonst gar nicht offensichtlich werden könnte und wir mit ihrem Anspruch auf Unveränderlichkeit und Substantialität in der Konvention gefangen blieben. Der Buddhismus ist aber letztlich eine Theorie und Praxis der Befreiung, der Befreiung aus der Konvention durch die Einsicht in ihre Konventionalität.³¹

Alle weiteren Lehrsätze, die man dem Buddhismus sonst noch zuschreibt – der von der Selbstlosigkeit, von der Buddhanatur, vom Nirvana – fließen aus dieser Dialektik der zwei Wahrheiten und damit aus der These vom abhängigen Entstehen. Selbst die Vier Edlen Wahrheiten – dass es Leiden auf der Welt gibt, dass es einen Grund für das Leiden gibt, dass wir diesen Grund abstellen können und dass es dafür eine Praxis gibt – sind ein Gefüge wechselseitig abhängiger, mithin »leerer« Aussagen, die nur in der konventionellen Welt gelten.

Das weltliche Schicksal des Buddhismus in seinen verschiedenen Spielarten ist von der Verdrängung der Leere der Lehre von der Leere bestimmt, von der Wiedereinführung von Transzendentalien (Buddha, Dharma, Shanga), von der Apotheose des Gründers und der Kodifizierung der rechten Einsicht und der rechten Handlung.³² Nichts dergleichen folgt aus dem Lehrgedicht des Nagarjuna.

III.

Die MMK zeigen die Konsequenzen des abhängigen Entstehens und der Leere an einem Spektrum von Fragen auf, die wir in Erkenntnistheorie und Ethik trennen würden, die für den Buddhismus aber ungetrennt sind.³³ Über die ge-

30 »Emptiness is hence not different from conventional reality – it is the fact that conventional reality is conventional. Hence it must be dependently arisen since it depends upon the existence of empty phenomena. Hence emptiness itself is empty«. Ebd., S. 316.

31 Damit wird auch klar, warum die Logik der MMK nicht zwei-, sondern vierwertig ist. Denn ein Sachverhalt mag wahr, falsch, zugleich wahr und falsch sein (jeweils vom konventionellen und vom ultimativen Standpunkt) oder weder wahr noch falsch (ultimativ und konventionell). Siehe dazu Jay L. Garfield und Graham Priest: *Mountains are Just Mountains*, in: *Pointing at the Moon. Buddhism, Logic, Analytic Philosophy*, hg. von Mario D'Amato, Jay L. Garfield und Tom J. F. Tillemans, Oxford 2009, S. 71-82.

32 Siehe hierzu Glenn Wallis: *A Critique of Western Buddhism. Ruins of the Buddhist Real*, London 2019, S. 149-155 und passim.

33 Diese Ungeschiedenheit ist im Begriff *Dharma* impliziert. Nicht nur operiert er auf drei verschiedenen Ebenen – er meint Weltgesetz ebenso wie das Gesamt der buddhistischen

naue Sequenz der Kapitel und ihrer Thematik gibt es verschiedene Erklärungen, die darin übereinkommen, dass vom ersten Kapitel zu den Kapiteln 24 und 25 ein dramatischer Bogen gespannt ist, der vom abstrakten Begriff der Bedingungen zu den soteriologisch zentralen Themen der vier edlen Wahrheiten und des Nirvana reicht und dass die letzten Kapitel 26 und 27 entweder interpoliert sind oder vornehmlich dogmatisches Interesse beanspruchen können. Im Hintergrund steht die Auseinandersetzung mit der Abhidharma-Schule, nach deren Grundüberzeug die Identifikation von Bedeutungsatomen (*dharmā*) Zugang zur letzten Wahrheit verschafft. Vor ihm ist die dramatische *conclusio* des 25. Kapitels zu verstehen: »Nirgendwo wurde irgendeinem durch den Buddha irgendein Dharma gelehrt« (MMK 25, 24).

Wenn Nāgārjuna nun im vierten Kapitel der MMK die Frage der Form unter dem Begriff diskutiert, den das Herz-Sutra vorgegeben und als leer bezeichnet hatte (*rūpa*), dann wird schnell klar, dass es sich hier wie dort um ein besonderes Verständnis von Form handelt. Denn die Form gehört zu den fünf *skandhas*, den fünf »Bündeln«, die in der buddhistischen Analyse die menschliche Person ausmachen. Form ist dabei die unterste, unbestimmte Stufe; die weiteren sind Empfindung, Wahrnehmung, Begriff und Bewusstsein. Da Form als *skandha* hier als aktives Ausgreifen in die Außenwelt verstanden wird, kommen die Übersetzer auf eine schiefe Bahn, die *rūpa* als Materie, Körper oder unbestimmter als etwas Gegebenes übertragen. Wir können uns für das Verständnis des Formbegriffes der MMK und ihrer Sicht auf die Person an der Argumentation orientieren, mit der Hegel die unterste Bewusstseinsstufe durchgemessen hat: Form hat für Nāgārjuna eben die Bedeutung, die das »Diese« für das Hegel'sche Bewusstsein hat, wenn es in einem ersten Ausgriff in die Welt seinen Gegenstand zu fixieren versucht. Sie ist nicht schon vollständige Markierung oder Individuierung, sondern zunächst die Bedingung der Einzelheit, das kleinste Ganze, dessen das Bewusstsein bedarf, um Etwas von sich und von anderem zu unterscheiden.

Genau diese wechselseitige Bedingtheit ist es, auf die Nāgārjuna in den ersten Versen des vierten Kapitels abhebt. Auf die Frage, ob es die Form unabhängig

Doktrin und darüber hinaus im Abhidharma die atomaren Bedeutungselemente – er meint auch sowohl physische Elemente wie Begriffe von ihnen. Siehe Weber-Brosamer/Back 2005 (Anm. 15), S. 114. Für Wallis 2013 (Anm. 16), S. 108, ist genau diese Ungeschiedenheit der Grund, warum Dharma als Algorithmus der religiösen buddhistischen Orthodoxie funktionieren kann: »[...] the entire decisional structure of Buddhism amounts to an *explanans* (The Norm: The Dharma), that is always and already present in every instance of the very *explanandum* (phenomenal manifestation: *spatio-temporal vicissitude-contingency*), and an *explanandum*, every instance of which always and already attest to the truth of the *explanans* [...]. The Dharma is The Dharma because it mirrors The Dharma«.

vom Zu-Formenden³⁴ gebe, antwortet er in sechs Versen. Zunächst die Generalthese: 1) die Form gibt es nicht losgelöst vom Zu-Formenden, ebenso wenig wie wir uns das Zu-Formende ohne Form vorstellen können: sie bedingen einander. 2) Gäbe es die Form getrennt vom Zu-Formenden, dann gäbe es sie ohne Bedingung, was nicht sein kann (da sonst alles mögliche entstehen könnte). 3) Gäbe es umgekehrt das Zu-Formende getrennt von der Form, wäre sie eine Bedingung ohne Bedingtes, eine Wirkung ohne Ursache. 4) Gibt es die Form (schon), dann bedarf sie keiner Bedingung (mehr); gibt es sie nicht, wäre auch das Zu-Formende widersinnig. 5) Aber auch die vom allem Zu-Formenden unabhängige Form ist kein Ausweg, denn dann wäre alles immer so, wie es schon ist. Darum ist es besser, keine Unterscheidungen zwischen Form und Zu-Formenden zu machen.

Diese letzte Folgerung ist ein Beispiel für die im Tetralemma angebotene letzte Möglichkeit, von einem Problem weder die positive Seite (es gibt eine Beziehung zwischen Form und Inhalt) noch die negative Seite (es gibt keine Beziehung zwischen Form und Inhalt) anzunehmen. Sie hebt die drei anderen Möglichkeiten auf (im Sinne von verwahren), ohne sie zu überwinden. Für Nāgārjuna, wie für Hegel, ist Form eine Beziehung, die von ihren Relata abhängig ist; nur ist sie darum, im Unterschied zu Hegel, in Nāgārjunas Augen wie schon in denen des Herz-Sutra leer und wesenlos.

Auf keinen Fall heißt das, dass es die Form nicht gibt, dass sie illusorisch oder irgendwie minderwertig sei. Sie hält nur nicht, was sie verspricht: Konstanz, Identität, Erinnerung. Sie ist widersprüchlich in dem Sinne, dass sie einen mündigen Vorteil der Orientierung und Kommunikation gewährt, aber doch in den Augen ihrer Adepten Festigkeit verspricht und nach diesem Versprechen süchtig oder wenigstens durstig macht. Diese Widersprüchlichkeit hat keine dialektische Bedeutung in dem Sinn, den Hegel ihr gibt, wenn er dem Bewusstsein auf der ersten Form-Stufe zugesteht, dass das Meinen ein vielleicht zu grober, aber doch tendenziell richtiger Versuch der Überwindung von Andersheit ist. Nāgārjuna ist kein Phänomenologe des Geistes, dem die Widersprüche als Episoden einer kohärenten und progressiven Geschichte der Selbstfindung erscheinen, sondern ein Hermeneut der Person, die er als Aggregat von Weisen des Aus- und Ergreifens (*upādāna*) sieht, die – Form, Sinnlichkeit, Wahrnehmung, Begriff und Bewusstsein – alle auf gleiche Weise scheitern. Sie konstituieren die Fremdheit, die sie zu überwinden suchen, in einem ständigen Kreislauf der Verkennung – das, was sie als ihren Gegenstand festzuhalten suchen,

34 Dies scheint die neutralste Übersetzung von *rūpa* und *rūpakarāna* zu sein. »Cause« (Garfield) und »Ursache« (Weber-Brosamer/Back 2005, Anm. 15) sind m. E. zu voraussetzungsreich.

ist leer, gleich, ob es Form als erste Abstraktion der Andersheit ist oder der Begriff oder das Bewusstsein.

Die Bildungsgeschichte des Geistes, die Hegels Phänomenologie animiert, kann Nāgārjuna schon deswegen nicht erzählen wollen, weil es für sie keinen Protagonisten gibt. Die Abwehr des Eigenseins der Formen, der Dinge und Ereignisse erstreckt sich auf das Eigensein – auf die Substantialität und auf die Identität – des Ichs. Auch im Kontext indischen Lebens im 2. Jahrhundert, in dem das Prinzip der Subjektivität nicht vom Bild eines selbstgleichen Schöpfergottes überformt war, hatte sich die Vorstellung verfestigt, dass die fünf Fakultäten entweder an ihrer höchsten Stelle, dem Erkennen (*vijñāna*), eine Art Oberleitung herausbilden, oder dass eine getrennte Instanz, der westlichen Seele und dem hinduistischen *ātman* gleich, die jeweiligen Inkarnationen der Person und ihrer Handlungen überdauert.

Die Kritik am *ātman*, am Selbst und an allen Formen des Festhaltens und Fürsichbehaltens, gehört seit jeher zum Inventar buddhistischer Kritik, nicht zuletzt als Spitze gegen das indische Kastensystem, das Individuen in seine unverbrüchlichen Kategorien zwang. Nāgārjuna nimmt jedoch, im 18. Kapitel der MMK, einen für ihn typischen Weg: denn die klassische Kritik des Ich – entweder es ist Teil der Fakultäten, dann ist es aber nicht selbstständig, oder es ist nicht Teil der Fakultäten, dann kann es sie auch nicht leiten – wird gleich zu Anfang durch die Mahnung unterbrochen, die Unwirklichkeit des Ich nicht selbst wieder zur These zu machen, weil somit nur die Prädikate ausgetauscht und die Leere noch nicht gedacht würde. Denn: »Niemand lässt sich aber finden, der ohne ›Mein‹ und ohne ›Ich‹ ist. Wer angeblich jemanden sieht, der ohne ›Mein‹ und ›Ich‹ ist, der sieht in Wahrheit nichts« (MMK 18, 3). Dies ist nicht nur ein Zugeständnis an die konventionelle Wahrheit, in der wir uns als ›Ich‹ Sagende und von der Wirklichkeit Besitz ergreifende Subjekte bewegen, sondern mahnt an, dass (mit Kant zu sprechen) nicht nur das Sein, sondern auch das Nichtsein kein reales Prädikat ist, das einem Ding sinnvoll zu- oder abgesprochen werden kann. Leere, im Unterschied zur Negation, wird erst erreicht, wenn die logischen Alternativen »vernichtet« sind; ihr einzig möglicher Ausdruck ist – wie schon im Falle der Form – die vierte Kante des Tetralemmas: »Es gibt weder den Ātman noch den Nicht-Ātman« (MMK 18, 6). In ihrem maximalen Umfang heißt die Entleerung so: »Alles ist wirklich oder unwirklich, wirklich und unwirklich zugleich, weder unwirklich noch wirklich: Das ist die Unterweisung des Buddha« (MMK 18, 8).³⁵

35 Siehe hierzu Siderits/Katsura 2013 (Anm. 24), S. 200f., die diese vier »Kanten« hierarchisch ordnen: die erste ist die (falsche) der Abidharmika, die zweite die erste Analyse der Madhyamika (alles ist leer), die dritte die Koexistenz der konventionellen und der letzten Wahrheit und die vierte die Aufforderung, von diesen begrifflichen Unterscheidungen ganz abzulassen.

Dies ist der Mittlere Weg im Denken Nāgārjunas und der Madhyamaka-Schule. Man sieht, dass er von einem Kompromiss zwischen zwei konfligierenden Positionen nichts an sich hat, obwohl dieses Versprechen auch von Buddhisten immer wieder gemacht wird. Der Prozess der Entleerung (*sūnyatā*) und »Vernichtung« der Gegensätze versucht, dem Denken in Substanzen, Identitäten und Formen – und damit auch der Vermittlung zwischen ihnen – jeden Grund zu entziehen. Der Weg der Mitte ist leer. Kein Glaube, kein Ritus und keine Gottheit kann und soll diese Leere füllen. In der Zen-Tradition wird dieses Fallen in den Abgrund der Leere auch als »Der große Tod« beschrieben.³⁶ Von ihm erhebt man auf, wenn man auch die Leere der Leere – die wechselseitige Abhängigkeit aller Dinge – begriffen oder besser: erfahren hat.

IV.

Denkt der Buddhismus seine Analyse der Form vor dem Hintergrund des Großen Todes, so ist der endogene Formbegriff, den David E. Wellbery aus den Schriften Goethes und seiner Gesprächspartner herauspräpariert, nur vor dem Hintergrund des Lebens zu verstehen. »Das Leben bringt sich als Form im Spannungsfeld zwischen Invarianz und Varianz selbst hervor«³⁷ – diese Emphase des neuen Formbegriffes ist zunächst gegen die »tote«, durch ihre Allianz mit der Kultur der Aufklärung kontaminierte Mechanik Newtons gerichtet, in der alle Kräfte äußerlich, alle Bewegung geradlinig, alle Hervorbringung exogen verstanden wurde.

In zwei Bereichen lässt sich die Virulenz der endogenen Form, die Wellbery in ihren philosophischen und historischen Parametern herleitet und beschreibt, besonders gut sichtbar machen und, wie er fordert, in barer Münze auszahlen.³⁸

So kommt die Energie, mit der die Reflexionen über ästhetische Form um 1770 ausbrachen, nicht zu geringen Teilen aus den zeitgleichen Überlegungen, das dringendste Formproblem der damals so genannten Naturgeschichte zu lösen, die Frage nach der Beständigkeit der natürlichen Arten. Die Hypothesenlage ist symmetrisch zur ästhetischen: der Präformationismus, der trotz aller

36 Siehe Garfield/Priest 2009 (Anm. 31), S. 4-6.

37 David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfelds um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42; hier S. 25.

38 »[...] it is one thing to assert the endogenous concept of aesthetic form, and it is quite another, and far rarer, thing to cash out that concept in concrete demonstrations«. David E. Wellbery, Romanticism and Modernity. Epistemological Continuities and Discontinuities, in: European Romantic Review 21/3, 2010, S. 275-289; hier S. 285.

Unwahrscheinlichkeiten bis in die späten 70er Jahre des 18. Jahrhunderts große Zustimmung fand, postulierte eine eidetische Theorie der Arterhaltung. Demnach hat Gott die Formen aller Arten selbst geschaffen, individuelle Geburten sind nur ihre Erweckung und Anreicherung mit kontingenter Materie. Nicht nur liierte diese Theorie die Naturgeschichte mit der Theologie des Deismus, da Gott sich so von seiner Schöpfung fernhalten konnte, sie legitimierte auch die Praxis der feudal arrangierten Ehe, da der Beitrag des Ehepartners nur notwendig und nicht hinreichend zur Erzeugung der Nachkommenschaft war.³⁹

Die Epigenese hingegen, die kurz bevor Goethe seine frühen Überlegungen zur inneren Form niederschrieb, zum ersten Mal modern formuliert und sofort unterdrückt wurde,⁴⁰ postulierte die wechselseitige Emergenz der lebendigen Formen aus der Mixtur beider Zeugungsmaterien, oft unter Zuhilfenahme einer hypothetischen Bildungs- oder Zeugungskraft, auf die nun, in bedeutender Erweiterung der Newtonschen Mechanik, die Verantwortlichkeit für die Regularität der Erscheinungen übertragen wurde. Die genaueste empirische Beobachtung an Tierembryonen spielte im Aufkommen der Epigenese eine ebenso große Rolle wie philosophische und ästhetische Argumente, die sich mit dem *nil novi generari* der präformationistischen Ideenlehre nicht abfinden wollten.⁴¹ Dass man den genauen Ursprung des neuen Lebens nicht sehen, sondern nur spekulativ würde setzen können, wurde zum akzeptierten Argument in einem intellektuellen Klima, in dem die Selbstsetzung zu den Anfangsfiguren literarischer und philosophischer Texte gehörte. Auch das Phänomen der Familienähnlichkeit, das schon immer für die Epigenese gesprochen hatte, wurde Gegenstand ästhetischer und philosophischer Reflexion, zeugt sie doch von einem Bereich, in dem sich der fundamentale Unterschied zwischen sinnlicher und begrifflicher Erkenntnis aufzeigen ließ.

39 Immanuel Kant amüsierte sich ausführlich über die vom Präformationismus aufgeworfene Frage, »[o]b alles in dem Charakter des Kindes allein auf den Man oder die Frau ankomme«. Immanuel Kant: Gesammelte Schriften XVII, Abt. 3: Handschriftlicher Nachlaß, Bd. 4: Metaphysik. Teil 1, hg. von Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908, S. 416.

40 Caspar Friedrich Wolff: Theorie von der Generation. *Theoria Generationis* (1764), Hildesheim 1966. Goethe wird Wolff, der in seinen botanischen Forschungen einen undifferenzierten Vegetationspunkt ausgemacht hatte, aus dem sich die gesamte Pflanze entwickelt, unter dem Titel »Entdeckung eines trefflichen Vorarbeiters« eine ausführliche Eloge widmen in: Johann Wolfgang Goethe: Gesamte Werkausgabe, Abt. 1: Sämtliche Werke, Bd. 24: Schriften zur Morphologie, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a. M. 1987, S. 426-428.

41 Siehe vom Verf.: *The Heredity of Poetics*, in: *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500-1870*, hg. von Staffan Müller-Wille und Hans-Jörg Rheinberger, Cambridge MA 2007, S. 443-465.

Mit diesem Umschalten von der exogenen auf die endogene Formerzeugung der »Naturprodukte«, wie Kant sie in der *Kritik der Urteilskraft* nannte, musste sich auch die Verantwortlichkeit der Geschlechter beim »Zeugungsgeschäfte« ändern. Auf der Wahl der Partner, die nun beide zu zureichenden Gründen der neuen Lebensform wurden, lastete eine ganze andere – anachronistisch gesprochen: eine biologische – Last als es das ironische Spiel von Liebe und Zufall des Ancien Régime noch angenommen hatte. Kind und Paar implizieren sich nun gegenseitig – nur dieses Paar wird dieses Kind hervorbringen, und nur dieses Kind legt Zeugnis ab von der Liebeswahl dieses Paares.⁴² Die Liebesheirat und ihre Manifestation in der Kleinfamilie wiederum wurden zur Keimzelle des bürgerlichen Staates, der dieser endogenen Formation bedeutende Rechte zusichert.

Eine zweite Auszahlung vom Konto der endogenen Form lässt sich im Bereich der Debatten über den Ursprung der Sprache verfolgen, einem beliebten Thema der Akademie-Wettbewerbe im 18. Jahrhunderts.⁴³ Die beiden arrivierten Positionen sprachen entweder von einer sukzessiven Akkumulation konventioneller Zeichen, die schließlich zu einer kohärenten Sprache zusammenschießen, oder, ganz im Sinne der Präformation, von der göttlichen Gabe der Sprache entweder in ihrer nationalen Eigenheit oder in der Form einer universellen Grammatik. Johann Gottfried Herder, der im Übrigen auch heftig gegen die arrangierte Ehe polemisierte, war im deutschen Sprachraum der Erste, der einen mittleren, endogenen Sprachursprung postulierte, in dem Sinnesdaten durch die menschliche Fähigkeit zur Reflexion mit nicht-konventioneller Bedeutung so angereichert werden, dass »Sprache und Menschsein als solidarische Begriffe zu begreifen sind und das menschliche Verhältnis zur Welt als ein durchgängig sprachliches«.⁴⁴

Voll entfalten wird sich dieser Gedanke in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts, der Goethes Oxymoron der »inneren Form«, das in Wellberys Rekonstruktion chronologisch am Anfang steht, zur zentralen Denkfigur seines linguistischen Werks machte. Die innere Form vermittelt nun zwischen den

42 Den psychologisch-lyrischen Konsequenzen dieses Übergangs hat David E. Wellbery nachgespürt in: D. E. W.: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996, S. 87-120.

43 Siehe Wolfert von Rahden und Joachim Gessinger: *Theorien vom Ursprung der Sprache*, in: *Theorien vom Ursprung der Sprache*, hg. von W. v. R. und J. G., Berlin/Boston 1989, S. 1-41.

44 David E. Wellbery: *Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form*, in: *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*, hg. von Markus Klammer, Malika Maskarinec, Rahel Villiger und Ralph Ubl, Paderborn 2019, S. 181-198; hier S. 195. Siehe auch Cordula Neis: *Anthropologie im Sprachdenken des 18. Jahrhunderts. Die Berliner Preisfrage nach dem Ursprung der Sprache (1771)*, Berlin/New York 2003.

Termen, die sich bislang unversöhnlich gegenüberstanden hatten: zwischen der Sprache und dem Denken, zwischen der Rede und der Schrift, zwischen dem Individuum und der Sprachgemeinschaft, zwischen den Nationalsprachen und der Universalität der Vernunft.⁴⁵ Für Humboldt ereignet sich der Sprachursprung in jedem einzelnen Sprechakt von neuem, so wie sich in jeder Kindsgeburt Gleichförmigkeit und Originalität vereinigen.⁴⁶

Auch hier zeitigt das Denken der endogenen Form wirkliche Folgen: wiewohl spät formuliert und noch später publiziert, ist Humboldts Vorstellung der Vermittlung von Sprache und Subjektivität schon für seine Reform der preußischen Universitäten und Gymnasien von großer Bedeutung, für das Schwerkgewicht, das auf alte Sprachen gelegt wird, für die Theorie und Praxis der Hermeneutik, für das Maß und die Grenzen der Freiheit des Individuums und des Staats.⁴⁷

Die Verbindung der ästhetischen Formdiskussion mit der naturwissenschaftlichen und der linguistischen – in deren Verlauf philosophische, poetische und wissenschaftliche Argumente sich nicht nur die Hand reichten, sondern auch oft füreinander einstanden – hatte zur nicht unerwünschten Folge, dass Kausalität naturalisiert, gewissermaßen anschaulich wurde. Auf die aristotelische Terminologie zurückgreifend könnte man sagen, dass die nackte *causa efficiens* der Newton'schen Mechanik durch eine emphatische *causa formalis* angereichert werden sollte. In der Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in der Kunstwerke nicht mehr als asymptotische Mimesis an ein Formideal verstanden werden wollen, wird solche Kausalität in das Begriffsfeld der Zeugung, der Erzeugung, des Schaffens, des Erschaffens und all ihrer lateinischen und griechischen Wurzeln übertragen.⁴⁸

45 Siehe, pars pro toto, Jürgen Trabant und James McElvenny: Wilhelm von Humboldt, in: Interviews in the History of Linguistics, Bd. 1, hg. von James McElvenny, S. 1-12, bes. S. 8 f., und jetzt Eva Axer: Innere Form. Die philosophische Nobilitierung eines stiltypologischen Begriffs zur Form des Ganzen (Scherer, Walzel, Schwinger), in: Formen des Ganzen (Anm. 7), S. 197-220.

46 »Er [Humboldt] hat aber den Ursprung mit dem Wesen identificirt und das Woher in das Was verwandelt«. Heymann Steinthal: Der Ursprung der Sprache im Zusammenhang mit den letzten Fragen alles Wissens, Berlin 1858, S. 69.

47 Siehe hierzu Mitchell Ash: Bachelor of What, Master of Whom? The Humboldt Myth and the Historical Transformation of Higher Education in German-Speaking Europe and the US, in: European Journal of Education 41/2, 2006, S. 245-267, und Peter Uwe Hohendahl: Humboldt Revisited. Liberal Education, University Reform, and the Opposition to the Neoliberal University, in: New German Critique 113, 2011, S. 159-196.

48 Siehe hierzu paradigmatisch Wellberys Analyse von Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: Wellbery 2010 (Anm. 38), S. 280 f., und in Wellbery 2014 (Anm. 37), S. 29. Siehe auch die Einleitung: David E. Wellbery: Kunst – Zeugung – Geburt. Über-

Die in die endogene Form eingelegte Hinwendung zur Erläuterung der Genese künstlerischer oder natürlicher Formen ruft den eingangs erwähnten Rahmen der Rechtfertigung, der Theo- und Kosmodizee auf. Die Frage nach dem Woher einer Form ist nicht einfach der Versuch, ein Phänomen in seiner Geschichte zu verstehen, sondern impliziert seine Einordnung in ein Ganzes. Wellbery hat diese *pars pro toto*-Struktur der endogenen Form mit dem Anfangsabsatz aus Goethes Memorandum »Bedenken und Ergebung« illustriert:

Wir können bei Betrachtung des Weltgebäudes, in seiner weitesten Ausdehnung, in seiner letzten Teilbarkeit, uns der Vorstellung nicht erwehren daß dem Ganzen eine Idee zum Grunde liegt, wornach Gott in der Natur, die Natur in Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit, schaffen und wirken möge.⁴⁹

Goethes Vision mag uns typisch analgetisch vorkommen, zeigt aber, dass die Einordnung in ein Ganzes immer auch die Rechtfertigung des Teils beinhaltet: dies sind die Gründe, warum dieses Teil so oder so ist. Bis hin zu Schopenhauer ist diese Einordnung mit der *unde malum*-Frage der christlichen Theodizee verschwistert: wenn wir nur wissen, woher das Böse in der Welt kommt, dann ist es nicht mehr absolut böse. Diese Frageintention bleibt die metaphysische Grundlage dessen, was im 19. Jahrhundert als Kunstreligion firmierte, auch wo diese sich, wie bei Nietzsche, gegen ihr christliches Herkommen wendete.⁵⁰ Denn es ist die Ganzheit, die die Frage der Rückführung auf die Wurzeln motiviert, nicht ihre Schönheit oder Güte. Auch eine Beckett'sche Welt, in der jedes Phänomen von der Vergeblichkeit menschlicher Anstrengung zeugt, unterliegt noch diesem Zwang zur Radikalität. Nur das Entstehen in Abhängigkeit, in dem es keine Wurzeln und kein Ganzes gibt, entlässt das Denken aus diesem Zwang.

V.

Über die Gemeinsamkeiten buddhistischer und westlicher Philosophie ist viel geschrieben worden, in diesen postkolonialen Zeiten meist mit dem Impetus der Versöhnung und Befriedung. Im engeren Bereich der kritischen und idea-

legungen zu einer anthropologischen Grundfigur, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hg. von D. E. W. und Christian Begemann, Freiburg i.Br. 2002, S. 9-36.

49 Johann Wolfgang Goethe: »Bedenken und Ergebung«, in: Goethe 1987 (Anm. 40), S. 449 f.; hier S. 449; Wellbery 2014 (Anm. 37), S. 28.

50 Siehe Kai Sina: Kunst – Religion – Kunstreligion. Ein Forschungsüberblick, in: Zeitschrift für Germanistik 21/2, 2011, S. 337-344.

listischen Philosophie gibt es in der Tat erstaunliche Anklänge. Nicht nur die Parallelität zwischen Kants Phänomenon-Noumenon-Unterscheidung und die zwischen konventioneller und letzter Wahrheit fällt auf, sondern auch die zwischen Kants These von der Dialektik der reinen Vernunft und Gautamas Katalog der 14 Fragen (*avyākrtavastu*), auf deren Beantwortung ein Buddhist keine Zeit verschwenden sollte.⁵¹ Auf den Gleichklang zwischen Hegels Analyse des Bewusstseins und den fünf »Bündeln des Ergreifens« (*skandha*) wurde schon hingewiesen; die Bündeltheorie der Wahrnehmung gibt es allerdings schon bei David Hume. Bei Schopenhauer und Nietzsche finden wir dann Spuren einer tieferen Auseinandersetzung mit den buddhistischen Gedankensystemen, obwohl für beide die Quellen, aus denen sie schöpfen, noch nicht die Klarheit haben, die die Edition der *Mūlamadhyamakakārikā* im frühen 20. Jahrhundert bringen wird.

Dennoch ist für die Auseinandersetzung mehr gewonnen, wenn man sich die Differenzen dieser beiden Traditionen vergegenwärtigt, denn sie sind letztlich nicht überbrückbar. Der Nachdruck in der obigen Gegenüberstellung auf der verborgenen Theo- und Kosmodizee der idealistischen Ästhetik sollte die maximale Fremdheit hervorheben, in der jede sinnvolle Begegnung sich vollziehen muss. Schönheit kann für den Denker des Mittleren Wegs kein Attribut der Welt sein, da ›Welt‹ als substantielles Ganzes unter der Prämisse des abhängigen Entstehens in lokale Bedingungscluster zerfällt. Die idealistische Ästhetik, wie sie in der endogenen Form kondensiert und intensiviert ist, kann und will aber ohne diese Idee der Ganzheit und ihrer Erscheinung im Kunstwerk nicht bestehen.⁵²

Jeder sinnvolle Begriff von Erscheinung muss darüber hinaus diese auf einen Grund beziehen; der Großteil der Argumente in den MMK ist jedoch gegen die Vorstellung substantieller Beziehungen gerichtet. Zur Erinnerung sei noch einmal die erste Karika des vierten Kapitels angeführt: »Eine Form, losgelöst von ihrem Zu-Formenden (Grund, Gehalt), gibt es nicht. Auch das Zu-Formende, losgelöst von der Form, nimmt man nicht wahr«. Dieses und die folgenden

51 Siehe Weber-Brosamer/Brack 2005 (Anm. 15), S. 112 f. Die 14 Fragen sind in vier Gruppen unterteilt: 1) Ist die Welt beständig? 2) Ist die Welt in der Zeit begrenzt? 3) Gibt es ein Leben nach dem Tod? 4) Sind Geist und Körper identisch? Den Schritt zur Identifizierung von Phänomen und Noumenon tut Kant selbstverständlich nicht, ebenso wenig wie Hegel zugeben würde, dass die Dialektik von Wissen und Wahrheit nicht progressiv, sondern immer die gleiche ist.

52 Wellbery 2010 (Anm. 38), S. 287 f. Ich will hier noch einmal auf dem Band *Formen des Ganzen* (Geulen/Haas 2022 (Anm. 7)) verweisen, der die irreduzible Funktion des Ganzen für die westliche Tradition eindrücklich darlegt. Zur Nāgārjuna-affinen Position von Deleuze (als Beispiel des Ausbruchs aus dem Ganzen) siehe dort Siarhei Biareishyk: Modal Wholes. The Lucretian Tradition, in: *Formen des Ganzen* (Anm. 7), S. 271-290.

Argumente sind gegen das »gen-« der endogenen Form gerichtet, die an der Hervorbringung ihres Gegenstandes wirkt und mit diesem verschmilzt. Dieses Kapitel verhandelt die Frage der Form darum unter dem Titel der Begründung, weil Nāgārjuna hier die Möglichkeit sieht, sowohl den Glauben in das substanziale Gefüge der Welt zu erschüttern als auch die psychologischen Tendenzen bloßzulegen, die vorgeben, Form als gegebene oder erscheinende zu kontemplieren.

Diese Analysen stehen im Rahmen einer Gesamtdarstellung der Elemente (*skandha*), die die Persönlichkeit (*pudgala*) ausmachen insofern diese als Aggregat elementarer Weisen des Ausgreifens in die Welt verstanden wird. Diese Be- und Ausgriffe geben vor, jeder für sich unbedingt zu sein und somit auch die Persönlichkeit als selbige konstituieren zu können. Die Form, als erster und unsinnlichster dieser Ausgriffe, stillt ein Bedürfnis, einen »Durst« (*trsnā*), nach Stabilität und Festigkeit, nach den ersten Konturen einer Gegenständlichkeit, an der sich so etwas wie subjektive Identität aufrichten könnte. Der Aufweis der Leere dieser und aller Formen soll letztlich der Befreiung von diesem Durst nach Identität dienen (Form ist Leere) und als Warnung davor, diese Befreiung zur neuen Form gerinnen zu lassen (Leere ist Form).⁵³

Es kann also keine buddhistische Ästhetik geben, die sich in ihrem Anspruch und in ihrer systematischen Wichtigkeit mit der westlichen messen lassen könnte oder wollte und wohl auch keine buddhistische Kunst, die im Westen als solche – als Werk, als individueller Ausdruck, als Repräsentation einer Idee – anerkannt werden würde.⁵⁴ Dennoch sollen hier zwei Berührungspunkte angeführt werden, die zur gegenseitigen Bespiegelung der Standpunkte aufschlussreich sind.

Da ist die zunächst die von Schopenhauer dann über Nietzsche bis in die Gegenwart reichende Tradition, die ästhetische Erfahrung von aller anderen Erfahrung auszugrenzen und ihr die Kraft der radikalen Unterbrechung von Normalität zuzusprechen. Für Schopenhauer hat David E. Wellbery diese Erfahrung als Auflösung des Individuums, als Verschmelzung von Subjekt und Objekt und damit als Suspendierung der Dichotomie von Wille und Vorstellung beschrieben: »one might also say that aesthetic experience has the metaphysical

53 Im Grunde gibt Wellberys meisterhafte Erläuterung von Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (David E. Wellbery: Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche, in: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, hg. von Bettine Menke und Christoph Menke, Berlin 2007, S. 199-212) genau diese Einsicht zu: dass die ästhetische Form die Aufgabe hat, den Menschen von der Kontingenz des Daseins abzulenken, welche Aufgabe nur im Rahmen der Rechtfertigung der Welt entsteht. Dem hält der Madhyamaka gerade das ständige Bedenken der Kontingenz des abhängigen Entstehens in der meditativen Praxis entgegen.

54 S. Charles Lachmann: Art, in: *Critical Terms for the Study of Buddhism*, hg. von Donald Lopez, Chicago 2005, S. 37-55.

significance of *episodic salvation*«. ⁵⁵ Am mächtigsten lässt sich diese Verschmelzung im Genuss der Musik erfahren, in der auch noch die äußeren Formen als Anhaltspunkte dem Erfahrungssubjekt entzogen werden. Auch der Buddhismus – am profiliertesten sicher in der Zen-Tradition – kennt und sucht diese plötzliche Entrückung aus dem Erfahrungscontinuum; weniger durch ästhetische Gegenstände denn durch Denkaufgaben oder Rätsel. Doch während für Schopenhauer und seine Tradition die ästhetische Erfahrung episodisch ist, kommt die Erleuchtung für den Buddhisten – wie es ja auch für Gautama der Fall war – dem Umlegen eines Lichtschalters gleich, der einen vormals nur halb beleuchteten Raum (die Welt der Konvention) nun in ihrem ganzen Umfang sichtbar macht. Der Mahāyāna-Buddhismus ist überzeugt, dass die dichotome Erfahrung gänzlich aufgehoben werden kann – der Name für diese Aufhebung ist bekanntlich *nirvāna* –, und zwar so, dass die Punktualität der ästhetischen Erfahrung in die intellektuelle Anschauung der Identität von Wille und Vorstellung überführt wird.

Ein zweiter Berührungspunkt betrifft die poetologische Frage nach der literarischen Form. Wir haben gesehen, wie, beginnend im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, die endogene Form von der *imitatio* idealer Formen abrückte und sie durch die Vorstellung vom jedesmaligen Erzeugen des Werks ersetzte. Dennoch (oder gerade darum) begann nun eine lebhaft philosophische Debatte um den Ursprung und Wert der generischen Formen – man denke an Goethes Überlegungen zum Epos, an Hölderlins Nachdenken über den ›Gesang‹ und an Hegels Auseinandersetzung mit der Tragödie. Aber abseits der drei klassischen Genres war seit dem 17. Jahrhundert der moderne Roman gewissermaßen wild emporgewachsen. Sein Ursprung und seine Form waren nur schwer von einem Ideal abzuleiten, obwohl Theoretiker seit der deutschen Frühromantik versuchten, ihn mit der Form des Lebens selbst in Deckung zu bringen. ⁵⁶ Zu wild war sein Wuchs, zu offen die Form, zu unfasslich sein Stil. Die jüngere Forschung hat nun gezeigt, dass zum Roman von Anbeginn an die Fortsetzung gehört – nicht erst seit der Serialisierung im 19. Jahrhundert, sondern seit der Zeit, in der Autoren wie Cervantes ihre Erzählungen von sich fortsetzten: sich von

55 Wellbery 2010 (Anm. 38), S. 284 f.; Wellbery bezieht sich auf § 34 von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Siehe auch Wellberys wichtige Studie: D. E. W.: Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur, München 1998. Wollte man die Beziehung des Denkens Schopenhauers zu dem Nāgārjunas jenseits der philologischen Frage der Beeinflussung philosophisch untersuchen, wäre ein guter Anfangspunkt das Verhältnis von S.s Denken der vierfachen Wurzel des Satzes vom Grunde und N.s vierfacher Entwurzelung des Grundes durch das Tetralemma.

56 Siehe Rüdiger Campe: Form und Leben in der Theorie des Romans, in: *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. von Armen Avanesian, Winfried Menninghaus und Jan Völker, Zürich/Berlin 2009, S. 193–211.

ihnen trennten, um sie so als Herausgeber einleiten, unterbrechen und wieder fortsetzen zu können.⁵⁷ Was somit in den Blick der Leser geriet, war das abhängige Entstehen dessen, was sie da lasen.

Diese Bedingtheit hat drei Dimensionen: zunächst ist da die Entstehung des Romans als Buch, das aus einem komplexen Geflecht von Intentionen, Traditionen, Verlegern, Märkten, Zensuren und Druckmaschinen hervorgeht. Keine dieser Bedingungen bringt den Roman als Buch hervor, und doch muss jede einzelne gegeben sein. Der Roman kann nur unterbrochen werden – dies ist die zweite Dimension –, wenn er etwas enthält, das unterbrechbar ist. Das ist die Erfahrung der Protagonist*innen, die, im Unterschied zum schicksalsgetriebenen *nostos* des epischen Helden, von Ereignissen, Begegnungen, Entscheidungen, Zufällen und Begehrlichkeiten vorangetrieben und von den Romanfiguren zunächst fast immer falsch verstanden wird. Hier ist die Öffnung zur dritten Dimension, der Erfahrung der Leser, die für die Figuren deren Erfahrungen interpretieren, sie mit eigenen abgleichen und sich nach der Leseerfahrung auf die Suche nach einer Fortsetzung begeben – entweder der Fortsetzung dieser Erzählung oder dieses Autors, oder nach einem weiteren abhängig entstandenen Werk, das wiederum auf all die hier angesprochenen Bedingungen reagiert. Um es in Abwandlung eines oft gebrauchten Diktums über den Wert des Romanlesens zu sagen: wir wüssten nicht, was *pratītya-samutpāda* ist, gäbe es den Roman nicht.

Dies heißt selbstverständlich nicht, dass aus buddhistischer Sicht alle anderen Kunstformen der spirituellen Leere verdächtig und abzulehnen wären. Im Gegenteil, als Gegenstände des konventionellen Lebens, die sich der unmittelbaren Verwertbarkeit entziehen wollen, geben sie einen Blick frei hinter das Gerüst der Konventionen, hinter deren Logik und deren Geschichte. Die Geschichte der florentinischen Malerei von 1400 bis 1500, als Beispiel, lässt uns verfolgen, wie sich das männliche Subjekt aus dem Gefüge der Kirche und der kaiserlichen Macht herauschält, welche Attribute der Selbstständigkeit es sich verschafft und welche Feindschaften es zu seiner Selbstkonstitution aufrechterhalten muss. Doch die Bilder zeigen dies im Glanz ihrer Materialität und im atemlosen Wettbewerb um die Aufmerksamkeit der Mäzene und der Zunftgenossen. Sie sind zugleich wahr und unwahr, konventionell und ultimativ. Sie gründen kein Reich der Kunst, von dem aus auf die Abhängigkeiten des Lebens herabzuschauen wäre.

Der Weg der Vermittlung, den David E. Wellbery mit der endogenen Form in der westlichen Ästhetik freigelegt hat, und der Mittlere Weg des Nāgārjuna –

57 Siehe Clare Pettitt: *Serial Forms. The Unfinished Project of Modernity 1815-1848*, Oxford 2020; und C.P.: *Serial Revolutions 1848. Writing, Politics, Form*, Oxford 2022, sowie Malika Maskarinec (Hg.): *Truth in Serial Form*, Berlin/Boston 2023.

sie laufen parallel in der narrativen Reflexion auf Erfahrung, doch sie konvergieren nicht. Dies liegt nicht an der Schwäche des einen oder des anderen, sondern am Ziel, das sie jeweils anvisieren. Der Ästhetik geht es um die begriffliche Erfassung eines Phänomens, Nāgārjuna um die Befreiung von allen begrifflichen Zwängen.

Doch die Wege überkreuzen sich in der Ausnahme der ästhetischen Erfahrung, die nicht immer die Form ekstatischer Entrückung annehmen muss. Vielleicht zeigt sie sich schon in dem berührenden Moment, in dem die Hand des Freundes auf dem Nebensitz im Symphony Center bei einer markanten Stelle unwillkürlich und fast unmerklich mitdirigiert.

Literatur

- Aristoteles: *Metaphysik*, übers. und hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1990.
- Arnold, Dan: *The Deceptive Simplicity of Nāgārjuna's Arguments Against Motion*, in: *Journal of Indian Philosophy* 40, 2012, S. 553-591.
- Ash, Mitchell: *Bachelor of What, Master of Whom? The Humboldt Myth and the Historical Transformation of Higher Education in German-Speaking Europe and the US*, in: *European Journal of Education* 41/2, 2006, S. 245-267.
- Axer, Eva: *Innere Form. Die philosophische Nobilitierung eines stiltypologischen Begriffs zur Form des Ganzen* (Scherer, Walzel, Schwinger), in: *Formen des Ganzen*, hg. von Eva Geulen und Claude Haas, Göttingen 2022, S. 197-220.
- Biareishyk, Siarhei: *Modal Wholes. The Lucretian Tradition*, in: *Formen des Ganzen*, hg. von Eva Geulen und Claude Haas, Göttingen 2022, S. 271-290.
- Blumenberg, Hans: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt a.M. 1981.
- Bois, Yve-Alain und Rosalind Krauss: *Formless. A User's Guide*, New York 1997.
- Bugault, Guy: *L'Inde pense-t-elle?*, Paris 1994.
- Campe, Rüdiger: *Form und Leben in der Theorie des Romans*, in: *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. von Armen Avanesian, Winfried Menninghaus und Jan Völker, Zürich/Berlin 2009, S. 193-211.
- Conze, Edward: *The Diamond Sutra & The Heart Sutra*, New Delhi 2017.
- Frauwallner, Erich: *Die Philosophie des Buddhismus*, Berlin 2010.
- Frede, Dorothea: *Stichwort: Sein. Zum Sinn von Sein und Seinsverstehen*, in: *Heidegger-Handbuch*, hg. von Dieter Thomä, Stuttgart 2003, S. 80-86.
- Garfield, Jay L.: *The Fundamental Wisdom of the Middle Way. Translation and Commentary of Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*, Oxford 2005.

- Garfield, Jay L. und Graham Priest: Mountains are Just Mountains, in: Pointing at the Moon. Buddhism, Logic, Analytic Philosophy, hg. von Mario D'Amato, Jay L. Garfield und Tom J. F. Tillemans, Oxford 2009, S. 71-82.
- Geulen, Eva und Claude Haas: Einleitung, in: Formen des Ganzen, hg. von E. G. und C. H., Göttingen 2022, S. 9-30.
- Goethe, Johann Wolfgang: Gesamte Werkausgabe, Abt. 1: Sämtliche Werke, Bd. 24: Schriften zur Morphologie, hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a. M. 1987.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Universum, All, Kosmos, in: Formen des Ganzen, hg. von Eva Geulen und Claude Haas, Göttingen 2022, S. 33-40.
- Heidegger, Martin: Gesamtausgabe, Abt. I: Veröffentlichte Schriften (1910-1976), Bd. 10: Der Satz vom Grund, Frankfurt a. M. 1997.
- Herz-Sutra, <https://de.wikisource.org/wiki/Herz-Sutra> (31.05.2023).
- Hohendahl, Peter Uwe: Humboldt Revisited. Liberal Education, University Reform, and the Opposition to the Neoliberal University, in: *New German Critique* 113, 2011, S. 159-196.
- Ifrah, Georges: The Universal History of Numbers from Prehistory to the Invention of the Computer, New York 2000.
- James, William: Does »Consciousness« exist?, in: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Method* 1/18, 1904, S. 477-491.
- Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften XVII, Abt. 3: Handschriftlicher Nachlaß, Bd. 4: Metaphysik. Teil 1, hg. von Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908.
- Lachmann, Charles: Art, in: *Critical Terms for the Study of Buddhism*, hg. von Donald Lopez, Chicago 2005, S. 37-55.
- Lopez, Donald: *The Heart Sutra Explained*, Albany 1988.
- Magno, Emanuela: *Nāgārjuna. Logica, dialettica e soteriologia*, Milano 2012.
- Majjhima Nikāya 38, übers. von Suddhāso Bhikkhu, 2016, <https://suttacentral.net/mn38/en/suddhaso?reference=none&highlight=false> (05.05.2024).
- Maskarinec, Malika (Hg.): *Truth in Serial Form*, Berlin/Boston 2023.
- Müller-Sievers, Helmut: The Heredity of Poetics, in: *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500-1870*, hg. von Staffan Müller-Wille und Hans-Jörg Rheinberger, Cambridge MA 2007, S. 443-465.
- Nagarjuna: *Die Lehre von der Mitte. Chinesisch-Deutsch*, hg. von Lutz Geldsetzer, Hamburg 2010.
- Neis, Cordula: *Anthropologie im Sprachdenken des 18. Jahrhunderts. Die Berliner Preisfrage nach dem Ursprung der Sprache (1771)*, Berlin/New York 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in: F.N.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1988, S. 245-412.

- Oetke, Claus: [Rezension zu:] Nagarjuna: Die Lehre von der Mitte. Chinesisch-Deutsch, hg. von Lutz Geldsetzer, in: *Orientalistische Literaturzeitung* 107/4-5, 2012, S. 304-309.
- Pettitt, Clare: *Serial Forms. The Unfinished Project of Modernity 1815-1848*, Oxford 2020.
- *Serial Revolutions 1848. Writing, Politics, Form*, Oxford 2022.
- Pippin, Robert: *Nietzsche, Psychology & First Philosophy*, Chicago 2010.
- Rahden, Wolfert von und Joachim Gessinger: Theorien vom Ursprung der Sprache, in: *Theorien vom Ursprung der Sprache*, hg. von W. v. R. und J. G., Berlin/Boston 1989, S. 1-41.
- Roberts, David: The Paradox of Form. Literature and Self-reference, in: *Poetics* 21, 1992, S. 75-91.
- Rotman, Brian: *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, London 1987.
- Seyfort Ruegg, David: Mathematical and Linguistic Models in Indian Thought, in: D. S. R.: *The Buddhist Philosophy of the Middle*, Boston 2010, S. 1-12.
- Siderits, Mark und Shoryu Katsura: *Nāgārjuna's Middle Way. Mūlamadhyama-kārikā*, Boston 2013.
- Sina, Kai: Kunst – Religion – Kunstreligion. Ein Forschungsüberblick, in: *Zeitschrift für Germanistik* 21/2, 2011, S. 337-344.
- Singh Rathore, Aakash und Rimina Mohapatra (Hg.): *Hegel's India*, Oxford 2018.
- Steinthal, Heymann: *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhang mit den letzten Fragen alles Wissens*, Berlin 1858.
- Stekeler, Pirmin: *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar*, Hamburg 2014.
- Trabant, Jürgen und James McElvenny: Wilhelm von Humboldt, in: *Interviews in the History of Linguistics*, Bd. 1, hg. von James McElvenny, S. 1-12.
- Wallis, Glenn: Speculative Non-Buddhism. X-Buddhism and its Decimation, in: *Cruel Theory – Sublime Practice. Toward a Revaluation of Buddhism*, hg. von G. W., Tom Pepper und Matthias Steingass, Roskilde 2013, S. 87-155.
- *A Critique of Western Buddhism. Ruins of the Buddhist Real*, London 2019.
- Weber-Brosamer, Bernhard und Dieter M. Back: *Die Philosophie der Leere. Nāgārjunas Mūlamadhamaka-Kārikās. Übersetzung des buddhistischen Basistextes mit kommentierenden Einführungen*, Wiesbaden 2005.
- Wellbery, David E.: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996.
- *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur*, München 1998.
- *Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur*, in: *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, hg. von D. E. W. und Christian Bege-
mann, Freiburg i.Br. 2002, S. 9-36.

- Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche, in: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, hg. von Bettine Menke und Christoph Menke, Berlin 2007, S. 199-212.
 - Romanticism and Modernity. Epistemological Continuities and Discontinuities, in: *European Romantic Review* 21/3, 2010, S. 275-289.
 - Form und Idee. Skizze eines Begriffsfelds um 1800, in: *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42.
 - Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form, in: *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*, hg. von Markus Klammer, Malika Maskarinec, Rahel Villiger und Ralph Ubl, Paderborn 2019, S. 181-198.
 - Form (Form), in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 1/1, 2021, S. 45-52.
- Westerhoff, Jan: *Nāgārjuna's Madhyamaka. A Philosophical Introduction*, Oxford 2009.
- Nāgārjuna, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2022 Edition), hg. von Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/nagarjuna/> (05.05.2024).
 - *The Golden Age of Indian Buddhist Philosophy*, Oxford 2023.
- Wolff, Caspar Friedrich: *Theorie von der Generation. Theoria Generationis* (1764), Hildesheim 1966.
- Zambon, Nicola: *Das Nachleuchten der Sterne. Konstellationen der Moderne bei Hans Blumenberg*, Leiden 2017.

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 erforderte 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 stellen, 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 Liebesverzweiflung 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 Sinn-generator 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.

II. Dramentexte

SOPHIE WITT

Goethe's Scenographic Treatment of Melancholy
Lila between Therapy/Play and Festival/Script

Beginning with its second, psychologically expanded and developed 1788 version, Johann Wolfgang von Goethe's *Lila – Ein Festspiel mit Gesang und Tanz* (*Lila: A Festival Play with Song and Dance*) deals with the suffering and therapeutic treatment of the eponymous title character – who is always prone to »tiefen Melancholie« and eventually falls prey to »Wahnsinn.«¹ Yet there is something uncertain – or perhaps playful – about this diagnosis: in its original version, written around the turn of the year 1776/1777, before the play took on its current title, it was an occasional poem including »Sang und Tanz und Feerei«² and was intended as a festive gift for the Duchess Louise on her birthday. In its first version, the play does not center around Lila's suffering and healing, but rather that of her hypochondriac husband, Baron Sternthal. Goethe's gift for the duchess was performed on January 30, 1777, at the Weimar Liebhaber-*bühne*, upon which the author himself made a significant impact during his tenure as Spiritus Rector between 1755 and 1784; this constituted important training for his later work directing the Weimar Hoftheater from 1791.³ Follow-

- 1 Johann Wolfgang Goethe: *Lila. Ein Festspiel mit Gesang und Tanz* [third version], in: J. W. G.: *Gesamte Werkausgabe*, Section 1: *Sämtliche Werke*, Vol. 5: *Dramen 1776-1790*, ed. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1988, pp. 835-869; here p. 844, line 7, also 6. This paper is a translation of a chapter from my forthcoming book, Sophie Witt: *Sprechende Körper, pathogene Umwelten. Psychosomatik & Theater*, Zürich/Berlin 2025 [forthcoming].
- 2 Taken from a poem in praise of Goethe's »delightful performance« as Magus (Verazio the doctor in the play-within-a-play) in the first version of the play: from the journal *Olla Potrida* II (1778), p. 11-12; cited in Gottfried Diener: *Goethes »Lila«. Heilung eines »Wahnsinns« durch »psychische Kur«. Vergleichende Interpretation der drei Fassungen. Mit ungedruckten Texten und Noten und einem Anhang über psychische Kuren der Goethe-Zeit und das Psychodrama*, Frankfurt a. M. 1971, p. 16.
- 3 On the Liebhaber-*bühne*, see Gisela Sichardt: *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung. Beiträge zu Bühne, Dekoration und Kostüm unter Berücksichtigung der Entwicklung Goethes zum späteren Theaterdirektor*, Weimar 1957; Volkmar Braunbehrens and Walter Salmen: *Lila*, in: *Goethe-Handbuch Supplemente*, Vol. 1: *Musik und*

ing its first revision in 1778, the play is referred to as a Festspiel; Goethe completed a third version of the work while in Italy in 1788 and published it in the 1790 edition of his collected works.⁴

In this third version, the plot proceeds as follows: Lila receives a letter erroneously reporting the death of her absent husband, Baron Sternthal. Henceforth she believes that he has fallen into an ogre's clutches, and upon his return, she takes him – and increasingly also her entire family and the courtly environment in which she lives – »für Schattenbilder und von den Geistern untergeschobene Gestalten.«⁵ The behavior which initially signals mourning for her loss (Lila immediately dresses in widow's weeds) subsequently takes on the structure which distinguishes melancholy from mourning – namely, a suffering which (beyond its status as a singular loss, clearly according to a pre-Freudian understanding around 1800) is characterized by »eigentümliches Festhalten am Zustand des Verlorenhabens,« a »selbstinduziertes, wiederholt angestacheltes Leiden [als] Lebensnotwendigkeit,« as David E. Wellbery describes one of Goethe's later Festspiele, *Pandora* (1808).⁶

Goethe's Singspiel formulates this particular structure as a temporal structure, specifically as a multifaceted time of »immer schon« and yet »jetzt erst.«

Tanz in den Bühnenwerken, ed. Gabriele Busch-Salmen, Stuttgart/Weimar 2008, pp. 200-220; Gabriele Busch-Salmen: Theaterpraxis in Weimar, in: Goethe-Handbuch Supplemente, Vol. 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken, ed. G.B.-S., Stuttgart/Weimar 2008, pp. 1-53.

4 On previous versions and editions of the play, see Braunbehrens/Salmen 2008 (fn. 3), esp. pp. 201-203. The research on *Lila* is concise; important for our purposes are the following sources, in order of appearance: Diener 1971 (fn. 2); Martin Huber: Inszenierte Körper. Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel »Lila«, in: Theater und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, ed. Erika Fischer-Lichte and Jörg Schönert, Göttingen 1999, pp. 133-150; Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«, Tübingen 2004; Thorsten Valk: Die Überwindung der Melancholie im Therapiespiel »Lila«, in: T. V.: Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie, Tübingen 2002a, pp. 139-161; Marion Schmaus: Psychogenese der Krankheit und psychische Kurmethoden. Theatralische und prosaische Heilverfahren in der Goethezeit, in: M. S.: Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936), Tübingen 2009, pp. 73-168; Céline Kaiser: Spiel und Rahmen in der Theatrortherapie um 1800, in: Spielformen des Selbst, ed. Regine Strätling, Bielefeld 2012, pp. 151-166; Céline Kaiser: Das therapeutische Preenactment als Thema der dramatischen Literatur in: C. K.: Szenen des Subjekts. Eine Kulturmediengeschichte szenischer Therapieformen seit dem 18. Jahrhundert, Bielefeld 2019, pp. 106-112.

5 Goethe 1988 (fn. 1), p. 838, line 4.

6 David E. Wellbery: Goethes »Pandora«. Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne, in: Sitzungsbericht der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2, 2017, pp. 3-74; here p. 48.

Her cousin Friedrich puzzles over her condition as follows: »daß ihr Wahnsinn schon damals seinen Anfang genommen hat; aber wer unterscheidet ihn von der tiefen Melancholie, in der sie vergraben war?«⁷ Eva Horn has emphasized melancholy's temporal structure in terms of the ›always already‹ and yet ›just now‹ in Goethe's work, but not in the case of *Lila*; according to Horn, in this play melancholy »übergeht ihren Anlaß, um von hier aus auf das ›immer schon‹ Mangelnde, die konstitutive Wunde zu kommen, aber dieses ›immer schon‹ wird erst nachträglich, im Rückblick vom Anlaß aus, sicht- und sagbar.«⁸ Mourning is distinguished as an »Erfahrung der Alterität (des Ich und des anderen),« while melancholy is the »konstitutive[r] Wunde des Ich« and »die Einschreibung des Todes als eigene Versehrtheit, als Sterblichkeit und Verstümmelung.«⁹

Against the background of this distinction concerning the constitution of the ego, however, it is striking to note that while Lila's suffering is addressed at the beginning of the play in the typical terms used for hallucinatory madness, it is at the same time considered on the level of *systemic* suffering: the play addresses not only Lila's melancholy, but that of the entire family and the court community, which had formerly been »in einem ewigen freudigen Leben von Tanz, Gesang, Festen und Ergetzungen« and is now infected with melancholy, »wie Gespenster,« and will consequently soon lose »selbst den Verstand.«¹⁰ It is also remarkably practical: the first act moves quickly from questions about melancholy's origins to questions about its treatment. After enduring several failed attempts at bodily cures, including »sezieren, klystieren, elektrisieren,«¹¹ a new doctor, Verazio, proposes a ›psychological cure‹. »Lassen Sie uns der gnädigen Frau die Geschichte ihrer Phantasien spielen! *Sie* sollen die Feen, Ogern und Dämonen vorstellen,« he suggests to Lila's relatives:

Ich will mich ihr als weiser Mann zu nähern suchen und ihre Umstände ausforschen. [...] Zuletzt wird Phantasie und Wirklichkeit zusammentreffen. Wenn sie ihren Gemahl in ihren Armen hält, den sie sich selbst wieder errungen, wird sie wohl glauben müssen, daß er wieder da ist.¹²

The subsequent four acts stage and perform the entire setting and scenery of Lila's melancholic fantasy: gardens, caves, fairies, ogres, and so on. In this play-

7 Goethe 1988 (fn. 1), p. 844.

8 Eva Horn: Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit, München 1998, p. 32.

9 Ibid.

10 Goethe 1988 (fn. 1), p. 844, lines 34-37.

11 Ibid., p. 840, lines 20-21.

12 Ibid., p. 846, lines 8-32, italics in the original.

within-a-play, Lila finally frees her husband and the other members of her family and the court from the ogre, and in doing so is cured of her delusions. The final verses read as follows:

LILA:

Ich habe dich, Geliebter, wieder,
Umarme dich, o bester Mann!
Es beben alle mir die Glieder
Vom Glück, das fassen ich nicht kann.

CHOR:

Weg mit den zitternden,
Alles verbitternden
Zweifeln von hier!
Nur die verbündete,
Ewig begründete
Wonne sei dir!
Kommt ihr entronnenen,
Wieder gewonnenen
Freuden heran!
Lebet, ihr Seligen,
So die unzähligen
Tage fortan!¹³

It is not Lila alone, as it so often is in the research, but also her ›pathological family‹ that has passed through the melancholy vale of tears and now finds itself reconstituted in post-melancholic time.¹⁴ As a symbol of this community, the choice also points to a healing scenario that extends beyond Lila herself – this is also reflected in the envisaged temporal dimensions of post-historical ›eternity‹, the »unzähligen Tage,« which cannot simply be offset with the idea of a psychological subject.

The motif of a festive (re)united community is already inscribed in the context of the work's origin as a festive gift and its performance at the Weimar court. The third version of the play directly addresses the question of whether the festive theatrical play is an appropriate mode in which to consider pathology: as Count Friedrich says to Lila's sisters in the very first direct speech from a character in the play, »Pfui doch, ihr Kinder! Still! Ist's erlaubt, daß ihr so einen

13 Ibid., p. 869.

14 On the motif of restoring ›healthy‹ subjectivity, see Huber 1999 (fn. 4), esp. p. 148; Schmaus 2009 (fn. 4), esp. p. 88; Valk 2002a (fn. 4), p. 160.

Lärmen macht? Die ganze Familie ist traurig, und ihr tanzt und springt!« Yet one of the sisters promptly offers a rejoinder to Friedrich: »[W]ir sollten doch tanzen und springen, daß wir die andern nur ein Bißchen lustig machten.«¹⁵ Thus the text itself lays out a path for questioning this therapy/play's salutary value to the community – *Lila's* community as well as the Weimar community, among whom and from whose ranks the Festspiel is performed. Even if a semi-professional cast was tapped to give the first performance of *Lila* – with, among others, Corona Schröter (as the fairy Sonna) – the Weimar Liebhabertheater followed the model of other amateur theaters and was essentially a private theater of and for the court, a »Privattheater zu Weimar von Damen und Herren der Hofgesellschaft.«¹⁶ Goethe himself played Doctor Verazio. His involvement in Weimar's amateur theater scene led to the fusion of previously separate theatrical cultures: the courtly representational theater, which was reserved for the nobility and committed to French classicism, and the bourgeois social theater, in which court officials were among those eager to perform German-language plays and operettas. *Lila's* therapeutic reintegration can also be read against the backdrop of a ›triumph of sentimentality‹ – that is, as an interrogation of whether bourgeois emotional and family culture's entry into courtly festivities was in fact ›salutary‹. While some of Goethe's early musical-theatrical Singspiele – including *Jery und Bätely* (1779) and *Die Fischerin* (1782) – did not actually make it into the canon of his significant works, *Lila* can indeed be identified as a ›key text‹.¹⁷

As a Festspiel, *Lila* is positioned within a history of the form itself and in relation to the later Festspiele written around and after 1800, which research on the subject classifies as »Momentaufnahmen klassizistischer Kunstpraxis.«¹⁸ *Paaleophon und Neoterpe* (1800), *Pandora* (1808), and *Des Epimenides Erwachen* (1814) all constitute confrontations with the ›Zeitenwende‹ and the dawning ›new era‹, both in terms of the tension between antiquity and modernity – which in Goethe's Festspiele takes on the character of a reconciliatory balance – and on the level of theatrical form, in terms of the gradual transformation of courtly festive and theatrical culture into bourgeois culture. Patrick Primavesi

15 Goethe 1988 (fn. 1), p. 837, lines 7-19.

16 Diener 1971 (fn. 2), p. 16.

17 He speaks of an »Abbeviatur des Goetheschen Dichtens« with regard to the ›great‹ texts, particularly *Iphigenie auf Tauris*; see Hartmut Reinhardt: Kommentar zu *Lila*, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Vol. 2.1: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, ed. Hartmut Reinhardt, München 1987, pp. 614-620; here p. 614; cited in Huber 1999 (fn. 4), p. 136.

18 Patrick Primavesi: Goethes Festspiele – theatralische Versöhnung mit einer neuen Zeit, in: P.P.: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800, Frankfurt a.M. 2008, pp. 385-392.

argues that the reconciliatory form of the Festspiel – particularly direct addresses to the audience, which necessarily invoke community – represent the cheerful resolution of conflict, which Goethe himself considered »freylich in dieser zerspalteten Welt nicht denkbar.«¹⁹ Thus a red thread would then stretch from the self-understanding of the therapy/play on the amateur stage to the later Festspiele, not only in terms of form, but also in terms of the aspiration to catharsis. Although the later Festspiele »bereits die Grenzen [markieren], die dieser genuin höfischen Gattung im bürgerlichen Zeitalter stets das Gepräge des falschen Scheines einer Versöhnung gab, die in der Wirklichkeit nicht mehr durchzusetzen war,« research has nevertheless classified Goethe's Festspiele as »idealistische Versuche [...] der bürgerlichen Gesellschaft mithilfe des klassizistischen Kunstprogramms eine ihrem Anspruch adäquate Form von Repräsentation zu geben.«²⁰ As I will argue in this article, however, in its combination of theatrical celebration and pathology *Lila* is much less a matter of reconciliation and harmonization than it seems at first glance. *Lila*'s melancholy is not simply a matter of content that deals with mourning or with reconstituting the »Netz der direkten Beziehungen.« In this vein, Norbert Elias describes the transition from the courtly social arrangement, with its »unmittelbare[r] Gesellschaftsgebundenheit,« to the bourgeois »durch den Beruf, durch Geld oder Waren *vermittelten* Kontakt.«²¹ In *Lila*, the idea of healing in or as a celebration – the immediate grasping, embracing, and kissing, as when the characters assert that »[w]enn sie ihren Gemahl in ihren Armen hält, den sie sich selbst wieder errungen, wird sie wohl glauben müssen, dass er wieder da ist« – is instead problematized by the theatrical form itself.

In the 1770s, Goethe – who would later reject any claims to effect in favor of principles of aesthetic autonomy and instead interpret catharsis as an »aussöhnende Abrundung« of the plot, and thus as a formal dramatic element²² – explic-

19 Letter to Sulpiz Boisserée, Sept. 27, 1816; cited in Primavesi 2008 (fn. 18), p. 388.

20 Ibid., pp. 388-389.

21 Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt a. M. 1983, p. 92, italics in the original; see also Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 2003, pp. 263-264; cf. Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Vol. 1, Frankfurt a. M. 1939; Vol. 2, Frankfurt a. M. 1949.

22 Aristotle's question of »Ausgleichung« and »Versöhnung [der] Leidenschaften [...] auf dem Theater« was not a matter of the aesthetics of effect, but rather the »Konstruktion der Tragödie«; see Johann Wolfgang Goethe: Nachlese zu Aristoteles Poetik [1827], in: Werke. Hamburger Ausgabe, Vol. 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, ed. Erich Trunz, München 2000, p. 345, also p. 343. This edition is cited hereafter as HA with volume number.

itly envisaged not only the generally cathartic, but also the theatrical-therapeutic aspects of the play and the Festspiel. In a theater review around the same time as the Festgabe, he writes about the »Seelen« of the actors and actresses, which are »durch eine eigene Erziehungsart zu großen Empfindungen gebildet [...], die sie in ihrem ganzen Leben ausdrücken müssen,« and he asserts that the »Zuhörer,« for their part, must »mit fühlbaren starken Seelen zu ihnen kommen« – otherwise »[wären] alle Bemühung, der Bühne eine eigenthümliche Größe und ihren wahren Werth zu geben, ganz vergeblich.«²³ Even in his *Regeln für Schauspieler*, written from 1803 onward, Goethe would still consider the play in terms of the logic of the work and its effect from the spectator's perspective: »Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.«²⁴ Both systematically and in terms of the history of the theater, the early Festspiele bid farewell to the aesthetics of pathos that had been common since Lessing – that is, catharsis understood as the »Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten«²⁵ – without completely abandoning their claims to effect in favor of aesthetic autonomy. *Lila* gives a twist to the issue of ›touching‹ as pathos in the eighteenth-century ethics of effect: in *Lila* this is not a question of metaphorically *stirring* emotion, but rather of literal *touch*. Thus »Wenn sie ihren Gemahl in ihren Armen hält« (as above), the healing effect is premised upon a haptic event. *Lila* is supposed to feel herself »in seinen [des Gatten] Küssen, / Und glaub[en] an [ihrer] Liebe Glück.«²⁶ As a simultaneously anticipatory and restitutory performance, the festive therapy/play leads back to the social festivities of dancing and feasting, which were supposedly lost in melancholy; now once again there shall be »an willigen Füßen und Kehlen [...] gewiß nicht ermangeln.«²⁷

Thus the theater/festival *works* in *Lila*, but in a corporeal dimension, which would be reformulated in Jacob Bernays' *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (1857): if the theater is to be considered from the »pathologische[n] Gesichtspunkt,« comparable to an »ärztliche[n] Cur,« then the »aus dem Gleichgewicht gebrachte Mensch« as the »eigentliche[s] Object der Katharsis« should be »unter Lustgefühl erleichtert werden.«²⁸ Thus when Goethe writes in a letter to Karl Friedrich Graf von Brühl

23 Johann Wolfgang Goethe: Preßburg, Frankfurt und Leipzig. Müller, J. H. F. Genaue Nachrichten von beyden K. K. Schaubühnen (1772); cited in Sichardt 1957 (fn. 3), pp. 128-129.

24 Johann Wolfgang Goethe: *Regeln für Schauspieler*, in: HA 12, p. 260 (§ 82).

25 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, ed. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1999, p. 401; *passim*.

26 Goethe 1988 (fn. 1), p. 869, lines 1-2.

27 *Ibid.*, p. 847, lines 17-18.

28 Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857, p. 139, also p. 145. For the medical context cf. Witt 2024 (fn. 1).

in 1818 that »das Sujet der Lila [sei] eigentlich eine psychische Kur, wo man den Wahnsinn eintreten läßt, um ihn zu heilen,«²⁹ then we can certainly read this as just such an affective–somatic process of catharsis: here too, catharsis aims to ›excite‹, ›evoke‹, and ›heighten‹ affects, especially in their somatic dimension. Theater, in the narrower form of a festival, thus seems – proto-psychoanalytically – to hold out the prospect of a ›healing‹ social effect by means of its potential to reintegrate the physical and to contribute to ›facilitating‹ the heightening of the senses, as a first step toward the psychoanalytic formulation of ›repressed ideas‹ and ›blocked affects‹.³⁰ This longing would find its theatrical formulation – in both theory and practice – after 1900, when the return to the (Dionysian) festival is explicitly understood as a turning away from the idea that the theatrical event should be limited to the ›prescribed‹ dramatic text.

However, in Goethe's *Lila* the celebration incorporating the »wiedergewonnenen Freuden« is not so easy to accomplish, as the script of the play eloquently indicates in its final tableau. If we look more closely at the text, the first thing we notice is that the meta-reflection on theatrical form in *Lila* is already present in the first lines – indeed, in the very first stage direction: »Eine Gesellschaft junger Leute beiderlei Geschlechts, in Hauskleidern« are enjoying themselves »in einem Tanze, es scheint, sie wiederholen ein bekanntes Ballett.«³¹ Here the courtly festive company staging the well-known ballet and the proto-bourgeois house dresses permeate each other, as do the natural world of gendered bodies on the one hand and the performative acts of rehearsal and performance on the other.³² In this way, it is not only the performance of gender that proves to be a repetition, but the theatrical form more generally is temporalized in a specific, intermedial way: the festive healing thus extends between the temporal character of repetition and the anticipation of a coming, post-cathartic – and thus probably supra-historical – festive community.

The concept of ›immediacy‹ is complicated first by the fact that Goethe continues to write, edit, and add to the material/text for more than ten years. Over the course of this long history of revision, the therapeutic Festspiel and its longing for immediacy thus enter into a close relationship with writing: Goethe's *Lila* and its various versions are situated along the path of differentiation be-

29 Johann Wolfgang Goethe: Letter to Karl Friedrich Graf von Brühl, Oct. 1, 1818; cited in Dieter Borchmeyer: Kommentar [Lila], in: Johann Wolfgang Goethe: Gesamte Werkausgabe, Section 1: Sämtliche Werke, Vol. 5: Dramen 1776-1790, ed. D. B., Frankfurt a. M. 1988, pp. 901-1492; here p. 937.

30 See Sigmund Freud and Josef Breuer: Studien über Hysterie, Frankfurt a. M. 2011, p. 40.

31 Goethe 1988 (fn. 1), p. 837, lines 3-5.

32 See Judith Butler: Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Theatre Journal 40/4, 1988, pp. 519-531.

tween theatrical and written culture,³³ marking the systematic moment when body and writing enter into a complex relationship; at the moment when a theory of the theatrical festival's effect becomes possible to write (in the psychological formulation of the third version of the play),³⁴ *Lila* already has more than a decade of (re)writing history under its physical-haptic belt. Moreover, the theory of effect is deeply embedded in the medical discourse of the late eighteenth century – I will say more about this below.

Above all, the play-within-a-play setting in Goethe's text is eminently meta-theatrical: as a Festspiel and a quasi-group therapy process, *Lila* does indeed display the formation of community by means of Lila's own body and the bodies of others – but this always occurs by disregarding the theatrical framework and its inescapable mediality. For *Lila* in its various versions, this disregard is primarily material: it is a matter of *textuality*. If we want to understand the healing effect of the theater/festival as a sensual and corporeal effect – as a return to co-presence, healing, and ›holistic‹ sensory enhancement – then a theory of writing is essential. On this side of the script, however – as Goethe's manic re-writing and its discursive anchoring show – the hoped-for affective-somatic cathartic process is immediately retracted at the very moment of its assertion. Nevertheless, this article is not concerned with a melancholic history of primordial loss – the loss of instinctual life in the process of civilization, or of the immediate event in writing. Instead of being simply an arbitrary historical testimony in the discourse of treatment for melancholy, *Lila* systematically short-circuits both melancholy and theater. In this way, the text traces the connection between therapy and theater, but it also does more than that: it displays the mutual referentiality between festive and written culture that is suspended in the play, as well as the corresponding, coveted (physical) immediacy on the one hand and the necessary mediatization on the other.

Mediology and Pathognomy: Goethe, Heinroth, and ›Representationalism‹

Theater studies research has a tradition of locating eighteenth-century theater at the intersection of mediatization and immediacy (longing).³⁵ Such a reading of *Lila* can be found in the work of Martin Huber, for example: in this reading, theater is positioned as a paradigmatic »Kulturmodell des 18. Jahrhunderts,« in which it serves to show »daß es eine Wahrheit gibt, deren Evidenz im Sehen und

33 See Koschorke 2003 (fn. 21).

34 See Diener 1971 (fn. 2).

35 See Günther Heeg: Das Phantasma der »natürlichen« Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts, Basel 2000.

Berühren körperlich zu erfahren ist.« »Sinnlich erfahrbare Evidenz von Wahrheit« is thereby the »Aspekt des Theatermodells in *Lila*, der etwa auch in Goethes *Iphigenie* bestimmend wirk[e],« and this only comes to an end with Kleist.³⁶ Huber's reading takes aim at the fact that this sensually available evidence of truth can only be achieved »über die Inszenierung ihrer selbst«³⁷ – in other words, that eighteenth-century theater acts out a specific and socially relevant longing for immediacy that is nevertheless simultaneously carried forward as a narrative.³⁸

Goethe's concept of a bodily ›transmission‹ of healing communion, however, does not lead to a pre-medial immediacy: the cathartic aspect of grasping or seizing is the contact, the (re-)establishment of a phatic dimension (according to Roman Jakobson's distinction),³⁹ in this case between bodies. As *Lila* states early in the play, in the voice of melancholy: »Es ist vergebens, ich kann nicht ergreifen was ihr bietet. Eure Liebe, eure Güte fließt mir wie klares Wasser durch die fassenden Hände.«⁴⁰ Conversely, the healing ›fairy‹ Almaide proclaims: »Der Mensch [...] muß wandeln sein Glück zu suchen, er muß zugreifen es zu fassen.«⁴¹ Flowing and grasping (*fließen* and *fassen*) – here we are dealing with an explicitly medial transmission event. This is linked to Goethe's early ironizing of any hope for the immediacy of touch. As scholars have established, the reevaluation of touch as the basic means of sensing reality in the eighteenth century is fundamentally linked to Herder's aesthetics. As Goethe writes to Herder in 1772:

Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder meisterschaft. Ihr habt das der Bildhauerey vindizirt, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet Ihr mir off. Jetzt versteh ich's tue die Augen zu und tappe.⁴²

36 Huber 1999 (fn. 4), p. 149.

37 Ibid.

38 This narrative about the eighteenth-century longing for »Präsenz, Direktheit oder Gegenwärtigkeit« as well as the corresponding »kulturelle und künstlerische Praktiken, die darauf aus [sind], ihre eigene Medialität zu negieren, zu verschleiern, zum Verschwinden zu bringen« extends well beyond Kleist; as a recent example, see eikones – Zentrum für die Theorie und Geschichte des Bildes: »Von Körper zu Körper. Praktiken und Fantasien der Unmittelbarkeit,« a conference held at the University of Basel, May 16–17, 2019, at: https://eikones.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/eikones/Dokumente/Aus-schreibungen__Events__etc/Tagungsprogramm_Unmittelbarkeit.pdf (10.11.2022).

39 See Roman Jakobson: Linguistik und Poetik in: R. J.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, ed. Elmar Holenstein and Tarcisus Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, pp. 83–121.

40 Goethe 1988 (fn. 1), p. 855, lines 19–21.

41 Ibid., pp. 854–855, lines 37–38.

42 Johann Wolfgang von Goethe: Letter to Johann Gottfried Herder, July 10, 1772; cited in

Ironically, Goethe does not close his eyes in order to *touch*, but he lets us ›grope in the dark‹ and thus anticipates the outright devaluation of tactility in the context of his *Farbenlehre*: touch is the »stumpfte« sense, as he puts it, and the »Forderungen einer erhöhten geschärften Sinnlichkeit« lead to a tendency toward the »Oberflächlichen.«⁴³ Thus Goethe does not argue against touch per se, but rather against any assumption of a directly sensual – simultaneously ›comprehensible‹ and ›certain‹ – presence.

The mediality Goethe is negotiating here can be described in more detail with recourse to Régis Debray's mediological considerations. His neologism ›mediology‹ addresses the relation »[der] höheren sozialen Funktionen und deren Beziehung zu den technischen Strukturen der Übertragung.«⁴⁴ Here transmission (*Übertragung*) no longer means ›transport‹ or ›broadcast‹, as it does in classical media studies, or even ›message‹, which would then become ›communication‹.⁴⁵ Rather, in mediological terms, ›transmission‹ takes into account transformative moments – that is, interactions between the material/technical and the ideological/cultural. Thereby ›transmission‹ articulates »ein starkes Votum für das Körperliche und das Technologische bzw. die medialen Infrastrukturen als Ermöglichungsbedingungen von Medien« and their mediating function.⁴⁶ Debray thus suggests that »die Dynamik des Denkens [sich nicht] von der physischen Beschaffenheit der Spuren [trennen lässt].«⁴⁷

We can connect these considerations concerning mediology to a statement that the psychiatrist Johann Heinroth made about Goethe's thought, which he called »gegenständlich.« According to Heinroth's *Lehrbuch der Anthropologie* (1822), Goethe's thought is not »philosophisch« or »abstrakt,« but rather »nicht von den Gegenständen abgesondert« – meaning »daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen, in dasselbe eingehen und von ihm auf das innigste

Gudrun Püschel: Das Berühren der Erinnerung. Praktiken der Erinnerungskultur Goethes, in: *Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater*, Themenheft *Komparistik-online* 2019, pp. 148-168; here p. 149.

43 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Vol. 1.6: *Zur Farbenlehre. Historischer Teil*, ed. Dorothea Kuhn, Weimar 1957, p. 70; cited in Püschel 2019 (fn. 42), p. 150.

44 Régis Debray: *Für eine Mediologie* [1994], in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, ed. Lorenz Engell et al., Stuttgart 2004, pp. 67-75; here p. 67.

45 On its functions, see Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart 2003, pp. 20-21.

46 Frank Hartmann: *Mediologie*, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, ed. Jens Schröter, Stuttgart 2014, pp. 159-165; here p. 160.

47 Debray 2004 (fn. 44), p. 67.

durchdrungen werden.«⁴⁸ Goethe welcomes Heinroth's »Beifall« in one of his essays on *Naturwissenschaft im allgemeinen* (1823), and refers specifically to this passage in Heinroth's *Anthropologie*.⁴⁹ Mediologically speaking, he thereby implicitly enters into the medical context in which Heinroth's interest in ›representational thinking‹ is grounded – that is, as the first chair of psychological medicine, Heinroth is concerned with the question of how a being can be grasped beyond the surface of its biological body, according to the dictum: »[d]ie Person ist mehr als der bloße Körper, auch mehr als die bloße Seele, sie ist der *ganze* Mensch.«⁵⁰ Thus Heinroth advocates a quasi-humanistic extension of the empirical observation of nature.⁵¹ Yet he wants Goethe the »Denker« to be »ganz vom Dichter [gesondert],«⁵² and he disregards what I am suggesting in the remainder of this article: that (dramatic) literature is ›representational‹ in the way it conceptualizes in terms of *scenes* and *settings*, namely by directing attention to the concreteness of bodies and ›environments‹, as well as to the inevitability of medial framings. Against Heinroth's assessment, Goethe himself argues that his poetry is also »gegenständlich« – quasi-physically »drückten sich gewisse Motive [...] tief in den Sinn,« which also explains his »Neigung zu Gelegenheitsgedichten,« »wozu jedes Besondere irgendeines Zustandes mich unwiderstehlich aufregte.«⁵³ In this way, Goethe turns Heinroth's argument for a spiritual »Ausgleichung«⁵⁴ of the natural sciences on its head and conversely strengthens the ›materiality‹ of spiritual formations.

Before I return to *Lila* as just such a ›representational‹ occasional text, it is worth digging up the debate between Johann Caspar Lavater and Goethe concerning physiognomy and pathognomy, and tracing Heinroth's »Votum für das Körperliche« in its entanglement with the ›environmental‹. Not only does this debate coincide with Goethe's revision of *Lila*, but it also imposes itself as a framework for interpretation, insofar as Goethe, in the wake of Georg Christoph Lichtenberg's work, strongly advocates the habituation of bodily signs and

48 Johann Christian August Heinroth: *Lehrbuch der Anthropologie*, Leipzig 1822, pp. 387–388.

49 Johann Wolfgang von Goethe: *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*, in: HA 13, p. 37.

50 Johann Christian August Heinroth: *Anweisung für angehende Irrenärzte zu richtiger Behandlung ihrer Kranken. Als Anhang zu seinem Lehrbuche der Seelenstörungen*, Leipzig 1825, p. 4.

51 See Heinroth 1822 (fn. 48), esp. pp. 389–401.

52 *Ibid.*, p. 387.

53 Johann Wolfgang von Goethe: *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*, in: HA 13, pp. 38–39.

54 Heinroth 1822 (fn. 48), pp. 386–388.

thus the medialization of bodily readings, over against Lavater's essentialist and a-medial semiotization.⁵⁵

In Johann Caspar Lavater's *Physiognomische Fragmenten* (1775–1778), physiognomy appears as an »Oberbegriff für Körpersemiotik im Allgemeinen.«⁵⁶ In *Von der Physiognomik*, Lavater defines the term as

*Fertigkeit durch das Aeufferliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen; das, was nicht unmittelbar in die Sinne fällt, vermitteltst irgend eines natürlichen Ausdrucks wahrzunehmen.*⁵⁷

Goethe offers an addition to this fragment, which expands »das Gebiet des Physiognomisten«: he asks what precisely this ›exterior‹ is in the first place, and he proposes that a human being's purpose is not to be read from the body's surface, as the maximum exterior limit, but from its embedding in an extended and – above all – *social* environment. All behaviors, attributes, and objects, »Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider« – in short, the entire habitus – should also be part and parcel of the physiognomist's business.⁵⁸ In later fragments from volume 4, Goethe's addition merges with Lavater's distinction between physiognomy and pathognomy: the former is »Kraftdeutung« and generally the »Wissenschaft der Zeichen der Kräfte«; in contrast, the latter is a more limited science, namely »Leidenschaftsdeutung, oder Wissenschaft der Zeichen der Leidenschaften.«⁵⁹ Behind this differentiation between physiognomy and pathognomy lies the tension between a ›stationary‹ and an ›animated‹ character: physiognomy is a question for naturalists and scientific researchers,

55 For a cultural history of the problem, see Claudia Schmölders: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 2007; on Lavater and Lichtenberg, see Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, p. 445–64; on the role of physiognomy in the context of affect semiotics, see *ibid.*, pp. 279–471.

56 Christian Begemann: *Das »Titelblatt der Seele«. Stifters Gesichter und das Dilemma der Physiognomik*, in: *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, ed. Michael Gamper and Karl Wagner, Zürich 2009, pp. 15–43; here p. 17. The following considerations build on Begemann's diagnosis that the »physiognomische Paradigma« operates in the »Spannung zwischen einem Begehren nach Lesbarkeit und der permanenten Gefahr ihres Misslingens« (p. 16).

57 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl*, ed. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984, p. 21, italics in the original.

58 *Ibid.*, pp. 24–25.

59 *Ibid.*, p. 275.

whereas pathognomy becomes a »Spiegel der Hof- und Weltleute« insofar as it enquires about social and ›psychological‹ subjects.⁶⁰

Lavater does not hide the fact that he values the general science of physiognomy more highly, but in so doing, he first and foremost undercuts the fact that Goethe's addition concerns more and different things than merely the question of whether a person is to be understood as a divine natural being or as a social being. What is at stake here becomes clear when we take a detour via Lichtenberg's criticism of Lavater: in his *Über Physiognomik; wider die Physiognomen* (1778), Lichtenberg establishes himself as one of Lavater's principle critics. He argues that we still know too little about the »Verbindungsart« between body and soul; moreover, the body stands »zwischen Seele und der übrigen Welt in der Mitte, Spiegel der Wirkungen von beiden; erzählt nicht allein von unseren Neigungen und Fähigkeiten, sondern auch die Peitschenschläge des Schicksals, Klima, Krankheit, Nahrung und tausend Ungemach.«⁶¹ Lavater's pathognomic »Leidenschaften« thus conceal Lichtenberg's ›traces of fate‹, according to which the body is no longer the medium through which the unchanging soul or the ›stationary character‹ – the spiritual entity – is expressed, but rather becomes an ›impressionable surface‹, and this simultaneously provokes the question of the nature of the environment that makes such impressions.

The anthropological formulation of this premise makes its way into Heinroth's later work, not coincidentally in the passages on »leibliches Leben« (in the appendix to his *Anthropologie*), in which he comments on how his work elaborates on »gegenständlichen Denken.« Heinroth's explanations are clearly mediological: »leibliches Leben« is »das Medium, der Vermittler zwischen unserm inneren Ich, unserm im Bewußtseyn und in der Zeit fortlaufenden Leben, und zwischen der gesammten äußern Natur, so weit sie in unsern Bereich kommt.«⁶² In the subsequent paragraphs, Heinroth traces the processes of procreation and embryonic development as the interplay between the stimulating spiritual force and the malleable material, as well as between the body's generation and the external environment.⁶³ In turn, Goethe's addition to Lavater's work formulates the idea that this could be a transformative transference event – physiognomy, Goethe writes, should not simply be a matter of the »nackte Gestalt,« for »Was den Menschen umgiebt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modificiren läßt, modificirt er wieder rings um

60 Ibid.

61 Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomik; wider die Physiognomen*. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, in: G. C. L.: *Schriften und Briefe*, Vol. 3, ed. Wolfgang Promies, Frankfurt a. M. 1994, pp. 256-295; here p. 266.

62 Heinroth 1822 (fn. 48), p. 39.

63 See *ibid.*, pp. 41-56.

sich her.«⁶⁴ Conversely, this mediality – as a transformative interplay between ›body‹ and ›environment‹ or materiality and idea/ideology – can once again be underlined in distinction from Lavater's work in *Fragmente*, which is thoroughly permeated by an eminent fantasy of immediacy:

In so fern ich von Physiognomik als einer Wissenschaft rede – begreif' ich unter Physiognomie alle *unmittelbaren* Aeüßerungen des Menschen. [...] alles wodurch der leidende oder handelnde Mensch unmittelbar bemerkt werden kann, wodurch er seine *Person* zeigt – ist Gegenstand der Physiognomik.⁶⁵

Or again, a few pages later:

[Das] Aeüßerliche und Innere stehen offenbar in einem genauen unmittelbaren Zusammenhange. Das Aeüßerliche ist nichts, als die Endung, die Grenzen des Innern – und das Innre eine unmittelbare Fortsetzung des Aeüßern. Es ist also ein wesentliches Verhältniß zwischen seiner Außenseite, und seinem Innwendigen.⁶⁶

Yet for Lavater, starting from the premise that the physiognomic body is an ›expressive surface‹, immediacy means ›direct‹, non-mediated legibility.

Lichtenberg takes up this point in his critique of Lavater, remarking that our »Lesen auf der Oberfläche« proves to be a »Quelle unserer Irrtümer und in manchen Dingen unserer gänzlichen Unwissenheit.«⁶⁷ In this way, Lichtenberg identifies the ambivalent role played by physiognomy as a flagship subject area and a leading science in the newly founded discipline of anthropology in the late eighteenth century. If anthropology was concerned with ›knowing humanity in its entirety‹ – as Herder's work, and also Schiller's and Heinroth's prominently state – then in physiognomy, anthropological questions about the nature of humanity (and particularly the relation between body and soul) intermingle with mediological and epistemological questions, specifically concerning the actual, mutually transformative medializations that can be identified in the body as well as vis-à-vis knowledge, recognition, and reading.⁶⁸ Physiognomy's depend-

64 Lavater 1984 (fn. 57), p. 24.

65 Ibid., pp. 21-22, italics in the original.

66 Ibid., pp. 25-26.

67 Lichtenberg 1994 (fn. 61), p. 265.

68 On the importance of physiognomy and pathognomy in the eighteenth century more generally, see Wolfram Groddeck and Ulrich Stadler (Ed.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, Berlin 1994.

ence on »Unterstützung aus dem Bereich der Künste«⁶⁹ – which is reflected, for example, in Lavater’s mania for collecting portrait drawings and engravings, which Goethe reports on in books 18 and 19 of *Dichtung und Wahrheit* – is therefore neither accidental nor limited to the phenomenon of visualization. In *Dichtung und Wahrheit*, Goethe explicitly identifies the profoundly anti-medial (also anti-mediological) streak in Lavater’s physiognomy, which presumes, »daß die sinnliche Gegenwart mit der geistigen durchaus zusammenfalle.« He also diagnoses Lavater’s fundamental skepticism concerning the »Kunstideale [...], weil er bei seinem scharfen Blick solchen Wesen die Unmöglichkeit, lebendig organisiert zu sein, nur allzusehr ansah und sie daher ins Fabelreich, ja in das Reich des Monströsen verwies.«⁷⁰ We may presume that the arts are potentially ›monstrous‹ with regard to the physiognomist’s enterprise because they can thwart the order of visibility – in Lavater’s words, the immediate relationship between the »sichtbare Oberfläche« and the »unsichtbare[r] Inhalt.«⁷¹ For Lavater, physiognomy is the science of the sense of sight: the »empyrische Menschenkenntnis,« that which »aus Zeichen, die in die Sinne fallen, erkannt wird, was hiemit Erfahrungserkenntniß giebt.« As he puts it, »Ich *sehe* den Menschen, seh’ ihn in seinen Bewegungen und Gebärden!«⁷² In place of the »ungeübte[n] Auge[n] des Unaufmerksamen,« this is about the »neue Auge [...] des Gesichtserkenners.«⁷³ In *Dichtung und Wahrheit*, Goethe writes that it was especially this »Dramatisieren« that had »den Kopf so warm gemacht, indem wir alles Vorkömmliche nur unter dieser Form darstellten und keine andere wollten gelten lassen.« This made Lavater so »aufgeregt,« that he »im *Pontius Pilatus* mit Heftigkeit zu zeigen bemüht ist: es gebe doch kein dramatischeres Werk als die Bibel,« and that the Passion of Christ is the »Drama aller Dramen.«⁷⁴

In the rest of this article, I explore the extent to which this Goethean ›dramatizing‹ can be deployed as a critical engagement with physiognomic presuppositions of visibility and legibility, as pathognomic and mediological thinking about the body and the environment. In contradistinction to anti-medial longings for immediacy, I read Goethe’s Singspiel *Lila* as a ›drama of mediacy‹ in which the psyche is considered in terms of its environmental relationality. Melancholy – which develops into a question of »Losgerissenheit [...] von der gan-

69 See Begemann on the difficulty arising from this conflation with the arts, namely the difficulty of »die Schwelle zu einer allgemein anerkannten Wissenschaft zu überschreiten.« Begemann 2009 (fn. 56), p. 16.

70 Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: HA 10, p. 156.

71 Lavater 1984 (fn. 57), p. 22.

72 Ibid., pp. 92-93, italics in the original.

73 Ibid., p. 95.

74 Goethe (fn. 70), p. 157.

zen Welt« and also »Empfänglichkeit für die einwirkenden Umgebungen«⁷⁵ around 1800 – thus proves to be closely linked to the theatrical form and its relationality. In this way, the common narrative concerning the discursive function of the theatrical dispositif in the eighteenth century – one which is based on a fantasy concerning the immediacy of bodies in the theater and can be found not only in theories of acting, but also in the conflation or merging of physiognomy and theatrical thinking in philosophical debates (for examples, see Engel or Wolff on mimicry)⁷⁶ – is subjected to a re-reading. As Graf argues, »theater« in this case is an abstract concept: »[D]er Triumph des Theaters wird in erster Linie nicht auf der Bühne, sondern auf dem Papier erkämpft, und dieser »Sieg« [...] hat nicht so sehr mit dem wirklichen Theater zu tun als vielmehr mit einer im Denken des 18. Jahrhunderts tief verankerten Utopie der menschlichen Gesellschaft, der Sprache und der Kommunikation.«⁷⁷ In contrast to this philosophical and abstract utopia, in what follows I will read Goethe's »dramatizing« – with Heinroth – as a »representational« practice. When it comes to »drama«, it is not a question of genre, but of »theater« as a concrete medial and mediatizing environment. Here I follow Erika Fischer-Lichte's assessment that theatrical practice in the eighteenth century should certainly be positioned and studied as distinct from the socio-political premises of literary theater reformers.⁷⁸

Reil's »psychische Curmethode« and Goethe's »Umwelten«

The bridge back to *Lila* is Heinroth's dictum, quoted above, that melancholy is the »Losgerissenheit [...] von der ganzen Welt,« and that it is to be therapeutically countered by »Empfänglichkeit für die einwirkenden Umgebungen wieder

75 Johann Christian August Heinroth: Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung. Zweyter oder praktischer Teil, Vol. 1, Leipzig 1818, pp. 333-334.

76 See, for example, Ruedi Graf: Utopie und Theater. Physiognomik, Pathognomik, Mimik und die Reform von Schauspielkunst und Drama im 18. Jahrhundert, in: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, ed. Wolfgang Groddeck and Ulrich Stadler, Berlin 1994, pp. 16-33, esp. p. 17; the core element of immediacy is the concept of the »natural«; see also Heeg 2000 (fn. 35).

77 Graf 1994 (fn. 76), p. 17.

78 Erika Fischer-Lichte: Zur Einleitung, in: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, ed. E. F.-L. and Jörg Schönert, Göttingen 1999, pp. 11-20.

[zu] regen.«⁷⁹ But what is it that links ›representational thinking‹, pathognomic environments, and melancholy? Reconstructions of *Lila's* premiere leave no doubt as to the striking ›representationalism‹ of the stage set, and the fact that »kein Aufwand gescheut [wurde],« that it was »nicht nur aufwendige[], sondern überaus raffinierte[], mit Lichteffekten und Täuschungen arbeitende[] Inszenierung.«⁸⁰ Goethe wrote to his composer, Seckendorff, in 1777 about the immense effort, that went into *Lila* in terms of scenery and staging: »Es ist ein großes Schaustück mit Gesang und Tanz und einer Anzahl von Dekorationen, die vielleicht einzig in ihrer Art sind und von denen ich wohl wünschte, daß Du sie gesehen hättest.«⁸¹

This representationalism has a medical history. In 1818, when Goethe adduces the term »psychische Kur« to describe *Lila's* therapeutic method, he is able to link this directly to Johann Christian Reil's *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803), with which he was familiar and which he found important.⁸² In this work, Reil proposes that every ›madhouse‹ should have »ein für diese Zwecke besonders eingerichtetes, durchaus praktikables Theater haben [...], das mit allen nöthigen Apparaten, Masquen, Maschinerien und Decorationen.« Furthermore, the »Hausofficanten« and perhaps even the physicians should

jede Rolle eines Richters, Scharfrichters, Arztes, vom Himmel kommender Engel, und aus den Gräbern wiederkehrender Toter, nach des jedesmaligen Bedürfnissen des Kranken, bis zum höchsten Grad der Täuschung vorstellen [können]. Ein solches Theater könnte zu Gefängnissen und Löwengruben, zu Richtplätzen und Operationssälen formirt werden. Auf demselben würden Donquichotte zu Rittern geschlagen, eingebildete Schwangere ihrer Bürde entladen, Narren trepanirt, reuige Sünder von ihren Verbrechen auf eine feierliche Art losgesprochen. Kurz der Arzt würde von demselben und dessen Apparat nach den individuellen Fällen den mannichfaltigsten Gebrauch machen, die Phantasie mit Nachdruck und dem jedesmaligen Zwecke gemäß erregen, die Besonnenheit wecken, entgegengesetzte Leidenschaften hervorrufen, Furcht, Schreck, Staunen, Angst, Seelenruhe u. f.w. erregen und der fixen Idee des Wahnsinns begegnen können.⁸³

79 Heinroth 1818 (fn. 75), pp. 333-334.

80 Busch-Salmen 2008 (fn. 3), p. 16; with reference to Sichardt 1957 (fn. 3).

81 In Curt von Seckendorff: Karl Siegmund Freiherr von Seckendorff am Weimarer Hofe in den Jahren 1776-1785, Leipzig 1885, p. 22; cited in Braunbehrens/Salmen 2008 (fn. 3), p. 207.

82 For further details, see Diener 1971 (fn. 2), pp. 152-154.

83 Johann Christian Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, Halle 1803, pp. 209-210.

Thus Reil links to the therapeutic method of ›pious fraud‹, which dates back to antiquity – that is, the entrenched ideas associated with melancholy are to be ›unmasked‹ as obsessions by means of mirror images. In Reil's work, however, as I will show, ›theater‹ becomes method all down the line; he ›reifies‹ the question of ideas through his interest in the »Beeinflussung der Seele durch sichtbare Gegenstände« (representations, visible objects), which are employed »auf festliche Weise und durch eindrucksvolle Rituale.«⁸⁴ In *Lila*, Goethe takes up this ›representational‹ treatment of melancholy – that is, the genuinely theatrical connection between the materiality of spaces and objects on the one hand and the sociality of rituals on the other – and then takes it one step further.

As Jean Starobinski reconstructs it, the idea of salubrious deception had been popularized since the late eighteenth century by Philippe Pinel, the chief physician at Hôpital Salpêtrière, and his student Jean-Etienne-Dominique Esquirol, among others. This ›pious fraud‹ consists in making the patient believe that the person offering treatment also believes the patient's ideas: »Der Zweck [...] ist es, den Kranken zu einer Handlung zu bewegen, die ihn am Ende selbst und mit seinen eigenen Augen die Zerstörung des Gegenstandes seines Wahns feststellen lässt.«⁸⁵ This then proves the »Unwirklichkeit des eingebildeten Gegenstandes.«⁸⁶

»Augen,« »Wahn,« »Unwirklichkeit« – here some of the characteristic features of Goethe's treatment of melancholy come to the fore. First, *Lila*'s melancholy is still theorized according to precisely the same binary of truth and delusion. In the words of Count Friedrich:

Das ist eben das gefährlichste ihrer Krankheit. [...] Seitdem ihr die Phantasten den Kopf verrückt haben, traut sie niemanden [*sic*], hält alle ihre Freunde und Liebste, sogar ihren Mann für Schattenbilder und von den Geistern untergeschobene Gestalten. Und wie will man sie von dem Wahren überzeugen, da ihr das Wahre als Gespenst verdächtig ist?⁸⁷

But from this point on, the text takes a different route: when the new doctor, Verazio, appears in the first act and immediately claims to have seen something »an Ihren [Lila's] Augen,« Lila's sisters suspect something: they ask whether »Er ist wohl gar ein Physiognomist,« who moreover »Ohren [hat] wie ein Zaube-

84 Jean Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, trans. and ed. Cornelia Wild, Berlin 2011, p. 126.

85 *Ibid.*, p. 123.

86 *Ibid.*

87 Goethe 1988 (fn. 1), pp. 837-838, lines 30-32.

rer.«⁸⁸ Analogous to this ridicule of physiognomy's principles of visibility, the salutary »Zusammentreffen« of »Phantasie und Wirklichkeit« produced by the cure does not turn out to be an anagnorisis in terms of the sense of sight. The therapeutic measure quoted above – »Wenn sie ihren Gemahl in ihren Armen hält, den sie sich selbst wieder errungen, wird sie wohl glauben müssen, dass er wieder da ist,« and that she will find herself healed »in seinen Küssen«⁸⁹ – also pointedly implies more than haptic therapy. Rather, the promise of salvation tells us something about the constitution – and potentially also the susceptibility to illness – of Goethe's psychological subject: this is thought of as arising from a ›setting‹, and also as spatially and objectively embedded in an environment. In this context, what was said at the beginning of this paper makes sense: Lila's melancholy world is not only staged – addressed to the sense of sight and the optical logic of delusional fantasy – but elaborately *scenographically constructed*, with fairies, ogres, caves, and gardens. It is thus addressed less to the eye and the delusion-reality binary than to the performative logic of this (as every) community. What becomes apparent here is a shift in the concept of delusion, from the spheres of pure thought and fantasy to a reciprocal entanglement with an environment that is simultaneously social and material.

This representationalism as an aesthetic and anthropological dimension is what Goethe took from Reil. Starobinski quotes at length from Philippe Pinel's »mélancolie« entry in the *Encyclopédie méthodique*, which cites stories of such healings over many pages, and which Starobinski characterizes as a »legendenhafte Illustration für die Wirklichkeit heilender Vorspiegelungen.«⁹⁰ According to Pinel, the mode of therapeutic theory is the narrative (or its retelling) in its simple quantitative assertion of evidence: the multiplicity of adducible case histories authenticates their reality. In Reil's work, ›theater‹ in all its ›representationality‹ meets Pinel's question of ideas and simulations. In my opinion, Starobinski overlooks this discontinuity – and with *Lila*, the story is once again able to be told.

Reil's therapeutic theater is not only a matter of imaginable roles, but decidedly also about the spatiality of scene and staging. We see this in the above quotation concerning »Gefängnisse,« »Löwengruben,« »Richtplätze« and »Operationssäle« – the physician is supposed to make »mannichfaltigen Gebrauch« of these, as well as of »dessen Apparat.«⁹¹ While Reil also bases his therapy for melancholy on premises of visibility (»mit seinen eigenen Augen«), he nevertheless considers the fact that this visibility does not function immediately, but rather ›gegenständlich‹, representationally – accordingly, the passage on theater in

88 Ibid., p. 840, lines 36-841, also line 3.

89 Ibid., p. 869, lines 1-2.

90 Starobinski 2011 (fn. 84), p. 124.

91 Reil 1803 (fn. 83), p. 210.

Reil's work expressly calls for »*Objekte*[] für den Sinn des Gesichts.«⁹² An impression of this theater's immense ›representationalism‹ is provided in the following example, taken from Reil's passage about a maniac, whom one

an einem Stricke in die Höhe gezogen, ihn dadurch schnell zahm gemacht und bald ganz geheilt habe. Man legt zu diesem Behuf dem Kranken bequeme Leibriemen an, bringt diese durch Stricke und Flaschenzüge mit einem hohen Gewölbe oder mit einem ungeheuren Mastbaum in Verbindung, und zieht ihn in die Höhe, daß er wie ein Himmelsbote in den Lüften schwebt. Der Eindruck wird um desto grausender seyn, je höher der Kranke, oder wenn er über Feuerbrände, über eine tobende See aufgezogen wird.⁹³

Goethe – who is not concerned with therapeutic practice on individual ›sick‹ people – does not have to stop at the ›gruesome impression‹, but can question this therapeutic use of scenographic positioning with regard to its significance for the reconstituted community. Thus the dramaturgy leads from the social interior space in the first scene (the »Saal«) to the natural exterior space – the »romantische Gegend eines Parks« – in the second, to a »[r]auhe[n] Wald, im Grunde eine Höhle« in the third, and to the »Wald« in the fourth scene. In fact, the scenography does not simply serve as an effect- or illusion-enhancing backdrop for Lila's fantasy; instead, the superstructures belong to the community's spatio-temporal activity within the fictional event. In the staging and props for the play-within-the-play, further spatial constructions occur when the chorus leads Lila into »Lauben« and to »gedeckte Tische.«⁹⁴ Strikingly, this community is one that functions by means of the spatial logic of setting. It is fitting that a familial peculiarity also obtains here: with the exception of Count Friedrich, who is Count Altenstein's son, all the family members are related either as siblings or as cousins. This horizontal organization of kinship relations is mirrored in the horizontal spatial practices that constitute and sustain the community. The model here is metonymic linkage – a surface structure.

If we re-examine one of the Singspiel's central scenes, in which the community supposedly reconstitutes itself as an ›immediate‹ corporeal community, it is striking to note that *Lila* – far from presenting a peaceful ›natural state‹ and the anti-theatricality this implies – is not only permeated by unambiguous implications of violence, but also explicitly does not result in post-cathartic autonomy. In order to convince Lila ›sensorially‹ that her husband needs to be freed from the ogre's clutches, the play-within-a-play has Lila's family members perform as

92 Ibid., p. 209, my italics.

93 Ibid., pp. 210-211.

94 Goethe 1988 (fn. 1), p. 853, lines 3-11.

a »Chor der Gefangenen« – »in Ketten, beklagen sie ihr Schicksal in einem traurigen Tanz,«⁹⁵ whereupon Lila promptly muses, »Vielleicht bin ich bestimmt euch zu befreien und glücklich zu machen.«⁹⁶ However, this ›liberation‹ does not immediately lead to the aforementioned grasping, embracing, and kissing; instead, Lila herself is also put in chains, (half) voluntarily: »Ich biete dir Trutz/ Gib her deine Ketten!/ Die Götter erretten, Gewähren mir Schutz.«⁹⁷ Whether this is meant to be interpreted as a rebellion against the ogre or her own confused psyche – »Ich soll vor dir erzittern?/ Mir regt sich alles Blut,/ Und in den Ungewittern/ Erzeigt sich erst der Mut« – the resulting community is one in which these bodies are ›imprisoned‹ alongside each other and hence have access to protection, healing, or salvation: »In Freud' und Schmerzen! Gefangen hier mit diesen Geliebten. Ihre Gegenwart tröstet mich über alles und belebt meine Hoffnung.«⁹⁸ Thus Lila's healing does not lead back to a pre-pathological primordial state of corporeal presence, but rather exposes the co-presence of these bodies in the way they are ›violently‹ manufactured out of a social environment.

In *Lila*, these issues are negotiated not only in terms of content, but also as a question of theatrical form. The peculiarity of the play-within-a-play situation is striking: it functions differently here than in the prototypical *Hamlet*, for example, in which the play's characters are presented with an embedded play so that the difference between truth and illusion can be revealed to them. In contrast, at first glance, there are no spectators in *Lila's* embedded play: who is supposed to recognize anything when everyone dances together as fairies, ogres, and more? Based on the internal logic of the therapy/play, it is Lila – as both an actor and a spectator – who is supposed to gather from all this palaver that her fantasy has been playing tricks on her: »Zuletzt wird Phantasie und Wirklichkeit zusammentreffen. Wenn sie ihren Gemahl in ihren Armen hält ...«

Yet this thematic treatment of the socially constructed community thus potentially extends beyond the boundaries of the stage and into the audience's space. Therefore it is worth reiterating the nature of the Weimar Liebhabertheater community's self-understanding, as described above. Their preferred meeting place was the Redoutenhaus on the Esplanade (fig. 1): »Freund Oeser [Adam Friedrich Oeser] gestaltete die Palais-Innenräume und den in der zweiten Etage liegenden, 13 m x 9,50 m großen Saal aus, der eine der Spielstätten wurde; der davor liegende blaue Salon konnte als Garderobe und Auftritt für die Darsteller dienen.«⁹⁹

95 Ibid., p. 858, lines 11–13.

96 Ibid., p. 858, lines 15–16.

97 Ibid., p. 861, lines 3–5.

98 Ibid., p. 861, lines 33–35.

99 Busch-Salmen 2008 (fn. 3), p. 13.



Fig. 1: Anton Hauptmann: Weimar Theatre; West Side (*Redoutenhaus*) (1775)¹⁰⁰

The communal-festive self-understanding corresponds to the fact that the Weimar Redoutenhäuser were both meeting places and festive venues – they also housed ballrooms and masquerade halls. Even the rehearsals were catered. We can imagine that this society was similar to the one portrayed in *Lila*, »die in einem ewigen freudigen Leben von Tanz, Gesang, Festen und Ergetzungen schwebte« (see above). In this respect, *Lila* is not simply a musical-theatrical work, but one in which the festive culture of music and dance constitutes both form and content – more precisely, its content renders its form a theme.

All that survives of the Redoutenhaus today is the above exterior view of the venue; no drawings of the hall or the stage have been preserved.¹⁰¹ Nevertheless, I maintain that the representational nature of Reil's therapeutic scenery and setting is a decisive bridge to understanding the extensive files stored in the Thuringian Hauptstaatsarchiv on the woodworking and locksmithing that was required to produce the scenery for *Lila*'s aforementioned premier in the Liebhabertheater. An elaborate new stage set was built in Anton Georg Hauptmann's Redoutenhaus on the Esplanade: »Die Spielfläche war vor allem zu vergrößern, in einer Aktennotiz heißt es sogar, daß »zu Maschinen [stark vereinfachte Kulissenwagen] eingerichtet auch eine neue Versenkung [Rampenlicht] dazu gemacht« wurde.«¹⁰² The fact that no visual representations of this immense effort have come down to us, but only the invoices for the ma-

¹⁰⁰ Ibid., p. 14.

¹⁰¹ See Jürgen Beyer: Die Veranstaltungsorte der Redouten in Weimar von 1770 bis 1835, in: Weimar – Jena: Die große Stadt 8/4, 2015, pp. 352-390; here pp. 352-353.

¹⁰² Braunbehrens and Salmen 2008 (fn. 3); for the quotation within the quotation, see Sichert 1957 (fn. 3), pp. 18-20.



Fig. 2: Adam Friedrich Oeser: Bukolic Landscape with Amor and Psyche.
Klassik Stiftung Weimar

terials, may be seen as a material fulfillment of the deconstruction of the sense of sight in *Lila*. The invoices show that curtains, sets, the backdrop, the eye-line, and the entrance were built from scratch, as were the costumes and the props – for example, »5 Stück Kätten von weißen Pollierten Blech in der Länge 5 Schu.«¹⁰³ The stage could thus be converted into a divided deck, making more elaborate scene changes possible.¹⁰⁴ »Der Hofebenist Johann Martin Mieding hatte eine »ganz neue Dekoracion die 4 mahl verändert werden kann« geschaffen, zu der ein Mittel- und ein aufziehbarer Rückprospekt aus »feiner Leinwand«, drei Kulissen für den dritten Aufzug (»rauh Wald, im Grunde eine Höhle«) und ein neuer Horizont gehörten.«¹⁰⁵ Goethe asked his drawing teacher, Adam Friedrich Oeser, for sketches to use in the second scene, the »Romantische[n] Gegend eines Parks«:

103 Busch-Salmen 2008 (fn. 3), p. 16; see also Sichardt 1957 (fn. 3), p. 42.

104 See *ibid.*, p. 41.

105 Braunbehrens and Salmen 2008 (fn. 3), p. 207, with reference to Sichardt 1957 (fn. 3), pp. 18-19 and pp. 41-42.



Fig. 3: Nicolas Poussin: Landscape mit two Nymphs (1659). Chantilly, Musée Condé

Wir möchten auf diesem Prospect gern eine herrliche Gegend vorstellen mit Haynen, Teichen, wenigen Architekturstücken pp., denn es soll einen Park bedeuten. Hätten Sie so was vorrätig so schicken Sie's doch aber mit nächster Post, allenfalls ein Kupfer von Poussin, oder sonst eine Idee.¹⁰⁶

The reference to Poussin, and also the appeal to Oeser himself, provide clues as to the kind of stage space Goethe might have had in mind:¹⁰⁷

All of this contradicts the common assumption that the amateur stage feeds the private, intimate aspects of self-understanding by reducing the staging, especially the props and the scenery.¹⁰⁸ Instead, it seems more appropriate to refer the question of staging not only to the social roles being negotiated, but above all to the concrete scene, setting, and environment: rather than a theater

106 Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Vol. IV/3, Weimar 1887-1919, reprint München 1987, p. 129; cited in Braunbehrens and Salmen 2008 (fn. 3), p. 207.

