

Saarbrücker literaturwissenschaftliche  
Ringvorlesungen 5

# Goethe und ...

Herausgegeben von

Manfred Leber

Sikander Singh



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre

## Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 5

Manfred Leber, Sikander Singh (Hg.)

Goethe und ...



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses universitaires de la Sarre

© 2016 *universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken

978-3-86223-207-9 gedruckte Ausgabe

978-3-86223-208-6 online Ausgabe

URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1485

Projektbetreuung *universaar*: Susanne Alt und Matthias Müller

Satz: Muriel Serf

Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Kupferstich mit dem Profilportrait Johann Wolfgang Goethes aus den „Physiognomischen Fragmenten, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe“ (Leipzig und Winterthur 1775–1778) von Johann Caspar Lavater.

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
Siglen .....	9
Goethe und das 21. Jahrhundert Von Jochen Golz .....	11
Goethe und das Mittelalter: Hans Sachs, Rom, das <i>Nibelungenlied</i> Von Nine Miedema .....	35
Goethe und die Juden Von Gerhard Sauder .....	57
Goethe und das Volkslied Von Sikander Singh.....	77
Goethe und die Antike. Der Paradigmenwechsel von <i>Prometheus</i> zu <i>Iphigenie</i> Von Manfred Leber .....	93
Goethe und der Dialog der Kulturen. Die Aktualität des <i>West-östlichen Divan</i> in Geschichte und Gegenwart Von Karl Richter .....	123
Goethe und die Physik seiner Zeit. Wider einige Vorurteile zur zeitgenössischen Wirkungsgeschichte der <i>Farbenlehre</i> Von Olaf L. Müller.....	143
Goethe und seine Rezeption im historischen Spannungsfeld zwischen Frankreich und Deutschland. Der ‚gute‘ Deutsche im Werk von Romain Rolland und Thomas Mann Von Manfred Schmeling .....	171
Goethe und Spiegel(ungen) und Murnaus <i>FAUST</i> (D 1926) Von Stefanie Kreuzer .....	191
Goethe und das Hörbuch Von Romana Weiershausen .....	209
Beiträgerinnen und Beiträger.....	225
Personenregister.....	227



## Vorwort

Bereits in den *Briefen aus Berlin* aus dem Jahr 1822 führt Heinrich Heine an, dass Johann Wolfgang von Goethe „der deutsche Dichter“ sei, von dem man „am meisten spricht“. Goethe galt bereits seinen Zeitgenossen als paradigmatischer Vertreter jenes Dichtergenies, dessen Ideal er selbst erschaffen hat. Und für die Nachgeborenen wurde er zu dem bedeutendsten deutschen Dichter. Hierzu hat nicht nur die ungeheure Wirkung seiner Jugendwerke, des Dramas *Götz von Berlichingen* (1773) und des Briefromans *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), beigetragen, auch die lyrische Sprache, die er in den Jahren des Sturm und Drang entwickelte, hat die deutsche Lyrik nachhaltig geprägt. Und der Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) avancierte bereits kurz nach seiner Erstveröffentlichung zum stilbildenden Muster des Bildungs- und Erziehungsromans, so wie die zwischen 1808 und 1831 entstandene Erinnerungsschrift *Dichtung und Wahrheit* bis in das 20. Jahrhundert als das prägende Beispiel autobiographischen Schreibens in der deutschen Literatur galt. Schließlich sind im Hinblick auf sein literarisches Werk vor allem die beiden Teile der *Faust*-Tragödie wirkungsmächtig geworden, wobei es zu einem wesentlichen Wechsel der Perspektive gekommen ist: Hatte Heine bereits in der *Harzreise* den *Faust* als „die große, mystische, deutsche Nationaltragödie“ bezeichnet und damit die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts dominierende Deutung des Werkes auf den Punkt gebracht, wird die Faust-Figur heute eher kritisch als Repräsentant der frühen Moderne verstanden, die bereits Goethe in grundlegenden Aspekten reflektiert hat.

Goethes Einfluss auf die europäische Geistesgeschichte beruht jedoch nicht nur auf seinem dichterischen Schaffen. Auch seine vielfältigen naturwissenschaftlichen Forschungen und seine amtlichen Tätigkeiten am Hof des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach weisen ihn als einen seine Epoche bestimmenden Denker aus.

Vor diesem Hintergrund präsentierte die Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesung des Sommersemesters 2015 Goethe aus verschiedenen Perspektiven: Werke des Weimarer Schriftstellers wurden im Kontext ihrer Zeit vorgestellt und einer Neulektüre unterzogen, seine Beziehungen zu Zeitgenossen wie seine Auseinandersetzung mit anderen Epochen und schließlich seine internationale Wirkungsgeschichte untersucht.

Die Ringvorlesung wurde am 27. April 2015 von Charlotte Britz, Oberbürgermeisterin der Landeshauptstadt Saarbrücken, und Universitätsprofessor Dr. Uwe Hartmann, Vizepräsident für Forschung und Technologietransfer der Universität des Saarlandes, eröffnet. Hierfür gilt ihnen unser besonderer Dank.

Ebenfalls zu Dank verpflichtet sind wir Christel Drawer von der Kontaktstelle Wissenschaft in der Kulturabteilung der Landeshauptstadt Saarbrücken für die ebenso umsichtige wie liebenswürdige Betreuung des organisatorischen Ablaufs der Ringvorlesung im Rathaus St. Johann.

Der Landeshauptstadt Saarbrücken ist für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses zu danken, der die Veröffentlichung dieses Bandes ermöglicht hat.

Nicht zuletzt ist den Referentinnen und Referenten für ihre Aufsätze zu dem vorliegenden Band Dank zu sagen. Ohne ihre engagierten Beiträge wäre die Ringvorlesung nicht möglich gewesen. Da es ihr aufgrund zahlreicher anderer Verpflichtungen an Zeit mangelte, konnte Dr. Sahra Wagenknecht MdB ihren Vortrag leider nicht schriftlich ausarbeiten, so dass unsere Veröffentlichung ohne ihn auskommen muss. Auch der Beitrag von Privatdozentin Dr. Julia Bohnengel fehlt bedauerlicherweise. Neu hinzugekommen ist der Beitrag von Professor Dr. Olaf L. Müller, wofür wir dem Autor herzlich danken.

Schließlich danken wir den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass: Muriel Serf für den Satz sowie Dr. Hermann Gätje, Bianka Michel und Marlene Reiche für die kritische Korrekturlektüre des Bandes.

Saarbrücken, im März 2016

Manfred Leber und Sikander Singh



## Siglen

- FA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. v. Hendrik Birus u. a. Frankfurt/M. 1987–2014 [Frankfurter Ausgabe].
- GA Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948–1971 [Gedenkausgabe].
- Gespräche Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Floboard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hg. v. Wolfgang Herwig. 5 Bde. Zürich u. Stuttgart, Bd. 4–5: Zürich u. München 1965–1987.
- HA Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948–1964 [Hamburger Ausgabe].
- LA Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher. Leopoldina. Begr. von Lothar Wolf und Wilhelm Troll. Hg. v. Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt u. Irmgard Müller. Abt. I: Texte. 11 Bde. Weimar 1947–1970. Abt. II: Ergänzungen und Erläuterungen. Weimar 1959f. [Leopoldina-Ausgabe].
- MA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. (in 33). Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München 1985–2014 [Münchner Ausgabe].
- WA Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Weimar 1887–1919. Nachdruck München 1987. [nebst] Bd. 144–146: Nachträge und Register zur IV. Abt.: Briefe. Hg. v. Paul Raabe. Bde. 1–3. München 1990 [Weimarer Ausgabe].



## Goethe und das 21. Jahrhundert

*Jochen Golz*

Goethe im 21. Jahrhundert – wie kann man dem Thema gerecht werden? Im Allgemeinen bieten sich Jubiläumsjahre für grundsätzlichere Erwägungen an. Doch das letzte liegt mittlerweile knapp sechzehn Jahre zurück – die 250. Wiederkehr von Goethes Geburtstag –, und das nächste fällt erst in das Jahr 2032, also in Goethes 200. Todesjahr. Das Jahr 1999 bot zu Würdigungen ausgiebig Anlass. Die Frankfurter Buchmesse richtete eine Sonderausstellung ein, aller Orten fanden wissenschaftliche Konferenzen statt, die Goethe-Institute, die zwar Goethe im Namen führen, seiner aber vor allem zu Jubiläen gedenken, reichten sich mit Veranstaltungen unterschiedlicher Art in den Feste-Reigen ein, kurzum, Goethe war in aller Munde, seine Stimme erklang in vielen Zungen. Grenzt man das festliche Geschehen auf ein bleibendes Substrat ein, so ist immer noch eine erfreuliche Bilanz zu ziehen. Damals wie heute zählt Goethe zu den weltweit angesehensten deutschen Autoren, ständig erscheinen neue Übersetzungen und wissenschaftliche Untersuchungen in zahlreichen Sprachen, sein *Faust* ist ein häufig gespieltes Stück vor allem auf deutschen Bühnen. Als im Jahre 2001 der im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv aufbewahrte Nachlass Goethes in die UNESCO-Liste „Memory of the World“ aufgenommen werden sollte, war in allen Beratungen der einschlägigen Gremien niemals daran gezweifelt worden, dass Goethes Nachlass in diese Liste gehöre.

Was bleibt aber, stiften die Editoren – erlauben Sie mir diese Abwandlung eines Hölderlin-Zitats. Seit einigen Jahren liegen zwei exzellente, textlich grundsollide und tief kommentierte Goethe-Editionen vor, die bei Hanser erschienene Münchner Ausgabe, die Goethes Werk in chronologischer Folge, dazu Eckermanns Gespräche und die Briefwechsel mit Schiller und Zelter, darbietet, und die Frankfurter Ausgabe, die das Werk nach Gattungen präsentiert und in einer Folge weiterer Bände Goethes amtliche Schriften, dazu in Auswahl seine Briefe und Tagebücher bereithält. Eine Summe beider Editionen stellen ihre Registerbände dar und es ist ein Zeichen kollegialen Einvernehmens, dass im Goethe-Jahrbuch 2014 die Registermacher beider Ausgaben gemeinsame Empfehlungen zum richtigen Gebrauch ihrer wissenschaftlichen Handreichungen veröffentlicht haben.

Einzelausgaben von Goethes Werken existieren in unüberschaubarer Vielfalt. In der Ära des unvergessenen dtv-Verlegers Heinz Friedrich wurde das

Wagnis unternommen, die Weimarer Goethe-Ausgabe – bis zum heutigen Tag die einzige wissenschaftliche Gesamtausgabe – im Taschenbuch zu veröffentlichen. Inzwischen arbeitet man am Goethe- und Schiller-Archiv daran, diese Weimarer Ausgabe schrittweise zu erneuern. Von einer neuen historisch-kritischen Ausgabe von Goethes Tagebüchern sind bislang sieben Bände erschienen, eine neue Ausgabe von Goethes Briefen mit gleichem Qualitätsanspruch ist ebenfalls im Erscheinen begriffen; ebenso sind die an Goethe gerichteten Briefe in einer Regestausage bereits bis zum Jahre 1819 zugänglich. Seit kurzem sind die Goethe-Projekte des Goethe- und Schiller-Archivs in einer Forschungsplattform mit dem Titel „Propyläen“ vereinigt – ein Vorhaben der Union der deutschen Akademien für einen Förderzeitraum von fünfundzwanzig Jahren. Die zweite Abteilung der Weimarer Ausgabe, Goethes naturwissenschaftliche Schriften enthaltend, liegt seit zwei Jahren in einer von der Akademie der Naturforscher Leopoldina seit 1940 betreuten neuen Edition vollständig vor. Für die Erneuerung der ersten Abteilung der Weimarer Ausgabe, in der die poetischen und kunsttheoretischen Texte versammelt sind, wird mit einer neuen Ausgabe des *Faust* der Anfang gemacht; der Wert der neuen Edition liegt neben der Präsentation eines zuverlässigen Textes vor allem in der Aufschlüsselung von Vorstufen und Textvarianten mit Hilfe einer avancierten EDV-Technik. Ihre Ergänzung findet diese reine Textausgabe im Kommentar von Albrecht Schönes Einzeledition im Deutschen Klassiker Verlag, die inzwischen als Taschenbuch weite Verbreitung gefunden hat. Eine letzte Nachricht aus dem Reich des Buches: Rüdiger Safranskis Goethe-Biographie hatte bei ihrem Erscheinen die Spitze der *Spiegel*-Bestsellerliste erklommen.

Verheißungsvolle Nachrichten aus dem Reich der Wissenschaft und der Goethe-Biographik. Hat Goethe Konjunktur, oder trägt der Schein? Eine vollständige Bilanz fällt leider nicht so uneingeschränkt positiv aus. Zwar erfreut sich Goethe weiterhin weltweit eines großen Ansehens, gilt er uneingeschränkt – neben Luther und Thomas Mann – als Repräsentant humanistischer deutscher Kultur, doch lassen sich große regionale Unterschiede nicht verleugnen. Während in den Ländern Ost- und Südosteuropas, in Russland, in den Kaukasus-Staaten – vor allem in Georgien –, in Japan, China und Südkorea der Dichter Goethe sich stärker noch als Lebensmacht behaupten kann, drängen im kontinentalen Westeuropa, in Großbritannien und in den USA neue geistige Strömungen den Einfluss kultureller Traditionen generell zurück. Noch existieren achtunddreißig internationale Goethe-Gesellschaften, mit denen die Weimarer Goethe-Gesellschaft gute Beziehungen unterhält; darüber hinaus besitzt sie ein eigenes Stipendienprogramm, für das sich vor allem junge Wissenschaftler aus Osteuropa und dem Fernen Osten bewerben. Auch daran ist eine Verlagerung der geographischen Schwerpunkte auszumachen.

Unübersichtlich ist die Situation, wie wir sie in Deutschland vorfinden. Seit etlichen Jahren werden die Hauptversammlungen der Goethe-Gesellschaft mit einem Symposium junger Goethe-Forscher eröffnet, zu dem sich ca. acht Referenten einfinden und deren Texte im Goethe-Jahrbuch veröffentlicht werden – gewiss ein erfreuliches Faktum. In jedem Jahrbuch können zahlreiche neue Goethe-Bücher besprochen werden. Das akademische Leben scheint zu florieren, doch kann man auch hören, dass es nicht mehr unbedingt empfehlenswert ist, eine akademische Karriere auf einer Goethe-Arbeit zu gründen, dass die Beschäftigung mit historischen Gegenständen überhaupt in den Hintergrund trete. Mir will es zuweilen so vorkommen, als ob avancierte theoretische Konzepte für manchen Hochschullehrer größere Bedeutung erlangen als die in meinen Augen nicht minder wichtige Aufgabe, qualifizierte Deutschlehrer heranzubilden.

Unübersichtlicher noch wird es, wenn man sich dem Thema „Goethe in der Schule“ zuwendet. In jedem Bundesland wird es, Fluch und Segen des deutschen Föderalismus, anders gehandhabt. Viel, nahezu alles hängt vom Engagement des jeweiligen Deutschlehrers ab, wenn ihm denn seine Vorgaben den nötigen Freiraum gewähren. Zu pauschaler Schelte besteht kein Anlass, erst recht nicht aus Weimarer Perspektive, denn immer noch statten Schüler und Lehrer dem klassischen Gedächtnisort einen Besuch ab, kommen mit klassischen Texten in Kontakt. Aufs Allgemeine gesehen kann der Einfluss der Schule auf das Leseverhalten gar nicht hoch genug bewertet werden. Hier wird Freude an der Literatur geweckt, was im Idealfalle in eine lebenslange Beschäftigung mit dem Buch oder mit adäquaten Medien münden sollte. Hilfreich – im Hinblick auf die eigene Standortbestimmung – wäre sicher ein internationaler Vergleich. Wie gehen die Engländer mit Shakespeare, die Franzosen mit Molière, die Russen mit Puschkin um? Von einer solchen Öffnung in den europäischen Raum verspräche ich mir Maßgaben für die eigene Position; Goethe abwandelnd könnte man sagen, wer nichts von einer fremden Kultur versteht, weiß nichts von seiner eigenen.

Doch fragen wir grundsätzlicher danach, ob Goethe im aktuellen intellektuellen Diskurs als Berufungsinstanz wahrgenommen, seine Fragen an uns als beispielhaft und anregend aufgegriffen werden. Blicke ich auf die politischen Debatten unserer Tage, so lassen sich, sehr pauschal betrachtet, zwei Tendenzen beobachten. Es mehren sich einerseits radikale Stimmen, die dem Kapitalismus einen baldigen Untergang prophezeien, doch miteinander im Dissens darüber sind, ob man eine reformerische oder eine revolutionäre Alternative empfehlen soll; auf der anderen Seite redet eine starke Fraktion den Werten der zentraleuropäischen Demokratien das Wort und plädiert für einen Wandel durch Reformieren und qualifizierte Selbstorganisation und Selbststeuerung. In

solchen Zusammenhängen fällt zuweilen auch der Name Goethes. Kann sein politisches Wirken uns heute noch Orientierungen vermitteln?

Goethes politische Laufbahn ist schnell umrissen. Einer Einladung des eben ins Amt gelangten Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar folgend, traf der Frankfurter Anwalt und mittlerweile berühmte *Werther*-Autor am 9. November 1775 in Weimar ein, wurde im Juni 1776 in das herzogliche Beratungsorgan, das Geheime Consilium, berufen und nahm überdies als Vorsitzender herzoglicher Kommissionen eine Fülle von Verwaltungsaufgaben auf sich. Konnte er anfangs noch hochgemut bekunden (in einem Brief an Merck vom 22. Januar 1776), „die Herzogthümer Weimar und Eisenach [seien] immer ein Schauplatz, um zu versuchen, wie einem die Weltrolle zu Gesichte stünde“ (WA IV 3: 21), so gaben die bereitwillig übernommenen Pflichten zu solchen Aussagen immer weniger Anlass. Als Mitte der 1780er Jahre die Last der politischen Aufgaben seine Stimme als Künstler zum Verstummen brachte, zog er einen Schlussstrich unter diesen Abschnitt seines Lebens. Sich zuweilen durch Fluchten aus bedrängenden Situationen befreiend, wählte er den Weg nach Italien, ohne sein Verhältnis zu Carl August zu belasten, den er auch von Italien aus in politischen Fragen beriet. Nach seiner Rückkehr konnte er seine unmittelbar administrativen Pflichten beiseitelegen, dafür neue Aufgaben in der Kultur- und Wissenschaftspolitik des Herzogtums wahrnehmen, und dies im Einvernehmen mit Carl August; was beide trennte, war des Herzogs entschiedene Neigung zu Krieg und Militär, der Goethe entschiedenen, doch auf Dauer fruchtlosen Widerstand entgegensetzte.

Welches politische Konzept verband sich mit Goethes Handeln? Bevor ich mich dieser Frage zuwende, sei ein kurzer Kommentar zu einem jener Vorurteile eingeflochten, denen man immer wieder begegnet. Goethe habe, so ist auch in jüngsten Publikationen zu lesen, das Todesurteil für eine Kindsmörderin unterzeichnet. Daran ist kein wahres Wort, denn damals wie heute war das Urteilen Aufgabe ordentlicher Gerichte, die sich ihre Entscheidung nicht leicht gemacht haben und jeden Fall von Kindsmord sorgfältig untersuchten. Dem Herzog war es anheimgestellt, ein verhängtes Urteil auf dem Gnadenwege abzumildern. Als Carl August seinen Geheimen Räten im Consilium die Frage nach der Berechtigung der Todesstrafe stellte und sie zu Stellungnahmen aufforderte, griff er ein abstraktes Thema auf, das in den Debatten der europäischen Aufklärung eine große Rolle spielte. Goethes Votum ist im Wortlaut nicht überliefert, überliefert ist lediglich eine Äußerung vom 4. November 1783, in der er seinen Kollegen im Consilium beipflichtet, es möchte „rätlicher sein [...] die Todesstrafe beizubehalten“ (MA 2.2: 672). Wer diesen Satz zu einem Anklagepunkt erhebt, sollte bedenken, dass man nur im rechtshistorischen Kontext zu einem angemessenen Urteil über Goethes Bemerkung

gelangen kann. Damals sollte das Strafen der Abschreckung dienen, während es heute den Weg zu sozialer Wiedereingliederung eröffnen soll. Allein dieser Aspekt schon sollte uns von voreiligen Schuldzuweisungen fernhalten.

