

Das Motiv des Schleiers in den dichterischen Werken Goethes

vorgelegt von
Hyun-Kyu Jung

Von der Fakultät I – Geisteswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
– Dr. phil –

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr. Volker Hunecke

Berichter: Prof. Dr. Norbert Miller

Berichter: Prof. Dr. Ernst Osterkamp

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 21. 01 2004

Berlin 2006

D 83

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Norbert Miller, der diese Arbeit mit viel Umsicht, Verständnis und Geduld betreut hat. Weiter danke ich Prof. Dr. Ernst Osterkamp für manche Anregung. Schließlich bedanke ich mich bei meinem Freund Dr. Bruno Somhammer für seine liebevolle Korrekturen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
I. Verblendung und Verkennung	10
1. Phänomenologie der Blindheit: Dämmerung, Träne und Schleier	10
2. Tränen und Vorhang – Werther	17
3. Gesteigerter Werther – Tasso	27
4. Theater und Versehen – Wilhelm Meister	36
5. Fluch und Wahnsinn – Orest	44
6. Willkür und Innerlichkeit – Eduard	53
II. Schleier und Schwelle	63
1. Neugier und Geheimnis	63
2. Geheimnis und Lenkung	76
3. Geheimnis und Frau	90
– Erotik und Geheimnis: Philine	91
– Der erste Eindruck: Natalie	97
4. Pädagogische Einstufung	106
5. Grenze	118
– Grenze der Gesellschaft	118
– Grenze der Natur	122

III.	Ambivalenz des Schleiers	131
1.	Paradoxe Ausdrücke für die Kunstauffassung	131
	– Mitteilung und Verschweigen	133
	– Offenbares Geheimnis	137
	– Ernste Scherze	143
2.	Technische Hintergründe für Ambivalenz der Dichtung	146
	– Obscuritas	146
	– Logogriph, Scharade und Rätsel	149
	– Kryptographie (Chiffre)	153
	– Ironie	158
3.	Schleier der Kunst	162
	– Helena und Fausts Kunsterfahrung	163
	– Eros und Kunst	168
	– Ambivalenz zwischen ästhetischem Historismus und ontologischem Rang des Ästhetischen	173
	– Schweben und Versatilität	176
4.	Künstlerische Subjektivität	186
	– Fleischwerdung	189
	– Metamorphose	193
	– Verkleidung	198
	Literaturverzeichnis	206

Einleitung

Die Definition des Schleiers als Ursymbol der Kunst bei Goethe, für die W. Emrich ein wichtiger Initiator ist, findet man – ab und zu variiert, aber im wesentlichen Punkt unverändert – in facettenreichen Studien, deren Hauptaugenmerke ganz verschieden gerichtet sind. In seiner Goethebiographie etwa behauptet Emil Staiger, der Schleier sei im Gedicht *Zueignung* das, »was Goethe später ›offenbares Geheimnis‹ nennt.«¹ In Werner Kellers Untersuchung über Goethes ›dichterische Bildlichkeit‹, wird der Schleier als »das Urbild, in dem alle Bildlichkeit der Dichtung gründet«² betrachtet. In der Studie von A. Anglet zum ›ewigen Augenblick‹ ist der Schleier eine wahre Symbolik, hinter deren »Andeutungen das Lebendige um so deutlicher sichtbar wird«.³ Für A. Assmann dokumentiert ›Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit‹ die neuzeitliche Konstruktion des Ästhetischen schlechthin, mit der das Geheimnis »aus den semantischen Tiefenschichten in die Textur der Dichtung übergetreten«⁴ ist. Alles in allem ist der Schleier ein Symbol, das für die Definition der Kunst unverzichtbar ist. Das wird auch in den folgenden Ausführungen im Prinzip nicht anders sein. Das Hauptziel unserer Arbeit liegt aber eher darin, den begrenzten Einsatz des Schleiersymbols allein in der Kunstebene auch auf andere Ebenen zu erweitern, und zwar mit einer gezielt motivischen Untersuchung der mannigfaltigen Erscheinungsformen des Schleiers.

Goethe sieht sich immer wieder als Mensch, der die Wahrheit oder das Wesen der Dinge nicht anders betrachten kann, als daß er nur mit einem Einzelding der Wirklichkeit anfängt, also als ›Augenmensch‹.⁵ Die Konturen seiner Position werden klarer, wenn man andere Positionen dagegen setzt. Goethe macht dies am deutlichsten, indem er seine Stellungnahme gegenüber Idee und Erfahrung bei seinem Bericht über

¹ Emil Staiger: *Goethe*, Zürich 1960, Bd. 1, S. 484.

² Werner Keller: *Goethes dichterische Bildlichkeit*, München 1972, S. 28.

³ Andreas Anglet: *Der »ewige« Augenblick*, Köln u. a. 1991, S. 242.

⁴ Aleida Assmann: *Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien in der Neuzeit*, in: A. Assmann/J. Assmann (Hrsg.): *Schleier und Schwelle*, 3 Bde., München 1997, Bd. 1, S. 263–280, hier S. 278.

⁵ Vgl. HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 224: »Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt fasste.«

das erste Treffen mit Schiller abgibt. Goethe verteidigt seinen »hartnäckigen Realismus«⁶ mit der Bemerkung, »Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.«⁷ Auf dieser Basis wird der Wechselkontakt zwischen Ich und Welt thematisiert: »Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich nur in ihr gewahr wird. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf.«⁸ Aus dieser unbegrenzten Bejahung des Sehens ist schnell zu folgern, daß die gesunde Erfahrung mit den Augen eine literarische Gestaltung annehmen wird. Aber genauso legitim ist die Annahme, daß sie schnell in die umgekehrte Richtung umschlägt. Nicht selten treffen wir in den Werken Goethes Figuren, die eine verblendete Irrfahrt machen oder sich einbilden, ihre eigene Welt der Anschauung zu kreieren, und nicht von ungefähr haben die Leiden der Figuren in Goethes Werk immer wieder auch mit den Augen zu tun. Ihre allgemeinen Merkmale sind Verblendung und Verkennung, die hauptsächlich aus der »Disproportionalität zwischen Ichgefühl und Wirklichkeitskontakt«⁹ resultieren. Solche Momente begleitet der Schleier, der als Vorhang nicht allein die Vorstufe der Entschleierung sondern auch als Verhängnis die unabänderliche Unglückssituation der verhinderten Anschauung versinnbildlicht. Der erste Teil folgender Arbeit beschäftigt sich deshalb mit der verhängnisvollen Lage und dem Charakter der Figuren, nämlich mit ihren existentiellen Unzulänglichkeiten oder Täuschungen, die ihre psychischen Sehstörungen oder Verinnerlichungen verursachen. Der Außenaspekt ihres Sehens wird dabei zugunsten einer sich im Innern verfestigenden Einbildungskraft aufgegeben. Dieser Teil ist eine Art Fallstudie, dient aber zugleich zur Voraussetzung für das zweite und dritte Kapitel, insofern die dabei eingenommenen Positionen bei Goethe keinesfalls an und für sich geltend gemacht werden können, aber dennoch gezwungenermaßen die Wendepunkt schaffenden Momente sowie die weiterführenden Positionen erahnen lassen.

Sichtbar wird, daß Goethes Wunsch, den Blick nach außen zu richten, dadurch »ein neues Organ in uns« aufzuschließen und das daraus folgende Erkenntnisprinzip

⁶ HA 10, *Glückliches Ereignis*, S. 541.

⁷ Ebd., S. 541.

⁸ HA 13, S. 38.

›Empfinden – Erkennen – Anschauen‹¹⁰ zu bewahren, nicht in der gesunden Mitte bleibt, wie er hofft. Der neuzeitliche Mensch, der mit den wissenschaftlich-technischen Errungenschaften seine Herrschaft über die Natur durchsetzt, gewinnt ein anderes Profil für sich selbst. Dieses Subjekt verlangt – im Gegensatz zum metaphysischen – solche Qualitäten, wie H. Blumenberg sie kennzeichnet, nämlich ›Selbsterhaltungsprinzip‹, ›Rehabilitierung der theoretischen Neugierde‹ und ›Vorherrschaft von Naturwissenschaft und Technik‹.¹¹ Das Sehen spielt auch hier eine bemerkenswerte Rolle, weil die Neugierde des neuzeitlichen Menschen durch die Erfindung des Fernrohrs ihre Domäne theoretisch bis in die Unendlichkeit erweitert. Das Sehen, das unter den sinnlichen Wahrnehmungen wegen seiner Nähe zum Geist sowieso den höchsten Status innehat, erlebt mit Hilfe des Teleskops erhebliche Wissenserweiterung und dazu eine größere Machtausübung über die Natur. Diese Entwicklung betrachtet Goethe mit ambivalentem Gefühl, weil der aufklärerische Drang in die Natur bis in die Selbstverletzung des Menschen selbst hinübergehen könnte. Ein Gedicht, das einem der symbolischen Bilder beigelegt wird, die Goethe als Sendebilder benutzte, rückt dieses Problembewußtsein in den Vordergrund:

Bleibe das Geheimnis teuer!
 Laß den Augen nicht gelüsten!
 Sphinx-Natur, ein Ungeheuer,
 Schreckt sie dich mit hundert Brüsten.

Suche nicht verborgne Weihe!
 Unter'm Schleier laß das Starre!
 Willst du leben, guter Narre,
 Sieh nur hinter dich in's Freie.

Anschaun, wenn es dir gelingt,
 Daß es erst in's Innre dringt,
 Dann nach außen wiederkehrt,
 Bist am herrlichsten belehrt.¹²

In diesem Sinne bietet der Wunsch, den Goethe im Brief an Schiller vom 30. Juni 1798 äußert, doppelte Alternative für die zeitgenössische Entwicklung. Da schreibt er: »Ich

⁹ Werner Schwan: *Egmonts Glückspantasien und Verblendung. Eine Studie zu Goethes Drama ›Egmont‹*, in: JbFDH 1986, S. 84.

¹⁰ WA II, 9, S. 274.

¹¹ Dazu vgl. Franz Josef Wetz: *Hans Blumenberg*, Hamburg 1993, S. 34.

¹² FA 2, *Genius, die Büste der Natur enthüllend*, S. 692.

stehe gegenwärtig in eben dem Fall mit den Naturphilosophen, die von oben herunter, und mit den Naturforschern, die von unten hinauf leiten wollen. Ich wenigstens finde mein Heil nur in der Anschauung, die in der Mitte steht.« Weder absolut metaphysisch noch rein empiristisch will er sich orientieren. Die literarische Gestaltung seiner Position findet man in den ärztlichen Lehrjahren Wilhelms in den *Wanderjahren*. Das zentrale Bild dafür ist die Leiche eines ertrunkenen Mädchens, die sezierbereit unter der Decke liegenbleibt. Durch Wilhelms ablehnende Haltung, die Hülle aufzuheben, wird die Herangehensweise des Menschen an die Natur in Frage gestellt. Die Hülle versinnbildlicht die leicht verletzbare Grenze der Natur und die Alternativsuche Wilhelms zeigen die Skepsis Goethes gegenüber der triumphierenden Kampagne des neuzeitlichen Menschen gegen die Natur. In diesem Zusammenhang kann der Stellenwert von Goethes Versuch im Rahmen der Vernunftkritik nach der ›Dialektik der Aufklärung‹ verortet werden. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit eben diesem Thema, indem es das Verhalten der Schleiererhebung kulturgeschichtlich und bildlich in Verbindung mit den Enthüllungsszenen bringt, aber auch indem es die erzieherischen Versuche bei Goethe erläutert, wobei der Schleier eine Rolle der Schwelle spielt, die stufenweise überschritten werden soll und kann.

Festzustellen ist aber bei Goethe die Tendenz, die J. Ritter die »Gleichzeitigkeit wissenschaftlicher Objektivierung und ästhetischer Vergegenwärtigung im Verhältnis zur Natur«¹³ genannt hat. Der Schleier, dem die die Schwelle markierende Funktion nachgewiesen wird, nimmt in der ästhetischen Ebene ambivalente Züge in Anspruch. Neben dem Schleier bilden hierbei Nebel und Wolke,¹⁴ aber auch Fächer dieselbe Motivreihe, die die »Durchdringung der Gegenteile des Beständigen und Vorübergehenden«¹⁵ sowie des Sichtbaren und Unsichtbaren versinnbildlichen. Festzustellen ist dabei auch der Funktionswandel der Dichtung. Was der Dichter oder das dichterische Wort vermittelt, ist nicht mehr die gottähnliche Wahrheit, die jenseits

¹³ Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1962), in: ders.: *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1989, S. 141–163, hier S. 154.

¹⁴ Vgl. Werner Danckert: *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, Berlin 1951, S. 510–513.

¹⁵ Hermann Schmitz: *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*, Bonn 1959, S. 198.

des Textes zu suchen ist, sondern das Geheimnis des Textes selbst,¹⁶ wie man in einem Brief von Goethe an Zelter angedeutet sieht: »Wo Ihnen auch mein neuer Roman begegnet, nehmen Sie ihn freundlich auf. Ich bin überzeugt, daß Sie der durchsichtige und undurchsichtige Schleyer nicht verhindern wird bis auf die eigentlich intentionirte Gestalt hineinzusehen.«¹⁷ Der langsam erworbene autonome Status der Dichtung im achtzehnten Jahrhundert fordert also sein eigenes Geheimnis. Dieses veränderte Verhältnis von Dichtung und Geheimnis ist als Hintergrund obiger Bemerkung zu erklären. Die Facette dieser ambivalenten Züge der Schleiers, die bei Goethe durch die Formeln ›Mitteilen und Verschweigen‹, ›offenbares Geheimnis‹ und ›ernste Scherze‹ charakterisiert wird, wird im dritten Teil durch die Basisuntersuchung bereichert, die es als ihre Hauptaufgabe macht, die elementarsten Komponenten der Ambivalenzbildung in Vordergrund zu bringen.

Demnach wird es ein Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit sein, durch eine typologische Bestimmung des Schleiermotivs, das abhängig vom Kontext jeweils natürlich auch andere Konnotationen haben wird, Goethes Denkbild näher zu bestimmen. Anhand einer Parallelstellen-Konkordanz sollen Funktion und Bedeutung des Schleiers im Spannungsfeld zwischen Vorhang und Verhängnis ermittelt werden. Aber um im umfassenden Werk Goethes nicht zu sehr blindlings umherzuirren, sollen nur repräsentative Fälle als Demonstrationsobjekte ausgewählt und kategorisiert werden, um auch die Einzelheit in ihrem vollen Sinn im umfassenden Horizont der Denkform Goethes zu sichern.

¹⁶ In demselben Zusammenhang spricht F. Weinhold vom Sinn, der nicht hinter, sondern ›in dem Symbol‹ selbst ist. Vgl. Ferdinand Weinhold: *Die Metaphysik Goethes*, Darmstadt 1965, S. 273; Vgl. auch A. Assmann: a. a. O.

¹⁷ Brief an Zelter, 26. August 1809.

I. Verblendung und Verkennung

1. Phänomenologie der Blindheit: Dämmerung, Träne und Schleier

In einer Rezension aus dem Jahre 1820 gesteht Goethe, er sei »überzeugt, daß alles was innen ist auch außen sei, und daß nur ein Zusammentreffen beider Wesenheiten als Wahrheit gelten dürfe.«¹⁸ Dies ist eine vereinfachte Version seiner Farbenlehre. In der Einleitung der *Farbenlehre* stellt er den Ausgangspunkt der Lehre so fest:

Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde; und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete.

Hierbei erinnern wir uns der alten ionischen Schule, welche mit so großer Bedeutsamkeit immer wiederholte: nur von Gleichem werde Gleiches erkannt; wie auch der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?¹⁹

Er verdeutlicht zweifach den philosophischen Hintergrund seiner Lehre. Mit der »ionischen Schule« meint er die Vorsokratiker, hier besonders Parmenides und Empedokles, die lehrten, Gleiches werde überall durch Gleiches erkannt. Ein »alter Mystiker« heißt Plotin.²⁰ Was Goethe mit diesem Versuch, Innen und Außen, Subjekt und Objekt zu vermitteln, beabsichtigt, ist eine Kritik an der modernen Naturwissenschaft, die mit ihrer quantitativen, abstrakten Methode auf die mathematisierbaren Erkenntnisse zielt. Goethe bezeichnet sie als »das größte Unheil der neuern Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat«.²¹ Der bedeutsamste Repräsentant und Begründer dieser objektiven Naturforschung war Goethes Meinung nach Newton. Darum übte er die wirkungslose Kritik unermüdlich;

¹⁸ WA II, 11, *Das Sehen in subjectiver Hinsicht*, S. 273.

¹⁹ HA 13, *Zur Farbenlehre*, 323 f.

²⁰ Plotin: *Enneaden*, übersetzt von Hermann Friedrich Müller, Berlin 1878/80, Bd. 1, S. 53: »Nie hätte das Auge jemals die Sonne gesehen, wenn es nicht selber sonnenhaft wäre«.

²¹ HA 12, S. 458, Nr. 664.

aber nicht ohne »guten Sinn«,²² weil sein Gedanke einen anderen Weg zu zeigen versuchte, als die individuelle Elemente einebnende Naturwissenschaft verfährt.²³

Andererseits aber richtet sich Goethes Kritik mit großen Facetten auf die zeitgenössischen Kontrahenten, sozusagen auf die Romantiker. Die romantischen Figuren, die eine starke Verwandtschaft mit denen des Sturm und Drang haben, im gewissen Sinne eine »Wiederholung von Sturm und Drang«²⁴ sind, tendieren dazu, die Verinnerlichung zu radikalisieren. Ein Anzünder dieser unumstößlichen Subjektivierung war ironischerweise *Werther*. Die Kritik an der Romantik, die öfter zu hartnäckig aussieht, nimmt darum manchmal den Aspekt der Selbstkritik. Die innere, schöpferische Kraft, obwohl ihre Pathologisierung sich manchmal als eine frühe Reaktion auf den dominierend gewordenen Eudämonieanspruch der Aufklärung versteht, geriet immer wieder in die Gefahr, sich realitätsfern in sich selbst zu verlieren. Werthersche Äußerung (»Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!«²⁵) findet man schnell wieder in der dogmatischen Formulierung von Novalis: »Alle Bestimmungen gehen aus uns heraus – wir schaffen eine Welt aus uns heraus«.²⁶ Das Welträtsel der Sphinx (»Wer kennt die Welt?«²⁷) wird ebenfalls mit der Antwort »Wer sich selbst kennt« gelöst. Darum ist die Formel »Kenne dich Selbst«²⁸ im Kontext der romantischen Philosophie von vorrangiger Bedeutung.

Diese Aufgabe aber kommt Goethe immer verdächtig vor, »als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichbare Forderungen verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer innern falschen Beschaulichkeit

²² W. Heisenberg: *Zur Geschichte der physikalischen Naturerklärung*, in: ders.: *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft*. Zehn Vorträge, Stuttgart 1959, S. 9–25, hier S. 20 f.: »Es wäre oberflächlich, diesen Kampf als unwichtig zu vergessen; es hat seinen guten Sinn, daß einer der bedeutendsten Menschen alle Kraft daransetzte, die Fortschritte der Newtonschen Optik zu bekämpfen. Wenn man hier Goethe etwas verwerfen kann, dann nur einen Mangel an letzter Konsequenz; er hätte nicht die Ansichten Newtons bekämpfen sollen, sondern sagen müssen, daß die ganze Physik Newtons: Optik, Mechanik und Gravitationsgesetz vom Teufel stammt.«

²³ Felix Höpfner: *Wissenschaft wider die Zeit. Goethes Farbenlehre in rezeptionsgeschichtlicher Sicht. Mit einer Bibliographie zur Farbenlehre*, Heidelberg 1990.

²⁴ H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1949, Bd. 3, S. 22.

²⁵ HA 6, *Die Leiden des jungen Werther*, S. 13.

²⁶ Novalis: *Fichte-Studien*, in: *Werke, Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, München 1978, Bd. II, S. 199, Nr. 647.

²⁷ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, Bd. I, S. 357.

²⁸ Novalis: [Kenne dich selbst], Bd. I, S. 127.

verleiten wollten.«²⁹ Die durch Heinroths anthropologische Schrift entzündete Überlegung seiner Denkweise zieht eine große Bilanz aus der Selbsterkenntnis. Sein »gegenständliches Denken«, die sich ebensoviel auf »eine gegenständliche Dichtung« bezieht, gelangt zur folgenden Überzeugung: »Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird. Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf.« Diese Formulierung gilt als Grundsatz seiner ganzen Naturerkenntnis. In dem Sinne ist sein Anschauen ein Denken, sein Denken ein Anschauen.

In Makariens Archiv in den *Wanderjahren* wird viel deutlicher, was Goethe mit dem Ausdruck »Erkenne dich selbst« beabsichtigt und auf wen er zielt. Was das heißen soll, »ist keineswegs die Heautognosie unserer modernen Hypochondristen, Humoristen und Heautontimorumenen«, sondern es heißt ganz einfach: »Gib einigermaßen Acht auf dich selbst, nimm Notiz von dir selbst, damit du gewahr werdest, wie du zu deines Gleichen und der Welt zu stehen kommst. Hiezu bedarf es keiner psychologischen Quälereien; jeder tüchtige Mensch weiß und erfährt, was es heißen soll; es ist ein guter Rat, der einem jeden praktisch zum größten Vorteil gedeiht.«³⁰ Die »modernen Hypochondristen, Humoristen und Heautontimorumenen« sind, kurz gesagt, die Romantiker. Goethe sieht die sogenannte Selbsterkenntnis, Heautognosie, »nur auf Selbstqual und Selbstvernichtung hinauslaufen, ohne daß auch nur der mindeste praktische Lebensvorteil daraus hervorgegangen wäre.«³¹ Darum wünschte er, die jüngere Generation »in das bürgerliche Tagesleben eingeführt zu sehen«. Während das »erkenne dich selbst« bei Novalis als »Memento mori«³² wirkt, soll Goethes »betrachte die Natur« zum »Memento vivere« gelangen.

Das Streben nach der Antwort auf die Frage, wie das Verhältnis von Welt und Ich charakterisiert werden soll, ist demnach ein Hauptthema von Goethes Dichtung, und die Figur, die im Grenzgebiet verwirrt umherwandert, ist manchmal das Selbstbild. In den Gedichten wie in *Harzreise in Winter* oder in *Ilmenau*, die sozusagen in der Zeit der

²⁹ HA 13, *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*, S. 38.

³⁰ HA 8, S. 466. Vgl. auch WA I, 42ii, S. 189 f. Vgl. 8. März 1824 zu v. Müller; 29. Juni 1825 zu v. Müller, 10. April 1829 zu Eckermann.

³¹ Brief an G. W. F. Hegel, 17 April 1827. Vgl. auch den Brief an Varnhagen von Ense, 8. November 1827

³² Brief an Karl Leonhard Reinhold, 5. Oktober 1791.

Identitätskrise entstanden sind, sieht man die Spur dieser starken Selbstskepsis: »Wo ist mein Pfad, den sorglos ich verlor?«, »Wo bin ich? ist's ein Zaubermärchen-Land?« und »Wer kennt sich selbst? Wer weiß, was er vermag?«. Unübersehbar dabei ist der Drang in sich selbst. Aber die Entscheidung, die er schließlich trifft, ist der »Wille zur Wirklichkeit«. ³³ Was er entzündet, ist allerdings »nicht reine Flamme«. Aber die Position, die er durch Entsagung eingenommen hat, hält bis zum Ende seines Lebens. Was Goethe in der Farbenstudie erworben hat, ist nichts anderes als die Feststellung:

nach unsern Versuchen entsteht die Farbe aus einer Wirkung des Lichtes auf den Schatten, aus einer Wechselwirkung die Leben und Reiz auch dahin verbreitet wo wir sonst nur Negation, Abwesenheit des erfreulichen Lichts zu sehen glaubten. ³⁴

Diese Ansicht hält an einem langgepflegten Denkmodell, nämlich an dem platonischen Höhlengleichnis. Die unverfehlbare Konvergenz von Farbenlehre und Höhlengleichnis gewinnt hier Goethesche Lebensphilosophie, denn »im Zwischenreich zwischen Finsternis und Licht entfaltet sich nicht nur die Welt der Farben, sondern die Wirklichkeit selbst.« ³⁵ Später findet diese Auffassung eine literarische Figur. In den *Wanderjahren* tritt der zynische Lehrer Jarno in den *Lehrjahren* als ein Bergmann alias Montan wieder auf. Seine Grenzposition findet ein passendes Wort, das die errungene hohe Position nicht aufgibt aber dennoch die Leute, die noch nicht das erreicht haben, nicht zwingt: »Was ich versteh, versteh' ich mir, was mir gelingt, gelingt mir für andere«. ³⁶

Es ist irreführend aber, wenn man vermutet, daß der alte Goethe sich ohne große Mühe geistig und seelisch in der harmonischen Verfassung befand. Die Lage in diesen Jahren war alles andere als das »Zusammentreffen beider Wesenheiten«. Im Frühling 1823 hatte er eine Reihe von körperlichen und geistigen Leiden zu erdulden, die kaum zu übertragen schienen. Im Februar/März hatte er eine gefährliche Herzbeutelentzündung. Die Erholung sorgt doch für einen anderen Wirbel: »der ich kaum von der Nachtseite zurückgekehrt mich auf der Tags- und Sonnenseite schon

³³ Emil Staiger: *Goethe*, Zürich 1960, Bd. 1, S. 271.

³⁴ WA II, 5i, *Von den farbigen Schatten*, S. 120.

³⁵ Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. M. 1989, S. 589.

³⁶ HA 8, S. 264.

wieder vom wirbelnden Leben ergriffen fühle.«³⁷ Diesem Wirbel gehört die »zwar verjüngende, im ganzen aber fatale Leidenschaft«³⁸ zu Ulrike von Levetzow. Inzwischen gab es sogar einen Heiratsgedanken. Diese unerfüllbare Liebe zu ihr hinterlässt eine schwere Krise. Bereits im Herbst desselben Jahres folgt ein schmerzlicher Rückschlag. Sein Sohn August schreibt seiner Frau: »Der bewußte Name, das Wort Familie ist noch nicht genannt worden, und ich fange an zu hoffen, daß alles gut gehen und sich die ganze Geschichte wie ein Traumbild auflösen werde«.³⁹

Zufälligerweise ist das 50. Jubiläumsjahr von seinem ersten Roman, *Die Leiden des jungen Werther*, getroffen. 1824 hat Goethe für diese Gelegenheit ein Gedicht mit dem Titel *An Werther* verfaßt, das auf Bitte von dem Leipziger Verlag Weygand als eine Einleitung der Jubiläumsausgabe genommen wurde. Bei demselben Verlag hatte Goethe seinen ersten Roman veröffentlichen lassen. Ein halbes Jahrhundert ist seither vergangen und mittlerweile ist er 75 geworden. Wie mühsam es damals war, »den Wellen des Todes zu entkommen«,⁴⁰ weiß er recht gut, aber der weise Greis leidet wieder unter der Liebeskrankheit. Den aus der Todeswelt hervorgerufenen Werther will Goethe nicht mehr schlagen, das Gegenteil ist der Fall. Es scheint, daß die Leiden ihnen gemeinsam sind: »Zum Bleiben ich, zum Scheiden du, erkoren, / Gingst du voran – und hast nicht viel verloren.« Die Leiden sind nicht fremd, und die Grenze zwischen dem Dichter und seinem Protagonisten scheint beinahe verwischt zu sein.

Da kämpft sogleich verworrene Bestrebung
Bald mit uns selbst und bald mit der Umgebung;
Keins wird vom andern wünschenswert ergänzt,
Von außen düstert's wenn es innen glänzt,
Ein glänzend Äußres deckt mein trüber Blick,
Da steht es nah – und man verkennt das Glück.⁴¹

Das Symptom der Störung ist die Dürsterheit, die Trübheit und die dadurch verursachte Verblendung wie Verkennung. Goethe berichtet in der *Italienischen Reise* von einer

³⁷ Brief an Gräfin O'Donell Josephine, 19. Mai 1823.

³⁸ Frank Nager: *Goethe – Der heilkundige Dichter*, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 43.

³⁹ 14. September 1823.

⁴⁰ Brief an Zelter, 3. Dezember 1812.

⁴¹ HA 1, *An Werther*, S. 380.

Geschichte, die wieder »ein wertherähnliches Schicksal«⁴² vermuten läßt. Das Gedicht *Amor ein Landschaftsmaler*, dessen Entstehung kurz nach der schmerzhaften, unerfüllbaren Neigung zur schon verlobten Mailänderin Maddalena Riggi datiert ist, fängt wie folgt an:

Saß ich früh auf einer Felsenspitze,
Sah mit starren Augen in den Nebel;
Wie ein grau grundiertes Tuch gespannt,
Deckt' er alles in die Breit' und Höhe.⁴³

Obwohl die italienische Naturerfahrung, die Goethes klassische Haltung determiniert, der Gefahr wehrt, sich endlos in sich zu verlieren, und nicht das tragische Ende vermuten läßt, verwendet Goethe dieselben Sinnbilder, um die psychische Störung zu zeigen, wobei das lyrische Ich »trüb« und »müßig« bleibt, ohne was zu unternehmen.

Einen anderen Typ präsentiert Faust, der im fünften Akt durch die Sorge erblindet auftritt. Er verkörpert eine Menschengestalt, die mit »Des allgewaltigen Willens Kür« (V. 11255) die absolute Expansion erringen will, doch dadurch dem Willen zum Opfer fällt. Die Szene ist durchaus umstritten wegen der Bedeutung des im Innern leuchtenden Lichtes.⁴⁴ Wenn man die Korrespondierung des Innern mit dem Äußeren als das glückliche »Zusammentreffen beider Wesenheiten« im Auge hat, ist die Szene bedenklich, um das reine Bild Faust zu geben, denn »Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen, / Allein im Innern leuchtet helles Licht«. (V. 11495 f.) Das Symptom der Blindheit ist aber schon spürbar, bevor er durch Sorge tatsächlich erblindet wird. Der gewaltige Willensakt von Faust, nämlich die »Negation aller Bedingtheit«,⁴⁵ bringt eine fatale Folge, wie in der Szene von Philemon und Baucis gestaltet wird. Das Sehen, das bei Goethe ansonsten ein glückliches Zusammensein zwischen Subjekt und Objekt versinnbildlicht, nimmt hier eine Gestalt des Herrschens, der grenzenlosen

⁴² HA 11, *Italienische Reise*, S. 427.

⁴³ HA 1, *Amor als Landschaftsmaler*, S. 235.

⁴⁴ Das Bild des reineren, reiferen Faust bieten z. B. die Interpretation von Konrad Burdach: *Faust und die Sorge*, in: DVjs 1 (1923), S. 1–60, hier S. 21; Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II*, Königstein 1981, S. 397; Emil Staiger: *Licht und Finsternis*, in: ders.: Vier Vorträge zum Goethe-Jahr 1982, München 1982, S. 9–35, hier S. 33.

⁴⁵ Peter Michelsen: *Fausts Erblindung*, in: ders.: Im Banne Fausts, Würzburg 2000, S. 169. Zuerst in: DVjs 36 (1962), S. 26–35. Wieder abgedruckt in: Werner Keller (Hrsg.): Aufsätze zu Goethes Faust II, Darmstadt 1992, S. 345–356.

Machtexpansion an. Er will sehen, was alles er getan hat, er will überschauen »mit einem Blick / Des Menschengeistes Meisterstück«. (V. 11247 f.) Er will noch mehr, er wünscht »ins Unendliche zu schau«. Dem Wunsch folgt eine unmenschliche, brutale Räumungsarbeit. Seine ernste Stirn und sein düsterer Blick aber deutet ironischerweise die Blindheit dieser Begierde an.

Bei diesen Figuren ist das Selbstverständnis, sei es in der Form der Selbstverzweiflung oder der Anmaßung, übermäßig gestimmt. Allerdings befindet sich zwischen diesen extremen Gestalten, Werther und Faust, das breite Spektrum. Die Protagonisten, die medizinisch »Aussteiger«, »Paranoide« oder »Depressive«⁴⁶ genannt werden können, bieten das Profil einer Krisen- bzw. Krankheitsgeschichte an, die gleichsam eine Entstehungsgeschichte moderner Subjektivität zeigt. »O Bestimmung des Menschen!« ruft Werther aus, indem er »die totale Beweislast für sein eigenes Seindürfen und Soseindürfen«⁴⁷ mit sich trägt. Schillers Bezeichnung dafür ist das Sentimentalische. Er fand sein literarisches Programm in Goethes Werken gut gestaltet, sei es in *Werther* in der Form »schwärmerische unglückliche Liebe, Empfindsamkeit für Natur, Religionsgefühle, philosophischer Kontemplationsgeist, [...] die düstre, gestaltlose, schwermütige Ossianische Welt«, oder in den *Lehrjahren* in der Form, daß »der poetisierende Geist dem nüchternen Gemeinsinn, das Ideale dem Wirklichen, die subjektive Vorstellungsweise der objektiven«⁴⁸ sich entgegenstellt.

Dieser »Welt ohne heilende Mitte«,⁴⁹ dem nebulösen Zustand, wird bei Goethe, wie bei ihm üblich, die Bildersprache gegeben. »Ein grau grundiertes Tuch« (*Amor als Landschaftsmaler*) oder »trüber Flor«, (*Zueignung*) der als Gleichnis des Nebels die Gegend deckt, gewinnt bei Goethe ein symbolhaftes Bild für die Situation, die die Leiden der Figuren und »das Ringen um menschliche Selbstbestimmung«⁵⁰ sinnbildlicht. Die Krisen haben je nach den Gestalten ihre eigene Farbe und eigenen Ton. Aber ein Phänomen ist ihnen gemeinsam: die Verblendung, und der Moment, wo

⁴⁶ Vgl. Frank Nager: a. a. O., S. 155 ff.

⁴⁷ Odo Marquard; *Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, in: ders.: *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, S. 50.

⁴⁸ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hrsg. von Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, München 1962, Bd. 5, S. 738 f.

⁴⁹ Horst S. Daemmrich: *Die Motivreihe Nebel-Licht im Werk Goethes*, in: *PEGS N. S.* 42 (1972), 65–89, hier S. 66.

⁵⁰ Ebd., S. 82.

die Leiden glücklich oder unglücklich enden, bildet einen Höhepunkt des Werkes. Die folgende Arbeit beschäftigt sich erstens mit der individuellen, psychischen Situation und mit dem Charakter der Figuren bei der Augenerfahrung, nämlich mit der existenziellen Unzulänglichkeiten oder Täuschungen, die die psychische Sehstörung oder verhängnisvolle Verinnerlichung verursachen und die mit der Schleiermetaphorik bildhaft gestaltet sind.

2. Tränen und Vorhang – Werther

Kurz nach der Vollendung seines ersten Romans hat Goethe in einem Brief den Inhalt zusammenfassend so berichtet:

Allerhand Neues hab ich gemacht. Eine Geschichte des Titels: ‚Die Leiden des jungen Werthers‘, darin ich einen jungen Menschen darstelle, der mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, bis er zuletzt durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt.⁵¹

Der Erzähler weiß hier etwas genauer über das Ende zu beschreiben. Die Kugel wurde »über dem rechten Auge« (124)⁵² geschossen. Dadurch gewinnt das gewaltsame Ende die Metaphorik des Auges. Bei Werther wird der Außenaspekt des Sehens zugunsten der sich im Innern verfestigenden Einbildungskraft aufgegeben. Wenn man sich dem Elementarbereich des Auges und dem ihm genommenen Metapherkomplex zuwendet, sieht man schnell eine breite Motivsammlung, etwa die Dämmerung und die Tränen, angelegt, die Werthers Wahrnehmungsweise charakterisiert. Dieses Hauptmerkmal des Protagonisten bildet eine Parallele mit dem Symptome des Zeitalters vorbildhaft, nämlich der Gefühlsschwärmerei, dem Überfluß an Empfindung, der Reizbarkeit des Gemüts bis zur krankhaften Übertreibung und der Weltabkehr zugunsten bloßgelegter Innerlichkeit. In diesem Sinne gilt der Roman nicht nur »als poetische Beichte, als

⁵¹ Brief an Schönborn, 1. Juni 1774.

⁵² Seitenangabe nach Hamburger Ausgabe Bd. 6.

dichternde Bewältigung eines Erlebnisses mit dem Telos der Selbstbefreiung«, ⁵³ sondern auch als ein Dokument der Epoche, sei es gesellschafts- und sozialgeschichtlich ⁵⁴ oder geistesgeschichtlich. ⁵⁵

Kurz vor der Niederschrift von *Werther* hat Goethe in *Prometheus*-Fragment und *Prometheus*-Hymne mit einer anderen Richtung der Zeit experimentiert, nämlich mit der heldenhaften Revolte des Halbgottes von Sturm und Drang. Der freche Ausruf von Prometheus repräsentiert die neue Strömung des Zeitalters: »Bedecke deinen Himmel, Zeus, / Mit Wolkendunst!« ⁵⁶ Prometheus sollte ein neues Menschenbild verkörpern. Er formt Menschen nach seinem Bilde, die Zeus nicht achten wie er. Prometheus sollte als einer »mit dem Werther entstehende[] Antiwerther« ⁵⁷ gelten, der das gottlose Menschenbild bestimmt. Die zeitgenössische Genie-Ästhetik, die Shaftesbury mit der Formel »second maker« ⁵⁸ gezeichnet, spielt aber hier in *Werther* ihre Rolle noch nicht völlig aus. Einen Sinn für die Ganzheit (»a whole«), die Shaftesbury vom wahren Dichter fordert, besitzt Werther auch:

Ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen. (29)

Mit solchem Ganzheitserlebnis im Allgefühl der Natur fängt auch der Roman an. Der Ort besitzt alle Merkmale, die die anmutige Gegend, locus amoenus, verkünden. Die Gegend ist »paradiesisch«, (8) die Jahreszeit frühlinghaft. Von der »wunderbare[n]

⁵³ Hans-Egon Hass: *Werther-Studie*, in: *Gestaltprobleme der Dichtung*. Fs. für Günter Müller, hrsg. v. Richard Alewyn u. a., Bonn 1957, S. 83–125, hier S. 90.

⁵⁴ Georg Lukács: *Die Leiden des jungen Werther*, in: ders.: *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, S. 17–30. – Klaus R. Scherpe: *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1980.

⁵⁵ Noch relevant ist Herbert Schöffler: *Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*, Frankfurt a. M. 1938. – R. Ch. Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: Elemente und Fundamente, Bd. 2: Interpretation und Dokumentation, München 1969–79.

⁵⁶ HA 1, S. 44.

⁵⁷ Wolfgang Kayser: *Die Entstehung von Goethes Werther*, in: DVjs 19 (1941), S. 430–457, hier S. 453. Zum Versuch, Werther als Prometheus zu interpretieren vgl. Hans-Heinrich Reuter: *Der gekreuzigte Prometheus. Goethes Roman Die Leiden des jungen Werthers*, in: *Goethe-Jahrbuch* 89 (1972), S. 86–115.

⁵⁸ Zitiert nach Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur Philosophie und Politik. 1750–1945*, Darmstadt 1988, Bd. 1, S. 260.

Heiterkeit« ist auch die Rede. Da will der Protagonist von der Vergangenheit nichts wissen, er will ein neuer Mensch sein:

O was ist der Mensch, daß er über sich klagen darf! Ich will, lieber Freund, ich verspreche dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkauen, wie ich's immer getan habe; ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein. (7)

Das wiederholte »ich will« scheint zunächst seinen entscheidenden Durchsetzungswillen zu zeigen, und damit verdeutlicht das Überbleibsel der heldenhaften Aufforderung des Ichs von der Genieperiode. Er will nicht mehr gelehrt sein und sein Herz braust »genug aus sich selbst«. (10) In der Tat präsentiert Werther die nachschöpferische Kraft der Imagination mit Hilfe der »Fülle des Herzens«. Seine beinahe Anmaßung findet entsprechende Worte: »Bald werde ich Herr vom Garten sein«. (8) Dann setzt sich rasch die für Werther typische Betrachtungsweise durch:

Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige 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 Alliebenden, 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! (9)

Je höher sich die Stimmung mit der Wenn-Periode steigert, wird der Spielraum der Einbildungskraft immer enger. Die Strukturierung des Satzes erzeugt dadurch eine große Spannung. Die »undurchdringliche[] Finsternis« seines Waldes geht in die Dämmerung um seine Augen über und die Welt ankert in seinem Innern. Sein Gedanke richtet sich geschwind ins Innere um, weil er dort die Quelle der Schöpfung findet. Die Einbildungskraft ist »die heilige, belebende Kraft«, (85) mit der er Welten um ihn schafft. Darum kehrt er immer in sich zurück, um dort eine Welt zu finden und zu schöpfen. Aber hier schon merkt man aus seiner Klage um sein Unvermögen, das Erfahrene zu beschreiben, seine Schwäche, nein den wesentlichen Mangel, nämlich die Disproportion des Gefühls und des Willens mit dem Gestaltungsvermögen. In dem

Sinne spricht Goethe in seiner Autobiographie von »Mangel oder Stockung von Produktionskraft«. ⁵⁹

Die Verzweiflung, die – unabhängig von der unerfüllbaren Liebe zu Lotte – von Anfang an im Innern von Werther lauert wie sein Todeswunsch, (»daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will.« (14)) nimmt zwei Aspekte. Das eine ist das sprachliche Versagen:

[...] daß ich Wort für Wort wiederholen müßte, um dir die reine Neigung, die Liebe und Treue dieses Menschen anschaulich zu machen. Ja, ich müßte die Gabe des größten Dichters besitzen, um dir zugleich den Ausdruck seiner Gebärden, die Harmonie seiner Stimme, das heimliche Feuer seiner Blicke lebendig darstellen zu können. Nein, es sprechen keine Worte die Zartheit aus, die in seinem ganzen Wesen und Ausdruck war; es ist alles nur plump, was ich wieder vorbringen könnte. (18)

Sein niedergeschlagener Versuch, dem vollen Wesen den entsprechenden Ausdruck zu geben, geht zur Skepsis gegenüber der Sprache selbst über. Diese Sprachskepsis kombiniert sich mit der Unfähigkeit zu zeichnen.

Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. (9)

Er ist kein Künstler, der »durch die innere Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigener Form, Manier, wieder hinstellt«, ⁶⁰ und er ist auch nicht in der Lage, durch die Kunst eine seelische Wiederbelebung oder ein moralisches Wachstum zu erleben, wie nachher in *Amor als Landschaftsmaler* oder in den *Wanderjahren* thematisiert wird. ⁶¹

In einer Art Selbstdiagnose gibt Werther im Brief vom 3. November, in dem er eine traurige Bilanz aus seiner unrealisierbaren Liebe zu Lotte zieht, einen wesentlichen Grund für sein Scheitern klar an:

Wehe mir! Ich fühle zu wahr, daß an mir allein alle Schuld liegt – nicht Schuld! Genug, daß in mir die Quelle alles Elendes verborgen ist, wie ehemals die Quelle aller Seligkeiten. Bin ich nicht noch ebenderselbe, der ehemals in aller Fülle der Empfindung herumschwebte, dem auf jedem Tritte ein

⁵⁹ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 539.

⁶⁰ Brief an F. H. Jacobi, 21. August 1774.

⁶¹ Dazu Arthur Henkel: *Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman*, Tübingen 1964, S. 85. Vgl. auch Günter Sasse: „Der Abschied aus diesem Paradies“. *Die Überwindung der Sehnsucht durch die Kunst in der Lago Maggiore-Episode in Goethes Wanderjahren*, in: SchillerJb 42 (1998), S. 95–119.

Paradies folgte, der ein Herz hatte, eine ganze Welt liebevoll zu umfassen? Und dies Herz ist jetzt tot, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr, meine Augen sind trocken, und meine Sinne, die nicht mehr von erquickenden Tränen gelabt werden, ziehen ängstlich meine Stirn zusammen. Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige, belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin! (84 f.)

Trotz der für ihn typischen Gemütsübertreibung enthält seine Rede eine gewisse Wahrheit, die die Eigenart seiner Wahrnehmung deutlich zeigt. Zunächst fällt das egozentrische Selbstverständnis ins Auge. Ganz gleichgültig, ob die glücklichen, paradiesischen Entzückungen oder die verdammte Unglückseligkeit, basiert Werthers Weltverstehen allein auf sich selbst. Er, nur er, ist die alleinige Quelle der Weltwahrnehmung. Das Wahrnehmungsorgan bei ihm ist das Herz. In allem, was er erlebt, verläßt er sich auf sein Herz. Es ist klar, daß hier Werther das zeitgenössische Gefühlsprinzip berührt, das von Sturm und Drang und Empfindsamkeit als Gegenprinzip zu dem Verstand der Aufklärung gesetzt wird. Sein allererster Brief beginnt sinngemäß mit dem Ruf: »was ist das Herz des Menschen!« (7) Solange die Freude die Seligkeit aus seinem »Herzen herauf in das Gehirn pumpen kann«, (85) und dadurch die Einbildungskraft eine glückselige Scheinwelt um ihn schafft, kann Werthers Anschauungsweise, die erst durch die »von erquickenden Tränen« gelabten Augen die Weltbedeutung findet, gut funktionieren. Die Lieblingswörter der Empfindsamkeit, die Tränen wie die Dämmerung, finden da einen raschen Bezugspunkt mit dem Interesse der subjektivistischen Weltwahrnehmung von Werther. So verschwindet aber der Umriß der Gegenstände leicht und schnell. Die Bilder, die er wahrnimmt, sind die Projektion der innerlichen Zustände, nämlich die Stimmungsbilder. Sobald die düstere Ossianische Stimmung eingeschaltet ist, werden sogar die schwarzen Augen von Lotte, die einmal seine ganze Seele angezogen haben, von ihm als »ein Meer«, als »ein Abgrund« (92) wahrgenommen. Sein »ich will« findet kein passendes Mittel, sich in der Wirklichkeit zu realisieren, und ist auch nicht stark genug, ihn von der Unentschlossenheit gegenüber Lotte zu befreien.

Ein anderes, für Werther charakteristisches Merkmal ist die Haltung der Weigerung: die Weigerung des Rollenspiels in der Gesellschaft. Werther nimmt allerdings an dem Leben der Mitmenschen teil, er leidet mit. Aber die Wahl von ihm fällt nur auf die

Menschen, mit denen er sich schnell identifizieren kann. Er stellt hier auch seine subjektiven Ansprüche. So wird der »teilnehmende[] Philanthrop[]«⁶² rasch zum verzweifelten Misanthropen. Selbst wenn diese Verhaltensweise von ihm mit der Erkenntnis der Unrealisierbarkeit der Liebe immer deutlicher und immer heftiger wird, ist der Ansatz dafür von Anfang an nicht zu übersehen. Der erste Satz des ersten Briefes von dem Roman fängt ironischerweise mit dem Erleichterungsgefühl an, das seine Flucht bereitet: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« (7) Werthers Ausruf »O Bestimmung des Menschen!«, mit dem er das zeitgenössische anthropologische Anliegen andeutet, setzt den Wunsch voraus, woanders zu sein. Dieses Verlangen gewinnt ein entsprechendes Selbstbild, unter dem Werther sich selbst versteht: »ein Wanderer, ein Waller«. (75) Goethe bildet hier eine Idealgestalt, »die dem neuen Menschenbegriff der Zeit entsprach«,⁶³ indem er »eine unbestimmte subjektive Lebenssehnsucht in ein bestimmtes poetisches Bild projiziert.«⁶⁴ Gleich nach der anfänglichen Naturbegeisterung hört man umgekehrt immer wieder eine verzweifelte Klage um die arme Existenz des Menschen:

Wenn du fragst, wie die Leute hier sind, muß ich dir sagen: wie überall! Es ist ein einförmiges Ding um das Menschengeschlecht. Die meisten verarbeiten den größten Teil der Zeit, um zu leben, und das bißchen, das ihnen von Freiheit übrig bleibt, ängstigt sie so, daß sie alle Mittel aufsuchen, um es los zu werden. O Bestimmung des Menschen! (11)

Mit deutlichem Hochmut kritisiert er die Gesellschaft, wo die Menschen mit ihrer Freiheit gar nichts anfangen können. Was ihm diese distanzierende und kritische Haltung gegenüber der Welt verleiht, ist ein ständiger Platzwechsel des Wanderers. Da klingt die Stimme von Rousseau an, der gegen das unechte Rollenspiel der Gesellschaft die Wahrhaftigkeit der Natur setzt.⁶⁵ Aber anders als bei Rousseau verliert die Natur bei Werther die ehemalige Rolle als Sinngeber. Er sieht in der Natur »nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer«, (53) das nichts anderes ist als die

⁶² Larissa Kritschil: *Zwischen »schöpferischen Kraft« und »selbstgeschaffnem Wahn«*. *Die Imagination in Goethes Roman*, Würzburg 1999, S. 89.

⁶³ Hans-Egon Hass: a. a. O., S. 95.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ J.-J. Rousseau: *Lettre à d'Alembert sur le spectacle* (1758), *Oeuvr. Compl.*, hrsg. B. Gagnebin/M. Raymond 5, Paris 1995, S. 72 f. Zur Rousseau-Rezeption vgl. Herbert Jaumann (Hrsg.): *Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption*, Berlin/New York 1994.

Projektion der Verzweiflung an der Gesellschaft, angesichts der keine Aussicht auf die Teilnahme gewährenden Situation. Später in seiner Autobiographie versucht Goethe die Ursache von Werthers »Ekel vor dem Leben« wie folgt zu erklären:

Alles Behagen am Leben ist auf eine regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge gegründet. Der Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, der Blüten und Früchte, und was uns sonst von Epoche zu Epoche entgegentritt, damit wir es genießen können und sollen, diese sind die eigentlichen Triebfedern des irdischen Lebens. Je offener wir für diese Genüsse sind, desto glücklicher fühlen wir uns; wälzt sich aber die Verschiedenheit dieser Erscheinungen vor uns auf und nieder, ohne daß wir daran teilnehmen, sind wir gegen so holde Anerbietungen unempfänglich: dann tritt das größte Übel, die schwerste Krankheit ein, man betrachtet das Leben als eine ekelhafte Last.⁶⁶

Die ewige Wiederkehr des Gleichen ohne jedwede Möglichkeit der Beteiligung charakterisiert das Lebensverständnis von Werther. Wenn es ihm trotzdem klar wird, daß er das gleiche Spiel mitspielt und mitspielen muß, da fängt er an, sich als eine Marionette anzusehen, als eine Drahtpuppe, die ohne eigenen Willen geführt wird:

Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten und sehe die Männchen und Gälchen vor mir herumrücken, und frage mich oft, ob es nicht optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudere zurück. (65)

Er benutzt hier ein Bild, das damals für das Welttreiben gebräuchlich war. Die Welt als einen Guckkasten zu betrachten, dient eigentlich dazu, das unübersehbare Ganze in kleine Apperzeptionsfeldchen aufzuteilen und damit »die rationalistische Forderung des ausschnittshaften Sehens«⁶⁷ zu erfüllen. Mit Hilfe der optischen Instrumente, etwa wie Hohlspiegel, Konvexglas, Mikroskop oder Fernrohr, hat der Rationalismus versucht, einen klaren Rahmen zu schaffen und dadurch die Sehweise zu komponieren und zu systematisieren. Wichtig war es vor allem dieser Anschauungsweise, den Standpunkt des Betrachters als den Mittelpunkt zu bestimmen und den um ihn beschriebenen Umkreis irgendwo draußen zu setzen.⁶⁸

⁶⁶ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 578.

⁶⁷ August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934, S. 32.

⁶⁸ Ein Beispiel dafür ist der Versuch von K. Ph. Moritz, das Wort »Gesichtspunkt« zu erklären. Vgl. *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, hrsg. von Petra und Uwe Nettelbeck, Nördlingen 1986, Bd. IV, 2. Stück, S. 109 ff.: »*Gesichtspunkt* ist ein Ausdruck, dessen man sich oft bedient, ohne recht aufmerksam auf den Begriff zu seyn, welchen er bezeichnet, und welcher vielleicht einer unserer schwersten Begriffe ist. – Zu jeder deutlichen Vorstellung gehöret gleichsam ein Mittelpunkt und ein

Dem jungen Goethe kommt diese Art von Weltbetrachtung bedenklich vor. In der Schrift *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe* kritisiert Goethe, sowohl von dem »großen Gedanken der Schöpfung«⁶⁹ der Natur als auch des Künstlergenies erfüllt, gerade die Denkweise, sich die Welt als ein Raritätenkasten vorzustellen. Shakespeares Theater auch ist nichts anderes als »ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwalt.«⁷⁰ Für Werther, einen Sohn des Sturm und Drang, ist diese Idee abstoßend. Abstoßend ist es für ihn besonders, wenn man die Liebe, die das ganze Herz verlangt, der Regel unterordnen will. Der Konflikt seiner Liebesvorstellung mit der rationalistischen Gefühlsverteilung ist unlösbar, und seine Liebe zu Lotte ist unrealisierbar, mindestens im Diesseits. Diese Ansicht läßt ihm keine andere Wahl als den Tod, nämlich den Tod als einen Versuch, bei Lotte »vor dem Angesichte des Unendlichen in ewigen Umarmungen zu bleiben«, (117) und zugleich als Entgrenzung, einen Standpunkt außerhalb der Welt zu gewinnen. Wie er einmal den Selbstmordgedanken unter dem »Kerker-verlassen« versteht, nimmt derselbe Gedanke das Gleichnis, die Weltbühne zu verlassen, auf.

Hier bestätigt sich die »Spiegelwirkung«,⁷¹ die durch Dinge (Nußbäume⁷²), durch Jahreswechsel (vom Frühling zum Winter⁷³) und durch Leseerfahrung (von Homer zu Ossian⁷⁴) entsteht und Werthers Schicksal im Roman metaphorisch begleitet. Die Anekdote des ertrunkenen Mädchens wirkt als eine Andeutung des Schicksals von Werther.

Umkreis – setze ich nun den seynsollenden Mittelpunkt eines Umkreises nicht gerade in die Mitte desselben, so kann ich unmöglich eine deutlichen Idee von dem Umkreise erhalten, der eine Theil desselben muß gleichsam von der Sphäre meiner Betrachtung wegfallen – ich urtheile daher falsch – das Wohlgeordnete und Gerade kömmt mir schief und ungerade vor – ich habe die Sache nicht aus dem rechten Gesichtspunkte betrachtet. [...]«

⁶⁹ HA 12, S. 28.

⁷⁰ HA 12, S. 226.

⁷¹ Gerhard Storz: *Goethe-Vigilien. Oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen*, Stuttgart 1953, S. 28.

⁷² Dirk Grathoff: *Der Pflug, die Nußbäume und der Bauerbursche. Natur im thematischen Gefüge des Werther-Romans*, in: Goethe-Jahrbuch 101 (1984), S. 55–75.

⁷³ Vgl. Frank G. Ryder: *Season, Day and Hour-Time as Metaphor in Goethes Werther*, in: JEGP 63 (1964), S. 389–407; Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur Hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1979, S. 208–210; Klaus Müller-Salget: *Zur Struktur von Goethes Werther*, in: ZfdPh. 100 (1981), S. 326 f.

⁷⁴ Anselm Haverkamp: *Illusion und Empathie. Die Struktur der »teilnehmenden Lektüre« in den Leiden Werthers*, in: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Erzählforschung. Symposium Bad Harzburg 1980*, Stuttgart 1982, S. 243–268.

Erstarrt, ohne Sinne steht sie vor einem Abgrunde; alles ist Finsternis um sie her, keine Aussicht, kein Trost, keine Ahnung! Denn der hat sie verlassen, in dem sie allein ihr Dasein fühlte. Sie sieht nicht die weite Welt, die vor ihr liegt, nicht die vielen, die ihr den Verlust ersetzen könnten, sie fühlt sich allein, verlassen von aller Welt, – und blind, in die Enge gepreßt von der entsetzlichen Not ihres Herzens, stürzt sie sich hinunter, um in einem rings umfangenden Tode alle ihre Qualen zu ersticken. (49)

Werther beschreibt den aussichtslosen Zustand des Mädchens, als wäre er wirklich dabei gewesen. In Wahrheit ist dies eine Selbstprojektion in ihr Schicksal. Albert gegenüber verteidigt er den Selbstmord mit dem Argument der »Krankheit zum Tode«, das gegen das moralphilosophische Verständnis in der damaligen anthropologischen Auffassung der Leidenschaft ihren Stützpunkt findet. Herder zufolge ist zu viel Leidenschaft »Krankheit der Seele [...] und also eine Art Tod«. ⁷⁵ Zugleich gibt die Darstellung der Selbstmörderin ein Bild des modernen Ichs, das den alleinigen metaphysischen Grund verloren hat. Das Bild kombiniert wiederum mit dem vaterlosen Selbstbild von Werther. Die patriarchalische Vergangenheit, die für Werther ein glückliches Weltbild (»die alten glücklich verträumten Tage« (72)) bedeutet, kehrt nicht wieder. Durch die psychosomatische Katastrophe, die der Zustand ohne Bindungen verstärkt, verwandelt sich dieselbe Natur, die er einst als heilig gerühmt hat, mit einem Zug in die Totengruft:

Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes. Kannst du sagen: Das ist! da alles vorübergeht? da alles mit der Wetterschnelle vorüberrollt, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach, in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird? Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein muß; (52 f.)

Hat sich der Vorhang vor seiner Seele wirklich weggezogen? Eher verrät er mit diesem Metapher, daß seine ehemalige Naturbetrachtung von der inneren Stimmung koloriert war. Die herrliche Natur, die er einst schwärmerisch gerühmt hat, steht so starr vor ihm »wie ein lackiertes Bildchen«. (85) Was er jetzt beschreibt, ist aber wiederum die Szene, die er allein mit den inneren Augen sieht. Mit den Augen, die von der Verzweiflung

⁷⁵ J. G. Herder: *Studien und Entwürfe zur Plastik*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Berlin 1893, reprograph. Nachdruck Hildesheim 1967, Bd. 8, S. 106. Zum pathologischen Charakter von Werther vgl. Horst Flaschka: *Goethes »Werther«. Werkkontextuelle Deskription und Analyse*, München 1987, S. 219 ff.

verblendet geworden sind. Den Schauplatz, der für ihn keinen Sinn mehr hat, will er gerne verlassen:

Den Vorhang aufzuheben und dahinter zu treten! das ist alles! Und warum das Zaudern und Zagen? Weil man nicht weiß, wie es dahinten aussieht? und man nicht wiederkehrt? Und daß das nun die Eigenschaft unseres Geistes ist, da Verwirrung und Finsternis zu ahnen, wovon wir nichts Bestimmtes wissen. (100)

Die Sehnsucht nach dem Tode nimmt hier wiederum ein metaphorisches Bild. Der Unterschied zu dem ertrunkenen Mädchen ist nicht zu übersehen. »Blind« stürzt sie sich hinunter in die Grube des Todes. Dagegen benimmt sich Werther, als ob er souverän und frei hinter den Vorhang hinaustreten würde. Er will als Selbstgestalter und Akteur den früh verkündeten Akt vollbringen, um »das süße Gefühl der Freiheit« (14) zu gewinnen. Dadurch will er die Liebe, die er wie ein Stück des jenseitigen Wertes im Diesseits erlebt hat, als Ganzes erwerben. Gerade deswegen fällt seine Liebesvorstellung mit dem religiösen Gedanken zusammen.

Wie die Zeitmetapher zeigt, läuft der Hauptstrang steil und verhängnisvoll von der Sommersonnenwende zur Wintersonnenwende. Werther oszilliert zwischen Prometheus und Marionette, nämlich zwischen den »übertriebene[n] Forderungen an sich selbst«, ⁷⁶ die kein Mittel zur Realisierung haben, und der gleichermaßen maßlosen Verzweiflung. Werthers »ich will« wird am Ende zum wiederholten »ich will sterben«, (104) die Verweigerung der Rolle in der Gesellschaft zum Sprung ins Nichts. Durch diesen Tod, wie Goethe Sophie von La Roche seinen ersten Roman als »Testament, das nicht Christi ist« ⁷⁷ vorstellt, kann er niemand retten, geschweige denn sich selbst.

Ein Gedicht in *Aus dem Tagebuch der Reise in die Schweiz*, das kurz nach der Vollendung von *Werther* verfaßt ist und später *Auf dem See* betitelt ist, vermittelt wiederum die Werthersche Stimmung. Die Situation, in die der Verfasser geraten ist, ist nicht viel anders als die von Werther. Er hat sich eben gerade von seiner Geliebten getrennt, ohne Abschied zu nehmen, und als tieferen Grund für die Reise deutet er an, »einen Versuch zu machen, ob ich Lilli entbehren könne«. ⁷⁸ Die wohlbekanntesten Erscheinungen und Symptome der Verinnerlichung treten erneut auf: der Nebel, das

⁷⁶ HA 9, S. 543, S. 583 und S. 590; HA 10, S. 7.

⁷⁷ Brief an Sophie von La Roche, 20. (?) August 1774.

niedersinkende Auge und die wiederkommenden »Goldne[n] Träume«. Allerdings hat das lyrische Ich, das nicht so weit entfernt von dem Verfasser selbst ist, den Mut zu sagen: »Weg, du Traum, so gold du bist, / Hier auch Lieb und Leben ist«, ⁷⁹ der Werther ziemlich fremd ist. Aber Trotz solches gewonnenen Realitätsbezugs tauchen die sentimentalischen Züge, die »goldne Träume« sinnbildlichen, nachher nochmals in der erweiterten Form auf, etwa als ›die goldene Zeit‹ bei Tasso.

3. Gesteigertes Werther – Tasso

[...] Bald
Versinkt er in sich selbst, als wäre ganz
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz
In seiner Welt genug, und alles rings
Umher verschwindet ihm. Er lässt es geh'n
Läßt's fallen, stößt's hinweg und ruht in sich (V. 2118–2123)

Wer ist er? Sich in sich zu verlieren und die Welt im Innern zu kreieren, war das nicht die typischen Merkmale von Werther? In der Tat steht Tasso wie Werther als ein Einsamer, ein Abgeschiedener immer in der Gefahr, den Boden unter den Füßen zu verlieren. In diesem Zusammenhang nähert sich Tasso Werther. Aber was Goethe einmal mit »Tasso einen gesteigerten Werther« ⁸⁰ gemeint hat, liegt nur darin, daß Tassos Qual die Vertiefung von der Werthers ist? Vertiefung in dem Sinne der radikaleren Verinnerlichung?

Tatsächlich kehren die Merkmale von Werther zurück. Die Licht-Dunkelheit-Metaphorik auch. Sie zieht durch das ganze Stück, ⁸¹ und Tassos Stimmung wird dabei den zwischen Ich und Nicht-Ich oszillierenden, extremen Schwankungen ausgesetzt. In einem Monolog nach einem Gespräch mit der Prinzessin ruft er begeistert und hoffnungsvoll aus:

⁷⁸ HA 10, S. 127.

⁷⁹ HA 1, S. 102.

⁸⁰ Gespräch mit Eckermann, 3. Mai 1827.

⁸¹ Vgl. V. 758, 1129 f., 1869 f., 2229 f., 2257 f., 2800 f., 2920.

Der Blindgeborne denke sich das Licht,
Die Farben, wie er will; erscheint ihm
Der neue Tag, ist' ihm ein neuer Sinn.
Voll Mut und Ahnung, freudetrunken schwankend
Betret' ich diese Bahn. (V. 1138–1142)

Tasso hat eben dieses Selbstgespräch mit der Anspielung auf den Mythos von Eos angefangen, um zu zeigen, daß er selbst sich von der Göttin auf dem Olymp aufgehoben fühlt. Die Willkürlichkeit, (»wie er will«) womit er das Licht und die Farben wahrnimmt, läßt aber schon sein Dichtungsprinzip ahnen. Er folgt nicht der naturtreuen Sehweise, sondern seiner innerlichen Regel, die ihm einen subjektivistischen Charakter verleiht. Antonio gegenüber, der die künstlerische Leistung als Zufallsprodukt und die blinde Wahl der Glücksgöttin Fortuna herabsetzen will, verteidigt Tasso sich mit Hilfe desgleichen Blindheitsgleichnis:

Auch die Gerechtigkeit trägt eine Binde
Und schließt die Augen jedem Blendwerk zu. (V. 1308 f.)

Seine realitätsferne, grenzenlose Begeisterung verwandelt sich aber leicht in die bodenlose Verzweiflung. Als er unbegründet festzustellen glaubt, daß er die Gunst des Herzogs verloren hat, teilt er wiederum mit der Augenmetaphorik so mit:

Das häßliche zweideutige Geflügel,
Das leidige Gefolg' der alten Nacht,
Es schwärmt hervor und schwirrt mir um das Haupt.
Wohin, wohin beweg' ich meinen Schritt,
Dem Ekel zu entfliehen, der mich umsaugt,
Dem Abgrund zu entgehen, der vor mir liegt? (V. 2235–2240)

Hier trägt er die typischen Merkmale des Melancholikers. Mit den damaligen Nachtbildern Gemeinsamkeit bildend,⁸² verdeutlicht Goethe die trügerische,

⁸² Karl Philipp Moritz beschreibt die Zweideutigkeit der Nacht mit ähnlichen Sinnbild in seiner *Götterlehre oder Mythologische Dichtung der Alten* (1791), hrsg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2, S. 633: »Die Nacht verbirgt, verhüllt; darum ist sie die Mutter alles Schönen so wie alles Furchtbaren [...] Und sie ist auch die Mutter des in Dunkel gehüllten Schicksals, [...] der ganzen Schar der Träume, des nagenden Kummers, der Mühe, welche das Ende, wünscht, der Zweideutigkeit im Reden [...]«

gespenstische, zwischen Wirklichkeit und Wahn schwankende Zweideutigkeit,⁸³ in die Tasso geraten ist. Trotz der melancholischen Klage um das verlorene Paradies, trotz des narzißtischen Selbstverständnisses, (V. 532 ff.) gelingt es jedoch Tasso, anders als Werther, seine inneren Bilder künstlerisch zu gestalten. Selbst wenn es ihm scheint, er sehe »Elysium auf dieser Zauberfläche Gebildet«, (V. 536 f.) ist er im Stande zu gestehen, es sei »die Gegenwart, die mich erhöht«. Dadurch, daß seine Elysium-Vision auf die Vergangenheit aufweist, wo die Heroen und die Poeten unzertrennlich verbunden waren, wie »der Magnet durch seine Kraft / Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen[bindet]«, (V. 549 f.) wird deutlich, daß er so dichtet, wie Schiller in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* vom modernen, sentimentalischen Dichter fordert.⁸⁴ Solange also die Vergangenheit sich als Vergangenheit verstehen läßt, ist sein Seufzer harmlos. Sein Lamento wird auch sogar durch Leonore, die mit Antonio zusammen ein Gegenpaar zu Tasso bildet, rasch ausgewogen: »Erwach'! Erwache!« Tassos Selbstverlieren wird von den Gegenfiguren korrigiert. Nicht ungefähr tritt Antonio, »prosaischer Kontrast« zu Tasso, just in diesem Moment auf.

Tasso und Antonio, das ist ein Paar, das von Anfang an gegenseitig auftritt und bis zum Ende eine starke Gegnerschaft bildet. Einer ist jung, der andere erfahren, einer ein Dichtergenie, der andere ein Staatsmann. Einer reizt den anderen, der andere verhöhnt und spottet den einen. Die Feindschaft, die die beiden liefern, eskaliert kompromißlos zur Duellforderung. Im Streitgespräch mit Antonio bringt Tasso eindeutig eine Seite dieses Konflikts und die Selbsterkenntnis zum Ausdruck:

Dein Geist verunreint dieses Paradies
Und deine Worte diesen reinen Saal
Nicht meines Herzens schwellendes Gefühl,
Das braust, den kleinsten Flecken nicht zu leiden. (V. 1390–1393)

Dieses Paradies, das – obschon nicht mehr das in der goldenen Zeit – das durch die Liebe zur Prinzessin Wiedergewonnene ist, befindet sich in der Gefahr, verunreinigt zu werden. Antonios Dasein wird zur existentiellen Drohung für Tasso. Das vom schwellenden Gefühl geladene Herz von Tasso hält nicht den Geist von Antonio aus.

⁸³ Paul Fischer: *Goethe-Wortschatz. Ein sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Goethes sämtlichen Werken*, Leipzig 1929, S. 783.

Dadurch macht er selber seine Existenzbasis immer kleiner, zuerst der paradiesähnliche Garten, dann der reine Saal und endlich sein Herz. Beim Hang zur Reinheit, bei der Apotheose des Herzens und Gefühls bleibt Tasso noch die Autorität bewahrt, die der subjektiven Genie-Ästhetik des Sturm und Drang zugeschrieben wurde. Er trägt nämlich alle Züge des »genialisch-unbedingten Dichters«.⁸⁵

Was Tasso das vollständige Ich-Dasein und die Reinheit des Gefühls gewährleistet, ist die Zuneigung zur Prinzessin. In voller Bereitschaft zur Hingabe gesteht er: »Ihr bin ich, bildend soll sie mich besitzen«. (V. 1159) Obwohl die Prinzessin kurz vorher ihn bedenken ließ, daß die Jugend und die Liebe »nur durch Mäßigung und durch Entbehren« (V. 1121 f.) zu eigen gemacht werden können, beruft sich Tasso Antonio gegenüber, der seinerseits an das Bedürfnis nach Zeit appelliert, auf die augenblickliche Macht der Liebe:

In einem Augenblick gewährt die Liebe,
Was Mühe kaum in langer Zeit erreicht. (V. 1271 f.)

Tasso erfährt »das Göttlichste« (V. 1070) nur in der Liebe zur Prinzessin. Er behauptet sogar, daß er »das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne« mit seinen Augen gesehen hat. Was er nach diesem Urbild gebildet hat, sei nicht das Produkt des Wahns und habe das Recht ein Kunstprodukt zu sein.

Andererseits aber ist diese Liebe für Tasso ein Fluchort, wo seine Unfähigkeit, in einem Freund sich zu finden, (V. 923) eine Entschuldigung finden kann. Der gänzlichen Heterogenität der eigenen Gegenwart stellt er ein Gegenbild entgegen.

Es ist wiederum Leonore, die den Charakter von Tassos Liebe klärt:

Mit mannigfalt'gem Geist verherrlicht er
Ein einzig Bild in allen seinen Reimen.
Bald hebt er es in lichter Glorie
Zum Sternenhimmel auf, beugt sich verehrend
Wie Engel über Wolken vor dem Bilde;
Dann schleicht er ihm durch stille Fluren nach,
Und jede Blume windet er zum Kranz. (V. 183–189)

⁸⁴ Vgl. Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Bd. 5, S. 738–739.

Während die Prinzessin Tassos Lieder für »goldne[] Äpfel[]«, »holde Früchte einer wahren Liebe« hält, die »ein neu Hesperien« bildet, behauptet Leonore sich ihre Rolle als Realistin, indem sie Tassos Verhalten wie eine Abgötterei, eine Bilderanbetung beschreibt. Einen Anklang an ein Gedicht, das in der *Tasso*-Zeit entstanden ist, kann man schon bei der Wortwahl feststellen.⁸⁶

Nur ein leichter Flor, durch den ich deine Gestalt
Immerfort wie in Wolken erblicke:
Sie leuchtet mir freundlich und treu,
Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
Ewige Sterne schimmern.⁸⁷

Eine Huldigung an die geliebte Frau in *An Lida*, die als eine jenseits Bestehende geschildert wird, bildet ihrerseits einen gemeinsamen Themenbereich mit *Zueignung*. Hier und da wird jedoch die Diesseitigkeit des lyrischen Ichs unterstrichen. Im *Zueignung* wird das lyrische Ich aufgerufen, sich selbst in Beziehung zu anderen Menschen zu sehen und sich zu befähigen, mit der Welt in Frieden zu leben. Und so kann sich der Dichter in der Schlußstrophe an die »Freunde«⁸⁸ wenden. Der erste Eindruck, den Leonores Äußerung durch den gemeinsamen Berührungspunkt mit den Gedichten erweckt, ist trügerisch. Eher übt Leonore mit ihrer Aussage eine Kritik an Tassos Verhalten, das in der weiteren Szene die Problematik deutlich macht.

Im ersten Auftritt vom zweiten Akt, Prinzessin und Tasso befinden sich nur beide im Saal. Sie erinnern sich zusammen an jene Zeit, wo er »als unerfahrener Knabe« herkam und sie aus dem Krankenzimmer heraustrat. Im Mittelpunkt des Dialogs steht der Bericht von Festen und Turnieren, die zur Heirat des Herzogs stattfanden. Dies wiederum stört Tasso, weil sich das alles nur um die Heldentat herumzudrehen scheint. Da dominiert der Glanz der Tapferkeit, der Ausrüstung der Ritter:

O laß mich einen Vorhang vor das ganze,
Mir allzuhelle Schauspiel ziehen, daß

⁸⁵ Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 338.

⁸⁶ Gerhard Neumann weist auf *Jägers Abendlied* (1776) und *An Lida* (1781) auf: *Konfiguration. Studien zu Goethes ‚Torquato Tasso‘*, München 1965, S. 58 f.

⁸⁷ HA 1, S. 127.

⁸⁸ HA 1, S. 152.

In diesem schönen Augenblicke mir
Mein Unwert nicht zu heftig fühlbar werde. (V. 838–841)

Tasso tritt also von vornherein als ein Dichter, der sich nicht mit den säkularen Sachen identifizieren kann, also als ein moderner Dichter in die Hofgesellschaft von Ferrara ein. So aber weckt er die Erinnerung an seinen schärfsten Rivalen, Antonio, wieder auf. Tasso, von den weltlichen Sachen »betäubt«, »geblendet« und »bewegt«, tritt »durch stille Gänge des Palasts« in die Nähe der Prinzessin heran. Er fühlt sich dabei durch »Der Gottheit Nähe leicht und willig« geheilt. Vielversprechend war das erste Treffen aber auch auf der Seite der Prinzessin. Die Prinzessin berichtet von ihrem Heraustreten aus dem Krankenzimmer, mit der Absicht, Tasso zu beruhigen.