107 See Timo John: *Adam Friedrich Oeser (1717-1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Beucha 2001, esp. pp. 101-103.

108 See Hartmann 2004 (fn. 4), pp. 81-83.

of illusion, *Lila* should be seen as a kind of theater of *objects*. We must also consider the fact that there is an immense medial difference between whether a medical treatise, like Reil's, is *about* the theater and its objects, or whether the treatise itself is ›dramatized‹. In addition to *Lila's* internal perspective, this drama (like any drama) always implies an external, spectator's view – something that literary scholars tend to forget when they read dramas. From the perspective of the implicit spectator in the theater who sees Goethe's entire play, the explicit theatricality of the embedded play, along with the elaborate scenery – the »geschmückte[m] Garten,« the »Gebäude mit sieben Hallen,« the doors »an deren Mitte ein Rocken und eine Spindel befestigt,« and much more¹⁰⁹ – points to the veiling gesture entailed in the ›politics of grasping‹ with regard to the mediality of the bodies. Or to put it positively: as a theatrical text, Goethe's script is not simply poetological, but metatheatrical – precisely *not* in the sense of a reflection on the separation or separability of being and appearance, reality and staging, but because it identified the constitution of the ›psychological subject‹ in and through the community as a performative bringing forth in one's own body and by means of the (animate and inanimate) ›bodies‹ in one's environment. As far as the script is concerned, these ›surrounding objects‹ also include the potential spectators in the theater, whose bodies make up an overall scene of co-presence and an environment (in the sense of *Um-Welt*), but an environment that the theatrical framework establishes as genuinely and ineluctably medial.

Only against the background of *this* theatricality does Goethe's report make sense – that »Dramatisieren« made Lavater's »Kopf so warm« (see above). If Lavater understands pathognomy as a »Spiegel der Hof- und Weltleute« and fears – in contrast to his claims about physiognomy's a-mediality – that it might struggle »mit der Verstellungskunst,« then one can read *Lila* and her therapeutic Festspiel as an affirmation of Goethe's mediological ›environmental consciousness‹. The fact that Goethe is still interested in the mediality of pathognomy and its mechanisms of transmission in *Lila* may also indicate that in its language of symptoms, *Lila's* melancholy functions wholly un-semiotically. In *Torquato Tasso*, which Goethe wrote between 1780 and 1789 and which is considered *the* pathography of the melancholic,¹¹⁰ the suffering of the tormented poet's soul is visibly articulated in his body:

109 Goethe 1988 (fn. 1), p. 865, lines 12–14.

110 On melancholy in *Tasso*, see Thorsten Valk: *Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie*, Tübingen 2002b, pp. 106–138; Stephanie Bölts: *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800*, Berlin/Boston 2016, esp. pp. 324–325. Bölts argues that the »Bildregister von Körper und Krankheit« serves to depict psychological suffering (p. 332); only briefly, with reference to Schmaus 2009 (fn. 4), does she point out that the »psychosomatische Dimension der

O nehmt ihn [Vergils Kranz] weg von meinem Haupte wieder,
 Nehmt ihn hinweg! Er sengt mir meine Locken!
 Und wie ein Strahl der Sonne, der zu heiß
 Das Haupt mir träfe, brennt er mir die Kraft
 Des Denkens aus der Stirne. Fieberhitze
 Bewegt mein Blut.¹¹¹

Due to its lack of action, *Tasso* is considered not only as »kein Drama im herkömmlichen Gattungssinn,« but also as far removed from the stage itself.¹¹² Therefore it is not surprising that Goethe writes a letter in 1811 to thank the actress Frederike Bethmann for having »dieses theaterscheue Werk hervorgezogen und in ein günstiges Bühnenlicht (im Berliner Hoftheater) gestellt.«¹¹³ In his *Italienische Reise*, Goethe recalls writing *Tasso* in Florence, in the »Lust- und Prachtgärten,« and asserts that the corresponding passages still immediately recall »noch jetzt jene Zeit, jene Gefühle.«¹¹⁴ Yet in the dramatic text, the explicit bodies (of the actors) stand in for the environment's imprint on the lifeworld. This transformation of the environment is also supported by the fact that, according to a diary entry, Goethe got the idea for *Tasso* in 1780, during a walk: »Zu Mittag nach Tiefurt zu Fuß Gute Erfindung Tasso;«¹¹⁵ this originally concrete walk in and through space is then translated into the psychological realm, when Goethe later writes in a letter: »Auf der Reise wird Tasso durchgedacht und also auf einer Wandrung, die Schicksale eines Mannes dramatisiert, dessen ganzes Leben ein Hin- und Herwandern war.«¹¹⁶ In *Lila*, with its extensive scenery, there is no such expressive logic of bodies: rather than a favorable »günstige[m] Bühnenlicht,« *Lila* seems to remain caught in the »unfavorable« story Starobinski tells about the treatment of melancholy well beyond 1900, in which the »melancholische Mensch« ultimately remains »derjenige Typus eines un-

Humoralpathologie [genutzt wird], um den gefühlten Zorn durch Körpermetaphern darzustellen« (p. 329).

111 Johann Wolfgang von Goethe: Torquato Tasso, in: HA 5, pp. 86, 488-490.

112 Borchmeyer 1988 (fn. 29), in: p. 1406.

113 Johann Wolfgang von Goethe: Letter to Frederike Bethmann, Dec. 17, 1811; cited in Stuart Atkins et al.: Kommentar zu »Torquato Tasso«, in: HA 5, p. 502.

114 Johann Wolfgang von Goethe: Aus den Papieren zur Italienischen Reise. Erste Fassung des Abschieds von Rom, Weimar, Aug. 31, 1817; cited in Borchmeyer 1988 (fn. 29), p. 1386.

115 Johann Wolfgang von Goethe: Tagebuchaufzeichnung vom March 30, 1780; cited in *ibid.*, p. 1376.

116 Johann Wolfgang von Goethe: Letter to Friedrich Bertuch, April 5, 1788; cited in *ibid.*, p. 1383.



Fig. 4: Heinrich Lips: Lila and Verazio, and Psyche bound, in: Goethe's Schriften, Vol. 6, Leipzig 1790

zugänglichen Wesens« to which the key must still be found.¹¹⁷ Or perhaps: in *Lila*, the psychological subject is not considered primarily in terms of their ›speaking body‹ at all, but rather in terms of their ›environment‹. Here we can draw a line from Heinroth's and Goethe's ›representational thinking‹ to the structure of melancholy. The fact that Lila made it onto the title page of volume 6 of Goethe's collected writings in the 1790 edition – the same volume that also contains *Tasso* – next to an image of Psyche bound with ropes (see fig. 4), indicates the play's importance:

Here the metaphorical fetters of the tortured soul and the representational ›ropes‹ and ›body straps‹ of Reil's object-like stage environment overlap (see above). As a ›representationally‹ fettered psyche, Lila is not a reference to an immaterial ›beautiful soul‹, as Goethe's and Schiller's classicism envisioned it in the

¹¹⁷ Starobinski 2011 (fn. 84), p. 193.

official ideologisms; rather, she embodies the entanglement of nature, culture, and material technology, and in her fetters she remains far removed from a peaceful state of ultimate healing and autonomy.

Pathogenic Environments: Lila's Family and Otilie's Famishment

Up to this point I have already said quite a bit about environments, and Goethe, with an eye to pathognomy, also clearly seemed to presume that environments ›have an effect‹. Yet *Lila* has conspicuously little to say about the causes of melancholy. In terms of treatment, however, melancholy can be thought of as a situated condition, albeit one that is still quite diffuse.¹¹⁸ With regard to Goethe's ongoing preoccupation with environmental pathogenicity, two aspects of *Lila* are particularly noteworthy.

Concerning the first, Lila's plight is characterized by an *anorexic* moment – one that is at odds with contemporary melancholic symptomatology and includes the dimension of the ›body‹: not only does Lila refuse to eat, but the family community's formerly rich culinary life is also affected by the constant atmosphere of mourning evoked by her eating behavior. Moreover, throughout the course of the Festspiel, her position on the road to recovery is measured by whether she will sit down at the common dining table once again (she does not).¹¹⁹ *Lila* may gesture ahead to *Iphigenie*, but there is a clearer connection to the hysterical, starving Otilie in Goethe's *Wahlverwandschaften* – Otilie dies because she refuses to eat, as does Eduard.

In conclusion, I would like to take up a few more aspects. Otilie – the quiet, ethereal child – is depicted not least through her counter-image, the loud, vivid Luciane, the daughter in Charlotte's house, with whom Otilie grows up as an orphaned foster child. Like Lila's fairies/siblings, Luciane loves »pantomimische Stellungen und Tänze, in denen sie verschiedene Charaktere auszudrücken gewandt war. Ein Kavalier aus ihrem Gefolge hatte sich eingerichtet, auf dem Flügel ihre Gebärden mit der wenigen nötigen Musik zu begleiten; es bedurfte nur einer kurzen Abrede, und sie waren sogleich in Einstimmung.«¹²⁰ Luciane changes her clothes several times a day: »Wenn es ihr Vergnügen machte, sich des Tages drei-, viermal umzuziehen und mit gewöhnlichen, in der Gesellschaft

118 On the term ›situated,‹ see Donna Haraway: *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies* 14, 1988, pp. 575-599.

119 See Goethe 1988 (fn. 1), p. 853, lines 3-26.

120 Johann Wolfgang von Goethe: *Wahlverwandschaften*, in: HA 6, p. 379 (part 2, chap. 4).

üblichen Kleidern vom Morgen bis in die Nacht zu wechseln, so erschien sie dazwischen wohl auch einmal im wirklichen Maskenkleid, als Bäuerin und Fischerin, als Fee und Blumenmädchen.«¹²¹ Retrospectively, *Lila* the »Feenspiel«¹²² points beyond the theatrical therapeutic treatment to the familial role-play and, in particular, the female relationship dynamics. Psychoanalysis has discovered that Ottilie's suffering and death are explicitly motivated by the incestuous/oedipal relations that cause her to refuse life, and the *Wahlverwandtschaften* has accordingly been read as a »Krankengeschichte.«¹²³ Here the »Mutter-Tochter-Beziehung« plays a central role. Based on this, it is striking – and this is the second noteworthy aspect concerning *Lila* – that not only is their community (both the lost one and the one to be reconstituted) one of sisters and brothers, but while fathers appear on the margins, the (hyper-symbiotic and also aggressive) mother-figure relevant to Ottilie's psychodynamic scenario constitutes a significant blank space in *Lila*. Through Ottilie's psychosomatic symptoms – her anorexia and her headache – this psychosomatic dimension becomes recognizable in *Lila*'s melancholy. It shows up just as much as an indication of systemic issues – of the sufferings caused by (familial) environments – as of the latent, violent implications of the ideal, horizontal (one almost wants to say ›anti-oedipal‹) community of dancing fairies. Since Goethe does *not* mention these issues in *Lila*, they resonate in the melancholic symptoms, fed in from the ›adjacent‹ texts that point to the history of Goethe's fascinations.

Translated into English by Alissa Jones Nelson

Bibliography

- Begemann, Christian: Das »Titelblatt der Seele«. Stifters Gesichter und das Dilemma der Physiognomik, in: *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, ed. Michael Gamper and Karl Wagner, Zürich 2009, pp. 15-43.
- Bernays, Jacob: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857.
- Beyer, Jürgen: Die Veranstaltungsorte der Redouten in Weimar von 1770 bis 1835, in: *Weimar – Jena. Die große Stadt* 8/4, 2015, pp. 352-390.

121 Ibid.

122 This is the subtitle of the first version.

123 Ulrike Prokop: »Eßstörungen« – Goethes *Wahlverwandtschaften* als Krankengeschichte gelesen, in: *Psyche* 59, 2005, pp. 395-430.

- Bölts, Stephanie: *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800*, Berlin/Boston 2016.
- Borchmeyer, Dieter: Kommentar, in: Johann Wolfgang Goethe: *Gesamte Werkausgabe, Section 1: Sämtliche Werke, Vol. 5: Dramen 1776-1790*, ed. D. B., Frankfurt a. M. 1988, pp. 901-1492.
- Braunbehrens, Volkmar, and Walter Salmen: *Lila*, in: *Goethe-Handbuch Supplemente, Vol. 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken*, ed. Gabriele Busch-Salmen, Stuttgart/Weimar 2008, pp. 200-220.
- Busch-Salmen, Gabriele: *Theaterpraxis in Weimar*, in: *Goethe-Handbuch Supplemente, Vol. 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken*, ed. G. B.-S., Stuttgart/Weimar 2008, pp. 1-53.
- Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal* 40/4, 1988, pp. 519-531.
- Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990.
- Debray, Régis: *Für eine Mediologie [1994]*, in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, ed. Lorenz Engell et al., Stuttgart 2004, pp. 67-75.
- Diener, Gottfried: *Goethes »Lila«. Heilung eines »Wahnsinns« durch »psychische Kur«. Vergleichende Interpretation der drei Fassungen. Mit ungedruckten Texten und Noten und einem Anhang über psychische Kuren der Goethe-Zeit und das Psychodrama*, Frankfurt a. M. 1971.
- eikones – Zentrum für die Theorie und Geschichte des Bildes, Universität Basel, Tagung: *»Von Körper zu Körper. Praktiken und Fantasien der Unmittelbarkeit«*, 16.-17.05.2019, https://eikones.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/eikones/Dokumente/Ausschreibungen__Events__etc/Tagungsprogramm_Unmittelbarkeit.pdf (10.11.2022).
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Vol. 1*, Frankfurt a. M. 1939; *Vol. 2*, Frankfurt a. M. 1949.
- *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt a. M. 1983.
- Fischer-Lichte, Erika: *Zur Einleitung*, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, ed. E. F.-L. and Jörg Schönert, Göttingen 1999, pp. 11-20.
- Freud, Sigmund, and Josef Breuer: *Studien über Hysterie*, Frankfurt a. M. 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Schriften zur Naturwissenschaft, Vol. I. 6: Zur Farbenlehre. Historischer Teil*, ed. Dorothea Kuhn, Weimar 1957.
- *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen*, Weimar 1887-1919, reprint München 1987.

- Lila. Ein Festspiel mit Gesang und Tanz [third version], in: J. W. G.: Gesamte Werkausgabe, Section 1: Sämtliche Werke, Vol. 5: Dramen 1776-1790, ed. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1988, pp. 835-869.
- Sämtliche Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, ed. Erich Trunz, München 2000.
- Graf, Ruedi: Utopie und Theater. Physiognomik, Pathognomik, Mimik und die Reform von Schauspielkunst und Drama im 18. Jahrhundert, in: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, ed. Wolfram Groddeck and Ulrich Stadler, Berlin 1994, pp. 16-33.
- Groddeck, Wolfram, and Ulrich Stadler (Ed.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, Berlin 1994.
- Haraway, Donna: Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies* 14, 1988, pp. 575-599.
- Hartmann, Frank: Mediologie, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, ed. Jens Schröter, Stuttgart 2014, pp. 159-165.
- Hartmann, Tina: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«, Tübingen 2004.
- Heeg, Günther: Das Phantasma der »natürlichen« Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts, Basel 2000.
- Heinroth, Johann Christian August: Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung. Zweyter oder praktischer Teil, Vol. 1, Leipzig 1818.
- Lehrbuch der Anthropologie, Leipzig 1822.
- Anweisung für angehende Irrenärzte zu richtiger Behandlung ihrer Kranken. Als Anhang zu seinem Lehrbuche der Seelenstörungen, Leipzig 1825.
- Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart 2003.
- Horn, Eva: Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit, München 1998.
- Huber, Martin: Inszenierte Körper. Theater als Kulturmodell in Goethes Festspiel »Lila«, in: *Theater und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, ed. Erika Fischer-Lichte and Jörg Schönert, Göttingen 1999, pp. 133-150.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: R. J.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, ed. Elmar Holenstein and Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, pp. 83-121.
- John, Timo: Adam Friedrich Oeser (1717-1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit, Beucha 2001.
- Kaiser, Céline: Spiel und Rahmen in der Theatrortherapie um 1800, in: *Spielformen des Selbst*, ed. Regine Strätling, Bielefeld 2012, pp. 151-166.

- Das therapeutische Preenactment als Thema der dramatischen Literatur, in: C. K.: Szenen des Subjekts. Eine Kulturmediengeschichte szenischer Therapieformen seit dem 18. Jahrhundert, Bielefeld 2019, pp. 106-112.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München ²2003.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl, ed. Christoph Siegrist, Stuttgart 1984.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, ed. Klaus L. Bergahn, Stuttgart 1999.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, in: G. C. L.: Schriften und Briefe, Vol. 3, ed. Wolfgang Promies, Frankfurt a.M. 1994, pp. 256-295.
- Primavesi, Patrick: Goethes Festspiele – theatralische Versöhnung mit einer neuen Zeit, in: P. P.: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800, Frankfurt a.M. 2008, pp. 385-392.
- Prokop, Ulrike: »Eßstörungen« – Goethes Wahlverwandtschaften als Krankengeschichte gelesen, in: Psyche 59, 2005, pp. 395-430.
- Püschel, Gudrun: Das Berühren der Erinnerung. Praktiken der Erinnerungskultur Goethes, in: Berühren. Relationen des Taktiles in Literatur, Philosophie und Theater, Themenheft Komparistik-online 2019, pp. 148-168.
- Reil, Johann Christian: Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen, Halle 1803.
- Reinhardt, Hartmut: Kommentar zu Lila, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Vol. 2.1: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, ed. Hartmut Reinhardt, München 1987, pp. 614-620.
- Schmaus, Marion: Psychogenese der Krankheit und psychische Kurmethoden. Theatralische und prosaische Heilverfahren in der Goethezeit, in: M. S.: Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936), Tübingen 2009, pp. 73-168.
- Schmölders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, Berlin 2007.
- Sichardt, Gisela: Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung. Beiträge zu Bühne, Dekoration und Kostüm unter Berücksichtigung der Entwicklung Goethes zum späteren Theaterdirektor, Weimar 1957.
- Starobinski, Jean: Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900 [1960], trans. and ed. Cornelia Wild, Berlin 2011.
- Valk, Thorsten: Die Überwindung der Melancholie im Therapiespiel »Lila«, in: T. V.: Melancholie im Werk Goethes, Tübingen 2002a, pp. 139-161.

- Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie, Tübingen 2002b.
- Wellbery, David E.: Goethes »Pandora«. Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne, in: Sitzungsbericht der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2, 2017, pp. 3-74.
- Witt, Sophie: Sprechende Körper, pathogene Umwelten. Psychosomatik & Theater, Zürich/Berlin 2025 [forthcoming].

CAROLIN ROCKS

Clärchen und der tatenlose Held

*Zur heroischen Geschlechterordnung der tragischen Form in Goethes *Egmont* und Schillers Rezension¹*

I. Ist das ein Held? Schillers Problem mit *Egmont*

Goethes *Egmont*-Trauerspiel ist in irritierend eigensinniger Weise auf seinen titelgebenden Protagonisten, auf seinen Helden konzentriert. So zumindest meint der Rezensent der ersten Stunde: Schiller kreidet Goethe in seiner Besprechung vom September 1788 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* ganz entschieden einen kardinalen Lapsus an, der die Figurenkomposition betrifft. Der Fehler wiege deswegen umso schwerer, weil Goethe ausgerechnet eine tragische Form gewählt habe, die geradewegs auf die Hauptfigur konzentriert sei. *Egmont* sei, wie Schiller in einer dreifachen Gattungsdifferenzierung ausführt, ein ›Charakterdrama‹. Eine solche Dramenform stehe in Diskrepanz zur antiken Tragödie, die entweder Handlungen und Situationen oder, das ist Schiller zufolge die dritte Ausprägung des Genres, Leidenschaften in den Mittelpunkt stelle.² Dass Goethes Trauerspiel ›beinahe durch nichts, als durch den Charakter, zusammengehalten‹ (FA 8, 927) werde, darin liegt nun für Schiller nicht das eigentliche Problem, denn ›in neuern Zeiten‹ sei die ›Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik‹ (FA 8, 927) im Drama salonfähig geworden. Seine Kritik bezieht sich auf die Ausgestaltung jener ›dritten Gattung‹ (FA 8, 927) – zumal, wenn man *Egmont* an dem messe, was der Pionier dieser tragischen Form, kein Geringerer als Shakespeare, auf die Bühne gebracht habe. *Macbeth* und *Richard*

- 1 Die folgenden Überlegungen fußen auf Carolin Rocks: Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist), Berlin/Boston 2020, S. 70-87. Zur Schärfung der *Egmont*-Analyse hat die Diskussion während der Veranstaltung *Form, Genre, and Time in Goethe*, die im Mai 2022 an der Universität Zürich stattgefunden hat, ganz wesentlich beigetragen. Den Teilnehmer*innen und den Organisator*innen, ganz besonders Sebastian Meixner, gilt mein großer Dank.
- 2 Vgl. Friedrich Schiller: Über *Egmont*, Trauerspiel von Goethe, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 926-937; hier S. 926f. Im Folgenden zitiert als »FA 8« (= Frankfurter Klassiker Ausgabe, Bd. 8) mit nachstehender Seitenangabe.

III. sind die kaum überraschend genannten Muster (vgl. FA 8, 927), gilt Shakespeare Schiller spätestens seit der Arbeit an der *Wallenstein*-Trilogie als *spiritus rector*, der für die Herausforderungen des Figurenbaus im politischen Drama praktische Lösungen anzubieten hat. Doch auch ein lobendes Wort für Goethe, wenn schon nicht für dessen *Egmont*, so doch für das 15 Jahre zuvor erschienene *Götz*-Schauspiel, ist zu vernehmen: Schiller schätzt *Götz* als das erste deutsche Charakterdrama im Geiste Shakespeares (vgl. FA 8, 927) – nicht so *Egmont*, und zwar weil es Goethes Protagonisten an einer Geisteshaltung mangle, die dessen großer politischer Mission angemessen wäre:

Egmont ist ein Held, aber auch ganz nur ein flämischer Held, ein Held des sechzehnten Jahrhunderts; Patriot, jedoch ohne sich durch das allgemeine Elend in seinen Freuden stören zu lassen; Liebhaber, ohne darum weniger Essen und Trinken zu lieben. Er hat Ehrgeiz, er strebt nach einem großen Ziele, aber das hält ihn nicht ab, jede Blume aufzulesen, die er auf seinem Wege findet, hindert ihn nicht des Nachts zu seinem Liebchen zu schleichen, das kostet ihn keine schlaflosen Nächte. Tolldreist wagt er bei St. Quentin und Gravelingen sein Leben, aber er möchte weinen, wenn er von dieser freundlichen süßen Gewohnheit des Daseins und Wirkens scheiden soll. (FA 8, 928 f.)

Goethes Porträt eines Blumen pflückenden, sinnenfreudigen Liebhabers passt in Schillers Augen nicht recht zum Bild des kühnen Kriegshelden. Doch gerät die Charakterschelte noch grundsätzlicher, wenn Egmont geradewegs die Fähigkeit zur politischen Reflexion abgesprochen wird, und in der Tat hat Schiller ein ernsthaftes Problem mit der Ernsthaftigkeit der politischen *Heldenfigur*, für die er Egmont, man muss wohl sagen, halten möchte. Ins kritische Visier nimmt Schiller dabei Egmonts Selbstbeschreibung gegenüber dessen Sekretär in der Mitte des zweiten Aufzugs. Der Dramendialog kreist um einen Brief des Grafen Oliva, der Egmont angesichts der angespannten Situation in Brüssel warnt. Egmont, aus Schillers Perspektive ein politikvergessener Müßiggänger, macht deutlich, solcherlei Mahnworte mehr als überdrüssig zu sein.

Leb ich nur, um aufs Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen damit ich des folgenden gewiß sei? und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehren. [...] Wenn ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran? Wenn uns der Morgen nicht zu neuen Freuden weckt, am Abend uns keine Lust zu hoffen übrig bleibt; Ists wohl des An und Ausziehens wert? Scheint mir die Sonne heut um das zu überlegen was gestern war [...].³

3 Johann Wolfgang Goethe: *Egmont*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Wei-

Egmont plädiert hier für den Genuss des Augenblicks und der kurzweiligen Freuden, lehnt dagegen die nachdenkliche Retrospektive, die sorgenvolle Abwendung vom Jetzt wie auch den vorsorgenden Blick in die Zukunft ab. Ganz in diesem Sinne hat David E. Wellbery von einer »besonderen Zeitlichkeit«⁴ gesprochen, die das durch Egmont verkörperte Lebensprinzip präge. Wellberys Lektüre stellt Egmonts »Aktivismus« zentral, exponiert ihn als exemplarische Figur einer »prä-reflexive[n] Affirmation des Lebens«⁵ – und als Teil der von Goethe hervorgetriebenen Reflexion einer modernen Emphase von Lebensintensität, die ein Jahrhundert später bei Nietzsche ihre philosophische Artikulation erfahre. Die Sorge der anderen, mit der sich Egmont nicht nur in besagtem Brief konfrontiert sieht, gilt Wellbery als »Wertnegation«⁶ eines heroisch-energetischen Lebens, das sich im Spannungsfeld der Kulturformen Fest, Spiel und Krieg verwirkliche. Wellberys Lektüre macht dann aber, und das scheint maßgeblich, die Fallstricke geltend, die Goethe in seinem Text auslegt, um die politischen und soziokulturellen Kräfte aufzuweisen, die Egmonts Daseinsheroismus hemmen: Egmont sei in kulturhistorischer Hinsicht als anachronistische Figur zu verstehen, die ein »aristokratische[s] Heldenzeitalter«⁷ mehr einspiele als tatkräftig auszuagieren vermag. Denn die große Tat sei nicht mehr am Platze im Horizont modernen Strukturwandels, auf der Schwelle also zu einer bürgerlich verwalteten Welt, deren Machtprofil sich in der Figur des Herzogs von Alba verdichte. Letzterer sei ein »Funktionär[]«⁸ und damit Prophet einer Gesellschaftsform, deren machtpolitische Operationalität im Ressentiment, in einer moralisierenden Lebensauffassung liege, die großangelegt negiere, was die von Egmont verkörperte Vitalität ins Werk setzen möchte.

Wendet man Wellberys Beobachtungen ins dezidiert Politische, führen sie zu der Beobachtung, dass ein charismatischer Held in einer bürgerlich verwalteten Moderne keinen rechten Platz findet – ein Befund, dessen Tragweite kenntlich wird, wenn man Max Webers Theorie der Herrschaftsformen in Erinnerung ruft. So beschreibt Weber in erster Instanz die affektiven sowie aktivistischen Energien, die Charisma als Herrschaftsform auszeichnen, um dann aber insbe-

mar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990, S. 246-329; hier S. 275f. Im Folgenden zitiert als MA 3.1 (= Münchner Ausgabe, Bd. 3.1) mit nachstehender Seitenangabe.

4 David E. Wellbery: Affirmation und Ressentiment. Kurzer Versuch zur Poetik von Goethes »Egmont«, in: *Poetica* 49/3-4, 2017/2018, S. 398-415; hier S. 405.

5 Ebd., S. 409.

6 Ebd., S. 407.

7 Ebd., S. 409.

8 Ebd., S. 410.

sondere dessen »Veralltäglichsung«,⁹ d. h. dessen Überführung in Formen traditionaler und rationaler Herrschaft zu beleuchten. Charismatische Herrschaft ist, folgt man Weber, instabil und »ephemer«,¹⁰ kann nicht auf Dauer gestellt werden. Genau dies demonstriert Goethes *Egmont*, und zwar in einer Linie mit den heroischen Endspielen um 1800, deren Helden und insbesondere Heldinnen den Übertritt in institutionalisierte Machtformen nicht schaffen – Schillers *Wallenstein* darf in dieser Hinsicht als der einschlägigste Fall gelten.¹¹

Schillers, man kann sagen, Verriss trifft sich mit Wellberys Darlegungen in puncto »gehemmte heroische Tatkraft«. Schiller stört zutiefst, dass der Protagonist dieses nach dem Vorbild Shakespeares angelegten Charakterdramas eben die heroische Lebenskraft nicht umsetzt, die Goethe entsprechend vor allem in die bewundernde Rede der anderen fasst. Schillers pejorative Rekonstruktion der Figur ist, dazu im folgenden Abschnitt mehr, wirkungsästhetisch begründet. In seiner Kritik tritt indessen eine Facette von Goethes politischem Helden hervor, die auf den ersten Blick ins Komische ausgreift – ein Blumen pflückender Liebhaber ohne politische Weitsicht eben. Gleichwohl wird, so möchte ich zeigen, der Rahmen des Tragischen nicht verlassen; vielmehr arbeitet dieser generische Horizont der geschlechterspezifischen Reflexion des Heroismus zu, die das Stück bestimmt. Ich möchte den machtanalytischen Zug im Schlussteil verallgemeinern, handelt es sich doch um eine jene heroischen Endspiele um 1800 verbindende Konstituente, die Schillers eigener politischen Dramatik nämlich ebenso innewohnt und die es erlaubt, Goethe und Schiller mit Kleist in eine Linie zu stellen. Der Kulminationspunkt dieser politischen Analytik liegt (nicht nur) bei Goethe im Traum, der keinesfalls in symbolischer Direktion ans Ende des Trauerspiels gesetzt wird. Die Traumszene weist, das möchte ich entwickeln, in ihrer Verschränkung von Männlichkeit und Weiblichkeit darauf hin, dass Held*innen in Vorstellungen bzw. Phantasien entstehen. Somit bildet der Schluss von *Egmont* den Höhepunkt einer Folge von Szenen, die eine Erosion heroischer Tatkraft vorführen. Traum und Tat sowie Held und Heldin also sind die Leitbegriffe meines Lektürevorschlags, der in der Frage münden soll, welche tragische Form Goethes politische Analytik insbesondere mit Blick auf den Dramenschluss in Aussicht stellt.

9 Max Weber: Max Weber Gesamtausgabe, Abt. 1: Schriften und Reden, Bd. 23: Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Unvollendet 1919-1920, hg. von Knut Borchardt et al., Tübingen 2013, S. 143-600; hier S. 497.

10 Ebd., S. 498.

11 Vgl. dazu Carolin Rocks: (Wie) entscheiden Held*innen? Überlegungen zum Verhältnis von politischem Heroismus und Entscheiden im Drama um 1800, in: Semantiken und Narrative des Entscheidens vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Philip Hoffmann-Rehnitz, Matthias Pohl, Tim Rojek und Susanne Spreckelmeier, Göttingen 2021, S. 273-296; hier S. 275-283.

II. Keine Größe, keine Heldentat. Der Heroismus als Problem für die Tragödie um 1800

Es ist offensichtlich, und darauf weist schon Rolf-Peter Janz im Kommentar der Frankfurter Ausgabe hin, dass Schillers Einwand gegen Goethes Helden »nicht so sehr moralisch als wirkungsästhetisch begründet« (FA 8, 1503) ist. Ganz in diesem Sinne formuliert Schiller:

Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit, soll dieser Charakter uns rühren; wir sollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erstauen. Diesem letztern scheint der Dichter so sorgfältig aus dem Wege gegangen zu sein, daß er ihm eine Menschlichkeit über die andere beilegt, um ja seinen Helden zu uns herab zu ziehen; [...]. (FA 8, 929)

Schiller vermisst im Figurenprofil des Grafen »eine relative Größe, einen gewissen Ernst« (FA 8, 930), die notwendig seien, um eben nicht nur zu rühren, sondern zugleich auch staunen zu machen. Hier liest man kaum nur zwischen den Zeilen die wenige Jahre später schriftlich fixierte Theorie des Pathetisch-Erhabenen, in der sich Gefühl und Größe bzw. wirkungsästhetisch formuliert Mitleid und Bewunderung konzeptuell verbinden.¹² Die Schwierigkeiten, die sich für die Dramenproduktion durch diesen Brückenschlag ergeben, scheinen Schiller klar zu sein, ringt er doch in Gestalt von Balanceforderungen und Immunisierungsstrategien sowie durch die idealistische Direktion des Doppelkonzepts um Vermittlung.¹³ Ganz in diesem Sinne kreidet er Goethe denn auch an,

12 Vgl. dazu Hans-Jürgen Schings: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980, S. 46-53. Bei Schiller lässt sich das Fortwirken des heroischen Figurenideals beobachten, das sich von der *tragédie classique* und aus dem deutschen Barockdrama herschreibt, wengleich die dramengeschichtliche Forschung dieses Tragödienparadigma in der Regel nach der Trauerspiel-Debatte (Lessing, Mendelssohn, Nicolai) der Jahrhundertmitte für überkommen erklärt. (Nicht nur) für Schillers Dramenpoetik scheint es indes kennzeichnend, die in der Trauerspiel-Debatte zu Gegensätzen aufgebauten Modelle der heroisch-klassizistischen Tragödie der ersten Jahrhunderthälfte und die »emotionalistische Dramaturgie« im Gefolge Lessings konzeptuell zu verbinden. Albert Meier: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1993, S. 10. Vgl. zu dieser Verbindung bzw. zu einem empfindsamen Heroismus im Drama Goethes, Schillers und Kleists: Rocks 2020 (Anm. 1), S. 63-73; Claude Haas: Indianer weinen (nicht). Zu Poetik und Dramaturgie der Träne bei Corneille, Schiller und Racine, in: Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Marcel Krings und Roman Luckscheiter, Würzburg 2007, S. 131-145.

13 Vgl. exemplarisch und in je unterschiedlicher Akzentuierung Cornelia Zumbusch: Die

im Figurenprofil des Grafen eben das rechte Maß zwischen Größe und Gefühl verfehlt zu haben: Der Held sei allzu menschlich geraten, ja Goethe stelle diesen mit dem Schaubühnenpublikum regelrecht auf eine Stufe. Wenngleich nichts gegen »Züge menschlicher Schwachheit [...] in einem *Heldengemälde*« (FA 8, 929) spreche, gewinne doch ein Charakterdrama seine angemessene Form in der Balance aus rührender Menschlichkeit und bewunderungswürdiger heroischer Tatkraft. Aber Egmont sei eben nicht nur als gemeiner Mensch gezeichnet, sondern ihm gehe ein sich in Großtaten ausdrückender Heldenmut gänzlich ab, wie Schiller geradewegs insistiert: »[D]urch welche strahlende Tat, durch was für *gründliche* Verdienste hat sich Egmont bei uns das Recht auf eine [...] Teilnahme und Nachsicht erworben?« (FA 8, 929 f.)

Das dramenpoetische Problem, einen politischen Helden zu figurieren, beschäftigt Schiller im Grunde seit dem *Fiesko* (1783) anhaltend – die Vorrede spricht in dieser Hinsicht Bände, spannt sie doch die wirkungsästhetische Breddouille von bürgerlicher Herzenswärme und kalter Staatsaktion auf. Nun liest er Egmont aber nicht als Antihelden, vielmehr kapriziert sich die Kritik im Folgenden auf das tragische Formrepertoire, das Goethe eben nicht in Anschlag bringe, um einen heroischen Aktivismus mit dramenspezifischen Mitteln »vor Augen zu stellen«. Anstatt staatstragende bzw. revolutionäre Großtaten im gattungstypischen Modus sinnlicher Plastizität zu präsentieren, bringe Goethe Egmonts tatkräftige Verdienste für Volk und Vaterland nur indirekt zur Darstellung:

Zwar heißt es, diese Verdienste werden als schon geschehen vorausgesetzt, sie leben im Gedächtnis der ganzen Nation, und alles, was er spricht, atmet den Willen und die Fähigkeit, sie zu erwerben. Richtig! Aber das ist eben das Unglück, daß wir seine *Verdienste* von *Hörensagen* wissen und auf Treu und Glauben anzunehmen gezwungen werden, – seine *Schwachheiten* hingegen mit unsern *Augen* sehen. Alles weist auf diesen Egmont hin, als auf die letzte Stütze der Nation, und was tut er eigentlich großes, um dieses ehrenvolle Vertrauen zu verdienen? (FA 8, 930)

In der Tat taktet Goethes Trauerspiel mit einer Szene auf, die weniger den beim Armbrustschießen reüssierenden Soldaten Buyck, der unter Egmont dient, feiert, sondern die den Fokus stante pede auf dessen – so vermerkt Wellbery – »faktisch abwesende[n]«¹⁴ Dienstherrn richtet. Dessen im Volk kursierender

Immunität der Klassik, Berlin 2012, S. 110-229; Peter-André Alt: Schiller. Eine Biographie, Bd. 2: 1791-1805, München 2009, S. 44-48 und 78-99; Paul Barone: Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004.

14 Wellbery 2017/2018 (Anm. 4), S. 401.

Heldenstatus wird in epischer und damit in einer Breite dargelegt,¹⁵ welche die gattungsspezifische *evidentia* mindestens herausfordert – was bereits als Hinweis auf den formanalytischen Gehalt der Szene gelten kann. Denn dass das Stück mit der Darstellung eines Heroisierungsprozesses einsetzt und Egmonts kriegsrische Großtaten keinesfalls eins zu eins vor Augen stellt, ist in meiner Lesart keine Schwäche in Goethes Figuration. Vielmehr wird dergestalt die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, wie politische Helden entstehen – und zwar, Schiller bemerkt es im Grunde selbst, im »Hörensagen« (FA 8, 930), im bewundernden Wort der Gemeinschaft.¹⁶

Goethes Heldendrama zeigt sich dergestalt als eine Analyse des Politischen – eine Analyse, die den Helden als Produkt kollektiver Imaginationen und Affekte zu erkennen gibt und die sich eben auch in der tragischen Form niederschlägt: Goethe schreibt sich in seinem Figurenbau und -verkehr aus dem Paradigma des heroischen Trauerspiels heraus. Etwas anders akzentuiert hat Wellbery ausgeführt, Goethe zeige hier einen Heros, der »sich selbst überlebt hat«, und im Zuge dessen ein »heroische[s] Zeitalter«, das »nur noch als inszenatorisch realisierte oder erzählte Erinnerung Wirklichkeit« habe.¹⁷ Das wirft die Frage auf, ob das Heroische überhaupt jemals eine andere Wirklichkeit als diejenige im politischen Imaginären hatte. Gerade die Dramatik des 18. Jahrhunderts artikuliert ja zuvorderst eine nostalgische Sehnsucht nach einem in die Antike zurückweisenden Heldentypus, denkt man nur an Karl von Moors Begehren nach Plutarchs »großen Menschen«.¹⁸ Ob diese aber vor heroischer Energie strotzen und ob es ein antikes Referenzmodell gibt, das den Helden als

15 Die heroisierenden Erzählungen am Beginn des Dramas diskutiert Raleigh Whiting: *The Ironic »Tick« in Goethe's »Egmont«: The Potentials and Limits of the Modern Heroic and Poetic Ideal*, in: *Goethe Yearbook* 14, 2007, S. 129-146; hier S. 130 f.

16 Eine solche Analyse charismatischer Autorität legt Goethe Egmont an anderer Stelle selbst in den Mund. Dass ihn das Volk offensichtlich ganz freiwillig verehrt, und vor allem ohne dass dies auf tatkräftige Verdienste zurückzuführen sei, kommentiert Egmont Clärchen gegenüber geradewegs lakonisch-schulterzuckend: »Hätt' ich nur etwas für sie getan, könnt ich etwas für sie tun! Es ist ihr guter Wille mich zu lieben.« (MA 3.1, S. 289) Das trifft sich wiederum mit Max Webers Bestimmung des Charismas als einer besonderen Beziehung zwischen Herrschendem und Beherrschten, die »auf der außeralltäglichen Hingabe an die Heiligkeit oder die Heldenkraft oder die Vorbildlichkeit einer Person« (S. 453) beruht. »Hingabe« wird an späterer Stelle auch als Glaubensakt sowie als Ergebnis einer primär gefühlsgeleiteten Bewertung durch eine Gemeinschaft spezifiziert – als der von Egmont identifizierte »gute Wille, ihn zu lieben, wenn man so möchte. Vgl. Weber 2013 (Anm. 9), S. 454, 490 und 492.

17 Wellbery 2017/2018 (Anm. 4), S. 405.

18 Friedrich Schiller: *Die Räuber. Ein Schauspiel*, in: F. S.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 2: *Dramen I*, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 11-18; hier S. 30.

ungebrochenes, nicht den Ambivalenzen der Moderne ausgesetztes Ideal vorstellt, bleibt diskutabel.¹⁹

III. Clärchens Held*innenphantasien: Die Funktionalisierung des bürgerlichen Liebesplots für das Drama des Heroismus

Eine weibliche Figur nimmt in dieser Figuration eine besondere Rolle ein. Die Forschung hat immer wieder argumentiert, dass Clärchen, die das Figurenverzeichnis als »*Egmonts Geliebte*« (MA 3.1, 246) einführt, dem in ihren Namen gelegten Status des Diminutiven in politischer Hinsicht nicht entkommt.²⁰ Und in der Tat stellt Goethe Egmont ganz sicher kein heroisches Bürgermädchen an die Seite, dem man *agency* im Sinne von gelingender Machtausübung attestieren könnte. Allerdings tut Clärchen deutlich mehr als Egmont bzw. unternimmt betontermaßen einige Versuche, politisch zu agieren. Sie ist alles andere als eine Nebenfigur und hat, das sollen die nachstehenden Überlegungen zeigen, eine prägnante Funktion in Goethes politischer Analytik. Denn im Grunde entwickelt das Trauerspiel ein Nachdenken über die Erosionen eines Heroismus der Tat und über die tragische Form, die solche Held*innen überhaupt noch zu fassen vermag, ganz wesentlich anhand der Clärchen-Figur. Dass Egmont tatenlos ist und bleibt, ist klar, mit Schillers Rezension ja fast schon überdeutlich. Erst in Clärchens Figurenprofil liegt aber die ganze Spannweite von Goethes politischer Reflexion: In Szenen einer heroischen Geschlechterordnung vermisst er die Form der Tragödie um 1800 – ob dergestalt die Form geöffnet, tangiert wird oder ob sie gar kollabiert und wohin dies schließlich die Gattung führt, diskutiere ich im Schlussteil.

Auf den ersten Blick bespielt Clärchen zuvorderst den Liebesplot des Stücks. In Schillers Besprechung wird sie zum Thema, wenn es abermals um Egmonts Sorglosigkeit, seine mangelnde politische Reflexionsfähigkeit geht. Zentral ist dabei der Schluss des zweiten Aufzuges. Egmont ist kurz zuvor von Wilhelm von Oranien, seinem wichtigsten Mitstreiter in der Adelsopposition gegen die spanische Krone, eindringlich davor gewarnt worden, in der Stadt zu bleiben, weil die von den niederländischen Aristokraten noch als einigermaßen milde eingeschätzte Margarethe von Parma mutmaßlich bald durch den für seine Grausamkeit bekannten Herzog von Alba ersetzt werden soll (vgl. MA 3.1, 277-

¹⁹ Vgl. dazu Rocks 2020 (Anm. 1), S. 92-102.

²⁰ So formuliert etwa Saviane entschieden: »In *Egmont* sind Privates und Öffentliches getrennt.« Renato Saviane: Egmont, ein politischer Held, in: Goethe-Jahrbuch 104, 1987, S. 47-71; hier S. 57. Vgl. so auch Konrad Schaum: Sinn und Gestalt von Goethes »Egmont«, Heidelberg 2012.

282). Egmonts in ein knappes Selbstgespräch gefasste Erwiderung nun auf Oraniens Mahnwort liest sich bei Goethe wie folgt: »[...] dieser Mann [Oranien; CR] trägt seine Sorglichkeit in mich herüber. – Weg! – das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur wirf ihn wieder heraus! Und von meiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden, gibt es ja wohl noch ein freundlich Mittel.« (MA 3.1, 282) Der aufmerksame Leser, als der sich Schiller hier sofort zeigt, weiß, welches Mittel gegen politische Sorgenfalten gemeint ist. Und er macht beinahe exklamatorisch klar, dass eine solche Unbedachtheit den Helden auf direktem Wege in die Katastrophe führe:

Dieses freundliche Mittel nun, – wer es noch nicht weiß – ist kein andres, als ein Besuch beim Liebchen! Wie? Nach einer so ernsten Aufforderung keinen andern Gedanken als noch Zerstreuung? Nein guter Graf Egmont! Runzeln, wo sie hingehören, und freundliche Mittel, wo sie hingehören! Wenn es euch zu beschwerlich ist, euch eurer eignen Rettung anzunehmen; so mögt ihr haben, wenn sich die Schlinge über euch zusammenzieht. Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken. (FA 8, 930)

In seinem Unverständnis gegenüber der Figur bedenkt Schiller wiederum sogleich die wirkungsästhetischen Konsequenzen, sei es doch ein Held, der derart sehenden Auges auf sein Unglück zusteuert, nicht wert, mit Mitleid bedacht zu werden. Mehr noch gilt Schiller Egmonts Zuwendung zu seinem ›Liebchen‹ nicht als ein abgeschmacktes Detail, das lediglich eine situative menschliche Schwäche des Helden bedeute. Im Gegenteil störe die Liebeshandlung, weil sie gerade keinen Zuwachs an Menschlichkeit ins Bild setze. Noch unpassender sei Goethes Erfindung der Beziehung zwischen Egmont und Clärchen, »da der Dichter [...] obendrein der historischen Wahrheit Gewalt antun mußte, um sie hervorzubringen.« (FA 8, 931) Schiller belehrt hier *en passant* über die historiographischen Quellen, insbesondere über Egmonts kinderreiches Eheleben. Im Versuch, seiner Familie ihren Lebensstandard zu erhalten, sei der historische Egmont trotz der sich zuspitzenden Lage in Brüssel geblieben, als zahlreiche Adelige bereits die Flucht angetreten hätten. Er habe sich aus Familienliebe geopfert, während der dramatische Egmont »aus einem leichtsinnigen Selbstvertrauen« (FA 8, 931) heraus in der Stadt verharre. Goethes Umformatierung von Egmonts privaten Triebkräften habe zur Folge, dass der Protagonist nicht nur seine charakterliche Konsistenz einbüße, sondern geradewegs Unmenschliches ins Werk setze:

Indem der Dichter ihm Gemahlin und Kinder *nimmt*, zerstört er den ganzen Zusammenhang seines Verhaltens [...] und verringert dadurch gar sehr unsre Achtung für den Verstand seines Helden, ohne ihm diesen Verlust von Sei-

ten des Herzens zu ersetzen. Im Gegenteil – er bringt uns um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls, – um uns einen Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlag dafür zu geben, der die Ruhe eines liebenswürdigen Mädchens, das ihn nie besitzen, und noch weniger seinen Verlust überleben wird, zu Grund richtet, dessen Herz er nicht einmal besitzen kann, ohne eine Liebe, die glücklich hätte werden können, vorher zu zerstören, der also, mit dem besten Herzen zwar, zwei Geschöpfe unglücklich macht, *um die sinnenden Runzeln von seiner Stirne wegzubaden*. (FA 8, 931f.)

Der tatenlose Held ohne sinnende Runzeln ist also noch dazu ein gedankenloser Filou in Liebesdingen? Schiller hebt hier darauf ab, dass Egmont Clärchens standesgemäße Verbindung mit dem bürgerlichen Brackenburg durchkreuzt und dass sich Clärchen das Leben nimmt, als Egmonts Hinrichtung beschlossen ist.

Goethes Liebesplot lässt sich, so meine ich, anders einordnen, wenn man dessen Verwobenheit mit dem politischen Handlungsgefüge beachtet. Denn Clärchen entspricht ganz und gar nicht Schillers Bild von einem in der Stube hockenden Bürgermädchen, das letztlich in erster Linie um den Verlust eines Liebhabers trauert. Vielmehr wird sie von Beginn an als diejenige präsentiert, die Egmont leidenschaftlich heroisiert und die dementsprechend vor allem am zerplatzten Heldenraum verzweifelt. Darüber hinaus zeigt ein Blick in den ersten Aufzug des Trauerspiels, dass die Beziehung zwischen Clärchen und Brackenburg keineswegs als eine Liebe mit potentiell Happy End ausgewiesen wird. Man kann sich darauf beschränken, an dieser Stelle auf eine doch an Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig lassende Aussage von Tochter zu Mutter hinzuweisen. Clärchens Haltung zu Brackenburg ist zwar freundlich, aber, was eine etwaige amouröse Verbindung betrifft, glasklar ablehnend:

Ich mache mir Vorwürfe daß ich ihn betrüge, daß ich in seinem Herzen eine vergebliche Hoffnung nähre. [...] Weiß Gott ich betrüg ihn nicht. Ich will nicht daß er hoffen soll, und ich kann ihn doch nicht verzweifeln lassen. [...] Ich hatte ihn gern und will ihm auch noch wohl in der Seele. Ich hätte ihn heuraten können und glaube ich war nie in ihn verliebt. (MA 3.1, 261)

So spricht nun ganz sicher kein armes ›Geschöpf, wohl aber eine junge Frau, die sich vorwirft, dem bürgerlichen Verehrer nicht schon längst den ehrlich gemeinten Korb gegeben zu haben.

In der Tat übermannt fällt demgegenüber Clärchens Haltung zu Egmont aus. Ihre Mutter lässt sie schwärmerisch wissen: »Ach was ists ein Mann! Alle Provinzen beten ihn an, und ich in seinem Arm sollte nicht das glücklichste Geschöpf von der Welt sein.« (MA 3.1, 261) Schon hier, im ersten Aufzug, deutet

sich an, dass Clärchen den, wie sie selbst sagt, »große[n] Egmont« (MA 3.1, 262), nicht einfach den Mann, sondern den ›großen Mann‹ verehrt. Sie liebt ihn nicht zuletzt, vielleicht sogar vor allem in der Rolle des niederländischen Nationalhelden. Wie sehr sie seine heroische Aura fasziniert, fasst Goethe in eine Vermännlichungsphantasie: »Wär' ich nur ein Bube, und könnte immer mit ihm gehen, zu Hofe und überall hin! Könnt ihm die Fahne nachtragen in der Schlacht.« (MA 3.1, 262 f.) Wenn Clärchens Partizipation an Egmonts Heldenexistenz hier in konjunktivischer Deutlichkeit als gegenderte Wunschvorstellung ausgewiesen wird, so geht es im Grunde stets um das Bild, das sich das Mädchen vom Nationalhelden Egmont gemacht hat. Beispielsweise erinnert sie sich, wie ein Loblied auf Egmont, das im Volk gesungen wird, ihr Herz stets höherschlagen lasse (vgl. MA 3.1, 263). Und die Mutter weiß peinlich berührt davon zu berichten, dass Clärchen angesichts eines Holzschnittes, der eine heroische Szene der Schlacht bei Gravelingen zeigt, schier aus dem Häuschen geraten sei (vgl. MA 3.1, 263).

Es fügt sich in dieses eben durchaus noch das bürgerliche Trauerspiel anzitierende, figurale Profil, dass Goethe Clärchen zwar mit einer Nähsszene – in der ihr Brackenburg immerhin »das Garn halten« (MA 3.1, 259) darf – einführt, die bürgerliche Hausidylle aber sogleich untergräbt, indem Clärchen »ein Soldatenliedchen« (MA 3.1, 259) anstimmt:

Die Trommel gerühret!
 Das Pfeifchen gespielt!
 Mein Liebster gewaffnet
 Dem Haufen befiehlt.
 Die Lanze hoch führet
 die Leute regieret.
 Wie klopft mir das Herze!
 Wie wallt mir das Blut!
 O hätt ich ein Wämslein
 und Hosen und Hut.

Ich folgt ihm zum Tor 'naus
 mit mutigem Schritt,
 ging durch die Provinzen
 ging überall mit.
 Die Feinde schon weichen
 wir schießen hinterdrein!
 Welch Glück sonder gleichen
 Ein Mannsbild zu sein. (MA 3.1, 260)

Es handelt sich bei dem Lied um ihr »Leibstück« (MA 3.1, 259) – ein weiteres Zeugnis von Clärchens heroischen Phantasien, die jedoch, das weiß sie wohl, im Rahmen der bürgerlichen Geschlechterordnung Phantasien bleiben müssen. Denn der heldenhafte Liebste behält die Position des Befehlenden, wenngleich die hier zu vernehmende weibliche Stimme in ihrer »mutigen Folge« und vor allem, wenn sie sich im »wir« als nicht nur passiver Teil der kriegerisch-heroischen Schar imaginiert, mindestens einen unbändigen Drang zur Heldentat artikuliert.²¹ Dass Clärchens Heldinnenträume indessen die bürgerliche Hausordnung mindestens stören, stellt der Text aus, indem Brackenburg während des gemeinsamen Gesanges die Stimme stockt, er mit feuchten Augen das Nähgarn fallen lässt und ans Fenster tritt (vgl. MA 3.1, 260) – ein heroisch enthusiasmiertes Bürgermädchen und ihr weinender, verschmähter Verehrer: Goethes Fingerzeig darauf, dass sein Trauerspiel ganz sicher nicht mehr ernsthaft das Strukturschema des bürgerlichen ausfüllt, gewinnt in dieser figuralen Interaktion durchaus komische Züge.

IV. Clärchen auf der Straße: Heroische Affekte und kein Aufruhr

Die Straßenszene zu Beginn des fünften Aufzugs zeugt besonders deutlich davon, wie Goethe den Liebesplot aus dem Paradigma des bürgerlichen Trauerspiels herauschreibt und für sein Held*innendrama funktionalisiert. Clärchen wird hier als eine glühende Anhängerin Egmonts porträtiert, wobei allen voran die Reaktionen auf ihren politischen Eifer die geschlechterspezifische Signatur der Szene vor Augen führen. Egmont ist kurz zuvor von Alba verhaftet worden, woraufhin Clärchen die Brüsseler Bürger zu einer Befreiungsaktion vereinigen will. Das Mädchen steigert sich in ihre Heldenverehrung fast bis zur Besinnungslosigkeit hinein, weist sich als die Brüsseler Bürger vereinigende »Stimme« (MA 3.1, 310), ja als das Sprachrohr des Inhaftierten aus, den sie im Grunde zum politischen Erlöser stilisiert. Ihre Rede ist durchsetzt mit emphatischen, an die Bürger gerichteten Imperativen zum politischen Handeln – ohne dass sie diese aber tatsächlich mobilisieren könnte (vgl. MA 3.1, 310-313). Zu sehr fürchtet man das strenge Regiment des Herzogs von Alba, dessen prominentestes Opfer eben Egmont ist – einerseits. Andererseits demonstriert die Szene, dass Clärchen qua Geschlecht nicht zur Agitatorin taugt.

21 Martus bemerkt überdies mit Blick auf Clärchens Lied, dass sich »Liebe und Politik im Wunsch des Geschlechtertauses« verbänden. Steffen Martus: Sinn und Form in Goethes »Egmont«, in: Goethe-Jahrbuch 115, 1998, S. 45-61; hier S. 54. Vgl. ähnlich Whitinger 2007 (Anm. 15), S. 133.

Clärchens Euphorie steigert sich im weiteren Verlauf der Straßenszene immer mehr, das Pathos einer heroischen Ankunft beschwörend erinnert sie an Egmonts Rolle als nationaler Hoffnungsträger. Dies wächst sich zu einem appellativen Plädoyer aus, das darauf zielt, die noch um sie Versammelten auf eine Agitation zugunsten Egmonts zu verpflichten:

Bleibt! Bleibt und drückt euch nicht vor seinem Namen weg, dem ihr euch sonst so froh entgegen drängtet! – Wenn der Ruf ihn ankündigte, wenn es hieß Egmont kommt! Er kommt von Gendt; da hielten die Bewohner der Straßen sich glücklich durch die er reiten mußte. Und wenn ihr seine Pferde schallen hörtet, warf jeder seine Arbeit hin, und über die bekümmerten Gesichter, die ihr durchs Fenster stecktet fuhr wie ein Sonnenstrahl von seinem Angesichte ein Blick der Freude und Hoffnung. Da hobt ihr eure Kinder auf der Türschwelle in die Höhe und deutetet ihnen: Sieh das ist Egmont, der größte da! Er ists! Er ists von dem ihr beßre Zeiten als eure armen Väter lebten einst zu erwarten habt. Laßt eure Kinder nicht dereinst euch fragen: wo ist er hin? (MA 3.I, 3II)

Es ist bezeichnend, dass die Reaktion, die diese flammende Rede nach sich zieht, nicht die Rednerin selbst adressiert, sondern sich an ihren männlichen Begleiter Brackenburg richtet: »Schämt euch, Brackenburg! Laßt sie nicht gewähren! Steuert dem Unheil!« (MA 3.I, 3II) Nicht nur wird hier deutlich, dass Clärchens Worte ihre Wirkung verfehlen, sondern auch, dass in der Perspektive der Bürger eine Frau in unangemessener Weise das Wort führt; als Verantwortlicher für das ungebührliche Geschehen wird jedenfalls Brackenburg identifiziert. Dieser unternimmt mit einem hilflosen »Lieb Clärchen! wir wollen gehen! Was wird die Mutter sagen? Vielleicht! – « (MA 3.I, 3II) den Versuch, die weibliche Familienautorität ins Feld zu führen, die das »liebe Clärchen« womöglich noch von der Straße zurück in die Nähstube holen könnte. Clärchen dagegen bringt deutlich zum Ausdruck, sich durch die sie umgebenden Männer entmündigt zu fühlen (»Meinst du ich sei ein Kind oder wahnsinnig!« MA 3.I, 3II). Das ändert allerdings nichts daran, dass die beschworene heroisch-sonnige Ausstrahlung Egmonts offensichtlich keine Kerkermauern zu überspringen vermag; auch nicht, wenn Clärchen – in noch gesteigertem Pathos – ein religiöses Register zieht und Egmont zum niederländischen Christus stilisiert:

Könnt ihr denn leben? Werdet ihr wenn er zu Grunde geht? Mit seinem Atem flieht der letzte Hauch der Freiheit. [...] Für wen übergab er sich der dringendsten Gefahr? Seine Wunden flossen und heilten nur für Euch. Die große Seele, die euch alle trug beschränkt ein Kerker, [...]. (MA 3.I, 3II f.)

Die Versammelten beginnen, Goethe fasst das in die schlichte Replik eines Bürgers (»Gevatter kommt.« MA 3.1, 311), die Straße zu verlassen. In einer letzten Volte versucht das heroisch entflammte Mädchen, »das Feuer« des abwesenden Helden stellvertretend wieder zu entzünden. Wie schon im ersten Aufzug imaginiert sich Clärchen als Fahnenträgerin an der Seite des großen Mannes, und dies erneut begründet mit der Einsicht, dass ihr qua Geschlecht keine andere Handlungsmöglichkeit offenstehe, als sich symbolisch in die Mitte der Gemeinschaft zu stellen:

Und ich habe nicht Arme, nicht Mark wie ihr; doch hab ich was euch allen eben fehlt Mut und Verachtung der Gefahr. Könnt euch mein Atem doch entzünden, könnt ich an meinen Busen drückend euch erwärmen und beleben. Kommt! In eurer Mitte will ich gehen! – Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt; so soll mein Geist um eure Häupter flammen und Liebe und Mut das schwankende zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen. (MA 3.1, 312)

Die Rede, die Goethe dem Mädchen in den Mund legt, hat nichts mehr von jener bürgerlichen Unschuld, an die eigentlich nicht einmal Schiller letztlich noch geglaubt haben kann, wenn man etwa an seine *Jungfrau von Orleans* (1801) denkt. Auch ihr heroisches Requisite ist die Fahne und sie wird, Clärchens Ende nicht unähnlich, schließlich als Tote, nachdem sie Frankreich ihren Heldinnen-dienst erwiesen hat, von Landesfahnen bedeckt ins Symbolpolitische verbannt.²² Auf die Überschneidungen in Johanna und Clärchens Figurenprofilen und auf ihre Bedeutung für eine Reflexion des Heroischen im Drama um 1800 komme ich noch zurück.

Von der analytischen Subtilität des Schlusses seiner Johanna-Tragödie ist Schiller jedenfalls in seiner *Egmont*-Rezension weit entfernt, heißt es doch über

22 Vgl. Friedrich Schiller: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5: Dramen IV, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996, S. 149–277; hier S. 277. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 243–259. Johanna erweist der Monarchie als tote Heldin einen letzten, symbolischen Dienst. Ihre charismatische Autorität, die sie als Kriegsheldin erlangt hat, findet jedoch keine Überführung ins Institutionelle. Der »Fall« Johanna zeigt nachgerade exemplarisch, dass Heldinnen (und auch Helden) im Grunde keinen Thron besteigen, kein politisches Amt ausfüllen können. D.h. auch: Der bei Weber formulierten Aussicht, charismatische Herrschaft könne in eine dauerhafte Herrschaftsform transformiert werden, widerspricht Schillers *Jungfrau* explizit. Vgl. dazu auch mit Blick auf weitere Held*innendramen um 1800 Rocks 2020 (Anm. 1), S. 429–434.

Clärchen: »Auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen, und ein Niederländisches Mädchen – durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zustand der Ruhe, hinreißend und herrlich im Zustand des Affekts.« (FA 8, 936 f.) Von den Geschlechterklischees, die Schiller hier bedient, einmal abgesehen ist es doch bezeichnend, wie ostentativ man übersehen kann, dass Clärchen im Grunde von Beginn an nicht nur ›im politischen Affekt‹ handelt, sondern dass ihre Rede als eine solche gezeichnet wird, die darauf abzielt, die Affekte oder besser: ins Herz der Gemeinschaft zu treffen. So macht der zuletzt zitierte Passus aus Goethes Trauerspiel deutlich, dass Clärchen zwar das Volk für den *Helden* entflammen will, aber weit darüber hinaus in ihrer *Helldinnenphantasie* selbst eine Art von ›Führung‹ des Kollektivs anvisiert. Die »Liebe und [der; CR] Mut«, von denen Clärchen hier spricht, sind mindestens auf drei Ebenen angesiedelt: Es sind erstens die vom Helden Egmont inspirierten Affekte, von denen zweitens Clärchen angesteckt ist, und die sie selbst drittens durch ihre Rede auf Seiten der Niederländer entflammen möchte: ein Tribut an den männlichen Helden und eine handfeste weibliche Machtphantasie verbinden sich an dieser Stelle.²³

Wie unreal diese Vorstellung aber ist, vermerkt Goethe nachdrücklich, indem Clärchens Aufruf mit einem sehr realen »Schaff sie beiseite, sie dauert mich.« (MA 3.1, 312) eines Bürgers kommentiert wird und das Bürgerkollektiv geschlossen abtritt. Nur der verbleibende Brackenburg hört der weiter Eifernden noch zu, fordert sie aber vor allem nervös dazu auf, ihre aufrührerischen Worte zu zügeln. ›Besinnen‹ möge sie sich und zu allererst die Straße, jenen Raum öffentlicher Agitation, endlich verlassen. Frauen gehen, so Brackenburgs Erinnerung an den bürgerlichen Verhaltenskodex, nur sonntags, nur sittsam, nur um die Kirche anzusteuern, auf die Straße – fernab jeder politischen Mission (vgl. MA 3.1, 313). Die Szene schließt damit, dass Brackenburg ein grundderangiertes Clärchen, das nicht einmal mehr weiß, wo sein Zuhause ist, genau dorthin geleitet (vgl. MA 3.1, 313). Dergestalt verwirft das Trauerspiel die politische Durchschlagskraft eines weiblichen Heroismus endgültig und vermerkt gleichzeitig den Zusammenbruch von Egmonts charismatischer Breitenwirkung; sein Heldentum besteht einzig noch als Obsession im Kopf seiner letzten Fürsprecherin fort.

23 Fink interpretiert im Gegenteil, dass Clärchen »nicht politisch, sondern rein persönlich engagiert« sei. Ihre Affektivität bewege sich in den Schranken des weiblich Amourösen: »[...] nicht die Sorge um die niederländischen Privilegien macht aus ihr eine Passionaria, sondern ihre Liebe; nur die Angst um Egmont bringt sie dazu, einen Aufstand improvisieren zu wollen«. Gonther-Louis Fink: Bild und Bedeutung des Volkes in Goethes »Egmont«, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hg. von Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Würzburg 1990, S. 223-242; hier S. 237.

Die dramatische Inszenierung von Clärchens Tod, der rasch nach diesem gescheiterten Heldinnenauftritt platziert wird, spricht weiter dafür, dass die Liebeshandlung dem Drama des Heroischen längst Platz gemacht hat. Mit den pathetischen Worten »Tod ist mein Teil!« (MA 3.1, 318) stilisiert Clärchen ihren Freitod als Akt der Partizipation an Egmonts nahendem Heldentod, was von Brackenburg nicht nur bekräftigt, sondern noch überboten wird, wenn er Clärchens Selbsttötung geradewegs als Vorwegnahme von Egmonts nahendem Heldentod ausweist. Gleichzeitig liegt darin eine Marginalisierung der Heldin, die als bloße Vermittlungsinstanz, als Botin des antizipierten postumen Heldenruhms konturiert wird: »O Egmont, Welch preiswürdig Lob fällt dir! Sie geht voran, der Kranz des Siegs aus ihrer Hand ist dein, sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen!« (MA 3.1, 320)

V. Kein Heldenkranz

Nach dieser auf Clärchen konzentrierten Lektüre muss man festhalten, dass der Text zwei ›heroische‹ Tode enthält. Wie diese in der Traumsequenz am Schluss des Trauerspiels miteinander verwoben werden, darin wird der umfängliche analytische Gehalt von Goethes *Egmont* in Bezug auf die heroische Geschlechterordnung und auf die tragische Form sichtbar. Der kritische Rezensent Schiller bemängelt kaum überraschend auch diese Szene, und zwar insofern, als man »mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation [...] durch einen Salto mortale in eine Opernwelt versetzt [werde; CR], um einen Traum – zu *sehen*« (FA 8, 937). Kein Wunder also, dass der Dramaturg Schiller die Sequenz in seiner Weimarer Bühnenbearbeitung 1796 stark abändert und: kein Wunder, dass auch an dieser Stelle die dramatische *evidentia* das Problem darstellt.²⁴

Man tut gut daran, genau zu beschreiben, wie der Text Egmonts und Clärchens Tode im Schluss verbindet. Goethe lässt seinen Helden entschlafen und ihn im Traum auf eine »*die Züge von Clärchen*« tragende Gestalt treffen, welche

24 Goethes Nebentext schildert Clärchens Auftritt im Gefängnis präsentisch, während Schiller genau diesen Passus streicht und den erwachten Egmont lediglich davon berichten lässt, wie ihm Clärchen im Traum erschienen ist. Vgl. Friedrich Schiller: *Egmont*. Erste Bearbeitung für die Bühne von Schiller. 1796, in: F. S.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 9: Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a. M. 1995, S. 85-166; hier S. 165. Vgl. Sigrid Siedhoff: *Der Dramaturg Schiller. »Egmont«*. Goethes Text – Schillers Bearbeitung, Bonn 1983, S. 116 und 195-197; Steffan Davies: *Schiller's »Egmont« and the Beginnings of Weimar Classicism*, in: *Schiller: National Poet – Poet of Nations*, hg. von Nicholas Martin, Amsterdam 2006, S. 123-138; hier S. 132.

laut Nebentext »[d]ie Freiheit« symbolisiert (MA 3.I, 328).²⁵ Die Figur, i. e. Clärchen, stilisiert den schlafenden Helden zum (beinah) bekränzten Sieger gegen die spanischen Besatzer:

[E]r entschlüft, die Musik begleitet seinen Schlummer, hinter seinem Lager scheint sich die Mauer zu eröffnen, eine glänzende Erscheinung zeigt sich. Die Freiheit im Himmlischen Gewand von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden. [...] Sie heißt ihn froh sein und indem sie ihm bedeutet daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkranz. (MA 3.I, 328)

Vom Nebentext ist damit nur ein knappes Drittel zitiert, Goethe gewährt Clärchens Traumauftritt also einigen Raum, gibt Egmonts Traum in der Tat »zu sehen«, noch bevor dieser in direkter Figurenrede davon berichtet bzw. noch zusätzlich dazu. Diese szenische Exponierung ist Schiller offensichtlich zu viel des Guten, zu viel visueller Pomp, er tilgt in seiner Bühnenfassung einen doch erheblichen Teil von Goethes Nebentext.²⁶ Was er sich vom Trauerspiel-Schluss stattdessen erwartet hätte, sagt er klipp und klar: Der »Rez.[ensent; CR] gesteht, daß er gern einen *witzigen Einfall* entbehrt hätte, um eine *Empfindung* ungestört zu genießen« (FA 8, 937). Das rührende Schlussbild einer Allegorie, in der sich die beiden den ermatteten Helden beherrschenden »Gefühle«, »Clärchen und die Freiheit«, (FA 8, 937) verknüpfen ließen, ist es, was Schiller vermisst bzw. was ihm in der opernaffinen Traumsequenz abhandenzukommen droht. Eigentlich habe der Held doch »alle seine Angelegenheiten berichtigt« (FA 8, 937) und könnte nun einschlafen. Warum also der Traum, laut Schiller wohl nicht nur ein »*witzige[r] Einfall*« (FA 8, 937), sondern ein doch schwerwiegenderer formaler Lapsus, weil er eben den Genuss der tragödienkonstitutiven Rührung versagt?

Was dem bis zum Schluss strengen Rezensenten bestenfalls als geistreicher Ausflug in das aus seiner Sicht offenbar allzu bildlastige Genre der Oper gilt, lässt sich meines Erachtens auch ganz anders lesen: In der Schlusszene verdichtet sich geradewegs konträr der analytische Gehalt des Textes. Die Traumsequenz schließt an die Strategie des ersten Aufzuges an, der, wie Schiller ja her-

25 Goethes Wortlaut ist im Grunde hyperbolisch: »*Die Freiheit in Himmlischem Gewand von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden.*« (MA 3.I, 328) – Klarheit = Clärchen, man muss nicht etymologisch oder gar onomastisch fahnden, um zu verstehen, dass Clärchen und die Freiheit hier gleichgesetzt werden.

26 Vgl. Schiller 1995 (Anm. 24), S. 165.

vorhebt, eben keine heroische Tat schildert, sondern in heroisierende ex post-Erzählungen ausweicht. Ganz auf dieser Linie fasst Goethe Egmonts Erhebung zu einem heroischen Selbstbewusstsein als Traum – und gelangt so zu der Pointe einer rein imaginären Heldenmission.²⁷ Dies fügt sich in die narrativ vermittelten Heldenbilder, welche die Soldatengemeinschaft eint, sowie in Clärchens heroische Phantasien über den »großen Egmont«.

Dass es Goethe mit Egmonts Traum in der Tat um den Aufweis der Bodenlosigkeit heroischer Phantasmen geht, zeigt der Umstand, dass sich Egmonts Einschätzung der politischen Bedeutung seines Todes nach dem Traum ändert. Während er davor, im Gespräch mit Ferdinand von Alba, angibt, dass sein Tod kaum Auswirkungen auf den niederländischen Freiheitskampf haben dürfte (»Kann mein Blut für viele fließen, meinem Volk Friede bringen, so fließt es willig. Leider wirds so nicht werden.« MA 3.1, 326), hat Egmont nach dem Traum eine gegenteilige Idee davon. Der Erwachte artikuliert euphorisch eine Vision darüber, wie sich nach seinem Tod und durch seinen Tod die Befreiung der Provinzen vollziehen werde:

Mit blutbefleckten Sohlen trat sie [die Freiheitsallegorie bzw. »Clärchen«; CR] vor mir auf, die wehenden Falten des Saumes mit Blut befleckt. Es war mein Blut und vieler Edlen Blut. Nein es ward nicht umsonst vergossen. Schreiet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an! (MA 3.1, 328)

Die Spur seines und des Blutes seiner Mitstreiter, die den Saum auf dem Kleid der Clärchen-Libertas ziert, deutet Egmont als Zeichen einer siegesgewissen Zukunft; Victoria ist gewissermaßen im Kopf des Helden schon im Anmarsch. Überdies ist Egmont nach dem Traum, anders als zuvor gegenüber Ferdinand von Alba angegeben, sicher, mit seiner Hinrichtung einem heroischen Ende entgegenzugehen, das im Zeichen des nationalen Freiheitskampfes steht:²⁸ »Auch ich schreite einem ehrenvollen Tod aus diesem Kerker entgegen, ich sterbe für die Freiheit für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre.« (MA 3.1, 329) Die letzten Worte, die Goethe seinem Protagonisten in

27 Vgl. im Gegenteil Schaums Lesart, der Egmont eine »humanistische Sendung« attestiert und den Traum als den »poetische[n] Versuch« versteht, »Egmonts positive Wirkung auf die geschichtliche Entwicklung der Niederlande sinnbildlich zu vergegenwärtigen«. Schaum 2012 (Anm. 20), S. 152. Ähnlich meint auch Buck, dass sich Egmont schließlich »[w]enigstens innerlich« erhebe und die »sieghafte Befreiung« des Landes immerhin antizipiere. Theo Buck: Zur Dramaturgie des Schlusses von Goethes »Egmont«, in: Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Festschrift für Monique Boussart, hg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah, Stuttgart 2000, S. 35–45; hier S. 43.

28 Vgl. so auch Whiting 2007 (Anm. 15), S. 141.

den Mund legt, bewegen sich ganz auf dieser Linie, fassen sie doch dessen Ende als einen exemplarischen Tod mit politischer Breitenwirkung, noch dazu im imperativischen Modus: »[...] fällt freudig wie ich euch ein Beispiel gebe.« (MA 3.1, 329) – So zumindest präsentiert der Text die trauminspirierte Selbstwahrnehmung dieses eingekerkerten Helden.

Das Trauerspiel endet bekanntermaßen mit einer im Nebentext geforderten »*Siegessymphonie*« (MA 3.1, 329). Nach dem Gesagten kann dies kaum so gewertet werden, dass hier ein heroisches Finale musikalisch untermalt würde.²⁹ Vielmehr spielt der Text dergestalt Clärchens zuerst erfolgenden Tod rückverweisend ein, der *offstage* geschieht und der im Nebentext ebenfalls mit »[e]ine[r] Musik [...] bezeichne[t]« (MA 3.1, 320) wird. Durch diese Szenenliaison entsteht ein abgründiges Schlussbild, das den Heroismus, sei er männlich oder weiblich, ganz ins Zeichen des Traumes stellt.³⁰ Brackenburg hatte Clärchen bereits als Überbringerin des Siegeskranzes stilisiert und damit ihren Freitod ins Zeichen einer Egmont'schen Heldengeschichte gestellt, die im Text auf diversen Ebenen als Resultat individueller und kollektiver Vorstellungen bzw. Phantasien ausgewiesen wird. Die Traumsequenz führt diese textuelle Analytik weiter: Clärchen überreicht Egmont den Siegerschmuck noch nicht einmal in jenem so ausgestellt realitätsfernen Zustand. Vielmehr lässt Goethes Nebentext die Bekränzung ostentativ ›in der Schwebe‹:

Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend man hört ganz von weiten eine kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen, bei dem leisesten Laut derselben verschwindet die Erscheinung. Der Schall wird stärker Egmont erwacht, das Gefängnis wird von Morgen mäßig erhellt. Seine erste Bewegung ist nach dem Haupte zu greifen, er steht auf und sieht sich um, indem er die Hand auf dem Haupte behält. (MA 3.1, 328)

Die Bekränzung wird nicht ausgeführt,³¹ was nicht nur in der sich direkt anschließenden Figurenrede (»Verschwunden ist der Kranz!« MA 3.1, 328), sondern auch im Nebentext vermerkt wird.³² Egmont greift sich an den Kopf und

29 Vgl. ähnlich Martus 1998 (Anm. 21), S. 61.

30 Buck und Saviane blenden die politische Reflexion aus, die in dieser Überblendung zweier Held*innentode liegt, wenn sie hier letztlich eine Harmonie von Privatem und Politischem erkennen. Vgl. Buck 2000 (Anm. 27), S. 39; Saviane 1987 (Anm. 20), S. 58.

31 Schiller lässt auch das nicht durchgehen bzw. versucht in seiner Bühnenfassung einen am Ende doch bekränzten Egmont ins Bild zu setzen. So fügt er eine Redepartie ein, in welcher der erwachte Egmont angibt, Clärchen habe ihm im Traum »den Lorbeer auf das Haupt« gedrückt. Schiller 1995 (Anm. 24), S. 165.

32 Whitinger konstatiert, dass die Heldenbekränzung nicht erfolgt, sondern durch die Militärmusik unterbrochen wird. Vgl. Whitinger 2007 (Anm. 15), S. 141.

sucht, so die Suggestion, nach dem fehlenden Kranz. Der Kranz fehlt dem Helden; es ist, um mit Schiller zu sprechen, in der Tat eine »Illusion« (FA 8, 937), die dieser Schluss zu sehen gibt – eine Illusion, die aber nicht eine auf Rührung abzielende Wirkabsicht durchkreuzt, sondern die Goethes politischer Analytik zuarbeitet: Auch die Schlusszene setzt das Illusorische der Heroisierung ins Bild³³ – in der ohnmächtigen zweiten, aber für den reflexiven Gehalt der Szene maßgeblichen Hauptrolle: das ganz ins Bild verbannte Clärchen. Sie mutet in dessen kaum ohnmächtiger als Goethes Titelheld an.

VI. Fazit: Was für ein Drama?

Im *Prinz Friedrich von Homburg* (postum 1821) schafft Kleist eine verblüffend analoge und sein Stück sogar rahmende Figurenkonstellation, um das Heldentum seines Protagonisten als Kollektivphantasie auszuweisen. Die Forschung hat dieser intertextuellen Verbindung bislang eher den Status einer Randbemerkung beigemessen.³⁴ Bei Kleist taucht das Requisit des Siegerkranzes wieder auf, das sich der Prinz zu Beginn des Dramas sogar noch selbst in somnambuler Umnachtung zurechtflicht – und das ihm der kurfürstliche Souverän abnimmt.³⁵ Auch bei Kleist ist es eine Frau, Prinzessin Natalie, die den Heldenkranz in die Höhe hält und ihn – hier ist das Schauspiel expliziter – Homburg entzieht.³⁶ Prinz Friedrich wird nun zwar am Ende von Natalie bekränzt; das triumphale Schlussbild eines auf ruhmreiche Taten stolz zurückblickenden Helden findet sich jedoch auch bei Kleist nicht. Während Goethe seinen Helden am Ende von Glorie und Sieg allenfalls träumen lässt, schickt Kleist den frisch Bekränzten geradewegs in eine durchweg unheroische Ohnmacht.³⁷ Verschiedene Interpret*innen legen Kleists Schluss als komödienhaft aus. Zumbusch hat vorsichtiger von einem »Absturz des Erhabenen ins Komische« gesprochen und sieht hier ein »Drama ungewisser Gattung« entstehen, das bestenfalls als »Farce«³⁸ zu bezeichnen sei.

33 So formuliert Reinhardt, man habe »die Traumhaftigkeit des Schlusses von der ›gleichsam‹ träumerischen Existenz des ›Helden‹ her zu begreifen. Hartmut Reinhardt: »Egmont«, in: Interpretationen. Goethes Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 158-198; hier S. 171.

34 Vgl. Whitinger 2007 (Anm. 15), S. 170.

35 Vgl. Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel.* in: H.v. K.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 2: *Dramen 1808-1811*, hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987, S. 555-644; hier S. 557 und 560.

36 Vgl. ebd., S. 560.

37 Vgl. ebd., S. 644.

38 Cornelia Zumbusch: »nichts als leben«. Affektpolitik und Tragödie in »Prinz Friedrich

Einer solchen dramatischen Farce inhäriert, so meine ich, eine erschreckende Hellsichtigkeit im Hinblick auf die politische Sprengkraft jener Held*innen-träume. Während sich Goethes Bürger nicht von Clärchens heroischen Phantasien entflammen lassen und auch Egmonts heroischer Widerstand bloß in dessen eigener träumerischer Wahrnehmung reüssiert, entwirft Kleists Helden-Farce einen Ausblick darauf, was geschehen kann, wenn Heldenträume sich selbstständig und ein ganzes Kollektiv affizieren – das ist dann aber überhaupt nicht mehr komisch. Im *Homburg*-Schauspiel bereiten die Heldenträume des Volks einer brutalen Realpolitik den Boden – eine Prognose, die sich natürlich ganz anders liest als die von Weber zentral gestellte Veralltäglicdung des Charismas. Kleists Volk hat keine Angst, scheut die Straße nicht, sondern tritt als eine vaterländische, militärische ›Macht der vielen‹ in Erscheinung, die sich im Schatten des derangierten Helden aufrichtet. Letzterer weiß nicht, wie ihm geschieht, als ihm nach seiner Ohnmacht »Heil«-Rufe³⁹ entgegenschallen, und muss, so die berüchtigte Wendung, nachfragen, was Sache ist: »Nein, sagt! Ist es ein Traum?«⁴⁰ Einen Helden ohne heroisches Bewusstsein also porträtiert Kleist hier, aber eben einen, dessen Bild in den Köpfen der kurfürstlichen Armee längst Blüten getrieben hat: »ALLE In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«⁴¹ – So wird in Kleists Schlussvers eine martialische Kollektivstimme, ein zum Töten bereites Brandenburg ins gar nicht mehr komische Bild gesetzt. Kleist notiert den Sprung von Heldenträumen zum blutigen Ernst einer vaterländischen Vernichtungspolitik. Auf welches andere Kleist-Drama das verweist, hat Kittler vermerkt. Er sieht im Schluss des *Homburg* einen »totalen Krieg« in Aussicht gestellt und zieht den Vergleich zur *Hermannsschlacht* (postum 1821).⁴²

Eine solche, weiter in die Moderne führende politische Analytik ist, das sollten die Ausführungen zeigen, in der tragischen Form und dabei insbesondere in der Geschlechter-Figuration angelegt, die Goethe im *Egmont* realisiert. Das Modell des bürgerlichen Trauerspiels bloß noch, so kann man zuspitzen, ausschlagend gelangt er zu einem Endspiel des Heroischen – einem Held*innenstück, das zumindest in Clärchens Rede die Vision von einem Volk entfaltet, das sich

von Homburg«, in: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, hg. von Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 270-289; hier S. 289. Geisenhanslüke spricht von einem »Lob der Komödie«. Achim Geisenhanslüke: Infame Scherze. Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, hg. von Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe, Göttingen 2013, S. 345-368; hier S. 364.

39 Kleist 1987 (Anm. 35), V. 1854f.

40 Ebd., V. 1856.

41 Ebd., V. 1858.

42 Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987, S. 266.

»zu einem fürchterlichen Heer vereinigen« (MA 3.I, 312) könnte. Der Text privilegiert Clärchens Perspektive insgesamt deutlich vor Egmonts Traumvisionen. Während Letztere ja im Grunde nur in der eigenen Verklärung bestehen, führt Goethe die politische Reflexion mit der Clärchen-Figur auf eine Ebene, die das Volk immerhin einspielt bzw. in den analytischen Horizont treten lässt.

Bei aller hier vorgestellten Kritik, die Schiller Goethes *Egmont* entgegenbringt, scheinen Goethes Clärchen und seine Johanna dann doch, wie bereits angedeutet, ähnliche Figurenprofile aufzuweisen, gerade, was ihren analytischen Gehalt betrifft.⁴³ Die Fahne als heroisches Requisite würde den Weg in einen genaueren Vergleich der beiden Heldinnen bahnen. Dass die tote Johanna am Ende »ganz [...] bedeckt«⁴⁴ von Nationalflaggen da liegt, ergibt einen guten Sinn, da Schiller sein Heldinnendrama nach wie vor eine *Tragödie* und nicht, wie Kleist seinen *Prinzen von Homburg*, ein *Schauspiel* nennt – man könnte meinen, dass es am jeweiligen Geschlecht der Protagonist*innen liegt, ob sie am Ende nur aus einer Ohnmacht oder eben gar nicht mehr erwachen; wäre da nicht Prinzessin Natalie, die im Grunde Hochverrat zu Homburgs Gunsten begeht, dafür aber überhaupt nicht zur Rechenschaft gezogen wird:⁴⁵ Man kann sie mit gutem Recht die eigentliche Heldin in Kleists *Brandenburg* nennen.

Literatur

- Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, Bd. 2: 1791-1805, München 2009.
 Barone, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004.
 Buck, Theo: Zur Dramaturgie des Schlusses von Goethes »Egmont«, in: Wahlverwandschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Festschrift für Monique Boussart, hg. von Irene Heidelberger-Leonard und Mireille Tabah, Stuttgart 2000, S. 35-45.
 Davies, Steffan: Schiller's »Egmont« and the Beginnings of Weimar Classicism, in: Schiller: National Poet – Poet of Nations, hg. von Nicholas Martin, Amsterdam 2006, S. 123-138.

43 Ein solcher Vergleich müsste auch die Öffnungen beider Dramen zum romantischen Kunstparadigma erwägen – was bei Schiller schon im Untertitel (»eine romantische Tragödie«) festgehalten ist. Vgl. in dieser Hinsicht zu *Egmont*: Hartmut Reinhardt: »... jene tiefere, echt romantische Tendenz«. Goethes »Egmont« und seine Rezeption bei den Romantikern, in: Schnittpunkt Romantik, hg. von Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt und Walter Schmitz, Tübingen 1997, S. 1-22.

44 Schiller 1996 (Anm. 22), S. 277.

45 Vgl. Rocks 2020 (Anm. 1), S. 476 und 480.

- Fink, Gonthier-Louis: Bild und Bedeutung des Volkes in Goethes »Egmont«, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hg. von Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Würzburg 1990, S. 223-242.
- Geisenhanslüke, Achim: Infame Scherze. Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, hg. von Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe, Göttingen 2013, S. 345-368.
- Goethe, Johann Wolfgang: Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, München/Wien 1990, S. 246-329.
- Haas, Claude: Indianer weinen (nicht). Zu Poetik und Dramaturgie der Träne bei Corneille, Schiller und Racine, in: Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Marcel Krings und Roman Luckscheiter, Würzburg 2007, S. 131-145.
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987.
- Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. in: H. v. K.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 2: Dramen 1808-1811, hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987, S. 555-644.
- Koschorke, Albrecht: Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 243-259.
- Martus, Steffen: Sinn und Form in Goethes »Egmont«, in: Goethe-Jahrbuch 115, 1998, S. 45-61.
- Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1993.
- Reinhardt, Hartmut: »Egmont«, in: Interpretationen. Goethes Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 158-198.
- »... jene tiefere, echt romantische Tendenz«. Goethes »Egmont« und seine Rezeption bei den Romantikern, in: Schnittpunkt Romantik, hg. von Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt und Walter Schmitz, Tübingen 1997, S. 1-22.
- Rocks, Carolin: Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist), Berlin/Boston 2020.
- (Wie) entscheiden Held*innen? Überlegungen zum Verhältnis von politischem Heroismus und Entscheiden im Drama um 1800, in: Semantiken und Narrative des Entscheidens vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Philip Hoffmann-Rehnitz, Matthias Pohlig, Tim Rojek und Susanne Spreckelmeier, Göttingen 2021, S. 273-296.

- Saviane, Renato: Egmont, ein politischer Held, in: Goethe-Jahrbuch 104, 1987, S. 47-71.
- Schaum, Konrad: Sinn und Gestalt von Goethes »Egmont«, Heidelberg 2012.
- Schiller, Friedrich: Die Räuber. Ein Schauspiel, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2: Dramen I, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a. M. 1988, S. 11-181.
- Über Egmont, Trauerspiel von Goethe, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 926-937.
 - Egmont. Erste Bearbeitung für die Bühne von Schiller. 1796, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 9: Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a. M. 1995, S. 85-166.
 - Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie, in: F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5: Dramen IV, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996, S. 149-277.
- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980.
- Siedhoff, Sigrid: Der Dramaturg Schiller. »Egmont«. Goethes Text – Schillers Bearbeitung, Bonn 1983.
- Weber, Max: Max Weber Gesamtausgabe, Abt. 1: Schriften und Reden, Bd. 23: Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Unvollendet 1919-1920, hg. von Knut Borchardt et al., Tübingen 2013, S. 143-600.
- Wellbery, David E.: Affirmation und Ressentiment. Kurzer Versuch zur Poetik von Goethes »Egmont«, in: Poetica 49/3-4, 2017/2018, S. 398-415.
- Whiting, Raleigh: The Ironic »Tick« in Goethe's »Egmont«: The Potentials and Limits of the Modern Heroic and Poetic Ideal, in: Goethe Yearbook 14, 2007, S. 129-146.
- Zumbusch, Cornelia: »nichts als leben«. Affektpolitik und Tragödie in »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, hg. von Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 270-289.
- Die Immunität der Klassik, Berlin 2012.

JULIANE VOGEL

Tassos Begehren nach der Tragödie *Zur Transformation einer Gattung*

Die ersten Szenen von Goethes *Torquato Tasso* führen in eine Sphäre der Unentscheidbarkeit. Die Anordnungen, Reden und Situationen, die die Welt des Gartenschlosses von Belriguardo kennzeichnen, deuten auf den Entzug von Distinktion. Das höfische Arkadien,¹ in dessen Geschlossenheit wir Tasso antreffen, ist von Doppelungen, Spiegelungen und Verwechslungen beherrscht, die die Wirklichkeit als exterritoriale Größe ausschließen.² Wir treffen auf zwei fürstliche Schäferinnen mit demselben Vornamen Leonore, die sich ineinander spiegeln. Wir sehen die bekränzten Dichterhermen Vergils und Ariosts, die diese Spiegelkonstellation fortsetzen, und wir sehen einen Dichter umhergehen, der zwischen Gegenwart und Vergangenheit ebenso wenig unterscheidet wie zwischen poetischer und realer, bzw. pastoraler und heroischer Welt. Auch seine Liebesverse entscheiden sich nicht. Sie besingen Leonore, ohne dass aus ihnen hervorginge, welcher Leonore seine Gefühle gelten.³ Hof und Dichter weben

- 1 Zur Verbindung des *Tasso* zur pastoralen Tradition, insbesondere zur Bedeutung von Tassos Schäferspiel *Amyntas*, vgl. Helmut J. Schneider: Goethes Schauspiel »Torquato Tasso« und Tassos Hirtenspiel »Aminta«. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition, in: Goethe und Italien, hg. von Wili Hirdt und Birgit Trappert, Bonn 2001, S. 313–339. Zur Gegenwart der bukolischen Tradition in Goethes *Torquato Tasso* vgl. auch die Arbeit von Reinhard Travnicsek: »Gedanken ohne Maß und Ordnung«. Goethes »Torquato Tasso« und die historische Dichtergestalt, Diplomarbeit, Wien 2013, S. 9–21. Generelle Gattungskontexte vermittelt Bruno Snell: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: B. S.: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg 1955, S. 371–400. Snell legt die Entwirklichungsstrategien offen, die das arkadische Dichten bestimmen und den Dichter, der sich in der arkadischen Welt vorrangig seinen Gefühlen widmet, in Traumzuständen sprechen lässt (vgl. ebd., S. 37).
- 2 Zur Infragestellung des Realitätscharakters beim Aufbau von Spiegelungen und Verdoppelungen vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt a. M. 1997, S. 362. Vgl. auch Gabriele Girschner: Goethes »Tasso«. Klassizismus als ästhetische Regression, Königstein i. T. 1981, S. 7–13.
- 3 Zur Produktivität der Homonymien im *Tasso* vgl. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900, München 1985, S. 162.

gemeinsam an einer arkadischen Sphäre, in der das Unterscheidungsvermögen, allen voran das soziale, suspendiert wird. Im künstlichen Arkadien des Parks machen sie jene Abstände und Rangabstufungen unsichtbar, die die höfische Gesellschaft strukturieren, so dass sich Tasso der Illusion hingeben kann, dass er sich »auf [d. h. derselben] Erde«⁴ (V. 1558) wie die Machthaber, d. h. auf Augenhöhe mit den Fürsten, bewege.⁵

Das Sujet des Dramas besteht in der schmerzhaften Überwindung dieses Zustands. Im Garten von Belriguardo nimmt eine Handlung ihren Ausgang, die in mehrfacher Hinsicht auf eine Trennung angelegt ist. Sie zielt darauf ab, die pastorale Geborgenheit des Parks zu zerstören und den Dichter Tasso von der höfischen Gesellschaft abzuschneiden, die ihn ökonomisch und sozial an sich gebunden hat. Karl Heinz Bohrer hat diesen Prozess als »Abschied« bezeichnet.⁶ Die folgenden Überlegungen bedienen sich eines weniger elegischen Begriffs, den sie in einem bewusst in Kauf genommenen Anachronismus von Friedrich Nietzsche übernehmen. In der Vorrede zu seiner Schrift *Menschliches. Allzumenschliches* schildert dieser einen Vorgang einer »großen Loslösung«, der einen »Gebundenen« »mit einem Male« erschüttert und aus bestehenden Bindungen losreißt, einen Vorgang, der diesen wie ein Befehl vorantreibt und in der Unerbittlichkeit, mit der er vor sich geht, weder in psychologischen noch in soziologischen Begriffen hinreichend zu fassen ist.⁷ Der Begriff der »Loslösung« scheint

4 Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller et al., München 1990, S. 426-520. Verszahlen und Dokumente werden nach dieser Ausgabe zitiert.

5 Norbert Elias: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, hg. im Auftrag der Norbert Elias-Stiftung, bearbeitet von Claudia Opatz, Frankfurt a. M. 1969, S. 365. Für das 18. Jahrhundert aktuell: Felix Vogel: *Empfindsamerkeitsarchitektur. »Der Hameau de la Reine in Versailles«*, Paris 2023.

6 Vgl. das Kapitel: Die Abschiedsstruktur des Torquato Tasso. Die Aufhebung der mythischen Illusion, in: Bohrer 1997 (Anm. 2), S. 360-386. Bohrer konstatiert die »Stimmung eines Klagegesangs« (ebd., S. 361) als prägend und sichtet eine Zeitstruktur, die ein »Immer schon Gewesensein« voraussetzt und vorrangig die Aufgehobenheit von Gegenwart betont.

7 »Man darf vermuthen, dass ein Geist, in dem der Typus ›freier Geist‹ einmal bis zur Vollkommenheit reif und süß werden soll, sein entscheidendes Ereigniss in einer grossen Loslösung gehabt hat, und dass er vorher um so mehr ein gebundener Geist war und für immer an seine Ecke und Säule gefesselt schien. Was bindet am festesten? welche Stricke sind beinahe unzerreissbar? [...] Die grosse Loslösung kommt für solchermassen Gebundene plötzlich, wie ein Erdstoss: die junge Seele wird mit Einem Male erschüttert, losgerissen, herausgerissen, – sie selbst versteht nicht, was sich begiebt. Ein Antrieb und Andrang waltet und wird über sie Herr wie ein Befehl; ein Wille und Wunsch erwacht, fortzugehen, ir-

in besonderer Weise geeignet, den »schmerzlichen Zug einer leidenschaftlichen Seele« zu fassen, die, wie Goethe selbst über Tasso sagt, »unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird.«⁸ Sein Drama kann als die idealtypische Realisierung eines Begehrens gelten, das aus einer trügerischen Geborgenheit heraus in eine Fremde hinausstrebt, die zugleich Entfremdung und schmerzliche Freiheit bedeutet.

Seine Plausibilität gewinnt der Begriff der »Loslösung« daran, dass er mehr als die Rede vom »Abschied« die Gewalt verdeutlicht, mit der Tassos Abscheidung vor sich geht. Er lenkt den Blick auf die tragischen Konsequenzen, die mit dieser verbunden sind, und erhellt den Charakter der Verbannung, der Tasso am Ausgang des Gartens erwartet. Im Blick auf diese »Loslösung« soll die Frage, ob und inwiefern Goethes *Tasso* eine Tragödie ist, noch einmal neu beleuchtet werden. Die sozialen Tatsachen, die ihr zugrunde liegen, sind von der Forschung unter dem Stichwort der Kunstautonomie und der historischen Krise des Mäzenatentums untersucht worden.⁹ Sie behalten dabei ihre Gültigkeit,

gend wohin, um jeden Preis; eine heftige gefährliche Neugierde nach einer unentdeckten Welt flammt und flackert in allen ihren Sinnen. ›Lieber sterben als hier leben‹ – so klingt die gebieterische Stimme und Verführung: und dies ›hier‹, dies ›zu Hause‹ ist Alles, was sie bis dahin geliebt hatte! Ein plötzlicher Schrecken und Argwohn gegen Das, was sie liebte, ein Blitz von Verachtung gegen Das, was ihr ›Pflicht‹ hiess, ein auführerisches, willkürliches, vulkanisch stossendes Verlangen nach Wanderschaft, Fremde, Entfremdung, Erkältung, Ernüchterung, Vereisung, ein Hass auf die Liebe, vielleicht ein tempelschänderischer Griff und Blick rückwärts, dorthin, wo sie bis dahin anbetete und liebte, vielleicht eine Gluth der Scham über Das, was sie eben that, und ein Frohlocken zugleich, dass sie es that, ein trunkenes inneres frohlockendes Schaudern, in dem sich ein Sieg verrieth – ein Sieg? über was? über wen? ein räthselhafter fragenreicher fragwürdiger Sieg, aber der erste Sieg immerhin: – dergleichen Schlimmes und Schmerzliches gehört zur Geschichte der grossen Loslösung. Sie ist eine Krankheit zugleich, die den Menschen zerstören kann, dieser erste Ausbruch von Kraft und Willen zur Selbstbestimmung, Selbstwerthsetzung, dieser Wille zum freien Willen: und wie viel Krankheit drückt sich an den wilden Versuchen und Seltsamkeiten aus, mit denen der Befreite, Losgelöste sich nunmehr seine Herrschaft über die Dinge zu beweisen sucht!« Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 2: Menschliches. Allzumenschliches I und II, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1999, S. 15 ff.

8 Zitiert aus Johann Wolfgang Goethe: Aus den Papieren zur Italienischen Reise. Erste Fassung des Abschieds von Rom, vom 31.8. 1817, in: J. W. G.: Gesamte Werkausgabe, Abt. 1: Sämtliche Werke, Bd. 5: Dramen 1776-1790, hg. von Dieter Borchmeyer unter Mitarbeit von Peter Huber, Frankfurt a. M. 1988, S. 1387.

9 Christa Bürger: Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe, Frankfurt a. M. 1977, S. 167-177. Bürger positioniert Goethes *Tasso* im institutionellen Transformationsprozess zwischen höfischem Mäzenatentum und Kunstautonomie. Tassos Tragödie resultiert

werden aber durch eine gattungstheoretische Perspektive ergänzt. Das Augenmerk gilt nunmehr der Form, in der diese Loslösung stattfindet und die sich im Zuge derselben aufzulösen und zu transformieren beginnt.¹⁰

I. Bindungsgewalt

Die Schwierigkeiten, die sich einer solchen »Loslösung« aus Arkadien entgegenstellen, können zunächst daran abgelesen werden, dass die höfische Umschließung, in der wir Tasso antreffen, als Zaubergarten bezeichnet wird. Wiederholte Anspielungen auf Armidas Zauberreich,¹¹ das Tasso in seinem Epos *Gerusalemme liberata* schilderte, lassen auch den Park von Belriguardo als einen ebenso verwirrenden wie verführerischen Raum erscheinen, aus dem es kein Entkommen gibt. Der Eröffnungsszene des Schauspiels ist der 16. Gesang des Epos unterlegt, in der der Liebesgarten der maurischen Zauberin geschildert wird, die den Ritter Rinaldo durch magische Fesseln bindet. »Er« – so heißt es dort über Tassos Helden –

bleibt im Garten, denn mit keinem Schritte
Den Umkreis zu verlassen, heischt ihr Wort,
Und sinnend irrt er zwischen Wild und Bäumen,
Wenn nicht mit ihr, einsam in Liebesträumen.¹²

demnach aus der Delegitimierung des höfischen Förderungssystems und der Freisetzung einer von der Gesellschaft isolierten und sich außerhalb sozialer Verflechtungen bewegenden Subjektivität. Hans Rudolf Vaget: Um einen Tasso von außen bittend. Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54, 1980, S. 232-258.

- 10 »Das Grundmotiv aber aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da brauchts weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlasst durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhasste Gewalt, ist auch eine Variation des Themas[.]« Johann Wolfgang Goethe: Tischbeins Idyllen, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.2: Die Jahre 1820-1826, hg. von Werner Oechslin et al., München 1993, S. 62-95; hier S. 80.
- 11 Leonore Sanvitale präsentiert sich Tasso selbst als Zauberin in der Rolle der Armida und wird auch von ihm selbst als Zauberin identifiziert. Vgl. Travnicek 2013 (Anm. 1), S. 36.
- 12 »El riman, ch'a lui non si concede / por orma or trar momento in altra parte / e tra le fère spazia e tra le piante / se non quanto è con lei, romito amante.« Hier die Übersetzung von Johann Diederich Gries: Torquato Tasso: Befreites Jerusalem, übers. von Johann Diederich Gries, Jena 1800-1803, S. 137 (Strophe 26). Goethe vertrauter war natürlich die frühere Übersetzung von Johann Friedrich Koppe: Versuch einer poetischen Uebersetzung

Auch der Herzog hat Tasso mit Fesseln an den Hof von Ferrara gebunden, die das Merkmal des Zauberischen aufweisen. Er selbst setzt sich ins Bild Prosperos, des Herrscher-Magiers der Zauberinsel von Shakespeare's *The Tempest*, wenn er ankündigt, dass er Tasso für lange Zeit ›lossprechen‹ werde (»Und losgesprochen sein auf lange Zeit« (V. 260)), sobald dieser sein Epos *Gerusalemme liberata* vollendet habe.¹³ Entsprechend besetzt Tasso die Position des durch Prospero verknechteten Luftgeistes Ariel.¹⁴ Gerade in ihrer bukolischen Verkleidung erscheint die höfische Welt Ferraras als ein magischer Bezirk, der den Eingeschlossenen keine Entfernung erlaubt. Zwar ist diese höfische Bannungsgewalt in Ferrara nur in Andeutungen präsent. Die Sprache der Strafe, der Drohungen und der Sanktionen lässt sich aus dem Mund der Machthaber nur gedämpft hören. Die ihr zugeordnete Semantik ist eine der kaum wahrnehmbaren Kontrolle, Leitung und Begrenzung. Dennoch bleibt der Gewaltcharakter dieser Bindungen nicht völlig verborgen. Wenn sich Tassos Wünsche immer deutlicher zu einem »Ich will hinweg« (V. 3375) steigern – »Ja, ich will weg, allein nicht, wie ihr wollt; / Ich will hinweg, und weiter als ihr denkt.« (V. 2530f.), zeigt sich zugleich die Stärke der magischen Gewalt, die ihn fixiert.

Die Form, mittels derer der Zauberkreis am Ende überschritten wird, ist dem Gattungsvermerk nach ein »Schauspiel«, ihrem Vollzug nach aber das geschlossene aristotelische Drama. Dessen Strukturprinzipien greifen in scheinbar mustergültiger Weise auf die Gartenwelt Belriguardos zu. Sie prägen der scheinbar aus der Zeit gehobenen Pastorale des Parks eine feste Raum- und Zeitstruktur auf, setzen ein Fortschreiten in Gang und schneiden mit entschiedener symbolischer Gewalt in das höfische Arkadien hinein, in das sich Tasso und seine Gönnerinnen hineinphantasieren.¹⁵ Demnach scheint der Prozess der Abschei-

des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem, Leipzig 1744, S. 444.

- 13 Vgl. Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB> (14.08.2023), s. v. »lossprechen«. Dort werden Fundstellen des Wortes auch in der *Iphigenie* »So sprech ich Dich von aller Fordrung los« (Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris, in: Italien und Weimar (Anm. 4), S. 161-228; hier S. 169, V. 294 (Akt I, Szene 3).), die ebenfalls auf einen Akt der Lossprechung von einer Bindung zusteuert, und in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gelistet, wo es gleichfalls um die Herauslösung oder Entlassung aus Bedingungsverhältnissen, Verpflichtungen und Verschuldungen geht. Die Figur des Ariel in Goethes *Faust* inkarniert das Freiheitspotential einer solchen Lossprechung, das Tasso allerdings unerreichbar ist.
- 14 Wobei zu beachten ist, dass sich Tasso nach den Worten von Leonore von Sanvitale selbst in einen Zauberkreis abgeschlossen hat (V. 167).
- 15 »In diesem eignen Zauberkreise wandelt / Der wunderbare Mann und zieht uns an, / Mit ihm zu wandeln, Teil an ihm zu nehmen«, V. 167-169.

ding dann einzusetzen, als sich mit der Ankunft des Hofmanns und Politikers Antonio Montecatino in der Sphäre der inszenierten Täuschungen und Spiegelungen eine klare Gegenposition etabliert.¹⁶ Mit seinem Zutritt artikuliert sich in der Ungeschiedenheit der Lokalität ein »prosaischer Kontrast«,¹⁷ der die selbstbezügliche Figur des Dichters, der gerade vom Fürsten eine Dichterkrone empfangen hat,¹⁸ auf einen Gegner hin ausrichtet. Als Tasso, beflügelt durch die Wünsche der Prinzessin und im Hochgefühl der fürstlichen Anerkennung seines Werkes, dem pragmatischen Hofmann seine Freundschaft anträgt, antwortet dieser mit Beleidigungen und provoziert ihn dazu, gegen das strikte, bei Hof geltende Duellverbot seinen Degen zu ziehen. Seine Ankunft im Moment der Dichterkrönung entbindet eine polarisierende Kraft, die in der höfischen Gartenwelt künstlich unterdrückt war¹⁹ und nun auf Betreiben Tassos hin als offener Konflikt zutage tritt. Das Drama wird sich zuletzt an dem Antagonismus von Weltmann und Dichter, Dichtung und Gesellschaft, Leidenschaft und Gesetz abarbeiten.

Andererseits zeigt sich schnell, dass dieser Antagonismus, der zwei gleichberechtigte Gegner und mit ihnen die zwei gegensätzlichen Prinzipien von Dichtung und Tatkraft miteinander kollidieren lässt, phantasmatische Züge trägt. Erstens ist die für eine dramatische Kollision erforderliche Augenhöhe von Dichter und Diplomat unter den in Ferrara bestehenden Machtverhältnissen nicht gegeben. Eine Duellentscheidung zwischen Staat und Dichtung ist strukturell asymmetrisch und nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Palastareals undenkbar. Zweitens folgt dem Gesetzesverstoß, den sich Tasso zuschulden kommen lässt, keine Sanktion oder Strafe, die dem Vergehen der höfischen Satzung nach angemessen wäre. Wie Claude Haas kürzlich gezeigt hat, wird der

16 Die Relation von Tat und Wort, auf die dieser Gegensatz aufgebaut ist, wird von Michelsen differenziert analysiert, spielt aber für die tragische Konfliktstruktur, die hier im Zentrum steht, keine hervorgehobene Rolle. Michelsen weist überzeugend den anachronistischen Charakter der heroischen Welt nach, der Tasso nachträumt. Der Heros ist längst durch den Politiker ersetzt. Peter Michelsen: Goethes »Torquato Tasso«. »Poeta delaureatus«, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York 1995, S. 65-84.

17 Johann Wolfgang Goethe: Goethe an Eckermann, Weimar, Sonntag, 6. Mai 1827, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 19: Gespräche mit Eckermann, hg. von Heinz Schlaffer, München 1986a, S. 569-572; hier S. 571.

18 Zur tragischen Dimension des Bekräftigungsmotivs vgl. Michelsen 1995 (Anm. 16).

19 Vgl. Peter von Matt: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2008. »Diese Ruhe ist die gleichzeitig sanfte und schreckliche Gestalt verbotener und verschobener Kämpfe.« Ebd., S. 396.

Konflikt durch den Hof verschleppt, vaporisiert, gemildert und der Wunsch nach Entscheidung, der Tasso vorantreibt, bis zuletzt aufgeschoben.²⁰ Dem Dichter wird damit der Rang eines ebenbürtigen Gegners abgesprochen und die Dezision eines Urteils verweigert: »Hier ist kein Fall, der euch zu streiten zwänge« (V. 1623) – so der Kommentar des Herzogs.

Umgekehrt aber wird auch der Gegner, den Goethe Tasso zuspielt, zunehmend als das Produkt einer durch die soziale Realität nicht mehr gedeckten Wahrnehmung erkennbar. Die Vorstellung eines unversöhnlichen Kontrahenten entsteht mit fortschreitender Deutlichkeit in der Imagination des Dichters selbst, der auch dann noch an ihr festhält, als sein Antagonist längst auf die Seite der höfischen Pädagogen übergewechselt ist. Denn während Tasso seinen feindlichen Standpunkt weiter befestigt und nun über Antonio hinaus auch seine anderen Gönner zu seinen Gegnern erklärt, reiht sich dieser in die Gruppe derjenigen ein, die den aufgebrachten Delinquenten zu besänftigen und zur Selbstbeherrschung zu erziehen versuchen. Antonio hört sehr schnell auf, ein Feind des Dichters zu sein. Der Mahnung des Herzogs: »Ihn zu leiten stünde / Dir besser an [...] Stelle / Die Ruhe wieder her / Du kannst es leicht«, folgt der Hofmann umgehend (V. 1620-1626). Tasso hingegen vertieft durch sein Verhalten die antagonistische Struktur, die die poetische Fiktion des Zaubergartens²¹ zerstört. Während sich der Hof um Ausgleich bemüht und Tasso mit sanfter Gewalt zur Selbstkontrolle anhält,²² besteht dieser auf einer Eskalation, die das »Schauspiel«, als das das Stück durch den Gattungsvermerk ausgewiesen ist, gegen die Pädagogen zur Tragödie hinüberlenkt.

II. Tragische Formmanöver und künstliche Eskalationen

Diese Konfliktstruktur mit ihren starken Antagonismen resultiert damit, zumindest oberflächlich gesehen, aus keiner offenkundigen Notwendigkeit. Vielmehr scheint sie ganz dem Begehren des Dichters zu entspringen, einer durchaus versöhnlichen und zu seinen Gunsten sich neigenden sozialen Lage das Formschema der klassischen Tragödie aufzuprägen. Wie in den nächsten Schrit-

20 Vgl. Claude Haas: *Der König, sein Held und ihr Drama. Politik und Poetik der klassischen Tragödie*, Göttingen 2024, S. 185-217.

21 Zum Scheincharakter der höfischen Szene vgl. Gabriele Girschner, die hieraus ihre Grundthese von »Ferrara« als ästhetizistischer, lebensferner Scheinwelt entwickelt. Vgl. Girschner 1981 (Anm. 2), bes. S. 7-13.