Als Carl August und Goethe Ende 1774 in Frankfurt und Mainz ihre ersten politischen Gespräche führten, waren Justus Möser's *Patriotische Phantasien* gerade im Erscheinen begriffen, und Goethe machte sich zum Anwalt des Osnabrücker Staatsmanns, der sich lebenslang höchst ehrenvoll der Aufgabe entledigt hat, wechselweise einer katholischen und einer protestantischen fürstlichen Obrigkeit zu dienen. In seiner Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* hat Goethe Möser mit einem Satz charakterisiert, der zugleich sein eigenes politisches Bekenntnis darstellt: „Von der einen Seite hält man am Herkommen fest, von der andern kann man die Bewegung und Veränderung der Dinge nicht hindern.“ (MA 16: 629f.) Anerkennung des Status quo also und seiner historisch gewachsenen Verfasstheit, auf der anderen Seite das Wahrnehmen von Bewegung und Veränderung mit der daraus resultierenden Aufgabe, solchen Veränderungen angemessen Rechnung zu tragen. Darum hat sich Goethe dagegen gewehrt, ein Freund des Bestehenden genannt zu werden. Bei der Beurteilung politischen Handelns sollte die Frage Vorrang haben, welche Spielräume sich in einer bestimmten historischen Situation ergeben. Abgelehnt hat Goethe ein traditionelles Politikverständnis, dem zufolge Politik auf fürstliche Machterweiterung bedacht war und in der Regel in militärische Konflikte mündete. Abgelehnt hat er stets Krieg und Gewalt, mit sich und der Welt wollte er in Frieden sein. Seine politischen Wertvorstellungen resultieren aus dem Vernunft- und Harmonieideal der Aufklärung und orientieren sich an der kleinstaatlich geprägten politischen Kultur des Alten Reiches. Politisches Handeln sollte Freiheit, Eigentum und kulturelle Mündigkeit für jedermann garantieren. Außenpolitisch riet Goethe stets zu Gewaltverzicht und Interessenausgleich. Sein Schwerpunkt aber lag auf dem innenpolitischen Handeln, und dieses war für Goethe richtiges Handeln am richtigen Ort. Damit korrespondierte seine höchst bewusste Lebensgestaltung, „des Lebens ernstes Führen“ (MA 13.1: 228) als Erbeil seines Vaters. Im Kleinen wie im Großen handelte Goethe wohlbedacht und konsequent. Wie man im Einzelnen vorgehen müsse, hat er einem Brief an Carl August vom 26. November 1784 anvertraut:

Man muß Hindernisse wegnehmen, Begriffe aufklären, Beyspiele geben, alle Theilhaber zu interessiren suchen, das ist freylich beschwerlicher als befehlen, in dessen die einzige Art in einer so wichtigen Sache zum Zwecke zu gelangen, und nicht verändern wollen sondern verändern. (WA IV 6: 397)

Wirtschaftsreformen als Bedingung für eine generelle Humanisierung der Lebensverhältnisse, so ließe sich Goethes Konzept beschreiben, ein Konzept, das nicht von heute auf morgen von oben verordnet werden sollte, sondern langfristig auf das bewusste Mitwirken aller Akteure baute. Als am 24. Februar 1784 der Bergbau in Ilmenau wieder eröffnet wurde, hat Goethe in seiner Festansprache das politische Ziel prägnant formuliert:

Es tue ein Jeder, auch der Geringste, dasjenige was er in seinem Kreise zu dessen Beförderung [des Bergbaus] tun kann, und so wird es gewiß gut gehen. Gleich zu Anfange, jetzo meine Herren, ist es Zeit dem Werke aufzuhelfen, es zu schützen, Hindernisse aus dem Weg zu räumen, Mißverständnisse aufzuklären, widrige Leidenschaften zu unterdrücken und dadurch zu dem gemeinen Besten mitzuwirken. [...] Ja, möge uns diese Nachkommenschaft für das, was wir von heute an tun werden, segnen und die Unsrigen diesen Segen genießen! (MA 2.2: 754)

Im Lichte eines solchen Konzepts erweist sich auch der alte Vorwurf, Goethe sei ein Fürstenknecht gewesen, als unsinnig. Goethe verstand sich im traditionellen Sinne als Staatsdiener, der durch einen Treueeid an den Landesherrn gebunden war. Mit Carl August verband ihn ein vertrauensvolles, nur selten getrübt Verhältnis. Goethe hat es nicht an Versuchen fehlen lassen, dem Herzog eindringlich ins Gewissen zu reden und dessen unheilvolle Leidenschaften zum Kriegshandwerk und zur Jagd zu bekämpfen. Ende Januar 1779 machte er dem Herzog Vorschläge, wie dem Agieren preußischer Werber in Sachsen-Weimar zu begegnen sei, und am 26. Dezember 1784 wollte Goethe dem Herzog seine leidige Jagdlust ausreden. Beide Briefe sind in ihrer Art pädagogische Meisterwerke, sie appellieren an den guten Kern im Herzog, ohne in einen unterwürfigen Ton zu verfallen oder gravierende Missstände zu beschönigen. Für den 3. September 1783 schrieb Goethe Carl August ein Geburtstagsgedicht, *Ilmenau* überschrieben, das in die beiden Strophen mündet:

So mög, o Fürst der Winkel deines Landes  
 Ein Vorbild deiner Tage sein!  
 Du kennest lang die Pflichten deines Standes  
 Und schränkst nach und nach die freie Seele ein.  
 Der kann sich manchen Wunsch gewähren  
 Der kalt sich selbst und seinem Willen lebt  
 Allein wer andre wohl zu leiten strebt  
 Muß fähig sein, viel zu entbehren.



So wandle du, der Lohn ist nicht gering,  
Nicht schwankend hin wie jener Sämann ging  
Daß bald ein Korn des Zufalls leichtes Spiel  
Hier auf den Weg, dort zwischen Dornen fiel  
Nein streue klug wie reich mit männlich steter Hand  
Den Segen aus auf ein geackert Land,  
Dann laß es ruhn die Ernte wird erscheinen  
Und dich beglücken und die Deinen. (MA 2.1: 87)

Dass Goethe mit seiner Reformpolitik letztlich scheiterte, ist kein Geheimnis. Den Kern des Übels hat er selbst benannt, als er seinem Freund Knebel am 17. April 1782 schrieb, „daß oben immer in einem Tage mehr verzehrt wird, als unten in einem beygebracht werden kann“ (WA IV 5: 312). Von seinem Konzept einer allmählichen Reform der Lebensverhältnisse hat sich Goethe aber niemals verabschiedet. War es im ersten Weimarer Jahrzehnt die praktische Reformpolitik, so war es nach der Rückkehr aus Italien die für Sachsen-Weimar segensreiche Tätigkeit des Kultur- und Wissenschaftspolitikers Goethe, durch die Weimar in den Rang einer geistigen Hauptstadt Deutschlands erhoben wurde.

Von einer solchen Position her wird auch verständlich, warum Goethe alles revolutionäre Aufbegehren distanziert und mit tiefem Entsetzen, ja Erschrecken wahrnahm. Die Revolution von 1789 war ihm als Menetekel erschienen. Für ihn hatten deren ideologische Wortführer, die er „Schwärmer“ nannte, das Volk durch Lügen und Betrug für ihre Zwecke eingespannt und sich ihrer Gegner mit brutaler Gewalt entledigt. Dass der Revolution in Frankreich reale Missstände zugrunde lagen, leugnete Goethe nicht. Für ihn aber war sie zunächst ein Ereignis auf fremdem Boden mit spezifischen nationalen Ursachen, aus dem für Deutschland die richtigen Schlussfolgerungen zu ziehen seien. Eine vernunftgemäße Politik müsse darin bestehen, Missstände rechtzeitig zu erkennen und sie durch richtiges Handeln vorbeugend zu beheben, so dass revolutionärem Begehren der Boden entzogen würde. Wer wollte bestreiten, dass angesichts von revolutionärem Geschehen im 20. und 21. Jahrhundert Goethes Plädoyer für eine besonnene Reformpolitik eine überzeugende Alternative darstellt, Maßgabe auch für gegenwärtiges politisches Handeln.

Politisches Handeln und Geschichtsverständnis stehen in Goethes Denken in gewisser Opposition. Je älter er wurde, desto skeptischer urteilte er über eine Sinnggebung der Geschichte. Zeitzeuge der anbrechenden Moderne, fand er den Weltzustand zusehends absurd und konfus. „Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel“, so lautet seine letzte Diagnose im Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. März 1832, „waltet über die Welt, und ich habe nichts angelegentlicher zu thun als dasjenige was an mir ist und geblieben ist wo möglich zu steigern

und meine Eigenthümlichkeiten zu cohobiren, wie Sie es, würdiger Freund, auf Ihrer Burg ja auch bewerkstelligen.“ (WA IV 49: 283) Insofern war sein politisches Handeln einerseits Teil seiner Intention, die eigene Eigentümlichkeit rein zu repräsentieren, andererseits Teil seines Bestrebens, dem absurden Weltzustand trotz alledem produktiven Widerstand entgegenzusetzen. Die künftige Weltentwicklung beurteilte Goethe skeptisch, wiewohl nicht ohne Hoffnung. Politische Visionen aber lagen ihm fern. Goethe war kein Utopist. Herders Humanismus-Konzept setzte er schon am 17. Mai 1787 entgegen: „[...] jemehr ich die Welt sehe, desto weniger kann ich hoffen daß die Menschheit je Eine weise, kluge, glückliche Masse werden könne.“ (MA 15: 392) Wer Freiheit und Gleichheit zugleich verspreche, so Goethe später, sei entweder ein Phantast oder ein Scharlatan. Träume von einem Arkadien, von der Wiederkehr eines paradiesischen Weltzustandes werden im künstlerischen Werk ironisch-tragisch ausgeleuchtet. Entschiedenem Widerstand setzte Goethe insbesondere allen Technik-Utopisten entgegen, die eine künftige Welt für perfekt planbar hielten und einen Glückszustand für alle auf dem Wege der totalen Naturbeherrschung herbeiführen wollten. Ihr Stichwortgeber war der 1825 verstorbene Graf Henri de Saint-Simon gewesen. Seine Anhänger versammelten sich seit 1830 um die Zeitschrift *Le Globe*, die Goethe aufmerksam las, sie bildeten eine *Société simonienne*. Über diese Sekte, wie Goethe sie nennt, heißt es in seinem Brief vom 28. Juni 1831 an seinen Berliner Freund Zelter:

An der Spitze dieser Sekte stehen sehr gescheite Leute, sie kennen die Mängel unserer Zeit genau und verstehen auch das Wünschenswerte vorzutragen; wie sie sich aber anmaßen wollen das Unwesen zu beseitigen und das Wünschenswerte zu befördern so hinkt sie überall. (MA 20.2: 1496)

Für Goethes politisches Handeln, ich fasse zusammen, blieb die Analyse des realen Weltzustandes stets der Ausgangspunkt. Es galt zu erkennen, welche Handlungsmöglichkeiten die gegebenen Verhältnisse bereithielten. Von da aus war ein Konzept für politisches Gestalten zu entwickeln. Darin liegt nicht zuletzt Goethes Modernität. Im Lichte eines angemessenen historischen Verständnisses ist es darum unbillig, Goethe Missachtung demokratischer Praktiken vorzuwerfen. Goethes politisches Handeln erweist sich als Teil seines humanistischen Gesamtkonzepts. Blickt man auf seine politische Praxis im Einzelnen, so kann sein Wirken auch in einem modernen Sinne beispielgebend genannt werden.

Gegegenwärtig, so hat es den Anschein, wächst in Zeiten wirtschaftlicher Unsicherheit, ökologischer Verheerung und gewaltsam ausgetragener weltpolitischer Konflikte das Bedürfnis nach Orientierung, nach Werten, die sich jenseits aller aktuellen Auseinandersetzungen als beständig erweisen, menschlichem

Denken und Handeln Sinn verleihen können. Wertorientierung hat Konjunktur, alle möglichen geistigen Strömungen offerieren Angebotskataloge. Solche Angebote richten sich – immer noch oder immer wieder – an eine sich überwiegend passiv oder distanziert verhaltende Mehrheit. Kann unter solchen Umständen eine historisch gegründete Untersuchung von Goethes Verhältnis zur Religion Bedeutung beanspruchen? Eine knappe, sehr vorläufige Antwort will ich versuchen.

Im Falle Goethes ist es geboten, zwischen seinem Verhältnis zu religiösen Konfessionen und seiner persönlichen Religiosität zu unterscheiden. Für Goethe, der ein Genie der Ordnung war, erwies sich auch die christliche Religion als Ordnungsmacht in seiner Lebenswirklichkeit. Wenngleich er als Erwachsener aus freien Stücken kaum Gottesdienste besucht haben wird, so hat er doch, selbst protestantisch getauft und konfirmiert, alle seine fünf Kinder taufen und den ihm verbliebenen Sohn August von Herder konfirmieren lassen. Selbstverständlich wurde seine Ehe mit Christiane Vulpius am 19. Oktober 1806 in der Sakristei der Weimarer Jakobskirche von einem Geistlichen vollzogen. Christiane von Goethe wurde am 8. Juni 1816 um vier Uhr morgens christlich begraben, und auch Goethe erhielt am 26. März 1832 um fünf Uhr nachmittags ein christliches Begräbnis. Bei alledem darf man nicht vergessen, dass zu Goethes Lebzeiten das Registrieren von Geburten, Hochzeiten und Todesfällen allein in der Hand der Kirche lag. Einen anderen Weg hätte Goethe also gar nicht wählen können.

Kirchliche Amtsträger, auch die Institution Kirche selbst verschonte Goethe nicht mit Kritik. Vehement verschaffte sich solche Kritik 1790 in den *Venezianischen Epigrammen* Geltung. Sie galt dem Reliquienkult der katholischen Kirche ebenso wie ihren liturgischen Gebräuchen, die den vollziehenden Geistlichen in Goethes Augen die Rolle eines Betrügers einnehmen ließen. Als Truggebilde erschien ihm die christliche Überzeugung von der Gotteskindschaft Jesu und von Jesu Erlösungstod am Kreuz. In einem Epigramm aus Venedig heißt es:

Vieles kann ich ertragen. Die meisten beschwerlichen Dinge  
 Duld' ich mit ruhigem Mut, wie es ein Gott mir gebeut.  
 Wenige sind mir jedoch wie Gift und Schlange zuwider;  
 Viere: Rauch des Tobacks, Wanzen und Knoblauch und †. (MA 3.2: 139)

Ähnliche Äußerungen lassen sich bis in die Spruchdichtung des Alters nachweisen:

Mit Kirchengeschichte was hab ich zu schaffen?  
 Ich sehe weiter nichts als Pfaffen;  
 Wie's um die Christen steht, die Gemeinen,  
 Davon will mir gar nichts erscheinen. (MA 18.1: 75)

Dieses Zahme Xenion gibt zu erkennen, dass Goethe zwischen dem Machtgebaren der Kleriker und der Gemeinschaft der Gläubigen zu unterscheiden wusste. Dass er einer aufrichtigen Volksfrömmigkeit seine Achtung nicht versagte, spiegelt sich in seinem Essay *Sanct Rochus-Fest zu Bingen* wider, den er im Brief an Sulpiz Boisserée vom 27. September 1816 eine „heitere, im Innern fromme Darstellung“ nannte (WA IV 27: 171). Entschiedene Ablehnung erfuhr hingegen die „frömmelnde Unkunst“ und mit ihr romantische Kunstreligiosität überhaupt (WA IV 27: 170). Als im Jahre 1828 der protestantische Geistliche Krummacher unter dem Titel *Blicke ins Reich der Gnade* eine Sammlung von Predigten veröffentlichte, reagierte Goethe in seiner Besprechung des Buches mit Argumenten, die punktuell die Religionskritik von Karl Marx vorwegnehmen. Krummacher setze voraus, „der Mensch taue von Haus aus Nichts“, habe aber „stets das Mittel der Erlösung und Rechtfertigung bei der Hand.“ Ein „Geistlicher solcher Art“, so Goethe, sei im Bergischen Land willkommen, „da die Bewohner jener Gegenden [...] sämtlich operose, in Handarbeit versunkene, materialem Gewinn hingeebene Menschen sind, die man eigentlich über ihre körperlichen und geistigen Unbilden nur in Schlaf zu lullen braucht. Man könnte deshalb diese Vorträge *narkotische Predigten* nennen; welche sich denn freilich am klaren Tage, dessen sich das mittlere Deutschland erfreut, höchst wunderlich ausnehmen.“ (MA 18.2: 152f.)

Kritik an der Institution Kirche setzt nicht außer Kraft, dass Goethe religiöser Praxis in jeder Form prinzipiell aufgeschlossen gegenüberstand. Als 1814 muslimische Baschkiren – Truppenteile des zaristischen Heeres – in Weimar einzogen und Gottesdienst abhielten, hat Goethe zumindest einmal daran teilgenommen. Ähnlich unbefangen war sein Verhältnis zu den Grundtexten der monotheistischen Religionen, dem *Alten* und *Neuen Testament* und dem *Koran*. Für ihn waren es, seinem Lehrer und Anreger Herder folgend, zunächst Erzählungen von den geschichtlichen Anfängen der Menschheit, die, wie es im *Divan*-Gedicht *Hegire* heißt, „Himmelslehr' in Erdesprachen“ verkündeten (MA 11.1.2: 9). Bibelfest ist Goethe immer gewesen, Bibelkenntnis bildet ein Fundament wirklichen Goetheverständnisses. Der *Koran* wurde erst dann Gegenstand intensiver Auseinandersetzung, als Goethe von 1814 an die Gedichte des *West-östlichen Divan* schrieb und ihnen einen profunden kulturgeschichtlichen Kommentar hinzufügte, nicht zuletzt darum, weil er sich nach

den ersten Vorabdrucken seiner Gedichte mit dem Unverständnis des Publikums konfrontiert sah. Sein Interesse an religiösen Texten ist ein historisches und ästhetisches. Um die Gegenwart zu verstehen, dies Goethes Maßgabe, müsse man die Vergangenheit begreifen lernen oder, mit Zeilen aus dem *Divan*:

Wer nicht von dreitausend Jahren  
Sich weiß Rechenschaft zu geben,  
Bleib im Dunkeln unerfahren,  
Mag von Tag zu Tage leben. (MA 11.1.2: 54)

In unserer Gegenwart mangelt es nicht an höchst ehrenwerten Bemühungen von Theologen, Goethe zumindest den Status eines ‚verborgenen Christen‘ zu verleihen. Ebenso aber beanspruchen islamische Intellektuelle Goethe für ihre Religion. Auf den ersten Blick scheint Goethe dies selbst bestätigt zu haben, als er in seiner Ankündigung des *West-östlichen Divan*, am 24. Februar 1816 in Cottas *Morgenblatt* veröffentlicht, den „Verdacht“ nicht ablehnte, „daß er selbst ein Muselmann sei“ (MA 11.2: 208). Für die subtile Ironie eines solchen Satzes haben Islam-Propagandisten ebenso wenig einen Sinn wie für jenes kleine *Divan*-Gedicht, das ihnen als unumstößlicher Beweis für Goethes Islam-Zugehörigkeit gilt:

Närrisch, daß jeder in seinem Falle  
Seine besondere Meynung preist!  
Wenn *Islam* Gott ergeben heißt,  
Im Islam leben und sterben wir alle. (MA 11.1.2: 61)

Henrik Birus hat darauf hingewiesen (Birus 2013: 54f.), dass die letzte Zeile eine Stelle aus dem *Römerbrief* des Apostels Paulus aufgreift; dort heißt es (14,8): „Leben wir, so leben wir dem Herrn; sterben wir, so sterben wir dem Herrn. Darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herrn.“ In seinem Gedicht will Goethe jedes Gottesverständnis ironisch relativieren; er spricht ihm seine subjektive Berechtigung nicht ab, stellt aber dessen objektive Gültigkeit in Frage. Von „Ergebenheit in Gott“ war schon in Lessings Ringparabel die Rede – dort aber aus dem Munde des Juden Nathan, dessen Entscheidung, ein Christenkind zu adoptieren, auf Glaubens- und Vernunftgründen beruht. Auch Goethes lyrischem Text liegt letztlich eine Symbiose von Vernunft und Religiosität zugrunde. Eine andere Ebene von Goethes Islam-Verständnis hat der Schriftsteller Navid Kermani in seiner Festrede zur Eröffnung der 83. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft kenntlich gemacht (Kermani 2013), als

er auf Parallelen zur islamischen Mystik des frühen Mittelalters hinwies, Goethes Religiosität als „Gott-Atmen“ definierte und dafür ein *Divan*-Gedicht als Beleg zitierte:

Im Athemholen sind zweyerley Gnaden:  
Die Luft einziehn, sich ihrer entladen.  
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;  
So wunderbar ist das Leben gemischt.  
Du danke Gott, wenn er dich preßt,  
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entläßt. (MA 11.1.2: 12)

Was Goethe allgemein seiner Kenntnis islamischer Kultur als Künstler verdankte, hat er einem Brief an Zelter vom 11. Mai 1820 anvertraut:

Diese Mohamedanische Religion, Mythologie, Sitte geben Raum einer Poesie, wie sie meinen Jahren ziemt. Unbedingtes Ergeben in den unergründlichen Willen Gottes, heiterer Überblick des beweglichen, immer kreis- und spiralartig wiederkehrenden Erde-Treibens, Liebe, Neigung zwischen zwei Welten schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend. Was will der Großpapa weiter? (MA 20.1: 601)

Wenige Jahre zuvor hatte Goethe seinen Aufsatz *Shakespeare und kein Ende!* veröffentlicht, in dem sich ein Satz findet, den wir als geheimes Selbstbekenntnis des Autors lesen können. Shakespeare sei als „einem wahren Naturfrommen [...] die Freiheit“ geblieben, „sein reines Innere, ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion, religios zu entwickeln.“ (MA 11.2: 181) Früh schon hat sich Goethe vom Glauben an einen persönlichen Schöpfergott und an die Offenbarung emanzipiert. Ebenso verwarf er die theologische Auffassung von der prinzipiellen Sündhaftigkeit der menschlichen Existenz. Ihr setzte er ein Bild vom Menschen entgegen, in dem der christliche Dualismus von Gut und Böse durch eine dialektische Wesenseinheit polarer moralischer Qualitäten im Menschen selbst aufgehoben wird. „[...] das was wir böse nennen“, so bereits in der Rede *Zum Shakespears Tag 1771*, „ist nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz, und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen, und Lapland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe.“ (MA 1.2: 414)

Ein solcher Satz gibt die Richtung an, in der Goethes Erkenntnisweg verlaufen wird. In Straßburg öffnete Herder ihm den Blick für eine göttliche Instanz, die dieser als Gott der Humanität, der liebenden Zuwendung zu den Menschen verstand. Aufgeschlossen wurde ihm der Zusammenhang von

Religiosität, Humanität und Vernunft, der fortan sein Bild der Welt grundieren sollte. Gott gibt sich im vernünftigen Handeln der Menschen selbst zu erkennen. Wie und wo aber gibt er sich darüber hinaus zu erkennen, wenn man seine Schöpferrolle leugnet? Herder wird es gewesen sein, der Goethe mit den Gedanken des niederländisch-jüdischen Philosophen Baruch (oder Benedikt) Spinoza bekannt gemacht hat, der im 17. Jahrhundert in Amsterdam gelebt und seine Schriften lateinisch verfasst hatte. Seit 1772 in Frankfurt, intensiver noch in Weimar hat sich Goethe mit Spinozas Hauptwerk, der *Ethik*, beschäftigt. In drei Worten ist dessen Lehre zusammenzufassen: „*Deus sive natura*“ (Gott gleich Natur, Gott in der Natur). Für Goethe bedeutete Spinozas Maxime Erlösung und Befreiung: Erlösung von einem personalen Gott und dessen lenkender Macht, Freisetzung der eigenen, nur dem eigenen Lebensgesetz gehorchenden Individualität, die sich zwei Instanzen verpflichtet fühlt, der Natur und der Liebe. Bereits in Goethes *Mailed* haben Natur und Liebe in der Perspektive des lyrischen Ichs zu vollkommener Synthese gefunden – Spinoza *avant la lettre*. Schon in diesem Gedicht konstituiert sich Goethes zwiefache Auffassung von Liebe: Liebe als Antriebsenergie aller Naturprozesse und als produktives, harmoniestiftendes Element in den menschlichen Beziehungen. Freisetzung der eigenen Individualität, auch sie wird in doppelter Perspektive kenntlich: Als selbstbewusste Bekundung einer autonomen und kreativen, keinem außerweltlichen Gott unterworfenen Persönlichkeit in der *Prometheus*-Hymne, als Hingabe eines liebenden Ichs an die Natur im Gedicht *Ganymed*. Ein dialektischer Zusammenhang tritt zu Tage: Auf der einen Seite die Verselbstung des Prometheus, die Selbstbestimmung des Subjekts, auf der anderen Seite die Entselbstung, das Verschmelzen des Ganymed mit der Natur, das wiederum einen Doppelcharakter aufweist, der im Gedicht durch die Wendung „Umfangend umfangen“ bezeichnet wird, gleichermaßen als aktivischer wie passivischer Vorgang zu verstehen ist (MA 1.1: 233).