Mit breiten Flügeln schwebte mir das Bild
Des Todes vor den Augen, deckte mir
Die Aussicht in die immer neue Welt.
Nur nach und nach entfernt' es sich und ließ
Mich, wie durch einen Flor, die bunten Farben
Des Lebens, blaß, doch angenehm, erblicken.
Ich sah lebend'ge Formen wieder sanft sich regen.
Zum erstenmal trat ich, noch unterstützt
Von meinen Frauen, aus dem Krankenzimmer,
Da kam Lucretia voll frohen Lebens
Herbei und führte dich an ihrer Hand.
Du warst der erste, der im neuen Leben
Mir neu und unbekannt entgegentrat.
Da hofft' ich viel für dich und mich; auch hat
Uns bis hierher die Hoffnung nicht betrogen. (V. 853–867)

Es ist unklar, was der Grund für die Todesnähe der Prinzessin war. Aus der totalen Aussichtslosigkeit, die durch das Gedecktsein von den Todesflügeln⁸⁹ verbildlicht wird, tritt sie heraus und teilt die Augenlust mit. Aber sie bleibt im Zwischenbereich und genießt die sanfte Farbe des Lebens, die »durch einen Flor« durchscheint.⁹⁰ Der von der Pracht der Feste zurückziehende Tasso und die aus dem Krankenzimmer heraustretende Prinzessin treffen so in einem getrennten Zwischenraum zusammen. Was Tasso von dem lyrischen Ich in *An Lida* und *Zueignung* unterscheidet, liegt darin, daß er im

⁸⁹ Zum damaligen Todesbild vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München 1982, Bd. 3, S. 189–245.

⁹⁰ Im *Lila* wirkt der Schleier als ein Schutzmittel auf dem Wege der Genesung vom Wahnsinn: »Lege den gestickten Schleier um's Haupt; dieser schützt dich vor aller Gewalt des Dämons.« (WA I, 12, *Lila*, 76 f.)

Vergleich zum lyrischen Ich, der von diesseits die Gestalt durch einen Flor, der ihm »des schnellsten Lebens / Lärmende Bewegung« scheint, erblickt, sich direkt in der Nähe der Gottheit befunden sieht. Er bildet sich ein und sein Dasein basiert auf der Scheinwelt, wie schon früh in der ersten Szene die Prinzessin mit dem Wort »goldne« (V. 23) die Bedeutungsnuance »phantastischer Wirklichkeitsverfremdung«⁹¹ gezeigt hat. Trotz ihrer »Zusammengehörigkeit«⁹² aber übernimmt die Prinzessin, wenn sie beide zusammen sind, die Rolle des Kritikers und übt Kritik an Tassos Versuch, »Die goldne Zeit, die ihm von außen mangelt, / In seinem Innern wieder herzustellen«. (V. 975 f.) Tasso dagegen will weiter hartnäckig in der Welt bleiben, die er selbst geschafft hat. Für ihn sind die Figuren und die Werte, die sie verkörpern, nicht Schatten, »sie sind« (V. 1104). Da zeigt sich die Gefahr eindeutig, die Kontur zwischen Phantasie und Realität, Schein und Sein verwischt zu werden. Hier teilt Tasso das Problem von Faust,⁹³ der sich bei der Helena-Beschwörung nicht anders verhält:

Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
 Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
 Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
 So fern sie war, wie kann sie näher sein.
 Ich rette sie und sie ist doppelt mein. (Faust II, V. 6553–6557)

Er faßt Helene mit Gewalt an und die Gestalt trübt sich. »Das Doppelreich«, das er so fest zu besitzen glaubt, geht in Dunst auf. Tasso, von der Raserei gefangen, umarmt die Prinzessin, ohne jegliche Rücksicht auf die Etikette der Hofgesellschaft zu nehmen. Vor diesem fatalen Ereignis beschreibt Tasso seinen Zustand, wie ihm üblich, noch einmal als den eines Geblendeten:

Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht,
 Es schwankt mein Sinn. (V. 3278 f.)

⁹¹ Gerhard Neumann: a. a. O., S. 84.

⁹² Ebd., S. 104. Die Zusammengehörigkeit von beiden bestätigt sich auch in den melancholischen Zügen der Prinzessin: »Welch eine Dämmerung fällt nun vor mir ein! / Der Sonne Pracht, das fröhliche Gefühl / Des hohen Tags, der tausendfachen Welt / Glanzreiche Gegenwart ist öd' und tief / Im Nebel eingehüllt, der mich umgibt.« (V. 1869–1873)

⁹³ Gerhard Kaiser weist in seiner Studie zu *Tasso (Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes "Torquato Tasso"*, in: ders.: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 175–208) auf die Verwandtschaft zu Fausts Vision der schönen Frauengestalt im Zauberspiegel der Hexenküche hin. Vgl. S. 188, Anm. 9.

Seine Umarmung erlebt ein heftiges Wegstoßen als Antwort, wie es bei denselben Magnetpolen der Fall ist. Dadurch mißlingt ihm der Versuch definitiv, eine reine innere Welt zu bewahren und seine solipsistische Selbstbestimmung durch die Liebe zu rechtfertigen. Seine Verzweiflungstat bleibt aber nicht ohne ein Erlösungsmoment. Was Antonio als eine Lösung propagiert, fokussiert konsequent im Sich-Erkennen. Seine letzten Worte sind auch andeutungsvoll »Erkenne, was du bist!« (V. 3420) Allerdings unterscheidet sich dieses Erkenne-dich-selbst ganz deutlich von der subjektivistischen, romantischen Formel.⁹⁴ Für Antonio bedeutet das das Sich-erkennen im Menschen, (»Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur / Das Leben lehret jedem, was er sei.« (V. 1242 f.)) das Vergleichen mit dem anderen. (»Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst, / Vergleiche dich!« (V. 3419 f.)) Antonio verkündet hier die Lehre, wie Goethe in *Ilmenau* als Ergebnis erwirbt, nämlich den Realitätswillen. Was Goethe selbst als den eigentlichen Sinn des Stücks genannt hat, sozusagen »die Disproportion des Talents mit dem Leben«, ⁹⁵ hört man aus dem Munde von Tasso in der Art Selbstdiagnose: »Die hohe Gabe wieder schlimm begleitet, / Mit ungebundnem Stolz, mit übertriebner / Empfindlichkeit und eignem düstern Sinn.« (V. 2761–63)

Bei der Schlußszene bekommt das Heranziehen der Gegenpole die Dominanz. Allerdings ist es nicht das glückliche Zusammensein, wovon Tasso am Anfang geträumt hat, wobei die Heroen und die Poeten untrennbar zusammengeschlossen waren, wie »der Magnet durch seine Kraft / Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen[bindet]«. (V. 549 f.) Am Ende läßt sich die Umarmung mit der Prinzessin im Schiffbruch-Motiv variieren (»So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.« (V. 3452 f.)) und damit einen neuen Aspekt der Menschenbeziehung, den man schon ab und zu aus dem Mund Antonios gehört hat. Als ein gesellschaftlicher Faktor darf die Liebe, deren absolute Priorität Tasso eingeräumt wurde, nicht ihren Vorrang verlangen:

⁹⁴ Zu Goethes Position gegenüber dieser Formel, siehe S. 7 f. dieser Arbeit. Vgl. auch HA 13, S. 38.

⁹⁵ Hans Gerhard Gräf: *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*. Frankfurt a. M. 1908, T. 2: Die dramatischen Dichtungen. Bd. 4, S. 309.

Verwöhnt ihn nur und immer mehr und mehr,
Laßt seine Selbstigkeit für Liebe gelten,
Beleidigt alle Freunde, die sich euch
Mit treuer Seele widmen, gebt dem Stolzen
Freiwilligen Tribut, zerstöret ganz
Den schönen Kreis geselligen Vertrauns! (V. 2104–2109)

Die einseitige Zuspitzung, die die Liebe beinhaltet, kommt im gesellschaftlichen Zusammensein bedenklich vor. Stattdessen deutet das bittere Zusammensein, das die Schiffbruch-Metaphorik sinnbildlich zeigt, ein neues Menschenverhältnis an, wobei die Prinzipien der Metamorphose, Steigerung und Polarität, dem Bild der Menschenbeziehung einen beachtenswerten Aspekt anbieten. ›Steigerung‹ kann nicht nur »mit Bezug auf den formalen Aspekt«⁹⁶ der Werke, sondern – zusammen mit ›Polarität‹ – für das gesellschaftliche Bild gebraucht werden. Tassos Vorstellung von sich selbst als eine Pflanze, die »gen Himmel« (V. 1191) strebt, soll durch Polarität ergänzt werden, weil der Prozeß der Steigerung allein leicht in die Gefahr geriet, »von außen nicht gewarnt, nach dem völlig Grenzenlosen«⁹⁷ zu streben. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß Antonio beim Zusammenbruch von Tasso an die Freundschaft appelliert, (»Die wahre Freundschaft zeigt sich im Versagen« (V. 2670)) weil die Merkmale der Metamorphose⁹⁸ wohl gut dazu angewendet werden können, in der Entwicklung des modernen Menschenverhältnisses und Menschengefühls, wo die moderne Gefühlsweise sich »zu differenzierten Freundschaften neigte«, ⁹⁹ sich den Eigenschaften dieser neuen gesellschaftlichen Verhältnisse zuzuschreiben.

Was also in der Äußerung »gesteigerten Werther« impliziert ist, ist eher die Steigerung im Sinne der Metamorphosen. Der Hang zu idealisieren und transzendieren, von dem man seit Werther weiß, wird auf dem Prüfstand gesetzt und durch den horizontalen Charakter ergänzt. Der dabei entstandene Schwellenzustand aber läßt –

⁹⁶ Vgl. Elizabeth Wilkinson: „*Tasso – ein gesteigerter Werther*“ in *the light of Goethe's principle of Tasso „Steigerung“*, in: *The Modern Language Review* 44 (1949), S. 305–328. In deutscher Übersetzung von E. Grumach, in: *Goethe* 13 (1951), S. 28–58, hier S. 53.

⁹⁷ HA 2, *Noten und Abhandlungen. Zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans*, S. 238.

⁹⁸ Dazu noch die Beschaffenheiten, »sich zu manifestieren, zu differenzieren, zu polarisieren« (HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 369, Nr. 31).

⁹⁹ Georg Simmel: *Soziologie*, Berlin 1958, S. 268.

trotz der Bitterkeit – bei Tasso nichts Übles ahnen, weil er im allerletzten Moment einen Weg zur Wirklichkeit findet.

4. Theater und Versehen – Wilhelm Meister

Bevor Wilhelm Meister von seiner Theaterschwärmerei geheilt wird, ist er ein kranker Königssohn, ein Hamlet und sogar noch ein Werther. Bei Lothario, also im Umkreis der Turmgesellschaft, ruft er noch aus: »Was soll das mystische Wort heißen? Was fliehen? Wohin fliehen? Weit besser hätte der Geist mir zugerufen: ‚Kehre in dich selbst zurück!‘« (425)¹⁰⁰ Hier meint man fast ein Zitat von Werther zu hören, das die subjektive Verinnerlichung signalisiert: »Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!«¹⁰¹ Zwar wird sich Wilhelm »zum Anti-Werther«¹⁰² entwickeln und kann dann »sein Bild außer sich« (505) sehen, aber er muß, von seiner Theatermanie verblendet, dafür noch einen großen Umweg machen. Schon der erste Satz der *Lehrjahre* deutet schon metaphorisch diesen langwierigen Prozeß der Hauptfigur an: »Das Schauspiel dauert sehr lange.« In Hamlets »Geist der Betrachtung und der Rückkehr in sich selbst« (672) spiegelt sich Wilhelms Neigung: »Ich habe von Jugend auf die Augen meines Geistes mehr nach innen als nach außen gerichtet«. (257)

Eine kraftvolle Nachwirkung auf den Charakter des Helden hat ja vor allem das Puppenspiel, das bei dem jungen Wilhelm Meister den Geschmack am Schauspiel weckte. Das fängt alles mit großer, kindlicher Neugierde an, was »sich hinter der halb durchsichtigen Hülle verbergen möchte«. Was schließlich erscheint, als der Vorhang in die Höhe rollt, ist »eine hochrot gemalte Aussicht in den Tempel« (12), sozusagen die Urszene für Wilhelms Neigung zur Theaterwelt. Diese erste, unvergeßliche Theatererfahrung in der Jugendzeit erlebt aber bereits hier eine große Wendung, die vor allem von dem Eindruck des Verlusts am stärksten geprägt wird:

¹⁰⁰ Seitenangabe nach HA 7.

¹⁰¹ HA 6, *Die Leiden des jungen Werther*, S. 13.

Den andern Morgen war leider das magische Gerüste wieder verschwunden, der mystische Schleier weggehoben, man ging durch jene Türe wieder frei aus einer Stube in die andere, und so viel Abenteuer hatten keine Spur zurückgelassen. Meine Geschwister liefen mit ihren Spielsachen auf und ab, ich allein schlich hin und her, es schien mir unmöglich, daß da nur zwei Türpfosten sein sollten, wo gestern so viel Zauberei gewesen war. Ach, wer eine verlorne Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien! (17)

Unbewußt verrät er damit seinen Lebensweg in den *Lehrjahren*, der in der Tat von der Suche nach verlorener Liebe, sei sie nun zum Theater oder zur Frau, bestimmt wird. Ihm allein tut das Verlieren der magischen und mystischen Bühnenwelt weh, das Privilegiengefühl des Subjekts geht seinen ersten Schritt in die Theaterwelt. Der Schleier wird zum Bild für die Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst, und dieses Erlebnis bildet seinen Wunsch voraus, sich aus »dem stockenden, schleppenden bürgerlichen Leben« (35) hinauszureißen.

Wilhelms erste Liebe zu Mariane entwickelt sich eng mit dieser Neigung zum Theater:

Er fand sich im Besitz einer Person, die er so sehr liebte, ja verehrte: denn sie war ihm zuerst in dem günstigen Lichte theatralischer Vorstellung erschienen, und seine Leidenschaft zur Bühne verband sich mit der ersten Liebe zu einem weiblichen Geschöpfe. (14)

In dieser Verbindung zeigt sich eine Art Fortsetzung der jugendlichen Literaturerfahrung. Wie Chlorinde, die weibliche Hauptfigur *des befreiten Jerusalems* von Tasso, mit ihrer »Mannweiblichkeit«, mit der »ruhigen Fülle ihres Daseins« (26) Wilhelm gefesselt hat, tritt Mariane nicht von ungefähr als junger Offizier gekleidet auf.¹⁰³ Und »mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform! Drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust!« (10) In der »roten Uniform« werden gleichsam beide, die Bühnen- und die Frauenliebe, eindrucksvoll und unzertrennbar dargestellt, wobei sich Wilhelms »Genuß der selbstgeschaffenen Illusion«¹⁰⁴ manifestiert. »Die rote Uniform« bleibt Wilhelm so nachhaltig, daß sie ihm eine falsche Hoffnung gibt, Mariane wiederzusehen, die er wegen eines Versehens und Mißverständnisses verlassen

¹⁰² Hans-Jürgen Schings: *Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman*, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): *Goethe im Kontext*, Tübingen 1984, S. 42–63.

¹⁰³ Zur Mannweiblichkeit vgl. Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln/Wien 1986.

hat. Wiederum aus Versehen fleht er Philine, daß sie ihn mit der verkleideten Figur, die eigentlich Friedrich ist, treffen läßt: »Lassen Sie mich das Mädchen sehen«, ruft er aus, »sie ist mein, es ist meine Mariane! Sie, nach der ich mich alle Tage meines Lebens gesehnt habe, sie, die mir noch immer statt aller andern Weiber in der Welt ist!« (338)

Selbst in der Situation der Desillusionierung reizt ihn die Sehnsucht nach ihrer Gegenwart:

Wie sehr stutzte er daher anfangs, wenn er sich bei seiner Geliebten befand, und durch den glücklichen Nebel, der ihn umgab, nebenaus auf Tische, Stühle und Boden sah. Die Trümmer eines augenblicklichen, leichten und falschen Putzes lagen, wie das glänzende Kleid eines abgeschuppten Fisches, zerstreut in wilder Unordnung durcheinander. Die Werkzeuge menschlicher Reinlichkeit, als Kämme, Seife, Tücher waren mit den Spuren ihrer Bestimmung gleichfalls nicht versteckt. Musik, Rollen und Schuhe, Wäsche und italienische Blumen, Etais, Haarnadeln, Schminktöpfchen und Bänder, Bücher und Strohhüte, keines verschmähte die Nachbarschaft des andern, alle waren durch ein gemeinschaftliches Element, durch Puder und Staub, vereinigt. Jedoch da Wilhelm in ihrer Gegenwart wenig von allem andern bemerkte, ja vielmehr ihm alles, was ihr gehörte, sie berührt hatte, lieb werden mußte, so fand er zuletzt in dieser verworrenen Wirtschaft einen Reiz, den er in seiner stattlichen Prunkordnung niemals empfunden hatte. (59)

Die dem feinen bürgerlichen Geschmack Abscheu verursachende Situation und die nackte Unordnung sogar faszinieren Wilhelm, und er sieht alles wie mit umnebelten Augen an. Wie er in den Kunstwerken immer »nur sich selbst« und seine »Neigung« (70) sieht, so ergeht es ihm auch in der Liebe zu Mariane. Darum sieht er in ihr eine Retterin »aus dem stockenden, schleppenden, bürgerlichen Leben«, und in sich »den trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen National-Theaters« (35). Sein literarischer Versuch in der Jugendzeit, nämlich die Allegorisierung der tragischen Dichtkunst, scheint bei Mariane eine passende, reale Antwort zu finden.¹⁰⁵ Die Merkmale, die die Göttliche kenntlich machen, wie »Kronen und Dolche, Ketten und Masken«, die wiederum an die Mannweiblichkeit von Chlorinde erinnern, kehren wieder in Marianes Offiziersverkleidung. Die »Tochter der Freiheit«, die »Würde und Stolz« als ihre Hauptelemente behauptet, bildet einen starken Kontrast zu der Personifizierten des Gewerbes, die »zänkisch und haushältisch, kleinlich und beschwerlich!« (32) ist:

¹⁰⁴ Petritis Aivars: *Die Gestaltung der Personen in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren und Wilhelm Meisters Wanderjahren*, Köln 1967, S. 85.

Die Alte redete, wie es einer Person geziemt, die eine Stecknadel aufhebt, und jene, wie eine, die Königreiche verschenkt. Die warnenden Drohungen der Alten wurden verschmäht; ich sah die mir versprochenen Reichtümer schon mit dem Rücken an: enterbt und nackt übergab ich mich der Muse, die mir ihren goldnen Schleier zuwarf und meine Blöße bedeckte. (32 f.)

Ist der goldene Schleier, den die Muse Wilhelm verleiht, derselbe Schleier der Dichtung »aus der Hand der Wahrheit« im Gedicht *Zueignung*, eine Epiphanie? Wilhelm wird offenbar von der Angelegenheit noch stärker erfüllt als in seinem ehemaligen Gedicht: »Doch es ist kein Gedicht, es ist Wahrheit und Leben, was ich in deinen Armen finde; laß uns das süße Glück mit Bewusstsein genießen!« (33) Darum, als der Entschluß seines Vaters für die Versendung in Handelsangelegenheiten ihm bekannt wird, sieht er darin den günstigen Zeitpunkt, das Elternhaus zu verlassen und seinen Plan für den Schritt in die Bühnenwelt zu erfüllen:

Nun dachte er sich in den Armen seiner Geliebten, dann wieder mit ihr auf dem blendenden Theatergerüste; er schwebte in einer Fülle von Hoffnungen, und nur manchmal erinnerte ihn der Ruf des Nachtwächters, daß er noch auf dieser Erde wandle.
Seine Geliebte kam ihm an der Treppe entgegen, und wie schön! wie lieblich! In dem neuen weißen Negligé empfing sie ihn; er glaubte sie noch nie so reizend gesehen zu haben. (43)

Aber welche Ironie liegt darin! Denn das »weiße Negligé«, das unübersehbar den Schleier der Muse wieder ins Bewusstsein ruft, und zugleich seinen Plan zu segnen scheint, war eigentlich das Geschenk des abwesenden Nebenbuhlers. Just in dem Moment, wo er seinen lange gewünschten Eintritt in die Theaterwelt verwirklichen will, wird er durch ein falsches Objekt getäuscht.

Die Situation der Verblendung und Selbsttäuschung eskaliert durch das »Versehen« zum tragischen Ende. Im Grunde soll es für Wilhelm zumindest psychisch die letzte Nacht im Elternhaus werden, als er Mariane zu überzeugen sucht, mit ihm zusammen in die Theaterkarriere zu fliehen. Er kauft einige Straßenmusiker für die Nacht der Entscheidung, um die glückliche Stimmung noch höher zu heben. Je höher die Aufregung steigt, desto kürzer und schneller werden die Sätze. Und plötzlich hört die Musik auf. Es kommt ihm vor, »als wär' er aus dem Elemente gefallen, in dem seine

¹⁰⁵ In gewissem Sinne wird das Bild des allegorisierten Paares in Mariane und Barbara bestätigt: »Die Alte suchte so viel möglich durch ihre Prose die Poesie ihrer Freundin ins Gebiet des gemeinen Lebens

Empfindungen bisher emporgetragen wurden« (73). Diese schwankende Nachtstimmung bereitet schon das fatale Ende vor. Als er eine dunkle Gestalt aus Marianes Tür in die Dunkelheit verschwinden sieht, steht er bloß noch blinzelnd da, ohne zu wagen, sie zu verfolgen:

Wie einer, dem der Blitz die Gegend in einem Winkel erhellte, gleich darauf mit geblendeten Augen die vorigen Gestalten, den Zusammenhang der Pfade in der Finsternis vergebens sucht, so war's vor seinen Augen, so war's in seinem Herzen. (74)

In Wahrheit aber geht es für Mariane um »den Kampf und den Sieg« (477), die Seinige zu bleiben, und Norberg, Wilhelms Liebesgegner und Nebenbuhler, verläßt ihr Haus unbegünstigt. Die Geschichte des traurigen Liebespaars *des befreiten Jerusalem*, die als ein Leitmotiv den ganzen Roman durchzieht, wiederholt sich auch in der letzten Szene von Wilhelm und Mariane, als ob Wilhelms Schicksal dem des unglücklichen Tankreds folgen sollte, »daß er vom Schicksal bestimmt sei, das, was er liebt, überall unwissend zu verletzen!« (27) Wie das Versehen, das durch die »düstere Hülle« der Nacht und Chlorindes täuschende Verkleidung begünstigt wurde, heillos war, wie das Entdecken der sterbenden Geliebten schmerzhaft war, so liegt die Schuld zuletzt doch bei Wilhelm. Obwohl Mariane »der Natur nach zu retten war«, ¹⁰⁶ wird sie zum Opfer. »Die geheimnisreichen Vorhänge« der heiligen Hochzeit, die Wilhelm mit Wonne gewünscht hat, woher einem Bräutigam »die Lieblichkeit der Liebe entgensäuselt« (64), verwandeln sich in »die dunkle Kammer«, »wohin kein Bräutigam folgt, woraus man keinem Geliebten entgegen geht« (481).

Dieses Ereignis, das »sein ganzes Dasein an der Wurzel getroffen« (77) hat, ist aber paradoxerweise auch »eine Wohltat« (76). Der Zustand »der äußersten Überspannung und Unempfindlichkeit«, ¹⁰⁷ den die extreme Helle produziert, wechselt schnell in den »der höchsten Abspannung und Empfänglichkeit«. Das Dunkle, das er in dem Moment der Blendung erfährt, ist aber ein Zeichen der Elastizität, der potenziellen Freiheit und Autonomie ¹⁰⁸ der Sehkraft, ein Zeichen der Lebendigkeit, denn »wie dem Auge das

herunter zu locken«. (45)

¹⁰⁶ Schiller an Goethe, 2. Juli 1796.

¹⁰⁷ HA 13, *Farbenlehre*, Para. 8, S. 330.

¹⁰⁸ Ilse Graham: *An Eye for the World: Stages of Realisation in ›Wilhelm Meister‹*, in: dies.: *Goethe. Protrait of the Artist*, Berlin/New York 1977, S. 194.

Dunkle geboten wird, wo fordert es das Helle; es fordert Dunkel, wenn man ihm Hell entgegenbringt, und zeigt eben dadurch seine Lebendigkeit, sein Recht, das Objekt zu fassen, indem es etwas, das dem Objekt entgegengesetzt ist, aus sich selbst hervorbringt.«¹⁰⁹ Ob Wilhelm sich diese »ewige Formel des Lebens«, die zugleich durch Einatmen und Ausatmen, durch Systole und Diastole verallgemeinert werden kann, aneignen wird, bleibt allerdings offen. Es gibt immerhin die Erinnerung an einen älteren Bruder,¹¹⁰ nämlich Werther, für den die Leiden so unheilbar waren, daß sie ihn bis zum Tode getrieben haben.

Ohne sich dem Hoffnungsmerkmal, das der Verfasser des Romans einsetzt, bewußt zu sein, will Wilhelm einfach seinen Wunsch, zum Theaterleben zu gehören, weiter verstärken und setzt tatsächlich das Verlangen durch, bis er es auslebt und die ganze Lust gebüßt ist. Über solchen Charakter Wilhelms versucht Goethe im Jahr 1788 begrifflich zu machen: »Wilhelm, der eine unbedingte Existenz führt, in höchster Freiheit lebt, bedingt sich solche immer mehr, eben weil er frei und ohne Rücksichten handelt«.¹¹¹ Auf dieser Bahn macht er weitere trügerische Erfahrungen.

Bei Wilhelm werden Kunst und Adel zusammen als Bildungselemente geschätzt. Wie er seinem Schwager Werner mitteilt, ist das alles aber für ihn als Bürger »nur auf dem Theater zu finden« (292). Er glaubt ernsthaft, »theatralische Darstellung mit öffentlicher Repräsentation in eins zu setzen«.¹¹² Darum ist es durchaus nachvollziehbar, daß er sich nach einer kurzen Pause, infolge des schmerzhaften Abschieds von Mariane, noch einmal entscheidet, den Künstlerweg zu beschreiten.

Mit der Theatertruppe von Melina kommt Wilhelm zum Schloß eines Grafen, der dilettantisch am Theater interessiert ist. Die dichterische Fähigkeit von Wilhelm ist hier gefragt. Diese Angelegenheit hält Wilhelm für besonders günstig, weil er dort beide Bildungselemente gleichzeitig erleben kann. Dabei denkt er ambitioniert an »seinen Eintritt in die große Welt« (164) und die Chance, »die Hoffnung auf die Zukunft« zu erweitern. Seine Neigung wird doch noch durch die Zuneigung zur schönen Gräfin befördert:

¹⁰⁹ HA 13, S. 337.

¹¹⁰ Hans-Jürgen Schings: *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: SchillerJb 28 (1985), S. 152: Wilhelm als »jüngerer Bruder Werthers«.

¹¹¹ WA I, 21, Paralipomena, S. 331.

Die schöne Dame hatte ihm immer gefallen; aber jetzt schien es ihm, als ob er nie etwas Vollkommneres gesehen hätte, und von den tausenderlei Gedanken, die sich in seiner Seele kreuzten, mochte ungefähr folgendes der Inhalt sein:

„Wie töricht lehnen sich doch so viele Dichter und sogenannte gefühlvolle Menschen gegen Putz und Pracht auf und verlangen nur in einfachen, der Natur angemessenen Kleidern die Frauen alles Standes zu sehen. Sie schelten den Putz, ohne zu bedenken, daß es der arme Putz nicht ist, der uns mißfällt, wenn wir eine häßliche oder minder schöne Person reich und sonderbar gekleidet erblicken; aber ich wollte alle Kenner der Welt hier versammeln und sie fragen, ob sie wünschten, etwas von diesen Falten, von diesen Bändern und Spitzen, von diesen Puffen, Locken und leuchtenden Steinen wegzunehmen? Würden sie nicht fürchten den angenehmen Eindruck zu stören, der ihnen hier so willig und natürlich entgegenkommt? Ja ‚natürlich‘ darf ich wohl sagen! Wenn Minerva ganz gerüstet aus dem Haupte des Jupiter entsprang, so scheint diese Göttin in ihrem vollen Putze aus irgendeiner Blume mit leichtem Fuße hervorgetreten zu sein. (199)

Sein Lob kennt keine Grenzen. In ihr glaubt er das Absolute, das Schöne, ja das Göttliche, zu sehen. Aber gerade in dieser Erfahrung häufen sich die Fehlsignale.

Seine Begier, dieser »edlen Seele« (197) näher zu sein, läßt ihn der tückischen Hände der Baroness verfallen. Die Baroness, der die Verkleidung einen großen Spaß macht, die ihrerseits aber auch ihre eigene Liebesaffäre durch den Versuch, zwischen Wilhelm und der Gräfin eine Art von Liebesepisode entstehen zu lassen, ausgleichen will, benutzt die Abwesenheit des Grafen. Wilhelm findet dabei einiges Bedenken, aber er läßt sich von der Baroness genötigt als Graf verkleiden: »die Ausführung eilte der Überlegung zuvor« (189). Trotz der Gefahr, die dieser Plan bereiten würde, bleibt er in der »wunderlichen Maske« im dunklen Kabinett sitzen. Er wird zunächst dadurch gereizt, daß er die Frauen, denen er je begegnet ist, vor seiner Einbildungskraft hervorrufft. Sie alle aber treten »wie hinter den Flor der Entfernung zurück, wenn er sich die edle, blühende Gräfin dachte« (190). Er konzentriert sich einfach auf sein Rollenspiel. Er bildet sich ein, wie sie handeln könnte und wie er darauf reagiert. Aber das Theater wird durch die vorzeitige Rückkehr des Grafen unterbrochen. Der Graf sieht im gedämpften Licht den verkleideten Wilhelm, und er denkt dabei, sich selbst und damit ein unglückliches Omen gesehen zu haben. Aus diesem Anlaß tritt er von der Welt zurück und »überläßt sich Personen, die ihm mit religiösen Ideen schmeicheln« (348).

Das Aussehen der Gräfin, das Wilhelm beim Abschied einen unvergeßlichen Eindruck hinterläßt, setzt Wilhelm noch ein falsches Zeichen. Es kommt ihm vor, als ob

¹¹² Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Darmstadt 1987, S. 27.

»ein elektrischer Funke« (199) sich vor seinen Augen zeigt. Unverkennbar werden in die Szene die Selbsttäuschung über seinen Künstlerberuf, die die Illusion verstärkende, dem Schein zugeordnete Schönheit der Gräfin und die Fehlinterpretation des Buchstaben¹¹³ auf dem Armschloß hineingezogen. »Ohne zu wissen, wie es geschah« (201), hält er die Gräfin in seinen Arm. Der blaue Fleck, den die Drückung an die Brust der Gräfin hinterläßt, bleibt unausgelöscht. Nicht von ungefähr flüchtet die Gräfin durch die Umarmung mit Wilhelm »in der Nichtigkeit ihres Seins«¹¹⁴ zum religiösen Frieden, weil, wie ihre Schwester Natalie selber nachher Wilhelm gegenüber sie charakterisiert, ihrer Natur »Ernst und Stärke« (521) fehlen, die sie für die Lebensführung gut gebrauchen könnte. Was den Unterschied zwischen der schönen Gräfin und Natalie deutlich macht, ist das Elektrizitätsmotiv. Während »ein elektrischer Funke«, der eine kurze, scheinhafte Daseinsweise versinnbildlicht, das Aussehen der Gräfin prägt, gewinnt das bei Natalie eine ganz andere Qualität: »Eine elektrische Wärme schien aus der feinen Wolle in seinen Körper überzugehen; genug, er fühlte sich in die behaglichste Empfindung versetzt. Die schöne Besitzerin des Kleides hatte mächtig auf ihn gewirkt« (229). Die eine scheint, die andere wirkt. Natalie, die von Anfang an zweifellos »mit menschenfreundlicher Teilnahme« (227) gekennzeichnet wird, gewinnt dadurch einen Wirklichkeitsbezug. Ironischerweise erlebt Wilhelm bei ihr die lang erträumte Übergabe des Schleiers der Muse. Im Gegenteil erlebt er bei der Umarmung der schönen Gräfin einen starken Stoß und verursacht eine große Verwirrung.

Seine kühne Verkleidung und die Umarmung mit der Gräfin entpuppen sich nachher als eine fatale Ursache für die Abziehung des Ehepaars vom tätigen Leben. Dem Graf und der Gräfin geht der Wirklichkeitsfaktor verloren. Er entscheidet sich, mit seiner Frau »unter die Herrenhüter zu gehen«, (348) und sie bildet sich fest ein, daß eine kleine Röte, die die Umarmung mit Wilhelm hinterlassen hat, »mit einem Krebschaden sich endigen« (349) werde. Wilhelms anfängliche Ambition in der adligen Gesellschaft erweist sich so, wie Jarno zynisch bemerkt hat, als ein Spiel »mit hohlen Nüssen um hohle Nüsse« (175), weil der Adel keine repräsentative Klasse, in die Wilhelm sich gerne hineinprojizieren will, mehr ist, weil die Theatergruppe sich schließlich als

¹¹³ Deutlicher über die Willkürlichkeit der Interpretation der Buchstaben in den *Wahlverwandtschaften*. HA 6, S. 303, 356 f., 447, 489.

diejenige entlarvt, die ihr »Geschäft ohne Nachdenken« (434) treibt, die sich vor nichts so sehr fürchtet »als vor Vernunft und gutem Geschmack« und die nichts so sehr zu erhalten sucht »als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür«. Gegen seine anfängliche Vorstellung erfährt er, »daß es in der Welt anders zugehe, als er es sich gedacht« (180).

5. Fluch und Wahnsinn – Orest

Orest in Iphigenie auf Tauris hat all die Schwäche seiner Vorfahren aus Tantalus' Geschlecht geerbt. »Ihrem scheuen, düstern Blick« hatte Gott »Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld« (V. 322 f.) verborgen. Bei ihm, der, wegen Muttermord von den Furien gejagt, zum großen Opfer im Doppelsinn der Orakel aber doch noch im letzten Moment gerettet wird, spielt der Schleier eine Rolle des Verhängnisses, des Irrtums,¹¹⁵ wenn er im Moment der Lösung ausruft:

Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien!
Jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott
Wie einen Schleier um das Haupt uns legte,
Da er den Weg hierher uns wandern hieß (V. 2107–2110).

Selbst Iphigenie bleibt nicht unberührt von dieser metaphorischen Störung: »Die Ungewißheit schlägt mir tausendfältig / Die dunkeln Schwingen um das bange Haupt« (V. 1001 f.). In diesem »verteufelt human[en]«¹¹⁶ Stück gestaltet Goethe mit Hilfe des mythischen Stoffs eine Situation, in der die Kombination von ›bedecken‹, ›gedecktsein‹, ›blenden‹ oder ›entdecken‹ leitmotivisch eine große Rolle spielt. Die Verschleierung als Sinnbild für den verwirrten Zustand kehrt immer wieder. Orest stellt sich vor, sein Geist flösse »in die ew'gen Nebel« (V. 1263) der Schattenwelt, er hätte »ein Geräusch aus

¹¹⁴ Emil Staiger: *Goethe*, Zürich 1962, Bd. 2, S. 165.

¹¹⁵ In seiner Autobiographie berichtet Goethe seine Erfahrung der »trügliche[n] Zweideutigkeit der Orakel, über die man sich im Altertum so bitter beklagt«. (HA 9, 556) Er will selbst prüfen, ob sein künstlerischer Wunsch erfüllt werden würde. Aber die durch die Doppeldeutigkeit der Orakel erregte Zweifel über seine malerische Begabung gibt ihm den Anlaß, die Übung zu unterbrechen. Und er ergibt sich seinen »Einbildungen und Empfindungen« statt der Außenwelt.

¹¹⁶ Brief an Schiller, 19. Januar 1802.

jener Dämmerung säuseln« (V. 1267) hören. Im Gegensatz zu seinem Freund Pylades, der mit einem gewissen Zweckoptimismus »dem Stern der Hoffnung« (V. 924) mit frohem Mut klug entgegensteuern will und »Des Greises leuchtend Aug« (V. 1385) besitzt, ist seine Grundhaltung ein »gedeckter Kopf« und die »dunkle Decke«¹¹⁷ um das Haupt.

Die Vorgeschichte seines unglücklichen Zustandes hören wir zuerst aus dem Mund Iphigenies. Sie bricht ein langgehaltenes Schweigen und berichtet Thoas von den Greueln ihrer Vorfahren: Von Tantalus' Übermut und Untreue, von Pelops' Verrat und Mord, und von Thyests und Atreus' Brudermord, und der Rache und Gegenrache der beiden. All diese Taten begleitet »ein ehern Band« (V. 321), das der Gott um ihre Stirn schmiedete, oder die »trunkenen Augen« (V. 374), indem sie den Zustand der Verwirrung und Verblendung darstellen. Eine dieser Greueln verursacht sogar eine kosmische Störung:

Viel Taten des verworrenen Sinnes deckt
Die Nacht mit schweren Fittichen¹¹⁸ und läßt
Uns nur in grauenvolle Dämmerung sehn (V. 394 ff.).

Helios wendet den Sonnenwagen aus Abscheu um und schafft dadurch die Dämmerung als eine Art Schutzmaßnahme. Aber die Bluttat wird fortgesetzt. Am Ende der Kette dieser grauenhaften Verbrechen steht Orest. Sein Wahnsinnszustand (»Ein fieberhafter Wahnsinn« (V. 853) oder die »Finsternis des Wahnsinns« (V. 1326)), wird im Schleiermetapher zu einer Art bildlicher Wiederholung des Schicksals seines Vaters Agamemnon:

Warf die Verderbliche ein faltenreich
Und künstlich sich verwirrendes Gewebe
Ihm auf die Schultern, um das edle Haupt (V. 894 ff.).

Klytämnestra ermordet ihren Mann mit Hilfe des Nebenbuhlers Ägisth. Damit rächt sie sich für die Opferung ihrer Tochter Iphigenie. Um einen günstigen Wind zum Feldzug

¹¹⁷ Weitere Hinweise V. 256, 427, 539, 615, 899, 1107, 1124, 1581 f., 1955 f., 2109.

¹¹⁸ Zum Einfluß der Übersetzungen griechischer Tragödien von Tobler und Stolberg zu diesem bildliche Ausdruck, vgl. Uwe Petersen: *Goethe und Euripides*, Heidelberg 1974, S. 46.

gegen Troja zu bekommen, hatte sich Agamemnon für die Opferung seiner Tochter entschieden. Orest geriet hier in ein Dilemma, weil sein Tun (Muttermord) oder Nicht-Tun (Versäumnis der Rache) unausweichlich in einen Tabubruch führt. In dieser Situation unterwirft sich Orest der alten Regel, nach der »eine Schandtät schändlich« (V. 709) gerächt wird.

Der mythischen Begründung des Wahnsinns wird eine psychologische hinzugefügt. Der psychische Zustand Orests ist von dem Muttermord stark belastet. Er bildet sich ein, daß die Blutquelle, die aus den Wunden der Mutter ausfließt, ihn ewig beflecken wird. Sein ständiges Wiederkauen des Geschehenen treibt ihn bis zum Todeswunsch. Der Dampf vom Acheron, einem der die Unterwelt umgebenden Flüsse, verhüllt seinen Blick: »In seinen Wolkenkreisen wälzt sich / Die ewige Betrachtung des Geschehenen / Verwirrend um des Schul'dgen Haupt umher« (V. 1063 ff.). Obwohl er die Kraft besitzt, »Ein lügenhaft Gewebe« (V. 1078), das Pylades Iphigenie gegenüber hergestellt hat, sofort zu zerreißen (»zwischen und / Sei Wahrheit!«), scheint Iphigenies Versuch, ihn von diesem Todesbild abzuwenden, zwecklos:

[...] Verhülltest du
In deinem Schleier selbst den Schuldigen:
Du birgst ihn nicht vorm Blick der immer Wachen (V. 1124 ff.).

Der Schleier der heiligen Priesterin bietet ihm wenig Schutz, weil ja der »Blick der immer Wachen«, nämlich der Blick seines Gewissens ihn überall hin begleitet. Er nimmt also »das Amt der Furien« (V. 757) selbst auf sich. Er hört nicht auf, das selbstgebildete Bild des Todes zu sehen:

Durch Rauch und Qualm seh ich matten Schein
Des Totenflusses mir zur Hölle leuchten (V. 1142 f.).

Der Moment der Wiedererkennung bereitet keine Freude. Orest verweigert die Berührung von seiner Schwester heftig, in der Sorge, daß auch sie von der Verdammung infiziert werde. Iphigenies verzweifelter Ausruf zu den Göttern (»O nehmt den Wahn ihm von dem starren Auge, / Daß uns der Augenblick der höchsten Freude / Nicht dreifach elend mache!« (V. 1215 ff.)) führt umgekehrt zu einer

zynischen Reaktion Orests, nämlich zum Wunsch auf Auslöschung aller Familienmitglieder. Sein Gemüt eskaliert, bis er in Ermattung sinkt.

Im zweiten Auftritt des dritten Aufzugs erwacht Orest aus der Betäubung und beschreibt, was er sieht. Der tiefe Schlaf hat als Heilmittel gewirkt, wie bei Faust im ersten Akt des zweiten Teils. Er sieht Vater und Mutter vertraut zusammengehen. Er geht tiefer und tiefer, bis der Fluch sich erschöpft. Orest selbst stellt den Erlösungsmoment dar. »Iris« trennt »freundlich bunt mit leichter Hand / Den grauen Flor der letzten Wolken« (V. 1353 f.). Pylades berichtet, »sein volles Auge« glühe »Von Mut und Hoffnung« (V. 1542 f.). Iphigenie formuliert den Prozeß deutlich im Sinne von Goethes Weltverständnis, das erst in der Versfassung seine passende Formel findet: »Das beste Glück, des Lebens schönste Kraft / Ermattet endlich: warum nicht der Fluch?« (V. 1697 f.).

Die Heilung Orests ist, Goethes Bemerkung nach, die »Achse des Stücks«:¹¹⁹ die Achse nämlich, durch die die Handlung eine Drehung vom »Orestdrama« zum »Iphigeniendrama«¹²⁰ erlebt. Zweifellos steht Iphigenies Konflikt im Mittelpunkt des zweiten Teils. Orests Heilung ist in diesem Sinne nur eine Zwischenlösung. Anders als in der Lösung des Iphigenienkonflikts in anderen Werken, z. B. durch die Erscheinung von Diana als »Deus ex machina« bei Euripides¹²¹ oder in der Sündenbock-Lösung bei Racine,¹²² ergreift Iphigenie bei Goethe die »Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit«¹²³ (V. 1937 f.) als letzte Instanz. Allerdings zögert sie im entscheidenden Moment und ist im Begriff, zur Göttin um Hilfe zu flehen, also auf die alte Ordnung zurückzugreifen:

¹¹⁹ HA 11, *Italienische Reise*, S. 205.

¹²⁰ Arthur Henkel: *Goethe. Iphigenie auf Tauris*, in: Benno von Wiese (Hrsg.): *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1958, S. 184.

¹²¹ Zu Unterschiede zwischen Euripides und Goethe vgl. Uwe Petersen: a. a. O., besonders S. 34–36

¹²² Hans Robert Jauf: *Racines und Goethes Iphigenie*, in: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1994.

¹²³ Einige Beispiele dafür sind »autonome Humanität« von Wolfgang Wittkowski: „*Bei Ehren bleiben die Orakel und gerettet sind die Götter*“? *Goethes Iphigenie: Autonome Humanität und Autorität der Religion im aufgeklärten Absolutismus*, in: *Goethe-Jahrbuch* 101 (1984), S. 250–268, hier S. 256 f. – »prästabilierte Übereinstimmung der Götter mit der Sittlichkeit im Menschen« von Werner Keller: *Das Drama Goethes*, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S. 133–156, hier S. 140. – »das neue Einvernehmen zwischen den mündig gewordenen Menschen und der Autorität der Götter« von Hans Robert Jauf: a. a. O., S. 375.

Was bleibt mir nun mein Innres zu verteidigen?
Ruf ich die Göttin um ein Wunder an? (V. 1883 f.)

Iphigenies Möglichkeit zum autonomen Handeln scheint blockiert zu sein. Ihre innere Stimme scheint nicht mehr stark genug, die letzte Prüfung zu bestehen, wenn sie so ausruft: »Allein euch leg' ich's auf die Kniee!« (V. 1916). Aber sofort greift ihre souveräne Selbstbewußtsein die Oberhand:

[...] Wenn
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,
So zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit! (V. 1916 ff.)

Das Objekt, vor dem sie auf die Knie fällt, ist nicht die alten Götter, sondern eine »im Geiste aufgeklärter Humanität«¹²⁴ bzw. ihr eigenes inneres Bild. Da praktiziert Iphigenie, was sie selbst erlebt hat. Die Götter sind nicht (mehr) blutigierig, wie man denkt. Eigentlich ist das Götterbild eher eine Projektion von sich selbst oder manchmal die von einer gesellschaftlichen Ordnung, ja »das Alibi menschlicher Machtgier«.¹²⁵ Zu dieser aufklärerischen Position in der Rolle als »Bildnerin und Erzieherin«¹²⁶ scheint sie doch im ersten Blick überhaupt nicht zu passen, weil sie nicht in der Lage ist, sich zu behaupten. Sie tritt von Anfang an als eine Fremde auf: »immer bin ich, wie im ersten, fremd« (V. 9). Sie fühlt sich »vertrieben und verwaist« (V. 75). Ihr kann die Fremde nie zum Vaterland werden. Aber die Tragik ihres Schicksals ist, daß ihr »fremd das Vaterland geworden« (V. 77) ist. Diese »doppelte Entfremdung«¹²⁷ wird nun aber ironischerweise zur eigentlichen Voraussetzung zur Lösung des Konflikts. Sie sieht in Thoas, »was einer sein kann«.¹²⁸ Dieses Merkmal verleiht dem eigentlich

¹²⁴ Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik*, Weinheim 1994, S. 150.

¹²⁵ Dieter Borchmeyer: *Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris*, in: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): *Deutsche Dramen*, Königstein/Ts. 1985, Bd. 1, S. 52–85, hier S. 61.

¹²⁶ Volker Hoffmann: *Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit*, in: Karl Richter und Jörg Schönert (Hrsg.): *Klassik und Moderne*, Stuttgart 1983, S. 89.

¹²⁷ Bernd Witte: *Iphigenie und Emilia. Kleine Etude über die Unvernunft der Aufklärung*, in: Frank-Rutger Hausmann, Ludwig Jäger, Bernd Witte (Hrsg.): *Literatur in der Gesellschaft*, Fs. für Theo Buck, Tübingen 1990, S. 117–132, hier S. 119.

¹²⁸ Arthur Henkel: a. a. O., S. 190.

»sentimentalische[n] oder romantische[n] Grundzug des Stücks«¹²⁹ eine zukunftsweisende Richtung.

Bevor aber das Stück eine solch endgültig humane Lösung findet, werden noch einige Kontroversen eingeschoben, d. h. der »Schleier des Irrtums« ist noch nicht ganz gelüftet. Ein neuer Konflikt entsteht durch ein falsch gesetztes Ziel. Die Doppeldeutigkeit des Orakels trägt dazu bei, den Antagonismus zunehmend deutlicher werden zu lassen. Das läßt wiederum einen Zustand des Geblendetseins entstehen, diesmal jedoch bei Iphigenie. In einem Monolog macht sie den Konflikt zwischen der Rettung der Ihrigen und dem Betrug des »zweite[n] Vater[s]« (V. 1641) deutlich und damit die düstere verlegene Situation der Mißdeutung von der Welt und sich selbst: »Ergreifen dich die Wellen schaukelnd, trüb / Und bang verkennest du die Welt und dich« (V. 1530 f.). Im Dialog zwischen Iphigenie und Pylades in der darauf folgenden Szene spitzt sich der Konflikt zu und wird zur gewohnten metaphorischen Darstellung gebracht:

Wie leichte Wolken vor der Sonne,
so zieht mir vor der Seele leichte Sorge
Und Bangigkeit vorüber (V. 1635 ff.).

Dies ist allerdings nicht der Zustand der essentiell unüberbrückbaren Geschiedenheit zwischen den allwissenden Göttern und den ahnungslosen Menschen (»Denn ihr allein wißt, was uns frommen kann, / Und schaut der Zukunft ausgedehntes Reich, / Wenn jedes Abends Stern- und Nebelhülle / Die Aussicht uns verdeckt« (V. 1105 ff.)). Trotzdem ist die Aufgabe, die Iphigenie zugeteilt wurde, nicht ohne Risiko und Schmerz. Es geht, wie oben gesagt, um die Aufgabe, ein neues Menschenbild von sich Anderen neu zu definieren.

Am Anfang wurde Pylades von Iphigenie als Mensch gesehen, der im Vergleich zum verwirrten Orest ein klares Auge hat. In der Situation der Not spielt er die führende Rolle.

Laß mich nur sinnen, bleibe still! Zuletzt,
Bedarf's zur Tat vereinter Kräfte, dann

¹²⁹ Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik*, S. 148.

Ruf' ich dich auf, und beide schreiten wir
Mit überlegter Kühnheit zur Vollendung (V. 758 ff.).

Er ist ein Mensch, der alles ausdenken und alle Risiken in seinem Plan einkalkulieren muß. Er ruft deshalb aus, als sein Plan an einer unerwarteten Gefahr zu scheitern droht: »Warum dacht ich nicht / Auf diesen Fall voraus und lehrte dich / Auch dieser Forderung auszuweichen!« (V. 1584 ff.). Aber sein Tatdrang und die »überlegte[] Kühnheit«, die die Vollendung seines Rettungsplans rechtfertigen, lassen Orest nur spöttisch sagen: »Ich hör' Ulyssen reden«, (V. 762) weil ja nach seiner Meinung ein Held eher »tapfer« und »grad« sein sollte. Diesem Spott gegenüber verteidigt Pylades die Eigenschaften seines Helden, etwa wie »Kühnheit«, »List« und »Klugheit« vergeblich. Gerade die Eigenschaften, die Pylades als ein Nachfolger des Ulysses zu besitzen meint und lobt, kollidieren heftig mit der Heldenvorstellung des Orest und nachher mit der reinen Seele Iphigenies. Thoas bestätigt nachher treffend dieses Merkmal des Griechen in allgemeiner Form:

Der Grieche wendet oft sein lüstern Auge
Den fernen Schätzen der Barbaren zu,
Dem goldnen Felle, Pferden, schönen Töchtern;
Doch führte sie Gewalt und List nicht immer
Mit den erlangten Gütern glücklich heim (V. 2102 ff.).

Da wird der Grieche als ein Eroberer, als ein Kolonialist vorgestellt, der die Barbaren nur besiegen und überlisten will, dem das aber nicht immer gelingt. Die Verhaltensweise von Pylades wird so im Laufe der Zeit langsam problematisch.

Logischerweise zeigt sich die Spannung zwischen Pylades und Iphigenie am deutlichsten in der Beurteilung des Anderen. Für Pylades sind die Skythen nur ein »rauh unwürdige[s] Volk« (V. 1603), dem er eilig den heiligen Schatz wegnehmen und fliehen will. Bei ihm tritt das typische Verhältnis der Griechen zum Barbaren deutlich hervor, wo »dem Andern grade die generellen Eigenschaften, die man als eigentlich und bloß menschlich empfindet, abgesprochen werden.«¹³⁰ Dementsprechend setzt er die Unkommunizierbarkeit mit dem Barbaren im Grunde voraus. Wenn sein Hauptziel, sich

¹³⁰ Georg Simmel: *Exkurs über den Fremden*, in: *Soziologie*, Berlin 1958, Bd. 11, S. 764–771, hier S. 770.

und Orest zu retten und das Bild der Diana zur Heimat zurückzubringen, erreicht werden kann, ist es ihm darum ganz gleichgültig, ob das Vertrauen, das bisher zwischen Iphigenie und Thoas gebildet worden ist, verletzt wird oder nicht. In diesem Sinne ist auch er einer unter den Griechen, die »verteufelt inhuman«¹³¹ sind. Er wirft Iphigenie deswegen sogar vor, das Priesterrecht als ein Mittel für ein Verzögerungsmanöver nicht benutzt zu haben:

...Warum hast du nicht
Ins Priesterrecht dich weislich eingehüllt? (V. 1580 f.)

Iphigenies kurze und klare Antwort (»Als eine Hülle hab ich's nie gebraucht« (V. 1582)) macht keinen wirkungsvollen Eindruck auf ihn. Fast mit dem Ton eines Gläubigers drängt er Iphigenie in die Sackgasse: »Du weigerst dich umsonst; die ehrne Hand / Der Not gebietet, und ihr ernster Wink / Ist oberstes Gesetz, dem Götter selbst / Sich unterwerfen müssen. [...] tu, / Was sie gebeut. Das andre weißt du. Bald / Komm' ich zurück, aus deiner heil'gen Hand / Der Rettung schönes Siegel zu empfangen« (V. 1680 ff.). Dabei definiert er Iphigenie als »reine Seele«,¹³² aber er verwendet das Wort, das sonst ein menschliches Ideal bezeichnet, als eine Art leise Beschimpfung: »So wirst du, reine Seele, dich und uns / Zugrunde richten« (V. 1583 f.). Was er darin sieht, ist ein Schwachpunkt der Frau. Iphigenies Ganzheitssinn argumentiert anders:

Doch konnt' ich anders nicht dem Mann begegnen,
Der mit Vernunft und Ernst von mir verlangte,
Was ihm mein Herz als Recht gestehen mußte (V. 1588 ff.).

Das Herz, die »Mitte ihres Wesens«,¹³³ kollidiert kompromißlos mit dem reinen Kalkül Pylades.

Ironisch ist es darum, wenn Thoas den Standpunkt Iphigenies aufgreift, mit dem sie ihn verteidigt hat:

¹³¹ Lieselotte Blumenthal: *Iphigenie von der Antike bis zur Moderne*, in: Helmut Holtzhauer (Hrsg.): *Natur und Idee*, Weimar 1966, S. 9–40, hier S. 10.

¹³² Zur Bedeutung der Wendung ›reine‹ bzw. ›schöne Seele‹ bei Goethe vgl. HA 7, 6. Buch und Kommentar.

[...] Tu, was dein Herz dich heißt,
Und höre nicht die Stimme guten Rats
Und der Vernunft (V. 463 ff.).

Trotz »Vernunft und Ernst«, die Thoas besitzt, ist die Anwendung davon nicht universal und aufgeklärt genug. Vorurteilsfrei ist sie auch nicht. Iphigenie gegenüber, die um die Rückkehr nach dem Vaterland bittet, tadelt Thoas die weibliche Schwäche. Thoas bewertet ihren Appell ans Herz als Ausdruck des zügellosen Triebs des Weibes und setzt der Vernunft einen höheren Rang. Aber sein Vernunftverständnis ist nicht konsequent genug. Er unterwirft alsbald die »leicht bewegliche[] Vernunft« (V. 527) dem »heiligen Gebrauch«. Der »aufgeklärte Absolutismus« des Thoas begründet und rechtfertigt sich also nicht rational aus der Vernunft, sondern wieder nur religiös aus dem Kult. Dadurch mißlingt es ihm, die Selbstkontrolle »der potentiell allgemeinen Vernunft [zu] übergeben und sich damit als Absolutismus auf[zuh]eben.«¹³⁴ Iphigenie hingegen, indem sie den Prinzipien der Aufklärung treu bleibt, bietet dadurch mehr, daß sie die Emotionalität, das Herzensgefühl nicht aufgibt: »Ich untersuche nicht, ich fühle nur« (V. 1650). Das Herz ist es bei ihr, worauf das Heil des Ganzen bezogen wird. Das Herz, anders als das Werthersche, das die Unbedingtheit erringen will, ist bei Iphigenie »ein durchaus aufgeklärtes Sentiment, das »natürliche« Rechtsempfinden des selbstverantwortlichen Individuums«.¹³⁵

So riskiert sie das Leben von ihrem Bruder und Pylades, allerdings auch ihres. Bevor sie sich schließlich aus der schwachen Position als Fremde und Frau herausbewegt, sich durchsetzt und ihren eigenen Weg geht, schwebt und zittert sie zwischen dem rationalistischen Zweckoptimismus und Kalkül des Pylades und der den versteinerten, aber noch wirkenden Tradition unterworfenen Vernunft des Thoas. Bevor »der Schleier des Irrtums« durch den nun nicht mehr wahnsinnigen Orest endlich entschleiert wird, verleiht diese Prüf- und Übergangssituation dem trüben Gemüt Iphigenies einen metaphorischen Ausdruck, nämlich den der Wolkenschleiern verdeckten Sonne.

¹³³ Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik*, S. 151.

¹³⁴ Werner Schneiders: *Die Philosophie des aufgeklärten Absolutismus. Zum Verhältnis von Philosophie und Politik, nicht nur im 18. Jahrhundert*, in: Hans Erich Bödeker/Ulrich Herrmann (Hrsg.): *Aufklärung als Politisierung – Politisierung der Aufklärung*, Hamburg 1987, S. 32–52, hier S. 50.

¹³⁵ Ebd.

6. Willkür und Innerlichkeit – Eduard

Ottilie, eine der Hauptfiguren der *Wahlverwandtschaften*, trägt einmal ins Tagebuch wie folgt ein:

Dem einzelnen bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm nützlich deucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch. (417)¹³⁶

Diese maximenhafte Bemerkung zieht sich, wie der Erzähler einst andeutet, als »ein roter Faden« (368) das ganze Werk hindurch. »Der Mensch« ist das Hauptanliegen dieses Werkes, und vor allem – wie Riemer notiert – die »sociale[n] Verhältnisse und die Conflictte derselben«, ¹³⁷ die die Menschen verursachen. Darum ist nicht viel zu verlieren, wenn man zunächst den Charakter der Figuren ins Auge faßt.

Der Roman macht schon von Anfang an seinen experimentellen Charakter, auf den der Titel bereits hinweist, dadurch noch deutlicher, einen Protagonisten betont fiktiv vorzustellen: »Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter« (242). Er, der »lebhaftes Begehren« und »Hartnäckigkeit« (250) als seine Eigenschaften besitzt, denkt sich als derjenige, der, »schon durch Erfahrung aufgeklärt, sich mehr bewußt« (248) ist. »Sich etwas zu versagen« (249), ist ihm nicht gewohnt. Vor allem aber ist er der »viel und vielerlei [W]ollend[e]«. Mit diesem Merkmal besonders bietet er die Möglichkeit, sich als ein modernes Subjekt zu verstehen, dessen typische Eigenschaft Goethe als »das Wollen« bezeichnet. In *Shakespeare und kein Ende* stellt Goethe dieses Phänomen der neueren Zeit ausführlich dar. Das Wollen, den Gegensatz zum Sollen der älteren Antike bildend, wird da als »der Gott der neuern Zeit«¹³⁸ präsentiert. Solgers Erwähnung, unter der besonders Eduard, weil er den neuen Gott zu vertreten scheint, verstanden werden kann, macht auch diese Signatur des Zeitalters klar: »Es kann also heut zu Tage jeder seinen Gott nur in sich selbst finden.«¹³⁹ Das

¹³⁶ Seitenangabe nach HA 6.

¹³⁷ Hans Gerhard Gräf: *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, T. 1: Die epischen Dichtungen. Bd. 1, Darmstadt 1968, Nr. 687.

¹³⁸ HA 12, *Shakespeare und kein Ende*, S. 293.

¹³⁹ Ferdinand Solger: *Über die Wahlverwandtschaften*, in: K. R. Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, München 1975, Bd. 1, S. 258.

Wollen selbst ist allerdings harmlos. Das Mißverhältnis, welches das Wollen mit sich bringt, ist ein Ergebnis davon, daß man kein passendes Mittel zum Vollbringen und Realisieren seines Wollens vorhanden sieht. Die Schwäche Eduards ist gerade, daß er sich durch das Wollen nur umtreiben läßt und mit Willkür die Warnungen des Schicksals immer wieder falsch interpretiert. Das erste Kapitel des Romans beginnt mit einer Szene, die die ganze Problematik andeutet. Die Eduard, dem Wollenden, zuge dachte Eigenschaft des modernen Subjekts wird dadurch verstärkt, daß er absichtlich das Gotteswort, das an die Schöpfungsgeschichte erinnert, nachahmt. Bei einem Gartenumbau, mit dem sich seine Frau Charlotte engagiert beschäftigt, sagt er dem Gärtner gegenüber folgendes: »ich wünsche die neue Schöpfung zu sehen und mich daran zu erfreuen« (242). Die Komponente des Sehens, die seine Aussage beinhaltet, taucht wiederholt auf, indem sie die unbegrenzte Sehfreiheit oder den Hochmut betont: »der Blick wird oben freier und die Brust erweitert sich« (259); »Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste aus dem Papier wie eine neue Schöpfung hervorgewachsen« (261). Aber dies mit Paradox, weil Eduard »kurzsichtig«¹⁴⁰ ist. Die Unausgeglichenheit zwischen Wollen und Können ist es, die ihn auf seinem Lebensgang in Verlegenheit setzt.

Seine Frau, die »ohnehin gewohnt, die Gegenwart zu nutzen« (267), und die »die doppelte Pflicht eines guten Kappellmeisters und einer klugen Hausfrau, die im ganzen immer das Maß zu erhalten wissen« (257), erfüllt, tritt manchmal als ein sanfter Gegner Eduards auf. Sie kritisiert ihren Mann, der anmaßend das Bewußtsein hoch lobt: »Das Bewußtsein [...] ist keine hinlängliche Waffe, ja manchmal eine gefährliche für den, der sie führt« (248). Ein subtiles Anzeichen der Unstimmigkeit, obwohl diese Ehe nicht unglücklich ist und Eduard sie umkämpft hat, spürt man anlässlich der Bitte Eduards, der gerne seinen alten Freund zu sich rufen will. Charlotte ahnt dabei nichts Gutes, was »die Dazwischenkunft eines Dritten« (248) mitbringen würde, aber am Ende erhält Eduard ihre Zusage, allerdings nicht ohne Widerwillen. Die Ankunft des Hauptmanns gibt tatsächlich der Beziehung der Ehepartner eine neue Wendung auf den beiden

¹⁴⁰ Jeremy Adler: „Eine fast magische Anziehungskraft“. *Goethes Wahlverwandtschaften und die Chemie seiner Zeit*, München 1987, S. 189.

Ehepartnern. In dieser Ehe, einer »Synthese[] des Unmöglichen«, ¹⁴¹ wie Goethe einst in einem Gespräch mit Kanzler Müller in allgemeiner Form äußert, gewinnt von nun an das Gesetz der »entgleitenden Balance« ¹⁴² die Oberhand.

Anders als Eduard weiß sein Freund der Hauptmann »sich durchaus zu beschränken« (244), hat »ein geübtes Auge und dabei ein genügsames« (258) und widmet »sein Tag stets dem augenblicklichen Zwecke« (266). Am Anfang scheint sein Dasein eine ergänzende Rolle bezüglich Eduard zu spielen. Aber sein Rat wird von Eduard in falsche Richtung angewendet, die der Hauptmann eigentlich vermeiden will:

[T]renne alles, was eigentlich Geschäft ist, vom Leben! Das Geschäft verlangt Ernst und Strenge, das Leben Willkür; das Geschäft die reinste Folge, dem Leben tut eine Inkonsequenz oft not, ja sie ist liebenswürdig und erheiternd. Bist du bei dem einen sicher, wo kannst du in dem andern desto freier sein, anstatt daß bei einer Vermischung das Sichre durch das Freie weggerissen und aufgehoben wird. (266)

Gerade der Punkt, den der Hauptmann ausschließen will, wird bei Eduard dominierend. Bei ihm wirkt die Warnung des Hauptmanns eher als Aufforderung, seine Neigung zu verstärken. Durch das Erscheinen des engen Freundes, nein eines »zweite[n] Ich« von Eduard (267), also durch Ich-Verdoppelung, wird seine Tendenz zur einseitigen Verabsolutierung ohne Achtung auf die »größere Gesellschaft« noch intensiviert: »Jetzt wurde es ihm leicht, da [...] ein zweites Ich die Sonderung bewirkte, in die das eine Ich nicht immer sich spalten mag«. Die Willkür, das Lebensprinzip Eduards, ¹⁴³ ist so in der Lage, sich von nun an ungehemmt, ungebündelt und einseitig zu entfalten.

Otilie ist eine mystische Frauengestalt, die manchmal mit Mignon oder Makarie verglichen wird. Otilie hat mit ihnen »die Gabe des Ahnens und inneren Schauens« ¹⁴⁴ gemeinsam. Was sie charakterisiert, sind daneben die Merkmale des »Zurücktreten[s]« und der »Dienstbarkeit« (263). Diese Passivität gewinnt in der Beziehung mit Eduard einen besonderen Sinn, weil sie Eduard nachahmt, wie die mythische Figur Echo es tut. So imitiert sie die Schriftzüge von Eduard: Die anfänglichen, zarten, weiblichen Züge

¹⁴¹ Gespräch mit Kanzler Müller, 19. Oktober 1823: »fast alle Gesetze seien Synthesen des Unmöglichen, z. B. das Institut der Ehe«.

¹⁴² Werner Schwan: *Goethes ›Wahlverwandtschaften‹. Das nicht erreichte Soziale*, München 1983.

¹⁴³ Hans-Jürgen Schings: *Willkür und Notwendigkeit – Goethes Wahlverwandtschaften als Kritik an der Romantik*, in: *Jahrbuch der Berliner Wissenschaftl. Gesellschaft* 1989, S. 165–181, hier S. 172 ff.

ihrer Handschrift verändern sich nach dem geliebten Vorbild in dem Maß, daß sie Eduard ausrufen lassen: »was ist das? Das ist meine Hand!« (323). Otilie ahmt auch Eduards Art zu spielen nach: Sie weiß »es der Spielart Eduards anzupassen« (297), nein noch mehr: sie macht sogar »die Mängel so zu den ihrigen«. Die geheimnisvolle Verwandtschaft von beiden wird noch durch das Kopfweh verstärkt, indem sie das »Kopfweh auf der linken Seite« (264) hat und Eduard auf der rechten:

Es ist doch recht zuvorkommend von der Nichte, ein wenig Kopfweh auf der linken Seite zu haben; ich habe es manchmal auf der rechten. Trifft es zusammen und wir sitzen gegeneinander, ich auf den rechten Ellbogen, sie auf den linken gestützt und die Köpfe nach verschiedenen Seiten in die Hand gelegt, so muß das ein paar artige Gegenbilder geben (281).

Außer ihrer Zusammengehörigkeit fällt in der Szene die Tendenz Eduards auf, ihre Beziehung als ein »Bild« wahrzunehmen, noch bevor sie sich kennenlernen. Nicht zuletzt aber hat Otilie einen starken Hang zum inneren Licht, aus dem ein somnambules Symptom erkennbar wird:

Man mag sich stellen, wie man will, und man denkt sich immer sehend. Ich glaube, der Mensch träumt nur, damit er nicht aufhöre zu sehen. Es könnte wohl sein, daß das innere Licht einmal aus uns heraussträte, so daß wir keines andern mehr bedürfen. (375)

Dieses Merkmal von ihr wird im Vergleich zu Charlotte besonders auffällig:

Charlotten war eine solche zufällige Verletzung auch durch Wohlwollende und Gutmeinende nichts Neues; und die Welt lag ohnehin so deutlich vor ihren Augen, daß sie keinen besondern Schmerz empfand, wenn gleich jemand sie unbedachtsam und unvorsichtig nötigte, ihren Blick da- oder dorthin auf eine unerfreuliche Stelle zu richten. Otilie hingegen, die in halbbewußter Jugend mehr ahnete als sah, und ihren Blick wegwenden durfte, ja mußte, von dem was sie nicht sehen mochte und sollte, Otilie ward durch diese traulichen Reden in den schrecklichsten Zustand versetzt: denn es zerriß mit Gewalt vor ihr der anmutige Schleier, und es schien ihr, als wenn alles was bisher für Haus und Hof, für Garten, Park und die ganze Umgebung geschehen war, ganz eigentlich umsonst sei, weil der dem es alles gehörte, es nicht genösse, weil auch der, wie der gegenwärtige Gast, zum Herumschweifen in der Welt und zwar zu dem gefährlichsten, durch die Liebsten und Nächsten gedrängt worden. (432)

Es geht um »eine allgemeine Betrachtung« eines Engländers, der auf Reisen Eduard zufällig kennengelernt hat und gekommen ist, um seine schönen Anlagen zu sehen. Er lobt seine eigene Angewohnheit, »überall zu Hause zu sein«, und macht eine

¹⁴⁴ Julius Schiff: *Mignon, Otilie, Makarie im Lichte der Goetheschen Naturphilosophie*, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 9 (1922), S. 133–147, hier S. 139.

Bemerkung zu der Situation, aus dem Haus getrieben zu werden, sei es durch »Willen und Willkür« oder durch »Verhältnisse, Leidenschaften, Zufälle, Notwendigkeit und was nicht alles« (431). Charlotte und Ottilie sind durch diese Äußerung tief getroffen, weil sie sich unvermeidlich an den Zustand Eduards erinnern müssen. Insbesondere gerät Ottilie »in den schrecklichsten Zustand«, weil »der anmutige Schleier«, der ihre Gewohnheit, sozusagen ›Halbbewußtheit‹, ›Ahnen statt Sehen‹ und ›Blickwegwendung‹, versinnbildlicht und den realen Kontext der Wirklichkeit verschleiert, durch eine harmlose Bemerkung zerrissen wird. Ihr inneres Gemüt leistet keinen Widerstand gegen die Berührung des Realen. Sie sucht einen Raum, »sich in der Einsamkeit auszuweinen« (433). Dies bestätigt sich wiederum in ihrem Ausruf nach dem katastrophalen Tod des Kindes. Sie flieht dorthin, wo sie sowieso als Zuflucht genommen hat, nämlich ins Innere: »Beruft keine Mittelsperson! Dringt nicht in mich, [...] mein Innres überlaßt mir selbst!« (477). Diese Rückkehr in sich selbst hin zum Verstummen, ja bis zum Tod stellt eine »Extremform des Selbstbezugs«¹⁴⁵ dar.

Die Ankunft der beiden Figuren, des Hauptmanns und Ottilie, formt, wie oben schon angedeutet, die bisherige Beziehung zwischen Charlotte und Eduard um. Charlotte und der Hauptmann bilden ein neues Paar, Eduard und Ottilie das andere. Während jenem ein kontrolliertes Annähern möglich ist, geht dieses Paar immer ins Extreme. Eduard spielt dadurch »Blindekuh«, daß er »was Bessers will« (256); Ottilie, einmal von Eduard aus ihrer Bahn getrieben, sinkt jedoch immer tiefer ins eigene Innere.

Die Geschichte dieser ›modernen Individuen‹ dreht sich um ein Kind, das von Eduard und Charlotte gezeugt und Otto genannt wurde. Die Nacht der Zeugung wird sich weder für das Kind noch für die vier Hauptfiguren als besonders glücklich erweisen, weil das Kind, das durch ein »Verbrechen«, »aus einem doppelten Ehbruch« (455) im Ehebett gezeugt wird, das ganze Beziehungsgeflecht zur unheilvollen Katastrophe führt. In der Nacht der Zusammenkunft ist Eduard sonderlich erregt, weil er sich mit dem Grafen an die Liebesabenteuer mit Charlotte, bei der der Graf geholfen hatte, erinnerte, weil er diesmal umgekehrt dem erotischen Abenteuer des Grafen dadurch half, daß er ihn durch einen Geheimgang zur Baroness führte, aber danach allein in dem dunklen Raum zurückgelassen wurde, nicht zuletzt aber deshalb, weil er hinter der Tür von

¹⁴⁵ *Goethe-Handbuch*, hrsg. v. Bernd Witte u. a., Stuttgart/Weimar 1997 f., Bd. 3, S. 173.

Charlottes Schlafzimmer hört, daß Ottilie noch für ihn arbeitet. »Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte« (319). Die »verriegelte[] Tapetentür« (320) und die Baukunst der Geheimtreppen begünstigen, daß Eduard willkürlich phantasiert. Für Charlotte ist die Situation nicht so günstig, da sie wegen der Nachricht, daß der Hauptmann mit einer Empfehlung des Grafen von ihr abreisen soll, ganz nervös geworden ist. Im großen Schmerzen des baldigen Abschiedes hört sie, wie an die Tapetentür gepocht wird. »Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Tür.« Die Feststellung beider Ehepartner, daß er nicht der Hauptmann ist und sie nicht Ottilie, spielt keine große Rolle mehr:

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander. (321)

Die Einbildungskraft behauptet sich ungehindert, allerdings nicht ohne Folgen. Das solcherart durch »Untreue in der Treue«¹⁴⁶ zeugte Kind spielt die Rolle der »Stiefel«, über die man stolpern muß.

Schon bevor das Kind zur Welt kommt, werden die nachfolgenden Ereignisse mit Hilfe eines Bilderspiels angedeutet. Das Bild, das eigentlich die heilige Nacht gestalten soll und in dem Ottilie die Rolle der heiligen Mutter Maria spielt, nimmt das nächste Geschehen vorweg:

Glücklicherweise war das Kind in der anmutigsten Stellung eingeschlafen, so daß nichts die Betrachtung störte, wenn der Blick auf der scheinbaren Mutter verweilte, die mit unendlicher Anmut einen Schleier aufgehoben hatte, um den verborgenen Schatz zu offenbaren. In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. (403 f.)