22 Ausgleich ist das Leitprinzip des von Alphons beherrschten Hofes (»Lass uns zusammen, liebe Schwester, wirken, / Wie wir zu beider Vorteil oft getan! / Wenn ich zu eifrig bin, so lindre du« (V. 283-285)).

ten zu zeigen ist, ist es Tasso selbst, der den Prozess seiner Loslösung vom Hof als Tragödie inszeniert und eine Handlung nach dem Buchstaben des aristotelischen Skripts in Gang setzt. Tasso selbst treibt seine Abscheidung voran, so wie er selbst es ist, der die Ereignisse, die er durch sein Verhalten provoziert, konsequent als die Zuteilung eines tragischen Schicksals interpretiert. In der Folge wird Tassos Einbildungskraft zum Agens einer mit paranoischer Energie vorangetriebenen tragischen Projektion, die einzig dazu dient, den Akt der Loslösung, den aktiv voranzutreiben er nicht imstande ist, als tragisches Pathos zu maskieren. Wenn er seine Lage Schritt für Schritt verschärft, wenn er sich einen Gegenspieler erschafft, wenn er rote Linien überschreitet und wenn er sich selbst an einen Punkt manövriert, an dem sein Ausschluss aus der Hofgesellschaft unausweichlich erfolgen muss, treibt er seinen Ausschluss mit einer Folgerichtigkeit voran, die sich an der klassischen Regeltragödie orientiert. Durch eine systematisch gesteigerte Verblendung, die ihm die Wirklichkeit als Tragödie vorspiegelt, mobilisiert er die »gerichtete Energie«²³ dieser Form, um eine irreversible Änderung seiner Lage herbeizuführen.²⁴

Die Eskalationsstufen dieser tragischen Projektion stammen aus dem Repertoire der aristotelischen Tragödie. Zentrale »devices«²⁵ oder Kunstgriffe der Gattung werden durch Tasso selbst aufgegriffen und in Handlung umgesetzt. Der Dichter, der in seinen »Discorsi« über die Dichtkunst selbst über die Tragödie nachdachte, versichert sich der formalen Prinzipien derselben, um seine Loslösung nach Maßgabe einer Form voranzutreiben, die in der Poetik der frühen Neuzeit und darüber hinaus als die höchste gilt. Wenn er sich in Antonio einen Antagonisten erschafft, etabliert er zunächst eine tragische Grundstruktur, die eine Eskalation herbeiführt und eine finalisierende Kraft entfaltet, die das Ende der pastoralen Symbiose herbeiführt. Auf dieser Linie liegt zunächst, dass er sich selbst einen »Glückswechsel« andichtet, wie ihn Aristoteles und seine Nachfolger für die Tragödie einfordern.²⁶ Seine Überschreitungen der höfischen Verhaltensregeln dienen der Herbeiführung eines unwiderruflichen Wendepunk-

23 Formulierung von David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639; hier S. 602.

24 Dieter Borchmeyer u. a. sehen in Goethes *Tasso* anders als die vorliegende Studie die Darstellung einer Künstlerpathologie, vgl. Dieter Borchmeyer: Die Weimarer Klassik. Eine Einführung, Tübingen 1980; hier Bd. 1, S. 169.

25 Vgl. Franco Moretti: Graphs, maps, trees. Abstract models for a literary history, London 2005, S. 76.

26 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kap. 11, 1452a22-29. Zur kontroversen Etablierung des tragischen Glückswechsels in der klassizistischen Regeltragödie vgl. René Bray: La formation de la Doctrine clas-

tes, sie entspringen dem Wunsch nach einer Peripetie, die einen Verlauf auf die Bahn der Katastrophe führt, von der zu erwarten ist, dass sie einen unhaltbar gewordenen Zustand beendet und Tasso aus Bindungen befreit, die er als Bande²⁷ empfindet. Die wichtigsten Kunstgriffe oder Formmanöver, die ihn zum Ziel führen, werden im Folgenden kurz vorgestellt:

Ein erster Schritt hin zur Tragödie ist dann genommen, als sich Tasso nach der Kränkung durch den Fürsten selbst eine tragische Fallhöhe zuschreibt. Nachdem er von Alphons nach dem Duellverstoß abgemahnt und wie ein Kind auf sein Zimmer geschickt worden ist, versetzt er sich an die Stelle des Urvaters der griechischen Tragödie, des Götterliebings Tantalus, der nach dem frevelhaften Gastmahl, bei dem er den Göttern seinen Sohn Pelops zum Mahl vorsetzte, von den Tischen der Götter hinab in den Hades zu ewiger Strafe gestürzt wurde.²⁸

Ohnmächt'ger! Du vergaßest, wo du standst; / der Götter Saal schien dir auf gleicher Erde / Nun überwältigt dich der jähe Fall. (V. 1557-1559)

In einem Monolog, der von einem prominenten Dokument königlichen Selbstmitleids, nämlich bei der Abdankungsrede von Shakespeares *Richard II.* inspiriert ist, zelebriert er seinen Fall und legt das Würdezeichen der Dichterkrone, das ihm am Anfang für das vollendete Epos verliehen worden war, in die Hände des Fürsten zurück. Seine Worte: »Ich nehme selbst von meinem Haupt die Zierde, / Die für die Ewigkeit gegönnt mir schien.« (V. 1572 f.) zitieren Richards »With mine own hands I give away my crown«²⁹ und heben den Sprecher zugleich auf die Ebene der Könige und Götter, die nach Aristoteles einzig als tragödienfähig gelten. Im Zuge dieser Anmaßung beansprucht er für sich auch das große Überschreitungsverbrechen der tragischen Hybris,³⁰ das ihn der Willkür der überlegenen Mächte ausliefert und seinen Fall besiegelt: »Zu früh war mir das höchste Glück verliehen, / und wird, als hätt' ich sein mich überhoben, / mir nur zu bald geraubt.« (V. 1574-1576) Aischylos' *Orestie*, Shakespeares Königs-

sique en France, Paris 1951, S. 314-318. Vgl. auch Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1963, S. 83-91.

27 Das Wort »Bande« verwendet in V. 759 (vgl. Iphigenie: »ich löse Deine Bande«).

28 Hinweis auf diese Stelle bei Michelsen 1995 (Anm. 16), S. 78.

29 William Shakespeare: *King Richard II.*, hg. von Charles R. Forker, London 2002, IV/1, S. 400, V. 208. Zum Selbstmitleid von Shakespeares *Richard II.*, der selbst die Königsrolle nicht ausfüllt, vgl. William B. Toole: *Psychological Action and Structure in Richard II.*, in: *The Journal of General Education* 30/3, 1978, S. 165-184.

30 Vgl. zum Überschreitungsmodell der Hybris in der antiken Tragödie Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013, S. 99-102. Vgl. insbesondere Walter Kaufmann: *Tragödie und Philosophie*, übers. von Ekkehard Schöller, Tübingen 1980, S. 65-77.

drama bis hin zu Goethes *Iphigenie* liefern ihm das Material zur tragischen Ausgestaltung der eigenen Vermessenheit, die ihn adelt wie sie ihn vernichtet. Über diese Anleihen fingiert er einen Zustand der Selbstüberhebung, der, wie es später in *Dichtung und Wahrheit* heißt, »von den Alten schon als wahrhaft tragisch anerkannt«³¹ worden und damit endgültig als tragisch zertifiziert war. Seine Hybris ist jene des »übermütigen Gastes«,³² der wie Tantalus die Unterschiede zwischen Gott und Mensch verkannt hat und in der scheinbaren Freiheit von Belriguardo mit den Göttern »auf gleicher Erde« (V. 1558) zu verkehren meinte.

Ein zweites aristotelisches Formmanöver besteht darin, dass Tasso im Gefolge seines Regelverstoßes eine gegen ihn gerichtete, infame Intrige vor sich gehen sieht. Auch auf dieser Eskalationsstufe liest er Verhalten und Kommunikation des Hofes in das Gattungsprotokoll der Tragödie ein.³³ Ausgiebig traktiert er die konventionelle Intrigenmetapher des »höfischen« (V. 2749) bzw. des »heimlichen Gewebe[s]« (V. 2470),³⁴ die seinem Begehren nach einem tragischen Schicksal weitere Nahrung gibt: »Deutlich seh' ich nun / Die ganze Kunst des höfischen Gewebes!« (V. 2749) So wähnt er sich selbst von Seiten des Hofes in ein Spinnennetz von Machenschaften verwickelt, das gesponnen wurde, um ihn – seinen eigenen Worten nach – »von hinnen [zu] treiben.«

31 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke* nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 16: *Dichtung und Wahrheit*, hg. von Peter Sprengel et al., München 1985, S. 7-832; hier S. 682, auch zit. in Kommentar, in: Goethe 1990 (Anm. 4), S. 769.

32 Vgl. Goethe 1985 (Anm. 31), S. 682, auch zit. in Goethe 1990 (Anm. 4), S. 769.

33 Peter von Matt hat in einer Lektüre von Goethes *Tasso* demgegenüber die Berechtigung von Tassos Reaktion herausgestellt. Er zeichnet Tasso als Opfer eines Systems der Affektkontrolle, das nur denjenigen stützt, der Zuneigung und Abneigung in kontrollierter Form artikuliert, während Tasso mit seinen Emotionen an diesem System scheitern muss. Vgl. von Matt 2008 (Anm. 19), S. 396-408. Die daraus resultierende Reaktion charakterisiert von Matt folgendermaßen: »Als er merkt, dass am Hofe alles, was er für private Tücke gehalten hat, einer allgemeinen Norm entspricht und also das für ihn Unsittliche für die anderen sittlich ist, deutet er konsequent das Verhalten sämtlicher Menschen am Hof als Maske.« Ebd., S. 399.

34 Zur Semantik des Gewebes vgl. Ulrike Landfester: *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg i.Br. 1995, S. 215. Vgl. auch den von Dorothea von Mücke verfassten Eintrag: »Schleier«, der in Bezug auf *Torquato Tasso* jedoch vor allem auf das Seidenwurmgleichnis Bezug nimmt: Dorothea von Mücke: *Schleier (Veil)*, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*, doi:10.5195/glpc.2022.57 (14.08.2023). Vgl. auch Juliane Vogel: *Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens*, in: *Poetica 40/3-4*, 2008, S. 269-288; hier S. 282-287. Zur Technik der Intrige in der Dramatik des 18. Jahrhunderts vgl. das Kapitel »Verstellungskünste. Techniken der Intrige in den frühen Dramen«, in: Peter-André Alt: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, S. 53-71.

(V. 2750) Dieser Intrigenplot scheint sich zu bestätigen, nachdem sich Tasso einer weiteren und diesmal definitiven Überschreitung schuldig gemacht hat. Das Ziel der tragischen Ausschließung ist erreicht, nachdem er die Fürstin umarmt hat und von ihr mit einem endgültigen »Hinweg« zurückgewiesen wird. Damit verschafft sich die sakrifizielle Logik Geltung, der Tassos tragische Projektion im Ganzen verpflichtet ist. Tassos Tragödienhandlung schließt sich, wenn er den von ihm selbst konstruierten Verlauf auf eine Opferung hin ausrichtet und nach Fallhöhe und Verrat nun ein Finale anstrebt, in dem er selbst das Skript aufgreift, das Goethe in seiner *Iphigenie* gerade umgeschrieben hatte. In einer Gesellschaft, die das mythische Schema der Opferung gerade überwinden will, führt er sich selbst als Menschenopfer ein. Auf diese Weise kann auch die Dichterkrönung zu Beginn des Stückes – auf dem Höhepunkt einer verführten Gratifikation – im ersten Akt rückwirkend als der Anfang vom Ende gelesen werden. Im Rückblick liest er die Bekrönung, die ihn zu Beginn des Stückes zum Poeta laureatus macht, als Markierung des künftigen Opfers. In Tassos rigoroser Reinterpretation seiner Maßregelung als Tragödie ist bereits der Lorbeer Zurüstung und Vorzeichen eines künftigen kollektiven Gewaltaktes.³⁵ Folgende Verse belegen, wie das Motiv der Opferung das Ende in Sichtweite rückt, das seinem Begehren entsprechend in seiner Entfernung vom Hof besteht:

So seh' ich mich am Ende denn verbannt, / Verstoßen und verbannt als Bettler hier? / So hat man mich bekrönt, um mich geschmückt / Als Opfertier vor den Altar zu führen. (V. 3311-3314)

Zugleich tritt der Inszenierungscharakter der in dieser Stelle ins Werk gesetzten Opferhandlung mehr als deutlich hervor. Tasso verteilt die Rollen seiner Tragödie nach einem dramaturgischen Schema, das den Tragödien von Racine entnommen ist, der seine Helden von despotischen Herrscherfiguren in die Falle locken und ins Verderben stürzen lässt.³⁶ In diesem Casting wird Antonio zum »Kerkermeister« und »Marterknecht« (V. 3302) des Despoten erklärt, während Alfons selbst in den Farben eines Nero (*Britannicus*) oder eines Amurat (*Bajazet*) gemalt wird:

Ja gehe nur, Tyrann! Du konntest Dich / Nicht bis zuletzt verstellen, triumphiere! / Du hast den Sklaven wohl gekettet, hast / Ihn wohl gesparrt zu aus-

35 René Girard und Elisabeth Mainburger-Ruh: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987.

36 Roland Barthes: *On Racine*, übers. von Richard Howard, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 3-5, hier vgl. die Ausführungen zum Monster in der Kammer, das seine Opfer aus der Backstage heraus vernichtet.

gedachten Qualen: / Geh' nur, ich hasse Dich, ich fühle ganz / Den Abscheu, den die Übermacht erregt, / Die frevelhaft und ungerecht ergreift. (V. 3304-3310)

Das dritte Formelement, das Tasso auf dem Höhepunkt der Eskalation zum Zweck der Loslösung aufgreift, ist die Anagnorisis, die nach Aristoteles einen Übergang vom Unwissen zum Wissen bewerkstelligt, durch die sich eine Lage überraschend entschleiern.³⁷ In den Szenen IV/5 und V/5, in denen er den Wendepunkt ansteuert, wählt er auch den klassischen Kunstgriff der plötzlichen Wiedererkennung, der den in Täuschung befangenen tragischen Helden mit einem Mal in eine Klarheit zu versetzen scheint, die ihm seine wahre Situation verdeutlicht. Die in diesem Zusammenhang gebildeten Phrasen lauten: »deutlich seh' ich nun / Die ganze Kunst des höfischen Gewebes!« (V. 2748f.), »ich sehe nun / Dich auf einmal« (V. 3334f.) und schließlich »Euch alle kenn' ich« (V. 3356), sie entstammen dem Formelrepertoire der dramatischen Anagnorisis und bezeichnen jenen Moment, in dem Unkenntnis in Kenntnis umzuschlagen und ihm das wahre Gesicht seiner Gönner zu enthüllen scheint. Zugleich ist überdeutlich, dass diese Einsichten auf Fehl- oder zumindest auf verzeichneten Wahrnehmungen beruhen, die mit den tragischen Intrigenfallen der klassischen Tragödien nur geringe Ähnlichkeiten aufweisen. Tassos plötzliche Erkenntnisse können allenfalls als Parodien einer Wiedererkennung gelten, als strategische Unterstellungen, auch wenn sie gleichwohl die Grundzüge höfischer Verstellungskommunikation, die auch in Ferrara praktiziert wird, richtig erfassen.³⁸ Dass er seine Lage tragisch übersteigert, geht aus diesem wie aus seinen anderen Interpretationen klar hervor. Entgegen den Bemühungen seiner Mitwelt, die eine Zuspitzung zur Tragödie um jeden Preis zu vermeiden sucht, bedient sich Tasso einer ungemäßen – unverhältnismäßigen – oder disproportionalen Form. Wenn Antonio erstaunt fragt: »Wo schwärmt der Knabe hin? Mit welchen Farben / malt er sich seinen Wert und sein Geschick?« (V. 1599f.), lautet die Antwort: mit den Farben der aristotelischen Tragödie. In seiner, die Regeln der Angemessenheit verletzenden Gattungswahl verfolgt Tasso eine Linie, die mit David E. Wellbery als eine tragische »Ich-Setzung« auf der Basis des Selbstbetrugs oder der Selbsttäuschung bezeichnet werden kann.³⁹ Seine durch eine planvoll fehlgeleitete Einbildungskraft gesteuerten Formmanöver haben ihre Ratio darin, dass sie Tassos Loslösung Schritt für Schritt vorantreiben und gerade aus der tragischen Verzeichnung der Realität jene symbolische Gewalt

37 Aristoteles 1982 (Anm. 26), Kap. II, 1452a29-b8.

38 Vgl. grundlegend Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.

39 Vgl. Wellbery 1996 (Anm. 23), S. 607ff.

gewinnen, die am Ende sein Entkommen ermöglichen. Die imaginierte Fallhöhe beendet den Zustand der Differenzlosigkeit, das Intrigenmotiv steigert das Begehren nach Befreiung und Entfesselung, das Opfermotiv finalisiert die Handlung und die falsche Anagnorisis erzeugt im Zauberkreis Belriguardos ein entschiedenes Klarheits- und Wahrheitsgefühl, das die höfische Welt ihren Subjekten ansonsten vorenthält. Die vom Begehren nach »Verbannung«⁴⁰ vorangetriebene Einbildungskraft formt die Realität nach dem Muster der Regeltragödie.⁴¹

III. »Und wie das Zeug alle hieß« – Abschied von der Regeltragödie

Diese Interpretationen oder Unterstellungen sind mehr als nur Symptome einer Wahnbildung oder Manifestationen einer Subjektivierung oder Psychologisierung der Tragödie.⁴² Was Tasso mit sich und den anderen veranstaltet, sprengt den Rahmen einer Subjekt- oder Künstler-Pathologie ebenso wie den Rahmen einer Krise der Differenz oder der Adoleszenz,⁴³ so sehr das Wissen um solche Krisen auch in das Stück eingeflossen sein mag. Mit der Feststellung, dass Tasso die Form der Tragödie wählt, um sich im Durchgang durch ein tragisches Protokoll seinen Mäzenen oder genereller seiner Vergesellschaftung zu entziehen bzw. um seinem Werk und sich selbst zu erwirken, was in der Forschung zu meist unter dem Begriff der Autonomie verhandelt wird, ist der tragische Horizont des Schauspiels nicht ausgemessen. Ihre Form gewinnt Tassos Tragödie nicht innerhalb, sondern jenseits des klassizistischen Formschemas und dezi-

⁴⁰ Vgl. Zitat vgl. Anm. 8.

⁴¹ Vgl. Wellbery 1996 (Anm. 23), S. 602-607, der für die Unterstellung oder Unterlegung den Begriff der »Subreption« (S. 607) verwendet. In den Formmanövern Tassos erkennt man die Manöver einer Einbildungskraft, die David E. Wellbery als grundlegend für den gleichzeitig entstehenden Bildungsroman beschrieben hat: eine unermüdlich tätige Einbildungskraft, die mit Projektionen arbeitet und in der Überformung der Realität eine Tendenz zum Selbstbetrug aufweist, die, indem sie das Subjekt der Imagination verführt, zur handlungstreibenden Kraft wird: »Das heißt: die Einbildungskraft ist von dem Wunsch getrieben, dessen Erfüllung sie sich selbst durch die Produktion von Bildern verschafft.« (S. 602) Den psychoanalytischen Kontexten dieser Lektüre kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden, auch wenn sie in Hinsicht auf den *Tasso* von Interesse sind.

⁴² Inka Mülder-Bach kommt in ihrem Beitrag in diesem Band zu einem vergleichbaren Ergebnis, wenn sie die Gattung des Abenteuer-Romans in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als einen »Spiegel seiner Wünsche und ein Aktionsraum seiner Phantasien« bezeichnet.

⁴³ Konsequenter adressiert der Text Tasso als einen Adoleszenten bzw. als »Knabe« oder »Jüngling«.

diert ohne das »Zeug«, als das Goethe in seiner 1776 verfassten Vorrede zu Merciers Schrift *Du Théâtre* die überkommenen Elemente der Regeltragödie bezeichnete.⁴⁴ Sicher scheinen Tassos Aufführungen zunächst nicht viel mehr als theatrale »Affektationen«,⁴⁵ wie sie ähnlich auch in Goethes *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* als Voraussetzung eines »Entkommens«⁴⁶ beschrieben werden. Seine willkürlichen Tragierungen bestätigen umfänglich Peter-André Alts Bemerkung, dass das »Arsenal der alteuropäischen Regelpoetik«⁴⁷ in Goethes wie auch in Schillers Weimarer Dramen seine normative Kraft verloren habe. Im Moment der Loslösung, d. h. als der Ausschluss erfolgt ist und der Hof endgültig vor Tasso zurückweicht, um ihn am Ausgang von Belguardo allein zurückzulassen, fallen Einheiten, Wiedererkennungen, Fallhöhe und Peripetien, d. h. sämtliche konventionellen Verlaufsformen und tragischen Steigerungsmittel, die Tasso ins Werk setzte, um sich zu isolieren, endgültig an die Vergangenheit zurück. Als Vehikel der Loslösung haben sie ihren Zweck erfüllt und verlieren ihre Geltung, sobald Tasso sagen kann: »Ja, alles flieht mich nun« (V. 2792) – »so seh' ich mich am Ende denn verbannt.« (V. 3311) – und dann: »Ich will hinweg!« (V. 3375)

44 »Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß.« Johann Wolfgang Goethe: Aus Goethes Brieftasche, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 1.2: Der junge Goethe. 1757-1775, hg. von Gerhard Sauer et al., München 1987, S. 491-499; hier S. 491. Vgl. Alt 2008 (Anm. 34), S. 37. Vgl. auch David E. Wellbery: Form, in: Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts 1/1, 2021, S. 45-52. »Here is important to note that a specific concept of form is being rejected, a concept based on a set of abstracted formal features deemed normative and invariant.« Ebd., S. 46. Nach Auskunft von Northrop Frye ist Disproportion – wörtlich: incongruity – selbst ein konstitutives Merkmal der Tragödie. Vgl. Northrop Frye: *The Anatomy of criticism. Four Essays*, Princeton 1992, S. 42.

45 Die Tatsache, dass Tasso das künstliche Gewebe, das er wahrzunehmen meint, dämonisiert, heißt allerdings nicht, dass der Hof von Ferrara nicht durchaus in der Kunst der Verstellung bewandert wäre. Leonore Sanvitale verdient den Namen der Armida wenigstens darin, dass sie sich das in Tasso veranlagte symbolische Kapital durch eine Fiktion aneignen möchte. Vgl. die Zeichnung Leonore Sanvitalis als Intrigantin bei von Matt 2008 (Anm. 19), S. 400. Von Matt legt eine psychologische, keine gattungspoetologische Lektüre vor.

46 Zum thematischen Komplex des Entkommens in Goethes *Wilhelm Meister*-Texten, der mit der Frage der Loslösung identisch ist, vgl. Inka Mülder-Bachs *Wilhelm Meister*-Studie in diesem Band. Dem Thema wäre werkübergreifend auf den Grund zu gehen.

47 Alt 2008 (Anm. 34), S. 36.

IV. Tragödie im Prozess

Goethes Weimarer Dramen sind darin miteinander vergleichbar, dass sie der Tragödie das Verfügungsrecht über ihre Schlüsse entziehen und die sakrifizielle Logik, die auch Tasso noch einmal zitiert, außer Kraft setzen.⁴⁸ In *Iphigenie auf Tauris* wird das Opferschema aufgehoben und mit dem »Leb wohl« Thoas' die tragisch verengte Lage in eine Epoche überführt, in der die Völker durch freien Verkehr miteinander verbunden sind.⁴⁹ In *Die natürliche Tochter* suspendiert die Aristokratin Eugenie die tragische Schließung der Handlung, indem sie sich in das Relais einer bürgerlichen Ehe zurückzieht und dadurch dem Tod auf den Gefängnisinseln des Ancien Régime ausweicht. Goethes Schauspiele vermeiden die konventionellen Schließungsformen der Tragödie zugunsten offener, jeweils am Einzelfall entwickelter Modulationen, die auf eine Öffnung oder Suspension tragischer Lagen hinzielen oder aber einen Schwebезustand herbeiführen, der sich nicht wie eine Tragödie finalisieren lässt.⁵⁰

Dennoch sollten diese Texte, die in jeweils unterschiedlicher Weise aus der »mythischen Schicht«⁵¹ hervorzutreten scheinen, die vom tragischen Vollzug beherrscht ist, eher als Umbildungen denn als Überwindungen der Tragödie ge-

48 Zu Goethes Tragödienskepsis vgl. Nicholas Boyle: Goethe's Theory of Tragedy, in: *Modern Language Revue* 105, 2010, S. 1072-1086.

49 Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle von Racine bis Nietzsche*, München 2018, S. 257. Vgl. auch Alexander Honold: *Zweifache Iphigenie, perpetuiertes Opferpiel. Zur Dramaturgie des Aufschubs und der Stellvertretung*, in: *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*, hg. von A. H., Anton Bierl und Valentina Luppi, München 2012, S. 213-237; hier S. 235 ff.; hier mit Hinweis auf Johann Jacob Mörsers *Versuch des neuesten europäischen Völkerrechts* (1777), zugleich mit dem treffenden Hinweis auf die Einseitigkeit dieser durch Iphigenie verfüzten Verkehrsregelung.

50 Vgl. zu *Iphigenie* Honold 2012 (Anm. 49), S. 222 und 234. Inka Mülder-Bach hat die Herstellung solcher Offenheit am Beispiel von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in ihrem in diesem Band publizierten Text *Abenteuer und Aufschub. Abenteuerzeit in Wilhelm Meisters Lehrjahre* in einer für mich sehr anregenden Weise ausgearbeitet. David E. Wellbery hat den Formprozess, in dem Goethe den Iphigenie-Stoff aus der mythischen Schicht herausführt, in einem aktuellen Beitrag rekonstruiert. Vgl. David E. Wellbery: *Goethes »Iphigenie auf Tauris«*. Beitrag zu einer morphologischen Hermeneutik, in: *Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik*, hg. von D. E. W. und Jan Urbich, Göttingen 2024, S. 55-93.

51 Zum »Prozess mit der mythischen Schicht« vgl. Theodor W. Adorno: *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, in: T. W. A.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S. 495-514; hier S. 496. Vgl. außerdem Markus Winkler: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen 2009, S. 100-151.

lesen werden.⁵² Auch wenn sie die Katastrophe im Sinne einer tödlichen Lösung vermeiden, geht es in ihnen vorrangig um eine Transformation des Tragischen selbst. Das gilt für den *Torquato Tasso* noch mehr als für die anderen Weimarer Dramen. Zwar wird auch Tasso die physische Vernichtung erspart. Goethe nutzt die Lizenzen des Tragödiendichters nicht, um die Handlung aristotelisch zu einer konventionellen Katharsis zu führen. Doch prägt er dem Überleben Tassos eine Form-Signatur auf, die die ersehnte Loslösung von der höfischen Gesellschaft selbst in eine genuine, zeitlich offene und unabschließbare tragische Erfahrung transformiert. Wenn die Poetik des Aristoteles die Setzung von Anfang und Ende als unerlässlich für die Tragödie erklärt, so bleibt das Stück diese Schließung schuldig.⁵³ Was wir am Ende vor Augen haben, ist kein Tragödienschluss, sondern eine von aristotelischem »Zeug«⁵⁴ bereinigte und in Szene gesetzte tragische Existenzmetapher, in der der Konflikt aus der Verlaufsform befreit und auf Dauer gestellt wird.

Denn Tassos Wunsch nach völliger Loslösung erfüllt sich nicht. Am Ende bleibt er nicht allein. Die Regieanweisung: »Antonio tritt zu ihm und nimmt ihn bei der Hand,«⁵⁵ macht deutlich, dass ihn sein Gegner auch über das Ende hinaus begleitet. Wie der folgende Schlussmonolog Tassos zeigt, wird der Antagonismus von Welt und Einbildungskraft, Leidenschaft und Gesetz, den Tasso während des Stückes eskalieren lässt, in eine aus konkreten Handlungen entlassene, zweipolige Beziehungsfigur überführt, die Tasso an seinen Widerpart bindet.⁵⁶ Leonore Sanvitalis Klage in III/2, dass »die Natur / nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte« (V. 1704f.), wird in einem Bild aufgehoben, das die Pole mitein-

52 Die Dynamisierung der Form der Regeltragödie, die an die Stelle der alten Kataloge von Gattungsmerkmalen tritt, hat Peter-André Alt 2008 (Anm. 34), S. 35 ff., herausgestellt. Zur Dynamisierung des Formbegriffs bei Goethe vgl. grundlegend David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42, sowie Wellberys Eintrag »Form« im Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts: Wellbery 2021 (Anm. 44). Verknüpfungen zum Konzept der »inneren Form« ergeben sich damit von selbst. Dazu wie zur Dynamisierung von Gattungstaxonomien vgl. Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950, Göttingen 2015, S. 249 ff.

53 Vgl. Karlheinz Stierle: Die Wiederkehr des Endes. Zur Anthropologie der Anschauungsformen, in: Das Ende (Anm. 23), S. 578-600. »Erst vom Ende her läßt sich jener geschlossene Horizont entwerfen, der seinen Anfang setzt.« Ebd., S. 579.

54 Goethe 1987 (Anm. 44), S. 491.

55 Regieanweisung in Goethe 1990 (Anm. 4), S. 519.

56 Gerhard Neumann: Konfiguration. Studien zu Goethes »Torquato Tasso«, München 1965, S. 123-126; hier zum Aufbau von Ähnlichkeit und Differenz in der Beziehung Tasso-Antonio.

ander vereinigt.⁵⁷ Zugleich rückt die Metaphernkette der Rede,⁵⁸ die sich an diese Geste anschließt, die Beziehung Tassos zu Antonio in ein neues Licht. Wie Gerhard Neumann in seiner Studie zur Konfiguration in Goethes *Torquato Tasso* beobachtet, wird die Figur Antonios am Ende des Dramas unmerklich mit der »Vorstellung des Festgegründeten verknüpft«,⁵⁹ während sich auf der Seite Tassos Metaphern der stürmischen Bewegung vermehren.⁶⁰ Spätestens aber mit dem Vers: »O edler Mann! Du stehest fest und still« (V. 3434), der den Schlussmonolog einleitet, transformiert sich der Antagonismus von Wort und Tat, Dichtung und Gesellschaft, der die Beziehung der Gegner am Anfang des Dramas bestimmt, in einen Gegensatz von »Beharrend-Gegründetem und Gefährdet-Ausgeliefertem«.⁶¹

O edler Mann! Du stehest fest und still,
 Ich schein nur die sturmbewegte Welle.
 Allein bedenk', und überhebe nicht
 Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur,
 Die diesen Felsen gründete, hat auch
 Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
 Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
 Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.
 In dieser Woge spiegelte so schön
 Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
 An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
 Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.
 Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
 Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen.
 Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
 Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
 Der Boden unter meinen Füßen auf!
 Ich fasse dich mit beiden Armen an!
 So klammert sich der Schiffer endlich noch
 Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte. (V. 3434-3453)

57 Ebd., S. 149: »Stetes« – der Bereich Antonios – und »Bewegtes« – die Welt Tassos – treten zueinander.

58 Neumann spricht von einer »Gleichniskette« (ebd., S. 153). Streng genommen ist die rhetorische Figur des Gleichnisses erst am Ende des Monologs verwendet: »So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.«

59 Ebd., S. 149.

60 »Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein, / Der schäumend wallt und brausend überschwillt?« (V. 3266-3268)

61 Vgl. Neumann 1965 (Anm. 56), S. 149.

Die Elementar-Gleichnisse, in denen Tasso seine wechselnden Lagen beschreibt, legen es außerdem nahe, die Doppelfigur der Gegner weniger in dramatischen Begriffen als in Begriffen der Skulptur zu beschreiben. Antonios Geste und die von Tasso gesprochenen Schlussverse des Stückes: »Ich fasse Dich mit beiden Armen an! / So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte« (V. 3451-3453) führen aus dem Drama heraus und lassen es in eine plastische Gruppe einmünden. Gemäß dem skulpturtheoretischen Prinzip des Kontrapost, nun aber auf zwei Personen verteilt, die doch nur eine sind, prozessiert sie den Antagonismus von »stürmen« und »stehen«, Stein und Welle in den Grenzen einer skulpturalen Anordnung.⁶² Stillstehend und zugleich in fortgehender Permutation ihrer inneren Gegensätzlichkeit manifestiert sich in ihr eine sich fortwährend erneuernde Bewegung, in der das Strukturprinzip des Antagonismus verstetigt, verschoben und transformiert wird.⁶³ Die Opposition von Fels und Welle wird dabei immer wieder neu durchgearbeitet. Das Ende stellt sich als ein tragischer Anfang dar, der das Feste, an dem Tasso zugrunde geht und das ihn zugleich errettet, in sich aufgenommen hat.⁶⁴ Auch die Tatsache, dass Antonio nicht mehr zu Wort kommt und das Stück mit einem Monolog schließt, verdeutlicht, dass der Antagonist ganz in den inneren Beziehungsraum Tassos übergetreten ist.⁶⁵ Die Tragödie hat sich damit in einen tragischen Prozess transformiert, der sich nicht mehr in äußeren Formmerkmalen, sondern intrinsisch, in der kontinuierlichen Umlagerung antagonistischer innerer Relationen, manifestiert.

62 Neumann verweist an dieser Stelle auf Goethes Laokoon-Aufsatz. Hier wird die Statuengruppe »als eine Welle« imaginiert: »versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.« Johann Wolfgang Goethe: Laokoon, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 4.2: Wirkungen der Französischen Revolution. 1791-1797, hg. von Klaus H. Kiefer et al., München 1986b, S. 73-88; hier S. 81.

63 »Stufenweise gibt die Metamorphose eines Bildes Aufschluss über die sich wandelnde Konfiguration.« Neumann 1965 (Anm. 56), S. 152. Sie transformiert sich in jene von Fels und Schiff, wobei sich die Welle wiederum in den Schiffer selbst verwandelt, der sich im Moment des Schiffbruchs auf ebenjenen Felsen rettet, der das Schiff zum Bersten bringt.

64 Zum Ende generell Frank Kermode: *The Sense of an Ending*. Studies in the Theory of Fiction, New York 1967. Vgl. auch Eva Esslinger und Eva von Contzen: Ein Ende setzen. Zum Zusammenhang von Schluss- und Konfliktmodellierungen, in: *Poetica* 51, 2020, S. 219-233; hier S. 231. Hier der Hinweis, dass Schlüsse und Lösungen »Reste und offene Enden« hinterlassen bzw. das Nicht-zu-Erledigende über die Grenzen des Endes hinweg aktivieren.

65 Das deutet sich schon darin an, dass es Antonio ist, der zuerst in Bezug auf Tasso die Metapher der Seefahrt einführt. Bereits in V. 1288 vergleicht er die Unmäßigkeit, die Tasso zeigt, mit einem mit vollen Segeln fahrenden Schiff: »Du gehst mit vollen Segeln«. Er ist derjenige, der das marine Bildfeld des Schlussmonologs konstituiert. (Für den Hinweis danke ich Anna-Maria Post.)

V. Epos

Unter diesen Voraussetzungen stellt sich die Frage der Form nicht nur in Bezug auf die Tragödie. Genereller formuliert lautet sie: Welche In-Form-Setzungen finden statt, nachdem die vormaligen Gattungsmuster ihre normative Kraft verloren haben? Wie werden die alten Formen umgebildet, wenn deren strukturbildende Kraft hinsichtlich einer immer erratischer werdenden Wirklichkeit erlischt und die Unzulänglichkeit ihrer Prägungen in den sozialen Prozessen offenkundig wird, die die Modernität der Sattelzeit ausmachen? Am Ende hören wir von Tasso selbst, dass das Exemplarische und damit das Musterhafte aus dem modernen Leben verschwunden ist. Der Vers »Hilft denn kein Beispiel der Geschichte mehr?« (V. 3422) gilt nicht nur dem Helden, mit dem er sich vergleichen könnte, sondern auch den Formen, die aus einer ehemals festgefügtten Gattungsordnung entlassen sind.

Unter diesen Voraussetzungen ist jedoch auch ein Hinweis auf die Gattung des Epos unerlässlich, deren Verabschiedung sich in Goethes Drama fast unmerklich mit der Verabschiedung der aristotelischen Tragödie verbindet. Nicht zuletzt ist der *Tasso* auch das Drama eines Epikers, der sein Epos nicht mehr vollenden kann. Die epische Welt, die Tassos *Gerusalemme liberata* evoziert hatte, ist um 1800 (wie bereits zu dessen Entstehungszeit) längst ein Anachronismus geworden. Peter Michelsen hat darauf hingewiesen, dass der Hof von Ferrara von den Gesetzen der Politik und nicht mehr von Imaginationen des Heroischen gelenkt wird.⁶⁶

Dennoch besitzt das Projekt des Aufbruchs und des Entkommens in Goethes *Tasso* auch eine konkrete epische Dimension. Das ist schon daran ersichtlich, dass die Grundzüge der Konflikthandlung des Stücks in Tassos Epos *Gerusalemme liberata* vorgezeichnet sind. In der Stimme des selbsternannten Tragikers ist jederzeit auch der Verfasser des »poema heroico« zu hören, der die Motive für seine ›Loslösung‹ der eigenen Dichtung entnimmt. Schuld und Vergehen Tassos sind der Schuld und dem Vergehen Rinaldos nachgebildet, der zentralen Heldenfigur des Epos, die unter der Führung von Gottfried von Boullion an der Belagerung Jerusalems gegen die Mauren teilnimmt und nach einem Verstoß gegen das Duellverbot im Frankenlager zu einer Irrfahrt aufbricht. Wenn Tasso nach den Beleidigungen Antonios das Schwert zieht und damit ein Gesetz bricht, das Waffengewalt innerhalb eines bestimmten, durch den Fürsten definierten Herrschaftsraums bestraft, bewegt er sich auf den Spuren seines Epos. Tasso modelliert seinen Fall auf der Folie des 5. Gesangs des *Gerusalemme liberata*, in dem sich Rinaldo durch die von Neid und Konkurrenzgefühlen angetriebenen Provokationen des Ritters Gernant so sehr provozieren lässt, dass er

66 Michelsen 1995 (Anm. 16), S. 67-68.

gegen das Verbot die Waffe zieht und diesen tötet. Sowohl Tasso als auch sein Held haben »wider das Verbot sich frech vergangen«,⁶⁷ in beiden Fällen wiegt der Ort schwer, »wo sie es gethan«,⁶⁸ in beiden Fällen werden die Delinquenten in ihr Zelt oder auf ihr Zimmer geschickt, beide wähen sich »wie ein[...] Knecht, gebunden in einen niederen Kerker«⁶⁹ verbannt, und beide reagieren auf die ihnen angetane Schmach mit einem Freiheitsbegehren, das sie aus dem umgrenzten Bezirk herausführt, in dem sie den Gesetzen eines Fürsten und eines Feldherrn unterworfen sind. Auch Goethes Tasso imaginiert die jenseits von Belriguardo gelegenen Pfade und Wege. Ebenso fantasiert er sich in die Rolle des epischen »Cavaliere errante«,⁷⁰ dessen idealtypischen Repräsentanten er in der Figur des Rinaldo gezeichnet hat. Zugleich aber verdichtet sich der Eindruck, dass es jenseits von Belriguardo kein Außen mehr gibt, das Tasso befahren könnte. Der Weg des Abenteuers, der Rinaldo offenstand, ist ihm verschlossen. Die Vorstellung, dass ihn jenseits des Gartens der »Staub / Des freyen Weges« (V. 2703) erwarde, erweist sich als Selbsttäuschung. Wenn Tasso fragt: »Wohin, wohin beweg' ich meinen Schritt? [...] Dem Abgrund zu entgehen, der vor mir liegt.« (V. 2238-2240), erfährt er eine »Richtungs- bzw. Ortlosigkeit«,⁷¹ die im narrativen Modell des Epos nicht mehr abgebildet werden kann.

Dennoch taucht inmitten der Sturmallee der Schlussmonolog nochmals das Bild des verlorenen epischen Kosmos auf, das Tasso in seinem *Gerusalemme liberata* beschworen hatte. Im Moment seines Scheiterns wechselt er ins Präteritum und erinnert an einen Zustand, in dem die Sterne noch derselben Ordnung und denselben Bewegungsbahnen folgten wie das menschliche Gemüt:

[...] die Welle flieht. / Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über. / In dieser Woge spiegelte so schön die Sonne sich, es ruhten die Gestirne / An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte. / Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe. / Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr. (V. 3442-3445)

Diese drei Verse umfassende Rückschau auf eine vergangene Dichtart antizipiert nichts weniger als die moderne Theorie des Epos, die Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik, hauptsächlich aber Georg Lukács aus der sentimentalischen Distanz der Modernen formulieren sollten. Auch die Eröffnungssätze seiner 1920 erschienenen *Theorie des Romans* werfen einen Abschiedsblick auf

67 Tasso 1800-1803 (Anm. 12), S. 106 (Strophe 33).

68 Ebd., S. 106 (Strophe 34).

69 Ebd., S. 108 (Strophe 42).

70 Travniecek 2013 (Anm. 1), S. 50 f.

71 Michelsen 1995 (Anm. 16), S. 80.

den Sternenhimmel, der sich über dem epischen Helden aufspannte, bevor sie das Auseinandertreten von Subjekt und Welt konstatieren, das die Zeit des Epos beendet:

Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne [...]. So wird alles Tun der Seele sinnvoll und rund in dieser Zweiheit. Vollendet in dem Sinn und vollendet für die Sinne; rund, weil die Seele in sich ruht während des Handelns; rund, weil ihre Tat sich von ihr ablöst und selbstgeworden einen eigenen Mittelpunkt findet und einen geschlossenen Umkreis um sich zieht.⁷²

Anschließend an diese Sätze kartiert Lukács die Welt des Romans. Nicht dem Drama, in dem sich Tasso verfängt, sondern dem Roman ist die Nachfolge des Epos in der prosaischen Welt der Moderne aufgetragen. In seinem Schlussmonolog ist aber auch Tasso in den Stand der »transzendentalen Obdachlosigkeit«⁷³ eintritt, der das Zeitalter des Romans kennzeichnet. Seine Rede bezeugt, dass er aus den Selbsttäuschungen erwacht ist, mit deren Hilfe er seine Verbannung provozierte. Konsequenterweise durchschreitet sie alle Stufen der Selbstdiagnose, bis hin zu der Einsicht: »Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr.« (V. 1346) Der Zustand der Desorientierung ist damit zugleich ein Zustand höchster Bewusstheit, die ihn wahrnehmen lässt, dass die erhoffte Loslösung neue und unauflösbare Verstrickungen für ihn bereithält und dass die Heimkehr, die das Epos seinen Helden in Aussicht stellte, für ihn nicht mehr möglich ist.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: T. W. A.: Gesammelte Schriften, Bd. II: Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S. 495-514.
- Alt, Peter-André: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers, München 2008.

72 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Bielefeld 2009, S. 21.

73 Ebd., S. 30.

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Barthes, Roland: On Racine, übers. von Richard Howard, Berkeley/Los Angeles 1992.
- Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt a. M. 1997.
- Borchmeyer, Dieter: Die Weimarer Klassik. Eine Einführung, Tübingen 1980.
- Boyle, Nicholas: Goethe's Theory of Tragedy, in: *Modern Language Revue* 105, 2010, S. 1072-1086.
- Bray, René: La formation de la Doctrine classique en France, Paris 1951.
- Bürger, Christa: Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe, Frankfurt a. M. 1977.
- Elias, Norbert: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, hg. im Auftrag der Norbert Elias-Stiftung, bearbeitet von Claudia Opitz, Frankfurt a. M. 1969.
- Esslinger Eva und Eva von Contzen: Ein Ende setzen. Zum Zusammenhang von Schluss- und Konfliktmodellierungen, in: *Poetica* 51, 2020, S. 219-233.
- Frye, Northrop: *The Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1992.
- Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.
- Girard, René und Elisabeth Mainburger-Ruh: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987.
- Girschner, Gabriele: Goethes »Tasso«. Klassizismus als ästhetische Regression, Königstein i. T. 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang: Dichtung und Wahrheit, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 16: Dichtung und Wahrheit, hg. von Peter Sprengel et al., München 1985, S. 7-832.
- Goethe an Eckermann, Weimar, Sonntag, 6. Mai 1827, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 19: Gespräche mit Eckermann, hg. von Heinz Schlaffer, München 1986a, S. 569-572.
- Laokoon, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 4.2: Wirkungen der Französischen Revolution. 1791-1797, hg. von Klaus H. Kiefer et al., München 1986b, S. 73-88.
- Aus Goethes Brieftasche, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 1.2: Der junge Goethe. 1757-1775, hg. von Gerhard Sauer et al., München 1987, S. 491-499.
- Aus den Papieren zur Italienischen Reise. Erste Fassung des Abschieds von Rom, vom 31.8. 1817, in: J. W. G.: *Gesamte Werkausgabe*, Abt. 1: Sämtliche

- Werke, Bd. 5: Dramen 1776-1790, hg. von Dieter Borchmeyer unter Mitarbeit von Peter Huber, Frankfurt a. M. 1988, S. 1387.
- Torquato Tasso, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller et al., München 1990, S. 426-520.
 - Iphigenie auf Tauris, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 3.1: Italien und Weimar. 1786-1790, hg. von Norbert Miller et al., München 1990, S. 161-228.
 - Tischbeins Idyllen, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.2: Die Jahre 1820-1826, hg. von Werner Oechslein et al., München 1993, S. 62-95.
- Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB> (14.08.2023), s. v. »lossprechen«.
- Haas, Claude: Der König, sein Held und ihr Drama. Politik und Poetik der klassischen Tragödie, Göttingen 2024.
- Honold, Alexander: Zweifache Iphigenie, perpetuiertes Opferspiel. Zur Dramaturgie des Aufschubs und der Stellvertretung, in: Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel, hg. von A. H., Anton Bierl und Valentina Luppi, München 2012, S. 213-237.
- Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie, übers. von Ekkehard Schöller, Tübingen 1980.
- Kermode, Frank: The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction, New York 1967.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800-1900, München 1985.
- Koppe, Johann Friedrich: Versuch einer poetischen Uebersetzung des Tassoischen Heldengedichts genannt: Gottfried, oder das Befreyte Jerusalem, Leipzig 1744.
- Landfester, Ulrike: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk, Freiburg i.Br. 1995.
- Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Bielefeld 2009.
- Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2008.
- Michelsen, Peter: Goethes »Torquato Tasso«. »Poeta delaureatus«, in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York 1995, S. 65-84.
- Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950, Göttingen 2015.

- Moretti, Franco: *Graphs, maps, trees. Abstract models for a literary history*, London 2005.
- Mücke, Dorothea von: *Schleier (Veil)*, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*, <https://doi.org/10.5195/glp.c.2022.57> (14.08.2023).
- Neumann, Gerhard: *Konfiguration. Studien zu Goethes »Torquato Tasso«*, München 1965.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 2: Menschliches. Allzumenschliches I und II*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1999.
- Scherer, Jacques: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1963.
- Schneider, Helmut J.: *Goethes Schauspiel »Torquato Tasso« und Tassos Hirtenstück »Aminta«*. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition, in: *Goethe und Italien*, hg. von Wili Hirdt und Birgit Trappert, Bonn 2001, S. 313-339.
- Shakespeare, William: *King Richard II*, hg. von Charles R. Forker, London 2002.
- Snell, Bruno: *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*, in: *B. S.: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1955, S. 371-400.
- Stierle, Karlheinz: *Die Wiederkehr des Endes. Zur Anthropologie der Anschauungsformen*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von K. S. und Rainer Warning, München 1996, S. 578-600.
- Tasso, Torquato: *Befreites Jerusalem*, übers. von Johann Diederich Gries, Jena 1800-1803.
- Toole, William B.: *Psychological Action and Structure in Richard II*, in: *The Journal of General Education* 30/3, 1978, S. 165-184.
- Travnicek, Reinhard: *»Gedanken ohne Maß und Ordnung«. Goethes »Torquato Tasso« und die historische Dichtergestalt*, Diplomarbeit, Wien 2013.
- Vaget, Hans Rudolf: *Um einen Tasso von außen bittend. Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54, 1980, S. 232-258.
- Vogel, Felix: *Empfindsamerkeitsarchitektur. »Der Hameau de la Reine in Versailles«*, Paris 2023.
- Vogel, Juliane: *Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens*, in: *Poetica* 40/3-4, 2008, S. 269-288.
- *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle von Racine bis Nietzsche*, München 2018.
- Wellbery, David E.: *Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis)*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639.

- Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42.
 - Form, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts 1/1*, 2021, S. 45-52.
 - Goethes »Iphigenie auf Tauris«. Beitrag zu einer morphologischen Hermeneutik, in: *Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik*, hg. von D. E. W. und Jan Urbich, Göttingen 2024, S. 55-93.
- Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen 2009.

III. Lyrische Texte

FRAUKE BERNDT

Die Stimme des Traumas

Generische Ambiguität in Goethes Ballade »Erkönig«

Jede Goethe-Lektüre führt an die Grenzen der Form, genauer gesagt: an die Grenzen jener Gattungen, mit denen Johann Wolfgang Goethe Zeit seines Lebens experimentiert hat, nicht zuletzt im ersten Weimarer Jahrzehnt zwischen 1775 und 1786 – und damit in dem Zeitraum, in dem Form und Psychologie bei ihm besonders eng verbunden sind. Und jede Goethe-Lektüre fordert auch aufgrund dieser Verbindung dazu heraus, das eigene Formverständnis zu vertiefen, zu erweitern, zu reflektieren. Eine der größten formalen wie psychologischen Provokationen stellt die berühmte Ballade »Erkönig« dar, weil sie nach einer Antwort auf die einfache Frage verlangt, mit welcher der erste Vers anhebt: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?«¹ Wer, so möchte ich im Folgenden daher überlegen, fragt denn nun eigentlich nach dem Reiter? Und von welchem Ort und zu welchem Zeitpunkt wird diese Frage gestellt?

Entstanden ist »Erkönig« am Weimarer Hof. Die Ballade ist Bestandteil des Singspiels »Die Fischerin«, das am 22. Juli 1782 im Rahmen eines Gartenfestes der Herzogin Anna Amalia im Tiefurter Schlosspark aufgeführt wurde. Bereits 1924 betont Johannes von Kries in seiner Studie *Goethe als Psycholog* (sic) das psychologische Wissen, das Goethes Texte bewahren, bearbeiten und weiterreichen. Dabei verdankt sich dieses Wissen weniger der Rezeption zeitgenössischer psychologischer Schriften als vielmehr Goethes Selbstbeobachtung, der Beobachtung anderer sowie vor allem seiner Beobachtung mythologischer und literarischer Figuren in Texten, die von alters her psychologisches Wissen verarbeiten, noch bevor für dieses Wissen Begriffe zur Verfügung stehen. Nicht wenige Texte des ersten Weimarer Jahrzehnts inszenieren psychologische Konflikte vor dem Hintergrund antiker, aber auch, wie im Falle des »Erkönigs«, germanischer Mythen, die ein Jahrhundert später für die Diskursivitätsbegründung der Psychoanalyse paradigmatisch werden sollten.

1 Die Zitate im Text folgen ohne Angabe der Verse der Münchner Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe: *Erkönig*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 2.1: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786*, hg. von Hartmut Reinhardt, München 1987, S. 74f.

Dass es in der Ballade um sexualisierte Gewalt geht – den Begriff des Missbrauchs möchte ich vermeiden, weil er einen ›richtigen‹ Gebrauch impliziert –, ist in der Forschung Konsens. Als Prätext liegt dem »Erlkönig« Johann Gottfried Herders Übersetzung einer dänischen Ballade zugrunde, die er 1797 unter dem Titel »Erlkönigs Tochter. Dänisch« im zweiten Buch des zweiten Teils seiner *Volkslieder* veröffentlichte. Goethe verschärft die Problematik dieser Ballade insofern, als er die sexualisierte Gewalt der Elfen gegen den erwachsenen Mann, »Herr[n] Oluf«, radikalisiert:² Opfer ist ein Knabe, dem in der erzählten Welt einerseits der Vater, andererseits der Erl(en)könig gegenüberstehen. Der Vater reitet mit seinem kranken Sohn nachts durch eine nordische Landschaft einem Hof entgegen, der Schutz und Rettung verspricht. Der Erlkönig begehrt den Knaben, dessen schöne Gestalt ihn reizt; er lockt ihn mit Versprechungen und droht ihm schließlich: »Und bist du nicht willig; so brauch ich Gewalt!« Dabei kritisiert Alexander von Bormann 1996 in seinem Beitrag im *Goethe-Handbuch* völlig zu Recht, dass die Literatur sexualisierte Gewalt an Kindern in der Regel allegorisch überspielt.³ In diesem Sinn überbaut Reinhart Meyer-Kalkus die Handlung der Ballade symbolisch: »ein nächtlicher Ritt durch einen unheimlichen Wald, eine dabei zur Katastrophe führende familiäre Tragödie zwischen Vater und fieberkrankem Sohn, schließlich eine naturmagische Verführungsmacht, die symbolisch für die ästhetischen Wirkungskräfte von Spiel, Gesang und Tanz steht.«⁴ Wird dieser ideo-

- 2 Johann Gottfried Herder: Erlkönigs Tochter. Dänisch, in: J. G. H.: Werke, Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1990, S. 335 f.
- 3 Vgl. Alexander von Bormann: Erlkönig, in: Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, S. 212-217. Berücksichtigt sind exemplarische Forschungspositionen bis 1994. Seitdem verfolgt die Forschung mythologische (germanische), psychologische, forensische, pädagogische, soziologische und vor allem psychoanalytische Aspekte in synchroner und diachroner Perspektive, oft mit didaktischem Interesse (Schulklassiker). Einzelne Interpretation werde ich im Folgenden exemplarisch berücksichtigen; mehr ist im beschränkten Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich – allerdings gehen Quantität und Qualität der Forschung zum *Erlkönig* nicht unbedingt Hand in Hand. Besonders in der Diskussion ist der historische Kindheitsdiskurs bei Rüdiger Steinlein: Kindheit als Diskurs des Fremden. Die Entdeckung der kindlichen Innenwelt bei Goethe, Moritz und E.T.A. Hoffmann, in: »Die andere Stimme«. Das Fremde in der Kultur der Moderne, hg. von Alexander Honold, Köln 1999, S. 277-297. Vgl. zur neuesten Kindheitsforschung Davide Giuriato: Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne, Zürich 2020; D. G., Philipp Hubmann und Mareike Schildmann (Hg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen, Freiburg i.Br. 2018.
- 4 Reinhart Meyer-Kalkus: Goethe-Rezitationen: »Erlkönig«, in: R. M.-K.: Geschichte der literarischen Vortragskunst, Berlin 2020, S. 539-558; hier S. 543. Vgl. Robert Stockhammer: Dichter, Vater, Kind, in: Gedichte von Johann Wolfgang Goethe, hg. von Bernd Witte, Stuttgart 1998, S. 97-108.

logische Überbau beseitigt, dann ist der Befund eindeutig: Die Geschichte des Ritts fungiert als klassische Deckerzählung des Sexualakts, den ein männlicher Täter am Kind vollzieht; dafür spricht nicht zuletzt der feste Platz, den das Reiten in der Sexualtopik einnimmt.

Noch problematischer als eine solche allegorische oder symbolische ist eine biographische Lektüre der Ballade. Gerade im Hinblick auf die Experimente mit dem Formpotenzial verschiedener Gattungen im ersten Weimarer Jahrzehnt erweist die Goethe-Fangemeinde ihrem Idol damit einen rechten Bären-dienst: Weder zeugt die Prosafassung der *Iphigenie* von der inzestuösen Beziehung zur Schwester Cornelia, noch das Tagebuch der ersten Schweizer Reise von Goethes Homosexualität. Auch der biographistische Kurzschluss, im »Erlkönig« verarbeite Goethe sein Begehren nach Fritz, dem dritten Sohn Charlotte von Steins, der zwischen 1783 und 1786 in Goethes Obhut lebte, ist einigermaßen problematisch. Anstatt also Goethe Pädophilie zu unterstellen, anstatt vom psychologischen Wissen der Ballade auf die Perversion des Autors zu schließen, verstehe ich den »Erlkönig« als ein Formexperiment, dessen psychologisches Wissen erst die Form schafft.

Die Ballade erzählt von der sexualisierten Gewalt an einem Kind in Bildern, Szenen und Narrativen, die dafür im kollektiven Gedächtnis zur Verfügung stehen. Ästhetisch erfahrbar wird die sexualisierte Gewalt einzig und allein durch die Form: Denn die Ballade figuriert in ihrer generischen Ambiguität eine entpersonalisierte Stimme des Traumas. Erst die Stimme errichtet das Tabu sexualisierter Gewalt, von dessen Existenz wir heute so selbstverständlich ausgehen. Zum Tabu wird sexualisierte Gewalt an Kindern aber erst dann, wenn sie ästhetisch erfahrbar wird; vorher ist sie ein Skandal, ein juristisches Delikt oder etwas anderes, jedenfalls kein Tabu. Um diese These nachvollziehbar zu machen, skizziere ich im Folgenden zunächst die Grundzüge einer Theorie generischer Ambiguität (1), auf deren Grundlage ich in einer akribischen formal(istisch)en Analyse die dramatischen und lyrischen (2) sowie die narrativen Strukturen der Ballade zueinander in Beziehung setze (3). Über den Umweg von Franz Schuberts Vertonung des »Erlkönigs« (1805) bzw. Jessye Normans und Peter Koglers multimodaler Performance dieser Vertonung in André Hellers Dokumentation *Jessye Norman. A Portrait* (2008) rekonstruiere ich ebendiese Stimme des Traumas, mit der Goethe das Tabu sexualisierter Gewalt an Kindern errichtet, indem er diese Gewalt ästhetisch erfahrbar macht (4). Anders formuliert: Damit diese sexualisierte Gewalt als Gewalt begriffen wird, bedarf es der Kunst.

I. Ambiguität

Einer der geläufigen Topoi zur Form der Ballade folgt Goethes eigener Poetik in den »Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des Westöstlichen Divans« (1819). Als »Ur-Ei« der Dichtung verbindet die Ballade lyrische, dramatische und narrative Strukturen:⁵

Es giebt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*. Diese drey Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beysammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.⁶

Dass die Ballade drei Gattungen in sich vereint, ist ein Allgemeinplatz, der freilich Goethes Definition der Ballade systematisch verfehlt. Denn mit den beiden Begriffen »Dichtweisen« und »Gebild« markiert Goethe die »fundamentale Ambiguität« des literarischen Textes an und für sich, wie sie in der Ballade besonders offensichtlich wird. Mit der Bezeichnung »Gebild« trägt er der Form Rechnung, die ein literarischer Text annimmt: »Dieser verbindet nämlich – kommt die Gattung ins Spiel – zwei Anschauungsformen: die zeitliche Anschauungsform der Erzählung [in der linearen Sukzession] mit der räumlichen Anschauungsform, die mit der Gattung entsteht.«⁷ Die »Dichtweisen« hingegen bezeichnen lyrische (z. B. Metrum und Reim), dramatische (z. B. Dialog und Monolog) und narrative Darstellungsverfahren (z. B. Stimme, Zeit und Modus zwischen *discours* und *histoire*).⁸ In der rezenten Gattungsforschung besteht ein Konsens über die »Unterscheidung zwischen historisch variablen Gattungen und Genres (Tragödie, Roman, bürgerliches Trauerspiel, Internatsro-

5 Johann Wolfgang Goethe: Ballade. Betrachtung und Auslegung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.1: Die Jahre 1820-1826, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München 1992, S. 505-507; hier S. 505.

6 Johann Wolfgang Goethe: Besserem Verständniß. Naturformen der Dichtung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 11.1.2: West-östlicher Divan, hg. von Karl Richter, München 1998, S. 194 f.; hier S. 194, Hervorhebung im Original.

7 Frauke Berndt: Generische Ambiguität. Zur Formtheorie moderner Erzähltexte mittlerer Länge (am Beispiel von Idylle und Legende), in: Generische Ambiguität in Idyllen und Legenden des langen 19. Jahrhunderts, hg. von F. B., Johannes Hees-Pelikan, Julius Schmidt und Vera Zimmermann, Basel 2025 [im Erscheinen].

8 Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München 1998.

man usw.) und transhistorischen Schreibweisen bzw. Modi (das Narrative, Dramatische usw.)«,⁹ so dass die drei Großgattungen oder gar »Naturformen der Poesie« als Verfahren bestimmt werden. Indem Goethe die Ballade dergestalt formal beschreibt, definiert er sie als *Gattung, die keine ist*. Keine von Goethes drei »Dichtweisen« hingegen ist als Großgattung ein »ontologisches Etwas«,¹⁰ das hybridisiert oder in bzw. zu einer Ballade gemischt werden kann. Stattdessen fungieren sie als »Organisations- und Strukturprinzipien« von spezifischen »Diskurs- und Histoire-Verfahren«,¹¹ welche die Form von Goethes »Gebild« prägen. Genau das ist also die Ballade: *eine komplexitätssteigernde Matrix ohne Anschauung*.

Durch seine Definition von Untergattungen hat u. a. Wolfgang Kayser die Nichtgattung ›Ballade‹ mit einem völlig beliebigen semantischen Rahmen versehen,¹² um sie gerade dadurch zu beherrschen: »Erlkönig« wäre dann eine ›Aufklärungsballade‹ (Vater-Sohn-Dualismus) oder eine ›naturmagische Ballade‹ (Vater-Erlkönig-Dualismus). Solche Gattungsdefinitionen basieren auf semantischen Elementen, die ein historisches »Gattungswissen« bilden.¹³ Goethe wäre nicht Goethe und seine Ballade kein Klassiker, würde der »Erlkönig« nicht eben über solches Gattungswissen verfügen, z. B. das durch Herder vermittelte Wissen über die Volksballade oder verschiedene Gattungen der Klagedichtung (s. unten: III. Apostrophe). Doch anstatt von ›Gattung‹ zu sprechen, nehme ich den Begriff des Gattungscodes auf, den Johannes Hees-Pelikan vorschlägt. Damit zielt er auf »das Verhältnis der generischen Dimension literarischer Texte zu

9 Johannes Hees-Pelikan: Gattungscodes. Zu einem Beschreibungsmodell generischer Ambiguität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 69 (2024), S. 109-134, hier S. 113; Stuttgart 1990.

10 Ralf Simon: Theorie der Prosa, in: Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität, hg. von R. S., Berlin/Boston 2018, S. 415-429; hier S. 415.

11 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 130.

12 Vgl. Wolfgang Kayser: Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936. Zur Gattungstradition der Ballade im »Erlkönig« vgl. u. a. Max Kommerell: Goethes Balladen, in: M. K.: Gedanken über Gedichte, Frankfurt a. M. 31956, S. 310-429; Rupert Hirschenauer: Erlkönig, in: Wege zum Gedicht II. Interpretation von Balladen, hg. von R. H. und Albrecht Weber, München/Zürich 1963, S. 159-168; Winfried Freund: Johann Wolfgang Goethe: Erlkönig, in: W. F.: Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978, S. 28-34; Gert Ueding: Vermählung mit der Natur. Zu Goethes »Erlkönig«, in: Deutsche Balladen, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988, S. 92-107; Erich Unglaub: Vom Norden nach Süden. Der »Erlkönig« mit Verlust und Gewinn, in: Die Ballade. Neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk, Martin Kraus und Annika Hanauska, Würzburg 2017, S. 103-127.

13 Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form, Göttingen 2013, S. 10.

deren narrativen Praktiken und Verfahren, [...] welche Texte codieren, indem sie deren Verfahren organisieren«. ¹⁴

Mit dem Begriff des Gattungscodes bzw. des generischen Codes, den ich bevorzuge, kann daher »die erkenntnishemmende Desintegration von erzählter Welt (*histoire*) sowie narrativen und rhetorischen Darstellungsverfahren (*discours*)« überwunden werden: »Damit wird der Weg für eine zukünftig sicherlich noch weiter ausdifferenzierende Gattungsnarratologie frei, die bei der paradoxen Prämisse der ontologischen Narratologie anzusetzen hat«, ¹⁵ dass »der Zugriff [auf die Welt im Erzählakt (*narration*); F. B.] diejenige Welt voraus[setzt], die mit dem Zugriff erst erzeugt wird«, ¹⁶ wie Cornelia Pierstorff in ihrer *Ontologischen Narratologie* ausführt. Ein solcher Zugriff bildet die Welt jedoch nicht ab, sondern stilisiert sie. Stilisierung lässt sich als Formung der erzählten Welt durch narrative und rhetorische Darstellungsverfahren verstehen, die von Codes abhängen. Der Stilbegriff erfährt derzeit eine bemerkenswerte Renaissance. ¹⁷ Doch anstatt ihn aus seiner angestammten Domäne, der rhetorischen Darstellungslehre, in die Pragmatik zu entlassen und von den rhetorischen Übungen her zu denken, anstatt den Stilbegriff also ganz im soziokulturellen Kontext aufgehen zu lassen (wie im übrigen ja auch den Gattungsbegriff), ¹⁸ möchte ich ihn als ästhetisches Dispositiv ins Spiel bringen, weil er einerseits die zeitliche und räumliche Anschauungsform des literarischen Textes verbindet, und andererseits die unsinnige *discours-histoire*-Trennung nicht zulässt, der wir mit der Diskursnarratologie Genette'scher Provenienz so schwer entkommen.

Im Essay *Langage indirect et les voix du silence* in den Studien *Signs* (1960) setzt Maurice Merleau-Ponty bei der individuell geformten Sprache (*langage*) an, um das ›Worldmaking‹ der modernen Malerei zu analysieren. ¹⁹ Jede malende Person wolle ihre eigene Sprache sprechen, müsse also ihren eigenen Stil finden und

14 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 112-124.

15 Berndt 2025 (Anm. 7).

16 Cornelia Pierstorff: *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*, Berlin/Boston 2022, S. 2.

17 Vgl. u. a. Eva Geulen und Claude Haas (Hg.): *Der Stil der Literaturwissenschaft. Zeitschrift für deutsche Philologie* 140, 2022, Sonderheft; Eva Geulen und Melanie Möller (Hg.): *Stil und Rhetorik. Ein prekäres Paar und seine Geschichten. Interjekte* 14, 2022, https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte_14_Geulen_Moeller.pdf (06.11.2024); Eva Axer, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler (Hg.): *Schreibarten im Umbruch. Stildiskurse im 18. Jahrhundert. Beiheft der Zeitschrift für deutsche Philologie* 23, 2024.

18 Vgl. Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750-1950*, Göttingen 2015.

19 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Indirect Language and the Voices of Silence*, in: M. M.-P.: *Signs*, übers. von R. McCleary, Evanston 1964, S. 39-83.

entwickeln, um ›Welt‹ ausdrücken zu können. Dabei sind Organisations- und Strukturprinzipien selbst non-diskursiv: »A style, therefore, provides a range of practices and sensibilities, but these are not necessarily fixed.«²⁰ Diese Grundannahme, die Merleau-Ponty mit Verweis auf Ferdinand de Saussure entwickelt, übernimmt er von dem Kunsthistoriker André Malraux.²¹ Dieser wiederum wird in Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856) auf die dort verwendete erlebte Rede (*discours indirect libre*) aufmerksam, durch welche die ›Welt‹ des Romans unter dem Verstummen einer vermittelnden Erzählinstanz aus körper- und wahrnehmungsgebundenen Perspektiven der Figuren erzählt wird. In Merleau-Pontys ontologischer Zuspitzung des Stilbegriffs bilden das Was und das Wie des ›Worldmaking‹ in ihrer Resonanz eine untrennbare Einheit. Denn Stil spricht in einem »idiom that would speak not the language of the subject or of the project, but of their intertwining«.²²

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen verstehe ich in der Ballade zum einen die von den Großgattungen abgeleiteten »Dichtweisen«, die das »Gebild« formen, als generische Codes, so dass ich lyrische, dramatische und narrative Codierungen unterscheide und einer Verfahrensanalyse unterziehe. Zum anderen spreche ich von generischen Codes, wenn spezifisches Gattungswissen die semantische Komplexität des »Erlkönigs« steigert. In ihrer ›Verflechtung‹ (*intertwining*) organisieren und strukturieren sie die *Form der Welt*, die in der Ballade stilisiert wird. Was Goethe mit dem Bild vom »Ur-Ei« ausdrückt, möchte ich als Ambiguität der Form untersuchen. Tatsächlich eignet sich die Ballade besonders gut, »um jene Eigenart zu beschreiben, die für moderne Literatur häufig als grundlegend gilt: ihre generische Ambiguität«.²³ Eine solche Ambiguität umfasst nicht nur allgemeine syntaktisch-semantische Ambiguitätsphänomene, die bei der Bestimmung des Literarischen an und für sich eine zentrale Rolle spielen, sondern auch Phänomene, die in ihrem In-Erscheinung-Treten in historisch spezifischer Weise von generischen Codes abhängen. »Eine

20 Linda Singer: Merleau-Ponty on the Concept of Style, in: *Man and World* 14/2, 1981, S. 153-163; hier S. 158.

21 Vgl. André Malraux: *Les Voix du silence*, Paris 1971; Claude Imbert: *The Blue of the Sea*. Merleau-Ponty, Malraux, and Modern Painting, übers. von Kristin Koster, in: *Modern Language Note* 115/4, 2000, French Issue, S. 600-618.

22 Singer 1981 (Anm. 20), S. 153.

23 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 112. Vgl. u. a. Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988; C. B.: *The Aesthetics of Ambiguity*, in: *Actas del XII Congreso Nacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Alicante, 19-22 de Diciembre de 1988, Granada 1991, S. 73-83; C. B.: *The Aesthetics of Ambiguity! Now and Then*, in: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst*, hg. von Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner, Würzburg 2019, S. 255-271.

solche Ambiguität der Form bezeichne ich als *generische Ambiguität*.²⁴ Diese Ambiguität der Form macht die »unausgesprochene Selbstreferenz«²⁵ bzw. »grundsätzliche[] Selbstreflexivität« der Ballade aus.²⁶

Dieser generischen Ambiguität, die im »Erlkönig« in Erscheinung tritt, geht also keine Welt voraus, die sich durch Mehrdeutigkeit auszeichnet, wie es gemeinhin als Merkmal moderner Welterfahrung gilt. Dagegen spricht die einfache Tatsache, dass Welterfahrung von alters her Ambiguitätserfahrung ist, ja dass Ambiguitätsbewältigung im Grunde genommen als *conditio humana* verstanden werden kann. In den Jahrzehnten der Sattelzeit um 1800 ist die Welt nicht mehrdeutiger als zuvor. Es geht daher bei der generischen Ambiguität der Ballade nicht um Ambiguität der Form im Allgemeinen, sondern um eine Ambiguität der Form im Besonderen, die im »Erlkönig« genau so strukturiert und organisiert ist, dass sie das Unsagbare ästhetisch erfahrbar macht. Und dieses Unsagbare ist die sexualisierte Gewalt an Kindern, die durch die Form und damit durch die ästhetische Erfahrung, welche die Form gewährt, überhaupt erst zum Tabu wird. Dafür folge ich Dorothee Kimmichs ethnologisch informierter Begriffsbestimmung, die Sigmund Freud einschließt, aber nicht ins Zentrum stellt:

Das Tabu lässt sich dagegen als Kraft, Aura oder auch als kultisch angereichertes Charisma bezeichnen, das eine Gruppe von Personen – Priester, Könige – schützt und zugleich Unbefugte fernhält, etwa von bestimmten heiligen Orten und Gegenständen, aber auch von Leichen und unreinen Personen. Auch das Tabu fungiert damit integrativ und exklusiv zugleich: »Als die Quelle des Tabu wird eine eigentümliche Zauberkraft angesehen, die an Personen und Geistern haftet und von ihnen aus durch unbelebte Gegenstände hindurch übertragen werden kann.« [...] Ehrfurcht und Abscheu sind in der Furcht vor der Zauberkraft und den Dämonen zu gleichen Teilen vorhanden.²⁷

Eine solche Ambivalenz – Ehrfurcht und Abscheu – löst die Ballade vom »Erlkönig« durch ihre auf generischer Ambiguität basierende Form aus, die vielleicht gerade deshalb bis heute einen Spitzenplatz im Gedichtekanon behaupten kann.

24 Berndt 2025 (Anm. 7), Hervorhebung im Original.

25 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Schriften zu Kunst und Literatur, hg. von Niels Werber, Frankfurt a.M. 2008, S. 139-188; hier S. 150.

26 Hees-Pelikan 2024 (Anm. 9), S. 134.

27 Dorothee Kimmich: Kulturtheorie, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 110-126; hier S. 115.

Anders gewendet: Generische Ambiguität ist nötig, um die Ambivalenzerfahrung zu ermöglichen, die einen Sachverhalt überhaupt erst zu einem Tabu macht. Weil die generische Ambiguität der Ballade konstitutiv ist, also nicht disambiguiert, ist der Ambivalenzerfahrung nicht zu entkommen; sie ist psychologisch nicht zu bewältigen. Deshalb liegt die Leistung des »Erlkönigs« darin, jene Erfahrungsstruktur ästhetisch erfahrbar zu machen, die der Tabuisierung vorausgeht: das Trauma. Diese Errichtung des Tabus ist insofern eine heikle Sache, als sie unserem Bedürfnis nach moralischer Orientierung in der Welt zuwiderläuft. Anstatt sexualisierte Gewalt an Kindern psychologisch zu beurteilen oder juristisch zu verurteilen, eröffnet die generische Ambiguität, welche die Form der Ballade prägt, einen verstörenden Raum ästhetischer Erfahrung, ohne die Lesenden von dieser Verstörung zu entlasten.

II. Amphibrachys

Düster ist die Welt, die in der Ballade »Erlkönig« erzählt wird – und zwar von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Position aus. Vater und Sohn reiten durch eine nordische Landschaft an alten Weiden vorbei. Nachts erscheinen sie grau, tragen nur noch wenige Blätter, in denen der Wind ein unheimliches Geräusch erzeugt. In der stürmischen Herbstnacht erscheint der Sohn sicher und warm in den Armen des Vaters geborgen; sie befinden sich auf dem Weg zu einem schützenden Hof. Dieser realen Welt (*actual world*) ist das mythologische Reich des Elfenkönigs – bei Goethe: des Erl(en)königs – gegenübergestellt, das nicht real ist (*non-actual world*).²⁸ Es liegt an einem Wasserlauf, dessen Ufer eine Aue bildet, auf der bunte Blumen blühen und auf welcher der Erlkönig nicht nur seine Töchter, sondern auch seine in ein goldenes Gewand gekleidete Mutter festlich versammelt. Dort wird getanzt und gesungen, bevor sich diese Welt plötzlich verdüstert – und dadurch mit der Nacht der erzählten Welt in Beziehung gesetzt wird. Die nachbarschaftliche Beziehung zwischen den Welten wird von den Weiden gestiftet, die in Auenwäldern, an Fluss- oder Bachläufen ebenso wie in Moorlandschaften wachsen.

In der Forschung werden die beiden Schauplätze aufgrund ihrer Nachbarschaft als zwei figurenperspektivisch gebundene Interpretationsmodelle ein und derselben Welt verstanden. Und damit komme ich zur dramatischen Codierung der Ballade, die einen Dialog zwischen Sohn und Vater inszeniert, in dem sie die Wirklichkeit unterschiedlich interpretieren. Den Ausgangspunkt bildet die Frage des Vaters, warum der Sohn Angst habe. Mit der Antwort des Sohnes, der

28 Vgl. Marie-Laure Ryan: Possible Worlds, in: Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn et al., Berlin/Boston 2014, S. 726-742.

den Erlkönig sinnlich wahrnimmt, ist der Vater nicht zufrieden. Die visuelle Wahrnehmung des »Erlenkönig[s] mit Kron' und Schweif«, den der Sohn sieht, korrigiert der Vater: »Mein Sohn es ist ein Nebelstreif«. Auch die Wahrnehmung von »Erlkönigs Töchter[n] am düstern Ort« wird vom Vater vermeintlich berichtigt: »Es scheinen die alten Weiden so grau«. Und schließlich erklärt der Vater die auditive Wahrnehmung des Sohnes von Erlkönigs Stimme mit der Feststellung: »In dürrn Blättern säuselt der Wind«. Die drei Repliken, in denen sich Erlkönig an den Knaben wendet, stehen – im Gegensatz zu den Dialogen zwischen Vater und Sohn – in Anführungszeichen: das *Versprechen* mit der auffälligen *Figura etymologica*: »Gar schöne Spiele spiel ich mit dir«, die *Aufforderung*, ihn auf das Fest zu begleiten, und die *Drohung*, den Knaben mit Gewalt zum Mitgehen zu zwingen. Die Forschung ist sich darüber einig, dass die diakritischen Zeichen das Delirium des Sohnes markieren. In einem wahnhaften Zustand sieht und hört der Knabe den Erlkönig und imaginiert jenes »Leid«, das Erlkönig ihm antut. Die Ballade hat – in ihrer Spielart als »naturmagische Ballade« – kein *happy ending*: Zwar erreicht der Vater den Hof, doch ist das Kind in seinen Armen gestorben.

Diese Doppelung – hier die reale Welt, dort Erlkönigs Reich – wird in der Forschung als Einbruch des Irrationalen in die Rationalität bewertet.²⁹ Dabei stehen sich der Vater als personifizierter Aufklärer und der Erlkönig der germanischen Mythologie bzw. aus Herders Ballade als das personalisierte Andere der Vernunft, vor dem »s« auch dem Vater »grausets«, antagonistisch gegenüber. »Horrorvision am Musenhof« – so hat Meyer-Kalkus in einem Vortrag am Wissenschaftskolleg Berlin am 5. Juni 2014 das Szenario auf den Punkt gebracht. Dass der Horror weder die Lesenden noch die Zuschauenden bei der Tiefurter Uraufführung überwältigt, ja im Gegenteil, dass »Erlkönig« bis heute zu den beliebtesten Gedichten nicht nur Goethes, sondern überhaupt gehört und seinen festen Platz im Kanon behauptet, hat mit einem ontologischen Pakt zu tun: Alles, was in Erlkönigs Reich passiert, darf passieren, weil der Knabe deliriert. Nicht nur, dass die Lesenden seine Erfahrung sexualisierter Gewalt nicht teilen; die Ballade bietet zudem plausible Rationalisierungsstrategien an, dass nicht sein kann, was nicht sein darf. Denn innerhalb der erzählten Welt ist Erlkönigs Reich in seinen Elementen sowohl fiktiv als auch in seinen Darstellungsverfahren fiktional. Es gibt – das weiß das Tiefurter Publikum ebenso wie die Lesenden seither – keine Elfen, also auch keinen Elfenkönig und kein Elfenreich: al-

29 Vgl. zu den diskursgeschichtlichen Grundlagen u. a. Wilhelm Kühlmann: Die Nachtseite der Aufklärung. Goethes »Erlkönig« im Lichte der zeitgenössischen Pädagogik (C. G. Salzmanns »Moralisches Elementarbuch«), in: Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung, hg. von W. K., Ortrud Gutjahr und Wolf Wucherpfennig, Würzburg 1993, S. 145-157.

les Mythologie, bewahrt und tradiert in Handbüchern oder eben Balladen von Herder oder Goethe.

Die Fiktionalisierung erfolgt im Dialog bzw. im dramatischen Modus, in den die extradiegetisch-heterodiegetisch angelegte Erzählung wechselt und damit die wahrheitsfunktionalen Bedingungen ändert: Es ist tatsächlich ja nur der Erlkönig, der in der Ballade spricht bzw. der Knabe, der den Erlkönig sieht und hört. Voraussetzung dafür ist die psychopathologische Rahmung dieses Settings, in dem die fiktiven Personen (*personae*) – Vater, Knabe, Erlkönig – strikt voneinander zu trennen sind. Für diese Trennung sorgen zunächst die diakritischen Zeichen im Text. Die Anteile im Redewechsel zwischen Vater und Sohn können aufgrund der Gedankenstriche, vor allem aber aufgrund der Adressierungen »Mein Vater« bzw. »Mein Kind« oder »mein Sohn« jeweils zweifelsfrei einer Instanz zugeordnet werden. In der zweiten, vierten und sechsten Strophe folgt auf die durch einen Gedankenstrich getrennte Anrede des Vaters in zwei Versen dessen ebenfalls zweizeilige Antwort an den Sohn. Beide sind, was den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen betrifft, epistemologisch unzuverlässig, weil jede Replik nicht nur körper- und perspektivgebunden, sondern vor allem psychologisch relativ ist. Die beiden Aussagen stellen sich gegenseitig in Frage, wenn wir nicht – gewohnheitsmäßig – die Position des Vaters als richtig annehmen, weil wir ebenfalls glauben, dass es keine Elfen gibt, dass also auch der Rest auf den psychologischen Ausnahmezustand des Knaben zurückzuführen ist.

In den Strophen, in denen der Erlkönig spricht, fehlt zunächst einmal eine solche Adressierung. Deshalb ist es ungewiss, wer spricht, wenn der Erlkönig spricht, dessen Rede allerdings durch die An- und Abführungszeichen als begrenzte Einheit markiert wird. Diese Trennung ist freilich weniger strikt, als es die Strophengrenzen nahelegen. Denn wiederum ein weiterer Gedankenstrich verbindet die drei Vater- mit den drei Erlkönig-Strophen, indem das diakritische Zeichen einen Berührungskontakt herstellt; mit Roman Jakobson würde ich von einer graphisch materialisierten phatischen Funktion des »Gebilds« sprechen:

Mein Sohn es ist ein Nebelstreif. –
 »Du liebes Kind, komm geh mit mir,

In dürrn Blättern säuselt der Wind. –
 »Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?

Es scheinen die alten Weiden so grau. –
 »Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;

Die Gedankenstriche trennen also nicht nur die beiden auditiven Masken des Vaters und des Erlkönigs, sondern verbinden zugleich auch die Stimmen des

Erlkönigs und des Vaters, die dadurch ein Kontinuum bilden. Selbst wenn der Erlkönig eine Phantasie des Sohnes darstellt, erhält diese im phatischen Kontakt nicht nur eine Stimme, sondern vor allem auch ein Gesicht: und zwar das Gesicht des Vaters und *vice versa*. Indem der Gedankenstrich den phatischen Kontakt der Repliken herstellt, verbindet er auch die getrennten Welten, so dass eine im besten Sinn ambivalente, nämlich janusköpfige Vater-Imago entsteht: In der Prosopopoeia spaltet der Sohn die ›bösen‹ Anteile des Vaters von den ›guten‹ ab. In der siebten Strophe, in der Erlkönig dem Knaben droht, wendet der Sohn sich daher mitten in der Strophe direkt an den Vater:

»Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig; so brauch ich Gewalt!« –
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

In dieser Strophe wird durch den Tempuswechsel die »Gewalt« im Präsens mit dem »Leid« im Perfekt typologisch verknüpft: Die angedrohte Gewalt hat dem ›angefassten‹ Knaben ein Leid zugefügt, ohne dass diese Leiderfahrung in der Vergangenheit liegen würde. Denn im Deutschen ist das Perfekt eben gerade keine Vergangenheitsform, sondern stellt lediglich eine Relation zwischen zwei Erlebnissen im Horizont der Gegenwärtigkeit her: Das Leid bleibt durch das Perfekt ein andauerndes.³⁰ Im Hinblick auf Erzähltexte des 19. und 20. Jahrhunderts prägt Dania Hückmann (in Abgrenzung von Käte Hamburgers historischem Präsens) für diese Gegenwärtigkeit den Begriff »traumatisches Präsens«.³¹

Während die Lesenden der Erstausgabe und aller späteren Lesefassungen des Textes die auditiven Masken und damit einhergehenden Welten einigermaßen mühelos trennen können, dürfte es bei der Tiefurter Uraufführung etwas unheimlicher zugegangen sein. Und damit möchte ich den Code des Dramas um lyrische Codierungen erweitern (wobei ich die graphischen Elemente der lyrischen Codierung bereits berücksichtigt habe). Denn mit den phonischen Strukturen steigert sich die Unheimlichkeit des Settings noch einmal erheblich, weil ihre Berücksichtigung den ontologischen Pakt betrifft: hier die reale Welt, dort Erlkönigs Reich. Goethe verwendet für die Ballade acht einfach gebaute Volksliedstrophen. Zwei Zeilen werden durch ausschließlich einsilbige Reime zu je zwei Paaren verbunden. Weitaus komplexer sind die Metren der Verse, die das Ihrige zur Form beitragen. Trotz der von Herder übernommenen Paarreime, der einsilbigen Kadenz und der Alternation variiert das Metrum (und auf dessen

30 Vgl. Ulrich Engel: Deutsche Grammatik, München 2009, S. 263-268.

31 Dania Hückmann: Traumaliteratur, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 583-600; hier S. 596.

Grundlage der Rhythmus) kunstvoll, so dass semantisch relevante Strukturen identifiziert werden können. Das Grundmuster bilden die neun Silben der ersten Strophe, auf die vier Betonungen verteilt sind; auf die erste, zweite oder dritte Betonung folgen jeweils zwei unbetonte Silben – oder anders gewendet: Goethe kombiniert Jamben mit jeweils einem Anapäst zu einem Galopp-Metrum; von 32 Versen folgen 15 diesem Schema. Die beiden Verse, die mit dem Wort »Erlkönig« beginnen, könnten unter Annahme einer Tonbeugung ebenfalls dem Schema integriert werden; würde die Betonung auf die erste Silbe fallen, bildeten ausgerechnet diese beiden Verse mit ihren drei Daktylen und zwei Trochäen (der letzte katalektisch) einen metrisch motivierten Rahmen um das Unerhörte:

Erlkönigs Töchter am düstern Ort? – (– ◡ ◡, – ◡ ◡, – ◡, –)

Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Fünf weitere Verse weichen dadurch ab, dass nicht einer, sondern zwei Jamben durch Anapäste ersetzt werden, so dass diese Verse je zehn Silben haben; die drei mit dem weiblichen Possessivpronomen »meine« beginnenden Verse verstärken den Effekt der Bewegung. Im achten und neunten Vers alternieren acht Silben ohne Doppelsenkungen – und zwar eben an der Stelle in der Ballade, in der die Handlung in Erlkönigs Reich führt.

Damit bleiben von den 32 Versen lediglich acht, die sich signifikant vom metrischen Ausgangsschema unterscheiden, dessen Semantik in der Forschung immer wieder mit dem Rhythmus des Ritts assoziiert wurde; tatsächlich liegt der Gangart des Galopps ein Dreitakt zugrunde, den die Verse simulieren. Einen anderen dominanten Rhythmus haben jene sechs Verse, die ganz anders aufgebaut sind, weil sie auch von etwas ganz anderem handeln. Besonders auffällig ist dieser Rhythmus in der fünften Strophe, in der Erlkönig dem Knaben eine schöne Erfahrung in Aussicht stellt, die nicht zuletzt durch den einzigen unreinen Reim der gesamten Ballade (»gehn«/»schön«) in ein zweifelhaftes, im besten Sinne »unreines« Licht gerückt wird:

»Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
 Meine Töchter sollen dich warten schön,
 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
 Und wiegen und tanzen und singen dich ein.« – (◡ – ◡, ◡ – ◡, ◡ – ◡, – ◡ –)

In seiner atemberaubenden Analyse metrischer Echos und prosodischer Rhythmen arbeitet Hans Lösener bereits 1999 heraus,³² wie die auditiven Masken des

32 Vgl. Hans Lösener: Der Rhythmus des Unheimlichen im »Erlkönig«, in: H.L.: Der

Vaters und des Erlkönigs in der fünften Strophe interferieren: »Im kontrollierten Sprechen des Vaters spricht der Erlkönig mit. Und auch umgekehrt geht wieder die Rede des Erlkönigs in V aus derjenigen des Vaters hervor, allerdings nicht metrisch, sondern durch die Silbenzahl und den prosodischen Übergang ›Wind‹ [v. 16] – ›Willst‹ [v. 17].«³³ Die Doppelsenkungen in der fünften Strophe, deren Dreitakt nun keinen Ritt, sondern eher einen Tanz zu simulieren scheinen, nehmen in dieser Strophe von Vers zu Vers in ihrer Anzahl zu (1 – 2 – 3). Zu Recht warnt Lösener davor, allzu sorglos mit metrischen Formbegriffen zu hantieren: »Tatsächlich gibt es aber sowenig Daktylen wie Anapäste im Erlkönig, da der Volksliedvers nicht in Versfüße untergliedert ist«³⁴ – nun, der Volksliedvers nicht, aber das kunstvolle Metrum des »Erlkönigs« gerade in der Spannung zwischen einfach metrischem Grundmuster und kompliziert kalkulierten Abweichungen sehr wohl. In der fünften Strophe gipfeln die Verse m. E. sogar in die Imitation eines ganz besonderen Versfußes, weil die elf Silben zu den vier Amphibrachien (der letzte davon katalektisch) einer sogenannten ›Schaukel verbunden werden. Es ist genau dieses Metrum, das die auditiven Masken des Vaters und des Erlkönigs verbindet (und eben nicht als auftaktiger Vers mit einer Verbindung von drei Daktylen und einem katalektischen Trochäus interpretiert werden sollte). In dreifacher Wiederholung verbinden diese Verse die Anreden des Sohnes an den Vater zweimal mit den Antworten des Erlkönigs und ein abschließendes Mal mit der Erzählung vom leidenden Kind:

Mein Vater, mein Vater, und hörst du nicht
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.« –

Mein Vater, mein Vater und siehst du nicht dort,
Und bist du nicht willig; so brauch ich Gewalt!« –

Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Er hält in den Armen das ächzende Kind

Die metrischen Äquivalenzen bestätigt Lösener, ohne den Amphibrachys zu bemerken: »Das Sprechen des Erlkönigs ergreift den Sohn, bevor sich der Erl-

Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus, Tübingen 1999, S. 113–153; insbes. die vollständige Notation, vgl. S. 144 f. Lösener berücksichtigt die bisherige Rezeptionsgeschichte und kritisiert im Detail ›falsche‹ semantische Analysen, wenn das »Metrum als Mimesis des Sinns« interpretiert wird (S. 119), ohne dass profundes Formwissen diese Interpretationen absichert.

33 Ebd., S. 147.

34 Ebd., S. 121.

könig seiner ganzen Person bemächtigt.«³⁵ Diese Verbindung durch die Form ist wichtiger als die Frage nach der Semantik der ›Amphibrachischschaukel‹. Das auf die Antike zurückgehende Metrum, das nicht zufällig entsteht, sondern eine artistische Meisterleistung darstellt, gilt als ein beschwingtes und beschwingendes Metrum. Anders als Galopp und Tanz hat diese Bewegung eine doppelte Richtung: Sie drängt nach vorne und zieht sich wieder zurück, sie schaukelt also hin und her (daher der Name für das Metrum). Welcher Begriff auch immer für diese Struktur eingesetzt wird, es handelt sich um eine Bewegung, deren Agens die Doppeleinheit Vater/Erlkönig ist, um eine Bewegung, die beim Sohn Angst hervorruft: »Mein Vater, mein Vater ...«, und um eine Bewegung, die sowohl mit Wiegen, Tanzen und Singen als auch mit dem Ächzen des leidenden und schließlich sterbenden Kindes konnotiert wird. Warum also nicht doch benennen, worum es geht: um die sexualisierte Gewalt, die Vater/Erlkönig dem Knaben antun. Lösener analysiert dementsprechend die Prosodie des Schreis, den die beiden einzigen Ausrufezeichen in den letzten beiden Versen der siebten Strophe markieren würden:

»Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig; so brauch ich Gewalt!« –
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Und er geht noch einen Schritt weiter:

Doch dieser Schrei steht seinerseits bereits in der Gewalt des Erlkönigs, in der Gewalt des Signifikanten »Gewalt«, mit dem der vorangehende Erlkönigvers endet und dessen betonte Silbe /valt/ vokalisches (durch das betonte /a/) und konsonantisches (durch das /t/ und den Labiodental /v/, der in VII 3 zu /f/ wird) im Schrei des Sohnes fortgeführt wird. Die Kontinuität zwischen Erlkönig und Sohn verwirklicht sich durch die allmähliche Auflösung des Sohnes in der Rede des Erlkönigs. Insofern offenbart sich in dieser Kontinuität vor allem ein vernichtender Antagonismus.³⁶

Bleiben noch die beiden Verse, die weder dem Galopp, noch dem Tanz oder dem Vor und Zurück der ›Schaukel‹ entsprechen, die jeweils vier betonte Silben haben, weil sie signifikant lang bzw. kurz sind: Vers 25, in dem Erlkönig sein Begehren ausdrückt, hat fünf betonte Silben, verfährt also gewissermaßen geschwätzig: »Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt«, wobei gerade das

35 Ebd., S. 148.

36 Ebd., S. 151f.

begehrende Subjekt selbst metrisch nicht hervorgehoben wird («ich» und »mich« fallen auf unbetonte Silben). Vers 15, in dem der Vater den Sohn beruhigt, unterbricht die Bewegungen der Verse, weil lediglich drei Betonungen vorliegen – basierend auf der norddeutschen Prosodie, die »ruhig« einsilbig realisiert, so dass die neun schriftlichen Silben auf sieben lautliche reduziert werden können: »Sei [βu:ç], bleibe [βu:ç] mein Kind«. Zwischen diesen beiden Versen vollzieht sich das Leid, welches das Kind erlebt – und zwar auch hier wieder metrisch begründet zwischen Vater und Erbkönig. Der ontologische Pakt, der die Horrorvision am Musenhof für die Zuschauenden kommensurabel machen würde, weil Vater und Erbkönig unterschieden werden können, wird also massiv verunsichert.

III. Apostrophe

Die dramatische und die lyrische Codierung erzeugen eine generische Ambiguität, die sich auf den ontologischen Pakt auswirkt. Der Effekt ist weniger ein Widerstreit, der durch Elemente verschiedener generischer Codes entsteht und den ich andernorts als Ambivalenz bezeichne,³⁷ als vielmehr eine Unbestimmtheit: Die auditiven Masken, die den Figuren des Vaters und des Erbkönigs Gesicht und Stimme geben, lassen sich nicht mehr distinkt unterscheiden, so dass Vater und Erbkönig in der Phantasie des Sohnes überblendet werden. Der ontologische Pakt wird dadurch zwar verunsichert, jedoch nicht annulliert, weil – dafür sorgt die Psychologisierung – diese Überblendung nicht das Problem der Lesenden/Zuschauenden ist, sondern das des Knaben. Das ändert sich allerdings in dem Augenblick, anhand dessen ich nun die narrative Codierung der Ballade – genauer gesagt: die Erzählsituation – analysiere und damit zur Antwort auf die Frage komme: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?«

Erzählungen fallen nicht vom Himmel, sie folgen, mit Käte Hamburger gesprochen, einer spezifischen *Logik der Dichtkunst* (1957), so auch die Erzählung in der Ballade »Erbkönig«. Fiktionales Erzählen setzt bei Hamburger dabei das »Verschwinden einer realen Ich-Origo, also eines Aussagesubjekts« der Erzählung voraus.³⁸ An die Stelle der realen Ich-Origo tritt eine narrative Funktion, die mit dem Erzähllakt (*narration*) die erzählte Welt erzeugt – und mit ihr die verschiedenen Ich-Origines der Ballade: Vater, Knabe und Erbkönig. Diese »*Erzählfunktion*«, erklärt Hamburger, handhabt »der erzählende Dichter«, im

37 Vgl. Frauke Berndt: Formen der Überforderung. Eine Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten, in: Die Überforderung der Form, hg. von Jan Urbich und David E. Wellbery, Göttingen 2024, S. 208-233.

38 Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968, S. 113.

vorliegenden Fall also Goethe, »wie etwa der Maler Farbe und Pinsel«. ³⁹ An die Stelle des ›Erzählens von‹ tritt also ein ›Erzählen, dass‹: »*Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang*«. ⁴⁰ Als »Zuordnungsvorschrift« reguliert die Erzählfunktion jene »unpersönliche[], rein funktionale[] Beziehung, die zwischen der erzeugenden Sprache und dem erzeugten gedanklichen Fiktionsgebilde besteht«, ⁴¹ wozu die Stimmen einer Erzählung, das Zeit- und Informationsmanagement, die Nähe und Distanz zu den Ereignissen sowie deren Perspektivierung gehören.

Was folgt daraus für eine Ballade, die so deutlich auf Kommunikation abhebt: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?« Die kommunikativen Ereignisse – die Frage, ihre Antwort und die auditiven Masken des Vaters, des Sohnes und des Erlkönigs gleichermaßen – handhabt Goethe eben wie »Farbe und Pinsel«. »Damit stehen die Regeln im Vordergrund, nach denen« die Zuordnung zwischen Sprache und Ereignissen im fiktionalen Diskurs erfolgt, erklärt Sebastian Meixner, »nicht aber die Instanz, die diese Zuordnung leistet. Hamburger zufolge bilden Erzähltexte also Zuordnungsvorschriften ab, ohne dass diese Zuordnungen in ein kommunikatives Setting zu integrieren sind, das außerhalb der Erzählung liegt«. ⁴² Ausgangs- und zugleich Höhepunkt dieser Kommunikation bildet der erste Vers, der die Form einer Apostrophe hat. Nach der klassischen Rhetorik stellt die Apostrophe als Sonderform der *aversio* das »Sich-Abwenden des Redners vom Publikum oder dem Redegegenstand« dar. ⁴³ Unabhängig von ihrer tatsächlichen Aufführung handelt es sich bei der Apostrophe also um eine Figur des Kontakts, und damit um eine Figur, die zwar eine Form, aber eben gerade keine Anschauung hat.

Der Apostrophe ein einfaches Kommunikationsmodell zu unterlegen, greift deshalb zu kurz. Fiktionstheoretisch uninformiert ist allerdings Carlos Spoerhases Forderung, dass das »dyadische[] Anrufungsmodell« der Apostrophe »als triadisches Apostrophierungsmodell rekonstruiert werden« müsse:

Im Gestus der (fiktionalen) Apostrophe wird *erstens* eine angerufene Instanz von *zweitens* einer anrufenden Sprechinstanz adressiert, wobei dabei *drittens*

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Claudia Löschner: Denksystem. Logik und Dichtung bei Käthe Hamburger, Berlin 2013, S. 36.

42 Sebastian Meixner: Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen, Berlin/Boston 2019, S. 25.

43 Albert W. Halsall: Apostrophe, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 830-836; hier Sp. 830.

immer ein kopräsentes Publikum mitadressiert ist. Sowohl die adressierte Instanz als auch das mitadressierte Publikum befinden sich in (fiktionaler) Rufnähe und können im Moment der Anrufung von der (fiktionalen) Stimme der Sprechinstanz erreicht werden.⁴⁴

Das dyadische sowie das triadische Anrufungsmodell basieren auf einer realen Ich-Origo, die Hamburger für den fiktionalen Diskurs ausschließt; beide Modelle mögen also eine reale Kommunikationssituation beschreiben, sind aber für die Analyse fiktionaler Kommunikation ungeeignet. Meixner wartet hingegen mit einer Definition auf, die der Apostrophe als Figur des Kontakts ohne Anschauung, wie sie Goethe in seinen frühen Erzählungen immer wieder eingesetzt hat, gerecht wird:

Die Apostrophe verdoppelt so in ihrer Ab- beziehungsweise Umwendungsbeziehung immer die Position der Adresse, indem sie sich von der eigentlichen Adresse der Rede ab- und einer anderen Adresse zuwendet. Dabei wird letztere – da abwesend – performativ erst vor die Augen der ersten Adresse gestellt. Zu betonen ist, dass die konstitutive Abwendung keineswegs zu einer Substitution der ersten Adresse durch die zweite führt, sondern dass die zweite Adresse zur Bedingung der Kommunikation mit der ersten Adresse avanciert.⁴⁵

Dass die Apostrophe zunächst keine Anschauung hat (erst recht nicht eine so naive wie die Anschauung einer »anrufenden Sprechinstanz«, die eine »angerufene Instanz« adressiert), hat unübertroffen präzise Jonathan Culler auf den Punkt gebracht: »Apostrophe is not the representation of an event; if it works it produces a fictive, discursive event. [...] It makes its point by troping not on the meaning of a word but on the circuit or situation of communication itself.«⁴⁶ Dabei betont bereits Culler, dass »apostrophe resists narrative because it *now* is not a moment in a temporal sequence«:⁴⁷ »So ist die Apostrophe eine Figur, die

44 Carlos Spoerhase: Die lyrische Apostrophe als triadisches Kommunikationsmodell. Am Beispiel von Klopstocks Ode »Von der Fahrt auf der Zürcher-See«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87/2, 2013, S. 147-185; hier S. 174f.

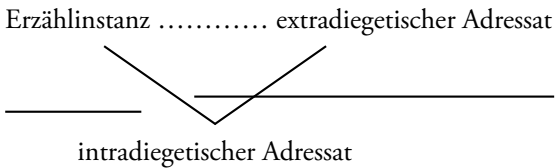
45 Sebastian Meixner: Die Notwendigkeit der Apostrophe. Metaleptische Strukturen in Johann Wolfgang Goethes »Die Leiden des jungen Werthers«, in: Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie, Beiheft zum Euphorion 78, hg. von Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks, Christian Schmitt und Stefan Tetzlaff, Heidelberg 2015, S. 121-137; hier S. 125.

46 Jonathan Culler: Apostrophe, in: Diacritics 7, 1977, S. 59-69; hier S. 68 und 59.

47 Ebd., S. 63.

im Text die Abwendung von der Vergangenheit des Erzählten und die Hinwendung zur Gegenwart des Erzählens« formt.⁴⁸

Die Logik der Apostrophe organisiert die Erzählfunktion der Ballade, die in fiktionalen Texten stets ein ›Worldmaking‹ impliziert, wie Pierstorff ausführt, und deshalb per se eine ontologische Funktion ist. Denn im Zugriff auf die erzählte Welt wird diese erst erzeugt (s. oben: I. Ambiguität).⁴⁹ Diese Paradoxie gestaltet Goethe folgendermaßen: Der erste Vers vollzieht die Abwendung von der Adresse *außerhalb* der erzählten Welt, mit der im Augenblick des Kontakts die Hinwendung zu einer Adresse *innerhalb* der erzählten Welt entsteht. Indem die Apostrophe dadurch eine Position *innerhalb* der erzählten Welt erzeugt, überwindet sie die ontologische Grenze von Extradiegesis und Intradiegesis. In seiner Studie zu Goethes frühen Erzählungen führt Meixner aus, dass solche narrativen Metalepsen die Ursache für die konstitutive epistemologische Unzuverlässigkeit des Erzählens bilden: Wenn es kein *Außerhalb* der erzählten Welt mehr gibt, in dem die Erzählfunktion verankert ist, dann sind wir den erzählten Ereignissen *innerhalb* der erzählten Welt ohne Netz und doppelten Boden ausgeliefert:



Anschauung hat also nicht die Apostrophe selbst, sondern Anschauung erhält diese Figur des Kontakts durch verschiedene rhetorische Formate – im Fall des »Erlkönigs« durch die Gedankenfigur der Interrogatio: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?« Daraus folgt – und darauf kommt es mir an –, dass die Stimme der Ballade in der ersten Zeile extradiegetisch eingesetzt wird. Doch erst in den Antworten auf die Frage wird sie intradiegetisch zur ›Erzähl-Stimme‹. Es ist gewissermaßen so, als würde die Leiter, die im ersten Vers der Ballade noch in die erzählte Welt geführt hat, im zweiten Vers weggezogen: Diese Stimme erzählt die eigentliche ›Geschichte‹ des »Erlkönigs« – und zwar in einem zeitraffenden Erzählen im Präsens. Dabei ändert das Tempus, dessen Effekt Unmittelbarkeit der erzählten Ereignisse ist, nichts an der prinzipiellen Nachträglichkeit des Erzählens. Das Narrativ beginnt mit der Antwort in den drei Versen, die in der ersten Strophe auf die Frage folgen:

48 Meixner 2015 (Anm. 45), S. 125.

49 Vgl. Pierstorff 2022 (Anm. 16), S. 2.

Es ist der Vater mit seinem Kind;
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm
 Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Das Narrativ endet ebenfalls mit drei Versen, und zwar den ersten drei der letzten Strophe:

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,
 Er hält in den Armen das ächzende Kind
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;

Während in der Ballade der Sprung in die erzählte Welt hinein mit rhetorischen Pauken und Trompeten vollzogen wird, fällt der Sprung aus der erzählten Welt heraus diskreter aus, so dass er fast übersehen werden könnte. Indiziert wird er lediglich durch den Tempuswechsel vom Präsens ins Präteritum sowie durch die Inversion der Syntax, durch welche die adverbiale Bestimmung dominant im Vorfeld des Satzes platziert wird und der Tod das letzte Wort hat. In der Schlussfolgerung der erzählten Ereignisse weicht das Metrum gerade in diesem Vers nicht vom Grundmuster der neun Silben und vier Betonungen ab: »In seinen Armen das Kind war tot.«

Der erste und der letzte Vers bilden also die extradiegetische Rahmung der intradiegetischen Geschichte in der Ballade »Erlkönig«. Wie der erste Vers hat auch der letzte Vers ein rhetorisches Format; er bildet eine *Conclusio*. *Interrogatio* und *Conclusio* sind freilich weder Willkür noch Zufall, sondern codieren im Spannungsfeld von plötzlich einsetzender Erregung und nicht weniger plötzlichem Abbruch die Affektregie der Ballade, deren generischer Code dabei auf das antike Epikedeion und dessen Renaissance in der Epicediendichtung des 17. Jahrhundert verweist: ein Gedicht, das mit Lob, Klage und Trost dreiteilig ist und in enger Tradition zu Leichen-, Grab- und Trauerreden steht.⁵⁰ Tatsächlich entwickeln sich aus den Epicedien in »der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Vorformen der Erlebnisdichtung«. ⁵¹ Charakteristisch für diesen generischen Code ist vor allem das »Gegenspiel von Affekterregung und Affektstillung [...], das die einzelnen Teile des Epicediums zusammenhält und ihre Abfolge bestimmt«. Doch nicht die drei Teile, sondern eben das »Gegenspiel« bezeich-

50 Vgl. Hans-Henrik Krummacher: Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18, 1974, S. 89-147.

51 Christoph Siegrist: Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression, in: Text & Kontext 6/1-2, 1978, S. 9-20; hier S. 9.

net Krummacher als »Formgesetz«,⁵² das in Goethes Ballade in Erscheinung tritt. Für dieses Gesetz ist die Vergegenwärtigung daher konstitutiv.

Meixner betont, dass die Apostrophe insbesondere für die Klagedichtung so wichtig ist, weil sie »den zeitlichen Verlauf der Geschichte aufheben« kann. Seine Beobachtung bezieht sich auf die »affektrhetorisch[e] ›Haltung« der Elegie, »v. a. die threnetische E[legie] ist von einer Stimmung der Sehnsucht, der rückwärtsgewandten Klage, Wehmut und Erinnerung gekennzeichnet, die die E[legie] im Falle der Totenklage häufig in die Nähe des ›Epicediums« rückt«. ⁵³ »[I]nsbesondere in den Evokationen der Elegie« spielt die Apostrophe eine Rolle, »da dort bereits verstorbene Figuren in der *factio audientis* gegen den chronologischen Imperativ angerufen und so im Erzählakt der Klage vergegenwärtigt und verlebendigt werden«. ⁵⁴ Die Apostrophe verstärkt Goethe im »Erlkönig« daher gezielt durch das Bild des erst totgeweihten und dann toten Sohnes in den Armen des Vaters, das die Ballade der Affektregie der Klage unterlegt. Unschwer lässt es sich auf den ikonographischen Bildtypus der Pietà zurückführen, der Marienklage, die eine der wirkungsmächtigsten Pathosformeln der christlichen Kunst darstellt. Auf seiner Italienreise hat Goethe unzählige Pietà-Varianten gesehen, sicher auch die von Michelangelo im Petersdom. Die Ballade ersetzt nun die Muttergottes durch den Vater und das Kind durch den Gottessohn, der nach seiner Passion betrauert wird. Zyklisch führt der »Erlkönig« vom Arm des Vaters, in dem der Sohn anfangs »sicher« und »warm« gehalten zu sein schien – wiederholt durch ein Polyphton und zunächst in einem Chiasmus, dann in einem Parallelismus aufeinander bezogen –, in dessen Arme zurück, in denen er am Ende tot liegt:

Er hat den *Knaben* wohl in dem *Arm*

Er hält in den *Armen* das ächzende *Kind*

In seinen *Armen* das *Kind* war tot.

Was zwischen »Arm« und »Armen« erzählt wird, ist freilich ein Alptraum, vor dessen Hintergrund sich die Betonung von Sicherheit, Wärme und Geborgen-

52 Krummacher 1974 (Anm. 50), S. 110.

53 Benedikt Jelsing: Elegie, in: HWR Online [Historisches Wörterbuch der Rhetorik], <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.10.elegie/html?lang=de> (06.11.2024).

54 Meixner 2015 (Anm. 45), S. 126, Hervorhebung im Original. Zu den Affekten im »Erlkönig« vgl. u. a. Grit Schwarzkopf: Angst und Empathie in Goethes »Erlkönig«, in: Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven, hg. von Thiemo Breyer, München 2013, S. 475-486.

heit wie eine Hyperbel ausnimmt, eine zynische noch dazu. Zu diesem Ergebnis kommt auch Lösener, der noch einmal auf die unhintergehbare ›Verflechtung‹ der drei generischen Codes aufmerksam macht:

Das Unheimliche der Ballade, ihr Rhythmus, beruht auf dieser doppelten Wertigkeit des Erlkönigs bis hinein in das Motiv des väterlichen Im-Arm-Haltens, das die erste Strophe so eindringlich hervorhebt. Denn die gleiche Lexik, die in der ersten Strophe den väterlichen Schutz evoziert (»Er faßt ihn sicher«, I 4), dient in VII 3 der Bezeichnung der Gewalttat (»jetzt faßt er mich an«). Und auch hier ist der Vater noch in dem Signifikanten »faßt« als prosodisches Echo präsent (»Mein Vater, mein Vater, jetzt *faßt* er«). Nur ein einziges Phonem trennt »Vater« von »faßt er«. Diese Ambivalenz des Erlkönigs und mit ihr die Bedeutungsweise des Gedichtes zu entdecken, die durch die dualistische Deutungstradition mit ihren Gegensatzpaaren von rational und irrational, gesund und krank, Vernunft und Phantasie bislang mehr oder weniger verschleiert worden war, wird möglich, wenn man beginnt, die Ballade vom Rhythmus her zu lesen.⁵⁵

Dass der zunächst einhändig reitende Vater das Kind schließlich – offenbar freihändig reitend – in beiden Armen hält, noch bevor er den Hof erreicht, ist ein merkwürdiges Detail, welches das Unbehagen des Bildes noch verstärkt. Dementsprechend tritt die Klage zu den erzählten Ereignissen, die – narratologisch argumentiert – intradiegetisch auf der nächsten diegetischen Ebene, also metadiegetisch, angesiedelt sind, in ein maximales Spannungsverhältnis. Denn beklagt (intradiegetisch) wird das Erlebnis sexualisierter Gewalt (metadiegetisch). Deshalb bleibt in dieser Klage der Trost aus. Zwischen der parallelen Wiederholung der Pathosformel (»Armen ... Kind«) sorgt der Tempuswechsel für einen plötzlichen Abbruch des Affekts – und zwar gerade an dem Punkt höchster affektiver Intensität: »In seinen Armen das Kind war tot«, nachdem es gerade noch geächzt hatte. Die Ballade vollzieht eine *consolatio interrupta*.

IV. Abyss

Die narrative Codierung, d. h. die Apostrophe und die von dieser rhetorischen Figur erzeugte narrative Metalepse, annulliert die extradiegetische Position der Ballade, so dass die Geschichte nicht mehr in einem epistemologisch zuverlässigen Fixpunkt außerhalb der erzählten Welt verankert ist. Damit kollabiert die

55 Lösener 1999 (Anm. 32), S. 153.

Hierarchie der Stimmen: Erzählinstanz (extradiegetisch), Vater und Sohn (intradiegetisch) und Erlkönig (metadiegetisch), so dass die narrative Codierung den ontologischen Pakt annulliert, weil – aussagelogisch – nicht mehr mit Sicherheit behauptet werden kann, dass die Horrorvision am Musenhof im verwirrten Kopf des Kindes stattfindet. Wenn nun aber die Klage, die mit einer der großen christlichen Pathosformeln in Szene gesetzt wird, intradiegetisch verortet ist, dann stellt sich die einfache Frage: *Wer klagt eigentlich?* Und wer spiegelt sich mit der Klage in den auditiven Masken, deren metadiegetische Stimmen das Echo der Klage bilden? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich im Folgenden die zeitliche und räumliche Dimension von Interrogatio und Conclusio ins ästhetische Kalkül der Ballade einbeziehen, d. h. die Verortung des hier einsetzenden Erzählakts (*narration*), der im Zugriff auf die Welt diese erzeugt.