Im ersten Weimarer Jahrzehnt vertieft sich Goethes Spinozismus durch seine nunmehr wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Natur. Goethe, der praktizierende Geologe, der 1784 dem Ilmenauer Bergbau zu neuem Leben verholfen hatte, hält sich ein Jahr später zu Studienzwecken wieder in der kleinen Stadt am Fuße des Kickenhahns auf. Von dort schreibt er am 9. Juni 1785 an seinen Philosophenfreund Friedrich Heinrich Jacobi: Spinoza beweise

[...] nicht das Daseyn Gottes, das Daseyn ist Gott. Und wenn ihn andre deshalb Atheum schelten, so mögte ich ihn theissimum, ia christianissimum nennen und preisen. [...] Vergieb mir daß ich so gerne schweige wenn von einem göttlichen Wesen die Rede ist, das ich nur in und aus den rebus singularibus erkenne, zu deren nähern und tiefern Betrachtung niemand mehr aufmuntern kann als Spinoza selbst,

obgleich vor seinem Blicke alle einzelne Dinge zu verschwinden scheinen [...]. Hier bin ich auf und unter Bergen, suche das göttliche in herbis et lapidibus. (WA IV 7: 62–64)

Spinoza erklärt die *Scientia intuitiva* zur Grundlage allen Forschens, Goethe wird es anschauende Erkenntnis nennen. „Wenn du sagst man könne an Gott nur *glauben* [...] so sage ich dir, ich halte viel aufs *schauen*“, lässt er Jacobi am 5. Mai 1786 wissen, „und wenn“, so fährt er fort, „Spinoza von der *Scientia intuitiva* spricht [...]; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen [...].“ (WA IV 7: 214)

Wahrnehmung der Phänomene, damit beginnt für Goethe alles wissenschaftliche Erkennen. Das Auge, so hatte er in Italien erkannt, müsse licht werden. Überdies fand Goethe in Spinozas Denken eine Beglaubigung seines persönlichen Ethos. In Spinozas *Ethik* manifestiere sich, so ist in *Dichtung und Wahrheit* zu lesen, eine „grenzenlose Uneigennützigkeit“, und jenes „wunderliche Wort ‚Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe‘ [...] erfüllte mein ganzes Nachdenken. Uneigennützig zu sein in allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung [...].“ (MA 16: 667)

Goethes Überzeugung, dass Gott sich in der Natur offenbare, hat weitreichende, auch aktuelle Konsequenzen. Jene Gott-Natur wahrzunehmen heißt auch, die Natur in der ihr innewohnenden Göttlichkeit zu respektieren, behutsam mit ihr umzugehen, sie von Gewalt und Zerstörung fernzuhalten – das Kolonisierungsprojekt des alten Faust wird sich als Warnung vor allem gewalttätigen Umgang mit der Natur erweisen. Da aber auch der Mensch Teil der Natur ist, gilt es ebenso, das in ihm wohnende Göttliche wahrzunehmen – davon handelt Goethes Gedicht *Das Göttliche*, das mit den Zeilen eröffnet wird: „Edel sei der Mensch, / Hülfreich und gut!“ (MA 2.1: 90) Das humane Handeln der autonomen Persönlichkeit wird zur höchsten Bestimmung des Menschengeschlechts erklärt. Im Gedicht gibt es keine extramundane Gottheit, die über Gut und Böse entscheidet. Indem Goethe den christlichen Dualismus von Gut und Böse außer Kraft setzt, einen Jenseitsglauben verabschiedet, kann er an die Stelle des christlichen *Memento mori* seine heitere Lebenslehre eines *vivere memento* setzen.

Wie hat sich Goethe gläubigen Menschen gegenüber verhalten? Dass er ihnen, wenn sie ihren Glauben wahrhaftig lebten und durch Taten bezeugten, seine Achtung nicht versagt hat, kann durch mancherlei Zeugnisse belegt werden. Goethe hat sich gescheut, mit Menschen zu brechen, die ihm einmal nahe gestanden hatten. So verhielt es sich mit dem Jugendfreund Friedrich Leopold Stolberg, so auch mit Friedrich Heinrich Jacobi, dessen 1811 verkündete These,



die Natur verberge Gott, Goethes Unmut erregte. Aus einigem Abstand geschrieben, ist Goethes Antwortbrief an Jacobi vom 8. Januar 1813 sowohl Zeugnis nobler Abgrenzung als auch eigenes lauterer Bekenntnis:

Ich für mich kann, bey den mannigfaltigen Richtungen meines Wesens, nicht an einer Denkweise genug haben; als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist hingegen als Naturforscher, und eins so entschieden als das andre. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit, als sittlicher Mensch, so ist dafür auch schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, daß die Organe aller Wesen zusammen es nur erfassen mögen. (WA IV 23: 226)

Für das Bekennen persönlicher Religiosität, wie es sich in dem Adjektiv fromm ausdrückt – dessen ursprünglicher Wortsinn ‚unschuldig, aufrichtig, rein‘ noch zu Goethes Lebzeiten im Sprachgebrauch weiterlebt –, hat der Dichter eine eigene Auslegung gefunden. In seiner *Elegie*, einem Gedicht schmerzlichen Abschieds vom Leben – nach dem realen endgültigen Abschied 1823 aus Marienbad –, heißt es:

In unsers Busens Reine wogt ein Streben  
Sich einem höhern, reinern, unbekanntem,  
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben  
Enträtselnd sich den ewig ungenannten;  
Wir heißen's: fromm sein! – Solcher seligen Höhe  
Fühl ich mich teilhaft wenn ich vor Ihr stehe. (MA 13.1: 96)

Indem das lyrische Ich sich „den ewig ungenannten“, nennen wir sie Götter oder das Göttliche, enträtselt, gewinnt es das Bewusstsein der eigenen Bestimmung, den Status des Frommseins, der ihm auf seliger Höhe zuteilwird. Wahre Frömmigkeit aber, darin gipfelt die Strophe, wird dem Ich erst im Angesicht der Geliebten zuteil. Wieder sind es Natur und Liebe, die den Kern seiner persönlichen Religiosität, seiner Frömmigkeit ausmachen. Es steht uns frei, dies als Sakralisierung des Wirklichen oder als Säkularisierung des Göttlichen zu deuten. Goethes Vorstellung von „Streben“ umfasst gleichermaßen die geistige wie die praktische Tätigkeit des Menschen. „*Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,* / Sonst bedarf es keiner Offenbarung“ (MA 11.1.2: 112), heißt es in dem *Divan*-Gedicht *Vermächtniß alt persischen Glaubens*. In Goethes Begriff von Tätigkeit gründet auch seine eigentümliche Unsterblichkeitsvorstellung. Bei aller Hoffnung auf Unsterblichkeit war Goethes Denken letztlich strikt auf seine irdische Existenz bezogen, bezeugte er Abneigung gegen ein auf das Jenseits gerichtetes Denken, das uns, wie er am 22. Januar 1808 an Zelter schrieb,

„über die Welt hinaus weist, aus der wir ohnehin geschwind hinauskommen“ (MA 20.1: 170).

Vor eine besondere Bewährungsprobe sah sich Goethe gestellt, wenn Persönlichkeiten seines Vertrauens ihm die Frage nach seinem Glauben, dem *Faust*-Autor die Gretchen-Frage stellten. So geschah es ihm im Herbst 1822, als er einen Brief von Augusta Gräfin Bernstorff erhielt, der Schwester seiner Jugendfreunde Christian und Friedrich Leopold zu Stolberg; ihr, der vier Jahre Jüngeren und lebenslang Unbekannten, hat er die schönsten Briefe seiner Jugend geschrieben. Jahrzehntlang hatte ihre Korrespondenz geruht. Die fromme alte Dame, die 1782 nach dem Tod ihrer Schwester deren Mann, einen Grafen Bernstorff, geheiratet und die Verantwortung für neun Kinder übernommen hatte, wird mancherlei über den großen Heiden Goethe vernommen haben; in ihrem Brief äußerte sie ihre Sorge um Goethes Seelenheil, führte die eigene Gläubigkeit ins Feld und mahnte Goethe behutsam, ihr auf diesem Wege zu folgen. Offenbar machte ihr Brief den Empfänger einigermmaßen ratlos. Er schrieb eine Antwort, ließ diese aber liegen. Erst im Frühjahr 1823, von einer Herzbeutelentzündung genesen, sah sich Goethe in der Verfassung, dem ersten Antwortentwurf einen Zusatz anzuschließen und den deutlich zweigeteilten Brief am 17. April nach Kiel abzusenden. Im ersten Teil schrieb er:

Redlich habe ich es mein Lebelang mit mir und andern gemeint und bey allem irdischen Treiben immer auf's Höchste hingeblickt; Sie und die Ihrigen haben es auch gethan. Wirken wir also immerfort, so lang es Tag für uns ist, für andere wird auch eine Sonne scheinen, sie werden sich an ihr hervorthun und uns indessen ein helleres Licht erleuchten.

Und so bleiben wir wegen der Zukunft unbekümmert! In unseres Vaters Reiche sind viel Provinzen, und da er uns hier zu Lande ein so fröhliches Ansiedeln bereitete, so wird drüben gewiß auch für beide gesorgt seyn; vielleicht gelingt alsdann, was uns bis jetzo abging, uns angesichtlich kennen zu lernen und uns desto gründlicher zu lieben. Gedenken Sie mein in beruhigter Treue!

Im April 1823 fügte er hinzu:

Nun aber, da ich von einer tödtlichen Krankheit in's Leben wieder zurückkehre, soll das Blatt dennoch zu Ihnen, unmittelbar zu melden: daß der Allwaltende mir noch gönnt, das schöne Licht seiner Sonne zu schauen; möge der Tag Ihnen gleichfalls freundlich erscheinen und Sie meiner im Guten und Lieben gedenken, wie ich nicht aufhöre mich jener Zeiten zu erinnern, wo das noch vereint wirkte, was nachher sich trennte.

Möge sich in den Armen eines allliebenden Vaters alles wieder zusammen finden.  
wahrhaft anhänglich Goethe. (WA IV, 37: 19f.)

Goethes Brief ist eines der schönsten Zeugnisse seines wahrhaft humanen Denkens; er spricht für sich, gibt sich in seiner Lauterkeit als *Confessio* des Dichters zu erkennen. Vom „Allumfasser“, vom „Allerhalter“ hatte Faust in seiner Antwort auf Gretchens Frage gesprochen (MA 6.1: 635). Von der Verehrung des Lichts legt das Gedicht *Vermächtniß alt persischen Glaubens*, legen die ersten Strophen von *Faust II* Zeugnis ab. Oft im Munde geführt hat Goethe jenen Satz aus dem *Johannes-Evangelium* (14,2), der in seinem Brief paraphrasiert wird: „In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen.“ Spinozismus, altpersische Lichtverehrung und der Geist des *Neuen Testaments* verschmelzen in Goethes Bekenntnis, dessen Schlusswendung vom „allliebenden Vater“ die letzte Zeile des *Ganymed*-Gedichts wörtlich aufnimmt. Goethe spricht eine Sprache, die sich dem Denk- und Glaubenshorizont der frommen Gräfin nähert, ebenso auf das Aussprechen der eigenen Überzeugungen bedacht ist, ohne die Briefpartnerin verletzen zu wollen. Sein Brief erweist sich als Bekenntnis zu einer Religiosität, die menschliche Tätigkeit auf ein Höchstes hin ausgerichtet sieht, jedoch der Bindung an einen personalen Gott nicht bedarf, gleichwohl dem anders Denkenden und Glaubenden mit noblem Verständnis gegenübertritt. In solchem Sinne kann uns Goethes Haltung auch heute Orientierung geben.

Goethe, der Letzte der Vormodernen und der Erste der Modernen, auf diese Formel ist einmal die Rolle des Dichters in seiner Zeit gebracht worden. Für den ersten Teil der Formel kann Goethes Brief an Zelter vom 6. Juni 1825 herangezogen werden, in dem es heißt: „Laß uns soweit als möglich an der Gesinnung halten in der wir herankamen, wir werden, mit vielleicht noch Wenigen, die Letzten sein einer Epoche die sobald nicht wieder kehrt.“ (MA 20.1: 851) Für den zweiten steht *pars pro toto* sein *Faust*. Goethe ist Zeitgenosse jener Moderne, die wir etwa von 1789 an, dem Ausbruch der Französischen Revolution, datieren und die jenes bürgerliche Zeitalter einleitete, in dem wir heute noch leben. Im frühen 19. Jahrhundert bilden sich die Wesenszüge der kapitalistischen Ordnung heraus: Die von England ausgehende Industrialisierung, die maschinelle Produktion breitet sich auch in Kontinentaleuropa aus und hat eine Beschleunigung aller Lebensprozesse zur Folge; zugleich wachsen die sozialen Widersprüche zwischen Kapital und Arbeit, die sich in der Pariser Julirevolution von 1830 explosiv Geltung verschaffen. Goethe hat all diese Vorgänge aufmerksam verfolgt, er ließ sich von Reisenden berichten, las die Zeitungen, verfolgte in der französischen Zeitschrift *Le Globe* den aktuellen intellektuellen Diskurs. Der zweite Teil seiner *Faust*-Dichtung erweist sich als Spiegel der anbrechenden Moderne. Bereits um 1800 waren die ersten Szenen der

Helena-Handlung entstanden, zunächst wohl der Intention folgend, das klassische Kunstideal als Gegenbild zu einer widerspruchsvollen Gegenwart aufzurichten. Doch es mussten über zwanzig Jahre vergehen, bis Goethe sich erneut dem *Faust* zuwandte. 1825 nahm er die Arbeit wieder auf und vollendete zunächst den Helena-Akt, den er 1827 als *klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust* separat veröffentlichte. In einem beispiellosen Schöpfungsakt gelang es ihm, sein „Hauptgeschäft“ im August 1831 abzuschließen; er ließ das Manuskript versiegeln, hat es vermutlich aber zu letzten Korrekturen Anfang 1832 noch einmal geöffnet, so dass der *Faust* in des Wortes wahrster Bedeutung als sein Lebenswerk anzusehen ist. Etwa sechzig Jahre, von 1772/1773 bis ins Todesjahr, hat er ihn begleitet. Das Interesse der Freunde am zweiten Teil der Dichtung war begrifflicherweise sehr groß. Goethe aber wollte sie erst nach seinem Tode veröffentlicht wissen und gab Wilhelm von Humboldt, der gleich anderen nachgefragt hatte, in dem letzten Brief seines Lebens, geschrieben am 17. März 1832, zur Antwort:

Ganz ohne Frage würd es mir unendliche Freude machen, meinen werthen, durchaus dankbar anerkannten, weit vertheilten Freunden auch bey Lebzeiten diese sehr ernsten Scherze zu widmen, mitzutheilen und ihre Erwidrerung zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und confus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden. (WA IV 49: 283)

Mittlerweile hat sich der Dünenschutt von beinahe zwei Jahrhunderten auf das Werk gelegt, haben Interpreten immer wieder Antworten auf die Fragen formuliert, die Goethes *Faust* an uns stellt. Als der erste Teil der Dichtung 1808 erschien, wurde die Titelgestalt alsbald als Repräsentant der Menschheit schlechthin begriffen – eine These, die durch den zweiten Teil bestätigt zu werden schien und auch heute nicht aus der Welt ist. Im deutschen Kaiserreich erhielt Faust die Physiognomie eines Tatmenschen nordisch-germanischer Prägung, der sich, ‚faustisch‘ in Wissensdurst und Genussucht, am Ende durch sein Tätigsein läutere. Goethes *Faust* wurde zum Grundbuch des germanischen Menschen. Es war nur scheinbar ein Widerspruch, dass der Kulturphilosoph Oswald Spengler in seinem 1918 veröffentlichten voluminösen prophetischen Traktat *Der Untergang des Abendlandes* das Faustische als ein Dasein definierte, das mit tiefster Bewusstheit als Innenleben geführt werde. Denn ob man Faust als Tatmenschen begriff oder ihn nur in Gedanken agieren ließ, stets wurde sein Streben positiv interpretiert, sollte er am Ende belohnt werden für ein Denken und Handeln, das sich auf einem Höhenweg der Menschheit vollzog. In der

Zeit des Faschismus nahm dann ein Exeget zusätzlich geistige Anleihen bei Nietzsche auf und verkündete: „Der faustische Übermensch gibt es nie und nimmer auf, in seinem Fühlen, Denken und Wollen die Grenzen des Menschlichen und Möglichen zu sprengen und ins Unendliche zu stürmen.“ Zur „krönenden Idee von Goethes Hauptwerk“ sei „hochgemut-machtvolles Führertum“ geworden (Volkelt 1944: 18f.). Als Kern- und Signalwort wurde im Laufe der Geschichte das ‚Faustische‘ ideologisch in Dienst genommen und dadurch so depriviert, dass der Germanist Hans Schwerte in seiner 1962 veröffentlichten Untersuchung *Faust und das Faustische* nur die Bilanz ziehen konnte: „Tot ist das Faustische“. (Schwerte 1962: 240)

Was ist an die Stelle des Faustischen getreten? Aus meiner Sicht die These: Goethe als Kritiker des Faustischen, die Faust-Figur als Repräsentant der Moderne. Den Grund dafür legte Heinz Schlaffer 1981 in seinem Buch *Faust II. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, in dem er insbesondere die „Mummen-schanz“ des ersten Aktes als Allegorie des Industriekapitalismus und seiner Geldwirtschaft analysierte. Inzwischen haben diese Textpartien in Zeiten der Finanzkrise geradezu Konjunktur erlangt, bei Germanisten und Volkswirten, selbst bei den Wirtschaftsjournalisten der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Goethe wird zum Propheten der modernen Finanzmanipulation. Fausts magische Qualitäten erscheinen im Zwielficht von Schrecken und Bewunderung. Im *Faust* ist es der Narr, der als einziger angesichts der inflationären Ausbreitung des Papiergeldes den richtigen Schluss zieht: „Heut abend wieg ich mich im Grundbesitz!“ (MA 18.1: 153) Doch ob das jeden heutzutage aus der Krise führen kann?