Hier stellt sich die Frage, ob diese Szene mit einer Formel des alten Goethe, des »Offenbaren Geheimnisses« korrespondiert. Der heilige Eindruck, den die obige Bildinszenierung erweckt, ist aber trügerisch, weil Ottilie die Tendenz zeigt, im »Abbild

¹⁴⁶ Paul Stöcklein: *Stil und Geist der »Wahlverwandtschaften«*, in: Ewald Rösch (Hrsg.): *Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«*, Darmstadt 1975, 215–235, hier S. 221.

oder Idealbild [...] eine Alternative zum Leben«¹⁴⁷ zu suchen. Otilies Gemüt wird, wie man kurz darauf sieht, andeutungsvoll durch die Ankunft des Assistenten aus der Pension, nämlich ihres ehemaligen Lehrers, in große Verlegenheit gesetzt: »wie wenig wert bist du, unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen, und wie seltsam muß es ihm vorkommen, dich, die er nur natürlich gesehen, als Maske zu erblicken?« (405). Es ist eine Art von Warnung, die durch eine ähnliche Darstellung, wo Otilie wieder als die heilige Mutter assoziiert wird, als eine fatale Folge Bestätigung findet. Dies zeigt die alchemistische Phantasie,¹⁴⁸ mit deren Hilfe die Szene des Todes von dem Kind gestaltet wird. Otilie selber ist die »scheinbare Mutter« und das Kind, wie Goethes in der gleichen Zeit entstandene Autobiographie darstellt, löst sich bald von ihr ab, wie ein Pulver, das Kiesel und Salz im Wasser nach einer kurzen, scheinbaren Vereinigung ausfallen, aber »keineswegs irgend etwas Produktives in seiner Natur spüren ließ, woran man hätte hoffen können diese jungfräuliche Erde in den Mutterstand übergehen zu sehen.«¹⁴⁹

Das 13. Kapitel des zweiten Teils fängt mit der Rückkehr Eduards aus dem Krieg an. Im Park Eduards, wo Otilies Lieblingsort ist, findet das Wiedersehen von Eduard und Otilie statt, das durch ein tragisches Schicksal überschattet wird. Die generelle Tendenz zur Übereilung ist unübersehbar dominierend. Eduard läßt zunächst den Hauptmann, der inzwischen zum Major befördert wurde, alles für die Zusammenkunft arrangieren, aber schon denkt er sich »alles nicht als möglich, sondern als schon geschehen« (452). Eduard, »von unüberwindlicher Ungeduld getrieben« (454), nähert sich dem Park, ohne auf das versprochene Signal des Hauptmanns zu warten. Es ist kein Zufall, daß Eduard durch die roten Ziegel des Lustgebäudes angelockt und durch »eine unwiderstehliche Sehnsucht« (453) ergriffen zu Otilie am See hingeführt wird, weil Otilie diejenige war,

¹⁴⁷ Elisabeth Herrmann: *Die Todesproblematik in Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, Berlin 1998, S. 184.

¹⁴⁸ Hinweise darauf vgl. Heinz Schlaffer: *Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in: Norbert W. Bolz (Hrsg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 211–229, bes. S. 218.

¹⁴⁹ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 344.

die die Stelle des neuen Gebäudes bestimmt hat. Den Charakter des Ortes des neuen Hauses¹⁵⁰ hat Otilie einmal wie folgt bestimmt:

Man sähe zwar das Schloß nicht, denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer andern und neuen Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären. Die Aussicht auf die Teiche, nach der Mühle, auf die Höhen, in die Gebirge, nach dem Lande zu ist außerordentlich schön. (295)

Die räumliche Isolierung und die Zeitvergessenheit des Ortes vermehren den ästhetischen Charakter. Dazu kommt noch die mythische Anspielung, die schon zu Beginn des Romans eingeschaltet wurde.¹⁵¹ Die narzißtische Stimmung merkt man nicht nur in der Beschreibung des Sees, »dessen Spiegel er [Eduard] zum erstenmal vollkommen und rein erblickte« (454).¹⁵² Der mythische Zusammenhang, den die Kombination der ersten Buchstabe der Figurennamen: Eduard, Charlotte, Hauptmann, Otilie = ECHO andeutet,¹⁵³ wird durch die indirekten Zitate der Narzißgeschichte aus Ovids Metamorphosen (III, 407–510) intensiviert. Während Eduard schon von Anfang an durch seine Feststellung: »Der Mensch ist ein wahrer Narziß« (270) seine charakteristische Eigenart offenbart, sind an Otilie, als Eduards weiblichem Komplement, Bezüge zur Figur der Nymphe Echo unverkennbar.

Eduard erblickt hier sein Kind zum ersten Mal. Aber in ihm waltet nicht das Vatergefühl, sondern er sieht in dem Kind nur ein Zeugnis der unglücklich gelaufenen Ehe, die nur noch einen gesetzlichen Sinn erfüllt:

[U]nd in dem Augenblick schlug das Kind die Augen auf, zwei große, schwarze, durchdringende Augen, tief und freundlich. Der Knabe sah die Welt schon so verständig an; er schien die beiden zu

¹⁵⁰ Zur Raumdarstellung vgl. Wolfgang Staroste: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Etudes Germaniques* 16 (1961), S. 209–222; Keith A. Dickson: *Raumverdichtung in den »Wahlverwandtschaften«*, in: Ewald Rösch: a. a. O., S. 325–349. Auch Siegmund Gerndt: *Park und Garten in Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«*, in: ders.: *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Stuttgart 1981, S. 145–166.

¹⁵¹ Zur Mythologie des Todes der *Wahlverwandtschaften* vgl. Heinz Schlaffer: a. a. O., S. 222 ff. – Bernhard Buschendorf: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der »Wahlverwandtschaften«*, Frankfurt a. M. 1986.

¹⁵² Zum Narzißmotiv vgl. Waltraud Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, in: DVjs 56 (1982), S. 1–64. Auch F. J. Stopp: *»Ein wahrer Narziß«: Reflections on the Eduard-Otilie Relations in Goethe's Wahlverwandtschaften*, in: PEGS 29 (1959–60), S. 52–85.

¹⁵³ Hinweis darauf Heinz Schlaffer: a. a. O., S. 226, Anm. 12.

kennen, die vor ihm standen. Eduard warf sich bei dem Kinde nieder, er kniete zweimal vor Ottilien. Du bist's! rief er aus: deine Augen sind's. Ach! aber laß mich nur in die deinigen schau. Laß mich einen Schleier werfen über jene unselige Stunde, die diesem Wesen das Dasein gab. (455)

In der Szene zieht besonders das Augenpaar die Aufmerksamkeit auf sich: die »zwei große[n], schwarze[n], durchdringende[n] Augen« des Kindes, die Augen von Ottilie und die Eduards. Eduard, der ansonsten der ›allmächtigen Augenmacht‹ angewöhnt ist und kurz vorher »den glücklichen Ausgang freudig vor Augen« (453) sah, will den Beweis der Ehe eigensinnig ignorieren. Er will einfach über das reale Hindernis, das ihm in den Weg gelegt worden ist, hinwegsehen. Seine Willkürlichkeit in der Sache wird durch den folgenden Handlungsablauf noch einmal bestätigt. Wie er einst die Buchstaben E und O auf einem Glas, die eigentlich seine beiden Namen Eduard und Otto bedeuten, als die von sich und Ottilie als ein Dingsymbol des unzerstörbaren Verhältnisses falsch interpretiert hat, sieht er den Tod des Kindes, gerade wo er die Warnung des Schicksals spüren muß, wiederum als »eine Fügung an, wodurch jedes Hindernis an seinem Glück auf einmal beseitigt wäre« (461). Ottilie ihrerseits wird von der Hektik Eduards infiziert und ist »aus [ihrer] Bahn« (462) geschritten, indem sie aus dem Bewußtsein des Versäumnisses einen gefährlichen Weg nimmt, an dessen Ende sie statt des »verborgenen Schatz[es]« ein ertrunkenes Kind aus dem Wasser herausholt. Ihr Schicksal geht danach rasch vom Schweigen bis zum Tod.

Die Sinnkomponente des Scheins, die die Ästhetisierung des Orts begleitet, nimmt hier gerade nicht den positiven Aspekt. Es ist also nicht etwa der Schein im Sinne der »Vorstufe zum wahren Existenzform«¹⁵⁴ wie in Mignons Abschiedslied (»So laßt mich scheinen, bis ich werde«¹⁵⁵), auch nicht der in der »Weise, in der die Kunstautonomie sich äußert«¹⁵⁶ (»die Kunstwahrheit als schöner Schein«¹⁵⁷) gemeint, sondern »die bloße Vorstellung, der die Erfüllung durch die reale Gegenwart fehlt.« Eduards optimistische, aber überhastete Erwartung wird nur scheinbar erfüllt und wandelt sich in der Tat schnell ins Verhängnis. Ottilie, die durch die Angewohnheit Eduards, »sich von seiner Geliebten ein Bild zu machen«,¹⁵⁸ als die Heilige vorgestellt wird, gerät zur

¹⁵⁴ Werner Keller: *Goethes dichterische Bildlichkeit*, München 1972, S. 265.

¹⁵⁵ HA 7, S. 515.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ HA 12, *Der Sammler und die Seinigen*, S. 89.

¹⁵⁸ Larissa Kritschil: a. a. O., S. 269.

Kindsmörderin. Dem schon erstarrten Kind schließlich wird ein Schein »von Wärme und Leben« erteilt.

»Wer seine Individualität falsch versteht«, hieß es in einem Kommentar eines Zeitgenossen von Goethe, »der geht unter«. ¹⁵⁹ Falsch verstanden ist sie bei Eduard, weil er seine gottähnliche Willensfreiheit bodenlos ausweitet. Wie die Worte des Lords anmahnen (»wer genießt jetzt meine Gebäude, meinen Park, meine Gärten?«), kann der neue Gott Eduard, der mit hoher Erwartung zur Sehfreude seinen Garten umzubauen beabsichtigte, nicht so genießen, wie Gott sich über seine Schöpfung gefreut hat. Von der Leidenschaft, die ihn umtreibt, oder mit einem Gedicht von Goethe selbst zu sagen, »Von der Gewalt, die alle Wesen bindet«, ¹⁶⁰ kann Eduard sich nicht durch Entsagung befreien, indem er entsagt. Falsch verstanden ist sie auch bei Otilie, weil sie sich unter ihresgleichen in »einem verschwundenen goldenen Zeitalter« oder in »einem verlorenen Paradiese« (368) fühlt. Darum sucht sie ihren Platz in der modernen Welt in einem isolierten Garten und tritt nach der Katastrophe in den tiefen Grund ihres Inneren zurück bis zum Tod. Das Zusammensein der beiden ist bizarr und in dem Maß im Diesseits nicht erlaubt. Otilie hat einst das gemeinsame Schicksal so vorausgeahnt:

Gestern, als ich in der Kapelle saß [...], erschien mir jener Gedanke gar freundlich und anmutig. „Warum kannst du nicht sitzenbleiben?“ dachte ich bei mir selbst, still und in dich gekehrt sitzenbleiben, lange, lange bis endlich die Freunde kämen, denen du aufstündest und ihren Platz mit freundlichen Neigen anwiesest (375).

Anders als die im Roman integrierte Novelle, die als ein Antipode des Romans wirkt, indem einem jungen Paar ein glückliches Ende mit dem Segen der Eltern nicht versagt wird, endet der Roman legendenhaft, und insofern ohne irgendeine realisierbare Hoffnung im Diesseits: »So ruhen die Liebenden nebeneinander« (490).

¹⁵⁹ Ferdinand Solger: a. a. O., S. 258. Goethe reagiert auf Solgers Brief *Über die Wahlverwandtschaften* bejahend folgendermaßen: »er [Solger] [mag] den Eduard nicht leiden, ich mag ihn selber nicht leiden« (Gespräch mit Eckermann, 21. Januar 1827).

¹⁶⁰ WA I, 16, *Die Geheimnisse*, S. 178.

II. Schleier und Schwelle

1. Neugier und Geheimnis

Bei Goethe steht dem Moment der Wahrheitsoffenbarung, sei es dem der Natur oder dem der Kunst, dasselbe Symbol zur Verfügung, nämlich das Schleiersymbol. Typische Beispiele dafür wären *Trilogie zu Howards Wolkenlehre* und *Zueignung*. Howards Wolkenlehre wird deswegen von Goethe gelobt, weil er durch seine Lehre den Augenblick, wo »Unbestimmtes zu Bestimmtem«¹⁶¹ geschaffen wird, fassen läßt. Für die Konkretisierung der augenblicklichen Erfahrung bietet der Schleier ein passendes Mittel. In der *Zueignung* nimmt das lyrische Ich »Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit«. ¹⁶² Der Schleier ist dasjenige, »was Goethe später »offenbares Geheimnis« nennt«, ¹⁶³ also ein Symbol der Dichtung, die Offenbarung und Geheimhaltung zugleich in Anspruch nimmt. Als Karl Löwith über Goethes Weltanschauung sich wie folgt äußert: »seine naturwissenschaftlichen Forschungen waren von derselben Einbildungskraft geleitet wie seine Dichtung«, ¹⁶⁴ hätte er vielleicht dasselbe Bild im Kopf gehabt. Aber anders als bei der Kunsterfahrung, wo die Ambivalenz des Schleiers charakterisiert wird, fallen bei der Annäherung ans Objekt die schwellenhaften Züge desselben Motivs stärker auf. Der Schleier als Schwelle versinnbildlicht dabei eine fragile Grenze, die Diesseits und Jenseits trennt, aber zugleich das Subjekt hinter die Schwelle anlockt, indem sie die Neugierde erweckt. Allerdings steht diese zarte Grenze ständig in der Gefahr, mit Gewalt vorzeitig zerrissen oder aufgehoben zu werden. Das, was durch diese Tat errungen wird, oder der Ort, wo man erreicht, gewährleistet nicht einfach das Siegesgefühl oder das Gefühl der totalen Aufgeklärtheit. Wer diese Grenze zu überschreiten versucht, setzt das Ganze von sich

¹⁶¹ HA 1, S. 350.

¹⁶² HA 1, S. 152.

¹⁶³ Emil Staiger: *Goethe*, Zürich 1960, Bd. 1, S. 484.

¹⁶⁴ Karl Löwith: *Von Hegel zu Nietzsche*, in: *Sämtliche Schriften*, Stuttgart 1988, Bd. 4, S. 13.

selbst und dem Gegenstand aufs Spiel. Hier geht es also um die Art und Weise, wie ein Subjekt sich mit dem anderen vermittelt, nämlich um die Verantwortung des Akteurs.

Goethe war derjenige, der sowohl wissenshungrig als auch neugierig ist wie kein Zweiter. Das Spektrum seiner naturwissenschaftlichen Studie quasi mit faustischem Drang umfaßt Metamorphose der Pflanzen und Tiere, Mineralogie, Geologie, Farbenlehre und Witterungslehre. Es war gerade das Zeitalter der Aufklärung, wo sich die Neugierde als einen starken Treibstoff legitimieren ließ und dem neuzeitlichen Subjekt eine starke Waffe gegen das alte System beim Säkularisierungsprozeß lieferte. Trotz seines Profils als ein Genie, als bedeutsamster Vertreter von Sturm und Drang und Klassik sieht Goethe in dieser Geisteskultur ein allgemein Positives. Er sucht also sein Zeitalter in all seinen Ambivalenzen zu fassen, »ohne [seine] aufklärerischen Grundlagen preiszugeben«.¹⁶⁵ Was er daran besonders positiv findet, ist der gesunde Menschenverstand, dessen »angewiesenes Gebiet und Erbteil der Bezirk des Tuns und Handelns«¹⁶⁶ ist. Tätig, meint Goethe, verirrt sich der Menschenverstand selten. Ein Gebiet, in dem er zum großen Einsatz gebracht wurde, war die Religion. Goethe erinnert sich in seiner Autobiographie an eine Jugenderfahrung, wo der Einbruch der aufklärerischen Zeit symbolisch gestaltet wird. Als ein Hagelwetter in einem Sommer einbricht und die neuen Spiegelscheiben des renovierten Hauses zu zerstören droht, faßt sich sein Vater allein und rettet, was zu retten ist, indem er die Fensterflügel aufreißt und aushebt. Aber dem noch nicht aufgeklärten Hausgesinde ist das eine Gelegenheit, »den zornigen Gott, von dem das Alte Testament so viel überliefert, unmittelbar kennen zu lernen.«¹⁶⁷ Für die Kinder ist die Situation um so fürchterlicher, »als das ganz außer sich gesetzte Hausgesinde sie in einen dunklen Gang mit fortriß und dort auf den Knien liegend durch schreckliches Geheul und Geschrei die erzürnte Gottheit zu versöhnen glaubte«.¹⁶⁸ Die Tat seines Vaters läßt gerade an das Prometheus-Bild erinnern, allerdings in etwas gemäßigtem Ton. So wie Prometheus als Widersacher des Blitzgottes Zeus eine neue Ära deklamiert, manifestiert sich durch die Tat des Vaters

¹⁶⁵ Gottfried Willems: *Goethe – ein „Überwinder der Aufklärung“? Thesen zur Revision des Klassik-Bildes*, in: GRM 40 (1990), S. 22–40, hier S. 23. Vgl. auch Terence James Reed: *Die Geburt der Klassik aus dem Geist der Mündigkeit*, in: SchillerJb 32 (1988), S. 367–374.

¹⁶⁶ HA 8, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 309.

¹⁶⁷ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 31.

¹⁶⁸ Ebd.

eine Wende vom alttestamentlichen oder eher abergläubischen Zeitalter zur Epoche des autonomen Menschen. Aber hier mischt sich die Stimme des alten Goethe, der in diesem Prozeß nicht allein Positives sieht. Eine leise Widerrede ist unüberhörbar: »wodurch er zwar manche Scheiben rettete, aber auch dem auf den Hagel folgenden Regenguß einen desto offnern Weg bereitete, so daß man sich, nach endlicher Erholung, auf den Vorsälen und Treppen von flutendem und rinnendem Wasser umgeben sah.«¹⁶⁹ Der Einsatz des Vaters läßt eine neue, unvorgesehene und unberechenbare Situation entstehen. Der »Fehler der sogenannten Aufklärung«, heißt es in *Maximen und Reflexionen*, ist »daß sie Menschen Vielseitigkeit gibt, deren einseitige Lage man nicht ändern kann.«¹⁷⁰ Eine andere Einrede lautet wie folgt: »Ein unzulängliches Wahre wirkt eine Zeitlang fort, statt völliger Aufklärung aber tritt auf einmal ein blendendes Falsche herein; das genügt der Welt, und so sind Jahrhunderte betört.«¹⁷¹ Festzustellen ist die gleiche Richtung an der Kritik, die sich besonders gegen die »Schulphilosophie« richtet, die »durch das oft Dunkle und unnützscheinende ihres Inhalts, durch unzeitige Anwendung einer an sich respektablen Methode und durch die allzu große Verbreitung über so viele Gegenstände«¹⁷² sich fremd macht. Der junge Goethe zeigt im *Urfaust* mit einem Beispiel die pedantische Seite dieser geistigen Bewegung. Der Famulus Wagner, der »trockene Schwärmer«, ¹⁷³ präsentiert sich als »Prototyp des Aufklärungsdenkens«.¹⁷⁴ Der Kritikpunkt lautet ›Vielseitigkeit‹, ›Unzulänglichkeit‹ und ›Unzeitigkeit‹. Wie diese Merkmale zeigen, richtet sich seine Kritik gegen die Unfähigkeit oder die Unreife des Subjekts, das das Werkzeug besitzt.

Die Neuzeit, die mit der Baconschen »Überzeugung von der wissenschaftlichen Beherrschbarkeit der Welt«¹⁷⁵ programmatisch angefangen hat, läßt sich weiter von der Descartes' Formel: Mensch als »Herr[] und Meister der Natur«¹⁷⁶ definieren. Die

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 387, Nr. 173.

¹⁷¹ Ebd., S. 427, Nr. 452.

¹⁷² HA 9, S. 273.

¹⁷³ HA 3, S. 371.

¹⁷⁴ Wolfdietrich Rasch: *Der junge Goethe und die Aufklärung*, in: Reinhold Grimm/Conrad Wiedemann (Hrsg.): *Literatur und Geistesgeschichte*, Berlin 1968, S. 127–139, hier S. 127.

¹⁷⁵ Stefan Matuschek: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991, S. 155.

¹⁷⁶ Descartes: *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen*, in: Descartes' philosophische Werke übersetzt, erläutert und mit einer Lebensbeschreibung

Neugierde, die »das Merkmal eines endlichen Wesens mit unendlichen Ansprüchen«¹⁷⁷ hat, erlebt dabei Hochkonjunktur. Die Devise dieser Ära ist die uneingeschränkte und erbarmungslose Aufklärung aller Gebiete. Nicht von ungefähr liegt das Auge im Mittelpunkt dieses Prozesses, weil das Auge als ein sinnliches Organ am nächsten der Denkkraft steht. Die Erfindung der Mikroskope und Fernrohre und die Newtonsche Optik sind die auffälligsten Beispiele dafür.

Die bildliche Beschreibung von dem Umgang des Subjekts mit der Natur verleiht dabei einen sinnstiftenden Kontrapunkt. Noch bei Giordano Bruno, also dem Philosophen des voraufklärerischen Zeitalters, geht es in der Naturerfahrung um »das Außer-sich-Gesetztsein des Subjekts und die ›Inverwandlung‹ des Objekts«. ¹⁷⁸ Was das heißt, zeigt er dadurch, ein Naturerkenntnismodell durch den Mythos von Diana und Aktaion zu entwickeln. Aktaion sieht bei der Jagd einen Schleier und hebt ihn auf. Dabei sieht er die badende Diana. Wegen dieser Tat wird er dadurch bestraft, daß er in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden zerrissen wird. Bei Bruno sinnbildlichen sein Akt der Entschleierung und darauf folgende Bestrafung die leidenschaftliche Wahrheitssuche des Subjekts und zugleich die schmerzhaftes Verwandlung von sich selbst. Die Grenze, die der Schleier setzt, wird zum Ort der »verlöschenden Differenz zwischen der menschlichen Vernunft und dem Göttlich-Einen der Natur«. ¹⁷⁹

Im Zeitalter der Aufklärung aber marschiert die Legende des siegreichen Subjekts durch. Schon in der voraufklärerischen Zeit wird die Tendenz dazu vorbereitet, etwa in der Form der Legitimierung des naturausplündernden Subjekts. Ein Text aus der frühen Neuzeit gibt dafür einen aufschlußreichen Beweis. Vom *Iudicium Iovis oder Das Gericht der Götter über den Bergbau* von Paulus Niavis¹⁸⁰ ist die Rede. Für Bergbau, der sozialökonomisch eine wichtige Rolle zu spielen anfängt, braucht man einen

des Descartes versehen von J. H. von Kirchmann, Abteilung I-III, Berlin 1870 (Philosophische Bibliothek, Bd. 25/26), Abt. 1, S. 70.

¹⁷⁷ Hans Blumenberg: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt a. M. 1973, S. 217.

¹⁷⁸ Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M. 1988, S. 21.

¹⁷⁹ Ebd., S. 20.

¹⁸⁰ Paulus Niavis: *Iudicium Iovis oder Das Gericht der Götter über den Bergbau*, übersetzt durch Paul Krenkel (Hrsg.), in: Freiburger Forschungshefte, Reihe Kultur und Technik D3, Berlin 1953; Vgl. dazu Horst Bredekamp: *Der Mensch als Mörder der Natur. Das »Iudicium Iovis« von Paul Niavis und die Leibmetaphorik*, in: H. Reinitzer (Hrsg.): *All Geschöpf ist Zung' und Mund (Vestigia Bibliae, Bd. 6, S. 261–283); Hartmut Böhme: a. a. O., S. 73 ff.*

Legitimationsversuch, weil das Bild der Mutter-Erde bisher den Gedanken geprägt hat. In dieser Erzählung wird ein bergbautreibender Mensch von der anthropomorphisierten Erde angeklagt. Was ihr Aussehen charakterisiert, sind die vielfach zerrissenen Kleider, die die Plünderung, ja die Vergewaltigung von dem Menschen ahnen läßt. Gegen diese Klage der Erde verteidigt sich der Mensch, indem er erklärt, daß die Erde zwar als Mutter, aber nicht als die leibliche, sondern als Stiefmutter sich seines Eigentumsanteils ungerecht bemächtigt hat. Bei diesem Versuch, den Konflikt gerichtlich zu lösen, liest sich die Absicht ab, das alte Bild der Natur als Mutter-Erde ein für allemal abzuschaffen wollen. Fortuna entscheidet sich, erwartungsgemäß, für den Menschen mit der Begründung, der Mensch sei von Anfang an so gemacht worden.

Die Natur verliert so langsam, aber sicher das damalige vereinigende Image und wird dabei zur fluchstiftenden Figur wie Medusa, die durch die menschenfeindlichen Züge den Eroberungswillen des Menschen erhärtet. Die schöne Lilie im *Märchen* ist nah an solcher verfluchteten Natur. Ihr medusenhafter Blick wirkt so unselig, »daß sie allen lebendigen Wesen ihre Kraft nehmen«.¹⁸¹ Ihr Fluch gipfelt darin, daß sie mit ihrer Berührung ihrem Geliebten den Lebenshauch nimmt. Eine Dienerin von ihr ziert ihr Haupt mit einem »feuerfarbigen Schleier«, aber er bedeckt ihr Gesicht nicht. Ihre nackten Blicke beschäftigen sich allein mit sich selbst, indem sie mit einem ihr gegenüber gestellten Spiegel »das angenehmste Bild, das in der Natur zu finden« ist, dargestellt sieht. Dieses Bild charakterisiert den narzißtischen Zustand der Natur, die das Verbundensein mit Menschen verloren hat.

Das ist die logische Konsequenz der Ansicht, der Mensch sei der Herr der Natur, aber nicht die wünschenswerte. Goethe macht diesen Punkt deutlich, indem er die instrumentelle Manipulation des Naturlichts als »Folter«¹⁸² bezeichnet. Er sieht ein, daß solche Tendenz in der Newtonschen Wissenschaftslehre immer stärker wird, und versucht seinerseits einen Gegenakzent zu setzen. Die *Farbenlehre* ist die wissenschaftliche Gegenreaktion Goethes, die als eine offene Kampfansage an die Newtonsche Lehre konzipiert worden ist.

¹⁸¹ HA 6, S. 221.

¹⁸² HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 434, Nr. 498.

Die Neugierde läuft auf der anderen Seite mit der vulgären Skandalisierung. Die Werke, die mittelbar oder unmittelbar die Französische Revolution als Thema behandeln, beschäftigen sich mit dieser Frage. Im *Märchen* bleibt am Ende, trotz der Interpretationsversuche, sei es »die Brückenlosigkeit«¹⁸³ zwischen Ideal und Leben zu überwinden oder »im Zusammenwirken aller Kräfte«¹⁸⁴ die Harmonie herzustellen, einige Skepsis unübersehbar:

[D]as Volk zerstreute sich in dem Tempel, seine Neugierde zu befriedigen. Es betrachtete die drei aufrecht stehenden Könige mit Staunen und Ehrfurcht, aber es war desto begieriger, zu wissen, was unter dem Teppiche in der vierten Nische für ein Klumpen verborgen sein möchte; denn, wer es auch mochte gewesen sein, wohlmeinende Bescheidenheit hatte eine prächtige Decke über den zusammengesunkenen König hingebreitet, die kein Auge zu durchdringen vermag und keine Hand wagen darf wegzuheben.

Das Volk hätte kein Ende seines Schauens und seiner Bewunderung gefunden, und die zudringende Menge hätte sich in dem Tempel selbst erdrückt, wäre ihre Aufmerksamkeit nicht wieder auf den großen Platz gelenkt worden.¹⁸⁵

Wenn man diese Szene mit derjenigen vergleicht, wo die Schlange fast mit derselben Szenedarstellung in den Tempel eintritt, wird der Charakter deutlicher. Da sieht sich die Schlange auch mit großer Neugier um, aber ihr »Erstaunen und Ehrfurcht« (HA 6, S. 214) wird durch die freimaurerische Einweihungszeremonie begleitet. Ihr Schein ist nicht hell genug, um »alle Gegenstände der Rotonde« zu erleuchten, aber es werden »ihr doch die nächsten deutlich genug«, und gerade darum ist der Schlange erlaubt, mit Bescheidenheit ihres Scheins eingeweiht zu werden. Hier aber läuft das Volk, durch die Neugierde getrieben, hin und her und ist ohne Respekt im Begriff, die Decke zu lüften, »die kein Auge zu durchdringen vermag und keine Hand wagen darf wegzuheben.« (S. 241) Was seine Aufmerksamkeit auf die anderen Gegenstände lenkt und im letzten Moment vor dem alles entlarvenden Auge rettet, ist weder die Selbstbeherrschung noch der Respekt von dem anderen, sondern endlose Schaulust.

Nicht von ungefähr ist es darum, daß Goethe eine Warnung gegen diese Tendenz geben will. In diesem Zusammenhang bildet das Kästchen-Motiv bei Goethe dieselbe

¹⁸³ Gonthier-Louis Fink: „Das Märchen“. *Goethes Auseinandersetzung mit seiner Zeit*, in: *Goethe-Jahrbuch* 88 (1971), S. 96–122, hier S. 108.

¹⁸⁴ Hans Mayer: *Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Frankfurt a. M. 1989, S. 329.

¹⁸⁵ HA 6, *Märchen*, S. 241.

Basis für das Verhältnis zwischen Neugierde und Geheimnis, an das sich das Schleier-Motiv heranarbeitet.

Mitte November 1799 lernt Goethe durch Schiller *Mémoires historiques de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti, écrits par elle-même* kennen. Dieses Werk, dessen Hauptinteresse die Entwicklungsphasen und Erscheinungsformen der Französischen Revolution zu zeigen ist, dient als Vorlage *der Natürlichen Tochter*. Hier setzt Goethe das Interesse ins Allgemeinere um, zwar so, daß er die Notwendigkeit, die Neugier zu zügeln, betont. Die Protagonistin Eugenie, die zwischen Fürstin und Herzog außerehelich geboren ist, steht kurz vor der Legitimation. Die Warnung ihres Ziehvaters ist aber rigoros: »Hier ist der Schlüssel! Den verwahre wohl; / Bezähme deine Neugier! Öffne nicht, / Eh ich dich wiedersehe, jenen Schatz.«¹⁸⁶ Unübersehbar wird hier eine Situation von Eden angespielt. Ihre Kühnheit läßt sie doch wagen, das Kästchen zu öffnen. Die Warnung der Hofmeisterin ist vergeblich. Eher umgekehrt wirkt sie als ein Zünder: »Zerstreu nicht, durch eitlen Flitterwesens / Neugierige Betrachtung deinen Geist.« (V. 1118 f.) Sie überläßt sich übereilt »rasch zudringlicher Versuchung« (V. 1913 f.), die am Schluß nichts anderes als »Jenes Apfels Leichtsinng augenblicklicher Genuß« (V. 1921 f.) ist. Ihre Leichtsinngigkeit wird mit Hilfe eines mythischen Bildes verstärkt dargestellt. Phaeton,¹⁸⁷ als er erfährt, daß Phöbus sein Vater ist, verlangt von ihm, einen Tag lang den Sonnenwagen zu lenken. Das soll als ein Zeichen wirken, ein Zeichen dafür, daß er der wirkliche Sprößling des Sonnengottes ist. Ungeachtet der Bitte seines Vaters um die Mäßigung, verliert Phaeton bald die Kontrolle des Sonnenwagens. Dadurch verursacht er die Gefahr, die Naturordnung ins Durcheinander zu bringen. Um das zu vermeiden, muß Jupiter sich einmischen und einen Blitz nach Phaeton schleudern. Wie Phaeton durch den Blitz gestürzt wird, muß Eugenie, »Die Welt vermeidend, im Verborgnen leben« (V. 2900), um »als reinen Talisman« (V. 2853) zu erhalten, bis sie »Zu rechter Zeit auf hohe Zwecke« (V. 2859) geleitet wird.

Felix in den *Wanderjahren* ist einer unter ihresgleichen, die durch die Neugierde zügellos hingetrieben werden. Ein Kästchen,¹⁸⁸ das leitmotivisch das ganze Werk

¹⁸⁶ HA 5, *Die natürliche Tochter*, V. 542 ff.

¹⁸⁷ Vgl. Ovid: *Metamorphose*, I, 750–II, 332.

¹⁸⁸ Katharina Mommsen weist nach, daß die Szene der Findung des Kästchens mit einzelnen Motiven Anregungen aus dem Märchen von der Entdeckung der Wunderlampe Aladdins in *1001 Nacht*

hindurchläuft, findet Felix in einer Höhle während der Wanderung durch die Urgebirge. Durch das Kästchen ist ihm ein Geheimnis aufgeladen und er wird von der Versuchung, es zu öffnen, immer wieder gepackt. Nachher wird der Öffnungsversuch parallel mit dem Annährungsversuch zu Hersilie verstanden. Sein voreiliger Versuch erreicht nicht das Ziel, weil der Schlüssel gebrochen wird. Das Kästchen spielt die Rolle des Barometers, sowohl für den Umgang mit dem anderen Individuum als auch für das Zügeln der Neugierde. Diese beiden Elemente ziehen beim Erziehungsprinzip Goethes die hohe Aufmerksamkeit und werden in der weiteren Ebene praktiziert, nämlich in der pädagogischen Provinz. Da bildet der Schleier eine Schwelle, die stufenweise überschritten werden soll, also in der Form dreistufiger Einweihung in die Mysterien der Religion. Die Erziehungsmethode dieser pädagogischen Institution beruht auf ›Ehrfurcht‹ und ›Schweigen‹ und folgt einem Stufengang von drei Graden, wobei Geheimnis und Neugierde als ein sinngebendes Mittel wirken. Hier trägt der Schleier als Schwelle dazu bei, die nicht von außen gezwungene Selbstentscheidung und zugleich die auf das Recht der Natur als Objekt nicht verzichtende Haltung zu befördern.

Schließlich ist es Goethes Überzeugung, das Urphänomen zeige »sich nicht der abstrakten Spekulation, sondern allein dem sich versenkenden, an das Objekt hingebenden Schauen«. ¹⁸⁹ In demselben Sinne formuliert er die Grundhaltung des Subjekts gegenüber der Natur wie folgt:

Geheimnißvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben. ¹⁹⁰

aufnahm (K. Mommsen: *Goethe und 1001 Nacht*, Berlin 1960, S. 125–131). Friedrich Ohly scheint keinen Einwand dazu zu haben (F. Ohly: *Zum Kästchen in Goethes Wanderjahren*, in: *ZfdA* 91 (1961/62), S. 255–262, hier S. 259, Anm. 4.). Aber ohne weiteres fällt auf, daß ein mythisches Motiv, der Ariadnefaden, der zweiten Fassung hinzugefügt ist. Das kann die Spur seiner Dante-Studie sein, die 1826 durch das Erhalten der neuen Übersetzung der *Göttlichen Komödie* befördert wurde.

¹⁸⁹ HA 12, Kommentar, S. 744.

¹⁹⁰ HA 3, *Faust*, S. 28, V. 672–675. Ein Werk eines Franzosen, H. S. Leprince, Lehrer am königlichen Kolleg und Bibliothekar in Versailles, wird von Goethe ins Visier genommen, weil es gegen Newtonsche Optik polemisiert. Der wiedergegebene Teil seines Textes, *Nouvelle croagénésie, ou Refutation du traité d'optique de Newton* (1819), hat in der bildlichen Beschreibung von dem eindringenden Subjekt gemeinsam: »Hiernach aber sollte man denn doch zu glauben berechtigt sein, die wissenschaftlichen Erzeugnisse der Neuern hätten mehr Gewißheit erlangt durch die seit einem Jahrhundert eingeführte Gewohnheit alle Sätze eines Lehrgebäudes geometrisch zu behandeln? Keineswegs! Denn wenn man bei irgend einem chimärischen Product der Einbildungskraft nur etwas von geometrischer Demonstration anbringen kann, so wähnt man schon die Evidenz eines

Hinter dieser Einstellung steckt seine Erfahrung, die er als Naturwissenschaftler errungen hat. In der wissenschaftlichen Entwicklung versucht Goethe vier Verhaltensweisen zu definieren. Das sind die »Nutzen-Suchenden«, die »Wißbegierigen«, die »Anschauenden« und die »Umfassenden«.¹⁹¹ In den vierten, »die man in einem stolzen Sinne die Erschaffenden nennen könnte«, ist aber eigentlich die Natur mitgedacht, die produktiv ist und sich in die Idee des Ganzen zu fügen weiß. Diese vierte Art steht im gewissen Sinne außerhalb der drei vorigen Phasen, weil sie die Rolle hat, die drei Arten zu synthetisieren und die jeden Moment gestaltende und umgestaltende, darum manchmal paradox erscheinende Natur ›umfaßt‹. Im *Parabase*, wo Goethe seine naturwissenschaftliche Forschung zusammenfassend darstellt, läßt sich solch eine endgültige Stellungnahme ablesen:

Freudig war, vor vielen Jahren,
Eifrig so der Geist bestrebt,
Zu erforschen, zu erfahren,
Wie Natur im Schaffen lebt.
Und es ist das ewig Eine,
Das sich vielfach offenbart;
Klein das Große, groß das Kleine,
Alles nach der eignen Art.
Immer wechselnd, fest sich haltend;
Nah und fern und fern und nah;
So gestaltend, umgestaltend –
Zum Erstaunen bin ich da.¹⁹²

Falls jemand aber das Erstaunen als neues Prinzip zum Verstehen der Natur präsentieren will, der stößt an eine starke Widerrede, weil es einige Philosophen der Frühaufklärung gab, die das Erstaunen als »die ›fremdverschuldete Unmündigkeit‹, aus der den

Hirngespinnstes erwiesen zu haben. Schwerlich wird man sich der wundersamen magischen Wirkung des emphatischen Worts auf geometrische oder mathematische Weise völlig entziehen. Diejenigen die sich nicht zu erheben im Stande sind über alles was durch diese exacte Wissenschaft, diese Wissenschaft par excellence, erwiesen scheint – und deren sind viele – ergeben sich schon, auf einige Wahrscheinlichkeiten hin, einem unbedingten Glauben, eben weil sie gar nichts sehen, und weil sie sich überzeugen die Wahrheit liege jedesmal in dem was über ihren Verstand hinaus ist. Gewohnt diese mathematischen Demonstrationen anzusehen wie einen Schleier der ihnen das Wahre verbirgt, halten sie sich in dieser Hinsicht an solche, welche diesen Schleier zu heben im Stande scheinen; und diese die größtentheils sich nur darauf verstehen die Richtigkeit eines Calculs einzusehen, sind für den großen Haufen Auctoritäten, in deren Namen er öfters die Vernunft gefangen gibt.« (WA II, 5i, *Deßgleichen, ein Franzos*, S. 370).

¹⁹¹ WA II, 6, S. 301 f.

Ausgang zu finden zum Programm der Aufklärung wird«,¹⁹³ betrachtet. Wolff z. B. wollte das Erstaunen durch die ›Liebe zur Wahrheit‹ ersetzen, wobei der Wissenserwerb mit dem Gelderwerb in Analogie gesetzt wird: »Wer die Wahrheit liebet, trachtet darnach, wie er viele erkennen kan, gleich wie ein Liebhaber des Geldes sich eiffrig bezeigt Geld zu erwerben.«¹⁹⁴ In dieser Auffassung ist die neuzeitliche Tendenz festzustellen, die ein Subjekt voraussetzt, dem das ›Interesse‹¹⁹⁵ zur neuen Motivation der Wissenschaft wird, dem der Erkenntnisgewinn als der Zugewinn an Capital angesehen wird und das so sich als einen Profiteur der Natur gegenüber stellt.

Das Erstaunen bei Goethe ist aber nicht das abschaffungsbedürftige Vermögen, durch das die sinnlichen, unmündigen Menschen sich zu retten versuchen, also nicht ein Zustand, wo »der tätige Kuppler Verstand« noch nicht eingeschaltet wird, um »auf seine Weise das Edelste mit dem Gemeinsten [zu] vermitteln.«¹⁹⁶ Es gibt eine Phase, wo die Wissenschaft eine führende Rolle übernimmt und das Staunen einigermaßen erleichtert. Aber da, wo sie anmaßend ihre Oberhand über die Realität ausüben und sich in die Wirklichkeit umsetzen will, tritt schnell eine Verhaltensweise auf, die sich zur Entfernung des so genannten Unreinen und zur Einleitung des Nutzbaren in ihrer Sicht engagieren läßt. Aber »es ist so gewiß als wunderbar, daß Wahrheit und Irrtum aus einer Quelle entstehen; deswegen man oft dem Irrtum nicht schaden darf, weil man zugleich der Wahrheit schadet.«¹⁹⁷ Die Triade von ›zu erforschen‹, ›zu erfahren‹ und ›zum Erstaunen‹ ist voneinander unersetzbar. Das Erstaunen also ist für Goethe die mit fester Absicht gewählte, reflektierte Haltung gegenüber der Natur: »Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, [...] ist das Erstaunen, und wenn ihn das Urphänomen in Erstaunen setzt, so sei er zufrieden; ein Höheres kann es ihm nicht gewähren, und ein Weiteres soll er nicht dahinter suchen: hier ist die Grenze.«¹⁹⁸ Da hat ein solipsistisches Siegesgefühl des Subjekts über die Natur kein Platz. Bei Goethe handelt es sich um

¹⁹² HA 1, S. 358.

¹⁹³ Stefan Matuschek: a. a. O., S. 156.

¹⁹⁴ Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer glückseeligkeit*, Frankfurt/Leipzig 1733 (Neudruck, Gesammelte Werke mit einer Einleitung v. H. W. Arndt, Hildesheim/New York 1976, I. Abt., 4. Bd.), S. 229; S. 349.

¹⁹⁵ Zum Bedeutungswandel des Wortes vgl. DWb v. Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 4, Abt. 2, Leipzig 1877, Sp. 2147 f.

¹⁹⁶ HA 12, S. 367, Nr. 17.

¹⁹⁷ Ebd., S. 407, Nr. 310.

¹⁹⁸ Gespräch mit Eckermann, 18. Februar 1829.

»Aufklärung über und Verklärung in die Ordnung ohne Mißbrauch der Erkenntnismittel«. ¹⁹⁹ Das Erstaunen ist eine ethische Haltung, die die Natur weder unter uns noch über uns und das Subjekt nicht außerhalb der Natur plazieren läßt, sondern mit sich. Das ist ein Programm von Goethe gegen die Zeittendenz, aber nicht das sinnlose, wie nachher gezeigt wird.

Ein weiteres Thema bildet in der Sache des Staunens die Vermittlung solcher Erkenntnis. Im *Faust* kann man zuerst dafür zwei interessante, aber negative Beispiele ins Visier nehmen. Die zwei Typen, Wagner und ein Schüler, die jeweils Fausts und Mephistos Student genannt werden könnten, zeigen im Laufe des Werkes eine aufschlußreiche Entwicklung. Nach dem Schema, das um 1798 entstand, vertritt Wagner »helles kaltes wissenschaftliches Streben«, der Schüler »dumpfes warmes wissenschaftliches Streben«. ²⁰⁰ Wagner, der in Abwesenheit Fausts mittlerweile ein ehrgeiziger Naturwissenschaftler geworden ist, treibt ein Experiment, im Reagenzglas ein Menschenwesen, Homunkulus, zu produzieren. Da ruft er ambitioniert so aus:

Was man an der Natur geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren. (V. 6857 ff.)

In den In-vitro-Versuch, der eigentlich auf der paracelsischen Alchymie basiert, mischt sich ein zeitgenössischer Kristallisationsversuch, ²⁰¹ aus dem unorganischen Stoff eine organische Substanz herzustellen. Den natürlichen Zeugungsprozeß verspottet Wagner als ein »eitel Possen« (V. 6839). Nun »muß der Mensch mit seinen großen Gaben / Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben.« (V. 6846 f.) Für ihn sind alle Naturgeheimnisse gelüftet und der Welt sind keine Wünsche übrig. Voller Stolz verkündet er eine neue Ära. Und ohne jedwedes Bedenken steht er als Menschenmacher, als ein zweiter Gott da. Das ist eine Fehlentwicklung seines »kalten wissenschaftlichen Strebens«. Faust, sein Lehrer, liegt ohne Bewußtsein im Nebenzimmer.

¹⁹⁹ Friedrich Ohly: *Goethes Ehrfurchten – ein ordo caritatis*, in: Euphorion 55 (1961), S. 113–145 und 405–447, hier S. 424.

²⁰⁰ HA 3, S. 427.

²⁰¹ Darüber zuerst Gottfried Wilhelm Hertz: *Natur und Geist in Goethes Faust*, Frankfurt a. M. 1931, S. 130 ff.

Der ehemalige Schüler andererseits kehrt als Baccalaureus zurück. Aus dem »guten treuen Jüngling« (V. 6741) ist er ein »absolut[er]« Subjektivist geworden (»Wenn ich nicht will, so darf kein Teufel sein.« (V. 6791); »Die Welt sie war nicht eh ich sie erschuf« (V. 6794)). Er zeigt gar keine Achtung vor der alten Lehre mehr und den Lehrer betrachtet er sogar als »ein[en] Schelm«. (V. 6750) Von dem »väterliche[n] Regiment«, das »auf Ehrfurcht gegründet«²⁰² war, kann nicht mehr die Rede sein. Er entpuppt sich aber am Ende als nichts anderes als ein harmloser Wissenschaftler, der immer der neuesten Mode hinterherläuft.

Bei diesen zwei Typen kann »der Menschheit bestes Teil«, nämlich »das Schaudern« (V. 6272) keine Rolle spielen. Nicht bei Wagner, weil in seinem Denksystem alles schon vorhersehbar ist. Bei dem ehemaligen Schüler auch nicht, weil ihm als absolutem Subjektivist alles in seinem Willen steht. Dagegen ist alles, was Goethe »Erfinden, Entdecken im höheren Sinne« nennt, »die bedeutende Ausübung, Bestätigung, eines originalen Wahrheitsgefühles, das, im stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.« (HA 8, S. 302) Dafür bietet Goethe ein aufbauendes Beispiel in einem Gedicht, wo das Staunen als ein pädagogisches Mittel funktioniert. Im *Schenkenbuch* erläutert Goethe das pädagogische Verhältnis zwischen einem alten Dichter und einem jungen Knaben. Eine leidenschaftliche Neigung des Kindes zum Greise, die »keineswegs eine seltene, aber selten benutzte Erscheinung«²⁰³ ist, soll erzieherisch produktiv angewendet werden. Die altgriechische Tradition der Knabenliebe und ihre erziehungsgerechte Funktion²⁰⁴ bietet ein Vorbild für diesen Gedanken. Aber Goethes Versuch, die schönen Verhältnisse, wo ein Knabe, »der, von dem hohen Geiste des Alters erregt, in sich selbst ein Staunen fühlt, das ihm weissagt, auch dergleichen könne sich in ihm entwickeln«, ²⁰⁵ »gegenwärtig weiter auszulegen«, hat auch eigene Gründe. Er war ja schließlich selbst

²⁰² Brief an v. Welden, 17. Juli 1819.

²⁰³ HA 2, S. 202.

²⁰⁴ Zu diesem Thema vgl. Harald Patzer: *Die griechische Knabenliebe*, Wiesbaden 1983.

lange Jahre als Mentor tätig. Daß es sich hier nicht bloß um die ›Klugheit‹ handelt, macht Saki klar, weil »die Jugend, / Noch von keinem Fehler frei, / so ermangelnd jeder Tugend, / Klüger als das Alter sei.«²⁰⁶ Der Dichter bildet den Knaben, nicht durch Dinge, die lehrbar sind, sondern »durch unvermittelte Offenbarung eines vom Höchsten begeisterten Herzens«.²⁰⁷ Der Knabe kann allerdings das Wesen der Lehre noch nicht vollkommen verstehen. Er kann es nur ungefähr zusammenfassen: »Solches hast du mich gelehret, / Oder etwas auch dergleichen«. (V. 25 f.) Aber die Lernbarkeit wird nicht kategorisch abgelehnt. Der Dichter schickt den Knaben »Tief ins Innre«, (V. 54) wie das Dichten »Erst sich im Geheimnis wieg[t]«. (HA 2, S. 97) Und siehe da, paradoxer- und überraschenderweise wird das Wesen der Lehre von dem Knaben in der Schläfrigkeit ausgesprochen: »In allen Elementen Gottes Gegenwart«, (S. 99) sowie der Dichter im Weinrausch, der »nicht als süßer Verschleierer und Trüber, sondern als Erleuchter«²⁰⁸ gilt, den Geistesfunken, ja »des Feuers Glast« (HA 2, S. 96) um sich sprüht.

Ein weiteres Beispiel dafür bietet Wilhelm Meister. Sein langer Weg zur Berufswahl endet in einer Chirurgiepraxis. Aber die Bedingung dafür ist nicht besonders günstig. Die Zeit ist so brutal, daß die Gräber aufgetan werden, um die Leiche als Versuchsobjekt abzuliefern. Sogar Mord wird begangen, um schnelles Geld zu machen. Also eine abschreckende ›Konnexion‹ zwischen Wissenserweiterung und Geldverdienen ist entstanden. Wilhelm selbst steht als ein »wissensbegierige[r] Mann«, nämlich als ein Repräsentant der modernen Wissensgesellschaft vor einem verhüllten Gegenstand in einem Anatomiesaal. Auf einem Brett, nachdem die Hülle weggenommen wird, sieht er einen »schönste[n], weibliche[n] Arm« (HA 8, S. 324 f.) eines vor kurzem ertrunkenen schönen Mädchens. Er sieht, aber zaudert, er staunt einfach das schöne Gebilde an, »ohne es zerstören zu können«. Obwohl der letzte Hauch schon lange weg ist, ist der tote Körper zu schön, um als ein einfaches Versuchsobjekt seziert zu werden. »Der Widerwille, dieses herrliche Naturerzeugnis

²⁰⁵ HA 2, S. 202. Dazu vgl. auch Ludwig Fertig: *Johann Wolfgang von Goethe der Mentor*, Darmstadt 1991, S. 54.

²⁰⁶ HA 2, S. 96.

²⁰⁷ Emil Staiger: *Goethe. Sommernacht*, in: ders.: *Meisterwerke deutscher Sprache*, München 1973, S. 103–117. hier S. 108.

²⁰⁸ Friedrich Gundolf: *Goethe*, Berlin 1916, S. 649.

noch weiter zu entstellen«, ist stärker als der Wunsch, sämtlichen Umhersitzenden Genüge zu leisten. Wilhelms Zögerung zieht einen Teilnehmer des Kurses zu ihm. Der Mann, der als ein »Bildhauer«, »Goldmacher« oder »Künstler« angesehen wird, führt Wilhelm zu seinem Haus bzw. seiner Werkstatt. Da sieht er sowohl die Nachbildungen der lebendigen Gestalten als auch die in Wachs oder sonstiger Masse verfertigten Körperteile. Dieser Mann vertritt die Idee, der Chirurg, »wenn er sich zum plastischen Begriff erhebt«, werde »der ewig fortbildenden Natur bei jeder Verletzung gewiß am besten zu Hülfe kommen«. (S. 326) Diese Führung durch die Werkstatt wird von dem staunenden Gefühl von Wilhelm begleitet. Sein Erstaunen kommt daher, daß die Operationsmethode ohne Zerstörung des Körpers nach der Methode der Natur, sozusagen der schöpfenden, bildenden Natur, vorgehen kann. Seine Entscheidung ist eigentlich die für die Nachahmung des Schöpfungsprozesses der Natur, d. h. die Vollstreckung der Möglichkeit, die die Natur anbietet. Ein guter Arzt ist derjenige, der »nicht nur viel gelernt hat, sondern in die Gefährdungen und Harmonien des Naturganzen initiiert, den elementaren und kosmischen Zusammenhang der Natur versteht und von daher das ärztliche Tun, paracelsisch und prometheisch zugleich, als re-creation ins Werk setzt, als Arbeit an der Wiederherstellung des integrierten Mensch-Natur-Zusammenhangs, als Mimesis des Schöpferischen in der Natur.«²⁰⁹ Während das Staunen, das Wilhelm beim Aufheben der Hülle begleitet, ihn zur Reflexion über die durch den Menschen zerstörte Harmonie führt, steuert das zweite ihn zur bewußten Entscheidung für die Nachahmung der Natur. Da werden das Arztwesen und das Künstlerwesen in eins.

Wir müssen aber zuerst den langen Umweg Wilhelms begleiten, um diesen Werdegang zu seiner letzten Entscheidung für Wundarzt richtig zu verstehen. Natürlich wird das getan werden, insofern das Schleier-Motiv seine Rolle spielt.

2. Geheimnis und Lenkung

²⁰⁹ Hartmut Böhme: a. a. O., Frankfurt a. M. 1988, S. 170 f.

Eine repräsentative Institution in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die die Führung der Öffentlichkeit als Ziel gesetzt hat, war das Zeitungswesen. Das Programm einer Lesegesellschaft dieser Zeit spiegelt diese Zeitstimmung sehr deutlich wider: »Lehrreicher gesellschaftlicher Umgang und das stete Lesen jener Schriften, welche der Welt die Veränderungen, Abwechslungen und Merkwürdigkeiten aller Reiche und Staaten und das Fortrücken der menschlichen Kenntnisse in allen Gattungen von Wissenschaften vor Augen legen, sind die Mittel, wodurch Aufklärung und Licht verbreitet, und jedem zugleich die Gelegenheit dargeboten wird, [...]. dieses erwünschte Ziel wird unmöglich anders erreicht als durch eine Verbindung mehrerer Personen, welche mittels eines gemeinsamen Beitrages sich die besten politischen und gelehrten Zeitungen, Journalien, periodische Schriften und andere gemeinnützige Werke, womit die literarische Welt nach und nach bereichert wird, anschaffen, an einem eigenen schicklichen Orte niederlegen, solche daselbst zu jeder beliebigen Stunde des Tages lesen und sich das Gelesene durch Unterhaltung und wechselseitige Mitteilung ihrer Begriffe und Kenntnisse nützlich und angenehm zu machen suchen.«²¹⁰ Die förderliche Zielsetzung landet aber ab und zu im negativen Feld der falschen Lenkung der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Goethe als Zeitungsleser merkt die verwerfliche Seite des Zeitungswesens und kommentiert so in einem Brief an einem jungen Kollegen:

Mit Tages-, Wochen- und Monatsblättern bin ich außer aller Verbindung, und diese haben die böse Art, daß sie sehr oft die höchsten Worte, mit denen nur das Beste bezeichnet werden sollte, als Phrasen anwenden, um das Mittelmäßige oder wohl gar Geringe zu maskieren. In solcher Gesellschaft tut ein bestimmtes vernünftiges Wort nicht seine rechte Wirkung.²¹¹

Ein Grund dieser Überbietung des Zeitungswesens liegt wohl darin, daß es der Zeit dienen, nämlich mit der beschleunigten Gesellschaftsentwicklung Schritt halten wollte. Dadurch entsteht eine Situation, wo sich nur harmlose oder bedenkliche Informationen ausbreiten. Goethe sieht dabei die Gefahr, daß »das edelste Ganggestein, das, wenn es vom Gebirge sich ablöst, gleich in Bächen und Flüssen fortgeschwemmt wird, muß wie

²¹⁰ J. Hansen (Hrsg.): *Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der Französischen Revolution 1780–1801*, Bd. 1 (1931), S. 21.

²¹¹ Brief an Sulpiz Boisserée, 26. Juni 1811.

das schlechteste abgerundet und zuletzt unter Sand und Schutt vergraben werden.«²¹² Er spart sich darum nicht die Mühe, das Augenblickliche, was man »von öffentlichen Dingen doch nur im Allgemeinen und oft auf's unsicherste durch die Zeitungen« vernimmt, »wahrhaft historisch und anschaulich zugleich«²¹³ werden zu lassen. Diese Möglichkeit sieht er darin, daß »der einzelne, unbefangene, unbedeutende Mensch von wichtigen Vorfällen Zeugniß gibt, denen er nicht etwa aus Neugier oder Absicht, sondern gedrungen durch unwiderstehliche Nothwendigkeit beiwohnte.«²¹⁴

Die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein bis in das 19. war ebenfalls »eine Zeit heftiger Gärungen in den geheimen Orden und Gesellschaften«.²¹⁵ Darum ist nicht sonderbar, zu sehen, daß das Geheimbund-Thema nicht nur die Schriftsteller des Trivialromans,²¹⁶ sondern auch die führenden zeitgenössischen Dichter stark inspiriert hat.²¹⁷ Lessing und Herder waren die unter den ersten, die ernsthafte Gedanken geführt und Diskussionsmaterial geliefert haben. Für Lessing ist es unnütz oder gefährlich, die Freimaurerei begrifflich zu definieren. »Unnütz, wenn er [der Begriff] nicht genug; und gefährlich, wenn er das geringste zu viel enthielte.«²¹⁸ Eher solle sich der Orden »durch Taten«²¹⁹ ausbreiten. Es ist nicht zu leugnen, daß das Selbstverständnis der Freimaurerei als Sachwalterin des religiösen und gesellschaftlichen Emanzipationsstrebens der Aufklärung²²⁰ sich durchgesetzt hat. Zugleich übte der Geheimbund als ein wichtiger Träger der Aufklärung eine Kritik durch seine Zukunftsvision.²²¹

²¹² Gespräch mit Riemer, 25. Januar 1813.

²¹³ WA I, 41ii, *Junger Feldjäger in französischen und englischen Diensten während des spanisch-portugiesischen Kriegs von 1806 bis 1816*, S. 123.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Marianne Thalmann: *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Berlin 1923, S. 1.

²¹⁶ Dazu vgl. Marion Beaujean: *Der Trivialroman in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans*, Bonn 1964.

²¹⁷ Schillers *Der Geistseher* (1786–89), Wielands *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1788–89) und *Agathodämon* (1796–97), Moritz' *Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers*, Andreas Hartknopf. *Eine Allegorie* (1786) und *Andreas Hartknopfs Predigerjahre* (1790). Den folgen Jean Pauls *Die unsichtbare Loge* (1793), Tiecks *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795–96) und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–96).

²¹⁸ Lessing: *Ernst und Falk*, in: *Werke*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1979, Bd. 8, S. 454.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Vgl. Reinhard Koselleck: *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg/München 1992.

²²¹ Vgl. Manfred Agethen: *Geheimbund und Utopie. Illuminaten, Freimaurer und deutsche Spätaufklärung*, München 1987.

Ein großes Paradox ist es deshalb, Mystik und Aufklärung zusammenkommen zu sehen, wie Knigge, ein Zeitgenosse Goethes, eine Bemerkung über dieses Phänomen macht: »daß in den Zeiten der größten Aufklärung ein Blinder Glaube an Ammenmärchen grade am stärksten einreißt.«²²² Dieselbe Erscheinung erlebt auch bei Goethe eine harte Kritik. Er war selbst Freimaurer und auch ein Mitglied des Illuminatenordens.²²³ Darum weiß er genau, wovon er spricht. Was allerdings dabei wichtig ist, welcher Idee dieser Institution Goethe gefolgt ist und was er davon realisierbar machen wollte. Aber unten wird zuerst die blinde Mysteriomanie gezeigt, um starken Kontrast zur produktiven Anwendung der Idee zu bilden.

Sein anfängliches Interesse für diese Institution wird schnell abgekühlt. Was besonders damit zu tun hatte, war wohl die Halsbandaffäre im Jahr 1785 gewesen, die »einen unaussprechlichen Eindruck«²²⁴ auf ihn gemacht hat. Diese Geschichte macht ihn »wahnsinnig«, weil ihm »in dem unsittlichen Stadt-, Hof- und Staatsabgrunde«, der sich da eröffnete, »die greulichsten Folgen gespensterhaft« erschienen. Er sieht dabei einen Grund für den Abgang der französischen Monarchie: »Schon im Jahre 1785 erschreckte mich die Halsbandgeschichte wie das Haupt der Gorgone. Durch dieses unerhört frevelhafte Beginnen sah ich die Würde der Majestät untergraben.«²²⁵ Aber vorher schon hatte er in der Figur Cagliostro, der mit den führenden Politikern sehr engen Kontakt gehabt und sich als »ägyptischen« Freimaurer bekannt gemacht hat, die gefährlichen Symptome gespürt. Goethes Brief an Lavater berichtet davon mit dunklen Sinnbildern:

Was die geheimen Künste des Cagliostro betrifft, bin ich sehr mißtrauisch gegen alle Geschichten, besonders von M(itou) her. Ich habe Spuren, um nicht zu sagen Nachrichten, von einer großen Masse

²²² Adolph F. Knigge: *Über den Umgang mit Menschen*, in: *Ausgewählte Werke in 10 Bde*, hrsg. v. Wolfgang Fenner, Bd. 6, Hannover 1993, S 379; Eine andere Kritik richtet sich auf einen »höhnenden, schimpfenden, hassenden, lügenden, vorfolgenden, bitterbösen Vernunft-Enthusiasmus« (Friedrich Jacobi: *Einige Betrachtungen über den frommen Betrug und über eine Vernunft, welche nicht die Vernunft ist* (1788), in: *Werke*, hrsg. v. Friedrich Roth/Friedrich Köppen, Bd. 2, Darmstadt 1986, S. 455–500, hier S. 496). Zu zeitgenössischen Stimmen zum Problem »Despotismus der Aufklärung« vgl. Hans-Jürgen Schings: *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen 1996, S. 163 ff.

²²³ Zur Geschichte der Mitglied-Debatte vgl. Dirk Kemper: »...die Vorteile meiner Aufnahme«. *Goethes Beitrittserklärung zum Illuminatenorden in einem ehemaligen Geheimarchiv im Moskau*, in: *Goethe-Jahrbuch* 111 (1994), S. 315–322.

²²⁴ HA 10, *Tag- und Jahreshefte*, S. 433.

²²⁵ HA 10, *Campagne in Frankreich*, S. 356.

Lügen, die im Finstern schleicht, von der Du noch keine Ahnung zu haben scheinst. Glaube mir, unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen, Kellern und Cloaken miniret, wie eine große Stadt zu seyn pflegt, an deren Zusammenhang, und ihrer Bewohner Verhältnisse wohl niemand denkt und sinnt; nur wird es dem, der davon einige Kundschaft hat, viel begreiflicher, wenn da einmal der Erdboden einstürzt, dort einmal ein Rauch aus einer Schlucht aufsteigt, und hier wunderbare Stimmen gehört werden. Glaube mir, das Unterirdischen geht so natürlich zu als das Überirdische, und wer bei Tage und unter freyem Himmel nicht Geister bannt, ruft sie um Mitternacht in keinem Gewölbe.²²⁶

Die scheinbar übernatürliche Magie, die sich Cagliostro zur Verfügung stellt, ist, nach Meinung Goethes, nichts anderes als die Technik, das unterweltliche Netzwerk der Lügen für sich selbst nutzen zu verstehen. Aber die Frage, mit der sich Goethe vor allem beim Cagliostro-Stoff beschäftigt, lautet: »Wie kommt es, daß viele Menschen von den Möglichkeiten, die ihnen das Jahrhundert der Aufklärung eröffnet hat, keinen Gebrauch machen mögen? Was in der Natur des Menschen läßt ihn am ›heilig öffentlich Geheimnis‹ der Natur kein Genüge finden und ›nach Wundern schnappen?‹«²²⁷ Wo immer sich Goethe die Gelegenheit bietet, sich an diese Geschichte zu erinnern, ist immer von der »Verblendung« und den »Narrheiten«²²⁸ die Rede. Er versucht in einem seiner Reiseberichte, noch einmal Bilanz aus diesem Ereignis zu ziehen.²²⁹ Was ihn am meisten unerträglich macht, ist der Gedanke, »daß Betrogene, Halbbetrogene und Betrüger diesen Menschen und seine Possenspiele jahrelang verehrten, sich durch die Gemeinschaft mit ihm über andere erhoben fühlten und von der Höhe ihres gläubigen Dünkels den gesunden Menschenverstand bedauerten, wo nicht geringschätzten.«²³⁰

Den schrecklichen Eindruck loszuwerden, war der Grund, daß Goethe die Halsbandgeschichte im *Groß-Cophtha* gestaltet hat. Man kann in den Hauptfiguren die Parallele mit den geschichtlichen Figuren ohne große Mühe erkennen. Der Domherr figuriert den Kardinal Rohan, der mit dem Erwerb des Halsschmucks die Gnade der Königin Marie Antoinette wiedererlangen wollte. Die Marquise tritt auf als die

²²⁶ Brief an Lavater, 22. Juni 1781.

²²⁷ Gottfried Willems: *Mit „Phisick geseegnet“ oder mit „Metaphisick gestraft“?*, in: Goethe-Jahrbuch 108 (1991), S. 201, Anm. 79.

²²⁸ HA 10, *Campagne in Frankreich*, S. 357.

²²⁹ Aus dem Besuch entsteht im Jahr 1791/92 ein Aufsatz *Des Joseph Balsamo, genannt Cagliostro, Stammbaum* (MA 4.2, S. 451 ff.).

²³⁰ HA 11, *Italienische Reise*, S. 256 f.

betrügerische Gräfin de la Motte, die den Schmuck für sich beiseite geschafft hat. Der Graf alias Conte die Rostro gibt den Namen Cagliostro fast wieder.

In diesem Lustspiel spielt der Schleier die Rolle der Verschleierungsmittel sowohl im wirklichen als auch im metaphorischen Sinne und er trägt zur Scharlatanerie oder zur heimtückischen Lüge bei. Der Domherr, von der blinden Leidenschaft zur Fürstin gefangen, erkennt nicht die Betrügerei, sei es die des Grafen Rostro oder die der Marquise, und wird so ihr Opfer.

Cagliostro besitzt die Charaktere des Emissärs oder Genius, für den die Fähigkeiten vorgesehen werden, jede Gestalt anzunehmen, nach Willkür zu erscheinen und verschwinden und Geister zu beschwören.²³¹ Er hat auch die Gabe, rhetorisch gut zu formulieren und die Neugierde zu erregen: »Wenn der Mensch, mit seinen natürlichen Kräften nicht zufrieden, etwas Besseres ahnet, etwas Höheres begehrt; wenn er sich eine unverwundliche Gesundheit, ein dauerhaftes Leben, einen unerschöpflichen Reichtum, die Neigung der Menschen, den Gehorsam der Tiere, ja sogar Gewalt über Elemente und Geister stufenweise zu verschaffen denkt: so kann es nicht ohne tiefe Kenntnis der Natur geschehen. Hierzu eröffne ich euch die Pforte. – – Die größten Geheimnisse, Kräfte und Wirkungen liegen verborgen – – in verbis, herbis et lapidibus.«²³² Diese Rede klingt fast wie die Bemerkung von Goethe selbst, die er im Zusammenhang eines Bekenntnisses zu Spinoza formuliert hat: er suche das Göttliche »in herbis et lapidibus«.²³³ Dies zeigt, daß die nach Geheimnis suchende Natur des Menschen selber nicht zu tadeln ist. Die Suche danach kann sehr ernsthaft und ergiebig sein, wie etwa in den *Geheimnissen* thematisiert wird. Das kann aber auch das Tor zur Schwindelei öffnen, weil das Gebiet, worum es geht, dasjenige ist, das den Menschenverstand überschreitet. Die Situation des Domherrn ist gerade nicht so günstig, weil er durch Betrügerei sich führen läßt, noch ungünstiger, weil böse Komplizen bei der Irreführung mitwirken.

Die Marquise ermutigt den Domherrn, indem sie, wie bei Eugenie in *der Natürlichen Tochter*, sein zukünftiges Steigen aus dem demütigenden Zustand betont:

²³¹ Vgl. M. Thalmann: a. a. O., S. 94 ff., 165 ff. Auch Hansjörg Garte: *Kunstform Schauerroman*, Leipzig 1935, S. 147 ff.

²³² WA I, 17, *Der Groß-Cophta*, S. 197.

²³³ Brief an Jacobi, 9. Juni 1785.

Und wenn dann der Schleier von diesem Geheimniß hinwegfällt, und Sie mit dem völligen Glanze des vorigen Glückes, ja in einem weit schönern vor den Augen der Menschen da stehn, neben einem Fürsten, der Sie wieder erkennt, neben einer Fürstin, die Sie nie verkannt hat; wie wird dieses neue, dieses leuchtende Glück die Augen des Neides blenden, und mit welcher Freude werde ich Sie an dem Platze sehen den Sie so sehr verdienen! (S. 124)

Allerdings weiß sie, daß das Bestreben des Domherren vergeblich ist, weil sie das Wesen des Grafen durchschaut. Ihr ist er nichts anderes als »der meisterhafteste Betrüger« (S. 121), »ein Phantast, ein Lügner« (S. 130). Sie macht aber dieses Spiel mit, weil sie daraus eigenen Gewinn machen will.

Dieser Scharlatanerie fehlt es auch nicht an der die exotische Stimmung erregenden Einrichtung:²³⁴

Der Vorhang geht auf und es zeigt sich ein Saal mit ägyptischen Bildern und Zierrathen. In der Mitte steht ein tiefer Sessel, auf welchem eine in Goldstoff gekleidete Person zurückgelehnt liegt, deren Haupt mit einem weißen Schleier bedeckt ist. Zur rechten Hand kniet der Domherr, zur Linken der Ritter, vorwärts neben dem Domherrn die Marquise, neben dem Ritter der Marquis, dann die Nichte. Die Musik verliert sich. (S. 193)

Es ist die Szene, wo der Graf sich selbst als Groß-Cophta identifizieren läßt. Er dramatisiert das Auftreten mit der exotischen Stimmungsmache und inszeniert zugleich seine Allgegenwärtigkeit. Dem Genius ist im Allgemeinen die Fähigkeit der Zeit- und Raumüberwindung zugebracht. Es fehlt auch nicht an den Requisiten, nämlich »Dreifuß aus dem Boden«, »erleuchtete Kugel«, »die Kinder mit den Rauchfässern« und ein »weiße[r] Schleier«. Nach der Identifizierung geht die Szene weiter. Hier spielt die Ähnlichkeit der Nichte mit der Fürstin eine unentbehrliche Rolle, um »die unsinnige Leidenschaft des Domherrn zur Fürstin« (S. 219) auszunutzen. Die Nichte beugt sich der Forderung der Marquis, »unter dem Schleier seine Gebieterin, und ohne Schleier sein gehorsamstes Liebchen« (ebd.) zu sein.

Das Treffen des Domherrn mit der Fürstin ist am Ende arrangiert, zumindest sieht es dem Domherrn, allein ihm, so aus. Er schwärmt für das Wiedertreffen und das Zurückgewinnen der Gunst der Fürstin:

²³⁴ Vgl. Lieselotte Blumenthal: *Goethes »Großkophta«*, in: Weimarer Beiträge 7 (1961), S. 18.

Der Domherr (der von der entgegengesetzten Seite aus dem Grunde des Theaters hervorkommt): Eine tiefe Stille weissagt mir meine nahe Glückseligkeit. Ich vernehme keinen Laut in diesen Gärten, die sonst durch die Gunst des Fürsten allen Spaziergängern offen stehn und bei schönen Abenden oft von einem einsamen unglücklich Liebenden, öfter von einem glücklichen frohen Paar besucht werden. O ich danke dir, himmlisches Licht, daß du dich heute in einen stillen Schleier hülltest! Du erfreuest mich, rauher Wind, du drohende trübe Regenwolke, daß ihr die leichtsinnigen Gesellschaften verscheuchet, die in diesen Gängen oft umsonst hin und wieder schwärmen, die Lauben mit Gelächter füllen, und ohne eigenen Genuß andere an den süßesten Vergnügungen stören. O ihr schönen Bäume, wie scheint ihr mir seit den wenigen Sommern gewachsen, seit mich der traurige Bann von euch entfernte! Ich seh' euch nun wieder, seh' euch mit den schönsten Hoffnungen wieder, und meine Träume, die mich einst in euern jungen Schatten beschäftigten, werden nunmehr erfüllt. Ich bin der Glücklichste von allen Sterblichen. (S. 229)

In der tiefen Stille, wo er nichts zu hören meint, lauern aber Kabale, Betrügerei und schließlich die Truppe, die beauftragt worden ist, die Gaunerei aufzudecken. Er freut sich über das schlechte Wetter, weil es die ansonsten den Garten füllenden Leute verscheucht. Aber die Sinnbilder, etwa das im »stillen Schleier« gehüllten Mondlicht oder die »drohende trübe Regenwolke«, zeigen paradoxerweise seinen armseligen blinden Zustand. In der folgenden Enthüllungsszene schlägt seine Hoffnung auf das zu entschleiernde Fürstengesicht abrupt in die Verzweiflung um:

Oberster: Sie kennen also diesen Mann? Hier geht alles natürlich zu, außer daß dieser in solcher Gesellschaft ehrlich geblieben ist. Er hat eure Schelmereien beobachtet, er hat sie dem Fürsten entdeckt, und ich habe den Auftrag, zu untersuchen und zu strafen.

(Zum Domherrn.) Zuvörderst also, damit Sie einsehen, auf welchem Wege man Sie bisher geführt, von wem Sie geführt worden, wie sehr Sie betrogen sind, so erkennen Sie doch endlich das Phantom, womit man diesen Abend unsre Fürstin gelästert hat.

(Er hebt der Nichte den Schleier vom Gesicht.)

Domherr (erkennt sie und drückt pantomimisch sein Entsetzen aus). (S. 241)

Der Domherr täuscht sich in seiner naiven Erwartung. Was nach der Bloßstellung bleibt, ist pure Verzweiflung, Scham und Verlegenheit aller ins Ereignis Verwickelten. Der Ritter, der Denunziant dieses Verbrechens, ist auch keine Ausnahme. Er verletzt mit dem übermütigen Aufklärungsversuch die schuldlos ins Ereignis hineingezogene Nichte unwiederbringlich.

So zieht Goethe Bilanz aus einem Kapitel der Geschichte. Man spürt fortan seinen übriggebliebenen Groll in der Äußerung über Bodes Bestrebung, in Jena eine Loge zu errichten. In einem Brief an Karl August verheimlicht er nicht seine Skepsis über »das

Unwesen der Geheimen Gesellschaften«. ²³⁵ Aber war dann die anfängliche Begeisterung über den Geheimbund bloß ein sinnloses Spiel, das der Außenstehende begierig mitmachen wollte? Aber warum dann ruft Goethe ausgerechnet in der Zeit, wo er nicht mehr Wohlwollen zum Geheimbund hat und die Kritik der Zeitgenossen sich häuft, die Erinnerung an den Geheimbund wieder hervor, nämlich in den *Lehrjahren*?