Sein räumliches Ziel hat der Ritt mit dem »Hof« erreicht, an dem Vater und Sohn ankommen. Ihr zeitliches Ziel erreicht die Ballade erst im letzten Vers mit der Conclusio: »In seinen Armen das Kind war tot«. Dabei gilt es, die Zeitform des Präteritums zu berücksichtigen, weil es tatsächlich die einzige in der Ballade verwendete Vergangenheitsform ist. Im Gegensatz zu der von Hückmann beschriebenen »Form von Flashbacks« in Erzähltexten des 19. und 20. Jahrhunderts⁵⁶ hat diese »grammatikalische Setzung einer Zäsur« durch den Tempuswechsel aus dem Präsens ins Präteritum noch radikalere Konsequenzen für die Form.⁵⁷ Indem der letzte Vers nämlich auf ein Ereignis in der Vergangenheit Bezug nimmt, bezieht er sich auf einen Zeitpunkt, der *vor* dem Beginn der erzählten Ereignisse liegt. Aus dieser zeitlichen Logik folgt, dass der Tod des Kindes der sexualisierten Gewalt *vorausgeht* und nicht erst deren Ergebnis ist. Konsequenterweise wäre also an dieser Stelle die Frage zu stellen: »Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?«

Doch wer stellt die Frage? Am einfachsten wäre es, die Position des Todes mit dem toten Kind zu besetzen. Für das 18. Jahrhundert wäre eine tote Erzählfigur an und für sich gar kein Problem – ganz im Gegenteil, sie verweist auf verschiedene generische Codes, allen voran die postmortale Erzählung (*narratio post mortem*): »Eine kurze Definition von Postmortalen Narrationen würde lauten: Fiktionale (narrative) Texte, in denen ein toter ›Ich-Erzähler‹ von seinem Tod erzählt.«⁵⁸ Dass ein totes Ich (s)eine Geschichte erzählt, erfreut sich großer Beliebtheit in der Briefliteratur, in der Verstorbene an Hinterbliebene schreiben. Doch nicht zuletzt ist die Ballade traditionell offen für narrative Experimente

56 Hückmann 2017 (Anm. 31), S. 587.

57 Ebd., S. 596.

58 Nora Haller: Ich bin tot – vom eigenen Tod erzählen. Postmortale Narrationen in Prosa, Stuttgart 2019, S. 45.

an der Grenze von Leben und Tod, wenn z. B. in Gottfried August Bürgers »Lenore« (1774) Tote und Geister sprechen oder Untote in Goethes eigener Vampir-Ballade »Die Braut von Korinth« (1797). Was im Leben die Schwelle von individueller Existenz und Nichtexistenz markiert: der Tod, ist narratologisch kein Problem. Gerade weil die Erzählfunktion in fiktionalen Erzählungen eine reine Zuordnungsvorschrift ist, können – auf intradiegetischer Ebene – sowohl Dinge als auch lebende sowie noch nicht oder nicht mehr lebende Personen die Erlebnisse vermitteln. Ihre Form erhalten sie durch die entsprechenden rhetorischen Formate, wie sie etwa die Gedankenfiguren der Prosopopoeia, der Ethoopoeia oder der Idolopoeia bereitstellen.

Im »Erlkönig« aber handhabt Goethe »Farbe und Pinsel« der Erzählfunktion virtuoser, indem die Position vom toten Kind zwar besetzt werden kann, aber nicht muss: Wenn der letzte Vers zum Ausgangspunkt des ersten Verses wird, an dem die Stimme der Erzählung extradiegetisch eingesetzt wird, dann hat er mit der Interrogatio ein rhetorisches Format gewählt, bei dem die den Sprechakt vollziehende Instanz nicht mit dem grammatischen Subjekt der Frage »Wer« koindiziert. Es spricht also nicht jemand, z. B. das tote Kind, in der 1. Person Singular, sondern es spricht eine entpersonalisierte Stimme, die weder einen festen Ort noch eine bestimmte Zeit hat. Sie setzt an einem Zeitpunkt ein, der vom Ende der Ballade aus betrachtet nicht den zeitlichen Ursprung der Ereignisse bildet. Ein solches Stimmen-Regime sorgt für eine spezifische zeitliche Paradoxie: Dadurch, dass der letzte Vers die Ballade nämlich nicht abschließt, sondern eben auf ihren zeitlichen Ursprung verweist, entsteht eine Wiederholungsstruktur, in welcher der letzte Vers zum ersten zurückführt und die Lektüre von neuem beginnt – und zwar in einem infiniten Regress. Die lineare Form der Geschichte wird durch die zyklische Form der Wiederholung ersetzt, was zur Folge hat, dass mit der ersten Wiederholung die Orientierung in den Stimmen unmöglich wird. Dergestalt bildet »Erlkönig« eine *mise en abyme*, durch welche die Lesenden der Ballade (und möglicherweise Zuschauende im Tiefurter Schlosspark) die sexualisierte Gewalt nicht nur bezeugen, sondern sie selbst ästhetisch erfahren. Denn nicht Vater/Erlkönig tun dem Knaben, sondern die Ballade tut allen Leid an, die in den Abgrund schauen, der sich mit der *mise en abyme* im »Erlkönig« auftut.

Mit genau dieser ästhetischen Erfahrung sexualisierter Gewalt kalkuliert eine der aufregendsten Interpretationen des »Erlkönigs«: In einer multimodalen Performance realisieren die Sopranistin Jessye Norman und der Medienkünstler Peter Kogler Franz Schuberts seit 1805 legendäre Vertonung »Erlkönig« (D. 328) in einer Art und Weise, die eine solche ästhetische Erfahrung in Szene setzt, wie sie Goethe in seiner Ballade mit der *mise en abyme* ermöglicht. Die Performance wurde 2008 für die Dokumentation *Jessye Norman. A Portrait* unter der Regie

von André Heller produziert,⁵⁹ also gefilmt. Die generische Ambiguität des »Erlkönigs«, die mit lyrischen, dramatischen und narrativen Codierungen entsteht, wird durch die Medienkombination (Vertonung) und zwei voneinander abhängigen Medienwechsellern – Performance und Film – erweitert. Den musikalischen Code zu analysieren, setzt eine musikwissenschaftliche Kompetenz voraus, über die ich nicht verfüge, aber die Effekte der Codierung durch Raum und Affekte (Gestik und Mimik) möchte ich im Folgenden zumindest ansatzweise beleuchten. Generische Ambiguität vor diesem Hintergrund als intermediale Ambiguität zu verstehen, eröffnet dabei gleichzeitig neue Perspektiven für die literaturwissenschaftliche Ambiguitätsforschung.

Die Performance selbst verbindet neben der musikalischen vor allem räumliche und affektive Codierungen, die im Film unmittelbar aufeinander bezogen sind. Den Raum bilden die stilisierten Nebelschwaden, in die uns die Kamera zunächst führt – und zwar so, dass wir uns mitten im Nebel befinden.⁶⁰ Nach einer kurzen Einblendung der Sängerin mit abwartendem Gesichtsausdruck zoomt die Kamera aus dem Nebel heraus und gibt den Blick auf die Rauminstallation frei: eine quadratische, blaue Box, auf deren transparente Wände von innen die stilisierten Nebelschwaden projiziert werden, die sich bewegen und dabei alle fünf Sekunden die Richtung wechseln (Abb. 1). Mit dem ersten Takt

59 »*Jessye Norman* ist der erste Film, in dem die bedeutendste und weltweit erfolgreichste Sängerin klassischer Musik seit Maria Callas einen Einblick in ihren biographischen Hintergrund gewährt. Sie spricht über ihr Leben, ihre Ängste, Inspirationen, Freuden und Verstörungen. Im Gespräch mit André Heller wird für ihre Bewunderer und Kritiker gleichermaßen das Gedankenpanorama dieser klugen, schönen und charismatischen Ausnahmekünstlerin erfahrbar. Ihre Bekenntnisse werden im dramaturgischen Rhythmus immer wieder durchbrochen bzw. transformiert von den Höhepunkten ihres Repertoires an Lied- und Opernaufnahmen – dargestellt in eigens für den Film geschaffenen Kunsträumen von bedeutenden bildenden Künstlern unserer Zeit. Die Künstler sind u. a. Arnulf Rainer, Brian Eno, Peter Pongratz, Peter Kogler, die Originalkostüme stammen von Yves Saint Laurent, Yamamoto und Annette Beaufays. Der Film wurde in Marokko und in Wien gedreht.« ORF: Erlebnis Bühne. Jessye Norman. Ein Porträt von André Heller, <https://tv.orf.at/program/orf3/erlebnisbu390.html> (06.11.2024). Zur Vertonung des *Erlkönigs* vgl. u. a. Werner-Joachim Düring: *Erlkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung*, Regensburg 1972; Christopher Howard Gibbs: »Komm, geh' mit mir«. Schubert's Uncanny »Erlkönig«, in: *19th Century Music* 19/2, 1995/96, S. 115-135; Wolfgang Menzel: Der »Erlkönig« – verschieden vertont. Der Vergleich der Erlkönig-Vertonungen von Franz Schubert und Carl Loewe erschließt unterschiedliche Interpretationen der Ballade, in: *Praxis Deutsch* 28/169, 2001, S. 41-45.

60 Ein Video ist auf YouTube veröffentlicht: André Heller: Jessye Norman. A Portrait, <https://www.youtube.com/watch?v=8noeFpdfWcQ> (06.11.2024).

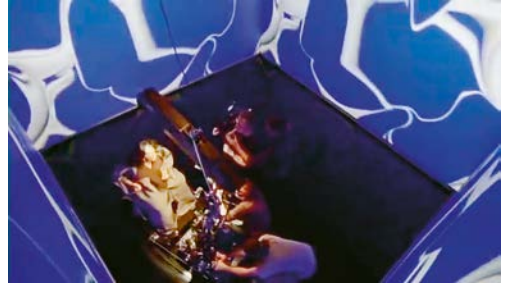


Abb. 1-4: Standfoto aus: *Jessye Norman. A Portrait* (2008). © André Heller

des Gesangs befinden wir uns wieder in der Box. In dieser Box sind zwei weitere Kameras positioniert, welche die Sängerin in Normalsicht aufnehmen. Brennweite und Position der Kamera sind dabei beweglich: Die Kameras zoomen – in *long takes* – auf Gesicht und Oberkörper, wenn Norman die auditiven Masken von Vater, Kind und Erbkönig affektiv übersetzt: der Vater zunächst besorgt, dann verstört mit zärtlichen Gesten, der Erbkönig verschlagen mit zunächst lockenden, dann brutalen Gesten, und in Normans grandioser Kinder-Mimik zeichnet sich der ganze Horror des Erlebnisses ab (Abb. 2), während die Kamera langsam um sie herumfährt. Die Kamerafahrt und die Bewegung der Projektion erzeugen einen artifiziellen visuellen Schwindel, den die Performance allerdings unterbricht und damit die Schwindel-Technik selbst ausstellt. Drei Schnitte führen erst aus der Box heraus und dann wieder in sie hinein:

»Willst, feiner Knabe, du mit mir gehen?	<i>Normalsicht innerhalb der Box Schnitt – Herauszoomen aus der Box</i>
Meine Töchter sollen dich warten schön,	<i>Aufsicht auf Box und Set (Abb. 3) Schnitt – Heranzoomen I in die Box zurück:</i>
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,	<i>Aufsicht auf Kameras, Beleuchtung und Sängerin (Abb. 4) Schnitt – Heranzoomen II innerhalb der Box:</i>
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.« –	<i>Normalsicht innerhalb Box</i>

Dieser Perspektivwechsel wird noch zweimal kurz wiederholt, bei der Phrase »am düsteren Ort« sowie dem Wort »Not«. Dabei macht die Wiederholung das ästhetische Verfahren der Performance überdeutlich: Dadurch, dass eine zweite Kamera die erste Kamera filmt, können wir die Logik der Rauminstallation verstehen. Denn weder die visuellen noch die auditiven Elemente sind an einem außerhalb der Box liegenden (extradiegetischen) Fluchtpunkt verankert. Inner-



halb der Box erzeugt das Raum- und Stimmen-Regime Orientierungslosigkeit, Unbehagen, vielleicht sogar Grauen, was durch die Form ästhetisch erfahrbar wird. Die Performance hat gegenüber der Ballade den Vorteil, dass sie die *mise en abyme* der Balladenform selbst darstellen kann. Mittels filmischer Metalepsen wird die Struktur der *mise en abyme* zum Gegenstand, der auf einer eigenen diegetischen Ebene dargestellt wird. Weil die Performance medial umsetzt, was strukturell in der generischen Ambiguität von Goethes »Erlkönig« angelegt ist, könnte die Ballade – pointiert betrachtet – als *after-effect* der Performance interpretiert werden.⁶¹ *Quoting Jessye Norman.*

Wem diese Pointe zu gewollt erscheint, sollte sich aber dennoch fragen, warum Goethe im »Erlkönig« einen derart großen formalen Aufwand betreibt. Dafür lohnt es sich, an den Kontext der Ballade im Singspiel »Die Fischerin« zu erinnern: »Goethe nutzt das Genre [des Singspiels, FB], um die Sexualangst der bürgerlichen Gesellschaft in Balladen, Liedern und einem Concertato an den Pranger zu stellen.« Es gibt wenige zeitgenössische Texte, die so exzessiv sexualisierte Gewalt an Kindern thematisieren: »Missbrauch – das ist also das erste Geheimnis der bürgerlichen Familie«⁶² – diese Schlussfolgerung habe ich aus einer Analyse der beiden komplementär aufeinander bezogenen Balladen »Erlkönig« und »Wassermann« gezogen (letztere erzählt von der Vergewaltigung junger Frauen als zweitem Geheimnis der bürgerlichen Familie). Dabei ist der formale Aufwand nötig, um etwas zu sagen, für das es weder Worte noch Begriffe gibt. Sicherlich hat es sexualisierte Gewalt an Kindern ebenso immer gegeben wie Vergewaltigungen von jungen wie alten Menschen verschiedener geschlechtlicher

61 Vgl. Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

62 Frauke Berndt: *Fatales Fest. Johann Wolfgang Goethes Singspiel »Die Fischerin«, in: Fest/Schrift*, hg. von Stéphane Boutin, Marc Caduff, Caroline Torra-Mattenklott und Sophie Witt, Bielefeld 2019, S. 415-419; hier S. 415 und 418.

Identitäten. Dafür, dass diese sexualisierte Gewalt *als* Gewalt begriffen wird, bedarf es der Kunst. Denn die Kunst macht das, was der Knabe erlebt, für *jede* Person erfahrbar, die Goethes Ballade liest und in den Abgrund schaut. Es ist also die Form, die durch ihre Effekte das Tabu errichtet, das sexualisierte Gewalt an Kindern darstellt – ein modernes Tabu, das vor allem die Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts errichtet, indem sie in unterschiedlichen literarischen Gattungen die Aporien der bürgerlichen Gesellschaft insbesondere im Hinblick auf ihre Sexualmoral durchspielt, z. B. im bürgerlichen Trauerspiel das Schicksal von Mädchen und Frauen, die vergewaltigt, zwangsverheiratet und ermordet werden.

Wichtiger als das Tabu selbst ist freilich die ästhetische Erfahrung sexualisierter Gewalt *in* und *durch* die Ballade. Bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist für die zeitliche und räumliche Struktur der *mise en abyme* der Begriff des Traumas belegt.⁶³ Fritz Breithaupt hat ausgeführt, dass einer der zentralen Begriffe in der Goethe-Forschung, der Begriff des Ereignisses (*event*), eine negative Struktur aufweist: »My sense is that such repetitions are not necessarily motivated by a proto-psychological interest in something like trauma – even though trauma was discovered/invented by writers close to Goethe, including Karl Philipp Moritz, in particular.«⁶⁴ In diesem Sinn ist das Trauma ein *event-that-should-not-be* bzw. ein *event-that-should-not-have-been*. Seine Struktur basiert auf Wiederholungen, welche die Ereignisse der Ballade mit der lesenden Wiederholung verbinden:

Instead, the repetition of events directly strikes the reader by intensifying the initial event, perhaps to shock and surprise the reader, or perhaps to offer repetition as an organizing motif of a story, to prepare readers for what is to come, and to help them contextualize it. In this sense, rather than focusing on character trauma, Goethe employs what one might call »metanarrative« trauma. [...] Metanarrative trauma combines all the repetitions of events into a narrative that occurs in the perception of a reader, regardless whether characters in a plot recognize or experience them.⁶⁵

Genau diese Struktur führt im Hinblick auf die Ballade von der psychologischen oder psychoanalytischen Dimension des Traumas zu dessen ästhetischer

63 Vgl. Nicole A. Sütterlin: Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik, Göttingen 2019.

64 Fritz Breithaupt: What Is an Event for Goethe?, in: Goethe Yearbook 26, 2019, S. 41-48; hier S. 44 f. Vgl. F. B. Song or Narration?: Goethe's Mignon, in: Goethe Yearbook 20, 2013, S. 79-89.

65 Ebd., S. 45.

Dimension – und ›ästhetisch‹ meint hier tatsächlich sowohl die Dimension der Wahrnehmung als auch diejenige der künstlerischen Darstellung. Als Riss in der Zeit bleibt eine traumatische Erfahrung stets gegenwärtig, so dass sie niemals der Vergangenheit angehören wird. Im Gespräch mit Jürgen Habermas verbindet Jacques Derrida die Terroranschläge vom 11. September 2002 im Hinblick auf deren psychologische, politische und aber eben auch ästhetische Dimensionen mit dem Begriff des Traumas,⁶⁶ das er als »offene Wunde im Angesicht der Zukunft« beschreibt, die dem »Zeitlauf der Geschichte« zugefügt wird – »eine Wunde der Wiederholung ebenso wie eine der gewöhnlichen Antizipation«.⁶⁷ Wiederholung wie Antizipation kommen ohne Anschauung nicht aus, so dass genau an dieser Stelle die Kunst im Dienst des kollektiven Gedächtnisses ihre Arbeit aufnimmt. Eine traumatische Erfahrung kann nie Vergangenheit sein und als Vergangenheit betrauert werden, weil sie die Gegenwart auf die Zukunft ausrichtet, in der sie sich in einem infiniten Regress wiederholen wird. Diese ebenso radikale wie brutale Allgegenwärtigkeit des Traumas inszeniert Goethe im »Erlkönig« mit einer Stimme, die nicht etwa dem toten Kind zugeordnet werden kann, sondern eine entpersonalisierte Stimme des Traumas figuriert. Sie transformiert die Erfahrung sexualisierter Gewalt, von der die Ballade erzählt, in eine ästhetische Erfahrung dieser Gewalt, die nie zu einem Ende kommen kann und in der das Trauma daher immer andauert.

* * *

Im »Erlkönig« wird also weder geritten noch missbraucht; vielmehr unterlegt die Ballade dem modernen Tabu sexualisierter Gewalt an Kindern nicht nur eine Reihe von Bildern, Szenen und Narrativen, sondern gibt ihm mit der *mise en abyme* vor allem eine Form, die von generischer Ambiguität geprägt ist. Diese verbindet in der Ballade lyrische, dramatische und narrative Codierungen. In der Performance kommen räumliche und affektive Codierungen hinzu, welche die generische Ambiguität intermedial erweitern. Diese Form, die uns in den Abgrund schauen lässt, figuriert eine Stimme des Traumas, die sexualisierte Gewalt ästhetisch erfahrbar macht. Die Unabschließbarkeit der Vergangenheit und der Wiederholungszwang des Traumas sind von dieser Stimme abhängig.

66 Jacques Derrida: Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde, in: J. D. und Jürgen Habermas: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Hamburg 2006, S. 117-222.

67 Ebd., S. 130.

Literatur

- Axer, Eva, Annika Hildebrandt und Kathrin Wittler (Hg.): Schreibarten im Umbruch. Stildiskurse im 18. Jahrhundert. Beiheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 23, 2024.
- Bal, Mieke: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History, Chicago 1999.
- Berndt, Frauke: Fatales Fest. Johann Wolfgang Goethes Singspiel »Die Fischerin«, in: Fest/Schrift, hg. von Stéphane Boutin, Marc Caduff, Caroline Torra-Mattenkloft und Sophie Witt, Bielefeld 2019, S. 415-419.
- Formen der Überforderung. Eine Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten, in: Die Überforderung der Form, hg. von Jan Urbich und David E. Wellbery, Göttingen 2024, S. 208-233.
 - Generische Ambiguität. Zur Formtheorie moderner Erzähltexte mittlerer Länge (am Beispiel von Idylle und Legende), in: Generische Ambiguität in Idyllen und Legenden des langen 19. Jahrhunderts, hg. von F. B., Johannes Hees-Pelikan, Julius Schmidt und Vera Zimmermann, Basel 2025 [im Erscheinen].
- Bies, Michael, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form, Göttingen 2013.
- Bode, Christoph: Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne, Tübingen 1988.
- The Aesthetics of Ambiguity, in: Actas del XII Congreso Nacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Alicante, 19-22 de Diciembre de 1988, Granada 1991, S. 73-83.
 - The Aesthetics of Ambiguity! Now and Then, in: Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst, hg. von Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner, Würzburg 2019, S. 255-271.
- Bormann, Alexander von: Erbkönig, in: Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart/Weimar 1996, S. 212-217.
- Breithaupt, Fritz: Song or Narration?: Goethe's Mignon, in: Goethe Yearbook 20, 2013, S. 79-89.
- What Is an Event for Goethe?, in: Goethe Yearbook 26, 2019, S. 41-48.
- Culler, Jonathan: Apostrophe, in: Diacritics 7, 1977, S. 59-69.
- Derrida, Jacques: Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde, in: J. D. und Jürgen Habermas: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Hamburg 2006, S. 117-222.
- Düring, Werner-Joachim: Erbkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung, Regensburg 1972.
- Engel, Ulrich: Deutsche Grammatik, München 2009.

- Freund, Winfried: Johann Wolfgang Goethe: Erlkönig, in: W.F.: Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978, S. 28-34.
- Genette, Gérard: Einführung in den Architext, übers. von J.-P. Dubost et al., Stuttgart 1990.
- Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München 1998.
- Geulen, Eva und Claude Haas (Hg.): Der Stil der Literaturwissenschaft. Zeitschrift für deutsche Philologie 140, 2022, Sonderheft.
- Geulen, Eva und Melanie Möller (Hg.): Stil und Rhetorik. Ein prekäres Paar und seine Geschichten. Interjekte 14, 2022, https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/interjekte/Interjekte_14_Geulen_Moeller.pdf (06.II.2024).
- Gibbs, Christopher Howard: »Komm, Geh' Mit Mir«. Schubert's Uncanny »Erlkönig«, in: 19th Century Music 19/2, 1995/96, S. 115-135.
- Giuriato, Davide: Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne, Zürich 2020.
- Giuriato, Davide, Philipp Hubmann und Mareike Schildmann (Hg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen, Freiburg i.Br. 2018.
- Goethe, Johann Wolfgang: Erlkönig, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 2.1: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, hg. von Hartmut Reinhardt, München 1987, S. 74 f.
- Ballade. Betrachtung und Auslegung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13.1: Die Jahre 1820-1826, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München 1992, S. 505-507.
 - Besserem Verständniß. Naturformen der Dichtung, in: J. W. G.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 11.1.2: Westöstlicher Divan, hg. von Karl Richter, München 1998, S. 194 f.
- Haller, Nora: Ich bin tot – vom eigenen Tod erzählen. Postmortale Narrationen in Prosa, Stuttgart 2019.
- Halsall, Albert W.: Apostrophe, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 830-836.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968.
- Hees-Pelikan, Johannes: Gattungscodes. Zu einem Beschreibungsmodell generischer Ambiguität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 69 (2004), S. 109-134.
- Heller, André: Jessye Norman. A Portrait, <https://www.youtube.com/watch?v=8noeFpdfWcQ> (06.II.2024).
- Herder, Johann Gottfried: Erlkönigs Tochter. Dänisch, in: J. G. H.: Werke, Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1990, S. 335 f.

- Hirschenauer, Rupert: Erlkönig, in: *Wege zum Gedicht II. Interpretation von Balladen*, hg. von R. H. und Albrecht Weber, München/Zürich 1963, S. 159-168.
- Hückmann, Dania: Traumaliteratur, in: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 583-600.
- Imbert, Claude: *The Blue of the Sea*. Merleau-Ponty, Malraux, and Modern Painting, übers. von Kristin Koster, in: *Modern Language Note* 115/4, 2000, French Issue, S. 600-618.
- Jeßing, Benedikt: Elegie, in: HWR Online [Historisches Wörterbuch der Rhetorik], <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.10.elegie/html?lang=de> (06.11.2024).
- Kayser, Wolfgang: *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936.
- Kimmich, Dorothee: Kulturtheorie, in: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin/Boston 2017, S. 110-126.
- Kommerell, Max: Goethes Balladen, in: M.K.: *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt a. M. 31956, S. 310-429.
- Krummacker, Hans-Henrik: Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18, 1974, S. 89-147.
- Kühlmann, Wilhelm: Die Nachtseite der Aufklärung. Goethes »Erlkönig« im Lichte der zeitgenössischen Pädagogik (C. G. Salzmanns »Moralisches Elementarbuch«), in: *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung*, hg. von W. K., Ortrud Gutjahr und Wolf Wucherpfennig, Würzburg 1993, S. 145-157.
- Löschner, Claudia: *Denksystem. Logik und Dichtung bei Käte Hamburger*, Berlin 2013.
- Löser, Hans: Der Rhythmus des Unheimlichen im »Erlkönig«, in: H. L.: *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*, Tübingen 1999, S. 113-153.
- Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. von Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 139-188.
- Malraux, André: *Les Voix du silence*, Paris 1971.
- Meixner, Sebastian: Die Notwendigkeit der Apostrophe. Metaleptische Strukturen in Johann Wolfgang Goethes »Die Leiden des jungen Werthers«, in: *Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie*, Beiheft zum *Euphorion* 78, hg. von Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks, Christian Schmitt und Stefan Tetzlaff, Heidelberg 2015, S. 121-137.
- *Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*, Berlin/Boston 2019.
- Menzel, Wolfgang: Der »Erlkönig« – verschieden vertont. Der Vergleich der

- Erlkönig-Vertonungen von Franz Schubert und Carl Loewe erschließt unterschiedliche Interpretationen der Ballade, in: *Praxis Deutsch* 28/169, 2001, S. 41-45.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Indirect Language and the Voices of Silence*, in: M. M.-P.: *Signs*, übers. von R. McCleary, Evanston 1964, S. 39-83.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Goethe-Rezitationen: »Erlkönig«*, in: R. M.-K.: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Berlin 2020, S. 539-558.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750-1950*, Göttingen 2015.
- ORF: *Erlebnis Bühne. Jessye Norman. Ein Porträt von André Heller*, <https://tv.orf.at/program/orf3/erlebnisbu390.html> (06.11.2024).
- Pierstorff, Cornelia: *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*, Berlin/Boston 2022.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds*, in: *Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn et al., Berlin/Boston 2014, S. 726-742.
- Schwarzkopf, Grit: *Angst und Empathie in Goethes »Erlkönig«*, in: *Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und anthropologische Perspektiven*, hg. von Thiemo Breyer, München 2013, S. 475-486.
- Siegrist, Christoph: *Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression*, in: *Text & Kontext* 6/1-2, 1978, S. 9-20.
- Simon, Ralf: *Theorie der Prosa*, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*, hg. von R. S., Berlin/Boston 2018, S. 415-429.
- Singer, Linda: *Merleau-Ponty on the Concept of Style*, in: *Man and World* 14/2, 1981, S. 153-163.
- Spoerhase, Carlos: *Die lyrische Apostrophe als triadisches Kommunikationsmodell. Am Beispiel von Klopstocks Ode »Von der Fahrt auf der Zürcher-See«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87/2, 2013, S. 147-185.
- Steinlein, Rüdiger: *Kindheit als Diskurs des Fremden. Die Entdeckung der kindlichen Innenwelt bei Goethe, Moritz und E.T.A. Hoffmann*, in: *»Die andere Stimme«. Das Fremde in der Kultur der Moderne*, hg. von Alexander Honold, Köln 1999, S. 277-297.
- Stockhammer, Robert: *Dichter, Vater, Kind*, in: *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*, hg. von Bernd Witte, Stuttgart 1998, S. 97-108.
- Sütterlin, Nicole A.: *Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik*, Göttingen 2019.
- Ueding, Gert: *Vermählung mit der Natur. Zu Goethes »Erlkönig«*, in: *Deutsche Balladen*, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988, S. 92-107.
- Unglaub, Erich: *Vom Norden nach Süden. Der »Erlkönig« mit Verlust und Gewinn*, in: *Die Ballade. Neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung*, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk, Martin Kraus und Annika Hanauska, Würzburg 2017, S. 103-127.

DOROTHEA VON MÜCKE

Dissonanzen und Komplexität in Goethes »Der Gott und die Bajadere«¹

Goethes Himmelfahrtsballade »Der Gott und die Bajadere« handelt vom Besuch des indischen Gottes Mahadöh in einem Freudenhaus, wo dieser die Nacht sehr angeregt mit einer Tänzerin verbringt. Beim Aufwachen am nächsten Morgen findet die Bajadere zu ihrem Entsetzen den Geliebten der vorausgehenden Nacht tot neben sich. Als die Priester daraufhin den Toten zur Feuerbestattung bringen, besteht die junge Frau darauf, wie eine Witwe, ihrem Gatten folgend, sich verbrennen zu lassen. Und in der Tat springt sie dann auch, den Protest der sie an ihre unverheiratete Stellung erinnernden Priester missachtend, ins Feuer. Doch dann zerfällt sie nicht zu Asche, sondern wird in den Armen des göttlichen Geliebten aus den Flammen in den Himmel gehoben. In Betracht dieser Handlung ist es nicht überraschend, dass diese Ballade, neben »Die Braut von Korinth«, wohl bis heute zu den umstrittensten Gedichten Goethes gehört. Schon Herder verlieh seinem Missfallen an diesem als einem zu sehr dem »Priapus« gewidmeten Gedicht Ausdruck, während Brecht die Idealisierung der sexuellen Ausbeutung der Frau in seinem parodistischen »Sonett über Goethes *Der Gott und die Bajadere*« auf den Punkt brachte.² Auch Adorno nahm in einem seiner Aphorismen der *Minima Moralia* die vermeintlich in dieser Ballade »approbierte Großherzigkeit« des das Mädchen zunächst höchst schmerzhaft prüfenden, dann schlussendlich mit sich rettenden Mahadöh aufs Korn, wenn er folgendermaßen resümiert: »Der Bürger braucht die Bajadere, nicht bloß um des Vergnügens willen, das er jener zugleich mißgönnt, sondern um sich recht als Gott zu fühlen. Je mehr er sich dem Rand seines Bereiches nähert

- 1 Frauke Berndt, Sebastian Meixner und Niklas Straetker danke ich für kluge Lektüre, konstruktive Kritik und anregende Gespräche während meiner Arbeit an diesem Aufsatz.
- 2 Johann Gottlieb Herders Brief an Karl Ludwig von Knebel vom 5.8.1797 und Bertolt Brecht: Sonett über Goethes »Der Gott und die Bajadere« werden zitiert in Reiner Wild: Der Gott und die Bajadere, in: Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart 1996, S. 291-293; hier S. 292. Siehe auch Jan Knopf: Kritiker und Konstrukteur der erlesenen Kunstgebilde. Zur Goethe-Rezeption im Werk Bertolt Brechts am Beispiel von »Der Gott und die Bajadere«, in: Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa, hg. von Bernhard Beutler und Anke Bosse, Köln u. a. 2000, S. 367-379.

und seine Würde vergißt, desto krasser das Ritual der Gewalt. Die Nacht hat ihre Lust, aber die Hure wird doch verbrannt. Der Rest ist die Idee.«³

Zunächst hatte Goethe den »Gott und die Bajadere« 1798 im *Musenalmanach* veröffentlicht. In der Ausgabe letzter Hand steht dieser Text, direkt nach der »Braut von Korinth«, an letzter Stelle der nach Gattungen gruppierten Gedichte unter der Rubrik »Balladen«. Beide Balladen thematisieren die Feuerbestattung. In der »Braut von Korinth« geschieht dies im Kontext einer Kritik eines christlichen Körperverständnisses aus spätantiker Perspektive.⁴ In »Der Gott und die Bajadere« lässt sich allerdings weniger leicht von einer kontrastierenden Gegenüberstellung zweier Religionen reden. Stattdessen tritt in dieser Ballade ein allgemeineres Problem in den Vordergrund. Dieses Problem bewegt sich in folgendem Spannungsfeld zweier Verhältnisse: auf der einen Seite lotet die Ballade die Möglichkeiten und Grenzen eines individualisierten Verhältnisses zwischen Gott und Mensch aus. Auf der anderen Seite stellt die Ballade die Funktion der institutionalisierten Religion in Frage, die Riten, Hierarchien und Dogmen regelt, verwaltet und verteilt. Man könnte hier auch durchaus an Goethes systematische Kritik an der institutionalisierten Religion denken, an dessen Entgegensetzung von einem autoritär seitens einer Priesterklasse vertretenen Dogma und der Freiheit des dichterischen Wortes, das es vermag, sich dem Dogma zu entziehen, ja auch kulturell über jenes hinauszugehen und bei fremden Kulturen und Religionen Anleihen zu machen.⁵ Allerdings wird mich

3 Theodor W. Adorno: Aphorismus 192. »et dona ferentes«, in: T. W. A.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt a. M. 1983, S. 228 f.

4 Siehe hierzu auch Dorothea von Mücke: Der Wechsel der Treue-Zeichen. Opfer und Gabe in Goethes »Die Braut von Korinth«, in: *Die Gabe des Gedichts*. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne, hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery, Freiburg i.Br. 2008, S. 161-184.

5 Diese Perspektive auf »Der Gott und die Bajadere« wird von Robert Mecklenburg zunächst entwickelt, wenn es ihm darum geht, Goethes emphatische Unterscheidung zwischen dem Aufgabenbereich des Propheten und Poeten als Symptom einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft zu verstehen. Doch wenn er sich dann näher mit Goethes Aneignung und Anverwandlung von Versatzstücken aus anderen Kulturen, vor allem der indischen, antiken und christlichen befasst, und dann auf die fragwürdige interkulturelle Gemeinsamkeit patriarchalischer Unterdrückung aufmerksam macht, so reichen sich, so Mecklenburg, hinduistische Witwenverbrennung, christliche Hexenverbrennung und der Humanismus der Weimarer Kultur (in der ein Geheimer Rat von Goethe eine Gretchen-tragödie schreibt, indem er gleichzeitig die Hinrichtung einer Kindsmörderin billigt) die Hände. Siehe Norbert Mecklenburg: *Poetisches Spiel mit kultureller Alterität*. Goethes indische Legende »Der Gott und die Bajadere«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 33, 2000, S. 107-116. In diesem Kontext siehe auch die Studie von Róbert Gáfrík, der Goethes Indienkenntnisse historisch relativiert, kritisch einschätzt und letztlich in Goethes nach Indien transportierter Legende eine die christliche Sexualmoral seiner Zeitge-

in diesem Beitrag weniger das Thema des Kulturvergleichs oder der Legitimität der kulturellen Aneignung fremder Kulturen beschäftigen, und auch nicht die Frage, was Religion für Goethe bedeutet, sondern stattdessen die Frage, wie Goethe diese Ballade einsetzt, um bestimmte populäre Auffassungen von Dichtung zu problematisieren. Genauer gesagt, interessiert mich Goethes Einsatz der angeblich so volksnahen oder volkstümlichen Gattung der Ballade als einer Form von spannender Unterhaltung, die ihre Zuhörer oder Leserschaft emotional bewegt und zu guter Letzt mit einem Zugewinn an Lebensweisheit auf den Weg schickt. Kurz, mir soll es um Goethes provokativen Umgang mit der Erwartung gehen, Dichtung sei ein Medium moralischer Erbauung.

Beide kontroversen Texte, »Die Braut von Korinth« sowie »Der Gott und die Bajadere«, gehören auch zu Goethes und Schillers gemeinsamem Interesse an der Gattung der Ballade als eines Mittels zur Popularisierung von literarischer Kunst. Dabei geht es den beiden keinesfalls einfach darum, das zu liefern, was gefällt. Ganz im Gegenteil, sie sind beide vor allem von den Elementen ihrer Balladen fasziniert, die gewisse beunruhigende, ja vielleicht auch irritierende Momente beinhalten. In einem Brief vom 5. Juli 1797 an Schiller billigt Goethe den »echten realistisch humoristischen Charakter« von Schillers Ballade »Nadowessische Totenklage«, in der beschrieben wird, wie ein verstorbener, alter indigener Nordamerikaner ganz bewusst für die nächste Welt präpariert, von aller menschlichen Gesellschaft isoliert, allein den Elementen der Natur ausgesetzt, seine Reise ins Jenseits erwartend. Goethe sieht Schillers Leistung in dieser Ballade vor allem darin, dass er mit ihr den Kreis der poetischen Gegenstände entschieden erweitert habe, während Wilhelm von Humboldt nur sein Grauen über dieses Werk artikuliert.⁶ Und auch Schiller schreibt in einem Brief vom 17. August 1797, zeitnah der Komposition von »Der Gott und die Bajadere«, an Goethe: »Man muß sie [die Leute] incommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und in Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüber stehn. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben und bekommen Respect vor den Poeten.«⁷ Im Folgenden möchte ich zeigen, wie Goethe gerade den »Gott und die Bajadere« dazu einsetzt, populäre Erwartungshaltungen an

nossen unterwandernde Strategie der Skandal- oder Provokationsmilderung sieht: Róbert Gráfrík: Zwischen ritueller Hingabe und Prostitution. Goethes Bajadere als Sünderin und die altindische Konzeption des Dharma, in: *German Studies in India*, Iudicium 1, 2008, S. 67-80.

6 Zu Humboldts Ablehnung der von Goethe sehr geschätzten »Nadowessischen Totenklage« Schillers siehe auch das Gespräch mit Eckermann vom 23. März 1829.

7 Diese Beobachtung findet sich bei Wild 1996 (Anm. 2), S. 288.

Dichtung zunächst zu provozieren, um diese dann aber ganz gezielt zu enttuschen und irritieren, in der Hoffnung, sie vielleicht sogar zu korrigieren.

Elemente unterschiedlicher Kulturbereiche und Religionen, sei dies aus der griechischen Mythologie, dem Hinduismus oder Christentum, werden in »Der Gott und die Bajadere« nicht in Konflikt miteinander gesetzt, sondern miteinander auf unterschiedlichste Weise kombiniert und amalgamiert. Goethes »indische Legende«, wie diese Ballade in Parenthese nach dem Titel genannt wird, assoziiert zwar den Gott, die Institution der Tempeltänzerin und auch die Praxis der Witwenverbrennung mit dem Hinduismus, ist aber ebenso deutlich mit christlichen Elementen durchsetzt, vor allem mit Anspielungen auf die Erzählung von der Fußwaschung Jesu aus dem Lukas- und Markusevangelium, wenn es um die moralische Bewertung und Rettung der jungen Frau als einer Sünderin geht. Dies zeigt sich sowohl im ersten Erzählabschnitt, aber auch am Ende, das Gedicht abschließend, besonders deutlich in dem die vorangegangene Erzählung kommentierenden Interpretationsangebot der letzten Verse der Ballade:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.⁸

Und so haben dann auch viele Interpretationen sich dieser verallgemeinernden Schlussfolgerung angeschlossen. Dabei müsste man jedoch, wenn man Goethes Ballade etwas genauer gelesen hat, einwenden, dass in der Erzählung hinsichtlich der Bajadere keinerlei Elemente von Reue oder Sünde zu finden sind. Wenn diese Begriffe erwähnt werden, dann geschieht dies gänzlich aus der Perspektive des Gottes. Dieser Umstand verleiht dem Diskurs der obigen erbaulichen Schlussfolgerung mit seinen neutestamentarischen Anspielungen eher einen pasticheartigen, etwas schrägen, ja nahezu falschen Klang und provoziert somit Dissonanz. Auch kann man Goethes Ballade nicht so leicht auf eine moralische Anekdote reduzieren, bei der sich die Moral aus der Handlung der Fabel ziehen lässt.⁹ Der Gesamttext dieser Ballade ist nämlich ganz entschieden durch metrische, semantische, syntaktische, phonologische, tonale und poetologische

8 Johann Wolfgang Goethe: Der Gott und die Bajadere. Indische Legende, in: J. W. G.: Gedichte 1756-1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987a, S. 692-695; hier S. 695.

9 Dies findet sich z. B. bei Varun F. Ort, der den »interkulturellen Dialog« dieser Ballade folgendermaßen resümiert: »Das Schlusstableau, das so deutlich auf die Erscheinung des biblischen Gottes im Exodus anspielt, betont den universellen Gehalt der Legende«. Siehe Varun F. Ort: Textuelle Bildstrategien und interkultureller Dialog. Johann Wolfgang von Goethes Ballade »Der Gott und die Bajadere«, in: Der Deutschunterricht 5, 2017, S. 31.

Unterbrechungen, Verschiebungen und Wiederholungen gekennzeichnet, was die Diskrepanz zwischen der Geschichte (nach Emile Benveniste »histoire«) und der Positionierung einer Sprechsituation vis-à-vis einer Leser- oder Zuhörerschaft (nach Benveniste »discours«) betont.¹⁰

Letztere, die Orchestrierung der präsentischen Erzählpassagen für ein Publikum, tritt besonders in der ersten und den letzten Strophen in den Vordergrund. In diesen bekundet die Erzählerfigur ihre Wertschätzung mit Hilfe des Possessivpronomens in der ersten Person Plural, wenn sie die Absicht des wandernden Gottes, die Menschen aus ihrer Perspektive genauer kennen zu lernen, folgendermaßen kennzeichnet: »Daß er unsersgleichen werde / Mitzufühlen Freud und Qual«. Ansonsten enthält sich der Sprecher der ersten wie der zweiten Person. Allerdings – und dies erscheint nahezu als Inversion des Bedürfnisses eines Gottes, Mensch zu werden – bietet der Sprecher uns als Publikum eine personale Perspektivierung des Gottes auf die Prostituierte: Er lässt zusammen mit dem Gott sein Publikum im Gegensatz zur Prostituierten hinter die Kulissen des Scheins, bzw. die Täuschung des Gottes schauen. Nur wir als Lesende wissen, dass Mahadöh bei der Ankunft im Freudenhaus seine Erschöpfung nur vortäuscht, nicht so die Bajadere. Und er, der Gott, vermag auch in der stark geschminkten jungen Frau ein schönes, verlorenes Kind zu erkennen sowie »durch tiefes Verderben« ihr »menschliches Herz« mit »Freuden« zu sehen. Kurz gesagt, im Diskurs des Erzählers wird dessen Publikum teil eines quasi-göttlichen Herrschaftswissens, was die Bajadere angeht. Es ist verständlicherweise genau dieser Blick, diese Art der Herablassung des Gottes, der bis heute von vielen Interpreten dieser Ballade, wie z. B. Brecht und Adorno, aber auch von Mecklenburg und Wild bemerkt wurde. Doch dieser Aspekt der eher peinlichen Herablassung, der gerade die Eingangspassagen des Gedichts in der personalen Perspektivierung des Gottes kennzeichnet und dann verallgemeinernd in den das Gedicht abschließenden Passagen wiederaufgenommen wird, dieser Aspekt des »discours« kann keinesfalls auf das gesamte Gedicht verallgemeinernd übertragen werden. Denn diesem steht die höchst komplexe Komposition und Darstellung der »histoire« entgegen.

Im Folgenden möchte ich mich nun zunächst etwas genauer der Motivierung des Handlungsprogramms dieses Textes zuwenden, um zu zeigen, wie durch Überdeterminierung sowohl des Ausflugs des Gottes ins Freudenhaus als auch des Eingehens der Bajadere auf die Forderungen und Herausforderungen des göttlichen Freiers Positionen dieser Ballade zu bestimmten moralisch-religiösen Grundannahmen führen. Diese werden zwar in den letzten drei Distichen des Gedichtes suggeriert, aber durch die Gestaltung des vorausgehenden Textes ent-

10 Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, S. 237–250. Zur Unterscheidung von *Discours* und *Histoire* vor allem S. 241f.

schieden in Frage gestellt, ja geradezu widerlegt oder suspendiert. So bringen hinsichtlich des narrativen Programms dieser Ballade die dargestellte einzigartige Liebesnacht sowie deren Folgen mindestens drei ganz unterschiedliche Zielvorgaben ins Spiel, die alle ein gewisses didaktisches Prüfungs- oder Aufgabenschema bedienen. Dabei gilt es: 1. die Menschlichkeit der Bajadere zu testen, 2. die Menschlichkeit des Gottes zu fördern und 3. den Todessprung der Bajadere zu deuten. Das Publikum der Ballade wird so mit Hilfe dieses Schemas rekrutiert und interpelliert, nur um dann etwas ratlos und verwirrt, zumindest unentschieden »incommodiert« dreinzuschauen. Dies soll im Folgenden etwas genauer nachgezeichnet werden.

I. Zur Menschlichkeit der Bajadere

Schon hier wird es gleich zumindest aus christlicher Sicht etwas problematisch: Goethes Bajadere beweist ihre Menschlichkeit nun gerade nicht in der Anerkennung ihrer Heilsbedürftigkeit, wie dies im Lukasevangelium in der Erzählung von Maria Magdalenas Fußwaschung Jesu der Fall ist, sondern in ihrer Natürlichkeit als empfindsames Wesen. Das heißt, dass Goethe das transgressive Element aus der ersten Erzählsequenz der Ballade zunächst einmal auszuklammern scheint, um es dann in der zweiten Erzählsequenz in mehrfacher Hinsicht zu verschärfen: zum einen dadurch, dass bei Goethe im Gegensatz zu seiner Quelle bei Pierre Sonnerat der Gott den Selbstmord nicht abwendet;¹¹ weiterhin dahingehend, dass die Bajadere sich dem Verbot der Priester widersetzt; letztlich aber auch dadurch, und das gilt es noch etwas deutlicher zu zeigen, dass bei Goethe schon der Liebesakt und nicht erst der Todessprung als Transgression markiert wird.¹²

Das irritierende Element der Erzählsequenz in den Strophen 3-5 liegt in der Unterbrechung oder Suspension eines klaren, linearen Handlungsbogens. Wäh-

11 Pierre Sonnerat: *Reise nach Ostindien und China* [. . .], Zürich 1783 (französisches Original 1782) wird im Kommentar der Ballade im Deutschen Klassiker Verlag zitiert (Goethe 1987a (Anm. 8), S. 1238).

12 Barbara Becker-Cantarino sieht in Goethes Gott Mahadöh den nobilitierten Abkömmling des »wilden« Knaben aus dem »Heideröslein« und untersucht die Affektmanipulation in der Darstellung der erotischen Erziehung des Mädchens im orientalischen Gewand als Goethes kritische Auseinandersetzung mit der Erotikbegeisterung der Frühromantik sowie Fichtes Liebeskonzept. Barbara Becker-Cantarino: *Liebestod. Goethe »Der Gott und die Bajadere« und Günderrode »Die Malabarischen Witwen«*, in: *Emotionen in der Romantik. Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung*. Salzburger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, hg. von Walter Pape, Berlin u. a. 2012, S. 21-31.

rend in der dritten Strophe der Gott von der jungen Frau willkommen geheißen wird und sie ihm gleich verspricht, ihm in allen seinen Wünschen zu Diensten zu sein, kommt es erst in der fünften Strophe zum Vorspiel und Liebesakt. In diesem Sinne nimmt die vierte Strophe eine seltsam retardierende Stellung ein. Sie besteht nämlich aus einer Serie von Unterbrechungen des Erzählflusses, sei es durch deutende Eingriffe des Erzählers oder durch unvermittelte Ankündigungen eines neuen Handlungsprogrammes im ersten Vers sowie in den daktylischen Schlussversen. Somit wird das simple Handlungsschema dieser Erzählsequenz (Begegnung, Vorspiel, Liebesakt) durch eine Vervielfältigung möglicher Kontexte und Erzählprogramme gesprengt. Die Komplexität dieser Strophe wird weiterhin dadurch erhöht, dass diese Unterbrechungen eines linearen Erzählprogramms nicht hypotaktisch gegliedert, sondern paraktisch mit »und« verbunden werden. Neben dieser paraktischen Funktion wird das »und« in dieser Strophe auch als Kopula in Wortwiederholungen zur Steigerung verwandt:

Und er fordert Sklavendienste;
 Immer heitrer wird sie nur,
 Und des Mädchens frühe Künste
 Werden nach und nach Natur.
 Und so stellet auf die Blüte
 Bald und bald die Frucht sich ein;
 Ist Gehorsam im Gemüte,
 Wird nicht fern die Liebe sein.
 Aber sie schärfer und schärfer zu prüfen,
 Wählet der Kenner der Höhen und Tiefen
 Lust und Entsetzen und grimmige Pein.¹³

Die Reaktion des Mädchens auf die von ihm geforderten Sklavendienste wird in zwei Formulierungen gefasst. Zum einen scheint es, als fasste sie sie als eine spielerische Herausforderung auf, die sie nur zu einer gesteigerten Leistung und Kunstfertigkeit anregt. Zum anderen, als brächte die Annahme dieser Herausforderung, d. h. der Gehorsam des Mädchens, eine für die Liebe grundlegende Gemütsverfassung der Bajadere hervor.

Zumeist wird die daktylische Versgruppe der vierten Strophe, die durch ihre Auftaktlosigkeit vom metrischen Schema der Ballade abweicht, ausschließlich als Ankündigung des narrativen Gesamtprogramms der Ballade gelesen; »Lust und Entsetzen und grimmige Pein« werden in diesem Sinne auch von den meisten Leser*innen auf die zeitliche Sequenz der separaten Handlungsab-

13 Goethe 1987a (Anm. 8), S. 693.

schnitte bezogen: auf den unmittelbar bevorstehenden Liebesakt, die daran sogleich anschließende Konfrontation mit dem unerwarteten, plötzlichen Tod des Geliebten und den Todessprung der Bajadere in den brennenden Scheiterhaufen. Doch müssen die in diesem Polysyndeton verbundenen gegensätzlichen intensiven Empfindungen nicht notwendig als zeitliche Sequenz aufgefasst werden; sie können vielmehr ebenso als simultan auftretend verstanden werden. In diesem Sinne lassen sie sich im Hinblick auf den unmittelbar angrenzenden Binnenkontext dieser Passage als Liebesakt verstehen. Bezieht man nicht nur das erste Element, die »Lust«, sondern das gesamte Polysyndeton (also auch »Entsetzen« und »grimmige Pein«) auf Vorspiel und Liebesakt, so dient es der Charakterisierung dieser als einer ins Extrem getriebenen Reizsteigerung, die in der folgenden fünften Strophe im Ausdruck »der Liebe Qual« wiederaufgenommen wird. Die Tatsache, dass sich diese Versgruppe sowohl auf den unmittelbaren Binnenkontext beziehen lässt, aber auch als Ankündigung des daran anschließenden Erzählprogramms gelesen werden kann, hat zur Folge, dass die erst im zweiten Teil der Ballade explizit entfaltete Todes- und Opferthematik auch schon hier für das erste Stadium dieser Sequenz zu Geltung kommt.

Das explizite Handlungsschema der fünften Strophe (Vorspiel und Liebesakt) würde dann in den einzelnen, fünfmal mit »und« verbundenen Sätzen sequentiell realisiert als Erweckung der authentischen oder natürlichen Empfindungsfähigkeit des Mädchens, kulminierend in ihrer absoluten Hingabe, in der ihre Identität – Tempeltänzerin und Hure – von ihr abfällt. Dass es in dieser fünften Strophe allerdings nicht um ein Zurück-zur-Natur, zu einem natürlichen, authentischen Empfinden, sondern im Gegenteil um die erst innerhalb eines spezifischen kulturellen Kontextes mögliche bewusste und einmalige Überschreitung einer natürlichen, menschlichen Empfindungsweise geht, wird in der vorangehenden vierten Strophe vorbereitet und angekündigt.

Das prominente »und« wird dann gewissermaßen zu einem die Erzählsequenz unterlaufendem Simultaneitätsgenerator; und als solcher wird es auch in den vier trochäischen Anfangsversen der sogleich anschließenden fünften Strophe in prominenter Anfangsstellung wieder aufgegriffen:

Und er küßt die bunten Wangen,
 Und sie fühlt der Liebe Qual,
 Und das Mädchen steht gefangen,
 Und sie weint zum erstenmal;¹⁴

14 Ebd., S. 693f.

Der Kuss des Gottes lässt die Bajadere »der Liebe Qual« empfinden, d. h. er konfrontiert sie mit einer gesteigerten Wahrnehmung ihrer eigenen Empfindungsfähigkeit, die sie unbeweglich werden lässt, gefangen hält und zum Weinen bringt. Dabei wird allerdings nicht festgelegt, ob das Mädchen aus Befangenheit, Scham, Verlegenheit, Trauer oder vor Schmerz weint, oder ob es sich hier um die Tränen der Lust einer befreienden Selbstverausgabung handelt. Ihre Tränen lassen sich sowohl als Symptom der Krise einer von widersprüchlichen Empfindungen überwältigten Subjektivität sowie als Erleichterung über die Auflösung dieser Krise lesen. Die ins Extrem getriebenen Empfindungen konfrontieren das Mädchen mit den Grenzen seiner Individualität, die es »gefangen« hält, aber auch mit dem Wunsch, im Hinsinken in den Liebesakt auszuweichen. Die Konfrontation der Bajadere mit »der Liebe Qual« besteht darin, dass in dieser Liebesnacht zwischen dem Gott und der Bajadere Sexualität als eine transgressive Erotik und als Konfrontation mit dem Tod erfahrbar wird, und zwar für beide, den Gott und die Bajadere. Und dies bringt uns zum zweiten Prüfungsschema:

II. Die Menschlichkeit Gottes

Die meisten Lektüren dieser Ballade verlassen sich auf die wertenden Beobachtungen des Gottes, sei es seine Freude über das »menschliche Herz«, das er meint trotz »tiefen Verderbens« erkennen zu können, als die Bajadere geschäftig seine »geheutelten Leiden« lindert, oder seine Forderung von Sklavendiensten, die sie gehorsamst bietet, worauf er entscheidet, sie nur noch »schärfer und schärfer« zu prüfen. Doch möchte ich mich diesen Wertungen nicht so einfach anschließen, sondern zunächst einmal die diesen Zielsetzungen der Figur des Gottes vorausgeschickte und in diesem Sinne übergeordnete Einleitungstrophe anschauen.

In der ersten Strophe des Gedichts wird nämlich die Mission des Gottes als Wanderer unter den Menschen interessanterweise als eine pädagogisch didaktische Mission im Hinblick auf ein Lernziel ausgewiesen. Mahadöh begibt sich unter Menschen, da ihm dies helfen soll, Menschen besser zu verstehen: d. h. »menschlich« zu sehen. Er will diese Fähigkeit erwerben, um seiner Richterfunktion, die angeblich darin besteht, zu strafen oder zu schonen, besser nachkommen zu können:

Mahadöh, der Herr der Erde,
 Kommt herab zum sechstenmal,
 Dass er uns' res gleichen werde,
 Mit zu fühlen Freud' und Qual.

Er bequemt sich hier zu wohnen,
 Lässt sich alles selbst geschehn.
 Soll er strafen oder schonen,
 Muss er Menschen menschlich sehn.¹⁵

Doch wenn man fragt, was das heißen könnte, »Menschen menschlich zu sehen«, und wie dies einem Gott möglich sein sollte, so stößt man schnell auf das Hindernis, mit dem Mahadöh hier konfrontiert wird. Würde man seine Zielvorgabe ins Englische übersetzen, so hieße sein Programm: »He must see mortals as a mortal«.

Richard Wigmores treffende Übersetzung der adverbialen Bestimmung »menschlich« mit »as a mortal« (als ein Sterblicher) weist uns sofort auf das grundlegende Hindernis hin, und damit auch auf die Fragwürdigkeit der göttlichen Mission.¹⁶ Nicht nur aus der Perspektive der antiken griechischen Kultur ist ein Gott *per definitionem* unsterblich. Die selbstgesetzte Zielsetzung, die Sichtweise der Sterblichen aus eigener Erfahrung der menschlichen Schmerzen und Freuden sich anzueignen, würde bedeuten, dass der Gott seine Unsterblichkeit aufgeben, d. h. tatsächlich sterben müsste. Solange er nämlich nicht wirklich sterblich geworden ist, ist all seine vermeintliche Menschlichkeit pures Theater, Täuschung, bloße Herablassung. Und dieses Element von Tourismus, gespickt mit einer Portion Voyeurismus, wird auch tatsächlich gleich in den folgenden Formulierungen der ersten Strophe angedeutet: »er bequemt sich hier zu wohnen, / Lässt sich alles selbst geschehen« und »Und hat er die Stadt sich als Wanderer betrachtet, / Die Grossen belauert, auf Kleine geachtet, / Verlässt er sie Abends, um weiter zu gehn«.¹⁷ Das heißt aber auch, dass diese voyeuristische Touristenperspektive, die in Adornos Kritik von Goethes Humanismus als eine Form von metaphysischem »slumming« bezeichnet wird, wenn der Gott sich an die Stadtgrenze ins Freudenhaus begibt, nicht so geradehin mit Goethes Perspektive gleichzusetzen ist.¹⁸

Wie bekannt, handelt es sich bei dem Motiv eines Gottes, der sich zeitweise unter die Menschen begibt, um einen uralten, weit verbreiteten, auch von Goethe immer wieder bedienten Topos, den wir vor allem mit Zeus und seinen Eskapaden assoziieren, der allerdings keineswegs auf die griechische Mythologie beschränkt ist, wie er uns hier ja in Gestalt des indischen Gottes Mahadöh begeg-

15 Ebd., S. 692.

16 Richard Wigmore: Schubert. The Complete Song Texts, London 2005, S. 100; Franz Schubert: »Der Gott und die Bajadere / The God and the Dancing Girl«, in: F. S.: Schubert. The Complete Song Texts. Texts of the Lieder and Italian Songs with English Translations, übers. von Richard Wigmore, Gollancz 1988, S. 99-102.

17 Goethe 1987a (Anm. 8), S. 692.

18 Adorno 1983 (Anm. 3), S. 229.

net. In der Anekdote von Pierre Sonnerat, die Goethe als Quelle für seine Ballade gedient hat – einer etwas ironischen Erzählung vom Besuch des indischen Gottes Dewendren bei einer Bajadere, deren Treue Dewendren testen wollte –, stellt sich der Gott nach der Liebesnacht mit dem Freudenmädchen tot. Doch als das Freudenmädchen dann aus Liebe zu ihm wie eine indische Witwe ins Feuer springen will, macht er sein Täuschungsmanöver offenkundig und belohnt die Tänzerin damit, dass er sie als seine Ehefrau mit ins Paradies nimmt. Nicht so in Goethes Version dieser Geschichte: Der Gott scheint nach bzw. während der Liebesnacht tatsächlich sterblich geworden zu sein, wenn ihn seine bestürzte Geliebte am nächsten Morgen tot neben sich findet und er es nicht verhindert, als sie wie eine Witwe in die Flammen springt.

Goethes Bajadere weiß zu ihren Lebzeiten nichts von der Göttlichkeit ihres Freiers, für sie ist er lediglich ein »schöner Fremdling« und ein »vielgeliebter Gast«. Erst als seine »starren Glieder« den Flammen übergeben werden sollen, artikuliert sie ihre Verzweiflung und ihre Weigerung mit folgenden Worten:

Meinen Gatten will ich wieder!
 Und ich such' ihn in der Gruft.
 Soll zur Asche mir zerfallen
 Dieser Glieder Götterpracht?
 Mein! Er war es, mein vor allen!
 Ach, nur eine süße Nacht!¹⁹

Und wie es dieser verzweifelte Ausruf der Bajadere hier auf den Punkt bringt, so wurde der schöne Fremdling allein ihr Gatte, ihr Ein und Alles während der einzigen Liebesnacht. Was sie nicht akzeptieren will, ist die Sterblichkeit seines göttlich schönen Körpers. In anderen Worten: Er ist in dieser Nacht tatsächlich menschlich geworden, und seine Menschlichkeit besteht nun gerade in seinem göttlich schönen, sterblichen Körper. Und nun zum dritten Schema: Wie deuten wir den Todessprung der Bajadere?

III. Die Deutung des Todessprungs der Bajadere

An dieser Stelle gilt es nun noch einmal auf die schon anfangs angesprochene Schlussstrophe zurückzukommen. Hier zitiere ich sie ganz:

So das Chor, das ohn' Erbarmen
 Mehret ihres Herzens Not;

19 Goethe 1987a (Anm. 8), S. 694.

Und mit ausgestreckten Armen
 Springt sie in den heissen Tod.
 Doch der Götter-Jüngling hebet
 Aus der Flamme sich empor,
 Und in seinen Armen schwebet
 Die Geliebte mit hervor.
 Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
 Unsterbliche heben verlorene Kinder
 Mit feurigen Armen zum Himmel empor.²⁰

Eingangs hatte ich vorgeschlagen, diese Ballade im Hinblick auf Goethes Auseinandersetzung mit der Popularisierung von Kunst zu lesen, und zwar als eine Kritik an der populären Auffassung, Gedichte ließen sich auf eine verallgemeinernde moralische Lehre reduzieren. Ich habe zu zeigen versucht, wie durch die Unterbrechungen und Suspension eines linearen Erzählprogramms diese Art von Lektüre als Zugang zu einem Gedicht irritiert wird. Was heißt das nun für die letzte Strophe der Ballade?

In dieser Strophe lassen sich sequenziell drei höchst unterschiedliche Fokalisierungen und Darstellungsmodi voneinander unterscheiden:

1. Da gibt es zunächst einmal das akustische Phänomen des rituellen Gesangs der Priester, der die Verzweigung und den Selbstmord der Bajadere begleitet, ja Letzteren sogar noch provoziert.
2. Dann präsentiert sich ein höchst vages visuelles Phänomen, aus der Perspektive der das Feuerbestattungsritual Beobachtenden. Man kann sich hier den Blick auf die Flammen und den zwar nicht explizit erwähnten Rauch vorstellen. Gerade von Goethes Werk her kennen wir das Phänomen des Rauchs, Nebels oder Dunstes, das immer wieder die Projektionsfläche für Wunschprojektionen oder Halluzinationen darstellt.²¹ In diesem Fall wäre eine solche Projektionsfläche das Spiel der Flammen. Was dann allerdings gewissermaßen dort genauer geschildert wird, ist ein Tableau, wie sich der Götter-Jüngling aus der Flamme emporhebt und seine Geliebte schwebend mit emporträgt. – Uns Lesenden bzw. Schauenden scheint hier genau das Bild präsentiert zu werden, das wir sehen möchten. Und bei diesem kann es sich auch gar nicht um eine originelle Projektion handeln, sondern nur um eine Reproduktion dieser Wunschphantasie, wie wir sie aus der Literatur, Malerei und

²⁰ Ebd., S. 695.

²¹ So z. B. ganz prominent in Goethes Gedicht »Amor ein Landschaftsmaler«: Johann Wolfgang Goethe: Amor ein Landschaftsmaler, in: J. W. G.: Gedichte 1756-1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987b, S. 351.

von Kirchenfresken her kennen: sei dies Goethes Gedicht »Ganymed«, das den Raub und die Entführung des schönsten Menschenjünglings ins Götterreich schildert, oder sei es eine der Versionen dieses Motivs, das immer wieder in Form der bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat.

3. Die phantasmatische Wunscherfüllungsphantasie der Himmelfahrt der Bajadere, gewissermaßen die Antwort auf den schrecklichen Selbstmord der verzweiferten jungen Frau in höchster »Herzens Not«, wird dann noch zusätzlich mit einer verallgemeinernd moralisierenden Interpretation prämiert, die zwar erbaulich klingen mag, allerdings in sich keinesfalls stimmig ist. So wird einerseits das soeben geschilderte Tableau in das christliche Schema von Sünde/Reue und Vergebung/Rettung eingeordnet, während zugleich der Plural »Unsterbliche« die beschriebene Szene ganz entschieden dem christlichen Bereich entrückt und die vermeintlich indische Legende mit griechischer Mythologie vermischt.

Während nun, auch nach einer genaueren Analyse dieser Ballade, zumindest deren letzte Strophe keineswegs weniger salbadernd klingt, lässt sich deren Schlussfügung allerdings nicht mehr so einfach auf der Seite der institutionalisierten Religion, z. B. auf der Seite der christlichen Doktrin, verorten. Dem stehen die unpersönliche »Gottheit« genauso wie die »Unsterblichen« im Plural entgegen. Stattdessen scheinen die dissonant klingenden Verse uns ein Beispiel eines verallgemeinernden, alles eingemeindenden Diskurses an die Hand zu geben. Ja, diese Art eines moralisierenden Diskurses scheint auch keineswegs ausschließlich an die institutionelle Rolle und Funktion der Religion gebunden zu sein. Der Chor der Priester wie auch die priesterlichen Einwände gegen das Vorhaben der Bajadere, Sati zu begehen und sich damit den Status einer Gattin und Witwe anzueignen, sind relativ beschränkt, da diese auf das offizielle Auftreten der Priester begrenzt sind. Weiterhin ist auffällig, dass dieser Diskurs sich direkt an die Kulmination der Geschichte, den Blick auf die Feuergrube, anschließt. Während der Blick auf die Feuergrube, das Wunder, die Vision oder Halluzination der Himmelfahrt des göttlichen Geliebten mit der Bajadere eröffnet, ein in seinem Wirklichkeitsstatus höchst unsicheres Gebilde, lässt die verallgemeinernde Schlussformel jenes nicht mehr in seiner Bildhaftigkeit bestehen, sondern legt diese paraphrasierend und vereindeutigend fest. Doch, wie wir bereits gesehen haben, kann diese vermeintlich harmonisierende Schlussfügung von etwas aufmerksamer Lesenden zu diesem Punkt nicht ohne gewisse Missklänge bzw. Dissonanzen wahrgenommen werden, die noch durch den unreinen Reim dieser Schlussstrophe (Sünder/Kinder) verstärkt werden und auch hier die unreinen Reime der dritten (Leiden/Freuden) und vierten Strophe (Sklavendienste/Künste) wieder in Erinnerung rufen.

An diesem Punkt möchte ich noch einmal, diese Analyse abschließend, auf die Frage nach der Irritation des Publikums zurückkommen, wie Schiller ja einen Aspekt des gemeinsamen literarischen Projekts des Balladenjahres gekennzeichnet hat. Wie ich hoffe gezeigt zu haben, belässt es Goethe nicht einfach dabei, eine populäre Auffassung von Kunst als Einladung zur moralisierenden, verallgemeinernden Paraphrase aufzubauen, um diese dann durch Komplexitätssteigerung gründlich zu unterminieren. Das heißt allerdings auch, dass er seinem Publikum, bzw. seiner Leserschaft, das ästhetische Vergnügen keinesfalls verdirbt. Denn die Komplexitätssteigerung durch die Einfügung heterogener Elemente, die Introjektion kultureller Wertungen und Normen, die einen geschlossenen, fest definierten Erwartungshorizont sprengen, inkommodiert beim Lesen nur insoweit, als vereinfachende Paraphrasierung und Abstraktionen verhindert werden und stattdessen der Leseprozess wieder auf den Text zurückgeführt wird. Die Irritation durch die heterogenen Elemente ist damit dem Vergnügen an der Komposition des Gedichts keinesfalls schädlich. Ganz im Gegenteil, Letztere aktiviert das Engagement der Rezipienten, die sich nicht mit einer platten, verallgemeinernden Lebenswahrheit als Extrakt des Gedichts befrieden lassen sollen.

Was nun die Modellierung des Zugangs zu literarischen Texten angeht, so bietet uns dieser Text Goethes nicht nur ein durch Missklänge irritiertes Modell einer verallgemeinernden Moralisation in den drei daktylischen Schlussversen, sondern er bietet uns weiterhin an, gewissermaßen am anderen Spektrum von Modellen, sich einem literarischen Text anzunähern, ein radikal anderes Bild vom poetischen Text, das einerseits tief in der westlichen Tradition von Textmetaphern verankert ist, andererseits auch seine eigene Tradition innerhalb des Goethe'schen Œuvres hat, und zwar im Bild des Schleiers und schönen Gespinsts. Während nämlich die daktylischen Verse der neunten und letzten Strophe sich durch ihren etwas falsch erbaulichen Ton als ein dissonantes Element des Diskurses abheben, lenken die den ersten der beiden Erzählabschnitte beendenden daktylischen Verse der fünften Strophe die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf die poetologische Dimension von Goethes Gedicht, indem sie im Bild des Schleiers eine auch bei Goethe besonders beliebte Textmetapher ins Spiel bringen.²²

Die Schilderung der Liebesnacht der Bajadere und ihres göttlichen Freiers wird folgendermaßen kommentiert:

Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier
 Bereiten den dunklen behaglichen Schleier
 Die nächtlichen Stunden das schöne Gespinst.

22 Siehe hierzu auch meinen Beitrag Schleier (Veil), in: Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts, <https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/57> (05.05.2024).

Wird der Schleier als Textmetapher aufgefasst, dann lässt sich seine Dunkelheit als Abweichung vom stilistischen Ideal der *perspicuitas* lesen. Obwohl in der klassischen Rhetorik die Dunkelheit der Rede im Prinzip gegen die Regeln verstößt, kann sie auch bewusst zum Ausgangspunkt einer Poetologie des dunklen, verdichteten, dichterischen Ausdrucks gewählt werden. Als haptisches, taktiles Phänomen wird der Schleier nicht objektiv als ein Gegenstand bestimmt, sondern in seiner Wirkung auf ein empfindendes Subjekt »behaglich« genannt. Das Attribut »behaglich« reduziert die Distanz des Betrachters zu dem beschriebenen Objekt gewissermaßen bis auf dessen Hautgrenze. Das Textil des dunklen, behaglichen Schleiers und schönen Gespinsts erscheint somit als ästhetische Konkretion von Subjektivität.

In der doppelten Benennung, »Schleier« und »Gespinst«, erscheint das Textil zuerst als ein begrenztes, wenn auch nicht unbedingt klar konturiertes Gebilde, dann als ein feines Gewebe, bei dem auf das dem Weben vorausgehende Spinnen verwiesen wird. Darüber hinaus wird am »Gespinst«, vor allem auch durch die phonologische Nachbarschaft zum »Gespenst«, die unbestimmte Materialität und Realität des Textils hervorgehoben. Somit wird dieses Textil als ein potenziell imaginäres Produkt markiert, ohne dass jedoch diese imaginäre Komponente das »schöne Gespinst« abwerten würde. Raum und Zeit dieses Gewebes sowie seine Herkunft werden in der ersten Zeile bestimmt: »Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier«. Offenbar handelt es sich bei diesem Schleier um ein Phänomen, das simultan mit dem Liebesakt in Erscheinung tritt. Der Liebesakt stellt somit den nicht-diskursiven Kontext für das Erscheinen dieses poetischen Textes, dieses schönen Gespinsts oder dunklen, behaglichen Schleiers dar.

Im Bild des dunklen Schleiers und schönen Gespinsts bietet Goethes Ballade zwar ein Gegenmodell zur vereinfachenden Verallgemeinerung und moralisierenden Deutung dieser Erzählung, allerdings nur in dem Sinne, dass dieses Textmodell keine paraphrasierende Reduktion auf eine erbauliche Lebensweisheit anbietet. Jedoch, und dies scheint mir genauso wichtig, handelt es sich bei diesem Textmodell auch um einen Extremfall von semantischer Unbestimmtheit, die gerade in ihrer ephemeren Komplexität zwar als angenehm, sinnlich ansprechend (»bequem«) geschrieben wird, sich aber auch jeder weiteren genaueren Beschäftigung durch ihre Dunkelheit entzieht. Was die ästhetische und poetologische Dimension dieses Gedichts angeht, so ist dieser Gegensatz dahingehend wichtig, da er uns gerade auf die Unerlässlichkeit der Dissonanzen dieser Ballade aufmerksam macht. Denn beim Bild des »dunklen Schleiers« und »schönen Gespinsts« handelt es um die Modellierung eines Wohlbefindens, das in seiner Unbestimmbarkeit genauso wenig wie moralisierende Verallgemeinerungen die angemessene Rezeption eines ästhetischen Konstrukts bestimmen kann. Weder undurchschaubare Unbestimmtheit, noch moralisierendes Resümee, weder vage Wellness, noch belehrende Didaktik, sondern nur gut platzierte Dissonanzen können uns im Leseprozess immer wieder auf die Beschäftigung mit der Eigenart des je spezifischen Gedichts zurückführen.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Aphorismus 192. »et dona ferentes«, in: T. W. A.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M. 1983, S. 228 f.
- Becker-Cantarino, Barbara: Liebestod. Goethe »Der Gott und die Bajadere« und Günderrode »Die Malabarischen Witwen«, in: *Emotionen in der Romantik. Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung. Salzburger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*, hg. von Walter Pape, Berlin u. a. 2012, S. 21-31.
- Benveniste, Emile: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, S. 237-250.
- Gáfrík, Róbert: Zwischen ritueller Hingabe und Prostitution. Goethes Bajadere als Sünderin und die altindische Konzeption des Dharma, in: *German Studies in India, Iudicium 1*, 2008, S. 67-80.
- Goethe, Johann Wolfgang: Der Gott und die Bajadere. Indische Legende, in: J. W. G.: *Gedichte 1756-1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987a, S. 692-695.
- Amor ein Landschaftsmaler, in: J. W. G.: *Gedichte 1756-1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987b, S. 351.
- Knopf, Jan: Kritiker und Konstrukteur der erlesenen Kunstgebilde. Zur Goethe-Rezeption im Werk Bertolt Brechts am Beispiel von »Der Gott und die Bajadere«, in: *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, hg. von Bernhard Beutler und Anke Bosse, Köln u. a. 2000, S. 367-379.
- Mecklenburg, Norbert: Poetisches Spiel mit kultureller Alterität. Goethes indische Legende »Der Gott und die Bajadere«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht 33*, 2000, S. 107-116.
- Mücke, Dorothea von: Der Wechsel der Treue-Zeichen. Opfer und Gabe in Goethes »Die Braut von Korinth«, in: *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*, hg. von Gerhard Neumann und David E. Wellbery, Freiburg i.Br. 2008, S. 161-184.
- Schleier (Veil), in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*, <https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/57> (05.05.2024).
- Ort, Varun F.: Textuelle Bildstrategien und interkultureller Dialog. Johann Wolfgang von Goethes Ballade »Der Gott und die Bajadere«, in: *Der Deutschunterricht 5*, 2017, S. 23-31.
- Schubert, Franz. »Der Gott und die Bajadere / The God and the Dancing Girl«, in: F. S.: *Schubert. The Complete Song Texts. Texts of the Lieder and Italian Songs with English Translations*, übers. von Richard Wigmore, Gollancz 1988, S. 99-102.
- Wigmore, Richard: *Schubert. The Complete Song Texts*, London 2005.
- Wild, Reiner: Der Gott und die Bajadere, in: *Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte*, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart 1996, S. 291-293.

ERNST OSTERKAMP

Nur keine Worte

*Krieg und Vers in Goethes Werk*¹

I.

Es bedeutete für Goethe eine Selbstverständlichkeit, in einer Welt leben zu müssen, die von Kriegen geprägt war; dies hat ihn zu einem Dichter des Friedens werden lassen. In die Jahre seiner Kindheit fielen der Siebenjährige Krieg von 1756 bis 1763, die französische Besetzung seiner Heimatstadt von 1759 bis 1763 und die damit verbundene Einquartierung im Elternhaus. Seit 1792 wurde der Krieg für fast ein Vierteljahrhundert zu einer verstörenden europäischen Dauererfahrung, wobei sich die Qualität der Kriegsführung innerhalb dieses Zeitraums auf fundamentale Weise veränderte: vom gehegten Kabinetts- und Kavalierrkrieg des Ancien Régime mit seinen Söldnerheeren, wie Goethe ihn mit innerer Distanz noch bei der Kanonade von Valmy erleben konnte, zum von einer revolutionären Massenarmee, die die *volonté générale* und damit die Nation selbst repräsentierte, vorangetriebenen Eroberungskrieg, in dem es nur noch ein Vorwärts und keine nationalen Grenzen mehr geben konnte,² und danach zum Befreiungskrieg mit seinem Volksheer. Als der moderne Krieg am 14. Oktober 1806 nach der Schlacht von Jena und Auerstedt aggressiv in seine eigene Lebenswirklichkeit einbrach, verband sich dies für Goethe mit einer fundamentalen Erschütterung aller Gewissheiten, deren Wirkungen sich als lebensgeschichtliches Grundbeben bis in seine letzten Jahre hinein nachweisen lassen. Das Tagebuch hält zum 14. Oktober fest: »Früh Canonade bei Jena darauf Schlacht bey Kötschau Deroute der Preußen Abends um 5 Uhr flogen die Cannonenkugeln durch die Dächer um ½ 6 Einzug der Chasseurs. 7 Uhr Brand Plünderung schreckliche Nacht. Erhaltung unseres Hauses durch Standhaftig-

- 1 Der Vortrag, den ich beim Zürcher Colloquium zu Ehren von David E. Wellbery gehalten habe, bildet den Anfang einer größeren Studie zum Thema Vers und Krieg, die mittlerweile vollständig in meinem Buch über Goethes Spätwerk erschienen ist: Ernst Osterkamp: *Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk*, Frankfurt a. M. 2023, S. 45-134.
- 2 In gedrängter Form beschreibt diesen Wandel auch am Beispiel der Kanonade von Valmy Wolfgang Schivelbusch: *Rückzug. Geschichten eines Tabus*, München 2019, S. 13-64.

keit u. Glück. Leutenant Voisin.«³ Dieser und die folgenden Tage, an denen die Gewalt des modernen Krieges, dessen Qualität für Goethe nicht vorhersehbar war und dessen Folgen von ihm nicht beeinflusst werden konnten, auch ihn bedrohte und für Stunden erstmals zum wehrlosen Objekt der Geschichte machte,⁴ setzten in seinem Leben eine fundamentale Zäsur.⁵

Sie verband sich mit zwei weiteren Erschütterungen, die sie umrahmen, zum Bewusstsein eines epochalen Lebenschnitts: zunächst dem Tod Schillers am 9. Mai 1805, der dem gemeinsamen Versuch einer Erneuerung der deutschen Literatur und Kunst von Weimar aus ein abruptes Ende setzte, und danach dem Tod der Herzogin-Mutter Anna Amalia am 10. April 1807, der Goethe in dieser Situation wie das symbolische Ende der klassischen Kultur Weimars anmuten musste, das der Einbruch des Krieges in die künstlerisch gefestigte Welt Weimars mit herbeigeführt hatte. Goethe hat sich stets nur zurückhaltend und wenig konkret über die lebensbedrohlichen Erfahrungen geäußert, die ihm am Abend und in der Nacht nach der Schlacht von Jena zuteilgeworden waren; in

- 3 Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. III,1: Text. 1801-1808, hg. von Andreas Döhler, Stuttgart/Weimar 2004, S. 263. Goethe hat sich in seinen Schriften und Briefen nie detaillierter über den Ablauf dieser Nacht geäußert als in dieser Tagebuchaufzeichnung; den zuverlässigsten Bericht über die Gefährdungen, denen sein Haus, seine Familie und er selbst ausgesetzt waren, gibt als Augenzeuge Friedrich Wilhelm Riemer: Mitteilungen über Goethe. Auf Grund der Ausgabe von 1841 und des handschriftlichen Nachlasses herausgegeben von Arthur Pollmer, Leipzig 1921, S. 167-177.
- 4 Goethes Entschluss, sich 1792 bei der Kanonade von Valmy der lebensgefährlichen Erfahrung eines »Kanonenfiebers« auszusetzen, beruhte auf der mutwilligen Entscheidung eines nach naturwissenschaftlicher Empirie verlangenden gelangweilten Hasardeurs, der sich noch für das Subjekt der Geschichte hielt, und kann nicht mit der Schreckensnacht des 14. Oktober 1806 verglichen werden. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 14: Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre, hg. von Reiner Wild, München 1986, S. 383f. Zitate aus der Münchner Ausgabe werden hiernach mit der Sigle MA mit Bandnummer und Seitenzahl angegeben.
- 5 Dass die Ereignisse von 1806 Goethes Leben »in mancher Hinsicht eine neue Richtung gegeben« haben, hebt auch Gustav Seibt hervor; Gustav Seibt: Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung, München 2008, S. 9. Seibt gibt im ersten Kapitel seines Buches eine umsichtige Darstellung der Ereignisse in Weimar in den Tagen der Schlacht von Jena und Auerstedt, ihrer historisch-politischen Bedeutung und ihrer Folgen für Goethes Leben: »Dieses in langen Jahren um Goethe herangewachsene System war nie vorher und nie nachher so bedroht wie in den Wochen um die Schlacht von Jena und Auerstedt.« (S. 18) Wichtige Augenzeugenberichte über diese »Tage des Entsetzens«, wie Goethes Amtskollege Christian Gottlob Voigt sie genannt hat, bietet das 6. Kapitel des Quellenwerks von Ludwig Geiger: Aus Alt-Weimar. Mittheilungen von Zeitgenossen nebst Skizzen und Ausführungen, Berlin 1897, S. 98-121, Voigts Bericht über die »unholdesten Tage« S. 108-114.

dem von ihm verfassten Nachruf auf Anna Amalia aber, der von sämtlichen Kanzeln des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach verlesen wurde, schildert er die zerstörerische Wirkung, die der Krieg auf ein friedliches Haus, einen Lebensentwurf, eine Familie, ein ganzes politisches Gemeinwesen auszuüben vermochte, in einem einzigen großen Satz mit solcher Empathie und solcher Nähe zu den erfahrenen Schrecken, als spräche er von sich selbst – und dass er dies tatsächlich tut, zeigt sich schon daran, dass er sich zu Beginn des Satzes durch das Personalpronomen »uns« in die das Leben Anna Amalias erschütternde und verkürzende Erfahrung der destruktiven Energien des Krieges einbezieht:

Aber in diesen letzten Zeiten, da der unbarmherzige Krieg, nachdem er unser so lange geschont, uns endlich und sie ergriff, da sie, um eine herzlich geliebte Jugend aus dem wilden Drange zu retten, ihre Wohnung verließ, eingedenk jener Stunden, als die Flamme sie aus ihren Zimmern und Sälen verdrängte; nun bei diesen Gefahren und Beschwerden der Reise, bei dem Unglück, das sich über ein hohes verwandtes, über ihr eigenes Haus verbreitete, bei dem Tode des letzten einzig geliebten und verehrten Bruders, in dem Augenblick, da sie alle ihre auf den festesten Besitz, auf wohl erworbenen Familienruhm gebauten jugendlichen Hoffnungen, Erwartungen von jener Seite verschwinden sah: da scheint ihr Herz nicht länger gehalten und ihr mutiger Geist gegen den Andrang irdischer Kräfte das Übergewicht verloren zu haben.⁶

Man wird keinen Satz in Goethes Prosaschriften aus diesen Jahren finden, der die Erschütterung durch die Erfahrung, der vernichtenden Gewalt des »unbarmherzigen« Krieges ausgesetzt zu sein, mit solcher Intensität zum Ausdruck brächte, wie es diesem gelingt, und in seinen poetischen Werken, die zwischen der Schlacht von Jena und Auerstedt und derjenigen von Waterloo entstanden sind, finden sich analoge Passagen, die das Unheil der ein Jahrzehnt lang erlebten, drohenden oder von Ferne wahrgenommenen Kriegsergebnisse unter konkretem Bezug auf die eigenen Erfahrungen reflektieren, erst recht nicht. Im Gegenteil: Wer Goethes poetische Werke aus den Jahren 1806 bis 1815 liest, könnte den Eindruck gewinnen, der Krieg habe überhaupt nicht stattgefunden oder der Dichter habe ihn verschlafen wie sein Epimenides in dem 1814 verfrüht zur Feier des Kriegsendes entstandenen Festspiel *Des Epimenides Erwachen*. Epimenides ist gewiss auch die ironische Spiegelfigur eines Dichters, der den ganz Europa verwüstenden Napoleonischen Kriegen immerhin den Zugang zum Reich seiner Poesie weitgehend erfolgreich zu verwehren vermochte. Nichts musste die Zeitgenossen so sehr bewegen wie der Jahrzehnte währende Krieg mit sei-

6 MA 9, S. 932.

nen permanenten Rekrutierungen, Einquartierungen, Kontributionen, nahen und fernen Zerstörungen, Versorgungsengpässen, politischen Neuordnungen, und gegen nichts hat sich die Goethe'sche Poesie in diesen Jahren so intransigent zu verschließen gesucht wie gegen den Krieg und dessen Allgegenwart.⁷ Dass dieser Befund nicht auf die Gleichgültigkeit eines Mannes zurückgeführt werden kann, der bei aller denkbaren und realen Gefährdung seines Lebens und Besitzes letztlich doch immer ungeschoren davongekommen war, zeigt die tiefe Erschütterung, die aus dem Satz über den Tod Anna Amalias spricht. Sie war so groß, dass sie das Gegenteil vermuten lässt: Goethe hatte das am eigenen Leibe erfahrene Kriegsgeschehen so tief verstört, dass er ihm auf keinen Fall Zugang zu seinem poetischen Werk gewähren wollte.⁸ Erst als alles vorbei war, nach den Friedensverhandlungen des Wiener Kongresses, hat er auszusprechen vermocht, welchen lebensgeschichtlichen Status der Einbruch des Krieges in seine Lebenswirklichkeit für ihn besessen hatte: denjenigen einer Vertreibung aus dem Paradies; in dem zur Feier des fünfzigjährigen Dienstjubiläums seines Ministerkollegen Christian Gottlob von Voigt, der wie er ein Friedensfreund war, geschriebenen Stanzengedicht *Zur Feyer des sieben und zwanzigsten Septembers 1816* ruft er mit diesen Worten die Erinnerung an die ein Jahrzehnt zuvor eingebrochene Katastrophe wach: »Bis endlich, längst umwölkt, der Himmel wettet, / Das Paradies und seinen Hain zerschmettert.«⁹

7 Es ist nicht ohne Nutzen, sich aus militärhistorischer Perspektive die räumliche Nähe vor Augen führen zu lassen, in der Goethe ein Jahrzehnt lang zum Krieg lebte: »Dabei hat es für eine Phantasie, die gern in räumlichen Beziehungen denkt, einen großen Reiz, sich zu erinnern, daß die mitteldeutschen Schlachtfelder von 1806 und 1813, Saalfeld, Jena und Auerstedt, Halle und Erfurt, Großgörschen, Dresden und Leipzig, von den vielen kleinen Gefechtsfeldern zu schweigen, alle in dem gleichen Raume liegen, in dem das geistige Leben Deutschlands damals seinen Mittelpunkt hatte. Das strategische Dreieck, dessen Grundlinie parallel dem Thüringer Wald von Eisenach und Erfurt über Weimar und Jena nach Dresden, dessen Schenkel über Halle, Leipzig und Wittenberg einerseits und von Dresden über die Lausitz andererseits nach Berlin führen, umschließt die Heimat der großen deutschen Dichtung und Philosophie. In den strategischen Entwürfen, in den Tagesbefehlen und Gefechtsberichten lesen wir die gleichen Ortsnamen, die uns aus den Lebensumständen unserer Dichter und Denker so vertraut sind.« Erich Weniger: *Goethe und die Generale*, Leipzig 1942, S. 13.

8 Wenn die Forschung das Thema »Goethe und der Krieg« behandelt, so tut sie dies deshalb auch nahezu ausschließlich unter Bezug auf seine späteren Erinnerungswerke *Campagne in Frankreich* und *Belagerung von Mainz*; vgl. exemplarisch die Abhandlung eines für die Zusammenhänge von Politik und Poesie besonders sensiblen Germanisten: Hans Reiss: *Goethe über den Krieg. Zur »Campagne in Frankreich«*, in: H. R.: *Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien*, Würzburg 1993, S. 226-249.

9 MA II.1.1, S. 171.

Die Abwesenheit des Krieges in der Goethe'schen Poesie des Jahrzehnts nach der Schlacht von Jena ist schon den Zeitgenossen aufgefallen; auf eine entsprechende Bemerkung Frédéric Sorets hin begründete sie Goethe am 28. April 1825, zehn Jahre nach den Ereignissen, mit dem Satz: »Nein! das waren zu grausame und zu nahe Wirklichkeiten, sie waren zu poetisch, als daß der Dichter aus seiner Einbildungskraft noch etwas hätte hinzufügen können, und das war nicht meine Sache.«¹⁰ Die realen Schrecken des Krieges überstiegen für Goethe alles Unheil, das von der dichterischen Einbildungskraft entworfen werden konnte. Die Naherfahrung der zerstörerischen Wucht des Krieges war Goethe mit solcher Intensität zuteilgeworden, dass er sich von ihr nicht in einem Akt poetischer Realitätsbewältigung zu distanzieren vermochte; Sorets Gesprächsaufzeichnung gibt einen Hinweis darauf, wie fundamental die Erschütterung durch das militärische Grauen für den Dichter gewesen sein muss.

Die Dichtung als Medium des Distanzgewinns gegenüber der Wirklichkeit musste für Goethe am Krieg bereits deshalb versagen, weil die intentionale Entfesselung zerstörerischer Gewalt den äußersten Gegensatz zu den gewaltlosen Bildungsgesetzen der Natur bezeichnet, denen sich sein Poesieverständnis immer verpflichtet wusste; schon bald nach der Schlacht von Jena, am 13. Dezember 1806, sagte er deshalb zu Riemer: »Der Krieg ist in Wahrheit eine Krankheit, wo die Säfte, die zur Gesundheit und Erhaltung dienen, nur verwendet werden, um ein Fremdes, der Natur Ungemäßes, zu nähren.«¹¹ Der Krieg war in Goethes Augen diejenige menschliche Lebensform, die der Natur (und damit der Natur des Menschen) am entschiedensten widersprach; schon dies schloss für ihn die Poesiefähigkeit des Krieges aus. Die Gleichsetzung von Krieg und Krankheit besagt, dass Krieg für Goethe die Auflösung von Form, Maß und Gesetz bedeutete; ohne Form und Maß war aber Poesie für ihn nicht denkbar. Dass der Krieg das »der Natur Ungemäße« sei, will ebendies sagen: Er setzt sich über die Leben spendenden und sichernden Gesetze der Natur hinweg, er kennt kein Maß, er zerschlägt die Formen, die als organische Begrenzungen zu den Bedingungen allen Lebens gehören. Als am Abend des 10. Dezember 1807 in Jena im Gespräch mit Major von Hendrich der »Vorschlag zu einer epischen Behandlung des Octobers 1806« auf den Tisch kam,¹² ließ Goethe deshalb diese Idee sogleich fallen und wandte sich stattdessen der Weiterarbeit an seinen Sonnetten und damit der Gedichtform zu, die auf besonders strenge Weise durch

10 Johann Wolfgang Goethe: Goethes Gespräche. Gesamtausgabe. Neu herausgegeben von Flodoard Frhr. von Biedermann. In 5 Bänden, Bd. 4: Vom Tode Karl Augusts bis zum Ende 1828 Juni – 22. März 1832, Leipzig 1909, S. 494f. Zu einer analogen Äußerung gegenüber dem englischen General Congreve vgl. Weniger 1942 (Anm. 7), S. 75.

11 Riemer 1921 (Anm. 3), S. 263.

12 Goethe 2004 (Anm. 3), S. 401.

Form, Maß und Gesetz charakterisiert ist. Aus dem gleichen Grund konnte das »wilde Geschick des allverderblichen Krieges, / Das die Welt zerstört, und manches feste Gebäude / Schon aus dem Grunde gehoben«,¹³ das Goethe seinen Hermann exemplarisch am Schicksal Dorotheas beklagen lässt, als Inbegriff der Formzertrümmerung, der Gesetzlosigkeit und des verlorenen Maßes auch nur den Hintergrund seines 1796/97 entstandenen bürgerlichen Epos bilden, nicht aber dessen Thema. Und deshalb eröffnen nach der dreifachen Zäsur der Jahre 1805 bis 1807 das Goethe'sche Spätwerk auch poetische Schöpfungen, aus denen der Krieg entweder gänzlich ausgeschlossen ist oder in denen er doch ganz an den Rand gedrängt erscheint: 1807 die das lyrische Spätwerk einleitenden *Sonette*, 1808 das Drama *Pandora*, in dessen symbolisch verdichteter Personen- und Handlungskonstellation das Problem kriegerischer Gewalt mitschwingt, aber nicht explizit gestaltet wird, und 1810 im erzählerischen Werk die *Wahlverwandtschaften*, die Eduard zwar die »Aushilfe« gestatten,¹⁴ sich temporär aus seinen seelisch-sittlichen Verstrickungen dadurch zu verabschieden, dass er sich einem sieggewohnten Feldherrn anschließt (womit in diesen Jahren nur Napoleon gemeint sein konnte), aber es dem Leser ersparen, Eduard aufs Schlachtfeld zu folgen.

Während eine junge Generation von Dichtern sich den Herausforderungen der Zeit dadurch zu stellen suchte, dass sie eine »Literatur des Krieges« entwickelte,¹⁵ schloss Goethe den Krieg im Jahrzehnt von dessen größter Ausdehnung, der höchsten Opferzahlen und der schlimmsten Verwüstungen nachdrücklich und bewusst aus seiner Dichtung aus. Schon dies musste sie unzeitgemäß erscheinen lassen. Allerdings bildet genau dies einen prägenden Grundzug des Goethe'schen Spätwerks: der Wille zum Widerstand gegen den Zeitgeist, der Entschluss, sich thematisch und formal nicht von den Prioritäten der Gegenwart und den Anforderungen des Zeitgeists bestimmen zu lassen. Der Ausschluss des Krieges aus der Poesie war ein wichtiger thematischer Schritt hin auf ein Spätwerk, das sich konsequent den An- und Herausforderungen seiner eigenen Zeit dadurch stellte, dass es sich ihnen widersetzte. Während um ihn herum alles im Krieg versank, suchte Goethe der Poesie – durchaus in Fortführung der im klassischen Jahrzehnt entwickelten Autonomieansprüche der Kunst – ihren Freiraum auch dadurch zu sichern und zu erweitern, dass er den destruktiven Potentialen des Krieges den Zutritt zu ihr verwehrte, um so in den Zeiten des Krieges im Imaginationsraum einer von Maß, Gesetz und Form bestimmten Dichtung in Übereinstimmung mit der Natur darstellerisch die Maße, Formen und Gesetze des menschlichen Lebens

13 MA 4.1, S. 586.

14 MA 9, S. 401.

15 Mathieu Carrière: Für eine Literatur des Krieges, Kleist, Basel/Frankfurt a. M. 1981.

zur Geltung kommen lassen zu können. In schriftstellerischer Hinsicht erscheint deshalb im Jahrzehnt nach 1806 Goethes Verhältnis zu dem Europa prägenden Krieg wie die große Ausfaltung einer Urszene in der *Campagne in Frankreich* (die Goethe freilich erst 1820, also in erheblicher zeitlicher Distanz zu den Ereignissen, niedergeschrieben hat): Wie er dort am 31. August 1792, statt die militärischen Abläufe in den Blick zu nehmen, unterhalb der vor der Beschießung stehenden Festung Verdun in einem Tümpel »die schönsten prismatischen Farben« beobachtet und »subjektive Versuche« zur Farbenlehre angestellt hat,¹⁶ so bildet die 1810 erschienene *Farbenlehre* das umfangreichste und ehrgeizigste Werk Goethes im Kriegsjahrzehnt 1806 bis 1815. Hier wie dort wendet er den Blick von den Zerstörungen des Krieges ab und richtet ihn auf die von überzeitlichen Gesetzen bestimmte Ordnung der Natur und findet in ihr das Maß, das der Zeit verloren gegangen war.

II.

Aber ließ sich der Krieg in diesen Jahren seiner permanenten Präsenz tatsächlich vollständig aus Goethes Dichtung ausschließen? Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass das verdrängte Thema des Krieges in den zwischen der Schlacht von Jena und der Schlacht von Waterloo entstandenen Goethe'schen Versdichtungen auf eine so komplizierte Weise präsent ist, wie man es von der Wiederkehr des Verdrängten erwarten darf. Dabei ist zunächst bemerkenswert, dass der Krieg, wie marginal auch immer, ausschließlich in Goethes Gelegenheitsdichtungen zur Sprache kommt, also in einem von den Goethelesern wenig beachteten, vom Dichter selbst aber hoch geschätzten Genre. Die aus bestimmten Anlässen entstandenen und an einzelne Personen gerichteten Casualgedichte waren schon durch ihre situative Einbindung und ihren personalen Bezug auf eine größere Realitätsnähe festgelegt als autonome poetische Schöpfungen und konnten deshalb die Zeitereignisse nicht ganz aus sich ausschließen. Einen Schlüsseltext für die Frage nach der Integrationsfähigkeit und Integrationsnotwendigkeit des Krieges in seine Poesie bildet gleich das erste Gedicht, das Goethe nach der Katastrophe des 14. Oktober 1806 geschrieben hat. Es handelt sich um ein im Erstdruck »Zueignung an Pr. C. v. S. W.« überschriebenes Gedicht in 46 Knittelversen, das nach Ausweis des Tagebuchs am 17. Januar 1807 entstanden sein dürfte,¹⁷ aber erst 1833 in der Ausgabe letzter Hand gedruckt worden ist. Datiert ist das Gedicht allerdings sowohl im Erstdruck als auch in einer im Goethe- und Schiller-Archiv aufbewahrten postumen Abschrift auf den Okto-

¹⁶ MA 14, S. 353.

¹⁷ »Dedication des Stammbuchs in Knittelversen.« Goethe 2004 (Anm. 3), S. 286.

ber 1807. Dies erklärt sich vermutlich daraus, dass Goethe zwar nicht im Oktober, wohl aber kurz davor, am 29. September 1807, der Erbprinzessin Caroline von Sachsen-Weimar, an die die »Zueignung« gerichtet war, sein *Reise-Zerstreuungs- und Trost-Büchlein*, ein Taschenbuch mit seit dem 3. Oktober 1806 entstandenen eigenhändigen Zeichnungen, als Geschenk übergab und dies offenbar mit der Überreichung der bereits im Januar entstandenen »Zueignung« zu verbinden beabsichtigt hatte. Ob ihr das Gedicht tatsächlich überreicht worden ist, stellt sich bei näherer Betrachtung des Textes jedoch als höchst zweifelhaft dar.

So bedarf es bereits der Erklärung, weshalb Goethe das Gedicht später nicht in eine seiner für den Druck bestimmten Zusammenstellungen von an Personen gerichteten Gelegenheitsgedichten aufgenommen hat. Der Dichter war Caroline, der ältesten Tochter Herzog Carl Augusts, immer auf besondere Weise zugetan; die über fast ein Jahr sich erstreckende Entstehung des 88 Blätter umfassenden *Reise-Zerstreuungs- und Trost-Büchlein*, das von Anbeginn für die begeisterte Zeichnerin Caroline bestimmt war, gibt ein besonders schönes Zeugnis hierfür. Vielleicht widerstrebte es seinem Sinn fürs höfische Aptum, nach dem frühen Tod Carolines als Erbgroßherzogin von Mecklenburg-Schwerin im Jahre 1816 im Alter von nur 30 Jahren ein ihr gewidmetes Gedicht in der alles andere als höfisch repräsentativen Form des Knittelverses drucken zu lassen. Das wirft freilich die Frage auf, weshalb Goethe überhaupt die ungewöhnliche Entscheidung getroffen hat, ein an eine Prinzessin gerichtetes Widmungsgedicht ausgerechnet in Knittelversen zu verfassen. Wollte er damit seine in dem Taschenbüchlein zur Entfaltung gebrachten zeichnerischen Fähigkeiten ironisch in Frage stellen und sie als solche eines Dilettanten charakterisieren? Wollte er seine eigene Trostbedürftigkeit nach dem Desaster des Oktober 1806 durch die Wahl einer studentisch-burschikosen Tonlage herunterspielen? Wollte er seinen Versen in Zeiten der Niederlage und der Okkupation gar einen besonders deutschen Charakter verleihen? Auf jeden Fall ging es ihm um stilistisches Understatement und um Pathosvermeidung in einer politisch schwierigen Lage, und irgendwann – vielleicht schon vor der Übergabe des Zeichenbuchs, spätestens aber nach Carolines Tod als Gattin des Erbgroßherzogs von Mecklenburg-Schwerin – muss ihm bewusst geworden sein, dass er damit stilistisch die Notwendigkeit der Wahrung von sozialer Distanz gegenüber einer hohen Standesperson zu unterlaufen drohte; deshalb sind seine Verse zu seinen Lebzeiten »als ein Gegenstand der Diskretion quasi sekretiert geblieben«.¹⁸ Der Leser des Gedichts tut jedenfalls gut daran, die politisch-gesellschaftliche Problematik der Entscheidung für den Knittelvers zu beachten.

18 Gerhard Fimmel: Begleittext und Katalog zum Reprint von Goethes »Reise-, Zerstreuungs- und Trostbüchlein«, Leipzig 1985, S. 11.

Zueignung an P⟨rinzessin⟩ C⟨aroline⟩ v⟨on⟩ W⟨eimar⟩
 Oktober 1807

Dieses Stammbuch, wie man's auch nimmt,
 War eigentlich für 'nen Studenten bestimmt
 Der es, auf akademischen Pfaden,
 Sich wählen sollt' aus Hertels Laden;
 Wie ich's denn auch, – nicht guter Ding –
 Aus der hübschen Frau Hertel Hand empfing.

Denn guter Dinge konnt' ich nicht sein.
 Wir waren schon in den Oktober hinein,
 Und preußische Scharen allzumal
 Zertrappelten uns Berg und Tal,
 Und damals war noch nichts verloren.

Ich kraute mir aber hinter den Ohren
 Und setzte mich, wie vor alter Zeit,
 Wieder an des Tales Wirklichkeit,
 Und wollte kühnlich mich erdreisten,
 An der Saale das auch zu leisten
 Was an der Töpel ich trieb im Spiel;
 Das war nun freilich gar nicht viel.

Kaum hatt' ich aber ein paar Pappeln zeichnet
 Und ein paar Berge mir angeeignet,
 Da brach die Sündflut auf einmal herein:
 Es hätte nicht können schlimmer sein.

Wie aber *nach* dem jüngsten Gericht
 Was vorgeschah auch wieder geschicht
 Und über Wolken und unter Flammen
 Freunde und Feinde kommen zusammen;
 Und überall im höchsten Chor
 Jeder Heilige, nach wie vor,
 Hebt und trägt sein Marterinstrument,
 Woran man ihn allein erkennt:
 So werd' ich auch wohl in Abrahams Schoß
 Bleistift und Pinsel nicht werden los.
 Bei vieler Lust und wenig Gaben
 Werd' ich doch nur gekritzelt haben.

Doch sei dem Allen wie es sei,
 Kein Blatt im Buch ist überlei,
 Auf beiden Seiten manche beschrieben
 Und so nichts weiter übrig blieben
 Als daß Du glaubst, das viele Papier,
 Was auch drauf stehe, gehöre Dir.
 Und dazu hast Du Fug und Macht,
 Immer war Dein dabei gedacht.

So steht Dein Bild auch klar und glatt
 In unserm Herzen auf jedem Blatt.
 Und Liebe bleibt zu unserm Gewinn
 Ein beßrer Zeichner als ich bin.¹⁹

Zeichnen in den Zeiten des Krieges, Weltdarstellung in den Zeiten der Weltzerstörung: In keinem anderen seiner Gedichte hat Goethe so unverstellt von den Schrecken, die er am 14. Oktober 1806 erleben musste, gesprochen wie in diesem. »Es hätte nicht können schlimmer sein«: Dieser Vers steht in der Mitte des Gedichts und bezeichnet dessen zwischen die biblischen Weltuntergangstopoi Sündflut und Apokalypse eingespannte poetische Klimax, die mit der Antiklimax seines Lebens identisch war. Die mit Sündflut und Apokalypse verbundenen Untergangssmantiken können nicht überboten werden; sie beglaubigen die persönliche Erfahrung, dass es für das Ich schlimmer nicht hätte kommen können. Zugleich unterläuft Goethe, ohne damit die nach der Schlacht von Jena erlebten Schrecken relativieren zu wollen, aber in dem Bewusstsein, dass er selbst und die Seinigen am Ende einigermaßen glimpflich davongekommen waren, das Pathos dieser Aussage durch den alle Extremerfahrungen ironisch verkleinernden Duktus des Knittelverses. Das ist die stilistische Entscheidung eines Mannes, der, um von einer kaum drei Monate zurückliegenden traumatischen Erfahrung sprechen zu können, sie erkennbar – denn die Klimax/Antiklimax des Gedichts bleibt ja bestehen – herunterspielt und gerade damit zum Ausdruck bringt, wie tief sie ihn getroffen hat. Goethe benutzt also den Knittelvers als Medium der ästhetischen Distanzierung von dem über Weimar hereingebrochenen Unheil des Krieges, um es überhaupt benennen zu können. Wie er wenige Monate später in die Persona Anna Amalias tritt, um in der Erinnerung an die von ihr erfahrene tödliche Kriegsgewalt das eigene Entsetzen über etwas, das auch für ihn schlimmer nicht hätte sein können, zur Sprache zu bringen, so verlässt er in dem an die Erbprinzessin gerichteten Zueignungsgedicht seine soziale Rolle als Familienvater, seine politische Rolle als Minister und seine kulturelle

19 MA 9, S. 9f.

Rolle als berühmter Dichter und begibt sich in die Rolle eines Mannes, der wie zu zeichnen so auch nach der Katastrophe wieder neu zu leben lernen muss. Erst dies bringt die Erschütterung durch den plötzlichen Einbruch des Krieges in seine geordnete Wirklichkeit zum Ausdruck.

Mit dem eingangs entworfenen Genrebild, das den Dichter in »Hertels Laden« beim Erwerb eines »Stammbuchs« zeigt, das eigentlich »für 'nen Studenten bestimmt« war, gibt Goethe eine Begründung dafür, weshalb er in einen studentischen Duktus verfällt, eine niedrigere Stilebene wählt und auf eine wenig kunstvolle Versform zurückgreift, während er doch sonst in der höfischen Casualpoesie dieser Jahre die zeremoniöse Stanze favorisiert. Hier findet eine poetische Reduktion aufs Elementare statt, die dem Dichter als ästhetisches Äquivalent für den Neuanfang nach der nivellierenden »Sündflut« und dem »jüngsten Gericht« des Krieges erschienen sein muss, die über das Herrscherhaus und den dichtenden Zeichner in gleicher Weise hinweggegangen waren. Deren egalisierendes Vernichtungswerk bringt die Zueignungsempfängerin und den Zueignenden auf dieselbe basale Stilebene, wie auch beide vom Text auf dasselbe basale zeichnerische Vermögen festgelegt werden: »Bei vieler Lust und wenig Gaben / Werd' ich doch nur gekritzelt haben.« Goethe neigte nicht dazu, seine zeichnerischen Fähigkeiten zu überschätzen; eine abschätzig Selbstkritik wie diese war ihm sonst aber fremd, und deshalb wird sie an dieser Stelle, im ersten Gedicht »nach dem jüngsten Gericht«, wohl als Ausdruck des Bewusstseins zu lesen sein, aufs Elementare zurückgeworfen zu sein und vor einem Neuanfang zu stehen (auch wenn die von der Courtoisie vorgeschriebene Verkleinerung des Gebenden gegenüber der Empfängerin des Zeichenbuchs gewiss mitschwingt).

Der Titel, den Goethe dem Zeichenbuch in lateinischer Kurrentschrift vorangestellt hat, hält dagegen in markantem Kontrast zum stilistischen Duktus des Zueignungsgedichts den am Hofe vorgeschriebenen Stil ein und lässt schon deshalb vermuten, dass die »Zueignung« schwerlich mit dem Büchlein übergeben worden sein kann: *Reise= Zerstreuungs= und Trost= / Büchlein / vom September 1806 / bis dahin 1807 / Ihro / Der Prinzess Caroline von Weimar Durchl. / untermännigt / gewiedmet / von / Goethe*. Der zunächst biedermeierlich-beschaulich anmutende Titel teilte der Empfängerin dies mit: Die ihm folgenden Zeichnungen waren entstanden in Zeiten des Krieges, nicht zuletzt auf Reisen an Orte, die von dessen Verwüstungen bisher verschont geblieben waren, also vor allem Karlsbad; sie dienten dem Zeichner zur »Zerstreuung« und zur Ablenkung von den verstörenden Zeitereignissen und zum »Trost« für die Abwesenheit Carolines, die Weimar am 14. Oktober nach der Niederlage gemeinsam mit der Herzogin-Mutter Anna Amalia und dem Erbprinzen Carl Friedrich verlassen hatte;²⁰

20 Vgl. »Nachher aufs Schloß, wo die Absendung nach allen Enden hin, zum Herzog und Erbprinzen geschah.« Goethe 2004 (Anm. 3), S. 266. Vgl. hierzu den Kommentar, S. 883.

sie sollten aber auch dem »Trost« der Prinzessin angesichts der erfahrenen Schrecken dienen. Der durch den Titel des Zeichenbuchs hergestellte enge Bezug zu den politisch-militärischen Hintergründen, vor denen es entstanden ist, wird unmissverständlich hervorgehoben durch dessen ebenfalls im Titel genannten Entstehungszeitraum: Der September 1806 war der letzte Friedensmonat, den Weimar erleben durfte, am 12. September 1807 kehrte die herzogliche Familie nach Weimar zurück, und dies wurde am 19. September festlich begangen mit der Wiedereröffnung des Weimarer Theaters, für die Goethe ein *Vorspiel* schrieb, das auf allegorische Weise den Einbruch des Krieges und die Wiederherstellung des Friedens gestaltet. »Zueignung«, Zeichnungsbuch und dramatisches *Vorspiel* stehen damit in einem engen Zusammenhang, der für die Prinzessin völlig transparent hätte sein können (es bleibt ja offen, ob ihr jemals die »Zueignung« übergeben wurde), wobei es immer um die Kriegerfahrung ging, die mit der Perspektive auf einen neuen Frieden verbunden wurde: deshalb die spätere Datierung der »Zueignung« auf den Oktober 1807, deshalb Abschluss und Übergabe des *Reise- Zerstreungs- und Trostbüchlein* Ende September 1807, deshalb die dramatische Struktur des *Vorspiels*, das die Überwindung der Kriegsgöttin durch herrscherliche Majestät und den damit verbundenen Frieden gestaltet. Dieser Zusammenhang zeigt deutlich, dass »Zueignung« und Zeichenbuch einen politischen Gehalt besitzen, und es mag gerade dies gewesen sein, was es Goethe im September 1807 unangemessen erscheinen ließ, der (wie fragil auch immer) wiederhergestellten politischen Ordnung, repräsentiert in der nach Weimar zurückgekehrten Erbprinzessin, ausgerechnet in Knittelversen zu huldigen.