Von diesem burlesken Intermezzo am Kaiserhof abgesehen sind es vor allem die Szenen des fünften Aktes, die für die modernen Interpreten Bedeutung erlangt haben: Eröffnet wird er durch die Begegnung des Wanderers mit Philemon und Baucis, geschlossen mit der Szene „Bergschluchten“. An dieser Stelle muss der Name von Georg Lukács, des bedeutendsten marxistischen *Faust*-Interpreten, genannt werden. Sehr pauschal betrachtet, analysierte Lukács die *Faust*-Dichtung aus doppelter Perspektive. Einerseits war die Faust-Figur für ihn Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, so dass seine Fehler und Verbrechen auf das Konto kapitalistischer Inhumanität verbucht werden konnten, andererseits blieb Faust Repräsentant der Menschheit und gebot in dieser Rolle über ein Potential an Forscherdrang und produktiver Lebensgestaltung, das sich erst in einer gesellschaftlichen Verfassung jenseits der bürgerlichen Ordnung werde entfalten können. Für die Interpretation der Philemon-und-Baucis-Szene bediente er sich eines weiteren dialektischen Kunstgriffs, indem er die Maxime von Marx heranzog, dass die Geschichte zwar von zahllosen individuellen Tragödien gekennzeichnet sei, insgesamt aber der historische Fortschritt

triumphiere. Heute sind sich die Interpreten darin einig, dass es sich bei Fausts Befehl an Mephisto und seine drei gewaltigen Gesellen, die beiden Alten umzusiedeln, um ein von Faust wissentlich gebilligtes teuflisches Vorhaben, mithin um ein Verbrechen handelt, von dem Faust nicht freizusprechen ist. Damit ist aber nur ein Aspekt berührt. Was ist, so eine weiter reichende Frage, von Fausts Kolonisierungsprojekt überhaupt zu halten, dessen Resultat, „Dichtgedrängt bewohnten Raum“ (MA 18.1: 318), der Wanderer, Gast von Philemon und Baucis, wahrnimmt und von diesem Augenblick an verstummt. *Wanderers Verstummen* (2014) hat Michael Jaeger sein jüngstes *Faust*-Buch betitelt. Der suggestiven Brillanz seiner Argumentation vermag man sich schwer zu entziehen. Im Verstummen des Wanderers artikuliere sich, so Jaeger, Goethes Schrecken angesichts einer radikal negativ gesehenen Moderne, wie sie in Fausts Neulandprojekt zur Erscheinung gelange. Wanderer und Goethe werden identisch. Goethe habe in Italien sein Lebensglück erlebt, von da an aber habe sich seine Sicht auf die Geschichte zusehends verdüstert, und all das, was er als Zeitgenosse der anbrechenden Moderne zur Kenntnis nehmen musste – die Julirevolution in Frankreich eingeschlossen –, habe ihn in seiner Skepsis bestärkt, ja in die Verzweiflung getrieben. Ausdruck dieser Verzweiflung sei auch sein Verstummen als Wanderer im *Faust*. Die Verschränkung von historischem Geschehen und Arbeit am *Faust*-Manuskript wird von Jaeger beeindruckend herauspräpariert, doch mündet bei ihm alles in eine zivilisationskritische Diagnose, die ihren Schatten auf Fausts letzten Monolog und das Ende der Tragödie vorauswirft.

Von jeher haben sich an der Deutung von Fausts letztem Monolog, gipfelnd in Vers 11580, „Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn“ (MA 18.1: 335), die Geister geschieden. Nordischer Heroismus, machtvolles Führertum, solche Stichworte aus der Vergangenheit habe ich schon aufgerufen. Lukács erblickte in Fausts Monolog den Entwurf einer Gesellschaftsordnung, wie sie erst in einer postkapitalistischen Welt historisch realisiert werden könne. In der DDR wurde daraus ein politischer Gründungsmythos: Der Staat sei angetreten, Fausts letzte Worte zu vollstrecken. Für eine positive Interpretation von Fausts Neulandgewinnung können durchaus historische Gründe beigebracht werden. Goethe hat schon in Italien die segensreiche Wirkung einer Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe erfahren; der Kampf der Menschen gegen die Nordseesturmflut vom Februar 1824 hat ihn tief beeindruckt, die danach notwendigen neuen Dammbauten hat er mit großem Interesse verfolgt, Hafenprojekte, z. B. in Bremerhaven, aufmerksam wahrgenommen, überhaupt die Entwicklung einer modernen Infrastruktur keineswegs in Bausch und Bogen abgelehnt. Dies bedenkend, hat jüngst Hans-Jürgen Schings eine andere geistesgeschichtliche Dimension eröffnet, als er Fausts Kolonisierungsprojekt in Beziehung setzte

zum dritten Schöpfungstag der Genesis und unter diesem Aspekt Fausts „Schöpfungs Genuß“ hohen Rang zusprach. Dieser „Schöpfungs Genuß“ sei „in Schutz zu nehmen – gegen den herkömmlichen, zur Genüge bekannten politischen Missbrauch ebenso wie gegen die neue antimodernistische Hypochondrie.“ (Schings 2014: 467)

Schings, so ließe sich thesenhaft formulieren, gelingt eine plausible Vermittlung zwischen extremen Positionen, wie sie sich bei Lukács und Jaeger zu erkennen geben. Gleichwohl haben in jüngerer Zeit skeptische Interpreten das Feld behauptet: Es sei ein blinder Faust, der seine Weltmachtphantasien ausspreche, der von seinem Unternehmerwahn nicht ablasse, den das „Geklirr der Spaten [...] ergötzt“ (MA 18.1: 334) – ein tragisch-ironisches Missverständnis, denn die Lemuren, Fausts Arbeitssklaven, machen nicht neuen Grund und Boden urbar, wie er meint, sondern heben sein Grab aus. Wenn man bedenkt, welche Bedeutung für den Augenmenschen Goethe die sinnliche Anschauung hatte, wird die Zwiespältigkeit dieser Szene erst recht einsichtig. Dass hier ein Moment von menschlicher Produktivität gegenwärtig bleibt, gekoppelt freilich an die von Mephisto ins Werk gesetzte Magie, kann nicht bestritten werden. Doch eine Welt jenseits der bürgerlichen Moderne wird in Fausts Worten nicht sichtbar, sie entzog sich Goethes Vorstellung. Insbesondere misstraute er der technologisch effizienten Planbarkeit menschlichen Handelns, wie sie von der *Société simonienne* entworfen worden war. So hätte Goethe wohl auch, dies meine Prognose, der Analyse des Kapitalismus durch Marx seine Anerkennung nicht versagt, wäre aber wohl dessen Prophezeiung eines sich gesetzmäßig vollziehenden Übergangs zu Sozialismus und Kommunismus mit Kopfschütteln begegnet.

In der Bewertung der Szene „Bergschluchten“ spitzen sich die Widersprüche noch einmal zu. Wer Fausts Tatendrang, wie er sich in der Zeile „Im Weiterschreiten find er Quaal und Glück“ bekundet (MA 18.1: 330), prinzipiell positiv bewertet, kann das in einer katholischen Bildwelt angesiedelte Erlösungsgeschehen als Bestätigung von Fausts Schöpfungsgenuss ansehen: „Wer immer strebend sich bemüht/Den können wir erlösen“ (MA 18.1: 346). Lukács deutete Fausts Rettung nach Maßgabe der Hegelschen Dialektik: Als Synthese von Aufheben (der bourgeoisen Praxis) und Bewahren (des humanen Potentials). Wer hingegen in Faust nur den brutalen Kolonisator und kapitalistischen Großunternehmer sieht, ihn für alle Schäden der Moderne haftbar macht, ja wie der Politologe Oskar Negt (Negt 2006) Faust ohne Bedenken mit den Insignien eines KZ-Kommandanten versieht, sieht sich bei der Interpretation der letzten Szene großen Schwierigkeiten gegenüber. Schließt man sich nicht der Exegese von Lukács an, dann eröffnet der Zugriff von Schings eine einsichtige Alternative. Denn in seiner Interpretation wird der Bogen gespannt von der



Ausgangssituation der Dichtung im „Prolog im Himmel“ über die Wettproblematik bis zum Geschehen in der Szene „Bergschluchten“. Die Wette um die Qualität der Schöpfung zwischen dem Herrn und Mephisto im Prolog, hinter der sich das Theodizee-Problem verberge, werde bereits in Fausts letztem Monolog für nichtig erklärt.

Ein Weg zu Fausts Rettung wird aufgezeigt, wie er auch von anderen Interpreten schon beschritten worden ist. Christlicher Vorstellung zufolge vollzieht sich am Ende der Zeiten das Weltgericht. Christus als Weltenrichter scheidet die Guten von den Bösen und weist ihnen ihre Orte zu: Paradies oder Hölle. Nach der Lehre des Origenes, eines Theologen aus dem 3. Jahrhundert, der ob seiner Lehren zum Ketzler erklärt wurde, haben alle, selbst der Teufel, Zugang zu einer liebenden Vatergottheit; es vollzieht sich die *Apokatastasis panton*, die Wiederbringung aller. Goethe war diese Lehre vertraut. So kann auch der schuldbeladene Faust gerettet werden, kann er versöhnt werden mit den Mächten, die in Goethes Vorstellung allem historischen Geschehen zugrunde liegen: Natur und Liebe; beide hatte Schläffer als „Gegenwelt“ definiert, „deren Einspruch gegen die moderne Weise der Existenz von Anfang an zu vernehmen“ gewesen sei (Schläffer 1981: 163). Die Kräfte der Natur, hymnisch aufgerufen schon von den Erzengeln im „Prolog im Himmel“, werden in ihrer heilenden Macht von den Anachoreten der Szene „Bergschluchten“ beschworen. Der Doktor Marianus, neuerer Interpretation zufolge der verwandelte Faust, kann Gretchens Liebe teilhaftig werden: „Komm! Hebe dich zu höhern Sphären./ Wenn er dich ahnet folgt er nach.“ (MA 18.1: 351) Am Ende wird die Liebe als produktive Naturkraft wie als menschliche Bindungskraft in letzter Abstraktheit manifest: „Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan.“ (MA 18.1: 351)

Ist Goethes abschließende Botschaft nun eine, die von Ratlosigkeit und Verzweiflung angesichts einer absurden und konfusen Weltverfassung zeugt? In jüngster Zeit ist häufiger so argumentiert worden. Vermutlich hat sich Goethe durch die Rätselhaftigkeit seiner poetischen Diktion, durch ein Schweigen in höherem Sinne, eindeutigen Zuordnungen entziehen wollen. Gleichwohl bleibt es Aufgabe der Interpreten, Antworten zu finden auf die in der Dichtung gestellten Fragen. Überzeugender als die Antworten von Zivilisations skeptikern sind für mich Antworten, die Goethes kritische Diagnose der Moderne sehr ernst nehmen, ihre Gefahren nicht verschweigen, gleichwohl in der Szene „Bergschluchten“ eine Alternative erkennen, in der sich Lebenszuversicht trotz alledem Geltung verschafft. Das ist, auf die gegenwärtige Weltverfassung geblickt, nicht wenig. Auch darin gibt sich Goethes Modernität und Aktualität im 21. Jahrhundert zu erkennen.



### Bibliographie

- Birus (2013): Hendrik Birus: Goethe – „ein Muselmann“? In: Goethe-Jahrbuch 130, S. 51–58.
- Jaeger (2014): Michael Jaeger: Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie. Oder: Die großen Transformationen der Welt. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Kermani (2013): Navid Kermani: Gott-Atmen. Goethes Religionen. In: Goethe-Jahrbuch 130, S. 23–42.
- Negt (2006): Oskar Negt: Die Faust-Karriere. Vom verzweifelten Intellektuellen zum gescheiterten Unternehmer. Göttingen: Steidl.
- Schings (2014): Hans-Jürgen Schings: Faust und der dritte Schöpfungstag. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88, S. 439–467.
- Schlaffer (1981): Heinz Schlaffer: Faust II. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler.
- Schwerte (1962): Hans Schwerte: Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie. Stuttgart: Klett.
- Volckelt (1944): Hans Volckelt: „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn“. Goethes Faust – und Deutschlands Lebensanspruch. Leipzig [Diss. Masch.]



# Goethe und das Mittelalter: Hans Sachs, Rom, das *Nibelungenlied*

*Nine Miedema*

## 1. Einleitung

Man mag Johann Wolfgang von Goethe mit dem Sturm und Drang, der Aufklärung, der Weimarer Klassik oder der Romantik assoziieren – es scheint dagegen auf den ersten Blick nicht auf der Hand zu liegen, Goethes Werke mit dem Mittelalter zu verbinden. So überrascht es wohl, wenn Friedrich Sengle vermerkt, „[ü]berall greift Goethe über den Absolutismus und über die Barockkultur auf die Mittelalter-Tradition zurück“ (Sengle 1999: 79, Hervorhebung im Original). Sengle bezieht sich hier auf den jungen Goethe; jedoch verteilen sich die Werke, die von Goethes Auseinandersetzung mit Texten und Stoffen des Mittelalters zeugen, durchaus über seine gesamte Schaffenszeit, wie bereits einige wenige Beispiele verdeutlichen können: Der *Götz von Berlichingen* entstand 1773, der *Egmont* 1788, der *Torquato Tasso* 1790, der *Reineke Fuchs* 1794, die fragmentarisch gebliebene *Tragödie aus der Zeit Karls des Großen* 1807 bis 1810, der *Faust* 1808, die Nacherzählung der *Melusine* 1821/1829 (in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, MA 17: 160–182, 583–605). All dies sind Stoffe, die Goethe dem Mittelalter entlehnte – rechnete er selbst doch auch das 16. Jahrhundert zu dieser „mittlern Zeit“ (Dönike 2011: 100; Haustein 1990 bietet eine Anthologie zu „Goethe über das Mittelalter“).

Stärker als bisher geschehen (vgl. Haustein 1990: 271–281), sollte Goethes Verwendung der mittelalterlichen Literatur von seiner Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst des Mittelalters getrennt werden. Scheint Goethes positiv wertschätzende Rezeption mittelalterlicher Erzähltexte, von den althochdeutschen bis zu den frühneuhochdeutschen, gewissermaßen ein Kontinuum in seinem künstlerischen Schaffen gewesen zu sein, so äußerte er sich zur Malerei und Baukunst des Mittelalters je nach Teilperiode des Mittelalters und je nach seiner eigenen Schaffensperiode sehr unterschiedlich (Handschin 1916). So berücksichtigte er z. B. in seinen Betrachtungen zur bildenden Kunst (in scharfem Kontrast zu denjenigen zur Literatur!) generell die Zeit vor dem 13. Jahrhundert als das „trüber[e] Mittelalter“ kaum näher (*Kunst und Altertum am Rhein und Mayn*, 1816, MA 11.2: 10; vgl. 65, 67; zu Goethes Hinweisen auf die byzantinische Kunst siehe Dönike 2011: 106f.).

Auch Goethes Einschätzung der bildenden Kunst des 13. Jahrhunderts unterlag im Laufe der Jahrzehnte einem gewissen Wandel. 1772/1773 beschrieb er bekanntlich in schwärmerischen Tönen das Straßburger Münster als Beispiel für die Gotik des 13. Jahrhunderts (*Von deutscher Baukunst*, MA 1.2: 415–423; vgl. *Dichtung und Wahrheit*, MA 16: 384–386). Von diesem Ton als „poetisch lallen“ distanzierte er sich 1775 sehr eindeutig (*Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe*, MA 1.2: 304), nicht jedoch vom Inhalt: Er habe lediglich seine „ganz einfachen Gedanken und Betrachtungen“ zum gotischen Baustil „in eine Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen“ verhüllt (*Dichtung und Wahrheit*, MA 16: 543). 1810 nennt er in einem privaten Brief seinen früheren Umgang mit dem Straßburger Münster dagegen, offensichtlich auch den Inhalt abwertend, „eine Art von Abgöttere!“ (Brief an Karl Friedrich Reinhard, FA II 6: 553).

Als Beispiel für die hochmittelalterliche Gotik erfuhr auch der Kölner Dom Goethes Wertschätzung: Er bezeichnet ihn noch 1816 als ein „Wunderwerk, gegründet auf die höchsten christlich-kirchlichen Bedürfnisse, so genial als verständlich gedacht, durch vollendete Kunst und Handwerk ausgeführt“ (*Kunst und Altertum am Rhein und Mayn*, MA 11.2: 16), ja als ein „Weltwunder[]“ (MA 11.2: 15). Auffällig ist jedoch, dass er auch hier im privaten Kontext seiner Briefe der mittelalterlichen bildenden Kunst gegenüber eine kritischere Haltung einnahm als in den gerade zitierten öffentlich publizierten Werken: So schrieb er Karl Friedrich Reinhard 1810, man solle den Kölner Dom des 13. Jahrhunderts zwar als „Dokument einer Stufe menschlicher Kultur“ verstehen, allerdings lediglich als einen „Mittelzustand“, nicht als den „obersten und letzten“ (FA II 6: 581; vgl. 554). Erneut anlässlich des Kölner Doms beschrieb Goethe 1810 in einem anderen Brief an Reinhard, dass er von der „Rücktendenz nach dem Mittelalter“, die er bei einigen Zeitgenossen beobachte, prinzipiell „viel Gutes“ erwarte, dass sie jedoch vor allem dem „Übergang zu höhern Kunstregionen“ dienen solle (FA II 6: 606f.; vgl. bereits Handschin 1916: 31). Vorsichtiger resümierte er dagegen zur Epoche, in der der Kölner Dom entstand, es handle sich dabei um „eine zwar düstere aber durchaus ehren- und anteilwerte Zeit“ (*Tag- und Jahres-Hefte* zu 1811, MA 14: 222).

Lobend äußerte sich Goethe auch etwa zu einer gemalten Darstellung der heiligen Veronika, die er im unmittelbaren Zusammenhang mit der bildenden Kunst des 13. Jahrhunderts nannte, obwohl sie in Wirklichkeit im frühen 15. Jahrhundert entstand (*Kunst und Altertum am Rhein und Mayn*, MA 11.2: 68–71; Hecht 2011: 159). Goethe vermerkt, dass bereits Wolfram von Eschenbach im frühen 13. Jahrhundert die Maastrichter und Kölner Maler als die besten gelobt habe, wechselt dann jedoch über die Darstellung der Veronika in das 15. Jahrhundert als „eine neue [...] Epoche“ der bildenden Kunst (MA 11.2: 72), die er aufgrund ihres Vermögens, Porträtähnlichkeit

herzustellen, höher wertet als das 13. Jahrhundert (MA 11.2: 73). Dabei zeigt sich, dass Goethes Betrachtung der Kunst, zeittypisch, nicht ohne nationalpolitischen Hintergrund ist, sieht er hier doch Möglichkeiten, das Primat der italienischen Renaissance anzuzweifeln: Die Maler der von ihm besprochenen Werke seien „echt deutschen Sinnes und Ursprungs gewesen, so daß wir nicht nötig haben italienische Einflüsse zu Erklärung seiner Verdienste herbeizurufen“ (MA 11.2: 74; vgl. Handschin 1916: 32).

Betrachtet man diejenigen Hinweise Goethes, die sich nicht auf die bildenden Künste des Mittelalters beziehen, sondern eindeutig auf die *literarischen* Werke dieser Zeit, so ist die Häufigkeit, Kontinuität und Ernsthaftigkeit seiner Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Stoffen zu betonen. Durchaus richtig ist, dass Goethe der Ansicht war, die mittelalterlichen Werke sollten „stark durchs Läuterfeuer“ gehen, bevor sie dem zeitgenössischen Geschmack entsprächen (Brief an Schiller vom 14. Juni 1797, MA 8.1: 356, mit Bezug auf die Beschreibung der Geschichte Hamlets des Saxo Grammaticus, 12./13. Jahrhundert). Dass die mittelalterlichen Erzählungen jedoch „allenfalls als Anregungen für Dichtungen gedient haben, die in ihrer Form, ihrer Aussage und ihrem thematischen Zusammenhang kaum noch an ihren motivischen Ursprung erinnern“ (Haustein 1990: 274), ist eine sicherlich allzu pauschale Beurteilung, die zudem außer Betracht lässt, dass das Verfahren einer ‚modernisierenden‘ Rezeption mittelalterlicher Texte keine Eigenart Goethes, sondern vielmehr eine im gesamten späten 18. und frühen 19. Jahrhundert übliche Vorgehensweise war, die in der literarischen Rezeption historischer Stoffe auch heute noch Nachfolger kennt. Dass Goethe eine *romantische* Aneignung mittelalterlicher Stoffe ablehnte, zeigt sich z. B. in seiner Verurteilung der *Gräfin Dolores* des Ludwig Achim von Arnim, die u. a. Elisabeths von Nassau-Saarbrücken *Hug Schapler* und die Sage der Päpstin Johanna aufgreift: „Aber manchmal machen sie [jugendliche Dichter mit ihrer ‚Neigung (...) zu dem Mittelalter‘] mir’s doch zu toll. So muß ich mich z. B. zurückhalten, gegen Achim von Arnim, [...] den ich recht lieb habe, nicht grob zu werden“ (FA II 6: 607, Brief an Reinhard). Es wird weiter unten auf Belege dafür einzugehen sein, dass Goethe bei seiner literaturwissenschaftlichen *und* schriftliterarischen Arbeit durchaus ein ‚historisches Lesen‘ der mittelalterlichen Texte anstrebte, auch wenn ihm dies nach heutigen Maßstäben nicht immer gelungen sein mag.

Im Folgenden soll deswegen näher beschrieben werden, in welcher Form sich Goethe in seinen verschiedenen Lebensphasen mit mittelalterlichen Werken befasste. Dabei kann im vorgegebenen Rahmen nur exemplarisch vorgegangen werden. Gewählt wurden Goethes bereits früh entstandene Dichtung über Hans Sachs (2), sein Umgang mit dem mittelalterlichen Rom während der angeblich mittelalterfernen Zeit der italienischen Reise (3) und die

verschiedenen Belege für seinen Umgang mit dem *Nibelungenlied*, das ihn offensichtlich über mehrere Jahrzehnte hinweg interessierte (4).

## 2. Goethe und Hans Sachs

Auf sein frühes literarisches Schaffen zurückblickend, beschreibt Goethe (*Dichtung und Wahrheit* [1833 posthum erschienen], MA 16: 759):

Die Minnesänger lagen zu weit von uns ab, die Sprache hätte man erst studieren müssen und das war nicht unsre Sache wir wollten leben und nicht lernen.

Hans Sachs, der wirklich meisterliche Dichter, lag uns am nächsten; ein wahres Talent, freilich nicht wie jene Ritter und Hofmänner, sondern ein schlichter Bürger, wie wir uns auch zu sein rühmten. Ein didaktischer Realismus sagte uns zu, und wir benutzten den leichten Rhythmus, den sich bequem anbietenden Reim bei manchen Gelegenheiten. Es schien diese Art so bequem zur Poesie des Tages und deren bedurften wir jede Stunde.