Spürbar neutral schätzt Goethe einmal die Bedeutung des Bundes wie folgt ein:

Die geheimen Wissenschaften haben mir nicht mehr noch weniger gegeben als ich hoffte. Ich suchte nichts für mich drinne, bin aber schon belehrt genug da ich sehe, was andere für sich drinne suchten, fanden, suchen und hoffen. Man sagt: man könne den Menschen beym Spiel am besten kennen lernen, seine Leidenschaften zeigten sich da offen und wie in einem Spiegel; so hab ich auch gefunden, daß in der kleinen Welt der Brüder alles zugeht wie in der großen, und in diesem Sinne hat es mir viel genutzt diese Regionen zu durchwandern. Wenn ich mich nicht irre, so sagte ich Ihnen dies schon ehemals noch im Vorhofe, und habe bey der Bundeslade nunmehr auch nichts weiter zu sagen. Den Klugen ist alles klug, dem Thörigen thörig. Alle Dinge außer dem Menschen sind ihm Stoff und Werkzeug, die er braucht, je nach dem er Meister oder Pfuscher, Kind, Weiser, Wohltäter oder Bösewicht ist. ²³⁶

Sein Interesse an der Loge liegt nur in der vernünftigen Benutzung eigenen Verstandes, wie der Brief weiter erläutert: »Und aufrichtig, wenn man vernünftig und wohltätig seyn will und weiter nichts; so kann das jeder für sich und am hellen Tage in seinem Hauskleide«. Er appelliert hier an den »Gemeinverstand«, nämlich »sens commun«, der als »Genie der Menschheit«²³⁷ gelten soll. Wo die menschlichen Bedürfnisse aus dem Kreise des Gewöhnlichen heraustreten, da ist allerdings der Gemeinverstand »kein Genius mehr«. Da herrscht eine andere Regel, aber zugleich »die Region des Irrtums ist der Menschheit aufgetan.« (HA 8, S. 298) Der schnelle Kompromiß mit der übernatürlichen Magie ist eine davon. Aus seiner eigenen Erfahrung zieht Goethe eine Lektion für den Umgang mit dem Geheimwesen und läßt sie uns aus dem Mund einer Figur in den *Lehrjahren* hören: »Die Neigung der Jugend zum Geheimnis, zu Zeremonien und großen Worten ist außerordentlich und oft ein Zeichen einer gewissen Tiefe des Charakters. Man will in diesen Jahren sein ganzes Wesen, wenn auch nur dunkel und unbestimmt, ergriffen und berührt fühlen. Der Jüngling, der vieles ahnet, glaubt in einem Geheimnisse viel zu finden, in ein Geheimnis viel legen und durch

²³⁵ Brief an Karl August, 6. April 1789.

²³⁶ Brief an P. C. Kayser, 15. März 1783.

²³⁷ HA 8, S. 297.

dasselbe wirken müssen.« (HA 7, S. 548 f.) Das sind die Gesinnungen des Abbé, des pädagogischen Kopfs²³⁸ von der Turmgesellschaft. Das Geheimnis und die damit untrennbar verbundene Neugierde sind das wesentliche Merkmal des Menschen und das Mittel für den erzieherischen Zweck. Sie sind insofern zu erkennen, aber man darf sich durch sie nicht mißleiten lassen. Goethe versucht in den *Lehrjahren* trotz dem nicht unbegründeten Mißtrauen gegen die Geheimgesellschaften ihre allgemeine Bedeutung herauszukristallisieren.

Die Mysteriomanie des Geheimbundwesens macht es leicht, die neugiererregenden Darstellungen im Trivialroman dominierend erscheinen zu lassen. Die seit Schillers *Geisterseher* zur Mode gewordene geheimnisvolle Geistererscheinung hinterläßt die Spur auch in den *Lehrjahren*:

Zuletzt versank der Geist, aber auf eine sonderbare Art: denn ein leichter, grauer, durchsichtiger Flor, der wie ein Dampf aus der Versenkung zu steigen schien, legte sich über ihn weg und zog ihn mit sich hinunter. (HA 7, S. 322)

›Wunder‹ ist es allerdings nicht, wie ein anonymes Brief, der die Hilfe verspricht, vorher festgestellt hat. Das geisterhafte Verschwinden wird verharmlost, indem das Geschehen sich in die Theaterrolle hineinpaßt. Der Schleier, den der Geist als »eine wunderbare Reliquie« (S. 327) hinterlassen hat, wird zu einer Reliquie des Theaterlebens von Wilhelm. Denn die Warnung der Schrift, die an dem Saum des Schleiers gestickt ist (»Zum ersten- und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh!« (S. 328)), betrifft ihn tief, und »das Interesse an Hamlet« ist letztendlich »erschöpft« (S. 329). Der Schleier wird so zum Zeichen, das eine seiner Lebensphasen markiert, und zugleich zum Verbindungsmaterial zur Turmgesellschaft.

Ohne Wilhelms Wissen aber war die Turmgesellschaft früher schon im Einsatz. Ein Fremder als ein Gemäldevermittler in Wilhelms Jugendzeit, in Wirklichkeit aber ein Gesandter des Turms, versucht Wilhelm vom Schicksalsglaube zum »Willen höherer Wesen« (S. 71) zu lenken. Mit diesen Worten wird ein sinngebendes homerisches Strukturmoment des Turms gesprochen, nämlich die Art und Weise, den irrenden Helden zu warnen und lenken, wie es Athene für Odysseus tut. Wie Athene vor

²³⁸ WA I, 21, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Paralipomena, S. 332: »Abbé pädagogischer Traum«.

Odysseus als »ein Mädchen, mit einem Krüge zum Schöpfen von Wasser«,²³⁹ als einer »der Herolde gleichend des klugen Phaiakengebieters«,²⁴⁰ »in eines Mannes Gestalt«²⁴¹ und »als junger Mann, als Hüter von Schafen, zart und gepflegt, wie Kinder von Fürsten«²⁴² auftritt, tauchen die Emissäre der Geheimgesellschaft mal als ein Ungekannter (S. 68 f.), mal als ein Landgeistlicher (S. 120 f.) oder als ein Offizier (S. 193) und schließlich als der Geist von Hamlets Vater (S. 322) auf. Erst im Moment der »Anagnorisis«,²⁴³ des Erkennens der lenkenden Mächte wird den beiden Helden klar, daß sie von jenen gelenkt wurden. Was Wilhelm von Odysseus unterscheidet, ist aber, daß er, anders als Odysseus, bei dem das harmonische Zusammensein von sich und der führenden Göttin vorausgesetzt ist, seine Neigung zu Ende durchführt. Die Lenkung des Helden in der Art, wie Athene tut, würde auf jeden Fall vom vorgeschriebenen Konzept des Romans abweichen, denn der moderne Held besitzt nicht mehr den naiven, sondern einen »sentimentalischen Charakter[]«. ²⁴⁴ Allerdings wird von Wilhelm die Frage gestellt: »Wenn so viele Menschen an dir teilnahmen, deinen Lebensweg kannten und wußten, was darauf zu tun sei, warum führten sie dich nicht strenger? Warum nicht ernster?« (S. 495) Aber wenn sein Bildungsgang nach dieser Forderung gelaufen wäre, hätte das von ihm Errungene gegen das programmatisch festgelegte Ziel der Aufklärung, nämlich den »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit«²⁴⁵ verstoßen. Um diese Problemzone zu vermeiden, müssen die Mächte des Turms als »ein verborgen wirkender höherer Verstand«²⁴⁶ bleiben. Nicht von ungefähr nimmt die pädagogische Idee des Abbé in der Diskussion über die Lenkung des Individuums die Oberhand, weil zu starke Lenkung und Initiative der geheimen Gesellschaft, trotz des Gewinns aus der Sicht von der zeitlichen Ökonomie, die Verletzung der individuellen Freiheit in sich trägt. Seine Idee, Wilhelms Theaterwunsch ausleben und einen großen Umweg machen zu lassen, ist ein Ergebnis dieses Gedankens:

²³⁹ Homer: *Odyssee*, in: Werke in 2 Bdn., übers. v. D. Ebener, Berlin 1976, Bd. 2, S. 101.

²⁴⁰ Ebd., S. 111.

²⁴¹ Ebd., S. 117.

²⁴² Ebd., S. 204.

²⁴³ Wilfried Barner: *Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes Wilhelm Meister*, in: Goethe's Narrative Fiction, edited by William J. Lillyman, Berlin/New York, 1983, S. 85–109, hier S. 91.

²⁴⁴ Schillers Brief an Goethe, 9. Juli 1796.

²⁴⁵ Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: Werke in 6 Bdn., hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 6, S. 53.

²⁴⁶ Schillers Brief an Goethe, 8. Juli 1796.

wenn man an der Erziehung des Menschen etwas tun wolle, müsse man sehen, wohin seine Neigungen und Wünsche gehen, sodann müsse man ihn in die Lage versetzen, jene so bald als möglich zu befriedigen, diese so bald als möglich zu erreichen, damit der Mensch, wenn er sich geirrt habe, früh genug seinen Irrtum gewahr werde und, wenn er das getroffen hat, was für ihn paßt, desto eifriger daran halte und sich desto emsiger fortbilde. [...] bei so guten Naturen ist es vielleicht möglich. (S. 419)

Die Idee der toleranten Begleitung bedeutet, daß der Turm »auf die anspruchsvolle historische Sanktionierung der Freimaurerei verzichtet«. ²⁴⁷ Aber gerade dadurch rettet Goethe seine Turmgesellschaft vor institutioneller Erstarrung. Aus dieser Perspektive kommentiert Jarno rückblickend das Einweihungsritual: »alles, was Sie im Turme gesehen haben, sind eigentlich nur noch Reliquien von einem jugendlichen Unternehmen, bei dem es anfangs den meisten Eingeweihten großer Ernst war, und über das nun alle gelegentlich nur lächeln« (S. 548) Goethe setzt die im Bundesroman üblichen Formen spielerisch ein, enthüllt sie überraschend als alltäglich-natürlich oder macht sie durch Häufung bewußt und Gegenstand des Nachdenkens. ²⁴⁸

Die Grundzüge der Zeremonien der Logenaufnahme sind bekannt: ²⁴⁹ die Führung des Bürgen oder Paten, der Freimaurer ist, ins Vorzimmer der Loge; das dreimalige Klopfen an der Tür und ein ritueller Dialog mit den bewaffneten Türstehern; die Führung vom Kandidaten in die dunkle Kammer, wo er ihn nach Namen, Beruf, Begehr fragt und ihn gemäß den rituellen Formen des Katechismus examiniert; Bericht über den Erfolg des Examens; das Ablegen von allem Metall; Verbinden der Augen; wieder die Führung an einem um den Hals gelegten Strick bis zur Tür der Loge, wo er ihn nach dreimaligem Anklopfen dem zweiten Aufseher übergibt; ein Schweigeeid vor dem Meister in der verdunkelten, durch Kerzen erleuchteten Loge; Abnehmen der Binde und Richtung der Spitzen der Degen auf den Kandidaten; mehrmaliges Herumführen in der Loge; Erhalten von Schurzfell und Frauenhandschuhe als Geschenke der Loge; Erklärung der Symbole des Teppichs sowie des allegorischen Sinnes der erlebten

²⁴⁷ Rosemarie Haas: *Die Turmgesellschaft in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*. Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1975, S. 27.

²⁴⁸ Vgl. Rosemarie Haas: a. a. O., 38.

²⁴⁹ Cornelius Johann Rudolf Ridel: *Versuch eines alphabetischen Verzeichnisses der wichtigsten Nachrichten zur Kenntniß und Geschichte der Freimaurerei, vornehmlich zur Beurtheilung über die Entstehung und Ausbreitung ihrer verschiedenen Rituale und Systeme seit dem Jahrhunderte von 1717 bis 1817*, Jena 1817.

Zeremonie; Eintragung in das Namenverzeichnis der Loge. In ähnlicher Form spielt sich auch die Einweihung in die folgenden Grade ab. Der Meistergrad zeichnet sich durch eine seltsame Begräbniszeremonie aus, bei der der Aufzunehmende, bedeckt mit einem blutbefleckten Tuch, in einem Sarg zu liegen hat, wo er von den gezückten Degen der Brüder bedroht wird, bis ihn der Meister, Knie gegen Knie gestemmt und mit besonderem Griff, wieder aufrichtet.

Goethe übernimmt aus diesem komplizierten Ritual der Logenaufnahme allein die wesentlichen Merkmale, nämlich Einführung und Aufklärung,²⁵⁰ und versucht sie sinngemäß anzuwenden. Eines Tages wird Wilhelm bei Lothario in einen Saal geführt. Die Einführung durch Jarno findet möglichst kurz statt und da merkt man nicht mehr als den minimalen Sinn der Einführung. Im Saal, der einmal eine Kapelle gewesen zu sein scheint, steht »ein großer Tisch auf einigen Stufen, mit einem grünen Teppich behangen« (S. 493) und darüber scheint »ein zugezogener Vorhang ein Gemälde zu bedecken«. Wilhelm muß sich auf einen Stuhl so setzen, daß ihn »die Morgensonne blendete; der Sessel stand fest, er konnte nur die Hand vor die Augen halten.« (S. 494) Dieser Gestus ist die Anspielung auf das Kennzeichen der Minervales vom Aufnahme-ritual der Illuminaten: »Das Kennzeichen ist, daß man die Hand flach über die Augen halte, wie man zu thun pflegt, wenn uns ein Licht blendet.«²⁵¹ Dieses »Blendzeichen«²⁵² ist ein Anlaß dafür, daß Wilhelm über die vergangenen Lebensphasen nachdenkt. Jedes Stadium, in dem der Lenkungsversuch stattfand, wird so inszeniert, daß Wilhelm aus den Figuren, die hinter dem Vorhang auftauchen und verschwinden, die vier Emissäre wieder erkennt. Kurz danach nimmt Wilhelm seinen Lehrbrief auf und das Ende seiner Lehrjahre wird erklärt. Die Initiationszeremonie beschränkt sich

²⁵⁰ Rosemarie Haas: a. a. O., S. 28.

²⁵¹ Johann Heinrich Faber (Hrsg.): *Der ächte Illuminat oder die wahren, unverbesserten Rituale der Illuminaten*, Edessa [Frankfurt a. M.] 1788, S. 39; Adam Weishaupt: *Pythagoras oder Betrachtungen über die geheime Welt- und Regierungs-Kunst*, Frankfurt a. M./Leipzig 1790, S. 373 (Teilabdruck in: Jan Rachold (Hrsg.): *Die Illuminaten. Quellen und Texte zur Aufklärungsideologie des Illuminatenordens (1776–1785)*, Berlin 1984).

²⁵² Weiteren Einfluß desselben Motivs auf die Schlußszene des *Glasperlenspiels* von Hermann Hesse weist W. Barner auf (*Geheime Lenkung*, S. 98); »Indem er [Dasa] aus diesem kurzen Schlummer wieder empordämmerte, wollte er betäubt sich die Augen reiben, konnt es aber nicht; [...] grünes Licht floß hell und kräftig über Blattwerk und Moos, er blinzelte lange, das Licht traf ihn wie ein lautloser, aber heftiger Schlag, [...] viele Jahre voll von Erlebnissen schrumpfen in Augenblicke zusammen, geträumt war alles, was eben noch drangvolle Wirklichkeit schien, geträumt war vielleicht alles jenes

auf den Aufklärungsversuch des Beistands des Turms. Sie ist also keine Zeremonie um Zeremonie willen. Eher bietet sie Wilhelm die Gelegenheit und viel Zeit für das Nachdenken über sich selbst. Er steht endlich als »ein edler Mensch mit Bewußtsein auf dem Punkt [...], wo er über sich selbst aufgeklärt werden soll.« (S. 505) Hier wiederum schleicht sich die Idee ein, die wortwörtlich bei der Aufnahme für den Grad des *Illuminatus maior* erkennbar wird:

Aber wo sind die Menschen, in deren Umgang sich der Mensch auf einen so hohen Grad veredeln kann? – Sie sollen gemacht und gebildet werden. Wer soll sie bilden? – Sie sich selbst, indem sie sich zu diesem Geschäft üben.²⁵³

Dadurch, daß Wilhelm »zum erstenmal sein Bild außer sich« (S. 505) sieht,²⁵⁴ wird das erste Ziel des Bundes, nämlich die ›Selbsterkenntnis‹, erreicht. Was den Inhalt dieser Erkenntnis ausmacht, ist der Wandel vom als Lebenswerk angesehenen Schauspieler zum Zuschauer, »vom theatralischen Schein zur ästhetischen Anschauung«.²⁵⁵

Diese Erkenntnis ist allerdings eine Vorstufe für den Übergang von den Lehrjahren zu den Wanderjahren. Die weitere, wünschenswerte Entwicklung des Subjekts wird mit Jarnos Worten so gefaßt: »Es ist gut, daß der Mensch, der erst in die Welt tritt, viel von sich halte, daß er sich viele Vorzüge zu erwerben denke, daß er alles möglich zu machen suche; aber wenn seine Bildung auf einem gewissen Grade steht, dann ist es vorteilhaft, wenn er sich in einer größern Masse verlieren lernt, wenn er lernt um anderer willen zu leben, und seiner in einer pflichtmäßigen Tätigkeit zu vergessen« (S. 494). Damit wird das große Thema der ›Entsagung‹ in den *Wanderjahren* vorgenommen. Aber bevor wir diese Frage behandeln, bleiben wir noch einen Moment bei Wilhelm Meister, der auf andere Weise sinngebende Erfahrungen für seine Bildung sammelt.

andre, was früher geschehen war« (H. Hesse: *Das Glasperlenspiel*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1976, S. 610 f.).

²⁵³ Adam Weishaupt: a. a. O., S. 382.

²⁵⁴ »Keine Falte Ihres Herzens ist den erlauchten Oberrn unbekannt. Nakkend, ohne allen Schmuk [...] stehn Sie in der Versammlung der Weisen – Und dieser Blick, mein Br[uder] sieht tief, sieht tief – Aber erschrecken sie nicht darüber, freuen Sie sich vielmehr«. »Sehen Sie das Bild in diesem Spiegel! Es ist Ihr eigenes. Selbsterkenntnis ist das magische Glas, durch welches Sie in die Seelen anderer lesen können. (Er hält ihm den Spiegel vor)«. Johann Heinrich Faber (Hrsg.): a. a. O., S. 189–192; R. Haas: a. a. O., S. 82; auch H.-J. Schings: *Wilhelm Meister und das Erbe der Illuminaten*, in: *SchillerJb* 43 (1999), S. 123–147, hier S. 133 f.

3. Geheimnis und Frau

»Die Weisheit, der Schein und die Gewalt« (HA 6, S. 236), meint zunächst ein Alter im *Märchen*, sind die drei Kräfte, die auf Erden herrschen. Sie können grob gesagt auch Philosophie, Kunst und Politik genannt werden. Aber seine Meinung wird von dem auferstandenen Jüngling widerlegt: »herrlich und sicher ist das Reich unserer Väter, aber du hast die vierte Kraft vergessen, die noch früher, allgemeiner, gewisser die Welt beherrscht, die Kraft der Liebe.« (S. 238) Der Alte erwidert lächelnd, als ob er schon diese Reaktion geahnt, aber absichtlich die Antwort herbeigelockt hätte: »Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet, und das ist mehr.« (ebd.) Hier werden auch die an andere Werke Goethes erinnernden Wörter genannt, nämlich ›Liebe‹ und ›Bildung‹. Sie sind die Stichwörter, die eine Ausdrucksform für die »Idee persönlicher Selbstverwirklichung«²⁵⁶ finden, die in der Literatur um 1780 dem Thema ›Liebe, Sexualität und Ehe‹ einen neuen Sinn zu geben beginnen. Ausschlaggebende Beispiele dafür finden sich in den *Lehrjahren*, besonders bei den extrem unterschiedlichen Frauentypen: Philine und Natalie. Bei jener erfahren wir die Form der Lust, »die in sich selbst ihren Zweck trägt«,²⁵⁷ die das Ideal der naturgemäßen Liebe beschreibt. Für sie bietet der Libertinage-Roman Vorbilder, in denen es nicht um »die abstrakten Begriffe von Tugend und Laster«²⁵⁸ sondern nur um »die Erfahrung des Heilsam-Genüßlichen«²⁵⁹ geht. Bei dieser hingegen erfährt Wilhelm eine Art von Heilungsprozeß, nämlich eine »wundersame[] Umbildung einmal gefaßter Eindrücke« (HA 8, S. 448), die gegebenenfalls – wie bei Werther – zum unheilsamen Schluß führen könnten.

²⁵⁵ Rosemarie Haas: a. a. O., S. 88.

²⁵⁶ Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982, S. 158 f.

²⁵⁷ Gerhard Neumann: „*Ich bin gebildet genug, um zu lieben und zu trauern*“. *Die Erziehung der Liebe in Goethes „Wilhelm Meister“*, in: Titus Heydenreich (Hrsg.): *Liebesroman – Liebe im Roman*, Erlangen 1987, S. 41–82, hier S. 55.

²⁵⁸ Honoré-Gabriel Riquetti Comte de Mirabeau: *Der gelüftete Vorhang oder Lauras Erziehung*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1973, Nachbemerkung von Norbert Miller, S. 223.

²⁵⁹ Ebd.

Erotik und Geheimnis – Philine

Nach der Liebe zu Mariane, die zwar rein war, aber an der Wilhelm irre wurde, erlebt er nun eine Liebe, die zwar seine Sittlichkeit immer wieder prüft, aber auch eine Bildungsmöglichkeit mit sich bringt. Friedrich, der mit der Bezeichnung »Knabe« (HA 7, S. 94) oder »ein Mittelding zwischen Kind und Jüngling« (S. 140) so sehr dem Bild Amors ähnelt, fragt Wilhelm: »Wäret Ihr nicht neugierig zu wissen, [...] wie und wo? Wer? Wann und warum? Wie sieht's mit der Konjugation des griechischen Verbi Philéo, Philoh? Und mit den Derivativis dieses allerliebsten Zeitwortes aus?« (S. 556) Was er mit den flektierten Formen des griechischen Wortes nachweisen will, ist der dominante Charakter von Philine, d. h. die Liebe. Hier wird das Liebesverhältnis zwischen ihr und Wilhelm behandelt und zwar das sprachliche Vorspiel und die ihm folgende Liebesnacht vor und nach der Hamlet-Premiere. Aber bevor diese Szene analysiert wird, soll zuerst der Charakter von Philine näher bestimmt werden.

Um aber dabei nicht völlig orientierungslos zu sein, sind zur Charakterisierung dieser lebhaftesten Figur in Goethes Roman auch die Meinungen der Zeitgenossen und Epigonen nachzuschlagen, weil ja das Spektrum der Ansichten bekanntlich sehr breit ist. Herders moralische Bewertung z. B. steht auf der negativen Seite, wie sein Brief an die Gräfin Baudissin²⁶⁰ zeigt. Solche moralische Kritik findet noch Nachhall bei Julian Schmidt²⁶¹ oder in einem Roman Thomas Manns.²⁶² Auf der anderen Seite steht die

²⁶⁰ Herder an Gräfin Baudissin, 1796, in: *Herders Briefe*. Ausgew., eingel. Und erl. Von Wilhelm Dobbek, Weimar 1959, S. 368: »Ich kann es weder in der Kunst noch im Leben ertragen, daß dem, was man Talent nennt, wirkliche, insonderheit moralische Existenz aufgeopfert werde und jenes alles sein soll. Die Mariannen und Philinen, diese ganze Wirtschaft ist mir verhaßt«.

²⁶¹ Julian Schmidt: *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod*, Leipzig 1858, Bd. 1, S. 213: »Einen Schritt weiter, und wir wären im Schmutz«.

²⁶² Thomas Mann: *Doktor Faustus*, in: *Gesammelte Werke in 13 Bdn.*, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 6, S. 549 f.: Th. Mann lässt einen Numismatiker über die Beziehung von Wilhelm und Philine kommentieren: »Die Betulichkeit und die Duldsamkeit gegen das Zweideutige [...] sind nie als die vorbildlichsten Züge im Charakter unseres Olympiers [Goethe] angesehen worden. Im übrigen kann man wohl eine Gefahr für die Kultur darin sehen, wenn der Geist vor dem Gemein-Sinnlichen ein Auge zudrückt oder gar damit blinzelt.«

Auffassung von W. v. Humboldt: Philine steige »durch das Klipp! Klapp! und das schöne Lied noch höher«. ²⁶³

Nur scheinbar widerspruchsvoll aber ist ihr Charakter. Gegenüber Wilhelm, der die Inkonsequenz ihres Benehmens tadelt, verteidigt sogar Laertes ihr Betragen, obwohl er die Weiber zu hassen so viel Ursache hätte:

Ich kann nicht inkonsequent finden, wenn jemand seinem Charakter treu bleibt. Wenn sie sich etwas vornimmt oder jemanden etwas verspricht, so geschieht es nur unter der stillschweigenden Bedingung, daß es ihr auch bequem sein werde, den Vorsatz auszuführen oder ihr Versprechen zu halten. (S. 99 f.)

Für ihn ist Philine »die wahre Eva, die Stammutter des weiblichen Geschlechts«, weil sie »das Geschlecht so rein darstellt«. (S. 100) Sinnvoll ist es, dazu auch die Meinung Goethes zu hören. Im Manuskript von 1793 beschreibt er die Charakter-Merkmale Philines folgendermaßen: »In Philine die reine Sinnlichkeit«, »Philine gegenwärtige Sinnlichkeit Leichtsin«. ²⁶⁴ Aus dieser Notiz kann man ableiten, daß Goethe hier die Sinnlichkeit nicht im philosophischen Sinne abwerten will, sondern statt dessen mit seinen wertvollsten Lieblingswörtern umgibt. »Rein« ist ja im Goetheschen Wortgebrauch »alles, was als Selbstzweck, aus innerem Triebe, ohne Nebenabsichten besteht, geschieht oder handelt.« ²⁶⁵ Mit »gegenwärtig« macht sich für ihn das Verlangen nach Vergegenwärtigung des Gegenstandes geltend, mit dem die Definition der Liebe des alternden Goethe eng verbunden ist: »Alle Liebe bezieht sich auf Gegenwart«, ²⁶⁶ und damit auf das Hauptcredo von Philine: »carpe diem«. Daß Goethe seiner Philine einen Spruch von Spinoza (»und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?« (S. 235)) ²⁶⁷ in den Mund legt, weist ausdrücklich auf die prinzipiell positive Bewertung ihrer Moral hin. Schon beim ersten Auftreten Philines scheinen solche Bewertungen vom Autor unverfälscht akzeptiert zu werden:

²⁶³ Wilhelm von Humboldt an Goethe, 15. Juni 1795.

²⁶⁴ WA I, 21, Paralipomena, S. 332.

²⁶⁵ Ewald A. Boucke: *Wort und Bedeutung in Goethes Sprache*, Berlin 1901, S. 81.

²⁶⁶ WA I, 42ii, S. 163.

²⁶⁷ HA 10, *Dichtung und Wahrheit*, S. 35: »Was mich aber besonders an ihn [Spinoza] fesselte, war die grenzenlose Uneigennützigkeit, die aus jedem Satz hervorleuchtete. Jenes wunderliche Wort: „Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe“, mit allen den Vordersätzen, worauf es ruht, mit allen den Folgen, die daraus entspringen, erfüllte mein ganzes Nachdenken. Uneigennützig zu sein in allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste

Er kaufte sich einen schönen Strauß, den er mit Liebhaberei anders band und mit Zufriedenheit betrachtete, als das Fenster eines, an der Seite des Platzes stehenden, andern Gasthauses sich auftat, und ein wohlgebildetes Frauenzimmer sich an demselben zeigte. Er konnte ungeachtet der Entfernung bemerken, daß eine angenehme Heiterkeit ihr Gesicht belebte. Ihre blonden Haare fielen nachlässig aufgelöst um ihren Nacken. (S. 90 f.)

So tritt Philine zum erstenmal auf, indem ihre blonden Haare zu den »lange[n] schwarze[n] Haare[n]« von Mignon einen bedeutenden Kontrast bilden und sich damit auch ihre beiden Lebenswege durchaus im Voraus ahnen lassen. Die »angenehme Heiterkeit«, auch ein bedeutendes Stichwort von Goethe,²⁶⁸ kennzeichnet ihr Ansehen. In diesem Sinne bezeichnet W. Baumgart mit Recht sie als »Goethes natürlichste Tochter« und als »das liebenswürdigste Frauenzimmer Goethescher Erfindung«.²⁶⁹ Außer ihrem »wohlgebildeten« Körper und »blonden Haaren« wird sie durch »leichtes Pantöffelchen mit hohen Absätzen« und »die niedlichsten Füße von der Welt« (S. 93) vorgestellt, die als Leitmotive weiter mit ihren Reizen verbunden wiederkehren. Kurz nach der Bekanntschaft geriet die Szene schon in eine erotische Situation, wobei sie beim Frisieren die Busen so nahe an seine Lippen bringt, »daß er mehr als einmal in Versuchung gesetzt ward, einen Kuß darauf zu drücken.« Selbst wenn sie schläft, oder gerade deswegen ist sie reizender denn je. Beim Erholungsbett hat Wilhelm die Möglichkeit, die schlafende Philine zu beobachten. »Die Unordnung des Schlafs erhöhte mehr als Kunst und Vorsatz ihre Reize; eine kindische lächelnde Ruhe schwebte über ihrem Gesichte.« (S. 237) Mit Vergnügen sieht er die »angenehme Sünderin« an. Was ihn über den rein voyeuristischen Genuß hinauszugehen verhindert, ist offenbar nur sein verletzter Zustand, der ihm Ruhe und Mäßigung zur Pflicht macht. Der Erzähler berichtet aber dem Leser auch von der psychisch diskrepanten Situation Wilhelms: »wir wissen nicht, ob er seinen Zustand segnete oder tadelte«.

Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so daß jenes freche spätere Wort: „Wenn ich dich liebe, was geht’s dich an?“ mir recht aus dem Herzen gesprochen ist.«

²⁶⁸ Vgl. auch die »reinste Heiterkeit« des Saals der Vergangenheit, S. 540; Spinoza: *Ethica* IV, Prop. XLII, »Die Heiterkeit kann kein Übermaß haben, sondern ist immer gut, dahingegen der Trübsinn immer schlecht.«

²⁶⁹ W. Baumgart: *Philine*, in: Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft, N. F. des Jahrbuchs, 3 (1938), S. 95. (auch in: Meller/Zimmermann (Hrsg.): *Lebende Antike*. Symposium für R. Sühnel, Berlin 1967, S. 95–110) Für ihn ist Philine »in typologischem Erbgang die römischen Mimin des Pantomimus im Zeitalter der Empfindsamkeit«.

Im Liebesverhältnis zwischen beiden ergreift Philine darum immer wieder die Initiative. Philine spielt ein Versteckspiel mit Wilhelm, und lockt ihn stufenweise. Als Serlo und Wilhelm nach der Hauptprobe der Hamlet-Aufführung über die unerledigten Sachen diskutieren, mischt sich Philine mit einem Kommentar ein:

Mir ist alles einerlei, versetzte Philine, nur muß ich auch diesmal erfahren, daß Männer immer im Widerspruch mit sich selbst sind. Bei all eurer Gewissenhaftigkeit, den großen Autor nicht verstümmeln zu wollen, laßt ihr doch den schönsten Gedanken aus dem Stücke. (S. 316)

Was eigentlich der »schönste Gedanke« wäre, erfahren wir nicht direkt. Auf die Frage der Männer reagiert sie, die widersprüchliche Moral derer kritisierend, nur wie folgend: »Wenn Sie eine Perücke auf hätten, versetzte Philine, würde ich sie Ihnen ganz säuberlich abnehmen: denn es scheint nötig, daß man Ihnen das Verständnis eröffne.« (S. 316) Im Zusammenhang des Romans bezieht sich der »Gedanke« auf Phelines Liedchen über die Wonne der Nacht. Sie singt wie eine Königin der Nacht über die Lust:

Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht!
Nein, sie ist, o holde Schönen,
Zur Geselligkeit gemacht. (S. 317)

Dabei macht Aurelie, deren Charakter Goethe selbst als »hartnäckig, hartnäckiges selbstquälendes Festhalten«²⁷⁰ beschreibt, einen »ungeheuren Kontrast« zu Philine und sie noch »pikanter«.²⁷¹ Aurelie beklagt sich ständig darüber, wie gemein Männer sich Philine gegenüber verhalten und wie viel sie durch diese zu leiden habe.

Nicht nur Aurelie ist der Gegner von Philine. Mit dem Ausruf, der seine existentielle Not und sein nihilistisches Entsetzen bekanntmacht, bildet Hafner noch stärkeren Gegensatz zum Nachtlied von Philine:

„Ich sehe nichts vor mir, nichts hinter mir“, rief er aus „als eine unendliche Nacht, in der ich mich in der schrecklichsten Einsamkeit befinde; kein Gefühl bleibt mir, als das Gefühl meiner Schuld, die doch auch nur wie ein entferntes unförmliches Gespenst sich rückwärts sehen läßt. (S. 436)

²⁷⁰ WA I, 21, Paralipomena, S. 332.

Die von keinem Licht durchstrahlte Finsternis beherrscht sein ungeheures Dasein, und Freundschaft und Liebe sind der grausamste Feind von ihm. Bei Philine allerdings haben »die Krankheit des Selbstgefühls«²⁷² von Aurelie und die Todessehnsucht von Hafner keinen Platz.

Der »Gedanke« beruft sich doch auch auf den erotischen Satz Hamlets aus dem 3. Akt, 2. Szene: »Ein schöner Gedanke, zwischen den Beinen eines Mädchens zu liegen«. Was aber diesen erotischen Sinneszusammenhang eskaliert, sind Philines Pantoffeln. Sie stellen »ein ironisches Bindeglied des Kontrastes zwischen Wilhelms Neigung zur Gräfin und seiner Beunruhigung durch die Reize Philinens«²⁷³ her, weil diese eigentlich, wie der Erzähler bemerkt, ja der Gräfin gehörten. Wilhelm, sicherlich von diesem Gedanken gereizt, spielt vor den Vorhängen seines Bettes aufgeregt ein unmutiges Monodrama, als er zu seiner Verwunderung Philines Pantoffeln vor seinem Bett erblickte. Er bildet sich ein, hinter den Vorhängen verstecke sich Philine: »Er glaubte auch eine Unordnung an den Vorhängen zu sehen, ja es schien als bewegten sie sich«. (S. 319) Eben gerade hat er sich gegen den Vorwurf und Verdacht von Aurelie verteidigt, er hätte mit Philine eine intime Beziehung gehabt, dann allein in seinem Zimmer fühlte er sich so zufrieden mit seiner Sittlichkeit und »so fern von jeder Neigung zu ihr [Philine], daß er reich stolz und standhaft vor sich selbst bestehen konnte.« Darum reagiert er so heftig gegen die Vermutung, daß Philine sich hinter dem Verhang versteckt, mit einer »Gemütsbewegung, die er für Verdruß hielt«. Was er hinter dem Vorhang findet, ist aber ein leeres Bett. Seine sittliche Selbstzufriedenheit findet ironischerweise keinen Gegenstand. Ironisch ist auch sein Verhalten danach, wie der Erzähler uns über den weiteren Vorgang dieser Nacht informiert:

Er habe sich einen großen Teil der Nacht mit den allerliebsten Stelzchen beschäftigt; er habe sie mit einem gewissen Interesse angesehen, behandelt, damit gespielt, und sich erst gegen Morgen in seinen Kleidern aufs Bette geworfen, wo er unter den seltsamsten Phantasien einschlummerte. (S. 320)

²⁷¹ W. v. Humboldt an Goethe, 15. Juni 1795.

²⁷² Gerhard Storz: *Goethe-Vigilien oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen*, Stuttgart 1953, S. 134.

²⁷³ Hans-Egon Hass: *Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Benno von Wiese (Hrsg.): *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1963, S. 183.

Wie ein Fetisch sind für Wilhelm diese Pantoffeln, einerseits das Bild der schönen Gräfin hervorrufend, andererseits, wie der nächste Vorgang zeigt, unweigerlich auch Philines Sinnlichkeit mitfühlend. Die eine wirkt abwesend, die andere gegenwärtig.

Endlich nach der Uraufführung gelingt es Philine, heimlich ins Bett von Wilhelm zu schleichen, nicht ohne Hilfe der feierlichen Stimmung durch den Erfolg der Premiere und der Betrunkenheit.

Eben schwebte vor seiner erhitzten Phantasie das Bild des geharnischten Königs; er richtete sich auf, das Gespenst anzureden, als er sich von zarten Armen umschlungen, seinen Mund mit lebhaften Küssen verschlossen, und eine Brust an der seinigen fühlte, die er wegzustoßen nicht Mut hatte. (S. 327)

Aber es bleibt Wilhelm eine vage Vermutung, wer die Unbekannte des nächtlichen Besuchs war, bis Friedrich am Ende des Romans es enthüllt. Es ist klar zu sehen, daß diese Liebesnacht nicht bloß Wilhelm die sinnliche Selbstbefreiung gegeben hat. »Unbehaglich«, »düster« und »unruhig« sind die herrschende Stimmung des anderen Morgens. Merkwürdig genug aber erlebt Wilhelms Theaterkarriere nach diesem »seltsamen, stummen Besuch« eine entscheidende Wende: »das Interesse an Hamlet war erschöpft« (S. 329). Diese Vorkommnisse lassen trotz des unbehaglichen Gefühls von Wilhelm eine positive Veränderung im Bildungsgang vorausahnen und den Blick ein bisschen zurück in die Vergangenheit, nämlich in die Jahre der *Römischen Elegien* richten.

Ein Bogen, der sich zwischen den beiden Werken spannt, ist wiederum der Ausdruck »ein schöner Gedanke«. ²⁷⁴ Was man aus Philines Mund gehört hat, hört man wieder in der Neunzehnten Elegie: »es sei, über dem Busen zu ruhn / Dieses herrlichen Weibes, ein schöner Gedanke.« Dies ist wohl für den Horen-Druck gemildert geschrieben. Mit der noch stärkeren Ähnlichkeit heißt es drastisch in der Grundschrift: »es sei zwischen den Schenkeln zu ruhn / Dieses herrlichen Weibs ein schöner Gedanke.« ²⁷⁵ Hier geht es um das Geständnis der beiden Götter, Merkur und Bacchus, die Vulkan darum bitten, das von dem Hahnrei gefasste Paar, Venus und Mars, noch einmal besehen zu lassen. Die Ähnlichkeit Philines mit Venus kann man leicht aus der schalkhaften Bemerkung

²⁷⁴ Der Hinweis von Dominik Jost: *Deutsche Klassik. Goethes »Römische Elegien«*, Pullach bei München 1974, S. 180. Anm. 48.

von dem Klang der Pantoffeln bestätigen. »Klipp! Klapp!« erinnert an die klappernde Beschuhung von Venus.²⁷⁶ In die Liebesnacht von Wilhelm fließt durch die Anspielung auf die antike Göttin eine unverstellte Gestaltung der sinnlichen Liebe hinein, die Goethe in den *Römischen Elegien* darstellt. Sich in reinen sinnlichen Genuß zu verlieren, davon ist überhaupt keine Rede, und die Verführung ist nicht das Endziel sondern ein Erziehungsmittel. »Aufgeschlossenheit für das Erotische lässt exemplarisch seine ›Bestimmbarkeit‹ erkennen.«²⁷⁷ Wilhelm, »der seinem Autor nicht gar fern steht, zollt ihr [Philine] eine Achtung, mit der die Gemeinheit sinnlicher Unschuld offen gezeugnet wird.«²⁷⁸ Wie Goethe in den *Elegien* den »nordischen Gast« ins Land der antiken Götter führt und einen Konsensus dadurch herstellt, daß er »dem schönen Gedanken« aus dem Mund des nordischen Prinzen Hamlet den südlichen sinnlichen Genuß gewährt, verleiht der Gesinnung von Wilhelm die Liebesszene mit Philine als eine Stufe ein Moment zur offenen und unverstellten Lebenseinstellung.²⁷⁹ Diese Episode, mit dem Schleier des Geistes mitwirkend, auf dem die ultimative Forderung der Turmgesellschaft – »Zum ersten- und letzten Mal! Flieh! Jüngling, flieh!« – geschrieben ist, veranlaßt die vielfach vorbereitete entscheidende Wendung, die dicht bevorsteht.

Der erste Eindruck – Natalie

Die zentralste Szene der *Lehrjahre* wäre vielleicht das erste Treffen von Wilhelm mit der schönen Amazone, nicht nur im Sinne der Zahlenkomposition der Kapitelfolge,²⁸⁰ sondern auch im ganzen Zusammenhang des Romans. An die Amazonen-Erscheinung

²⁷⁵ MA 3.2, S. 72.

²⁷⁶ Vgl. Benjamin Hederich: *Gründliches Mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770, Sp. 2439 ff.; für die Interpretation von Mignon als Psyche und Philine als Venus, Hannelore Schlaffer: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980, 75 ff.

²⁷⁷ Heinz Schlaffer: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971, S. 205.

²⁷⁸ Th. Mann: *Doktor Faustus*, S. 549.

²⁷⁹ Dagegen behauptet Y. A. Elsäghe die »ödpale Dimension« der Szene, nämlich den Inzest zwischen Philine alias Venus/Gertrude und Wilhelm alias Amor/Hamlet, indem er die mythologische Implikation von H. Schlaffer mit der psychoanalytischen Interpretation verbindet. Vgl. Yahya A. Elsäghe: *Philine Blautē. Zur Genese und Funktion mythologischer Reminiszenzen in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹*, in: JdFDH 1992, S. 1–35.

knüpfen sich »alle seine Jugendträume« (S. 235), nämlich Wilhelms »Lieblingsbild«, der kranke Königssohn, und seine »Lieblingsgeschichte«, die heldenmütige Chlorinde. An dieser Stelle findet der Roman »zum prägnanten Moment von Wilhelm Meisters Schicksal«, ²⁸¹ an dieser Stelle klärt sich ein vielfaches Rätsel auf aber entsteht zugleich ein neues Geheimnis. Die Ansprüche des prägnanten Moments erfüllt diese Szene insofern, als sie mit Hilfe der bildlichen Darstellung die Gegenwärtigkeit gewinnt. Die Gruppierung der wichtigen Personen schon entspricht der vom Bild des kranken Königssohns: Wilhelm – Antiochos, Natalie – Stratonike, Wundarzt, Onkel – König. Die Übergabe des Mantels von der schönen Amazone allerdings erinnert auch an die tragische Muse, die Wilhelm ihren goldnen Schleier zuwarf und seine Blöße bedeckte. Gilt der dichterische Hochmut eines Theaterjungen noch? Die ganzen Verhältnisse der Reise scheinen das zu bestätigen. Die Stimmung war nichts anderes als »abenteuerlich« und »romantisch«, Wilhelm sah sich als »Anführer« der Theatergruppe an und »bildete den Wahn des Moments so poetisch als möglich aus.« (S. 223) Was garantiert dann das Zusammenfallen der romantischen Vision mit dem objektiven Eindruck?²⁸² Wo liegt dann das heilende Moment des Geschehens?

Wilhelm, den der heilsame Blick ihrer Augen bisher festgehalten hatte, war nun, als der Überrock fiel, von ihrer schönen Gestalt überrascht. Sie trat näher herzu, und legte den Rock sanft über ihn. In diesem Augenblicke, da er den Mund öffnen und einige Worte des Dankes stammeln wollte, wirkte der lebhaftere Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinne, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht. [...] Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden; er verlor alles Bewußtsein, und als er wieder zu sich kam, waren Reiter und Wagen, die Schöne samt ihren Begleitern, verschwunden. (S. 228 f.)

Es scheint, daß sein Zustand nicht besser ist als damals, wo er sich als Patron der Muse ansieht, eher schlimmer. Seine verletzten Sinne machen ihn unmöglich zu fassen, ob das bedeutende Ereignis ein »Traum« oder ein »Märchen« war. Waren die nimbusartigen Strahlen um den Haupt der »Heilige[n]« nicht noch mal eine Selbsttäuschung der Einbildungskraft? Das rätselhafte Phänomen, das die Übersinnlichkeit hervorzuheben scheint, basiert aber auf der naturwissenschaftlichen Erfahrung von Goethe selbst.

²⁸⁰ Hellmut Ammerlahn: *Natalie und Goethes urbildliche Gestalt. Untersuchungen zur Morphologie und Symbolik von Wilhelm Meisters Lehrjahren*, Diss., Austin/Texas 1965, S. 100 ff.

²⁸¹ Hans-Jürgen Schings: *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, S. 187.

Wilhelm nimmt hier an der praktischen Farbenlehre teil.²⁸³ Die eigene Erfahrung von Goethe – ein langes scharfes Ansehen einer Figur mit dem Hintergrund eines grauen Himmels, die Blickwendung und den von einem blendenden Schein umgebenden Kopf²⁸⁴ – bestätigt man auch bei Wilhelm.

In dieser Situation ruft er wiederum seine Schicksalsphilosophie hervor: »Sollten nicht, sagte er manchmal im stillen zu sich selbst, uns in der Jugend wie im Schläfe, die Bilder zukünftiger Schicksale umschweben, und unserm unbefangenen Auge ahnungsvoll sichtbar werden? Sollten die Keime dessen, was uns begegnen wird, nicht schon von der Hand des Schicksals ausgestreut, sollte nicht ein Vorgenuß der Früchte, die wir einst zu brechen hoffen, möglich sein?« (S. 235) Wilhelm als Romanheld verhält sich immer wieder wie eine tragische Figur, die, wie Goethe selbst das Schicksal im Trauerspiel definiert, von dem Schicksal gewaltet und geherrscht,²⁸⁵ bis er im Schloß der Turmgesellschaft zu sich selber die Frage stellt: »sollten zufällige Ereignisse einen Zusammenhang haben? Und das, was wir Schicksal nennen, sollte es bloß Zufall sein?« (S. 494) In dem Moment wird es ihm klar, daß sein Schicksalsglaube eine »Selbsttäuschung«²⁸⁶ war. Glücklicherweise spürt Wilhelm aber im obigen

²⁸² Peter Pfaff: *Das Glücksmotiv im Jugendwerk Goethes*, Heidelberg 1965, S. 28 ff.

²⁸³ Ilse Graham: *An Eye for the World*, S. 199 f. Vgl. auch Hans-Jürgen Schings: *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, S. 198. Er betont die »sinnliche Wirkung« nach einer »sinnlichen Ursache«, nämlich die »physiologischen Farberscheinungen«. – Emil Staiger betont »den Charakter einer Epiphanie« beim Auftritt der Amazone. E. Staiger: *Goethe*, Bd. II, S. 166; Für H. Ammerlahn ist Natalie die Verkörperung der Typus-Idee oder des »Urbildes« der Naturgesetzlichkeit, des Göttlichen in menschlich-idealer Gestalt. H. Ammerlahn: *Natalie und Goethes urbildliche Gestalt*, S. 56 ff. – Dagegen wird Wilhelms Vision als romantische Exaltation oder heroische Illusion angesehen, bei Hanno Beriger: *Goethe und der Roman. Studien zu »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*, Zürich 1955, S. 41 f. und bei I. Sagmo: *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie*, S. 183 f. – Die psychoanalytischen Interpretationen vertritt zuerst K. R. Eissler: *Goethe*, Bd. 2, S. 902 ff.; Und noch Per Øhrgaard: *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagen 1978, S. 109; David Roberts: *The Indirections of Desire: Hamlet in Goethes »Wilhelm Meister«*, Heidelberg 1980, S. 119 ff.

²⁸⁴ HA 13, *Zur Farbenlehre*, S. 334 f.

²⁸⁵ Brief an Schiller, 26. April 1797.

²⁸⁶ Rosemarie Haas: *Die Turmgesellschaft in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“*. *Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1975, S. 49. – Dagegen Gerwin Marahrens (*Über die Schicksalskonzeptionen in Goethes „Wilhelm Meister“-Romanen*, in: *Goethe-Jahrbuch* 102 (1985), S. 144–170) betont, an Hannelore Schlaffer (*Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980) anlehnd, die Unveränderlichkeit des Schicksalsglaubens von Wilhelm. – Außerdem über Goethes Schicksalsauffassungen, Elisabeth Kleemann: *Die Entwicklung des Schicksalsbegriffs in der deutschen Klassik und Romantik*, Diss., Heidelberg 1936; Karl Justus Obenauer: *Goethes Schicksalsidee*, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 13 (1937), S. 217–224; Hans Leisegang: *Schuld und Schicksal in Goethes Dichtung*, in: *Die Sammlung* 3 (1948), S. 160–172; Emil Staiger: *Goethe*

Selbstgespräch über das Schicksal kurzweg das Glücksmoment, das das Bild des kranken Königssohnes eigentlich kundgibt.

Allerdings muß das Geheimnis, wer die schöne Amazone war, noch aufgeklärt werden. Andeutend und stückweise, typisch für diesen Roman,²⁸⁷ wird das Geheimnis ihres Wesens entschleiert und der Sinn des Erlebnisses hingewiesen und erkannt.

»Es ist ein sonderbares Ding um den ersten Eindruck«, notiert Goethe zum 24. September 1786 in seinem Reisebuch, »er ist immer ein Gemisch von Wahrheit und Lüge im hohen Grade. Ich kann noch nicht recht herauskriegen wie es damit ist.«²⁸⁸ Der erste Eindruck also könnte ambivalent sein. Darum muß man »wieder und wieder sehn«, mit einem Auge, das »licht, rein und hell ist«.²⁸⁹ In einer Rede von dem ersten Eindruck berührt Werther eine gewisse Wahrheit: »Der erste Eindruck findet uns willig, und der Mensch ist gemacht, daß man ihn das Abenteuerlichste überreden kann; das haftet aber auch gleich so fest, und wehe dem, der es wieder auskratzen und austilgen will!«²⁹⁰ Freilich war er nicht fähig, sich von der Besessenheit des ersten Eindrucks zu befreien. Obwohl Wilhelm noch in dem Theaterbund bleibt, nimmt seine Bemerkung über den ersten Eindruck eine ganz andere Dimension an als die von Werther:

Es ist nicht genug, sagte er zu ihnen, als sie des andern Tages wieder zusammenkamen, daß der Schauspieler ein Stück nur so obenhin ansehe, dasselbe nach dem ersten Eindruck beurteile und ohne Prüfung seinen Gefallen oder Mißfallen daran zu erkennen gebe. Dies ist dem Zuschauer wohl erlaubt, der gerührt und unterhalten sein, aber eigentlich nicht urteilen will. Der Schauspieler dagegen soll von dem Stücke und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können, und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht? Ich habe den Fehler, ein Stück aus einer Rolle zu beurteilen, eine Rolle nur an sich und nicht im Zusammenhange mit dem Stück zu betrachten, an mir selbst in diesen Tagen so lebhaft bemerkt, daß ich euch das Beispiel erzählen will, wenn ihr mir ein geneigtes Gehör gönnen wollt. (S. 216)

und das Schicksal des Menschen, in: Neue Schweizer Rundschau, NF 17 (1949/50), S. 200–213; Hans Joachim Schrimpf: *Das Weltbild des späten Goethe. Überlieferung und Bewahrung in Goethes Alterwerk*, Stuttgart 1956; Carl Riemann: *Goethes Gedanken über Schicksal und Willensfreiheit*, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschaft- und Sprachwissenschaftliche Reihe 9 (1959/60), S. 173–187; Heinz Nicolai: *Goethes Schicksalsidee*, in: Goethe. NF des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 26 (1964), S. 77–91.

²⁸⁷ Über die »Geheimnisvolle Andeutungen« von Goethes Romanen vgl. Robert Riemann: *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902, S. 92–104.

²⁸⁸ WA III, 1, S. 227 f.

²⁸⁹ Ebd., S. 228 u. 175.

²⁹⁰ HA 6, S. 51.

Diese Behauptung klingt auch ganz anders, als er seine dilettantische Bilderliebhaberei einem Unbekannten gegenüber bekennt. Damals sah er in den Kunstwerken nicht den »Sinn für die Werke« sondern »nur sich selbst« und seine »Neigung« (S. 70). Am Anfang hat er, typisch für ihn, hier auch »ohne zu wissen«, was er tut, »die Rolle des Prinzen übernommen«, wie er die Rollen von Antiochus, Tankred, David und am Ende Saul übernimmt, und glaubte »recht in den Geist der Rolle einzudringen«, wenn er »die Last der tiefen Schwermut« gleichsam selbst auf sich nimmt. Typisch auch, daß er nach der treuen Gefolge durch »das seltsame Labyrinth so mancher Launen und Sonderbarkeiten« der Figuren mit seinem Helden »zu einer Person zu werden« glaubte. Seine Textanalyse und Charakterisierung der Hamletfigur²⁹¹ aber führen schließlich unbewusst beinahe bis zur Selbstanalyse und Wilhelm erfährt dabei Bildung.

Außer dem ständigen Wiederrufen der Waldszene, wo das erste Treffen mit Natalie arrangiert wurde, kriegt Wilhelm durch den Vergleich von Natalie mit den anderen Figuren um sie die Gelegenheit, den ersten Eindruck der Amazonen-Erscheinung zu ergänzen und festzustellen: durch den Vergleich mit der schönen Gräfin, mit Therese und mit der schönen Seele. Wie ein Puzzle werden für Wilhelm die Bilder und Merkmale von Natalie zusammengefügt.

Als Wilhelm sich der Besserung von der Verletzung beim Überfall naht, will er zuerst die unbekannte Retterin aufsuchen. Aber alle Versuche, sie wiederzufinden, sind ergebnislos. Was ihn in dieser Situation etwas tröstet, ist die Vermutung, daß die Heerschaft von der Schönen das eigentliche Ziel der räuberischen Bande war und er statt ihrer zum Opfer gefallen ist. Das Vergnügen wird aber wiederum durch die Verzweiflung bedeckt, weil alle Hoffnung, sie wiederzusehen, zu verschwinden scheint. »Was diese sonderbare Bewegung in ihm vermehrte, war die Ähnlichkeit, die er zwischen der Gräfin und der schönen Unbekannten entdeckt zu haben glaubte. Sie glichen sich, wie sich Schwestern gleichen mögen, deren keine die jüngere noch die ältere genannt werden darf, denn sie scheinen Zwillinge zu sein.« (S. 240) Während die Ähnlichkeit und die Verschmelzung der beiden Bilder, der »liebenswürdige[n] Gräfin« und der »edlen Amazone«, es ihm unmöglich macht, diese oder jene festzuhalten,

²⁹¹ Zur Shakespeare-Bild von Goethe vgl. Kurt Ermann: *Goethes Shakespeare-Bild*, Tübingen 1983, bes. S. 149–182.

verleiht der Vergleich der Handschriften der beiden ihm die Gelegenheit, die feinen Unterschiede aufzudecken. Die Buchstaben der Gräfin sind »zierlich gestellt«, die von Natalie haben »in den ähnlichen, aber freieren Zügen [...] eine unaussprechlich fließende Harmonie«. »Zierlich« ist die Gräfin nicht nur in den Schriftzügen, sondern in ihrer Lebensführung, wie man in der etwa ungünstigen Äußerung der Stiftsdame erfahren kann:

Sie hatte vieles von der Mutter, versprach schon frühe sehr zierlich und reizend zu werden, und scheint ihr Versprechen halten zu wollen; sie ist sehr mit ihrem Äußern beschäftigt und wusste sich, von früher Zeit an, auf eine in die Augen fallende Weise zu putzen und zu tragen. (S. 418)

Die Äußerlichkeit, die dem Schein zugeordnete Schönheit und der »elektrische[] Funke« (S. 199) sind weitere Merkmale, die das Dasein der Gräfin begleiten. Im Vergleich zu diesem ›scheinenden‹ Charakter der Gräfin ist der von Natalie ›Wirken‹, ›Tun‹ und »menschenfreundliche[] Teilnehmung« (S. 227). Natalies Kleid als Surrogat des Schleiers der Muse ›wirkt‹ mächtig auf Wilhelm mit der »elektrische[n] Wärme« (S. 229).

Eine Art von Tätigkeit zeigt Natalies enge Freundin Therese auch und Wilhelms Weg zu Natalie geht an ihr vorbei. »Die Instrumententasche« des Chirurgen, die Wilhelm in der Erscheinung der Amazone im Wald stark beeindruckt und ihn wie ein Fetisch bis zu seiner Berufswahl in den *Wanderjahren* begleitet, sieht er wieder bei der Verletzung von Lothario. Dies erregt wiederum seine Hoffnung, seiner Amazone auf die Spur zu kommen. Mit diesem Verhältnis vorbereitet hört er von Jarno über ein Frauenzimmer namens Therese: »sie beschämt hundert Männer, und ich möchte sie eine wahre Amazone nennen, wenn andere nur als artige Hermaphroditen in dieser zweideutigen Kleidung herumgehen.« (S. 439) Diese Beschreibung paßt genauso zu seinem Bild der schönen Unbekannten. Darum hofft er »in Theresen seine Amazone wiederzufinden« (ebd.). Ohne große Probleme trifft er Therese, und merkt sofort, sie sei nicht die Amazone. Aber aus ihrem Mund hört er einen aufschlußreichen Kontrast der beiden. Sie teilt Wilhelm ihren eigenen Charakter im Vergleich mit Natalie mit: »wir erziehen eine Anzahl Kinder gemeinschaftlich: ich bilde die lebhaften und dienstfertigen Haushälterinnen, und sie übernimmt diejenigen, an denen sich ein

ruhigeres und feineres Talent zeigt« (S. 459). Gründlicher aber ist der Unterschied der beiden bei dem Einfluß auf die Auszubildenden. Wie immer bei ihm der Fall ist, ist Jarno diesmal auch ein erbarmungsloser Beurteiler: »Therese dressiert ihre Zöglinge, Natalie bildet sie.« (S. 532) »Bilden« heißt, nach Natalies Wort, die Menschen »behandeln, als wären sie, was sie sein sollten« (S. 531). »Die Einsicht«, »die Beharrlichkeit« und »das Zutrauen«, also die Tugenden der tätigen Hausfrau²⁹² vertritt Therese, Natalie die Trias der christlichen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung. Ist diese religiöse Verfassung von ihr auch dieselbe der schönen Seele? Deutlich genug unterscheiden sie sich voneinander schon im ersten Augenblick: »Wilhelm beschaute ein Bild, das über dem Kanapee hing, mit Aufmerksamkeit; er musste es für das Bild Natalies erkennen, so wenig es ihm genügtun wollte. Natalie trat herein, und die Ähnlichkeit schien ganz zu verschwinden.« (S. 517) Natalie wird zwar mit dem gleichen Beinamen bezeichnet, wie Therese einmal indirekt andeutet: »nur Deine Gegenwart hat mich überzeugt, belebt, überwunden, und Deiner schönen hohen Seele tret' eben demselben Sinn« (S. 532). Direkt aber hört man schon eher Unterschied als Ähnlichkeit: »Unerreichbar wird immer die Handlungsweise bleiben, welche die Natur dieser schönen Seele vorgeschrieben hat. Ja sie verdient diesen Ehrentamen vor vielen andern, mehr, wenn ich sagen darf, als unsre edle Tante selbst, die zu der Zeit, als unser guter Arzt jenes Manuskript so rubrizierte, die schönste Natur war, die wir in unserm Kreise kannten. Indes hat Natalie sich entwickelt, und die Menschheit freut sich einer solchen Erscheinung.« (S. 608) Trotz der Trefflichkeit wird der schönen Seele zugeschrieben die Merkmale wie »eine sehr schwache Gesundheit«, »zu viel Beschäftigung mit sich selbst« und »eine sittliche und religiöse Ängstlichkeit«, dagegen Natalie »eine immer gleiche, auf keinen Gegenstand eingeschränkte Tätigkeit« (S. 417), die »Tätigkeit ohne Bedürfnis einer Beschäftigung«.

Das Wiedertreffen mit Natalie wird, wie das erste, stark geprägt vom Licht-Schatten-Spiel. Aber bevor er dort endlich sein Ziel erreicht, bietet uns der Roman noch einige Zwischenspiele. Nach einer relativ langen Pause mit der Unterbrechung durch die *Bekanntnisse einer schönen Seele*, also im siebenten Buch des Romans, betritt Wilhelm

²⁹² Grete Schaeder: *Gott und Welt. Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung*, Hameln 1947, S. 197 f.

ungeahnt den Bereich der Turmgesellschaft. Der Traum, den er in der ersten Nacht unter dem Dach Lotharios träumt, bietet sich einerseits als ein »Hilfsmittel«²⁹³ zur Wiederrufung der Figuren, die vor den *Bekanntnissen* auftraten, andererseits als »bedeutsame Vorausbilder seiner wirklichen Zukunft«²⁹⁴ an. Was in dem Traum auftaucht, ist Marianes Tod, von dem Wilhelm noch nicht erfahren hat, eine Vorausdeutung von Mignons Tod, aber unter anderem das Bild der schönen Amazone, das vermutlich von einem englischen Kupferbild,²⁹⁵ das er vor dem Schlaf gesehen hat, assoziiert wurde. Der unauslöschliche Eindruck des ersten Treffens mit der Amazone beim Überfall prägt selbst sein Traumbild, aber mit einigen Änderungen: der ins Wasser gefallene Felix, der besorgte Vater, die rettende Hand von Natalie und vor allem ein Schleier von ihrem Haupt, ja diesmal der weiße Schleier der Braut. Die Amazone bedeckt das Kind mit dem Schleier und löscht das Feuer, das ihn brennt. Am Ende des Traums sieht Wilhelm das von ihm fliehende, hinschwebende Paar, seinen Vater und Mariane. Seine Verfolgung der Toten misslingt, weil die Hand der Amazone ihn zurückhielt. Der Verfolgungswille ist nicht stark genug, um sich von der zarten Hand loszureißen. Damit scheint eine denkwürdige Wende in seinem Innern gesagt zu werden: »wie gern ließ er sie halten!« (S. 426) Diese Empfindung, die er wachend fühlt, deutet schon die Zukunft von Wilhelm voraus.

Was sich Wilhelms Weg zum Glück beigesellt, ist nicht allein der Traum. Das Phänomen der Natur sagt auch das Heil mit großen naturwissenschaftlichen Implikationen Goethes voraus. Das siebente Buch wird mit der Herrlichkeit des Naturpanoramas eröffnet:

Der Frühling war in seiner völligen Herrlichkeit erschienen; ein frühzeitiges Gewitter, das den ganzen Tag gedrohet hatte, ging stürmisch an den Bergen nieder, der Regen zog nach dem Lande, die Sonne trat wieder in ihrem Glanze hervor, und auf dem grauen Grunde erschien der herrliche Bogen. (S. 421)

Als ein Farbenlehrer beschreibt Goethe einmal die Naturerscheinung mit denselben Bildern, indem er die optische Erfahrung in die weltgeschichtliche Implikation einbezieht:

²⁹³ Robert Riemann: *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902, S. 15.

²⁹⁴ Hans-Egon Hass: *Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Benno von Wiese (Hrsg.): *Der Deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1963, Bd. 1, S. 194.

Es verbreitet ein Gewitter über die Gegend einen traurigen Schleier, die Sonne bescheint ihn, und es bildet sich in diesem Augenblick ein Kreis der angenehmsten und lebhaftesten Farben. Diese Erscheinung ist so wunderbar erfreulich an sich selbst und so tröstlich in dem Augenblicke, daß jugendlich empfindende Völker eine niedersteigende Botschaft der Gottheit, ein Zeichen des geschlossenen Friedensbundes zwischen Göttern und Menschen darin zu erkennen glaubten.²⁹⁶

Wilhelm aber seufzt mit Wehmut. Die »niedersteigende Botschaft der Gottheit«, das Zeichen des »Friedensbundes« kann er noch nicht klar spüren. Die Weisheit des Farbenlehrers wird ihm doch in den Mund gelegt, allerdings mit einem Fragezeichen: »Ach! [...] erscheinen uns denn eben die schönsten Farben des Lebens nur auf dunklem Grund?« (S. 421) Es ist aber tatsächlich so, und der alte Goethe setzt die Lehre selbst in einem Moment tiefsten Wehmuts in die Praxis um, wie er es in seinem Brief an Zelter zum Tod des Großherzogs formuliert.²⁹⁷ Die Darstellung Wilhelms inneren Zustandes nimmt ihr Hoffnungs-Potential aus der Symbolik des Naturphänomens.

Das endgültige Treffen mit der schönen Amazone aber verlangt noch einmal einen Gemütstest. Für Wilhelm ist der Unterschied der Handschriften der Gräfin und der Amazone bis zur Begegnung mit Natalie eine wichtige Spur, doch nicht immer die sichere. Lothario schickt Wilhelm zu seiner Schwester Natalie. Aber Wilhelm denkt dabei, die Schwester sei die schöne Gräfin. An die unglückliche Szene, die er vorher verursacht hat, erinnert er sich und der Gedanke, daß er sie wiedersehen soll, jagt ihn in die Angst. Der Unterschied der Handschriften macht ihn nicht mehr sicher, weil »die Furcht, von der einen Schwester reden zu hören«, ihm »das Dasein der andern ganz und gar verbergen konnte!« (S. 511) Klar sieht er bis zum letzten Moment nicht und er bleibt in Ungewissheit und Unentschlossenheit. Das eigentliche Ziel seines Suchens droht immer wieder aus dem Blick zu geraten. Allein das Kontrastbild von dem ›Regenbogen auf dem grauen Grund‹ zieht sich wie ein roter Faden unirritierbar bis zum Ziel hindurch: »Nur eine schwache Hoffnung, daß er seiner Amazone entgegengehe, konnte manchmal durch die trüben Vorstellungen durchblicken« (S. 512). Die Hoffnung ist noch schwach, aber sie führt mitten in die Urerfahrung. Er steht kurz

²⁹⁵ Vgl. den Hinweis von Wilhelm Creizenach, JA 17, S. 419.

²⁹⁶ WA II, 5i, *Beiträge zur Optik*, § 7, S. 6.

²⁹⁷ Dazu Albrecht Schöne: ‚*Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde*‘ – Goethes Dornburger Brief an Zelter zum Tod seines Großherzogs, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 81/82/83 (1977/78/79), 17–35.

vor der Tür des Gegenstandes von seinem Streben und Ahnen. Seine jugendliche Empfindung findet ihren Gegenstand »an dem ernsthaftesten, [...] dem heiligsten Orte«. Wie ein Signal taucht hier wieder die Urgeschichte auf, nämlich das wohlbekannte Bild vom kranken Königssohn. Aber diesmal hat er »kaum Zeit, einen Blick darauf zu werfen«. Von der ihm sonst gewohnten sentimentalischen Gemütsbewegung ist keine Rede. Er wird geschwind in ein Kabinett genötigt. Der kurze Übergang vom »O daß sie es wäre!« zum »Sie ist's!« wird durch ein Licht-Schatten-Spiel dramatisiert, das unübersehbar die Szene des ersten Treffens mit der Amazone wieder hervorruft. Natalie erscheint hinter einem Lichtschirme, der sie beschattet. Felix liegt schlafend zwischen ihnen beiden, als ob er die Schließung der beiden andeutete. So wird Wilhelms Glück besiegelt, sein langes Suchen und Streben endet.

4. Pädagogische Einstufung

1815 stellt Goethe im *Symbolum* mit Hilfe der maurerischen Symbolen den Lebensprozeß folgendermaßen dar:

Des Maurers Wandeln
Es gleicht dem Leben,
Und sein Bestreben
Es gleicht dem Handeln
Der Menschen auf Erden.

Die Zukunft decket
Schmerzen und Glücke.
Schrittweis dem Blicke,
Doch ungeschreckt
Dringen wir vorwärts.

Und schwer und schwerer
Hängt eine Hülle
Mit Ehrfurcht. Stille
Ruhn oben die Sterne
Und unten die Gräber.²⁹⁸

In dieser Zeit ist Goethe als Freimaurer nicht mehr so aktiv. Allein den Sinn des freimaurerischen Rituals verallgemeinernd, übernimmt er das Thema noch einmal. Der

schrittweise Entwicklungsgang des Eingeweihten wird mit dem Lebensgang »der Menschen auf Erden« in Parallele gesetzt. Die Hülle, die die Grenze jeder Stufe markiert, wird immer schwerer und damit symbolisiert die Steigerung des Pflichtbewußtseins des Eingeweihten. Die höhere Ebene erfordert auch die größere Ehrfurcht. Die »Ehrfurcht« bildet ein Thema, das von diesem Gedicht zur pädagogischen Idee der *Wanderjahre* eine Brücke schlägt, indem sie die Schwellensituation begleitet.

Schon in den *Lehrjahren* stellt sich die pädagogische Frage, wie Wilhelm mit seinem Sohn Felix umgehen soll. Nachdem Wilhelm einen unendlichen Wissensdrang seines Sohnes festgestellt hat, fragt er sich selbst: »Was tat ich zu seiner Bildung, nach der es so sehr strebte?« (HA 7, S. 504) Rasch und deutlich antwortet er selbst: »Nichts!« Der Anspruch zur passenden Lehranstalt für Felix wird auch deswegen immer größer, weil Wilhelm seine Unfähigkeit erkennt, sein Kind allein zu erziehen. Das Gespräch zwischen Vater und Sohn in der Anfangsszene der *Wanderjahre* zeigt die dringenden Bedürfnisse allzu deutlich. Wilhelms Fachkompetenz reicht nicht aus, um die Neugierde von Felix zu befriedigen, obwohl Oheim »einen praktischen Pädagogen« (HA 8, S. 80) in Wilhelm zu sehen glaubt. Er meint damit einen Mentor im traditionellen Sinne, der die adlige Jugend mit pädagogischem Zweck begleitet. Aber die Zeit war gerade die, in der das öffentliche Schulsystem langsam die Oberhand genommen hat. Die Auseinandersetzung mit dieser Hauptströmung war für Goethe notwendig und er nimmt das als ein Hauptthema seines letzten Romans.

Goethe als Pädagoge²⁹⁹ anzusehen hat schon sehr früh angefangen. Er selbst war ein Mentor für den Fürstensohn und auch für den Sohn von Charlotte von Stein. Seine pädagogische Idee hat viele Nachfolger gefunden, z. B. wie bei Rudolf Steiner, der von Goethes Metamorphosenlehre angeregt wurde,³⁰⁰ oder bei Hermann Lietz, der als Gründer der Landerziehungsheimbewegung eine Anknüpfung an den *Wilhelm Meister*

²⁹⁸ HA 1, S. 340.

²⁹⁹ Umfangreiche Hinweise zu diesem Thema vgl. Ludwig Fertig: *Johann Wolfgang von Goethe der Mentor*, Darmstadt 1991, S. 147, Anm. 3. Dazu auch Hans-Jochen Gamm: *Das pädagogische Erbe Goethes. Eine Verteidigung gegen seine Verehrer*, Frankfurt a. M./New York 1980 – Claus Günzler: *Bildung und Erziehung im Denken Goethes. Philosophische Grundlagen und aktuelle Perspektiven einer Pädagogik der Selbstbeschränkung*, Köln/Wien 1981 – Vgl. auch Goethe-Handbuch, Art. »Bildung«.

³⁰⁰ Vgl. Christoph Lindenberg: *Rudolf Steiner (1861–1925)*, in: Hans Scheuerl (Hrsg.): *Klassiker der Pädagogik*, Bd. 2, München 1979, S. 170–182, bes. S. 171 f.

finden wollte,³⁰¹ und auch bei Georg Kerschensteiner in seinen berufsbildungstheoretischen Bemühungen.³⁰²

Nicht nur die Erfahrung des Erziehenden, sondern auch die des Erzogenen aber war wichtig für die Meinungsbildung Goethes als Pädagoge. In seiner Autobiographie erinnert sich Goethe an die Erziehungsmethode seiner Eltern – zwei verschiedene Haltungen vergleichend – wie folgt:

Die alte, winkelhafte, an vielen Stellen düstere Beschaffenheit des Hauses war übrigens geeignet, Schauer und Furcht in kindlichen Gemütern zu erwecken. Unglücklicherweise hatte man noch die Erziehungsmaxime, den Kindern frühzeitig alle Furcht vor dem Ahnungsvollen und Unsichtbaren zu benehmen und sie an das Schauerhafte zu gewöhnen. Wir Kinder sollten daher allein schlafen, und wenn uns dieses unmöglich fiel, und wir uns sacht aus den Betten hervormachten und die Gesellschaft der Bedienten und Mägde suchten, so stellte sich, in umgewandtem Schlafrock und also für uns verkleidet genug, der Vater in den Weg und schreckte uns in unsere Ruhestädte zurück. Die daraus entspringende üble Wirkung denkt sich jedermann. Wie soll derjenige die Furcht los werden, den man zwischen ein doppeltes Furchtbare einklemmt? Meine Mutter, stets heiter und froh, und andern das gleiche gönnend, erfand eine bessere pädagogische Auskunft. Sie wußte ihren Zweck durch Belohnungen zu erreichen. Es war die Zeit der Pfirschen, deren reichlichen Genuß sie uns jeden Morgen versprach, wenn wir nachts die Furcht überwunden hätten. Es gelang, und beide Teile waren zufrieden.³⁰³

Diese Szene dokumentiert die neuzeitliche Sichtweise der Kindheit.³⁰⁴ Die Erziehungsmethode des Vaters orientiert sich stark an der pädagogischen Maxime der Frühaufklärung. Demnach werden Frucht und Angst als Hemmnis von Verstand und Vernunft betrachtet und darum müssen schnellstmöglich beseitigt werden.³⁰⁵ Das Ziel dieser Erziehungs idee ist die Beseitigung des Risikofaktors bei der Arbeit und die Gestaltung des Menschen, der dem System paßt.

Die Ideengeber dieser zeitgenössischen Pädagogik waren Basedow, Campe, Salzmann usw. Unter anderem spielt Campe in der damaligen pädagogischen Szene eine Schlüsselrolle. Als Mitarbeiter und Nachfolger bei der philanthropischen Lehranstalt von Basedow beschäftigt er sich ebenfalls damit, das Lernmaterial zu

³⁰¹ Vgl. Elisabeth Badry: *Die Gründer der Landerziehungsheime*, in: Hans Scheuerl (Hrsg.), Bd. 2, S. 152–169, S. 155.

³⁰² Zur Kerschensteiners Goethe-Rezeption vgl. Theodor Wilhelm: *Die Pädagogik Kerschensteiners. Vermächtnis und Verhängnis*, Stuttgart 1957, S. 45 und S. 48.

³⁰³ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 13 f.