Der burleske Ton der Eingangsstrophe der »Zueignung« wird im 5. Vers gebrochen durch einen parenthetischen Einschub, der der Szene des Stammbuch-erwerbs einen dunkel drohenden Hintergrund verleiht: Der Dichter habe das Büchlein »nicht guter Ding« erworben. Ein Blick in Goethes Tagebuch zeigt, weshalb er damals nicht guter Dinge sein konnte: Am 24. September 1806 besuchte er das Hauptquartier Herzog Carl Augusts in Niederroßla und sprach an der Tafel mit preußischen Generälen; am 2. Oktober war er als Weimarerischer Verpflegungskommissar in Jena von General Fürst von Hohenlohe-Ingelfingen, dem zweiten preußischen Oberbefehlshaber, zur Tafel geladen; am Folgetag kam es zu weiteren Gesprächen mit Fürst Hohenlohe und dessen Staboffizieren sowie zur letzten Begegnung mit Prinz Louis Ferdinand. Es war dies der Tag, an dem er das Stammbuch in Jena erwarb. Goethe war also präzise mit der militärischen Lage und den Vorbereitungen auf die Schlacht vertraut, er kannte die miserable Stimmung in der preußischen Armee und wusste genau, dass die militärische Führung im Hinblick auf den Ausgang der Schlacht alles andere als »guter Ding« war,²¹ au-

21 Die entsprechenden Zeugnisse bei Weniger 1942 (Anm. 7), S. 52-55.

ßerdem war ihm klar, dass die Schlacht in nächster Nähe zu Weimar stattfinden würde und damit auch über das Schicksal der Stadt und des Herzogtums insgesamt sowie über sein eigenes Schicksal entscheiden musste. So erklärt sich auch, weshalb er in der zweiten Strophe des Gedichts die Vorbereitungen zur Schlacht durch die Erinnerung daran ins Bild setzt, wie »preußische Scharen allzumal / Zertrappelten uns Berg und Tal«. In diesen Versen sind es die Preußen, also die bei der Bevölkerung Weimars mehrheitlich unbeliebten²² Verbündeten des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach, die das militärische Zerstörungswerk eröffnen, indem sie das zertreten, was doch Gegenstand der Zeichnungen hätte sein sollen: »Berg und Tal«, die Ordnung der Natur.

Bereits mit diesem Satz wird das Herzogtum, dem Goethe diente, zum Objekt der Zerstörung: »Zertrappelten uns«, eine Wendung, in der sich Goethes Bewusstsein ausspricht, dass das Zerstörungswerk des Krieges unterschiedslos über Freund und Feind hinweggeht, wie dies ja auch die 5. Strophe akzentuiert, indem sie die Unterschiede von Freund und Feind nach dem Tode aufhebt: »Und über Wolken und unter Flammen / Freunde und Feinde kommen zusammen«. Überdies spricht sich in der Entscheidung des Dichters, in der 2. Strophe nur die preußischen Truppen zu benennen, nicht aber in der 4. und 5. Strophe das französische Heer, das Goethe dann doch erst in Lebensgefahr brachte, neben politischer Rücksichtnahme nach der Niederlage auch das Bewusstsein des Weimarer Ministers aus, dass es in erster Linie das militärisch riskante Bündnis seines Herzogs mit den Preußen gewesen war, das die siegreichen Truppen Napoleons nach Weimar und ihn selbst in äußerster Gefahr gebracht hatte. So mag es auch der problematische politische Gehalt dieser Verse gewesen sein, der am Ende Goethe dazu bewog, sie bis zu seinem Tod in seinen Papieren zu sekretieren.

Jedenfalls muss es dem Ich dieses Gedichts schon im Augenblick der Erwerbung des Stammbuchs klar (»nicht guter Ding«) gewesen sein, dass es unter dem Druck des nahenden Krieges gewissermaßen gegen die Zeit anzuzeichnen hatte, bevor sein Gegenstand zertreten werden würde. Denn es trifft zu, was im zweiten Vers der 2. Strophe steht: »Wir waren schon in den Oktober hinein«; tatsächlich sind die ersten Blätter im *Trostbüchlein* zwischen dem 3. Oktober, an dem das Stammbuch in Jena gekauft wurde, und dem 6. Oktober entstanden.²³ Danach blieb bis zu der verlorenen Schlacht kaum noch Zeit, so dass das Resümee zum zeichnerischen Ertrag der Tage vor der Niederlage am Ende der 3. Strophe nüchtern bilanziert: »Das war nun freilich gar nicht viel«, kaum mehr als sechs oder sieben Blätter. Unter welchem Zeitdruck der Zeichner damals arbeitete, hält auch der letzte Vers der 2. Strophe fest: »Und damals war noch nichts verloren.« Man darf diesen Vers abgründig nennen – nicht allein

22 Dazu Geiger 1897 (Anm. 5), S. 167.

23 Vgl. hierzu Femmel 1985 (Anm. 18), S. 39 f.

deshalb, weil er jedem Leser in Erinnerung rufen sollte, dass wenige Tage nach Erwerb des Stammbuchs die Schlacht von Jena und Auerstedt katastrophal »verloren« wurde und damit in Weimar die Zeit der Plünderungen, Brände, Einquartierungen und schweren Kontributionen begann und auch der Herzog kurz davor stand, sein Herzogtum zu verlieren, sondern aufgrund der formalen Entscheidung, den nächsten Vers, der das Reimwort bringen musste, auf die folgende Strophe zu verschieben und so das Wort »verloren« erst einmal trost- und resonanzlos im Raum hängen und dessen langen Nachhall in der Seele der Leserin, für die das Gedicht bestimmt war, forttönen zu lassen.

Es nimmt dem Vers nichts vom Vollgewicht seines Ernstes, dass Goethe ihm nach dem Stropheneinschnitt mit einer lapidaren Geste und einem nahezu grotesken Reimwort antworten lässt, zumal beides Ausdruck der Rat- und Hilflosigkeit gegenüber der bedrohlichen Lage ist: »Ich kraute mir aber hinter den Ohren«. Diese Reaktion ist selbst als Gestus des Nachdenkens unangemessen und soll dies auch sein, weil es eine angemessene Reaktion auf das, was bald darauf über »uns« hereinbrechen sollte, nicht geben konnte. Der Versuch des Ich jedenfalls, so weiterzumachen wie bisher (»wie vor alter Zeit«), die bedrohlichen Anzeichen zu ignorieren und sich an die sichtbare Realität zu halten (»des Tales Wirklichkeit«), scheitert an der Plötzlichkeit (»auf einmal«), mit der der moderne Krieg alle Kulturkontinuität und alle historisch-politischen Gewissheiten zerfetzt; die biblischen Modelle Sündflut und Jüngstes Gericht bezeichnen eben nicht nur die Totalität des Vernichtungswerks, sondern auch die Unmöglichkeit für die Bevölkerung des Herzogtums, sich auf etwas einzustellen, das »hätte nicht können schlimmer sein«. Mit dem Einbruch der Sündflut und des Jüngsten Gerichts in der Mitte des Gedichts, den mythischen Archetypen größter und umfassendster Vernichtung, verbindet das Ich des Gedichts deshalb die Vorstellung einer Zeitenwende, von der an die »alte Zeit« nicht mehr gilt.

Dass das Gedicht nach seiner Peripetie, die von den apokalyptischen Entstehungsbedingungen der ersten Blätter des Zeichnungsbuchs hinüberlenkt zur eigentlichen »Zueignung« an die Empfängerin, kein Wort wagt über den Charakter der neuen Zeit, ist nur drei Monate nach der Katastrophe nicht verwunderlich. Jedenfalls unterläuft Goethes Gedicht jede Erwartung auf Friedensvisionen, wie sie sich im panegyrischen Kontext höfischer Casualpoesie durchaus angeboten hätten, ironisch dadurch, dass es sich ein künftiges Leben nur im Totenreich vorzustellen vermag, in dem ein jeder durch sein »Marterinstrument« charakterisiert wird, was freilich voraussetzt, dass das Leben in den Zeiten des Krieges für »Freunde und Feinde« in gleicher Weise ein Martyrium bedeutet. Damit hebt der Sarkasmus des Gedichts die von der Aufklärung (»alte Zeit«) gehegten Ideen vom Ewigen Frieden schon dadurch aus, dass er diesen ins Reich des Ewigen Lebens, also ins Jenseits verlegt, das sich fürstlicher Verfügungsgewalt entzieht. So unterminiert die »Zueignung« des

Zeichnungsbuches jede herrscherpanegyrische Tradition; dass das Herrscherhaus, dem die Empfängerin dieser Gabe angehört, nach dem von ihm mitbewirkten Desaster etwas zu einem künftigen Frieden beitragen könnte, taucht in Goethes Gedicht nicht einmal als ferne Idee auf.

Gerade deshalb läuft das Gedicht aber auch auf ein metapolitisches Versöhnungsmodell hinaus, das für das Spätwerk Goethes fortan modellsetzend bleibt. Wenn das Gedicht an seinem Ende Erbprinzessin Caroline »Fug und Macht« zuspricht, dann begründet es dies nicht mit dynastischen Argumenten, sondern mit dem Affekt der Liebe als dem einzigen Rettungsmittel, an welches das Ich sich in unseligen Zeiten noch zu halten vermag: »Und Liebe bleibt«. Diese Liebe ist absolut, denn sie spricht sich in jedem Blatt des Zeichnungsbuchs in gleicher Weise aus (»Immer war Dein dabei gedacht«), und sie ist voraussetzungslos, denn über die seelisch-sittlichen Eigenschaften der Zueignungsempfängerin selbst wird im Gedicht nichts gesagt. So repräsentiert das Du des Gedichts am Ende allein dies: Liebe; das Gedicht transformiert sie zu einer Allegorie der Liebe als der einzigen Leben spendenden, erhaltenden und erneuernden Instanz, an die sich das Ich in den Tagen des Krieges noch zu wenden vermag. Als Empfängerin der Zeichnungen ist das Du die Empfängerin unbedingter Liebe, und wenn dies Du selbst nicht als aktiv Liebende erscheint, dann ist dies allein der Tatsache geschuldet, dass dies die Konventionen höfischer Casualpoesie, die ohnehin schon von diesem Gedicht aufs äußerste strapaziert wurden, nicht zuließen.

Es wäre eine Verharmlosung des Gedichts, wollte man in der thematischen Verknüpfung von Zeichnen und Liebe allein eine Wiederaufnahme der bereits dem in Italien entstandenen Gedicht »Amor ein Landschaftsmaler« zugrundeliegenden Gedankenfigur, Amor sei ein »besser Zeichner«, erkennen; dafür ist der Hintergrund, vor den das »Bild« Carolines »klar und glatt« gestellt wird, zu finster. Vor dem Horizont der Erfahrungen des 14. Oktober löst sich für das Ich des Gedichts die Idee der Heilsgeschichte, repräsentiert ohnehin nur noch in den Strafaktionen von Sündflut und Jüngstem Gericht, für immer auf; so kann Goethes Gedicht Heilsgeschichte in einer ironischen Travestie durch die Vorstellung einer Unheilsgeschichte ersetzen, in der die Individuen nur noch durch ihre Marterwerkzeuge repräsentiert werden. In einer solchen Welt aber kann es für das Ich Halt und Orientierung (»zu unserm Gewinn«) nur noch in einem geben: in voraussetzungsloser Liebe. Die große Bedeutung des Zueignungsgedichts ist deshalb auch in erster Instanz typologischer und werksgeschichtlicher Art: Unter dem Druck der Extremerfahrung des Oktober 1806 bildet sich hier bei Goethe eine Ideenverbindung aus, die er in seinem Spätwerk verschiedentlich variiert, bis er sie am Ende in den »Bergschluchten« des zweiten *Faust* in ihre darstellerische Apotheose überführt. Denn je stärker sich ihm im kommenden Vierteljahrhundert das Bild der menschlichen Geschichte eintrübt und

verfinstert, umso leuchtender (»klar«) stellt sich ihm als letztes Rettungsmittel die unverdiente und unbedingte Liebe vor Augen. Das Ende des 5. Akts von *Faust II* wird das gänzlich unverdiente Seelenrettungswerk der als das »Ewig-Weibliche« imaginierten Liebe dramatisch in Szene setzen; um es in seiner Notwendigkeit und in seiner Wirkungskraft ganz begründen zu können, musste Goethe zum Abschluss seiner Arbeit am *Faust*, also erst nach dem 5. Akt, noch den 4. Akt schreiben, der Faust als Kriegsherrn und die Welt im Kriege zeigt: »Es hätte nicht können schlimmer sein.« Gegen dessen Verheerungen stellt das Drama an seinem Ende »klar und glatt« das Bild der irdisches und ewiges Leben schenkenden Liebe. Goethe hatte mehr als einen guten Grund, sein Zueignungsgedicht an die Erbprinzessin nicht zu veröffentlichen; für das keimhaft in ihm angelegte Gedankenmodell hatte er bedeutendere Verwendung.

Wie die Liebe in den Unheilszeiten des Krieges für den Dichter das eine, das humane Heil- und Rettungsmittel ist, so ist das andere, von ihr untrennbar, die Natur. Wenn das Gedicht in seinen Schlusstrophen mit der Vorstellung spielt, alle Blätter des Zeichnungsbuchs seien übermalt mit dem Bild der Geliebten, in deren Hände es gelegt wird, dann bringt es damit die Verbindung von Liebe und Natur symbolisch zur Geltung. Denn die große Mehrzahl der Zeichnungen stellt Landschaften dar; zwar gibt es in dem Büchlein auch Architekturzeichnungen, Menschen hingegen tauchen nur äußerst selten und dann allenfalls als Staffage auf. Wenn es in Vers 36 heißt: »Kein Blatt im Buch ist überlei«, also überflüssig,²⁴ dann hat dies nicht nur den Grund, dass jedes Blatt imaginär übermalt ist mit dem Bild der Zueignungsempfängerin, sondern es meint zugleich, dass jedes Blatt eine Gegenwelt zu den Zerstörungen des Krieges entwirft: menschenleer und deshalb gewaltfrei. Die Zeichnungen stellen Naturräume dar, bei deren Betrachtung das Auge nicht entscheiden kann, ob sie vor oder nach dem Jüngsten Gericht der Schlacht entstanden sind, und eben darin repräsentieren sie die Heilkräfte der durch überzeitliche Gesetze geregelten Natur, die sich am Ende als stärker erweisen denn die Zerstörungspotentiale des Krieges.

Dass Goethe den Trostcharakter des Büchleins auch so verstanden wissen wollte, dafür liefert es einen sichtbaren Beweis. Auf die Bemerkung, dass kein Blatt im Buch überflüssig sei, folgt der Vers: »Auf beiden Seiten manche beschrieben«. Tatsächlich ist aber nur eines der Blätter (65) doppelseitig mit Zeichnungen versehen worden, und der Gegenstand dieser Zeichnungen wie auch derjenigen, die ihnen auf der Rückseite von Blatt 64 und auf der Vorderseite von Blatt 66 gegenüberstehen, ist (auch durch die Ortsnamen, die Goethe am Rand hinzugefügt hat) eindeutig identifizierbar: Es ist das Schlachtfeld von

24 Die Redaktion des Goethe-Wörterbuchs kennt drei weitere Belege für »überlei«, zwei davon wie im hier besprochenen Gedicht als Reimwort.

Jena. Am Nachmittag des 23. Mai 1807 hatte Goethe von Jena aus mit seinem Freund Knebel und dem Jenaer Stadtkommandanten Major von Hendrich zum ersten Mal seit der Schlacht das Gelände besucht und die topographische Situation in vier Skizzen festgehalten, deren panoramatischer Charakter hervorgehoben wird dadurch, dass hier – und nur an dieser Stelle des Büchleins! – jeweils zwei Blätter nebeneinanderstehen. Am Abend des Folgetags wurde nach dem Zeugnis des Tagebuchs im Hause Hendrichs das von Goethe zeichnerisch aufgenommene Terrain mit »Lieutenant Kühnemann von der Churf. Sächs. Armee« durchgesprochen, der nach Jena gekommen war, um »das Schlachtfeld aufzunehmen und zu modeliren.«²⁵

In Goethes mit Bleistift und Tuschkavierung festgehaltenen Aufnahmen des Schlachtfelds von Jena bewährt sich der Trostcharakter des Goethe'schen Büchleins auf exemplarische Weise. Denn nur sieben Monate nach der Schlacht hatte sich die Natur das Gelände vollständig zurückerobert; Spuren der kriegerischen Ereignisse sind in Goethes Blättern nicht erkennbar. Die heilende Kraft der Natur ist über die Verwüstungen, die die Schlacht der Landschaft zugefügt hatte, in Goethes Blättern hinweggegangen und hat sie zurückverwandelt in dasjenige, was sie immer schon gewesen war: einerseits landwirtschaftlich genutztes Gelände, andererseits vorzüglich für Spaziergänge geeigneter Raum der menschlichen Rekreation. Denn dies war das Gelände vor der Schlacht von Jena für Goethe ja immer gewesen: ein friedlicher Naturraum, den er besonders gern für Spaziergänge mit seinem Freund Karl Ludwig von Knebel genutzt hatte. Jahre nach der Schlacht erinnerte er sich daran in seiner am 18. Februar 1813 vorgetragenen großen Gedenkrede *Zu brüderlichem Andenken Wielands*: »Die zwischen unsern Bergen und Hügeln, in unsern anmutig bewässerten Tälern, viele Jahre glücklich angesiedelte Ruhe war schon längst durch Kriegszüge wo nicht verscheucht, doch bedroht. Als der folgenreiche Tag anbrach, der uns in Erstauen und Schrecken setzte, da das Schicksal der Welt in unsern Spaziergängen entschieden ward.«²⁶ Das ist die Ausgangssituation von Goethes Gedicht »Zueignung«, in der preußische Truppen »Berg und Tal« um Jena zu zertreten begannen, bis dann die militärische Sündflut ganz über die bis dahin vom friedlichen Einklang von Mensch und Natur geprägte Landschaft hereinbrach und sie unter sich begrub. Seitdem aber konnten sich die heilenden und wiederherstellenden Kräfte der Natur das Gelände zurückholen und die Wunden, die ihm der Krieg geschlagen hatte, zum Verschwinden bringen. In dieser erneuerten Gestalt brachte das der Erbprinzessin zugeeignete *Reise- Zerstreuungs- und Trost-Büchlein* der eben Zurückgekehrten das Schlachtfeld vor Augen und brachte ihr damit zugleich tröstend zu Bewusstsein, dass es gegenüber den Schrecken des

25 Goethe 2004 (Anm. 3), S. 314.

26 MA 9, S. 962 f.

Krieges immerhin zwei Rettungsmittel gebe: die Liebe – zwar direkt ausgesprochen nur in dem vermutlich zurückgehaltenen Gedicht, aber doch auch repräsentiert in der Gabe des Schenkenden selbst – und die heilenden Kräfte der Natur, die sich, wie Goethes Zeichnungen es der Prinzessin zeigten, über alle geschichtlichen Verwüstungen, die ihr der Mensch zufügt, hinwegzusetzen vermag und jede Landschaft nach ihren ewigen Gesetzen formt und nach ihrem eigenen unveränderlichen Maß gestaltet.

Denn auch darum geht es dem Goethe'schen Zueignungsgedicht: um die Rückgewinnung des menschlichen Maßes, das in den Zeiten des Krieges verlorengegangen war. Vielleicht darf man die Entscheidung für den Knittelvers ja auch als ein Zeichen der Demut, der *humilitas* und bewusster Selbstverkleinerung in einer Situation verstehen, in der die den Dichter umgebende Welt militärisch-politischer Maßlosigkeit zum Opfer fiel. Was das Gedicht gegen diese zerstörerische Maßlosigkeit aufzubieten hat, ist das Bekenntnis zur humanisierenden Kraft der Liebe und zu den ewigen Gesetzen der Natur als jenen Instanzen, denen es die Wiedergewinnung des Maßes anvertrauen kann. Wenn Goethe in der Gedenkrede auf Wieland an die gemeinsamen Spaziergänge in einer Landschaft erinnert, die sich in ein Schlachtfeld verwandeln sollte, dann erinnert er damit zugleich an ein ethisches Verhaltensideal, das für ihn wie keines sonst menschliches Zusammenleben sichert und das in seinen Augen niemand so beglückend repräsentiert hatte wie Wieland: Mäßigung. An fünf Stellen seiner Rede charakterisiert er Wielands Lebens- und Denkweise mit dem Begriff der Mäßigung²⁷ und an zwei weiteren Stellen nennt er dessen Denken und Handeln mäßig.²⁸

Er tat dies 1813, in der Endphase der Napoleonischen Kriege, in dem Bewusstsein, welches Unheil der Verlust allen menschlichen Maßes und der von Wieland verkörperten Fähigkeit, immer den humanen »Mittelweg« zu finden,²⁹ seit einem Vierteljahrhundert über die Menschheit gebracht hatte. Goethes Wieland-Rede ist deshalb auch ein politisch-ethischer Kommentar zur Zeit, wie schon das sechs Jahre zuvor entstandene Gedicht »Zueignung an Prinzessin Caroline von Weimar« ein politisch-ethischer Kommentar zu einer Zeit gewesen ist, der jedes menschliche Maß abhandengekommen und über die deshalb die »Sündflut« des Krieges hereingebrochen war.

Der Vers aber ist die ästhetische Repräsentation der Idee des Maßes; er verhilft dem Maß auch im ethischen und politischen Sinn zur ästhetischen Erscheinung. Zugleich dient er als ästhetisches Medium der Distanzierung von den Schrecken der Wirklichkeit und damit deren artistischer Bewältigung; in

27 MA 9, S. 949, 950, 953, 958 und 961.

28 MA 9, S. 963 und 965.

29 MA 9, S. 955.

ihm konnte selbst die Gesetzlosigkeit und Gestaltlosigkeit des Krieges für Goethe künstlerische Gestalt finden. Dass ihm dies im Zueignungsgedicht vorerst nur in Knittelversen gelang, mag auch der Erschütterung durch die Unmittelbarkeit der Kriegserfahrung geschuldet sein, die noch nicht bewältigt sein konnte. Seit der »Zueignung« aber gilt, dass, wann immer Goethe in seinem poetischen Werk vom Kriege spricht, dies nur in Versen geschehen kann.

Literatur

- Carrière, Mathieu: Für eine Literatur des Krieges, Kleist, Basel/Frankfurt a. M. 1981.
- Femmel, Gerhard: Begleittext und Katalog zum Reprint von Goethes »Reise-, Zerstreuungs- und Trostbüchlein«, Leipzig 1985.
- Geiger, Ludwig: Aus Alt-Weimar. Mittheilungen von Zeitgenossen nebst Skizzen und Ausführungen, Berlin 1897.
- Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Gespräche. Gesamtausgabe. Neu herausgegeben von Flodoard Frhr. von Biedermann. In 5 Bänden, Bd. 4: Vom Tode Karl Augusts bis zum Ende 1828 Juni – 22. März 1832, Leipzig 1909.
- Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter et al., München 1985-1998.
- Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. III,1: Text. 1801-1808, hg. von Andreas Döhler, Stuttgart/Weimar 2004.
- Osterkamp, Ernst: Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk, Frankfurt a. M. 2023.
- Reiss, Hans: Goethe über den Krieg. Zur »Campagne in Frankreich«, in: H. R.: Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien, Würzburg 1993, S. 226-249.
- Riemer, Friedrich Wilhelm: Mittheilungen über Goethe. Auf Grund der Ausgabe von 1841 und des handschriftlichen Nachlasses herausgegeben von Arthur Pollmer, Leipzig 1921.
- Schivelbusch, Wolfgang: Rückzug. Geschichten eines Tabus, München 2019.
- Seibt, Gustav: Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung, München 2008.
- Weniger, Erich: Goethe und die Generale, Leipzig 1942.

IV. Erzähltexte

SEBASTIAN MEIXNER

Urzeit jetzt

Goethes frühe Texte zum Granit

»Feldspat, Quarz und Glimmer, die vergess ich nimmer.«¹ Dieser geologische Merkspruch aus dem Erdkundeunterricht bringt auf den Punkt, dass der Granit offenbar ein besonderes Gestein ist. Besonders ist er, weil er aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist, aber die Art und Weise der Komposition aus diesen Einzelteilen nicht auf den ersten Blick zu erklären ist. Phänotypisch variiert die Zusammensetzung außerdem stark nach Körnung und Farbe: Es gibt feinkörnigen, mittelkörnigen und grobkörnigen Granit, roten, blauen, gelben, grünen oder weißgrauen Granit. Besonders ist auch seine Entstehung als magmatisches Tiefengestein, das Einblicke in die Tektonik der Erdkruste erlaubt, wobei diese Prozesse erst im 19. Jahrhundert entdeckt und bewiesen wurden. Und schließlich ist der Granit auch in seiner künstlerischen oder architektonischen Verwendung semantisch aufgeladen: Wer für die Ewigkeit zu bauen glaubt, wählt den Granit als Material – seien es altägyptische Obelisken, moderne Grabgestaltung oder architektonische Größenphantasien im Faschismus

- 1 Zum Merksatz und dem auch in populären Darstellungen zum Granit obligaten Verweis auf Goethe vgl. Gerhard Lehrberger: Granit – das Höchste und das Tiefste. Zur Geologie und Mineralogie der Granite des Bayerischen Waldes, in: Granit, hg. von Wilhelm Helm, Hauzenberg 2013, S. 19-48; hier S. 19f., 23 und 35. Zu den historischen Definitionen des Granits vgl. Wolfgang Hottner: Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert, Göttingen 2020, S. 87-89. Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den ich auf der Tagung »Form, Time, and Genre in Goethe« am 1.6.2022 in Zürich gehalten habe. Mit dem Aufsatz greife ich auf ein Kapitel meiner 2019 publizierten Dissertation zurück. Vgl. Sebastian Meixner: Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen, Berlin/Boston 2019, S. 134-145, wobei die Diskussion der Tagung wie die erfreulich aktive Forschung zu Goethes Granit-Texten in den vergangenen Jahren erheblich zur Weiterentwicklung des Arguments beigetragen haben. Den Teilnehmer*innen der Tagung danke ich sehr herzlich. Vgl. weiter zum Kontext dieser Überlegungen meinen Eintrag zum »Urphänomen« im *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*: Sebastian Meixner: Urphänomen (Original/Primordial Phenomenon), in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 2/1, 2022, doi:10.5195/glpc.2022.46 (13.05.2024).

oder Nationalsozialismus.² Der Granit ist also erd- wie kulturgeschichtlich ein Gestein, das zu denken gibt. Das gilt umso mehr für das 18. Jahrhundert, als das Alter der Erde neu bestimmt wird, was die Forschung mit einem Begriff des Paläontologen Stephen Jay Gould als »geologische Kränkung« diskutiert, der neben der kosmologischen, biologischen und psychologischen Freud um eine vierte Kränkung ergänzt.³ Unter dieser geologischen Kränkung wird die Irritation gefasst, die mit der Falsifikation des biblischen Alters der Erde einhergeht; die Erde ist sehr viel, ja ungeheuer viel älter. Darauf weist etwa Georges-Louis Leclerc de Buffon in den über die Urgeschichte der Erde spekulierenden *Les Epoques de la nature* von 1778 hin, indem er statt der biblischen Zeitrechnung von 6.000 Jahren das Alter der Erde auf 75.000 Jahre datiert.⁴ Damit wird die Frage der Erdentstehung, ihre Datierung, aber auch ihr Verlauf zu einem besonderen Problem, in das der Granit als Urgestein Einblicke zu erlauben scheint. Der Granit ist also nicht nur ein Gestein, das die Urzeit der Erdentstehung dokumentiert. Er ist darüber hinaus ein Gestein, das den temporalen Verlauf der Erdentstehung räumlich abbildet.

Goethes Untersuchungen zum Granit greifen die ›Trinität‹ des Feldspat, Quarz und Glimmer versammelnden Merkspruchs auf,⁵ sie lassen sich in diesem Horizont als Versuch lesen, aus geologischen Formationen Gestaltungsprinzipien der Form abzuleiten. Dass Form hier – um mit David E. Wellbery zu sprechen – dezidiert als endogene Form funktioniert, gerade wenn es sich um anorganische Gegenstände handelt, liegt an den Darstellungsverfahren, mit de-

- 2 Einen ersten Überblick über die Dimensionen des Granits zwischen geologischer Bestimmung und architektonischer wie künstlerischer Verwendung bietet der Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch (Bd. 8, Sp. 1862), der die deutsche Verwendung der Bezeichnung auf das 18. Jahrhundert datiert und eine große Anzahl Komposita – von Granitart bis Granitwasser – verzeichnet.
- 3 Vgl. Georg Braungart: *Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben*, in: *Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit. Zeit im Wandel der Zeiten, Kulturen, Techniken und Disziplinen*, hg. von Ulrich G. Leinsle und Jochen Mecke, Regensburg 2000, S. 107-120; hier S. 107.
- 4 Vgl. Hottner 2020 (Anm. 1), S. 80 f.; Margrit Wyder: *Gotthard, Gletscher und Gelehrte*, in: *Goethe und die Schweiz*, hg. von Oliver Ruf, Hannover 2013, S. 23-110; hier S. 35; Michaela Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner (Goethe, A.v. Humboldt, Novalis, Steffens, G. H. Schubert)*, Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 71-74.
- 5 Vgl. mit Bezug auf den späten Essay von 1820 *Zur Geologie, besonders der Böhmisches* (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 12, hg. von Karl Richter et al., München 1985-1998, S. 518-551) Heather Sullivan: *Collecting the Rocks of Time. Goethe, The Romantics, and Early Geology*, in: *European Romantic Review* 10/3, 1999, S. 341-370; hier S. 345 f. Vgl. weiter Heike Spies: *Goethe, Gneis und Granit*, Düsseldorf 2005.

nen Goethe den Granit exploriert und die an die Grenzen der seinerzeit zur Verfügung stehenden geognostischen und geologischen Methoden führen.⁶ Endogen ist die geologische Form des Granits, weil sich in der Zusammensetzung des Gesteins die Form als »Prozess des Sich-Herausbildens im Zusammenspiel von Varianz und Invarianz« zeigt.⁷ Jede Granitprobe ist für Goethe der Ausdruck von Prozessualität, indem er auf die Entstehung des Granits als ein Zusammengefügtes verweist, ein materialisierter Vollzug, der zwar abgeschlossen ist, der sich aber ex post gewissermaßen aufdrängt. In diesem Sinn verweist er als privilegiertes Urgestein auf die Entstehung der Welt, steht also pars pro toto für ein Ganzes ein, das die einzelnen Gesteinsproben immer repräsentieren. Damit ist Goethes geologische Faszination sicher auch im Kontext der damals weit verbreiteten Praktik geologischer und mineralischer Sammlungen zu sehen, in die sich Goethes geologisch-mineralogische Sammlung mit 6.244 Objekten einreihet. Diese Sammlung als geologisches Hobby abzutun, würde aber die Ernsthaftigkeit verkennen, mit der Goethe seine geologischen Studien betreibt und vor allem darstellt.⁸

Meine These zu Goethes frühen geologischen Studien betrifft ihre narrative Gestaltung. In der Narrativierung des Gesteins tritt die Suche nach dem Standpunkt zu Tage, von dem aus das Gestein überhaupt erst erkannt und seine Ent-

6 Zum Anorganischen vgl. Rüdiger Görner: Granit. Zur Poesie eines Gesteins, in: Goethe. Wissen und Entsagen – aus Kunst, hg. von R. G., München 1995, S. 50-62; hier S. 52.

7 David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42; hier S. 19. Vgl. dazu weiter D. E. W.: Romanticism and Modernity. Epistemological Continuities and Discontinuities, in: *European Romantic Review* 21/3, 2010, S. 275-289, bes. S. 14-16; D. E. W.: Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form, in: Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken in der Moderne, hg. von Markus Klammer, Malika Maskarinec, Rahel Villinger und Ralph Ubl, Paderborn 2019, S. 181-198, bes. S. 191 f.; insbesondere zum Verhältnis von Anschauung und Bildung mit Bezug auf die Urpflanze vgl. D. E. W.: Die goethische Methodologie des intuitiven Verstandes, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 60/6, 2012, S. 1003-1010.

8 Vgl. Manfred Wenzel: Naturwissenschaftliche Sammlungen, in: Goethe-Handbuch Supplemente, Bd. 2: Naturwissenschaften, hg. von M. W., Stuttgart 2012, S. 561-563; hier S. 562; zu den Sammlungen vgl. allgemein Max Semper: Die geologischen Studien Goethes. Beiträge zur Biographie Goethes und zur Geschichte und Methodenlehre, Leipzig 1914, S. 220-236; zu den hier analysierten frühen Texten vgl. ebd., S. 24-92. Zu den Darstellungsverfahren gehören ebenso Goethes Zeichnungen, die ich in diesem Aufsatz aber nicht berücksichtigt habe. Vgl. einschlägig zur Frage der Lebendigkeit des Bildes Frank Fehrenbach: »Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht«. Goethe und das Zeichnen, in: Goethe und die Verzeitlichung der Natur, hg. von Peter Matussek, München 1998, S. 128-156; hier S. 148.

stehung imaginiert werden kann. So werden die Grenzen des damals bekannten geologischen Wissens im Erzählen überschritten und diese Grenzen zugleich ausgestellt. Mittel der Wahl für diese markierte Überschreitung sind metaleptische Verfahren, die sich durch Goethes gesamte frühe naturwissenschaftliche Schriften ziehen. Narratologisch basiert die Metalepse auf der Vorstellung verschiedener hierarchisch strukturierter narrativer Ebenen, die in der Metalepse übersprungen werden.⁹ Allerdings ist in Genettes kanonischer Definition der Metalepse nicht mehr nur die Rede von Erzählebenen, sondern von diegetischen Welten,¹⁰ womit mehr auf dem Spiel steht als die relativ technische Beziehung von narrativen Ebenen und ihren Aussageinstanzen. In der rhetorischen Basis des Begriffs können nicht nur Ebenenverletzungen im engeren Sinn, sondern Übertragungen ohne Zwischenschritt im weiteren Sinn als metaleptisch gefasst werden.¹¹ Damit werden Widersprüche, Brüche und Wechsel innerhalb des Syntagmas auf die narrative Stimme hin lesbar und vor allem in eine Struktur integrierbar.¹² Goethes Exploration des Granits lese ich folglich als eine dezidiert narrative Erkundung, die metaleptische Verfahren benutzt, um vom Gegenstand auf das Erkennen dieses Gegenstands umzuschalten. Besondere Aufmerksamkeit bündeln hierbei Raum- und Zeitaspekte. Keiner von Goethes Texten über den Granit operiert in diesem Sinne mit einer linear-chronologischen Zeit oder mit einem fixierten Standpunkt des Erzählens, sondern stets mit metaleptischen Brüchen.

Aufbauen kann mein Aufsatz insbesondere auf zwei aktuelle Forschungsbeiträge: Wolfgang Hottners 2020 erschienene Dissertation zu *Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert* nimmt als eine der wenigen Arbeiten Goethes Beschäftigung mit dem Granit auch abseits des bekanntesten Textes ernst, während Rabea Kleymanns 2021 publizierte Dissertation *Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe* das Aggregat als poetologischen Begriff Goethes vor allem im Spätwerk profiliert. Daran anschließend möchte ich argumentieren, dass Goethes Granit eine spezifische Zeitlichkeit ausstellt. Eigentlich zeitlos erscheinende Gegenstände – Granitbrocken – werden temporal aufgeladen und zu Relikten einer Urzeit stilisiert. Dabei ändert sich das Verständnis von Zeit: Statt einen Zeitpunkt der

- 9 Vgl. John Pier: Narrative Levels, in: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn et al., Hamburg 2014, S. 1-4, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/32.html> (13.05.2024).
- 10 Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. v. Jochen Vogt, München 1998, S. 169.
- 11 Vgl. Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt a. M./Basel 2008, S. 150.
- 12 Die Grundlagen für dieses Argument habe ich andernorts ausführlicher ausgeführt. Vgl. Meixner 2019 (Anm. 1), bes. S. 91-116.

Erdentstehung zu dokumentieren, wird der Granit zum Zeugen ihres Verlaufs. Er erlaubt in seiner Form Schlüsse auf einen verzeitlichten und sich materialisierenden Vollzug, der gleichwohl seit langem abgeschlossen erscheint. Damit einher geht ein Umschalten von äußeren, durch die Witterung zufällig gestalteten Gesteinsformationen hin zur inneren Form des Granits, der in seiner Mannigfaltigkeit auf ein einziges Prinzip der Gesteinsbildung zurückzuführen ist. Katalysator dieser geologischen Exploration ist eine Narrativik der Stimme, die einen Ort sucht, von dem aus der Granit erkannt werden kann. Gerade kein olympischer Gipfelblick, kein Überblick über die Erdentstehung ist hier das Mittel der Wahl, sondern ein vorsichtiges Sondieren im Material und das Ausprobieren verschiedener Standpunkte des Erzählens vom Granit. Erst dieses metaleptische Verfahren, das Zeit und Raum narrativ überbrückt und diese Überbrückung zugleich ausstellt, erlaubt die kühne Synopse, die Goethe in seiner Beschäftigung mit dem Granit nahelegt und der einen aktualisierenden Einblick in die geologische Formwerdung ermöglicht: Urzeit, jetzt.

Mein Aufsatz widmet sich den frühen Texten von Goethes Beschäftigung mit dem Granit von 1779 bis 1785 und ist in drei Teile gegliedert. Zunächst untersuche ich die erste überlieferte Belegstelle von Goethes Begegnung mit dem Granit, die sich in einem Tagebucheintrag aus seiner zweiten Schweizer Reise und in den entsprechenden Briefen findet.¹³ Zweitens analysiere ich einen von der Forschung selten beachteten Text, der in der Leopoldina-Ausgabe unter dem Titel *Granit I* firmiert. Dort bricht sowohl die Formierung als auch das Erzählen ab. Drittens gehe ich mit *Granit II* auf den bekanntesten Text Goethes zum Granit ein, der auch unter dem Titel *Über den Granit* bekannt ist und der an die Aporien aus *Granit I* anschließt.¹⁴

13 Zu Goethes zweiter Schweizer Reise vgl. Wyder 2013 (Anm. 4), S. 35-49.

14 Der besseren Verfügbarkeit halber zitiere ich Goethes Texte größtenteils aus der Münchner Ausgabe (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter et al., München 1985-1998) mit dem Kürzel ›MA‹, die bei den naturwissenschaftlichen Texten der maßgeblichen Leopoldina-Ausgabe (Johann Wolfgang Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Begründet von K. Lothar Wolf und Wilhelm Troll, hg. von Dorothea Kuhn und Wolf von Engelhardt. 11 Text- und 18 Kommentarbände, Weimar 1947 ff.) folgt, auf die ich vereinzelt mit dem Kürzel ›LA‹ zurückgreife.

I. 1779: Alles Granit

1779 ist in der Geschichte der Geologie ein besonderes Jahr. Denn Horace-Benedict de Saussure stellt den ersten Band seiner *Voyages dans les Alpes* fertig und gibt der als Geognosie bezeichneten Wissenschaft ihren bis heute geläufigen Namen.¹⁵ Bevor Goethe im November desselben Jahres Saussure in Genf treffen wird, führt ihn seine zweite Schweizer Reise in die Birsschlucht bei Moutier.¹⁶ Goethes Brief vom 3. Oktober an Charlotte von Stein ist ausgesprochen aufschlussreich,¹⁷ was die geologischen Betrachtungen der noch nicht als solche benannten Jurakalk-Formationen betrifft. Dabei möchte ich besonders auf die Verbindung von Raum- und Zeitaspekten hinweisen:

Bald steigen an einander hängende Wände senkrecht auf, bald streichen gewaltige Lagen schief nach dem Fluss und dem Weeg ein, breite Massen sind auf ein ander gesetzt, und gleich darneben stehen scharfe Kippen abgesetzt. Grosse Klüfte spalten sich aufwärts und Platten von Mauerstärke haben sich von dem übrigen Gesteine losgetrennt. Einzelne Felsstücke sind herunter gestürzt, andere hängen noch über und lassen nach ihrer Lage fürchten dass sie dereinst gleichfalls heim kommen werden. Bald rund, bald spiz, bald bewachsen, bald nackt sind die Firsten der Felsen, wo oft noch oben drüben ein einzelner Kopf kahl und kühn herübersieht und an Wänden und in der Tiefe schmiegen sich ausgewitterte Klüfte hinein.¹⁸

Mir geht es bei diesem Zitat vor allem um die narrativen Techniken der geologischen Beschreibung im gleichzeitigen Erzählen. Das von Goethe häufig ein-

15 Davor hat bereits 1778 Jean-André de Luc den Begriff der Geologie geprägt. Goethes eigener Sprachgebrauch unterscheidet sich hiervon insofern, als er mit der Geologie die erdgeschichtliche Spekulation, mit Geognosie die beobachtende Beschreibung der Erde bezeichnet. Die *Voyages dans les Alpes* erscheinen im Januar 1780, das Vorwort ist auf November 1779 datiert. Damit waren sie bei Goethes Besuch noch nicht erschienen, wohl aber schon weitgehend abgeschlossen, worauf Margrit Wyder hinweist. Vgl. Wyder 2013 (Anm. 4), S. 41.

16 Vgl. ebd., S. 35-36.

17 Die historisch-kritische Ausgabe fasst die bisher separat publizierten Briefe zusammen, weil Goethe den Brief vom 15. und 16. Oktober 1779 gemeinsam mit Reiseaufzeichnungen von Seidel und seinen Reiseaufzeichnungen vom 3. Oktober 1779 an Charlotte von Stein geschickt hat. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 3.I: 8. November 1775-Ende 1779. Text, hg. von Georg Kurscheidt und Elke Richter, Berlin/Boston 2014, S. 1003-1005. Goethes Briefe werden im Folgenden mit dem Kürzel GB zitiert.

18 GB 3.I, Nr. 538, S. 317.

gesetzte Adverb ›bald‹ entfernt sich von seiner zeitlichen Bedeutung; stattdessen zeigt es eine Korrelation an und drückt – wie das Goethe-Wörterbuch vermerkt – einen Wechsel aus.¹⁹ Wechsel meint hier einen Wechsel in der Betrachtung, die unterschiedliche geologische Formen kontrastiv gegenüberstellt, ohne dass die Art der Relation spezifiziert wird oder in einer Typologie systematisiert wird. Trotz der weitgehend verdrängten temporalen Bedeutung des Adverbs erhält es durch die Wiederholung als strukturierendes Element in der Erzählzeit im Sinne einer Taktung wiederum zeitliche Qualität. Die Verben führen diese Zeitlichkeit weiter und verbinden in ihren grammatischen Zeiten dynamische und statische Aspekte mit den relativen Lokaladverbien ›aneinander‹, ›aufeinander‹ und ›herunter‹. Insbesondere die ebenfalls in den Verben verborgene Personifikation ist bemerkenswert, weil den Gesteinsformationen anthropologische Merkmale zugeschrieben werden, die aber erst am Ende der kurzen Beschreibung zum Tragen kommen.

Nur was wird eigentlich in dieser Art und Weise narrativ verbunden? Von Steinen ist erst relativ spät in dieser Passage die Rede, stattdessen geht es zunächst um geologische Begriffe: Wände, Lagen, Massen, Klippen, Klüfte, Platten sind geologische Formationen, die erst »vom übrigen Gesteine losgetrennt« überhaupt erkannt werden können. Erst später werden mit dem gleichen Adverb die verschiedenen Formen der Felsen gereiht. Dass die Formen und die Begriffe miteinander vermittelt werden können, setzt eine bestimmte Betrachtungsweise voraus und vor allem einen bestimmten Standpunkt, der mit ›herübersehen‹ und ›hineinsehen‹ verortet wird. Diese Suche nach einem Standpunkt und einer Direktion der Betrachtung bereitet die folgende Passage vor, die noch einen Schritt weiter geht, weil Goethe nun über die Entstehung und das Leben der Gesteinsformationen spekuliert. Dabei expliziert der Text die bisher in den geologischen Begriffen nur impliziten Andeutungen auf die Entstehung:

Man ahndet im Dunkeln die Entstehung und das Leben dieser seltsamen Gestalten. Es mag geschehen seyn wie und wann es wolle, so haben sich diese Massen nach der Schwere und Aehnlichkeit ihrer Theile gros und einfach zusammengesetzt. Was für Revolutionen sie nachhero bewegt, getrennt, gespalten haben, so sind auch diese nur einzelne Erschütterungen gewesen und selbst der Gedanke einer so ungeheuren Bewegung giebt ein hohes Gefühl

19 Neben temporalen, räumlichen und modalen Bedeutungen vermerkt das Wörterbuch »4 korrelativ, einen Wechsel ausdrückend« (Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB> (13.05.2024), Bd. 2, Sp. 23).

von ewiger Festigkeit. Die Zeit hat, auch gebunden an die ewige Geseze, bald mehr bald weniger auf sie gewirkt.²⁰

Goethe kommt so von der Zeitlichkeit der Betrachtung scheinbar zeitloser Gegenstände zu deren Entstehungszeit und vor allem zum temporalen Verlauf der Formierung. Die urzeitliche Entstehung der Formationen erklärt er nach einfachen Gesetzen und den Kriterien von Gewicht und Ähnlichkeit. Und die nach dieser Sedimentierung sekundären »Revolutionen« sind gerade kein Anlass, die hier anklingende neptunistische Erdentstehungstheorie zu hinterfragen.²¹ Im Gegenteil: Sie vermitteln paradoxerweise im Betrachten eine Art von erhebendem Standpunkt, ein »hohes Gefühl« von »ewiger Festigkeit«. Wichtig ist mir hier die Verschiebung des Fokus: Die direkt vor der Passage beschriebenen geologischen Formationen können in ihrem spezifischen Aussehen nur durch das geformt worden sein, was Goethe als revolutionär bezeichnet. Die in diesem Sinne revolutionären Verben – bewegen, trennen, spalten – formen die spektakuläre Birsschlucht. Doch Goethes Interesse gilt der Gesteinszusammensetzung, die diesen sekundären Verwerfungen vorausgeht: einer vor allen Revolutionen liegenden inneren Form, die hier allerdings noch unspezifisch bleibt.

Das ändert sich am 10. Oktober, als Goethe dem Granit begegnet. Im hinteren Lauterbrunnental im Berner Oberland, wo er zum Tschingelgletscher an den Oberhornsee wandert, findet sich die erste überlieferte Erwähnung des spezifischeren Gesteins. Im Tagebuch ist zu lesen:

zwischen dem Gestein macht das Eis wasser ein Seelein. Die hohen Fels lagen sind mit Eis bedeckt. Das Seele [lies: Seeli, SM] liegt nahe vorm Tschingelhorn, es war oberhalb leicht bewolck Grau die Decke der absinkenden Eise, blau die Klüfte die Felsen und Steine alles Granit. Um 3 Uhr gingen wir ab.²²

In diesem »die Felsen und Steine alles Granit« verbirgt sich mehr, als der lakonische Gestus der Ellipse andeutet. Denn der Granit ist zugleich der Zielpunkt und die Summe der kleinen Reihe von Wolken, Eis und Klüften sowie nach

20 GB 3.I, Nr. 538, S. 318.

21 Dass Goethe entschiedener Anhänger des so genannten Neptunismus und damit Gegner des Vulkanismus ist, wurde in der Forschung öfter betont. Als Überblick vgl. Shu Ching Ho: Neptunismus/Vulkanismus, in: Goethe-Handbuch Supplemente (Anm. 8), S. 566-568; und Margrit Wyder: Geologie bis 1800, in: Goethe-Handbuch Supplemente (Anm. 8), S. 143-165. Zur Sonderstellung des Granits, den Goethe trotzdem nicht als »mechanisches Sediment« begreift, vgl. Wyder 2013 (Anm. 4), S. 56.

22 Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I.1: 1775-1787. Text, hg. von Wolfgang Albrecht und Andreas Döhler, Stuttgart/Weimar 1998, S. 95. Goethes Tagebücher werden im Folgenden mit dem Kürzel GT zitiert.

zeitgenössischen Theorien Teil des gewachsenen Felses der Alpen – des roc vif.²³ Dieses »alles Granit« wird zum Ausgangspunkt von geologischen Geschichten, wie Goethe abermals an Charlotte von Stein im Brief vom 15. Oktober schreibt:

Es fällt mir unmöglich das merkwürdige der Formen und Erscheinungen bei den Gletschern jetzt anschaulich zu machen, es ist vieles gut was drüber geschrieben worden, das wir zusammen lesen wollen und dann lässt sich viel erzählen.²⁴

Formen machen erzählen. Genauer machen die Formen des Granits erzählen – in der Auseinandersetzung von Beschreibungen, Erfahrungen und einer spezifischen kommunikativen Konstellation, aus der heraus an Charlotte von Stein viel zu erzählen sein wird.²⁵

Ich fasse den Blick in Goethes Briefe und Tagebuch kurz zusammen: Goethes Beschäftigung mit der Geologie wird als Erstes in Reisebeschreibungen greifbar, die in verschiedenen Raumbeschreibungen unterschiedliche Konglomerate veranschaulichen. Relative Lokaladverbien sind aufschlussreich, wenn es um die Verbindung von Raum und Zeit in der narrativen Darstellung geht, weil sie den Sprung vom heterogenen Gegenstand zum Erzählen von diesem Gegenstand inszenieren. Zugleich vollziehen sie eine Abwendung weg von den äußeren Formen und äußeren Einflüssen wie Witterung und Erosion hin zu inneren Formen. Dabei ist der Granit ein besonders auffälliges Gestein, was sein Vorkommen und sein Aussehen angeht, weil er sich auf den höchsten Gipfeln findet und in seiner Komposition besonders geformt ist. Goethes zweite Reise in die Schweiz, die damit verbundenen Tagebucheinträge und die Briefe an Charlotte von Stein sind aber nur die erste Station seiner geologischen Beschäftigung mit dem Granit. Vier Jahre später führt ihn die zweite Harzreise auf das Granitmassiv des Brockens und fünf Jahre später schreibt Goethe einen 1892 erst postum erschienenen Text, der den Ursprung seiner geologischen Studien in besonderer Weise erzählt und der heute weitgehend vergessen ist: *Granit I*.

23 Vgl. Wyder 2013 (Anm. 4), S. 36.

24 GB 3.I, Nr. 538, S. 310.

25 Dass Goethe ausgerechnet an Charlotte von Stein Briefe über Steine schreibt, hat eine produktive Rezeption populärer wie wissenschaftlicher Beschäftigung gezeitigt, die über den Kalauer hinausgeht und sich vor allem auf Liebesmantik bzw. deren Abwesenheit fokussiert. Vgl. stellvertretend Helmut Koopmann: Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe, München 2002, S. 111-114.

II. *Granit I*: Anfang und Abbruch

Der kurze Text setzt den Anfang von Goethes geologischen Studien in Szene und mündet in einen rhetorischen Abbruch. Dabei verschiebt er permanent den Fokus: vom dargestellten Gegenstand zum Erzählen über diesen Gegenstand. Das wäre durchaus – wie für *Granit II* öfter bemerkt – im Kontext von Goethes Plänen zu einem ›Roman über das Weltall‹ zu interpretieren, der aber bekanntermaßen nicht ausgeführt wurde. Statt einem großen Narrativ bleibt es bei vorsichtigen, vorläufigen und am Gegenstand orientierten Sondierungen eines Punktes, von dem aus der Granit und damit die Erdentstehung erkannt werden könnte. Die bereits im Tagebuch und in den Briefen auffälligen Lokaladverbien kehren hier wieder; sie destabilisieren den Standpunkt des Erzählens genauso wie den erzählten geologischen Raum, wobei dieser Raum hier in zeitlichem Zusammenhang mit der zweiten Harzreise von 1783 zu lesen ist.²⁶ Ausgangspunkt des Textes ist eine Rechtfertigung, die auf die Ordnung der Natur verweist: »Da wir von denen Gebürgs-Lagen reden wollen in der Ordnung wie wir solche auf- und nebeneinander finden, so ist es natürlich daß wir von dem Granit den Anfang machen.«²⁷ Am Beginn des Textes steht also die Frage nach seiner Ordnung, die er an die geologischen Lagen, also an Gesteinsschichtungen bindet. Natürliche und textuelle Ordnung werden damit zueinander in Beziehung gesetzt.²⁸ Allerdings ist bereits die natürliche Ordnung prekär, weil sie in den Lokaladverbialen zwei Vektoren besitzt: auf- und nebeneinander. Diesen dreidimensionalen Raum muss der Text in eine lineare Erzählung transformieren. Das Mittel der Wahl ist die Häufung und Variation der Lokaladverbien. Der Granit wird als Fundament der Erde gehandelt, weil alle anderen Gesteinsarten »auf und neben ihm gefunden werden.«²⁹ Damit schlägt der Text die Brücke zur Beschaffenheit der »merkwürdige[n] Gesteinart«,³⁰ weil ihre Teile – Feldspat, Quarz und Glimmer – »an- und nebeneinander bestehn und sich selbst untereinander festhalten.«³¹ Auf- und nebeneinander, an- und nebeneinander und schließlich untereinander: Das wäre die Hin- und Herwendung, die der Text hier durchführt.

26 Vgl. MA 2.2, S. 486-487.

27 Ebd., S. 487.

28 Zur Fortsetzung dieser Ordnung vgl. Goethes Text *Die Granitgebürge*, der ebenso an einer natürlichen Ordnung scheitert und »Unordnung und Verwirrung« (MA 2.2, S. 513) konstatiert.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 MA 2.2, S. 487-488.

Die Zusammensetzung mit ihrer besonderen Teil-Ganzes-Relation führt wie bereits in den Briefen von 1779 erneut zur Frage, wie der Granit entstanden ist. Denn dieser scheint die übliche Reihenfolge der Entstehung vom Einfach-Homogenen zum Zusammengesetzt-Heterogenen umzukehren. Statt dass nun erst die Teile entstanden sind, die dann zu einem komplexeren Ganzen zusammengesetzt werden, ist die Sache beim Granit komplizierter: Seine Teile »scheinen nicht zusammengesetzt oder aneinander gebracht sondern zugleich mit ihrem Ganzen das sie ausmachen entstanden«. ³² In diesem Zusammenhang geht Goethe davon aus, dass »der Granit durch eine lebendige, bei ihrem Ursprung innerlich sehr zusammengedrückte Kristallisation entstanden ist«. ³³ Damit schließt er sich zeitgenössischen Theorien wie der von Saussure an. Aber er begründet sie in diesem Text nicht, was die Formel »so sieht man doch offenbar« kaum nur überdeckt. Die eigentümliche Zeitlichkeit der Kristallisation kommt hier zum Tragen, weil sie – wie Wolfgang Hottner pointiert feststellt – »zugleich Anfang und Ende eines Vorgangs, instantane Gestaltwerdung sowie deren Stillstellung« ist. ³⁴ Narratologisch betrachtet ist diese Stillstellung hier als Pause und maximal transponierte Rede – als Anfang eines imaginierten Gesprächsberichts – realisiert, der zunächst intertextuell moderiert wird. Nach Anspielungen auf Ovids Kosmologie ³⁵ und Buffons Erdentstehungstheorie ³⁶ – weder mit der literarischen noch mit der naturphilosophischen Theorie der Gesteinsbildung ist Goethe einverstanden – bricht nämlich die Erkundung des Granits ab:

Mein Geist hat keine Flügel, um sich in jene Uranfänge hervorzuschwingen.
Ich stehe auf dem Granit fest, und frage ihn ob er uns einigen Anlaß geben
wolle zu denken wie die Masse woraus er entstanden beschaffen gewesen. ³⁷

An dieser Stelle variiert die Aussageinstanz markant: Das erste Mal tritt nach dem bisher dominierenden ›Wir‹ und ›Man‹ ein ›Ich‹ auf und befragt den Gra-

32 Ebd., S. 488.

33 Ebd.

34 Hottner 2020 (Anm. 1), S. 193.

35 Ovid beschreibt – so Goethe – die Erdentstehung als »streitendes uneinig tobendes Chaos« (MA 2.2, S. 488), wobei Goethe wohl auf den Beginn der *Metamorphosen* (Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Ditzingen 1994, 1.5-9) anspielt. Vgl. Wolf von Engelhardt: Goethe im Gespräch mit der Erde. Landschaft, Gesteine, Mineralien und Erdgeschichte in seinem Leben und Werk, Weimar 2003, S. 88 f.; Hottner deutet die Stelle v. a. im Hinblick auf die Lösung des elementaren Streits (Ov. met. 1.21), als den Ovid das Ende des anfänglichen Chaos konzipiert. Vgl. Hottner 2020 (Anm. 1), S. 193.

36 Vgl. LA II.7, S. 580.

37 MA 2.2, S. 488.

nit. Nach verschiedenen Theorien und Hinweisen auf ein kollektives Erkennen artikuliert sich mit der ersten Person Singular hier ein Innehalten des Erkenntnissubjekts. Dieses Innehalten in der Adresse des Granits führt aber zugleich zum Abbruch des Textes. Abermals ist die topologische Struktur ausschlaggebend, weil sie im Verb ›hervorschwingen‹ einen paradoxen Standpunkt inszeniert. Das Lokaladverb ›hervor‹ bezeichnet nämlich eigentlich eine Bewegung aus einem Hintergrund in einen Vordergrund: von dort hinten nach hier vorne. Die Aussageinstanz ist dabei unmissverständlich hier vorne lokalisiert. In der Kombination des Lokaladverbs mit einem Verb der Bewegung und dem Reflexivpronomen – sich hervorschwingen – ist der Geist, von dem hier die Rede ist, an zwei Orten gleichzeitig: dort hinten und hier vorne. Um die Sache noch komplizierter zu machen, wird die lokale Relation temporal spezifiziert: »in jene Uranfänge« der Erd- und Granitentstehung.³⁸

Goethes *Granit I* funktioniert damit weniger argumentativ als narrativ. Er wägt nicht verschiedene Erdentstehungstheorien gegeneinander ab und bezieht anschließend explizit Position. Stattdessen erprobt er von verschiedenen objektiven Beschreibungen des Gegenstands ausgehend verschiedene Positionen, von denen aus er den Granit erkennen kann, um am Schluss – maximal subjektiv – den Granit zu adressieren. Das narrative Verfahren spiegelt damit das Paradox der Granitentstehung, die in der Zusammensetzung des Gesteins immer sichtbar, aber gleichwohl in der hier auch explizit als Kristallisation gefassten Theorie nie beobachtbar ist. Auf dem Granit feststehen ist dabei wörtlich zu verstehen: Die Position ist fixiert, der Überblick ist unmöglich und die narrative Aktualisierung der urzeitlichen Anfänge ist nur im Abbruch anzudeuten. Das ändert sich im zweiten Granit-Text: *Granit II*, wo Goethe ein Jahr später die hier abgebrochene Suche fortsetzt – mit einer radikalen Verschärfung der narrativen Mittel.

III. *Granit II*: Vor und über alles Leben

Dass *Granit II* – ein ebenfalls nicht von Goethe selbst betitelter Text – in der Münchner Ausgabe unter den naturwissenschaftlichen Schriften rubriziert wurde, ist umstritten. Denn, wie Peter Schnyder zusammenfasst, die Forschung ist sich alles andere als einig, wie sie diesen Text mit seinen disparaten Darstellungsverfahren fassen soll: Sie hat ihn als Aufsatz oder Bericht, als Essay und

38 Dass diese Urzeit dezidiert vor allen Menschen gedacht wird, ist durch die intertextuellen Anspielungen evident und widerspricht Hamiltons sich auf *Granit II* beziehende These, dass Goethe im Frühwerk eine Urzeit nur mit Menschen denkt. Vgl. Andrew B. B. Hamilton: The mineral sublime, in: *Figurationen* 23/1, 2022, S. 16-31; hier S. 18.

Versuch, als Fragment, als Hymne an den Granit – oder wie Schnyder selbst – als »Einleitung zu einem nie ausgeführten Werk über den Granit« gelesen.³⁹ Diese Probleme der Einordnung führe ich auf seine narrative Formdynamik zurück. Denn in kaum einem zweiten naturwissenschaftlichen Text schlägt Goethe auf zusammengedrängtem Raum derartige Volten, was seine narrativen Verfahren angeht, wobei die Forschung auch hier von Abbruch, Aporie, Scheitern oder einer Vorgeschichte redet und dabei zwar öfter die narrative Komplexität des Textes ausstellt, aber selten genau analysiert.⁴⁰ Dabei kehren Elemente wieder, die in die geologischen Passagen der Briefe und Tagebücher sowie zu *Granit I* führen. Allerdings werden sie anders gerahmt, neu zusammengesetzt und vor allem anders perspektiviert, so dass ich in den Verfahren von *Granit II* weniger einen Abbruch, sondern eher eine Fortsetzung mit anderen – gesteigert metaleptischen – Mitteln sehe.

Der Text beginnt mit der Geschichte des Granits als einer Kulturgeschichte seiner Verwendung und Benennung, die schnell an die Grenzen des Wissens um die Entstehung des Granits führt: »Der Granit war in den ältesten Zeiten schon eine merkwürdige Steinart und ist es zu den unsrigen noch mehr geworden.«⁴¹ Die hier am Textanfang festgesetzte Urzeit führt zunächst also dezidiert in eine menschliche Vorzeit, indem die Merkwürdigkeit des Granits und mithin menschliche Vorstellungen vom Granit betont werden. Die Stimme des Textes bedient sich zunächst der ersten Person Plural; es ist ein kollektives Erzählen, das Wissensbestände wiedergibt und unterschiedliche Zugriffe auf den Granit nebeneinander stellt. Nach Äthiopien und Ägypten – den älteren kulturgeschichtlichen Zeugnissen –⁴² kommt der Text zur neueren Geschichte, wobei die dann etablierte Etymologie des körnigen Aussehens mehr Fragen aufwirft als sie Antworten gibt. In der neuesten Geschichte schließlich bilden iterativ erzählte Reiseberichte die Mittel der Wahl, den Granit zu beschreiben. Zeigt doch

39 Vgl. Peter Schnyder: Grund-Fragen. Goethes Text »Über den Granit« als »Ur-Ei« der Wissensrepräsentation, in: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe, hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder, Bielefeld 2012, S. 245-263; hier S. 249.

40 Vgl. ebd.; Jennifer Caisley liest diese Volten zwar nicht narrativ, aber bezogen auf spätere Begriffe von Polarität und Steigerung. Vgl. Jennifer Caisley: »Granit II«. An exploration of Goethean »Steigerung« and »Polarität«, in: *Colloquia Germanica* 52/3-4, 2021, S. 269-287, bes. S. 271 f. Andrew B. B. Hamilton spannt ebenfalls den Bogen zwischen Goethes Frühwerk, das den Granit im Horizont des Erhabenen begreife, und seinem Spätwerk, das frei von Anklängen an das Erhabene in eine glaziale Tiefenzeit weise. Vgl. Hamilton 2022 (Anm. 38).

41 MA 2.2, S. 503.

42 Vgl. Engelhardt 2003 (Anm. 35), S. 106; Noah Heringman: *Romantic Rocks. Aesthetic Geology*, Ithaca/London 2004, S. 109 f.

»[j]eder Weg in unbekannte Gebürge [...] [,] daß das Höchste und das Tiefste Granit sei.«⁴³ Auf »die Grundfeste unserer Erde« führt er genauso wie auf die höchsten Gipfel; Granit ist also sowohl ganz unten als auch ganz oben zu finden. In dieser komprimierten Geschichte, die von der Antike bis ins ausgehende 18. Jahrhundert reicht, ist der evaluative Ton bemerkenswert: Der Granit wird aufgewertet, indem »die Würde dieses Gesteins [...] endlich befestigt«⁴⁴ wird, wobei seine Entstehung nichtsdestotrotz ebenso ein Geheimnis bleibt wie seine vielfältigen Variationen: Der Granit ist »[a]us bekannten Bestandteilen auf eine geheimnisreiche Weise zusammengesetzt« und erscheint »[h]öchst mannigfaltig in der größten Einfalt«.⁴⁵ Wie ist diesem Gestein, das ein »labil stabiles Eines« in seinem »Gleichgewicht aus Quarz, Feldspat und Glimmer«⁴⁶ ist, zu begegnen, das einerseits die Basis der Welt bildet und andererseits so schwer zu fassen ist?

Der Text sagt zum ersten Mal ›ich‹, er ändert seinen Erkenntnismodus und damit einhergehend seinen Darstellungsmodus:

Und so wird jeder der den Reiz kennt den natürliche Geheimnisse für den Menschen haben, sich nicht wundern daß ich den Kreis der Beobachtungen den ich sonst betreten, verlassen und mich mit einer recht leidenschaftlichen Neigung in diesen gewandt habe. Ich fürchte den Vorwurf nicht daß es ein Geist des Widerspruches sein müsse der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens des jüngsten mannigfaltigsten beweglichsten veränderlichsten, erschütterlichsten Teiles der Schöpfung zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt hat.⁴⁷

Von einer kollektiven Stimme hat sich damit eine individuelle Erzählinstanz abgelöst, der Text wechselt im Folgenden das Register in die leidenschaftliche Hymne. In der Reihe von superlativischen Gegensatzpaaren wird am Punkt dieses Wechsels deutlich, dass es nur dieser »Geist des Widerspruches« ermöglicht, dem Granit auf die Schliche zu kommen. Ausgerechnet das Herz wird so zum Sinnesorgan – dezidiert als Gegenteil des Erkenntnisobjekts: Denn nur das ver-

43 MA 2.2, S. 504.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Uwe Pörksen: Raumzeit. Goethes Zeitbegriff aufgrund seiner sprachlichen Darstellung geologischer Ideen und ihrer Visualisierung, in: Goethe und die Verzeitlichung der Natur (Anm. 8), S. 101-128; hier S. 118.

47 MA 2.2, S. 504 f.

änderlichste Organ kann das festeste Gestein erkennen.⁴⁸ Der Wechsel von der Betrachtung des Herzens zur Beobachtung des Granits ist also weniger als eine Ablösung zu verstehen, sondern – unter der rhetorischen Oberfläche – als eine Geschichte des Erkennens, die ihren Ausgangspunkt im Herzen haben muss, um zum Granit führen zu können. Das metaleptische Integral dieser Geschichte ist die Gegenüberstellung, die sich in zwei die Eigenschaften von Herz und Granit kontrastierenden Aufzählungen ausdrückt. Nicht zu übersehen ist dabei die Asymmetrie der Gegenüberstellung, die aber auf ihren gemeinsamen Nenner hinweist. Denn wo das Herz am »mannigfaltigsten« ist, ist es der Granit keineswegs weniger, wie die »mannigfaltigen Gebürge«⁴⁹ unmissverständlich behaupten. Deshalb fehlt das Gegenstück in der Reihe von adjektivischen Superlativen, die sich ansonsten relativ umstandslos aufeinander beziehen lassen: Jüngstes gegen Ältestes, Beweglichstes gegen Festestes, Veränderlichstes (weil an der Oberfläche) gegen Tiefstes (weil den Veränderungen der Oberfläche entzogen) sowie Erschütterlichstes gegen Unerschütterlichstes. In der maximalen Mannigfaltigkeit besteht der gemeinsame Nenner, der zum Schluss führt, dass »alle natürlichen Dinge in einem genauen Zusammenhange stehen«⁵⁰ – und zwar gerade auch Herz und Granit. Dieser Zusammenhang ist also so stark, dass er auch die Gegensätze der gereihten Attribute überbrückt.

Aus der Naturbeschreibung wird folglich ein Hymnus an die Natur, der den Granit direkt als »ihr ältesten würdigsten Denkmäler der Zeit« adressiert.⁵¹ Doch der Hymnus bricht nicht mit den zuvor erzählten Wissensbeständen, er greift sie in veränderter Form wieder auf. Von der Expedition ins Gebirge übernimmt er den Standpunkt: »Auf einem hohen nackten Gipfel sitzend und eine weite Gegend überschauend« kann die Erzählinstanz den Grund imaginieren, der »bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht«.⁵² Hier sind Höchstes und Tiefstes auf einer vertikalen Achse imaginativ vereint und hier kann das erzählende Ich »die ersten festesten Anfänge unsers Daseins«⁵³ *fühlen*. Dergestalt er-

48 Hottner fokussiert hier das Gleichnis vom Sohn der Natur und führt den Ausdruck auf eine temporale Struktur der Vorgeschichte zurück. Vgl. Hottner 2020 (Anm. 1), S. 198–203. Vgl. darüber hinaus zur Konstellation von Wolken und Granit Barbara Naumann: Wolke und Granit. Das Flüchtige und das Feste aus der Perspektive von Naturforschung und Ästhetik, in: Wissenschaft und Welterzählung. Die narrative Ordnung der Dinge, hg. von Matthias Michel, Zürich 2003, S. 35–40, bes. S. 39 f.

49 MA 2.2, S. 504.

50 Ebd., S. 505.

51 Ebd. Engelhardt interpretiert diese Natur dezidiert als spinozistische *Natura naturans*. Vgl. Engelhardt 2003 (Anm. 35), S. 113 f.; vgl. zu dieser Stelle auch Pörksen 1998 (Anm. 46), S. 116 f.

52 MA 2.2, S. 505.

53 Ebd., S. 506.

fährt dieses zeitreisende Super-Ich die Entstehung des Granits als Schöpfungsgeschichte buchstäblich am eigenen Leib:

[...] diese Gipfel haben nichts Lebendiges erzeugt und nichts Lebendiges verschlungen, sie sind vor allem Leben und über alles Leben. In diesem Augenblicke da die innern anziehenden und bewegenden Kräfte der Erde gleichsam unmittelbar auf mich wirken, da die Einflüsse des Himmels mich näher umschweben, werde ich zu höheren Betrachtungen der Natur hinauf gestimmt, und wie der Menscheng Geist alles belebt so wird auch ein Gleichnis in mir rege dessen Erhabenheit ich nicht widerstehen kann.⁵⁴

Es geht mir weniger um das an die zitierte Stelle anschließende Gleichnis, das die Tiefen der Seele mit der Urzeit der Erdentstehung verknüpft und damit die geologische Forschung mit einer Suche nach »tiefsten Gefühlen der Wahrheit«⁵⁵ verbindet. Stattdessen geht es mir um die narrative Rahmung: Erde und Himmel beeinflussen das erzählende Ich dergestalt, dass es in Gleichnissen redet und im Granit die Voraussetzung allen Lebens erkennt. Es erhält dadurch die Flügel, die in *Granit I* noch fehlen und die hier einen Ort imaginieren, von dem aus die durchaus naturreligiös zu verstehende Schöpfung zu erkennen ist. Das Verfahren dieser Imagination bezeichne ich als metaleptisch, weil der Text eine Übertragung ohne Zwischenschritt inszeniert, die sich in räumlichen und zeitlichen Sprüngen konkretisiert: zu Zeiten und an Orte, die sich eigentlich jedem Erzählen und jedem Erkennen entziehen. »Vor« und »über« sind dabei abermals Präpositionen, die sowohl zeitlich als auch räumlich zu verstehen sind. Dabei funktionieren sie als Auftakt einer temporalen Inversion des *hysteron proteron*. Denn das auf dem durch Granit gebildeten »festen Boden der Urwelt«⁵⁶ stehende Ich ist ja bereits narrativ aufwändig inspiriert, aber inszeniert diese Inspiration als nachträglich im Gestus der hymnischen Schau, die sich am Wechsel zwischen erster Person und dritter Person auf der Textoberfläche niederschlägt. Effekt dieses Wechsels ist eine Synchronisierung: Die den Granit erklärenden »Gesinnungen«⁵⁷ führen zur geologischen Gipfelschau des erzählenden Ichs, und diese Schau führt zweitens zur Imagination des »Menschen[,] [...] der nur den ältesten ersten tiefsten Gefühlen der Wahrheit seine Seele eröffnen will.«⁵⁸ In der Verschaltung dieser beiden Aussageinstanzen werden die Zeiten synchronisiert; Urzeit und Gegenwart fallen in eins.

54 Ebd., S. 505.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd.

Genauso ist die topologische Struktur widersprüchlich: »hinauf gestimmt«⁵⁹ und zugleich mit »den tiefsten Orten der Erde«⁶⁰ verbunden ist diese Position. Die beiden Präpositionen veranschaulichen damit die aus einer lebendigen Kristallisation entstandene anorganische Urzeit vor allem Organischen, die dann aber im präsentischen Erzählen sofort die Brücke schlägt hinüber zum Organischen:

Schon fängt das Moos zuerst sich zu erzeugen an schon bewegen sich seltner die schaligen Bewohner des Meeres es senkt sich das Wasser die höhern Berge werden grün, es fängt alles an von Leben zu wimmeln – –.⁶¹

Schnyder hat gezeigt, dass Goethe in diesem »Bilderbogen bewegter Urzeit-Bilder«⁶² Buffons Epochen der Erdentstehung relativ genau folgt.⁶³ Der als visionäre Schau inszenierte Einblick in die Urzeit steht also abermals unter intertextuellem Vorbehalt. Während es für Buffon ein Glück ist, dass die an die initiale Schöpfung anschließenden Zerstörungen noch ohne Zeugen und Opfer ablaufen, imaginiert Goethe genau diesen Punkt, der abermals zur Abwendung führt, als das erzählende Ich – nun wieder in der ersten Person Plural – in die Studierstube zurückkehrt und »die Bücher unserer Vorfahren«⁶⁴ aufschlägt. Dort findet es allerdings nur widersprüchliche Hypothesen:

Hier heißt es bald, das Urgebürge sei durchaus ganz als wenn es aus einem Stücke gegossen wäre, bald es sei durch Flözklüfte in Lager und Bänke getrennt [...]; bald es sei dieses Gestein keine Schichten sondern in ganzen Massen [...]; ein anderer Beobachter will dagegen bald starke Schichten, bald wieder Verwirrung angetroffen haben. Wie vereinigen wir alle diese Widersprüche und finden einen Leitfaden zu ferneren Beobachtungen.⁶⁵

Das abermals auffällige Adverb ›bald‹ verbindet nun keine geologischen Begriffe oder Felsformationen mehr, sondern einander widersprechende Theorien und bereitet den letzten Satz des Absatzes vor. Dieser ist – das Satzzeichen zeigt es – keine Frage, sondern eine Feststellung.⁶⁶ Denn Goethe hat diese Wider-

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 506.

62 Schnyder 2012 (Anm. 39), S. 258.

63 Zum Tableau vgl. in diesem Zusammenhang Annette Graczyk: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004, S. 185-189.

64 MA 2.2, S. 507.

65 Ebd.

66 Ältere Ausgaben wie die Hamburger Ausgabe und auch der erste Band der Leopoldina-

sprüche bereits vereint; und zwar in der Formenvielfalt seines komprimierten Textes und seines synoptischen Erzählens, die es erlauben, eine Urzeit zu imaginieren und zu aktualisieren, aber das poetische Fundament dieser Aktualisierung immer ausstellen. So endet der Text auch mit einer keineswegs mehr hymnischen, sondern leidlich trockenen »Warnung«,⁶⁷ den Granit als Urgestein nicht mit anderen Gesteinsarten zu verwechseln: Ist doch einzig der Granit »mannigfaltig in der größten Einfacht«.⁶⁸ Im stilistischen Wechsel des letzten Absatzes, in dem der Text ankündigt, diesen Leitfaden zu entwickeln und »weiter zu gehen«⁶⁹ als die bisherige Forschung, gibt es durchaus Anknüpfungspunkte an den Beginn des Textes, der die verschiedenen kulturgeschichtlichen Benennungen und Herleitungen versammelt hat. Der entscheidende Unterschied zu diesem Beginn ist die Stimme, die der Text nun inszeniert: Denn durch die narrativen Volten des Textes gegangen, artikuliert sich hier ein selbstbewusstes Ich, das trotz aller topischer Bescheidenheitsgeste um den Wert seiner Untersuchungen zum Granit durchaus weiß – und um deren narrative Voraussetzungen.

Statt auf die Kraft der Argumentation zu vertrauen, baut *Granit II* auf die Anschaulichkeit des hymnischen und naturreligiös überformten Schöpfungs-narrativs, das hier aber in eine Reihe verschiedener generischer Formen gestellt wird und kulturgeschichtlich wie naturgeschichtlich gerahmt wird. Der Text inszeniert dabei vor allem eine komplexe Zeitlichkeit: Die präsentische Erzählzeit des gleichzeitigen Erzählens und die Urzeit der Erdentstehung werden damit topologisch verbunden und narrativ synchronisiert. Dabei geht es nicht mehr nur um die Grenzen des zeitgenössischen geologischen Wissens, sondern um die prinzipielle Unanschaulichkeit einer immer schon abgeschlossenen, aber nichtsdestotrotz endogen zu verstehenden Formwerdung, die in narrativen Verfahren veranschaulicht wird.

IV. Ausblick

Goethes Beschäftigung mit dem Granit endet nicht in den 1780er-Jahren, wenn er in den *Epochen der Gesteinsbildung* auch die Gebirgsbildung als Folge der Kristallisation bezeichnet und damit die Tragweite seiner Hypothese zur Gra-

Ausgabe verzeichnen hier noch ein Fragezeichen (vgl. LA I.1, S. 61). Die Leopoldina-Ausgabe korrigiert sich in ihrem elften Band allerdings selbst (vgl. LA I.11, S. 14) und verzeichnet auch keine Unsicherheit bei den Lesarten (vgl. LA II.7, S. 581).

67 Ebd.

68 MA 2.2, S. 504.

69 Ebd., S. 507.

nitentstehung erweitert.⁷⁰ Genauso versucht er 1789 in *Zur Theorie der bildenden Künste* gar die Form ägyptischer Obelisken mit der Kristallstruktur ihres Materials zu erklären.⁷¹ Mehr als 15 Jahre später wird sich Goethe etwa im Umfeld der Gesteinssuiten in Karlsbad mit jüngeren Granitvorkommen beschäftigen, die ein Problem für seine Theorie des Urgesteins in seiner Vorzeitigkeit vor allem Leben darstellen. Das löst Goethe mit einer Vervielfältigung von Zeit: Der Ablauf der Gesteinsbildung ist überall gleich, aber erfolgt an unterschiedlichen Orten zu unterschiedlichen Zeiten. Die Vermannigfaltigung schlägt einmal mehr zu, wenn nun also auch unterschiedliche Zeitrechnungen veranschlagt werden, was Uwe Pörksen auf den prägnanten Begriff der »Raumzeit« bringt.⁷² Und mit dem von Kleymann profilierten Aggregat findet der Granit als anorganische Form seine Fortsetzung im Spätwerk – als weitere Variation einer Form jenseits organizistischer Totalitätsvorstellungen.

Was ich in der Formel »Urzeit: jetzt« auf den Punkt bringen möchte, ist Goethes Verfahrensspektrum in seinen frühen Granit-Texten. Temporal- und Lokaladverbiale werden ununterscheidbar und inszenieren über verschiedene narrative Verfahren die Suche nach einem Standort, von dem aus der Granit erkannt werden kann. Und mit Granit ist hier nicht ein beliebiges Gestein gemeint, sondern der Schlüssel zur Urzeit: vor und über allem Leben, anorganisches Material, das gleichwohl lebendige Form abbildet und zur Grundlage für alle organische Formwerdung wird. Die im Tagebuch und in den Briefen erprobten Darstellungsverfahren werden in *Granit I* zum ersten Mal im Zusammenhang exploriert. Dabei führt das Denken vom Objekt her zum Abbruch des Verfahrens. Der in der Erzählstimme veranschaulichte Naturforscher hängt buchstäblich am Granit fest und ist in einer paradoxen Raumzeitlichkeit gefangen. In *Granit II* dagegen wird dieser Abbruch zwar überwunden, aber um den Preis eines komplexen Erzählens, das sich in der Genrekonfusion der Forschung niedergeschlagen hat. Diese Konfusion kann durch die narrativen Verfahren erläutert werden, die sowohl Gegensätze inszenieren als auch Übergänge fördern. Der geologische Gipfelblick, der die Fixierung aus *Granit I* beerbt, ist also unter einem großen Vorbehalt zu sehen. Nur unter diesen Voraussetzungen und mit allen Wassern der Erzählverfahren gewaschen ist die

70 Auf Goethes Beschäftigung mit der Geologie während der italienischen Reise anhand des Serapis-Tempels in Pozzuoli weist Peter Schnyder im Kontext neptunistischer Vorstellungen hin. Die Reisenotizen sind allerdings nicht in den Text der *Italienischen Reise* eingegangen. Vgl. Peter Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter, in: Zeitschrift für Germanistik 19/3, 2009, S. 540-555; hier S. 544-550.

71 Vgl. MA 3.2, S. 168 f.

72 Vgl. Pörksen 1998 (Anm. 46), S. 119-124.

geologische Erzählung als Zeitreise, als Synchronizität von Vergangenheit und Gegenwart möglich: Urzeit, jetzt – das heißt für Goethes frühe Granit-Texte vor der Imagination und dem Zielpunkt eines subjektiven Naturforschers nicht zurückzuschrecken, sondern diese Subjektivität zu radikalieren. ›Bald‹ werden dann aus scheinbar zeitlosen Gesteinsbrocken narrative Erkenntnispfade mit einer eigenen Temporalität.

Literatur

- Braungart, Georg: Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachbeben, in: *Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit. Zeit im Wandel der Zeiten, Kulturen, Techniken und Disziplinen*, hg. von Ulrich G. Leinsle und Jochen Mecke, Regensburg 2000, S. 107-120.
- Caisley, Jennifer: »Granit II«. An exploration of Goethean »Steigerung« und »Polarität«, in: *Colloquia Germanica* 52/3-4, 2021, S. 269-287.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (13.05.2024).
- Engelhardt, Wolf von: Goethe im Gespräch mit der Erde. Landschaft, Gesteine, Mineralien und Erdgeschichte in seinem Leben und Werk, Weimar 2003.
- Fehrenbach, Frank: »Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht«. Goethe und das Zeichnen, in: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, hg. von Peter Matussek, München 1998, S. 128-156.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt, München 2¹⁹⁹⁸.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Begründet von K. Lothar Wolf und Wilhelm Troll, hg. von Dorothea Kuhn und Wolf von Engelhardt, Weimar 1947 ff.
- Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter et al., München 1985-1998.
 - Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I,1: 1775-1787. Text, hg. von Wolfgang Albrecht und Andreas Döhler, Stuttgart/Weimar 1998.
 - Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 3,1: 8. November 1775-Ende 1779. Text, hg. von Georg Kurscheidt und Elke Richter, Berlin/Boston 2014.
- Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB> (13.05.2024).

- Görner, Rüdiger: Granit. Zur Poesie eines Gesteins, in: Goethe. Wissen und Entsagen – aus Kunst, hg. von R. G., München 1995, S. 50-62.
- Graczyk, Annette: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004.
- Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, Frankfurt a. M./Basel 2008.
- Haberkorn, Michaela: Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner (Goethe, A. v. Humboldt, Novalis, Steffens, G. H. Schubert), Frankfurt a. M. u. a. 2004.
- Hamilton, Andrew B. B.: The mineral sublime, in: *Figurationen* 23/1, 2022, S. 16-31.
- Heringman, Noah: Romantic Rocks. Aesthetic Geology, Ithaca/London 2004.
- Ho, Shu Ching: Neptunismus/Vulkanismus, in: *Goethe-Handbuch Supplemente*, Bd. 2: Naturwissenschaften, hg. von Manfred Wenzel, Stuttgart 2012, S. 566-568.
- Hottner, Wolfgang: Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert, Göttingen 2020.
- Kleymann, Rabea: Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe, Paderborn 2021.
- Koopmann, Helmut: Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe, München 2002.
- Lehrberger, Gerhard: Granit – das Höchste und das Tiefste. Zur Geologie und Mineralogie der Granite des Bayerischen Waldes, in: *Granit*, hg. von Wilhelm Helm, Hauzenberg 2013, S. 19-48.
- Meixner, Sebastian: Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen, Berlin/Boston 2019.
- Urphänomen (Original/Primordial Phenomenon), in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 2/1, 2022, doi:10.5195/glpc.2022.46 (13.05.2024).
- Naumann, Barbara: Wolke und Granit. Das Flüchtige und das Feste aus der Perspektive von Naturforschung und Ästhetik, in: *Wissenschaft und Welt-erzählung. Die narrative Ordnung der Dinge*, hg. von Matthias Michel, Zürich 2003, S. 35-40.
- Ovid: Metamorphosen. Lateinisch-deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Ditzingen 1994.
- Pier, John: Narrative Levels, in: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn et al., Hamburg 2014, S. 1-4, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/32.html> (13.05.2024).
- Pörksen, Uwe: Raumzeit. Goethes Zeitbegriff aufgrund seiner sprachlichen Darstellung geologischer Ideen und ihrer Visualisierung, in: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, hg. von Peter Matussek, München 1998, S. 101-128.

- Schnyder, Peter: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter, in: *Zeitschrift für Germanistik* 19/3, 2009, S. 540-555.
- Grund-Fragen. Goethes Text »Über den Granit« als »Ur-Ei« der Wissensrepräsentation, in: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe, hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder, Bielefeld 2012, S. 245-263.
- Semper, Max: Die geologischen Studien Goethes. Beiträge zur Biographie Goethes und zur Geschichte und Methodenlehre, Leipzig 1914.
- Spies, Heike: Goethe, Gneis und Granit, Düsseldorf 2005.
- Sullivan, Heather: Collecting the Rocks of Time. Goethe, The Romantics, and Early Geology, in: *European Romantic Review* 10/3, 1999, S. 341-370.
- Wellbery, David E.: Romanticism and Modernity. Epistemological Continuities and Discontinuities, in: *European Romantic Review* 21/3, 2010, S. 275-289.
- Die goethische Methodologie des intuitiven Verstandes, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 60/6, 2012, S. 1003-1010.
 - Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/München/Boston 2014, S. 17-42.
 - Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form, in: *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken in der Moderne*, hg. von Markus Klammer, Malika Maskarinec, Rahel Villinger und Ralph Ubl, Paderborn 2019, S. 181-198.
- Wenzel, Manfred: Naturwissenschaftliche Sammlungen, in: *Goethe-Handbuch Supplemente*, Bd. 2: Naturwissenschaften, hg. von M. W., Stuttgart 2012, S. 561-563.
- Wyder, Margrit: Geologie bis 1800, in: *Goethe-Handbuch Supplemente*, Bd. 2: Naturwissenschaften, hg. von Manfred Wenzel, Stuttgart 2012, S. 143-165.
- Gotthard, Gletscher und Gelehrte, in: *Goethe und die Schweiz*, hg. von Oliver Ruf, Hannover 2013, S. 23-110.

INKA MÜLDER-BACH

Abenteuer und Aufschub

Abenteuerzeit in Wilhelm Meisters Lehrjahre

In der Theorie der ersten deutschsprachigen Poetik des Romans, Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774), konstituiert sich der moderne Roman als »innre Geschichte«¹ des Menschen, indem er das von sich abstößt, was zeitgenössisch »das Romanhafte« heißt. Dessen Inbegriff ist das »Abenteuerliche«,² wie man es »in den alten Ritterbüchern findet«.³ Als eine »Art des falschen Wunderbaren, dem selbst die poetische Wahrscheinlichkeit fehlet«,⁴ sind romanhafte Abenteuer »aus einer Welt hergenommen, wo alles ohne hinreichende Gründe geschieht, wie in den Träumen«,⁵ und spotten der Forderung nach plausibler Motivierung und kausaler Verknüpfung von Begebenheiten und Handlungen. Sie sind nicht nur »unnützlich«,⁶ insofern sie nichts zur »anschauenden Verbindung des Zusammenhangs innerer und äußerer Ursachen und Wirkungen« beitragen,⁷ sondern vielfach »schlechterdings unmöglich, weil sich das *Wie*« entsprechender Begebenheiten »oft in dieser ganzen Welt nicht finden lassen würde«.⁸ Sie stellen folglich einen »üppigen Auswuchs« dar, der »weggeschnitten« werden muss.⁹

Das Muster, an dem sich Blanckenburgs Romantheorie orientiert, ist bekanntlich Wielands in erster Auflage 1766/67 erschienener Roman *Geschichte des Agathon*. Bevor der Protagonist den Verführungen Danaes erliegt, distan-

- 1 Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. 384 passim.
- 2 Johann Georg Sulzer: *Romanhaft (redende Kunst)*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 988.
- 3 Johann Georg Sulzer: *Abentheuerlich*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 3.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd.
- 6 Blanckenburg 1965 (Anm. 1), S. 308.
- 7 Ebd., S. 284.
- 8 Ebd., S. 308.
- 9 Ebd., S. 284.

ziert sich auch Wielands Herausgeber bzw. Erzähler gleichsam in aller Form von »Liebesgeschichten, Ritterbücher[n] und Romanen, von den Zeiten des guten Bischofs Heliodor bis zu den unsrigen«,¹⁰ deren »romanenhafte[] Helden« in dem ganzen »Bezirk der Natur« nicht vorkommen.¹¹ Doch bedient er nicht nur den gesamten Katalog an Abenteuern, die Blanckenburg zu dem schädlichen »Auswuchs« zählt. Wie die höfischen und galanten Romane der Frühaufklärung orientiert sich Wielands Roman erzählstrukturell an dem Schema der *Aithiopika* des verspotteten Heliodor. Auch wird der mit einer »Bezauberung seiner Einbildungs-Kraft« geschlagene Protagonist mit dem »großmütige[n], tugendhafte[n] und tapfre[n] Ritter von Mancha«¹² verglichen. Statt es auszutreiben, gewinnt der Roman sein Profil aus einer beständigen Auseinandersetzung mit dem Romanhaften, in deren Verlauf die Wunsch- und Phantasiewelten des Abenteurers in einer inneren Geschichte ›aufgehoben‹ werden. So wenig das antike Griechenland noch der Exterritorialität traditioneller Abenteuererzählungen gleicht, so wenig sind die Phantasien Agathons bloße Chimären. Sie sind ›poetische‹ Hervorbringungen einer ebenso unersetzlichen wie pathologie-trächtigen individuellen Einbildungskraft, deren Wunschbilder in der Kindheit geprägt werden, deren Projektionen die Wirklichkeit verfehlen, und die als Fundament der Subjektivität des Protagonisten zum »Vollzugsraum«¹³ seiner Lebensgeschichte wird.

Eingang in die Diskussion um den bei Wieland sich abzeichnenden Typus des Romans findet die Tradition des Abenteuerlich-Romanhaften in der frühromantischen Auseinandersetzung mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), in der das Romanhaft-Romantische zum Maßstab des Poetischen avanciert. An diese Auseinandersetzung knüpft Hegel kritisch an, wenn er das Modell der »Lehrjahre« als Inbegriff des »Romanhaften im modernen Sinne des Wortes« bezeichnet. In der Erzählung solcher Lehrjahre, so Hegel, werde das »Rittertum« – nach dessen »Auflösung [...] in sich selbst«¹⁴ bei Ariost und Cervantes – »wieder zum Ernste, zu einem wirklichen Gehalte«.¹⁵ Weder zieht ein alternder Landadliger auf Aventure in eine geordnete Wirklichkeit aus, die er

10 Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon. Erste Fassung von 1766/67, hg. von Klaus Manger, Berlin 2010, S. 161.

11 Ebd., S. 163.

12 Ebd., S. 514.

13 David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600–639; hier S. 605.

14 Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke, Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 217.

15 Ebd., S. 219.

in seiner lektüreinduzierten »Verrücktheit«¹⁶ für verzaubert hält. Noch kollidieren – wie in den in *Don Quijote* parodierten Ritterromanen – die zufälligen und chimärischen Zwecke fahrender Ritter mit einer zufälligen Welt. Die »neuen Ritter« des modernen Romans sind jugendliche Helden, die mit ihren subjektiven Zwecken, Idealen und Wünschen ein »Loch« in die gefestigte bürgerliche »Ordnung der Dinge hineinzustoßen« suchen.¹⁷ Auch diese Kämpfe haben den »Charakter der Abenteuerlichkeit«, nur dass diese ihr »Phantastisches« einbüßt und ihre »rechte Bedeutung findet«:¹⁸ nämlich als eine Phase im Prozess bürgerlicher Sozialisation und »Vorschule«¹⁹ der Arbeits- und Eheprosa des bürgerlichen Alltagslebens.

Das damit thematisierte Verhältnis von innerer Geschichte/Entwicklung/Bildung einerseits, Abenteuer andererseits hat die ältere literaturwissenschaftliche Romantheorie und Gattungspoetik intensiv beschäftigt. So wie der Vergleich mit oder die Abgrenzung von vormodernen und frühneuzeitlichen Traditionen des Abenteuers dazu diente, das spezifische Profil des Bildungsromans herauszuarbeiten,²⁰ fungierte dieser umgekehrt als Kontrastfolie für Bestimmungen des modernen Abenteuerromans.²¹ Es liegt nicht im Interesse dieses Aufsatzes, diese Diskussionen wieder aufzuwärmen. Er schließt einerseits an neuere Forschungen an, die die Geschichte und Poetik des Abenteuers epochenübergreifend untersuchen,²² andererseits an Studien zu den »romanhaften« Er-

16 Ebd., S. 217.

17 Ebd., S. 219.

18 Ebd., S. 220.

19 Gert Ueding: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt a. M. 1973, S. 76.

20 Vgl. u. a. Lothar Köhn: *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*, Stuttgart 1969, bes. S. 24-32 und 47-50; Gerda Röder: *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman*, München 1968, S. 128-147; Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans*, München 1980, S. 112 f.; Rolf Grimminger: *Roman*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680-1789*, hg. von R. G., München 1980, S. 635-715; hier S. 641-647, 690-701 und 665-678.

21 Vgl. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 113-118; Volker Klotz: *Abenteuer-Romane*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 214-229.

22 Vgl. vor allem die Publikationen der DFG-Forschungsgruppe »Philologie des Abenteuers« an der Ludwig-Maximilians-Universität München; die von der Forschungsgruppe initiierte und von Susanne Gödde und Martin von Koppenfels seit 2019 im Verlag Brill/Fink herausgegebene Buchreihe »Philologie des Abenteuers« umfasst inzwischen neun Bände. Der vorliegende Aufsatz ist aus dem von mir im Rahmen der Gruppe geleiteten Teilprojekt *Dem Abenteuer entgegen. Transformationen des Abenteuers in Romanen, Novellen und Dramen der klassischen Moderne* hervorgegangen. Über die Publikationen hinaus verdanke ich dem langjährigen intensiven Austausch mit meinem Mitarbeiter Oliver

zähltraditionen des Abenteuers, die in die *Lehrjahre* eingehen.²³ Dass in diesen Studien eine Vielfalt von Genremustern und Intertexten als Anregung ausgemacht wurde, spiegelt den Formen- und Motivreichtum von Goethes Roman. Zugleich aber verweist es auf eine Eigentümlichkeit des Abenteuers selbst. Denn dieses ist ebenso ubiquitär wie schwer bestimmbar.²⁴ Im höfischen Roman des Mittelalters entstanden und nachträglich auf die Irrfahrten des Odysseus und antike Liebesromane übertragen, wanderte es schon früh auch in kleinere Erzählformate ein, wurde im pikarischen Roman und Barockroman adaptiert und umgestaltet, in der Parodie des *Don Quijote* zu einer Initialzündung des modernen Romans und durchdrang im 18. Jahrhundert die Bandbreite der Romanliteratur und Novellistik, bis aus diesen Erzähltraditionen im 19. Jahrhundert die Gattung des modernen Abenteuerromans hervorging. Eine Definition des Abenteuers, die sämtliche Entwicklungslinien dieser langen Geschichte abdeckt, dürfte kaum zu gewinnen sein. Eher verbindet sie eine Familienähnlichkeit, in der Züge in variablen Kombinationen auf- und abtauchen und selbst stabilere Elemente – Heldenfigur, Zufall, Anderwelt, Wunscherfüllung – historisch unterschiedliche Ausgestaltungen erfahren. Das gilt nicht nur in thematisch-motivischer, sondern auch in narratologischer Hinsicht. Zwi-

Grill sowie den Veranstaltungen, Gesprächsrunden und gemeinsamen Lektüren der Forschungsgruppe vielfältige Denkanstöße und Hinweise, die in den Aufsatz eingegangen sind, ohne dass sie im Einzelnen noch rekonstruierbar wären. Unter weiteren neuen, epochen- und fachübergreifenden Publikationen zum Abenteuer seien besonders hervorgehoben: Jutta Eming und Ralf Schlechtweg-Jahn (Hg.): *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, Göttingen 2017; Nicolai Hannig und Hiram Kümper (Hg.): *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn 2015.

- 23 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone, in: H.-J. S.: *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg, 2012b, S. 95-154; Felicitas Igel: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« im Kontext des hohen Romans, Würzburg 2007; Cornelia Zumbusch: *Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Bildungsroman* (Wieland, Goethe und Stifter), in: *Poetica* 43, 2011, S. 267-299; Thomas Borgstedt: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und das Heliodorische Romanschema, in: *Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit*, hg. von Christian Rivoletti und Stefan Seeber, Stuttgart 2018, S. 217-229; Oliver Grill: *Verunglückte Abenteurer. »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und die Ambivalenz des Abenteuers*, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. von O. G. und Brigitte Obermayr, Paderborn 2020, S. 51-74; Frederick Amrine: *Goethe and the Myth of the Bildungsroman. Rethinking the Wilhelm Meister Novels*, Cambridge 2020; Cornelia Zumbusch: *Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert*, Berlin 2020, S. 123-128.
- 24 Vgl. Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher: *Einleitung*, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. von M. v. K. und M. M., Paderborn 2019, S. 1-17.

schen Ereignis und Sujet sowie »Mikro- und Makroebene angesiedelt«,²⁵ kann das Abenteuer in einer einzelnen Episode erzählt werden, in einer Reihe von Episoden, oder die Grenze zur eigenständigen Gattung überschreiten.

Im Folgenden wird daher weder ein bestimmter Begriff des Abenteuers vorausgesetzt; noch geht es darum, weitere historische und zeitgenössische Texte und Genremuster des Abenteuers zu identifizieren, auf die Goethe sich bezieht. Ausgehend von dem ersten Buch der *Lehrjahre* fragt der Aufsatz nach der narrativen Modellierung, Bedeutung und Verknüpfung der Begebenheiten, die als Wilhelms »ritterliche[] Abenteuer[]«²⁶ bezeichnet werden, nach dem Ort des Abenteuers im Spannungsfeld von Theater, Drama und Roman, nach seiner Funktion für die Strukturierung des Plot, die Zeitgestaltung und die Zeitreflexion des Romans und danach, was am Ende aus ihm wird.

I. Zauberwelten

In der Umarbeitung der *Theatralischen Sendung* zu den *Lehrjahren* hat das erste Buch des Romans bekanntlich grundlegende Veränderungen erfahren. Während die Kindheits- und Jugendgeschichte des Protagonisten in dem Fragment in chronologischer Folge von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz erzählt wird, erinnert der Anfang der *Lehrjahre* mit dem *medias in res*-Einstieg und der Analepse an den Beginn der *Geschichte des Agathon*, in dem Wieland das Schema des heliodorischen Abenteuerromans aufruft. Goethe gewinnt aus dem Formzitat jedoch Weichenstellungen für einen Erzählaufbau, der das Schema grundlegend transformiert.

In Anlehnung an den antiken Liebesroman sieht Wielands Protagonist sich zu Beginn seiner Geschichte durch einen zufälligen Umschlag von Glück in Unglück in eine fremde Ferne verschlagen, in der sich ihm – und mit ihm dem Leser – zunächst das »Schauspiel« eines Sonnenuntergangs sowie das weitere »Schauspiel« eines Auftritts von Bacchantinnen bieten,²⁷ bis seine geliebte Psyche vor ihm erscheint, von der er durch eine Intrige getrennt wurde, und die ihm, kaum dass die Liebenden mit ihren Erzählungen des zwischenzeitlich Ge-

25 Ebd., S. 6.

26 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: J. W. G.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I. Bd. 9: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann, unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt a. M. 1992, S. 355-992; hier S. 630. Zitate aus den *Lehrjahren* werden künftig im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe mit Seitenzahl belegt.

27 Wieland 2010 (Anm. 10), S. 22 f.

schehenen begonnen haben, ebenso zufällig wieder entrissen wird. Anders bei Goethe: »Das Schauspiel«, mit dessen Nennung der Roman beginnt, bekommt der Leser nicht zu sehen; es findet *in absentia* auf dem Theater statt. Umgekehrt bekommt Wilhelm nicht das Schauspiel zu sehen, das dem Leser geboten wird, denn in diesem hat er selbst in der Rolle des Liebhabers, der eine »rote Uniform« (361) umarmt, seinen ersten Auftritt. Weder regiert ein Zufall diese Szene, noch geht ihm eine Trennung von der Geliebten voraus, noch bezeichnet das Boudoir der Mariane, das als Bühne fungiert, eine fremde Ferne, in die es den Helden verschlagen hat. Abenteurer, denen die Liebenden seit ihrer vergangenen Trennung ausgesetzt waren, sind daher nicht nachzutragen. An ihre Stelle tritt eine Vorgeschichte, in welcher der Protagonist von seiner Sozialisation in einer wohlhabenden bürgerlich-kaufmännischen Kleinfamilie berichtet²⁸ und die Genese seiner Leidenschaft fürs Theater nachzeichnet. Die Kindheit selbst gewinnt dabei Züge einer Epoche von Abenteuern. Hier begegnet Wilhelm einem Reich der »Zauberei« (368), hier bricht er zu einem Raubzug in die Speisekammer, zu einer von Schaulust und Neugier getriebenen »Entdeckung« (370) unbekannter Räume und zu einer »Expedition« (380) auf. Zugleich spiegelt sich in seiner Vorgeschichte der Funktionswandel, den Abenteuererzählungen in modernen Sozialisationsgeschichten erfahren und der auch ihre »hohen« epischen Bestände erfasst: Sie werden zur Initiation in das Lesen und wandern in die Sparte der Kinder- und Jugendliteratur ein.

Die ersten »Abenteurer« (368, 374), von denen explizit die Rede ist, verdanken sich den Vorführungen des Puppentheaters und den Heften und Büchern mit biblischen Szenen, Schauspielen und Opern. Das Puppentheater, das der »Lieutenant«, der Stellvertreter und Platzhalter, der Familie zu Weihnachten schenkt (vgl. S. 369), ist dabei selbst schon Stellvertretung einer Leerstelle. Es entschädigt für den Verlust der großväterlichen Kunstsammlung, die der Vater mitsamt dem alten Haus verkaufte, und bereitet dem traurigen Kind »die ersten vergnügten Augenblicke [...] in dem neuen leeren Hause« (362).²⁹ Mit Abenteuern geht es in den Spielen weiter, in denen es »bald Jäger, bald Soldat,

28 Vgl. zur Sozialisationsgeschichte der *Lehrjahre* auch im Vergleich mit der *Theatralischen Sendung* die grundlegende Studie von Friedrich Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, hg. von F. K. und Gerhard Kaiser, Göttingen 1978, S. 13-124.

29 Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 600-639, entwickelt seine wegweisende These von der supplementären Logik des Romans ausgehend von der Figur des Leutnants und der Leerstelle der Tür, an der das Puppentheater errichtet und deren sonst durchlässige Öffnung durch dessen »unerwartete Festlichkeit ausgefüllt« (353) wurde. Dabei berücksichtigt er nicht, dass das vom Leutnant errichtete und gebaute Puppentheater selbst schon jene Leerstelle ausfüllt, die der Verkauf der großväterlichen Kunstsammlung hinterlassen hat. Auf die zentrale Bedeutung von Lücken im Roman hat erstmals Jochen Hörisch: Gott,

bald Reuter« (377) ist und ein »stattliches Korps« (377) ausrüstet. Im »Lesen alter Romane« werden »Ritterideen« (377) aufgeweckt, die nach der Bekanntschaft mit Tassos Epos *Das Befreite Jerusalem* um die »Geschichte des traurigen Zweikampfs zwischen Tancred und Chlorinden« und die Dämonie des schicksalhaften Wiederholungszwangs kreisen, der Tancred dazu »bestimmt [...], das was er liebt überall unwissend zu verletzen« (378). In der Unzahl von Theaterstücken, die Wilhelm in der Folgezeit verschlingt, schält sich das »Trauerspiel« (382) als das Genre aus, in dem er besonders »zu gefallen hoffte« (381). Als er am Ende seiner »Knabenjahre[]« (410) zu Werners Vater »auf das Comptoir getan« (383) wird, findet er »kein größer Glück, als Schauspiele zu lesen, zu schreiben und zu spielen« (383).

Schon im Zeitalter des Puppentheaters wünscht sich das Kind, nicht nur als Zuschauer unter den »Bezauberten«, sondern zugleich als Spielleiter »unter den Zauberern« zu sein (369). Als die Epoche der Ritterromane anbricht, ist die Leidenschaft für Schauspiele so übermächtig geworden, dass es Wilhelm drängt, Geschehnisse auch dann »vor [...] Augen« zu stellen und »auf der Bühne vorgehen« zu lassen (381), wenn sie Erzählungen entstammen. Der Versuch, sich als Puppenspieler und Schauspieler unter die »Zauberer« zu mischen, mündet in beiden Epochen in ein kränkendes »Unglück« (373). Beim Puppentheater erntet das Kind »Gelächter«, als es bei der Vorführung des biblischen Schauspiels den Königssohn Jonathan »fallen ließ« und »genötigt war, mit der Hand hinunter zu greifen, und ihn zu holen« (373). »Verunglückt« heißt auch die spätere »Expedition« (380) auf den Brettern der Bühne. Bei der dramatischen Aufführung des Epos vom *Befreiten Jerusalem* steht Wilhelm als Heldendarsteller ohne Rollentext da, kommt in seiner »eigenen Rede [...] als dritte Person« vor und muss nach diesem »Unfall« unter »großem Gelächter« der Zuschauer wieder abziehen (380).

Indem Wilhelm über die Herausbildung seiner Theaterpassion berichtet, gibt er Auskunft über imaginative Prägungen und unbewusste Wünsche. In der biblischen Szene mit Saul, Jonathan, David und Goliath und der Geschichte von Tancred und Chlorinde kristallisieren sich ödipale Konflikte und mimetische Rivalitäten,³⁰ Gestalten des Androgynen und tragische Schicksale als affektive Kernkomplexe der Einbildungskraft heraus. Schon das lebensgeschichtlich frühere »Lieblings-Bild« mit dem »kranke[n] Königssohn« (422) aus der großväter-

Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns, Frankfurt a. M. 1983, S. 30-99, hingewiesen.

30 Vgl. u. a. Kittler 1978 (Anm. 28); David Roberts: *The Indirections of Desire. Hamlet in Goethe's »Wilhelm Meister«*, Heidelberg 1980; Hörisch 1983 (Anm. 29), bes. S. 34-52; Albrecht Koschorke: Paare, Dritte, Arrangeure. Zur narrativen Arithmetik in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, 2004.

lichen Sammlung, auf das das Gespräch mit dem Unbekannten führt, wird von dem Kind tragisch gedeutet. Im Zeichen dieser Kernkomplexe und der Leidenschaft für dramatische Präsentationen und theatralische Selbstinszenierungen steht die Liebe zu Mariane. Die »Zauberei der Liebe« (409) erneuert mit anderen Mitteln die Magie des Puppentheaters. Hier »gelingt«, was das Kind sich gewünscht hat – nur dass die Differenz zwischen Zauberer und Bezaubertem im Imaginären kollabiert: Der Liebende wird durch die Illusion bezaubert, die die Illusionsmaschine seiner Liebe produziert.

Am Ende der Entwicklung, die Wilhelm erzählt, ist er entschlossen, dem »Handelsstand« (383), für den man ihn vorgesehen hat, zu entfliehen und sich ganz dem Theater zu widmen. Nach dem Übergang in die erzählte Gegenwart kommentiert der Erzähler das »Gemälde auf Nebelgrund« (386), das sich in der Phantasie des Protagonisten gebildet hat, in folgenden Worten:

Er [Wilhelm] glaubte den hellen Wink des Schicksals zu verstehen, das ihm durch Marianen die Hand reichte, sich aus dem stockenden, schleppenden bürgerlichen Leben heraus zu reißen, aus dem er schon so lange sich zu retten gewünscht hatte. Seines Vaters Haus, die Seinigen zu verlassen, schien ihm etwas leichtes. Er war jung und neu in der Welt, und sein Mut, in ihren Weiten nach Glück und Befriedigung zu rennen, durch die Liebe erhöht. Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar; das hohe Ziel, das er sich vorgesteckt sah, schien ihm näher, indem er an Marianens Hand hinstrebte, und in selbstgefälliger Bescheidenheit erblickte er in sich den trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen National-Theaters, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören. (386)

Neu und jung in der Welt ist nicht nur Wilhelm, sondern auch das Lebensgefühl, das hier mit offenkundiger Ironie, aber ohne den Sarkasmus beschrieben wird, mit dem Hegel die »neuen Ritter« bedenkt. Auch die Helden der antiken Liebesromane und der Ritterromane des Mittelalters sind jung (und schön). Wesentlich ist ihnen darüber hinaus aber ihr Stand und das Ethos, das diesem entspricht. Als Protagonist eines bürgerlichen Bildungsromans ist Wilhelm dagegen durch seine Jugend definiert. Sie stellt das symbolische Kapital dar, mit dem er ausgestattet ist. Dieses Kapital besteht nicht schon in dem schieren Faktum des Jungseins, sondern darin, dass die Moderne in der Jugend ein Bild ihrer eigenen Leitwerte von Innovation und Mobilität findet.³¹ Wilhelm fühlt sich nicht nur »jung«, er fühlt sich »neu«, und es erscheint ihm als etwas Leichtes, mit seiner Herkunft zu brechen.

31 Vgl. Franco Moretti: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London 2000, S. 5.

II. Expedition, Schwerkraft und Fallhöhe

Die Welt des Theaters, die im Fluchtpunkt dieser Aufbruchsphantasie steht, färbt sich dadurch ins Außerordentliche einer Abenteuerwelt ein, dass Wilhelm ihre »Herrlichkeit« (418) als eine erhabene künstlerische Gegenwelt zu der von kaufmännischem Geist, Arbeit im Kontor und schleppenden Routinen bestimmten bürgerlichen Ordnung imaginiert. Diese Ordnung wird für ihn durch den Vater repräsentiert, der die Theaterpassion des Sohnes als Zeitverschwendung missbilligt. In Wilhelms Version seiner Kindheit kommt der Vater nur als störende Instanz des Dritten vor und erscheint im Übrigen als »randständig«. ³² Das sagt allerdings vor allem etwas über den Ich-Erzähler Wilhelm selber aus. Entsprechend ironisch setzt das elfte Kapitel ein, in dem der Erzähler des Romans seinerseits die Vorgeschichte der Väter von Wilhelm und Werner nachträgt: »Es ist nun Zeit, daß wir auch die Väter unsrer beiden Freunde näher kennen lernen« (392).

In diesem Gespräch nehmen die Väter das Heft des Handelns in die Hand. Nachdem Werner von seiner »Expedition so glücklich zurück gekommen ist«, beschließen sie nunmehr auch die »Versendung Wilhelms in Handelsangelegenheiten« (393). In einem ersten Schritt soll er sich bei einem Krämer in der Nachbarschaft »ein Pferd« besorgen, »das sich zu dieser Expedition schickt« (394). Als die Väter ihren Expeditionsentschluss Wilhelm mitteilen, der mit seinen ihnen unbekanntem Aufbruchsplänen beschäftigt ist, erkennt er »den Wink eines leitenden Schicksals an diesen zusammentreffenden Umständen« (394). Der Erzähler fährt fort:

Wie lang ward ihm [Wilhelm] die Zeit zur Nacht, bis zur Stunde, in der er seine Geliebte wieder sehen sollte! Er saß auf seinem Zimmer und überdachte seinen Reiseplan. Wie ein künstlicher Dieb oder Zauberer in der Gefangenschaft manchmal die Füße aus den festgeschlossenen Ketten herauszieht, um die Überzeugung bei sich zu nähren, daß seine Rettung möglich, ja noch näher sei als kurzfristige Wächter glauben.

Endlich schlug die nächtliche Stunde; er entfernte sich aus seinem Hause, schüttelte allen Druck ab, und wandelte durch die stillen Gassen. Auf dem großen Platze hub er seine Hände gen Himmel, fühlte alles hinter und unter sich, er hatte sich von allem losgemacht. [...] er schwebte in einer Fülle von Hoffnungen, und nur manchmal erinnerte ihn der Ruf des Nachtwächters, daß er noch auf dieser Erde wandle. (394 f.)