Es ist dies Goethes einziger Hinweis auf die Differenzen zwischen der deutschen Sprache der Minnesänger des Mittelalters, dem Mittelhochdeutschen der ‚stauischen Klassik‘ des 12./13. Jahrhunderts nämlich, und dem Sachs’schen Frühneuhochdeutsch des Spätmittelalters; die Schwierigkeiten eines Verständnisses älterer Sprachstufen scheinen in seiner (späteren) Auseinandersetzung mit dem *Nibelungenlied* überwunden. Wichtig und für diese Zeit noch ungewöhnlich ist die Wertschätzung des paarweise gereimten Knittelverses bei Sachs („wir benutzten den leichten Rhythmus, den sich bequem anbietenden Reim“) – dieser hatte anderen Literaten seiner Zeit so sehr missfallen, dass er zum metrisch und reimtechnisch bewusst unbeholfenen anonymen Spottvers „Hans Sachs war Schuh-/Macher und Poet dazu“ geführt hatte.

Goethe jedoch schätzte in dieser frühen Schaffensperiode am Knittelvers wohl gerade dessen Einfachheit, weil diese in Einklang stand mit der (anachronistischen) Vorstellung einer in das 15./16. Jahrhundert rückprojizierten bürgerlich-schlichten Aufrichtigkeit und Redlichkeit nicht-adliger Stände. Wie stark die Forschung zu Hans Sachs auch heute noch von dieser sehr einseitigen Wahrnehmung geprägt ist, zeigt sich etwa darin, dass zwar eine Reihe von Textausgaben der schwankhaften und didaktischen Meisterlieder des Nürnberger Meistersingers vorliegt, das Gros seiner stärker der humanistischen Gelehrsamkeit entsprechenden Lieder jedoch bis heute nicht ediert ist, z. B. die vielfältigen Texte, in denen Sachs antike Quellen rezipierte.

In seiner *Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung* lässt Goethe ein mentales Bild des in seiner Werkstatt stehenden Dichters Sachs entstehen (1776; MA 2.1: 15–20):

- In seiner Werkstatt Sonntags früh  
Steht unser teurer Meister hie,  
Sein schmutzig Schurzfell abgelegt,  
Einen saubern Feierwams er trägt.  
5 Läßt Pechdraht, Hammer und Kneipe rasten,  
Die Ahl steckt an dem Arbeitskasten,  
Er ruht nun auch am siebten Tag  
Von manchem Zug und manchem Schlag.

Die in das Zimmer eintretende Personifikation der „Ehrbarkeit“ erteilt ihm den Auftrag, als Meistersinger tätig zu werden:

- Wenn andre durch einander rennen,  
Sollst du's mit treuem Blick erkennen;  
45 Wenn andre bärmlich sich beklagen,  
Sollst schwankweis deine Sach fürtragen;  
Sollst [...] / Frummkeit und Tugend bieder preisen  
50 Das Böse mit seinem Namen heißen.  
Nichts verлиндert und nichts verwitzelt,  
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt,  
Sondern die Welt soll vor dir stehn  
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,  
55 Ihr festes Leben und Männlichkeit  
Ihre innre Kraft und Ständigkeit.  
Der Natur Genius an der Hand  
Soll dich führen durch alle Land [...].

Klarheit, Aufrichtigkeit, Schlichtheit, Tugendhaftigkeit, Kraft, das Vermeiden von überflüssigem Schmuck – es sammelt sich in diesen wenigen Versen ein umfassendes Ideal der Dichtkunst. Sachs soll in ‚Bildern‘ dichten, wie sie Dürer hergestellt habe (zu Goethes Bewunderung für Dürer siehe Dönike 2011: 101–103); in dieser Schaffensphase Goethes gehen somit seine Vorstellungen einer positiv zu beurteilenden mittelalterlichen bildenden *und* dichterischen Kunst noch Hand in Hand. Nach Anna Christina Schütz solle die von Goethe in der *Erklärung eines alten Holzschnittes* angewandte Ekphrasis, d. h. die

Kunst der detaillierten literarischen Beschreibung, „den Bogen hin zur antiken Rhetorik“ schlagen, „was unter der Leserschaft [...] vielleicht dazu beigetragen haben könnte, Hans Sachs dem dunklen Mittelalter zu entheben und ihn als deutschen Dichter der Renaissance zu feiern“ (Schütz 2014: 162); dies ist jedoch unrichtig, denn gerade auch das angeblich so ‚dunkle‘ Mittelalter praktizierte und perfektionierte die literarische Ekphrasis, wie mehrfach eindrucksvoll nachgewiesen worden ist (z. B. von Wandhoff 2003). Goethe setzt somit allenfalls eine aus der Antike ins Mittelalter übernommene Rhetorik fort.

Nach den Belehrungen der „Ehrbarkeit“ über den idealen literarischen *Stil* belehrt die Personifikation „Historia“ Sachs über die idealen *Inhalte* seiner Dichtung. Genannt werden z. B. biblische Themen, die Tugenden der zwölf berühmtesten Damen, die zwölf Tyrannen des Alten Testaments, didaktische Sujets – insgesamt eingebettet in einen religiösen Rahmen (Schütz 2014: 157). Charakteristisch ist erneut, dass Goethe keine antiken Stoffe erwähnt: Seine Wahrnehmung des Œuvres des Hans Sachs beruht auf nur wenigen ausgewählten Texten, die insbesondere nicht-humanistische Themen behandeln. Nach Auskunft von Goethes Gedicht solle Sachs „Gut Exempel und gute Lehr“ (V. 100) „fix und treu“ nacherzählen (V. 101), „Als wär er selbst gesyn dabei“ (V. 102). Neben didaktischen Ansätzen fügt sich somit auch das Ideal von Unmittelbarkeit und Authentizität zur Liste der Charakteristika idealer Dichtkunst.

Hinzu kommt schließlich ein Narr „mit Schwank und Narreteiden“ (V. 109), der den Ernst der didaktischen Themen auflockern soll. In Gefahr, durch „so viel Schwall“ (V. 124) verwirrt zu werden, wird Sachs von seiner Muse geholfen, indem diese ihn „mit ihrer Klarheit/Immer kräftig wirkender Wahrheit“ umhüllt (V. 131f.) – und ihm ein „holdes Mägdlein“ zuteilt (V. 146). Diese junge Frau schenkt ihm „Neue Lebenstäg und Kräfte“ (V. 172) und erneuert durch ihre Liebe dauerhaft sein „Jugendglück“ (V. 173). So beschließt Goethes Text mit einer Verwünschung eines Publikums, das Sachsens literarische Werke nicht zu schätzen weiß: „In Froschpflu all das Volk verbannt/Das seinen Meister je verkannt“! (V. 183f.)

In späteren Jahrzehnten distanziert sich Goethe allerdings zum Teil von dieser Wertschätzung des Meistersingers Hans Sachs, wenn er in seiner Rezension zu *Des Knaben Wunderhorn* (1806) nicht nur vor dem „Singsang der Minnesinger“, sondern auch vor der „Plattheit der Meistersänger“ warnt (MA 6.2: 615) – zusammenfassend schreibt er hier: „Es ist nicht nütze, daß alles gedruckt werde“ (MA 6.2: 616). Privat vermerkte er, erneut expliziter negativ über seine das Mittelalter kritiklos verherrlichenden Zeitgenossen als in zur Veröffentlichung vorgesehenen Zusammenhängen (FA II 6: 411; Brief an Carl Ludwig von Knebel vom 25. November 1808):



Überhaupt lasse ich mich nicht irre machen, daß unsre modernen, religiösen Mittelälter mancherley Ungenießbares fördern und befördern. Es kommt durch ihre Liebhaberei und Bemühung manches Unschätzbare ans Tageslicht, das der allerneusten Mittelmäßigkeit doch einigermaßen die Waage hält.

An einem weiteren Beispiel, das Goethes frühe Verwendung mittelalterlicher Motive belegt, kann gezeigt werden, dass auch er, trotz seiner Kritik an den „Mittelälter[n]“ durchaus ähnlich wie die Romantiker seiner Zeit, die historischen Hintergründe für die mittelalterlichen Texte nicht immer angemessen einschätzte. Sein Gedicht *Der Sänger* suggeriert, dass die mittelalterlichen herumziehenden Dichter im Sinne eines Lebens für die Kunst als *l'art pour l'art* kein Interesse an einer materiellen Belohnung gehabt hätten (vor November 1783 entstanden; MA 2.2: 205f., zitiert nach der Fassung in *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*):

Was hör' ich draußen vor dem Tor?

Was schallet auf der Brücken?

Es dringet bis zu meinem Ohr

Die Stimme voll Entzücken.

5 Der König sprach's der Page lief,

Der Knabe kam, der König rief:

Laßt ihn herein den Alten!

Gegrüßet seid ihr hohe Herrn

Gegrüßt ihr schöne Damen!

10 Welch reicher Himmel Stern bei Stern!

Wer kennet ihre Namen?

Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit

Schließt Augen euch, hier ist nicht Zeit

Sich staunend zu ergötzen.

In diesen ersten zwei Strophen suggeriert Goethe, dass der Sänger den Aufenthalt unter freiem Himmel einem Leben am Hof vorgezogen hätte – betrachtet man Walthers von der Vogelweide Gedichte z. B., in denen er mit allem Nachdruck dafür dankt, dass sein Gönner ihm ein Dach über dem Kopf finanziert habe (Schweikle 2009: 126–129, 383–387), so wird erkennbar, wie wenig diese Vorstellung einer angeblichen Naturverbundenheit der mittelalterlichen Vaganten den tatsächlichen historischen Gegebenheiten angemessen ist. – Der Text setzt fort:

15 Der Sänger drückt die Augen ein  
 Und schlug in vollen Tönen,  
 Die Ritter schauten mutig drein  
 Und in den Schoß die Schönen.  
 Der Fürst dem es so wohl gefiel  
 20 Ließ, ihn zu lohnen für das Spiel,  
 Ein goldne Kette holen.

Die goldne Kette gib mir nicht  
 Die Kette gib den Rittern  
 Vor deren kühnen Angesicht  
 25 Der Feinde Lanzen splittern,  
 Gib sie dem Kanzler den du hast  
 Und laß ihn noch die goldne Last  
 Zu andern Lasten tragen.

Der Sänger, in Goethes Gedicht der Hofgesellschaft moralisch dadurch überlegen, dass er ein Leben ohne Prunk und ohne die „Last“ (V. 27) materieller Güter dem Hofleben überordnet, lehnt somit in den Strophen drei und vier die für seine Darbietung gebotene Belohnung ab – ein Verhalten, das sich in der mittelalterlichen Sangspruchdichtung, die das Motiv des vagierenden, an den Höfen auftretenden Sängers vorgibt, an keiner Stelle findet, spielt dort doch gerade die *milte*-Thematik, d. h. die an das Publikum gerichtete Aufforderung zur Freigebigkeit, eine dominante Rolle (Krause 2005). – Goethes *Der Sänger* beschließt wie folgt:

Ich singe wie der Vogel singt  
 30 Der in den Zweigen wohnt,  
 Das Lied das aus der Kehle dringt  
 Ist Lohn der reichlich lohnet;  
 Doch darf ich bitten, bitt' ich eins  
 Laß mir den besten Becher Weins  
 35 In purem Golde reichen!

Er setzt' ihn an, er trank ihn aus  
 O Trank von süßer Labe!  
 Er rief: O hochbeglücktes Haus  
 Wo das ist kleine Gabe!  
 40 Ergeht's euch wohl so denkt an mich

Und danket Gott so warm als ich  
Für diesen Trunk euch danke.

Nur durch einen Becher Wein will sich Goethes Sänger für seine Kunst belohnt sehen, sei das Singen doch seine Natur – auch wenn sich das Motiv der Nachtigall, die sogar dann singen würde, wenn ihr keiner zuhören würde, in der mittelalterlichen Liedkunst nachweisen lässt (Obermaier 1995), es wird von Goethe auf eine romantisierende Art und Weise verwendet: Goethe stellt den Sänger anachronistischer Weise so dar, als ob er lediglich aus innerem Drang um der Kunst willen singe, vielleicht sogar befürchtend, dass eine Entlohnung seine Kunst korrumpieren könnte.

### 3. Goethe und das mittelalterliche Rom

In vielerlei Hinsicht bedeutete Goethes Reise nach Italien (1786 bis 1788) eine Zäsur in seinem Leben. Goethe empfand die Zeit in Italien als „eine wahre Wiedergeburt“ (*Italienische Reise*, Teil I, MA 15: 174), eine Wiedergeburt allerdings, die „mehr Mühe und Sorge als Genuß“ bedeutet habe (MA 15: 177). Ziel der Reise war das Studium der Antike („ein saures und trauriges Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben“, MA 15: 151), nicht *aller* historischen Epochen. Es wird deswegen oft gesagt, dass die Zeit der Italienreise Goethes eine Zeit der Abstinenz bezüglich seiner Mittelalterstudien gewesen sei; so spricht Jens Haustein diesbezüglich von einer „Hiat-Periode“ (Haustein 1990: 274). Erst in den Jahren 1806 bis 1811 sei in Goethes Œuvre eine „Rücktendenz nach dem Mittelalter“ zu beobachten (Haustein 1990: 111). Dieses Bild soll im Folgenden etwas revidiert werden: Erstens befasste Goethe sich in dieser Zeit z. B. im Bereich seines literarischen Schaffens mit dem *Reineke Fuchs*, dem *Egmont*, dem *Torquato Tasso*, dem *Faust*, der Alexius-Legende und einigen weiteren mittelalterlichen Werken, und zweitens lassen sich auch in oder im Zusammenhang mit der *Italienischen Reise* Hinweise finden, dass Goethe die bildende Kunst und Architektur des Mittelalters in dieser Zeit nicht insgesamt ausblendete.

Ließ sich Goethe auch sonst häufig, wie im ersten Abschnitt gezeigt, positiv über die bildende Kunst des hohen Mittelalters und insbesondere der Renaissance aus, so zeigt sich allerdings im Text der *Italienischen Reise* bei der Anreise nach Rom diesbezüglich eine ausgesprochen selektive Wahrnehmung (Beyer 2011: 408), die die Vorstellung einer ‚Mittelalter-Abstinenz‘ zunächst zu bestätigen scheint: „Die ungeheuren Substruktionen der babylonisch

übereinander getürmten Kirchen“ in Assisi z. B. habe er „mit Abneigung“ links liegen gelassen, sogar Florenz „eiligst durchlaufen, den Dom, das Baptisterium. Hier tut sich wieder eine ganz neue mir unbekannt Welt auf, an der ich nicht verweilen will“ (MA 15: 133, 130, vgl. 147; Miller 2002: 104). Insbesondere das letzte Zitat zeigt geradezu eine Verweigerung, sich mit der Kunst der „mittlern Zeit“ zu befassen.

Dennoch lobt Goethe aber die Gemälde Andrea Mantegnas in Venedig (15. Jahrhundert; MA 15: 71) und zeichnet während der ungeduldigen Anreise nach Rom z. B. das mittelalterliche Kastell von Malcesine, da nicht nur „griechische und römische Altertümer, sondern auch die der mittlern Zeit“ Aufmerksamkeit verdienen (MA 15: 32), so dass eine durchaus ‚ruinenromantische‘ Skizze entsteht (Corpus, Bd. II, 1960, Nr. 17). Freilich brachte diese Zeichnung Goethe in einen Konflikt mit dem örtlichen Podestà, bildete das Schloss doch Teil der Verteidigungsanlagen der Republik Venedig, so dass Goethe fälschlich für einen österreichischen Spion gehalten wurde.

Nach den ersten Tagen am ersehnten Ziel der Reise, in Rom, schreibt Goethe in seinem Tagebuch (30. Oktober 1786): „Ich habe die wichtigsten Ruinen des alten Roms heute früh, heut Abend die Peterskirche gesehen und bin nun initiiert“ (MA 3.1: 157). Er beschränkt sich damit programmatisch auf die antiken Bauten Roms einerseits und das barocke Rom andererseits. Die bereits angesprochene Tendenz zur selektiven Wahrnehmung betrifft somit auch Rom und wird von Goethe selbst explizit in Worte gefasst: „Einige [Gegenstände] reißen uns mit Gewalt an sich, daß man eine Zeitlang gleichgültig, ja ungerecht gegen andere wird. So hat z. B. das Pantheon, der Apoll von Belvedere, einige kolossale Köpfe, und neuerlich die sixtinische Kapelle, so mein Gemüt eingenommen, daß ich daneben fast nichts mehr sehe“ (MA 15: 173f., 3. Dezember 1786; mit dem Hinweis auf die Sixtinische Kapelle wird erneut deutlich, dass Goethe auch hier die Kunst der Renaissance bzw. der späten „mittlern Zeit“ höher wertet als diejenige der früheren Teilperioden des Mittelalters).

Doch auch in Rom entgeht Goethe die Schönheit der hochmittelalterlichen Bauten keineswegs, wie sich z. B. an seinen Zeichnungen nachweisen lässt. Zwar stammen die meisten wiederkehrenden Motive auf Goethes Zeichnungen aus der Antike (z. B. Grabmäler, insbesondere die Cestius-Pyramide, etwa Corpus, Bd. II, 1960, Nr. 332; Bd. III, 1965, Nr. 14, 18, 39, 49; vgl. Hecht 1982, Nr. 91; zur Symbolik der Cestius-Pyramide, die aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe zum Cimitero Accatolico Assoziationen mit dem Tod weckte, weit bevor Goethes Sohn dort begraben wurde, vgl. Miller 2002: 406f.). Auch die Peterskirche hat Goethe mehrfach als dominantes Element der Stadtsilhouette Roms gezeichnet (Corpus, Bd. III, 1965, Nr. 19, 21, 34; Bd. VI b, <sup>2</sup>1978, Nr. 189; vgl. Hecht 1982, Nr. 82–84). Daneben findet sich jedoch z. B. eine Zeichnung der

mittelalterlichen Fassade der Kirche Santa Maria d'Aracoeli (Corpus, Bd. III, 1965, Nr. 43), einer Kirche, die im Text der *Italienischen Reise* kaum eine Rolle spielt (sie wird lediglich erwähnt: Teil III, MA 15: 448); erst deutlich später und in anderem Zusammenhang beschreibt Goethe sie positiv als „eine Kirche mit der einfachsten Vorderseite aus den ältesten Zeiten“ (*Weimarisches Pinakothek*, 1821, MA 13.2: 40). Entsprechend türmt sich in Goethes Zeichnung die schlichte mittelalterliche Kirchenfassade hinter einer Unordnung jüngerer und älterer Baufragmente hoch auf. Ein anderes Beispiel: Goethe erweiterte in seiner zweiten Skizze die Darstellung des antiken Grabmals der Horatier und Curiatier bei Ariccia, gegen die erste Skizze, um die dort vorhandene mittelalterliche Kapelle, damit den eigenen einseitigen Blick erweiternd (Corpus, Bd. III, 1965, Nr. 16; Bd. II, 1960, Nr. 270). So fragt sich, ob tatsächlich von einer selektiven Wahrnehmung die Rede sein kann – sollte nicht besser von einer selektiven *Verschriftlichung* gesprochen werden?

Diese selektive Verschriftlichung mag damit zusammenhängen, dass Goethe bereits bei seiner Erwähnung von Assisi, die oben zitiert wurde („mit Abneigung“), das Mittelalter mit dem katholischen Glauben gleichsetzt und seiner Aversion gegen den Katholizismus seiner eigenen Zeit mehrfach Ausdruck verleiht. So beschreibt er seine Enttäuschung über die römische Feier der Feste Allerheiligen und Allerseelen bei seinem ersten Rombesuch (MA 15: 148, 3. November 1786; vgl. Felber 1986: 25):

Mich ergriff ein wunderbar Verlangen das Oberhaupt der Kirche [Papst Pius VI.] möge den goldenen Mund auf tun und, von dem unaussprechlichen Heil der seligen Seelen mit Entzücken sprechend, uns in Entzücken versetzen. Da ich ihn aber vor dem Altare sich nur hin und her bewegen sah, bald nach dieser bald nach jener Seite sich wendend, sich wie ein gemeiner Pfaffe gebärdend und murmelnd, da regte sich die protestantische Erbsünde und mir wollte das bekannte und gewohnte Maßopfer hier keineswegs gefallen.

Anlässlich des Weihnachtsfestes des gleichen Jahres skizziert Goethe seine Verweigerung einer Wertschätzung für die katholische Kirche: Sie „verdeck[e] [...] die Sonne höherer Kunst und reiner Menschheit“; „Ihre Zeremonien und Opern, ihre Umgänge und Ballette, es fließt alles wie Wasser von einem Wachtuchmantel an mir herunter“ (MA 15: 185, 6. Januar 1787). Goethe beklagt, die „Reinheit“ des „ursprünglichen Christentum[s]“ sei verlorengegangen (MA 15: 142, 27. Oktober 1786); unklar bleibt in diesem Zusammenhang, ob er in Rom die frühchristlichen Bauten, wie z. B. das Baptisterium von San Giovanni in Laterano oder auch Santa Prassede, nie besucht hat, oder ob diese bei ihm keinen bleibenden Eindruck hinterließen.