³⁰⁴ Ulrich Herrman: *Die Pädagogisierung des Kinder- und Jugendlebens in Deutschland seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: Jochen Martin/August Nitschke (Hrsg.): *Zur Sozialgeschichte der Kindheit*, Freiburg/München 1986, S. 661–683, bes. 663 f.

verfassen. Eins davon ist *Robinson der Jüngere*. Mit diesem Buch, das 1779 geschrieben wurde und wirksam über 18. Jahrhundert bis Ende des 19. Jahrhunderts war, will er die allgemeine Idee der Robinsonade weiterführen, sogar in radikalierter Form. Während der ›alte Robinson‹ Menge Werkzeuge hat, die er von dem gestrandeten Schiffe rettet, soll der ›jüngere Robinson‹ zu seiner Erhaltung zuerst nichts haben, »als seinen Kopf und seine Hände.«³⁰⁶ Da stellt sich die Tendenz fest, daß Mensch und Natur in diesem radikalen Gedankenspiel nur »Objekte seiner Machtausübung«³⁰⁷ sind. Diese Sichtweise verträgt sich nicht mit dem Goetheschen, obwohl die Sittenlehre des Wandererbundes in den *Wanderjahren* (›Mäßigung im Willkürlichen, Emsigkeit im Notwendigen« (HA 8, S. 405)) ähnlich klingt wie die bürgerliche Moral, die Robinsons Lernprozeß beabsichtigt, nämlich »Arbeitsamkeit und Mäßigkeit«.³⁰⁸ Dazu löst die Einstellung Campes zur Französischen Revolution Goethe die Abwehr aus. Er schreibt einmal an Schiller von der Gefährlichkeit der Gesinnung Campes wie folgt: »Herr Campe scheint an der gefährlichsten aller Tollheiten, sowie noch mancher gute Deutsche, krank zu liegen. Leider ist dagegen sowenig als gegen eine andere Pest zu tun und zu sagen.«³⁰⁹ Damit wird eine klare Linie gezogen, die Goethe und Campe trennt.

Ein anderer großer Konkurrent war Pestalozzi. Goethes Skepsis gegen Pestalozzis Lehrmethode ist von Anfang an sehr groß. In der zeitgenössischen Bildungssituation sieht er »die babylonische Verwirrung, welche durch den Pestalozzischen Erziehungsgang Deutschland ergriffen, ob ich gleich von seinem vorgehabten Thurmbau das Beste denken will.«³¹⁰ Darum versucht er einen Gegenakzent zu setzen, »damit jedoch keine babylonische Verwirrung, keine Verderbnis entstehe« (HA 8, S. 247) Boisserée berichtet nachher wieder von Goethes »Jammer über dieß Pestalozzi'sche Wesen.«³¹¹ Goethe polemisiert dabei gegen das Wegfallen des »Überlieferte[n]«, gegen die Respektlosigkeit vor anderen, gegen »diese Menschen mit

³⁰⁵ Vgl. Christian Begemann: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1987, S. 17 ff.

³⁰⁶ Joachim Heinrich Campe: *Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder*, Hamburg 1779, nach dem Erstdruck hrsg. von Alwin Binder und Heinrich Richartz, Stuttgart 1981, S. 9.

³⁰⁷ Ebd., Nachwort, S. 385.

³⁰⁸ Ebd., S. 220.

³⁰⁹ Brief an Schiller, 3. März 1798.

³¹⁰ Brief an Passow, 20. Oktober 1811.

³¹¹ Gespräch mit Boisserée, 5. August 1815.

ihrer Verrücktheit und Wut, alles auf das einzelne Individuum zu reduzieren«, und gegen die »Götter der Selbständigkeit«. Die endgültige Diagnose der pädagogischen Lage lautet folgendermaßen: »wer sich diesem überliefert, verhält sich gar bald gegen Gott gleichgültig, verachtend gegen die Welt, gegen seinesgleichen gehässig; das wahre, echte, unentbehrliche Selbstgefühl aber zerstört sich in Dünkel und Anmaßung.« (HA 8, S. 155)

Die Lage in der höheren Ebene, z. B. im Unterricht an der Universität, ist auch nicht besonders günstig, denn da wird die Methode praktiziert, die auf trockene, rationale Prämisse und Schlüsse basiert: »Das Erst' wär' so, das Zweite so, / Und drum das Dritt' und Vierte so; / Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär', / Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr.« (HA 3, *Faust*, V. 1930 ff.) Dies hat zwar mit der »Gedanken-Fabrik« (V. 1922) zu tun, aber keinesfalls mit dem lebendigen und produktiven Denkprozeß des Naturbetrachters, der »mit bescheidnem Blick / Der ewigen Weberin Meisterstück, / Wie ein Tritt tausend Fäden regt, [...] Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt«,³¹² schaut. Mephisto als Kritiker der zeitgenössischen Unterrichtsmethode zieht aus seinem satirischen Spott folgende Schlußfolgerung:

Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist heraus zu treiben,
Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt leider! Nur das geistige Band. (V. 1936 ff.)

Diese Tendenz spitzt sich zu und die Verhältnisse spiegeln sich in der gesellschaftlichen Entwicklung wider. Angesichts dieser Umstände vertraut sich Goethe seinem berlinischen Briefpartner Zelter traurig an:

Junge Leute werden viel zu früh aufgeregert und dann im Zeitstrudel fortgerissen; Reichthum und Schnelligkeit ist was die Welt bewundert und wonach jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Facilitäten der Communication sind es worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren. Und das ist ja auch das Resultat der Allgemeinheit, daß eine mittlere Cultur gemein werde, dahin streben die Bibelgesellschaften, die Lancasterische Lehrmethode, und was nicht alles. Eigentlich ist es das Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leichtfassende praktische Menschen, die, mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über die Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Höchsten begabt sind. Laß uns soviel als möglich an der Gesinnung halten in der wir

³¹² HA 1, *Antepirrhema*, S. 358.

herankamen, wir werden, mit vielleicht noch wenigen, die Letzten seyn einer Epoche die sobald nicht wiederkehrt.³¹³

Mit dem tief resignierten Ton eines alten Mannes faßt Goethe den Zeitgeist zusammen. Wie er kurz von dem obigen Zitat erwähnt, ist alles in der kulturellen Szene »ultra«, »transzendiert unaufhaltsam, im Denken wie im Tun«. Dabei wird schnell dem Individuum die Möglichkeit entnommen, das Element und Stoff zu begreifen und sich selbst zu kennen. Die technischen Errungenschaften erfordern Arbeitskräfte, die schnell in den Arbeitsplatz eingesetzt werden sollen. Darum ist es kein Zufall, daß sich einem Pädagogen die Parallele der neuen Erziehungsanstalt zur Fabrik aufdrängt: »jedes Individuum bedarf der Erziehung für sich, und darum kann die Erziehung nicht wie in einer Fabrik arbeiten; sie muß jeden einzelnen vornehmen«. ³¹⁴ Mit »Fabrik« sagt er die aufkommende industrielle Revolution voraus, wobei das öffentliche Schulsystem als eine Vorstufe der Massenproduktion der Fabrik, nämlich ein Anpassungsprogramm betrachtet wird.

Aber trotz all seiner Kritik an den zeitgenössischen Lehrmethoden und der Aussichtslosigkeit gibt er es nicht auf, weiter mit zu denken. Kritik heißt für ihn nicht kategorische Ablehnung. Die Lancaster-Methode ³¹⁵ z. B. findet durchaus ihren Platz im Wandererbund in den *Wanderjahren*:

Gewisse Dinge freilich müssen nach einer gewissen gleichförmigen Einheit gebildet werden: Lesen, Schreiben, Rechnen mit Leichtigkeit der Masse zu überliefern übernimmt der Abbé; seine Methode erinnert an den wechselseitigen Unterricht, doch ist sie geistreicher; eigentlich aber kommt alles darauf an, zu gleicher Zeit Lehrer und Schüler zu bilden. (HA 8, S. 406)

Die Art und Weise, die dem Unterricht zur Verfügung steht, nämlich der »wechselweise Unterricht«, hat mit dem zeitgenössischen Modell zu tun, das Bell und Lancaster praktiziert haben. Die pädagogische Provinz geht auch historisch auf die Fellenbergs in Hofwyl zurück. ³¹⁶ Außerdem sind die Einflüsse der Philanthropen und der Pädagogik

³¹³ Brief an Zelter, 6. Juni 1825.

³¹⁴ Johann Friedrich Herbart: *Kleine Schriften zur Pädagogik*, hrsg. v. Theo Dietrich, Bad Heilbrunn 1962, S. 7; vgl. L. Fertig, S. 22.

³¹⁵ Vgl. Ingeborg Willke: *Die Bell-Lancaster Methode und die indischen Dorfschule aus dem Gesichtswinkel der komparativen Pädagogik*, in: *Pädagogische Rundschau* 22 (1968), S. 352–367.

³¹⁶ Hinweis darauf Anneliese Klingenberg: *Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. Quellen und Komposition*, Berlin/Weimar 1972, S. 57 ff.

der Jesuiten³¹⁷ unübersehbar. Aber was die Erziehungsanstalt Goethes inhaltlich bestimmt, ist hauptsächlich der Gedanke über »Ehrfurcht«. Dieses Prinzip, für das Pythagoras,³¹⁸ Cicero,³¹⁹ Augustinus,³²⁰ oder auch Kant³²¹ als denkbarer Ideengeber angesehen wird, macht Goethe zur Hauptformel seiner Lehranstalt. Diese besteht aus drei Phasen der Ehrfurcht. Die erste ist »Ehrfurcht vor dem, was über uns ist.« (HA 8, S. 155) Das versinnbildlicht die unmündige Phase, in der die Kinder von Eltern, Lehrern oder Vorgesetzten noch abhängig sind. Die zweite ist »Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist.« In dieser Phase sollen sich Kinder über Freuden, aber auch über Leiden, die die Erde verleiht, Gedanken machen. Die dritte ist Ehrfurcht vor dem, »was uns gleich ist« (S. 156). Aber das ist nicht das Ende dieser Lehre von der Ehrfurcht. Die Denkweise Goethes, das umfassende Vierte im Weltmythos³²² vorauszusetzen, wird hier noch einmal bestätigt. Aus den drei Ehrfurchten »entspringt die oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst« (S. 157). Damit gelangt der Mensch »zum Höchsten«, »was er zu erreichen fähig ist«. Da darf er »sich selbst für das Beste halten«. Mit den Superlativen darf man aber nicht getäuscht werden. Dieser Mensch, den die Lehranstalt als erzieherisches Ideal bezeichnet, hat mit dem modernen Subjekt nicht zu tun, dessen typischen Merkmale Goethe mit den Worten etwa »Anmaßung«, »Mißwollen« oder »Selbstheit« bezeichnet. Es ist deswegen nicht erstaunlich, festzustellen, daß die Lehranstalt von der Idee gefüllt und so gebaut ist, zu vermeiden, »durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden.« (S. 157)

Die räumliche Teilung der pädagogischen Provinz folgt sorgfältig dem Konzept der Steigerung und unterstützt dadurch die Idee, »das Nötigste zu eröffnen« (S. 153). Die

³¹⁷ Hinweis darauf, Wilfried Barner: a. a. O., S. 101.

³¹⁸ Adolf Beck: *Der ‚Geist der Reinheit‘ und die ‚Idee des Reinen‘*, in: Goethe. Viermonatschrift 7 (1942), S. 160–169; 8 (1943), S. 19–57; In demselben Zusammenhang vgl. auch Rolf Chr. Zimmermann: *Franz von Baader und Goethes vier Ehrfurchten*, in: GRM 45 (1964), S. 267–279, hier S. 270.

³¹⁹ Harold Jantz: *Die Ehrfurchten in Goethes ‚Wilhelm Meister‘*, in: Euphorion 48 (1954), S. 1–18, hier S. 6.

³²⁰ Zur Rezeption Augustins in den *Wanderjahren* vgl. Friedrich Ohly: *Goethes Ehrfurchten – ein ordo caritatis*, in: Euphorion 55 (1961), S. 111–145 und 405–447.

³²¹ Ch. Wagenknecht: *Goethes »Ehrfurcht« und die Symbolik der Loge*, in: ZfdPh 84 (1965), S. 490–497.

³²² HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 351: »Hiermit war jedoch der Kreis der Gottheit geschlossen, und es wäre ihnen selbst nicht möglich gewesen, abermals ein ihnen völlig Gleiches hervorzubringen. Da jedoch der Produktionstrieb immer fortging, so erschufen sie ein Viertes, das aber schon in sich einen Widerspruch hegte, indem es, wie sie, unbedingt und doch zugleich in ihnen enthalten und durch sie begrenzt sein sollte. Dieses war nun Luzifer, welchem von nun an die ganze Schöpfungskraft übertragen war, und von dem alles übrige Sein ausgehen sollte.«

Bilder-Galerie, in der die weltgeschichtlichen Geschehen an der Wand dargestellt werden, folgt dem Konzept der »Jenseits-Bilderlehre Dantes«.³²³ Allerdings das Ziel, das Dante durch die Wanderung auf dem Läuterungsberg erreichen will, sozusagen Seelenverwandlung und Erlösung, hat mit dem nicht zu tun, was die diesseitigen Bilderkreise Goethes als Ziel setzen. Diese sind für einprägsame Jugend gedacht. »Das Purgatorische hat sich gemildert in das Pädagogische.«³²⁴ Der Sinn der Anstalt ist also Bildung, nicht religiöse Verläuterung.

Nicht nur innerhalb der Anstalt aber ist die Vorstellung am Werk. Friedrich Ohly nach sollen die vier Regionen vor der pädagogischen Provinz, nämlich das Kloster, das Riesenschloß, die Besingung des Oheims und die Welt Makariens, im Zusammenhang mit der pädagogischen Anlage gesehen werden. Mit dem Thema der Erziehung Schritt haltend, aber einen Kontrast zur systematischen Ordnung der pädagogischen Anstalt bildend, fokussiert der Roman in dieser Gegend auf das Verhalten von Felix als einem Erzogenen. Seine kindliche, natürliche Neugierde, die schon in der ersten Seite des Romans thematisiert wird (»Wie nennt man diesen Stein, Vater?«; »Ist das wohl Gold, was darin so glänzt?«; »Katzengold! [...] und warum?«; »Was ist das?«), zeigt im Riesenschloß den Charakter des Tabubruchs. Ungeachtet der Warnung (»die Reisenden nicht zu tief hineinzulassen, denn niemand finde sich aus diesen Höhlen und Klüften jemals wieder heraus.« (S. 42)) betritt er »aus innerem geheimem Antrieb« (S. 43) die tiefe geheimnisvolle Höhle, in der er zuerst einen großen eisernen Kasten findet. »Um nun darüber Herr zu werden«, d. h. den schweren verschlossenen Deckel zu lüften, verlangt er von seinem Vater »Scheite« und »Knüttel« und schließlich »noch längeres und stärkeres Holz«. In einer Ecke des Kastens findet er ein Kästchen »von prächtigem altem Ansehn«. Seine ungezügelter Neugierde scheint zuerst hier gestillt zu sein. Es bleibt Geheimnis, was da drin ist. Dieses Kästchen, das hier oftmals als ein Symbol des Naturgeheimnisses interpretiert werden, taucht am Ende noch einmal auf, indem es diesmal als ein erotisches Symbol³²⁵ das Thema in die Liebe zwischen Felix und

³²³ Friedrich Ohly: *Goethes Ehrfurchten – ein ordo caritatis*, S. 432.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Wilhelm Emrich: *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes ‚Wanderjahre‘*, in: DVjs 26 (1952), S. 331–352. Ein Beispiel der Gleichsetzung der Preisgabe der Mysteriengeheimnisse mit den sexuellen Tabuverletzungen bietet Agrippa von Nettesheim: *De occulta philosophia*. Drei Bücher über Magie, Nördlingen 1510/1987, Buch 3, Kap. 2: Vom Stillschweigen und der Verbergung

Hersilie verschiebt. Felix bringt seine Leidenschaft zu Hersilie zum Ausdruck, anlehnend auf das Kästchensymbol: »dein Herz wünscht' ich zu öffnen, daß es sich mir auftäte, mir entgegenkäme, mich an sich drückte, mir vergönnte, es an meine Brust zu drücken.« (S. 457) Felix versetzt seinen Wunsch lapidar in die Tat. Er steckt den Schlüssel ins Kästchen, aber er bricht schlicht ab. Darauf umarmt er heftig Hersilie, aber sie reißt sich bald von ihm los. Was in dieser Kästchen-Schlußszene die beiden Figuren bestimmt, ist ›das Maß überschreiten‹. Das Kästchen als Symbol für die beiden Ebene, nämlich das Innere der Natur und das des Menschenherzen, spielt die Rolle der Versuchung und zugleich des Barometers für die Reife.

Der Übergang vom Riesenschloß zum Oheims Besitztum bereitet den Protagonisten eine Art von Prüfungssituation. Der schöne Blick auf die reichlich bebaute Landschaft der Besetzung und das Versprechen von Fitz, durch einen schnelleren Weg sie zum schönen Garten hinüberzuführen, lassen sie wagen, durch die Gewölbe des Wasserkanals in den Garten einzudringen. Da wird die Wißbegierde von Felix noch einmal aktiviert. Als er »von Gewölben hörte, konnte er vor Begierde sich nicht lassen, diesen Eingang zu betreten.« (S. 45) Aber ihr gewagter Versuch erreicht nicht das Ziel, weil zwei verborgene Eisengitter als eine Schutzmaßnahme sie gefangenhalten. Im Zimmer, wo Vater und Sohn danach von den Wächtern hingeführt werden, bricht die Ungeduld von Felix wie Raserei aus. Die Abgeschlossenheit und Einschränkung kann er einfach nicht aushalten. »Wut«, »hin- und herrennen«, »stampfen«, »weinen«, »rütteln« sind die Worte, seinen Zustand zu bezeichnen. Er ist sogar im Begriff, »mit dem Schädel dawiderzurennen«. (S. 47) Er ist nicht in der Lage, den Sinn dieser Sperrung im »Scheingefängnis als dem Ort bewährter Duldung«³²⁶ zu verstehen. Die Geduld, »eine Pandora im höhern Sinne«,³²⁷ muß er noch erlernen, wie sie später als Quintessenz des Wandererbundes gelobt wird: »die Geduld, ein süßes Gefühl, welch

religiöser Geheimnisse, S. 366: »Ein gewisser Numenius, der in solchen Sachen (i. e. Geheimnissen) zu neugierig war, lud sich den Unwillen der Götter dadurch auf, daß er die Geheimnisse der eleusinischen Göttin erklärt und bekannt gemacht hatte. Er sah im Träume die eleusinischen Göttinnen in der Kleidung von Buhldirnen vor einem offenen Bordelle stehen. Als er sich darüber wunderte, antworteten sie erzürnt, sie seien von ihm selbst gewaltsamer Weise der Schamhaftigkeit entkleidet und allen Vorübergehenden preisgegeben worden. Dadurch ward er erinnert, daß man die Zeremonien der Götter nicht vor allem Volke bekanntmachen dürfe.«

³²⁶ Friedrich Ohly: *Goethes Ehrfurchten – ein ordo caritatis*, S. 414.

³²⁷ HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 372, dazu 711.

eine schätzbare Gabe das Dasein bleibe, auch wenn ihm, anstatt des gewünschten Genusses, das widerwärtigste Leiden aufgebürdet wird.« (S. 404 f.)

Das heißt aber nicht, daß die ursprüngliche Fähigkeit, nämlich die Neugierde, für die Erziehung ungenutzt bleiben soll. Die beide Elemente, Neugierde und Geheimnis, bleiben ein untrennbares Paar erhalten, das bei der Schulung weiter sinngebende Rolle spielt. Hier hat die Neugierde mit dem »oberflächlichste[n] aller unserer Affekte«³²⁸ nicht zu tun, der immer nach »Taumel, Ruhlosigkeit und Ängstlichkeit«³²⁹ aussieht. Beim Eintreten in die pädagogische Provinz wird der Sinn des Geheimnisses Wilhelm sofort erklärt. Das Geheimnis hat sehr große Vorteile, »denn wenn man dem Menschen gleich und immer sagt, worauf alles ankommt, so denkt er, es sei nichts dahinter.« (S. 150) Die schnelle Abtuerei wird hart kritisiert. In dem Sinne merkt und billigt Wilhelm gleich den pädagogischen Sinn des Stufengangs, nämlich den Versuch, den Kindern die hohe Lehre »erst als sinnliches Zeichen, dann mit einigem symbolischen Anklang« (S. 158) zu überliefern, und zuletzt »die oberste Deutung« ihnen zu entwickeln.

Die Lehre wird Wilhelm von einem Ältesten der Anstalt deutlicher in einer Halle mitgeteilt. Die Einführung begleiten die symbolischen Akte des Übergangs der Schwelle. Wilhelm tritt »durch ein ansehnliches Portal« (S. 158) in die Halle und wird durch eine Pforte von der äußeren Galerie in die Innere eingeleitet. Die räumliche Teilung dieser Halle, wo die Geschichte des israelischen Volkes als Hauptgegenstand bildlich dargestellt wird, verkörpert das Konzept der pädagogischen Lehre. Was exemplarisch behauptet wird, ist »ein täuschendes Ganze« (S. 160) der Bibel, das »aus den fremdesten Elementen« entgegentritt. Die einzelnen Bücher sind »vollständig genug, um zu befriedigen, fragmentarisch genug, um anzureizen«. Dieser Sinn wird durch die Tatsache verstärkt, daß die israelische Religion ihrem Gott keine Gestalt verleiht und uns dadurch »die Freiheit läßt, ihm eine würdige Menschengestalt zu geben«. Der Effekt, den diese Lehre beabsichtigt, wird bald bei Wilhelm erzielt, der die Bilder »nur aus den Augen des Kindes« (S. 161) betrachtet. Ihm entspringen dadurch »manche neue Ansichten«. Die Lehre, die im Inneren der Galerie mitgeteilt wird, ist im Grunde auch nichts anderes. Sie hat sowohl »einen natürlichen Sinn« (S. 162) als auch

³²⁸ Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, aus dem Englischen übersetzt von Friedrich Bassenge, Berlin 1956, S. 63.

»einen tiefen«. Wilhelms Begleiter erklärt diese Bedeutung mit Hilfe des entgegengesetzten Paares, nämlich Wunder und Gleichnisse. Die beiden erlangen dasselbe Endresultat, aber in umgekehrter Richtung: »Jene machen das Gemeine außerordentlich, diese das Außerordentliche gemein.« (ebd.) Die Fähigkeit fördern, das Fehlende im Vorhandenen zu sehen und die beiden als »eins« mitzudenken, zählt zum Kern der Führung.

Das Ziel ist fast erreicht. Fast, weil die Führung abrupt abgebrochen wird. Wilhelm, der das zu vermutende Ende, nämlich den Tod Jesu, dargestellt zu sehen glaubt, wird gegen seine Erwartung zum Eingang der ersten Halle geführt. Dies gibt ihm Anlaß, eine Frage zu stellen:

Erlaubt mir eine Frage, versetzte Wilhelm: Habt ihr denn auch, so wie ihr das Leben dieses göttlichen Mannes als Lehr- und Musterbild aufstellt, sein Leiden, seinen Tod, gleichfalls als ein Vorbild erhabener Duldung herausgehoben? – Auf alle Fälle, sagte der Älteste. Hieraus machen wir kein Geheimnis aber wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüst und den daran leidenden Heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dies Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in welchen die göttliche Tiefe des Leidens verborgen liegt, zu spielen, zu tändeln, zu verzieren und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint. (S. 164)

Das »Heiligtum des Schmerzes« (ebd.) ist »als geschloßner Raum zu denken«.³³⁰ Allerdings bevor Wilhelm den letzten Inhalt dargestellt sieht, kann er deutlich ahnen, was nach all den Darstellungen der Lebensbilder Jesu kommen wird. Dabei kann er die Fähigkeit, das Fehlende im Vorhandenen zu sehen, gut gebrauchen. Bei seiner Frage geht es also weniger um den Inhalt hinter dem Schleier als um den Sinn des Sachverhaltes, in dem die Verschleierung stattfindet. In diesem Zwischenraum wird plötzlich der Akt des bisherigen Schwellenübergangs rückwärts in Frage gestellt. Da wird es klar, daß der Mensch andauernd in einem Zwischenstadium steht, wo er mit dem jetzigen Zustand seiner erworbenen Kenntnisse kommunizieren und den Sinn des Grenzüberschreitens fragen soll. Der Schleier, der über die Leiden gezogen wird, bietet allerdings vor der eindringenden (Augen)-Gewalt keinen sicheren Schutz. Die letzte Grenze, die zwischen dem »Heiligtum des Schmerzes« und dem Subjekt gesetzt wird,

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Friedrich Ohly: a. a. O., S. 428.

bildet darum den letzten Prüfungsort der Freiheit, wo von ihm Ehrfurcht vor dem Objekt verlangt wird.

Das ist die Kristallisierung einer Idee, die im Gedanken Goethes generell festzustellen ist. Die Einleitung zur Kunstzeitschrift *Propyläen* nutzt Goethe als Gelegenheit, seine Meinung über die Bildung zu äußern. Der Titel, der ursprünglich die Vorhalle zum Tempel der Minerva bezeichnet, weist auf die Position hin, die man beim Bildungsgang nehmen soll: »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.«³³¹ Diese Zone soll als »Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen«, ³³² also als ein Grenzgebiet wirken, das den natürlichen Trieb des Menschen zur Reife führt und ihn zu etwas Höherem anlockt. Wer diese Grenze zu überschreiten wagt, muß seine selbständige, vernünftige Kraft einsetzen, um zu denken, ob sein Wollen vielleicht ein mögliches Schmerzen des anderen, aber auch von sich selbst verursachen mag.

In dieser pädagogischen Lehre Goethes steckt das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Gedanken, die die Entwicklung des modernen Subjekts geprägt haben. Goethes Worte dafür sind ›Anmaßung‹, ›Überschreitung des Maßes‹, ›Ultra‹ usw. Das Privilegiengefühl des Subjekts ist aber nicht unbegrenzt einzusetzen. »Diesem Gefühl widerspricht 1. die Naturnotwendigkeit, 2. die Gesellschaft.«³³³ Der Mensch kann den beiden nicht entgehen, nicht ausweichen. Der Naturnotwendigkeit kann er nur »durch Diät sich fügen«.³³⁴ Der Gesellschaft kann er hingegen abgewinnen, »daß sie ihn ihre Vorteile mitgenießen läßt, wenn er seinem Privilegiengefühl entsagt.«³³⁵ In der Gesellschaft wird demnach das Freiheits- dem Gleichheitspostulat untergeordnet, aber nur in der Art, daß der Mensch sich »mit Überzeugung aus freiem, vernünftigem Willen« seiner Privilegien entledigt. Die Lehre, die durch den Schleier als Schwelle zur

³³¹ HA 12, *Einleitung in die Propyläen*, S. 38.

³³² Ebd.

³³³ HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 380, Nr. 123.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd.

Ehrfurcht dem Lehrling erteilt wird, meint nichts anderes. Die Ehrfurcht vor dem Schleier als Grenze gilt als das »höchste[] Resultat der Lebensweisheit«. ³³⁶

5. Grenze

Grenze der Gesellschaft

Die Geschichte des modernen Zeitungswesens im deutschsprachigen Raum beginnt im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Seit 1605 stellt Johann Carolus in Straßburg *ordinari Zeitungen* her. ³³⁷ Während die handschriftlich kopierten Vorläufer, nämlich die *Nachrichtenbriefe* einen exklusiv begrenzten Abnehmerkreis hatten, wachsen in dieser Zeit auf Grund der typographischen Reproduktion und der damit einhergehenden Kostensenkung sowohl Auflage als auch Größe des zeitungslisenden Publikums stark an. Seit dem Jahr 1650 erscheinen in Leipzig die *Einkommenden Zeitungen* als erste Tageszeitung Deutschlands. ³³⁸ Über den gesamten Zeitraum des 17. Jahrhunderts hinweg wird die Zahl der Zeitungsunternehmen auf etwa 200 geschätzt, die der Druckorte auf ca. 80.

Das Weimar der Goethezeit bleibt von dieser publizistischen Entwicklung nicht verschont. Bertuch steht in der Mitte des damaligen Pressespiegels. Er erweitert seinen Verlag mit unternehmerischem Gespür. Aber neben dem allgemeinen Erfolg des Zeitungswesens melden sich zunehmend auch kritische Stimmen zu Wort. Goethe als Zeitungsliser klagt oftmals über die Lage der Zeitung:

³³⁶ WA I, 41ii, *Don Alonzo ou l'Espagne, Histoire contemporaine par N. A. de Salvandy. IV Tomes. Paris 1824*, S. 133.

³³⁷ Vgl. Johannes Weber: »*Unterthenige Supplication Johann Caroli / Buchtruckers*«. *Der Beginn gedruckter politischer Wochenzeitungen im Jahre 1605*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 38 (1992), S. 257–265.

³³⁸ Vgl. Else Hauff: *Die »Einkommenden Zeitungen« von 1650. Ein Beitrag zur Geschichte der Tageszeitung*, in: *Gazette* 9 (1963), S. 227–235; vgl. auch *Die deutschen Zeitungen des 17. Jahrhunderts. Ein Bestandsverzeichnis mit historischen und bibliographischen Angaben* zusammengestellt von Else Boge/Elger Blühm, Bremen 1971, Bd. I (Text), S. 140 f., Bd. II (Abbildungen), S. 151 (Nachtragsband III, München/New York/London/Paris 1985).

Durch unseren Doctor Schütz ist Ihre Sendung glücklich zu mir gelangt und ich habe sogleich das Packet Zeitungen nach alter Weise durchstudirt, ich immer die vorjährigen gebunden mit hierher nahm. Da sieht es denn doch nach einer Weltgeschichte aus, von Posttag zu Posttage ist es immer nur ein Klatsch.

Mir geht es sehr wohl, ich werde aber doch gern zurückkehren; wenn man jemand kennen lernen, so weiß man schon in der ersten Stunde im voraus, was er während vier Wochen sagen wird. Es wird so entsetzlich viel gedruckt, daß man weder Vernünftiges noch Unvernünftiges hört, was man nicht so eben gelesen hat.³³⁹

Die klatschartigen Zeitungsnachrichten entstehen Goethes Meinung nach durch das zerstückelte Wissen der tagespolitischen Einzelmeldungen. In dieser Situation ist es unmöglich, das historische Gesamtbild zu entwickeln. Eine andere Kritik lautet, daß der Informationsüberfluß es schwer macht, Vernünftiges vom Unvernünftigen nicht zu unterscheiden. Dieser Umstand veranlaßt Goethe 1830/31, monatelang keine Zeitungen mehr zu lesen. Sein Versuch scheint aber kaum ein Echo gefunden zu haben, angesichts der damaligen Haupttendenz, mit Hilfe der Zeitungslektüre »Unterhaltungsbedürfnis, Neugier und Debattierlust zu stillen.«³⁴⁰ In *Xenien* kann man unter dem Titel *Neugierde* solche Verse lesen: »Etwas wünscht' ich zu sehn, ich wünschte einmal von den Freunden / Die das Schwache so schnell finden, das Gute zu sehn!«³⁴¹ Die vulgäre Seite der Neugierde wird mit dem Wunsch konfrontiert, sie dazu zu nutzen, »das Gute zu sehn«. Mit diesem Vorhaben scheint er die Überlegenheit seiner Sehlust demonstrieren zu wollen. Aber sein Wunsch wird im Präteritum dargestellt. Das zeigt einen gewissen Grad an Frustration auf Grund ergebnisloser Versuche. Dieses Organ also läßt sich nicht so einfach bewältigen. Das ungeduldige Auge kennt keine Grenze. Es will gradlinig bis ins tiefste Ende des Erreichbaren eindringen. Am Schluß des *Märchens* sieht man ein Volk, das von unbegrenzter Schaulust hingetrieben wird:

das Volk zerstreute sich in dem Tempel, seine Neugierde zu befriedigen. Es betrachtete die drei aufrecht stehenden Könige mit Staunen und Ehrfurcht, aber es war desto begieriger zu wissen, was unter dem Teppiche in der vierten Nische für ein Klumpen verborgen sein möchte (HA 6, S. 241).

³³⁹ Brief an J. H. Meyer, 18. Mai 1820.

³⁴⁰ Martin Welke: *Zeitung und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Betrachtungen zur Reichweite und Funktion der periodischen deutschen Tagespublizistik*, in: *Presse und Geschichte. Beiträge zur historischen Kommunikationsforschung (Studien zur Publizistik. Bremer Reihe. Deutsche Presseforschung Bd. 23)*, München 1977, S. 71–99, hier S. 80.

³⁴¹ MA 4. 1, S. 813.

Diese Endszene charakterisiert das Merkmal der erbarmungslosen Neugierde, indem sie auf das Schicksal des französischen Königreichs anspielt. Die Neugierde hier ist aber nichts anderes als die voyeuristische Naseweisheit, die nicht in der Lage ist, die ernsthafte Beziehung zwischen Subjekt und Objekt zu entwickeln. Sie ist oberflächlich und wird immer wieder von einem Gegenstand zum anderen gelenkt: »Begierig lief das Volk noch eine Zeitlang hin und wider, drängte und zerriß sich auch noch«. Eine bestimmte Angelegenheit wird ohne jedweden Respekt skandalisiert, und danach schnell wieder vergessen. Beide Entwicklungsrichtungen sind nicht wünschenswert.

Im *Groß-Cophta* wird der Abgang des Ancien régime in dieser Hinsicht thematisiert. Die Geschichte der Halsbandaffäre, die dem Ansehen des französischen Königshauses großen Schaden zugefügt hat, erfährt in dem Lustspiel ihre dichterische Umgestaltung. Es ist sicher, daß Goethe das Verbrechen und Verderben des Ancien régime kritisiert. Das alte Wertsystem des Adels funktioniert nicht mehr. Was nun zählt, ist die egoistische Gewinnsuche. In dieser Situation will Goethe ein allgemeines Lernmaterial finden und auf eine humanitäre Lösung hindeuten.

Graf Rostro, der sich als Wunderkraftbesitzer präsentiert, aber – wie der Name schon andeutet – nichts anderes als ein Großmaul ist, führt die Leute mit Betrugerei irre. Das freimaurerische Ritual dient als Mittel, die mystische Stimmung zu befördern. In diesem Prozeß scheint der Wille der Entlarvung dieser Gaunerei unvermeidlich zu sein. Es geht besonders um die Schlußszene, die Beaumarchais' *Ein toller Tag oder Figaros Hochzeit* als mögliche Vorlage hat.³⁴² Etliche Parallelen zwischen beiden Szenen sind vorhanden. Als Enthüllungsort wird ein Garten gewählt. In der Demaskierungsszene findet jeder einen falschen Gegenstand: der Graf in *Figaros Hochzeit* statt Susanne seine Frau, der Domherr im *Groß-Cophta* anstelle der Fürstin die Nichte. Dort zweifelt Figaro an der Treue seiner Geliebten, hier stellt der Ritter die Ehrlichkeit der Nichte in Frage. Aber bei Beaumarchais, wie im Lustspiel üblich, dient das Amoralische, nämlich der versuchte Seitensprung des Grafen, nur den dem Genre angemessenen Zwecken. Was der Graf seiner Frau angetan hat, verzeiht sie ihm großzügig. Im Gegenteil hat der Einsatz des Ritters Unheil zum Ergebnis. Sein Wille zur totalen Aufklärung scheint das

³⁴² Hinweis dazu Fritz Martini: *Goethes »verfehlte« Lustspiele: »Die Mitschuldigen« und »Der Groß-Cophta«*, in: ders.: *Lustspiele – Und das Lustspiel*, Stuttgart 1979, S. 105–149, hier S. 141.

wertende Urteil der Marquise (»Die Menschen lieben die Dämmerung mehr als den hellen Tag«³⁴³) zu brechen. So läßt er zwar den Schleier der Täuschung lüften, aber die Nichte wird dabei unwiederbringlich verletzt. Die Ergebnisse seines Handelns lassen zu wünschen übrig. Er hat ohne Rücksicht darauf agiert, daß sein Verhalten jemanden unrettbar verletzen könnte. Die unschuldig der Betrügerei bezichtigte Nichte tadelt den Ritter, der die ganze Geschichte verraten hat, wie folgt:

O hätte dieser Mann geglaubt, daß meine Gesinnungen aufrichtig seien, so wären wir alle nicht, wo wir sind. Ritter, Sie haben nicht edel gehandelt! Durch meine Unvorsichtigkeit, durch einen Zufall haben Sie das Geheimnis erfahren. Wären Sie der Mann gewesen, für den ich Sie hielt, Sie hätten diesen Gebrauch nicht davon gemacht, Sie hätten den Domherrn unterrichten, die Juwelen beischaffen und ein Mädchen retten können, das nun unwiederbringlich verloren ist.³⁴⁴

Was die Situation der Nichte noch weiter verschlechtert, ist der Gedanke, daß sie sich dem gemeinen Geschwätze ausgeliefert sieht:

Verbannen Sie mich nicht, schicken Sie mich in kein fremdes Land; denn die Neugierde wird rege werden. Man wird die Geschichte erzählen, man wird sie wiederholen. Man wird fragen: »wie sieht das abenteuerliche Mädchen aus? Sie soll, sie muß der Prinzessin gleichen, sonst hätte die Fabel nicht können erfunden, nicht gespielt werden. Wo ist sie? Man muß sie sehen, man muß sie kennen.«

Durch den Akt des Ritters wird also nicht allein die Betrügerei demaskiert.

Der anspruchsvolle Aufklärungsversuch des Ritters (»Es ist eine Wohlthat für's menschliche Geschlecht«³⁴⁵) fällt zusammen mit der Karrieresuche: »Du siehst nicht ein, daß sich hier der Weg zu deinem Glücke öffnet, den du so oft vergebens gesucht hast?« Die Klage der Nichte ist darum nicht ohne Grund. Sie durchschaut ein Handlungsmotiv des Ritters, wenn sie sagt: »Es ist wahr, man wird Sie für diesen Dienst belohnen, unser Unglück wird ein Kapital sein, von dem Sie große Renten ziehen.«³⁴⁶ Sie entlarvt durch das monetäre Gleichnis weiterhin das Wertsystem, das einzig funktioniert: die egoistische Gewinnsuche, das Jeder-gegen-jeden-Prinzip. Es scheint, daß das »höchste Gesetz« der Egoisten, wogegen der Ritter sich wehren und das er durch »die zartesten Empfindungen der Freundschaft, der Liebe, der Treue und jeder schönen Anforderung«

³⁴³ WA I, 17, S. 154.

³⁴⁴ Ebd., S. 244 f.

³⁴⁵ Ebd., S. 223.

³⁴⁶ Ebd., S. 244.

ersetzen wollte, den letzten Sieg errungen hat. Dieser Egoismus ist allerdings nicht etwa die Eigenliebe, ›amour de soi‹³⁴⁷ im Rousseauschen Sinne, auch nicht ›philautia‹ in der Kantschen Definition, die in den *Wanderjahren* eine soziale Dimension erreicht. Dort lautet das Credo des Oheims: »Egoist sein, um nicht Egoist zu werden«. (HA 8, S. 69) Damit ist gemeint: »Jeder suche den Besitz, der ihm von der Natur, von dem Schicksal gegönnt ward, zu würdigen, zu erhalten, zu steigern, er greife mit allen seinen Fertigkeiten so weit umher, als er zu reichen fähig ist; immer aber denke er dabei, wie er andere daran will teilnehmen lassen«. (HA 8, S. 68) Der Egoismus im *Groß-Cophta* bezeichnet die negative Einstellung des Menschen, der nur die Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse im Auge hat – im Konfliktfalle zum Nachteil anderer. Also eher ›amour propre‹, die selbstische Liebe, der Stolz und die Herrschaftsbegierde, oder ›arrogantia‹, der Eigendünkel. Durch die Entschleierung wird die Nichte als Opfer bloßgestellt, aber was am Ende klar wird, ist die Brutalität der Plünderer und der Ausbeuter.

Dem letzten Wunsch der Nichte, in ein Kloster gehen zu dürfen, wird in Übereinstimmung mit dem edlen Gedanken des Fürsten, »diesen verwegenen Handel im stillen beizulegen« stattgegeben. Auf diese Weise wird der Skandal doch noch im letzten Moment minimiert. Allerdings ist hier vom Vertuschen der Betrugerei gar keine Rede, sondern vom »Verhüllen und Schweigen«, das »auf Scham und gute Sitten« (HA 8, S. 150 f.) wirkt. Es geht um Nachsicht, die als letzte Grenze den offenbarten Geheimnissen erwiesen werden soll.

Grenze der Natur

Schiller schreibt im Jahre 1795 ein Gedicht, wo der Schleier als ein zentrales Symbol funktioniert: *Das verschleierte Bild von Sais*. Dabei handelt es sich um eine dichterische Umgestaltung des Isis-Motivs, das er zwei Jahren zuvor in seinem Aufsatz *Vom Erhabenen* als ein Beispiel, sicherlich von Kant inspiriert,³⁴⁸ aufgenommen hatte. Bei

³⁴⁷ Rousseau: *Emile*, in: Oeuvres completes, Bd. 4, S. 491 ff.

³⁴⁸ Vgl. Ernst Gombrich: *Das Symbol des Schleiers*, in: ders.: *Gastspiele*, Wien u. a. 1992, S. 92 f.

der Erfahrung des Erhabenen spielt diese Verschleierung eine entscheidende Rolle, denn »alles was verhüllt ist, alles Geheimnisvolle, trägt zum Schrecklichen bei, und ist deswegen der Erhabenheit fähig.«³⁴⁹ Ein wissensdurstiger Jüngling ist im Gedicht auf der Suche nach der geheimen Wahrheit und hebt wider das Orakel selbst den Schleier der Isis auf. »Was er allda gesehen und erfahren, / Hat seine Zunge nie bekannt. Auf ewig / War seines Lebens Heiterkeit dahin«. Unübersehbar ist die körperliche Erstarrung, die die Erfahrung des Erhabenen charakterisiert. Was er, als ein schuldhaftes Wesen, erlebt hat, ist etwas Unsagbares, das eine elementare Angst als ein fatales Ergebnis hervorruft.

Es ist interessant zu fragen, wie die dichterische Gestaltung aussähe, wenn Goethe das Thema übernehmen würde. Wie eine Antwort darauf schreibt er im *Faust* das Folgende:

Geheimnisvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.³⁵⁰

Etwa in demselben Sinne spricht Goethe Eckermann gegenüber wie folgt: »Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, [...] ist das Erstaunen, und wenn ihn das Urphänomen in Erstaunen setzt, so sei er zufrieden; ein Höheres kann es ihm nicht gewähren, und ein Weiteres soll er nicht dahinter suchen: hier ist die Grenze.«³⁵¹ Es ist unübersehbar, daß Goethe hinter diesem Argument für das Erstaunen Stellung gegenüber der zeitgenössischen Debatte über das Erhabene bezieht:

In dem Kreise meteorischer Erscheinungen mußte der seltene, unter gleichen Bedingungen immer wiederkehrende Regenbogen die Aufmerksamkeit der Naturmenschen besonders an sich ziehen. Die Frage, woher irgendein solches Ereignis entspringe, ist dem kindlichen Geiste wie dem ausgebildeten natürlich. Jener löst das Rätsel bequem durch ein phantastisches, höchstens poetisches Symbolisieren; und so verwandelten die Griechen den Regenbogen in ein liebliches Mädchen, eine Tochter des Thaumas (des Erstaunens); beides mit Recht: denn wir werden bei diesem Anblick das Erhabene auf eine erfreuliche Weise gewahrt. Und so ward sie diesem Gestalt liebenden Volke ein Individuum, Iris, ein Friedensbote, ein Götterbote überhaupt; andern, weniger Form bedürftigen Nationen ein Friedenszeichen.³⁵²

³⁴⁹ Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*, Bd. 5, S. 508.

³⁵⁰ HA 3, *Faust*, S. 28, V. 672–675.

³⁵¹ Gespräch mit Eckermann, 18. Februar 1829.

³⁵² HA 14, *Zur Farbenlehre*, S. 11.

Sein Ziel, »[dem] Erhabenen auf eine erfreuliche Weise gewahr« zu werden, hat wenig Gemeinsamkeit mit dem Erhabenen in Kants Ästhetik, das – im Gegensatz zum Schönen – »nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen sei.«³⁵³ Bei Kant ist die Erhabenheit nicht »die Atmosphäre des Großen der Natur, sondern die Attitüde des terrestrisch ausgedehnten Beherrschungsvermögens des Menschen.«³⁵⁴ Auch mit dem romantischen Programm hat Goethes Erhabene kaum zu tun. »Das Gefühl des Erhabenen«, heißt es bei Friedrich Schlegel, »muß nothwendig entstehen für jeden der recht abstrahirt hat. Wer einmal das Unendliche recht gedacht hat, der kann nie wieder das Endliche denken.«³⁵⁵ Dagegen betont Goethe immer wieder die Rückwärtsbewegung des Subjekts in die Welt:

Wir sind aber schon weit genug gegen sie [die Natur] vorgedrungen, wenn wir zu den Urphänomenen gelangen, welche wir in ihrer unerforschlichen Herrlichkeit von Angesicht zu Angesicht anschauen und uns sodann wieder rückwärts in die Welt der Erscheinungen wenden, wo das in seiner Einfachheit Unbegreifliche sich in tausend und aber tausend mannichfaltigen Erscheinungen bei aller Veränderlichkeit unveränderlich offenbart.³⁵⁶

Eigentlich hat sich Goethe mit dem Begriff des Erhabenen in früheren Jahren beschäftigt. Die Krisenstimmung war das, was Goethe »von der 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.«³⁵⁷ Vom

³⁵³ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 5, S. 335. Versteht Jean Paul Kants Bestimmung des Erhabenen falsch, wenn er sagt?: »Was nun unserem Sinne des Grenzenlosen – so will ich immer der Kürze wegen sagen – die scharfabgetheilten Felder der Natur verweigern, das vergönnen ihm die schwimmenden nebligen elysischen der Phantasie. Kant setzt schon das Erhabene der Dichtkunst und der Natur in ein angeschautes Unendliche. Die Natur zwar selber als Sinnengegenstand ist nicht erhaben, d. h. unendlich, weil sie alle ihre Massen wenigstens mit optischen Grenzen scharf abschneidet, das unabsehbare Meer mit Nebel oder Morgenrot, den unergründlichen Himmel mit Blau, die Abgründe mit Schwarz. Gleichwohl sind das Meer, der Himmel, der Abgrund erhaben; aber nicht durch die Gabe der Sinne, sondern der Phantasie, die sich an die optischen Grenzen, an jene scheinbare Grenzenlosigkeit hinstellt, um in eine wahre hinüberzuschauen.« (Jean Paul: *Leben des Quintus Fixlein*, in: Werke, hrsg. v. Norbert Miller, München 1970 ff., Bd. 4, S. 200 f.)

³⁵⁴ Hartmut Böhme: a. a. O., Frankfurt a. M. 1988, S. 28.

³⁵⁵ Friedrich Schlegel: *Philosophische Lehrjahre I*. Kritische Ausgabe, München 1963, Bd. 18, S. 415 (1133).

³⁵⁶ WA II, 9, *Karl Wilhelm Nöse*, S. 194.

³⁵⁷ HA 13, S. 255.

Herzen zur Natur, so faßt Goethe seine bedeutende Abkehr von der Geniezeit und der Empfindsamkeit zur Periode der Klassik zusammen. Er war derjenige, der »durch die Abwechselungen der menschlichen Gesinnungen, durch die schnelle Bewegungen derselben«³⁵⁸ in ihm selbst und in andern manches gelitten hat. Ähnlich argumentiert auch Jarno/Montan in den *Wanderjahren*: »Die Menschen wollt' ich meiden. Ihnen ist nicht zu helfen, und sie hindern uns, daß man sich selbst hilft. Sind sie glücklich, so soll man sie in ihren Albernheiten gewähren lassen; sind sie unglücklich, so soll man sie retten, ohne diese Albernheiten anzutasten«.³⁵⁹ Den gleichen Konflikt sieht man sowohl in der Zeit der *Harzreise im Winter* oder der *Zueignung*, als auch kurz vor seinem Tode: »Darum entsage ich der Geselligkeit und halte mich an die Tête à tête. Ich bin alt genug um Ruhe zu wünschen. Ich habe keinen Glauben an die Welt und habe verzweifeln gelernt.«³⁶⁰ Das Subjekt, sei es das lyrische Ich in der *Harzreise im Winter*, der Protagonist des »Romans über das Weltall«³⁶¹ oder Goethe selbst, fühlt sich auf dem Gebirge vollkommen befreit. Die Empfindung des Privilegs ist unübersehbar. Das Ich des »Romans über das Weltall« spürt »die innern anziehenden und bewegenden Kräfte der Erde gleichsam unmittelbar«³⁶² auf sich wirken. Es fühlt, daß es an der Schöpfungsgeschichte teilnimmt. Und endlich wird seine Seele »über sich selbst und über alles erhaben und sehnt sich nach dem nähern Himmel.« Diese Steigerung, das anmaßende Gefühl des Privilegs, wird aber abrupt unterbrochen: denn »bald ruft die brennende Sonne Durst und Hunger, seine menschlichen Bedürfnisse, zurück.« Es beneidet sogar »die Bewohner jener fruchtbareren quellreichen Ebenen, die auf dem Schutte und Trümmern von Irrtümern und Meinungen ihre glücklichen Wohnungen aufgeschlagen haben, den Staub ihrer Voreltern aufkratzen und das geringe Bedürfnis ihrer Tage in einem engen Kreise ruhig befriedigen.« Wenige Jahre zuvor hat Goethe, diese Situation variierend, aber die Herrlichkeit der Welt stärker betonend, einen verführerischen Brief an seine Geliebte geschrieben:

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ HA 8, S. 33.

³⁶⁰ Gespräch mit F. T. A. H. von Müller, 6. Juni 1830.

³⁶¹ Brief an Frau von Stein, 7. Dezember 1781.

³⁶² HA 13, S. 255.

Es ist ein erhabnes, wundervolles Schauspiel, wenn ich nun über Berge und Felder reite, da mir die Entstehung und Bildung der Oberfläche unsrer Erde und die Nahrung, welche Menschen draus ziehen, zu gleicher Zeit deutlich und anschauliche wird; erlaube, wenn ich zurückkomme, daß ich Dich nach meiner Art auf dem Gipfel des Felsens führe und Dir die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit zeige.³⁶³

Goethe übernimmt hier gern die Rolle des Satans bei der Versuchung Christi. Mit »nach meiner Art« meint er die spezifische Art und Weise, die noch bis kurz vor seinem Tod anhielt und womit er, immer im stillen fortschreitend, beobachtete und zu denken nicht unterließ.³⁶⁴ Er gibt die Welt niemals auf. Der Granit als ältester Stein der Erde bietet »die ersten, festesten Anfänge unsers Daseins«.³⁶⁵

In der Tat bestätigt sich diese Grundfestigkeit bei der Erfahrung des Erhabenen schon in der früheren, sogenannten Geniezeit. In seiner Programmschrift zum Sturm und Drang, *Von deutscher Baukunst*, findet man schon – trotz der Gipfelstimmung eines Halbottes, trotz der Selbstbestätigung eines Genies, eines erhabenen, ja prometheischen Ichs mit den schwungvollen, rhapsodischen Tönen – Äußerungen wie »die Ganzheit« und »die mannigfaltige Größe«, »die notwendige Schönheit« und »die Werke der ewigen Natur«, und bemerkt unausweichlich die Stimme Herders, die darunter mitschwingt. Der wissensdurstige Aspirant erhält in Straßburg die Gelegenheit, sich von dem Ideenspender der Zeit, also Herder, persönlich belehren zu lassen. Die Bekanntschaft mit ihm war »das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte«.³⁶⁶ Er »verschlang das alles«, was Herder ihm geben wollte und konnte. Diese bedeutende und glückliche Beziehung hinterläßt auch beim Verstehen des Erhabenen eine tiefe Spur. Das Prinzip, das Herder für das Erhabene vorlegt, ist »Größe durch Festigkeit«. Damit versucht er, das Erhabene sinnlich-empirisch zu begründen. Wie sich später – *Plastik* von 1778, *Kalligone* von 1799/1800 – zeigt, ist das Erhabene für ihn keine eigenständig neben das Schöne gestellte Kategorie, sondern nur eine Stufe der Entwicklung, die schließlich im erhabenen Schönen gipfelt.

³⁶³ Brief an Frau von Stein, 12. April 1782. In diesem Zusammenhang vgl. auch Brief an Meyer, 5. Juli 1815; Brief an Carl August, Herzog, 24. Februar 1826.

³⁶⁴ Vgl. Brief an J. G. von Quandt, 27. Februar 1832.

³⁶⁵ HA 13, S. 256.

³⁶⁶ HA 9, S. 402.

Das Bündnis von Goethe und Herder – allerdings mit dem nötigen Unterschied³⁶⁷ – steht fest auf der Lehre des gemeinsamen Lehrers Spinoza. Es ist höchst wahrscheinlich, daß die *Studie nach Spinoza* den fast zur selben Zeit entstandenen *Granit*-Aufsatz beeinflusst hat,³⁶⁸ der wiederum eine starke Wirkung auf die Bergszene der *Wanderjahre* ausgeübt hat. Der *Granit* als »rebus singularibus«,³⁶⁹ womit Goethe allein das göttliche Wesen erkennt, verleiht ihm die »ältesten, ersten, tiefsten Gefühle der Wahrheit«,³⁷⁰ die sonst nicht empfunden werden. Diese Erhabenheit quillt aus dem festen Vertrauen, daß ein eingeschränktes lebendiges Wesen an der Unendlichkeit teilnehmen kann oder vielmehr, daß es »etwas Unendliches in sich« hat. Darum ist die Definition des Erhabenen nicht dualistisch, selbst wenn von der Unüberschaubarkeit und Unempfindlichkeit die Rede ist: »Wird die Seele ein Verhältnis gleichsam im Keime gewahr, dessen Harmonie, wenn sie ganz entwickelt wäre, sie nicht ganz auf einmal überschauen oder empfinden könnte, so nennen wir diesen Eindruck erhaben.«³⁷¹ Nun ist es nicht so merkwürdig, daß beim Verstehen des Erhabenen die entwickelte Harmonie betont wird. Diese Tendenz bestätigt sich noch einmal im *Brief aus der Schweiz*:

Das Erhabene gibt der Seele die schöne Ruhe, sie wird ganz dadurch ausgefüllt, fühlt sich so groß als sie sein kann. Wie herrlich ist ein solches reines Gefühl, wenn es bis gegen den Rand steigt ohne überzulaufen.³⁷²

Es liegt auf der Hand, daß das Erhabene ein Grenzgefühl ist. Aber es wird auch deutlich, daß dieses Gefühl die Grenze nicht überschreitet. Sogar manche klassische Terminologie läßt sich mit der Hochstimmung kombinieren: »die schöne Ruhe«, »reines

³⁶⁷ Vgl. Gespräch mit J. D. Falk, 28. Februar 1809: »Dazu kam, daß ich mich zu sinnlichen Betrachtungen der Natur geneigter fühlte, als Herder, der immer schnell am Ziele sein wollte und die Idee ergriff, wo ich kaum noch einigermaßen mit der Anschauung zu Stande war, wiewohl wir gerade durch diese wechselseitige Aufregung uns gegenseitig förderten.«

³⁶⁸ Vgl. dazu Rüdiger Görner: *Granit. Zur Poesie eines Gesteins*, in: ders.: *Goethe. Wissen und Entsagen – aus Kunst*, München 1995, S. 50–62.

³⁶⁹ Brief an Jacobi, 9. Juni 1785.

³⁷⁰ HA 13, S. 256.

³⁷¹ HA 13, S. 8.

³⁷² WA I, 19, *Briefe aus der Schweiz*, S. 223.

Gefühl« und die Möglichkeitsform: »so groß als sie sein kann«. Man kann ahnen, daß die »Ruhe Spinozas«³⁷³ auch hier mitwirkt und Jarno/Montan auf dieser Linie steht.

Makarie in den *Wanderjahren* bildet den Kernpunkt Goethescher Überzeugungen über die Grenze, sowohl in der gesellschaftlichen Ebene als auch in der Geschichte des sublimes Gefühls. Der erste Auftritt dieser mysteriösen Figur bietet einen Hinweis zum Verständnis ihres Wesens: »Ein grüner Vorhang zog sich auf, und eine ältliche, wunderwürdige Dame ward auf einem Lehnstuhl von zwei jungen, hübschen Mädchen hereingeschoben«. (HA 8, S. 115) Diese Erscheinung symbolisiert ihren langjährigen Versuch der Integration in die Gesellschaft. Als Kind wurde sie mit ihrer Fähigkeit zur Vorsehung für krank gehalten und im Verborgenen erzogen. Sie ist aber ein Wesen wie ein Talisman, das mit Nachsicht behandelt wird und erst mit einem gereiften Menschenverstand enträtselt werden kann und soll. Sie steht uns eigentlich nah, aber wird erst nach langem Umweg erkannt. Bei ihr wird der Schleier gelüftet, der als Grenze das Unerforschliche, das jenseits des Begreiflichen Liegende bedeckt.

Der erste Eindruck dieser alten Dame sitzt so tief in Wilhelm, daß im Schlaf dieselbe Metaphorik noch einmal erlebt:

Ich lag sanft, aber tief eingeschlafen, da fand ich mich in den gestrigen Saal versetzt, aber allein. Der grüne Vorhang ging auf, Makariens Stuhl bewegte sich hervor, von selbst wie ein belebtes Wesen; er glänzte golden, ihre Kleider schienen priesterlich, ihr Anblick leuchtete sanft; ich war im Begriff, mich niederzuwerfen. Wolken entwickelten sich um ihre Füße, steigend hoben sie flügelartig die heilige Gestalt empor, an der Stelle ihres herrlichen Angesichtes sah ich zuletzt, zwischen sich teilendem Gewölk, einen Stern blinken, der immer aufwärts getragen wurde und durch das eröffnete Deckengewölb sich mit dem ganzen Sternhimmel vereinigte, der sich immer zu verbreiten und alles zu umschließen schien. (S. 122)

Während Erich Trunz dieses Grün für das Irdische hält, das Makarie hinter sich läßt,³⁷⁴ ordnet es Peter Schmidt »in die Reihe der Theatervorhänge«³⁷⁵ ein. Vor einem kosmischen Theater nämlich gehe dieser grüne, das Geheimnis verbergende Vorhang auf und enthülle so die Erscheinung, die »Apotheose«. Bei ihr stößt Wilhelm aber auf eine Erfahrung, die einen typischen Stoff zur Debatte über das Erhabene bietet: den

³⁷³ HA 10, *Dichtung und Wahrheit*, S. 35.

³⁷⁴ Erich Trunz: Anmerkungen zu HA 8, S. 635.

gestirnten Himmel. »Ergriffen und erstaunt« (S. 119) hält sich Wilhelm die Augen zu, denn: »Das Ungeheure hört auf, erhaben zu sein, es überreicht unsre Fassungskraft, es droht, uns zu vernichten.« Dabei stellt er sich die Fragen, »Was bin ich denn gegen das All?«, »Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen«? Was er darauf als Antwort erhält, ist »eine wohlwollende, wohltätige Wirkung« (ebd.). Damit will Goethe eine Erwidern auf das zeitgenössische ›Mißwollen‹ geben, das Mißwollen nämlich der »Weltentzweiung im Namen des intelligiblen Ichs«. ³⁷⁶ Makarie bildet das Gegenprinzip sowohl zum Tatmensch Faust ³⁷⁷ als auch zum Prometheus, den Hans-Georg Gadamer ein »Schicksalsmythos des Abendlandes« ³⁷⁸ nennt. Die unbedingte Tat und der blinde Fortschrittsglaube sehen die Natur als einen stummen Gegenstand der Ausbeutung an, die dem Menschen ohne Abwehr nackt gegenübersteht:

Erde, sie steht so fest!
 Wie sie sich quälen läßt!
 Wie man sie scharrt und plackt!
 Wie man sie ritzt und hackt! (*Pandora*, V. 164 ff.)

Dieser geltenden Entwicklungslinie, also dem Herrschaftswissen, »die Gegenstände sich zu unterwerfen«, ³⁷⁹ soll ein notwendiges Bremsmittel entgegengesetzt werden. Der Mensch soll lernen, die Natur als Gegenüber »zu verehren«. ³⁸⁰ Denn durch diese Erkenntnisse »wird er ein doppelt Unendliches gewahr, an den Gegenständen die Mannigfaltigkeit des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse, an sich selbst aber die Möglichkeit einer unendlichen Ausbildung, indem er seine Empfänglichkeit sowohl als sein Urteil immer zu neuen Formen des Aufnehmens und Gegenwirkens geschickt macht.« ³⁸¹ Makarie ist das Sinnbild dieser Erkenntnisse. Das Grün, das in der Vermischung von Gelb und Blau entsteht, hat die

³⁷⁵ Peter Schmidt: *Goethes Farbensymbolik. Untersuchungen zu Verwendung und Bedeutung der Farben in den Dichtungen und Schriften Goethes*, Berlin 1965, S. 189.

³⁷⁶ Hans-Jürgen Schings: *Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe*, in: Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990, Bd. 7, Begegnung mit dem ‚Fremden‘, München 1991, S. 15–26, hier S. 25.

³⁷⁷ Vgl. Ernst Loeb: *Makarie und Faust. Eine Betrachtung zu Goethes Altersdenken*, in: *ZfdPh* 88 (1969), S. 583–597.

³⁷⁸ Hans-Georg Gadamer: *Prometheus und die Tragödie der Kultur*, in: ders.: *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967, S. 64–74, hier S. 65.

³⁷⁹ HA 13, *Morphologie*, S. 53.

³⁸⁰ Ebd.

Eigenschaften des »Gleichgewichts« und der »Einheit«, ³⁸² wenn »beide Mutterfarben sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, dergestalt daß keine vor der anderen bemerklich ist«. ³⁸³

Die Schleier-Metapher, die »dem kindlichen Volke« als angenehmes Hilfsmittel zum Verstehen der erhabenen Erscheinung dient, kehrt so wieder. Aber im Makarie-Bild ist auch die inzwischen entwickelte Debatte des modernen Subjekts integriert. Im gleichen Sinnbild befinden sich jetzt also andere Inhalte. Die Überzeugung, zu der der Mathematiker und Philosoph nach langen, sorgfältigen Untersuchungen Makaries gelangt, ist keine andere als die, daß Makarie »nicht sowohl das ganze Sonnensystem in sich trage, sondern daß sie sich vielmehr geistig als ein integrierender Teil darin bewege.« (S. 126) Wilhelm, der im Stadium der Berufswahl befindlich ist, nimmt diese Lehre in der Sternbeobachtungsszene auf seine Weise wahr, nämlich mit dem Gedanken, »sie [die himmlischen Heerscharen] würden zwar über deine Beschränktheit lächeln, aber sie ehrten gewiß deinen Vorsatz und begünstigen dessen Erfüllung.« (S. 120) Dieses Lachen ist ein Ergebnis der Selbstreflexion, d. h. ein Selbstlachen, das nicht das Vernichtende, Spottende, sondern das die eigene Grenze Bejahende und zugleich Weitertreibende ist. Und am Ende erfahren wir, daß seine chirurgische Praxis als ein mikrokosmisches Wissen des Menschenkörpers das Pendant zum makrokosmischen Wissen des Weltalls von Makarie bildet, und auch, daß der grüne Vorhang, der Makarie charakterisiert, das Gegenstück zur Hülle ist, die den Körper eines ertrunkenen Mädchens deckt und Wilhelm zur plastischen Anatomie führt, die der »ewig fortbildenden Natur bei jeder Verletzung gewiß am besten zu Hilfe« (S. 326) kommt.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² HA 13, *Zur Farbenlehre*, S. 478.

³⁸³ Ebd., S. 501.

III. Ambivalenz des Schleiers

1. Paradoxe Ausdrücke für die Kunstauffassung

»Vor den Urphänomenen«, heißt es in *Maximen und Reflexionen*, »wenn sie unseren Sinnen enthüllt erscheinen, fühlen wir eine Art von Scheu, bis zur Angst. Die sinnlichen Menschen retten sich ins Erstaunen; geschwind aber kommt der tätige Kuppler Verstand und will auf seine Weise das Edelste mit dem Gemeinsten vermitteln.«³⁸⁴ Die Art und Weise, die dem Verstand zur Verfügung steht, ist die, sich an starren Systemen zu orientieren. Aber die »Grundeigenschaft der lebendigen Einheit«, heißt es weiter, ist,

sich zu trennen, sich zu vereinen, sich ins Allgemeine zu ergehen, im Besonderen zu verharren, sich zu verwandeln, sich zu spezifizieren und, wie das Lebendige unter tausend Bedingungen sich dartin mag, hervorzutreten und zu verschwinden, zu solideszieren und zu schmelzen, zu erstarren und zu fließen, sich auszudehnen und sich zusammenzuziehen. Weil nun alle diese Wirkungen im gleichen Zeitmoment zugleich vorgehen, so kann alles und jedes zu gleicher Zeit eintreten. Entstehen und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Geburt und Tod, Freud und Leid, alles wirkt durcheinander, in gleichem Sinn und gleicher Maße.³⁸⁵

Mit der äußerst anspruchsvollen Aufgabe, derart polar entgegengesetzte Elemente simultan zusammengesetzt darzustellen, ist der Verstand überfordert. Goethe als Poet sieht die grundlegende Möglichkeit zur Lösung des Problems in der Kunst: »Die wahre Vermittlerin ist die Kunst.«³⁸⁶ Es fragt sich aber, was für eine Gestalt diese Kunst sich dabei annimmt. Indem er die Unterschiede beider Fähigkeiten zum Ausdruck bringt, äußert Goethe zu Eckermann über die Aufgabe der Poeten wie folgt: »je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.«³⁸⁷ Nicht nur der Gegenstand, den der Poet behandelt, sondern die Poesie selbst ist also inkommensurabel. Für das so definierte Ziel der Poesie bzw. Kunst, nämlich sich ›inkommensurabel‹ darzubieten, hat er eine eigene Methode entwickelt:

³⁸⁴ HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 367, Nr. 17.

³⁸⁵ Ebd., Nr. 21.

³⁸⁶ Ebd., Nr. 18.

³⁸⁷ Gespräch mit Eckermann, 6. Mai 1827.

Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen lässt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.³⁸⁸

Damit verrät er uns ein Grundprinzip seiner Dichtkunst: Spiegeln und Widerspiegeln der »einander gegenüberstellte[n] und sich gleichsam ineinander abspiegelnde[n] Gebilde«. In diesem Zusammenhang spielt auch die Schleier-Metapher bei Goethe eine besondere Rolle. Diesen Zusammenhang finden wir z. B. in den Noten zum Buch *Suleika*: »Der Schleier irdischer Liebe scheint höhere Verhältnisse zu verhüllen.«³⁸⁹ Die drei Wörter »Schleier«, »scheinen« und »verhüllen« weisen in wechselseitigen Wirkungen auf »höhere Verhältnisse« hin. An dem ambivalenten Vorgang, ›scheinen‹ und ›verhüllen‹, hat der Schleier seinen passenden Anteil. »In diesem Prozeß von Verschleierung und Transparenz wird die spezifische Funktion und Struktur der Goetheschen Ironie deutlich.«³⁹⁰

Wiederum Eckermann gegenüber geht Goethe in seiner Theorie des ›Inkommensurablen‹ noch weiter. Er sieht *Faust* »als ein Ganzes immer inkommensurabel, aber eben deswegen, gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt.«³⁹¹ Er betont damit die Unfestlegbarkeit eines dichterischen Werkes zum Leserbezug. Um diese immer wieder anlockende, quasi erotische Dimension des literarischen Textes zu zeigen, sieht Goethe metaphorische im Fächer, wiederum das Schleier-Motiv variierend, das Sinnbild des dichterischen Wortes, wie es in seinem großen Gedichtzyklus *West-östlicher Divan* der Fall ist:

Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben
Blicken ein paar schöne Augen hervor.
Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,
Er verdeckt mir zwar das Gesicht,
Aber das Mädchen verbirgt er nicht,
Weil das Schönste, was sie besitzt,

³⁸⁸ Brief an Iken, 27. September 1827.

³⁸⁹ WA I, 41i, *West-östlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf Orient*, S. 88.

³⁹⁰ E. Bahr: *Die Ironie im Spätwerk Goethes. „... diese sehr ernsten Scherze ...“*. Studien zum ‚West-östlichen Divan‘, zu den ‚Wanderjahren‘ und zu ‚Faust II‘, Berlin 1972, S. 68.

³⁹¹ Gespräch mit Eckermann, 13. Februar 1831.

Das Auge, mir ins Auge blitzt.³⁹²

Der Fächer ist, wie der Schleier, in seiner paradoxen Einheit von Verbergen und Enthüllen, ein bedeutsames Symbol des Dichterischen, ja die »Dichtung schlechthin.«³⁹³ Man findet hier eine Akzentverschiebung zum Verständnis der Dichtung in der Neuzeit. Was der Dichter oder das dichterische Wort vermittelt, ist also nicht (mehr) die gottähnliche Wahrheit, die jenseits des Textes zu suchen ist, sondern das Geheimnis des Textes selbst. In einem Brief von Goethe an Zelter wird diese Einstellung zur Dichtung deutlich:

Wo Ihnen auch mein neuer Roman begegnet, nehmen Sie ihn freundlich auf. Ich bin überzeugt, daß Sie der durchsichtige und undurchsichtige Schleyer nicht verhindern wird bis auf die eigentlich intentionirte Gestalt hineinzusehen.³⁹⁴

Das dichterische Werk, das im 18. Jahrhundert langsam einen autonomen Status zu erwerben beginnt, fordert sein eigenes Geheimnis. Dabei sieht Goethe Anlaß dazu, immer neue Interpretationen der Dichtung zu ermöglichen, denn in einem Werk, »der Welt- und Menschengeschichte gleich, enthüllt das zuletzt aufgelöste Problem immer wieder ein neues aufzulösendes.«³⁹⁵ Ein dichterisches Werk teilt seine ontologische Seite mit der Welt- und Menschengeschichte. Dieses veränderte Verhältnis zu Dichtung und Geheimnis ist der Hintergrund für die obige Bemerkung. Im folgenden wird erörtert, wie der Ambivalenz behaltende Spagat zwischen beiden Welten für Goethe möglich wird. Obwohl paradoxe Formulierungen wie ›Mitteilen und Verschweigen‹, ›offenbares Geheimnis‹ und ›ernste Scherze‹ sich in ihren Funktionen überschneiden, werden sie zeigen, wie weit ihre Gegenüberstellungen reichen.

Mitteilen und Verschweigen

³⁹² HA 2, *Wink*, S. 25.

³⁹³ Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II*, Königstein/Ts. 1981, S. 50 f.

³⁹⁴ Brief an Zelter, 26. August 1809.

³⁹⁵ Brief an Grafen Reinhard, 7. September 1831.

In einem Brief an Schiller versucht Goethe seine innerste Natur mit »einem gewissen realistischen Tic«³⁹⁶ zu beschreiben. Dazu gehört die Tendenz, daß er seine Existenz, Handlungen und Schriften »den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich« findet. Eng verbunden mit dieser Neigung ist sein Hang, inkognito zu reisen. So kann er »das geringere Kleid vor dem bessern wählen, und, in der Unterredung mit Fremden oder Halbbekanntem, den unbedeutendern Gegenstand oder doch den weniger bedeutenden Ausdruck vorziehen«, um sich leichtsinniger zu betragen als er ist. Der wahre Charakter und die Reichweite dieser Aussage werden noch in Folgenden deutlicher. Mit seinem Gefälle zum Inkognito könne er sich ›zwischen sich selbst und zwischen seine eigne Erscheinung‹ stellen. Gemeint ist damit aber nicht nur die Neigung, sowohl sein Dasein als auch seine Werke »den Menschen aus den Augen zu rücken«, sondern wohl auch die, sie ihnen dadurch erst so recht ›in die Augen zu rücken‹. Der Balanceakt zwischen diesen Ebenen wird erst dadurch zum passenden Ausdruck für seine erzählerische Haltung.

Die Gestalt des Dichters ist bei Goethe auch manchmal diejenige, die ein Versteckspiel mit dem Leser spielt. Der Dichter in *Römischen Elegien* zeigt uns diesen Punkt ganz deutlich. Die Doppelstrategie, Verschweigen und Mitteilen, ist das Hauptmerkmal, das seine dichterische Existenz charakterisiert. Die frühe *Horen*-Fassung der *Römischen Elegien* belegt zumindest die eine Seite der Opposition gegen das Mitteilen zunächst ausdrücklich:

Fraget nun wen ihr auch wollt, mich werdet ihr nimmer erreichen
Schöne Damen und ihr Herren der feineren Welt!³⁹⁷

Verursacht wird diese oppositionelle Haltung des Dichters auch von den lästigen Fragen der Zeitgenossen, »Ob den auch Werther gelebt? ob den auch alles fein wahr sei? / Welche Stadt sich mit Recht Lottens der Einzigen rühmt?« Gegen solche neugierige Haltung des Lesers weiß er schon in frühen Jahren ein Abwehrsystem zu entwickeln und zugleich dies als Grundprinzip seines Dichtens zu bekennen. Am 21. August 1774 sagt er Jacobi gegenüber: »Sieh Lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist

³⁹⁶ Brief an Schiller, 9. Juli 1796.

[...], das bleibt ewig Geheimniss Gott sey Danck, das ich auch nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwätzern.«³⁹⁸ Goethe hat sicherlich vorausgeahnt, wie die Lese-Welt auf seine Liebeselegie reagieren wird. Also ist diese Bemerkung als eine Vorwarnung an den Leser zu verstehen. Außer diesem Groll gegenüber dem Leser ist dem Dichter als Liebendem Schweigen auferlegt: »das Schweigen geziemt allen Geweihten genau.«³⁹⁹

Doch wie lange kann er so schweigsam bleiben, wenn die Liebe zwar nicht das einzige, aber das schönste und unverzichtbare Sujet des Dichtens wäre? Anhand des Schicksals einer mythischen Figur wird diese Situation angedeutet. Es geht um die Geschichte von Anchises. Trotz der gebotenen Schweigepflicht verrät er seine Affäre mit Venus im Weinrausch. Die dadurch verdrossene Venus bittet Zeus darum, ihn mit dem Blitz zu bestrafen. Aber im letzten Moment lenkt sie selber den Strahl von Anchises ab, da sie aus voriger Liebe noch Mitleid für ihn trägt. Der Dichter selbst bricht schließlich einmal das Sprechverbot, denn »Dichten selbst ist schon Verrat.«⁴⁰⁰

Also handelt es sich hier nicht um eine kategorische Absage an das Dichten schlechthin und der damit verbundenen Annäherung an den Leser. »Dem Aufmerkenden«⁴⁰¹ bleibt immer die Möglichkeit ins Zentrum des dichterischen Werks zu rücken. Und Goethe als Dichter kann einfach nicht anders, als seine Schriften an den Tag zu bringen. Seine Aufgabe ist nicht totales Schweigen, sondern den Lesern mitzuteilen, und zwar in der Art und Weise, wie er die Symbolik als poetisches Verfahren dazu hernimmt:

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.⁴⁰²

Den zeitgenössischen Lesern der *Römischen Elegien* aber war es besonders schwierig, den »kunstreich ausgeführte Modus einer indirekten Mitteilung«⁴⁰³ zu spüren, nicht nur

³⁹⁷ Elegie II der *Horen*-Fassung, vgl. Dominik Jost: »*Deutsche Klassik: Goethes »Römische Elegien«*«, München u. a., 1978, S. 102. Auch MA 3.2, S. 38.