32 Kittler 1978 (Anm. 28), S. 24.

Das Schicksal winkt in den zitierten Passagen tatsächlich – wenn auch anders, als Wilhelm es sich vorstellt. Der Wink steckt in der Semantik des Wortfelds, das ausgehend von dem Begriff »Expedition« entfaltet wird.³³ Wilhelm selbst führt den Expeditionsbegriff in seiner Erzählung von der Aufführung des Epos vom *Befreiten Jerusalem* in den Romantext ein (vgl. 380). In diesem Kontext bezeichnet er ein abenteuerliches, gefährliches Unternehmen,³⁴ wobei der lateinische Wortsinn ›Kriegszug‹ (*expeditio*) mitzuhören ist. Explizit wird dieser Sinn, als Werner sich an die »theatralischen Feldzüge« erinnert, die Wilhelm einst mit seinen Freunden unternahm, und sich noch nachträglich über den »schönen Profit« freut, den er machte, als »ihr euch zur Befreiung Jerusalems rüstetet« (388). Diese »Expedition« ist die einzige, die Wilhelm im ersten Buch als treibende Kraft unternimmt, und sie heißt nicht umsonst »[v]erunglückt« (380). Denn was in der Semantik der »Expedition« zur Diskussion steht, ist ein grundlegendes Element der Poetik des Romans. Wie Wilhelm und Serlo im fünften Buch in ihrem Gespräch über Roman und Drama feststellen, in dem die für den Roman zentrale Spannung der Gattungen in einem innerdiegetischen Diskurs reflektiert wird, sind »Wirkung und Tat« die Sache des dramatischen Helden, über den das »Schicksal« waltet; der Protagonist des Romans, mit dem der »Zufall« sein Spiel spielt, muss dagegen »leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein«. Wo jener nur »Hindernisse« vor sich hat, die er überwindet oder denen er »unterliegt«, sind Romanhelden »retardierende Personen, und alle Begebenheiten werden gewissermaßen nach ihren Gesinnungen gemodelt« (675 f.). Im Beschluss der Väter werden diese Regeln auf der Handlungsebene gespiegelt. Sie verwenden das Wort »Expedition« im amtlichen Sinn, in dem es einerseits die »Versendung«, »Auslieferung«, »Abfertigung« und »Entsendung« von Schriftstücken, Erzeugnissen oder Personen, andererseits das »Versandstück« selbst bezeichnet.³⁵ Damit versetzen sie den Helden aus der Position des dramatischen Agens, mit der er sich identifiziert, in die Position des romanhaften Patiens: Statt Expeditionen zu unternehmen, soll er auf Expedition geschickt werden,³⁶ statt eine »Sendung« zu verfolgen, soll er an sich selbst die Sendung sein, die versandt wird. Wenn Wilhelm sich glücklich schätzt, dass

33 Die Semantik knüpft selbstverständlich an den Titelbegriff der *Theatralischen Sendung* an, doch indem sie diesen in das Wortfeld der »Expedition« überführt, das in dem Fragment noch nicht vorkommt, polt sie ihn um.

34 Vgl. Expedition, in: Goethe Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 3, Stuttgart/Berlin/Köln 1998, Sp. 498-499; hier Sp. 499: »B (in die Ferne, Fremde gerichtetes) Unternehmen, Vorhaben; überwiegend mit der Konnotation von Abenteuer, Geheimnis, Gefahr«.

35 Vgl. ebd., Sp. 498: »A Versendung; Versandstück; Versandabteilung«.

36 »Wenn es für Wilhelm ein Schicksal gibt, so ist es dieses: Losgeschickt werden und [...]

»ihm die Gelegenheit [zu seinem Vorhaben] ohne sein Mitwirken zubereitet worden« ist (394), dann beglückwünscht er sich zu seinem Dasein als Romanheld.

Die Väter treten auf den Plan, als es gilt, innerdiegetisch die »Grenzen« der »Gattung« (675) zu markieren, in der Wilhelm sich befindet. Seine Phantasien aber vermögen sie nicht zu begrenzen. Nicht nur sieht er in der romanhaften Koinzidenz von Umständen einmal mehr das dramatische Schicksal am Werk. Er gerät nach der Mitteilung der Väter in einen euphorischen Zustand, in dem er sich über seine »Versendung« hinweghebt. Die Beschreibung dieses Zustands bringt die Etymologie und Semantik des Verbs *expedire* ins Spiel. Es leitet sich von *ex pedica* ab, dem lateinischen Ausdruck für »aus Fußfesseln befreien«, und hat die Grundbedeutung »loswickeln, losbinden, aus etwas herauswickeln, losmachen«. Der Text führt von dem einen zum anderen: Während Wilhelm in seinem Zimmer seine »Reisepläne« überdenkt und auf den Anbruch der Stunde wartet, in der er zu Mariane eilen kann, kommt er sich wie ein Gefangener vor, »der manchmal die Füße aus den festgeschlossenen Ketten herauszieht«. ³⁷ Als er dann nachts auf dem großen Platz steht, erfasst ihn das rauschhafte Gefühl der Freiheit: »er hatte sich von allem losgemacht«. Dieses Gefühl des Sich-Entfesselns und Sich-Losmachens entspricht seiner dramatischen Selbststilisierung. ³⁸ Es zeugt von der Gewalt der »Hindernisse«, mit denen er sich in seinem dramatischen Selbstentwurf konfrontiert sieht, und bestätigt ihm seine Handlungsmacht. Sein Auszug soll kein Aufbruch im Auftrag der Väter sein, er phantasiert Ausbruch und »Flucht« (433). Nur durch den Bruch mit seiner Herkunftswelt würde er »alles hinter« sich lassen, wäre er frei. Die Freiheit hat an der zitierten Stelle jedoch noch eine andere Qualität, die die Semantik des *expedire* überschreitet: Losgemacht, losgebunden fühlt Wilhelm sich, weil er von der Kraft der Schwere befreit zu sein scheint. Er hat den Eindruck, dass »alles [...] unter ihm« ist; er »schwebte in [...] Hoffnungen« und muss daran erinnert werden, »daß er noch auf dieser Erde wandle«.

Das Hochgefühl der Schwerelosigkeit ist die poetische Signatur von Wilhelms Glückszuständen. Sie kennzeichnet sein Liebes- ebenso wie sein Theaterglück. Auf den »Flügeln der Einbildungskraft hatte sich Wilhelms Begierde« zu Mariane »erhoben« (365), im Zeichen ihrer Liebe »schwebte Wilhelm glücklich in höheren Regionen« (386), sie »erhöht« seinen »Mut« (386), das Haus seines

in neue, unvorhergesehene Kontexte geraten«, formuliert Grill 2020 (Anm. 23), S. 72. Zu ergänzen ist, dass Wilhelm das Los des Losgeschick-Werdens als Romanheld ereilt.

³⁷ Das Bild kehrt in Wilhelms Brief an Mariane wieder: »Ich komme mir vor wie ein Gefangener, der in einem Kerker lauschend seine Fesseln abfeilt« (419).

³⁸ Zur »Loslösung« und ihrer tragischen Dynamik in Goethes *Torquato Tasso* vgl. den Beitrag von Juliane Vogel in diesem Band.

Vaters zu verlassen. Erhöhung verspricht ebenso das »hohe Ziel« (386) der Laufbahn auf dem Theater, wo Wilhelm in den hohen Rollen eines tragischen Personals auftreten und den Zuschauern von der Bühne herab »himmlische Genüsse« (419) verschaffen will, die ihre zerstreute Schar in eine Gemeinschaft »edle[r] Menschen« (419) verwandelt. Umgekehrt ist alles Unglück mit der Vorstellung von Schwere und Niedrigkeit verbunden. Das gilt für das »niedrige Geschäft« (383) des Handels ebenso wie für das pedestrische »bürgerliche Leben« mit seinem »stockenden, schleppenden« Gang (386).

Es sind die Erfahrungen des Puppentheaters, in denen diese Gefühlsqualitäten von Glück und Unglück geprägt werden. Dort bekommt Wilhelm den ersten, unauslöschlichen Eindruck von Schwerelosigkeit. Schwerelos scheinen die sich von oben mit Drähten bewegten Puppen auf der Bühne zu bewegen und im »Ballet« ihre »wunderlichen Sprünge[]« zu vollführen (367). Wenn Wilhelm erzählt, wie er als Kind erstmals »auf den Tritt [stieg], der mich über das Theater erhob«, dann verknüpft sich diese Erzählung mit der Erinnerung an das Glück, das er empfand, als er selbst »nun über der kleinen Welt schwebte« (373). Durch einen »Zufall«, der ihn »unsäglich kränkte« (373), widerfährt ihm bei dieser Gelegenheit aber auch das bereits erwähnte »Unglück« mit der Puppe des biblischen Königssohns Jonathan. In diesem Unglück kommt zusammen mit dem physikalischen Gesetz der Schwere das dramatische Prinzip der Fallhöhe ins Spiel. Mit ihm macht das Kind in den beiden Rollen Erfahrung, die es »in dem Feuer der Aktion« einnimmt. Einerseits kommt es in der Rolle des Königssohns zu Fall – und wieder in den Stand; es setzt sich im Feuer der gespielten Aktion an Jonathans Stelle, gibt ihm seine Stimme, bewegt ihn mit seinen Fingern, fällt in ihm und steht in ihm wieder auf. Andererseits erlebt das Kind in der Rolle des Puppenspielers, der im Feuer seiner Aktion die von ihm gespielte Jonathan-Puppe von der erhöhten Position seines Trittbretts aus unter dem kränkenden Gelächter der Zuschauer fallen lässt und aufhebt, einen Umschlag von Glück in Unglück. Noch im Nachhinein hat Wilhelm nur Sinn für den tragischen Aspekt dieses Unfalls. In dem komischen würde er sich seiner selbst als einer erzählten Figur gewahr werden, die von der Hand des Erzählers fallengelassen und wieder aufgehoben werden wird.

Die dramatische Regel der Fallhöhe, mit der Wilhelm bei dieser Gelegenheit Bekanntschaft macht, bleibt allem Glück des Schwebens, der Schwerelosigkeit und des Losmachens eingeschrieben. Es bleibt ihm nicht erspart, sie schon zu Beginn seines Lebensrückblicks auf die Liebe zu Mariane anzuwenden:

Es ist eine schöne Empfindung, liebe Mariane [...]: wenn wir uns alter Zeiten und alter unschädlicher Irrtümer erinnern, besonders wenn es in einem Augenblicke geschieht, da wir eine Höhe glücklich erreicht haben, von welcher wir uns umsehen und den zurückgelegten Weg überschauen können.

[...] Aber unaussprechlich glücklich fühl' ich mich jetzt, da ich in diesem Augenblicke mit dir von dem Vergangnen rede, weil ich zugleich vorwärts in das reizende Land schaue, das wir zusammen Hand in Hand durchwandern können. (367)

Während Wilhelm von der glücklich erreichten Aussichtshöhe in die Vergangenheit zurück- und in die Zukunft vorausblickt, deutet er wie in tragischer Ironie auf seinen zukünftigen Fall voraus. Davon ist explizit, wenn auch ex negativo am Ende des zweiten Kapitels die Rede. Dort vergleicht er das Unglück, das er als Kind empfand, als das »magische Gerüste« des abendlichen Puppentheaters verschwunden und der »mystische Schleier« des Vorhangs »weggehoben« war (368), mit dem ihm vorerst nur aus Lektüren bekannten Unglück eines Liebhabers:

Ach wer eine verlorne Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien!

Ein freudetrunkner Blick, den er auf Marianen warf, überzeugte sie, daß er nicht fürchtete, jemals in diesen Fall kommen zu können. (368)

Nicht erst im Nachhinein, in dem Wilhelm seiner Verzweiflung in der Vergewärtigung von vergangenen »Szenen des Glücks« (430) immer wieder aufs Neue Nahrung gibt, »ordnen sich die Erlebnisse zu einem genuin dramatischen Handlungsablauf« mit »Fallhöhe und Sturz«. ³⁹ Schon das zweite Kapitel zeichnet die Verlaufskurve des ersten Buchs vor, an dessen Ende der Protagonist in Folge einer zufälligen zeitlichen und räumlichen Koinzidenz verschiedener, unabhängig voneinander sich entwickelnder Handlungssequenzen aus großer Höhe zu Fall kommt.

III. Ankunft in der Ebene

Nachdem die Katastrophe den Protagonisten ereilt hat, fasst der Erzähler deren Folgen in einem gerafften Bericht zusammen, um den Erzählfaden erst »einige Jahre« (428) später wieder aufzunehmen. Der Bericht handelt von Krankheit, Krise und der Resignation in die freudlose Prosa des Handelskontors. Mit der Zeit gelingt es Wilhelm, sich »von seinem Unglücke« so »völlig zu überzeugen« (432), dass er ein Autodafé veranstaltet, dem die meisten Andenken an Mariane und »dichterischen Versuche[] seiner Jugend« (433) zum Opfer fallen. Hier setzt

39 Friedhelm Marx: *Erlsene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*, Heidelberg 1995, S. 190.

im zweiten Kapitel des zweiten Buchs nach der übersprungenen Zeitspanne das erste Gespräch mit Werner ein. Ihm gesteht Wilhelm:

O mein Bruder [...], ich leugne nicht, sie [Mariane] war mir bei meinen heimlichen Anschlägen der Kloben, an den eine Strickleiter befestigt ist; gefährlich hoffend schwebt der Abenteurer in der Luft, das Eisen bricht, und er liegt zerschmettert am Fuße seiner Wünsche. (437)

Im Bild des Schwebens führt Wilhelm das eigene Unternehmen der Entfesselung und des Sich-Losmachens mit dem Risiko eng, das der »Abenteurer« eingeht. So wie er einst, beflügelt durch die Liebe, »in höheren Regionen [schwebte]« (386), befindet sich der Abenteurer, der »gefährlich hoffend« wie ein Meteor »in der Luft [schwebt]« und auf die »schwebende Chance«⁴⁰ setzt, in einem »Wagestück« (946). Der Absturz, in den sein eigenes Wagnis gemündet ist, wird Wilhelm gleichzeitig zur Bestätigung seines theatralisch-tragischen Selbstentwurfs. Er sieht sich als einen tragisch gefallenen Helden, über den »das Gericht [...] ergangen« ist, nach dessen Spruch für ihn »kein Trost, keine Hoffnung mehr« (437) bleibt, und es fällt ihm wie eine Schuld »auf's Gewissen«, dass er Mariane verließ, ohne auch nur die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, »daß sie sich entschuldigen« könnte (438). Doch der Roman nimmt im Übergang vom ersten zum zweiten Buch nicht das Handlungsschema des Abenteuerromans des 19. Jahrhunderts vorweg, der häufig mit einem als tragisch modellierten Fall beginnt, von dem der Held sich erhebt, um den Kampf gegen finstere Mächte zu beginnen.⁴¹ Der Erzähler gibt den »Streich«, der Wilhelms »ganzes Dasein an der Wurzel getroffen« hat (429) und mit »Jammer«, »Not« (428), »bittersten Schmerzen« und »Leiden« (430) verbunden ist, als ein Trauma zu lesen, eine Liebeswunde, die als anfängliche Zäsur in hohem Maße »pathetisch«, nicht aber »tragisch« ist (vgl. 676).

Wie in der Forschung herausgestellt wurde, geht die Entwicklung, die von dieser Verwundung ihren Ausgang nimmt, mit einem Prozess der Heilung einher;⁴² dieser verläuft seinerseits in Form von weiteren Krankheitsschüben, so dass die Entwicklung auch als Geschichte einer »heilsamen Krankheit« und

40 Georg Simmel: Philosophie des Abenteurers, in: G. S.: Gesamtausgabe, Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1919 I, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a. M. 2001, S. 97-110; hier S. 102.

41 Vgl. Klotz 1989 (Anm. 21), S. 226 f.

42 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman, in: H.-J. S.: Zustimmung zur Welt (Anm. 23), S. 71-94; Schings 2012b (Anm. 23), S. 98-108.

»Immunisierung« gelesen worden ist.⁴³ Der traumatische Anfangsfall bezeichnet aber nicht nur den pathologischen Ausgangspunkt einer Therapie. Er markiert in poetologischer Hinsicht den Auftakt des »Wegs«, der Wilhelm »von einer Ich-Setzung, die sich im Modus szenischer Präsenzerfahrungen vollzieht, zu einer narrativ vermittelten Identität«⁴⁴ führt. Dabei funktionalisiert Goethe die dramatische Fall-Höhe für erzählerische Zwecke. Indem Wilhelm als abgestürzter Abenteurer »zerschmettert am Fuße seiner Wünsche [liegt]«, ist er in der Ebene bzw. der Horizontalen und damit in der Dimension angekommen, in der die Gattung des Romans in doppelter Hinsicht angesiedelt ist. Zum einen ist die Prosa des Romans eine Sprache der Ebene. Sie ist im Unterschied zur metrisch gebundenen Rede sowohl geradeaus, nach vorwärts gekehrt (*provorsus*, *pro(r)sus*), als auch ein *pezós logos*, eine pedestrische, »gleichsam von einer Höhe auf den Fußboden herabgestiegene«, »zu Fuß gehende Rede«.⁴⁵ Diese Gangart wird der Protagonist, den Aurelie später als »Paradiesvogel« ohne »Füße« bezeichnet (687), dem aber immerhin der Fuß seiner Wünsche geblieben ist, lernen müssen, um sich vom Puppensein zu emanzipieren, in dem er von fremder Hand wie eine Marionette ohne Bodenhaftung gespielt wird. Dabei erfährt er, dass er die Welt nicht wie ein »Zugvogel« (881) ansehen kann, sondern sich als Romanheld in der Horizontalen orientieren muss. Denn der prototypische Chronotopos des Romans ist ein horizontaler. Seine »iteranten« Protagonisten sind in einer diesseitigen, in diesem Sinn historischen Zeit unterwegs, die durch die Horizontale codiert ist. Die Helden, die auf Abenteuer ausziehen, machen dazu keine Ausnahme. Von den fahrenden Rittern des Mittelalters bis zu dem alternden Hidalgo von der spanischen Hochebene der Mancha bahnen sie sich Wege durch eine irdische Welt von Kontingenzen, in der die Sichtweite durch den Horizont begrenzt ist.

Der Protagonist der *Lehrjahre* ist auch ein bürgerlicher Nachfolger dieser *chevaliers errants*. Er ist in verschiedenen Bedeutungen des Wortes ein irrender Held: Er schweift umher, er verfehlt den rechten Weg, und er befindet sich in Bezug auf sich selbst und andere im Irrtum.⁴⁶ Befriedigt, sie hinter sich gelassen zu haben, blickt Wilhelm bereits zu Beginn seines Lebensrückblicks auf »Irrtümer« zurück, später erinnern sich die Liebenden an ihre ersten Schritte im

43 Cornelia Zumbusch: Die Immunität der Klassik, Berlin 2012, S. 274 und 278.

44 Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 617.

45 Strabo: Geographica, übers. und hg. von A. Forbinger, Wiesbaden 2005, S. 34.

46 Vgl. Irren, in: Goethe Wörterbuch (Anm. 34), Bd. 5, 2011, Sp. 84f. Auch das altfranzösische Verb *errer*, von dem der *chevalier errant* seinen Namen hat, ist mehrdeutig; seine eine Bedeutung geht auf *itinerare* zurück, seine andere auf *errare*. Vgl. Philipp Fuchs: Das altfranzösische Verbum *errer* mit seinen Stammesverwandten und das Aussterben des Wortes, in: Romanische Forschungen 38, 1919, S. 335-391.

»Irrgarten der Liebe« (415). Doch erst unmittelbar vor dem Aufbruch im zweiten Buch wird das Lexem des Irrens im Text prominent (vgl. 432, 434, 437, 439). Wenn Wilhelm sich die Mariane-Katastrophe als eine vom »Schicksale« veranstaltete »harte Prüfung« zurechtlegt, die ihm früh im Leben einen »Hauptirrtum« vor Augen geführt habe (432), dann irrt er sich ebenso wie in der Überzeugung, dem »Wege« des Dilettanten, auf dem so viele »herum [irren]« (434), entronnen zu sein. Denn seine Irrtümer hat Wilhelm nicht hinter sich, und der Auszug in den Bewegungsraum des »iteranten« Irrens steht ihm erst bevor.

In betontem Kontrast zu den dramatischen Ausbruchphantasien des ersten Buchs vollzieht sich dieser Auszug »gelinde und leise«.47 Umstandslos teilt der Erzähler mit: »Man beschloß Wilhelms Abreise zum zweitenmal, und wir finden ihn auf seinem Pferde, den Mantelsack hinter sich, erheitert durch freie Luft und Bewegung, dem Gebirge sich nähern, wo er einige Aufträge ausrichten sollte.« (439) Der Protagonist hat es nicht eilig. »Er durchstrich langsam Täler und Berge mit der Empfindung des größten Vergnügens« und gibt sich Tagträumen hin, die nicht dramatisch-agonal, sondern idyllisch-harmonisch, »pastoral« gefärbt sind. Mit »völliger Heiterkeit«, »verjüngt«, munter und fidel, sagt er sich Stellen »aus dem Pastor fido« – dem gleichnamigen Schäferdrama Battista Guarinis – vor und »belebte die Welt, die vor ihm lag«, mit »Gestalten der Vergangenheit« und Ahnungen der »Zukunft« (439 f.). Unspektakulär und gleitend vollzieht sich auch der Übergang ins Abenteuer. Nachdem Wilhelm die ersten ihm aufgetragenen Handelsgeschäfte im Gebirge erledigt und in einer Scheune in »Hochdorf« (440) die Aufführung einer Komödie durch Fabrikarbeiter verfolgt hat, lässt er sich bei strömendem Regen, tiefem Boden und zur Schonung seiner selbst und seines Pferdes »aus der Bahn seiner Logik herausziehen«.48 In einer spontanen Abweichung von dem Weg, den die Väter ihm vorgezeichnet haben, wendet er sich einem »Landstädtchen« in »einer schönen und fruchtbaren Ebene« (442) zu, in der er physisch und wörtlich in der Dimension des Irrens und der Abenteuer ankommt.

47 Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister, in: F. S.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München u. a. 1967, S. 126-146; hier S. 129.

48 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1980, S. 45.

IV. Das »Abenteuer der Welt«

Im zweiten Buch der *Lehrjahre* werde »der alte Grundtypus des Romans, der Abenteuerroman, geistig erneuert«, schreibt Max Kommerell in seinem *Wilhelm Meister*-Essay.⁴⁹ Das Aventure-Schema dieses mittelalterlichen Grundtyps ist von einem Paradox gekennzeichnet, das Michail Bachtin auf die Formel von der »Erwartung des Unerwarteten« gebracht hat.⁵⁰ Indem die Ritter auf Abenteuer ausziehen, um ihren Stand in gefährlichen Proben und wunderbaren Prüfungen zu bestätigen, suchen sie auf, was ihnen zufällig entgegenkommt. Es ist diese »Haltung des Abenteurers«, die Kommerell in Wilhelm »verinnerlicht« sieht: So wie der Aventure-Ritter »in die Welt als [in] eine unerschlossene, die Neugier reizende und gefährliche Welt hineinreitet, zwar mit der inneren Bestimmung zum Abenteuer, aber das einzelne Abenteuer nicht planend, sondern hinnehmend und von ihm überrascht«, ist Wilhelms Leben »ein *Hineingeraten*«. ⁵¹ Der »Geist des Abenteurers« verkörpert sich für Kommerell in Philine. Sie ist »das Buhlen mit jedem neuen Wind, das schnelle Jasagen, das Schlürfen des Augenblicks«. ⁵² Wie Laertes gehört sie zwar zu den »Trümmer[n] einer Schauspielergesellschaft« (445). Doch sind die Begebenheiten des zweiten Buchs Kommerell zufolge nicht auf »das Thema« und »den Zweck des Theaters« hin geordnet. ⁵³

Anders als im dritten und vierten Buch der *Theatralischen Sendung*, auf die es zurückgeht, ist von einer aktiven Wanderbühne, für die sich Wilhelm als Autor und Schauspieler engagiert, im zweiten Buch der *Lehrjahre* nicht die Rede. Doch weder bleibt die Erzählung von Abenteuern auf dieses Buch beschränkt, noch beschränkt sich der Rückgriff auf Erzähltraditionen des Abenteurers auf den mittelalterlichen Aventure-Roman, noch gerät das Theater als »Thema« im zweiten Buch aus dem Blick. Wenn Philine den »Geist des Abenteurers« repräsentiert, dann verkörpert sich dieser Geist in einer Figur, die im doppelten Sinn des Wortes stets eine Rolle spielt und untrennbar mit volkstümlichen Formen des Theaters verbunden ist. Was Wilhelm angeht, so verfolgt er im zweiten

49 Max Kommerell: Wilhelm Meister, in: M. K.: Essays, Notizen, Poetische Fragmente, aus dem Nachlass hg. von Inge Jens, Olten/Freiburg i.Br. 1969, S. 81-186; hier S. 98. Vgl. zu Kommerells Essay David E. Wellbery: Einweihung ins Leben. Anmerkungen zu Kommerells Aufsatz über »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells, hg. von Christoph König et al., Göttingen 2018, S. 91-105.

50 Vgl. Michail Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Malke, Frankfurt a. M. 2008, S. 80.

51 Kommerell 1969 (Anm. 49), S. 104f.

52 Ebd., S. 100.

53 Ebd., S. 98.

Buch keine Ziele und keinen »Zweck« (497); doch gerät er in eine Gesellschaft, in der er »seine Lieblingsneigung hegen« und »gleichsam verstohlen seine Wünsche befriedigen« kann (497). In poetologischer Hinsicht ist das Abenteuer ebenfalls nicht vom Theater zu trennen. Es vermittelt zwischen der theatralischen Ich-Setzung des Protagonisten und seinem Dasein als Romanheld. Dabei macht Goethe sich die Affinität des Abenteurers zum Szenisch-Dramatischen zunutze. Abenteuererzählungen sind wie das Drama heldenzentriert und aktionsbetont, sie teilen mit diesem eine Reihe von typischen Motiven und Handlungselementen – Kämpfe, Verwechslungen, Verkleidungen, Wiedererkennungen usw. – und stellen Begebenheiten häufig als »Schauspiel« vor Augen. Als Schauspiel im wörtlichen oder übertragenen Sinn werden auch die Abenteuer erzählt, die Wilhelm erlebt. Sie setzen den Protagonisten narrativ in verschiedenen Rollen in Szene, in die er unversehens gerät oder die er selbst wählt und in denen er seine wunschgenährten Phantasien in jeweils neuen Verkleidungen theatralisch ausagiert.

Auch »das Abenteuer der Welt«, in das Wilhelm sich »aus der Innerlichkeit des Deutens und Entwerfens herauslocken [lässt]«,⁵⁴ gäbe es ohne das Theater nicht. Einerseits erlebt Wilhelm im Milieu der fahrenden Leute und der Theatertruppe Melinas Abenteuer, die ihn mit »der Welt« bekannt machen. Andererseits gewinnen die *Lehrjahre* in der Darstellung dieses abenteuerträchtigen Milieus selbst an »Welthaltigkeit« und »Welthaftigkeit«.⁵⁵ Zwar bietet der Roman bei allem Realismus und aller Anschaulichkeit kaum empirische Beschreibungen von dem, was der Erzähler als »die Zustände und das tägliche Leben der wirklichen Welt« (640) bezeichnet. Er bietet stattdessen einen unvollständigen Katalog dessen, was ihm fehlt. Laertes zählt im vierten Buch auf, was er an Materialien und Informationen zu dem von Wilhelms Vater angeforderten »ausführliche[n] Reisejournal, mit allen verlangten geographischen, statistischen und merkantilen Bemerkungen« (630) zusammenstellen wird, das Wilhelm mangels eigener Beobachtungen nicht verfassen kann. Die Welthaltigkeit der *Lehrjahre* besteht nicht in empirischen Beschreibungen der Wirklichkeit, sondern in einer Mannigfaltigkeit, deren Wirklichkeit und Welthaftigkeit nicht mimetisch, sondern »formal« durch die »innere Konsistenz«⁵⁶ der symbolischen Textur des Romans ausgewiesen wird. Was der Roman gewinnt, indem er den Helden in Gesellschaft der Theaterleute in einem ständigen Wechsel von Schauplätzen und sozialen Milieus in Abenteuer geraten lässt, ist nicht nur ein

54 Ebd., S. 104.

55 Vgl. zu diesen Begriffen Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: H. B.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Auswahl und Nachwort von Anselm von Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 47-73; hier S. 65.

56 Ebd., S. 64.

Außenraum, in dem sich das »Abenteuer[] des Eigenwertes der Innerlichkeit«⁵⁷ spiegelt. Es ist ein ›Spielraum‹ für die Darstellung dieser Mannigfaltigkeit und damit für die »Realisierung einer möglichen Welt« im Medium einer »Geschichte von der inneren Entwicklung des Menschen«.⁵⁸ Das Bild der Welt, das dabei entsteht, gleicht in soziologischer Hinsicht noch nicht der festgefügtten Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft, in der sich die Protagonisten des Bildungsromans Hegel zufolge die Hörner abstoßen. Der bildende Prozess der Vergesellschaftung des Protagonisten führt ihn auch durch eine Mannigfaltigkeit von »Gesellschaften«, in denen er zwar ständig ›in Gesellschaft‹ ist und die gegeneinander durchlässig sind, die aber noch nicht ganz den Kollektivsingular ›der Gesellschaft‹ ergeben.

V. Lustiges Leben und Retardierung

Von den Abenteuern Wilhelms handeln das zweite, dritte und vierte Buch des Romans. Zu den Elementen der Tradition, die Goethe aufgreift und transformiert, gehört der aus dem Schelmenroman und *Don Quijote* übernommene Chronotopos der »Landstraße durch die heimatliche Welt«⁵⁹ mit seiner Topografie von Stadt, Dorf, Platz, Straße, Weg, Fluss, Wirtshaus, Scheune und Schloss. Diese weltlich-profane Topografie korrespondiert mit der Lebensform des fahrenden Volks,⁶⁰ dessen Besitz- und Ortlosigkeit im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend inkriminiert wurde⁶¹ und sich mit einem ins Pejorative gewendeten Begriff des »Aventurier« als Vagabund und Betrüger verknüpfte.⁶² Aufgegriffen und transformiert wird ferner die für das Erzählschema des Aben-

57 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, in: G. L.: Werkauswahl in Einzelbänden, Bd. 2, hg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Bielefeld 2009, S. 73-111; hier S. 69.

58 Grill 2020 (Anm. 23), S. 68.

59 Bachtin 2008 (Anm. 50), S. 93.

60 Vgl. Werner Welzig: Der Wandel des Abenteuerertums, in: Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman, hg. von Helmut Heidenreich, Darmstadt 1969, S. 438-455; hier S. 442-446; Amrine 2020 (Anm. 23), S. 24-53.

61 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 1976, S. 105.

62 Vgl. Johann Heinrich Zedler: Aventurier, in: J. H. Z.: Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Supplemente, Bd. 2, Leipzig/Halle 1732-1754, S. 679 f. Eine Zusammenstellung und Auswertung von Bestimmungen des »Abenteurers« in einschlägigen Lexika des 18. Jahrhunderts findet sich bei Jürgen Fohrmann: Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1981, S. 182-186.

teurs konstitutive episodische Struktur. Der Aufbau der Handlung gehorcht nicht dem Prinzip der kausalen Verknüpfung von Begebenheiten, sondern im zweiten Buch zunächst dem Prinzip ihrer »abenteuertypischen Akkumulation«. ⁶³

Der erneuernde Rückgang auf das vormoderne Erzählschema des Abenteurers findet sein Komplement in einer regenerativen Regression des Protagonisten. Der Durchgang durch verschiedene Formen von Schauspiel und Theater, den Goethe mit der Erzählung von Wilhelms Abenteuer verknüpft, ist mit einer Wiederkehr von theatralen Kindheitsmustern verknüpft. So erinnern im zweiten Buch die Akrobaten an die Ballett-Figuren des Puppentheaters und die Ritterstücke an die Ritterromane und Reiterspiele. Zugleich wird im Zeichen des Regredierens die Herrschaft des Realitätsprinzips ein Stück weit gelockert. Der Ausdruck *lustig* bzw. *Lust* (vgl. 447, 448, 453, 455, 461, 471) ist ein Leitwort dieses Buchs, und damit ist nicht nur angenehm, spaßhaft oder scherzhaft gemeint, sondern lustvoll. Das »lustige Leben unsrer drei Abenteurer« (461) Wilhelm, Philine und Laertes steht im Zeichen des Lustprinzips.

Von der Lockerung des Realitätsdrucks zeugt der Umgang mit der Zeit. Was Wilhelm angeht, ist dieser ein dilatorischer. Als er Melina wiederbegegnet, für den Zeit Geld ist, fällt ihm zwar auf, »daß er hier so lange nicht hätte verweilen sollen« (462); er nimmt sich vor, »seine Reise fortzusetzen« (463), und beginnt einen Brief an Werner, der eine nicht unbedingt wahrheitsgetreue »Erzählung seiner Abenteuer« enthält, den er dann aber auf den »nächsten Posttag [verschob]« (463 f.). Doch so wenig er bis auf Weiteres an irgendeinem Posttag Nachricht an die Seinigen verschickt, so wenig vermag er sich aus dem »unbestimmte[n] Schlendern« (496), in das er geraten ist, »los zu reißen« (497). Er retardiert und verhält sich damit einmal mehr romangemäß.

Im Unterschied zu dramatischen Helden seien Romanpersonen »retardierende Personen« (675), lautet ein Ergebnis der Unterhaltung über Roman und Drama im fünften Buch der *Lehrjahre*. Damit wird ein Begriff eingeführt, der wenig später in Goethes und Schillers brieflichem Austausch über Epos und Drama/Tragödie eine wichtige Rolle spielt. Mit Blick einerseits auf *Hermann und Dorothea*, andererseits auf sein geplantes episches Gedicht *Die Jagd* geht Goethe auch im Briefwechsel zunächst davon aus, dass »alle retardierende[n] Motive episch sind«, ⁶⁴ wobei er zwischen einer retardierenden und einer »retrograde[n] Bewegung« ⁶⁵ anfangs keinen erkennbaren Unterschied macht. Anders in dem Aufriss »Über epische und dramatische Dichtung«, der 1797 aus

63 Grill 2020 (Anm. 23), S. 55.

64 Goethe an Schiller, 19. April 1797, in: Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, Frankfurt a. M. 1966, S. 374.

65 Goethe an Schiller, 22. April 1797, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 377.

dem Dialog mit Schiller hervorging. Von retardierenden Motiven, »welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern«, sollen nunmehr beide Dichtarten Gebrauch machen können; retrogradierende bzw. rückwärtsschreitende, »welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen«, sind dem Epos vorbehalten.⁶⁶ Das sind normative Grenzziehungen, in denen der Roman nicht mehr vorkommt, die von unterschiedlichen Interessen geleitet sind und denen die poetische Praxis nicht immer entspricht.⁶⁷ Aber sie sind in den *Lehrjahren* – die einen Anstoß zu der brieflichen Diskussion gaben⁶⁸ – vorgebildet und schärfen den Blick für Handlungsverläufe und deren gattungspoetische und erzähltheoretische Implikationen.

Wer »irrt« oder sich »verwirrt«, ist manchmal »genötigt einen Schritt zurück zu tun« (906), weiß Wilhelm am Ende seiner Lehrjahre Natalie zu berichten. Was sich dem Protagonisten im Hinblick auf den eigenen Weg als Rückschritt darstellt, manifestiert sich im Plot an Knotenpunkten der Verwirrung in verschiedenen Bewegungen des Aufschubs. Am Ende des zweiten Buchs ist ein solcher Knotenpunkt erreicht. Die Erledigung der vom Vater in Auftrag gegebenen Geschäfte wird hinausgezögert, doch tritt an deren Stelle kein »unbedingtes hoffnungsreiches Streben« nach dem Theater, wie es Wilhelm einst »empor gehoben« hatte. Vielmehr genießt er nur »noch schlüpfend, was er sonst mit vollen Zügen eingesogen hatte« (496). Das bringt ihn in »die größte Verwirrung« (496 f.). Sie läutet eine Retardierung ein, die ironischerweise in fortgesetzten Abenteuern besteht. Diese stellen einen Kompromiss zwischen Wilhelms theatralischer Ich-Setzung und seinem Dasein als Romanheld dar. Der Roman schickt seinen regredierenden Protagonisten in einen abenteuerlichen Exkurs, einen Umweg, der einerseits den Gang der ausgelegten Handlung der Handels-Expedition aufhält und Wilhelm andererseits in Unternehmungen verwickelt, in denen er seine Phantasmen szenisch-theatralisch ausagiert, die aber nicht zweckhaft und zielorientiert auf die Theaterlaufbahn ausgerichtet sind.

In den Bewegungen des Retardierens und Retrogradierens, die den Weg, der vom Anfang bis zum Ende führt, verlängern und eine Mitte erzeugen, durch die der Weg sich erst finden muss, rekuriert Goethe auf ein aristotelisches Plot-Modell, das Peter Brooks unter Bezug auf Freuds Studie *Jenseits des Lustprinzips* in eine triebtheoretische Perspektive gerückt hat. Als spannungsgeladenes Gefüge zeugt der Plot von einer Triebkraft des Erzählens und des Lesens von Er-

66 Goethe an Schiller, 23. Dezember 1797, Beilage, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 522.

67 Vgl. Peter Szondi: Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 3: Poetik und Geschichtsphilosophie II, Frankfurt a. M. 1974, S. 41-74.

68 Vgl. Schiller an Goethe, 8. Juli 1796, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 236-241.

zählungen, die Brooks als »narrative desire« bezeichnet hat.⁶⁹ Wie alles Begehren strebt das narrative Begehren nach Befriedigung, nach Abfuhr der Spannung und damit, erzählerisch, nach dem Ende, von dem her die Geschichte ihren Sinn gewinnt. Im Drängen nach diesem Ende steht es jedoch in Gefahr, auf dem kürzesten Weg einen Kurzschluss zu erzeugen, der keine volle Befriedigung schafft. So wie der Organismus nach Freud durch Umwege sicherzustellen sucht, dass er »nur auf seine Weise«⁷⁰ stirbt, bedarf die Erzählung der Rückwendungen und Aufschübe, um das »richtige Ende«⁷¹ zu erreichen. An Wiederholungen und Verzögerungen ist in Goethes Roman kein Mangel. Doch dienen sie weniger einem »reading for the plot« als einer Sublimierung des narrativen Begehrens. Das initiale Trauma der Mariane-Katastrophe lädt die *Lehrjahre* mit einem Maximum an Spannung auf. Die Energie, die der Roman an Aufschübe investiert, zeigt an, dass diese Spannung beim Auszug Wilhelms im zweiten Buch keineswegs abgebaut ist. In der Abenteuerzeit baut sich ein dilatorischer Raum auf, in dem die Erfüllung des erzählten Begehrens immer wieder aufs Neue scheitert. Zugleich aber wird die Bedeutung der teleologischen Dynamik des Plot im retardierenden Fortgang der Handlung zugunsten der Verflechtung einer symbolischen Textur abgeschwächt. Aus deren Korrespondenzen wird in der Mitte des Romans, im vierten Buch, ein neuer Richtungssinn gewonnen, dessen Ziel seinerseits in einer zweiten großen Runde von Retardierungen aufgeschoben wird. Bis zum Ende zögert der Roman, sich zu schließen.

VI. Ambivalenzkonflikt und episodische Struktur

Zu einem lustvollen Zeitvertreib wird der dilatorische Umgang mit Zeit in der Regie Philines, der Wilhelm in seinem ersten, »artige[n] Abenteuer« (443) das Blumenbouquet durch den Boten Friedrich übergibt. Sie steht im Bund mit Fortuna, der launischen Göttin des Glücks und der Gelegenheit, und verkehrt in ihrem Umgang mit der Zeit die temporale Ökonomie des bürgerlichen Lebens. Diese verlangt, die Zeit zu nutzen, statt sie zu vertreiben. Aus der Sicht Philines dagegen versäumt man die Zeit (vgl. 446), wenn man nicht die Gelegenheit nutzt, sie zu vertreiben. Sie gestaltet die Zeit *ex tempore*, aus dem Stegreif; sie improvisiert, überlässt sich unvorhergesehenen Einfällen. Ihre kompo-

69 Vgl. Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge/London 1992, bes. S. 37–61.

70 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: S.F.: *Studienausgabe*, Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M. 1975, S. 213–272; hier S. 248.

71 Brooks 1992 (Anm. 69), S. 102.

site und vielschichtige Gestalt zieht den Protagonisten an und stößt ihn zugleich ab. Wie ihr Name besagt, ist sie eine liebenswerte Person. Züge der Fortuna mischen sich in ihr mit Attributen der Venus.⁷² Ihre Genealogie führt aber nicht nur in die antike Mythologie zurück. Sie steht auch in der Tradition eines vor- und frühmodernen Ensembles volkstümlich-komischer Figuren, zu denen neben dem Schelm der »Schalk« (506) gehört, als welcher der Erzähler sie bezeichnet, und die »Törin«, als die sie sich selbst bezeichnet, weil sie in Wilhelm »vernarrt« ist (488). Als komische Figur fungiert sie bis ins fünfte Buch hinein als »eine Art Bindungsmittel fürs Ganze« (713). Überdies ist sie neben Mignon und dem Harfner die einzige Figur, von der ein Lied im Roman abgedruckt wird. In dem Ambivalenzkonflikt, in den sie Wilhelm bringt, spiegelt sich das Verhältnis des Romans zu dem launischen Fortuna-Glück, der verführerischen sinnlichen Liebe und den zwielichtigen Gestalten von Schalk und Narr, die in ihre Figuration als Abenteurerin eingehen, aber auch darüber hinausweisen. Nach der Liebesnacht mit Wilhelm und dem Brand verschwindet sie gegen Ende des fünften Buchs zwar physisch aus der erzählten Gegenwart. Doch als schwangere Ehefrau des kongenialen Schelms Friedrich räumt der Roman ihr, anders als Mignon und dem Harfner, eine Zukunft ein.

In dem »Abenteuer der steinernen Bank« (519), das als einziges Abenteuer des Romans mit einem für Aventiuren typischen Titel in die fiktionsinternen Annalen eingeht, wird das Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, als das sich das Verhältnis Wilhelms zu Philine gestaltet, in einer Choreographie nicht-synchronisierter Impulse des Bleibens und Gehens komisch in Szene gesetzt. In der ersten Schrittfolge rückt sie ihm in aller Öffentlichkeit mit Liebkosungen zu Leibe, fleht ihn an, »er mögte ja bleiben«, und versichert, sie werde ihn »fest halten«, während er sie abweist, zwecks Vermeidung eines öffentlichen Skandals »die Rolle des [...] Ehemanns« spielt, und, um den Ganzen ein Ende zu setzen, verspricht, noch eine unbestimmte Zeit zu »bleiben« (487f.). In der zweiten Schrittfolge lässt sie von dem »steinernen Mann« ab und geht mit der Aufforderung »Bleibe ja« ins Haus (488), um etwas zu holen, woraufhin Wilhelm ihr wider Willen nachgeht und »auf der Schwelle [...], über die ihn eine unwiderstehliche Neigung in diesem Augenblicke zu Philine hinüberzog« (489), just in demselben Augenblick von Melina aufgehalten und dann von Friedrich überholt wird.

Statt die Ambivalenz im Liebesglück aufzulösen, setzt dieser Ausgang des »Abenteuers auf der steinernen Bank« in Wilhelm ein aggressiv-gewalttätiges Potential frei. Es tritt zutage, als mit dem Stallmeister ein weiterer Nebenbuhler an der Seite von Philine auftaucht. Das versetzt zunächst Friedrich in eine »Art von Raserei« (494), in welcher er den Stallmeister zum Zweikampf herausfor-

72 Vgl. Hannelore Schlaffer: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980, S. 3f. und 139.

dert. Von »einer unüberwindlichen Eifersucht« wird dann aber auch Wilhelm »entzündet« (495), der in diesem vom Stallmeister zum Schein gefochtenen Kampf »die Darstellung seiner eigenen Gefühle« (496) sieht. Nur der mühsam bewahrte »Wohlstand« hält ihn davon ab, es Friedrich nachzutun, seine »wilde Laune« zu befriedigen, Philine mit »tückischer Schadenfreude« zu verletzen, den »Degen« gegen den ihm überlegenen Stallmeister »zu führen« und die »Menschen, die nur zu seinem Verdrusse da zu sein schienen«, zu »vertilgen« (495 f.).

Identifikationen mit ausgeschlossenen Knaben, Aggressionen gegen Geliebte, Tötungswünsche gegenüber Rivalen: Es sind unaufgelöste, unerledigte und verdrängte Komplexe, deren Projektion in dieser Episode zur Darstellung gelangen. Das führt auf einen zentralen Unterschied zwischen den abenteuerlichen Episoden der *Lehrjahre* und den Aventiuren des vormodernen Abenteuerromans. Der Aventiure-Ritter ist in einer phantastischen Welt unterwegs, in der zu erwarten steht, dass sich irgendetwas Wunderbares, Außerordentliches – und zwar gleichviel, was – unerwartet ereignet. Diese Phantasiewelt des romanhaften Abenteuers wird in den *Lehrjahren* romantisiert, sie wird subjektiviert und psychologisiert. Die abenteuerlichen Begebenheiten, in die Wilhelm unerwartet gerät, sind ein Spiegel seiner Wünsche und ein Aktionsraum seiner Phantasien. Diese Subjektivierung geht ihrerseits mit einer grundlegenden Transformation des Prinzips der seriellen Wiederholung einher, die das traditionelle Erzählschema des Abenteuers definiert. Statt nach Maßgabe eines »Erzählens im Paradigma«⁷³ gleichwertige Episoden aus einer paradigmatischen Klasse auf eine syntagmatische Achse zu projizieren und in einer grundsätzlichen, offenen und fortsetzbaren Serie aneinanderzureihen, über die sich, mehr oder weniger integrierend, ein übergreifendes Sinnmuster wölbt,⁷⁴ nutzt Goethe die lose Koppelung der episodischen Struktur, um von einem Umherschlendern und Herumirren zu erzählen, das Spielräume für die Wiederkehr von Verdrängtem und die Bearbeitung von Imaginärem schafft. Die Szenen und Konstellationen, in denen dieses psychische Material zur Darstellung gelangt, bilden eine Formenreihe, die von Abenteuer zu Abenteuer transformiert wird, so dass das Sinnmuster diese nicht überwölbt, sondern sich in den Episoden selbst entfaltet und durch diese realisiert wird.

73 Rainer Warning: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: *Romanische Forschungen* 52, 2002, S. 176-209.

74 Vgl. zu verschiedenen Formen des Ausgleichs von Syntagmatik und Paradigmatik im höfischen Aventiure-Roman Bernhard Teuber: *Yvain, der Löwenritter – Die Geburt des Abenteuers in der mittelalterlichen Erzählliteratur*, in: *Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur*, hg. von Wolfram Ete und Bernhard Teuber, Paderborn 2021, S. 1-26; zu einer darauf bezogenen Strukturdifferenz zwischen der *aventure* Chrétien de Troyes' und der *âventiure* Hartmann von Aues vgl. Mireille Schnyder: *Äventiure*. Auf dem Weg zur Literatur, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre* (Anm. 24), S. 61-78; hier 61f.

In diesem Transformationsprozess findet eine Gestaltung der Zeit statt, die sich von der Temporalität traditioneller Abenteuerromane grundlegend unterscheidet. Bestimmte Aspekte dieser Zeitgestaltung treten erst am Ende von Wilhelms Abenteuerleben hervor, und ich werde in dem Zusammenhang auf sie zurückkommen. Schon das zweite Buch aber zeigt, dass die Abenteuerzeit der *Lehrjahre* eine fundamental andere Qualität hat als die »leere Zeit« des antiken Abenteuerromans und die wunderbare Zeit der Ritterromane, die Bachtin als Chronotopoi dieser Genres herausgearbeitet hat.⁷⁵ Sie ähnelt den Zeiten vor-moderner Abenteuer insofern, als sie von zufälligen Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten durchsetzt ist und Wilhelm in ihr äußerlich nicht altert (vgl. 605). Sie unterscheidet sich zum einen und entscheidend dadurch, dass sie eine biographische Zeit darstellt, die vergeht und in der eine Entwicklung des Individuums stattfindet. Zum anderen und damit zusammenhängend geht keine Episode in ihrer eigenen Gegenwart und der Zeitstelle auf, die sie in der temporalen Folge einnimmt. Jede ist in ein Geflecht von Vor- und Rückweisen eingewoben, das durch diese Episoden ständig angereichert und umgewandelt wird. Dieses »Schweben zwischen Vorwärts und Rückwärts«⁷⁶ gilt nicht nur für die Zeitgestaltung des Erzählers, sondern in anderer Weise für die Zeiterfahrung des Protagonisten.⁷⁷ Er projiziert seine Innenwelten in die Außenwelt, agiert das Imaginäre aus, in das er verstrickt ist, verliert sich in Betrachtungen und Assoziationen, über die er die Gegenwart vergisst, wird von Schmerzen und Schuldbewusstsein verfolgt und gibt – genötigt, zerstreut oder erschüttert – Versprechen für die Zukunft. So treibt er stets über die Gegenwart hinaus und bleibt zugleich immer hinter ihr zurück.

VII. »Krieg der Stände«

In der Hoffnung, »die große Welt näher kennen zu lernen« (512), bricht Wilhelm gemeinsam mit der Theatertruppe im dritten Buch zum gräflichen Schloss auf, wo er seine Bekanntschaft mit Zauberern und Heerführern erneuert. Bei der Überfahrt steht den Schauspielern das Schloss »wie ein Feengebäude vor der Seele« (515). Über der Fahrt waltet jedoch ein Unstern, und die nächtliche Ankunft gerät zum Fiasko, dem einzig Philine entkommt. Der komische »Kontrast zwischen der Hoffnung und dem Erfolg, der Einbildung und der

⁷⁵ Bachtin 2008 (Anm. 50), S. 14 und 80f.

⁷⁶ Schlegel 1967 (Anm. 47), S. 130.

⁷⁷ Die rezeptionsästhetischen Konsequenzen hebt schon Schiller hervor, der bemerkt, dass Wilhelms »Hang zum Reflektieren« auch den Leser »nötigt [...], vorwärts- und rückwärts zu sehen«. Schiller an Goethe, 5. Juli 1796, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 229.

Wirklichkeit«,⁷⁸ der in diesem »schnelle[n] Glückswechsel« (517) als eine Grundstruktur des dritten Buchs hervortritt, wird poetisch durch intertextuelle Bezüge gesteigert. Hans-Jürgen Schings hat gezeigt, dass hier ebenso wie in weiteren Begebenheiten des Schlossaufenthalts »der Hintergrund« von Tassos Epos *Das Befreite Jerusalem* wie »ein Palimpsest durch[scheint]«; er führt den »eigentümliche[n] Reiz des ›Romanhaften‹, des Romantisch-Poetischen und Abenteuerlichen«, der diesen Begebenheiten innewohnt, darauf zurück, »dass die heroischen und wunderbaren Ereignisse des Epos die bescheidenen Abenteuer Wilhelms insgeheim modellieren«.⁷⁹ Die Ankunft ist der Episode nachgebildet, in der Tancred in die Falle der Zauberin Arminia geht. In dem »Feengebäude« agiert mit der Baronesse eine Figur, die als »Circe«, »Zauberin« (537) und »kleine Fee« (559) eine Nachfolgerin Armidas ist. Mit ihrem bezaubernden Blick und ihrer Lust an Putz und Schmuck hat auch die Gräfin an der Armida-Topik teil.

Die Nachfolgerinnen Armidas sind jedoch nicht die einzigen Zauberfiguren, die auf dem Schloss ihr Unwesen treiben. In einen zweiten Zauberkreis gerät Wilhelm durch Shakespeare, mit dessen Dramen Jarno ihn bekannt macht. An die Stelle des »schöne[n] Raritätenkasten[s]« mit Bildern von der »Geschichte unsrer Welt«,⁸⁰ mit dem der junge Goethe das Theater Shakespeares verglichen hatte, rückt im Roman eine »Zauberlaterne« (539), die Phantasmagorien produziert. Den »Zauberern« gleich, »die durch magische Formeln eine ungeheure Menge allerlei geistiger Gestalten in ihre Stube herbeiziehen«, beschwört Shakespeare eine Versammlung von Geistern herauf, die »in ewig drehender Verwandlung sich bewegend vermehren« (545) und nicht zu bannen sind: »Unglücklicher Weise hat der Schwarzkünstler das Wort vergessen, womit er diese Geisterflut wieder zur Ebbe bringen könnte.« (545)

Die Stimmung, in der Wilhelm in diese Geisterwelt eintaucht, ist nicht von dem Krieg zu trennen, der im Hintergrund der Handlung geführt wird, von der Ankunft des fürstlichen »Helden«, »Heerführer[s]« und »Hofmann[s]« (534) und seiner Entourage, und von den erotischen »Eroberungen« (536) und Scharmützeln, die das Geschehen im Vordergrund bestimmen. Militärisches Personal und kriegerisches Ambiente aktivieren schlummernde Wünsche und tragen im Übrigen ebenfalls wesentlich zu dem Romanhaft-Abenteuerlichen der Episoden bei. Nicht nur das von den Schauspielern bewohnte alte Schloss, in dem

78 Schlegel 1967 (Anm. 47), S. 137.

79 Schings 2012b (Anm. 23), S. 121; zu den im Folgenden genannten intertextuellen Bezügen vgl. ebd., S. 113-119.

80 Johann Wolfgang Goethe: Zum Shakespeares Tag, in: J. W. G.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998, S. 9-12; hier S. 11.

die Offiziere bei den Aktrizen ein- und ausgehen, scheint alsbald »vom wütenden Heere besessen« (522) zu sein. Unfriede herrscht auch auf dem neuen Schloss, in dem die Repräsentanten des Adels einerseits von Schauspielern aus dem alten Schloss heimgesucht werden und sich andererseits untereinander bekriegen.

Mit der amourösen Beziehung zwischen Wilhelm und der Gräfin reichern die *Lehrjahre* dieses Geschehen durch einen Handlungskomplex an, der in der *Theatralischen Sendung* noch nicht angelegt ist. Er rückt auch den Helden an eine Kriegsfront, die der Erzähler im ironischen Rückgriff auf das Stilmittel des epischen Vergleichs einführt.

Wie über einen Fluß hinüber, der sie scheidet, zwei feindliche Vorposten sich ruhig und lustig zusammen besprechen, ohne an den Krieg zu denken, in welchen ihre beiderseitigen Parteien begriffen sind: so wechselte die Gräfin mit Wilhelm bedeutende Blicke über die ungeheure Kluft der Geburt und des Standes hinüber, und jedes glaubte an seiner Seite, sicher seinen Empfindungen nachhängen zu dürfen. (536)

Steht im Hintergrund der verliebten Blickwechsel der Armida-Zauber, gemahnt das Motiv der Liebe zwischen Repräsentanten verfeindeter Kriegsparteien an die Tancred-Chlorinde-Konstellation. Zwar fehlt der äußeren Erscheinung der schönen Gräfin, die Wilhelm später in Erinnerung an das Mariane von Norberg geschenkte Negligé in »weißem Morgenkleide« (549) vorschwebt, die Faszination des Amazonenhaften. Doch dafür ist sie im »Krieg der Stände« ein »feindlicher Vorposten«.

Die Rede von einem solchen »Krieg« ist als realistisches und gesellschaftskritisches Einsprengsel gewertet worden, das nicht zur restaurativen politischen Perspektive des Romans und der Irrealität seines Endes passt, an dem zahlreiche »Mißheurat«⁸¹ die »ungeheure Kluft« ohne Weiteres überbrücken.⁸² Doch wie schon die Ironie der epischen Vergleichsperiode signalisiert, handelt es sich weniger um eine realistisch-mimetische als um eine parodistische Angelegenheit, in der die Komödie des dritten Buchs abgeschattiert wird, ohne ihr Komisches zu verlieren. Der Krieg der Stände setzt die Scharmützel zwischen dem alten Schloss, in dem auch Wilhelm wohnt, und dem neuen Schloss in einer anderen Tonart fort und bereitet den Boden für die beiden Abenteuer, in denen

81 Schiller an Goethe, 5. Juli 1776, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 232.

82 Vgl. Terence James Reed: Revolution und Rücknahme. »Wilhelm Meisters Lehrjahre« im Kontext der Französischen Revolution, in: Goethe-Jahrbuch 107, 1990, S. 27-43; hier S. 28 f.

er auf das Terrain der gegnerischen Kriegspartei gerät und die Position des Grafen einzunehmen sucht.

In dem ersten dieser Abenteuer findet Wilhelm sich unversehens im Gemach des Grafen auf einem »Posten« wieder, der ihm im hohen Maße als »gefährlich« erscheint (549). Im Kostüm des Schlafrocks und der Schlafmütze des Grafen, der über Nacht ausgeritten ist und erst am nächsten Morgen zurückerwartet wird, soll er – so der von der Baronesse ausgeheckte Intrigenplan – gegenüber der unter einem Vorwand in das Gemach gelockten Gräfin die »Ehmannsrolle« (549) spielen. Überraschenderweise kehrt der Graf vorzeitig zurück und betritt das Zimmer, in dem Wilhelm sich noch allein befindet. Mit dem Rücken zur Tür und gegenüber einem Spiegel platziert, erblickt er, als die Tür sich öffnet, zu seinem »Schrecken« (550) im Spiegel einerseits den Grafen, andererseits sich selbst in der »wunderlichen« gräflichen »Maske« (549), so wie umgekehrt der Graf sich selbst und seine Maske erblickt. Noch bevor Wilhelm weiß, ob der Graf »ein Gespenst oder er selbst war« (551), tritt der Graf wortlos zurück und schließt die Tür.

Bei der »abenteuerlichen Novelle« (551), die Wilhelm dem Grafen auf dessen Wunsch am Abend vorliest, dürfte es sich um eine Geister- oder Gespenstgeschichte handeln, die die Spiegelungen ihrerseits spiegelt.⁸³ Denn auch der Graf hat ein »Abenteuer« (556) erlebt und ein Gespenst erblickt. Wie sich in der Leseszene andeutet und im weiteren Verlauf bestätigt, hat er in der *persona*, die ihm aus dem Spiegel entgegenblickte, einen unheimlichen Doppelgänger seiner selbst gesehen. Nicht umsonst heißt es, dass der Zauberer Shakespeare die Geister, die er gerufen hat, nicht mehr bannen kann. In der Spiegelszene drängen sie in den Roman hinein, wobei sich jedes Mal die Frage stellt: »Who's there?«⁸⁴ Wer ist der Geist? Die Intervention der Geister und Gespenster verweist auf ein Verdrängtes, das das Selbstbild erschüttert. In der gedoppelten Spiegelszene ist dieses Verdrängte die Zeit. Der jugendliche Abenteuerer Wilhelm sieht sich in der grotesken »Maske« des alten Grafen und in diesem das Gesicht des Alters, das zu der Maske gehört; der Graf sieht sein altes Gesicht und in seiner Maske das Gesicht der Jugend. Als geisterhafte Erscheinungen einer untoten Fraktion des Adels, deren Posten Wilhelm eingenommen hat, und eines ihn in die Ab-

83 Hannelore Schläffer hat die Episode unter Hinweis auf Boccaccio dem Motiv des Liebhabers als verkleideter Ehemann zugeordnet (vgl. Hannelore Schläffer: Poetik der Novelle. Stuttgart/Weimar 1993, S. 50), und ich bin ihr darin in einem früheren Aufsatz gefolgt (vgl. Inka Mülder-Bach: Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und der »Novelle« Goethes, in: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre (Anm. 24), S. 161-187; hier S. 161-164). Das scheint mir inzwischen verfehlt zu sein. Das zentrale Moment des Gespenstischen geht darin nicht auf. Ebenso wenig wird die Novelle als Gattung in der Episode des Romans »degradiert« (Schläffer 1993, S. 50).

84 William Shakespeare: Hamlet, hg. von G. R. Hibbard, Oxford 1998, S. 143 (= I.1).

geschiedenheit drängenden, aufsteigenden Bürgertums, als dessen Vertreter der Graf Wilhelm auch bei ihrer Wiederbegegnung nicht erkennen will, sind diese lebenszeitlichen Gespenster auch sozialgeschichtlich codiert.

Das Gesicht der Zeit bildet eine Brücke zu dem von Philine eingefädelten zweiten Abenteuer, der Liebesszene mit der Gräfin, in der Wilhelm höher hinaus strebt und die Position des Grafen auf andere Weise zu erobern sucht. Zu dem Schmuck, mit dem ihn die Gräfin »als Göttin in ihrem vollen Putze« (560) empfängt, gehört ein Medaillon mit dem Bildnis des Grafen als Bräutigam, dessen »Jugend« allerdings »auf die Rechnung des Malers [kommt]« (561). Es provoziert Philine zu der Frage, ob »wohl niemals [...] in diese verborgene Kapsel sich ein ander Bild eingeschlichen haben [sollte]« (561). Nachdem sie die Verliebten mit dieser Frage allein gelassen hat und die Stunde des Abschieds gekommen ist, hält Wilhelm die Gräfin »wie im Traum« plötzlich in seinen Armen und es kommt zu einem leidenschaftlichen Kusswechsel. »Oh daß ein solcher Augenblick nicht Ewigkeiten währen kann und wehe dem neidischen Geschick, das auch unsern Freunden diesen kurzen Augenblick unterbrach«, klagt der Erzähler, bevor er dieser »Seligkeit« ein Ende bereitet. Die Gräfin reißt sich »mit einem Schrei« aus den Umarmungen los, fährt »mit der Hand nach ihrem Herzen«, und fleht Wilhelm an: »fliehen sich mich, wenn Sie mich lieben«, woraufhin dieser fluchtartig den Raum verlässt (562). Angesichts dieses jähen Endes kann der Erzähler sich nicht des Aufrufs enthalten: »Die Unglücklichen! welche sonderbare Warnung des Zufalls oder der Schickung riß sie aus einander?« (563) Der Ausruf, mit dem das dritte Buch endet, parodiert das heliodorische Handlungsschema, in dem die Liebenden, kaum dass sie sich gefunden haben, durch Zufälle wieder getrennt werden, die am Ende die Fügungskraft der Götter bestätigen. Im Roman bleibt dieser *cliff hanger* jedoch dauerhaft an der Klippe hängen und schürt Erwartungen, die nicht erfüllt werden. Das Skript ist nicht ganz falsch, aber die richtige Besetzung lässt noch auf sich warten.

Wie das Gespensterabenteuer für den alten, beschränkten und eiteln Grafen, hat das Liebesabenteuer für die junge, schöne und putzsüchtige Gräfin pathologische Folgen. Der Graf verfällt der religiösen Schwärmerei, die Gräfin erkrankt an einer Herzneurose. Ob man in dem Grafen deshalb ein »Opfer«⁸⁵ Wilhelms sehen muss oder in der Begegnung mit der Gräfin die Erfüllung der tragischen Schicksalsformel, nach der Wilhelm als ein anderer Tancred dazu bestimmt sei, »das was er liebt überall unwissend zu verletzen« (378),⁸⁶ ist fraglich. Das entspricht zwar der Deutung Wilhelms, als er von dem »Unglück« (717) des Paares erfährt, doch entspricht es nicht dem Licht, in das das dritte Buch die Figuren stellt. Der Roman legt eine andere Sicht nahe. Indem der melancholische

85 Hörisch 1983 (Anm. 29), S. 55 und 70.

86 Vgl. Schings 2012b (Anm. 23), S. 120.

Graf und seine neurotische Gemahlin ihr Seelenheil bei den Herrnhutern suchen, denen das kinderlose Paar den »größten Teil seines Vermögens« (718) übergibt, demonstrieren die beiden mit der Turmgesellschaft verwandten Vertreter des dekadenten Rokokoadels, dass ihnen eine Perspektive für ihre weitere irdische Geschichte abhandengekommen ist, und besiegeln das historische Ende der Adelsfraktion, die sie repräsentieren.⁸⁷ An der Zukunft des tätigen Bündnisses von Reformadel und Bürgertum, die der Roman projiziert, haben sie keinen Anteil.

VIII. Pränanz und Glückswechsel

Das vierte Buch beginnt in einem Irgendwann und Irgendwo, das erst nachträglich verortet wird, mit einer Konfiguration der drei Zeitekstasen. Laertes blickt melancholisch aus dem Fenster und beklagt die Vergänglichkeit des Daseins. Philine zieht ihn singend in einen Tanz hinein, um die »Zeit«, der sie »nicht nachlaufen können, wenn sie vorüber ist [...], wenigstens als eine schöne Göttin, indem sie bei uns vorbeizieht, fröhlich und zierlich« zu »verehren« (564). Dann tritt die schwangere Madame Melina auf:

Philine war boshaft genug, sie gleichfalls zum Tanze einzuladen, und sie dadurch an die Mißgestalt zu erinnern, in welche sie durch ihre Schwangerschaft versetzt war.

Wenn ich nur, sagte Philine hinter ihrem Rücken, keine Frau mehr guter Hoffnung sehen sollte!

Sie hofft doch, sagte Laertes.

Aber es kleidet sie so häßlich. [...] Sie hat gar keine Art noch Geschick, sich nur ein bißchen zu mustern und ihren Zustand zu verbergen.

Laß nur, sagte Laertes, die Zeit wird ihr schon zu Hülfe kommen. (564f.)

Madame Melina ist bekanntlich nicht die einzige Schwangere der *Lehrjahre*, Mariane geht ihr voran, Philine wird ihr folgen. Schwangerschaften und Geburten fungieren als ein ungefähres Zeitmaß des Romans,⁸⁸ an dem auch die

87 Vgl. Rolf-Peter Janz: Zum sozialen Gehalt der »Lehrjahre«, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, hg. von Helmut Arntzen et al., Berlin/New York 1975, S. 320-340; hier S. 333.

88 So auch im Fall der Schwangerschaft von Mme Melina, die zu Beginn des dritten Buchs so sichtbar in anderen Umständen ist, dass sie sich dem Publikum nicht »mit Ehren« (506) präsentieren kann und ihr Kind nach dem Überfall vorzeitig und als Totgeburt zur Welt bringt.

Männer sich orientieren, wenn es gilt, sich von Zeugungen zu überzeugen (vgl. 940). An dieser Stelle aber geht es um die Gestalt – oder, in den Augen Philines, »Mißgestalt« – einer Schwangeren. Diese Gestalt ist eine gegenwärtige Form, die von der Vergangenheit her eine Zukunft in sich trägt, welche durch die Zeit entbunden wird. Es ist eine Gestalt temporaler Pränanz, die Gestalt einer Zeit, die sich aus sich selbst heraus zeitigt. Dazu muss sie reif sein. Das Kind der Melinas kommt nach dem Überfall vorzeitig und als Totgeburt zur Welt. Die symbolische Wiedergeburt des Protagonisten dagegen, so will es der Roman, findet zur rechten Zeit statt. In dem pränanten Augenblick der »Erscheinung« der »schöne[n] Amazone« (589), die die Zentralgestalten seines Imaginären versammelt und umbildet, wird Wilhelms zukünftiges Glück aus dem fruchtbaren Schoß der Zeit entbunden.

Während Wilhelm in alle vorangehenden Abenteuer nolens volens gerät, bezeichnet das Abenteuer, das in den »Überfall« (586) mündet, ein kalkuliertes und bewusst eingegangenes Risiko. Ausgangspunkt ist eine »Zeitung«. Sie besagt, dass sich »auf dem Wege«, den die Schauspieler auf Empfehlung des Grafen zu ihrem neuen Spielort einschlagen wollen, »ein Freicorps sehen lasse, von dem man nicht viel Gutes erwartete« (582). Für den in Hamlet- und Prinz Harry-Phantasien verstrickten Protagonisten, der sich in Nachahmung seiner Idole die »wahre Tracht eines Fußgängers« (571) zugelegt hat und in dieser »Maskerade« (572) zum ersten Direktor der nunmehr als »kleine[] Republik« (577) eingerichteten Theatergesellschaft gewählt worden ist, kommt dieses Gerücht wie gerufen. Nach dem verunglückten jugendlichen Kriegszug bei der dramatischen Aufführung des *Befreiten Jerusalem* bietet sich ihm hier erstmals wieder die Gelegenheit, zu einer »Expedition« aufzubrechen und dabei die »Heerführerschaft« (604) zu übernehmen, die er in seinem auf dem Schloss gedichteten und den Überfall vorzeichnenden Vorspiel gefeiert hatte. Das Ergebnis seiner Abwägung des Risikos und der Wahrscheinlichkeit des »außerordentlichen Fall[s]« (582) ist also überdeterminiert. Mit »männlichen Gründen« überzeugt er seine Truppe, dass »der Fall« eines Überfalls »höchst unwahrscheinlich, ja beinahe unmöglich sei« (582 f.), so dass es bei der geplanten Route bleibt.

In der Erzählung des romanhaften Auszugs und der Rast auf der Waldwiese phantasiert Wilhelm sich als »Anführer« einer »wandernde[n] Kolonie« (585) und bildet »den Wahn des Moments so poetisch als möglich aus« (585). Dabei scheint für einen Moment hinter der Gestalt von Goethes irrendem Helden der irre Ritter Don Quijote auf. Was den »Wahn« dieses Moments, den Wilhelm und Laertes in die Aufführung des Zweikampfs hinein verlängern, »in welchem Hamlet und sein Gegner ein so tragisches Ende nehmen« (585 f.), seinerseits beendet, ist bekannt: »Auf einmal« fallen wirklich Schüsse, die beiden »junge[n] Helden« stellen sich ebenso »tapfer« wie vergeblich den »Räubern« entgegen, bis Wilhelm, von einem Schuss und einem Hieb getroffen, bewusstlos niedersinkt,

so dass er das »unglückliche Ende des Überfalls« (586) verpasst. Romantische »Illusion« (585) und poetischer »Wahn« zerplatzen in der puren Kontingenz eines gewaltsamen »Unfalls« (589), der die tragische Inszenierung ebenso durchkreuzt wie die abenteuerliche. Er hinterlässt »verunglückte[] Abenteurer« (588).

Als der »für tot« (588) gehaltene Wilhelm seine Augen wieder öffnet, befindet er sich »in der wunderbarsten Lage« (586 f.). Das Bild Mignons, die seine Wunden mit ihrem Haar hat verbinden wollen und nun mit blutverklebten Strähnen zu seinen Füßen sitzt, ist als Zitat der Szene im *Befreiten Jerusalem*, in der Erminia Tancreds Wunden auf ähnliche Weise verschließt, ausgemacht worden.⁸⁹ Bedeutsamer für das Folgende ist aber der Moment des Erwachens, in dem Philine die Rolle übernimmt, die Erminia bei Tasso innehat:

Das erste, was ihm [Wilhelm] durch die Dämmerung, die noch vor seinen Augen lag, entgegen blickte, war das Gesicht Philinens, das sich über das seine herüber neigte. Er fühlte sich schwach, und da er, um sich empor zu richten, eine Bewegung machte, fand er sich in Philinens Schoß, in den er auch wieder zurück sank. (587)⁹⁰

Ein Augenaufschlag im Schoß und eine Dämmerung vor Augen, durch die ihm als erstes ein weibliches Gesicht entgegenblickt, das sich über das seine neigt: Alles deutet darauf hin, dass Wilhelm in diesem Augenblick im Schoß Philines neu geboren wird. Nur eines fehlt dem Augenblick, ohne welches es eine Geburt nicht geben kann, und das ist die pränante Fülle der Motive, die in ihm zusammenkommen. Sie ist der Epiphanie der »schönen Amazone« vorbehalten. Hier erblickt der Protagonist nicht durch die Dämmerung eines erwachenden Bewusstseins ein weibliches Gesicht, sondern verdämmert im Angesicht einer weiblichen Lichtgestalt und verliert das Bewusstsein. Indem dieser Augenblick den unfruchtbaren Moment des Erwachens im Schoß Philines, auf den Philines Bemerkungen zur »Mißgestalt« der Schwangeren vorausweisen, umkehrt, wird Pränanz als Signatur der Amazonen-Erscheinung eigens figuriert.

Pränant ist der Augenblick, weil er Anagnorisis und Glücksverheißung verschränkt. Er versammelt und transformiert die Imagines, die Wilhelms Phantasien und Wünsche seit seiner Kindheit geprägt haben, und lässt aus ihrer Um-

89 Vgl. Schings 2012b (Anm. 23), S. III.

90 Bei Tasso erblickt Tancred, als er die Augen öffnet, seinen Knapen und Erminia, die »sein Haupt auf ihren Schoß [bettete]«; die Reihe der Besetzungen der Erminia-Rolle setzt sich bei Goethe mit der Amazone fort, denn auch Erminia erscheint Tancred als Frau »in fremden Kleidern«, die er als »mitleidvolle Ärztin« adressiert. Torquato Tasso: Die Befreiung Jerusalems, in: T. T.: Werke und Briefe, übers. und eingeleitet von Emil Staiger, München 1978, S. 633 (= XIX, 112-141).

wandlung eine Wunschgestalt hervorgehen, in der sein zukünftiges Glück entbunden wird. Die Vielfalt der Motive und Bezüge, die dabei ins Spiel gelangt, ist in der Forschung eingehend kommentiert und gedeutet worden.⁹¹ Ich möchte das nicht wiederholen, sondern nur ergänzend zwei Aspekte hervorheben. Der erste betrifft die poetische Schar der jungfräulichen Heiligen, die sich in dem Strahlenkranz der Amazone versammeln. Neben der Vision der verklärten Chlorinde in dem Traum Tassos,⁹² der göttlichen Erscheinung der jungfräulichen Charikleia in der Eingangsszene der *Aithiopika*⁹³ und der Jungfrau Maria⁹⁴ sollte Minerva nicht vergessen werden. Nicht umsonst spielen sie und die »Frage, wie sie zu kleiden ist« (530), als Göttin des Krieges oder der Künste, in der Vorbereitung der Aufführung des von Wilhelm gedichteten Vorspiels auf dem Schloss eine zentrale Rolle; und nicht umsonst wird in der Beschreibung der Gräfin an »Minerva« erinnert, wie sie »ganz gerüstet aus dem Haupte des Jupiter entsprang« (560). Wenn die Erscheinung der Amazone aus dem fruchtbaren Schoß der Zeit entbunden wird, ist ihre Verklärung eine Kopfgeburt, die dem »fast bis auf die Hirnschale« (586) reichenden Spalt der Kopfwunde Wilhelms entspringt. Die andere Ergänzung betrifft die Funktion des »Mannsüberrock[s]« (589), in den die Amazone anfangs gekleidet ist. Es ist offenkundig, dass ihr dieser vom Oheim geliehene Mantel allererst ihre androgynen Reize verleiht, so dass in ihrer Erscheinung die Züge der Stratonike aus Wilhelms Lieblingsbild vom »Kranken Königssohn« mit denen von Tassos Chlorinde verschmelzen. Ihren Heiligenschein gewinnt sie aber erst in dem Augenblick, in dem sie den Mantel über Wilhelm legt, den der Arzt zur Behandlung seiner Wunden seines abenteuerlichen Fußgänger-Kostüms entkleidet hat. Einerseits enthüllt diese Geste ihre »schöne[] Gestalt« (590), die das ästhetische Korrelat der taktvollen »Vorsorge« (592) ist, welche den Entkleideten vor verletzenden Blicken schützt. Andererseits führt sie einen Gestaltenwandel des Protagonisten herbei. Die im Einverständnis mit dem Oheim vollzogene Geste der Bedeckung des »Jüngling[s]« (589) mit dem »Mannsüberrock« hat Züge einer Stabsübergabe und läutet als Initiation ins Mannesalter das Ende von Wilhelms Abenteuererleben ein.

91 Vgl. grundlegend Schings 2012b (Anm. 23), S. 135-153; auch Schings übersieht die Operation der Figuration von Pränanz selbst.

92 Vgl. ebd., S. 142-144; Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 632.

93 Vgl. Grill 2020 (Anm. 23), S. 71.

94 Vgl. Wellbery 1996 (Anm. 13), S. 632 f.

IX. Offene Zukunft und missglückte Abenteuer

Wenn man von dieser Gelenkstelle des Romans auf die Reihe der Abenteuer zurückblickt, die Wilhelm seit Beginn seiner Ankunft in dem Landstädtchen erlebt hat, springt ins Auge, dass sie – mit Ausnahme des ersten Abenteuerers mit dem Blumenbouquet für Philine – eines gemeinsam haben: In der einen oder anderen Weise kommt stets ein Zufall dazwischen, der sie missglücken und schließlich verunglücken lässt. Auch darin wiederholt sich ein Muster aus dem ersten Buch, die »Paarung von Abenteuer und Unglück«,⁹⁵ die sich im Unfall beim Puppentheaterspielen bildet und in dem Absturz des Abenteuerers kulminiert. Doch auf dem Waldplatz mündet die Serie des Missglückens und Verunglückens in eine glücksverheißende Anagnorisis. Ein solches Glück ist in traditionellen Abenteuerromanen garantiert. Dort erreichen die Helden mit providentiellem Beistand das *happy end* und die Hand ihrer Dame, nachdem sie abenteuerliche Proben bestanden oder erlitten haben, in denen sie ihren Mut, ihre Tugend, ihre Ehre und mit ihnen ihren Stand sowie die Ordnung, der sie entstammen, bewährt haben. Wilhelms Abenteuer sind allenfalls missglückte Kostümpfrobe, in denen »seine Majestät das Ich«⁹⁶ in Szene gesetzt wird oder sich in Szene setzt. Sie werden deshalb auch nirgends als »Prüfungen« (889) bezeichnet. Diese stehen dem Helden Goethes erst nach Abschluss seiner Abenteuerzeit bevor. Die Frage, was der Abenteuerer bewährt, um sein Glück, wenn nicht zu verdienen, so doch zu erlangen, wäre auch aus diesem Grund falsch gestellt. Ihre Antwort ist in dem Roman nicht mehr abbildbar. Wohl aber kann man fragen, warum die Abenteuerzeit auf der Waldwiese endet und welche Funktion die Serie des Missglückens hat.

Als Wilhelm selbst zu Beginn des siebten Buchs auf die Abenteuerzeit zurückblickt, glaubt er in »ein unendliches Leere« (798) zu sehen. Das erinnert an den Chronotopos der »leeren Zeit« des griechischen Abenteuerromans. Anders als bei Heliodor ist diese leere Zeit in den *Lehrjahren* jedoch eine biographische Zeit, die in eine von allen geteilte historische Zeit eingebettet ist und die vergeht. Es entspricht der zwischen vorwärts und rückwärts schwebenden narrativen Zeitgestaltung ebenso wie der subjektiven, den Ablauf der physikalischen Zeit »vergessenden« Zeiterfahrung des Protagonisten, dass sich aus den spärlichen chronologischen Angaben, in denen der Erzähler dieses Vergehen zuweilen registriert, kaum Vorstellungen von der Gesamtdauer dieser Zeit oder der Dauer ihrer einzelnen Stationen gewinnen lassen. Eine solche Vorstellung zu er-

95 Grill 2020 (Anm. 23), S. 62.

96 Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren, in: S. F.: Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, hg. von Alexander Mitscherlich, Frankfurt a. M. 1994, S. 169-179; hier S. 176.

zeugen, überlässt er beiläufigen Bemerkungen anderer Figuren. Ihnen ist zu entnehmen, dass weniger als ein Jahr zwischen der Ankunft des Protagonisten im Landstädtchen und seiner Ankunft bei Serlo liegt.⁹⁷

Wie jeder Protagonist einer Erzählung bewegt Wilhelm sich in dieser Zeit in dem Horizont einer Gegenwart, deren Zukunft ihm unbekannt ist. Eine solche unbekannte Zukunft spielt schon semantisch in die mittelalterliche *avanturel* *âventiure* hinein. Abgeleitet von *adventus*, bezeichnet sie im Wortsinn ein (aus der Zukunft) Herankommendes oder Entgegenkommendes.⁹⁸ In der Amazonen-Episode wird dieser Wortsinn evoziert.⁹⁹ Der Roman inszeniert das Ereignis der »Erscheinung« der »Ankommenden« (588) mit ihrem stattlichen Begleittrupp als herrschaftlichen *adventus*. Diese Ankunft hat jedoch eine komplexe temporale Signatur, die sie von jeder traditionellen *âventiure* unterscheidet. Einerseits kommt in ihr ein Vergangenes aus der Zukunft entgegen. Andererseits ist diese Zukunft Wilhelm nicht nur in dem Sinne unbekannt, dass er eine erzählte Figur ist und es zum Abenteurer eben gehört, in Unbekanntes zu geraten. Unbekannt ist sie, weil Wilhelm in einer Welt unterwegs ist, deren geschichtliche Zukunftshorizonte sich geöffnet haben.

97 Das ergibt sich aus dem Bericht des Wilhelm von früher her bekannten Schauspielers, der ihm im siebenten Kapitel des zweiten Buchs erzählt, dass er an Mariane vor »nicht gar drei Jahre[n]« eine »sichtbare Traurigkeit« bemerkt habe (467) und sie kurz darauf entlassen worden sei, sowie dem Umstand, dass Felix bei Wilhelms Ankunft bei Serlo nach der Schätzung Philines »ungefähr von drei Jahren« (612) ist.

98 Vgl. Klaus-Peter Wegera: mich enhabe diu âventiure betrogen. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von *âventiure* im Mittelhochdeutschen, in: Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension, hg. von Vilmos Ágel et al., Tübingen 2002, S. 229-244; hier S. 233 f. Die Semantik der Zukunft ist ein Grund dafür, dass die Wort-, Begriffs- und Kulturgeschichte des Abenteurers sich seit dem späten Mittelalter eng mit der Ausbreitung des Seehandels als dem Inbegriff eines riskanten Unternehmens verschränkte, in dem das, was unvorhersehbar entgegenkommt, nicht nur als Gefahr, sondern als Gewinnchance gilt. Diese Übertragung des Abenteurer-Begriffs aus der Literatur in die frühkapitalistische Ökonomie geht mit dem Versuch einher, dem verdächtigen profitorientierten Handelsspekulanten das Prestige des ritterlichen *avanturiers* zu verleihen, und führt zur Gründung von Gesellschaften kaufmännischer Abenteurer (*merchant adventurers*), die das Risiko durch Versicherungen abfedern. Vgl. u.a. Michael Nerlich: Kritik der Abenteurer-Ideologie, Teil 1: Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100-1750, Berlin 1977; Burkhardt Wolf: *Fortuna die Mare*. Literatur und Seefahrt, Zürich 2013, S. 89-113; Nicolai Hannig und Hiram Küpper: Abenteurer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch, in: Abenteurer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses (Anm. 22), S. 11-49; Mireille Schnyder: *âventiure*, in: Handbuch Literatur & Ökonomie, hg. von Burkhardt Wolf und Joseph Vogl unter Mitarbeit von Alexander Mionskowski, Berlin/Boston 2019b, S. 101-103.

99 Vgl. Grill 2020 (Anm. 23), S. 70.

Dass moderne Zukunft nicht nur für denjenigen, der sich »jung und neu in der Welt« (386) fühlt, unbekannt, sondern geschichtlich und lebensgeschichtlich dauerhaft offen ist, prägt den Abenteurer Wilhelm, ohne dass er das wüsste. Es wird aber nicht nur durch die Lebensgeschichten anderer Figuren inklusive solcher aus der Vätergeneration, sondern auch dadurch fortwährend miterzählt, dass das Voranschreiten des Protagonisten sich im Medium von Retardierungen vollzieht. Indem diese den Gang der Handels- und der Theaterhandlung aufschieben und die Wege verlängern, entsteht der Spielraum für die Ankunft einer Zukunft, die in keinem der beiden lebensgeschichtlichen Entwürfe vorgesehen war, von denen der Roman seinen Ausgang nimmt. Es ist diese moderne Temporalstruktur der offenen Zukunft, in die Goethe in den *Lehrjahren* das herkömmliche Anderswo, das »Elsewhere«,¹⁰⁰ des Abenteurers übersetzt. Wilhelms Abenteuer spiegeln seine Wünsche und Phantasien, aber sie ereignen sich nicht mehr in einer fremden Ferne oder einer phantastischen Exterritorialität, in der zu erwarten steht, dass sich Unerwartetes ereignet, sondern in einer diegetischen Welt, die allen gemeinsam ist und deren »andere« Zukunft nicht mehr aus ihrer Vergangenheit abgeleitet werden kann.

Die historischen Umbruchs- und Revolutionserfahrungen, die sich in dieser Zeitreflexion manifestieren, trennen die Horizonte des Autors und seiner zeitgenössischen Leserschaft von denen des Protagonisten. Nach seiner Einweihung in die Turmgesellschaft beschleicht Wilhelm ein Gefühl des Zeitenwandels – und er ist ihm unheimlich. Als Vater von Felix wünscht er sich nichts mehr, als dass »alles, was er herstellte, [...] eine Dauer auf einige Geschlechter haben [sollte]« (881). Kurz vor dem Ende aber, als ihm der »Ring seines Lebens [...] zerbrochen« zu sein scheint und er sich selbst »wie ein Geist« vorkommt, ahnt ihn inmitten der Werke seiner vom Vater verkauften und ebenfalls mobil gewordenen großväterlichen Kunstsammlung, »daß auch er von einem ruhigen und gründlichen Besitz des wünschenswerten in der Welt [...] ausgeschlossen werden [...] sollte« (952). Er irrt sich nicht. Die Turmgesellschaft, die auf die in der erzählten Zeit durch die Amerikanische Revolution zur Erfahrung gewordenen Umbrüche reagiert, indem sie sich in eine Versicherungsgesellschaft transformiert, deren Mitglieder ihre Besitztümer wechselseitig gegen zukünftige Revolutionen assekurieren, verlangt dem Protagonisten weitere Mobilität ab. Bis zum Ende bleibt er reisefertig.

Für den Abenteurer Wilhelm ist, wie für seine vor- und frühmodernen Vorgänger, das Bündnis von Jugend und unbekannter Zukunft konstitutiv. Goethe aber bringt seinen Protagonisten auf Augenhöhe mit einer Moderne, in der so-

100 Margaret Bruzelius: The Importance of Elsewhere. Exotic Landscapes and Generative Spaces, in: M. B.: Romancing the Novel. Adventure from Scott to Sebald, Lewisburg 2007, S. 40-73.

wohl dieses Bündnis als auch die in den dramatischen Aufbruchphantasien des ersten Buchs angedeutete symbolische Relation von Jugend und Modernität sich auflöst. Wenn diese Relation, wie Franco Moretti argumentiert hat, für den Bildungsroman von grundlegender Bedeutung ist, dann schafft Goethe in den *Lehrjahren* nicht nur ein Paradigma dieses Genres, sondern lässt es zusammen mit dem Erzählmuster des Abenteuers zugleich tendenziell hinter sich. Moretti zufolge verstrickt sich der Bildungsroman aufgrund der Symbolisierung von Modernität durch Jugend in einen inneren Widerspruch: Um zur »Form« zu werden, muss Jugend mit einem Merkmal versehen werden, das im Gegensatz zu der Dynamik und proteischen Formlosigkeit der Moderne steht, die durch Jugend symbolisiert wird. Dieses Merkmal sei

the very simple and slightly philistine notion that youth ›does not last forever‹. Youth is brief, or at any rate circumscribed, and this enables or rather *forces* the *a priori* establishment of a formal constraint on the portrayal of modernity. Only by curbing its intrinsically boundless dynamism, only by agreeing to betray to a certain extent its very essence, only thus, it seems, can modernity be *represented*.¹⁰¹

Die *Lehrjahre* fügen sich diesem Formzwang nicht. Sie zeichnen ein Bild der Moderne, deren unbeschränkte Dynamik gerade nicht eingedämmt und durch die Zeit der Jugend begrenzt wird, sondern diese Grenze durchbricht: Die Jugend ist vorbei, die Moderne aber bleibt dynamisch und die Zukunft offen. An diesem Punkt trennen sich die Wege des Romans im letzten Buch von dem Abenteuer als einem Ereignis der erzählten Gegenwart. Die geplante Überfahrt nach »Amerika«, so belehrt Jarno den Protagonisten, ist kein »Abenteuer«, für sie muss ein »besser[er] Name« gefunden werden (944).

Bleibt die Frage des Missglückens und Verunglückens. Sie hängt offenkundig mit der zweiten temporalen Eigentümlichkeit der Amazonen-Ankunft zusammen, der Wiederkehr des Vergangenen. Dieses ist selbstverständlich kein neues Moment in Wilhelms Abenteuerleben. Unbewusst oder vorbewusst agiert er in jeder Episode die unerfüllten Wünsche aus, die aus seiner Kindheit stammen. Von den Theaterträumen, die ihn einst für den Verlust der großväterlichen Sammlung entschädigten, verabschiedet er sich im fünften Buch. Im Hinblick auf die prägenden Imagines der Amazone und des kranken Königssohns und die Wünsche, die sich in ihnen verdichten, kommt es jedoch nicht zu einem Bruch mit der Vergangenheit. Sie werden in den Abenteuern nicht verabschiedet, sondern umgebildet. In der narrativen Entfaltung dieses Prozesses wird der Fundus an literarischen und ikonographischen Traditionen, aus de-

101 Moretti 2000 (Anm. 31), S. 5f.

nen diese Imagines sich speisen und in die sie sich übersetzen lassen, seinerseits fortlaufend umgestaltet. So wie der Roman selbst seine Form aus der Transformation überlieferter Genres und Erzählmuster gewinnt, besetzt er in dieser Umgestaltung vorgegebene Szenarien um, rekonfiguriert überlieferte Ensembles und schafft Formenreihen, die zum Vergleich zwischen historisch und kulturell Entferntem auffordern – zwischen der antiken Minerva und der heidnisch-christlichen Chlorinde etwa oder dem seleukidischen Antiochus und Hamlet. Doch sind die morphologischen Verfahren, in denen die Umbildung der Phantasie des Protagonisten zur Darstellung gelangt, nicht mit dessen subjektiven Triebkräften zu verwechseln. Der Motor des Abenteurers Wilhelm ist die Versagung, das Scheitern der Wunscherfüllung. »Unbefriedigte Wunsch sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit«, schreibt Freud in »Der Dichter und das Phantasieren«.¹⁰² Wilhelms Versuch, die wunscherfüllende Phantasie zu realisieren, scheitert in seinen Abenteuern aber immer wieder aufs Neue an dem Einbruch einer kontingenten Wirklichkeit. Darin liegt in Bezug auf seine Entwicklung die Funktion des Missglückens: Jedes missglückte Abenteuer wird zum Ansporn, die wunscherfüllende Phantasie doch noch zu realisieren, und aus jedem geht die Phantasie anders hervor. Das mündet im vierten Buch in eine Neuausrichtung der narrativen Dynamik selbst.

In der Amazonen-Epiphanie werden Schubkräfte des Anfangs in Zugkräfte des Endes übersetzt. Sie bietet dem Protagonisten ein »Bild« seiner Zukunft, an das sich »[a]lle seine Jugendträume knüpften« (598). Zugleich überführt dieses Bild die Imagines in eine neue Konstellation, in der sich eine »peaceful solution«¹⁰³ des nie erloschenen Konflikts mit dem paternalen Dritten andeutet. Es übersetzt sie in das Tableau einer symbolischen Ordnung, die der vom Protagonisten verkannten Glücksverheißung des Gemäldes vom »Kranken Königssohn« entspricht. Der Erzähler hat damit die Mitte seiner Geschichte, der Protagonist die Halbzeit seines Romanlebens erreicht. Es bedarf einer zweiten Runde der Retardierungen und Retrogradierungen, um dem Roman zu einer »richtigen« Schließung zu verhelfen – die mit dem Amerika-Projekt, den Reiseplänen und dem reisefertig dastehenden Protagonisten mehr als nur einen Spalt breit offen bleibt.

102 Freud 1994 (Anm. 96), S. 174.

103 Roberts 1980 (Anm. 30), S. 124.

X. Diskursivierung des Irrens, Archivierung des Abenteuers

Ein symbolischer Tod, eine Wiedergeburt und ein Statuswechsel vom Jüngling zum Mann, wie ihn Wilhelm im vierten Buch erfährt, sind im klassischen Schema des Übergangsritus Ereignisse, die die dritte Phase einer *rite des passage* einläuten. Nach der präliminalen Phase der Abtrennung von der Herkunft und der liminalen Phase der Desorientierung, Gefährdung und Umwandlung gliedert sich der Initiand in dieser dritten, postliminalen Phase wieder der Gemeinschaft an.¹⁰⁴ Am Anfang der Resozialisierung des Protagonisten steht in den *Lehrjahren* der Abschied vom Vagabundentum. Wilhelm schämt sich seiner »verunglückte[n] Heerführerschaft« (604) und seines »schülerhaften Ansehen[s]«, das ihm »nach so vielen ritterlichen Abenteuern« (630) immer noch anhaftet, und nimmt sich vor, sein Leben künftig anders zu gestalten: »Er wollte nicht etwa planlos ein schlenderndes Leben fortsetzen, sondern zweckmäßige Schritte sollten künftig seine Bahn bezeichnen« (601). Der erste Schritt auf dieser Bahn ist die Reise in die größere Handelsstadt, in der sich neben dem Theater Serlos auch das Kontor der Handelspartner befindet und in der Wilhelm Felix begegnet. Sie ist die erste Reise, zu der er auf eigene Faust aufbricht, und wird, von einem Ausflug zum Harfner abgesehen, die letzte bleiben. Auf alle weiteren Reisen wird er erneut in fremden Auftrag geschickt; die projektierten Reisen, die bis zuletzt im Raum stehen, sind ihm von anderen vorgezeichnet; selbst in das »Abenteuer« (815) der Irreführung Lydies, dessen Auftrag er als »Werk einer ausdrücklichen Schickung« (816) versteht, wird er in der Tat expediert.

Dass das Herumirren ein Ende nimmt, bedeutet nicht, dass Wilhelm seine Irrtümer hinter sich hätte. Nach seiner Ankunft in der Handels- und Theaterstadt preist er »das Schicksal«, das ihn bei Serlo »an das Ziel« seiner »Wünsche« geführt hat (641). Doch kommt er, nachdem er die Nachricht vom Tod seines Vaters erhalten hat und sich erstmals »frei« fühlt, »immer mehr in die Irre« (652). Er sieht sich wie in seinem frühen Gedicht (vgl. 383 f., 388 f.) erneut an dem »Scheidewege« (641, 653), an dem ein – attraktiver gewordenes – personifiziertes Gewerbe und eine – weniger prachtvolle – tragische Muse sich um ihn streiten. Provoziert durch den Brief Werners, übergibt er sich halbherzig der Muse und unterschreibt mit fingiertem Namen den Kontrakt mit Serlo. Die zweckmäßigen Schritte vorwärts münden in eine Über-Reaktion, in der der verirrte Protagonist lebensgeschichtlich »einen Schritt zurück« tut (906). Sie läutet eine Retrogradierung ein, in der sich der Gang der Romanhandlung durch die Auseinandersetzung mit dem Handlungsgang der Hamlet-Tragödie von seinem Ziel entfernt. Es dauert nicht lange, bis es Wilhelm durch den Austausch mit

104 Vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt a. M./New York/Paris 1986, S. 13-24.

dem Theaterpragmatiker Serlo dämmert, dass er den Kontrakt »im größten Irrtum geschlossen hat« (662). Noch vor der Hamlet-Aufführung muss er sich eingestehen, dass ihn sein »Wunsch, den Hamlet zu spielen [...], bei allem Studium des Stücks aufs Äußerste irre geführt [hat]« (674). Die Irre, der Irrtum und die Irreführung treten im fünften Buch als Lexeme also ständig an die sprachliche Oberfläche. Das Komplement dieser lexikalischen Prominenz aber ist die Erschöpfung des Erzählmusters. Der Vorgang des Irrens gelangt nicht mehr als narrative Bewegung durch den Raum zur Darstellung, sondern vollzieht sich als kognitiver Prozess.

Während das Erzählmuster des Irrens sich erschöpft, erweitert sich das Spektrum an Lebensgeschichten, Erzählformen und Erzählerfiguren, die Eingang in die *Lehrjahre* finden. Die Lebensgeschichte Aureliens fungiert mittelbar als das Vehikel, das Wilhelm in den Kreis der Turmgesellschaft katapultiert. Nachdem er nach dem Überfall vom Krankenlager aus vergeblich nach ihr hat suchen lassen, schöpft er in diesem Kreis »die Hoffnung, nach so langer Zeit, wieder eine Spur seiner Amazone zu finden« (805). In der Erzählung dieser Spurensuche rekurriert der Roman im siebten und achten Buch erneut auf das heliodorische Handlungsmodell der Trennung und der durch die Intervention immer neuer Zufälle aufgeschobenen Vereinigung der Geliebten. Wilhelm gerät in ein kommunikatives Netzwerk und ein Labyrinth von Freundschaften, Liebschaften, Verwandtschaften und Familienähnlichkeiten, in denen sein Weg fast jeden Bezug zu einem physischen Aktionsschema einbüßt. Für eine Erweiterung seiner »Weltkenntnis« (930) sorgen neben den Gesprächen mit den Repräsentanten des Turms die eingelagerten Binnenerzählungen, in denen die Figuren Geschichten vom Tage, Vorgeschichten und Lebensgeschichten erzählen oder vorlesen. Sie führen bei Wilhelm zu Augenblicken der Selbsterkenntnis und des Wiedererkennens, die das antike Schema der Anagnorisis grundlegend transformieren.¹⁰⁵

So wie diese Binnenerzählungen von Rätseln und Irrtümern handeln und mittelbar oder unmittelbar deren Auflösung oder Korrektur herbeiführen, ist in den Gesprächen insistierend vom Irren und von Irrenden, von Irrtum, Verwirrung und Verworrenheit, von Irrefahren und Irremachen die Rede. Das Irren, das narrativ nicht mehr zur Darstellung gelangt, kommt als Diskurs ins Spiel und erweist sich als eine geschlechtsspezifisch codierte Schlüsselfrage der Bildungspolitik des Turms. Natalie ist nicht nur an sich selbst »nie verwirrt« (906), sie folgt auch in ihrer Erziehung der Mädchen dem Grundsatz, Irrtümer umgehend zu korrigieren, und ist überzeugt, »es sei besser, nach Regeln zu irren, als zu irren, wenn uns die Willkür unserer Natur hin und her treibt« (907). Der Abbé dagegen »lässt suchen und irren, Mißgriffe tun, sich glücklich am Ziele finden oder unglücklich in der Irre verlieren« (907). Seine Maxime lautet, dass »der Irrtum [...] nur durch

105 Vgl. Zumbusch 2020 (Anm. 23), S. 123-138.

das Irren geheilt werden [könne]« (931). Das Irren wird pädagogisch in Dienst genommen, sein nicht-funktionaler Überschuss kassiert. Was episch-romanhafte Bewegung war, wird Mittel zum Zweck in einem Bildungsexperiment und Therapieversuch gewesen sein. Und was Ausbildung des Selbst durch sich selbst zu sein schien, erweist sich als ein von einer innerdiegetischen »Maschinerie«¹⁰⁶ überwachter und mitgelenkter Prozess. An den Grenzen der Bildungsexperimente und Schicksalsspiele des Turms lässt der Roman allerdings keinen Zweifel.

Mit der Diskursivierung des Irrens löst sich das übergreifende narrative Syntagma auf, in das Wilhelms Abenteuer eingebettet waren. Nachdem ihm ein »Gespenst« (696), in dem er partout nicht Philine hat erkennen wollen, in der Nacht nach der Hamlet-Aufführung das einzige vollendete Liebesabenteuer beschert und Philine sich aus der erzählten Gegenwart des Romans verabschiedet hat, schwinden auch die erlebten Abenteuer aus dieser Gegenwart. Abenteuerlich wird der Erzählvorgang selbst, der zunächst mit immer neuen überraschenden Wendungen aufwartet und sodann in einen Fast-Stillstand mündet, aus dem durch den Coup des Auftritts des bildungsresistenten Schelms Friedrich das glückliche Ende herauspringt.

Innerhalb dieses Erzählvorgangs werden Abenteuer von verschiedenen Erzählern retrospektiv rekapituliert. Wilhelm selbst kommt dabei nicht zum Zuge. Als er nach seinem Abschied vom Theater und der Rückkehr von Serlo »seine Abenteuer und seine zweifelhafte Vaterschaft den Freunden zu erzählen« (870) sucht, interessiert sich niemand dafür. Denn diese Abenteuer sind schon erzählt und in den *Lehrjahren* enthalten, deren Rolle er bei der unmittelbar anschließenden Einweihung im Archiv der Turmgesellschaft findet. Und als er Therese zusammen mit dem Antragsbrief einen Aufsatz über sein »eigenes Leben« schicken will, scheint ihm dieses »an Begebenheiten so leer« (884), dass er die Rolle konsultieren muss, um seine Lebensgeschichte zu verschriftlichen. Interessant sind nur noch die Abenteuer Lotharios, die von unterschiedlichen Erzählern zum Besten gegeben werden und von der Karriere eines aristokratischen Libertins zeugen, die sich ihrem Ende nähert und zum Erzählstoff geselliger Unterhaltungen wird. Das Band zwischen Narration und Ereignis, Abenteuererzählung und Abenteuerhandlung, das die Aventure definiert,¹⁰⁷ wird zerschnitten.

106 Schiller an Goethe, 8. Juli 1796, in: Goethe und Schiller 1966 (Anm. 64), S. 237.

107 Vgl. Mireille Schnyder: Sieben Thesen zum Begriff der *aventure*, in: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, hg. von Gerd Dicke et al., Berlin 2006, S. 369-375; Peter Strohschneider: *aventure*-Erzählen und *aventure*-Handeln. Eine Modellskizze, in: Im Wortfeld des Textes (Anm. 107), S. 377-388; Jutta Eming: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug. Zur Historizität des literarischen Abenteuers, in: Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses (Anm. 22), S. 53-81; hier S. 56-66.

Übrig bleiben Erzählungen, die zu den Akten gegeben werden¹⁰⁸ und als »Rück-erinnerung vergangener Zeiten« (844) für das »Archiv der Weltkenntnis« (930) bestimmt sind, das der Turm angelegt hat. Dieses Archiv bleibt offen, seine Bestände können wiederbelebt oder ergänzt werden. In den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in der Novelle »Die wunderlichen Nachbarskinder« aus den *Wahlverwandtschaften*, in den in die *Wanderjahre* eingelagerten Novellen aus Makariens Archiv¹⁰⁹ und in der *Novelle*¹¹⁰ hat auch Goethe es durch Vorgesichten und Rückerinnerungen angereichert.

Literatur

- Amrine, Frederick: Goethe and the Myth of the Bildungsroman. Rethinking the Wilhelm Meister Novels, Cambridge 2020.
- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 1971.
- Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Malke, Frankfurt a. M. 2008.
- Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: H. B.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Auswahl und Nachwort von Anselm von Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 47-73.
- Borgstedt, Thomas: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und das Heliodorische Romanschema, in: Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit, hg. von Christian Rivoletti und Stefan Seeber, Stuttgart 2018, S. 217-229.
- Brooks, Peter: Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative, Cambridge/London 1992.
- Bruzelius, Margaret: The Importance of Elsewhere. Exotic Landscapes and Generative Spaces, in: M. B.: Romancing the Novel. Adventure from Scott to Sebald, Lewisburg 2007, S. 40-73.
- Eming, Jutta: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug. Zur Historizität des literarischen Abenteuers, in: Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses, hg. von Nicolai Hannig und Hiram Kümper, Paderborn 2015, S. 53-81.

108 Vgl. Grill 2020 (Anm. 23), S. 73.

109 Vgl. Cornelia Zumbusch: Wunsch und Wunder. »Wilhelm Meisters Wanderjahre« und die Geschichte des Abenteuers, in: Abenteuer in der Moderne (Anm. 23), S. 75-90.

110 Vgl. Mülder-Bach 2019 (Anm. 83), S. 161-187.

- Eming, Jutta und Ralf Schlechtweg-Jahn (Hg.): *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, Göttingen 2017.
- Fohrmann, Jürgen: *Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1981.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976.
- Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, in: S. F.: Studienausgabe, Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M. ²1975, S. 213-272.
- *Der Dichter und das Phantasieren*, in: S. F.: Studienausgabe, Bd. 10: *Bildende Kunst und Literatur*, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M. ¹⁰1994, S. 169-179.
- Fuchs, Philipp: *Das altfranzösische Verbum Errer mit seinen Stammesverwandten und das Aussterben des Wortes*, in: *Romanische Forschungen* 38, 1919, S. 335-391.
- Gennep, Arnold van: *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt a. M./New York/Paris 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Zum Shakespears Tag*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher, Gespräche, Abt. I, Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998, S. 9-12.
- *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: J. W. G.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher, Gespräche, Abt. I, Bd. 9: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann, unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt a. M. 1992, S. 355-992.
- Goethe, Johann Wolfgang und Friedrich Schiller: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Emil Staiger, Frankfurt a. M. 1966.
- Goethe Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart/Berlin/Köln 1978 ff.
- Grill, Oliver: *Verunglückte Abenteuer. »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und die Ambivalenz des Abenteuers*, in: *Abenteuer in der Moderne*, hg. von O. G. und Brigitte Obermayr, Paderborn 2020, S. 51-74.
- Grimminger, Rolf: *Roman*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3.: *Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680-1789*, hg. von R. G., München 1980, S. 635-715.
- Hannig, Nicolai und Hiram Kümper (Hg.): *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn 2015.
- *Abenteuer. Paradoxien zwischen Sicherheit und Ausbruch*, in: *Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses*, Paderborn 2015, S. 11-49.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Werke*, Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhe-*

- tik II, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986.
- Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans, München 1980.
- Hörisch, Jochen: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns, Frankfurt a. M. 1983.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1980.
- Igel, Felicitas: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« im Kontext des hohen Romans, Würzburg 2007.
- Janz, Rolf-Peter: Zum sozialen Gehalt der »Lehrjahre«, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, hg. von Helmut Arntzen et al., Berlin/New York 1975, S. 320-340.
- Kittler, Friedrich: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, hg. von F. K. und Gerhard Kaiser, Göttingen 1978, S. 13-124.
- Klotz, Volker: Abenteuer-Romane, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Köhn, Lothar: Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht, Stuttgart 1969.
- Kommerell, Max: Wilhelm Meister, in: M. K.: Essays, Notizen, Poetische Fragmente, aus dem Nachlass hg. von Inge Jens, Olten/Freiburg i.Br. 1969, S. 81-186.
- Koppenfels, Martin von und Manuel Mühlbacher: Einleitung, in: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre, hg. von M. v. K. und M. M., Paderborn 2019, S. 1-17.
- Koschorke, Albrecht: Paare, Dritte, Arrangeure. Zur narrativen Arithmetik in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, 2004.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, in: G. L.: Werkauswahl in Einzelbänden, Bd. 2, hg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Bielefeld 2009.
- Marx, Friedhelm: Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur, Heidelberg 1995.
- Moretti, Franco: The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture, London 2000.
- Mülder-Bach, Inka: Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und der »Novelle« Goethes, in: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre, hg. von Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019, S. 161-187.
- Nerlich, Michael: Kritik der Abenteuer-Ideologie, Teil 1: Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100-1750, Berlin 1977.
- Reed, Terence James: Revolution und Rücknahme. »Wilhelm Meisters Lehr-

- jahre« im Kontext der Französischen Revolution, in: Goethe-Jahrbuch 107, 1990, S. 27-43.
- Roberts, David: *The Indirections of Desire. Hamlet in Goethe's »Wilhelm Meister«*, Heidelberg 1980.
- Röder, Gerda: *Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman*, München 1968.
- Schings, Hans-Jürgen: *Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman*, in: H.-J. S.: *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg ²2012a, S. 71-94.
- *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: H.-J. S.: *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg ²2012b, S. 95-154.
- Schlaffer, Hannelore: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980.
- *Poetik der Novelle*, Stuttgart/Weimar 1993.
- Schlegel, Friedrich: *Über Goethes Meister*, in: F. S.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München u. a. 1967, S. 126-146.
- Schnyder, Mireille: *Sieben Thesen zum Begriff der aventure*, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. von Gerd Dicke et al., Berlin 2006, S. 369-375.
- *Äventiure. Auf dem Weg zur Literatur*, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, hg. von Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019a, S. 61-78.
- *Aventiure*, in: *Handbuch Literatur & Ökonomie*, hg. von Burkhardt Wolf und Joseph Vogl unter Mitarbeit von Alexander Mionskowski, Berlin/Boston 2019b, S. 101-103.
- Shakespeare, William: *Hamlet*, hg. von G. R. Hibbard, Oxford 1998.
- Simmel, Georg: *Philosophie des Abenteuers*, in: G. S.: *Gesamtausgabe*, Bd. 12.: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1919 I*, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a. M. 2001, S. 97-110.
- Strabo: *Geographica*, übers. und hg. von A. Forbinger, Wiesbaden 2005.
- Strohschneider, Peter: *aventure-Erzählen und aventure-Handeln. Eine Modellskizze*, in: *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, hg. von Gerd Dicke et al., Berlin 2006, S. 377-388.
- Sulzer, Johann Georg: *Abentheuerlich*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 3.
- *Romanhaft (redende Kunst)*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 988.
- Szondi, Peter: *Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. 3: *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, hg. von Wolfgang Iser, Frankfurt a. M. 1974.

- Tasso, Torquato: Die Befreiung Jerusalems, in: T. T.: Werke und Briefe, übers. und eingeleitet von Emil Staiger, München 1978, S. 193-674.
- Teuber, Bernhard: Yvain, der Löwenritter. Die Geburt des Abenteuers in der mittelalterlichen Erzählliteratur, in: Glücksritter – Risiko und Erzählstruktur, hg. von B. T. und Wolfram Ette, Paderborn 2021, S. 1-26.
- Ueding, Gert: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt a. M. 1973.
- Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: Romanische Forschungen 52, 2002, S. 176-209.
- Wegera, Klaus-Peter: mich enhave diu âventiure betrogen. Ein Beitrag zur Wort- und Begriffsgeschichte von âventiure im Mittelhochdeutschen, in: Das Wort. Seine strukturelle und kulturelle Dimension, hg. von Vilmos Ágel et al., Tübingen 2002, S. 229-244.
- Wellbery, David E.: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Das Ende. Figuren einer Denkform, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 600-639.
- Einweihung ins Leben. Anmerkungen zu Kommerells Aufsatz über »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells, hg. von Christoph König et al., Göttingen 2018, S. 91-105.
- Welzig, Werner: Der Wandel des Abenteuertums, in: Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman, hg. von Helmut Heidenreich, Darmstadt 1969, S. 438-455.
- Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon. Erste Fassung von 1766/67, hg. von Klaus Manger, Berlin 2010.
- Wolf, Burkhardt: Fortuna di Mare. Literatur und Seefahrt, Zürich 2013.
- Zedler, Johann Heinrich: Aventurier, in: J. H. Z.: Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Supplemente, Bd. 2, Leipzig/Halle 1732-1754.
- Zumbusch, Cornelia: Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Bildungsroman (Wieland, Goethe und Stifter), in: Poetica 43, 2011, S. 267-299.
- Die Immunität der Klassik, Berlin 2012.
 - Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert, Berlin 2020.
 - Wunsch und Wunder. »Wilhelm Meisters Wanderjahre« und die Geschichte des Abenteuers, in: Abenteuer in der Moderne, hg. von Oliver Grill und Brigitte Obermayr, Paderborn 2020, S. 75-90.