Gleichzeitig ist jedoch Goethes Verhältnis zum Katholizismus keinesfalls nur von dieser Aversion geprägt, da er stärker die seinerzeit aktuellen Bräuche der Kirche kritisiert als die spätantiken und mittelalterlichen. So vermerkt er bereits auf dem Weg nach Rom zum Stift Waldsassen, es befänden sich hier „[k]östliche Besitztümer der geistlichen Herrn, die früher als andere Menschen klug waren“ (MA 15: 9; vgl. Felber 1986: 24). Positiv äußert er sich in der *Italienischen Reise* zu den Jesuiten (MA 15: 10f.), im Gegensatz zu „andere[n] Ordensgeistliche[n]“, die seinerzeit nach seinem Dafürhalten „eine alte abgestümpfte Andacht fortsetzten“ (MA 15: 11). Eine Konstante ist seine Wertschätzung des mittelalterlichen Glaubens somit keinesfalls – und auch in seiner oben zitierten schwärmerischen Darstellung des Straßburger Münsters hatte Goethe zwar von der „Wahrheit und Schönheit“ des Bauwerkes selbst gesprochen, gleichzeitig jedoch geringschätzend von „dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi“ (*Von deutscher Baukunst*, MA 1.2: 422).

Die religiösen Gemälde Tizians aus dem 16. Jahrhundert ließen ihn anerkennend resümieren, „hier muß ein heiliges altes Überliefertes zum Grunde liegen, daß diese verschiedenen, unpassenden Personen so kunstreich und bedeutungsvoll zusammengestellt werden konnten. Wir fragen nicht nach Wie und Warum, wir lassen es geschehen und bewundern die unschätzbare Kunst“ (MA 15: 150). Beim zweiten Romaufenthalt zeigt sich Goethe sogar dem zu seiner Zeit aktuellen Katholizismus gegenüber aufgeschlossen (*Italienische Reise*, Teil III, MA 15: 626):

Die Kapell-Musik ist undenkbar schön. Besonders das Miserere von Allegri und die sogenannten Improperien, die Vorwürfe welche der gekreuzigte Gott seinem Volke macht. Sie werden Karfreitags frühe gesungen. Der Augenblick wenn der aller seiner Pracht entkleidete Papst vom Thron steigt, um das Kreuz anzubeten, und alles übrige an seiner Stelle bleibt, jedermann still ist, und das Chor anfängt: *Populus meus quid feci tibi?* ist eine der schönsten unter allen merkwürdigen Functionen. [...] Bei den päpstlichen Functionen, besonders in der Sixtinischen Kapelle, geschieht alles, was am katholischen Gottesdienste sonst unerfreulich erscheint, mit großem Geschmack und vollkommner Würde.

So beschreibt Ingrid Felber sicher zu Recht (Felber 1986: 28): Der Katholizismus hat für Goethe

dadurch, daß er die Kontinuität der Tradition der betreffenden Völker nicht zerstört, sondern sie einfach eingliedert hat, eine ungeheure Weite und einen großen Reichtum; die Sinnlichkeit des Menschen ist Verbindungsglied zwischen Göttlichem und Menschlichem. Diese Verbindung zum Alltäglichen und zum Leben des

Menschen ist es, die für Goethe den Katholizismus human erscheinen läßt, und hier kann der Katholizismus eine starke Anziehungskraft und Faszination auf ihn ausüben. Erst wo er spürt, daß der dogmatische religiöse Glaube den Menschen wieder einengt, wendet er sich ab, empfindet er Distanz und spürt die neuerlichen ‚Gefängnisse‘ des Menschen, der frei sein möchte.

Goethes Umgang mit dem römischen Mittelalter ist, so lässt sich zusammenfassen, einerseits von seinem schwankenden Verhältnis zur bildenden Kunst der Epoche selbst, andererseits von seinem schwankenden Verhältnis zum Katholizismus geprägt. Es nimmt nicht Wunder, dass sich auf diese Art und Weise für seine Wahrnehmung des mittelalterlichen, *eo ipso* katholischen Roms kein einheitliches Bild ergibt.

#### 4. Goethe und das *Nibelungenlied*

Betrachtet man in Fortsetzung der Darstellungen zur Lyrik (Abschnitt 2) die weiteren literarischen Werke des Mittelalters, mit denen sich Goethe auseinandersetzte, so mag das *Nibelungenlied* als ein Beispiel für seine langjährige, sich allmählich steigende Wertschätzung für einen mittelalterlichen Erzähltext dienen. Einige der betreffenden Zeugnisse seien hier in der gebotenen Kürze besprochen (Grimm 2006 bietet eine Anthologie der Texte über Goethe und das *Nibelungenlied*).

Bereits 1782 wurde Goethe die *Nibelungenlied*-Ausgabe Christian Heinrich Myllers (Müllers) zugeschickt, die ihn jedoch nicht gleich in den Bann zog – eigenen Angaben zufolge hat er sie nicht einmal aufgeschnitten – „das köstliche Werk blieb roh bei mir liegen“, und er sei ihm gegenüber „stumpf“ geblieben, wie er 1807 schrieb (*Tag- und Jahres-Hefte*, MA 14: 198).

Ab 1807 befasste sich Goethe mit *literaturwissenschaftlich-hermeneutischem* Anspruch eingehender mit dem *Nibelungenlied*, wohl deswegen, weil in diesem Jahr Friedrich Heinrich von der Hagens Übersetzung des Textes erschienen war, die dieser Goethe geschenkt hatte (vgl. Goethes Brief an von der Hagen, FA II 6: 247f.; allerdings vermerkt er im *Paralipomenon 6* zu *Dichtung und Wahrheit*, sich bereits im Jahr 1806 mit dem *Nibelungenlied* auseinandergesetzt zu haben, MA 16: 857). Goethe schrieb zum *Nibelungenlied* (*Tag- und Jahres-Hefte* 1807, MA 14: 199):

Unmittelbar ergriff ich das Original [Müllers Ausgabe des *Nibelungenliedes* – angeblich nicht von der Hagens Übersetzung?] und arbeitete mich bald dermaßen hinein, daß ich, den Text vor mir habend, Zeile für Zeile eine verständliche

Übersetzung vorlesen konnte. [...] Ich verfertigte mir ein Verzeichnis der Personen und Charaktere, flüchtige Aufsätze über Lokalität und Geschichtliches, Sitten und Leidenschaften, Harmonie und Inkongruitäten, und entwarf zugleich zum ersten Teil eine hypothetische Charte.

Die erwähnte (zweiteilige) Skizze zur Geographie im *Nibelungenlied* ist erhalten geblieben (Abbildung: Corpus, Bd. VI a, <sup>2</sup>1977, Nr. 288f., und Grimm 2006: 11f.). 1808 vermerkte Goethe, „Der Wert des Gedichts erhöht sich, je länger man es betrachtet, und es ist wohl der Mühe wert, daß man sich bemühe, sein Verdienst aufs Trockne zu bringen und ins Klare zu setzen“ (FA II 6: 410, Brief an Carl Ludwig von Knebel vom 25. November 1808). Er las, wie vielfach belegt, 1808/1809 das *Nibelungenlied* im kleinen Literaturkreis der Mittwochs-gesellschaft vor, wie er im gleichen Brief selbst erwähnt (vgl. außerdem z. B. den Brief des Achim von Arnim an Jacob und Wilhelm Grimm, 23. Januar 1809, Corpus, Bd. VII, <sup>2</sup>1979, Nr. 836). Im gleichen Zusammenhang trug Goethe im Übrigen auch „Fierabras und andere ähnliche Heldensagen und Gedichte“ vor, „König Rother, Tristan und Iselde folgten“ (*Tag- und Jahres-Hefte* 1809, MA 14: 209). Genau rekonstruierbar ist, an welchen Tagen welche Aven-turen (Kapitel) des *Nibelungenliedes* besprochen wurden (Haustein 1990: 125–127). Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, dass Goethe vor-hatte, die „Nibelungen“ auch in seiner literaturwissenschaftlichen Abhandlung über das ‚Volksbuch‘ zu behandeln (*Schema zu einem Volksbuch*, 1808, MA 9: 611; vgl. den *Entwurf zu einem Aufsatz über neuere Kunst*, 1813, MA 9: 650).

In den *Paralipomena* zu Goethes Gedichten findet sich folgende Probe einer metrisch gebundenen, sehr textnahen Übersetzung des *Nibelungenliedes* von Goethes Hand (WA I 5.2: 393f., Nr. 71):

Also hatten die Fremden am Morgen gut sich gehalten  
 Rüdiger aber kam zu Hofe Sah das Gefüge  
 Beidentheiles zerstört und weinte innige Thränen

„Diese [...] Umdichtung von Nibelungenversen in Hexametern [...] wird wohl aus der Zeit von Goethes intensivster Beschäftigung mit dem Gedichte, Herbst 1808 bis Mitte Januar 1809, herrühren“ (WA I 5.2: 394; nachgewiesen ist dort im Übrigen, dass Goethe die mittelhochdeutsche Sprache der Vorlage, Strophe 2132 des *Nibelungenliedes*, hier offensichtlich falsch verstand).

1811 setzte sich Goethe daraufhin in *literarischer* Form mit dem *Nibelungenlied* auseinander, indem er es (neben vielen weiteren mittelalterlichen Texten) für *Die Romantische Poesie. Stanzas zur Erklärung eines Masken-zugs aufgeführt den 30. Januar 1810* verwendete. Aus der *Romantischen*



*Poesie* seien die Stanzas zitiert, in denen im Rahmen des Maskenzugs Figuren beschrieben werden, deren Gestaltung vom *Nibelungenlied* inspiriert war (MA 9: 248; Hervorhebungen im Original):

BRUNEHILD

Dem Pol entspringt die herrlichste der Frauen,  
Ein Riesenkind, ein kräftig Wunderbild.  
Stark und gewandt, mit hohem Selbstvertrauen,  
Dem Feinde grimm, dem Freunde süß und mild,  
So leuchtet, nie versteckt vor unserm Schauen,  
Am Horizont der Dichtkunst, *Brunehild*,  
Wie ihres Nordens stäte Sommersonne,  
Vom Eismeer bis zum Po, bis zur Garonne.

SIEGFRIED

Ihr schreitet kühn der gleiche Mann zur Seite,  
Der ihr bestimmt war, den sie doch verlor.  
Für seinen Freund erkämpft' er solche Beute,  
Durchsprengte kühn das Zauberflammentor;  
Wie schön das Hochzeitlager sich auch breite,  
Die Freundschaft zieht er streng der Minne vor:  
Dies Schwert, ein Werk zwergemäßer Schmiedehöhlen,  
Schied Ihn und Sie! – O seltsames Vermählen!

Inhaltlich konzentrieren sich diese Strophen auf Charakteristika derjenigen beiden Figuren, deren Verhältnis zueinander im *Nibelungenlied* weniger einschlägig ist als z. B. in der altnordischen *Edda*: Dass Siegfried Brünhild aus dem Zauberbann des Flammenkreises befreit und anschließend verschmäht habe, wird im *Nibelungenlied* selbst an keiner Stelle erwähnt. Die dichterische Verarbeitung des Stoffes ist somit deutlich textferner und erlaubt sich im Sinne einer künstlerischen Interpretation größere Freiheiten als die literaturwissenschaftliche Interpretation.

Bezüglich der Form der Stanzas ist auffällig, dass Goethe in der *Romantischen Poesie* erneut die Versform benutzt. Später würde er ausführen:

Hätte man die Nibelungen gleich in tüchtige Prosa gesetzt und sie zu einem Volksbuche gestempelt, so wäre viel gewonnen worden, und der seltsame, ernste, düstere, grauerliche Rittersinn hätte uns mit seiner vollkommenen Kraft angesprochen. (*West-östlicher Divan*, 1819; MA 11.1.2, 263)

Nachweisbar ist des Weiteren, dass Goethe vorhatte, eine Rezension über die 1827 erschienene Nachdichtung des Textes durch Karl Simrock zu schreiben (MA 18.2: 87–90), die wohl im Zusammenhang mit seinen eigenen, gerade zitierten Versuchen steht, eine Übersetzung bzw. Nacherzählung zu erstellen. In diesem Rahmen vertrat er die Ansicht: „Die Kenntnis dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation“; „[j]edermann sollte es lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon empfangen“ (MA 18.2: 88), es würden „sich noch Jahrhunderte damit zu beschäftigen haben“ (MA 18.2: 89). Simrock sei „so nah als möglich Zeile vor Zeile beim Original geblieben“ (MA 18.2: 88), aber Goethe schwebte inzwischen offensichtlich vor, die Versform aufzugeben und den Text bearbeitend und kürzend nachzuerzählen (MA 18.2: 89):

[J]edes bedeutende Dichtwerk, besonders auch das epische [müsse] auch einmal in Prosa übersetzt werden [...].

Auch den Nibelungen wird ein solcher Versuch höchst heilsam sein, wenn die vielen Flick- und Füll-Verse, die jetzt wie ein Glockengeläute ganz wohltätig sind, wegfiele und man unmittelbar kräftig zu dem wachenden Zuhörer und dessen Einbildungskraft spräche, so daß der Gehalt in ganzer Kraft und Macht vor die Seele träte, und dem Geiste von einer neuen Seite zur Erscheinung käme.

Dabei brauche nicht das ganze Werk übersetzt zu werden: „[W]ir würden das achtundzwanzigste Abenteuer und die nächstfolgenden vorschlagen“ (MA 18.2: 89), womit eine Reduktion auf die Aventiuren 28 bis 39 vorgeschlagen wird, die den Untergang der Burgunden an Etzels Hof darstellen.

Vor dem Hintergrund von Goethes kritischen Bemerkungen zum Stil des *Nibelungenliedes* („Flick- und Füll-Verse“) ist es nicht weiter verwunderlich, dass er dem zu seiner Zeit nicht ganz ungewöhnlichen Vergleich des *Nibelungenliedes* mit der antiken Epik, insbesondere mit Homers Werken, entgegentrat. So schreibt er in den Schriften zur Literatur (*Urteilsworte französischer Kritiker*, 1817 erschienen, MA 11.2, 239): „Der Deutsche war auf gutem Weg und wird ihn gleich wieder finden, sobald er das schädliche Bestreben aufgibt die Nibelungen der Ilias gleich zu stellen“. Vergleichbar schrieb er im *Westöstlichen Divan* (1819, MA 11.1.2, 189):

Was wir aber inständig bitten ist, daß man Firdusi nicht mit Homer vergleiche, weil er in jedem Sinne, dem Stoff, der Form, der Behandlung nach, verlieren muß. Wer sich hiervon überzeugen will vergleiche die furchtbare Monotonie der sieben Abenteuer des Isfendiari mit dem drey und zwanzigsten Gesang der Ilias, wo, zur

Todtenfeyer Patroklos, die mannigfaltigsten Preise, von den verschiedenartigsten Helden, auf die verschiedenste Art gewonnen werden. Haben wir Deutsche nicht unsern herrlichen Nibelungen durch solche Vergleichung den größten Schaden gethan? So höchst erfreulich sie sind, wenn man sich in ihren Kreis recht einbürgert und alles vertraulich und dankbar aufnimmt, so wunderlich erscheinen sie, wenn man sie nach einem Maßstabe mißt, den man niemals bey ihnen anschlagen sollte.

Es lesen sich diese Zeilen wie ein Plädoyer für ein wissenschaftliches ‚historisches Lesen‘: Erst dann, wenn die Texte vergangener Epochen als Produkte ihrer Zeit („in ihre[m] Kreis“) gewürdigt werden, statt sie mit den (in ihrer Qualität nach Goethes Ansicht unerreichbaren) Zeugnissen der antiken griechischen Poesie zu vergleichen und ihr damit „den größten Schaden“ zuzufügen, wird man ihnen im eigentlichen Sinne gerecht.

Künstlerische Freiheiten, die heutigen Vorstellungen vom wissenschaftlichen ‚historischen Lesen‘ nicht entsprechen, dürfe sich der Dichter allerdings dann erlauben, wenn er die alten Werke weitererzähle – und damit ist erneut auf die *Romantische Poesie* zu verweisen (MA 9: 251):

HELDENDICHTER

Ja selbst das Große schwindet gleich den Schatten  
Und öde wird der tatenvollste Raum;  
Drum soll die Tat sich mit dem Worte gatten,  
Ein solcher Zweig, gepflanzt, er wird zum Baum;  
Lustwälder ziehn sich über grüne Matten,  
So blüht er fort, der schöne Lebenstraum.  
Was Eure hohen Väter, Ihr nach ihnen  
An uns getan, es soll für ewig grünen.

Wenn das „Große“ zu „schwinde[n]“ drohe, sei es die Aufgabe der Dichter (eher als der Literaturwissenschaftler), mit „Worte[n]“ tätig zu werden; nur das, was die Autoren den „hohen Väter[n]“ nachdichten, habe für Goethes Gegenwart (und seiner Ansicht nach auch: für die Zukunft) eine Überlebenschance. Wissenschaftliche und literarische Rezeption mittelalterlicher Texte erweisen sich damit als für Goethe deutlich getrennte Formen der Beschäftigung mit dem Mittelalter. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung ist notwendig für das Verständnis der Texte; ein Fortleben kann es nur durch die sich von der Wissenschaft lösende Dichtkunst geben.

## 5. Abschließende Bemerkungen

In der Forschung wird die Auseinandersetzung Goethes mit mittelalterlicher Literatur nicht selten bagatellisiert. Noch Haustein schreibt, trotz seiner umfassenden Zusammenstellung von Textzitatens, die Goethes Rezeption mittelalterlicher bildender Kunst und Literatur belegen, Goethes „Interesse am Mittelalter“ habe „zu allen Zeiten deutliche Grenzen gefunden“; Goethe habe sich im Wesentlichen mit „genialen einzelnen“ mittelalterlichen Werken beschäftigt, die er im scharfen Gegensatz zur sonstigen Literatur des Mittelalters gesehen habe (Haustein 1990: 278). Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass Goethe insgesamt eine recht selektive und stark wertende Wahrnehmung von Kunst und Literatur *aller* Epochen nachgewiesen werden kann, in deren Rahmen er nur wenige Werke positiv beurteilte; sein Hervorheben einzelner ‚genialer‘ Werke ist somit kein mittelalterspezifisches. Eine Zusammenstellung von Goethes Äußerungen über den Barock oder über die seinerzeit aktuelle Romantik, sogar über die Antike, würde (neben lobenden) ähnlich kritische Zitate zu Tage fördern wie seine Äußerungen über das Mittelalter. Unklar bleibt, wieso das Mittelalter in Goethes Augen „doch auch immer die Zeit politischer Unreife und Unordnung, geistiger, religiöser und sittlicher Beschränktheit und künstlerischer Mediokrität geblieben“ sein soll (Haustein 1990: 277) – einen einzelnen Hinweis Johann Peter Eckermanns beim Wort zu nehmen (Haustein 1990: 278), greift zu kurz, denn es finden sich, wie gezeigt, zu viele Beispiele für gegenläufige Bewertungen in Goethes eigenen Schriften.

Betrachtet man diejenigen Werke Goethes, die von seiner Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst einerseits, mit mittelalterlicher Literatur andererseits zeugen, so verlaufen diese nicht parallel: In manchen Lebensphasen war Goethes Interesse für die mittelalterliche *bildende Kunst und Architektur* (seit dem 13. Jahrhundert) stärker ausgeprägt als in anderen, obwohl sogar in seiner relativ mittelalterfernen Zeit in Italien Zeugnisse dafür nachweisbar sind, dass er sich zu dieser Zeit nicht insgesamt vom Mittelalter abwandte. Seine selektive Wahrnehmung wird allerdings von einer deutlich selektiven Verschriftlichung verstärkt. In allen seinen Lebensphasen ist dagegen ein großes Interesse für die *Literatur* der Zeit vom 8. bis 16. Jahrhundert nachweisbar (umfassende Übersicht bei Haustein 1990: 276). Wichtig ist somit erstens, dass Goethes Umgang mit der bildenden Kunst des Mittelalters zu trennen ist von seinem Umgang mit den literarischen Texten dieser Epoche.

Wichtig ist zweitens, dass seine insgesamt im Wesentlichen positiv wertschätzende *wissenschaftliche* Rezeption mittelalterlicher Texte zu trennen ist von seiner *literarischen* Umgestaltung dieser Stoffe, bei der er oft stark in Form und Inhalt der Werke eingriff, um sie nach seinem Dafürhalten erst zum

‚Grünen‘ zu bringen. Es fordert im Übrigen Martin Dönike auch für die bildende Kunst des Mittelalters eine „Unterscheidung zwischen [Goethes] ästhetischem Urteil und kunsthistorischem Interesse“ ein (Dönike 2011: 103).

Drittens ist zu beachten, dass Goethes Wertung(en) des Mittelalters mit seinen Beurteilungen anderer Gegebenheiten interferieren: Sein Urteil über ‚das‘ Mittelalter ist einerseits stark mit seiner schwankenden Wertschätzung des Katholizismus verbunden, andererseits mit seiner kritischen „Auseinandersetzung mit der auf Aktualisierung zielenden Mittelalter-Rezeption der Romantiker“ (Dönike 2011: 104).

Eine differenziertere Neubewertung der vielen Zeugnisse für Goethes Rezeption des Mittelalters erscheint somit angebracht. Sie wird eine Tatsache sehr eindeutig zu betonen haben: Goethes Wertungen des Mittelalters schwanken stark, je nach der behandelten Kunstgattung, dem Kontext, in dem die Werke zur Sprache kommen, und dem Adressaten seiner Äußerungen. Zur Erklärung für diese Schwankungen in seinen Ansichten über die mittelalterliche Literatur darf vielleicht noch einmal auf die *Italienische Reise* zurückgegriffen werden. Goethe vermerkt dort, es werde ihm der „Vorwurf“ gemacht,

daß ich mir in meinen Briefen widerspreche. Das kann ich zwar nicht merken, denn was ich geschrieben habe schicke ich gleich fort, es ist mir aber selbst sehr wahrscheinlich, denn ich werde von ungeheuern Mächten hin und wieder geworfen, und da ist es wohl natürlich daß ich nicht immer weiß wo ich stehe. (MA 15: 211)

Hin- und hergeworfen von „ungeheuern Mächten“: Nicht nur in Rom, sondern auch in der Arbeit an der wissenschaftlichen Interpretation und künstlerischen Rezeption antiker, mittelalterlicher und späterer Werke scheint gerade dieses Gefühl des Dichterfürsten zu durchaus widersprüchlichen Aussagen geführt zu haben.