³⁹⁸ Brief an Jacobi, 21. August 1774.

³⁹⁹ HA 1, *Römischen Elegien*, S. 159.

⁴⁰⁰ HA 2, *West-östlicher Divan*, S. 97.

⁴⁰¹ Brief an Iken, 27. September 1827.

⁴⁰² HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 470, Nr. 749.

weil die seit dem Barock viel bekannten erotischen Stoffe mit Ich-Bezogenheit behandelt wurden, sondern weil das Publikum einfach bei alten Lesegewohnheiten geblieben war. Die nötige Distanz, die dem Dichter für sein Schaffen unentbehrlich ist und selbst im Gedicht thematisiert wird,⁴⁰⁴ wollten die zeitgenössischen Leser nicht wahrhaben. Die von Böttiger überlieferte moralische Kritik Herders repräsentiert diesen Sichtpunkt: »Die ›Horen‹ müßten nun mit dem u gedruckt werden.«⁴⁰⁵ Die entscheidende Wende, die die italienische Reise bei Goethe geschaffen hat, zeigt sich nicht nur in der berühmten Hingabe an die Spinozistische Naturphilosophie, sondern auch im Erlernen oder Vertiefen der literarischen Mittel. Wilhelm von Humboldt weiß diese Pointe richtig einzuschätzen:

es ist der Ernst, den immer auch das Spiel annimmt, sobald es ein schönes Spiel ist, die Tiefe, bis zu der Sie allemal die Empfindung verfolgen, und der Umfang, den Sie ihr geben. Daher erscheint z. B. die Liebe, selbst in ihren leichtesten Äußerungen und ihren flüchtigsten Aufwallungen, bei Ihnen immer groß, über den ganzen Charakter ausgegossen, mit Allem in Verknüpfung gebracht, vollkommen frei und rein und doch durchaus wahr und natürlich.⁴⁰⁶

Das sei das Prinzip, das bis in die Altersjahre anhalte: er übergebe seine Geheimnisse einzig »den verräterischen Blättern«.⁴⁰⁷ So ist es leicht, aus diesem Persönlichkeitsmerkmal des Dichters »den vexierbildhaften Charakter einer Dichtung«⁴⁰⁸ zu schlußfolgern.

⁴⁰³ Otto Lorenz: *Verschwiegenheit. Zum Geheimnis-Motiv der »Römischen Elegien«*, in: H. L. Arnold (Hrsg.): *Goethe. Text+Kritik*, München 1982, S. 130–152, hier S. 131.

⁴⁰⁴ K. Ph. Moritz hatte früher diese Opposition thematisiert: »Ich soll von dir reden, mein Guter! Und rede mit dir – Sieh! ich muß wieder Abschied von deinem Geiste nehmen, wenn ich von dir reden soll – das wird mir schwer – o hab Geduld mit mir meine Leser! es ist mir schwer geworden, mich von meinem Freunde zu trennen – ich sprach mit ihm, da ich mit euch sprechen sollte – denn ich wollte euch doch seine Geschichte erzählen.« (K. Ph. Moritz: *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*, in: *Werke*, hrsg. v. Horst Günther, Bd. 1, S. 404). Hinweis darauf Marianne Wünsch: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien »Literatur« und »Realität«*. Stuttgart u. a. 1975, S. 197, Anm. 12; zur ›Distanz‹ vgl. W. Müller-Seidel: *Goethe und das Problem seiner Alterslyrik*, in: *Unterscheidung und Bewahrung. Fs. für H. Kunisch*, hrsg. v. K. Lazarowicz/W. Kron, Berlin 1961, S. 259–276, hier S. 267.

⁴⁰⁵ *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, zusammengestellt v. Wilhelm Bode, 3 Bde., Berlin/Weimar 1979, Bd. 2, S. 41 f.

⁴⁰⁶ Wilhelm von Humboldt an Goethe, 25. Juni 1796.

⁴⁰⁷ Brief an Zelter, 5. Februar 1822.

⁴⁰⁸ Otto Lorenz: a. a. O., S. 132.

In der Doppelaufgabe, Geheimhalten und Verraten, wurzelt die Grundbedingung seiner Poesie. Eine Lösungsmöglichkeit dieser Aufgabe wird von Goethe im Lakonismus gesehen:

Das lebhaft poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes, erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so daß wir im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen zu glauben. Der Drang einer tiefen Anschauung fordert Lakonismus.⁴⁰⁹

Doch Lakonismus als Stilprinzip tastet nun wieder das bekannte Terrain der Symbolik ab. Die unmittelbare Beziehung beider Elemente verdeutlicht Goethe, indem er die künstlerischen Möglichkeiten der mythologischen Darstellungen untersucht. Ein Beispiel dafür ist die Begegnung Aktaions mit Diana:

was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist; und zwar sollte dieser hohe Gewinn einem jeden geistreichen Menschen fühlbar und einsichtlich sein; denn hier bestrebte sich die Darstellung des möglichsten Lakonismus.⁴¹⁰

Sowohl beim Lakonismus als auch bei der Symbolik geht es um die »sinnfällige[] Abbriviatnr komplexer Verhältnisse«, ⁴¹¹ die als begrenztes Einzelnes sich zum »unumschränkten All« erhebt und den Schwebezustand – »selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe« – innehat.

Offenbares Geheimnis

Das Oxymoron ›offenbares Geheimnis‹ taucht schon frühzeitig in *Harzreise im Winter* (›Geheimnisvoll-offenbar‹) auf.⁴¹² Diese Formel bezeichnet manchmal seine eigene

⁴⁰⁹ HA 12, *Des Knaben Wunderhorn*, S. 282.

⁴¹⁰ WA I, 49i, *Beispiele symbolischer Behandlung*, S. 191.

⁴¹¹ Walther Killy: *Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie*, in: *Gymnasium* 71 (1964), S. 134–150, hier S. 138.

⁴¹² In diesem Zusammenhang ist die Feststellung von Marlis Mehra nicht endgültig, daß diese Formel in einem Brief an Charlotte von Stein vom 1. Oktober 1781 zum erstenmal verwendet ist. Marlis Mehra: *Goethes Altersformel »offenbares Geheimnis«*. Eine kontextuelle Bedeutungsbestimmung, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 98 (1979), S. 178.

heimliche Liebe zur Frau von Stein,⁴¹³ aber auch manchmal den geheimnisvollen Eindruck der Natur und der Kunst. Das Wechselspiel zwischen Offenbaren und Verheimlichen bei Goethe findet auf dem Boden der grenzenlos optimistischen Naturanschauung statt:

Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen lässt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welchen von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.⁴¹⁴

Dieser Optimismus zeigt sich immer wieder in seiner Naturforschung, deren typisches Beispiel die berühmte Untersuchung der Schädelknochen bietet. Was ihn zur Überzeugung der ganzen Naturerfahrung geführt hat, ist ein Schafschädel, der »den Übergang innerlich ungeformter organischer Massen, durch Aufschluß nach außen, zu fortschreitender Veredlung höchster Bildung und Entwicklung in die vorzüglichsten Sinneswerkzeuge vor Augen stellte, und zugleich meinen alten, durch Erfahrung bestärkten Glauben wieder auffrischte, welcher sich fest darauf begründet, daß die Natur kein Geheimnis habe, was sie nicht irgendwo dem aufmerksamen Beobachter nackt vor die Augen stellt.«⁴¹⁵ In einem solchen Moment sieht man plötzlich die unerforschliche Herrlichkeit »von Angesicht zu Angesicht«, aber man soll sich sodann »wieder rückwärts in die Welt der Erscheinungen« wenden, »wo das in seiner Einfalt Unbegreifliche sich in tausend und abertausend mannigfaltigen Erscheinungen bei aller Veränderlichkeit unveränderlich offenbart.«⁴¹⁶ Das ist Goethesche Antwort auf die Frage, inwiefern wir das Unerforschte für unerforschlich erklären dürfen, und wie weit es dem Menschen vorwärts zu gehen erlaubt ist, ehe er Ursache hat, vor dem Unbegreiflichen zurückzutreten oder davor stille zu stehen.

Der Dichter-Figur geht es nicht anders. Dem lyrischen Ich der *Zueignung*, das auf dem Wege der Wahrheit zwischen dem Drang zum »Übermensch«, also »asozialen Egoisten«⁴¹⁷ und der »Pflicht des Mannes« wankt, wird das Lächeln des hohen Wesens

⁴¹³ Vgl. Brief an Frau von Stein vom 1. Oktober 1781 im Zusammenhang mit dem Lustspiel *Das öffentliche Geheimnis* von Friedrich Wilhelm Gotter; Brief an Frau von Stein, 23. Juni 1784 und 11. wie 24. August 1784.

⁴¹⁴ WA II, 11, *Über Naturwissenschaft im Allgemeinen, einzelne Betrachtungen und Aphorismen*, S. 128.

⁴¹⁵ HA 10, *Tag- und Jahreshefte* 1790, S. 436.

⁴¹⁶ WA II, 9, *Karl Wilhelm Nose*, S. 195.

⁴¹⁷ Friedrich Meinecke: *Lebenströster*, in: Goethe 16 (1954), S. 198–212.

verliehen, erst wenn es sagt: »Warum sucht' ich den Weg so sehnsuchtsvoll, / Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?«⁴¹⁸ Als Dichter, der die Nähe des göttlichen Wesens geschaut hat, will er mit dem Schleier der Dichtung, d. h. das Unsagbare verschleiern und zugleich offenbarend, ein Vermittler werden, und mit den Freunden »vereint dem nächsten Tag entgegen[gehn]!« Thematisch parallel, aber wiederum die Unendlichkeit der Welt betonend, heißt es in einem späten Gedicht: »deines Geistes höchster Feuerflug / Hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug; / Es zieht dich an, es reißt dich heiter fort, / [...] / Und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit.«⁴¹⁹ Dies ist die Beteiligungsmöglichkeit des beschränkten Wesens an der Unendlichkeit, die in der Sprache der Spinoza-Studie so formuliert ist: »Alle beschränkten Existenzen sind im Unendlichen, sind aber keine Teile des Unendlichen, sie nehmen vielmehr teil an der Unendlichkeit.«

Goethe sieht in der Kunst die passendste Ausdrucksform dieser Naturerfahrung. Er notierte in *Maximen und Reflexionen* folgendermaßen: »Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliches Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.« Diese Auffassung findet ihren Platz in den *Wanderjahren*, und zwar in der künstlerischen Erfahrung in Lago Maggiore:

nun verschmolz er aber mit seinem neuen Freunde aufs innigste und lernte, empfänglich wie er war, mit dessen Augen die Welt sehen, und indem die Natur das offenbare Geheimnis ihrer Schönheit entfaltete, mußte man nach Kunst als der würdigsten Auslegerin unbezwingliche Sehnsucht empfinden.⁴²⁰

Für den alten Goethe spielt diese Formel ›offenbares Geheimnis‹ eine Rolle, die als eine Gegenposition gegen die romantische Ästhetik betrachtet werden kann. Was für eine Gestalt die Kunst nehmen soll, ist Goethe von Anfang an klar. In *Dichtung und Wahrheit* erinnert er sich an Mercks schonungslose Kritik der schwärmerischen Naturerfahrung und seine Vorsehung: »Du wirst nicht lange bei ihnen bleiben! [...] Dein Bestreben [...], deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative, zu

⁴¹⁸ HA 1, S. 151.

⁴¹⁹ HA 1, *Prooemion*, S. 357.

⁴²⁰ HA 8, S. 229.

verwirklichen, und das gibt nichts wie dummes Zeug.«⁴²¹ Was er damit beabsichtigt, ist die Kritik an der anhaltenden, oder in gewissem Sinne zugespitzten subjektivistischen Kunstauffassung der jungen Generation.

Diese Haltung gilt – mit etlichen Parallelen ebenso in Goethes Gebirge-Erfahrung wie in der Dom-Erfahrung – auch im Zusammenhang mit der Erfahrung des Erhabenen. Wo die »Apprehension« gegen das Übermäßige dominiert, oder wo »Trümmer, Unordnung und Zerstörung« herrschen, strebt er danach, »einen Leitfaden zu ferneren Beobachtungen«⁴²² zu finden. Wenn das Subjekt seine Sehkraft genug übt, taucht dabei die verheimlichte Wahrheit blitzschnell auf, wie ein Schleier sich abzieht.

Anlehnend auf die überwältigende Größe des gotischen Doms wollten die Romantiker ihre Kunsttheorie entwickeln, indem sie den Dom mit dem Wald verglichen sehen. Sie wollten – davor auch Georg Forster – in ihm einen Antipoden zur klassischen Kunstidee. Im Gegensatz zur griechischen Baukunst, »der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte: des Schönen«, ist bei Forster die Gotik »unerreichbar«, »unermeßlich«, »unaufhaltsam« und »grenzenlos«. »In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes.«⁴²³ F. Schlegel stellt seinen Eindruck so dar: »Es gleichen, mit einem Worte, die Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst.«⁴²⁴

Goethes erster Eindruck vor dem Dom ist die »Apprehension« gegen das Übermäßige. Trotzdem wird die Auseinandersetzung mit ihm fortgesetzt. In ersten Blick sieht Goethes Versuch nicht anders aus als der Romantische. Er fängt auch damit an, den gotischen Dom als das Organische zu betrachten. In *Dichtung und Wahrheit* ist es augenfällig, daß die Methode, das »Rätsel« zu lösen, die Analogie mit dem biologisch Organischen ist:

⁴²¹ HA 10, *Dichtung und Wahrheit*, S. 128.

⁴²² HA 13, *Über den Granit*, S. 257.

⁴²³ Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein*, in: ders.: Werke, bearbeitet v. Gerhard Steiner, Berlin 1958, Bd. 9, S. 23f.

⁴²⁴ F. Schlegel: *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich*, in: KA 4, S. 179.

Man vergegenwärtige sich die stufenweis zurücktretenden Pfeiler, von schlanken, gleichfalls in die Höhe strebenden, zum Schutz der Heiligenbilder baldachinartig bestimmten, leichtsäuligen Spitzgebäudchen begleitet, und wie zuletzt jede Rippe, jeder Knopf als Blumenknopf und Blattreihe, oder als irgend ein anderes im Steinsinn umgeformtes Naturgebilde erscheint.⁴²⁵

Wo liegt aber dann der Unterschied zwischen der Goetheschen und der romantischen Ansichtweise des Doms? Kurzum, was Goethe als den methodischen Grundsatz seiner morphologischen Studien ausgesprochen hat, gilt auch für die Dombetrachtung: ›die Begrenzung‹, ›die Notwendigkeit‹, ›die innewohnende Sinnhaftigkeit‹ und ›die Gesetzmäßigkeit‹. Wachstum und Entwicklung als morphologische Ereignisse können in der Konzeption von Architektur selbst erkannt werden, wie ein Zitat aus den Gesprächen mit Eckermann belegt:

Man sieht in den Werken der altdeutschen Baukunst die Blüte eines außerordentlichen Zustandes. Wem eine solche Blüte unmittelbar entgegentritt, der kann nichts als anstaunen; wer aber in das geheime innere Leben der Pflanze hineinsieht, in das Regen der Kräfte und wie sich die Blüte nach und nach entwickelt, der sieht die Sache mit ganz anderen Augen, der weiß, was er sieht.⁴²⁶

Die Außerordentlichkeit des gotischen Doms versteht sich für Goethe als eine auf der kontinuierlichen Bahn laufende, dem allmählichen Entwicklungsgang der Natur folgende Erscheinung. Da handelt es sich nicht um die sich verlierende, mystifizierende Auffassung der Gotik, sondern um das »Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannigfaltige Leben hervorbringt.«⁴²⁷ Was wesentliche Form heißt, erläutert Goethe derselben Adressatin des obigen Briefes nach einem Jahr folgendermaßen:

Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, über welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.⁴²⁸

Der morphologische Gedanke also schließt die Tendenz des Unendlichen ein, aber in der möglichen Form. Hier wie dort (Natur und Gotischer Dom) kommt es darauf an,

⁴²⁵ HA 9, S. 385.

⁴²⁶ Gespräch mit Eckermann, 21. Oktober 1823.

⁴²⁷ Brief an Frau von Stein, 9. Juli 1786.

⁴²⁸ Brief an Frau von Stein, 9. Juni 1787.

durch den Nachweis einer morphologischen Strukturanalogie, einer strukturellen Vergleichbarkeit und Entsprechung das Vielheitliche, Mannigfaltige als konkrete Ausdrucksgestalten gewisser, sie einheitlich umfassender und durchwaltender Allgemein- und Ganzheitszusammenhänge einsichtig zu machen. Dabei ist nicht zu übersehen, daß Goethe die Architektur als »einen lebendigen, innerlich zielenden, aktiven Organismus«⁴²⁹ begreift. Die Gestalt ist ein Bewegliches, ein Werdendes.

Dieses organische Prinzip läßt sich noch in *Kunst und Altertum am Rhein und Main* feststellen. Hinter der Kulisse wird die Szene bestimmt durch die absichtliche Annäherung von Boisserées an Goethe, das Unbehagen in Weimar, Goethes Reisen an Rhein und Main, das enthusiastische, fanatische Empfangen⁴³⁰ in Köln usw. Er rechtfertigt seine neue Beschäftigung mit dem Dom wie folgt:

Überhaupt, wenn man mit der Welt nicht ganz fremd werden will, so muß man die jungen Leute gelten lassen für das was sie sind, und muß es wenigstens mit einigen halten, damit man erfahre was die übrigen treiben.⁴³¹

Er läßt also kein Auge von der Welt der jungen Leute. Was Goethe nach den zwei Besuchen in seinem Aufsatz geäußert hat, wäre wohl enttäuschend für die Romantiker gewesen. Denn selbst wenn er vom »Willkürlichen und Zufälligen« spricht, verliert er seine tief verwurzelte klassische Position keinesfalls aus den Augen:

Alles was uns daher als Zierde ansprechen soll, muß gegliedert sein, und zwar im höhern Sinne, daß es aus Teilen bestehe, die sich wechselseitig aufeinander beziehen. Hiezu wird erfordert, daß es eine Mitte habe, ein Oben und Unten, ein Hüben und Drüben, woraus zuerst Symmetrie entsteht, welche, wenn sie dem Verstande völlig faßlich bleibt, die Zierde auf der geringsten Stufe genannt werden kann. Je mannigfaltiger dann aber die Glieder werden, und je mehr jene anfängliche Symmetrie, verflochten, versteckt, in Gegensätzen abgewechselt, als ein offenbares Geheimnis vor unsern Augen steht, desto angenehmer wird die Zierde sein, und ganz vollkommen, wenn wir an jene ersten Grundlagen dabei nicht mehr denken, sondern als von einem Willkürlichen und Zufälligen überrascht werden.⁴³²

Mit der »versteckten Symmetrie« als einem »offenbaren Geheimnis« ruft sich Goethe den schon seit der italienischen Reise bekannten Begriff »der verheimlichten Symmetrie« wieder in die Erinnerung. In der Tat veröffentlicht er im gleichen Jahr,

⁴²⁹ Reinhard Liess: *Goethe vor dem Straßburger Münster*, Leipzig 1985, S. 188.

⁴³⁰ Vgl. Brief an August v. Goethe, 1. August 1815.

⁴³¹ Brief an Reinhard, 8. Mai 1811.

1816, – wohl als Gegengewicht – seine *Italienische Reise*. Ein Bericht von Dezember 1787 lautet so: »Ebenso ist auch hier in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Komposition alles ankommt, auf eine höchst geniale Weise obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur, so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genausten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund.«⁴³³ Die Natur- und Kunstanschauung erfolgt »synchronistisch«. So bereichert er mit dem Begriff – von dem Gedanken der einfachen Komposition entfernt – die klassische Idee.⁴³⁴

Ernste Scherze

Der frühe Hinweis auf dieses Oxymoron⁴³⁵ ist z. B. im Brief an den Herzog Carl August zu finden, zwar um die Naturlehre zu charakterisieren.

sie ist sicher, wahr, manichfaltig, lebendig; man mag viel oder wenig in ihr thun, sich an einen Theil halten oder auf's ganze ausgehen, leicht oder tief, zum Scherz oder Ernst sie treiben, immer ist sie befriedigend und bleibt doch immer unendlich, der Beobachter und Dencker, der ruhige und strebende jeder findet seine Nahrung.⁴³⁶

Aber die Eigenschaft des Wortes als Bezeichnung der Kunst oder des Kunstwerks findet man immer öfter in der klassischen Periode:

Jeder Künstler, wie jeder Mensch, ist nur ein einzelnes Wesen, und wird nur immer auf Eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, insofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigene Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.⁴³⁷

⁴³² HA 12, S. 148.

⁴³³ HA 11, S. 456.

⁴³⁴ Vgl. WA II, 7, *Principes de Philosophie Zoologique*, 189f.: »Sehen wir immer fort nur das Geregelte, so denken wir, es müsse so sein, von jeher sei es also bestimmt und deswegen stationär. Sehen wir aber die Abweichungen, Mißbildungen, ungeheure Mißgestalten, so erkennen wir, daß die Regel zwar fest und ewig, aber zugleich lebendig sei, daß die Wesen, zwar nicht aus derselben heraus, aber doch innerhalb derselben sich ins unförmliche umbilden können, jederzeit aber, wie mit Zügeln zurückgehalten, die unausweichliche Herrschaft des Gesetzes anerkennen müssen.«

⁴³⁵ Zu Wortbelege vgl. Ehrhard Bahr: *Die Ironie im Spätwerk Goethe*, Berlin 1972, S. 185–189.

⁴³⁶ Brief an Herzog Carl August, 26. November 1784.

⁴³⁷ HA 12, *Einleitung in die Propyläen*, S. 54.

Die ausschlaggebende Formel für diese Kunstauffassung fällt schließlich im allerletzten Brief an W. v. Humboldt vom 17. März 1832,⁴³⁸ indem sie *Faust* bezeichnet. Das ist aber keine von Goethe allein beherrschte Domäne. Man kann den zeitgenössischen Gebrauch dieser Formulierung z. B. auch bei Friedrich Schlegel finden, der die ›Sokratische Ironie‹ als Verwobenheit des »Heiligste[n] mit dem Fröhlichen und mit dem heitersten geistigen Scherz«⁴³⁹ bzw. als »Mischung von Scherz und Ernst, welche für viele geheimer und dunkler ist, als alle Mysterien« definieren wollte, oder bei Joachim Heinrich Campe, der zur Ironie-Definition die Bezeichnung »schalkhaften Ernst« oder »Schalksernst«⁴⁴⁰ empfohlen hat.

Seinerseits versuchte Goethe den eigenen Inhalt dieser Formel festzulegen, zuerst indirekt mit dem Differenzierungsversuch vom naheliegenden Begriffe. Im 7. Buch seiner Autobiographie, wo besonders von Zustand und Entwicklung der deutschen Literatur die Rede ist, lobt Goethe Wielands Talent, das sich dort am allerschönsten zeigt, wo es zwischen den ideellen Regionen und der wirklichen Welt, nämlich »zwischen Scherz und Ernst«⁴⁴¹ ein »leichte[s] Gefecht« gibt. Diesen ironischen Zustand sieht Goethe in *Musarion* auf vollkommenste verwirklicht. Die besondere Leistung seiner Werke liege darin, daß man ihnen »einen heiteren Widerwillen gegen erhöhte Gesinnungen«⁴⁴² zugeben kann, »welche, bei leicht verfehelter Anwendung aufs Leben, öfters der Schwärmerei verdächtig werden.« Diese Kritik Goethes an der Schwärmerei, die ursprünglich eine einseitige Abwertung des ›Fleisches‹ zugunsten des ›Geistes‹ ist, ist als ein ästhetisches Pendant zur Kritik aus erkenntnistheoretischer Perspektive zu betrachten, etwa der Kritik Kants an die Schwärmerei, der sie als die

⁴³⁸ In diesem Sinne vgl. auch den Brief an S. Boisserée, 24. November 1831: *Faust* als »diesen ernst gemeinten Scherzen«.

⁴³⁹ Friedrich Schlegel: *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, in: Kritische Aufgabe (= KA), hrsg. von Ernst Behler, Bd. 1, S. 405; *Lyceum-Fragmente*, Nr. 108. Schlegel macht diese Formel zur Basis für den Begriff ›romantische Ironie‹. Er notiert »Meister = ironische Poesie (wie Sokrates ironische Philosophie), weil es Poesie der Poesie.« (KA 18, S. 24). Vgl. dazu Eberhard Hüge: *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*, Berlin 1970, S. 127 ff.

⁴⁴⁰ Joachim Heinrich Campe: *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*, Bd. I., Braunschweig 1801, S. 433; zum Begriff »Schalk« bei Goethe siehe Momme Mommsen: *Der „Schalk“ in den Guten Weibern und im Faust*, in: Goethe 14/15 (1952/53), S. 171–202.

⁴⁴¹ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 271.

⁴⁴² Ebd.

wahnhafte Anmaßung ansieht, »über alle Grenze der Sinnlichkeit hinaus etwas sehen [...] zu wollen«. ⁴⁴³

Um das breite Spektrum dieser Begriffe bei Goethe richtig verstehen zu wollen, sollte man zuerst die anderen Anwendungsebenen der Formel zu Hilfe nehmen. Nach E. Bahr setzt die Formulierung ›ernste Scherze‹, nämlich die Ironie, bei Goethe sowohl die metaphysische, als auch die erkenntnistheoretische und weiter die ontologische Ebene voraus. Der metaphysische Charakter der Ironie liegt darin, daß sie »den Menschen fort von Hängen am Relativ-Wahren, an der begrenzten Einzelmeinung oder Einzelercheinung [reißt] und [...] ihn im Zustand der Schweben offen und bereit für das Schauen des Absolut-Wahren, im Abglanz, im Beispiel, in einzelnen und verwandten Erscheinungen [hält].« ⁴⁴⁴ Erkenntnistheoretisch entspricht die sprachliche Form der indirekten Annäherung »der indirekten Erkenntnisweise, in der der behandelte Gegenstand des Werkes ahnbar wird.« Bei der ontologischen Struktur, die in der Formel ›ernste Scherze‹ zum Ausdruck kommt, handelt es sich »um die vielzitierten Begriffe der Polarität und Steigerung, die Goethe als die beiden ›großen Triebräder aller Natur‹ bezeichnet hat.«

Mit diesen unterschiedlichen Dimensionen der Formel ›ernste Scherze‹ verträgt sich die ästhetische Ebene. Goethe versucht im *Der Sammler und die Seinigen* dieses Verhältnis klar zu definieren. Die schematische Untersuchung über ›Ernst‹ und ›Spiel‹ exponiert die Erscheinungsformen der jeweiligen Vereinseitigung von beiden Seiten. Dabei ist der Einfluß der Gemeinschaftsarbeit mit Schiller aus dem Ersetzen von ›Scherz‹ durch ›Spiel‹ erkennbar. Nach dem Begriff Schillers ist »das Ästhetische Ernst und Spiel zugleich«. ⁴⁴⁵ Und wenn hier schon Schillers Einfluß erwähnt wird, muß man auch über ›Stofftrieb und Formtrieb‹ reden, die sich jeweils als Leben und als Gestalt auf gestaltetes Leben, oder um es mit W. Kayser zu sagen, auf »lebende Gestalt« ⁴⁴⁶ richten. Aber wo nur ein Element dominiert, da hat es »individuelle Neigung« und »Manier« gemeinsam. Auf der Seite des Ernstes stehen speziell »Nachahmer«, »Charakteristiker« und »Kleinkünstler«, auf der Seite des Spiels »Phantomisten«,

⁴⁴³ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: Werke in 6 Bdn., hrsg. v. W. Weischedel, Bd. 5, S. 366.

⁴⁴⁴ E. Bahr: *Die Ironie im Spätwerk Goethes*, Berlin 1972, S. 20 f.

⁴⁴⁵ Schillers Brief an Goethe, 17. August 1797.

»Undulisten« und »Skizzisten«. Die wahre Kunst aber entspringt »nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel«. ⁴⁴⁷ Nur dort können »Kunstwahrheit«, »Schönheit« und »Vollendung« zustande kommen. Also da, wo der Künstler im Stande ist, »Gefühl fürs Ganze« ⁴⁴⁸ zu entwickeln, und da, wo der Künstler sich vor der subjektiven, willkürlichen und leichten Spielerei schützt. Es ist relativ einfach zu sehen, daß Goethe hier seinen Stilbegriff ausbaut. Im *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, wo er seine nachitalienische Kunsttheorie verfaßt, ist auch eine gewisse Dialektik nicht zu übersehen. Der Stil – der höchste Grad, wohin die Kunst gelangen kann – ruht »auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.« ⁴⁴⁹

2. Technische Hindergründe für Ambivalenz der Dichtung

Für seine paradoxen Formulierungen stehen Goethe die entsprechenden Stilmittel zur Verfügung. Um die ambivalenten Züge der Dichtung zu verdeutlichen, mobilisiert er Elemente, die ihm überliefert worden sind, wie etwa Obskuritas, Logogriphe, Kryptographie und Ironie. Er läßt dabei nicht beiseite, daß diese Elemente letzten Endes die Züge der Dichtung annehmen.

Obscuritas

In einer Rezension, die Goethe 1804 zusammen mit Johann Heinrich Meyer geschrieben hat, hatte er Gelegenheit, seine Meinung über die Übersetzungsarbeit zu äußern. Es ging um die Übersetzung von Johann Heinrich Füsslis *Lectures on Painting* (London 1801) ins Deutsche durch Johann Joachim Eschenburg:

⁴⁴⁶ Wolfgang Kayser: *Goethe und das Spiel*, in: ders.: *Kunst und Spiel*, Göttingen 1961, S. 30–46, hier S. 33.

⁴⁴⁷ HA 12, *Der Sammler und die Seinigen*, S. 96.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 93.

Das metaphorische Wort hat, gegen die einfache Darstellung, oder gegen den Begriff gehalten, immer etwas Trübes; metaphorische Redensarten und Perioden laufen noch größere Gefahr, den Gegenstand zu entstellen, und wenn bei Gleichnißreden vielleicht Subject, Prädicat, Zeitwort, Partikel in einer Sprache geschickt zusammen treffen, so wird man es doch in vielen Fällen für unmöglich erklären, eine solche Stelle in fremde Sprachen genau zu übersetzen.

Denn indem sich der Übersetzer bemüht, seine Metapher der Originalmetapher anzunähern, welche doch auch nur eine Annäherung zum Gegenstande oder Gedanken war, so entsteht aus dieser doppelten Annäherung gewöhnlich eine Entfernung, die nur dann vermieden werden kann, wenn der Übersetzer eben so gut Herr der Materie ist als der Verfasser.⁴⁵⁰

Die Übersetzung überhaupt steht bei Goethe im Verdacht der Unzulänglichkeit, weil dabei immer etwas Fremdes hineingeschmuggelt wird. Bei der Übertragung der metaphorischen Sprache befindet sich die Arbeit in einer noch schlimmeren Situation, zumal ein Bild in einer anderen Kultur etwas völlig anderes konnotieren kann. Selbst der gute Wille des Übersetzers, sich der Originalmetapher anzunähern, kann scheitern. In diesem Fall hilft nur die höhere Instanz, nämlich die Fähigkeit der Übersetzers, den ursprünglich gemeinten Gedanken des Originals in einfacher Darstellung begrifflich zu fassen. Das Verhältnis zwischen »Verfasser« und »Übersetzer«, das sich schnell zu dem zwischen Autor und Leser umdeuten läßt, setzt auch eine unüberwindbare Kluft zwischen diesen voraus. Das heißt aber nicht, daß der Leser bei der Lektüre destruktiv verfahren darf: »Das alles soll nur soviel andeuten, daß der Dichter, besonders der moderne, der lebende, Anspruch an die Neigung des Lesers, des Beurtheilers machen und voraussetzen darf, daß man constructiv mit ihm verfähre und nicht durch eine disjunctive Methode ein zartes, vielleicht schwaches Gewebe zerreiße oder den etwa schon vorhandenen Riß vergrößere.«⁴⁵¹

Die andere Ansicht, die aus dem obigen Zitat der Rezension herauszulesen ist, ist die Bestimmung der Dichtung als im wesentlich Sinne metaphorisch. Das trifft besonders auf Goethe selbst zu. Er sagt von sich selbst in Bezug auf das Gleichnis, das damals noch als »erweiterte Metapher«⁴⁵² verstanden wurde: »Gleichnisse dürft ihr mir nicht verwehren; / Ich wüßte mich sonst nicht zu erklären«. Dabei war er ganz bewußt, daß der bildliche Charakter der metaphorischen Sprache zum Rätsel führt:

⁴⁴⁹ HA 12, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, S. 32.

⁴⁵⁰ WA I, 40, *Braunschweig bei Vieweg: Vorlesungen über Malerei...*, S. 257.

⁴⁵¹ Brief an Eichstädt, 15. September 1804.

⁴⁵² Werner Keller: *Goethes dichterische Bildlichkeit*, München 1972, S. 104.

Man glaubt in reiner Prosa zu reden, und man spricht schon tropische, den Tropen wendet einer anders an als der andere, führt ihn in verwandtem Sinne weiter, und so wird der Streit unendlich und das Rätsel unauflöslich.

Vor allem hat das metaphorische Wort »etwas Trübes«. Mit diesem Merkmal ›Trübheit‹ bezieht sich Goethe auf die rhetorische Kategorie ›obscurus‹. Das Wort ›obscurus‹ oder seine Ableitung bedeutet etymologisch ›bedeckt‹, ›verhüllt‹. Das bedeutet aber nicht die absolute schwarze Finsternis, sondern »dämmerig-fahle und trübe Schattierungen«. ⁴⁵³ Wenn Arthur Henkel in seiner Studie zu *Wanderers Sturmlied* es als seine Aufgabe versteht, »das dunkle Gedicht des jungen Goethe« ⁴⁵⁴ verständlich zu machen, bringt er durch die Bezeichnung ›dunkel‹ die oben genannte rhetorische Domäne ins Spiel. »Die geschliffene Dunkelheit poetischer Manierismen und die kunstvolle Verrätselung von Welt ins Sprachspiel« ⁴⁵⁵ sind, nach ihm, die Merkmale der enigmatischen Werke Goethes.

Die Struktur des dichterischen Werks, die in metaphorischen Worten wie untereinander gestuft sichtbar wird, kann erst in etwas größeren Ebenen sukzessiv gebildet werden. In den *Wanderjahren* scheint das rhetorische Stilprinzip bis zum allgemeinen Dichtungsprinzip erhöht zu werden. Selbst die Romanfiguren sind in der Lage, solche Mittel zu erwerben, wie etwa die pilgernde Törrin, die sich sowohl »das andeutende Verschweigen« ⁴⁵⁶ als auch »die bewußte Doppeldeutigkeit der Rede« ⁴⁵⁷ verfügbar macht. Oder der Schauspieler in *Der Mann von fünfzig Jahren*, der die geheimhaltende Manier des Romans anschaulich macht mit dem Kommentar: »Das müßte gar eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren Letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hereintritt.« ⁴⁵⁸ Darum ist es kein falscher Wunsch, wenn man auch vom Erzähler solches Verhalten erwartet. Der Erzähler betont seine Herausgeberrolle und mischt sich ständig in den Erzählstrom ein,

⁴⁵³ Manfred Fuhrmann: *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike*, in: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, München 1966, S. 47–72, hier S. 50.

⁴⁵⁴ Der Untertitel heißt *Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*.

⁴⁵⁵ Arthur Henkel: *Wanderers Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt a. M. 1962, S. 11.

⁴⁵⁶ Manfred Karnick: „*Wilhelm Meisters Wanderjahren*“ oder die Kunst des Mittelbaren, München 1968, S. 78.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ HA 8, S. 177.

und zwar mit solchem Kommentar: »Doch ist uns versagt nähere Kenntniß davon gleich jetzt zu erteilen, weil einem Büchlein wie dem unsrigen Rückhalt und Geheimniß gar wohl ziemen mag.«⁴⁵⁹ Die Mitteilung findet nur soviel statt, um das Notwendige für das Verständnis der Geschichte preiszugeben, wobei der Verfasser immer wieder das Wesentliche verdunkelt:

Wie sich nun der Freund aus einer solchen Verlegenheit gezogen, ist uns selbst unbekannt geblieben, und wir müssen den Fall unter diejenigen rechnen, über welche die Musen auch wohl einen Schleier zu werfen sich die Schalkheit erlauben. Genug, das Jagdgedicht selbst ward abgesendet, von welchem wir jedoch einige Worte nachzubringen haben.⁴⁶⁰

Diese Manier der Mitteilungsenthaltung oder gar des Schweigens kommt aus dem Bewußtsein, daß das Gesagte immer einseitig wirkt. Schon aus Rom berichtet er: »Je länger man Gegenstände betrachtet, desto weniger getraut man sich etwas allgemeines darüber zu sagen. Man möchte lieber die Sache selbst mit allen ihren Theilen ausdrücken oder gar schweigen«. Jedoch ist es keine Absicht Goethes, uns durch das noch ungesagt Gebliebene in die absolute Leere zu führen, sondern zur Neugierde auf den Gegenstand hin und zur Ehrfurcht vor dem, was auf einen Schlag nicht erledigt wird. Hier wird der Charakter der Dichtung deutlich, den W. Schadewaldt bei seinem im Gegensatz zwischen Wissenschaft und Dichtung zu zeigen versucht: Der Goethesche »Weg der Dichtung als Sehertum des Seienden«.⁴⁶¹ Hierbei tritt die Rätselhaftigkeit der dichterischen Sprache in mythischer Eigenschaft auf, nämlich durch »adäquat gestufte Deutlichkeit (sapheneia)«. ⁴⁶² Während der Begriff der Wissenschaft ein Objekt möglichst exakt bestimmen und bezeichnen will, vollzieht das dichterische Wort »mit seinem energisch verhüllenden Offenbaren«⁴⁶³ den Effekt der Natur, die genauso handelt.

Logograph, Scharade und Rätsel

⁴⁵⁹ WA I, 25ii, S. 28.

⁴⁶⁰ HA 8, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 198.

⁴⁶¹ Wolfgang Schadewaldt: *Das Wort der Dichtung*, in: ders.: *Goestudien. Natur und Altertum*, Zürich und Stuttgart 1963, S. 405–432, hier S. 410.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd., S. 414.

In einem Paralipomena seiner naturwissenschaftlichen Schriften erwähnt Goethe »die ursprüngliche eigentliche etymologische Bedeutung eines Wortes«.⁴⁶⁴ Sie habe mehr Gewalt über die Vorstellung, als man gewahr wird. Was für diesen Gedankenzusammenhang in Betracht kommt, ist Moritzens etymologische Arbeit, die beabsichtigt, auf der Grundlage eines »Verstands- und Empfindungsalphabets«⁴⁶⁵ solche Wörter zu bilden, die nicht willkürlich, sondern dem innern Sinn gemäß wären. Der andere Ideenspender beim Gedanken über Ursprung und Entwicklung der Sprache war Herder. In der Anfangsszene der Klassischen Walpurgisnacht im *Faust II* artikuliert sich dieser Einfluß, und zwar mit sprachspielerischen Zügen. Die Greife, die von Mephisto als »Greise« begrüßt worden sind, werden verstimmt und versuchen ihren Namen etymologisch zu erklären: »Jedem Worte klingt / der Ursprung nach, wo es sich her bedingt« (V. 7094 f.). Von Herder wurden die Greife als Hieroglyphe der Sprachentstehung erklärt. Ihre Name werde danach gemacht, wie sie »tönen«. Sie heißen also Greife, weil sie »Grei« Schnarrende sind. Ein weiteres Merkmal, das aus diesem Namen stammt, ist die Eigenschaft »Zugreifen«. Die Verwandtschaft zwischen »Grei« und »Greifen« wird von den Greifen selbst so formuliert: »Man greife nun nach Mädchen, Kronen, Gold, / Dem Greifenden ist meist Fortuna hold.« (V. 7102 f.) Herders Sprachtheorie zufolge ist »die ganze vieltönige, göttliche Natur [...] Sprachlehrerin und Muse! Da führet sie alle Geschöpfe bei ihm vorbei: jedes trägt seinen Namen auf der Zunge und nennet sich, diesem verhüllten sichtbaren Gotte! als Vasall und Diener. Es liefert ihm sein Merkwort ins Buch seiner Herrschaft, wie einen Tribut, damit er sich bei diesem Namen seiner erinnere«.⁴⁶⁶

Die Lust am etymologischen Spiel scheint Goethe im Wortspiel zu bewahren. Er schreibt am 14. Februar 1814 einen Brief an den Berliner Freund Zelter: »Damit ja kein Posttag versäumt werde, sende ich Dir sogleich Singbares und Klangloses; laß das Eine Deinem Kunstsinne, das Andere Deinem Verstand gefallen.« Mit »Singbares« meint

⁴⁶⁴ WA II, 13, *Zur Morphologie*, S. 60.

⁴⁶⁵ HA 11, *Moritz als Etymolog*, S. 460 f.

⁴⁶⁶ Herder: *Über den Ursprung der Sprache*, in: Werke, Bd. II, München 1987, S. 289. Zum Einfluß Herders in dieser Szene vgl. MA 18.1, Kommentar, S. 847 f.

Goethe die Gedichte, die er Zelter zur Vertonung anheimgibt. »Klangloses« heißt ein dem Brief beigelegtes Gedicht, das mit *Logogryph* überschrieben ist.

Das erste gibt mir Lust genug,
Das zweite aber macht mich klug.⁴⁶⁷

Nicht nur der eigentliche Adressat Zelter beschäftigte sich mit der Lösung dieses Rätsels, sondern auch andere Leute fühlten sich herausgefordert, selber das Rätsel zu lösen.⁴⁶⁸ Als Ergebnis werden präsentiert: Schauen/Schaden, Locke/Glocke, vulva/uva. usw. Goethes Hang zum Rätsel hat aber nicht bloß mit Spaßmachen zu tun, sondern steht im engen Zusammenhang mit der Dichtung selbst.

Warum Goethe ›Logogryph‹ vor der damals schon üblichen Bezeichnung ›Logogriph‹ bevorzugte, könnte dadurch beantwortet werden, daß unter den lateinischen Nebenformen griphus und gryphus (= Fangnetz, Rätsel) das letztere dem schon im Zusammenhang mit Herderschen Sprachtheorie erwähnten gryps (= der Vogel Greif) näher steht und dadurch für einen weiteren Sinneszusammenhang sorgen kann.⁴⁶⁹ Bei der Bezeichnung Logogryph ist schnell zu fassen, daß dieses Wort mit Logos zu tun hat. In der Tat ist sich Goethe dieses Zusammenhangs inne, wenn er das Wort Logogryph verwendet: »Da kein Zeitblatt ohne Räthsel und Charaden bestehen kann, so gönne man mir solche Logogryphen, hinter denen sich wenigstens einiger Logos versteckt hält.«⁴⁷⁰

Es fragt sich allerdings, was diese etymologische Reflexion über die Sprache mit der poetischen Sprache zu tun hat. Diese Frage ist im Zusammenhang mit einem großen Gedichtprojekt Goethes, nämlich dem *West-östlichen Divan* zu beantworten. Kurz nach der Sendung des Gedichts *Logogryph* fängt Goethe an, den *Divan* zu schreiben. Wichtig ist in unserem Zusammenhang eine technische Methode der orientalischen Dichtungsprinzipien, für die Goethe sich interessiert, nämlich Blumen- und Zeichenwechsel. Die Haupteigenschaft der orientalischen Poesie, meint Goethe, liegt in

⁴⁶⁷ WA I, 4, *Logogryph*, S. 168.

⁴⁶⁸ Zur Rätsellösung vgl. Rupprecht Matthaei: *Ein Logogriph als Glied der großen Konfession Goethes*, in: Goethe N. F. 28 (1966), S. 50–66; ders.: *Noch einmal zu Goethes Logogryphen*, in: Goethe N. F. 31 (1969), S. 174–178; Hans Kirste, in: *Münchener Medizin* 110 (1968), Sp. 1382–1384; Hans Sachse, in: *Goethe-Jahrbuch* 89 (1972), S. 220 ff.; Gustav Lohmann: *Goethes Logogryph*, in: *JbFDH* 1973, S. 97–111.

⁴⁶⁹ Diese Meinung vertritt Gustav Lohmann: *Goethes Logogryph*, in: *JbFDH* 1973, S. 97–111, S. 98 f.

⁴⁷⁰ WA I, 41.2, *Beilage zum Aufsatz Neueste deutsche Poesie*, S. 280.

einer gewissen Lust und Richtung der Nation, »Rätsel aufzugeben, wodurch sich zugleich die Fähigkeit ausbildet, Rätsel aufzulösen, welches denjenigen deutlich sein wird, deren Talent sich dahin neigt, Scharaden, Logogryphen und dergleichen zu behandeln.«⁴⁷¹ Goethe weiß aus der Eigenart der orientalischen Poesie eine allgemeine Bedeutung für die Poesie zu entwickeln, indem er den Blumen- und Zeichenwechsel ans traditionelle Worträtsel anknüpft.

Eigentlich wurde er auf dieses Stilmittel viel früher aufmerksam gemacht. Die 1763 erschienenen *Briefen aus der türkischen Botschaft* von Lady Mary Wortley Montagu empfiehlt er seiner Schwester, um ihren Verstand trainieren zu lassen.⁴⁷² In einem Brief vom 16. März 1718 aus jenen *Briefen*⁴⁷³ versucht Lady Montagu nach einem Muster des türkischen Liebesbriefes selber ein Gedicht zu gestalten. Es geht um die sogenannte Blumensprache, die den Inhalt des Liebesbriefes dadurch ausmacht, daß zu jedem Gegenstand, der in einer Schachtel mitgeliefert wird, ein Vers gehört, der sich auf den Namen eines Gegenstandes reimt. Das erst durch Hammers *Fundgruben des Orients* wiedererweckte Interesse an Orientalistik gibt Goethe einen großen Schub, das östliche Beispiel nachzubilden. Was die Zeichensprache angeht, ist Hammer der Auffassung, sie sei geographisch, sexuell, genetisch und qualitativ stark begrenzt. Für Goethe aber ist sie »edlen Ursprungs, wesensversandt mit westlichen Spielen, die auch zu einer hohen Vermählung zwischen Liebe und Geist führen können.«⁴⁷⁴ Unter der Leitung des »Geistes«, das »der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist«,⁴⁷⁵ beziehen die Dichter »die entferntesten Dinge leicht aufeinander«. Es handelt sich hier um Witz, der weder selbstsüchtig noch selbstgefällig ist. Man merkt ohne Schwierigkeiten, daß diese Erläuterung über den Witz nah mit der Definition der Ironie verwandt ist.

Diesem Wortspiel wird aber noch ein weiteres Merkmal verliehen, das das Gleichnis des Worträtsels mit der Dichtung ergänzt. Erforderlich ist die Fähigkeit des Empfangenden, das Wort zu suchen, das auf einen ihm zugesendeten Gegenstand sich

⁴⁷¹ HA 2, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, S. 190.

⁴⁷² Vgl. Antwort Goethes auf Cornelias Brief vom 6. Dezember 1765.

⁴⁷³ In: *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, Bd. 1: 1708–1720, hrsg. v. Robert Halsband, Oxford 1965.

⁴⁷⁴ David Lee: *Objektivität oder dichterische Eigenart? Goethes Verhältnis zu seinen Quellen im „Noten“-Kapitel „Blumen- und Zeichenwechsel“*, in: *Goethe-Jahrbuch* 94 (1977), S. 236–255, hier S. 252.

⁴⁷⁵ HA 2, S. 165.

reimt, sodann aber auszuspähen, »welcher unter den vielen möglichen Reimen für den gegenwärtigen Zustand passen möchte?« Also die Lösung ist ganz und gar nicht festgelegt. Hierbei muß »eine leidenschaftliche Divination« vorhanden sein, die unabdingbar für die Interpretation der wandelbaren Situationen ist.

Goethe äußert dazu noch einen anderen Bezugspunkt, um die Dimension dieses Stilmittels zu vergrößern: den »organische[n] Magnetismus«. Einige Jahre zuvor hat sich Goethe in einem Roman, nämlich in den *Wahlverwandtschaften* mit diesem Thema auseinandergesetzt. Das Ziel dieses Romans, wie Goethe in der Selbstanzeige mitteilt, liegt darin, »etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen«, ⁴⁷⁶ und so »in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückzuführen«. Die großen Themen wie alchemistische Theorien und mythologische Konstellationen, aber auch soziale Verhältnisse fließen ein in die scheinbar harmlosen Buchstabenspiele. Die chemische Gleichnisrede, die Gruppierung und Umgruppierung, Trennung und Verbindung der individuellen Elementen vereinfacht darstellt, begleitet die psychischen Entwicklungen der Figuren. Die Kombination, die von AB-CD über AD-CB bis zum AC-BD übergeht, wird von dem Kindnamen Otto weiter unterstützt. Der Name OTTO als Palindrom charakterisiert »die ironische Erfüllung und Zerstörung der kreuzweise geschlossenen Wahlverwandtschaften«. ⁴⁷⁷ Was schließlich dieses rätselhafte Spiel versiegelt, ist Stilprinzip des Romans: »Die Dominanz des Verschwiegenen über das Ausgesprochene«. ⁴⁷⁸

Kryptographie (Chiffre)

Beim Verständnis der Hieroglyphe dominiert der neuplatonische Gedanke bis in die Aufklärung. Da wird die göttliche Herkunft und Semantik der unentzifferbaren

⁴⁷⁶ HA 6, Kommentar, S. 621.

⁴⁷⁷ Heinz Schlaffer: *Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in: Norbert W. Bolz (Hrsg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 211–229, hier S. 217.

⁴⁷⁸ Heinz Schlaffer: a. a. O., S. 221 f.

Schriftzeichen betont. Der große Ideenspender dafür war Marsilio Ficino.⁴⁷⁹ Noch bei Hamann ist die Spur dieses Gedankengutes zu erkennen. Gott ist für ihn »ein Schriftsteller«, ⁴⁸⁰ der allerdings durch die Chiffrierung das Verstehen nicht leicht macht: »Das Buch der Natur und der Geschichte sind nichts als Chyffern, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, der die heilige Schrift auslegt und die Absicht ihrer Eingebung ist.«⁴⁸¹ Ein anderer Versuch, die Hieroglyphen als eine erste Form der Verschriftlichung der Sprachen zu verstehen, deren Systematik nur noch nicht entschlüsselt worden ist, wurde von Robert Warburton unternommen.⁴⁸² Es gab aber die dritte Variante, die einen mittleren Weg nimmt. Herder z. B. schreibt folgendes, indem er die Vermittlungsabsicht beider oben genannten Auffassungen verdeutlicht:

Was waren die Hieroglyphen? Sinnbilder ihrer Götter und Naturkräfte! sagt der Eine. Nichts als Elemente einer rohen Schreibkunst! sagt der Andre, und da steht man. Ob beide nicht Eins sagen könnten? Ob Symbole der Götter und der Natur nicht eben zugleich Versuche der ersten Schreibkunst gewesen?⁴⁸³

Goethe, der mit dieser Idee nicht unbekannt war, verstärkt die säkularisierte Version der Auffassung, indem er seine Symboltheorie für diesen Zweck verwendet. Das Symbol wirkt bei ihm als »Klammer [...], die die Polaritäten seiner Natur-, Kunst- und Geschichtsbetrachtung zusammenhält, als der letztmögliche und höchstgesteigerte Wechselbezug von Gegenstand und Bedeutung, Zweck und Sinn, Organik und Metaphysik, Biologie und Ontologie, als Säkularisierung auch dessen, was Hamann und Herder als Chiffersprache Gottes gedeutet hatten, als coincidentia oppositorum.«⁴⁸⁴

Es gab Leute in der Goethezeit, die ernsthaft daran dachten, Kryptographie als ein Modell für Poesie zu praktizieren. Melchias Uken z. B. hatte eine Ambition, mit seiner *Geheimschreibkunst in Versen* jedem die Gelegenheit zu geben, »allein durch Hülfe

⁴⁷⁹ Zum Einfluß Ficanos vgl. Hans Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung*, München 1972.

⁴⁸⁰ Hamann: *Biblischen Betrachtungen*, in: *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hrsg. v. Josef Nadler, Wien 1950, Bd. 1, S. 5, vgl. auch Bd. 2, S. 206.

⁴⁸¹ Hamann: *Brocken*, Bd. 1, S. 308.

⁴⁸² Vgl. dazu Dirk Kemper: *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart 1993, S. 187.

⁴⁸³ Herder: *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Berlin 1877–1913, Bd. 6, S. 387. Hinweis darauf Gideon Stiening: *Die Metaphysik des Hieroglyphischen. Zur Begründungsstruktur religiöser Ästhetik in Ludwig Tiecks Roman »Franz Sternbalds Wanderungen«*, in: *JbFDH* 1999, S. 121–163, S. 131 f.

⁴⁸⁴ Franz Koch: *Goethes Gedankenform*, 1967, S. 254.

seiner Muttersprache einen lateinischen oder deutschen Brief, und zwar in einem Elegiaschen Gedichte [zu] schreiben und einem Abwesenden die geheimen Gedanken seines Herzens ohne allen Verdacht eines darunter verborgenen Geheimnisses offenbaren«⁴⁸⁵ zu können. Der große Physiognomiker J. K. Lavater hat auch versucht, diese Technik anzuwenden, und zwar in seinem *Geheimen Tagebuch. Von einem Beobachter Seiner Selbst* (1771). Bei ihm findet allerdings der chiffrierte Text, der z. B. die Zerstreuung seines Blicks durch »eine zufälliger Weise entblöbte Brust einer Wärterinn«⁴⁸⁶ in die Geheimschrift verbergen sollte, eine doppelte Sicherung durch die Eintragung ins Tagebuch.

Goethe behandelt dieses Thema im Rahmen des großen Gedichtzyklus *Divan*. Das Gedicht *Geheimschrift* fängt an mit der Beschreibung der politischen Atmosphäre um Wiener Kongreß herum. Wohl bekannt ist der Unwille Goethes gegen diese politische Versammlung der Könige.⁴⁸⁷ Vom »Wiener Wirrwarr«⁴⁸⁸ oder dem »großen Hexenkessel«⁴⁸⁹ ist die Rede. Die Zeit des *Divans* ist auch eine Zeit, in der die Sendung von geheimen Chiffren die Welt beschäftigte, nämlich die Zeit der diplomatischen Geheimtuererei. Damals gab es Lernmaterial für diese Chiffrierkunst. Über die Historie und den Anwendungsbereich vom Chiffrierwesen wollte ein Buch von Johann Ludwig Klüber informieren: *Kryptographik. Lehrbuch der Geheimschreibekunst (Chiffrir- und Dechiffrirkunst) in Staats- und Privatgeschäften. Mit vier Tabellen und sechs Kupfertafeln* (1809). Goethe karikiert in seinem Gedicht weiter die Verhaltensweisen, die der Umgang mit Chiffren mit sich bringen wird. Jede Wendung stellt dabei »sich selbst ins Gleiche«.⁴⁹⁰ Aber liegt der Mechanismus der Geheimschrift doch eigentlich gerade darin, geschützt von der lauschenden Außenwelt einen geheimen aber direkten Zugang zum Adressaten zu finden? Kann Goethe als Dichter dafür mehr bieten?

⁴⁸⁵ Zitiert nach Stefan Rieger: *Literatur – Kryptographie – Physiognomik. Die Lektüren des Körpers und die Decodierung der Seele bei Johann Kaspar Lavater*, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hrsg.): *Geschichte der Physiognomik. Text · Bild · Wissen*, Freiburg im Breisgau 1996, S. 387–409, hier S. 398, Anm. 41.

⁴⁸⁶ Johann Kaspar Lavater: *Unveränderte Texte aus dem Tagebuche eines Beobachters seiner selbst*, bearbeitet v. Christoph Siegrist, Bern/Stuttgart 1978, S. 104.

⁴⁸⁷ Vgl. dazu Momme Mommsen: *Studien zum West-östlichen Divan*, Berlin 1962, S. 87 ff.

⁴⁸⁸ Brief an Carl August, 27. Dezember 1814.

⁴⁸⁹ Brief an G. Sartorius, Mitte Januar 1815.

⁴⁹⁰ HA 2, *Geheimschrift*, S. 85.

In den Noten zum *Divan* macht Goethe von Anfang an klar, es gehe bei Geheimschrift um einen »ästhetische[n] Sinn, der sich der höchsten Dichtung gleich stellt.«⁴⁹¹ Wo erlebt ein Dichter schöneres, als daß ein Leser von seinem Werk im tiefsten Herzen berührt wird und reagiert darauf, und zwar in derselben Art und Weise, wie es der Dichter unternommen hat? Dies war der Fall zwischen Goethe und Marianne von Willemer. Was dieser Beziehung ein geheimnisvolles Aussehen verleiht, ist der Vorgang der Entstehung der Gedichte. Nicht alle, aber einige schöne Gedichte, z. B. *Geheimschrift*, *Abglanz* und die Nachlaß-Gedichte »Und warum sendet [...]«, »Schreibt er in Neßky [...]«, sind so entstanden, daß »zwei Personen, die ein Buch verabreden und, indem sie Seiten- und Zeilenzahl zu einem Briefe verbinden, gewiß sind, daß der Empfänger mit geringem Bemühen den Sinn zusammenfinden werde.«⁴⁹² Zum Chiffrierbuch, nämlich »zum Werkzeug ihres Gefühlwechsels« wurde Hammers Hafis-Übersetzung verwendet. Dadurch wird die intertextuelle Basis der Chiffrendichtung gegründet. Dafür bietet die frühere Tradition ein Vorbild, in der man mit großer Fertigkeit »biblische Sprüche« oder »die heilige Schrift« auf alles anwendet, was vorkommt. Aber nicht nur sie, sondern die »klassische[n] Worte« übernehmen die Rolle der Vorlage. Dazu kommen noch die Schriften der »einheimischen Dichter«. Durch all diese entstehen »die witzigsten, anmutigsten Erwiderungen«⁴⁹³ und die Möglichkeiten, »Gefühl und Ereignis als ewig wiederkehrend« zu bezeichnen und auszusprechen. Beim Chiffrenwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer ist es genauso: »herrliche zerstreute Stellen des unschätzbaren Dichters werden durch Leidenschaft und Gefühl verbunden, Neigung und Wahl verleihen dem Ganzen ein inneres Leben, und die Entfernten finden ein tröstliches Ergeben, indem sie ihre Trauer mit Perlen seiner Worte schmücken.« Die zentrale Stelle des Gedichts lautet:

Ist unbedingten Strebens
Geheime Doppelschrift,
Die in das Mark des Lebens
Wie Pfeil um Pfeile trifft.

⁴⁹¹ HA 2, S. 193.

⁴⁹² Ebd., S. 194.

⁴⁹³ Ebd., S. 193.

Mit dem Wort »unbedingt« wird gemeint: »über alle Bedingungen hinausgehend, ins Absolute sich erhebend«. ⁴⁹⁴ Diese unerschütterliche und unfehlbare Liebe wird durch das Medium »Geheime Doppelschrift« mitgeteilt. Die Chiffre selbst oder auch das aus dieser Geheimschrift entschlüsselte Gedicht ist »ein bunter Strauß«, der »von abertausend Blüten« gebildet ist, es ist »ein vollbewohntes Haus, das »von englischen Gemüthen« vollgefüllt ist, ja es ist ein Extrakt, das aus den Vorlagen, die selber nicht minderwertig sind, herausgenommen wird.

Aber wo befindet sich denn die Möglichkeit, die »Geheime Doppelschrift«, nämlich die rückhaltlose Liebe ausdrückende »vorsichtig-zweideutige[] Form« ⁴⁹⁵ als eine spezifische Erscheinungsform der Dichtung anzusehen? »Jede Form«, wie der junge Goethe schon sagt, »auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres.« ⁴⁹⁶ Durch die Transformation kommt etwas Unwahres ins Verhältnis, ohne daß die Leidenschaft dadurch gemildert wird. Mit demselben Argument verteidigt er sich gegen den Vorwurf eines berühmten Zeitgenossen. Als ein eifriger Leser von *Werther* kritisiert Napoleon, eine gewisse Stelle sei nicht naturgemäß geschildert. Souverän erwidert Goethe dagegen, »daß an dieser Stelle etwas Unwahres nachzuweisen sei.« ⁴⁹⁷ Dann begründet er weiter seine These über die Kunstwahrheit wie folgt: »es wäre dem Dichter vielleicht zu verzeihen, wenn er sich eines nicht leicht zu entdeckenden Kunstgriffs bediene um gewisse Wirkungen hervorzubringen, die er auf einem einfachen natürlichen Wege nicht hätte erreichen können.« Diese Szene dokumentiert den Übergang von der Naturnachahmung zur Kunstwahrheit. Dieses Thema gibt nachher Anlaß zur Diskussion über »Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke«. ⁴⁹⁸

Dem obigen Zitat über »etwas Unwahres« aus *Goethes Brieftasche* folgen weitere aufschlußreiche Hinweise:

allein sie [die Kunstform] ist ein- für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht

⁴⁹⁴ HA 2, Kommentar von E. Trunz, S. 644.

⁴⁹⁵ Stuart Atkins: *Zum besseren Verständnis einiger Gedichte des ›West-östlichen Divan‹*, in: Edgar Lohner (Hrsg.): *Interpretation zum West-östlichen Divan Goethes*, Darmstadt 1973, S. 95–146, hier S. 133.

⁴⁹⁶ HA 12, *Aus Goethes Brieftasche*, S. 22.

⁴⁹⁷ WA I, 36, *Biographische Einzelheiten*, 272 f.

⁴⁹⁸ HA 12, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, S. 62–73.

gegeben wird, wird's nicht erjagen; es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchimisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad.

Es ist nicht zu übersehen, daß der hermetische Gesichtspunkt in den jüngeren Jahren Goethes ins Kunstverständnis integriert worden ist. Die Kunst hat das Widersprüchliche in sich, nämlich »Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad«. Das erste Paar hat mit »spezifizierte[r] Form, Charakter, und reproduzierte[m] Wesen, Lebensgeist, zugleich«⁴⁹⁹ zu tun; das zweite bezeichnet das Künstlertum, das »wirkendes und erkennendes Leben zugleich«⁵⁰⁰ ist. Die Gemeinsamkeit, die das Glas mit der Geheimschrift hat, sieht man in der Funktion des Glases, »die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick zu sammeln.« Hier ergibt sich die Parallele zwischen Glas und Geheimschrift, »Die in das Mark des Lebens / Wie Pfeil um Pfeile trifft.« Damit ist allerdings auf keinen Fall die Ausschöpfbarkeit der diplomatischen Geheimschrift gemeint, die nach der Dechiffrierung abgetan wird, sondern das intensive Autor-Leser-Verhältnis, das in den letzten Gedichten vom *Buch Suleika*. weiter thematisiert wird. Die »mit Zauberschleier« bedeckte »Allgegenwärtige« oder die »Allbuntbesternte« »an des geblühten Schleiers Wiesenteppich« ist sofort erkennbar: »gleich erkenn' ich dich«.⁵⁰¹ Denn er sieht »heut durchs Augenglas der Liebe«.⁵⁰²

Ironie

Goethesche Ironie hat sowohl bei den Zeitgenossen als auch in der Nachwelt viel Resonanz hervorgerufen. H. Heine z. B. kennzeichnet die Ironie als Hauptmerkmal der »Goethesche[n] Kunstschule«.⁵⁰³ Sie ist aber für Heine nichts anderes als eine Fluchtmanier, womit Goethe dasjenige zu sagen pflegte, »was er, der Staatsminister und

⁴⁹⁹ Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, München 1969, Bd. 1, S. 285.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ HA 2, *West-östlicher Divan*, S. 88.

⁵⁰² Ebd., S. 87.

⁵⁰³ Heinrich Heine: *Die romantische Schule*, in: *Sämtliche Schriften*, 6 Bde., hrsg. v. Klaus Briegleb, München 1968 ff, Bd. 3, S. 429.

Höfling, nicht unumwunden auszusprechen wage.« Kierkegaard versucht andererseits dem Ironiebegriff eine scharfe Kontur zu geben, indem er die »beherrschte Ironie«⁵⁰⁴ Goethes von der »unendlichen Ironie« der Romantiker unterscheidet.⁵⁰⁵ Bei Goethe runde sich die einzelne Dichtung vermöge der Ironie erstens in sich selber ab, aber das einzelne Dichtwerk erweise sich weiter als Moment, und dadurch runde sich die gesamte Dichtexistenz in sich selber ab kraft der Ironie. Thomas Manns Definition Goethescher Ironie, nämlich die »objektive« Ironie zielt auf »die Gesinnung eines um Totalität bemühten und skeptischen Realismus, die jeder apodiktischen Entscheidung über die Wirklichkeit sich entzieht.«⁵⁰⁶

Strukturell beinhaltet die Goethesche Ironie seine Vorstellungen von Polarität und Steigerung. Die die Ironie bildenden Faktoren »Scherz« und »Ernst« stehen sich polar in der Schwebe gegenüber und verweisen aufeinander, über sich hinaussteigend, sich zu entziehen. Die Goethesche Ironie verfügt über »die Struktur eines offenen Dreiecks«.⁵⁰⁷ Die die Basis bildenden Begriffe »Scherz« und »Ernst« als die Schenkel des Dreiecks schneiden sich nicht, sondern sind bestimmt »von dem Bestreben, »so hoch als möglich in die Luft zu spitzen.«⁵⁰⁸

In der Praxis werden die polaren Gegensätze der Ironie derartig strukturiert, »so daß sie fast austauschbar erscheinen«.⁵⁰⁹ Ein Musterbeispiel dafür bietet eine Szene aus den *Wanderjahren*, wo die ironische Strukturierung in beinahe jeder Stelle festzustellen ist. Eine Maxime des Oheims: »Vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen«, ⁵¹⁰ die auch von Wilhelm ihre gelungene Auslegung findet, wird sofort von Hersilie widerlegt: »Die Maxime der Männer hören wir immerfort wiederholen, ja wir müssen sie in goldnen Buchstaben über unsern Häupten sehen, und doch wüßten wir Mädchen im stillen das

⁵⁰⁴ S. Kierkegaard: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, München 1961 (Gesammelte Werke, hrsg. v. Emanuel Hirsch / Hayo Gerdes, 31. Abt), S. 329.

⁵⁰⁵ Diese Unterscheidung findet Resonanz z. B. bei Uwe Japp: *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 237: »Die beherrschte Ironie erweist sich deshalb als das genaue Gegenteil der romantischen Ironie«.

⁵⁰⁶ Reinhard Baumgart: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München 1964, S. 93.

⁵⁰⁷ Ehrhard Bahr: „... diese sehr ernstesten Scherze ...“. *Zur rhetorischen Struktur und Funktion der Ironie in Goethes Spätwerk*, in: *Goethe-Jahrbuch* 31 (1969), S. 157–173, hier S. 159.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 166.

⁵¹⁰ HA 8, *Wanderjahre*, S. 65.

Umgekehrte zu sagen, das auch gölte.«⁵¹¹ So zeigt sie genau den entgegengesetzten Weg vom Schönen durchs Wahre zum Nützlichen, und so wird die Maxime des Oheims durch die von der zweiten Figur vertretene Antithese neutralisiert. Mit der Lust zur stillen Widerlegung setzt Hersilie ihre Rede fort, die die Kapazität der Ironie weiter verstärkt: »Ich [...] finde, daß man sie alle umkehren kann und daß sie alsdann ebenso wahr sind, und vielleicht noch mehr.«⁵¹² »Noch mehr«, weil sie die bisherigen Umstände in Frage stellen und erstaunlicherweise eine bisher unbekannte Kombination zeigen. Selbst die Inschriften des Oheims: »Besitz und Gemeingut«, »die sich in sich selbst zu vernichten scheinen«, entblößen sich als die wünschenswerte Harmonie, denn damit ist gemeint:

Jeder suche den Besitz, der ihm von der Natur, von dem Schicksal gegönnt ward, zu würdigen, zu erhalten, zu steigern, er greife mit allen seinen Fertigkeiten soweit umher, als er zu reichen fähig ist; immer aber denke er dabei, wie er andere daran will teilnehmen lassen: denn nur insofern werden die Vermögenden geschätzt, als andere durch sie genießen.

In jedem individuellen steckt ein egozentrisches und soziales Wesen. Eins davon kann und darf nicht durch ein anderes aufgehoben werden. Nur zusammen können sie das funktionierende Ganze bilden und jedes davon profitiert.

Die Bestandteile der Ironie, nämlich Polarität und Steigerung, sind in der Beschreibung des Verhältnisses zwischen Montan und Makarie am deutlichsten erkennbar. »Die Ähnlichkeit bei der größten Verschiedenheit« ist das Schlüsselwort, das die Beziehung von beiden charakterisiert. Jeder enthält dabei das ironische Element schon in sich selbst. Montans Beschäftigung mit dem starren und rohen Material in den »tiefsten« Klüften der Erde hat mit den »höchsten irdischen Bedürfnisse[n]«⁵¹³ und »den höchsten Fähigkeiten des Menschen zur Bearbeitung« zu tun; bei dem geistigen Flug Makaries werden immer »Teilnahme, Liebe, geregelte freie Wirksamkeit«⁵¹⁴ gefunden. Die beiden Seiten bilden aber wiederum einen Teil der Achsen der Ironie, hier »das Entfernen«, dort »das Verbleiben«. »Diese beiden Welten gegeneinander zu bewegen, ihre beiderseitigen Eigenschaften in der vorübergehenden Lebenserscheinung zu

⁵¹¹ Ebd., S. 66.

⁵¹² Ebd., S. 68.

⁵¹³ Ebd., S. 444.

⁵¹⁴ Ebd., S. 445.

manifestieren, das ist die höchste Gestalt, wozu sich der Mensch auszubilden hat.« Dabei ist nicht vergessen worden, zu erwähnen, daß in dieser ironischen Polarisierung und Steigerung, anders gesagt in der doppelten Ironie, eine notwendige Einschränkung des Begriffs versucht wird. Man hat weder nötig, »bis zum Mittelpunkt der Erde zu dringen, noch sich über die Grenzen unsres Sonnensystems hinaus zu entfernen, sondern [werde] schon genügend beschäftigt und vorzüglich auf Tat aufmerksam gemacht und zu ihr berufen«.⁵¹⁵

Die poetische Dimension, die in dieser Geschichte enthalten ist, bleibt auch nicht unbemerkt. Montans Beschäftigung mit der Erde und Makaries Geschichte werden jeweils als »terrestrische[s] Märchen«⁵¹⁶ und als »ätherische Dichtung« bezeichnet. Sie beinhalten also in sich ein poetisches Potential. Allerdings wird der Vergleich nicht zu Ende geführt. Doch dürfte diese Geschichte »immer als ein Gleichnis des Wünschenswerten« bleiben; als ein Gleichnis des zu Kommenden, das sich nicht anmaßt, das Vorhandene zu vernichten, das aber die Gesetzlichkeit des Vorhandenen in Frage stellt. Hier gilt, was E. Bahr von der »Struktur eines offenen Dreiecks« Goethescher Ironie sagt. Da tritt der Problem-Charakter der höchsten Ironie auf. Ironie erhält »die Eigenschaft des Problems«,⁵¹⁷ denn »mit dem Positiven muß man es nicht so ernsthaft nehmen, sondern sich durch Ironie darüber erheben«. Ironie wird so zum Problem, zum Stolperstein, auf dessen Stelle der Poet hindeutet. Er bringt das Nichtidentische zusammen, zwar in der Art und Weise, »die Ähnlichkeit bei der größten Verschiedenheit« zu finden aber zugleich »den Sinn für die Schweben zu bewahren, in der sich das Wahre hinter allen eindeutigen Entscheidungen noch hält«.⁵¹⁸

Außer diesen Kriterien rückt Goethe den Ironiebegriff ins Feld des Symbols. Er erinnert sich in seiner Autobiographie an eine Gelegenheit, wo sein Gespür für die Ironie erweckt worden ist. Es geht um seinen literarischen Lernprozeß durch Herder, und zwar mit Hilfe eines Romans von O. Goldsmith, *Landpriester von Wakefield*. Seine Absicht ist, sein folgendes Liebeserlebnis diesem Roman parallel zu setzen. Aber vor allem fühlt er sich dabei »in Übereinstimmung mit jener ironischen Gesinnung, die sich

⁵¹⁵ Ebd., S. 444.

⁵¹⁶ Ebd., S. 452.

⁵¹⁷ Brief an Graf Sternberg Kaspar, 26. September 1826.

⁵¹⁸ Hermann Schmitz: *Goethes Altersdenken*, Bonn 1959, S. 114.

über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt, und so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt.«⁵¹⁹ Freilich muß man merken, daß diese Erkenntnis später zu seinem Bewußtsein hinzugekommen ist, nämlich in den Jahren, in denen er diesen Abschnitt der Autobiographie schreibt. Zu betrachten ist der Wunsch, seiner einzelnen Liebeserfahrung einen Symbolstatus zu verleihen und bei der literarischen Gestaltung das Kriterium der Ironie erfüllt zu sehen. Denn

das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. 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.⁵²⁰

Damit läßt Goethe zwei Elemente der Ironie gewahr werden. Eins davon ist die Eigenschaft ›die unschädliche Abstraktion‹, das andere ›das lebendige und nützliche Erfahrungsergebnis‹. Diese stets in Widerspruch stehenden Ingredienzien zusammenzubringen, ist die Aufgabe der Ironie. Ironie ist also ein Mittel, »genau zwischen Empirie und Abstraktion die Mitte zu wahren, jedes Haften an der Sache wie an der Idee durch freie Selbsterkenntnis zu überwinden und die ewig gesetzte ›Unergründlichkeit‹ der Wahrheit in jedem Augenblick der Symbolbildung mit ›Heiterkeit‹ zu bestätigen.«⁵²¹

3. Schleier der Kunst

Die Schönheitserfahrung bei Goethe in ihrem höchsten Grade begleitet fast immer das Schleiersymbol oder die Variante davon. Die Schleierübergabe in der *Zueignung* und die Fächer im *Divan* sind die bekanntesten Beispiele dafür. Festzustellen ist in dieser Metaphorik, daß Kunst ihren ambivalenten Charakter in verschiedenen Weisen realisiert.