MALIKA MASKARINEC

Unraveling the Serpents

Illustrating the Laocoon in Propyläen

In his remarks »Wie man Skulpturen aufnehmen soll,« published in 1896, Heinrich Wölfflin voices concern about how the mass distribution of photographic reproductions of individual sculptures – as prints for purchase and as illustrations in periodicals and art-historical tomes – had bred misconceptions about the plastic arts. According to Wölfflin, the mistaken conviction that a sculpture might be viewed or photographed from any chosen angle – in particular, the contemporaneous partiality for a three-quarter profile on the sculptural object, a so-called painterly perspective borrowed from portraiture – had given rise to distorted, confused, and false ideas. On account of the varied reproductive mechanisms at work, that mistaken conception extended from the general public to the upper echelons of monumental art history. Wölfflin's piece, which despite its brevity contains no less than seven photographs, exemplifies the acute topicality of a discourse on the norms of illustration. The text begins:

Wer mit der Geschichte der Plastik zu thun hat, ist in der größten Verlegenheit um gute Abbildungen. Nicht dass die Publikationen fehlten – in allen Größen und Manieren werden die Dinge feilgeboten –, allein es scheint die Ansicht verbreitet zu sein, dass plastische Kunstwerke von jeder beliebigen Seite her aufgenommen werden könnten, und es bleibt völlig dem Ermessen des Photographen überlassen, unter welchem Winkel zur Figur er seine Maschine aufstellen will. [...] Das Publikum kauft diese Aufnahmen im guten Glauben, dass bei einer mechanisch angefertigten Abbildung vom Original ja nichts verloren gehen könne; es weiß nicht, dass eine alte Figur eine bestimmte Hauptansicht hat, dass man ihre Wirkung vernichtet, wenn man ihr die Hauptsilhouette nimmt; ohne Zucken lässt sich das verwilderte Auge der Menschen von heute die widrigsten Überschneidungen und Unklarheiten gefallen. Allgemein gewöhnt man sich an ganz falsche Eindrücke, denn nun geht der Verderb weiter: die Photographieen dienen als Vorlage für die Illustrationen der populären kunsthistorischen Litteratur, ja selbst in monumental angelegten Publikationen finden derartige falsche Bilder Platz und Duldung.¹

1 Heinrich Wölfflin: Wie man Skulpturen aufnehmen soll, in: Zeitschrift für bildende

To counter these falsities about the art of sculpture in the interest of public education – as to be undertaken by periodicals like the *Zeitschrift für bildende Kunst*, in which his essay on sculpture was published – Wölfflin pleads for sculpture to be photographed from a »Hauptansicht.« *Hauptansicht* designates a frontal view »von der genauen Mitte aus,« a perspective also glossed as the »Normalaufnahme,« a terminology that makes its normativity explicit. Only from the front and middle does a potential periodical reader see sculpture as it was meant to be seen, namely, as an image rather than as an object.² The seven photographic illustrations in Wölfflin's text exemplify that norm.

One might be inclined to think that the concerns Wölfflin raises are uniquely derivative of a late nineteenth-century mass-media culture and specifically of the reproductive possibilities of photography and lithography, or, alternatively, as uniquely pressing to an art historian whose methodology was famously reliant on the possibility of illustration. Walter Benjamin, for example, attributes the rise of illustrated periodicals to the invention of lithography as a mechanism of mass reproduction: »Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm.«³

However, I intend to argue that the problem of illustrating artworks in mass-media culture arose long before the widespread use of either of these technologies. The imperative to get illustration right in the pages of an art-historical periodical (if not a periodical of any kind) is more immediately related to the avowed purpose of periodicals than to the photographic medium. Hence, concerns similar to those Wölfflin expresses long predate the specific technologies he (and then Benjamin) contends with. In the first place, the mixed-medium periodical is intended to serve as an instrument of public education: it is an affordable medium accessible to a geographically dispersed public and promises a lifelong educational program that ideally commences at the point where obligatory schooling ends.⁴ Second, as ample recent scholarship on the nineteenth century has repeatedly demonstrated, both more elite, high-culture and, alter-

Kunst. Neue Folge 7, 1896, pp. 224-228; here p. 224; 8, 1897, pp. 294-297; and 26, 1915, pp. 237-244.

2 Ibid., p. 225. On the history of photographing sculpture, see Sarah Hamill and Megan R. Luke (ed.): *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, Los Angeles 2017. On the depiction of plasticity in sculpture or lack thereof, see Alex Potts: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven/London 2001.

3 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [erste Fassung], in: *Gesammelte Schriften*, vol. 1.2, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, pp. 431-469; here p. 436.

4 For an account of the periodical as defined by these ambitions, see Gustav Frank, Madleen Podewski and Stefan Scherer: *Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als »kleine Archive«*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Li-*

natively, popular, family periodicals – again on account of their affordability and accessibility – were envisioned as public archives, complimenting the inventories of newly created state archives and public museums.⁵ Beyond the circulation of individual issues, periodicals became, especially in their more permanent format as bound books, repositories (i. e., magazines) for collecting, organizing, disseminating, and perpetuating diverse forms of knowledge. In the case of art-historical periodicals, frequent metaphorical descriptions of the format as a museum bear added descriptive value, as their illustrations are imagined to allow for a virtual and mobile museal experience.⁶ To summarize the point, because they embodied a didactic promise for current readers and an archival promise for future readers, periodicals were responsible for establishing norms for illustration, norms that counteracted the falsified aesthetic impressions generated by the poor reproductions or replicas of mass-media culture. For these reasons it was imperative that a publication like the *Zeitschrift für bildende Kunst* get the terms of illustrative representation right.

It is because illustration is central to the programmatic functions of periodicals conceived as instruments of public education and archiving that an anticipatory echo of Wölfflin's concerns about the norms of illustrating sculpture are already central to an early predecessor to the *Zeitschrift für bildende Kunst*: the short-lived *Propyläen* (1798-1800), a product of Johann Wolfgang Goethe's and Heinrich Meyer's combined efforts to bridge aesthetic theory and practice and to edify their readers on the correct ways of making and appreciating art. This is to say that although the threat of inaccurate and misleading representation is undoubtedly exacerbated by the use of photography, lithography, and the exponentially increased use of illustrations during the late nineteenth century, *Propyläen* already wrestles with the question of how illustration relates to its own didactic and archival functions as a periodical, the same purposes I attributed to the later *Zeitschrift für bildende Kunst*. In the following essay, I examine what *Propyläen's* use of illustration reveals about Goethe and Meyer's vision for the publication.

teratur 34/2, 2009, pp. 1-45; here pp. 41-45. The authors additionally identify entertainment as a third defining function of periodicals.

- 5 On the self-stylization of eighteenth- and nineteenth-century periodicals as public archives, see Sean Franzel: Von Magazinen, Gärbottichen und Bomben. Räumliche Speichermetaphern der medialen Selbstinszenierung von Zeitschriften, in: *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, ed. Daniela Gretz and Nicolas Pethes, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2016, pp. 209-231.
- 6 On the museum as a descriptive metaphor and model for nineteenth-century periodicals, see Ulrike Vedder: Zwischen Depot und Display. Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Archiv/Fiktionen* (fn. 5), pp. 35-68.

I. *Laocoon* as Frame and Father

How *Propyläen* treats illustration in practice and in theory has been largely overlooked by the scholarship on Goethe and Meyer's project. This is because readers have been most likely to encounter the texts first issued in the periodical's pages as part of Goethe's collected-works editions.⁷ However, a reader of *Propyläen* in the first two formats in which it was made available, namely, a single periodical issues and as a bound volume containing all six »Stücke,« is from the very first page confronted with illustrations and the attendant concerns. Upon opening the periodical's cover, *Propyläen*'s earliest readers encountered two images: on the right, three copper engravings of Meyer's landscapes depicting Etruscan monuments outside Florence. It is probable that Meyer first drew the landscapes during his journey to Italy from 1795 to 1797, at the conclusion of which he met with Goethe in Stäfa to discuss plans for a project that would carry the title »Propyläen.« On the facing page appears J. C. E. Müller's copper engraving of Konrad Horny's drawing of the *Laocoon* statue, a drawing Goethe and Meyer had commissioned for the first issue (see fig. 1). The picture concludes a four-step media transfer: from the marble sculpture to a plaster cast that Goethe had seen on multiple occasions, from the plaster cast to a drawing, from the drawing to a copper engraving, to print. The process has succeeded in making the sculpture conform to the very norms Wölfflin elaborates nearly a century later. To produce an image nearly free of depth and contours, the drawing depicts the *Laocoon* in a frontal, centered view and almost entirely forgoes shadowing. In other words, the image deprives the viewer of almost any suggestion of sculptural depth, physical volume, and bodily presence. Instead, the depicted bodies are ornamented with an excess of meandering lines delineating musculature, lines more appropriate to anatomical drawing than to the depiction of a sculptural ideal.

Following these two images appear the title page – »Propyläen. Eine periodische Schrift. Herausgegeben von Goethe« – then the introduction including a note, »Über die beigefügten Kupfer,« and, third, Goethe's essay »Über Laokoon.« This is to say that a reader of *Propyläen*, whose very title marks the symbolic significance of »thresholds,« is ushered into the periodical's interiority in its original print format as a viewer of the *Laocoon* group in the form of a two-dimensional print. Or, to bring an alternative perspective on the configuration of these first texts: in the first issue, the illustration of the *Laocoon* and Goethe's essayistic elaboration of the sculpture together frame the programmatic

7 For my analysis, I am relying on a digital reproduction of *Propyläen* available through the Herzogin Anna Amalia Bibliothek. See Johann Wolfgang Goethe (ed.): *Propyläen 1-3*, Tübingen 1798-1799, [https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/toc/3456450885/1/-/ \(05.05.2024\)](https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/toc/3456450885/1/-/ (05.05.2024)).



Fig. 1: Print of the *Laocöon* group from a copperplate by J. C. E. Müller based on a drawing by Konrad Horny, in: *Propyläen* 1/1, 1798, [1]v. Courtesy of the Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar

introduction. As a frame for the famously programmatic »Einleitung,« the depiction of the *Laocöon* paired with Goethe's essay come into view as integral to the overdetermined gesture of *Propyläen's* founding moment: they help enact the »Pathos des Anfangs,« in which, as Ernst Osterkamp writes, *Propyläen* and contemporaneous, similarly short-lived periodical projects around 1800 were steeped.⁸

Taking my cue from Goethe and Meyer's decision to include the drawing of the *Laocöon* in the first issue of *Propyläen*, I understand the drawing as enshrining

8 Ernst Osterkamp: *Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1/2, 2007, pp. 62-78; here p. 73. For comparison, *Athenaeum* (1798-1800), its sequel, *Europa* (1803-1805), and *Phöbus* (1808) all experienced similarly brief, if not shorter, print runs. For a broad and insightful account of the rise of periodical literature around and after 1800, see Sean Franzel: *Writing Time. Studies in Serial Literature. 1780-1850*, Ithaca/London 2023.

the sculpture as the publication's emblem and, second, as initiating a discourse on illustration in relation to the purposes of a periodical publication. For one, each of these subjects, the sculpture and the illustration, constitute threads that establish continuity among the disparate issues. Thus, later contributions (Goethe's short piece advertising *Propyläen* in a different journal in 1799, the short piece »Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne« in the second part of the first volume, and the essay »Über Restauration,« to name only the most prominent examples) return to the *Laocoon*, making the sculpture a continuous point of reference across serialized parts of the periodical. At the same time, the *Laocoon* as frame points back to Aloys Hirt's »Laokoon« in the final issue of *Die Horen* (1795-1797), thereby anchoring its thread, and *Propyläen* altogether, in Friedrich Schiller's precedent.⁹

Rather than follow each of these threads, I want to focus on how the placement of the image in conjunction with Goethe's essay »Über Laokoon« constitutes a frame for the »Einleitung,« and what that frame contributes to the introduction's programmatic reflection on the nature and purpose of periodical publishing. In my view, the initial (and initiatory) texts in the first issue of *Propyläen* (the drawing of the *Laocoon*, the »Einleitung,« and Goethe's »Über Laokoon«) were not merely selected because they reinforce the classical aesthetic norms commonly attributed to the »Programmatisch-Normative«¹⁰ nature of the journal but also because they offer a strategic, though not particularly efficacious, vision on the nature and purpose of periodical literature. While Goethe's »Über Laokoon« has repeatedly been read as exemplifying normative standards regarding art and its criticism in repudiation of earlier critics (Winckelmann, Lessing, Hirt, and, if Osterkamp is correct, his own collaborator Meyer as well), I understand the essay to additionally articulate a vision for periodical literature.¹¹ The decision to begin with the drawing of the *Laocoon* and an essay about it establishes *Propyläen's* didactic and archival purposes and, furthermore, stylizes periodical literature as a form of benevolent paternalism. The first issue of *Propyläen* present itself as the archive of a charitable, humanist father whose inheritance promises to free younger generations from »labyrinthine« bewilderment, much as Laocoon seeks to free his sons from serpentine entanglement.

9 Aloys Hirt: Laokoon, in: Die Horen 12/10, 1797, pp. 1-26.

10 Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805, in: Goethe und die Kunst, ed. Sabine Schulze, Ostfildern 1994, pp. 310-322; here p. 312.

11 Ernst Osterkamp's *Im Buchstabenbilde* attributes yet a third programmatic position to Goethe's »Über Laokoon«, namely, as repudiating Meyer's schematic approach to art-historical material with a form of explicative, holistic criticism, »ein Verfahren integrale Bildwiedergabe.« See Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, p. 114.

The »Einleitung« thus twice employs the term *Labyrinth* to gesture at the complex and threatening historical circumstances through which it promises to guide the precocious »Jüngling« whose state of unaware confusion is addressed in the very first sentence.¹² So while Schiller's *Horen*, an immediate predecessor and model for *Propyläen*, enshrines, by means of its title and introduction, the three Horae as its patrons, *Propyläen* selects, by way of its choice of frame, the father figure of the *Laocoon* as its emblem. From this perspective, Caroline Schlegel and her brother-in-law Friedrich Schlegel prove to be among *Propyläen*'s most sensitive readers, perhaps because of their collaboration on *Propyläen*'s competitor, the journal *Athenaeum* (1798-1800). Regarding the first issue, Caroline Schlegel remarks, »Die Vorrede scheint voll väterlicher Milde,« while Friedrich similarly appreciates the text as a mixture of »Väterlichkeit, auch Würdanmuth und etwas Unterhaltungs-Popularität.«¹³ If the Schlegels are any indication, the periodical's self-stylization as a form of benevolent paternalism and the symbolic significance of the *Laocoon* as an emblematic representation of that vision were by no means lost on contemporary readers.

Appreciating the programmatic functions of those framing texts additionally makes it possible to situate *Propyläen* at a threshold moment in a much longer history of periodical literature. As a framing device and emblematic father figure, the *Laocoon* positions the periodical as a historical inheritor of a fading tradition of *Hausväterliteratur* at a moment when it was being rapidly replaced by a mass-media periodical culture that similarly catered to and promised to counsel the male head of the family.¹⁴ The very title *Propyläen* – defined at the onset

12 »Um ihn [den Menschen] zu verstehen, um sich aus dem Labyrinth seines Baues herauszuwickeln [...]«; »Gern läßt man sich in die Labyrinth genauer Betrachtungen ein.« Johann Wolfgang Goethe and Heinrich Meyer: Einleitung [in die *Propyläen*], in: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. 18: *Ästhetische Schriften. 1771-1805*, ed. Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998, pp. 457-475; here pp. 462 and 471. The introduction begins: »Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.« *Ibid.*, p. 461.

13 Caroline Schlegel to Carl August von Hardenberg, 15 November 1798, in: *Propyläen*, ed. Johann Wolfgang Goethe, introduction and appendix by Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt 1965, p. 1123. Friedrich Schlegel to Caroline Schlegel, ca. 20 November 1798, quoted from Dirk Kemper: *Propyläen*, in: *Goethe-Handbuch Supplemente*, vol. 3: *Kunst*, ed. Andreas Beyer and Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, pp. 318-332; here p. 330.

14 For a succinct account of the historical transition from *Hausväterliteratur* to nineteenth-century periodical culture, see Saskia Haag: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2012, pp. 213-224. As Haag points out, the centrality of the metaphor of the house for envisioning both the audience and didactic purpose of periodicals bridges between these two print cultures. In selecting

of the introduction as »Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen«¹⁵ – announces that generic lineage yet redefines the »house« one is entering as no ordinary space of domesticity but instead as the sacred sanctuary of art exclusively inhabited by the father figure Laocoon, whom the reader (or precocious youth) encounters at the periodical's threshold. The vision of paternalism established by means of the placement of the image of the *Laocoon* and Goethe's »Über Laokoon« thereby bridges between the fading tradition of *Hausväterliteratur* and nineteenth-century periodical culture as it comes to gradually diversify its contents and intended audiences. At the same time, it continues to address itself, in the first place, to the paterfamilias as the gatekeeper (and presumably the subscriber) between the periodical and the family.

II. *Propyläen* on Illustration

Over the course of its brief lifespan, *Propyläen* printed five illustrated pages – a seemingly modest number, yet significant in comparison to both contemporary periodical publishing and previous treatises on the *Laocoon*, which typically abstained from illustration. Goethe's letters to Meyer, Schiller, and the publisher, the Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, concerning the periodical's launch indicate that the project was intended from its very inception to be illustrated,¹⁶ and

the title *Propyläen* and thereby referencing a sacred permutation of the house, Goethe and Meyer's periodical squarely places itself in that longer tradition.

¹⁵ Goethe/Meyer 1998 (fn. 12), p. 457.

¹⁶ An entire year before the periodical's launch, Schiller indicated to Johann Friedrich Cotta that the publication would encompass a modest number of illustrations: »Die Schrift wird in kleinen Abhandlungen, z. B. über den Laokoon, über die Niobe etc. geschrieben sein. Von Zeichnungen wird es nicht viel enthalten.« Schiller to Cotta, 28 March 1798, in: *Propyläen* (fn. 13), p. 1098. To the best of my knowledge, there is no immediate evidence, epistolary or otherwise, of whether Meyer or Goethe advocated for including the drawing of the *Laocoon* in the first issue. However, various points of circumstantial evidence point to Meyer. For one, Meyer directly commissioned Horny for the drawing and Müller for the copperplate. See Meyer to Goethe, 14 August 1798, in: *Propyläen* (fn. 13), p. 1103. Grave also notes that *Propyläen* was published during a period in which Goethe displayed diminished interest in drawing and largely paused his own collecting of drawings. See Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper«*. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2005, pp. 118-124. In contrast, at the time of publishing *Propyläen*, Meyer was committed to creating a collection of drawings that would illustrate Italy and Italian art. On this point, see Claudia Keller: *Lebendiger Abglanz*. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse, Göttingen 2018, p. 354, fn. 46.

that Goethe, who meticulously participated in decisions concerning the format into its smallest details,¹⁷ was also involved in commissioning the copperplate engravings and felt responsible for their quality.¹⁸

The decision to include an illustration of the *Laocoon* to accompany Goethe's essay and the results were by no means uncontroversial. Hence, one contemporary review in the *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* complains loudly: »Noch mehr aber wundert es uns, daß er seinem Aufsatze einen Kupferstich von der Gruppe des Laokoons im Umriss hat beyfügen lassen können, der auf eine unverschämte Art verzeichnet ist, und die nachtheiligsten Vermuthungen wider die praktischen Kenntnisse des Verfassers in dem Haupttheile der Kunst, in der Zeichnung, erwecken muß.«¹⁹ The reviewer appears to surmise the extent of Goethe's involvement when suggesting that the poor quality of the drawing goes against the practical knowledge of the author of the essay on the *Laocoon*. A comparative look, for example, at Marco Dente's vivid, if not stunning, copper engraving of the statue – a copper engraving that does not shy away from conveying bodily contour and volume and that was still widely in circulation around 1800 – lends the criticism greater weight.

As though they expect such criticism, *Propyläen's* editors address the question of illustration throughout the first issue, weighing its potential didactic value against the dangers posed by inaccurate, distortive replicas and reproductions. Such an assessment, performed along the very terms that Wölfflin employs nearly a century later, becomes an enduring topic for Goethe and Meyer's periodical (though I, for my purposes, will largely limit my attention to concerns related to the illustration of the *Laocoon*). The editors appreciate that they are writing for an audience unlikely to have ever encountered the original works in question and that they must consequently mediate the public reception of replicas readers would more likely be familiar with, replicas that make it possible,

17 Goethe details his very exact vision for the periodical format in a letter to Cotta on 27 May 1798: two issues [*Stücke*] per volume [*Band*], each issue composed of eleven bound full sheets [*Bogen*], with a copper plate engraving for the cover, to be printed in octavo format with a »mäßigen« number of lines, presumably for easy reading. In his letter, Goethe motivates these dictates by giving priority to yet a third fundamental function of periodicals as entertainment. »Ohne daß es eine Zeitschrift würde, näherte man das Werk einer so beliebten und der Zerstreung des Publikums so gemäßen Art.« Goethe to Cotta, 27 May 1798, in: *Propyläen* (fn. 13), pp. 1099–1100.

18 See, for example, Goethe's complaints about and recommendations for modifying the copper engravings for the periodical's cover in Goethe to Meyer, 15 June 1798, in: *Propyläen* (fn. 13), p. 1119.

19 Review of *Propyläen*. Eine periodische Schrift herausgegeben von Göthe, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 36/1, 1800, pp. 61–96; here p. 81.

as Benjamin later writes, for originals to meet their public halfway.²⁰ With their mediating functions in mind, *Propyläen*'s »Einleitung« presents replicas and reproductions in mixed media as a necessary compromise. »Ein stumpfer, unvollkommener Gipsabguß,« the editors promise, nonetheless retains the »Idee, die Einfalt und Größe der Form« of the original, bringing it into view as if it were seen from a distance and, what's more, viewed by poor eyesight.²¹

By casting the difference between original and plaster replica as a spatial distance, replicas are conveniently classified among geographically distant artworks to be made present in the pages of the periodical, alongside, for example, the illustrated Etruscan monuments or Raphael's rooms at the Vatican, which are also discussed in the first issue. As an archive, *Propyläen* provides a record of originals inaccessible on account of their geographic or medial remove. In a similar vein, the introduction allows that »ganz unvollkommene Nachbildungen« retain the potential to stimulate »eine lebhaftige Neigung zur Kunst.«²² Insofar as the periodical is addressed to those who have once encountered the original artwork or a replica in the past and, at the same time, to those who have yet to encounter it, but may do so in the future, illustrations alternatively serve as a tool for memory recall or as a virtual substitute that prepares the way for appreciating the object in question by stimulating the necessary attachment.²³ A drawing of the *Laocoon* as included in the first issue of *Propyläen* should thus be understood as a reproduction that captures the essential form of the original and hence suffices as a catalyst for aesthetic appreciation. The claim that the plaster replica retains the idea or at least stimulates appreciation could additionally be read as an anticipatory justification for the credibility of Goethe's »Über Laokoon,« whose author had only encountered the sculpture in such a medium.²⁴

20 Benjamin 1991 (fn. 3), p. 438.

21 Goethe/Meyer 1998 (fn. 12), p. 470.

22 »Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommener Gipsabguß eines trefflichen alten Werks, noch immer eine große Wirkung tun, denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig; so viel als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.« *Ibid.*, p. 470.

23 »Indem nun aber die Verfasser für diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke teils gesehen haben, teils künftig sehen werden; so hoffen sie für solche, die sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das mögliche zu tun. Wir werden der Nachbildungen erwähnen, anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst, besonders den Deutschen, sich näher befinden, und so echter Liebhaberei und Kunstkenntnis, so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.« *Ibid.*, p. 472.

24 *Ibid.*, p. 470. As he reports in *Dichtung und Wahrheit*, Goethe saw a plaster cast of the *Laocoon* in 1769 in Mannheim and acquired a plaster replica of the bust in 1774. See Wolfgang Frhr. von Löhneysen: Anhang, in: *Propyläen* (fn. 13), pp. 1096-1166; here p. 1126.

In a short text that advertises *Propyläen* and was published (in the *Allgemeine Zeitung*) a year after the first issue in the hope of lifting its dismal subscriber numbers,²⁵ Goethe returns to the subject of illustrating the *Laocoon*. Goethe there attributes the widespread misconception that the sculpture depicts Laocoon's youngest son in the moment of being bitten by a snake (a claim that Goethe had already memorably taken issue with in the earlier essay) to poor replicas. Citing Jacopo Sadolet's verse as the probable source for past illustrators, Goethe exclaims: »Hievon sieht man nichts in der Gruppe! und doch ist es in Zeichnungen und Kupferstiche und andere Nachahmungen übergegangen.«²⁶ The many relays between text and image in an already saturated media culture lie, so Goethe, at the root of misinterpretation. True to that critique, the drawing of the *Laocoon* in *Propyläen's* first issue distinctly depicts a snake on the left with the firm line of a closed jaw, its head neatly tucked under the left palm of the young boy. In effect, the misidentification of the central moment of the struggle in the *Laocoon* has, according to Goethe's »Über Laokoon,« at least one origin in the misleading nature of poor illustration.²⁷ In turn, Goethe's intention to strip the *Laocoon* of previous misreadings originating, as Inka Mülder-Bach's brilliant reading of Goethe's essay demonstrates, in discourses foreign to the object itself (for example, mythology, anatomy, or Sadolet's verse) also entails freeing the sculpture from misconceptions that issue from reproductive media.²⁸ Against this background, the drawing in the first issue represents either an imperative corrective to a media culture threatened by misleading illustrations or a further exacerbation of that very threat.

Justification for including the two illustrations in the first issue comes most immediately in Goethe's apologetic note »Über die beigefügten Kupfer,« which follows on the introduction and constructs a capacious gap between the

25 The Cotta'sche Buchhandlung first issued a print run of 1500-2000 copies, which was later reduced to 450, as Cotta reported to Schiller in the summer of 1799 that only 450 copies had been sold in the first year. See Kemper 2011 (fn. 13), p. 321.

26 Johann Wolfgang Goethe: *Propyläen*. Eine periodische Schrift, in: Goethe 1998 (fn. 12), pp. 658-668; here p. 661. On the subject of Goethe's critique of falsifying replicas beyond *Propyläen*, see Grave 2005 (fn. 16), p. 225.

27 »Um die Stellung des Vaters sowohl im Ganzen als nach allen Teilen des Körpers, zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte.« Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon*, in: Goethe 1998 (fn. 12), pp. 489-500; here pp. 493-494.

28 See Inka Mülder-Bach: *Sichtbarkeit und Lesbarkeit*. Goethes Aufsatz »Über Laokoon«, in: *Das Laokoon-Paradigma*. Zeichenregime im 18. Jahrhundert, ed. Inge Baxmann, Michael Franz and Wolfgang Schäffner, Berlin 2000, pp. 465-479; here p. 473.

illustration and the original. The note calls as much attention to the drawing's deficiency as to its illustrative value, noting that »Die Kupfer, welche wir dem gegenwärtigen Stücke beifügen, so wie diejenigen, die allenfalls in den künftigen folgen möchten, können nur den Zweck haben, dem Leser eine schnelle, allgemeine, sinnliche Anschauung von Gegenständen zu geben, die eben zur Sprache kommen.«²⁹ At the same time, Goethe's note provides a distinct and noteworthy justification for illustrating the *Laocoon* despite its medial and geographic distance to the original, pointing to the sculpture's singular degree of complexity: »Die erste Tafel stellt einen Umriss der Gruppe des Laokoons vor, weil nicht leicht jemand sich der sehr verwickelten Anordnung derselben, worauf doch so viel, bei jedem Worte das man darüber äußert, ankommt, deutlich erinnern möchte.«³⁰ The very subject of the *Laocoon*, its intertwined set of five bodies, exceeds the capacity for lively mental representation. It is the heightened complexity of the sculptural arrangement, the convoluted terms of entanglement, that justifies the compromise of illustration.

The attribution of extraordinary complexity to the *Laocoon* – which Goethe's essay introduces as »ein verwickeltes Werk«³¹ – also sets the stage for »Über Laokoon.« The essay aims at a form of discursive disentanglement, untangling the knot of the *Laocoon* sculpture into a legible form.³² Legibility means, as I noted, stripping the artwork from discourses that have occluded the sculpture as an aesthetic object from view, freeing the object from misconceptions that have their origin in multimedia reproductions, and unfolding the complex arrangement into a linear script. Thus, the critical disentanglement that Goethe's essay offers is not only a matter of »Entmythologisierung« – namely, of undressing the object of discourses that have disguised its genuine iconic temporality as Mülder-Bach so persuasively argues³³ – it is also a matter of untangling the complex knot of bodies into a legible, linear script compatible with the presentation of the sculpture as a two-dimensional image on the first page of *Propyläen* and the linear script of a written text. For Goethe's interpretative labor reads the nexus of bodies from left to right, from the youngest (smallest) son on the far left, to the father in the sculpture's center, and, finally, to the older son on the right.

29 Johann Wolfgang Goethe: Über die beigefügten Kupfer, in: Goethe 1998 (fn. 12), p. 476.

30 Ibid.

31 Goethe 1998 (fn. 27), p. 491.

32 Franzel points out that the image of untying a knot is a common feature of how periodicals around 1800 describe their ambitions to bring clarity to a subject. That context likewise suggests the programmatic choice of the *Laocoon* for *Propyläen*, the sculpture depicting just such a knot of life-threatening proportions. See Franzel 2023 (fn. 8), p. 19.

33 Mülder-Bach 2000 (fn. 28), p. 473.

The thrust of Goethe's reading and the temporality he attributes to the sculptural object abides by that directionality: on the left, we perceive the youngest son to have lost his battle against the snake, as he has already been bitten and poisoned; in the middle the father is at the height of hostilities, the precise moment of being bitten; and, on the right, the older son, only lightly entangled, presents the possibility of escape and an incipient hope for the future. The here and now of the sculptural moment has been unfolded to reveal a past, present, and future. To maintain this temporality, it is naturally essential that the youngest son on the left not be seen in the moment of being bitten, as this would distort the temporal linearity Goethe intends to establish. Goethe's essay thrice performs this reading from left to right, thereby mapping the knot of bodies into a linear and legible sequence. Take, for example, the following passage:

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sei nun wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so gibt es nur Einen Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn.³⁴

Goethe's essay thus answers the very complexity of the sculptural arrangement that initially warranted illustration by offering a reading in which the dense and twisted mass of bodies is unraveled into a nearly optimistic sequence replete with a beginning, a middle, and an end.

III. The Periodical Format

The circumstances of the periodical's creation suggest three reasons for reading »Über Laokoon« as contributing to the first issue's rationale for a periodical publication. In the first place, the editors of *Propyläen* were all too aware that launching a periodical represented an at least economically uncertain undertaking. Goethe, for one, had just witnessed Schiller's difficulty establishing *Die Horen* – Schiller's fifth attempt at a periodical – which folded after a brief span of three years. The mere three-year lifespan of *Die Horen* and the ultimately even more ephemeral duration of *Propyläen* were by no means anomalies. Both the plethora of periodical launches and the brevity of their lifespans are representative of an epoch eager to distribute public Enlightenment in periodical form yet regularly unable to find a receptive audience, that is, the minimum number of

34 Goethe 1998 (fn. 27), p. 497.

subscribers needed to make a publication viable.³⁵ The example of *Die Horen* and its recent cessation weighed heavily on the inception of Goethe and Meyer's publication, giving them cause to provide a rationale and a vision for yet another launch. It also weighed heavily insofar as it was Schiller who first proposed, on behalf of Goethe and Meyer, the project to the Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, which had previously published *Die Horen*. Understandably, the publisher initially hesitated to adopt the project but ultimately did so, both on account of Schiller's support and in the hope of acquiring Goethe as a regular author, as indeed they did.³⁶

Furthermore, *Propyläen* adopted *Die Horen's* commitment to universal humanism and its concomitant refusal to engage with political or contemporaneous subject matter that might prove to be divisive among authors or readers.³⁷ *Propyläen* thus perpetuates *Die Horen's* vision of a periodical as generating a form of convivial conversation among a network of geographically »entfernten Freunden«³⁸ – though Goethe and Meyer temper that vision with a heavy dose of paternalism that essentially casts the reader as a youth listening in on a circle of mature and erudite father figures. In this vein, the »Einleitung« famously presents itself as a »Gespräch« by means of which »eine[] wechselseitige[] Ausbildung« takes place, a conversation among »einer Gesellschaft harmonisch gebildeter Freunde,« with the added advantage that the medium of writing establishes a record of that exchange and its own developmental phases.³⁹ As the

35 Osterkamp argues that the failure to find subscribers is undoubtedly related to the programmatic orientation of *Die Horen*, *Propyläen*, and similar projects, each of which was founded in open contempt of its public. »Von nun an wurde jede neue Zeitschrift gewissermaßen gegen das Publikum gegründet,« writes Osterkamp. The essence of these publishing projects is »in ihren Ansprüchen an programmatische Geschlossenheit und inhaltliche Qualität und in ihrer Intransigenz gegenüber den Wünschen des Publikums.« Osterkamp 2007 (fn. 8), p. 69.

36 For an account of Schiller's mediating role between Goethe and Meyer and the Cotta'sche Buchhandlung, see Kemper 2011 (fn. 13), pp. 318–321. On 28 March 1798, Schiller proposed »ein gemeinschaftliches Werk über ihre Kunsterfahrungen in einer Suite von kleinen Bändchen,« for which he then suggests, two months later, the title »Der Künstler.« Cotta voices his doubts in reply: »Also offen zu gestehen, gefällt mir bei dieser Unternehmung das nicht, daß sie bloß für das Kunstpublikum ist, dieses scheint mir zu klein für den Verleger von Goethes Schriften, der auf einen sehr zahlreichen Absatz muss rechnen können.« Schiller to Cotta, 28 March 1798; and Cotta to Schiller, 11 April 1798, in: *Propyläen* (fn. 13), pp. 1098–1099.

37 Osterkamp 2007 (fn. 8), p. 77.

38 Goethe to Carl von Knebel, 15 May 1798, in: *Propyläen* (fn. 13), p. 1099.

39 Goethe/Meyer 1998 (fn. 12), pp. 459 and 458.

editors advertise, inaugurating the archival function of their publication: »Jeder Moment des Wachstums ist fixiert.«⁴⁰

However, it is not only their awareness of the fact that establishing a periodical presents an uncertain undertaking that gives Goethe and Meyer reason to provide a programmatic vision of the periodical in the first issue. Equally significant is the fact that Goethe and Meyer considered their decision to publish their collaborative efforts in specifically this format an unfortunate compromise if not a betrayal of their earlier ambitions. As most recently documented by Claudia Keller, Goethe and Meyer had long planned to craft a cultural history of the Italian »Kunstkörper,«⁴¹ a project envisioned in multiple possible formats. For example, while meeting with Meyer in Stäfa, Goethe records their intention, »ein Epite me unserer Reise und Nichtreise zusammenschreiben,« possibly in the format of »ein paar allgemein lesbare[n] Oktavbände[n]« and »im dritten das als Noten und Beilagen nachzubringen, was vielleicht nur ein spezielles Interesse haben kann.«⁴²

While *Propyläen* remained true to the aims to produce a work of collective authorship and to deliver, at least to a modest degree, a cultural history of Italy to a general public, Goethe considered the ultimate format to be a concession to extenuating historical circumstances.⁴³ Thus, he writes in the 1799 advertisement, seemingly in sympathy with those reluctant to subscribe, that the project would have achieved an entirely different, more complete, and more ambitious form and format had it not been for the »zerstörende Lust« of an »alles bewegende[n] Genius,« Napoleon. In Goethe's estimation, that destructive drive had exercised its violence on the subject matter of his and Meyer's project, Italy's »Kunstkörper,« and specifically Rome's, and, by extension, on the project itself.⁴⁴ The same force that displaced the *Laocoon* statue from the Vatican and thereby dismantled the integrated body of Italian culture is made responsible for the serialized, part-and-parcel format of Goethe and Meyer's project.

40 Ibid., p. 459.

41 See Keller 2018 (fn. 16).

42 Goethe to Karl August Böttiger, 25 October 1797, in: *Propyläen* (fn. 13), p. 1098.

43 Alternatively, Keller interprets the periodical format as less a concession than a first attempt to bring a semblance of order to the project's materials: »Propyläen [stellt] zwar eine Phase der Sortierung dar, in welcher versucht wird, bestimmte Positionen experimentell zu erproben und eine Systematisierung zu erreichen.« Keller 2018 (fn. 16), p. 352.

44 »Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich davon eine Übersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Teile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden.« Goethe/Meyer 1998 (fn. 12), p. 475.

In other words, the fragmented, because serialized, format of the periodical represents a concession to the now fragmented state of that cultural body. Alluding to Napoleon's invasion of Italy,⁴⁵ the looting of the Vatican, and the transfer of the *Laocoon* statue to Paris, Goethe famously writes in the advertisement in the *Allgemeine Zeitung*:

Man würde sich nur traurigen und vergeblichen Betrachtungen überlassen, wenn man hier anzeigen wollte, wie diese Arbeiten, welche teilweise und sukzessiv dem Publikum vorgelegt werden können, in einer andern Gestalt und zu einem erfreulichern Ganzen hätten verarbeitet werden sollen, wenn nicht am Ende des Jahrhunderts, der alles bewegende Genius seine zerstörende Lust besonders auch an Kunst und KunstVerhältnissen ausgeübt hätte. Wir wünschen, daß die Teile, die wir gerettet haben, da wir das Ganze aufgeben mußten, in diesen Zeiten der allgemeinen Auflösung wieder bindend für Künstler und KunstFreunde werden mögen.⁴⁶

Goethe's apology draws attention to those very aspects of the periodical format that might appear to be at odds with the aesthetic norms that constitute its content, that is, an incongruity between format and content. As he admonishes in »Über Laocon,« the imperative to speak of an artwork as a whole is nothing less than the concomitant imperative to speak of the whole of art.⁴⁷ Yet the fact that a periodical's texts are published in successive parts (»teilweis und sukzessiv«) – as frankly was the case for a great number of *Propyläen*'s pieces that were serialized across issues and, moreover, broken down within individual issues into smaller, serial parts⁴⁸ – implied that the texts themselves could never overcome

45 For a recent discussion of *Propyläen* in relation to Napoleon's Italian campaigns, see Hans-Jürgen Schings: *Laokoon und La Mort de Marat* oder Weimarische Kunstfreunde und Französische Revolution, in: *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm*, ed. Daniel Ehrmann and Norbert Christian Wolf, Wien/Köln/Weimar 2015, pp. 67-122.

46 Goethe 1998 (fn. 26), p. 658.

47 »Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln.« Goethe 1998 (fn. 27), p. 489.

48 Multiple texts are divided even within a single periodical issue into smaller parts designated as »letters.« Meyer's text »Über Etrurische Monumente,« for example, is printed as two consecutive units, »Erster Brief« and »Zweiter Brief.« Similarly, the article »Rafaels Werke besonders im Vatikan« is broken down into a numerated chronological inventory of the painter's masterpieces intended to illustrate his artistic development. In effect, these rubrics separate the texts into even smaller fragments than necessitated by serialization.

their constitution as parts or fragments so as to represent art as a whole.⁴⁹ The periodical format, while necessitated by extenuating historical circumstances, falls far short of the authorial aim to present the body of art as one integrated totality. Hence, the editors of *Propyläen* felt compelled to justify the choice of the periodical format not only because it represented a trade-off between historical circumstances and their vision for a cultural history of Italy but also on account of the perceived incongruity between the publication format and the aesthetic norm it espoused.

Instead, the periodical format becomes a museal archive for fragments recovered from a catastrophic turn of events. It is in relation to these historical forces and the fate of the looted *Laocoon* statue that the second of the two programmatic functions of the periodical – its didactic and archival functions – most clearly comes into view.⁵⁰ *Propyläen* stylizes itself as recovering what remains in the aftermath of Napoleon's destructive path, that is, as recovering piecemeal the now dismantled Italian art body, a dismantling epitomized by the removal of the *Laocoon* statue from its native ground. In effect, while the project of a history of Italian art could never be realized in its original form, the mission to provide

49 Edith Anna Kunz notes the same incongruity between *Propyläen's* serialized format and the emphasis on the whole central to its »[k]ämpferischen Klassizismus.« Rather than read the serial format as a form of compromise, she suggests that it represents a field of experimentation that initiates a period of transition in Goethe's work from a classical vision of the whole to a more dynamic postclassical concept of the text: »Die Entstehungsgeschichte der *Propyläen*, die als solche eine Geschichte des Scheiterns ist, kann auf der Ebene der Darstellung als Geschichte eines Übergangs vom klassizistischen Werkanspruch zu einem dynamischen, postklassizistischen Textkonzept gelesen werden, eines Übergangs, der hier schon 1798 verortet werden kann.« Edith Anna Kunz: »Vorhallen« und »Heiligtum«. Text- und Kunstkonzept von Goethes *Propyläen*, in: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe, ed. Barbara Naumann and Margrit Wyder, Bielefeld 2012, pp. 35-50; here p. 38. Against interpretations of the programmatic, normative function of the periodical, Keller similarly reads *Propyläen* as a fluctuating and flexible medium of experimentation: »Dieses Fortschreiben ist jedoch auch Indiz für die Wandelbarkeit der periodischen Schrift: Sie bezeichnet weniger eine statische Programmatik, als sie die momentane Fixierung eines Prozesses darstellt.« Claudia Keller: Die ungeschriebenen *Propyläen*. Klassizismus im Experiment, in: *Klassizismus in Aktion* (fn. 45), pp. 387-405; here p. 387.

50 So while Osterkamp identifies the conclusion of *Propyläen* as a programmatic attempt to change the course of artistic education and appreciation, in contrast to Goethe's later turn toward archival projects (a »Musealisierung des Klassizismus«), I am suggesting that that the periodical is already conceived as a museal institution continuous with those later archivist ambitions. As evidence for this turn to »Musealisierung,« Osterkamp specifically names two such projects, first the purchase of Asmus Jakob Carstens's *Nachlass* and, second, Goethe's work on an edition of Winckelmann's papers. See Osterkamp 1994 (fn. 10), p. 321.

an archival record of the body of Italian art becomes all the more urgent. To press the point in an exaggerated manner: *Propyläen* reacts to the promise of a new museal body of art in the Parisian Louvre by inaugurating a second museal technology, the periodical, to preserve and present the subject of (Italian) art. *Propyläen* itself represents one answer to the question with which the »Einleitung« concludes: How should other nations, specifically England and Germany, react to »dieser Zeit der Zerstreung und des Verlustes«?⁵¹

As a counteroffensive to the Parisian museum, the periodical becomes a medium ready to respond to these unfortunate historical circumstances, if not to the fluctuating and finite condition of modern life per se. With a more optimistic view on the possibilities inherent to a serial publication consisting of consecutive parts than voiced in the advertisement, the introduction announces:

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit und Zeit seine Gedanken, seine Überzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hülfsmittel eigener und fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemeßnen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.⁵²

In effect, not only is the fragmented format of the periodical (conceived as fragments of a convivial exchange) well suited to the recovery of fragments of the body of art, the brevity of its texts accommodates the brevity of human life and the many obstacles it encounters.

What's more, the »Einleitung« promises that the serial publication, through gradual accumulation, might over time come to approximate the whole of art:

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar teilweise, vorlegen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstückeln, sondern aus mannigfaltigen Teilen endlich ein Ganzes zusammen zu setzen; so wird es nötig sein,

51 »[D]ie Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutschland und England, tun sollten, um, in dieser Zeit der Zerstreung und des Verlustes, mit einem wahren, weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bei Künsten und Wissenschaften statt finden kann, die mannigfaltigen Kunstschätze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen, und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit, für das was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.« Goethe/Meyer 1998 (fn. 12), p. 475.

52 Ibid., p. 459.

bald möglichst, allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst beschäftigen, worin die bekannten Rubriken, nach unserer Vorstellungsart und Methode, vorgetragen werden sollen.⁵³

The *Laocoon*, whose complexity mimics the labyrinthine modern condition, then stands in for the new *Kunstkörper* that will be gradually, issue by additive issue, reconstituted through the museal acquisitions of the periodical publication.

IV. Periodical Paternalism

It is with respect to the first purpose of periodical literature I identified, as a didactic instrument, that the significance of the *Laocoon* in framing the programmatic »Einleitung« most distinctly comes into view. The editors of *Propyläen* present the *Laocoon* in a multimedia format as the initiatory moment not only because the object exemplifies the aesthetic norms they wish to elaborate but also because it is representative of an attitude of benevolent paternalism with which they intend to endow the publication. The *Laocoon*, as I suggested earlier, serves *Propyläen* as an emblem. Regardless of the many decades that he had yet to live, Goethe, at the time of publication, describes himself as passing on the accumulated knowledge of his past, writing to Karl Jacobi that, »Wenn man sich eine große Zeit seines Lebens mit gewissen Gegenständen abgegeben hat, so wünscht man sich und andern doch auch zuletzt Rechenschaft abzulegen, sich die Resultate klarzumachen und sie mitzuteilen.«⁵⁴ Accordingly, the introduction begins by explaining the significance of the threshold space to which the title refers as marking the difference between youth and adulthood. The periodical thus introduces itself as a mediating instance for ushering youth into the domain of intellectual, aesthetic maturity.⁵⁵

53 Ibid., pp. 464-465.

54 »Leider ist es nicht das dankbarste Geschäft,« concludes Goethe. Goethe to Karl Jacobi, 16 August 1799, in: *Propyläen* (fn. 13), p. 1115.

55 As Helmut Schneider shows, this programmatic ambition is also evident in Goethe's »Der Sammler und die Seinigen,« of which Schneider writes: »Überdies verleiht Goethes Dichtung dem Programm der Kunstzeitschrift und ihrem Beiträger- und Leserkreis eine fiktive Anschaulichkeit, wenn der dargestellte Besitzer der Sammlung und seine Familienangehörigen und Freunde – die ›Seinigen‹ des Titels – mit den Autoren der *Propyläen* in einen regen (freilich nur einseitig wiedergegebenen) Korrespondenz- und Besuchsverkehr treten.« The virtual collection »wird zum Ort einer idealen – geistigen – Kunst-

The representative function of the *Laocoon* is most evident in the essay itself, for what remains to be seen when the sculpture is undressed of the discourses irrelevant to its essence is Laocoon as father. At the essay's most critical moment, Goethe writes:

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe, *Laokoon* ein bloßer Name, von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandte, sondern bloß natürliche Schlangen, mächtig genug einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst gereizt.⁵⁶

Extricated, first by the artist, second by the adept interpreter, from his priesthood, his Trojan background, and all poetic and mythological paraphernalia, what remains is »ein Vater mit zwei Söhnen.« Therein, in the constellation of father and child, lies the sculpture's powerful essence. Goethe's prosaic retelling of the central event emphasizes the same point: »Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen.«⁵⁷ On these grounds, Goethe insists that the force of the composition rests precisely on the family constellation (in contrast, perhaps to a Herculean contest between man and beast); a depiction of Laocoon absent children, or alternatively, absent father, »wird ihren ganzen Wert verlieren.«⁵⁸ Just as the snakes are to be regarded as »natürliche Schlangen,« and not as allegorical stand-ins, so too is Laocoon to be seen as a representative of a »mere« father. What the sculpture imparts to its viewer, and

familie.« Helmut J. Schneider: Kunstsammlung und Kunstgeselligkeit. Zu Goethes Sammlungs- und Museumskonzeption zwischen 1798 und 1817, in: Goethe Yearbook 22, 2015, pp. 227-246; here p. 229.

56 Goethe 1998 (fn. 27), p. 492.

57 Ibid., p. 493. And again: »Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden [...].« Ibid., p. 497.

58 Ibid., p. 496. »Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Wert verlieren!« Ibid.

the essay to its reader, is »Angst, Furcht, Schrecken,« and, most powerfully, »väterliche Neigung.«⁵⁹ Stripped of its mythological significance, the sculpture reveals powerful yet quotidian fatherly feeling.

Recognizing that Goethe's essay aims to excavate the moment of fatherly feeling from the *Laocoon* and, moreover, to enshrine this disposition in *Propyläen's* first issue helps make sense of one of the essay's more enigmatic passages in which Goethe describes a child, full of energy and life, falling at the height of its play, a decisively mundane situation selected to accentuate the »mere« father of the *Laocoon*. Key to the passage is that we as readers are not asked to adopt the perspective of a child as it falls so as to empathize with its change of fate or pain. Instead, we readers are asked to adopt the perspective of a more experienced person, presumably an adult, watching the child absorbed in play:

Man sehe ein lebhaftes Kind, das, mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat.⁶⁰

By means of this analogy, the reader is asked to rehearse a paternal perspective on the child, to make sense of its experience as a dramatic reversal of fortunes. It is a perspective not unlike the one made evident to us in Goethe's reading of the *Laocoon* sculpture. What we come to appreciate and to practice as *Propyläen's* readers is the difference of perspectives between father and child, and the way in which the first should aim both to make sense of the child's predicament and to extricate the child from the labyrinthine entanglements of its historical situation, just as Laocoon fights to extricate his sons from the entanglement of their dramatic, historical situation. From the standpoint of the *Laocoon* drawing and essay, *Propyläen* comes into view as a periodical that seeks to cultivate aesthetic erudition at the highest standard, and, at the same time, to cultivate a family of readers bound by an appreciation for and exercise of fatherly feeling.

59 Ibid., p. 495.

60 Ibid. Müller-Bach, for comparison, explains the image of the child as an analogy. »In Hinblick auf Genre, Figur und Handlung läßt sich kaum eine Szene denken, die von dem Schlangenkampf Laokoons weiter entfernt ist als das Spiel eines Kindes. Doch Goethe interessiert erneut nur die formale oder strukturelle Analogie.« Müller-Bach 2000 (fn. 28), p. 476. The analogy, I would argue, rests not only on the dramatic turn of events but also on the paternal perspective that the image, or scene, brings into view.

Bibliography

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [erste Fassung], in: Gesammelte Schriften, vol. 1.2, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, pp. 431-469.
- Frank, Gustav, Madleen Podewski, and Stefan Scherer: Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als »kleine Archive«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 34/2, 2009, pp. 1-45.
- Franzel, Sean: Von Magazinen, Gärbottichen und Bomben. Räumliche Speichermetaphern der medialen Selbstinszenierung von Zeitschriften, in: Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts, ed. Daniela Gretz and Nicolas Pethes, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2016, pp. 209-231.
- Writing Time. Studies in Serial Literature. 1780-1850, Ithaca/London 2023.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, vol. 18: Ästhetische Schriften. 1771-1805, ed. Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang (ed.): Propyläen 1-3, Tübingen 1798-1799, <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/toc/3456450885/1/-/> (05.05.2024).
- Propyläen, introduction and appendix by Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt 1965.
- Grave, Johannes: Der »ideale Kunstkörper«. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2005.
- Haag, Saskia: Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2012.
- Hamill, Sarah, and Megan R. Luke (ed.): Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017.
- Hirt, Aloys: Laokoon, in: Die Horen 12/10, 1797, pp. 1-26.
- Keller, Claudia: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse, Göttingen 2018.
- Die ungeschriebenen *Propyläen*. Klassizismus im Experiment, in: Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm, ed. Daniel Ehrmann and Norbert Christian Wolf, Wien/Köln/Weimar 2015, pp. 387-405.
- Kemper, Dirk: Propyläen, in: Goethe-Handbuch Supplemente, vol. 3: Kunst, ed. Andreas Beyer and Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, pp. 318-332.
- Kunz, Edith Anna: »Vorhallen« und »Heiligtum«. Text- und Kunstkonzept von Goethes *Propyläen*, in: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe, ed. Barbara Naumann and Margrit Wyder, Bielefeld 2012, pp. 35-50.
- Mülder-Bach, Inka: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz »Über Lao-

- koon«, in: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert, ed. Inge Baxmann, Michael Franz and Wolfgang Schäffner, Berlin 2000, pp. 465-479.
- Osterkamp, Ernst: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen, Stuttgart 1991.
- »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805, in: Goethe und die Kunst, ed. Sabine Schulze, Ostfildern 1994, pp. 310-322.
- Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 1/2, 2007, pp. 62-78.
- Potts, Alex: The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist, New Haven/London 2001.
- Review of *Propyläen*. Eine periodische Schrift herausgegeben von Göthe, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 36/1, 1800, pp. 61-96.
- Schings, Hans-Jürgen: *Laokoon* und *La Mort de Marat* oder Weimarische Kunstfreunde und Französische Revolution, in: Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm, ed. Daniel Ehrmann and Norbert Christian Wolf, Wien/Köln/Weimar 2015, pp. 67-122.
- Schneider, Helmut J.: Kunstsammlung und Kunstgeselligkeit. Zu Goethes Sammlungs- und Museumskonzeption zwischen 1798 und 1817, in: Goethe Yearbook 22, 2015, pp. 227-246.
- Vedder, Ulrike: Zwischen Depot und Display. Museumstechniken in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts, ed. Daniela Gretz and Nicolas Pethes, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2016, pp. 35-68.
- Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge 7, 1896, pp. 224-228; 8, 1897, pp. 294-297; 26, 1915, pp. 237-244.

JAKE FRASER

Experiments in Analogy

Goethe's Elective Affinities and the Knowledge of Literature

Did Goethe write experimental literature? Although Goethe's status as an unrelenting innovator in poetic genre and form is assured, some critics have contended that with his 1809 novel *Elective Affinities*, he founded one literary genre in particular: that of the experimental novel. Typical is an essay by the Swiss critic Beda Allemann, which opens with the declaration that one is tempted to see in Goethe's novel »already ... a *roman expérimental* in the precise sense of Emile Zola.«¹ Of course, Zola's *roman expérimental* was not an »experimental novel« in the sense of Georges Perec and the OuLiPo, but instead experimental in the sense that it sought to test natural-scientific hypotheses in and through literature.² As Zola put it, in his 1880 manifesto, »We [novelists] are, in a word, experimental moralists, showing by experiment in what way a passion acts in a certain social condition.«³ On this view, poetic discourse need not be opposed to scientific thought; in the hands of a talented author like Goethe or Zola, the one could even contribute to the other, generating real knowledge about the natural world.

- 1 Beda Allemann: Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede in Goethes »Wahlverwandtschaften«, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, ed. Vincent Günther et al., Berlin 1973, pp. 199-218; here p. 200. All translations from the German are my own, unless otherwise noted.
- 2 Although the use of the term »experimental« with respect to literature is quite broad, invocations of the term »experimental literature« typically refer to: 1) the literary adaptation of natural-scientific experimental set-ups or theorems; 2) the construction of artificial or speculative fictional worlds (literary »thought experiments«); or 3) experiment at the formal level with language, structure, medium, etc. Naturally, many representatives of »experimental literature« activate more than one of these themes. See Marcus Krause and Nicolas Pethes: Zwischen Erfahrung und Möglichkeit. Literarische Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert, in: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, ed. Marcus Krause and Nicolas Pethes, Würzburg 2005, pp. 7-18; here p. 7.
- 3 Émile Zola: The Experimental Novel and Other Essays, New York 1964, p. 25.

Allemann was neither the first nor the last to see in *Elective Affinities* the trappings of a natural-scientific experiment. Indeed, Goethe himself seems to have suggested such a reading in an anonymous advertisement for the novel which he penned for Cotta's *Morgenblatt für gebildete Stände*. There, Goethe – writing of himself in the third person – speculates that the »continued natural-scientific work« of the author of *Elective Affinities* may have been the occasion for »this unusual title.«⁴ The metaphor of »elective affinities« (*attractionibus electivus*) had become a dominant paradigm in eighteenth-century chemistry to explain the laws governing the composition and decomposition of elements in chemical reactions, and Goethe evidently assumed that the journal's readers would at least be familiar with the term.⁵ Thus, without pausing to gloss the concept, he immediately adds that the novel's author (i. e., himself) »may have noticed« that the natural sciences often make use of anthropomorphic »analogies« [Gleichnisse] in order to make the unfamiliar comprehensible. What's more,

[H]e may have also wanted, in an ethico-moral situation, to trace an analogy used in chemistry [chemische Gleichnisrede] back to its intellectual origins, all the more so as there is everywhere but one Nature and even the bright realm of reason's freedom is shot through with the inexorable traces of turbid, passionate necessity.⁶

While the announcement leaves vague what exactly this exploration of the intersections of science and literature entails, the novel itself soon makes it explicit. After discussing contemporary chemical theories of elective affinities, a married couple decide to invite two of their friends to their isolated country estate in what they repeatedly refer to as an »experiment.« Their assumption, guided by contemporary chemical theory, is that doing so will cause a so-called »double affinity« reaction ($AB + CD \rightarrow AC + BD$) to take place. For just as, in a chemical reaction, placing two compounds in close proximity may cause existing bonds between elements to dissolve and new ones to form, so too the introduction of guests will enliven their own lives. Predictably, the characters recombine in ways that were not foreseen. Powerful forces are unleashed, and by the experiment's conclusion, two of the four are dead.

4 Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919; here Section 1, Vol. 41, p. 34. Cited hereafter as [WA] with Section, volume, and page.

5 See Jeremy Adler: *Goethe's use of chemical theory in his »Elective Affinities«*, in: *Romanticism and the Sciences*, ed. Andrew Cunningham and Nicholas Jardine, Cambridge 1990, pp. 263-279.

6 WA 1.41: 34.

What is at stake in this literary »experiment«? Although the novel's affinities to natural-scientific inquiry are clear, Goethe's cryptic paratext in fact attests to the distance separating his era's conception of an »experimental novel« from Zola's naturalist epoch. As the subtitle of Zola's *Rougon-Macquart* cycle makes clear, the French naturalist's »natural and social history of a family under the Second Empire« shared the late nineteenth century's socio-biological obsession with »race«, »milieu«, and »dégénérescence.«⁷ Goethe's anonymous advertisement for *Elective Affinities*, by contrast, signals his engagement with what might be termed »experiments in analogy« characteristic of late eighteenth and early nineteenth-century discourse. Although I will return to this term (and this announcement) in greater detail below, it is worth lingering over it here. Evidently, the status of analogy – an imperfect rendering of the German »Gleichnis«, whose meaning can range from simile to allegory or parable⁸ – is central to the experiment undertaken in *Elective Affinities*. But how? Read carefully, Goethe's advertisement frames *Elective Affinities* as an »experiment in analogy« in a double sense. First, he presents the theory of »elective affinities« as part of a contemporary natural-scientific discourse, an *analogy* meant to explain the behavior of chemical elements. At the same time, he suggests that the behavior of human beings might be explained *in an analogous way*. Indeed, this is, properly speaking, the »hypothesis« that *Elective Affinities* sets out to test: namely, whether distinct domains of nature operate according to analogous principles, whether the same laws of attraction and repulsion governed inert chemical matter and living, breathing human beings. Analogy thus functions as both the literary-scientific *content* of Goethe's »experimental novel« and as its literary-scientific *method*; it names both a really existing pattern in the world as well as an instrument for uncovering this pattern.⁹

In the essay that follows, I attempt to shed some light upon the historical and discursive background against which such a literary-scientific »experiment in analogy« could have emerged. Prominent critics of prior generations often asserted that the late eighteenth century witnessed the decline of analogy in both literary and scientific discourse, replaced by the (Romantic) literary symbol in

7 Barbara Ventarola: Der Experimentalroman zwischen Wissenschaft und Romanexperiment. Überlegungen zu einer Neubewertung des Naturalismus Zolas, in: *Poetica* 42/3-4, 2010, pp. 277-324; here p. 280.

8 This is indicated by the title of Christian P. Weber's article: C. P. W.: Gleichnis (Analogy, Likeness, Parable, Simile), in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 2/1, 2022 <https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/51> (05.05.2024).

9 I have adapted this distinction from the discussion of Erasmus Darwin's use of analogy in Devin Griffith: *The Age of Analogy. Science and Literature Between the Darwins*, Baltimore 2019, p. 53.

the former domain and the (Newtonian) mathematical equation in the latter.¹⁰ But this is not correct. While Goethe's *Elective Affinities* is undoubtedly the most familiar poetic experiment of what, in the periodization of German literature, is often referred to as »the Age of Goethe«, it is not the only one. Such experiments in analogy can be found in authors ranging from Herder to Heinrich von Kleist, not to mention the bold, if not reckless, analogies of Romantic *Naturphilosophie*. In one particularly suggestive entry in his *Notes for a Universal Encyclopedia*, Novalis called for »experimentation with images and concepts in the imagination in a way entirely analogous to physical experimentation.«¹¹ His remarkable coinage for this new discipline was »the experimental physics of the mind«; its chief scientific instrument, the (no less inspired) »magic wand of analogy.«¹² Natural-scientific analogies were in the air in the Age of Goethe, as both object and method of inquiry. Indeed, one scholar of Romantic science and literature recently pointed out that the very frequency with which Goethe has his characters comment upon the analogy at the heart of *Elective Affinities* »reveals the degree to which analogies, such as chemical bonds and human relationships, had become a parlor game by the early nineteenth century.«¹³ What appeared to later readers to be a pioneering blurring of the lines between scientific and literary discourses in Goethe's experimental novel was, in fact, a response to tendencies that had preceded it.

Yet it would be a mistake to read Goethe's occasionally ironic treatment of the subject of analogy – here and elsewhere in his writings – as a sign that he rejected their epistemic value. As Goethe put it in an apothegm: »Every existing thing is an analogue of all that exists, and thus existence always appears to us simultaneously distinct and related. If one follows analogy too far, everything collapses into identity; if one avoids it, everything disperses into sheer infinity.«¹⁴ Goethe was not alone in this view. Several recent studies of Romantic science and literature have shown that the late eighteenth century saw a resurgence of interest in analogy as a scientifically legitimate form of reasoning: »Life science was built upon the principle of analogy, as vital powers were likened to gravitation, and strange hybrids like animal magnetism and elective affinity abounded. [...] For scientists, philosophers, and poets (or polymaths like Coleridge, Goethe, and Schiller, who qualified as all three) the analogy was a viable heuris-

10 Here I diverge from Weber, who writes that »*Gleichnis* – in the sense of analogy – lost esteem as an instrument of knowledge during Goethe's time.« Weber 2022 (fn. 8).

11 Novalis: *Notes for a Romantic Encyclopedia*, ed. David Wood, Albany 2007, p. 162.

12 See Jürgen Daiber: *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment*, Göttingen 2001.

13 Denise Gigante: *Life. Organic Form and Romanticism*, New Haven 2009, p. 42.

14 WA 2.II: 126.

tic approach to the phenomena of life.«¹⁵ However, Goethe's remark suggests that analogy was not only a useful tool around 1800, but also an object of conviction. If analogy was a »viable heuristic approach« for philosophically inclined poet-scientists, a legitimate method of inquiry, this is because it rested upon a powerful set of metaphysical assumptions about nature itself, as a series of domains governed by analogous natural-scientific laws.¹⁶ In the Age of Goethe, analogy seems to have functioned for many poet-scientists as object, method, and ontology in the study of nature.

The essay that follows sketches out some key features of the foundation upon which Goethe's »experiment in analogy« builds; as a result, it is mainly concerned with writings that preceded *Elective Affinities*, and not the novel itself. My hope is that it will, nonetheless, contribute to the growing body of literature that attempts to situate Goethe's treatment of a chemical analogy in its historical and scientific context. Thankfully, it is no longer the case, as Jeremy Adler wrote in 1986, that »the novel's relation to chemistry has received almost no attention« – due in no small part to the remarkable work of Adler himself.¹⁷ Since then, critics have shown in great detail what, exactly, Goethe knew about the doctrine of »elective affinities« at the time of the novel's composition, mining the gaps between the author's real knowledge and the novel's presentation of it for Goethe's insights and commentary on scientific and social revolutions.¹⁸ However, the focus on the specifics of the chemical doctrine of affinities has sometimes caused the broader context of thinking in and through analogies around 1800 to recede from focus. Although much has been written about the uses and abuses of analogy in German Romanticism and *Naturphilosophie*, less has been said about the ways in which the Romantic »hunt for analogies« built upon the thought of previous generations.¹⁹ These authors – Herder, Hamann, the young Schiller – thus feature prominently below, alongside Goethe and Schelling.

15 Gigante 2009 (fn. 13), p. 42.

16 See in particular John H. Zammito: *The Gestation of German Biology. Philosophy and Physiology from Stahl to Schelling*, Chicago/London 2018, and Peter Hans Reill: *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, Berkeley 2005.

17 Jeremy Adler: *Newton, Goethe and »Die Wahlverwandschaften« – On the Virtue of Contradictory Hypotheses*, in: *Wissenschaftskolleg zu Berlin, Jahrbuch 1985/86*, pp. 211–221; here p. 212. See also Jeremy Adler: »Eine fast magische Anziehungskraft«. *Goethes »Wahlverwandschaften« und die Chemie seiner Zeit*, Munich 1986.

18 See Christoph Hoffmann: »Zeitalter der Revolutionen«. *Goethes »Wahlverwandschaften« im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, 1993, pp. 417–450.

19 Schopenhauer quoted in Dietrich von Engelhardt: *Natur und Geist, Evolution und Geschichte. Goethe in seiner Beziehung zur romantischen Naturforschung und metaphy-*

I. Analogy and Inference

Analogy, from the Greek for »proper« relationship or »proportion«, first emerged as a mathematical concept among the Pythagorean school. There, it indicated equivalent relationships between sets of paired terms, such that a is to b as b is to c. In their simplest form, these relationships were either arithmetic (10 is to 6 as 6 is to 2, or in the conventional notation 10:6::6:2) or geometric (8:4::4:2).²⁰ Typically, these sets involved a shared middle term, seen as the mediator between extremes. Soon, however, the formula came to express any number of equivalence relationships among parallel sets, even without a shared term. Aristotle, less enamored than the Pythagoreans of numerical harmony, used it to describe patterns among living beings, such as feather:bird::scale:fish or blood:-animals::sap:plants. The discovery of such analogical relationships quickly acquired powerful metaphysical potential: to the neo-Platonists it suggested an ordered universe, a cosmos filled with symmetries and equivalences across multiple planes of being. One version of this thought, of particular relevance to Goethe due to its resurgence in German hermeticism, is the macrocosm-microcosm doctrine, in which broader features of the cosmos as a whole were meant to have their equivalents or analogues in the »microcosm« that was the human being. (As Rolf Zimmermann has shown, Goethe was introduced to the hermetic tradition of analogical reasoning during his youthful convalescence in Frankfurt, and never really left it behind.)²¹

As a form of reasoning, the analogy is both flexible and fecund: simply suggesting that a formal similarity exists between two sets of things spurs the mind to find an analogy and supply the missing term(s). While analogical inference in mathematics is relatively straightforward, this is rarely the case in functional analogies. What is to an automobile that which an oar is to a boat? An engine? A tire? A drivetrain? Analogies rely on perceiving similarities or patterns that may not be apparent at first glance; for this reason, the analogical inference has often been linked to discourses of creativity and wit. As Novalis put it, »wit is creative – it creates similarities.«²² But just this creative aspect has brought the analogical inference into epistemological ill-repute among many philosophers,

sischen Naturphilosophie, in: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, ed. Peter Matussek, Munich 1998, pp. 58-74; here p. 59.

20 In this paragraph and the following, I draw in particular from Wolfgang Kluxen: *Analogie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Vol. 1, ed. Joachim Ritter, Karlfried Gründer and Gottfried Gabriel, Basel 1973-2007, pp. 214-229.

21 See Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe*, ²Munich 2002.

22 Quoted in Ulrich Stadler: »Ich lehre nicht, ich erzähle«. Über den Analogiegebrauch im Umkreis der Romantik, in: *Athenäum* 3, 1993, pp. 83-105; here p. 97, fn. 61.

who stress that it can only produce probable and not certain truth. Analogies may reveal deep-seated commonalities among apparently unrelated things, but they may also simply invent them. As a result, enthusiasm for analogical reasoning has waxed and waned historically. Both Hegel and Kant lamented their era's penchant for analogical reasoning; according to Hegel, the analogical inference anticipates its own conclusion by presuming that correspondences exist before setting out to find them.²³

Because analogical reasoning cannot claim logical certainty, faith in analogy both relies upon and indexes a number of historically variable background assumptions about the nature of mind, world, and knowledge. To begin uncovering what these were in the Age of Goethe, we can return to the paratext in which Goethe announced the imminent publication of *Elective Affinities*:

Elective Affinities, a novel
by Goethe

In two parts.

It seems that the author's continued scientific studies were the cause of this unusual title. He may have noticed the natural sciences very often make use of analogies taken from the domain of human ethics [ethische Gleichnisse] in order to bring closer something that is quite distance from the circle of human knowledge. Thus, he may have also wanted, in an ethico-moral [sittlich] situation, to trace an analogy used in chemistry [chemische Gleichnisrede] back to its intellectual origins, all the more so as there is everywhere but one Nature and even the bright realm of reason's freedom is shot through with the inexorable traces of turbid, passionate necessity, which can only be fully extinguished by a higher hand, and perhaps not at all in this life.²⁴

The short passage, which has inspired much commentary, is suggestive but obscure. In a few brief sentences, Goethe manages to entwine metaphors and metaphysics, poetic and scientific knowledge, into a dense knot. Of particular significance is that Goethe's experiment transforms an analogy describing an isolated domain – that of chemistry – into an inference by analogy, linking two domains under a common form of lawfulness. Such a move immediately raises a host of questions: Is such an analogical inference justified? Do the same laws – or formally identical ones – govern interactions among humans and inter-

23 See Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke, ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986; here Vol. 6, pp. 387–391. Hegel's preferred example of a flawed analogical inference involved the existence of men on the moon.

24 WA I.4I: 34.

actions among elements? And if such analogical relations between distinct domains of nature do exist, why would a poet be the one to uncover them?

Evidently, Goethe's paratext is meant to provoke these questions. At the same time, it repeatedly signals, with a kind of sovereign irony, his own distance from the hypotheses laid out there, which after all are only so many speculations on what »the author« may have had in mind by choosing such a title. On this basis, we may bracket, provisionally, the question of whether Goethe personally subscribed to the ideas espoused here and instead treat it as a kind of »discursive event.« As a text that is both of and about its times, discourse on contemporary literary-scientific discourse, it presents a rich starting point for reconstructing major features of the epoch in which it appeared.²⁵ In this regard, three features of the text are of particular salience. The first of these, which may be termed the »One Nature« hypothesis, is a set of beliefs which allowed analogy to function as object, method, and ontology of natural-philosophical thought around 1800; the second, the notion that poets, as privileged »readers« of Nature and *Gleichnis* alike, were particularly well-suited to carry out such experiments in analogy; the third, a kind of irony or skepticism regarding the first two positions, as if they belonged to a belief system whose foundation was crumbling. These three points provide the itinerary of my argument.

II. One Nature: Analogy as Ontology

How, exactly, does the analogy at the heart of Goethe's announcement – and by extension, his novel – work? Although the underlying train of thought is difficult to reconstruct exactly, it seems to depict a three-step epistemic transfer operation: first, the interactions of various elements has been observed by chemists to follow certain laws in their actions of de- and re-composition. Then, in order to make these phenomena intelligible, images and concepts from the sphere of human conduct – ethics, in the broad sense – have been imported into the natural sciences, through the use of the anthropomorphic analogy of »elective affinities.« Finally, in Goethe's novel, the anthropomorphic analogy from chemistry has been transported back into the realm from which it originated,

25 Sarah Maria Teresa Goeth has argued at length for a »second blossoming« [zweiter Frühling] of analogical thinking around 1800 in science and literature. S. M. T. G.: *Analogie zwischen Wissenschaft und Ästhetik. Eine Vermittlungsfigur der Moderne bei Kant, Novalis und Goethe*, Berlin 2023, p. 7. However, her reasons for doing so differ from mine. She sees it as an early anticipation of probabilistic and stochastic epistemologies of the nineteenth and twentieth centuries, whereas I stress its relation to the age's existential anxieties and metaphysical longings.

in order to see if interactions among human beings are governed by analogous laws, and thus can be explained by the same doctrine. The analogy has come full circle, albeit with an ironic twist: where the application of the term »elective« to chemical reactions seems to attribute mind to matter, the subsequent application of the chemical doctrine of »elective affinities« to human behavior imposes the iron laws of matter upon the activities of mind.

What prevents this series of operations from being a mere tautology, an exercise in circular reasoning, is the text's reference to the »one Nature« that underpins mind and matter alike. Throughout the Age of Goethe, the belief in an underlying unity of nature served not only as a deep metaphysical conviction but also as the foundation for such »experiments in analogy.« For such faith in analogy, as object and method of study, rests upon two key assumptions about mind and nature: first, that the forms of mind are adequate to the forms of world, that there be some sort of correspondence between the laws of thought and the laws of nature. Second, that the laws or principles governing one domain of nature resemble those governing another, that all of nature obeys a set of similar laws. To the modern ear, these sound like remarkable – and rather implausible – assumptions about the human being in relation to the natural world. Yet they were stock in trade for Goethe's contemporaries around 1800. Schelling, for example, concluded the rousing introduction to his *Ideas for a Philosophy of Nature*, published a year before he first met Goethe in 1798, with the assertion that a »secret bond [...] couples our mind to nature.«²⁶ As a result,

[W]e proceed with complete confidence in the agreement of Nature with the maxims of our reflective reason, from special subordinate laws to general higher laws; nor do we cease to assume *a priori*, even of phenomena which still stand isolated in the series of our perceptions, that *they* too are interconnected through some common principle. And we only believe in a Nature external to us where we discern multiplicity of effects and unity of means.²⁷

According to this view, which might be termed the central axiom of Romantic *Naturphilosophie*, not only was Nature an analogue of Mind, but one could also »assume *a priori*« that all areas of Nature were in fact analogically related to one another, according to »some common principle.« This is what is meant by »multiplicity of effects and unity of means«: a common ratio (or *ratio*, in the Latin sense of »reason«) underpinning all phenomena.

26 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Ideas for a Philosophy of Nature as Introduction to the Study of This Science* 1797. Second Edition 1803, trans. Errol E. Harris and Peter Heath, Cambridge 1988, p. 41.

27 *Ibid.*

Where did such assumptions come from? A clue is provided by Schelling's citation, a few pages later, of Spinoza's *Ethics*. One of the most important forces in the emergence of such faith in analogical inference was Spinoza – or, somewhat more specifically, Herder's Spinoza. In recent years, scholars of both German Idealism and Romantic biology have stressed the importance of Herder's »vitalist« reinterpretation of Spinoza for nearly all major German thinkers of the generation that followed.²⁸ Simplified drastically, Spinoza's radical monism held that the mental and the physical, mind and nature, were simply two attributes of the same thing, one infinite and eternal substance that just *was* God. »Whatever is,« Spinoza wrote in his *Ethics*, »is in God, and nothing can be or be conceived without God.«²⁹ Yet Spinoza mocked those who imagined God as an anthropomorphic being »consisting of a body and a mind and subject to passions.«³⁰ Spinoza's pantheistic deity was not a personal God but consisted instead of divine nature in the literal sense of the term, endless but aimless substance, acting always in accordance with lawful necessity. This idiosyncratic conception of God (and nature) famously became the subject of much debate in the final decades of the eighteenth century as a result of the so-called *Spinozastreit*. Herder's 1787 text *God: Some Conversations* was one of the first pieces to offer a bold defense of Spinozism, although as many have noted, it represented less a faithful reproduction of Spinoza's thought than an image of Spinoza refracted through a contemporary lens, containing significant additions from Leibniz, Shaftesbury, and the early (pre-Critical) Kant. It is perhaps for this reason that it played such an important role in the emergence of a wave of »neo-Spinozism« that encompassed Goethe, Hegel, Schelling, Hölderlin, Novalis, and Friedrich Schlegel, among others.

With the »creative misreading« of Spinoza advanced in his dialogues on *God*, Herder brought new life into the Dutchman's rather austere *Deus sive Natura* (»God, or Nature«) for a generation of thinkers. Yet he had been grappling with Spinoza for more than two decades prior to the publication of *God*. In an aphorism from 1769, composed just after he had begun engaging with Spinoza, Herder writes that all phenomena are »the representation of a collection of very obscurely thinking forces, and at bottom all one! For life-forces, the forces of electricity and motion, the force of gravity must in the end yet be reducible to

28 In addition to Zammito 2018 (fn. 16), p. 180-185, see also Michael N. Forster: Herder and Spinoza, in: Spinoza and German Idealism, ed. Eckart Förster and Yitzhak Y. Melamed, Cambridge 2012, pp. 59-85, and Frederick C. Beiser: German Idealism: The Struggle Against Subjectivism 1781-1801, Cambridge/London 2002, pp. 367-368.

29 Benedict de Spinoza: *Ethics*, ed. Edwin Curley, New York 1996, p. 10 (Bk. 1, Prop. 15).

30 *Ibid.*, 10 (Bk. 1, Prop 15, Sch.).

one.«³¹ The passage demonstrates several key traits of Herder's reinterpretation; while Spinoza's monism is preserved, the universal principle underlying nature is no longer the somewhat dusty substance but instead the more lively notion of force. Further, Herder updated Spinoza's Cartesian mechanism with newer findings of the physical sciences, ranging from »life forces« to those of electricity and gravity. (Recall that Spinoza died a decade before the appearance of Newton's *Principia* in 1687.) Indeed, part of the appeal of Spinozistic monism lay, for Herder, in the fact »that all the complex forces discerned by ›experimental physics‹ needed to be interpreted in terms of a single universal force,« a creative capacity or *natura naturans* that he called God.³² Finally, in contrast to Spinoza's relatively static God, who had neither aims nor ends, Herder tended to think of the divine nature as living and willing, an »obscurely thinking« being that expressed itself in similar ways across all domains of existence. This allowed for the reintroduction of organization and development into nature, as the gradual realization of a kind of obscure but intelligible plan uniting all realms of being.

The upshot of this is that Herder became arguably the most profound – and prolific – analogical thinker of the later eighteenth century.³³ The implications of his vitalistic reconception of creation are already evident in another text that Herder wrote shortly after he began reckoning with Spinoza in 1768–1769: his *Journal of My Travels in the Year 1769*. In striking form, Herder's account of his journey by sea from Riga to Nantes becomes a voyage of analogical discovery, as he discovers affinities among land, sea, and sky, the human and animal kingdoms, and much more: »Water is a heavier air: waves and currents are its winds: the fish its inhabitants: the seafloor is a new Earth. Who knows these? Which Columbus and Galileo can discover them?«³⁴ As it turned out, the new Galileo of the analogical cosmos was to be the author himself; his telescope, by which he reveals the distant and unexplored terrain, the analogical inference. As Herder continues: »Here, the bird of the sky sings, and by means of his head: the fish, what does he do? What sorts of new water senses does he possess, which we creatures of earth and air do not feel? Are they not to be discovered by analogy [analogisch zu entdecken]?«³⁵ This early text effervesces with analo-

31 Quoted in Forster 2002 (fn. 28), p. 78, fn. 98. I draw upon Forster in the sentences that follow.

32 Zammito 2018 (fn. 16), p. 180.

33 See in particular Hans Dietrich Irmscher: *Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 55, 1981, pp. 64–97.

34 Johann Gottfried Herder: *Sämmtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, here Vol. 4, p. 351.

35 *Ibid.*, p. 354.

gies, from the geological to the zoological to the historical. While it has been categorized as an »epistemological experiment« in the genre of travel writing, it must also be noted that the foundation of this unusual epistemology and experiment is analogy.³⁶ In one famous passage, Herder even suggests that an affinity between the herring of the North Sea and wandering Germanic tribes would be more than mere metaphor or flight of fancy, but instead reflects a real commonality. The significance for later »experiments in analogy« cannot be understated. With Herder, analogy is pattern, method, and metaphysics at once: one may use analogical inference from one domain to the next, from sky to sea, to uncover the really existing – preexisting! – analogies between them that are presumed to precede it. One implication, underscored by Herder's opening juxtaposition of his monotonous, bookish existence in Riga and the vital knowledge he acquired at sea, was that the world would disclose itself to those who attended to it sensually. Soon after this text was written, Herder would encounter the young Goethe in Strasbourg, where he conveyed to him not only his passion for Spinoza but also the rewards of taking nature as one's tutor. In an early *Sturm-und-Drang* poem of 1774 entitled »Epistle« [Sendschreiben], Goethe writes: »See, thus is Nature a living book / Whose sense may be taken, though oft mistook« – presaging the role of analogy as a mode of »reading« the Book of Nature that I return to below.³⁷

However, more influential for later »experiments in analogy« was that Herder's analogical reasoning was not confined to the realm of living beings. Instead, his »vitalist dynamism« understood even the inorganic world as composed of so many living forces, all ultimately derived from the universal principle which is God. This led Herder to become an early champion of what would become one of the most powerful and most productive analogies of the Age of Goethe, that of »polarity.« By this was meant belief in a dynamic opposition of attractive and repulsive forces as a pattern or formal structure that repeats throughout all levels of organic and inorganic nature, including the human mind. The premise by which he arrived at this insight is relatively simple: If mind resembled nature, and nature everywhere resembled itself, then, as Herder wrote at the outset to his *On the Cognition and Sensation of the Human Soul*, »the more we thoughtfully observe the great drama of effective forces in nature, the less we can avoid everywhere feeling similarity with ourselves.«³⁸ For Herder, this feeling of affin-

36 See John K. Noyes: Knowledge, Travel, and Embodied Thought. Restlessness in Herder's »Journal of My Voyage in the Year 1769«, in: *Transfers* 6/3, 2016, pp. 49-64.

37 Quoted in Ernst Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Colin Burrow, Princeton 2013, p. 325.

38 Johann Gottfried Herder: *Philosophical Writings*, ed. and trans. Michael N. Forster, Cambridge 2002, p. 187.

ity to the »great drama of effective forces in nature« had a very specific quality: it was characterized by the duality of attraction and repulsion, or as Herder put it in the same introduction, by »bodies' love and hate«:

That Greek wise man who had an intimation of Newton's system in a dream spoke of bodies' *love* and *hate*; the great magnetism in nature which attracts and repels has long been considered as *soul of the world*. Likewise *warmth* and *coldness*, and the finest, noblest warmth, *electrical current*, this strange phenomenon of the great, all-present spirit of life. Likewise the great secret of the *progressive formation, renewal, refinement* of all beings, this abyss of hate and love, attraction and transformation into and from self.³⁹

Once the references are clarified, the theme is easy to pick out: The Greek in question is Empedocles, the pre-Socratic poet-philosopher who introduced the four elements and the notion of love and strife as the forces that recombined them, whereas the Newtonianism alluded to is the famous problem from his *Opticks* of »what bodies attract one another, and what are the laws and properties of the attraction.«⁴⁰ Similarly, the domains of magnetism, electricity, and natural history, all phenomena of intense scientific interest at the time Herder wrote, seemed to be governed by analogous forces of repulsion and attraction. As he put it, this principle provided the key to the »great analogy of creation«: it was the analogy that explained analogy, as pattern, method, and metaphysics.⁴¹

In subsequent works, Herder returned to this law of attraction and repulsion again and again, as the »fundamental law« of the universe. His formulations often drew upon terms and images that anticipate the »experiment in analogy« announced by Goethe in the advertisement for *Elective Affinities*. For example, the final dialogue of Herder's *God: Some Conversations* culminates in the claim that,

Everything attracts or repels or remains indifferent towards everything else, and the axis of this activity runs uninterrupted through all gradations. The chemist brings about nothing but unions and separations; Nature shows everywhere, in the richest and most profound ways, affinities [Verwandtschaften], friendships, and enmities. In Nature, what loves seeks and finds what it loves; for this reason, natural science itself has had no choice but to assume an *elective attraction* [Wahlanziehung] among the unions of bodies.⁴²

39 See Herder 2002 (fn. 38), pp. 187-188.

40 Quoted in Adler 1990 (fn. 5), p. 264.

41 Herder 2002 (fn. 38), p. 214.

42 Herder 1877-1913 (fn. 34), Vol. 16, p. 558. In the second edition, the chemist brings about »weddings and divorces.«

From macro- to microcosm, from the formation of matter to the formation of human communities, all could be explained as progressive manifestations of the same formal principle of »love and hatred« among bodies, repeating over and over again at different levels. The forces in different systems »can be very different from one another and yet they work according to the same laws, for in Nature everything is ultimately linked, and there can only be *one* fundamental law, according to which even the most distinct things are ordered.«⁴³ Goethe, who read and reread Herder's »little book full of worthy thoughts of God« in Italy in the late summer of 1787, would have found there not only a remarkable faith in »one nature« and one law of »elective attraction« underpinning it, but also a fully developed analogical ontology and epistemology.⁴⁴

Herder's *God*, Goethe remarked, was a delicate but powerful instrument; in the hands of one who knew how to use them, its »hypotheses« or »principles« could open up »the depths of nature.«⁴⁵ It is not difficult to see echoes of Herder's thought in the later, more familiar articulations of nature-philosophy provided by Schelling and Goethe. Although a detailed reconstruction of their respective doctrines is far beyond the scope of this paper, it is worth emphasizing that around 1800 both Goethe and Schelling began to develop visions of nature grounded in a principle of opposed forces of attraction and repulsion, on the one hand, and their return at ever higher levels of organization on the other.⁴⁶ The effect is a vision of natural order dominated by analogy, as »intensification« (Goethe) or »potentiation« (Schelling) leads the play of attraction and repulsion to repeat itself upon each stage or rung in the ladder of existence. In this way, sexual attraction becomes for Schelling a higher form of magnetism, thought a higher form of light.⁴⁷ Goethe, for his part, records in his fragment on »Polarity« a series of opposed dualisms in the natural world, all analogous to one another, ranging from »light and dark« to »thought and extension« to »breathing,« where attraction and repulsion manifest as inhalation and exhalation.⁴⁸ During the time of their closest collaboration, between 1798 and 1800, Goethe and Schelling's philosophical »experiments in analogy« were supplemented by real, repeated attempts to uncover the analogies linking diverse domains through joint optical and magnetic experiments.⁴⁹ While scholars tend to attribute this

43 Ibid., p. 559.

44 WA I.32: 63.

45 WA I.32: III.

46 See however Zammito 2018 (fn. 16), pp. 286-317. For a broad overview of Goethe, Schelling, and *Naturphilosophie*, see Robert J. Richards: *The Romantic Conception of Life*, Chicago 2002.

47 Beiser 2002 (fn. 28), p. 538.

48 WA 2.II: 164-166.

49 Jeremy Adler: *The Aesthetics of Magnetism. Science, Philosophy and Poetry in the Dia-*

remarkable faith in a nature governed by a single law to a radicalization of Kant's arguments for a »dynamic« theory of matter in his *Metaphysical Foundations of Natural Science*, the affinities to Herder's own venture in analogical thinking are difficult to overlook. It is not implausible to wonder if his influence upon both Goethe and Schelling's philosophies of nature was concealed, in order to insist upon the more dignified Kantian pedigree.⁵⁰

In this context, however, Herder's faith in analogy as pattern, method, and metaphysics is of less interest for its possible genetic influence on later generations than for what might be termed its symptomatic character, as an early response to structural challenges that faced natural philosophy in the Age of Goethe. For the modern reader, it is impossible to overlook the way in which analogy allows Herder (and then later Goethe, Schelling, Ritter, etc.) to link together a number of distinct, indeed heteroclit phenomena in disparate natural-scientific domains. For many years, this was interpreted as a kind of profound intellectual hubris on the part of *Naturphilosophen*, who preferred metaphysical simplicity to the muck of scientific empiricism.⁵¹ But what if it was understood instead as a kind of defensive gesture? It must be recalled that the eighteenth century saw rapid and bewildering transformations in nearly all of the natural sciences, from physics to chemistry to natural history. According to the historian of science Peter Hans Reill, in the latter half of the century, experiments in nerve physiology, embryology, electricity, magnetism, and the chemistry of combustion pressed the framework of mechanistic science to its limits, suggesting a bevy of obscure and difficult to explain vital forces at work in the natural world.⁵² This already formidable challenge to faith in the unity of nature was amplified by the emergence of skeptical doctrines, which called into question the epistemological legitimacy of any attempt to understand nature – as unity or multiplicity.

logue Between Goethe and Schelling, in: *The Third Culture. Literature and Science*, ed. Elinor S. Shaffer, Berlin 1997, pp. 66-102; here pp. 72-78.

50 See Zammito 2018 (fn. 16), p. 301. As Beiser notes, Herder was himself drawing upon Kant – albeit the pre-critical Kant, who had theorized the emergence of »the whole universe according to Newtonian principles« in his 1755 work on *Universal Natural History*, relying heavily upon attraction and repulsion as well as analogy. Frederick Beiser: *Kant and Naturphilosophie*, in: *The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science*, ed. Michael Friedman and Alfred Nordmann, Cambridge/London 2006, pp. 7-26; here p. 9. See further Nigel DaSouza: *Herder's Theory of Organic Forces and Its Kantian Origins*, in: *Kant and His German Contemporaries*, Vol. 2, ed. Daniel O. Dahlstrom, Cambridge 2018, pp. 109-127.

51 Beiser 2006 (fn. 50), p. 9.

52 Reill 2005 (fn. 16), pp. 7-8.

Analogical reasoning turned this weakness into a strength: it provided a way of acknowledging the diversity of phenomena while still preserving the fundamental intelligibility of the natural world, as so many distinct manifestations of a single underlying principle. Against this background, we can hear the note of urgency – and anxiety – when Herder's Spinozist mouthpiece asks in *God: Some Conversations* whether »the magnet, electrical force, light, heat and cold, attraction, gravity, and so forth function arbitrarily?«⁵³ If this were true, then one ought to abandon all mathematical and physical sciences and simply wait for revelation. But it is not and cannot be true: »The empirical natural sciences, which are not yet old, will one day advance so far in all of this that through a series of analogies [Reihe von Analogien] every blind arbitrariness will be expelled from the physical world, an arbitrariness in which everything would fall apart and all the laws of nature would in effect cease.«⁵⁴ For Herder, analogical reasoning held the world together, fended off chaos. Faith in analogy in the Age of Goethe, then, not only rested upon but itself asserted a kind of desperate faith: faith that nature was neither arbitrary nor chaotic, that the human mind was not alienated in nature but instead, somehow, at home there. Or, in Goethe's words, »there exists something unknown and lawful in the object which corresponds to what is unknown and lawful in the subject.«⁵⁵

III. Metaphor as Metaphysics: Analogies in the Book of Nature

A first essential element of the epochal mode of thought that I have described here was the faith that nature and mind operated in analogous ways, that nature was fundamentally *intelligible* for human reason. But it was no less important that these analogies in nature be *legible* for one who knew where and how to look for them. As Pierre Hadot has shown, references to nature as an »encoded poem« were commonplace in the Age of Goethe; Schelling's *System of Transcendental Idealism*, for example, concludes with the assertion that »What we call Nature is a poem whose wondrous and mysterious writing remains indecipherable for us.«⁵⁶ Typically, these references have been understood in the context of post-Kantian Romantic aesthetics, which emphasize that in the productive powers of the genius, nature and art are one.⁵⁷ Against the background I have sketched here, however, a different interpretation is possible. If nature

53 Herder 1877-1913 (fn. 34), Vol. 16, p. 557.

54 *Ibid.*, p. 557. This passage was deleted from the second edition, published in 1800.

55 WA I.48: 204.

56 See Pierre Hadot: *The Veil of Isis*, Cambridge 2006.

57 But see Richards 2002 (fn. 46), pp. 159-164 for a more nuanced interpretation.

was a poem, containing metaphors, parables, and recurring motifs, then those with poetic sensibilities might be not only legitimate but even privileged readers and interpreters of natural-scientific phenomena. Such an argument was made by Goethe himself, who lamented in 1817 that »people forgot that science had developed out of poetry, and no one considered that after another swing of the historical pendulum [Umschwung von Zeiten], the two could perhaps encounter one another again on a higher level, to their mutual advantage.«⁵⁸ Who better to read nature's poetry than a scientist-poet?

Talk of nature as a poem belongs within the longer tradition of the »Book of Nature,« a rhetorical topos which dates back at least as far as Augustine. At its core, it holds that God authored two »books« to instruct human beings: that of scripture and that of the world itself, which could be »read« for its message. The topos of the Book of Nature enjoyed a marked resurgence in Germany in the second half of the eighteenth century.⁵⁹ The reasons for this are complex; for my purposes here, I would like to note only one aspect of the figure's usage in the Age of Goethe which bears particular importance for the issue of »experiments in analogy«: namely, the idea that God was not only an author but a poet, and had written this »Book« with a pronounced degree of parallelism and metaphor. The result was a peculiar privileging of poetic knowledge in the reading or interpretation of nature. As Johann Georg Hamann wrote in 1762: »Creation is a speech to creatures through creatures,« consisting of »jumbled verses and *disjecti membra poetae*. To gather these is the scholar's modest part; to interpret them, the philosopher's; to imitate them – or, bolder still – to bring them into right order, the poet's.«⁶⁰ Nature thus became, for those who knew how to read it – which meant here, to understand its analogies – a kind of divinely authored didactic poem [Lehrgedicht], in which phenomena in one domain echoed those in another.

Here too Herder served as an important discursive relay, this time in his status as a student of Hamann. A gifted philologist and a zealous Lutheran, Hamann saw manifestations of the divine word everywhere. For Hamann, »all that human beings are, think, feel, do – and not only human beings: nature, fauna and flora, earth and sky, mountains and streams, and all natural events – speak to us directly; are the form and substance of the language in which God im-

58 WA 2.6: 139-140.

59 I have explored this resurgence of the metaphor in greater depth in Jake Fraser: *Metaphor as Archive*. Blumenberg and the Book of Nature around 1800, in: *Modern Language Notes* 138, 2023, pp. 1132-1161.

60 Johann Georg Hamann: *Writings on Philosophy and Language*, ed. Kenneth Haynes, Cambridge 2007, pp. 65-66.

plants knowledge in us.«⁶¹ In keeping with the topos of the Book of Nature, Hamann seems to have perceived both the created world and Scripture primarily as a set of mutually illuminating commentaries, capable of being deciphered by an astute reader. It is likely from him that Herder (eventually) learned to read the Mosaic creation story as natural-scientific allegory; from him too, the notion that creation itself contained natural analogies, parables that conveyed divine wisdom to human beings.⁶² Thus, in his *Another Philosophy of History for the Education of Mankind*, Herder instructs his readers to seek out and find these metaphors, remarking that the growth of the tree, for example, is meant to instruct us upon the nature of human history, in which no age stands on its own, but instead builds upon what came before for the sake of what comes after: »Thus speaks analogy in nature, God's speaking model in all his works!«⁶³ As parables authored by God, such analogies taken from nature were not the inventions of poets, mere metaphors, but instead possessed a kind of metaphysical grounding.

To contemporary ears, faith in the Book of Nature – and, correspondingly, faith in the »reality« of metaphor – may sound dubious or simply banal, an elementary is/ought confusion or a metaphysical justification *ex post facto* for rhetorical commonplaces. Yet as the examples of Hamann and Herder show (and later Schiller, Schelling, Goethe, Kleist, Ritter, and Novalis, among others), for authors of the late-eighteenth and early-nineteenth centuries, such an approach in fact constituted a bold intellectual heuristic. By collapsing the very distinction between analogy and metaphor, the metaphors of the Book of Nature allowed for a metaphysics of analogy, elevating the poetic *Gleichnis* as a method for study of the empirical world. This speculative entanglement of metaphysics and metaphors even received a material grounding through pedagogical practices of the era. Herder's »method« for analogical discovery became for Schiller a practical exercise in learning to read Nature's didactic poem via Schiller's friend and high school teacher Jacob Abel, a pedagogical reformer and Herder enthusiast. Abel sought to teach his pupils to perceive the analogies among physical, psychic, and theological domains by instructing them to carefully record everyday observations from various walks of life in notebooks. These individual experiences were then shared and discussed in class as a group, where students were encouraged to find the general laws linking diverse phenomena they observed in nature, history, and their own minds, and to draw inferences from

61 Isaiah Berlin: *Three Critics of the Enlightenment*, ed. Henry Hardy, Princeton 2013, p. 317.

62 H. B. Nisbet: *On the Literature and Thought of the German Classical Era*, Cambridge 2021, p. 148.

63 Herder 2002 (fn. 38), p. 299.

them.⁶⁴ (Schiller was not the only one to receive Herder's interest in analogy through Abel; the natural philosopher Carl Friedrich Kielmeyer, who exerted tremendous influence on Goethe and Schelling's notions of polarity and intensification, was also a student of his at the *Karlschule* in Stuttgart.)⁶⁵

As an adult, Schiller would come to reject his youthful faith in analogy, mocking the metaphors of the Book of Nature in a Kantian poem on »Mortal Knowledge.« Yet traces of it can be seen in his »Theosophy of Julius,« a metaphysical manifesto embedded in Schiller's early *Philosophical Letters* (1786) that is typically thought to be modeled upon Schiller's own writings from his school days.⁶⁶ It begins with the declaration »The universe is a thought of God's,« and continues:

Thus, the great composition which we call the world is now of interest to me only because it exists in order to signify to me in symbolic fashion the manifold statements of that Being. Everything within me and without is but a hieroglyph of a force [Kraft] which resembles me. The laws of nature are the ciphers which the Thinking Being [i. e., God] combines to make itself comprehensible to the thinking being [i. e., Man] – the alphabet, by means of which all minds interact with the most complete mind and with themselves.⁶⁷

The modifications to the ontology of analogy discussed in the previous section are apparent. While Herder's doctrine of dynamic vitalism is preserved, the metaphors of the Book of Nature add an additional metaphysical twist. Now, creation is full of natural analogies, divine metaphors which provide the real basis for familiar tropes like the river of time, eternity as a circle, and so forth. As the »Theosophy« declares, »Every state of the human soul has some sort of parable [Parabel] in physical creation, through which it is signified, and not only artists and poets, but even the most abstract thinkers have drawn upon this rich magazine. Lively activity we call fire, time is a river that rapidly rolls away from us, eternity is a circle, a secret cloaks itself in midnight, and truth resides in the light of the sun.«⁶⁸ Through faith in the Book of Nature, there arises a chiasmic exchange between word and world: these stock »parables« are not – or not just –

64 Rüdiger Safranski: *Friedrich Schiller. Oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Munich 2004, pp. 46-47.

65 Zammito 2018 (fn. 16), p. 295.

66 Frederick Beiser: *Schiller as Philosopher*, Oxford 2005, p. 29.

67 Friedrich Schiller: *Werke*. Nationalausgabe, ed. Julius Petersen et al., Weimar 1943; here Vol. 20, pp. 115-116.

68 *Ibid.*, p. 116.

the clichés of mortal poets, but instead divine metaphors, inscribed into the text of nature. Here, one sees confirmed Blumenberg's wry observation, from the very end of his *Paradigms for a Metaphorology*, that »metaphysics has often revealed itself to us to be metaphoric taken at its word.«⁶⁹ Accordingly, it is easier to understand how an era that thought in these terms could believe that similar laws of attraction or elective affinities could hold in the domains of chemistry and human affairs: both laws were written with the same »alphabet,« and followed the same grammar.

Goethe, too, seems to have drawn some of his faith in analogy from the metaphoric of the Book of Nature. In a letter to Charlotte von Stein from June of 1786, Goethe writes that »I cannot tell you how readable the book of nature is becoming for me; my long efforts at deciphering, letter by letter, have helped me; now all of a sudden it is having its effect, and my quiet joy is inexpressible.«⁷⁰ Only a few months later, Goethe would embark upon his Italian journey, and his extensive study of the Book of Nature would soon bear fruit in the discovery of the laws of development governing the vegetal kingdom. Significantly, the metaphoric of legibility and natural analogy return at a decisive moment in the poem that commemorates this happy marriage of science and literature, »The Metamorphosis of Plants.« Just after the poem's speaker has finished explaining to his intradiegetic companion the development of plants in the form of a marriage allegory, he declares: »Every plant announces to you now the eternal laws / Every flower, it speaks louder and louder to you. / But once you have here deciphered the Goddess's sacred letters / You will then see them wherever you look, even though the scripts are diverse.«⁷¹ Here, the mutual entanglements of metaphysics and metaphoric suggested by the Book of Nature are particularly clear. Not only is the »text« of the laws governing one kingdom of nature legible; what's more, one who learns to read the text of the »eternal laws« governing botanical life will then be able to refind the same letters spelling out the laws of other kingdoms. That is to say, while the text of nature may be long and varied, the careful observer will note that each chapter has been composed with the same underlying characters and syntax. The first demonstration of this follows immediately: »O, think of how, out of the seed of acquaintance / in us tender familiarity gradually sprouted / how friendship burst forth from deep within, / And how, finally, eros begat blossoms and fruits.«⁷² The analogy drawn here is clear, and not only to the speaker's beloved (typically understood to be a stand-in for Christiane Vulpius): the seed is to fruits as acquaintance is

69 Hans Blumenberg: *Paradigms for a Metaphorology*, Ithaca 2010, p. 12.

70 WA 4.7: 230.

71 WA 1.1: 292.

72 WA 1.1: 292.

to pregnancy. The reproduction of plants and the reproduction of humans are linked analogically. They follow, if not the same laws, then at least similar formal patterns across distinct domains or stanzas of Nature: they are the same »sacred letters,« even if they appear in »different scripts.«

While this seems, at first glance, to be a rather conventional trope linking the poem to its addressee, Goethe had something more fundamental in mind. Around the time the »Metamorphosis of Plants« was written, he was deeply engaged with Schelling's *Naturphilosophie*; indeed, the poem was composed a week after the first two met to carry out experiments together and to discuss their respective philosophies of nature. Not long after, Goethe announced to Knebel his intention to follow »The Metamorphosis of Plants« with a didactic poem on magnetic forces; he and Schelling also seem to have planned to compose a neo-Lucretian poem together, laying out the universal principles of polarity, potentiation, and morphology in verse.⁷³ While neither of these projects was ever completed, one may still hear echoes of this plan in a distich from »God, Mood, and World« which runs: »The secret of magnets, explain that to me! / No more a secret, than eros and enmity.«⁷⁴ As in the previous didactic poem, an analogy is used to indicate that the primal or Ur-phenomena in distinct realms of nature are governed by analogous operations of attraction and repulsion – the same letters in »diverse scripts.« Given its failure, one might ask: was such a poem ever possible? Certainly a didactic poem that covered all of these domains would be a daunting undertaking. As Schelling put it, in his *Philosophy of Art* (1802-1803), »Since the universe is in form and content one, there can also be only one absolute didactic poem [Lehrgedicht], namely the poem of the nature of things, of which all individual didactic poems are mere fragments.«⁷⁵ But, he continued, this absolute poem could not be written until nature philosophy was complete and nature had been grasped in its unity. Then, science would flow back into the »ocean« of poetry, which was, after all, where it had begun with Parmenides and Empedocles. Natural science would not, could not become poetry until natural scientists had finished reading and interpreting the »encoded poem« that was nature.

Hamann, Herder, Goethe, Schiller, Schelling: For an entire generation of German poets and philosophers, the metaphysics of analogy, together with the metaphors of the Book of Nature, served to turn Nature itself into a didactic poem. Even Kleist – normally an outlier in the Age of Goethe – seems to have read nature in this way. In a series of letters sent by the young poet to his fiancée

73 Adler 1997 (fn. 49), p. 75.

74 WA 1.2: 218.

75 Quoted in H. B. Nisbet: Lucretius in Eighteenth-Century Germany, in: *The Modern Language Review* 81/1, 1986, pp. 97-115; p. 111.

Wilhelmine von Zenge in 1800, he explains that »there are moments where such signals from nature can delight us, like the friendly discourse of a teacher,« as they are capable of teaching the observer »what no book would have told him.«⁷⁶ Kleist exhorts his fiancée to employ his own technique for deciphering the Book of Nature, which is to »ask of every appearance [in Nature] either: what does this point toward? in which case the answer will provide you with some sort of useful lesson; or, if that doesn't work, at least ask: what does that resemble? and then the discovery of an analogy [Gleichnis] will at least sharpen your mind.«⁷⁷ Kleist himself seems to have used such a technique often, and not just to develop the analogies that made up his famous (and famously apocryphal) »magazine of ideas« [*Ideenmagazin*]. In later essays, he repeatedly invokes – albeit in a decidedly ironic tone – a lesson he has learned from the latest »experimental physics«: namely, that electrically charged »bodies« [Körper] have the tendency to electrify neutral bodies introduced into their vicinity with the opposite charge.⁷⁸ In his essay on »The Gradual Completion of Thoughts While Speaking,« he refers to this as »a remarkable congruence between the appearances of the physical and the moral world, which, were one to pursue it, would hold up even in the minor details,« while in the »Very Latest Educational Plan« (1810), he writes of electrical polarity that »this extremely peculiar law can also be found in the moral world, in a way that to our knowledge has to date received little attention.«⁷⁹ The analogy between the behavior of electrified bodies in organic and inorganic nature derived from »experimental physics« served Kleist as the basis for a number of his bolder thought experiments – among them, that the true cause of the French Revolution was that the presence of the king's master of ceremonies induced a polarization in Mirabeau that was »discharged« in his declaration of a national assembly. For those who, like Kleist, knew how to read the world like a book, one could find in nature parables to explain human history, and vice-versa.

IV. The End of Analogy

The aim of the preceding has been to situate the analogy at the core of Goethe's *Elective Affinities* within a much broader historical and discursive context. This intellectual-historical epoch, which could be dubbed »the Age of Analogy« to

76 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, ed. Helmut Sembdner, Munich 2008; here Vol. 1, p. 593.

77 Ibid., p. 593.

78 Ibid., p. 321.

79 Ibid., p. 330.

indicate the ways in which it does and does not overlap with the Age of Goethe, is characterized by 1) a metaphysics of natural analogy, in which radically distinct domains of Nature – as well as the human mind – were thought to follow analogous laws; and 2) a faith, supported by the metaphors of the Book of Nature, that these laws could be uncovered through the experimental generation of what looked like poetic *Gleichnisse*. However, the chronologically-latest examples of such experiments in analogy which I have cited – Goethe’s announcement of *Elective Affinities* and Kleist’s essays – also 3) indicate a certain ironic distance from the assumptions of the prior half-century. In concluding, let me return to Goethe’s novel by briefly saying something about the end of this epoch.

By 1800, faith in the metaphors of the Book of Nature and the metaphysics of analogy was under attack from many sides. Critical philosophy would emphasize the limitations of subjective perceptions of analogy in the generation of reliable, which is to say: objective knowledge. In an anonymous review of Herder’s *Ideas for the Philosophy of History of Mankind*, Kant took Herder to task for an abuse of analogical inference. Herder, Kant wrote, had blurred the boundaries of poetry and philosophy in his over-reliance upon analogies and *Gleichnisse*, such that he mistook »synonyms for explanations« und »allegories for truths.«⁸⁰ In particular, Kant took offense at Herder’s attempts to infer via analogy the nature of human life after death. Herder, like many of his contemporaries, clung tightly to the belief that natural phenomena like the metamorphosis of plants and caterpillars foreshadowed the fate of the human soul, serving as a kind of divine parable to indicate that the individual would live on, albeit in different form. In his words, »thus Nature also shows us, in these analogies of becoming, i. e. transitioning creatures, why she wove the sleep of death into her world of forms.«⁸¹ Kant’s reply to his former student is devastating: »Here nature lets us see nothing other than that she abandons individuals to complete destruction and preserves only the kind; but there one demands to know whether also the individual in the human being will survive his destruction here on earth, which might be inferred from moral or, if one will, metaphysical grounds, but never from any analogy with that visible generation.«⁸² Not only had Herder failed to construct the analogy with care – after all, even individual butterflies still *died* – his use of it lapsed into a pre-Critical metaphysics. There was no *a priori* guarantee that the laws governing distinct domains of Nature coincided with one another, let alone with the laws of the mind. The natural

80 Immanuel Kant: Anthropology, History, and Education, ed. and trans. Günter Zöllner and Robert B. Loudon, Cambridge 2007, p. 138.

81 Herder 1877-1913 (fn. 34), Vol. 13, p. 194.

82 Kant 2007 (fn. 80), p. 131.

analogies that one read *out* of the Book of Nature risked being analogies that had merely been read *into* it.

The collapse of the metaphysics of analogy left traces in nearly all the authors of the late-eighteenth and early-nineteenth centuries. The confrontation with Kant's critical epistemology proved to be a watershed moment; some found themselves forced to abandon philosophical positions upon which they had staked their entire existence. Kleist's Kant-Crisis (and his subsequent shelving of the »magazine of ideas« based on natural analogies or *Gleichnisse*) is well-known. Schiller's own metaphysical crisis – upon which I suspect Kleist's was modeled – is recorded in his *Philosophical Letters*, when the young Julius is confronted with skeptical arguments and forced to discard in despair his system founded upon deciphering the »cipher-writing of nature.« Schiller drew the metaphorical consequences of this critique of the Book of Nature in a late, post-Kantian poem entitled »Mortal Knowledge,« which reads: »Because you read in her what you have yourself written into her, [...] you believe, mistakenly, that your mind grasps mighty Nature.«⁸³ Others – most famously Schelling – sought to reinforce their position against the critique that the analogies they thought they uncovered in nature were the result of subjective projection by insisting upon the real (and not just apparent) identity of the laws governing subject and object. He was followed in this by Hamann, Herder, Novalis and Ritter, among others.

And Goethe? Grounded in empirical observation and famously averse to epistemology, Goethe was never struck by this epochal crisis in the way that his contemporaries were.⁸⁴ Indeed, his remarks on analogy throughout his life demonstrate a kind of measured balance, as in this passage from the *Maxims*: »Thinking according to analogies is not to be condemned; analogy has the advantage that it does not conclude and does not want finality. Induction, by contrast, is pernicious, for it keeps its aim in view and, while working towards it, leaves both truth and falsity in its wake.«⁸⁵ The analogy does not replace physical experiment and observation but instead inspires it. An analogy or *Gleichnis* linking, say, the laws determining chemical attraction and those which govern interpersonal affairs is at best a relation to be explored, and not a postulated identity to be confirmed or rejected. Thus, in *Elective Affinities* it is Eduard who seeks to prove a hypothesis through induction: he constantly seeks physical analogues for his relationship to Otilie (the copied contract, the inscribed glass,

83 Schiller 1943 (fn. 67), Vol. 1, p. 271.

84 On Goethe, Kant, and analogy see Eva Geulen: *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016, pp. 87-98.

85 WA I.42: 180.

even his own life when he goes to war) and performs »experiments« to test them. For the reader, his folly is clear.

Nonetheless, there is a moment in *Elective Affinities* when it seems as if the analogy around which Goethe's novel is structured is tested and found wanting. This occurs in chapter 12 of Book 1, where the »cross-wise« exchange of all four elements occurs for the first and last time. It is the day after Eduard's nocturnal visit to Charlotte's quarters, in the wake of what Eva Horn once termed »likely the strangest sex scene in world literature.«⁸⁶ The chiasmatic partner swap that occurred the night before in phantasy will occur, if only briefly, in reality. Eduard, Charlotte, and the Captain have gone for an evening walk to take the canoe out onto the lake, while Otilie is at home, finishing the duplication of the sales contract. But just before the boat casts off, Eduard, impatient to see Otilie, leaps back onto shore. Abandoning his wife and friend to the »fluctuating element« of water, he rushes home to find his hitherto imaginary unification with Otilie made real, in the form of the indistinguishability of their handwriting on the two versions of the contract. Confronted with this sign of their love, the two embrace.

Meanwhile, Charlotte's anxiety to terminate the canoe ride early and return home leads the Captain to inadvertently run the boat aground. He carries Charlotte to the shore, and as he places her down, they kiss for the first and only time. I quote what happens next at length:

The kiss which her friend had dared to give her and which she had almost given him in return brought Charlotte to her senses. She pressed his hand but did not raise him. Bending down to him and laying a hand on his shoulder she cried »We cannot prevent this moment from marking an epoch in our lives; but whether it be one worthy of us, that we can still decide. You must separate [scheiden], my dear friend, and you will separate [scheiden]. The count is making arrangements to advance you, which is a cause of joy to me and also of grief. I wanted to say nothing about it, until it was certain; but now the moment obliges me to reveal my secret. I can forgive you and forgive myself only if we have the courage to alter our situation, since it is not within our power to alter our feelings. She raised him up, took his arm to support herself, and they returned to the Hall in silence.⁸⁷

86 Eva Horn: *Chemie der Leidenschaft: Johann Wolfgang von Goethes »Die Wahlverwandtschaften«*, in: *Leidenschaften literarisch*, ed. Reingard M. Nischik, Konstanz 1998, pp. 163-181; here p. 169.

87 Johann Wolfgang Goethe: *Elective Affinities*, trans. David Constantine, Oxford 1999, pp. 83-84, trans. slightly modified.

Significantly, the two new pairs of lovers have formed exactly simultaneously: Eduard and Ottilie at the house, and Charlotte and the Captain at the pond. This would seem to signal the culmination of the partner swap presaged by the chemical analogy of the book's fourth chapter. Yet what follows in this passage does not confirm the analogy, but instead points up its limitations. The natural forces or laws of attraction and repulsion are, in this »moment,« given their due, but they are immediately thwarted by uniquely human counter-forces. As Charlotte explains to the Captain, »epoch« and »feelings« are beyond their control, but »worth« and »situation« remain subject to their free determination. Even the chemical analogy's rhetoric of involuntary – because irresistible – separation or dissolution [Scheiden] is invoked here, but only in order to be inverted. Where Charlotte was dismayed by the reference to chemical »separations« in the first conversation, here, she embraces it as an act of a free or sovereign will. Only in relationships between human beings do the *Elective Affinities* become what the analogy originally implied: elected or chosen [gewählte] affinities.