## Bibliographie

- Beyer (2011): Andreas Beyer: *Italienische Reise*. In: *Goethe Handbuch*. Supplemente, Bd. III: Kunst. Hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 404–413.
- Corpus (1958–1979): *Corpus der Goethezeichnungen*. Hg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. 7 Bde. Bearb. v. Gerhard Femmel. Leipzig: VEB E. A. Seemann.

- Dönike (2011): Martin Dönike: Goethe und die Kunstgeschichte. In: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. III: Kunst. Hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 84–126.
- Felber (1986): Ingrid Felber: Goethe in Italien. Der Protestant im Zentrum der katholischen Welt. In: Jörn Göres (Hg.): Auf klassischem Boden begeistert. Goethe in Italien. Mainz: Philipp von Zabern, S. 22–32.
- Grimm (2006): Gunter E. Grimm: Goethe und das Nibelungenlied. In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/rezeption\\_nibelungen/goethe\\_grimm.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/rezeption_nibelungen/goethe_grimm.pdf) [letzter Abruf 3. Januar 2016].
- Handschin (1916): Charles H. Handschin: Goethe und die bildende Kunst. Spätere Kunstbestrebungen, und Schluss. In: *Modern Philology* 12, S. 29–40.
- Haustein (1990): Jens Haustein (Hg.): Goethe über das Mittelalter. Frankfurt/M.: Insel Verlag (insel taschenbuch 1200).
- Hecht (1982): Wolfgang Hecht: Goethe als Zeichner. Mit 202 Goethezeichnungen. Hg. im Auftrage der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. München: C. H. Beck.
- Hecht (2011): Christian Hecht: Goethes Kunstpolitik. In: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. III: Kunst. Hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 127–168.
- Krause (2005): Berenike Krause: Die *milte*-Thematik in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung. Darstellungsweisen und Argumentationsstrategien. Frankfurt/M. u. a.: Verlag Peter Lang (Kultur, Wissenschaft, Literatur 9).
- Miller (2002): Norbert Miller: Der Wanderer. Goethe in Italien. München u. Wien: Hanser Verlag.
- Nibelungenlied: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert v. Siegfried Grosse. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010.
- Obermaier (1995): Sabine Obermaier: Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Hermaea NF 75).
- Schütz (2014): Anna Christina Schütz: „Eine große Tafel in Holz geschnitten“. Goethes „Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung“ als Ekphrasis gelesen. In: *Publications of the English Goethe Society* 83.3, S. 149–163.
- Schweikle (2009): Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Bd. I: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., übersetzt und

kommentiert v. Günther Schweikle. Dritte Auflage. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek 820).

Sengle (1999): Friedrich Sengle: Kontinuität und Wandlung. Einführung in Goethes Leben und Werk, mit einem Nachwort von Manfred Windfuhr. Hg. v. Marianne Tilch. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter (Reihe Siegen 138; Germanistische Abteilung).

Wandhoff (2003): Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin u. New York: de Gruyter Verlag (Trends in medieval philology 3).





# Goethe und die Juden

*Gerhard Sauder*

Im reichen und vielgestaltigen Lebenswerk Goethes findet sich kein umfangreicher Text, der repräsentativ für dieses Thema wäre. In den nicht allzu zahlreichen neueren Untersuchungen zu dieser Thematik herrscht Einigkeit darüber, dass Goethes Haltung zwiespältig war. Aber verallgemeinern wollte er den Widerspruch nicht zwischen der großen biblischen Geschichte und dem gegenwärtigen Judentum, den „Kontrast zwischen den Ahnherren und den Enkeln, der uns irre macht und verstimmt.“ (MA 20.1: 281; Hartung 2006: 61)

Im Frühwerk spielt das jüdische Thema allerdings häufig eine Rolle – meist in der Verwendung von Stoffen aus dem *Alten Testament*. Das Buch der Bücher, das Heiligtum der Juden, hat ihn immer wieder angezogen. In meist kurzen Aufsätzen hat er sich mit einzelnen – meist eher historischen – Aspekten beschäftigt.

Die persönliche Kenntnis jüdischer Zeitgenossen spielt von den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts an eine wachsende Rolle: Die Aufenthalte in den Bädern Karlsbad und Franzensbad führten ihn mit vornehmen jüdischen Familien aus dem Geldadel zusammen. Vor allem die jungen Frauen in der Bädergesellschaft haben es ihm angetan.

1811 erschien der „Erste Teil“ von Goethes Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* in fünf Büchern. Das Gesamtwerk enthält die Kinder- und Jugendjahre bis zur Reise nach Weimar Ende 1775. Es war der Versuch, das eigene Leben als die organische Entwicklungsgeschichte eines Dichters kontinuierlich zu erzählen. Dies ist Goethe in den letzten Büchern allerdings nicht mehr gelungen. Er ist nun nicht mehr der geschichtsmächtige Erzähler, sondern montiert Tagebuch-Einträge und sogar Texte anderer Verfasser. Wichtig war Goethe von Anfang an die Kontextualisierung des eigenen Lebens. Er sollte in seiner Zeitgenossenschaft erscheinen. In der „halb poetische[n], halb historische[n] Behandlung“ (MA 16: 11) wollte er „Zeit und Umstände“ vergegenwärtigen, unter welchen er seine Werke hervorgebracht hatte. (MA 16: 10) Der Blick auf die „ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs“ war ihm wichtig, „die auf mich wie auf die ganze Masse der Gleichzeitigen den größten Einfluß gehabt, mußten vorzüglich beachtet werden.“ (MA 16: 11)

Die ersten Bücher des „Ersten Teils“ erzählen ausführlich über die Sozialisation des Kindes und des Jugendlichen, seine vielseitige Ausbildung bis hin zum Fechten und Reiten. Nach dem Umbau des väterlichen Hauses ist dies noch mehr als zuvor Inbegriff patrizischen Wohlstands – „durchaus hell und heiter, die Treppe frei, die Vorsäle lustig, und jene Aussicht über die Gärten aus mehreren Fenstern bequem zu genießen“ (MA 16: 30).

Umso schneidender wirkt der Kontrast zur ‚Judenstadt‘, „eigentlich die Judengasse genannt, weil sie kaum aus etwas mehr als einer einzigen Straße besteht, welche in frühen Zeiten zwischen Stadtmauer und Graben wie in einem Zwinger mochte eingeklemmt worden sein“ (MA 16: 163). Den Juden war 1462 ein unbebautes Gelände als Wohnquartier zugewiesen worden. Jeweils ein Tor riegelte die Gasse nach außen ab, die abends verschlossen wurde. Bis zur Zerstörung der Judengasse durch die französische Belagerungsartillerie 1796 gab es trotz mehrfachen Wiederaufbaus nach verheerenden Bränden keine Verbesserung der Lebensverhältnisse. Die sogenannten ‚Antauchen‘ für die Abtritte, die in ein Gewässer am Fuß der Mauer abgeführt wurden, entwickelten wegen unzureichender Durchspülung vor allem im Sommer üble Gerüche. An Sonn- und Feiertagen blieben die Juden eingesperrt. Erst 1824 wurde ihnen in Frankfurt freie Wahl der Wohnung erlaubt (MA 16: 948).

Goethe ist als Junge viel in der so bunten Stadt Frankfurt unterwegs. Er lernt die Handwerker in ihren Werkstätten kennen, die für den Vater und die ständige Vervollkommnung des Hauses am Hirschgraben arbeiten. Er kennt Patrizier und Honoratioren der Stadt, aber auch Marktfrauen und Pferdekehnechte. Die Juden in ihrer abgetrennten Gasse nimmt er als Außenseiter in ihrer fremdartigen sozialen Erscheinungsform wahr. Sie gehören zu den „ahndungsvollen Dingen“, die den Knaben und auch wohl den Jüngling bedrängen. In Frankfurt wird in den ordentlichen Haushalten, erst recht in den besseren Häusern, sehr viel Wert auf Sauberkeit gelegt. Deshalb wirkt die Judengasse auf den Patriziersohn besonders abstoßend und unheimlich:

Die Enge, der Schmutz, das Gewimmel, der Akzent einer unerfreulichen Sprache, alles zusammen machte den unangenehmsten Eindruck, wenn man auch nur am Tore vorbeigehend hineinsah. Es dauerte lange bis ich allein mich hineinwagte, und ich kehrte nicht leicht wieder dahin zurück, wenn ich einmal den Zudringlichkeiten so vieler etwas zu schachern unermüdet fordernden oder anbietender Menschen entgangen war. (MA 16: 163)

Wer diese Schilderung der Judengasse im Kontext von Goethes Lebenserzählung liest, nimmt wohl mit Erschrecken diesen „unangenehmsten Eindruck“ wahr. Aber Goethes Erinnerung von 1809 bis 1811 – die Judengasse gab es

nicht mehr – ist nicht so originell, wie sie den Anschein erweckt. Er zitiert einen Topos, der in zahlreichen Reisebeschreibungen wiederkehrt. Eines der vielen Beispiele findet sich in einer *Beschreibung der Stadt Frankfurt* (1741) von Johann Michael von Loen, einem entfernten Verwandten Goethes:

Die Juden haben in dieser Stadt ihre eigne Synagoge: das Quartier, welches man ihnen eingeraumt hat, ist ein Ausläger voller Schmutz und Unreinigkeit. Sie leben in diesen sumpfigten Winkeln wie das Ungeziefer im Unflat. Das Feuer hat diesen kothigten Aufenthalt schon zweymahl zu reinigen gesucht [...]. Allein dieses hat nur dazu gedienet, ihre Häusser desto schneller wieder aufzubauen und den Raum in der Luft zu suchen, den man ihnen auf der Erde nicht vergönnet; dann sie dörfen sich nicht ausserhalb ihren Ringmauern ausbreiten. Je mehr sie sich also eingesperrt sehen und einander über den Köpfen sitzen, je besser geht auch bey ihnen die Vermehrung von statten; es wimmelt und grabelt darinnen alles mit hebräischen Figuren. Fragt man, wovon sich dieses alte Überbleibsel der zwölf israelitischen Stämme nähret, so heißt es, vom Betrug.

Es ist hier die rechte hohe Schule von dieser Wissenschaft, und wann anders Witz und Trug und List unter die Verdienste des Verstandes gerechnet werden, so kann man solche diesem verschmutzten Volk nicht streitig machen, dann es treibet solche bis zur Vortrefflichkeit. (von Loen 1750: II, 24f.)

Von Loens Charakteristik der Judengasse bedient sich ausführlicher als Goethe der Topoi der Reiseliteratur. Nur den einen, bereits zitierten Satz („Es dauerte lange bis ich allein mich hineinwagte“) lässt Goethe 1811 seinen jugendlichen Protagonisten über die Menschen und ihr Schicksal sagen, die an diesem Ort mit vielen anderen zusammengepfercht wohnen müssen. Weder die Erinnerung noch die herangezogene Literatur haben Goethe ein differenziertes Urteil ermöglicht. Mit der Vorstellung von den ewig schachernden Juden assoziieren sich die „alten Märchen von Grausamkeit der Juden gegen die Christenkinder“, die er aus *Gottfrieds Chronik* kannte, oder das „große Spott- und Schandgemälde“ am Brückenturm, der 1801 abgerissen wurde. Diese judenfeindlichen Geschichten über Ritualmorde werden in den Reiseberichten nicht erwähnt. Von Loen versucht sogar, gute Seiten der Frankfurter Juden hervorzukehren:

Doch giebt es auch noch ehrliche Juden, welche an die zehen Gebote glauben. Man hat mir davon einige Exempeln erzehlt, welche die Christen beschämt machen; dann sie müssen wissen, daß es viele unter diesen letzten gebe, welche ohne das Zeichen der Beschneidung zu haben, ihren nächsten in Handel und Wandel mit gleicher Fertigkeit zu beschneiden wissen, wo sie nicht gar darinnen noch die Juden übertreffen. (von Loen 1750: II, 25)

Selbst die im Ghetto lebenden Juden können in Gerechtigkeit und Gottesfurcht leben und damit manchen Christen beschämen. Die meisten Berichte über die Judengasse verzichteten weitgehend auf die Aspekte des jüdischen Glaubens, der von wenigen Besuchern durch Besuch einer der drei Synagogen als ein Motiv für die ‚Besichtigung‘ des Ghettos bezeichnet wurde.

Der zweite Abschnitt des Textes über die Judengasse in *Dichtung und Wahrheit* verleiht dem jüdischen Glauben eine Bedeutung, die ihr nur der Selbsterzähler Goethe 1811 verleihen konnte. Das Volk Gottes, die Tätigkeit und das Beharren beim religiösen Herkommen, vor allem auch die jüdischen Riten wurden nun aus der Perspektive des über sechzigjährigen Autors ernst genommen. Hier gilt die Einsicht, die Goethe in seiner Einleitung ausgesprochen hat: „Wann man sich erinnern will, was uns in der frühesten Zeit der Jugend begegnet ist, so kommt man oft in den Fall, dasjenige was wir von andern gehört, mit dem zu verwechseln, was wir wirklich aus eigener anschauernder Erfahrung besitzen.“ (MA 16: 1)

Jedenfalls mischt sich in dem Versuch, in der Judengasse auch etwas Positives zu finden, die Erinnerung des Jugendlichen mit den Einsichten des sechzigjährigen Autobiographen:

Indessen blieben sie doch das auserwählte Volk Gottes, und gingen, wie es nun mochte gekommen sein, zum Andenken der ältesten Zeiten umher. Außerdem waren sie ja auch Menschen, tätig, gefällig, und selbst dem Eigensinn, womit sie an ihren Gebräuchen hingen, konnte man seine Achtung nicht versagen. Überdies waren die Mädchen hübsch, und mochten es wohl leiden, wenn ein Christenknabe ihnen am Sabbat [...] begehend, sich freundlich und aufmerksam bewies. Äußerst neugierig war ich daher, ihre Zeremonien kennen zu lernen. Ich ließ nicht ab, bis ich ihre Schule öfters besucht, einer Beschneidung, einer Hochzeit beigewohnt und von dem Lauberhüttenfest mir ein Bild gemacht hatte. Überall war ich wohl aufgenommen, gut bewirtet und zur Wiederkehr eingeladen: denn es waren Personen von Einfluß, die mich entweder hinführten oder empfahlen. (MA 16: 163f.)

Die Judengasse war seit dem 17. Jahrhundert eine der Attraktionen für Besucher Frankfurts. Schließlich war das Ghetto eine der größten legalen Ansiedlungen im Reich. Die Reisebeschreiber wiederholten ständig das „Stereotyp vom schmutzigen, schlecht riechenden, ungepflegten und unentwegt schachern den Juden im Gegensatz zum sauberen, ordentlichen, einem anständigen Beruf nachgehenden Christen“. Es war „so tief in das Bewußtsein der christlichen Reisenden eingedrungen, daß sie auf dessen Wiedergabe in ihren Beschreibungen nicht verzichteten.“ (Schlick 2000: 54) Nach den Ursachen dieser hygienischen und sozialen Missstände wurde nicht gefragt. Erst nach 1780 wurde im

Kontext der Aufklärung allmählich die Judengasse zum Gegenstand kritischer Untersuchung. Es wurde bekannt, dass sich die Missverhältnisse im Ghetto negativ auf den Gesundheitszustand der Juden auswirkten. Aber der Schriftsteller Adolph Freiherr von Knigge war der einzige, der in seinem *Roman meines Lebens* die Ursache in der Handlungsweise der Christen sah:

Das ist unsre christliche Art mit einem Volke umzugehen, das dieselben Freyheitsrechte der Menschheit wie wir hat, von welchem wir auf gewisse Art abstammen, das wenigstens mehr Originalität, Eigenheit und mehr Reinigkeit der Sitten unter sich erhalten hat, als wir, und welches wir nun zwingen, indem wir ihm, auf die unedelste Art, alle Mittel zu anderm Erwerbe abschneiden, sich vom Wucher zu nähren. Die Juden helfen sich untereinander, halten zusammen, führen selten Prozesse unter sich, indeß wir, die ungroßmüthigen Unterdrücker uns um nichtsbedeutende Kleinigkeiten, um unnütze Meinungen, verfolgen. (Knigge 1783: IV, 65)

Die Frankfurter Historikerin Gabriela Schlick hat im Kontext der Reiseliteratur bis 1811 die Kindheitserinnerungen Goethes an die Judengasse als „extrem dürftig“ bezeichnet, „als ob er das Beschriebene nicht wirklich alles selbst erlebt hätte.“ Er habe wohl einfach kompiliert und die gängigen Stereotypen wie die auswärtigen Reisenden aneinandergereiht. Der politisch-rechtliche Zustand und die darauf zurückzuführenden schlechten Lebensverhältnisse scheinen ihn nicht beunruhigt zu haben.

Von dem Knaben Goethe hätte niemand erwartet, daß er seine Gefühle hinterfragte [...]. Die Tatsache, daß er später aus seiner Doppelperspektive, als reifer Mann und Exponent seiner Zeit, weder das eine noch das andere tat, zeigt jedoch, wie sehr er in der Tradition der von der Frankfurter Bürgerschaft gepflegten judenfeindlichen Haltung stand. [...] Er kann seine ablehnende Haltung gegenüber Juden nicht verbergen. (Schlick 2000: 65)

Die Faszination, die von der Judengasse und ihren Bewohnern auf den neugierigen jungen Goethe ausging, das dort gesprochene Jiddisch mit Frankfurter Einschlag, „das barocke Judendeutsch“, wie es in *Dichtung und Wahrheit* heißt (MA 16: 134), motivierten sein Erlernen des Hebräischen. Dem Vater gegenüber wurde der Wunsch nach Hebräisch-Unterricht damit begründet, dass zum Verständnis der Heiligen Schrift die Grundsprachen nötig wären. Der Rektor des Gymnasiums, Dr. Albrecht, wurde als Lehrer gewonnen. Aber der eigentliche Antrieb, Hebräisch zu lernen, war der Wunsch des Elfjährigen, sich damit leichter die Grundlagen des Judendeutschen aneignen zu können. Das vom Vater geführte Haushaltsbuch (*Liber Domesticus*) weist für 1761 den Betrag von

einem Gulden und 30 Kreuzern als Honorar für den Unterricht im Jüdisch-Deutschen aus (Stenzel 2000: 109). Sein Lehrer war Carl Christian Christfreund, ein von jüdischen Konvertiten aus Ansbach stammender Sergeant der Frankfurter Garnison, der beim Kriegszeugamt als Schreiber und Fourier diente und in dieser Funktion gelegentlich mit dem Königsleutnant Thoranc, der im Goethe'schen Hause einquartiert war, zu tun hatte. Allzu intensiv wird dieser Unterricht nicht gewesen sein. Erhalten blieb eine *Anweisung zur Teutsch-Hebräischen Sprache* (1761), die vielleicht aus dem Unterricht Christfreunds hervorging. Goethe hat das hier am Anfang stehende Alphabet nebst Regeln zu den Vokalen wohl aus einem Hebräisch-Lehrbuch von Koch oder Hübschmann aus der Bibliothek des Vaters abgeschrieben (MA 1.1: 68f. u. 781). Ob er die Jiddisch-Kenntnisse auch im Ghetto nutzte, entzieht sich unserer Kenntnis. Von zwei praktischen Erprobungen wissen wir jedoch. Zum einen berichtet Goethe in seiner Autobiographie von der Erfindung eines Briefromans von „sechs bis sieben Geschwistern, die von einander entfernt und in der Welt zerstreut sich wechselseitig Nachricht von ihren Zuständen und Empfindungen mitteilen.“ Die Briefe sind auf Deutsch, Latein, Griechisch, Englisch, Französisch, Italienisch geschrieben. Der „jüngste, eine Art von naseweisem Nestquackelchen, hatte, da ihm die übrigen Sprachen abgeschnitten waren, sich aufs Judendeutsch gelegt, und brachte durch seine schrecklichen Chiffren die übrigen in Verzweiflung, und die Eltern über den guten Einfall zum Lachen.“ (MA 16: 133) Leider ist von dem amüsanten Roman nichts erhalten, der um 1762/1763 entstanden sein dürfte.

Das Jiddische faszinierte den jungen Goethe offenbar vor allem in seinen komischen Zügen – seine Charakterisierung als „barock“ (seltsam, komisch) weist darauf hin. Eine Probe seiner Jiddisch-Kenntnis stellt zum andern die nicht in Goethes Handschrift überlieferte *Judenpredigt* dar, die er um 1768 in der Leipziger Zeit geschrieben haben wird.