⁵¹⁹ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 429 f.

⁵²⁰ HA 13, *Zur Farbenlehre*, S. 317.

⁵²¹ Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II*, Königstein/Ts. 1981, S. 56.

Zweifelsohne ist die Helena-Szene im *Faust II* das Musterbeispiel, ja der »Gipfel«,⁵²² bei dem es sich um »einen prägnanten Punkt«⁵²³ handelt, »von dem sich vieles ableiten läßt, oder vielmehr der vieles freiwillig aus sich hervorbringt«, nicht nur deswegen, weil diese bedeutende Szene die meisten Kriterien für die Kunstambivalenz einbezieht, sondern auch weil das Werk fast die ganze Schaffensperiode Goethes durchzieht, was wiederum die Bezeichnung des Schleiers als ›Ursymbol‹ der Kunst rechtfertigt. Deshalb machen wir durch unseren Versuch, die Szenen zu untersuchen, in denen Helena vorher auftaucht, gar keinen großen Umweg. Auf diesem Umwege erst werden wir die verschiedenen Auffassungen Goethes über die Kunst erfahren.

Helena und Fausts Kunsterfahrung

Helena taucht im *Faust II* dreimal auf, und zwar jeweils in verschiedenen Konnotationen. Faust sieht in der Hexenküche ein schönes Frauenbild im Zauberspiegel. Die Gestalt ist stumm und bewegungslos. Auch die im Rittersaal durch die *Laterna magica* erschienene Helena bewegt sich noch stimmlos. Endlich im dritten Akt des zweiten Teils handelt sie lebendig mit Sprache und Bewegung. Eine gewisse Entwicklungslinie ist dabei erkennbar. Nicht nur ihre Erscheinungsweise aber erlebt diese Verwandlung, sondern auch der damit verbundene Kunstsinn.

Vor Beginn der Gretchen-Handlung geht Faust mit Mephisto an der Hexenküche vorbei, um die Sinnlichkeitserfahrung mit Verjüngungsmittel vorzubereiten. Die Charakterisierung der Szene als totaler Unsinn kann gerechtfertigt werden als »die Zerstörung der Vernunft als psychologisches Korrelativ zur Entfesselung der Sinnlichkeit«⁵²⁴ und als ein Entwurf eines Panoramas von »Figurationen der Vernunftabdankung«. ⁵²⁵ Die Bereiche des letzteren reichen von der Sphäre des Aberglaubens (V. 2416 ff.) und des Glücksglauben (V. 2394 ff.) über die Anspielung auf die zeitgemäße politische Situation in Frankreich (V. 2450 ff) bis zur schlechten

⁵²² Schillers Brief an Goethe, 23. September 1800: »Dieser Gipfel, wie Sie ihn selbst nennen, muß von allen Punkten des Ganzen gesehen werden und nach allen hinsehen.«

⁵²³ HA 13, *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*, S. 40.

⁵²⁴ Jochen Schmidt: *Goethes Faust*, München 2001, S. 149.

Literatur. Aber solches Vereinseitigen büßt seine Zuspitzungskraft ein, wenn man in die Paradoxie dieser Szene hineinsieht. Die Tiere sehen ihre politische Satire als ein Gedankenprodukt an («Und wenn es uns glückt, / Und wenn es sich schickt, / So sind es Gedanken!» (V. 2458 ff.)) und werden dabei von Mephistopheles als »aufrichtige Poeten« (V. 2464) bezeichnet, weil sie beim Singen mindestens zu reimen versuchen. Währenddessen wird Fausts Distanzierungsversuch, den sein kontrastives Wechselgespräch mit den Tieren zeigt, dadurch vereitelt, daß er schon vor der Einnahme des Verjüngungsmittels vom Zauberspiegelbild gereizt wird und seine affektive Seite abrupt zu Tage tritt: »das schönste Bild von einem Weibe!« (V. 2436) macht ihn »verrückt« (V. 2456) und sein Busen fängt an »zu brennen« (V. 2461). Also hier ist keinesfalls der völlige Charakterwandel Fausts durch die Einnahme des Zaubersdranks zu erklären.⁵²⁶ Er handelt noch immer wie sein altes Ich, nämlich als ein Wesen, das alles ins Extreme treibt und schnell idealisiert, was es sieht.

Die Idealisierung findet bald ihren Ersatz in der Realität. Faust wird, wie Mephisto für sich allein sagt, »Bald Helenen in jedem Weibe« (V. 2604) sehen. Fausts dichterische Qualität stellt sich in der intertextuellen Dimension fest. Auch der 5. Akt von Shakespeares *Sommernachtstraum* beginnt ja mit der Parallele des Irren, des Liebhabers und des Dichters:

Der Verrückte, der Liebhaber und der Dichter haben alle eine ähnliche Einbildungskraft: Einer, der Verrückte, sieht mehr Teufel als die weite Hölle halten kann; der Liebhaber, genauso außer sich, sieht Helenas Schönheit in einer Zigeunervisage: Das Dichters Auge, in schöner Ekstase rollend, blickt von Himmel zu Erde, von Erde zu Himmel, und wie die Einbildungskraft die Formen unbekannter Dinge hervorbringt, wandelt sie des Poeten Feder in Gestalten und gibt dem luftigem Nichts Ort, Wohnung und Namen.⁵²⁷

Allerdings kann der ein so voneinander Verschiedenes ergänzende Blick des Dichters »von Himmel zu Erde, von Erde zu Himmel« Faust nicht zugeschrieben werden, mindestens in dieser Phase noch nicht. Faust versucht höchstens die Sinnlichkeit in sein System zu integrieren, indem er sein altes Ego noch nicht ganz ausschaltet. Selbst in der

⁵²⁵ Ebd., S. 150.

⁵²⁶ Dazu vgl. Heinrich Rickert: *Goethes ›Faust‹. Die dramaturgische Einheit der Dichtung*, Tübingen 1932, S. 211 ff.

⁵²⁷ Hinweis darauf Ulrich Gaier: *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen*, 3 Bde., Stuttgart 1999, Bd. 2, S. 318 f.

Wald-und-Höhle-Szene, die Faust als makrokosmische Einheit erlebt, läßt sich seinem Charakter nur egozentrische Leidenschaft zuordnen, und zwar in der angehäuften Ich-Form. Da kann man behaupten, »daß Faust noch nicht zu jenem Grad von Objektivität gelangt ist, den er in ›Anmutige Gegend‹ erreichen wird.«⁵²⁸ Sein Hang zur Unbedingtheit demgegenüber läßt sich gleich in seinem ersten Auftrag auf Mephisto klar feststellen: »Hör, du mußt mir die Dirne schaffen!« (V. 2619) Hier sieht man auch Fausts Neigung, im Menschen ein Mittel seiner Selbstbestätigung zu finden. Bis zur Kerker-Szene wird Gretchen, bald durch Faust, bald durch Mephisto, als »Dirne«, »unschuldig Ding« (V. 2624), »Geschöpfchen« (V. 2644) oder »Puppe« (V. 3477) benannt. Da haben wir »das alte Grundverhältnis zwischen Faust-Ich und ›Materie‹«.⁵²⁹ Grausam wird das Ergebnis der Imagination gerade da, wo Faust sein Idealbild auf eine reale Person projizieren will. Margarete wird am Ende Opfer dieser Projektion, weil sie nicht im Stande ist, sich ständig diesem Bilde gleichsetzen zu können. In dieser Hinsicht bleibt Fausts ästhetische Erfahrung in seinem alten Weltbild insofern, als hier nur die Überlegenheit seiner Denkkraft gegen die Materie durchgesetzt wird. Von so einer Beziehung kann man Fruchtbare nicht erwarten. Das Kind, von Faust mit Gretchen gezeugt, wird getötet.

Helena im Rittersaal wird durch magische Laterne, die schon im Mummenschanz eingesetzt worden war, in Erscheinung gebracht. Die einst im Zauberspiegel gesehene Frauengestalt ist im Vergleich zu diesem Bild »nur ein Schaumbild solcher Schöne!« (V. 6497) Die Reaktion des Publikums auf die Geistererscheinung verrät ein Ziel der damaligen Kunstidee. Kunst soll etwas sein, das die anziehende Wirkung auf das Publikum ausübt. Das Theater, das Faust mit Hilfe des technischen Lichtapparats herstellt, ist »das Theater einer naturwahren Kunst«.⁵³⁰ Hier geriet aber Faust in die Pygmalion-Situation. Er verwechselt Schein und Wirklichkeit und will das von ihm selbst produzierte Lichtbild festhalten. Von Goethe selbst wird diese Haltung kritisiert im Zusammenhang mit Rousseaus *Pygmalion*:

⁵²⁸ Stuart Atkins: *Neue Überlegungen zu einigen mißverstandenen Passagen der „Gretchentragödie“ in Goethes ›Faust‹*, in: Werner Keller (Hrsg.): *Aufsätze zu Goethes ›Faust I‹*, Darmstadt 1991, S. 496–520, hier S. 505.

⁵²⁹ Wolfgang Streicher: *Die dramatische Einheit von Goethes Faust, betrachtet unter den Kategorien Subjektivität und Funktionalität*, Tübingen 1966, S. 134.

⁵³⁰ Dorothea Hölscher-Lohmeyer, *Kommentar zu Faust II*, MA 18.1, S. 777.

Ebenso muß ich einstimmen in das, was Sie von Rousseau's Pygmalion sagen. Diese Production gehört allerdings zu den monstrosen und ist höchst merkwürdig als Symptom der Hauptkrankheit jener Zeit, wo Staat und Sitte, Kunst und Talent mit einem namenlosen Wesen, das man aber Natur nannte, in einen Brey gerührt werden sollte, ja gerührt und gequirlet ward. Diese Operation soll, hoff ich, mein nächster Band zum Anschauen bringen: denn ward ich nicht auch von dieser Epidemie ergriffen, und war sie nicht wohlthätig schuld an der Entwicklung meines Wesens, die mir jetzt auf keine andre Weise denkbar ist?⁵³¹

Im 11. Buch des dritten Bandes von *Dichtung und Wahrheit* kommt Goethe in der Tat auf Rousseaus *Pygmalion* zurück. Da kritisiert er die Hauptidee als »die Lehre von der falschen Natürlichkeit«:

denn diese wunderliche Produktion schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen. Wir sehen einen Künstler, der das Vollkommenste geleistet hat, und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee außer sich, kunstgemäß dargestellt und ihr ein höheres Leben verliehen zu haben; nein! sie soll auch in das irdische Leben zu ihm herabgezogen werden. Er will das Höchste, was Geist und Tat hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören.⁵³²

Goethe gibt in *Paralipomena* zu dieser Passage einen weiteren Hinweis auf die damalige ästhetische Gesinnung: »Erwachender Naturalism in der Kunst / Durch Rousseau und Diderot weiter begünstigt und verbreitet.«⁵³³ Damit nimmt Goethe Anlaß zu einer kritischen Bemerkung zur Kunsttheorie der französischen Philosophen. Der Standpunkt, den Rousseau anlehnd auf Pygmalion-Modell vertritt, läßt sich als »die Auflösung der Kunst in die Natur«⁵³⁴ erklären. Für diese bedenkliche Kunstidee liefert nach Goethe auch Diderot die große Leistung. Er selbst sei einer unter denjenigen, die das »halbwahre Evangelium der Nachahmung der Natur, das allen so willkommen ist, die bloß ihren Sinnen vertrauen und dessen, was dahinter liegt, sich nicht bewusst sind«,⁵³⁵ verbreiten. In seinem Kommentar zu Diderots *Versuch über die Malerei* meint Goethe die Naturnachahmung als einen Grundsatz für Diderots Kunstbetrachtung gefunden zu haben: »Die Neigung aller seiner theoretischen Äußerungen geht dahin, Natur und

⁵³¹ Brief an Zelter, 3. Dezember 1812.

⁵³² HA 9, S. 489.

⁵³³ WA I, 28, S. 360.

⁵³⁴ Mathias Mayer: *Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hoffmannsthal und Georg Kaiser*, in: DVjs 64 (1990), S. 278–310, hier S. 288.

⁵³⁵ WA I, 45, *Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog Rameau's Neffe erwähnt wird*, S. 164.

Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren«.⁵³⁶ Da kritisiert Goethe noch einmal die Tendenz der Naturnachahmung bei Diderot im Zusammenhang mit der Pygmalion-Episode: »Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.«⁵³⁷ Seine Abneigung gegen die naturalistische Kunstauffassung wird auf dem Gedanken von dem Gegensatz zwischen Natur und Kunst gegründet. Er schreibt einem seiner Kunstfreunde folgendermaßen:

Es will kein Mensch die gesetzgebende Gewalt des guten Geschmacks anerkennen [...] [man] leugnet die Regel weil man sie nicht findet oder nicht einsieht [...] lässt sich vom Material Gesetze vorschreiben anstatt sie ihm zu geben. [...] Die ewige Lüge von Verbindung der Natur und Kunst macht alle Menschen irre.⁵³⁸

Diese Vermischung von Natur und Kunst ist seiner Meinung nach »die Hauptkrankheit [...], an der unsere Zeit darnieder liegt.«⁵³⁹ Anschließend an diese Zeitdiagnose verkündigt er seine klassische Kunstauffassung: »Der Künstler muß den Kreis seiner Kräfte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf ein Künstler zu sein, wenn er mit in die Natur verfließen, sich in ihr auflösen will.« Faust zählt in diesem Sinne zu den Naturalisten, die Goethe mit Hilfe der Pygmalion-Episode in die Kritik zieht. Aus der Helena-Beschwörung kommt nichts heraus, Fausts Versuch, sein Geschöpf festzuhalten, geht schief, und Faust erlebt den Scheintod.

Im dritten Akt tritt Faust in seiner Einstellung gegenüber dem Schönen völlig geändert auf. Er wirft sich auf die Knie vor Helena hin und sagt: »Zu deinen Füßen laß mich, frei und treu, / Dich Herrin anerkennen« (V. 9270 f.). Dadurch signalisiert er die vollkommene Distanzierung von der Gewalt, die er vorher zum Ergreifen der Helena ausgeübt hat. Erst danach wird er von Helena zu sich gerufen: »doch herauf / An meine Seite komm! Der leere Platz / Beruft den Herrn und sichert mir den meinen.« (V. 9356 ff.) und hat die Möglichkeit, sie darum zu bitten, ihn »als Mitregenten deines / Grenzunbewussten Reichs« (V. 9362 f.) zu bestärken. Das Glück dauert allerdings nicht lange. Euphorion, der zwischen Helena und Faust gezeugte Nachwuchs, erleidet frühen

⁵³⁶ WA I, 45, *Diderot's Versuch über die Malerei*, S. 254.

⁵³⁷ Ebd., S. 263.

⁵³⁸ Brief an J. H. Meyer, 20. Mai 1796.

⁵³⁹ WA I, 45, S. 264.

Tod, und Helena verläßt Faust, um Euphorion im Totenreich nicht alleine zu lassen:
»Sie umarmt Faust, das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in
den Armen.« (nach V. 9944) Gleich darauf hört man eine Bemerkung von dem als
Phorkyas verkleideten Mephisto:

Die Göttin ist's nicht mehr die du verlierst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen
Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor,
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Aether hin, so lange du dauern kannst. (V. 9949 ff.)

Dies ist vielleicht die herauskristallisierte Kunsterfahrung Goethes. Um dieses Bild zu
erläutern, fangen wir am Besten mit seinem Verhältnis zwischen Eros und Kunst an.

Eros und Kunst

Auf der Rückreise vom Frankreich-Feldzug im November 1792 berichtet Goethe aus
Münster von der erneuerten Bekanntschaft mit der Fürstin Gallitzin. Sie und ihr Kreis
förderten einen platonisch inspirierten Katholizismus. Dies gibt Goethe Anlaß, sich auf
sein bekanntes Heidentum zu berufen:

Aus solchen Gesprächen, die ungeachtet ihrer Höhe und Tiefe nicht Gefahr liefen, sich ins Abstruse
zu verlieren, schien eine Vereinigung hervorzugehen, indem jede Verehrung eines würdigen
Gegenstandes immer von einem religiösen Gefühl begleitet ist. Doch konnte man sich nicht verbergen,
daß die reinste christliche Religion mit der wahren bildenden Kunst immer sich zwiespältig befinde,
weil jene sich von der Sinnlichkeit zu entfernen strebt, diese nun aber das sinnliche Element als ihren
eigentlichsten Wirkungskreis anerkennt und darin beharren muß.⁵⁴⁰

In diesem Geist nun entsteht ein Gedicht, das mit dem Titel *Der neue Amor* bezeichnet
wird:

Amor, nicht aber das Kind, der Jüngling, der Psychen verführte,
Sah im Olympus sich um, frech und der Siege gewohnt;
Eine Göttin erblickt' er, vor allen die herrlichste Schöne,
Venus Urania war's, und er entbrannte für sie.
Ach! und die Heilige selbst, sie widerstand nicht dem Werben,
Und der Verwegene hielt fest sie im Arme bestrickt.

⁵⁴⁰ HA 10, *Campagne in Frankreich*, S. 340.

Da entstand aus ihnen ein neuer lieblicher Amor,
Der dem Vater den Sinn, Sitte der Mutter verdankt;
Immer findest du ihn in holder Musen Gesellschaft,
Und sein reizender Pfeil stiftet die Liebe der Kunst.⁵⁴¹

Die unirdische platonische Liebe, die Venus Urania verkörpert, wäre steril geblieben, wenn sie nicht von Amor wäre umworben worden. Sie sitzt nun nicht mehr auf dem Olympus, auf dem sie nichts mit Irdischem zu tun haben wollte. Goethe bringt das Geistige und das Sinnliche zusammen und läßt »aus der Schwängerung der platonischen mit der geschlechtlichen Liebe«⁵⁴² die Kunstliebe hervorgehen.

Doch nicht nur die zeitgenössische religiöse Strömung setzt sich ihm hier entgegen. Der Zeitgeist allgemein steht im Widerspruch zu seinem Kredo, wie die Entwicklungslinie des Idealismus zeigt. Dort wird die Sinnlichkeit in eine niedrige Klasse eingestuft und kann nur unter der Leitung der Vernunft ihre Gültigkeit erlangen. Unter diesem Aspekt ist auch in der Romantik keine Ausnahme zu finden. Sie bildet zwar gemeinsame Front mit der Klassik gegen die alleinige Dominanz der Vernunft, aber vom Gesichtspunkt der Sinnlichkeit her gesehen zeigt sie eine noch stärkere Tendenz zur Transzendierung. Sie erzielt diesen Effekt, »indem sie die Gegenstände entkörperlicht«.⁵⁴³ Gerade da, wo die Romantik für die Liebe schwärmt, hebt sie die Konkretisierung durch die Abwesenheit des Liebesobjekts auf. Ludwig Tieck läßt den sterbenden Dichter des Märchens in *Franz Sternbalds Wanderungen* den Wunsch äußern, die abwesende und nie gesehene Schöne zeige sich einst »schleierlos unserm entkörpernten Auge«.⁵⁴⁴ Die romantische Verklärung der Liebe findet im Jenseits der Welt statt, wo es keinen Körper mehr gibt. Die Sehnsucht nach ihr verstärkt sich gerade wegen der körperlichen Absenz. Aus Anlaß, über ein romantisches Buch zu erläutern, versucht Friedrich Schlegel eine theoretische Definition von der Liebe zu geben:

Was ist denn nun dieses Sentimentale? Das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben; das soll jene Definition sagen.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Nicholas Boyle: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*, München 1999, Bd. 2, S. 187.

⁵⁴³ Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München 1992, S. 290.

⁵⁴⁴ Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: *Werke*, Bd. 1, S. 799.

⁵⁴⁵ Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, in: *KA 1. Abt. Bd. 2*, S. 333 f.

Für Goethe scheint die Zeittendenz, sei es die religiöse oder sei es die poetische, das Gleiche zu repräsentieren. Das Resultierende aus diesem Zeitgeist ist für ihn bloß ein Luftballon, der in der Luft haltlos schwebt. Ein Gespräch mit J. S. Schütze zeigt diesen Punkt deutlich:

Das Gespräch kam jetzt auf die Überschwenglichen, die durch Tendenzen immer höher und höher steigen wollen, und, statt den Gegenstand darzustellen, ihn ihre eigene Kraft überfliegen. [...] Er schalt sie Träumer und Schwindler, und als ich äußerte, daß ihrer Poesie der Körper fehle, sagte er: »Da haben Sie das rechte Wort getroffen.«⁵⁴⁶

Dagegen ist die Liebe für Goethe sowohl ein unverzichtbares Sujet seiner künstlerischen Darstellung als auch ein Urphänomen, wobei sie innerhalb des Lebendig-Augenblicklichen das Ideelle und Ewige erschließt. Darum »Muß man lieben, um zu dichten«.⁵⁴⁷ Die in der Liebe enthaltene Sinnlichkeit hat das gleiche Recht, mitzureden: »Nach meiner Überzeugung ist die höchste Absicht der Kunst menschliche Formen zu zeigen, so sinnlich bedeutend und schön als möglich ist. Von sittlichen Gegenständen soll sie nur diejenige wählen die mit dem sinnlichen innigst verbunden sind und sich durch Gestalt und Gebärde bezeichnen laßen.«⁵⁴⁸ Diese Überzeugung hat sich nicht geändert, wie man in den späten Jahren erfahren kann. »Es ist der Reiz der Sinnlichkeit«, sagt Goethe Eckermann gegenüber, »den keine Kunst entbehren kann«.⁵⁴⁹

Nichts anderes erlebt Faust im Helena-Akt. Die fatale Sinnlichkeitserfahrungen in den vorherigen Szenen jedoch läßt ihm nichts anderes übrig, als ein neues Modell zu finden, und zwar dasjenige, das das Sinnliche und das Geistige gleichberechtigt zusammenbringt. Dafür spielt der zweite Akt eine vorbereitende Rolle. Um die Analogie zwischen Eros und Kunst zu zeigen, genügt es doch, die Endszene des zweiten Aktes unter die Lupe zu nehmen. Dort singen die Sirenen:

Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
Die gegeneinander sich funkelnd zerschellen?
Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
So herrsche denn Eros, der alles begonnen! (V. 8474 ff.)

⁵⁴⁶ Gespräch mit J. S. Schütze, Juli 1813.

⁵⁴⁷ WA I, 4, *Der neugeborne Eros*, S. 370.

⁵⁴⁸ Brief an J. H. Meyer, 27. April 1789.

⁵⁴⁹ Gespräch mit Eckermann, 4. Februar 1829.

In dieser Szenendarstellung handelt es sich um Raffaels Wandbild *Triumph der Galatea*, dessen von Marc-Anton und Cunego gestochene Reproduktion Goethe besaß. Was er hier mit dieser Beschreibung beabsichtigt, ist die kosmologische Entstehungsgeschichte. Dabei weigert er die bekannte platonische Eros-Version zu übernehmen. Beim platonischen Weltbild ist Eros deswegen wichtig, weil er die Kraft symbolisiert, die den Menschen aus der irdischen Welt in eine jenseitige emporreißt. Für Goethe aber ist Eros »das Zeichen des auch am lichten Tage geheimnisvoll waltenden Universums, denn die Liebe ist eine aus dem Kosmos hervorbrechende Kraft«. ⁵⁵⁰ Dabei geht der unauslöschliche Gegensatz der entgegenstehenden Kräfte nicht verloren, deren Ausdruck Feuer und Wasser sind. Dieser makrokosmische Gedanke über die Liebe kommt wiederholt zum Ausdruck, das mit Hilfe der Schleier-Metaphorik und der damit verbundenen erotischen Konnotation.

Die welterschöpfenden Kräfte in der *Weltseele* führen kreisend »in bewegten Lüften / Den wandelbaren Flor«. ⁵⁵¹ Die damit gemeinte Wolkenentstehung resultiert aus der Zusammenwirkung der polaren Kräfte. Diese Szenendarstellung ist allerdings eine durchdachte Ausführung für die Verwandtschaft der Natur mit der Kunst. Das Materielle liefert »in seiner sublimiertesten Erscheinung das sinnhafte Bild für das Wesen der Dichtung«. ⁵⁵² Das Sinnbild der Farbenentstehung steht auch in derselben Linie. »Mit liebevollem Streiten« der Finsternis und des Lichts glühen »des Paradieses Weiten, / In überbunter Pracht«. ⁵⁵³ Die Urerfahrung, die diese Weltanschauung möglich macht, formuliert Goethe in seiner *Farbenlehre* wie folgt:

Eine andere Lufterscheinung gibt uns noch mehr zu denken. Es verbreitet ein Gewitter über die Gegend einen traurigen Schleier, die Sonne bescheint ihn, und es bildet sich in diesem Augenblick ein Kreis der angenehmsten und lebhaftesten Farben. Diese Erscheinung ist so wunderbar erfreulich an sich selbst und so tröstlich in dem Augenblicke, daß jugendlich empfindende Völker eine niedersteigende Botschaft der Gottheit, ein Zeichen des geschlossenen Friedensbundes zwischen Göttern und Menschen darin zu erkennen glaubten. ⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ Hans Kern: *Wandlungen des Eros-Gedanken*, in: Goethe-Kalender 26 (1933), S. 95–139, hier S. 117.

⁵⁵¹ HA 1, *Weltseele*, S. 249.

⁵⁵² Werner Keller: „Die antwortenden Gegenbilder“. *Eine Studie zu Goethes Wolkendichtung*, in: JbFDH 1968, S. 191–236, hier S. 208.

⁵⁵³ HA 1, *Weltseele*, S. 249.

⁵⁵⁴ WA II, 51, *Beiträge zur Optik*, S. 5.

Die Szene ist eine Darstellung der Grundkonstitution der Farbentstehung, wo das Helle, das Dunkle und das Trübe als wesentliche Elemente aufgewiesen sind. Dabei liegt Goethes Hauptanliegen darin, die Phänomene in der »unbefangenen treuen Auffassung« der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen »in ihrer natürlichen Reinheit« zu fassen, nicht entstellt durch »starke subjektive Beimischung« und nicht entfremdet durch »einen großen Apparat von Philosophie und Hypothese«. ⁵⁵⁵ Völlig in diesem Sinne vertraut Goethe Jacobi gegenüber sein Interesse für die optischen Studien und sieht dabei den Hauptgewinn der Naturbetrachtung in der »Durcharbeitung seines armen Ichs« ⁵⁵⁶ liegen. Es ist natürlich eine schwere Arbeit und oft kommt zu spät die Erkenntnis, »auch den Gegenständen ihre Würde einzuräumen«. ⁵⁵⁷

Wenn wir auf die vorangegangenen, unheilvollen Szenen zurückschauen, erlaubt Fausts künstlerische Erfahrung erst hier in der letzten Phase erotisch-kosmologischer Weltanschauung, die wünschenswerteste Lage zu finden, die dem Goetheschen Denkmuster nahe kommt. Das Urphänomen, für das Goethe oft den Schleier, das ›Ursymbol‹ der Kunst verfügbar macht, markiert die Grenze des menschlichen Wesens, die auch zugleich die »Grenzen des Schauens« sind:

Wäre denn aber auch ein solches Urphänomen gefunden, so bleibt immer noch das Übel, daß man es nicht als solches anerkennen will, daß wir hinter ihm und über ihm noch Weiteres aufsuchen, da wir doch hier die Grenzen des Schauens eingestehen sollten. ⁵⁵⁸

Goethe selbst allerdings begnügt sich damit, daß er den Schleier des Gotteswesens berühren kann, ja küssen kann (»Küss' ich den letzten / Saum seines Kleides« ⁵⁵⁹). Die Entwicklungslinie des Kunstsinns bei Faust erlaubt ihm aber zu sagen, daß das Umgebensein von dem Schleier bzw. der Wolke sowohl Entgrenzung als auch Begrenzung des Ichs durch das Liebeserlebnis heißt.

⁵⁵⁵ Gespräch mit Eckermann, 18. Mai 1824.

⁵⁵⁶ Brief an F. H. Jacobi, 27.–29. Dezember 1794.

⁵⁵⁷ WA II, 5i, *Über Newtons Hypothese der diversen Refrangibilität*, S. 163.

⁵⁵⁸ HA 13, *Zur Farbenlehre*, S. 368, § 177.

⁵⁵⁹ HA 1, *Grenzen der Menschheit*, S. 146.

Ambivalenz zwischen ästhetischem Historismus und ontologischem Rang des Ästhetischen

Die durch den Eros in Betracht gezogene Problematik zwischen Idealem und Realem beinhaltet aber auch eine zeitliche Dimension. Darin ist die Problematik der Zugehörigkeit der Ewigkeit zur Zeitlichkeit eingebettet. Bei Goethes Gestaltung des Eros ist darum nicht nur vom erfüllten Augenblick die Rede, sondern auch vom Eros, der die Zeit mißt:

Eros, wie seh' ich dich hier! In jeglichem Händchen die Sanduhr!
Wie? Leichtsinziger Gott, missest du doppelt die Zeit?
„Langsam rinnen aus einer die Stunden entfernter Geliebten;
Gegenwärtigen fließt eilig die zweite herab.“⁵⁶⁰

Zwei Sanduhren, sie sind die Merkmale, die das Verlorengehen und die neue Entstehung der Liebe bezeichnen. Der Dichter, der zugleich der Liebende ist, ist auch derjenige, der diese Liebeserinnerung in sich behütet und weitergibt, denn »jeder echte Künstler ist als einer anzusehen, der ein anerkanntes Heilige bewahren und mit Ernst und Bedacht fortpflanzen will«.⁵⁶¹

Das erste Wort Helenas überhaupt läßt die geschichtlichen Zusammenhänge ahnen, die mit ihr zusammengebunden sind: »Bewundert viel und viel gescholten« (V. 8488). Sie redet weiter, indem sie die Veränderbarkeit ihrer Geschichte andeutet:

Denn seit ich diese Schwelle sorgenlos verließ,
Cytherens Tempel besuchend, heiliger Pflicht gemäß,
Mich aber dort ein Räuber griff, der phrygische,
Ist viel geschehen, was die Menschen weit und breit
So gern erzählen, aber der nicht gerne hört,
Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann. (V. 8510 ff.)

Die Vielschichtigkeit ihrer Existenz entsteht durch den Entwicklungsprozeß von der Sage zum Märchen, der wächst und sich spinnt. Auf dieser Basis muß ihre Existenz nun

⁵⁶⁰ HA 1, *Zeitmaß*, S. 205.

⁵⁶¹ Brief an Zelter, 18. März 1811.

auf dem Boden des Mittelalters neu aufgebaut werden.⁵⁶² Dabei muß sie in die Ohnmacht fallen, um ihr altes Ich loszuwerden: »Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.« (V. 8881) Aber vom vollkommenen Vergessen ihrer Identität soll gar keine Rede sein, weil in der Erinnerung die ambivalente Züge ihres Wesens bleiben: »Ich fühle mich so fern und doch so nah« (V. 9411); »Ich scheine mir verlobt und doch so neu« (V. 9415). Ihr ›Schwinden und Werden‹ steht in derselben Linie von ›Stirb und Werde‹. Diese Prozedur ist »Anerkennen von Vielfalt, über die sie nicht herrschen will.«⁵⁶³ In der Sache der ›Überlieferung‹ entfaltet Goethe, wie wir in *Noten und Abhandlungen zum Divan* feststellen können, den Aspekt der Abgeleitetheit von Überlieferungen als infiniten Regreß bis in die nicht mehr faßbaren mündlichen Überlieferungen hinein. So läßt sich in der Entstehung der Kunst die Kollektivität implizieren. Und insofern wir über den Entstehungsprozeß des Schönen in der Gegenwart reden können, ist es auch legitim, zu sprechen von der weiteren geschichtlichen Entwicklung. So erfährt man in der Figur Euphorion die Entstehung der »romantische[n] Kunst in ihrem Subjektivismus«.⁵⁶⁴

Der Schleier, der als Requisite Helenas geblieben ist, ist aber auch ein Beweis dafür, daß »Dasein [...] Pflicht [ist], und wär's ein Augenblick.« (V. 9418) Helenas Erscheinung ist »die Materialisierung eines Musterbildes in einem ›prägnanten‹ Augenblick der neuzeitlichen Kulturgeschichte.«⁵⁶⁵ Es handelt sich bei der ideellen Annäherung Fausts an die antike Schönheit »nicht um eine wiederholende ›Aneignung‹, sondern um den Versuch ihrer Erneuerung aus ihrer bewußten neuzeitlichen Gestaltung, wofür der ›ewige‹ Augenblick der Liebe mit seiner Wechselrede steht.«⁵⁶⁶ Sobald Helena die Sprechart Fausts sprechen lernt, wird den beiden der höchste Glücksmoment

⁵⁶² Dagegen spricht O. Seidlin über Helenas Wesenswandlung ›vom Mythos zur Person‹, nämlich vom »Nicht-Wirklich-Sein« zur »festen Gegründetheit der Person«. Vgl. Oskar Seidlin: *Helena: Vom Mythos zu Person*, in: Werner Keller (Hrsg.): Aufsätze zu Goethes ›Faust II‹, Darmstadt 1991, S. 195–226.

⁵⁶³ Goethe-Handbuch, Bd. 2, Art. ›Faust‹, von Andreas Anglet, S. 440; Emrich dagegen behauptet die Auslöschung ihrer Vorgeschichte: »Helena wird frei für alle Geschichte, indem sie ihre Geschichte preisgibt« (Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II*, Königstein/Ts. 1981, S. 325).

⁵⁶⁴ Andreas Anglet: Der »ewige« Augenblick, Köln u. a. 1991, S. 203.

⁵⁶⁵ A. Anglet: a. a. O., S. 201.

⁵⁶⁶ A. Anglet: a. a. O., S. 198 – Dagegen Heinz Schlaffer: »Erst die wirkliche Verneinung der Vergangenheit durch die Gegenwart ermöglicht die ideelle Aneignung der Vergangenheit durch die Gegenwart« (H. Schlaffer: *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981, S. 111).

gegönnt. Fausts Rede: »Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück, / Die Gegenwart allein -« (V. 9381 f.) wird von Helena reimend erwidert: »ist unser Glück.« (V. 9382) Der weitere Vorgang dieser wörtlichen Liebkosung, die hochzeitliche Vermählung beinhaltet, wird vom Schleier der Poesie gedeckt, wie Homunkulus schon vorher formuliert hat: »Auf einmal aber steigt ein Dunst empor / und deckt mit dichtgewebtem Flor / die lieblichste von allen Szenen.« (V. 6918 ff.) Von vollkommenem Geheimhalten kann aber nicht die Rede sein. Der Chor schildert diese Szene als Publikum und erwähnt dabei das Wesentliche der Natur- und Kunsterfahrung bei Goethe:

Nicht versagt sich die Majestät
Heimlicher Freuden
Vor den Augen des Volkes
Übermütiges Offenbarsein. (V. 9407 ff.)

Gekrönt wird die lebendige Einheit der Beiden durch die Ambivalenz vom »Heimlichen« und »Offenbarsein«, durch die die Einheit wiederum einen symbolischen Charakter erhält. Die »Grundeigenschaft der lebendigen Einheit«⁵⁶⁷ heißt bei Goethe, wie Symbol, das gleichzeitige Zusammentreten von den widersprüchlichen Vorgängen. »Hervorzutreten und zu verschwinden, zu solideszieren und zu schmelzen, zu erstarren und zu fließen, sich auszudehnen und sich zusammenzuziehen« wirken dabei in gleicher Maße.

Helenas Schleier verleiht Faust die Möglichkeit, die Wesenseinheit von Natur und Kunst in höchstem Grade zu erleben: »Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber.« (nach V. 9954) Faust erlebt den Sinn seines Zusammenseins mit Helena in der Wolkenerfahrung im 4. Akt nach. Die Gestalt der Helena als »Verkörperung der absoluten Schönheit oszilliert zwischen Sonnenklarheit und Wolken- oder Nebeltrübung«.⁵⁶⁸ Jetzt allerdings agiert Faust nicht als der Mitgestaltende wie im 3. Akt, sondern als der Erinnernde, aber den Sinn in gleicher Höhe erhaltend. Die Wolke ist bei Goethe ein Urphänomen, das besonders für die Kunstdefinition tauglich ist, wegen des gestaltenden und

⁵⁶⁷ HA 12, S. 367, Nr. 21.

⁵⁶⁸ E. Bahr: *Die Ironie im Spätwerk Goethes*, 150 f.

umgestaltenden, durchsichtigen und undurchsichtigen und materiellen und zugleich immateriellen Charakters. Hier ist sie eingesetzt, um die Lösungsmöglichkeit des ewigen Widerstreits zwischen der Idee, die sich in ihrer Einheit von Simultanem und Sukzessivem befindet, und der Erfahrung, für die die obige Einheit unerreichbar bleibt, darzustellen. In einem kurzen Aufsatz *Bedenken und Ergebung* läßt Goethe die Dichtkunst – etwa mit Hilfe der »panoramic ability«,⁵⁶⁹ die Sir F. Palgrave in der *Edinburgh Review* vom März 1817 Goethe zugeschrieben hat – diese Aufgabe übernehmen. In dem Gedicht, das in diesem Aufsatz enthalten ist und nachher *Antepirrhema* betitelt worden ist, besitzen die »ewige Weberin«⁵⁷⁰ Natur und »der ewige Meistermann« Dichter denselben Status, dessen Charakter darin liegt, daß »Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt«.

Selbst da, wo eine leichte Kritik an Euphorion geübt wird, stellt man fest, daß die »beziehungsvollen Anspielungen auf Vorfiguren und Nachwirkungen«⁵⁷¹ nicht ausbleiben. Dafür spricht Mephisto das Entscheidende:

Noch immer glücklich aufgefunden!
Die Flamme freilich ist verschwunden,
Doch ist mir um die Welt nicht leid.
Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,
Zu stiften Gild- und Handwerksneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigstens das Kleid. (V. 9955 ff.)

Das Kleid, das die Flamme, die Inspiration nicht mehr in sich trägt, hat höchstens mit »Gild- und Handwerksneid« zu tun, indem es sich allein um das Formale kümmert. Aber selbst wenn es – einseitig wirkend – allein Manieristen oder Charakteristen zur Verfügung stehen könnte, reicht es immerhin weiter aus, »Poeten einzuweihen«.

Schweben und Versatilität

⁵⁶⁹ HA 12, S. 405, Nr. 289. Hinweis darauf vgl. Werner Keller: »Die antwortenden Gegenbilder«. *Eine Studie zu Goethes Wolkendichtung*, in: JbFDH 1968, S. 191–236, hier S. 200.

⁵⁷⁰ HA 1, *Antepirrhema*, S. 358.

⁵⁷¹ Gerhart Baumann: *Goethe. Dauer im Wechsel*, Freiburg im Breisgau 1999, S. 305.

Ein wichtiges Merkmal, das das schöne aber flüchtige Zusammensein mit Helena weiter charakterisiert, ist das Schweben: Faust »umschwebt ein zarter lichter Nebenstreif / Noch Brust und Stirn, erheiternd, kühl und schmeichelhaft.« (V. 10055 f.) Die Haupteigenschaft dieser Erscheinungsform der Wolke, die die Gemeinsamkeit mit dem Schleier bildet, liegt darin, daß sie, formend und umformend, zwar materiell-verbunden, aber in die höhere Ebene aufsteigen, aber vor allem darin, daß sie »in ironischer Schweben zwischen Schein und Sein, Wolkennebel und Licht«⁵⁷² existiert.

Die Vorstellung des Schwebens bzw. des Sich-Wiegens spricht bei Goethe in den Anfangsjahren jeweils »das Gefühl des Ungesicherten, der unablässigen Bewegtheit, des Umgetriebenwerdens«,⁵⁷³ oder »das beseligende Bewußtsein«⁵⁷⁴ aus. Das Schweben als eine ästhetische Kategorie bedeutet aber den Zustand, »daß sich die Bewegung zwischen den Dingen verbindet mit einem Sich-Befinden über den Dingen.« Das Schweben heißt also »sich von den Gegenständen losmachen können«,⁵⁷⁵ wie er über Witz zu erklären versucht. »Er ist gleichsam das Bild, das Gemälde von der Idee. Ja er ist die Idee selbst mit dem Minimo von Realität verkörpert oder daran offenbart.«⁵⁷⁶ Die Grundformulierung für solches Schweben hören wir in einem Brief an Zelter:

Unbedingtes Ergeben in den unergründlichen Willen Gottes, heiterer Überblick des beweglichen, immer kreis- und spiralartig wiederkehrenden Erdentreibens, Liebe, Neigung zwischen zwei Welten schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend. Was will der Großpapa weiter?⁵⁷⁷

Die Heiterkeit, die bei Goethe als ein Grundmerkmal der Poesie betrachtet wird, das Wieder-Angezogen-Werden zur Erde und Hinauf- und Herabsteigen, all diese Merkmale weist auf die Symbolfunktion der Dichtung hin. Denn das Symbol ist »die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache«.⁵⁷⁸ Es scheint selbstverständlich zu

⁵⁷² Ebd., S. 151.

⁵⁷³ Eugen Wolf: *Über die Selbstbewahrung. Zur Frage der Distanz in Goethes Dasein*, Stuttgart 1957, S. 137; »[...] schweb' ich so in der Hand des Schicksals hin« (Brief an Herder, Juli 1772).

⁵⁷⁴ Ebd.; »schwebend im herrlich unendlich heiligen Ocean unsers Vaters des ungreiflichen aber des berührlichen. O Bruder! Nennbaare aber unendliche Gefühle durchwühlen mich — und wie ich dich liebe fühlst du da ich unter alten Linden in dem Augenblick dein Gedencke.« (Brief an F. L. Graf zu Stolberg).

⁵⁷⁵ Gespräch mit [nicht aufgeführt], 20. Februar 1809.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Brief an Zelter, 11. Mai 1820.

⁵⁷⁸ WA I, 49i, *Philostrats Gemählde und Antik und Modern*, S. 142.

sein, daß die Einbildungskraft bzw. die Phantasie die günstigste Lage innehaben, der dieser Charakter des Schwebens zugeschrieben wird:

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit niemand streit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltsamen Tochter Jovis,
Seinem Schooskinde,
Der Phantasie.⁵⁷⁹

Es ist eine Hymne des Künstlers auf die Phantasie, der er als »Gattin« sich Zeus gesellen läßt. Allerdings ist diese Typisierung nicht besonders originell. Die Merkmale wie etwa »immer neu« und »seltsam«⁵⁸⁰ waren schon maßgebend für die Charakterisierung der Einbildungskraft bei den Schweizer Literaturwissenschaftlern Bodmer und Breitinger. Bei ihnen galten das Neue, Rare und Wunderbare als gültige Form, das Wahre in der Poesie annehmlich zu machen.⁵⁸¹ In unserem Zusammenhang ist ein Differenzierungsversuch für die Eigenschaft »ewig beweglich« wichtig, weil diese Eigenschaft der Einbildungskraft ein Brennmateriale für die ästhetische Debatte der Zeitgenossen bietet. Der Topos »Schweben« spielt dabei eine bedeutende Rolle besonders für die romantische Ästhetik, für die Fichte ein wichtiger Initiator war. Bei ihm charakterisiert das Schweben die vermittelnde Wechselwirkung zwischen Ich und Nicht-Ich.⁵⁸² Bei F. Schlegel und Novalis ist das Schweben deshalb so wichtig, weil es sich erweist »als der Ort, an dem sich widerstreitende Vorstellungen in ihrem Widerstreit aufeinander bezogen werden und dergestalt bewußt in der Schweben verbleiben«.⁵⁸³ Für dieses Bewußtsein findet Novalis, wie bei ihm üblich, einen verabsolutierenden Ausdruck:

⁵⁷⁹ HA 1, *Meine Göttin*, S. 144.

⁵⁸⁰ Noch im Sinne »wunderbar« bzw. »bewundernswürdig«, vgl. Adelung-GKW, Bd. 4, S. 53.

⁵⁸¹ Dazu vgl. Hans Peter Herrmann: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Bad Homburg u. a. 1970, besonders S. 264–275; auch Karl-Heinz Stahl: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1975.

⁵⁸² Vgl. dazu Walter Schulz: *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985; auch Lore Hühn: *Das Schweben der Einbildungskraft. Zur frühromantischen Überbietung Fichtes*, in: DVjs 70 (1996), S. 569–599.

⁵⁸³ L. Hühn: a. a. O., S. 583.

alles Sein, Sein überhaupt ist nichts als Freisein – Schweben zwischen Extremen, die notwendig zu vereinen und notwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunkt des Schwebens strömt alle Realität aus. Sein, Ich sein, Frei sein, und Schweben sind Synonyme.⁵⁸⁴

Auch F. Schlegel versucht den Charakter der romantischen Poesie durch das Schweben zu definieren. Sie soll »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf dem Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.«⁵⁸⁵ Damit wird klar, daß die Situation des Subjekts unfestlegbar ist. Der Zustand des Subjekts ist »das Nichtfestgelegtsein, das Ortlossein, das Schweben.«⁵⁸⁶

Die Dominanz der Einbildungskraft kommt Goethe bzw. Schiller schon früh bedenklich vor, weil daraus ein »Schaden fürs Subjekt« erwächst, wie im Dilettantismus-Schema zur Gartenkunst artikuliert wird: Die Gartenkunst »befördert die sentimentale u(nd) phantastische Nullität. [...] Sie verewigt die herrschende Unart der Zeit, im ästhetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasieren, indem sie sich nicht, wie wohl andere Künste korrigieren und in der Zucht halten läßt.«⁵⁸⁷ Die Vokabulare, die für die Kritik am Dilettantismus angewendet werden, nämlich die ›Sentimentalität‹, die ›ästhetische Unbedingtheit‹ und ›Gesetzlosigkeit‹ und vor allem die ›Willkürlichkeit‹ sind die typischen Merkmale, die Goethe nachher für die Bestimmung bzw. Kritik der Romantik verfügbar macht. Diese Gefahr der Einbildungskraft wird in den *Wahlverwandtschaften* mit Nachdruck thematisiert, wo die Einbildungskraft immer wieder über die Grenze der Realität hinausgehen will. In diesem Roman, in dem ständig »die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche«⁵⁸⁸ behauptet, ist es vor allem Eduard, der dieser Gefahr am stärksten unterliegt. Er spaziert mit Otilie durch seine dilettantisch gebaute Gartenanlage hindurch zur Mühle, die durch unwegsames Gelände zu erreichen ist.

⁵⁸⁴ Novalis, Bd. 2, S. 266 f.

⁵⁸⁵ F. Schlegel: KA, Bd. 1, S. 205.

⁵⁸⁶ Walter Schulz: *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985, S. 271.

⁵⁸⁷ WA I, 47, *Über den Dilettantismus. Allgemeines Schema*, S. 310 f.

⁵⁸⁸ HA 6, *Die Wahlverwandtschaften*, S. 321.

Unübersehbar sind das räumlich dargestellte Grenzüberschreiten und das diesem entsprechende, imaginär geflügelte Phantasieren. In dieser frühen Phase des Romans erlebt Eduard schon die Sinnestäuschung. Als er Ottilie hinter sich herabsteigen sieht, glaubt er »ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihm schwebte.«⁵⁸⁹ Die Absenz von Ottilie bietet ihm noch stärkere Gelegenheit, sich mit seiner Einbildungskraft zu beschäftigen. Dem Mittler gegenüber gesteht er, Ottilie tadelnd, sie wage nicht, zu ihm zu kommen:

Ach! und da das Mögliche unmöglich ist, bilde ich mir ein, das Unmögliche müsse möglich werden. Nachts, wenn ich aufwache, die Lampe einen unsichern Schein durch das Schlafzimmer wirft, da sollte ihre Gestalt, ihr Geist, eine Ahnung von ihr vorüberschweben, herantreten, mich ergreifen, nur einen Augenblick, daß ich eine Art von Versicherung hätte, sie denke mein, sie sei mein.⁵⁹⁰

Die Einbildungskraft dient ihm als Mittel, das Unmögliche möglich zu machen, sie begrüßt die Lage, in der die Lampe einen unsicheren Schein produziert, wie es bei der *Laterna magica* der Fall ist.

Wenn dem so ist, was versteht dann Goethe unter einer seiner Lieblingsformeln »Schweben«, die die Einbildungskraft kennzeichnet? Im Zusammenhang mit der Märchensammlung *Tausend und Ein Tag* versucht er einen normativen Maßstab für die Einbildungskraft zu setzen:

Die Einbildungskraft scheint zwar kein Gesetz zu haben, vielmehr wie ein wacher Traum hin- und herzuschwanken; aber genau besehen, wird sie auf mannigfache Weise geregelt: durch Gefühl, durch sittliche Forderungen, durch Bedürfnisse des Hörers, am glücklichsten aber durch den Geschmack, wobei die Vernunft ihre edlen Gerechtsame leitend ausübt.

Die Elemente, die Goethe als Einbildungskraft Bedingende nennt, haben mit den grundlegenden Tendenzen der Ästhetik zu tun, die er schon als junger Dichter kennengelernt hat. Keine Geringeren als Herder, Rousseau und Kant sind die wegweisenden Ideenspender dafür. Für Herder ist das Gefühl »der erste, profoundste und fast einzige Sinn der Menschen [...]: der wahre Ursprung des Wahren, Guten, Schönen!«⁵⁹¹ Bei Rousseau hat die Einbildungskraft die ethische Komponente dadurch,

⁵⁸⁹ Ebd., S. 291.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 354.

⁵⁹¹ Herder: *Studien und Entwürfe zur Plastik*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Bd. 8, S. 104.

daß sie die Einfühlung befördert. Bei Kant steht der Geschmack als Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes »in Beziehung auf die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft«. ⁵⁹² Fernerhin unterliegt die Phantasie der Zusammenarbeit mit anderen Fähigkeiten beim Produzieren eines Kunstwerks:

Die Abgründe der Ahndung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden zum lebhaften fruchtbaren Ergreifen des Augenblicks, wodurch ganz allein ein Kunstwerk, von welchem Gehalt es auch sei, entstehen kann. ⁵⁹³

Also, die alleinige Dominanz der Einbildungskraft ist beim Goetheschen Denksystem überhaupt nicht vertretbar!. Die Einbildungskraft, die auf das Schweben die erste Priorität setzt, bewegt sich zwischen oben und unten, Idealem und Realem. Mit dieser Bewegung verweist er vor allem auf die sinnlich wahrnehmbare und die darüber hinausgreifende geistige Welt. Es handelt sich bei Goethe um »eine exakte sinnliche Phantasie [...], ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist«. ⁵⁹⁴ Völlig in diesem Sinne zu verstehen ist sein Gedicht, das *Schwebender Genius über der Erdkugel* betitelt ist:

Zwischen oben, zwischen unten
Schweb' ich hin zu muntre'r Schau,
Ich ergötze mich am Bunten,
Ich erquicke mich im Blau. ⁵⁹⁵

Zwischen oben und unten, zwischen Bunt und Blau ist der Ort, den der schwebende Genius einnimmt. Seine Aufgabe liegt darin, »durch eine ideelle Wirklichkeit der Einbildungskraft neue Richtungen« ⁵⁹⁶ zu eröffnen.

Das erste bedeutende Herauskristallisieren der Schwebefunktion seiner Dichtung in den Anfangsjahren finden wir in der *Harzreise im Winter*: »Dem Geier gleich, / Der auf schweren Morgenwolken / Mit sanftem Fittig ruhend / Nach Beute schaut, / Schweben

⁵⁹² Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: Werke in 6 Bdn., hrsg. v. W. Weischedel, Bd 5, S. 324.

⁵⁹³ WA II, 3, *Betrachtungen über Farbenlehre und Farbenbehandlung der Alten*, S. 121; auch wortgleich WA II, 7, *Problem und Erwiderung*, S. 85.

⁵⁹⁴ HA 13, *Ernst Stiedenroth, Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen*, S. 42.

⁵⁹⁵ HA 1, S. 368.

⁵⁹⁶ Brief an E. N. Neureuther, 23. September 1828.

mein Lied.«⁵⁹⁷ Eigentlich läßt sich das Schwebemotiv schon im *Wanderers Sturmlied* feststellen. Obwohl die beiden Gedichte zeitlich nicht so weit auseinander liegen – *Sturmlied* wohl Frühjahr 1772, *Harzreise* 1777 –, ist »eine kopernikanische Wendung des Weltverständnisses«⁵⁹⁸ spürbar, und das in der Artikulation des Schwebens. Dort der anmaßende Wunsch, sich aus aller Not der Welt zu befreien: »ich schwebe / Über Wasser über Erde / Göttergleich.« Hier der Vergleich des Liedes mit dem Auguralvogel Geier,⁵⁹⁹ der dazu führt, daß die Dichtung Affinität zur Weissagekunst hat. Aus Makariens Archiv lesen wir: »Sie erkennt aus dem Offenbaren das Verborgene, aus dem Gegenwärtigen das Zukünftige, aus dem Todten das Lebendige und den Sinn des Sinnlosen.« Die letzte Strophe der *Harzreise im Winter* bekräftigt diese Funktion mit der anderen Lieblingsformel Goethes, nämlich dem ›offenbaren Geheimnis‹: »Du stehst mit unerforschtem Busen / Geheimnisvoll-offenbar / Über der erstaunten Welt«. Damit wird auch die Nähe zu den Versen der *Zueignung* signalisiert, in der der Schleier der Dichtung von einem göttlichen, mit den Wolken hergetragenen, schwebenden Weib übergeben wird. Sie tadelt zunächst die anmaßende Egozentrik des lyrischen Ichs, der freie Bahn bis zum Gedanken an eine Übermenschlichkeit des Dichterdaseins geschaffen wird, und läßt ihr Wesensmerkmal im Rückzug erkennen:

Du siehst, wie klug,
Wie nötig war's, euch wenig zu enthüllen!
Kaum bist du sicher vor dem größten Trug,
Kaum bist du Herr vom ersten Kinderwillen,
So glaubst du dich schon Übermensch genug,
Versäumst die Pflicht des Mannes zu erfüllen!⁶⁰⁰

Die Übergabe des Schleiers findet erst dann statt, wenn das lyrische Ich die Ambivalenz seiner Dichtung erkennt, nämlich den Zwiespalt zwischen der himmlischen Gabe des Dichtens (»Ich kenne ganz den Wert von deinen Gaben«) und der Zugehörigkeit zur irdischen Welt (»Für andre wächst in mir das edle Gut«).

⁵⁹⁷ HA 1, S. 50.

⁵⁹⁸ Wolf von Engelhardt: *Goethes Harzreise im Winter 1777*, in: Goethe-Jahrbuch 104 (1987), S. 192–211, hier S. 199.

⁵⁹⁹ Diese Position vertritt Albrecht Schöne: *Götterzeichen. Harzreise im Winter*, in: ders.: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München 1993, S. 15–52.

⁶⁰⁰ HA 1, *Zueignung*, S. 151.

Die Tatsache, daß die Bestimmung des Schwebens bei Goethe durch naturwissenschaftliche Studien beeinflusst wurde, liefert noch einen weiteren Grund, warum der Schwebekarakter auf der künstlerischen Ebene bei Goethe eine andere Konnotation erhält als bei den Romantikern. Der andere Name für die Erscheinungsform des Schwebens in der Naturwissenschaft heißt die ›Versatilität‹, die in fast allen Naturbereichen feststellbar ist. Die »Unbestimmtheit und Versatilität« der Farbe wird von Goethe als »ein Kriterion des beweglichen Lebens«, »insofern sie sich uns als eine konstante Erscheinung zeigt«. ⁶⁰¹ Im Zusammenhang mit der Metamorphose der Pflanzen lesen wir:

Soweit auch die Pflanzengestalt von der Menschenbildung absteht, weiß der Dichter doch solchen Verwandlungen Wahrscheinlichkeit und Interesse zu geben.

Daphne, Myrrha, Hyacinth, Narciß, Clytia sind jedes einzeln unschätzbare Conceptionen; in ihrem eigentlichen Sinn durchgeführt würden sie auch dem Denker Erstaunen erregen.

Wann tritt dieser Begriff in die Wissenschaft?

Wo finden sich dessen erste Spuren?

Wahrscheinlich schwankt er zwischen der Vorstellung von Präformation und dem Wunder, denn der Begriff von freier und nothwendiger Versatilität des organischen Wesens war späteren Zeiten aufbewahrt. ⁶⁰²

Zwischen der Theorie der Präformation, besser die der Einschachtelung und dem Wunder, d. h. zwischen der einförmigen, berechenbaren Vorbestimmung der Entwicklung und dem den Naturgesetzen zuwiderlaufender Vorgang liegt der Ort der Versatilität. Die Versatilität der Tierwelt veranlaßt ihn zu gestehen:

daß die Beschränktheit, Bestimmtheit und Allgemeinheit der durch die Fortpflanzung schon entschiedenen simultanen Metamorphose den Typus möglich macht, daß aber aus der Versatilität dieses Typus, in welchem die Natur, ohne jedoch aus dem Hauptcharakter der Theile herauszugehen, sich mit großer Freiheit bewegen kann, die vielen Geschlechter und Arten der vollkommeneren Thiere die wir kennen, durchgängig abzuleiten sind. ⁶⁰³

Die metamorphische Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit einer Tierart zu beschreiben, scheint ihm fast unmeßbar zu sein. Aber es ist ihm nicht unmöglich, eine Kategorie dafür zu erkennen und sie auf eine Wurzel, die als bestimmendes Element wirkt, zurückzuführen. Der Gedanke über die Versatilität ist auch eine wichtige Voraussetzung

⁶⁰¹ HA 13, *Verhältnis zur Naturgeschichte*, S. 487.

⁶⁰² WA II, 6, *Geschichte der Lehre der Pflanzen-Metamorphose*, S. 322.

⁶⁰³ WA II, 8, *Über die Gesetze der Organisation überhaupt*, S. 88 f.

für sein Verständnis des Magnetismus und Galvanismus. Die neuen Aufschlüsse über »Constanz und Versatilität organischer Bildung« in diesem Bereich, die ihm ein gewisser Alton ermöglicht hat, betrachtet Goethe »als neue Schöpfungs-Momente, die, das Lebendige erst recht belebend, eine höhere Bildung steigernd hervorbringen.«⁶⁰⁴

Aus dieser Auffassung, die Goethe aus der Naturbetrachtung gewonnen hat, entwickelt er sein eigenes Prinzip für das Denken: »Gründlichkeit im Beobachten. / Versatilität in der Vorstellungsart.«⁶⁰⁵ Damit macht er klar, daß die Vorstellung freibeweglich ist aber ihr Ablauf fest an der Gegenständlichkeit gebunden ist. Daß dies bei ihm kein Lippenbekenntnis war, zeigt sich in der Debatte über Vulkanismus, der gerade keinesfalls sein Lieblingsdomäne war. Goethe berichtet im Sommer 1822 von einem »wunderbare[n] Ereigniß«,⁶⁰⁶ das aus einer Polemik mit einem jungen Badegast in Kammerbühl über die vulkanische Erscheinung resultiert ist. Das wunderbare in diesem Ereignis liegt darin, daß durch die unversöhnliche Meinungsverschiedenheit »eine milde, gewissermaßen versatile Stimmung« entsteht, »welche das angenehme Gefühl gibt, uns zwischen zwei entgegengesetzten Meinungen hin und her zu wiegen und vielleicht bei keiner zu verharren.« Die Versatilität als das gleichzeitige Hervortreten zweier Gegensätze, die sich das Gleichgewicht halten, erscheint bei Goethe als »wünschenswerteste Erscheinung«⁶⁰⁷ Nach solcher hohen Begeisterung für die Versatilität ist es darum nicht zuviel, zu erwarten, daß sie sich auch im Bereich der Dichtung finden wird. In den *Zahmen Xenien* lesen wir:

Was haben wir da gefunden?
Wir wissen weder oben noch unten.

Mit diesem Versatilen
Scheint nur das Wort zu spielen;
Doch wirkt ein Wort so mächtig,
Ist der Gedanke trüchtig.⁶⁰⁸

Diese *Xenien* bilden mit einigen Altersgedichten große Gemeinsamkeit, etwa mit *Epirrhema*, *Allerdings* oder auch *Ultimatum*. Bei dem ersten heißt es, »Nichts ist

⁶⁰⁴ Brief an J. W. E. Alton, 28. Dezember 1820.

⁶⁰⁵ WA II, 11, *Beobachtung und Denken*, S. 44.

⁶⁰⁶ WA II, 10, S. 173.

⁶⁰⁷ WA I, 41ii, *Homer noch einmal*, S. 235.

⁶⁰⁸ WA I, 3, *Zahme Xenien*, 318.

drinnen, nichts ist draußen: / Denn was innen das ist außen.« Bei dem zweiten und dem dritten: »Natur hat weder Kern / Noch Schale«. Den Gedanken ›trächtig‹ zu machen, ist nur das Wort im Stande, genauer gesagt, das spielerische Wort. Allein dieses Wort ist imstande, mit der Natur zu konkurrieren, die die Ambivalenz zwischen oben und unten, zwischen innen und außen in sich trägt.

Schließlich gelangen wir mit dem Begriff Versatilität wieder zu unserem Ausgangspunkt. 17. März 1830 beendet Eckermann sein Dokument für das Gespräch mit Goethe mit der Bewunderung über »den freien heitern Geist des lebenswürdigen Künstlers«. Diese Bemerkung wird zwar im Zusammenhang mit zwei Heften von Eugen Napoleon Neureuther nach Goethes Balladen (*Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen* (1829–30)) gemacht, aber man sieht, daß diese Bemerkung sich in der ausgedehnten Linie des Vorgesprächs befindet. Da ist von Helenas Alter die Rede. Gegen die Verse, wo Goethe Helena als ein zehnjährig schlankes Reh darstellt, als sie von Theseus entführt wurde, ist ein Einwand von dem Altphilologen Götting erhoben worden, daß Helena damals ein siebenjähriges Mädchen sein sollte. Goethe stimmt zwar der Meinung zu, aber er läßt die Stellen, wo es sich um Helenas Alter handelt, unterschiedlich bleiben: im Vers 6530 als zehn, 7426 sieben, 8850 dreizehn. Und dazu noch übt Goethe innerhalb von *Faust* eine Kritik an dem Philologen. Gegenüber Faust, der Helena als zehnjähriges Mädchen wissen will, erwidert Chiron:

Ich seh', die Philologen,
Sie haben dich so wie sich selbst betrogen.
Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau,
Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau:
Stets appetitlicher Gestalt,
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
Gnug, den Poeten bindet keine Zeit. (V. 7427–7433)

In diesem Sinne steht Eckermann, der »die ganze Mythologie so versatil« findet, »daß man die Dinge brauchen kann, wie es am bequemsten und hübschesten ist«, ⁶⁰⁹ näher an dem, was Goethe ursprünglich meint. Die Erscheinungsform der Einbildungskraft mit der Hilfe des metamorphischen Begriffs Versatilität verlangt allerdings nach dem formbedingenden Gestaltungsprinzip. Wie Ilse Graham zu zeigen versucht, erlebt

⁶⁰⁹ Gespräch mit Eckermann, 17. März 1830.

Helena, die »schwankende Gestalt par excellence«⁶¹⁰ die kreisende Befestigungsaktion von Faust. Er sucht Helena »in einer Vielfalt organischer Lebensbezüge zu verankern, durch Liebe, Treue und durch ihre Verwurzelung in Urformen der Natur«.⁶¹¹ In diesem Sinne sind die Worte des Herrn im *Prolog im Himmel* von vornherein wegweisend für die Kunsterfahrung durch Faust:

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken. (V. 346 ff.)

4. Künstlerische Subjektivität

Indem wir die künstlerische Subjektivität mit Hilfe der Metaphorik des Schleiers erläutern, lohnt es sich, das Künstlerdasein aus der Perspektive der Vermittelbarkeit zu betrachten, weil beiden Bereichen dieselbe Logik zu unterliegen scheint. In der Sache Mitteilung stoßen wir aber zuerst auf die sich häufenden Bemerkungen, die die Sprachskepsis und das daraus folgende Selbstverständnis als Schweiger betonen. Das starke Bild für dieses Selbstverständnis liefert unter anderem die Metapher ›Auster‹: »Manchmal komm ich mir vor wie eine magische Auster, über die seltsame Wellen hinweggehen«.⁶¹² Die harte Schale der Auster scheint zur Symbolisierung des hartnäckigen Schweigens des Dichters zu dienen. Er nennt sich selbst ja einen »ehernen Schweiger«.⁶¹³ Dies scheint seinen Grund in der Erkenntnis von der Unmöglichkeit der direkten Mitteilung zu haben. Er bekennt schon im Frühjahr 1775 an Lavater: »So lang du lebst und würckst, wirst du nicht vermeiden mißverstanden zu werden, darauf muß du ein vor allemal resigniren.«⁶¹⁴ Diese Sprachskepsis sitzt nach wie vor ganz tief: »Will ich auf meine eigne Weise reden so erscheint oft das Beste und Einzigste was

⁶¹⁰ Ilse Graham: *Der Augenblick des Liebens*, in: dies.: Goethe. Schauen und Glauben, Berlin 1988, S. 306–330, hier S. 321.

⁶¹¹ Ebd., S. 323.

⁶¹² Brief an Frau von Stein, 8. März 1808.

⁶¹³ Brief an J. K. Lavater, Ende Dezember 1783.

⁶¹⁴ Brief an J. K. Lavater, Ende Mai 1775.

man mittheilen möchte als Soloecism«,⁶¹⁵ heißt es in einem Brief im 1829. Das Individuelle ist also überhaupt nicht mittelbar, und die »Eigenheiten jeder Sprache«⁶¹⁶ sind »unübersetzlich«. Damit meint er nicht nur die Unmöglichkeit, eine Sprache in eine andere zu übertragen (»auch die sorgfältigste Übersetzung bringt immer etwas Fremdes in die Sache«), sondern auch die, das Innere ohne Verlust mitzuteilen: »Denn daß niemand den andern versteht, daß keiner bei denselben Worten dasselbe was der andere denkt, daß ein Gespräch, eine Lektüre bei verschiedenen Personen verschiedene Gedankenfolgen aufregt, hatte ich schon allzu deutlich eingesehn«.⁶¹⁷

Das Wort allerdings, »um etwas zu sagen«, muß sich »ablösen« und »vereinzeln«. Das ist ein großer Mangel, aber aus dieser Not macht Goethe eine Tugend. Bei ihm fordert »das ausgesprochene Wort [...] den Gegensinn«. So »schließen die Goethesche[n] Gegen-Sätze einander nicht aus, sondern streben danach, sich in einem Höheren, Unausgesprochenen und vielleicht Unausprechlichen wieder zu »vereinigen.«⁶¹⁸ Der Dichter kann das Unausprechliche indirekt durch Ironie ahnbar werden lassen: »Doch was mach ich viel Worte, deren ich mich schämen würde, wär es nicht auch erlaubt, ja verdienstlich, für das Unausprechliche einen wörtlichen Ausdruck zu versuchen.«⁶¹⁹ Gerade da bezieht er sich auf seine Sympathie für Kant, weil er »sich mit Versatz in einen gewissen Kreis [beschränkt] und deutet ironisch immer darüber hinaus.«⁶²⁰ In diesem Sinne ist selbst das Schweigen paradoxerweise nichts anderes als eine Inszenierung der Unmöglichkeit der Mitteilung, nämlich eine spezielle Aussageform. Dabei kann das Schweigen allerdings kein allein herrschendes Prinzip für das Menschenleben sein, auch nicht für das Dichterdasein. Trotz all der Bedenklichkeit der Mitteilung liegt die Aufgabe des Poeten darin, auf die Stelle der »Steine des Anstoßes« hinzudeuten. Und diese Arbeit verlangt vom Zuschauer, »daß er jeden Augenblick schaue, merke, deute«.⁶²¹ »Deuten« heißt bei Goethe sowohl

⁶¹⁵ Brief an Vicomtesse Ségur Félicité, 27. Dezember 1829 [Paralipomena].

⁶¹⁶ HA 11, *Italienische Reise*, S. 81.

⁶¹⁷ HA 10, *Dichtung und Wahrheit*, S. 78.

⁶¹⁸ Manfred Karnick: „*Wilhelm Meisters Wanderjahre*“ oder die Kunst des Mittelbaren, München 1968, S. 96.

⁶¹⁹ Brief an C. L. von Knebel, 21. Oktober 1831.

⁶²⁰ HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 407, Nr. 301.

⁶²¹ WA IV, 25, S. 266.

›andeuten‹, ›hinweisen‹ als auch ›ausdeuten‹, ›interpretieren‹.⁶²² Goethe nennt das Vermögen, Analogien zu sehen, die »umsichtige Einbildungskraft«.⁶²³ Sie versetzt »den Geist auf viele bezügliche Punkte [...], damit seine Thätigkeit alles das Zusammengehörige, das Zusammenstimmende wieder vereinige«.

In dieser Problematik der Mitteilung schwingt auch diejenige mit, wie das Künstlerdasein in der Gesellschaft positioniert werden soll. Für junge Dichter hat Goethe einst seine Meinung über den Künstler gefaßt und plädiert darin für eine gesellschaftliche Ebene des Künstlertums. Die Muse sei also dem geneigt, der »seine eignen Leiden beschwichtigt und um sich her reicht emsig forscht, wo er irgend ein Leiden zu lindern, Freude zu fördern Gelegenheit findet«.⁶²⁴ Die unaufhebbare Differenz zwischen Individuum und Gesellschaft, oder anders ausgedrückt, zwischen Besonderem und Allgemeinem soll so gelöst werden, daß »das Besonderste, das sich ereignet, immer als Bild und Gleichnis des Allgemeinen auftritt.«⁶²⁵ In der Makarie-Figur, der »schweigsamste[n] aller Frauen«, erfahren wir die Gesamtheit der Probleme noch einmal, die sich als roter Faden vom ersten Roman Goethes, nämlich *Werther*, bis zum letzten, *Wanderjahre*, durchzieht. Die Stichworte, die ihr Dasein charakterisieren, sind ›Abgeschlossenheit‹ und ›Teilnahme‹. Makarie ist ein Beispiel dafür, daß die Aporie zwischen Individualität und Mitmenschlichkeit dadurch gelöst wird, »ein sittlich-schönes, teilnehmendes und teilgebendes Wesen« aus der ansonsten »in ihrer Eigenart abgeschlossenen [...] Person« hervorzurufen. Wie M. Karnick zu zeigen versucht, ist aber das Bedeutende nur als Besonderes auch hinweisend und bezüglich, »nur dadurch« setzt es sich in Verhältnis zu »einem Ganzen [...], ohne sich darin aufzulösen«. Und nur durch das Hinweisende und Bezügliche ist es auch eminent, wichtig und vielsagend. »Einzel« und »getrennt« bedeutet es »nichts«.⁶²⁶ Diese Implikation, die im Künstlerbild Goethes enthalten ist, verfolgt denselben Mechanismus, der sich anhand des Mitteilungsproblems und des Problems zwischen Besonderem und Allgemeinem artikulieren läßt.

⁶²² Hinweise darauf M. Karnick: a. a. O., S. 109.

⁶²³ Brief an C. L. von Knebel, 21. Februar 1821.

⁶²⁴ WA I, 41ii, *Wohlgemeinte Erinnerung*, S. 377; vgl. auch Brief an M. Meyer, 22. Januar 1832.

⁶²⁵ HA 12, *Maximen und Reflexionen*, S. 367 f., Nr. 21.

Fleischwerdung

Die religiöse Sphäre, die die Schleierübergabe aus der Hand der Muse beinhaltet, kommt mit ähnlichen Konnotationen erweitert im kosmologischen Zusammenhang zum Ausdruck. Goethe versucht in seiner Autobiographie die christliche Weltentstehungstheorie und ihren Erlösungsmechanismus anhand des biblischen Kontexts zu deuten:

Man sieht leicht, wie hier die Erlösung nicht allein von Ewigkeit her beschlossen, sondern als ewig notwendig gedacht wird, ja daß sie durch die ganze Zeit des Werdens und Seins sich immer wieder erneuern muß. Nichts ist in diesem Sinne natürlicher, als daß die Gottheit selbst die Gestalt des Menschen annimmt, die sie sich zu einer Hülle schon vorbereitet hatte, und daß sie die Schicksale desselben auf kurze Zeit teilt, um durch diese Verähnlichung das Erfreulichen zu erhöhen und das Schmerzliche zu mildern.⁶²⁷

Was für unseren Zusammenhang wichtig ist, sind die Milderungsversuche, die im Moment der Epiphanie immer wieder gemacht werden. Faust in der anmutigen Gegend etwa fordert, daß die Sonne ihm »im Rücken« (V. 4715) bleibt, und erlebt dadurch das Leben »Am farbigen Abglanz«. (V. 4727) Die Fleischwerdung der Gottheit ist also zugleich die Verhüllung, die die sonnenhafte Gottheit vor den Menschenaugen ertragbar erscheinen läßt. Aber in diesem Vermittlungsprozeß geschieht nicht allein das einseitige Herabkommen der Gottheit. Die erfreuliche Erhöhung des Menschenschicksals ist eine andere wesentliche Achse in dieser Erfahrung.

›Erhöhung‹ und ›Milderung‹ sind aber auch die Wesensmerkmale, die Goethes Auffassung von der Kunst charakterisieren.⁶²⁸ Darum ist es durchaus eine berechtigte Hoffnung, die beiden Ebenen, nämlich sowohl die religiöse als auch die künstlerische, in ein und demselben Bild dargestellt zu finden. Das finden wir in der Geschichte von Ahasverus. Er als Schuster richtet sich allein auf die diesseitige Welt und will Christus nicht als Gottessohn anerkennen. Sogar sieht er seine Aufgabe darin, Christus zu seiner eigenen Denkweise bekehren zu lassen. Als dies ihm nicht gelungen ist, und er Jesus als

⁶²⁶ M. Karnick: a. a. O., S. 111.