In this encounter between Charlotte and the Captain, it would seem that the natural-scientific analogy posited at the novel's outset is tested and the hypothesis is rejected. By belonging to the realm of freedom, the moral laws that determine human conduct override those physical ones which determine mere nature, and overcome them. But perhaps, given Goethe's well-known distaste for the Newtonian *experimentum crucis*, it is overhasty to conclude that Charlotte's speech to the Captain is intended to prove that the titular analogy of *Elective Affinities* does not hold. Instead, insofar as these moral laws are themselves subordinated to the laws of character – by which I mean, these sentences could only have come from Charlotte – then Goethe's social or societal novel brings something new into view. In a novel whose characters cannot but act as they do, from Eduard to Luciane, from Ottilie to the Architect, what binds is not fate but character, not destiny but type. In Goethe's literary experiment, then, the metaphysics of analogy are replaced by the science of character; one form of experiment replaces another. As he wrote in a fragment: »The task and activity of the tragic poet is nothing other than to prove in the past tense a psycho-social phenomenon, presented in the form of a readily graspable experiment.«⁸⁸ To display just such a phenomenon in the present is now the task of the novel; indeed, if one changes the generic references, one could be forgiven for thinking that this was a quote from Zola. The study of analogical relations between micro- and macrocosm, between the moral and the physical worlds, gives way to a careful observation of individuals' actions and interactions within a given psycho-social milieu. In making this shift from analogy to character, from nature

88 WA I.42: 250.

to the psycho-social, *Elective Affinities* bring one epoch to a close, while setting the stage for the *roman expérimental* of the 19th century. But that is a story for another time.

Bibliography

- Adler, Jeremy: Newton, Goethe and »Die Wahlverwandtschaften« – On the Virtue of Contradictory Hypotheses, in: Wissenschaftskolleg zu Berlin, Jahrbuch, 1985/86, pp. 211-221.
- »Eine fast magische Anziehungskraft«. Goethes »Wahlverwandtschaften« und die Chemie seiner Zeit, Munich 1986.
 - Goethe's use of chemical theory in his »Elective Affinities«, in: Romanticism and the Sciences, ed. Andrew Cunningham and Nicholas Jardine, Cambridge 1990, pp. 263-279.
 - The Aesthetics of Magnetism. Science, Philosophy and Poetry in the Dialogue Between Goethe and Schelling, in: The Third Culture. Literature and Science, ed. Elinor S. Shaffer, Berlin 1997, pp. 66-102.
- Allemann, Beda: Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede in Goethes »Wahlverwandtschaften«, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, ed. Vincent Günther et al., Berlin 1973, pp. 199-218.
- Beiser, Frederick C.: German Idealism. The Struggle Against Subjectivism 1781-1801, Cambridge/London 2002, pp. 367-368.
- Schiller as Philosopher, Oxford 2005.
 - Kant and Naturphilosophie, in: The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science, ed. Michael Friedman and Alfred Nordmann, Cambridge/London 2006, pp. 7-26.
- Berlin, Isaiah: Three Critics of the Enlightenment, ed. Henry Hardy, Princeton 2013.
- Blumenberg, Hans: Paradigms for a Metaphorology, Ithaca 2010.
- Curtius, Ernst Robert: European Literature and the Latin Middle Ages, trans. Colin Burrow, Princeton 2013.
- Daiber, Jürgen: Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment, Göttingen 2001.
- DaSouza, Nigel: Herder's Theory of Organic Forces and Its Kantian Origins, in: Kant and His German Contemporaries, Vol. 2, ed. Daniel O. Dahlstrom, Cambridge 2018, pp. 109-127.
- Engelhardt, Dietrich von: Natur und Geist, Evolution und Geschichte. Goethe in seiner Beziehung zur romantischen Naturforschung und metaphysischen

- Naturphilosophie, in: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, ed. Peter Matussek, Munich 1998, pp. 58-74.
- Forster, Michael N.: *Herder and Spinoza*, in: *Spinoza and German Idealism*, ed. Eckart Förster and Yitzhak Y. Melamed, Cambridge 2012, pp. 59-85.
- Fraser, Jake: *Metaphor as Archive. Blumenberg and the Book of Nature around 1800*, in: *Modern Language Notes* 138, 2023, pp. 1132-1161.
- Geulen, Eva: *Aus dem Leben der Form, Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016.
- Gigante, Denise: *Life. Organic Form and Romanticism*, New Haven 2009.
- Goeth, Sarah Maria Teresa: *Analogie zwischen Wissenschaft und Ästhetik. Eine Vermittlungsfigur der Moderne bei Kant, Novalis und Goethe*, Berlin 2023.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919*.
- *Elective Affinities*, trans. David Constantine, Oxford 1999.
- Griffith, Devin: *The Age of Analogy. Science and Literature Between the Darwins*, Baltimore 2019.
- Hadot, Pierre: *The Veil of Isis*, Cambridge 2006.
- Hamann, Johann Georg: *Writings on Philosophy and Language*, ed. Kenneth Haynes, Cambridge 2007.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Werke*, ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986.
- Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, Berlin 1877-1913.
- *Philosophical Writings*, ed. and trans. Michael N. Forster, Cambridge 2002.
- Hoffmann, Christoph: »Zeitalter der Revolutionen«. Goethes »Wahlverwandtschaften« im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, 1993, pp. 417-450.
- Horn, Eva: *Chemie der Leidenschaft. Johann Wolfgang von Goethes »Die Wahlverwandtschaften«*, in: *Leidenschaften literarisch*, ed. Reingard M. Nischik, Konstanz 1998, pp. 163-181.
- Irmscher, Hans Dietrich: *Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 55, 1981, pp. 64-97.
- Kant, Immanuel: *Anthropology, History, and Education*, ed. and trans. Günter Zöller and Robert B. Loudon, Cambridge 2007.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Helmut Sembdner, Munich 2008.
- Kluxen, Wolfgang: *Analogie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Vol. 1, ed. Joachim Ritter, Karlfried Gründer and Gottfried Gabriel, Basel 1973-2007, pp. 214-229.

- Krause, Marcus, and Nicolas Pethes: *Zwischen Erfahrung und Möglichkeit. Literarische Experimentalkulturen im 19. Jahrhundert*, in: *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, ed. M. K. and N. P., Würzburg 2005, pp. 7-18.
- Nisbet, H. B.: *Lucretius in Eighteenth-Century Germany*, in: *The Modern Language Review* 81/1, 1986, pp. 97-115.
- *On the Literature and Thought of the German Classical Era*, Cambridge 2021.
- Novalis: *Notes for a Romantic Encyclopedia*, ed. David Wood, Albany 2007.
- Noyes, John K.: *Knowledge, Travel, and Embodied Thought. Restlessness in Herder's »Journal of My Voyage in the Year 1769«*, in: *Transfers* 6/3, 2016, pp. 49-64.
- Reill, Peter Hans: *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, Berkeley 2005.
- Richards, Robert J.: *The Romantic Conception of Life*, Chicago 2002.
- Safranski, Rüdiger: *Friedrich Schiller. Oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Munich 2004.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Ideas for a Philosophy of Nature as Introduction to the Study of This Science 1797. Second Edition 1803*, trans. Errol E. Harris and Peter Heath, Cambridge 1988.
- Schiller, Friedrich: *Werke*. Nationalausgabe, ed. Julius Petersen et al., Weimar 1943.
- Spinoza, Benedict de: *Ethics*, ed. Edwin Curley, New York 1996.
- Stadler, Ulrich: *»Ich lehre nicht, ich erzähle«*. Über den Analogiegebrauch im Umkreis der Romantik, in: *Athenäum* 3, 1993, pp. 83-105.
- Ventarola, Barbara: *Der Experimentalroman zwischen Wissenschaft und Romanexperiment. Überlegungen zu einer Neubewertung des Naturalismus Zolas*, in: *Poetica* 42/3-4, 2010, pp. 277-324.
- Weber, Christian P.: *Gleichnis (Analogy, Likeness, Parable, Simile)*, in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 2/1, 2022 <https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/51> (05.05.2024).
- Zammito, John H.: *The Gestation of German Biology. Philosophy and Physiology from Stahl to Schelling*, Chicago/London 2018.
- Zimmermann, Rolf Christian: *Das Weltbild des jungen Goethe*, Munich² 2002.
- Zola, Émile: *The Experimental Novel and Other Essays*, New York 1964.

DANIEL CARRANZA

Setting Suns, Fading Forms of Life
Cooper and Tieck in Goethe's Novelle

The conclusion of Goethe's *Novelle* has never ceased to riddle critics, above all because of the apparent discontinuity between realistic narrative exposition and idealized poetic end. Earlier readers such as Emil Staiger have argued that the conclusion functions to harmonize the semantic oppositions earlier set up in the narrative, such as those between nature and art, the destructive force of the elemental, envisioned as a violent fire symbolic of revolutionary fervor, and the pacifying power of a child's poetic song. As Staiger puts this, the end demonstrates »wie die Kunst als Blüte aufsteigt aus den Blättern der Natur und eine leichtgeschwungene Brücke von den Morgenländern zu der hochgebildeten Gesellschaft später Zeit hinüberführt.«¹ Later critics have qualified this harmonizing interpretation with an emphasis on the theatricality of the scene. Jane Brown, for example, reads the end as an anti-hierarchical integration of the arts that doubles as a societal integration, noting that »the various allusions in this scene are all spectacles which take place in theaters or arenas.«² Waltraud Wiethölter in the Frankfurt edition of Goethe's works further claims that the »artificiality« of the conclusion in its thick overlay of cultural allusions marks the harmonic resolution as a transitory, precarious moment that the text itself ironically puts into question: »Was hier als Versöhnung von Natur und Kultur erscheint, ist jener Kunst und jenem Handwerk zu verdanken, mit dem alle Figuren des Textes beschäftigt sind: ihre Welt aus Repräsentationen [...] herzustellen.«³ Whether one emphasizes the harmonic, integrative character of the end or its theatrical, citational status as artifice, there lingers the residual question of why the Princess and courtly society in general remain conspicuously absent

1 Emil Staiger: *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Zürich 1957, pp. 135-162; here p. 162.

2 Jane K. Brown: *The Tyranny of the Ideal. The Dialectics of Art in Goethe's »Novelle«*, in: *Studies in Romanticism* 19/2, 1980, pp. 217-231; here pp. 225-226.

3 Johann Wolfgang Goethe: *Gesamte Werkausgabe, Section 1: Sämtliche Werke, Vol. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, ed. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a. M. 1994, p. 1076. Cited hereafter as FA Section.Vol:Page.

from the scene of the lion's taming. Gerhard Neumann has called this counter-intuitive disappearance of aristocratic protagonists at the *Novelle's* conclusion its ultimate ›mystery‹, arguing that the final scene represents a »Heterotop unter Ausschluß des Fürstenpaars, und [es] wird einer Familie fahrenden Volkes anvertraut. Dieser Schluß bleibt wohl das Rätsel dieses unvergleichlichen Textes.«⁴ Even Eckermann, *Novelle's* first reader, registered a certain dissatisfaction with the moment of narrative closure:

Nicht ohne Rührung hatte ich die Handlung des Schlusses lesen können. Doch wußte ich nicht, was ich sagen sollte, ich war überrascht, aber nicht befriedigt. Es war mir, als wäre der Ausgang zu einsam, zu ideal, zu lyrisch, und als hätten wenigstens einige der übrigen Figuren wieder hervortreten und, das Ganze abschließend, dem Ende mehr Breite geben sollen.⁵

Goethe's oft-cited response to Eckermann – his own interpretation of the end – has established an authoritative framework from which only few critics depart. To explain the conclusion, Goethe calls on an organic metaphor in order to establish a continuity between the overly idealized, even isolated lyrical end and the realistic narrative exposition that precedes it: »Um für den Gang dieser *Novelle* ein Gleichniß zu haben«, fuhr Goethe fort, »so denken Sie sich aus der Wurzel hervorschießend ein grünes Gewächs, das [...] zuletzt mit einer Blume endet. Die Blume war unerwartet, überraschend, aber sie mußte kommen; [...] das grüne Blätterwerk der durchaus realen Exposition ist nur dieserwegen da und nur dieserwegen etwas werth.«⁶ Such a metaphor figures textual holism on the model of vegetal organism and lends superficial credence to harmonizing interpretations such as Staiger's, though, as Cornelia Zumbusch has compellingly demonstrated, interpretive recourse to the text's own figuration of inorganic, ›gentle‹ forces of transformation opens up alternative, less harmonizing interpretive possibilities.⁷

4 Gerhard Neumann: Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes »*Novelle*«, in: Goethe und die Musik, ed. Walter Hettche and Rolf Selbmann, Würzburg 2012, pp. 125-144; here p. 140.

5 Johann Wolfgang Goethe: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919; here Section 5, Vol. 6, pp. 21-22. Cited hereafter as WA Section.Vol:Page.

6 WA 5,6:22-23.

7 Zumbusch's reading situates Goethe's text within a broader discourse of force(s) (*Kraft*) – both of nature and of art – around 1800, arguing that Goethe's *Novelle* explores the power of aesthetic/natural forces to become gentle (›sanft‹) and, at the text's seemingly harmonic conclusion, to become manifest in their ›invisibilization,‹ neither the actualization of a capacity or force nor its mere absence, but something like an in-capacity, what Goethe, in

In any case, Goethe's remark is by no means hermeneutically transparent. The very fact that Goethe may re-describe the narrative plot («Gang») in terms of a poetic metaphor («ein Gleichniß») points to the systematic intertwining of narrative and lyric forms at the text's dénouement. Indeed, Goethe's *Novelle* might be described as a narrative that ends not in but *as* lyric, the «Gang» of an event-sequence not only figurable as, but itself metamorphosing into a «Gleichniß.» Goethe more clearly describes the inner necessity that guides the narrative's non-narrative, poetic closure in other remarks to Eckermann. He here continually returns to the threat of ›becoming prosaic‹ had the conclusion been written otherwise:

›Hätte ich,‹ sagte er [Goethe], ›einige der übrigen Figuren am Ende wieder hervortreten lassen, so wäre der Schluß prosaisch geworden. [...] Aber ein ideeller, ja lyrischer Schluß war nöthig und mußte folgen; denn nach der pathetischen Rede des Mannes, die schon poetische Prosa ist, mußte eine Steigerung kommen, ich mußte zur lyrischen Poesie, ja zum Liede selbst übergehen.‹⁸

Goethe's invocation of *Steigerung*, coupled with his emphasis on the necessity of the transition («übergehen») to poetry, allow the *Novelle* to be read as a linguistic metamorphosis of prose into verse, as narrative's self-transcendence into the state of lyric.⁹ Precisely by virtue of ›exceeding‹ itself, transgressing the apparent

a brief meditation on Spinoza, terms »Ruhe mit Kraft, Untätigkeit mit Vermögen.« See Cornelia Zumbusch: Ruhende Löwen. Goethes »Novelle« und die Kraft der Dichtung, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 64, 2020, pp. 217-239.

8 WA 5.6:22.

9 Two earlier readings, which begin from a resonant starting point but end at different interpretive conclusions, can be found in Himmel (1961) and Wells (1980). Himmel situates the *Novelle* in the context of other works by Goethe, associating the flute-playing child with *der Knabe Lenker* or Euphorion in *Faust II* as a personification of poetry. Wells reads the text as staging various polarities that are then harmonically »intensified« (*gesteigert*), taking Goethe's organic metaphor at face value and even ascribing the text a »Spiral-tendenz.« Wells takes Goethe's organic metaphor too literally, however, looking for correspondences between Goethe's plant morphology and themes in the text rather than elucidating the metamorphosis internal to the text's narrative structure qua process. In my own reading, I am hence concerned with the very specific structural jointures or metamorphic transitions that allow a narrative to transform into lyric. Himmel's approach is closer to my own, but his analysis addresses the poetic as theme in the story rather than as one of its discursive modes. See Hellmuth Himmel: Metamorphose der Sprache. Das Bild der Poesie in Goethe's »Novelle«, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 65, 1961, pp. 86-100; Larry D. Wells: Organic Structure in Goethe's »Novelle«, in: The German Quarterly 53/4, 1980, pp. 418-431.

boundaries of its genre (such as prose), the *Novelle* achieves its genre-internal aims, among them the representation of »eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit.«¹⁰ The *Novelle* can thereby be reread as narratively setting up the pragmatic context appropriate for lyric poetry as such, as constructing a narrative situation that *necessitates* lyrical language so as to bring about narrative's self-transcendence into the state of poetry. In constructing a narrative situation that *necessitates* poetic language, however, Goethe simultaneously envisions a social world on the brink of crisis, in need of poetic form in order to salvage a form of courtly life on the verge of dying out. I will argue that Goethe's *Novelle* operates with figures of such anachronic temporality at three distinct textual levels: first, at the level of narrative structure; second, at the level of the intradiegetic world depicted through that narrative, in particular its anachronistic sociopolitical form of organization; and third, at the level of intertextuality and literary-historical reflection.

Before turning to the work itself, however, it will be helpful to dwell with the process of its textual genesis, for the *Novelle*, as a finished product, itself depicts a process, the transformation of narrative into lyric. Re-situated in its textual genetic background, Goethe's *Novelle* becomes legible as an exploration of generic structures and the boundaries (as well as transitions) between them. The *Novelle* began life in 1797 as the plan for a hexameter epic titled *Die Jagd*, but because the plot contained no moment of retardation, Schiller and Humboldt discouraged Goethe from the epic form. Goethe himself notes of the plot that »die Entwicklung auf eine Weise geschieht, die den Anstalten [der Jagd] ganz entgegen ist, und auf einem ganz *unerwarteten* jedoch natürlichen Wege.«¹¹ Thirty years later, in 1827, Goethe recalls exactly this ›unexpected‹ character of the plot's dénouement when he figures the lyrical conclusion as a kind of ›blossom‹: »Die Blume war *unerwartet*, überraschend.«¹² In 1797, however, Schiller had argued that Goethe's planned poem was more »ein komisch-episches [Gedicht],« for it inclined toward comedy given the unexpectedly harmonic resolution of its plot.¹³ The epic, now a comic-epic, then metamorphosed in Goethe's plans into a rhymed poem as he concurrently returned to work on *Faust I*. Noting the ›romantic‹ character of the subject matter (the heroic deed of a hunter from a

10 Gespräch mit Eckermann, 29. Jan. 1827, in: WA: 5.6:40.

11 Goethe, WA: 4.12:93. Emphasis added.

12 Goethe, WA: 5.6:22. Emphasis added.

13 Schiller had earlier claimed that *Hermann und Dorothea* was characterized by an analogous dramatic inclination, this time towards tragedy rather than comedy (»eine gewisse Hinneigung zur Tragödie«), given its quasi-dramatic unities of space and time, the limited setting of a town east of the Rhein, and the temporal duration of one day. The *Novelle* also lasts precisely one day. See Johann Wolfgang Goethe and Friedrich Schiller: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Vol. 2: 1797-1798, Berlin n. d., p. 38.

knightly milieu overcoming a tiger), Schiller recommended the Italianate rhyme scheme of *Stanzen*.¹⁴ What began life as an epic then morphed once more into a ballad: »Es scheint mir [Goethe] jetzt auch ausgemacht, daß meine Tiger und Löwen in diese Form [des Reims] gehören; ich fürchte nur fast, daß das eigentlich Interessante des Sujets sich zuletzt gar in eine Ballade auflösen möchte.«¹⁵ Goethe's struggle to find an appropriate poetic form for his subject matter, which threatened to ›dissolve‹ under improper formal constraints, can be read as a symptom of his classicist concern in the 1790s with the sequestration of genres. It has also been interpreted as indicative of the form-precedent centrality of the ›ideal flower‹ that is the child's taming of the lion through song – indicative, that is, of a content ultimately indifferent to poetic form.¹⁶ The textual genesis of Goethe's *Novelle* must be seen, however, as central rather than incidental to the finished work, for the text itself stages the genesis of verse out of prose. Goethe emphasized to Eckermann the inevitability of his selection of prose as the fitting ›form‹ for this subject matter:

Sie sehen aber wohl, daß ich mit der Prosa zuletzt am besten gefahren bin. [...] Und dann ließ sich auch der anfänglich ganz reale und am Schluß ganz ideelle Character der Novelle in Prosa am besten geben, sowie sich auch die Liederchen jetzt gar hübsch ausnehmen, welches doch so wenig in Hexametern als in den achtzeiligen Reimen [der Stanze] möglich gewesen wäre.¹⁷

Unable to find the proper poetic form – epic, comic-epic, ottava rima, ballad – Goethe settled on prose.

Prose, of course, is not a proper poetic ›form.‹ As Friedrich Schlegel claimed, the prose novel is capable of integrating within itself all other poetic forms: a sung lyric, dramatic dialogue, even excerpts from other prose genres, such as academic treatises and newspapers. The potentially encyclopedic range of ›forms‹ that prose may absorb allows it to function as a general medium for reflection on those very forms. According to a common-sense view, poetic forms only craft language into the meaningful shape of verse by ›working‹ on precedent, prosaic sentences. Prose may thus serve as the *precedent* ›material‹ upon which

14 Ibid., pp. 61-62.

15 Ibid., pp. 63-64.

16 Beutler discusses the work's genesis at length, ultimately finding the ›origin‹ of this ›Motivkeim‹ (the child's taming of the lion) in Goethe's early experiences of Christianity, in particular Friedrich Karl Ludwig von Moser's prose epic *Daniel in der Löwengrube* (1763). See Ernst Beutler: Ursprung und Gehalt von Goethes »Novelle«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16, 1938, pp. 324-352.

17 Goethe, WA: 5,6:24-25.

poetic forms exert their fashioning powers as well as the *subsequent* medium within which such forms are brought into self-conscious reflection. As Ralf Simons articulates this dialectic, »Vor der Form und nach der Form liegt eine genuine Verdichtung, einerseits als gebende Matrix für die Formen, andererseits als Reflexionsmedium der Formen und als ihr eigentlicher Erfüllungsgegenstand (Telos). Ich nenne dies: Prosa.«¹⁸ Simons's construal of prose remains dependent, however, on the common-sense view that poetic forms are akin to containers that merely ›shape‹ preexisting prosaic language. Such forms, however, more accurately first produce poetic language through the *generative* constraints they impose on language.¹⁹ Another way of putting this would be to think of poetic form not as the wine glass or poetic-formal container that holds the wine or ›prosaic‹ content, but as the winepress through which the wine/content is first generated. Goethe's selection of prose is hence key, for the medium of complete sentences allows him to restage the textual genetic problem of finding the proper poetic form *within* the very story that begins as prose and ends as verse. Goethe solves the problem of appropriate poetic form, then, by strategically displacing it, folding the textual genetic problem into the very texture of the finished work. As will become apparent, to resolve prose into poetic form also implies – within the storyworld of Goethe's *Novelle* – finding an adequate aesthetic solution to political problems prevalent in an aristocratic form of life on the verge of becoming an historical anachronism.

More than simply ›unformed‹ content, prose here is, furthermore, not simply synonymous with narrative. As Roland Barthes claimed, the freedom unique to narrative lies below the level of overarching plot structures yet above the level of standard linguistic unit-hierarchies (e. g., phonemes bundled into morphemes bundled into lexemes, etc.):

There is, of course, a freedom of narrative [...], but this freedom is limited, literally *hemmed in*: between the powerful code of language [*langue*] and the powerful code of narrative a hollow is set up – the sentence. If one attempts to embrace the whole of a written narrative, one finds that it starts from the

- 18 Simon draws on Agamben and Benjamin in his delimitation of a concept of prose. Cf. Ralf Simon: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa, in: Poetik, ed. Armen Avanesian and Jan Niklas Howe, Berlin 2014, pp. 124-144; here p. 126; Giorgio Agamben: Idea of Prose, trans. Michael Sullivan and Sam Whitsitt, Albany 1995, pp. 39-41; Günter Oesterle: »Die Idee der Poesie ist die Prosa«. Walter Benjamin entdeckt »einen völlig neuen Grund« romantischer »Kunstphilosophie«, in: Walter Benjamin und die romantische Moderne, ed. W. B. and Heinz Brüggemann, Würzburg 2009, pp. 161-173.
- 19 Along these lines, Simon Jarvis terms verse forms »compositional generators.« See Simon Jarvis: The melodies of long poems, in: Textual Practice 24/4, 2010, pp. 607-621; here p. 610.

most highly coded (the phonematic, or even the merismatic, level), gradually relaxes until it reaches the sentence, the farthest point of combinatorial freedom, and then begins to tighten up again, moving progressively from small groups of sentences (micro-sequences), which are still very free, until it comes to the main actions, which form a strong and restricted code.²⁰

The late style of Goethe's prose in *Novelle* presents a test case at the limits of Barthes's claims, for Goethe's sentences themselves mirror the greater, overarching codes according to which the narrative they make up is built. At the same time, those narrative codes – above all, as will be demonstrated, that of the anachronic event-sequence – do not *determine* the course of the sentences and the organization of their syntax; rather, the sentences themselves carry the greater narrative structure and drive its self-transformations in time, such that the narrative code does not remain static. In this regard, Goethe's sentences in *Novelle* are so radically free that they are syntactically constructed so as to elude actively and ultimately any greater supra-sentential narrative code they might inaugurate. At the same time, examining how the twists and turns of Goethe's sentential syntax inaugurates a certain structure of narrative events only to bend and ultimately overcome it in and through the state of verse opens onto a broader question of how literary forms and even genres of world literature, such as Tieck's neomedieval romance and James Fenimore Cooper's American frontier novel, are unconsciously invoked by Goethe's novella at an intertextual level.

I. Pathologies of the Imagination: How Goethe's Sentences Overcome Narrative Structure

The poetic prose of *Novelle's* very first sentence provides indispensable clues as to how its narrative is built. The scene opens onto a view-obstructing fog: »Ein dichter Herbstnebel verhüllte noch in der Frühe die weiten Räume des fürstlichen Schlosshofes, als man schon mehr oder weniger durch den sich lichten den Schleier die ganze Jägerei zu Pferde und zu Fuß durcheinander bewegt sah« (491).²¹ Every sentence in the first paragraph contains a comma separating one main clause from one subordinate clause. In this sentence, the comma takes on the function of a kind of axis across which the sentence turns to emphasize dif-

20 Roland Barthes: *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath, New York 1977, pp. 123. Emphasis in original.

21 All citations within the body are of Goethe's *Novelle* as printed in the Hamburg Edition: Johann Wolfgang Goethe: *Goethes Werke*, Vol. 6: *Romane und Novellen*. Erster Band, ed. Erich Trunz, Hamburg 1965, pp. 491-513.

ferent semantic values. In the first case, those semantic values relate to the conditions of visibility: in the main clause opacity (»Ein dichter Herbstnebel«) and in the subordinate clause transparency (»durch den sich lichtenden Schleier«). Accordingly, the verbs in each clause juxtapose semantic opposites: the obstruction of sight (»verhüllte«) and the act of sight (»sah«). As Inka Mülder-Bach has claimed, this »zwischen Verhüllung und Entschleierung angesiedelte Zwischenzone« corresponds to the kind of nebulous, atmospheric ground from which, according to Juliane Vogel, figures in Goethe's literary and in particular dramatic art emerge only to re-submerge.²² From a narratological perspective, this figural ground of quasi-theatrical appearance is further apprehended by an impersonal »man« that distances the narrator from the narrated storyworld and will recur throughout the narrative at the level of discourse. The sentence's careful syntactic parallelism, hinged on the comma, also brings two adverbial temporal modifiers into relief: »noch« in the main clause and »schon« in the subordinate one. This juxtaposition establishes a simultaneity between the lingering of the past into the present (»noch«) and the anticipation of the future in the present (»schon«), staging a Janus-faced event that *eludes* the present in order to take place as a transition from night to day in early morning, from summer to winter in autumn. Such syntactic parallelism hence generates semantic associations, here establishing a transition that hovers in stylistic equilibrium between past and future, opacity and transparency, the foreclosure of vision and the act of sight.

The poetic prose of Goethe's first sentence, its defining of a present event as a coincidence of »noch« and »schon,« retrospection and anticipation, also emblematically furnishes a structural principle for the interpretation of narrative events in general in the *Novelle*. The ›event‹ in this sentence is a temporally fraught *transition* from occlusion to visibility, and the story, especially in its first half, will place great emphasis on the princess's acts of visual perception, as if an *Ereignis* in this storyworld were always also an *Eräugnis*. In addition to this elevation of the act of sight to the status of a potential narrative event, the coincidence of retrospection and anticipation in the present moment can be termed the paradoxical temporality of an ›anachronic‹ event.²³ When located at the level

22 Inka Mülder-Bach: *Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und der »Novelle« Goethes*, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, ed. Martin von Koppenfels and Manuel Mühlbacher, Leiden/Boston/Paderborn 2019, pp. 161-187; here p. 174.

23 The term is adapted from Genette, who defines anachronies as »the various types of discordance between the two orderings of story and narrative« (36). I here use the term in an expanded sense, referring both to discordances between story and discourse (what Genette calls »narrative«) as well as to discordances between causally unrelated events at the level of the story's event-series that remain concordant, resemblant with one another,

of discourse rather than story, anachronic events take place at a site of coincidence between analepsis and prolepsis (flashback and flashforward). All narrative events, of course, refer backwards and forwards in time, for they are embedded in a given causal sequence, i. e., a plot. Anachronic events, however, point towards past and future in indirect fashion, not according to the causal chronologic of plot but according to a paradigmatic resemblance. The operation of iteration is constitutive of these anachronic narrative events. To cite but two examples, the princess first sees the ruins of the old castle through two optical media (the telescope and her uncle Friedrich's drawings) before seeing them in person. She similarly sees »die bunten, kolossalen Gemälde« in town depicting a vicious tiger²⁴ eating a Moor alive before actually encountering the tiger on the mountainside. When she does so, she looks past the injured creature before her and instead perceives a violent threat »wie sie es vor kurzem gemalt gesehen.« The operation of iteration thus constitutes an anachronic event by coordinating an anticipatory viewing or *Eräugnis* with a later narrative event or *Eräugnis* that recalls in actuality the formerly mediated sight. Given the coincidence of retrospection and anticipation at the level of story, ana- and prolepsis at the level of discourse, it will not be clear whether an anachronic event is genuinely new or has actually happened; it will instead take on the appearance of a repetition. The princess's initial acts of sight (or *Eräugnisse*) in the first half of the story thus anticipatorily »prime« her with anxiety-ridden images or »Schreckbilder« (500) that function as phobic imprints, impressing themselves upon her imagination and memory in order to pre-contextualize a future event in terms of a past one.

The act of visual perception for Goethe is intermingled, of course, with that of mental apperception.²⁵ In his discussion of Purkinje's *Das Sehen in subjektiver Hinsicht* (1819), Goethe hence notes, »daß Gedächtnis und Einbildungskraft in

within character psychologies. When referring to the level of the story and/or character psychology, the reference to the past will be termed retrospection, that to the future anticipation; when referring to the level of discourse, I will use Genette's respective terms: analepsis and prolepsis. Both levels of story and discourse are intertwined at key moments in the *Novelle*, above all when the fire and animals are unleashed. Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin, Ithaca 1980.

24 The images of exoticized tigers and lions along with the »moor« index a societal configuration in *Novelle* wherein the »peaceful citizen« (»der friedliche Staatsbürger«) seek out sensational media depictions refracted through ideologies of European colonialism. The medium of the *Bänkelsang* here is above all central. See Tom Cheesman: Goethes »Novelle«. Die Novelle und der Bänkelsang, in: Goethe-Jahrbuch III, 1994, pp. 125-140; Gerhard Schulz: Exotik der Gefühle. Goethes »Novelle«, in: G.S.: Exotik der Gefühle. Goethe und seine Deutschen, Munich 1998, pp. 105-128.

25 Goethe, WA: 2.II:281-282.

den Sinnesorganen selbst thätig sind, und daß jeder Sinn sein ihm eigenthümlich zukommendes Gedächtniß und Einbildungskraft besitze, die, als einzelne begränzte Kräfte, der allgemeinen Seelenkraft unterworfen sind.«²⁶ The princess's acts of sight are thus also acts of the imagination, and the central problematic dramatized by *Novelle* at the level of story consists in the princess working through a pathology of the imagination, the latter's susceptibility to fearful enthrallment before *idées fixes*. These fixed ideas or phobic imprints give rise to anachronic narrative events by precontextualizing the present occurrence in terms of a past event and priming the princess for a future event in terms of the present. Liberation from this pathology of the imagination will ultimately come with the emergence of poetry at the text's conclusion and a correspondent shift from optical to auditory sensory channels. The child's lyric poetry speaks his present situation into aesthetically accessible presence and thereby enables a shift from the past's pre-contextualization of the present to the present's re-contextualization of the past, thus breaking the pathological imagination's repetitive cycle of anxious priming and sudden returns of the phobically impressed.

The narrative's focus on moments of optical mediation does *not*, then, aim at conveying the message that an ›unmediated‹ view of the ruins, say, is impossible, but, rather, that the imagination is all too quickly gripped and controlled by fearfully fixed impressions drawn from images and stories. Insofar as these phobic imprints prime the princess's character psychology and the narrator's description of subsequent events, the pathology of the imagination she exemplifies closely hangs together with the text's construction of anachronic narrative events. This becomes most explicit in the case of the fire, for here visual mediations give way to a verbal mediation, her uncle Friedrich's recounting of the first fire in the town's prehistory, a kind of framed story within a frame narrative:

»ich [Friedrich] reite niemals gern durch Markt und Messe; bei jedem Schritt ist man gehindert und aufgehalten, *und dann flammt mir das ungeheure Unglück wieder in die Einbildungskraft, das sich mir gleichsam in die Augen eingebrannt*, als ich eine solche Güter- und Warenbreite in Feuer aufgehen sah. Ich hatte mich kaum –« / »Lassen Sie uns die schönen Stunden nicht versäumen!« fiel ihm die Fürstin ein, da der würdige Mann *sie schon einigemal mit ausführlicher Beschreibung* jenes Unheils *geängstigt* hatte, wie er sich nämlich, auf einer großen Reise begriffen (496, emphasis added).

26 Eckhart Förster more generally discusses the role of the eye's inner activity when perceiving colors in relation to Fichtean concepts of activity. Eckhart Förster: *The Twenty-Five Years of Philosophy*, Cambridge MA 2012, pp. 250-276.

Not just the princess, but the uncle as well remains captive to the pathology of the imagination: the trauma of the first fire, »das ungeheure Unglück,« continues to ›blaze‹ in his »Einbildungskraft.« Despite his posttraumatic avoidance of riding through the town center, especially when a large social collective gathers there, the uncle nonetheless curiously repeats a descriptive story already told to the princess countless times, as if storytelling functioned for him as a means of working through the trauma or, alternatively, was symptomatic of a kind of repetition compulsion. The uncle's imaginative fixation on the fire has also contaminated the princess, for she remains »geängstigt« by the story. The »Schreckbilder« implanted into her memory through her uncle's storytelling blind her and other aristocratic protagonists to the reality before them in an anxiety-induced imaginative projection that infects the act of visual perception.

The symbolic potential of the fire in *Novelle* is usually read as an allusion to the French Revolution, but the fire may also symbolically stand for the ›flam-mability‹ of the imagination, as it were, and the sense organs it distorts from within, which may then light the world on fire, cast it into the red glow of an all-encompassing, projective anxiety. Goethe expressed exactly this in a parali-pomenon to *Novelle*: »sie [die Fürstin] glaubte wirklich dergleichen [Bilder] zu sehen und es ist keine Frage daß ein feuriges Auge sich die Gegenstände zum Schein entzünden, und als flammend vor sich schauen könne.«²⁷ As Goethe's Plotinian poem from his introduction to the *Farbenlehre* makes clear, the organ of the eye is productive as well as receptive: »Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?«²⁸ Each organ, such as the eye, possesses its own kind of imagination and memory, its own mode of productively contributing to the apprehended phenomenon in its very receptivity to it. Perceiving organ and ›element‹ (medium of perception) are complementary: as Goethe said of the fish, »Der Fisch ist für das Wasser da, scheint mir viel weniger zu sagen als: der Fisch ist in dem Wasser und durch das Wasser da.«²⁹ The same holds for the eye and its medium of light. Goethe avoids the teleological preposition »für« in favor of a model of reciprocal co-determination between organism and environment, organ and medium. For »ein feuriges Auge« to blaze forth is hence for the organ of sight to supersede transgressively the solar element of light within which it perceives. The eye, »zum Schein entzünde[t],« overtakes the sun and only sees its own imaginings »als flammend vor sich,« thereby becoming inadequate to its medium of visibility by projecting its own distortive light instead.

27 Goethe, WA: 1.18:468.

28 Johann Wolfgang Goethe: Entwurf einer Farbenlehre. Einleitung, in: J. W. G.: Schriften zur Naturwissenschaft, ed. Michael Böhler, Stuttgart 1977, p. 177.

29 FA 1.24:212.

Beyond the pathology of the imagination, most striking in the uncle's recounting is the transition between the levels of story and discourse. When recounting his memory to the princess, uncle Friedrich begins what Genette would term an external analepsis in a ›framed‹ story, an intradiegetic citation of an extradiegetic prehistory. After the princess interrupts Friedrich, the narrator proceeds to take up the uncle's story and finish telling it outside of rather than within the citational frame. This can be visually schematized in relation to the chain of events composing the story (lowercase »b« representing the uncle's act of storytelling).



Such schemas will help track the narrative discourse's construction of an anachronic event. After the princess traverses the semiotic border from town into the arboreal mountainside, she witnesses an actual fire, the second in the town's history, and now in the narrative present, without verbal or visual mediation: »auch wurde das Unheil den guten, unbewaffneten Augen der Fürstin bemerklich« (500).³⁰ The uncle interprets this novel narrative event as a repetition of the former one he narrated: »Ich fürchtete immer, das Unglück zum zweiten Male zu erleben« (500). Unlike the princess and uncle, Honorio remains calm, interpreting the narrative event without reference to the first fire: »In der Stadt wie auf dem Schloß sind die Feueranstalten in bester Ordnung, man wird sich durch einen so unerwartet außerordentlichen Fall nicht irre machen lassen« (500). Despite such calm reasoning, the princess sees not the fire before her, but her uncle's story:

Die Fürstin glaubte nicht daran; sie sah den Rauch sich verbreiten, sie glaubte einen aufflammenden Blitz gesehen, einen Schlag gehört zu haben, und *nun bewegten sich in ihrer Einbildungskraft alle die Schreckbilder*, welche des trefflichen Oheims *wiederholte Erzählung* von dem erlebten Jahrmarktsbrände leider nur *zu tief eingesenkt hatte*. / Fürchterlich wohl *war* jener Fall, überras-

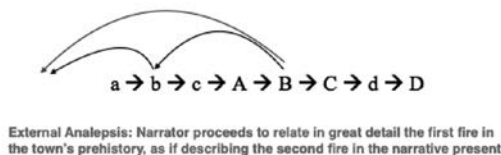
30 The term »semiotic border« (here between the town/new-castle spatial nexus and the forest/old-castle-ruins spatial nexus) is adapted from Jurij Lotman's definition of the narrative event: »An event in a text is the shifting of a persona across the borders of a semantic field.« Of note is the way in which the old castle ruins in the text dilate the border between the semantic fields of art/nature into a liminal zone in turn mirrored or ›bordering‹ on the zone of the second castle, itself bordering on the planar town. See Jurij Lotman: *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor 1977, p. 233.

schend und eindringlich genug, um zeitlebens eine Ahnung und *Vorstellung wiederkehrenden Unglücks* ängstlich zurückzulassen (500-I, emphasis added).

The pathology of the imagination here traps its traumatized aristocratic victims in a repetitive cycle of imaginative fixation on past fearful events, which pre-contextualize present events and themselves call for compulsively repetitive storytelling. The princess thus conducts an internal analepsis of the uncle's external analepsis, which can be visualized as follows (capitalized »B« representing the princess's sight of the new fire in recollection of the uncle's recollection in »b«):



After describing the princess's condition, the narrator himself takes up the story of the first fire at length and in great detail, finishing the uncle's external analepsis earlier interrupted by the anxious princess. The overarching arrow indicates the level of discourse rather than story:



Even the verbal stylization of Goethe's prose here alters, shifting from a nominal style of syntactic parallelism, of an equilibrium in stillness, to a verbal style of dynamic action. The first style is characterized by a prevalence of substantives over verbs, often passive or reflexive; syntactically balanced main and subordinate clauses; as well as a self-contained rhythmic tempo. The second style is characterized by the prevalence of verbs over substantives; onomatopoeic associations; un-nested, direct, and shorter sentences; as well as a faster rhythmic tempo; for example: »unten wütete das Element unaufhaltsam, die Bretter prasselten, die Latten knackten, Leinwand flog auf, und ihre düstern, an den Enden flammend ausgezackten Fetzen trieben in der Höhe sich umher« (501).³¹ This delicate transition in the text's prose style, which coincides with the narra-

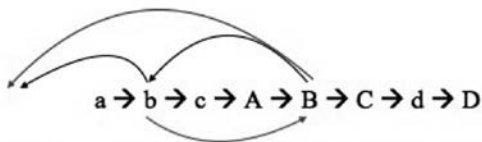
31 May also finds this distinction in the *Novelle's* style, arguing that both are synthesized when the Orientalized family enters the scene. I find this argument for stylistic synthesis unconvincing because it does not address the difference between prose and verse. Indeed, the *Novelle's* prose seems to return to the first style even after the family arrives, the sty-

tor's external analepsis of the first fire at the level of discourse, also happens to coincide with the narrative event of the second fire's outbreak at the level of story. Distinct textual levels are thus superimposed: first, at the level of story, the second fire in the narrative present; second, at the level of discourse, the first fire in the narrative's past; third, at the sub-narrative level of prose texture, the present event of a stylistic shift. Through this superimposition of distinct structural levels, the narrative generates an anachronic event.³²

In other words, the ›event‹ of the prose style's transition from balanced and nominal to dynamic and verbal modes generates the impression at the sub-narrative level of prose language that the narrator now omnisciently describes the second fire actually taking place in town. In a sense, the narrator, too, cannot help repeating the uncle's »wiederholte Erzählung« rather than narrating the new event – this is his second external analepsis, as if the uncle's earlier recounting of the first fire was actually an anticipation of the second. When seen in retrospect from a further position along the story's event-series, the uncle's first story {b} can thus be read as a retroactive prolepsis of {B}. The ›event‹ of style, its shift from nominal to verbal patterning, thus ›sees‹ the second fire through the ›lens‹ of the first, allows the first to come into view as a prolepsis of the second. Such a subtle alteration in the narrative's syntactic texture metaleptically distorts the relationship of story- and discourse-levels to overlay a prolepsis onto an analepsis and so generate an anachronic event:

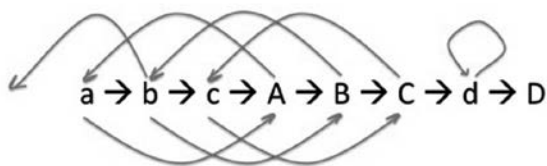
listic exception being the child's lyric poems. Kurt May: Goethes »Novelle«, in: *Euphorien* 1/33, 1932, pp. 278-283.

- 32 This bare bones stylistic transition at the level of the prose sentence could be worked out in more granular detail; it remains relevant to my reading insofar as it explicates an interaction between the levels of story and discourse in terms of the generation of an anachronic event, which will be relevant for my later argument on anachronistic forms of life (e.g., the nobility) in *Novelle* that are associated with precedent generic options cycled through and ultimately abandoned in the text's long genesis (e.g., the latent epic in the novella archived by the figure of Honorio). In a brilliant reading of this passage, Mülder-Bach draws on Harald Weinrich's *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964) to interpret how the juxtaposition of various forms of verb participles and present participles in particular (e.g., *flammend*) function to generate a sense of temporal relief that aims at what ancient rhetoricians termed *energeia*, or a presentification that rhetorically ›brings before the eyes‹: »Was Goethes Text im Zusammenspiel von infinite Verben und Erzähltempora aufbaut, ist demnach eine Art Tempusbühne oder Tempusszene, in der die Partizipien den Hintergrund abstecken, von dem sich ein im Präteritum bezeichnetes Geschehen als Vordergrund abhebt. [...] So bleibt das Hintergrundgeschehen in dem ›heranprasselnden Feuer‹ nicht im Hintergrund, sondern bewegt sich in den Vordergrund.« Mülder-Bach 2019 (fn. 22), p. 180.



Retroactive Prolepsis: Seen in retrospect, the uncle's story of the past fire determines how both princess and narrator will imagine/recount the future fire.

What Honorio saw as a genuinely new narrative event, »einen so unerwartet außerordentlichen Fall« (500), the princess and uncle imaginatively intuit as a traumatic repetition. Goethe's *Novelle* is thus titled not simply because it stages a single unheard-of event, but, rather, because it does so in such a manner that negotiates the very distinction between the event's singular novelty and its status as repetition, as a happening that takes place within the threshold between singularity and iterability. The anachronic event of the fire's outbreak thus hovers unstably between past and present to elude its own presentness in the foggy space where »noch« and »schon« coincide. Indeed, the »dichter Herbstnebel« that forms the grammatical subject of the text's very first sentence, which superimposed *still* and *already* into the paradoxical temporality of an event of sight, now recurs to mark the narrative's first genuine anachronic event. After recounting the first fire in excruciating detail, the narrator returns to the narrative present proper: »Leider *nun* erneuerte sich vor dem schönen Geiste der Fürstin der wüste Wirrwarr, *nun* schien der heitere morgendliche Gesichtskreis *umnebelt*, ihre Augen verdüstert; Wald und Wiese hatten einen wunderbaren, bänglichen Anschein« (501, emphasis added). Under the conditions of a pathological imagination, the event of the present moment (*Augenblick*) will only ever be perceptually accessible, only ever be ›present,‹ as the temporal blur of this thick transitional fog (»umnebelt«), the anachronic event both still and already something other than its own happening.



Anachronic Events:	Princess sees/encounters the ruins:	{a, A}
	Princess hears about/encounters fire:	{b, B}
	Princess sees/encounters the tiger:	{c, C}
Synchronic Event of Lyric:	The child sings poems	
	(before prince, before lion):	{d, D}

The narrative's prose metamorphoses in three phases into poetic verse, corresponding to the three members of the family that arrive onto the scene centered on the tiger needlessly slain by Honorio: (1) the mother's lament for the tiger, a discontinuous natural speech of affective exclamation; (2) the father's praise of creation, a continuous poetic prose; (3) and the child's sung trio of poems, themselves repeated twice: first in front of the prince with his family as musical accompaniment (›d‹ in the above diagram), then in front of the lion with only mother and guard as audience (›D‹ in the above diagram). Like Mignon's poem about a land presumed to be Italy in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, the mother's lament is a kind of proto-poetic speech embedded within the narrative's pragmatic frame. If Wilhelm in the *Lehrjahre* translates Mignon's poem so as to render its fragmented language semantically coherent and thereby carry out the narrativization of the lyric, then *Novelle* carries out the inverse operation of the lyricization of the narrative. The mother's lament, like Mignon's poem, is fragmented and in need of translation: »Eine natürliche Sprache, kurz und abgebrochen, machte sich eindringlich und rührend. Vergehens würde man sie in unsern Mundarten übersetzen wollen; den ungefähren Inhalt dürfen wir nicht verfehlen.«³³ After the father's praise of creation, which synthesizes rhetorical elements from the Book of Job with Goethe's geological Neptunianism, the child sings his first poem by recalling the tale of Daniel in the lion's den:

33 Commentaries note the confluence of three influences on the passage: (1) a »Grönländisches Todtenlied« from Herder's *Stimmen der Völker in Liedern* from which Goethe adopts the speech-situation of a mother's apostrophic address to a deceased ›child‹; (2) a funeral lament for the deceased Mohican warrior Uncas in Cooper's *The Last of the Mohicans*, from which Goethe adopts the pragmatic frame of the narrator's translation of »Ausbrüche der Leidenschaft,« a catalogue of the deceased's strengths as synecdochally represented by its body parts (e. g., paws and feet); and (3) Samson's riddle from *Judges* (»Speise ging von dem Fresser und Süßigkeit von dem Starken,« *Richter* 14:14, *Lutherbibel*). In Goethe's imagination, the lamentations of Cooper's Native Americans are, like Mignon's song in the *Lehrjahre*, in need of translation, and yet they recall the familiar *Volkspoesie* collected and edited by Herder while at the same time channeling the legend of Samson, who found a honeycomb in a lion's corpse after wrestling it to death. Cf. Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst*, Vol. 7: *Stimmen der Völker in Liedern*. Neu herausgegeben durch Johann von Müller. 1. Antheilung. Ueber Ossian und die Lieder der alten Völker, Stuttgart/Tübingen 1828, pp. 97-99; Hermann Meyer: *Natürlicher Enthusiasmus. Das Morgenländische in Goethes »Novelle«*, Heidelberg 1973; James Fenimore Cooper: *Die Lederstrumpferzählungen. Der letzte Mohikaner*, Meersburg/Leipzig 1936, pp. 410-412; Sp. Wukadonovic: *Goethes »Novelle«*. Der Schauplatz – Coopersche Einflüsse, Halle S. 1909; *The New Oxford Annotated Bible*, ed. Michael D. Coogan, Oxford 2007.

Aus den Gruben, hier im Graben
 Hör ich des Propheten Sang;
 Engel schweben, *ihn* zu laben,
 Wäre da *dem Guten* bang?
 Löw und Löwin, hin und wider,
 Schmiegen sich um ihn heran;
 Ja, *die* sanften, frommen Lieder
Habens ihnen angetan! (508, emphasis added)

Emphasis has been added to first and second poems in order to explicate the precise substitutions conducted by the child's variation-in-repetition. Like the father's speech, the child's first poem uses deictic shifters to cast himself into the role of Daniel, now on the mountainside: »*hier* im Graben / Hör *ich* des Propheten Sang.« The child hears the prophet's song but also sings it. He thereby speaks the fact that he hears his very own act of song about the prophet *as* a prophet, or in a kind of prophet role. The second poem thus transitions from the third-personal situation of Daniel in the lion's den to the child's first-personal situation, shared with the courtly audience as they stand before the prince's decision regarding the potentially dangerous animals set loose:

Engel schweben auf und nieder,
Uns in Tönen zu erlaben,
 Welch ein himmlischer Gesang!
 In den Gruben, in dem Graben
 Wäre da *dem Kinde* bang?
Diese sanften, frommen Lieder
 Lassen Unglück nicht heran;
 Engel schweben hin und wider,
Und so ist es schon getan. (509, emphasis added)

The child here transforms his citation of Daniel's situation into an interpretive frame for his own communicative situation. He has cast himself into the role of Daniel so as to reflect on the narrational pragmatic context within which his poems are situated. A situation that cannot have an anxious outcome (»bang«) now faces not Daniel, »dem Guten,« but »dem Kinde.« The prophet's song has now morphed into that of the angels, itself channeled by the child. No longer do »Engel schweben, *ihn* zu laben,« as in the first song, but the angels now ›refresh‹ the child and courtly audience alike with music: »Engel schweben [...] *Uns* in Tönen zu erlaben.« The child's poetic speech here becomes ›auto-generative‹: he does not prosaically describe or refer to, but speaks his pragmatic situation into being, collapsing the narrative frame around the lyric in favor of

a simultaneity of the poetic act of speech and the situation of sonic performance thereby spoken.³⁴ The deictic shifters accordingly reference the communicative circuit formed by the songs themselves, now the self-indexing »*diese* [...] Lieder« rather than merely cited »*Die* [...] Lieder,« and the listening audience of »uns,« which includes the child.

The poem's last line thus transforms from the declaration of an action conducted by the songs to pacify the lions (»die Lieder / Habens ihnen [den Löwen] angetan«) into the declaration of an illocutionary speech act of poetic song. As Jane Brown has brilliantly claimed, this poetic speech act protects the child in this potentially violent »den« of courtly hunters by taming the humans and ends with a statement of its own success: »Und so ist es schon getan,« the child's poem has effected their pacification. All three family members now join together in a prayer-like song that praises the ultimate vision of the creator rather than the limited, imaginatively pathological vision that has plagued the novel's protagonists: »Denn der Ewge herrscht auf Erden, / Über Meere herrscht sein Blick; / Löwen sollen Lämmer werden, / Und die Welle schwankt zurück« (509, emphasis added). The hunting party may now, like this »Welle,« restrain itself from killing a second animal, liberate itself from the cycle of anachronic events that are *already* pre-contextualized by phobic imprints *still* present to the imagination. The pragmatic consequence is the prevention of further needless violence: »Blankes Schwert erstarrt im Hiebe, / Glaub und Hoffnung sind erfüllt; / Wundertätig ist die Liebe, / Die sich im Gebet enthüllt« (509). In summary, the child's first two poems transition in status from (1) a citation of the tale of Daniel in the lion's den into (2) an interpretive frame for the child's own narrative situation, a frame with which the child may replace the narrator's own pragmatic frame. The child's variation-in-repetition thus executes the lyricization of the narrative, the narrative's staging of the lyric as an event that transcends the chronologic of narrative emplotment. The child's second poem specifically does this by »healing« the princess and hunting party. The third poem then (3) sums up the family's activities claiming a divine authority above the political one. Every listener has accordingly been transformed by the aesthetic experience of poetry:

Alles war still, hörte, horchte, und nur erst, als die Töne verhallten, konnte man den *Eindruck* bemerken und allenfalls beobachten. Alles war *beschwichtigt*, jeder in seiner Art gerührt. Der Fürst, als wenn er *erst jetzt* das Unheil

34 This is Klaus Hempfer's formulation, which he uses to delineate a transhistorical conception of the lyric not as genre, but as mode of verbal presentation on the same plane of generality as narrative and drama in the senses of mimesis and diegesis. Klaus W. Hempfer: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2014, pp. 30-45.

übersähe, das ihn vor kurzem bedroht hatte, blickte nieder auf seine Gemahlin, die, an ihn gelehnt, sich nicht versagte, das gestickte Tüchlein hervorzuziehen und *die Augen damit zu bedecken*. Es tat ihr wohl, die jugendliche Brust von dem Druck erleichtert zu fühlen, mit dem die vorhergehenden Minuten sie belastet hatten. Eine vollkommene Stille *beherrschte die Menge*; man schien die Gefahren vergessen zu haben, unten den Brand und von oben das Erstehen eines bedenklich ruhenden Löwen. (509, emphasis added)

It is no longer the »furchtbaren Bildern, die [...] den wundersamsten Eindruck [machen]« (502), but rather the child's liberating acoustic »Eindruck.« A stillness now rules over (»beherrschte«) this potentially violent »mob« (»die Menge«). The process of healing becomes clearest when one examines the condition of the princess's eyes, which includes the mind's eye: they were first described as »ihre glänzenden Augen« (492) when she looked upon the old ruins through the distortive lens of the telescope; then her vision before the anachronistic event of the fire was »umnebelt, ihre Augen verdüstert« (501); in contrast, she now lifts her handkerchief, »die Augen damit zu bedecken.« The fearful, subjective projections of her »lustrous« eyes no longer cast the world in a »bänglichen Anschein« (501), no longer transpose onto present events an inner fog of anxiety cast outward. Her eyes are instead covered, her ears open to the present moment the lyric unfolds before her as she is attuned to the tonal flow that refreshes her senses and imagination alike. The princess and the prince, political authority itself, may both be »beschwichtigt, jeder nach seiner Art gerührt.« The same verb (*beschwichtigen*) will intradiegetically migrate from narrator to prince when the latter asks if the family may »durch den Gesang dieses Kindes, mit Hülfe dieser Flötentöne [den Löwen] beschwichtigen« (509). This lexical migration renders explicit that it is the hunting party and the prince's political authority that is actually in need of taming, not the lion.³⁵ The transformative stream of natural creation invoked by the father imaginatively becomes one with the mother's verbal »Strom von Worten,« with the child's musical »Tonfolge ohne Gesetz« to transform its listeners and prevent further violence by healing the pathology of their imaginations, ending the repetitive cycle of anachronistic events by poetically attuning these humans to the now that is the present ongoingness of natural creation itself. The narrative event of the lyric, one might say, restores

35 Drawing on Goethe's reading of James Fenimore Cooper's *Last of the Mohicans*, Jane Brown reads the child as a figuration of the flute-playing David, whose songs intended to tame the Indians often tame the colonial settlers instead, allowing her to interpret the true »taming« that takes place in the *Novelle* as referring to the humans rather than the animals, which, being circus performers and, for that matter, injured, are already tame, if not lame. See Brown 1980 (fn. 2).

presence to the temporal present through language and thereby overcomes a narrative temporality out of joint by syncing characters to its meaningfully sonic unfolding.

The textual mechanism that enables this poetic attunement of characters in the storyworld to the present moment is itself described by the narrator before the child begins his key, self-thematizing second poem. Spoken with Jakobson, the child projects the principle of equivalence from the paradigmatic axis onto the syntagmatic one: »Eindringlich aber ganz besonders war, daß das Kind *die Zeilen der Strophe nunmehr zu anderer Ordnung durcheinander schob* und dadurch, wo nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte« (508, emphasis added). As the previous analysis makes clear, the child *does* bring about »einen neuen Sinn,« but the narrator cannot recognize this, merely ascribing the child's iterative rearrangement of verse lines an affective function. The narrator's oversight is not altogether surprising, for, in the realm of narrative, repetitions are, in a sense, mute, incapable of partaking in the progressive momentum driving forward the action-sequences that make up the plot. Barthes hence claims that »the origin of a sequence [of narrative events] is not the observation of reality, but the need to vary and transcend the first *form* given man, namely repetition: a sequence is essentially a whole within which nothing is repeated.«³⁶ In the realm of poetry, however, repetition forms the basic operation that projects paradigmatic equivalences onto the syntagmatic axis (for two phonemes or grammatical figures to be equivalent is for two syntagmatic elements to be seen as variant iterations of one and the same paradigmatic set). The metamorphosis of narrative into lyric thus takes place via the transformation of an iterative operation: whereas before, the narrative temporality of *Novelle* was governed by anachronic events that occlude the novelty of the event in lieu of its apparent (often traumatic) reenactment, the narrative event of the lyric now re-synchronizes characters to the present moment as well as reconfiguring narrative time. As Barthes notes,

structurally narrative institutes a confusion between consecution and consequence, temporality and logic. This ambiguity forms the central problem of narrative syntax. [...] Analysis today tends to »dechronologize« the narrative continuum and to »relogicize« it, [...] the task is to succeed in giving a structural description of the chronological illusion – it is for narrative logic to account for narrative time. [...] Time belongs not to discourse strictly speaking but to the referent.³⁷

³⁶ Barthes 1977 (fn. 20), p. 124. Emphasis in original.

³⁷ Ibid, p. 99.

Rather than debunking what Barthes terms »the chronological illusion,« analysis of the narrative ›unit‹ of the anachronic event in Goethe's *Novelle* exposes the limits of such a structuralist approach to narrative. This is the case because the anachronic event turns out not to be a clearly demarcatable unit at all, but a kind of blurred transition, the coincidence of »noch« and »schon« with which the text's very first sentence began. Irrevocably temporal in character, then, a narrative made up of anachronic events cannot be elucidated into a static structure nor segmented into neatly demarcated action-sequences; an atemporal logic lying behind and surreptitiously driving the narrative temporality cannot be found. At the subnarrative level of poetic prose, *Novelle's* sentences continue onwards, not just actualizing the anachronic structure but, via the arrival and performances of the itinerant family, de- and trans-forming it through a carefully tuned re-synchronization. The structure of narrative time (the anachronic event) thus changes *in* time, the time of the prose sentence's unfolding. As will become apparent below, the anachronic narrative structure of Goethe's text is closely linked to anachronistic forms of life that linger on within the intradiegetic storyworld, in turn ›archiving‹ precedent literary genres Goethe experimented with during the text's long genesis.

The entire text concludes with the lines of verse sung by the child; the narrator does not return to complete the narrative frame. If the child's first sung trio of poems constituted the narrative event of the lyric, then their second iteration constitutes the lyric's overcoming of the narrative, an opening onto the poetic event of ritual utterance meant to be repeated and brought to ever-renewed life in the present. Unlike the pre-contextualized, iterative semblance of anachronic events, the child's improvised variations on his former trio of poems repeat in a new context. Subject to the second, broader operation of recontextualization, poetic iteration functions to bring the singularity of the event to light, for repetition in a new context generates the possibility of novelty. While characters experiencing an anachronic event remain unaware of the event's occurrence in a different context, the semantic innovation of the child's final poem (unheard of before) allows repetition in a new context to open onto the singularity of the situation, speaking that situation into being directly for the reader and without further narratorial comment:

Und so geht mit guten Kindern
 Selger Engel gern zu Rat,
 Böses Wollen zu verhindern,
 Zu befördern schöne Tat.
 So beschwören, fest zu bannen
 Liebem Sohn ans zarte Knie
 Ihn, des Waldes Hochtyrannen,
 Frommer Sinn und Melodie. (513)

If the sentence, for Barthes, formed a ›hollow‹ of verbal freedom for the writer, situated between the linguistic code and the narrative code, then Goethe crafts sentences so radically free in *Novelle* that they overcome the sentence altogether to enter the sphere of poetry. As a sentence, the text's last bit of discourse might read: »So beschwören frommer Sinn und Melodie den Hochtyrannen des Waldes, um ihn dem lieben Sohn ans zarte Knie fest zu bannen.« As a series of verse lines, however, the poem violates grammatical word order to present us first with the verbs, then with the dative object of the child followed by the accusative object of the lion (referred to as a ›tyrant‹, as if in allusion to the prince).³⁸ Only at the very last line does the grammatical subject become clear: neither child nor lion, the only characters effectively left at the text's conclusion, but »Sinn und Melodie.« The poem's own musical mode of sense-making becomes the primary agent now, the verse line in its blatant, free disregard for word order overcoming the rule of the sentence. This overlay of multiple transformations ultimately provides an answer to the question of why Goethe titled *Novelle* after its generic designation. The »unerhörte Begebenheit« of its narrative is not simply the child's act of song that tames the lion nor even the more technical ›event‹ of the prose sentence's self-transcendence into the state of verse. Rather, the child's poetic act allows an occurrence, a *Begebenheit*, to be experienced as genuinely novel, as *unerhört*, as if for the first time in this storyworld: allows for the singular narrative *novum* to emerge from – as – poetic iterability itself.

II. An Intertextual Unconscious:

James Fenimore Cooper & Ludwig Tieck in Goethe's *Novelle*

The anachronic event, defined by a temporal imbrication of »noch« and »schon,« provides a general structural figure that further captures not only the anachronic temporality of the text's narrative structure, but also the political situation of this post-revolutionary social order: the prince's father and thus the state has *already* incorporated the lessons of a former revolutionary tumult, perhaps what led to the first fire in town, while the aristocratic nobility nevertheless *still* lingers on in new guise, even in a new castle.³⁹ An early sentence strik-

38 As Cornelia Zumbusch has compellingly noted, all three verbs in this final strophe are infinitives: »Indem die Zeitworte in die unbestimmte Form des Infinitivs versetzt sind, suggerieren sie auch die buchstäblich in-finite, unbegrenzte Formbarkeit des Gedichteten.« See Zumbusch 2020 (fn. 7), p. 238.

39 Werner Michler makes a similar point, drawing on the concept of anachrony but pursuing a reading that emphasizes the generic, abstracted character of the text's social topography, ultimately reading *Novelle* as an exploration of the very notion of genre in terms of

ingly recapitulates the structure of syntactic parallelism hinged on a comma, but this time brings to the fore the paradoxical simultaneity of bourgeois and feudal political orders by juxtaposing the »Finanzminister« and »Landjägermeister«:

Wenn sich nun der Fürst fast ausschließlich in diesen Tagen mit den Seinigen über diese zudringenden Gegenstände unterhielt, auch besonders mit dem Finanzminister anhaltend arbeitete, *so* behielt doch auch der Landjägermeister sein Recht, auf dessen Vorstellung es unmöglich war, der Versuchung zu widerstehen, an diesen günstigen Herbsttagen eine schon verschobene Jagd zu unternehmen, sich selbst und den vielen angekommenen Fremden ein eignes und seltnes Fest zu eröffnen. (491-2, emphasis added)

The economic self-regulation of the state, perhaps to be fully rationalized in the future, and the courtly ritual of the hunt, an adage from the feudal past, thus coincide. The sentence's phrasing, however, suggests that the courtly dimension of this form of life remains especially precarious: the head of the hunt retains his »Recht,« as if he might otherwise have lost it to the financial ministers. The hunt itself has also already been deferred and faded into a rarity, a »seltnes Fest,« as if the entire courtly form of life were in the process of fading away. The sentence's syntax thus performs a balancing act not just between its clauses (»Wenn ..., so ...«), but between two historically marked forms of sociopolitical organization. The sentence thus becomes legible as a syntactic emblem of the post-revolutionary lesson learned a generation earlier by the prince's father, »daß alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen jeder nach seiner Art *erst gewinnen und dann genießen* sollte« (491, emphasis added). The parallel arrangement of the sentence, moving from the prince's activity in economic »zudringende Gegenstände« to a »seltnes Fest,« thus mirrors the bourgeois civic arrangement among »Staatsglieder,« which proceed from profitable production to enjoyable consumption, from *Gewinn* to *Genuß*.

Viewed text-genetically, the deferred hunt in *Novelle* is exposed as a politically impotent residuum of Goethe's original plan for an epic.⁴⁰ As Wilhelm von

cultural practices for rendering generic in the sense of symbolic-typical: »Tatsächlich lässt sich die eigentümliche Anachronie der *Novelle* daraus erklären, dass es sich in ihr um einen inszenierten Zusammenstoß zweier historischer Epochen handelt, die sich vor allem über generische Signale profilieren. [...] ›Alteuropa‹ vs. ›Moderne‹, ständische vs. Klassengesellschaft, Feudalismus vs. Kapitalismus. Dieser latente Konflikt ist present, wenn auch mit der größten Dezenz angedeutet.« Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750 – 1950*, Göttingen 2015, pp. 347-411; here p. 379.

40 As Borchmeyer puts this, »Der Fürst und sein Hof führen eine durch überlieferte höfische Gepflogenheiten, Rituale und Förmlichkeiten nur dürftig verdeckte bürger-

Humboldt related Goethe's initial subject matter to his wife Caroline in a letter from 1797: »Nur bei der Jagd, meinte er [Goethe] zeige sich noch etwas dem Heldenalter gleichsam Ähnliches, weil doch da jeder selbst tätig sein, selbst Hand anlegen muß.«⁴¹ Hegel similarly argued that fundamental historical changes in the nature of social organization forced Goethe's epic *Hermann und Dorothea* to take shape as an idyll, for only within the restricted circle of a bourgeois town may individual activity influence the societal whole. Modern social organization, in contrast, is systemically differentiated and hence characterized by the fact that influence on the societal whole may only be exerted via supra-individual, mediating institutions. In *Über epische und dramatische Dichtung*, Schiller and Goethe anticipate this Hegelian argument about the epic's necessary transformation into a bourgeois idyll in modernity by claiming that epic protagonists »am besten auf einem gewissen Grade der Kultur stehen, wo die Selbsttätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt.« To allow the premise of the epic hunt to fade into a mere subplot within the *Novelle's* narrative trajectory toward the lyric, then, amounts to dramatizing the inherent unsustainability of courtly society under the historical conditions of modernity. Such a form of life is exposed as a kind of historical remnant or lingering specter, as unlivable in 1827 after the French Revolution as Goethe's original epic *Die Jagd* was unwritable. Goethe's novella thus thinks through how literary genres, by opening up a normative space of aesthetic possibility for infinite elaborations of their generic idea, simultaneously expose themselves to the possibility of their own extinction. Goethe's *Novelle* concerns itself in particular with how this historical exhaustibility of a genre correlates with the historical precariousness of human forms of life.

The precarity of this social form of life reaches subdued articulation as early as the third sentence of the *Novelle's* first paragraph, again built around a syntactic parallelism: »Auch hie und da gebärdete ein Pferd sich mutiger, von feuriger Natur getrieben oder von dem Sporn des Reiters angeregt, *der* selbst hier in der Halbhelle eine gewisse Eitelkeit, sich zu zeigen, nicht verleugnen konnte« (491, emphasis added). The second comma here functions as the crucial semantic axis, juxtaposing the horse with its rider, animal and human alike each attributed a reflexive verb (*sich gebärden*, *sich zeigen*). Whether the horse misbehaves due to its own ›fiery nature‹ or the rider's spur, however, remains essentially ambiguous. This first subordinate clause's ›oder‹ anticipates more

lich-prosaische Existenz, ihr Leben ist wie das aller anderen Staatsglieder von Arbeit angefüllt.« See Dieter Borchmeyer: *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe*, Kronberg i. T. 1977, pp. 333-350.

41 Cited in *ibid.*

global symbolic ambiguities about the status of the fire that breaks into town (is it simply a natural occurrence or one perpetrated by »die Menge«?) and the animals thereby set loose (are they already tame, given that they are circus animals, or driven by their own destructive »feuriger Natur«?). At the same time, the rider cannot help but indulge in the »Eitelkeit, sich zu zeigen,« articulating one of the main social-representative functions of the hunt, which qua ritual allows for the self-presentation of public persons or nobles in the worldly space of court society, even when transposed into a forest.⁴² The rider nonetheless remains shrouded »hier in der Halbhelle,« and so the visibility of courtly self-presentation – its societal recognizability – remains questionable, indeed, may even be the cause leading the rider to kick the spur and thus unleash a potentially revolutionary »feuriger Natur.«

What remains of the hunt as the subtext for a latent, unrealized epic within the novella is embodied in the character of Honorio: he archives the various genres and forms, from ancient epic to romantic ballad, through which the text cycled in its earliest conception. Honorio is the only character in Goethe's *Novelle* to carry a proper name (though an admittedly symbolic one). All other characters are designated by their social status or a rather stock name such as »Friedrich.« Seen through the lens of an intertextual triangulation between Goethe, James Fenimore Cooper, and Ludwig Tieck, Honorio emerges as a cryptic signature for an entire textual archive, as the outcome of a symbolic negotiation between heterogeneous genres and literary-historical contexts. Indeed, what a structuralist account of narrative would elide by virtue of its search for an atemporal logic of consequence standing behind an »illusionary« chronology

42 Habermas interestingly relates this social-representative function of showing oneself in the world, part of the courtly form of life, to Wilhelm Meister's penchant for theater in the *Lehrjahren*: »Wilhelm gesteht dem Schwager das Bedürfnis, »eine öffentliche Person zu sein und in einem weiten Kreis zu gefallen und zu wirken.« Da er jedoch kein Edelmann ist und auch als Bürger nicht vergeblich sich bemühen will, es bloß zu scheinen, sucht er, sozusagen als Öffentlichkeitsersatz – die Bühne. [...] Das [theatralische] Publikum ist jedoch bereits Träger einer anderen Öffentlichkeit, die mit der repräsentativen nichts mehr gemein hat« (27-28). If *Wilhelm Meisters Lehrjahre* depicts in the figure of Wilhelm a bourgeois with an anachronistic desire to become a member of a fading nobility despite fundamental structural changes in society that render the aristocratic class economically defunct in the long-term (destined to be replaced by the managerial class of bureaucrats), then *Novelle* depicts this societal transition from the perspective of the nobility rather than the bourgeoisie. See Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1971; Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Munich 1981.

here becomes apparent: the entire subplot of Honorio's illicit passion for the princess.

Before turning to these intertexts, however, some orienting plot summary is in order. In *Novelle*, Honorio's passion comes to expression only surreptitiously, filtered through the understated conventions of courtly politeness (*Höflichkeit*). After he shoots the tiger successfully, Honorio hesitates to shoot the animal a second time, as this would damage the fur he wishes to gift the princess as a sign of his triumph. The princess, however, finds this gift to have almost erotic undertones: she exclaims »Frevelt nicht!« and continues to repeat a thrice-spoken command »steht auf!« – »Vor allen Dingen steht auf! [...] Steht auf!« wiederholte die Fürstin [...]. Daß anstatt einer jugendlichen Freude eine gewisse Trauer über sein [Honorios] Gesicht zog, hatte die Fürstin nicht Zeit zu bemerken« (503-4). Only through the narratively functionless repetitions of the princess – her thrice-spoken command »Steht auf!« – does the gravity of the situation become apparent. The narrator restrains himself from providing the background of their relationship, simply noting that Honorio offers her the pelt as a »Triumphzeichen [...] mit glühender Wange« (503) and looks dismayed after she agrees to allow him to travel the world. Indeed, the princess expressly mentions the fact that the prince (her husband) must approve Honorio's travel, reminding the knight of her unavailability and class difference.

Why does the narrator restrain himself at just the moment that Honorio begins to unrestrain and hint at his amorous passion for the princess? In Goethe's narrative schema for *Novelle*, the unspoken background that reverberates in this dialogue becomes explicit:

86. Er kniet auf dem Tyger.
87. Äußerer Anstand.
88. Zugesagte Gnade.
89. Ausgesprochener Wunsch zu reisen.
90. Schon oft wiederholt und motivirt.
91. Warum sich entfernen jetzt eben da er so hülfreich geworden.
92. Höhere Bildung als Vorwand.⁴³

Already in this early schema, the civility of their dialogue remains but an »Äußerer Anstand,« Honorio's wish to travel away from court but a »Vorwand« for testing whether the princess reciprocates his interest (had she replied that Honorio was not allowed to travel away, this would keep him in her vicinity). At this point, the musical family arrives onto the scene, preventing further humiliation and potential impropriety. The prince orders Honorio to start a small

43 WA I/18, p. 487 (paralipomena). Emphasis added.

fire with which to frighten the lion should the family fail, but before Honorio can carry out his orders, he encounters the mother alone, as he was previously alone with the princess:

Aber die Herankommenden schien er [Honorio] kaum zu bemerken; er saß wie in tiefen Gedanken versunken, er sah umher wie zerstreut. Die Frau sprach ihn an mit Bitte, das Feuer nicht anzünden zu lassen; er schien jedoch ihrer Rede wenig Aufmerksamkeit zu schenken. [...] Honorio schaute gerade vor sich hin, dorthin, wo die Sonne auf ihrer Bahn sich zu senken begann. »Du schaust nach Abend,« rief die Frau; »du tust wohl daran, dort gibts viel zu tun; eile nur, säume nicht, du wirst überwinden. Aber zuerst überwinde dich selbst!« Hierauf schien er zu lächeln; die Frau stieg weiter, konnte sich aber nicht enthalten, nach dem Zurückbleibenden nochmals umzublicken; eine rötliche Sonne überschien sein Gesicht, sie glaubte nie einen schönern Jüngling gesehen zu haben. (510, emphasis added)

The semantics of (self-)overcoming (*Überwindung*) migrates from the mother's advice to the narrator's description of the child after the latter has tamed the lion: »wirklich sah das Kind in seiner Verklärung aus wie ein mächtiger, siegreicher Überwinder, jener [der Löwe] zwar nicht wie der Überwundene, denn seine Kraft blieb in ihm verborgen, aber doch wie der Gezähmte, wie der dem eigenen friedlichen Willen Anheimgegebene« (512). Critics have continually vacillated on the interpretive question of which scene of ›overcoming‹ to prioritize: does the lion represent a symbolic transfiguration of Honorio's newly ›tamed‹ passions, as critics such as Seuffert und Wäsche have contended, or does Honorio's need to overcome himself simply form an anticipation in the subplot of the more primary, utopian conclusion of the child's Orphic song that overcomes violence, as critics such as Beutler and Meyer have argued?⁴⁴ Rather than prioritizing one scene over the other, the semantics of (self-)overcoming and piety common to both invite us to see the scenes in symbolic counterpoint: Honorio's ›prosaic‹ passion and the child's poetic song, the taming of human instinct mirroring that of a bestial »Tyrannen der Wälder.«

Nonetheless, the symbolic thrust of readings that construct a paradigmatic resemblance between Honorio and the lion, both of whom overcome themselves, all too easily elides the implicit background of his relationship with the princess sketched above. This unspoken background only becomes fully legible when seen as the outcome of a complex intertextual interaction. Turning toward

44 Cf. Bernhard Seuffert: Goethe's »Novelle«, in: Goethe-Jahrbuch 19, 1898, pp. 133-166; Erwin Wäsche: Honorio und der Löwe. Studie über Goethes »Novelle« mit einem Abdruck derselben, Säckingen 1947; Beutler 1938 (fn. 16), pp. 324-352; Meyer 1973 (fn. 33).

neglected intertexts for Goethe's *Novelle* will allow us to specify more fully the role of Honorio. *Novelle* itself will thereby emerge as the structural outcome of a metamorphic reaction set off by the contact and mutual interpenetration of different plot structures in texts by Cooper and Tieck. Intertextual relationships can be understood in this way as a matter of morphological transformation, a twisting and bending of amalgamated plot structures projected into novel literary historical contexts so as to enable narrative innovation.

When the mother finds Honorio melancholy and isolated, he looks westward toward the setting sun, and so, too, was Goethe looking westward when he took up the plan for the failed epic *Die Jagd* in 1826. As his working diary makes clear, Goethe was closely studying *The Pioneers, or the Sources of the Susquehanna; a Descriptive Tale* (1823) by James Fenimore Cooper.⁴⁵ Indeed, the time of *Novelle's* conception coincided with Goethe's intense study of the United States. Herzog Karl Bernhard had conducted a fourteen-month-long journey through the U. S. and Canada in 1825-26, and Goethe diligently read through Bernhard's travel diary in epistolary form and met him in person upon his arrival, even facilitating the journal's publication in 1828. Goethe was further studying American geology and reading Warden's *Statistical, political, and historical account of the United States* (1819). Such multidisciplinary study of the U. S. accompanied his reading of a total of six novels by Cooper from September 1826 to January 1828. Cooper's novels were almost instantly translated into German and French upon publication in English. Right before taking up his old schema for the unrealized epic *Die Jagd* on Oct. 4, 1826, Goethe reads Cooper's *The Pioneers* a second time on Oct. 1: »Den Cooperischen Roman zum zweytenmal angefangen und die Personen ausgeschrieben. Auch das Kunstreiche daran näher betrachtet und fortgesetzt.«⁴⁶ The very next day, he notes: »Die Quellen von Susquehanna fortgesetzt.«⁴⁷ Finally, upon later finishing Cooper's *The Prairie* (1827), Goethe characterizes Cooper's novelistic art in general: »Las den

45 Nicholas Saul has investigated Cooper's influence on the conception of the *Wanderjahre*, while Jane Brown has drawn connections between *The Last of the Mohicans* and *Novelle*. Sp. Wukadonovic has also reconstructed the exact chronological arc of Goethe's study of Cooper's novels and notes a number of parallels to *Novelle* (examining the mother's lament in light of *the Mohicans*, for example) without, however, moving beyond the philological confirmation of influence to the exact nature of the intertextual connection. In what follows, I focus on Cooper's *The Pioneers*, the first Cooper novel Goethe read, rather than *The Last of the Mohicans*. Cf. Nicholas Saul: Goethe and Colonization. The »Wanderjahre« and Cooper, in: Goethe and the English-speaking World, ed. Nicholas Boyle and John Guthrie, Rochester 2002, pp. 85-98; Brown 1980 (fn. 2); Wukadonovic 1909 (fn. 33).

46 Ibid., p. 251.

47 Ibid., p. 252.

Cooperschen Roman bis gegen das Ende und bewunderte den reichen Stoff und dessen geistreiche Behandlung. Nicht leicht sind Werke mit so großen Bewußtseyn und solcher Consequenz durchgeführt als die Cooperschen Romane.«⁴⁸ In the article titled »Stoff und Gehalt, zur Bearbeitung vorgeschlagen« from an issue of *Ueber Kunst und Alterthum*, moreover, Goethe recommends diverse subject matter for literary rendition by ambitious German authors. Among the three texts recommended is Ludwig Gall's *Auswanderung nach den Vereinigten Staaten* (1822). Goethe notes the difficulty of adapting the source material, however, for »Der Bearbeitende müßte den Stolz haben, mit Cooper zu wetteifern, und deßhalb die klarste Einsicht in jene überseeischen Gegenstände zu gewinnen suchen.«⁴⁹

As these collected remarks make clear, Goethe considered Cooper a literary equal and closely studied Cooper's approach to novelistic construction. Goethe admired in particular »das Kunstreiche« in *The Pioneers*, which deftly introduces a vast cast of characters and the multifaceted interests that come into conflict with one another as the sprawling novel develops. For the sake of orientation, it will be helpful to provide a quick structural summary of Cooper's novel, for Goethe was not merely »influenced« by it, but adapted and transformed its inner constitutive principles. Though Cooper's narrative may appear disjunctive, it is quite carefully and thoroughly composed. As Goethe remarked, Cooper organized subject matter in his plots with great »Consequenz.«⁵⁰ If the status of the narrative event as anachronic was at issue in *Novelle* as the psychosocial problem of an inflamed imagination, in *The Pioneers* the question of narrative agency – how to characterize people's actions after the event, the retrospective account of what a human deed consisted in and was responsible for – becomes central.⁵¹

Goethe, who began his novella as a *Jagdepos*, must no doubt have been drawn into Cooper's *Pioneers* through its opening description of a hunt. The novel begins with a deer being shot, but who killed the deer (and may therefore claim

48 WA 3.11:76 (June 1827).

49 WA 1.41:294.

50 Some contributions in the secondary literature have brought out this structural organization in the background of Cooper's seemingly disjointed novel. Cf. Peter Valenti: »The Ordering of God's Providence«. Law and Landscape in »The Pioneers«, in: *Studies in American Fiction* 7/2, 1979, pp. 191-207; Thomas Philbrick: Cooper's »The Pioneers«. Origins and Structure, in: *PMLA* 79/5, 1964, pp. 579-593; Gerry Brenner: Cooper's »Composite Order«. »The Pioneers« as Structured Art, in: *Studies in the Novel* 2/3, 1970, pp. 264-275.

51 The original consulted here is James Fenimore Cooper: *The Pioneers, or the Sources of the Susquehanna. A Descriptive Tale. Historical Introduction & Explanatory Notes* by James Franklin Beard, Albany 1980.

it) remains ambiguous: Judge Temple shot at the deer, as did Natty Bumppo (a white settler who has taken on the Native American form of life) and Edwards (Natty's hunting companion and a mysterious character whose lineage is slowly revealed at end). Temple claims that he killed the deer, while Natty claims that he also shot at it but missed, arguing that a younger hand must have killed it. Edwards, it turns out, fired the killing shot, but was himself wounded by Judge Temple's misfire. To complicate matters, Temple owns the land, and it is technically illegal for Natty (also known as Leatherstocking) to hunt on this land. At the same time, townspeople will later argue over whether Edwards should sue Temple for the injury. Both sides in the dispute are thus exposed to their act's possible legal ramifications. Temple accordingly shifts from first claiming that he killed the deer to asserting his claim of ownership over the land qua hunting grounds and trying (out of goodwill) to buy the deer from Leatherstocking. In the end, Temple simply brings the injured Edwards into his home to be cared for.

Cooper thus takes the novel's very first narrative event – a deer is shot – and kaleidoscopically reflects it so as to introduce a world, seeing the deer's killing in multiple, conflicting legal and moral dimensions: Who killed the deer? To whom does it belong? To whom does the land belong? All protagonists are imbricated in the deer's shooting from the beginning, the deed not ascribable to one in isolation, the land (like the deer) sponsor to overlapping claims of ownership. The central conflict in the novel will turn out to be between Natty and Judge Temple, respective representatives of the unwritten code of woodmanship and hunting ritual (primitive freedom, natural law), on the one hand, and the written, man-made laws of civilized mercantile progress, on the other. The rights to the land are negotiated in the space stretched by this polarity, but the town complicates such facile oppositions, for its »wasty ways« (as Natty terms them) stand in stark contrast to the self-discipline exercised by *both* Natty and Temple. Four prominent vignettes on town life thus double as scenes of ecological devastation: the ruination of the trees during the manufacture of maple; the massacre of the passenger pigeons with cannon fire; the wasteful netting of fish; and a fire that has spread from town onto the mountainside. These four scenes also correspond to the elements of earth, air, water, and fire.

Much as Goethe's *Novelle* unfolds in a social setting characterized by an anachronic simultaneity of feudal and bourgeois political orders, Cooper's novel depicts the colonial settlement of Templeton near Lake Otsego in a *transitional* state, between the hunting culture of the Native Americans and the full establishment of an ordered, stable civilization. As the remnant of a past indigenous form of life stands Mohegan or Old Indian John, who dies during a forest fire and is the only ethnic Native American in the novel (Natty, a white man, has adopted the indigenous form of life). As a premonition of the future United

States, Edwards, on the other hand, symbolically merges all competing claims to land ownership within his complex identity: his father, the British soldier Major Effingham, was adopted by Mohegan after saving the latter's life during the French and Indian War; Effingham also obtained the royal patent to the New York lands later purchased far more cheaply, after the Revolutionary Wars, by Judge Temple, who was a business associate of Effingham. By marrying Elizabeth, Judge Temple's daughter, Edwards thus synthesizes the oldest, Native American claims to the land with Judge Temple's most recent. Between past and future forms of life (Mohegan and Edwards), the main conflict unfolds between Natty and Temple, themselves characterized as deficient modes of clinging to an irretrievable past (Natty, also known as Leatherstocking) and destructively progressing to a modernized future (Temple, also known as the Judge).

Though he lives as a native, Natty carries out an isolated existence in his hut in the woods, belonging neither to the white settlement nor to a native tribe, for Mohegan is the last of his kind. Estranged from human society by virtue of this isolating hybrid identity, Natty advocates instead on behalf of the animals and trees. During the massacre of the passenger pigeons, for example, he holds a monologue on God's creatures strikingly similar to that of the father in *Novelle* and thereby convinces Judge Temple of the procedure's wastefulness. Temple is deeply affected and tries to help as best he can, not by conserving the birds but by facilitating their commodification: he commercializes the sale of pigeons.

Temple's own past evinces itself as complex: he abandoned his Quaker background and betrayed the Crown during the Revolutionary wars, evolving into a figure of mercantile progress at the expense of past tradition. Tellingly, he is the only character to possess a slave in the novel, which violates the ethical principles of his past religious identity. The main protagonists in Cooper's novel are thus akin to phenomenological reductions of forms of life locatable on an historical continuum. The transitional historical stage of colonial settlement in upstate New York depicted by Cooper thus takes narrative shape through the anachronistic coincidence of competing forms of life: that of Mohegan and Edwards, native past and American future, as mirrored in perverted form by Natty and Temple, an adopted and nostalgic primitivism pitted against a corrosive mercantile progress.

In *Novelle*, Goethe does not simply draw rhetorical inspiration from select passages in *The Pioneers*, but isolates four moments of the narrative that correspond to four in the *Novelle*: (1.) landscape description as an instrument of psychologizing characterization; (2.) the heroic deed of shooting a wild feline; (3.) the outbreak of the elemental in the form of a fire; and (4.) a narrative departure from a protagonist who faces westward as the sun sets, a tableau emblematic of a fading form of social life. Both Cooper's novel and Goethe's *Novelle* are

concerned with the historical precarity of forms of life, with a cultural form of life's capacity to linger on into the present, anachronistically past its time, as it were. For the sake of brevity, only the last three moments will be discussed in their figural imbrication.

Wild cats: In the earliest of narrative schemas for *Novelle*, it becomes apparent that the princess's encounter with the injured *tiger* was influenced by a scene from Cooper's novel, in which Elizabeth encounters a baby *panther*, killed by her loyal dog, only to face the panther's mother:

Nebel Morgen. schon versamelte Jager [sic]
 Abschied.
 Abritt.
 Jahrmarckt. Buden gemahlte Thiere
 Dame allein mit dem Schwager und Mahler
 Zeichnung und Risse des alten Schlosses.
 Auslegung Beschreibung
 Dahin reiten.
 Höhe Brand.
 Panther
 Flucht Vorab Retardation des Tygers
 Erlösung⁵²

In his letters to Schiller on the epic *Die Jagd* from 1797, Goethe refers to »meine Tiger und Löwen«; a panther was never planned.⁵³ The lexical substitution of panther for tiger is more than a casual mistake; rather, it functions as a kind of Freudian slip indicative of how narrative events from Cooper's novel were amalgamating in Goethe's imagination with congruent events in his planned novella. In *The Pioneers*, Natty saves Elizabeth by shooting at the panther twice, aiming for its head. In *Novelle*, Honorio similarly saves the princess by shooting at the tiger twice, though, unlike Natty, he misses the first time. Both Natty and Honorio, moreover, are emblematic within their narrative worlds for historically indexed cultural codes of honor, whether the indigenous ways of woodsmanship taken on by Natty or the aristocratic martial values embodied by Honorio in his very name. Both respective female characters are similarly haunted by the traumatic encounter in the form of phobically imprinted phantasmatic afterimages. As Honorio wishes to give the princess the pelt, so Natty takes the panther's hide

52 The multiple schemas are presented in their original layout in Christian Wagenknecht: *Novelle. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1982, p. 21.

53 Goethe/Schiller (fn. 13), pp. 63-64.

in order to cash in the bounty: for both, the animal morphs into a symbolic object of gifting (for Honorio) or exchange (for Natty).

Unlike Cooper's panthers, Goethe's wild cats are tame; the tiger was needlessly slain by Honorio. Such tame, performing animals, coupled with the narrator's ironic reference to Honorio as »der Ritter,« together recall Schiller's poem »Die Handschuh,« sent to Goethe in 1797 as he was still searching for a poetic form for what would become *Novelle*. In Schiller's satiric ballad, a king and his royal court sit before a staged spectacle of violence, a den containing lion, leopard, and tiger. The cats, however, refuse to devour one another for the court's entertainment, and so to enliven the spectacle, the coy princess Kunigunde ›mistakenly‹ drops her glove into the arena. The knight Delorges must maintain appearances and fetch it for her: »der Ritter in schnellem Lauf / Steigt hinab in den furchtbarn Zwinger / Mit festem Schritte / Und aus der Ungeheuer Mitte / Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger« (53-57). Schiller here ironizes the knightly display of virtue and *Minnedienst*, for his knight Delorges throws the glove at Kunigunde's face after retrieving it from a den of wild cats: »Den Dank, Dame, begehrt ich nicht« (66). Delorges may be so satirized because the kind of servile, platonic love he emblemizes is already anachronistic in the bourgeois world of Schiller's time. Unlike the comic lampoon of an outmoded knightly form of love in the ballad, Goethe focuses on the potential for Honorio's tragically illicit passion to come to expression in *Novelle*. The figure of Honorio thereby becomes legible as an imaginative merging of Schiller's Delorges and Cooper's Leatherstocking. His character is the outcome of a symbolic negotiation between an outmoded form of courtly life in the Old World and an endangered form of native life in the New World. After the French Revolution, of course, royal courts would no longer stage such spectacles of bestial violence, and bourgeois love (pedagogical in character) would replace such courtly codes of platonic love, just as, after the settlement of the frontier, Native Americans will be displaced ever westward. Across the expanse of the Atlantic, nobles and natives both fade away; Honorio emblematically fixes their socio-historical self-withdrawal in light of the circumstances unique to modernity.

Fires: Though Natty saves Elizabeth from a panther, his mysterious, younger hunting companion, Edwards, saves her from the later fire. Elizabeth sets out for a walk on the mountainside with a female companion and dog, leaving Edwards on a hunt. She remarks of the latter: »daß ihm die feinern Sitten keineswegs fremd waren; daß er wohlerfahren in allen kleinen Höflichkeiten des gebildeten Lebens nur zuweilen durch die Heftigkeit seiner *unbändigen Leidenschaften*, besonders durch den häufig durchbrechenden Stolz, verhindert wurde, sich immer *mit Anstand* zu benehmen.«⁵⁴ In *Novelle*, Honorio, too, displays

54 Goethe would have read the 1826 translation of *The Pioneers*: James Fenimore Cooper:

»Äußerer Anstand,« as Goethe put it in his schema, though unruly passions circulate beneath the conventional courtly surface. As Goethe stated to Eckermann, he sought with *Novelle* to show »wie *das Unbändige*, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde.«⁵⁵

Even the diction used by Cooper (in the German translation Goethe read) to describe the outbreak of fire – »die Annäherung und Verheerung des wüthenden Elements,« – greatly echoes Goethe's emphasis on the elemental in the fire of *Novelle*.⁵⁶ The scene in Cooper climaxes when Elizabeth tells Edwards to flee and abandon her. In response, he gets on his knee – like Honorio after killing the tiger – and pleads:

»Und von *mir* verlangt Ihr, das ich Euch verlassen soll! Ich Euch verlassen am Rande des Grabes! O, Miß Temple! wie wenig kennt Ihr mich,« rief er auf die Knie fallend und sie mit seinen Armen umfassend, als wollte er sie vor den nahenden Flammen beschützen. »Verzweiflung trieb mich in die Wälder, aber *Eure Gesellschaft zähmte den Löwen in mir*.«⁵⁷

Throughout the novel, Edwards mediates between the Native American form of life and that of the white settlers. As Elizabeth noted, his very character is a negotiation between wild passion and civilized decorum. The symbolic counterpoint in Goethe's *Novelle* between Honorio's self-overcoming of his illicit passion and the child's taming of the lion here becomes audible as an intertextual echo of the same thematics of taming and self-mastery in Cooper's novel. It is as if Edwards's figure of speech – »*Eure Gesellschaft zähmte den Löwen in mir*« – had in Goethe's imagination taken on the stature of a literalized counterpoint between Honorio's self-tamed passion and the tame lion.

Goethe imaginatively fused, then, Elizabeth's rescue from the panther by Natty and from the fire by Edwards into Honorio's rescue of the princess from tiger *and* fire. In *Novelle*, the hero or knight's epic deed is reduced to a vanishing point: an utterly implicit inner act of self-restraint merely hinted at in dialogue, yet utterly explicit in its aesthetic transfiguration as the lion's taming »nicht wie der Überwundene, [...] aber doch wie *der Gezähmte*« (512). Like Edwards, who transitions from a native life of hunting into a civilized clerkship under the Judge, Honorio transitions from killing the tiger and asserting the ne-

Die Ansiedler, oder die Quellen des Susquehannah. Roman von Cooper, Vol. 3, trans. Fudditta, Frankfurt a. M. 1826, p. 93. Emphasis added.

55 Goethe, WA: 5.6:24.

56 The passage casts Elizabeth into the role of one of the Graces set on fire, what Warburg would have termed a nymph. See Cooper 1836 (fn. 54), pp. 48-49. Emphasis added.

57 Ibid., p. 59. Second emphasis added.

cessity of an external »Triumphzeichen« to overcoming himself inwardly and, thereby, generically overcoming the epic latent in *Novelle* by making room for an »Idyllische Darstellung,« as Goethe described the final scene. Like Edwards, Honorio becomes capable of forgetting »Stand und Namen,« looking away from the princess and the Old World alike towards the West.

Setting suns, fading forms of life: In *The Pioneers*, Mohegan represents an historical anachronism, an indigenous form of life tied to the hunt and untenable in the agrarian society of the settlers. He dies as the fire rages on the mountainside and looks westward:

Hier hielt er [Mohegan] inne; den die Elemente schienen der Macht des Menschen zu spotten. [...] Selbst in der Wuth des zerstörenden Elements trat eine Ruhe ein, als ob eine höhere Hand dessen Fortschreiten Einhalt thue [...] Mohegan erhob sich, gleichsam als betrachtete er diese Naturerscheinungen als Signal zum Aufbruch, und *breitete seine Arme nach Westen aus. Sein dunkles Gesicht erhellte ein Strahl der Freude*, dem jeder andere Ausdruck allmählig wich; seine Muskeln wurden steif. [...] und die Gestalt des toten Kriegers sank gegen den Felsen, die gläsernen Augen weit geöffnet, und starr auf die fernen Berge gerichtet, als wenn sie dem scheidenden Geiste in die neue Wohnung folgten.⁵⁸

Even nature in the violent formlessness of the fire raging about him seems to hold its breath as Mohegan passes away. Honorio is similarly described as looking »nach Abend,« i. e. facing westward like Mohegan's outstretched arms, while »eine rötliche Sonne überschien sein Gesicht« (510), just as Mohegan's »dunkler Gesicht erhellte ein Strahl der Freude.« As Mohegan's soul seems to flee westward, so the novel concludes with Natty, Mohegan's companion, fleeing to the frontier: »Man hat ihn [Natty] nie wieder gesehen, noch von ihm gehört. Des Richters Nachforschungen blieben umsonst. Er [Natty] ging dem Niedergang der Sonne zu, und war der Erste, der den Amerikanern einen Weg durch das feste Land zum andern Ocean bahnte.«⁵⁹ The frontier here emerges as the spatial site into which anachronistic forms of indigenous life are displaced, only, of course, to be later encroached upon by further colonization.

In the figure of Honorio, then, Goethe has amalgamated Mohegan facing westward as the narrative departs from him; Natty shooting the panther twice; and Edwards kneeling before Elizabeth after rescuing her from the fire, ultimately overcoming his leonine passion for her. These three characters all adhere, in greater (Mohegan) to lesser (Edwards) degree, to the native form of life

58 Ibid., pp. 76-77. Emphasis added.

59 Ibid., p. 132.

going extinct in Cooper's novel, and so Honorio represents not so much a ›noble savage,‹ but a savage noble, the cryptic signature of a historical self-withdrawal. Goethe has amalgamated the last three structural moments mentioned above in order to stage the fading away of a courtly form of life exemplified by Honorio while simultaneously pointing toward the settlement of America as a hopeful site for the revitalizing investment of Western civilizational energies. After the French Revolution, as after the settlement of the frontier, such aristocratic or native forms of life come to take on the aspect of historical anachronisms. Like Natty and Edwards, Honorio is meant to emigrate to America and conquer the frontier after conquering himself.⁶⁰

To make full sense of how Cooper's natives merged and morphed in Goethe's imagination into the knightly Honorio, however, we will have to turn to a second key intertext that sheds further light on the unspoken background between Honorio and the princess: Tieck's *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799). Tieck finished this metrically heterogeneous romantic drama three years after Goethe's *Jagd* failed to materialize (Tieck read the play aloud to Goethe and his son in Jena on December 7, 1799).⁶¹ Both *Genoveva* and *Novelle* begin with the same initial situation (*Ausgangssituation*): a husband with political authority departs on official business, leaving his wife behind in the care of a trusted confidant of lower social status. In Tieck's drama, prince Siegfried departs for the crusades, leaving princess Genoveva behind with Golo, who secretly desires his superior's wife. After attempting to seduce Genoveva, who rejects him, Golo accuses her of betraying her husband with a monk. Siegfried hears of the alleged infidelity on the war front, and, enraged, sentences his wife to death. The executioners of Golo's scheme, however, have mercy on Genoveva, cutting off the tongue and taking the eyes of wild animals in place of her own. She flees to a cave, where she has the prince's child, appropriately named *Schmerzenreich* and nursed by a goat just as Hercules's son *Telephus* was. During a hunt after his re-

60 As Michler compellingly claims, Honorio's hypothetical future narrative in the New World would be, in a sense, constitutively unwritable: »Der Weg nach Westen [...] ist bei Honorio durch den höfischen Wunsch nach Weltkenntnis und *aventure* motiviert; schlug er ihn tatsächlich ein, dann führte er ihn in eine Welt, die die Sphäre, der er entstammt, nicht nur nicht kennt, sondern auch auf längere Sicht erst entwerten, dann zerstören wird; ökonomisches Kapital wird dann nicht länger Funktion symbolischen Kapitals sein, sondern umgekehrt.« Michler 2015 (fn. 39), p. 387.

61 As Tieck notes, »Ich habe nun das Trauerspiel *Genoveva* fertig gemacht. [...] Gestern habe ich Goethe die Hälfte vorlesen müssen, indem wir beide ganz allein waren, und er schien sehr zufrieden, heute soll ich es ihm vollends hinauslesen. Er hat mir viel Gutes darüber gesagt. Ich war gar nicht geniert, und hatte es vorher recht sehr geglaubt zu sein.« Quoted in Hartmut Fröschle: *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Würzburg 2002, pp. 220-24.

turn home, Siegfried discovers that his innocent wife still lives, meets his son for the first time, and learns of Golo's betrayal; all ends well.

In Goethe's *Novelle*, Honorio takes on the role of the malevolent *Hofjunker* Golo, left behind with the princess he desires, yet he does not give in to revenge after the rejection, but is capable of overcoming his own illicit passion. Indeed, in Cooper's novel, Elizabeth is a largely passive character, while in Tieck's drama, Genoveva takes on the stature of a saint whose magical capacity to survive in the wilderness is effected precisely through her ardent piety and self-subjection to suffering. Like Tieck, Goethe grants his female protagonist more agency, but substitutes an aesthetic education of the sense organs (eye and ear) for the exercises of Christian piety. Above all, the Tieck intertext lends depth to the implicit familial background (even conflict) in play at the outset of Goethe's *Novelle*. At the drama's opening, Genoveva attempts to hold Siegfried back and present (or at least defer) his departure with the hesitant revelation that she is pregnant with child: »Siegfried: Nun, warum willst du mich zurück halten? / Genoveva: Nicht halten, nein [...] Doch zitttr' ich hier allein zurück zu bleiben.«⁶² In *Novelle*, too, »die ganze Jägerei zu Pferde und zu Fuß« (491) is already assembled in a manner akin to »die Reiter / [...] aufgesessen, alle Mannschaft / schon in Zuge« in *Genoveva*. Both princes are being waited upon as their wives hold them back; in *Novelle*, »Alle jedoch warteten auf den Fürsten, der, von seiner jungen Gemahlin Abschied nehmend, allzulange zauderte« (491, emphasis added). What the recently married couple is discussing remains unspoken in Goethe's text, but the Tieck intertext suggests that the princess of *Novelle* may very well be pregnant with child as Genoveva is. Just as Tieck depicts Genoveva, the narrator in *Novelle* remarks that »Die Fürstin blieb ungerne zurück;« while the prince states »Auch lasse ich«, sagte er, »dir unsern Honorio als Stall- und Hofjunker, der für alles sorgen wird.« (492). Honorio, like Golo, is quite pleased at the prospect of remaining behind, potentially alone, with her. The narrator of *Novelle* even describes the prince's hunt as a crusade-like war, as if Goethe merged Siegfried's first departure for the crusades with his later departure for the hunt, after which he discovers Genoveva's survival with child: »man hatte sich vorgenommen, weit in das Gebirg hineinzudringen, um die friedlichen Bewohner der dortigen Wälder durch einen unerwarteten Kriegszug zu beunruhigen« (492). Readings of *Novelle* often note that Honorio is a kind of ironic figure: as Michler puts this, »[d]ie Ironie der Stelle besteht also nicht bloß darin, dass Honorio einen zahmen Tiger erlegt und sich als Ritter fühlt, sondern darin, dass der Text dieses Rittertum selbst schon als Zitat präsentiert.«⁶³ The historical epoch of chivalry and knighthood is already anachronistic around

62 Ludwig Tieck: *Leben und Tod der heiligen Genoveva*, Berlin 1820, p. 16-20.

63 Michler 2015 (fn. 39), p. 383.

1800, and one of the neglected sources for the text's ironized presentation of this fading courtly form of life in *Novelle* was Tieck's *Genoveva*.

The Tieck intertext allows us to return to Cooper's Native Americans and make sense of the transformative intertextual interaction that yielded *Novelle*. On a literary-historical level, *Novelle* becomes legible as the outcome of a three-stage morphological interaction between intertexts. Goethe first isolates four key narrative events from James Fenimore Cooper's *The Pioneers*, all associated to greater or lesser degree with a Native American form of life that is fading away and thus anachronistic. He then amalgamates them in his imagination: all narratively central actions (often rescues) carried out by Cooper's natives become associated with Honorio. This amalgamated plot-structure from Cooper's New World novel is then projected into the Old World setting of Tieck's medieval romance in *Das Leben und Tod der heiligen Genoveva*, which catalyzes its transformation. Developing from the same initial situation shared with *Genoveva*, Goethe's *Novelle* redeems the villainous Golo-figure in the character of Honorio, who takes on the dignity of Cooper's endangered natives in *The Pioneers*, for he rescues rather than destroys the princess's life (from the tiger/panther, from the fire, and even from his own unruly, ›leonine‹ passion with its potential for erotic violence). Such intertextual amalgamation of plot structures and projection into new literary-historical contexts recalls how the child of *Novelle* repeats his poems in a new context so as to speak the novelty of the final situation as the event of poetic speech. The generic transformations immanent to the text of *Novelle* thus mirror more generally the literary historical transformations carried out by Goethe's own imagination.

Such transformative projection of a plot structure from New to Old World contexts generates a problem, however, for the intertextual interaction. There is no frontier in Europe into which to displace anachronistic forms of life in order to preserve them in a spatial elsewhere. If Cooper displaces his Native Americans – his primeval origin – westward into an untamed wilderness, then Goethe must relocate the origin eastward: the Orient wanders into the world of *Novelle* in the form of the gypsy-like itinerant family. It is the mother, after all, who tells a melancholy Honorio to overcome himself: »Du schaust nach Abend,‹ rief die Frau; ›du tust wohl daran, dort gibts viel zu tun; eile nur, säume nicht, du wirst überwinden.« Two historical anachronisms, the itinerant Orientalized mother and a Western knight of the court, thus coincide to point to a future beyond Europe.

In sum, a model of intertextuality that starts from the analogization of punctual coincidences between plot lines or of isolatable parallel passages in order to illuminate historical relations of influence proves to be methodologically insufficient here. It does not do justice to the complexity of Goethe's supple intertextual imagination. Intertextual relations can instead be understood as the result

of a process of morphological interaction, an interweaving and diffraction of plot structures whose amalgamations are projected into foreign literary-historical contexts to enable narrative innovation. Such a morphological model of intertextuality does not operate with isolated features common to several literary works that are then related to each other, but rather with second-order relations the interplay of which generates novel plot structures, even yielding a complex character whose subplot archives literary genres – the epic, the medieval romance, even the frontier novel – as it attempts to think through the exhaustibility of a literary genre vis-à-vis the historical precarity of human forms of life.

Literature

- Agamben, Giorgio: *Idea of Prose*, trans. Michael Sullivan and Sam Whitsitt, Albany 1995.
- Barthes, Roland: *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath, New York 1977.
- Beutler, Ernst: *Ursprung und Gehalt von Goethes »Novelle«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 16, 1938, pp. 324-352.
- Borchmeyer, Dieter: *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe*, Kronberg i. T. 1977.
- Brenner, Gerry: *Cooper's »Composite Order«. »The Pioneers« as Structured Art*, in: *Studies in the Novel* 2/3, 1970, pp. 264-275.
- Brown, Jane K.: *The Tyranny of the Ideal. The Dialectics of Art in Goethe's »Novelle«*, in: *Studies in Romanticism* 19/2, 1980, pp. 217-231.
- Cheesman, Tom: *Goethes »Novelle«. Die Novelle und der Bänkelsang*, in: *Goethe-Jahrbuch* III, 1994, pp. 125-140.
- Cooper, James Fenimore: *Die Ansiedler, oder die Quellen des Susquehanna. Roman von Cooper*, Vol. 3, trans. Fuditta, Frankfurt a. M. 1826.
- *Die Lederstrumpferzählungen. Der letzte Mohikaner*, Meersburg/Leipzig 1936.
- *The Pioneers, or the Sources of the Susquehanna. A Descriptive Tale. Historical Introduction & Explanatory Notes by James Franklin Beard*, Albany 1980.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Munich 1981.
- Förster, Eckhart: *The Twenty-Five Years of Philosophy. A Systematic Reconstruction*, Cambridge MA 2012.
- Fröschle, Hartmut: *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Würzburg 2002.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin, Ithaca 1980.

- Goethe, Johann Wolfgang: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919.
- *Goethes Werke*, Vol. 6: *Romane und Novellen*. Erster Band, ed. Erich Trunz, Hamburg 1965.
 - Entwurf einer Farbenlehre. Einleitung, in: J. W. G.: *Schriften zur Naturwissenschaft*, ed. Michael Böhler, Stuttgart 1977.
 - Gesamte Werkausgabe, Section 1: *Sämtliche Werke*, Vol. 8: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, ed. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a. M. 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang, and Friedrich Schiller: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Vol. 2: 1797-1798, Berlin n. d.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1971.
- Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2014.
- Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst*, Vol. 7: *Stimmen der Völker in Liedern. Neu herausgegeben durch Johann von Müller*. 1. Antheilung. *Ueber Ossian und die Lieder der alten Völker*, Stuttgart/Tübingen 1828.
- Himmel, Hellmuth: *Metamorphose der Sprache. Das Bild der Poesie in Goethes »Novelle«*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 65, 1961, pp. 86-100.
- Jarvis, Simon: *The melodics of long poems*, in: *Textual Practice* 24/4, 2010, pp. 607-621.
- Lotman, Jurij: *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor 1977.
- May, Kurt: *Goethes »Novelle«*, in: *Euphorion* 1/33, 1932, pp. 278-283.
- Meyer, Hermann: *Natürlicher Enthusiasmus. Das Morgenländische in Goethes »Novelle«*, Heidelberg 1973.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750 – 1950*, Göttingen 2015.
- Mülder-Bach, Inka: *Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und der »Novelle« Goethes*, in: *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, ed. Martin von Koppenfels and Manuel Mühlbacher, Leiden/Boston/Paderborn 2019, pp. 161-187.
- Neumann, Gerhard: *Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes »Novelle«*, in: *Goethe und die Musik*, ed. Walter Hettche and Rolf Selbmann, Würzburg 2012, pp. 125-144.
- Oesterle, Günter: *»Die Idee der Poesie ist die Prosa«. Walter Benjamin entdeckt »einen völlig neuen Grund« romantischer »Kunstphilosophie«*, in: *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, ed. G. O. and Heinz Brüggemann, Würzburg 2009, pp. 161-173.
- Philbrick, Thomas: *Cooper's »The Pioneers«. Origins and Structure*, in: *PMLA* 79/5, 1964, pp. 579-593.

- Saul, Nicholas: Goethe and Colonization. The »Wanderjahre« and Cooper, in: Goethe and the English-speaking World, ed. Nicholas Boyle and John Guthrie, Rochester 2002, pp. 85-98.
- Schulz, Gerhard: Exotik der Gefühle. Goethes »Novelle«, in: G. S.: Exotik der Gefühle. Goethe und seine Deutschen, Munich 1998, pp. 105-128.
- Seuffert, Bernhard: Goethe's »Novelle«, in: Goethe-Jahrbuch 19, 1898, pp. 133-166.
- Simon, Ralf: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa, in: Poetik, ed. Armen Avanesian and Jan Niklas Howe, Berlin 2014, pp. 124-144.
- Staiger, Emil: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, Zürich 1957.
- Tieck, Ludwig: Leben und Tod der heiligen Genoveva, Berlin 1820.
- The New Oxford Annotated Bible, ed. Michael D. Coogan, Oxford 2007.
- Valenti, Peter: »The Ordering of God's Providence«. Law and Landscape in »The Pioneers«, in: Studies in American Fiction 7/2, 1979, pp. 191-207.
- Wagenknecht, Christian: Novelle. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1982.
- Wäsche, Erwin: Honorio und der Löwe. Studie über Goethes »Novelle« mit einem Abdruck derselben, Säckingen 1947.
- Wells, Larry D.: Organic Structure in Goethe's »Novelle«, in: The German Quarterly 53/4, 1980, pp. 418-431.
- Wukadonovic, Sp.: Goethes »Novelle«. Der Schauplatz. Coopersche Einflüsse, Halle S. 1909.
- Zumbusch, Cornelia: Ruhende Löwen. Goethes »Novelle« und die Kraft der Dichtung, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 64, 2020, pp. 217-239.