⁶²⁷ HA 9, *Dichtung und Wahrheit*, S. 353.

⁶²⁸ Vgl. dazu Ilse Graham: *Goethe. Schauen und Glauben*, Berlin 1988, S. 417 ff.

Verlierer mit dem Kreuz auf der Schulter vor seiner Werkstatt vorbeigehen sieht, wiederholt er seine früheren Warnungen, die sich zu heftigen Beschuldigungen eskalieren:

aber im Augenblicke bedeckt die liebende Veronika des Heilands Gesicht mit dem Tuche, und da sie es wegnimmt, und in die Höhe hält, erblickt Ahasverus darauf das Antlitz des Herrn, aber keineswegs des in Gegenwart Leidenden, sondern eines herrlich Verklärten und himmlisches Leben Ausstrahlenden.⁶²⁹

Ahasverus erkennt nun erst, wie die göttlichen Züge in der menschlichen Gestalt vor ihm verdeckt geblieben waren. Veronikas Tuch spielt dabei die Rolle der Kunst, die den Charakter der Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit annimmt und »sowohl die Hineingeworfenheit ins Materielle als auch die sie durchgeistigende Immaterialität«.⁶³⁰ Dieses Motiv wird vom westlichen Dichter im *Buch Hafis* wieder genommen und dazu gebraucht, die Gleichsetzung der Dichtung mit Veronikas Schweiß Tuch zu verstärken. Dieser Dichter sieht die Identifikationsmöglichkeit darin, daß er das herrliche Bild der heiligen Bücher an sich nimmt, »Wie auf jenes Tuch der Tücher / Sich des Herren Bildnis drückte«.⁶³¹ Das Schweiß Tuch der Veronika ist sozusagen »ein Bild, das Realpräsenz Christi bedeutet, aber nicht ist.«⁶³²

Bei Goethe erlebt dieses Offenbarungsmoment eine starke inhaltliche Umwandlung, während der Mechanismus so bleibt, wie er war. Die Leidensgeschichte der berühmten Protagonisten, wie etwa Werther und Tasso, dokumentiert den Säkularisierungsprozeß der göttlichen Leiden. Werthers ketzerisches Dasein, das den Gegensatz zwischen rein subjektivem Innern und gesellschaftlicher Ordnung extrem auseinanderliegend erscheinen läßt, entscheidet sich am Ende für das erste. Bei Tasso tritt das künstlerische Dasein in Analogie zur Inkarnation, in der das Leiden des Künstlerindividuums keine unwesentliche Rolle spielt. Tasso erkennt erst im letzten Moment die unveränderbare Situation des modernen Dichters und mit dieser Erkenntnis sein künstlerisches Credo:

[...] alles ist dahin! – Nur eines bleibt:

⁶²⁹ HA 10, *Dichtung und Wahrheit*, S. 46 f.

⁶³⁰ László F. Földenyi: *Das Schweiß Tuch der Veronika. Museumspaziergänge*, Frankfurt a. M. 2001, S. 165.

⁶³¹ HA 2, *Beiname*, S. 21.

⁶³² E. Bahr: *Die Ironie im Spätwerk Goethes*, S. 61.

Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide. (V. 3426–3433)

Sein Leiden ist allerdings keine religiöse Passion mehr. Der Gott, der ihm die Sprache verleiht, ist kein theologisch begründeter, sondern ein Dichtergott.

Das Kunstprodukt unterliegt dabei demselben Schicksal wie der Dichter selbst, indem die Autobiographisierung von Literatur gerade bei Tasso, aber auch bei Werther, keine unwesentliche Rolle spielt und damit den »Modus der radikalen Säkularisierung des Subjekts«⁶³³ annimmt. Im *Divan* hören wir, daß der Dichter seine Leidenschaft der Welt vermittelt, und zwar in der Form der »poetische[n] Perlen«. Auch da schwingt, im Unterton an pietistische Choräle erinnernd, die Menschwerdung des Gottes mit:

Die Flut der Leidenschaft sie stürmt vergebens
An's unbezwungne, feste Land. –
Sie wirft poetische Perlen an den Strand,
Und das ist schon Gewinn des Lebens.⁶³⁴

Ein noch klareres Bild der Fleischwerdungs-Metaphorik bekommen wir im Zusammenhang mit dem langen Schaffensprozeß des *Faust* geliefert. Erwartungsgemäß verbindet Goethe diesen Vorgang mit seiner Lieblingsformel vom »offenbaren Geheimnis«:

Es ist keine Kleinigkeit das was man im zwanzigsten Jahre konzipiert hat im 82 außer sich darzustellen und ein solches inneres lebendiges Knochengeripp mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen, damit alles zusammen ein offenbares Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache.⁶³⁵

Statt Schöpfergott wird hier Homo artifex eingesetzt, der zugleich ein Rätselmacher ist. Dieses Rätsel erfüllt doppelte Aufgabe: die eine, den Menschen beim Rätsellösen

⁶³³ Elke Kretzer: *Offenbarung und Säkularität. Gotteskrise und Krise des Subjekts in den Noten und Abhandlungen zu Goethes West-östlichem Divan*, Frankfurt a. M. 2002, S. 198 ff.

⁶³⁴ HA 2, *West-östlicher Divan*, S. 58.

⁶³⁵ Brief an Zelter, 1. Juni 1831.

Freude zu bereiten, die andere, sie an dem Schaffensprozeß teilnehmen zu lassen, nämlich sie zum zweiten Rätselmacher zu stimulieren, was wiederum heißt, den Menschen die in sich tragende Widersprüchlichkeit (od. Andersartigkeit) des eigenen Daseins erkennen zu lassen.

Die Möglichkeit, am Grenzenlosen teilzunehmen, bietet paradoxerweise erst die Haltung, die ambivalenten Züge der Weltverfassung anzuerkennen. »Da löst sich aller Überdruß; / Statt heißem Wünschen, wildem Wollen, / Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen, / Sich aufzugeben ist Genuß.«⁶³⁶ »Wollen« und »Sollen«, anders ausgerückt, Freiheit und Notwendigkeit sind die unverzichtbaren Elemente, aus denen Goethes Natur- und Kunstauffassung besteht. Werther ist eine Figur, die nur eine Seite davon haben will und dabei scheitert. Er hat »im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will.«⁶³⁷ Sein Körper als »Kerker« bezeichnet die enge Begrenztheit des Menschseins, die unbedingt beseitigt werden soll. Eigentlich aber hätte Werther aus dieser melancholischen Verfassung und »mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration«⁶³⁸ etwas Besseres machen können, als sich das Leben zu nehmen. Denn das Element der Melancholie gilt bei Goethe als eine Grundbasis des Dichtergenies:

Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

Die Botschaft des Regenbogens und des dabei immer mitklingenden Dichtungsschleiers ist der Balanceakt mit Erhöhung und Milderung. Eine Figur aus *Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen*, das zu einer Erinnerungsfeier für den im September 1814 verstorbenen Iffland vom Regierungsrat Friedrich Peucer und von Goethe verfaßt worden ist, weiß über diese Kombination Besseres zu sagen:

Wohl jeder Kunst, auch unsrer bleibt es eigen
Sich öffentlich mit Heiterkeit zu zeigen,
Indessen sie ein Ernsteres versteckt,

⁶³⁶ HA 1, S. 368.

⁶³⁷ HA 6, S. 14.

⁶³⁸ Brief an G. F. E. Schönborn, 1. Juni – 4. Juli 1774.

Das Herz bewegt und die Betrachtung weckt.
Wenn selbst aus leicht geschlungenen Tänzen,
Aus bunten, froh geschwungenen Kränzen
Die ernstere Bedeutung spricht:
Verehrte! so entging euch nicht
Die Dämmerung in unserm Licht;

Ja, durch das ganze heitre Spiel
Hat sich ein schmerzliches Gefühl
Wie Nebelflor hindurch geschlungen.⁶³⁹

Völlig in Goetheschem Sinne wird hier die Kunstauffassung ausgesprochen, und zwar mit dem Sinnbild des »Nebelflors«, das die gegenseitige Begrenzung von Ernst und Spiel kennzeichnet. Werthers künstlerisches Engagement dagegen zeigt die typischen Züge, die auch ansonsten bei ihm der Fall sind. Sein Hang zur Ganzheit und Unmittelbarkeit ohne jedwede Begrenztheit findet nicht die bei der Ausführung nötige Abgrenzung und keine Darstellungsmöglichkeit. Seine ästhetische Empfindung bleibt gebannt in »Ahndung und dunkler Begier«.⁶⁴⁰ Sein Ideal wäre, daß er »dem Papiere das einhauchen«⁶⁴¹ könnte, was so voll, so warm in ihm lebt. Doch sein Wunsch, der als Möglichkeitsform eigentlich eine »Malerei ohne Hände«⁶⁴² verlangt, findet keinen Weg zur Erfüllung, und so unterliegt er dem Schicksal, unerfüllt zu bleiben.

Metamorphose

Bei der Darstellung der himmlischen Rettung Fausts in der letzten Szene läßt Goethe Magna peccatrix folgendes sagen:

Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen (V. 12037 ff.)

⁶³⁹ WA 1, 13i, *Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen*, S. 149 f.

⁶⁴⁰ HA 6, S. 13.

⁶⁴¹ Ebd., S. 9.

⁶⁴² Gerhard Kurz: *Werther als Künstler*, in: Herbert Anton (Hrsg.): *Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids*, München 1982, S. 95–112, hier S. 108.

Statt »gottverklärten« lesen wir in den Paralipomena »Menschverhüllten«. ⁶⁴³
 Ursprünglich also hat Goethe für seine Faustfigur Christi Menschenwerdung im Kopf. Mit diesem Gedanken der Verwandlung nach oben aber ist innig eng verbunden derjenige der Verwandlung nach unten. Allerdings wird diese Situation von Faust eher geklagt als akzeptiert. In diesem Sinne hat Faust in der ersten Szene gewisse Ähnlichkeit mit Werther, der über die Begrenztheit des Erdedaseins als Kerker klagt. Fausts anfänglicher Versuch, die engen Grenzen seines Ichs hinüberzuschreiten, wird durch den Erdgeist ernüchtert. Nun bezeichnet Faust seine Existenz als die des Wurms: »Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt« (V. 653). So scheint die Dichotomie von Gott und Menschen (bzw. Wurm) für ewig unüberbrückbar zu sein. Aber es wird deutlich, daß gerade das wurmähnliche Menschendasein eine unentbehrliche Voraussetzung für die Erlösung Fausts in der Endszene ist. Goethe versteckt in der Faustfigur sein naturwissenschaftliches wie dichterisches Credo, nämlich ›Stirb und Werde‹. Fausts Wurmdasein erlebt eine erstaunliche Metamorphose zum Schmetterling. »Ein göttliches ›Stirb‹ und ein menschliches ›Werde‹ sind sich auf halbem Wege begegnet«. ⁶⁴⁴

Wie wir bei Tasso sehen, spielt diese Metamorphose vom Seidenwurm zum Schmetterling eine wesentliche Rolle dafür, sein Künstlerdasein metaphorisch auszudrücken:

Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
 So ist das Leben mir kein Leben mehr.
 Verbiete du dem Seidenwurm, zu spinnen,
 Das köstliche Geweb' entwickelt er
 Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
 Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
 O geb' ein guter Gott uns auch dereinst
 Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
 Im neuen Sonnental die Flügel rasch
 Und freudig zu entfalten! (V. 3083 ff.)

Tod und Einschließung einerseits, Wiederbelebung und Entfaltung andererseits, die beiden schließen sich voneinander nicht aus, sondern das eine setzt das andere notwendig voraus. Goethe selbst läßt sich die Möglichkeit nicht entgehen, sein eigenes

⁶⁴³ WA 1, 15ii, S. 167.

Dasein mit Hilfe der Metamorphose darzustellen. In den *Zahmen Xenien* wird die Abstreifung der Haut im Zusammenhang mit der Selbstverteidigung thematisiert:

›Die Feinde sie bedrohen dich,
Das mehrt von Tag zu Tage sich,
Wie dir doch gar nicht graut!‹
Sie zerren an der Schlangenhaut,
Die jüngst ich abgelegt.
Und ist die nächste reif genug,
Abstreif' ich die sogleich,
Und wandle neu belebt und jung
Im frischen Götterreich.⁶⁴⁵

Um es mit Hans Pyritz zu sagen, sprechen diese Verse zuerst vom »schwellende[n] Gefühl einer unerschöpflichen Produktivkraft«. ⁶⁴⁶ Durch die im Innern immer regenerierende Kraft wird das ständige Bilden und Umbilden ermöglicht. Hinter diesem Gedanken steht die morphologische Gestaltenlehre:

Betrachten wir aber alle Gestalten, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwankt. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt. [...] Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht.⁶⁴⁷

Wie wir sehen, spielt hierbei das Element des ›Prozeßhaften‹ eine wesentliche Rolle, das sowohl dem Verständnis der Subjektivität bei Goethe,⁶⁴⁸ damit aber auch dem der künstlerischen Subjektivität an sich ein gültiges Kriterium verleiht. Dabei wird der Begriff Bildung vorgezogen, weil er sowohl die Bewegung als auch ihr Ergebnis zum Ausdruck bringt. Bei Goethes Verständnis dieses Begriffs faßt vor allem das aristotelische Entelechie-Modell Fuß mit seinem »schöpferische[n] energieia-Aspekt«, ⁶⁴⁹ nämlich mit dem Gedanken des organischen Wachstums und des ständigen Sich-

⁶⁴⁴ Ilse Graham: *Goethe. Schauen und Glauben*, Berlin/New York 1988, S. 100.

⁶⁴⁵ WA 3, *Zahme Xenien*, S. 348.

⁶⁴⁶ Hans Pyritz: *Goethes Verwandlungen. Prolegomena zu einem künftigen Goethebild*, in: *Euphorien* 45 (1950), S. 7–22, hier S. 13.

⁶⁴⁷ HA 13, S. 55.

⁶⁴⁸ Diese Meinung vertritt Ralf Konersmann: *Goethes „Subjektivität“*, in *GRM N. F.* 38 (1988), S. 106–119, besonders S. 110 ff.

⁶⁴⁹ Lauri Seppänen: *Goethe und seine Entelecheia*, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 84 (1983), S. 126–131, hier S. 130.

Erneuern der gesamten Natur. Bei dieser Bewegung werden also die Kräfte und die sie in Form bringende Instanz mitgedacht. Für Herder, einem anderen wichtigen Ideengeber für den Entelechie-Gedanken Goethes, ist die Vorstellung tonangebend, daß »alles Verhalten des Subjekts, sofern es genealogisch betrachtet und auf seinen ›dunklen Grund‹, die ›Basis der Seele‹ zurückgeführt wird, ›ästhetisch‹ sei.«⁶⁵⁰ Dieser genealogische Gedanke taucht auch in der Entelechie-Vorstellung Goethes auf. Er spricht von der »Intention einer Weltmonade« und dabei von ihrem »Gedächtnis«, das neue Entwicklung bedingt:

Die Intention einer Weltmonade kann und wird manches aus dem dunkeln Schooße ihrer Erinnerung hervorbringen, das wie Weissagung aussieht und doch im Grunde nur dunkle Erinnerung eines abgelaufenen Zustandes, folglich Gedächtniß ist; völlig wie das menschliche Genie die Gesetztafeln über die Entstehung des Weltalls entdeckte, nicht durch trockne Anstrengung, sondern durch einen ins Dunkel fallenden Blitz der Erinnerung, weil es bei deren Abfassung selbst zugegen war.⁶⁵¹

Der Anlaß dieses Gesprächs war Wielands Tod. Er ist das Beispiel dafür, daß das menschliche Genie an der Erneuerung der dunklen Erinnerung teilnimmt und als Entelechie weiterleben wird. Es geht vor allem um das künstlerische Genie, das zwischen Vergangenheit und Zukunft überbrückt.

Das weitere Merkmal der Bildung zum Verständnis der künstlerischen Subjektivität wird in der Geschichte der Menschwerdung Gottes festgestellt, und zwar mit dem allgemeineren Anspruch, daß der Mensch selbst Ebenbild sein soll. Die ästhetische Dimension dieses Vorgangs artikuliert sich im Abendmahl, zwar so, daß die Menschwerdung als gleichnishaft dargestellt wird. Diese gleichnishafte Basis der Bildungskonzepte stellt auch in der damaligen Programmschrift für Pädagogik fest. In den *Fragmenten über Menschenbildung* erklärt E. M. Arndt, der Goethe nicht unbekannt war:

Bilden, ein herrliches Wort – ein Bild machen. [...] Sich bilden lassen soll man den jungen Menschen, alle Züge der schönen Welt sich frisch in die weiche Tafel einzeichnen lassen; so soll das luftige Reich der Bilder, so das Bild der Bilder, das Leben, in ihm und vor ihm auf- und untergehen. Dies

⁶⁵⁰ Christoph Menke: *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*, in: *Konzepte der Moderne*, hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, Stuttgart/Weimar 1999, S. 593–611, hier S. 601.

⁶⁵¹ Gespräch mit J. D. Falk, 25. Januar 1813.

wollen wir Bildung nennen, und die Nichtstörung dieses einfältigen Naturverfahrens heißt und Menschenbildung im höchsten Sinn.⁶⁵²

In der pädagogischen Provinz der *Wanderjahre* wird die Menschwerdung Gottes im engen Zusammenhang mit Gleichnis und Parabel verdeutlicht. Wie das Göttliche die Hülle des Menschen annimmt, verkörpert sich beim Gleichnis das Außerordentliche, das Unerreichbare »in einem gemeinen, gewöhnlichen, faßlichen Bilde [...], so daß er uns als lebendig, gegenwärtig, wirklich entgegentritt, daß wir ihn uns zueignen, ergreifen, festhalten, mit ihm wie mit unsersgleichen umgehen können«.⁶⁵³ In diesem Versuch, das Dichterische im Rahmen der Bildung zu verstehen, wird die extreme Unverständlichkeit des Künstlerdaseins ausgeglichen. Da wirkt schon innerlich die weltzugewandte Subjektivität mit.

Mit den weiteren Merkmalen, die H. Pyritz aus den oben genannten *Zahmen Xenien* herausnimmt, nämlich »das schirmende Gefühl der Unverwundbarkeit«⁶⁵⁴ und »das fast sakrale Gefühl des Entrücktseins in eine den Menschen fremde, dem Göttlichen nahe Welt«, ist keineswegs gesagt, daß durch diese Züge jedweder Kontakt mit der Außenwelt verlorengelht. Denn sie bilden das Ganze nur mit den darauf folgenden Versen, die sich mit dem Thema weiter beschäftigen, zwar mit der ähnlichen Metaphorik der Verwandlung, aber mit der Assoziation, daß ein inniges Zusammensein des Dichters mit dem Leser nicht unmöglich ist:

Ihr guten Kinder,
Ihr armen Sünder,
Zupft mir am Mantel –
Laßt nur den Handel!
Ich werde wallen
Und laß ihn fallen;
Wer ihn erwischet,
Der ist erfrischt.

Der Mantel steht hier in demselben Symbolbereich wie die Schlangenhaut. Doch die biblischen Hintergründe verleihen dem Mantel eine völlig andere Konnotation. Wie wir in der Handschrift sehen können, wird das Gedicht mit *Dem neuen Elisa* betitelt. Die

⁶⁵² Ernst Moritz Arndt: *Fragmente über Menschenbildung*. Nach der Originalausgabe neu hrsg. v. W. Münch/H. Meisner, Landgensalza 1904, S. 5 u. 11.

⁶⁵³ HA 8, *Wanderjahre*, S. 162.

Geschichte von Elia und Elisa, die im 2. *Könige* 2, 13–15 überliefert ist, berichtet von der legitimen Übergabe der Priesterschaft. Elisa hebt den Mantel Elias in die Höhe, und der Geist des Verschiedenen geht auf ihn über. In der biblischen Geschichte ist von der gelungenen Vermittlung und von der Erfrischung und Erneuerung die Rede, die erst dann möglich wird, wenn sie von allem, allein Profit machen wollenden Geschäfte frei ist. Also verheißt sie demjenigen, der ernsthaft nach dem Sinn der Sache sucht, es sei ihm nicht unbedingt untersagt, sich dem Kern anzunähern.

Verkleidung

Goethes Lust am Inkognito⁶⁵⁵ ist wohl bekannt. Seine »Proteusnatur«⁶⁵⁶ veranlaßt Wieland sogar, ein Gedicht zu verfassen:

Und wenn wir dachten, wir hätten's gefunden,
Und was er sei nun ganz empfunden,
Wie wurd' er so schnell uns wieder neu!
Entschlüpfte plötzlich dem satten Blick
Und kam in andrer Gestalt zurück;
Ließ neue Reize sich uns entfalten;
Und jede der tausendfachen Gestalten,
So ungezwungen, so völlig sein,
Man mußte sie für die wahre halten!⁶⁵⁷

Wieland versucht hier die wesentlichen Elemente des Versteckspiels von Goethe zum Ausdruck zu bringen. Zum einen ist es die spielerische Ungezwungenheit, zum anderen die Vollkommenheit der Verwandlung. Heißt diese Verwandlung aber eine vollkommene Unterdrückung der eigenen Identität? Ein bloßes Anderswerden?

Im *Divan*, wo das lyrische Ich seine Geliebte Suleika nennt und sich selbst Hatem nennen möchte, wird von uns ein Sinn der Verwandlungsversuche wahrgenommen. Der Wunsch, sich Hatem zu nennen, ist nicht als Anmaßungsversuch zu kennzeichnen. Das

⁶⁵⁴ Hans Pyritz: a. a. O., S. 13.

⁶⁵⁵ Zu diesem Thema vgl. K. R. Mandelkow: *Der Proteische Dichter*, Grinigen 1962; W. Emrich: *Die Symbolik von Faust II*, S. 92–98; W. Kayser: *Kunst und Spiel*, Göttingen 1961, S. 37 f.

⁶⁵⁶ Thomas Mann: *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*, Stockholm 1948, S. 127.

lyrische Ich bekennt gern, daß es in seiner Armut »Nicht Hatem Thai, nicht der alles Gebende«⁶⁵⁸ sein kann. Hatem Zograi kann er auch nicht sein, »der reichlichst Lebende / Von allen Dichtern«. Aber er will sich die beiden in dem Maße vor Auge halten, wie die geistige Substanz der beiden erhalten bleibt: »Zu nehmen, zu geben des Glückes Gaben, / Wird immer ein groß Vergnügen sein.« Reichtum und Freigiebigkeit sind die Merkmale, die die orientalischen Vorbilder mit dem Knaben Lenker in *Faust II* verbinden, der die Poesie verkörpert: »Bin die Verschwendung, bin die Poesie; / Bin der Poet, der sich vollendet, / Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.« (V. 5573 ff.) Nach den *Noten und Abhandlungen* zum *Divan* ist der Poet derjenige, der »mannigfaltig zu sein [sucht], sich in Gesinnung und Darstellung gränzenlos zu zeigen«,⁶⁵⁹ während der Prophet »eintönig« werden soll, um die Welt zum Glauben zu bringen. Aber in der Sache der Mannigfaltigkeit geht es nicht allein um sie selbst, sondern um die Anspannung zwischen Eigenem und Anderem. Denn die Verwandlung ist für Goethe »eine höhere Einheit von So-sein und Anders-sein, das Wunder eines Verharrens im Wechsel«.⁶⁶⁰ Das ist genau der Geist von *Gingo Biloba*, wo das Blatt mit seinem »Eins- und-doppelt«-Sein sowohl auf das Leben der Natur (»Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen«⁶⁶¹) als auch auf die symbolische Dichtung verweist, die dem »Wissenden«⁶⁶² einen »geheimen Sinn« offenbart.

Im Grunde aber deutet der *Divan*-Zyklus schon von Anfang an mit seinem programmatischen Eröffnungsgedicht *Hegire* die Verwandlungs-Thematik an. Das Wort »Hegire«, das ursprünglich Mohammeds Flucht von Mekka nach Medina bedeutet, gewinnt hier eine Sinneserweiterung. Unter dem Gewand der Flucht versteckt sich das eigentliche Zweck, nämlich »In des Ursprungs Tiefe«⁶⁶³ zu dringen und »Jeden Pfad« zu betreten, das mit dem Mittel der Verjüngung: »Unter Lieben, Trinken, Singen / Soll dich Chisers Quell verjüngen.« Erst dann gewinnt die erotische Konnotation der Schleierlüftung der folgenden Strophe ihren angemessenen Sinn:

⁶⁵⁷ Wieland: *An Psyche*, in: Goethe als Persönlichkeit. Berichte und Briefe von Zeitgenossen, gesammelt von Heinz Amelung, Bd. 1 (1749–1797), Berlin 1925, S. 153 f.

⁶⁵⁸ HA 2, S. 63.

⁶⁵⁹ WA I, 7, *Noten und Abhandlungen*, S. 32.

⁶⁶⁰ Hans Heinrich Schaefer: *Goethes Erlebnis des Ostens*, Leipzig 1938, S. 63.

⁶⁶¹ HA 13, *Zur Farbenlehre*, S. 488.

⁶⁶² HA 2, *Gingo Biloba*, S. 66.

⁶⁶³ HA 2, *Hegire*, S. 7.

Will in Bädern und in Schenken,
Heil'ger Hafis, dein gedenken,
Wenn den Schleier Liebchen lüftet,
Schüttelnd Ambralocken düftet.
Ja, des Dichters Liebeflüstern
Mache selbst die Huris lüstem.⁶⁶⁴

Dieses Lüften bedeutet allerdings kein reines Bloßstellen, sondern eine geheimhaltende Offenbarung der Huris, »der schwarzäugichten immer jungfräulichen Schönen des Paradieses«,⁶⁶⁵ und damit eine frühe Andeutung des Fächers im *Wink*, das zwar das Gesicht des Mädchens verdeckt, aber das Schönste, das Auge blitzen läßt.

Die Existenz eines Dichters, der sich hier keines anderen Charakters bewußt ist als dem der Ambivalenz eines paradiesischen Mädchens, und sein scheinbar die gängige Ordnung ins Schwanken bringender, unerhörter Anspruch bereiten allerdings dem Mitmenschen Schwierigkeiten, sich ein, den sittlichen Vorstellungen seiner Zeit untergeordnetes Bild von ihm zu verschaffen. Die »Dichterworte / Um des Paradieses Pforte / Immer leise klopfend schweben«, will derjenige nicht akzeptieren, der den Poeten anklagt, daß er sich auf »Lügner«⁶⁶⁶ und »Bösewicht[e]« einläßt und daß er dabei selber derjenige ist, »der immer nur im Wahnsinn handelt«. Die zwangsläufigen Folgen davon sind Mißverständnis, Aberkennung und Verfolgung. Die Anklagenden fordern von den Kennern des Gesetzes, daß man das Lied nimmer walten läßt, »Da es doch dem Koran widerspricht.« Demnach ist der Dichter einfach derjenige, der »den Geist ins Ungewisse« sprengt. Gegen diese Ungewißheit fordern die Anklagenden eine klare Linie zu ziehen, »was man tun und lassen müsse«.

Charakteristisch für diese Debatte ist das Bild vom Dasein des Dichters in der Wüste. Das Bild vom Dichter in der Wüste liefert mit seinen vielen Facetten einen interessanten Stoff für die konkurrierenden Positionen.⁶⁶⁷ Eine scharfe Kontur gewinnt es im zeitgenössischen Plädoyer für die absolute Einsamkeit der Romantiker, die den Wüsten-

⁶⁶⁴ Ebd., S. 8.

⁶⁶⁵ Mohammed Schemsed-din Hafis: *Der Diwan*, 2. Bde., übersetzt v. Joseph v. Hammer-Purgstall, Rep. Hildesheim 1973, Bd. 2, S. 440, Anm. 1 von Hammer.

⁶⁶⁶ HA 2, *Anklage*, S. 21.

⁶⁶⁷ Zu diesem Thema vgl. Uwe Lindemann: *Die Wüste. Terra incognita · Erlebnis · Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellung in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg 2000.

Topos dazu benutzen, um der die innere Welt schaffenden Einbildungskraft einen passenden Raum zu bereiten. William Lovell bei Tieck etwa formuliert seine psychische Lage wie folgt: »als sei ich in eine dunkle Wüste hinausgestoßen, wo ich unter den dämmernden Schatten hin und wider schwankende feindselige Dämonen entdeckte.«⁶⁶⁸ Da rückt er tief ins Innere und begegnet sich selbst: »Ich komme nur mir selbst entgegen / In einer leeren Wüstenei.«⁶⁶⁹ Das ist ein Signal für die Einbildungskraft, die die räumliche Isolation benötigt. Heinrich, ein einsamer Wanderer bei Novalis, erlebt so in seiner Wüste ein Zeichen:

Seitwärts am Gehänge schien ihm ein Mönch unter einem alten Eichbaum zu knien. [...] es war ein Felsen, über den sich der Baum herbog. Stillgerührt faßte er den Stein in seine Arme, und drückte ihn lautweinend an seine Brust. »Ach, daß doch jetzt deine Reden sich bewährten und die heilige Mutter ein Zeichen an mir täte! [...]« Wie er so bei sich dachte fing der Baum an zu zittern. Dumpf dröhnte der Felsen und wie aus tiefer, unterirdischer Ferne erhoben sich einige klare Stimmchen und sangen [...] und nun hörte der erstaunte Pilger, daß jemand aus dem Baume sagte: »Wenn du ein Lied zu meinen Ehren auf deiner Laute spielen wirst, so wird ein armes Mädchen herfürkommen. [...]« [...] Da drang durch die Äste ein langer Strahl zu seinen Augen und er sah durch den Strahl in eine feine, kleine wundersame Herrlichkeit [...] Ganz vorn stand die Geliebte des Pilgers und hatt' es das Ansehen, als wolle sie mit ihm sprechen [...] Der Anblick war unendlich tröstend und erquickend und der Pilger lag noch lang in seliger Entzückung.

Unübersehbar ist die biblische Anspielung auf die Dornbusch-Szene von Moses. Anders als bei ihm ereignet sich ein Wunder, das die Eröffnung der Märchenwelt ermöglicht, in der die Realitätsebene völlig untertaucht und ihre Gesetze aufgehoben werden. Das Hauptanliegen des Wüsten-Topos liegt also darin, einen Ort zu schaffen, der von den zeit- und räumlichen Begrenzungen frei ist. Dabei werden, »in Umkehrung der horror vacui-Problematik, bewußt die imaginativen Potentiale der Wüste ausgeschöpft« und somit kann »der halluzinierende Eremit als Dichterfiguration gelesen werden.«⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Ludwig Tieck: *William Lovell*, in: Werke in vier Bänden, hrsg. von Marianne Thalmann, Darmstadt 1963, Bd. 1, S. 242.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 354.

⁶⁷⁰ Uwe Lindemann: a. a. O., S. 112.

Dabei spielt die Einsamkeits-Thematik,⁶⁷¹ die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Hochkonjunktur erlebte, auch eine sehr große Rolle. Allerdings erlebt sie eine bedeutende Wendung durch J. F. von Cronegk. Für ihn kommt sie weder als Werk-Einsamkeit noch als Gefühls-Einsamkeit⁶⁷² im bisherigen Sinne in Betracht. »Sie bedeutet ihm vielmehr auf seltsam schwärmerisch-schwermuttsvolle Weise die Möglichkeit einer seelischen Hinwendung zum Nächtlichen, Abgründigen, Mystisch-Geheimnisvollen, zu Grab und Tod.«⁶⁷³ Es geht bei Novalis gerade um eine diesbezügliche Einsamkeit (»der Weg zum heiligen Grabe«⁶⁷⁴). Und Novalis' Totenklage führt durch die Antithetik von »bestimmter und freier Reflexion« des Ich zum Problem der Innenwelt.⁶⁷⁵ Die Vertiefung der »bestimmten Reflexion« durch die Reizlehre Browns und die Idee des »moralischen Organs« (Hemsterhuis) geben ihm die Erkenntnis von dem »inneren Leben« der Seele.⁶⁷⁶ Das ist auch der Erkenntnisweg von Heinrich und zugleich ein Verklärungsweg: »Der heilige Strahl hatte alle Schmerzen und Bekümmernisse aus seinem Herzen gesogen, so daß sein Gemüth wieder rein und leicht und sein Geist wieder frey und fröhlich war, wie vordem. Nichts war übriggeblieben, als ein stilles inniges Sehnen und ein wehmüthiger Klang im Aller Innersten.«⁶⁷⁷ Und dieser Weg führt Heinrich dahin, wo ihm der Tod, wie eine höhere Offenbarung des Lebens, erscheint. »Er stand weit außer der Gegenwart«,⁶⁷⁸ und so wird die Qualität des absoluten Anderen in Erinnerung gerufen. Solche Gestik aber ist »das genaue Bild für die Ich-Philosophie des Idealismus, der in Fichtescher Ausprägung

⁶⁷¹ Nur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts kann man diese Tendenz sofort bestätigen. *Der Einsiedler* von S. von Soué (1771) – *Von der Einsamkeit* (1773) und *Ueber die Einsamkeit* (1784-85) von J. G. Zimmermann – *Der Einsame* (1775) und *Siegwart* (1777) von J. M. Miller – *Zufällige Ergießungen eines einsamen Denkers in Allwill* von F. H. Jakobi (1775) – *Die Insel* von L. von Stolberg (1788): „Alle gefühlvollen Seelen empfinden das Bedürfnis der Einsamkeit“ (Ges. Werke, Hamburg 1821, Bd. 3, S. 120) – Im Tagebuch der italienischen Reise (1780-85) und *Ardinghello* von W. Heinse – *Der Einsiedler* von G. A. Bürger (1789) – *Der Einsiedler* von K. V. von Bonstetten (1793) – Werther ist auch seinem Wesen nach ein einsamer Mensch, und *Der Waldbruder* (erst 1797 in den *Horen* veröffentlicht) und *Epistel eines Einsiedlers an Wieland* von J. M. R. Lenz stehen in dieser Richtung.

⁶⁷² Vgl. Leo Maduschka: *Das Problem der Einsamkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar 1933.

⁶⁷³ Ebd., S. 64.

⁶⁷⁴ Novalis: *Hymnen an die Nacht*, Bd. 1, S. 154.

⁶⁷⁵ Vgl. Werner Steindecker: *Studien zum Motiv des einsamen Menschen bei Novalis und Tieck*, Breslau 1937, S. 45.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd., S. 48.

⁶⁷⁷ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, Bd. 1, S. 370.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 371.

bereits während seiner Entstehung ironisch als Nihilismus kritisiert worden war von Jacobi.«⁶⁷⁹

Das Dichterdasein in der Wüste, das im *Divan* in Betracht gezogen wird, liefert ein gänzlich anderes Bild. Die orientalische Dichterdebatte veranlaßte den für das Urteil eines weisen Gesetzeslehrers dankenden Deutschen alias Goethe, sich über den zeitgenössischen Sinn des Dichterwesens Gedanken zu machen. Das Endergebnis soll heißen: die »Kleinigkeiten / Außerhalb der Grenze des Gesetzes / Sind das Erbteil, wo er übermütig, / Selbst im Kummer lustig, sich bewegt.«⁶⁸⁰ Mit »Außerhalb der Grenze des Gesetzes« wird etwas anderes signalisiert als Novalissche ›Jenseits-der-Gegenwart-sein‹. Ohne mit der Leistung des Dichterwortes zu prahlen (»Kleinigkeiten«), bezieht Goethe sein dichterisches Credo in die Szene ein. Der wahre Dichter ist für ihn vor allem derjenige, der mit seiner Denkweise die vorhandenen Grenzen in Frage stellt. In diesem Sinne verdeutlicht auch die Position der Anklagenden ungewollt ein Stück Wesen des Dichterdaseins. Ihrer Meinung nach sei er der »von eigensinn'gem Lieben«⁶⁸¹ in die Wüste Fortgetriebene und die Reime seiner Klagen seien, »in Sand geschrieben, [...] vom Winde gleich verjagt«. Die Haltlosigkeit eines in den Sand geschriebenen Gedichts, die gerade nicht positiv bewertet wird, steht eher nah dem Wesen der Musik, das körperlos in der Luft verklingt. Mit diesen Qualitäten schadet der Dichter im Grunde niemand »als sich selber«. Er ist derjenige, der zu einem Leidenden unter der Gesellschaftsregel wird, die die Eigensinnigkeit der Wahrheitsliebe des Dichters unakzeptabel findet. So wird er aber zu einem Indikator der Toleranz einer Gesellschaft.

Neben dieser Harmlosigkeit und Bescheidenheit aber hat der Dichter auch einen anderen Charakter zur Verfügung. Mit »übermütig« erfahren wir zugleich dieses Merkmal des Poeten. Wie im vorangehenden Gedicht *Derb und Tüchtig* schon formuliert wurde, ist »Dichten [...] ein Übermut«.⁶⁸² Der Übermut heißt sowohl Fröhlichkeit, Ausgelassenheit und Verwegenheit,⁶⁸³ als auch arrogantia und superbia. Dieses gesteigerte Selbstbewußtsein braucht der Poet, nicht um seine Überlegenheit

⁶⁷⁹ Dieter Arendt: *Der ›poetische Nihilismus‹ in der Romantik*, Tübingen 1972, Bd. 1, S.179.

⁶⁸⁰ HA 2, *Der Deutsche dankt*, S. 22.

⁶⁸¹ HA 2, *Anklage*, S. 21.

⁶⁸² HA 2, S. 16.

gegenüber der vorhandenen Gesellschaftsregel mit herablassendem Blick zu zeigen, sondern das Selbstdasein mit Konsequenz bis zum Ende zu führen. Das Ergebnis solches Versuchs aber wird von der Gesellschaft als das die Ungewißheit stiftende Fremde bewertet. So wird sein Produkt ständig zum »Sand im Getriebe des gesellschaftlichen Selbstverständnisses«.⁶⁸⁴

Zum Schluß siegelt Goethe dieses Bekenntnis mit einem Element, das sein Kunstverständnis wesentlich charakterisiert: »im Kummer lustig«. Letzten Endes bezieht die Szene zwei widersprüchliche Elemente ein, nämlich ›Leiden‹ und ›Spielen‹. Das Leiden kommt aus dem Anderssein des (Künstler-)Individuums, das in der Gesellschaft rein nicht akzeptiert wird. In diesem Sinne hat es ketzerische Qualität. Das Spiel andererseits ist eine künstlerische Überlebensstrategie, mit der der Künstler sein Dasein erträglich macht und sich, in der Welt seiend, außer dem Gesetz zu setzen ermöglicht. Diese Ambivalenz erhaltend berührt der Ausdruck »im Kummer lustig« dasselbe Symbolfeld vom ›Regenbogen auf dunklem Grund‹ und verdeutlicht damit den Symbolcharakter vom Dichter selbst.

Der Ambivalenzcharakter, den die drei hier genannten Varianten der Metaphorik des Künstlerdaseins gemeinsam in sich tragen, sorgt für Unverständnis, Ungewißheit und Überraschung, die letztlich dadurch verursacht werden, daß mindestens ein Bestandteil der ambivalenten Züge sich zugreifendem Blicke immer wieder entrücken will. Einst setzte sich Goethe gleich mit einer mythischen Figur, die er selbst früher zur Titelfigur eines Festspiels gemacht hat, und legte ein Bekenntnis ab: »Indessen ich nun, wie ein wachender, nicht erwachter Epimenides, die vorübergezogenen Lebensträume durch den Flor einer bewegten Gegenwart beruhigt schaue«.⁶⁸⁵ Er übernimmt die Rolle des träumenden Sehers und damit zugleich die Implikationen, die in dieser Figur stecken. Einerseits zeigt sich hier das metamorphische Prinzip, das die geschichtsphilosophische Vorstellung deutlich macht, wobei die Gegenwart die Rolle übernimmt, Vergangenheit und Zukunft zu überbrücken. Jeder echte Künstler ist sozusagen »als einer anzusehen,

⁶⁸³ DWb 11/2, S. 427 f.

⁶⁸⁴ Monika Lemmel: *Poetologie in Goethes west-östlichem Divan*, Heidelberg 1987, S. 55.

⁶⁸⁵ Brief an C. F. v. Reinhard, 20. September 1826.

der ein anerkanntes Heiliges bewahren und mit Ernst und Bedacht fortpflanzen will«. ⁶⁸⁶
Andererseits wird mit dem der Wirklichkeit entgegenstehenden Kunstgesicht der Muse die Absicht klar, die »Kunsterhaltung durch die barbarische Zeit hindurch« ⁶⁸⁷ zu rechtfertigen. In diesem Zusammenhang wird die Rolle des Künstlers als Rätselmacher legitimiert, der die Ambivalenz stiftet: »Wer wird ihn hindern, in Rätsheln, Logogryphen, Charaden seine Leidenschaft zu verhüllen, und ist es einer Behörde anständig, den Ödipus zu einer solchen Sphynx zu machen?« ⁶⁸⁸ Der Flor, durch den Goethe die Lebensträume zu sehen meint, steht dabei überhaupt nicht in Widerspruch zu »zwei ehrne[n] Pfortenflügel[n]«, hinter denen Epimenides zum Schlafen sich legt, weil sie das gleiche ambivalente Image mit dem Flor bzw. Schleier teilen, indem sie »sich ehern verschließen wie zum Einlaß sich öffnen« ⁶⁸⁹ können.

⁶⁸⁶ WA IV, 22, S. 68.

⁶⁸⁷ Brief an Zelter, 11. März 1816.

⁶⁸⁸ Brief an den Großherzog Carl August, 5. Oktober 1816; vgl. Mettæi 1966, S. 53; auch Gustav Lohmann: *Goethes Logogryph*, S. 100.

⁶⁸⁹ Joachim Müller: *Intention, Struktur und Stilhöhe von Goethes Festspiel „Des Epimenides Erwachen“*, in: ders.: *Neue Goethe-Studien*, Halle (Saale) 1969, S. 249.

Literaturverzeichnis

Siglen

- DVjs = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
DWb = Deutsches Wörterbuch, hrsg. Jacob und Wilhelm Grimm, 33 Bde., Leipzig 1854 ff.
FA = Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Apel u. a.
GHb = Goethe-Handbuch, hrsg. v. Bernd Witte u. a., 4 Bde., Stuttgart/Weimar 1997 f.
GRM = Germanisch-romanische Monatsschrift.
HA = Goethe: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., hrsg. v. E. Trunz.
JA = Goethe, *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, hrsg. v. der Hellen.
JbFDH = Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts.
JEGP = The Journal of English and Germanic Philology.
MA = Goethe: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, hrsg. v. K. Richter.
PEGS = Publications of the English Goethe Society.
SchillerJb= Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft.
WA = *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen.
ZfdA = Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur.
ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie.

1. Quellen

a. Goethe

- Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. I bis IV, Weimar 1887–1919.
Goethe: *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe in 40 Bdn., hrsg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart/Berlin [1902–1912].
Goethe: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., hrsg. v. Erich Trunz, Hamburg 1948–1960.
Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe in 6 Bdn., hrsg. v. Robert Mandelkow unter Mitarbeit v. Bodo Morawe, Hamburg 1962–68, neuaufgelegt München 1988.

- Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, 20 Bde., hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit m. H. Göpfert/N. Miller/G. Sauder/E. Zehm, München 1985–1998.
- Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hrsg. v. Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M. 1985–1999.

b. Sonstige Quellen

- Arndt, Ernst M.: *Fragmente über Menschenbildung*, nach der Originalausgabe neu hrsg. v. W. Münch/H. Meisner, Landgensalza 1904.
- Descartes, René: *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen*, in: Descartes' philosophische Werke übersetzt, erläutert und mit einer Lebensbeschreibung des Descartes versehen von J. H. von Kirchmann, Abteilung I-III, Berlin 1870 (Philosophische Bibliothek, Bd. 25/26).
- Faber, Johann Heinrich (Hrsg.): *Der ächte Illuminat oder die wahren, unverbesserten Rituale der Illuminaten*, Edessa [Frankfurt M.] 1788.
- Forster, Georg: *Ansichten vom Niederrhein*, in: ders.: Werke, bearbeitet v. Gerhard Steiner, Bd. 9, Berlin 1958.
- Hafis: *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din-Hafis*, aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt v. Joseph v. Hammer, 2 Bde., Stuttgart/Tübingen 1812/1813, Reprint Hildesheim/New York 1973.
- Hamann, Johann Georg: *Brocken*, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Josef Nadler, Bd. 1, Wien 1949–1957.
- Heine, Heinrich: *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Briegleb in Zusammenarbeit mit Günter Häntzschel u. a., München 1968–76.
- Herder, Johann Gottfried: *Studien und Entwürfe zur Plastik*, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. B. Suphan, Bd. 8, Berlin 1893, reprograph. Nachdruck Hildesheim 1967.
- Herder, J. G.: *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Martin Bollacher u. a., Frankfurt a. M. 1985 ff.
- Jacobi, Friedrich: *Einige Betrachtungen über den frommen Betrug und über eine Vernunft, welche nicht die Vernunft ist* (1788), in: Werke, hrsg. v. Friedrich Roth/Friedrich Köppen, Bd. 2, Darmstadt 1986.
- Jean Paul: *Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, München 1970 ff.
- Kant, Immanuel: *Werke in 6 Bdn.*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983.
- Kierkegaard, Sören: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, München 1961 (Gesammelte Werke, hrsg. v. Emanuel Hirsch/Hayo Gerdes, 31. Abt).
- Knigge, Adolph F.: *Über den Umgang mit Menschen*, in: Ausgewählte Werke in 10 Bdn., hrsg. v. Wolfgang Fenner, Bd. 6, Hannover 1993.
- Lavater, Johann Kaspar: *Unveränderte Fragmente aus dem Tagebuche eines Beobachters seiner Selbst*, bearbeitet v. Christoph Siegrist, Bern/Stuttgart 1978.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1970–1979.
- Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in 13 Bdn.*, Frankfurt a. M. 1974.
- Mirabeau, Honoré-Gabriel Riquetti Comte de: *Der gelüftete Vorhang oder Lauras Erziehung*, aus dem Französischen v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1973, Nachbemerkung von Norbert Miller.
- Moritz, Karl Philipp: *Werke*, 3 Bde., hrsg. v. Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981.
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, München 1978.
- Rousseau, J.-J.: *Lettre à d'Alembert sur le spectacle* (1758), Oeuvr. Compl., hrsg. v. B. Gagnebin/M. Raymond 5, Paris 1995.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich Schlegel-Aufgabe*, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. J. J. Anstett u. H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1958 ff.
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*, 5 Bde., hrsg. v. Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, München 1962.
- Solger, Ferdinand: *Über die Wahlverwandtschaften* (1809), in: K. R. Mandelkow: Goethe im Urteil seiner Kritiker, Bd. 1, München 1975, S. 257–261.
- Tieck, Ludwig: *Werke in vier Bänden*, hrsg. v. Marianne Thalmann, Darmstadt 1963.
- Wieland, Christoph Martin: *An Psyche*, in: Goethe als Persönlichkeit. Berichte und Briefe von Zeitgenossen, gesammelt v. Heinz Amelung, Bd. 1 (1749–1797), Berlin 1925.

Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer glückseligkeit*, Frankfurt/Leipzig 1733 (Neudruck, Gesammelte Werke mit einer Einleitung v. H. W. Arndt, Hildesheim/New York 1976, I. Abt., 4. Bd.)

2. Nachschlagwerke

Allgemeine Deutsche Biographie, 56 Bde., [1875–1912] Berlin 1967–1971.

Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1793–1801.

Campe, Joachim Heinrich: *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*, Braunschweig 1801.

Goethe-Wörterbuch, hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (ab. 1. Bd., 7. Lf.: Akademie der Wissenschaften der DDR; ab 3. Bd., 5. Lf.: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), d. Akademie der Wissenschaften in Göttingen u. d. Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart u. a. 1966 ff.

Gräf, Hans Gerhard: *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*. Frankfurt a. M. 1908.

Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde., Leipzig 1854 ff.

Hederich, Benjamin: *Gründliches Mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770 (repograph. Nachdruck Darmstadt 1996).

Lenhoff, Eugen/Posner, Oskar: *Internationales Freimaurer-Lexikon*, [unveränderter Nachdruck d. Ausgabe Wien 1932] Wien/München 1980.

Ridel, Cornelius Johann Rudolf: Versuch eines alphabetischen Verzeichnisses der wichtigern Nachrichten zur Kenntniß und Geschichte der Freimaurerei, vornehmlich zur Beurtheilung über die Entstehung und Ausbreitung ihrer verschiedenen Rituale und Systeme seit dem Jahrhunderte von 1717 bis 1817, Jena 1817.

3. Wissenschaftliche Literatur

Adler, Jeremy: „Eine fast magische Anziehungskraft“. *Goethes Wahlverwandtschaften und die Chemie seiner Zeit*, München 1987.

Agethen, Manfred: *Geheimbund und Utopie. Illuminaten, Freimaurer und deutsche Spätaufklärung*, München 1987.

Aivars, Petritis: *Die Gestaltung der Personen in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren und Wilhelm Meisters Wanderjahren*, Köln 1967.

Anglet, Andreas: *Der »ewige« Augenblick*, Köln u. a. 1991.

Arendt, Dieter: *Der »poetische Nihilismus« in der Romantik*, 2 Bde., Tübingen 1972.

Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hrsg.): *Schleier und Schwelle*, 3 Bde., München 1997.

Assmann, Jan: *Das verschleierte Bild zu Sais. Schiller Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart/Leipzig 1999.

Atkins, Stuart: *Zum besseren Verständnis einiger Gedichte des »West-östlichen Divan«*, in: Edgar Lohner (Hrsg.): *Interpretation zum West-östlichen Divan Goethes*, Darmstadt 1973, S. 95–146.

Ders.: *Neue Überlegungen zu einigen mißverstandenen Passagen der „Gretchentragödie“ in Goethes »Faust«*, in: Werner Keller (Hrsg.): *Aufsätze zu Goethes »Faust I«*, Darmstadt 1991, S. 496–520.

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln/Wien 1986.

- Bahr, Ehrhard: „... diese sehr ernsten Scherze ...“. *Zur rhetorischen Struktur und Funktion der Ironie in Goethes Spätwerk*, in: Goethe-Jahrbuch 31 (1969), S. 157–173
- Ders.: *Die Ironie im Spätwerk Goethes. „... diese sehr ernsten Scherze ...“. Studien zum ‚West-östlichen Divan‘, zu den ‚Wanderjahren‘ und zu ‚Faust II‘*, Berlin 1972.
- Barner, Wilfried: *Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes »Wilhelm Meister«*, in: William J. Lillyman (Hrsg.): *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin/New York 1983, S. 85–109.
- Baumann, Gerhart: *Goethe. Dauer im Wechsel*, Freiburg im Breisgau 1999.
- Baumgart, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München 1964.
- Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18 Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1987.
- Beriger, Hanno: *Goethe und der Roman. Studien zu »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*, Zürich 1955.
- Binder, Wolfgang: *Einsamkeit als Thema der Literatur*, in: Hans Jürgen Schultz (Hrsg.): *Einsamkeit*, Berlin 1980, S. 92–104.
- Blankertz, Herwig: *Die Geschichte der Pädagogik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Wetzlar 1982.
- Blumenberg, Hans: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt a. M. 1973.
- Ders.: *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. M. 1989.
- Blumenthal, Lieselotte: *Iphigenie von der Antike bis zur Moderne*, in: Helmut Holtzhauer (Hrsg.): *Natur und Idee*, Weimar 1966, S. 9–40.
- Boge, Else/Blühm, Elger: *Die deutschen Zeitungen des 17. Jahrhunderts. Ein Bestandsverzeichnis mit historischen und bibliographischen Angaben*, Bremen 1971, Bd. I (Text), Bd. II (Abbildungen), (Nachtragsband III, München/New York/London/Paris 1985).
- Borchmeyer, Dieter: *Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris*, in: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): *Deutsche Dramen*, Königstein/Ts. 1985, Bd. 1, S. 52–85.
- Ders.: *Weimarer Klassik*, Weinheim 1994.
- Boyle, Nicholas: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*, München 1999.
- Burdach, Konrad: *Faust und die Sorge*, in: DVjs 1 (1923), S. 1–60.
- Ders.: *Vorspiel*, Bd. 2, Halle 1926.
- Buschendorf, Bernhard: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der »Wahlverwandtschaften«*, Frankfurt a. M. 1986.
- Daemmrich, Horst S.: *Die Motivreihe Nebel-Licht im werk Goethes*, in: PEGS N. S. 42 (1972), S. 65–89.
- Danckert, Werner: *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, Berlin 1951.
- Dickson, Keith A.: *Raumverdichtung in den »Wahlverwandtschaften«*, in: Ewald Rösch (Hrsg.): *Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«*, Darmstadt 1975, S. 325–349.
- Egger, Irmgard: „*Verbinden mehr als Trennen*“. Goethe und die plastische Anatomie, in: GRM N. F. 51 (2001), S. 45–53.
- Eissler, Kurt R.: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, übers. v. Rüdiger Scholz, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1985.
- Elsaghe, Yahya A.: *Philine Blautē. Zur Genese und Funktion mythologischer Reminiszenzen in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*, in: JdFDH 1992, S. 1–35.
- Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II*, Königstein/Ts. 1981.
- Engelhardt, Wolf von: *Goethes Harzreise im Winter 1777*, in: Goethe-Jahrbuch 104 (1987), S. 192–211.
- Ermann, Kurt: *Goethes Shakespeare-Bild*, Tübingen 1983.
- Fertig, Ludwig: *Johann Wolfgang von Goethe der Mentor*, Darmstadt 1991.
- Fischer, Paul: *Goethe-Wortschatz. Ein sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Goethes sämtlichen Werken*, Leipzig 1929.
- Flaschka, Horst: *Goethes »Werther«. Werkkontextuelle Deskription und Analyse*, München 1987.
- Földenyi, László F.: *Das Schweißtuch der Veronika. Museumspaziergänge*, Frankfurt a. M. 2001.
- Fues, Wolfram Malte: *Verbergen ist Enthüllen. Schillers Theorie der Idylle*, in: Wolfram Malte Fues/Wolfram Mauser (Hrsg.): *Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Fs. für Martin Stern, Würzburg 1995, S. 145–157.
- Fuhrmann, Manfred: *Obscuritas (Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike)*, in: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, München 1966, S. 47–72.
- Gadamer, Hans-Georg: *Prometheus und die Tragödie der Kultur*, in: ders.: *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967, S. 64–74.

- Gaier, Ulrich: *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen*, 3 Bde., Stuttgart 1999.
- Gerndt, Siegmund: *Park und Garten in Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«*, in: ders.: *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Stuttgart 1981, S. 145–166.
- Gombrich, Ernst: *Das Symbol des Schleiers*, in: ders.: *Gastspiele*, Wien u. a. 1992.
- Görner, Rüdiger: *Granit. Zur Poesie eines Gesteins*, in: ders.: *Goethe. Wissen und Entsagen – aus Kunst*, München 1995, S. 50–62.
- Graham, Ilse: *An Eye for the World: Stages of Realisation in »Wilhelm Meister«*, in: dies.: *Goethe. Protrait of the Artist*, Berlin/New York 1977.
- Dies.: *Goethe. Schauen und Glauben*, Berlin/New York, 1988.
- Grathoff, Dirk: *Der Pflug, die Nußbäume und der Bauerbursche. Natur im thematischen Gefüge des Werther-Romans*, in: *Goethe-Jahrbuch* 101 (1984), S. 55–75.
- Haas, Rosemarie: *Die Turmgesellschaft in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*. *Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1975.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Darmstadt 1987.
- Hass, Hans-Egon: *Werther-Studie*, in: *Gestaltprobleme der Dichtung*. Festschrift für Günter Müller, hrsg. von Richard Alewyn u. a., Bonn 1957, S. 83–125.
- Hauff, Else: *Die »Einkommenden Zeitungen« von 1650. Ein Beitrag zur Geschichte der Tageszeitung*, in: *Gazette* 9 (1963), S. 227–235.
- Haverkamp, Anselm: *Illusion und Empathie. Die Struktur der »teilnehmenden Lektüre« in den Leiden Werthers*, in: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Erzählforschung. Symposion Bad Harzburg 1980*, Stuttgart 1982, S. 243–268.
- Heisenberg, Werner: *Zur Geschichte der physikalischen Naturerklärung*, in: ders.: *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft. Zehn Vorträge*, Stuttgart 1959, S. 9–25.
- Henkel, Arthur: *Goethe. Iphigenie auf Tauris*, in: Benno von Wiese (Hrsg.): *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1958.
- Ders.: *Wanderers Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt a. M. 1962.
- Ders.: *Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman*, Tübingen 1964.
- Herrmann, Elisabeth: *Die Todesproblematik in Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, Berlin 1998.
- Herrmann, Hans Peter: *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Bad Homburg u. a. 1970.
- Hoffmann, Volker: *Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit*, in: Karl Richter/Jörg Schönert (Hrsg.): *Klassik und Moderne*, Stuttgart 1983.
- Höpfner, Felix: *Wissenschaft wider die Zeit. Goethes Farbenlehre in rezeptionsgeschichtlicher Sicht*. Mit einer Bibliographie zur Farbenlehre, Heidelberg 1990.
- Huge, Eberhard: *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*, Berlin 1970.
- Hühn, Lore: *Das Schweben der Einbildungskraft. Zur frühromantischen Überbietung Fichtes*, in: *DVjs* 70 (1996), S. 569–599.
- Jantz, Harold: *Die Ehrfurchten in Goethes »Wilhelm Meister«*, in: *Euphorion* 48 (1954).
- Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M. 1983.
- Jaumann, Herbert (Hrsg.): *Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption*, Berlin/New York 1994.
- Jauß, Hans Robert: *Racines und Goethes Iphigenie*, in: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1994.
- Kaiser, Gerhard: *Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes »Torquato Tasso«*, in: ders.: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 175–208.
- Karnick, Manfred: *„Wilhelm Meisters Wanderjahren“ oder die Kunst des Mittelbaren*, München 1968.
- Kayser, Wolfgang: *Die Entstehung von Goethes Werther*, in: *DVjs* 19 (1941), S. 430–457.
- Ders.: *Goethe und das Spiel*, in: ders.: *Kunst und Spiel*, Göttingen 1961, S. 30–46.
- Keller, Werner: *„Die antwortenden Gegenbilder“*. *Eine Studie zu Goethes Wolkendichtung*, in: *JdFDH* 1968, S. 191–236.
- Ders.: *Goethes dichterische Bildlichkeit*, München 1972.

- Ders.: *Das Drama Goethes*, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S. 133–156.
- Kemper, Dirk: *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart 1993.
- Kern, Hans: *Wandlungen des Eros-Gedanken*, in: *Goethe-Kalender* 26 (1933), S. 95–139.
- Killy, Walther: *Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten Römischen Elegie*, in: *Gymnasium* 71 (1964), S. 134–150.
- Kittler, Friedrich A.: *Über die Sozialisation Wilhelm Meister*, in: Gerhard Kaiser/Friedrich A. Kittler: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, S. 13–124.
- Koch, Franz: *Goethes Gedankenform*, Berlin 1967.
- Konersmann, Ralf: *Goethes „Subjektivität“*, in *GRM*, NF 38 (1988), S. 106–119.
- Korff, H. A.: *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1949.
- Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a. M. 1973.
- Kretzer, Elke: *Offenbarung und Säkularität. Gotteskrise und Krise des Subjekts in den Noten und Abhandlungen zu Goethes West-östlichem Divan*, Frankfurt a. M. 2002.
- Kritschil, Larissa: *Zwischen »schöpferischen Kraft« und »selbstgeschaffnem Wahn«*. *Die Imagination in Goethes Roman*, Würzburg 1999.
- Kurz, Gerhard: *Werther als Künstler*, in: Herbert Anton (Hrsg.): *Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids*, München 1982, S. 95–112.
- Langen, August: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934.
- Lee, David: *Objektivität oder dichterische Eigenart? Goethes Verhältnis zu seinen Quellen im „Noten“-Kapitel „Blumen- und Zeichenwechsel“*, in: *Goethe-Jahrbuch* 94 (1977), S. 236–255.
- Lemmel, Monika: *Poetologie in Goethes west-östlichem Divan*, Heidelberg 1987.
- Liess, Reinhard: *Goethe vor dem Straßburger Münster*, Leipzig 1985.
- Lindemann, Uwe: *Die Wüste. Terra incognita · Erlebnis · Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellung in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg 2000.
- Loeb, Ernst: *Makarie und Faust. Eine Betrachtung zu Goethes Altersdenken*, in: *ZfdPh* 88 (1969), S. 583–597.
- Lohmann, Gustav: *Goethes Logogryph*, in: *JbFDH* 1973, S. 97–111.
- Lorenz, Otto: *Verschwiegenheit. Zum Geheimnis-Motiv der »Römischen Elegien«*, in: H. L. Arnold (Hrsg.): *Goethe. Text+Kritik*, München 1982, S. 130–152.
- Löwith, Karl: *Von Hegel zu Nietzsche*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Stuttgart 1988.
- Lukács, Georg: *Die Leiden des jungen Werther*, in: ders.: *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, S. 17–30.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982.
- Maduschka, Leo: *Das Problem der Einsamkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar 1933.
- Mandelkow, K. R.: *Der Proteische Dichter*, Grinigen 1962.
- Mann, Thomas: *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*, Stockholm 1948.
- Marahrens, Gerwin: *Über die Schicksalskonzeptionen in Goethes „Wilhelm Meister“-Romanen*, in: *Goethe-Jahrbuch* 102 (1985).
- Marquard, Odo: *Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, in: ders.: *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981.
- Martens, Wolfgang: *Geheimnis und Logenwesen als Elemente des Betrugs in Goethes Lustspiel „Der Großcophta“*, in: Peter Christian Ludz (Hrsg.): *Geheime Gesellschaften*, Bd. V/1, Heidelberg 1979, S. 325–333.
- Martini, Fritz: *Goethes »verfehlte« Lustspiele: »Die Mitschuldigen« und »Der Groß-Cophta«*, in: ders.: *Lustspiele – Und das Lustspiel*, Stuttgart 1979, S. 105–149.
- Matthaei, Rupprecht: *Ein Logogryph als Glied der großen Konfession Goethes*, in: *Goethe N. F.* 28 (1966), S. 50–66.
- Ders.: *Noch einmal zu Goethes Logogryphen*, in: *Goethe N. F.* 31 (1969), S. 174–178.
- Matuschek, Stefan: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991.
- Mayer, Mathias: *Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hoffmannsthal und Georg Kaiser*, in: *DVjs* 64 (1990), S. 278–310.
- Mehra, Marlis: *Goethes Altersformel »offenbares Geheimnis«*. Eine kontextuelle Bedeutungsbestimmung, in: *ZfdPh* 98 (1979).

- Meinecke, Friedrich: *Lebenströster*, Goethe 16 (1954), S. 198–212.
- Menke, Christoph: *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*, in: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 593–611.
- Michelsen, Peter: *Fausts Erblindung*, in: ders.: *Im Banne Fausts*, Würzburg 2000, S. 161–170. (Zuerst in: DVjs 36 (1962), S. 26–35. Wieder abgedruckt in: Werner Keller (Hrsg.): *Aufsätze zu Goethes Faust II*, Darmstadt 1992, S. 345–356).
- Miller, Norbert: *Goethes Werther und der Briefroman*, in: ders.: *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München 1968, S. 138–216.
- Mommsen, Katharina: *Goethe und 1001 Nacht*, Berlin 1960.
- Mommsen, Momme: *Der „Schalk“ in den Guten Weibern und im Faust*, in: Goethe 14/15 (1952/53), S. 171–202.
- Ders.: *Studien zum West-östlichen Divan*, Berlin 1962.
- Müller, Joachim: *Intention, Struktur und Stilhöhe von Goethes Festspiel „Des Epimenides Erwachen“*, in: ders.: *Neue Goethe-Studien*, Halle (Saale) 1969, S. 235–261.
- Müller-Salget, Klaus: *Zur Struktur von Goethes Werther*, in: ZfdPh. 100 (1981), S.
- Müller-Seidel, Walter: *Goethe und das Problem seiner Alterslyrik*, in: *Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für H. Kunisch*, hrsg. v. K. Lazarowicz/W. Kron, Berlin 1961, S. 259–276.
- Ders.: *Cagliostro und die Vorgeschichte der deutschen Klassik*, in: ders.: *Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800*, Stuttgart 1983.
- Nägele, Rainer: *Das Imaginäre und das Symbolische. Von der Anakreontik zum Schleiersymbol*, in: *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen*, Fs. für Sturart Atkins, hrsg. v. Gerhart Hoffmeister, Bern/München 1981.
- Nager, Frank: *Goethe – Der heilkundige Dichter*, Frankfurt a. M./Leipzig 1994.
- Neumann, Michael: *Roman und Ritus. Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Frankfurt a. M. 1992.
- Ohly, Friedrich: *Goethes Ehrfurchten – ein ordo caritatis*, in: Euphorion 55 (1961), S. 113–145 und 405–447.
- Ders.: *Zum Kästchen in Goethes Wanderjahren*, in: ZfdA 1962.
- Ørngaard, Per: *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagen 1978.
- Paulus, Jörg: *Der Enthusiast und sein Schatten*, Berlin/New York 1998.
- Petersen, Uwe: *Goethe und Euripides*, Heidelberg 1974.
- Pikulik, Lothar: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München 1992.
- Pyritz, Hans: *Goethes Verwandlungen. Prolegomena zu einem künftigen Goethebild*, in: Euphorion 45 (1950), S. 7–22.
- Reuter, Hans-Heinrich: *Der gekreuzigte Prometheus. Goethes Roman Die Leiden des jungen Werthers*, in: Goethe-Jahrbuch 89 (1972), S. 86–115.
- Rickert, Heinrich: *Goethes ›Faust‹. Die dramaturgische Einheit der Dichtung*, Tübingen 1932.
- Rieger, Stefan: *Literatur – Kryptographie – Physiognomik. Die Lektüren des Körpers und die Decodierung der Seele bei Johann Kaspar Lavater*, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hrsg.): *Geschichte der Physiognomik. Text · Bild · Wissen*, Freiburg im Breisgau 1996, S. 387–409.
- Riemann, Robert: *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902.
- Roberts, David: *The Indirections of Desire: Hamlet in Goethes ›Wilhelm Meister‹*, Heidelberg 1980.
- Ryder, Frank G.: *Season, Day and Hour-Time as Metaphor in Goethes Werther*, in: JEGP 63 (1964), S. 389–407.
- Sasse, Günter: *„Der Abschied aus diesem Paradies“. Die Überwindung der Sehnsucht durch die Kunst in der Lago Maggiore-Episode in Goethes Wanderjahren*, in: SchillerJb 42 (1998), S. 95–119.
- Sauder, Gerhard: *Goethes Ästhetik der Dämmerung*, in: Matthias Luserke (Hrsg.): *Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven*, Göttingen 2001, S. 45–55 u. 157 f.
- Schadewaldt, Wolfgang: *Das Wort der Dichtung*, in: ders.: *Goethestudien. Natur und Altertum*, Zürich und Stuttgart 1963, S. 405–432.
- Schaeder, Hans Heinrich: *Goethes Erlebnis des Ostens*, Leipzig 1938
- Scherpe, Klaus R.: *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1980.
- Schiff, Julius: *Mignon, Otilie, Makarie im Lichte der Goetheschen Naturphilosophie*, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 9 (1922), S. 133–147.
- Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*, München 1972.

- Ders.: *Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman*, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): *Goethe im Kontext*, Tübingen 1984, S. 42–63.
- Ders.: *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: *SchillerJb* 28 (1985), S. 141–206.
- Ders.: *Willkür und Notwendigkeit – Goethes Wahlverwandtschaften als Kritik an der Romantik*, in: *Jahrbuch der Berliner Wissenschaftl. Gesellschaft* 1989, S. 165–181.
- Ders.: *Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe*, in: *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990, Bd. 7, Begegnung mit dem ‚Fremden‘*, München 1991, S. 15–26.
- Ders.: *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen 1996.
- Ders.: *Wilhelm Meister und das Erbe der Illuminaten*, in: *SchillerJb* 43 (1999), S. 123–147.
- Schlaffer, Heinz: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971.
- Ders.: *Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in: Norbert W. Bolz (Hrsg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 211–229.
- Ders.: *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur Philosophie und Politik. 1750–1945*, Darmstadt 1988.
- Ders.: *Goethes Faust*, München 2001.
- Schmidt, Peter: *Goethes Farbensymbolik. Untersuchungen zu Verwendung und Bedeutung der Farben in den Dichtungen und Schriften Goethes*, Berlin 1965.
- Schmitz, Hermann: *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*, Bonn 1959.
- Schneiders, Werner: *Die Philosophie des aufgeklärten Absolutismus. Zum Verhältnis von Philosophie und Politik, nicht nur im 18. Jahrhundert*, in: Hans Erich Bödeker/Ulrich Herrmann (Hrsg.): *Aufklärung als Politisierung – Politisierung der Aufklärung*, Hamburg 1987, S. 32–52.
- Schöffler, Herbert: *Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund*, Frankfurt a. M. 1938.
- Schöne, Albrecht: *Götterzeichen. Harzreise im Winter*, in: ders.: *Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München 1993, S. 15–52.
- Schröder, Winfried: *Goethes „Groß-Cophta“ – Cagliostro und die Vorgeschichte der Französischen Revolution*, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), S. 181–211.
- Schulz, Walter: *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985.
- Schwamborn, Claudia: *Individualität in Goethes »Wanderjahren«*, Paderborn u. a. 1997, S. 93–123.
- Schwan, Werner: *Goethes »Wahlverwandtschaften«. Das nicht erreichte Soziale*, München 1983.
- Ders.: *Egmonts Glückspantasien und Verblendung. Eine Studie zu Goethes Drama »Egmont«*, in: *JbFDH* 1986, S. 61–90.
- Seidlin, Oskar: *Helena: Vom Mythos zu Person*, in: Werner Keller (Hrsg.): *Aufsätze zu Goethes »Faust II«*, Darmstadt 1991, S. 195–226.
- Seppänen, Lauri: *Goethe und seine Entelecheia*, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 84 (1983), S. 126–131.
- Simmel, Georg: *Soziologie*, Berlin 1958.
- Stahl, Karl-Heinz: *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1975.
- Staiger, Emil: *Goethe*, 3 Bde., Zürich 1960.
- Ders.: *Licht und Finsternis*, in: ders.: *Vier Vorträge zum Goethe-Jahr 1982*, München 1982, S. 9–35.
- Staroste, Wolfgang: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Etudes Germaniques* 16 (1961), S. 209–222.
- Steinacker, Werner: *Studien zum Motiv des einsamen Menschen bei Novalis und Tieck*, Breslau 1937.
- Stiening, Gideon: *Die Metaphysik des Hieroglyphischen. Zur Begründungsstruktur religiöser Ästhetik in Ludwig Tiecks Roman »Franz Sternbalds Wanderungen«*, in: *JdFDH* 1999, S. 121–163.
- Stöcklein, Paul: *Stil und Geist der »Wahlverwandtschaften«*, in: Ewald Rösch (Hrsg.): *Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«*, Darmstadt 1975, S. 215–235.
- Stopp, F. J.: *»Ein wahrer Narziß«: Reflections on the Eduard-Ottolie Relations in Goethe's Wahlverwandtschaften*, in: *PEGS* 29 (1959–60), S. 52–85.
- Storz, Gerhard: *Goethe-Vigilien. Oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen*, Stuttgart 1953.

- Streicher, Wolfgang: *Die dramatische Einheit von Goethes Faust, betrachtet unter den Kategorien Subjektivität und Funktionalität*, Tübingen 1966.
- Thalmann, Mariane: *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Berlin 1923.
- Völcker, Matthias: *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*, Bielefeld 1996.
- Voges, Michael: *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1987, S. 563–570.
- Wagenknecht, Christian: *Goethes »Ehrfurchten« und die Symbolik der Loge*, in: ZfdPh 84 (1965), S. 34–57.
- Weber, Johannes: *»Unterthenige Supplication Johann Caroli / Buchtruckers«*. *Der Beginn gedruckter politischer Wochenzeitungen im Jahre 1605*, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 38 (1992), S. 257–265.
- Welke, Martin: *Zeitung und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Betrachtungen zur Reichweite und Funktion der periodischen deutschen Tagespublizistik*, in: Presse und Geschichte. Beiträge zur historischen Kommunikationsforschung (Studien zur Publizistik. Bremer Reihe. Deutsche Presseforschung Bd. 23), München 1977, S. 71–99.
- Wiethölter, Waltraud: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, in: DVjs 56 (1982), S. 1–64.
- Wilkinson, Elizabeth: *„Tasso – ein gesteigerter Werther“ in the light of Goethe's principle of Tasso „Steigerung“*, in: The Modern Language Review 44 (1949), S. 305–328. In deutscher Übersetzung von E. Grumach, in: Goethe 13 (1951), S. 28–58.
- Windfuhr, Manfred: *Herkunft und Funktion der Geheimgesellschaft vom Turm in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*, in: ders.: Erfahrung und Erfindung. Interpretationen zum deutschen Roman von Barock bis zur Moderne, Heidelberg 1993, S. 66–88.
- Witte, Bernd: *Iphigenie und Emilia. Kleine Etude über die Unvernunft der Aufklärung*, in: Frank-Rutger Hausmann/Ludwig Jäger/Bernd Witte (Hrsg.): *Literatur in der Gesellschaft*, Festschrift für Theo Buck, Tübingen 1990, S. 117–132.
- Wittkowski, Wolfgang: *„Bei Ehren bleiben die Orakel und gerettet sind die Götter“? Goethes Iphigenie: Autonome Humanität und Autorität der Religion im aufgeklärten Absolutismus*, in: Goethe-Jahrbuch 101 (1984), S. 250–268.
- Wolf, Eugen: *Über die Selbstbewahrung. Zur Frage der Distanz in Goethes Dasein*, Stuttgart 1957.
- Wünsch, Marianne: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien »Literatur« und »Realität«*. Stuttgart u. a. 1975.
- Zimmermann, Rolf Chr.: *Franz von Baader und Goethes vier Ehrfurchten*, in: GRM 45 (1964), S. 267–279.
- Ders.: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: Elemente und Fundamente, Bd. 2: Interpretation und Dokumentation, München 1969–79.