#### Judenpredigt

Sagen de Goyen wer hätten kä König, kä Käser, kä Zepter kä Kron; do will ich äch aber bewaise daß geschrieben stäht: daß wer haben äh König, äh Käsr, äh Zepter äh Kron. Aber wo haben wer denn unsern Käser? Das will äch och sage. Do drüben über de große grause rote Meer. Und do wäre dreimalhunerttausend Jahr vergange sei, do werd äh großer Mann, mit Stieffe und Spore grad aus, sporenstreichs gegange komme übers große grause rote Meer, und werd in der Hand habe äh Horn, und was denn ver äh Horn? äh Düt-Horn. Und wenn der werd ins Horn düte, do wären alle Jüdlisch die in hunerttausend Johren gepöckert sind, die wären alle gegange komme ans große grause rote Meer. No was sogt ehr dozu? Un was äh groß Wonner sei werd, das will ich äch och sage: Er werd geritte komme of äh große schneeweisse

Schimmel; un was äh Wonner wenn dreimalhunertunneunneunzigtausend Jüdllich wäre of den Schimmel sitze, do wären se alle Platz habe; un wenn äh enziger Goye sich werd ach drof setze wolle, do werd äh kenen Platz finne. No was sogt ehr dozu? Aber was noch ver äh greser Wonner sei werd, das well ich äch och sage: Un wenn de Jüdllich alle wäre of de Schimmel sitze, do werd der Schimmel Kerze gerode seine große Wätel ausstrecke, do wären de Goye denke: kennen mer nich of de Schimmel setze wer uns of de Wätel. Und denn wäre sich alle of de Wätel nuf hocke; Un wenn se alle traf setzen, un der große schnee weiße Schimmel werd gegange komme dorchs grause rote Meer zorick, do werd äh de Wätel falle lasse, un de Goye werde alle ronder falle ins große grause rote Meer. No was sogt ehr dozu? (MA 1.2: 191)

Zweifel an Goethes Autorschaft beruhten bisher auf linguistischen Analysen. Es sei zwar erkennbar, dass der Autor über gewisse Kenntnisse des Jiddischen verfügte. „Jüdisch (deutsch)/Jiddisch“ gilt heute als eine eigene Sprache, eine sogenannte Nahsprache neben dem Deutschen, „mit rund einem Drittel nicht-deutscher sprachlicher, vor allem lexikalischer Merkmale“ (von Polenz 1999: III, 140). Der Text enthält zahlreiche Fehler, die selbst einem Anfänger im Jiddischen nicht hätten unterlaufen dürfen. Statt ‚Goye‘ (Singular) und ‚Goye/Goyen‘ müsste es jiddisch ‚Goy‘, ‚Goyim‘ heißen; beim Hebräisch-Unterricht wird Goethe diese Pluralform früh kennengelernt haben. Auch der Vokalismus ist oft eher frankfurterisch als jiddisch. Allerdings geht diese Argumentation von einer zu hoch angesetzten Kompetenz des jungen Goethe im Hebräischen und Jiddischen aus – die Nähe vieler Wendungen zum Frankfurterischen kann ihn verleitet haben, die Differenzen beider Sprachen nicht genauer zu beachten (Marchand 1958: 305–310). Der Jiddist Franz J. Beranek hat eine differenzierte Charakteristik der Sprache in der *Judenpredigt* vorgeschlagen: Sie sei als ein „inkonsequent und mit östlichem Einschlag gejudeltes Frankfurterisch“ zu bezeichnen (Beranek 1962: 83f.). Es ist auch zu bedenken, dass die Quelle der *Judenpredigt* kein Autograph Goethes ist – der Abschreiber mag kein Jiddisch gekannt haben, so dass die Fehler auf sein Konto gingen.

Neuere Forschungen haben immerhin Goethes Autorschaft bestätigt. Die Herkunft des Manuskripts wies schon immer auf Friederike Oeser. Goethe besuchte im Sommer 1768 sie und ihren Vater, seinen Zeichenlehrer Adam Friedrich Oeser, öfter auf dessen Landgut Dölitz in der Nähe von Leipzig. Nach einer Überlieferung der Familie Oeser soll er die *Judenpredigt* in geselliger Runde und „ungezwungener Heiterkeit“ gern vorgetragen haben. (Stenzel 2000: 106)

Die einzige Handschrift, in der die *Judenpredigt* überliefert ist, befand sich in der Goethe-Sammlung des Leipziger Verlegers Salomon Hirzel – heute in

der Universitätsbibliothek Leipzig. Dort liegt auch Goethes *Liederbuch für Friederike Oeser*. Jürgen Stenzel hat diese Handschriften vor fünfzehn Jahren eingesehen und eine ‚Urkunde‘ in dem *Liederbuch* gefunden, die bezeugt, dass sowohl das *Liederbuch* als auch die *Judenpredigt* von Goethe stamme. Ein Großneffe von Friederike Oeser, Gottlieb Wilhelm Geysler, verkaufte sie am 27. August 1849 an Hirzel (Stenzel 2000: 107)!

Schon lange wurde vermutet, die *Judenpredigt* sei durch eine jüdische Legende angeregt worden. Sie ist inzwischen von Jürgen Stenzel gefunden worden. Katharina Mommsen hat sie neuerdings – ohne Kenntnis der seit fünfzehn Jahren vorliegenden Ergebnisse – quasi noch einmal entdeckt (Mommsen 2014: 85).

Goethes Vater besaß sieben Judaica, darunter die umfangreichen *Jüdischen Merkwürdigkeiten* (Frankfurt 1714) des Frankfurter Prorektors Johann Jakob Schudt. Darin wird aus der Vorrede der judenfeindlichen Schrift des Konvertiten Ernst Ferdinand Heß *Flagellum Judeorum/Juden Geissel* (1598) zitiert:

Nach Erledigung [göttlicher Befreiung des angeketteten Messias, G. S.] soll er [...] auf einem Esel reiten/die Juden hinter ihm auf den Esel sitzen/und die Christen auf deß Esels Schwantz/wann er nun durch den Jordan ziehet/soll der Esel den Schwantz hencken lassen/daß die Christen herabfallen und alle im Wasser er-sauffen müssen. (Stenzel 2000: 109)

Noch näher an Goethes *Judenpredigt* ist eine weitere, bei Schudt erwähnte Schrift des Konvertiten Dietrich Schwab mit dem Titel *Detectum Velum Mosaicum Judaeorum nostri temporis. Das ist: Judischer Deckmantel deß Mosaischen Gesetzes/vnder welchem die Juden jetziger Zeit allerley Bubenstück/Laster/Schand/vnd Finanzterey/etc. vben vnd treiben [...]* (1615). Mommsen zitiert eine spätere Auflage von 1619. (Mommsen 2014: 85) Es liegt nahe, dass Goethe dieses judenkritische Werk in der reichhaltigen Bibliothek seines Hebräisch-Lehrers Albrecht gefunden hat. Dass die folgende Passage Goethes Quelle war – daran ist nicht zu zweifeln:

[...] Aber wann der Messias mit dem alten Esel kommen wirdt/so wird es also zugehen: Elias der Prophet wirdt vorher kommen/vnd vns das Bottenbrot [die Nachricht, G. S.] bringen/(daß so ein stolzer Reuter auffm Esel vorhanden ist/) vnd wirdt wie ein Trommeter den Feind auffheischen/nemblich/mit einem grossen Horn/vnd solches Horn wird er blasen/diesen Schall werden alle Juden hören die in der gantzen Welt seyn/vnd an einem Platz sich versammeln/(Ja nun verstehe ich wol/Elias wird ein Jäger worden seyn/der alle die Hund/die Juden in d' gantze Welt an einen Ort zusammen blasen wird/) vnd wan sie dann alle beysamen



seynd/dann wird der gemelte [erwähnte, G. S.] Messias mit dem alten Esel kommen/auf welchem alle Juden sitzen werden/vnd mit jm durchs Meer ins gelobte Land ziehen/Vnd die Christen werden auch wöllen auff dem Esel sitzen/aber sie werden nit darzu kommen können/darumb werden sie auff dem Schwantz deß alten Esels sitzen müssen/dann solches ein Versehung von Gott seyn wird. Vnd wann der Esel mitten ins Meer kommen/wird er den Schwantz sencken lassen/damit die Christen alle dauon fallen/vnd in einem Huy vnnd Augenblick ersauffen/Aber wir Juden werden mit dem Esel fortkommen. (Das muß ein grewlich grosser Esel seyn/darauf alle Juden werden sitzen können/Ich gedencke aber er werde die Juden (das Ungeziefer) alle in einen sack stopffen/so klein wie ein Hauffen Mucken/vnd sie also hinüber führen/sonst könnte es nit möglich seyn/daß also ein Esel mit dem andern könt hinüber kommen/oder er müste sie mit dem Sack ins Meer werffen/vnnd die Christen alsdann vom Schwantz wieder auff den Esel setzen/damit die armen Leuth ihr Leben retten möchten.) [...] (Stenzel 2000: 110)

Auch in Kenntnis der Vorlage verliert Goethes *Judenpredigt* nichts von der Komik, die schon bei den Vorträgen bei Oesers empfunden und gewürdigt wurde. Der Text ist ein Scherz, der mit dem ‚barocken‘ Judendeutsch und der grotesken Fabel spielt. Heinrich Teweles ist beizupflichten: „Mit Unrecht würde man in dieser *Judenpredigt* die Tendenz der Verspottung suchen.“ (Teweles 1925: 61) Der moderne Antisemitismus hat aber auch in diesem Text Wasser auf seine Mühle finden wollen. Er zeige, dass sein „Verfasser am Judentum zweierlei deutlich erkannt“ habe: „ihren Willen, ein eigenes Volk, nicht nur eine eigene Religionsgemeinde zu bleiben, und ihren Haß oder besser ihre Rachsucht gegen die Wirtsvölker, in deren Bereiche sie wohnen“ (Maurenbrecher 1921: 44).

Angesichts von Goethes Wertschätzung der Bibel entbehren solche Unterstellungen jeder Grundlage. Er besaß durch häuslichen und kirchlichen Religionsunterricht eine gründliche Kenntnis der Bibel. Er war wie viele seiner Zeitgenossen bibelfest. Trotz seiner kritischen Vorbehalte gegenüber Kirche und Christentum verehrte er die Bibel selbst und wandte sich gegen die Bibelkritiker in England, Frankreich und Deutschland:

Ich für meine Person hatte sie [die Bibel, G. S.] lieb und wert: denn fast ihr allein war ich meine sittliche Bildung schuldig, und die Begebenheiten, die Lehren, die Symbole, die Gleichnisse, alles hatte sich tief bei mir eingedrückt und war auf die eine oder andere Weise wirksam gewesen. Mir mißfielen daher die ungerechten, spöttlichen und verdrehenden Angriffe; doch war man damals schon so weit, daß man teils als einen Hauptverteidigungsgrund vieler Stellen sehr willig annahm, Gott habe sich nach der Denkweise und Fassungskraft der Menschen gerichtet, ja die vom Geiste getriebenen hätten doch deswegen nicht ihren Charakter, ihre

Individualität verleugnen können, und *Amos* als Kuhhirte führe nicht die Sprache *Jesaias*, welcher ein Prinz solle gewesen sein. (MA 16: 298)

Für Goethe gehört die Bibel zu den elementaren Lektüreerfahrungen von Kindheit an. Häufig hat er mit der Schwester – nach *Dichtung und Wahrheit* – die große „Folio-Bibel, mit Kupfern von Merian“, durchblättert. (MA 16: 37) Bis an sein Lebensende begleitete ihn die Bibel als eine zentrale Inspirationsquelle, die in verschiedenen Formen vielfältig in sein Werk einging, wobei das *Alte Testament* eindeutig bevorzugt wurde und der Offenbarungscharakter des *Neuen Testaments* früh verloren ging. Goethe hat das heilige Buch als Buch unter Büchern rezipiert – aber nicht „als das Buch der Bücher im Sinne des religiösen Anspruchs, der mit diesem Buch als kanonischer heiliger Schrift der jüdisch-christlichen Religion verbunden ist.“ (Bohnenkamp 2005: 91)

Bei der Erzählung von seinem Hebräisch-Unterricht im vierten Buch der Autobiographie ist ausführlich von der erneuten Beschäftigung mit den ersten Büchern des *Alten Testaments* die Rede. Der Hebräisch-Lehrer Albrecht lässt sich durch die zahllosen exegetischen Fragen seines Schülers von den Tücken des Alphabets und dem System von „Punkten und Strichelchen aller Art, welche eigentlich die Vokale vorstellen sollten“ (MA 16: 136), immer öfter abbringen und verweist ihn auf die zahlreichen Bände des exegetischen *Englischen Bibelwerks* (MA 16: 138 u. 944), in das sich Goethe im Selbststudium versenken darf.

Die Bemühungen um die Sprache, um den Inhalt der heiligen Schriften selbst, endigten zuletzt damit, daß von jenem schönen und viel gepriesenen Lande, seiner Umgebung und Nachbarschaft, so wie von den Völkern und Ereignissen, welche jenen Fleck der Erde durch Jahrtausende hindurch verherrlichten, eine lebhaftere Vorstellung in meiner Einbildungskraft hervorging. (MA 16: 139)

Auf über zehn Seiten fasst Goethe, der Autobiograph von 1811, die Geschichte der Patriarchen aus dem 1. Buch Mose zusammen. Mit geschichtsphilosophischem Zugriff und dem Blick auf die „gesetzmäßige Fortpflanzung des Menschengeschlechts“ (MA 16: 143) erzählt er von den Epochen der Jäger, Ackerbauern und Hirten, der Bedeutung der Tieropfer bis zum Menschenopfer, das von Abraham gefordert wird. In allen Menschen, von welchen die Genesis berichtet, sind „Menschen von den verschiedensten Charakteren, mit mancherlei Mängeln und Gebrechen“ (MA 16: 150) anzutreffen. Zielpunkt dieser zunächst geradezu unmotiviert eingeschobenen Passage ist der Held des großen Romanprojekts: Joseph (vgl. Jeßing 1997: 289).

Goethe war von dieser Gestalt fasziniert und erzählte ausführlich die Geschichte Josephs. Diese 1762/1763 entstandene Jugenddichtung ist nicht erhalten.

Als Begründung für die Erzählung der allgemein bekannten Patriarchen-Vita führt Goethe in seiner Autobiographie an,

[...] daß ich auf keine andere Weise darzustellen wüßte, wie ich bei meinem zerstreuten Leben, bei meinem zerstückelten Lernen, dennoch meinen Geist, meine Gefühle auf einen Punkt zu einer stillen Wirkung versammelte, weil ich auf keine andere Weise den Frieden zu schildern vermöchte, der mich umgab, wenn es auch draußen noch so wild und wunderlich herging. [...] So flüchtete ich gern nach jenen morgenländischen Gegenden, ich versenkte mich in die ersten Bücher Mosis, und fand mich dort unter den ausgebreiteten Hirtenstämmen zugleich in der größten Einsamkeit und in der größten Gesellschaft. (MA 16: 152f.)

Die Lust an diesen „Familienauftritte[n]“, die auf die Gestalt Josephs zielten, bekundet Goethes frühen ästhetischen Umgang mit der Bibel. „Höchst anmutig“ nennt er diese nur zu kurze „natürliche Erzählung“ von Joseph (MA 16: 152f.).

Von anderem Interesse bestimmt ist eine weitere Arbeit, die sich vor allem auf das 1. Buch Moses stützt:

*Israel in der Wüste* ist Teil der Texte zu „*Besserem Verständnis*“ des *West-östlichen Divans*. Es ist die Weiterführung eines Fragment gebliebenen *Moses*-Aufsatzes von 1797, in dem er auf *Bemerkungen über das erste Buch Mose* aus den frühen siebziger Jahren zurückgriff (MA 11.1.2: 809). Es ist erstaunlich, dieses nicht schwächer werdende Hingezogensein von der *Genesis* über die Kindheit bis ins reife Alter zu beobachten.

Der Aufsatz *Israel in der Wüste* geht nicht auf die religionsgeschichtlichen Fragen des Anfangs der Bibel ein, sondern liefert eine kritische Darstellung der chronologischen und geographisch-topographischen Ungereimtheiten und der Erklärungsversuche der Bibelwissenschaftler. Goethe möchte zeigen, dass der Zug der Israeliten ins Land Kanaan nicht vierzig, sondern allenfalls zwei Jahre gedauert hat. Mit dieser These lässt sich auch die Gestalt des Feldherrn und Anführers in ihren Schwächen und Stärken besser erklären. Der Aufsatz zeigt Goethe als Bibel-Leser, der sich einer in dieser Materie noch wenig praktizierten philologisch-historischen Methode bedient (MA 11.1.2: 810).

Auch in einer der beiden 1773 veröffentlichten Abhandlungen mit theologischer Thematik geht es Goethe um das 2. Buch Mose: *Zwo wichtige bisher unerörterte biblische Fragen. Zum erstenmal gründlich beantwortet, von einem Landgeistlichen in Schwaben. Lindau am Bodensee 1773*. Beide Aufsätze – der erste ist überschrieben *Brief des Pastors zu \*\*\* an den neuen Pastor zu \*\*\*. Aus dem Französischen 1773* – bedienen sich einer Rollenfiktion und sind an einen Mitbruder gerichtet. In den *Zwo wichtige[n] bisher unerörterten biblische[n] Fragen* geht es um den Ursprung der zehn Gebote und das

Pfingstwunder des Zungenredens. Im Kontext der Beschäftigung mit dem Pentateuch vertritt Goethe die These, auf den Tafeln des Bundes hätten „nicht die zehen Gebote, das erste Stück unsers Katechismus“ gestanden, sondern das Ritualgesetz, das nur für die Hebräer Geltung besaß und deshalb partikularer Natur sei. Die zehn Gebote seien von einem späteren Bearbeiter als sinngemäße Paraphrase der eigentlichen Gebote Gottes mit Allgemeinheitsanspruch aufgestellt worden. In der heutigen Exegese des *Alten Testaments* werden zwei verschiedene Bundesurkunden unterschieden: der ethische Dekalog von Ex 20, 2–17 (Erzähler E) und der kultische Dekalog von Ex 34, 14–26 (Erzähler J). Goethe hat den „kultischen Dialog für die auf den beiden steinernen Tafeln stehende Bundesurkunde erklärt, den ethischen Dekalog sowie das Bundesbuch und den von der Pentateuch-Kritik dem Priesterkodex zugewiesenen Komplex Ex 25–31 aber als bloße Präliminarien zu der allein auf Grund des kultischen Dekalogs vorgenommenen Bundschließung aufgefaßt.“ (Eißfeld 1966: 139) Goethes Thesen bleiben in der Rezeption lebendig – 2002 hat ein amerikanischer Theologe darauf hingewiesen, dass der Mitbegründer der modernen Bibelkritik, Julius Wellhausen (1844 bis 1918), ausdrücklich Goethes Anregung aufgenommen hat (Levinson 2002: 215, 220, 222f.).

Von den zahlreichen übrigen Zeugnissen für Goethes lebenslange Beschäftigung mit der Bibel künden die nahezu zahllosen Zitate und Anspielungen – bis in seine letzten Schriften hinein. Wenig bekannt sind seine fünfzehn *Pflanzenfabeln* (1774/1775), die zu einem Teil von Achim von Arnim und Clemens Brentano in der Heidelberger *Zeitung für Einsiedler* (12. April 1808) gedruckt wurden und erst 1861 vollständig erschienen sind – unter dem Titel *Salomons Königs von Israel und Juda güldne Worte von der Zeder bis zum Issop*. Der Titel lehnt sich an 2. Kön. 5, 12f. an – in Kön. 14,9 findet sich auch die *Fabel vom Dornstrauch und der Zeder*, dem Modell für die *Pflanzenfabeln*, in welchen es meist um die Dominanz oder Überheblichkeit der Zeder geht.

Goethe hat seine bezauberndste Übersetzung dem *Hohenlied* gewidmet. Sie dürfte zwischen August und Oktober 1775 entstanden sein. In einem Brief an Johann Heinrich Merck vom 7. Oktober 1775 nennt er das *Hohelied* die „herrlichste Sammlung liebes Lieder die Gott erschaffen hat“ (MA 1.2: 856). Neben den Psalmen gilt diesem Text des *Alten Testaments* seine höchste Wertschätzung. Daneben wäre noch das *Buch Ruth* zu erwähnen, das „als das lieblichste kleine Ganze betrachtet werden kann, das uns episch und idyllisch überliefert worden ist.“ (MA 11.1.2: 132)

Goethe übersetzt das Hohe Lied Salomos als hervorragendes Beispiel der hebräischen Dichtkunst, die ihm, ganz wie die elsässischen Volkslieder, für die er sich in Straßburg zu interessieren begann, damals zum Zeugnis geworden war, „daß die

Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbeil einiger feinen, gebildeten Männer“ (MA 16: 440) ist; diese in der Begegnung mit Herder initiierte Erkenntnis, die ein Menschenalter später den Grund bilden wird für sein an der Erfahrung von „Weltpoesie“ entzündetes Konzept von „Weltliteratur“. (Bohnenkamp 2005: 101)

Dazu wäre gewiss ein *Belsazar* (1767), von dem nur zwei Fragmente erhalten sind, und weitere biblische Dramen wie *Isabel*, *Ruth*, *Solima* und *Der Thronfolger Pharaos*, die Goethe 1767 alle verbrannte, nicht gezählt worden (MA 1.1: 903). Auch nicht das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*. Ein *Schönbartspiel* (1773), dessen zweite Fassung 1778 zum Teil in musikalischer Form fast wie eine Oper am 20. Oktober 1778 zum Geburtstag der Herzogin Anna Amalia in Ettersburg aufgeführt wurde. Das *Jahrmarktsfest* gilt als Goethes erstes Knittelversdrama. Hans Sachs' Vorbild ist erkennbar. Das Stück verbindet Elemente des Jahrmarktstreibens, des *Estherspiels* und des Schattenspiels mit anspruchsvoller, aber burlesk erzählter Thematik aus dem *Buch Esther* durch eine Karusselltechnik wirkungsreich miteinander. Hier interessiert wegen der Thematik nur das *Esther-Spiel*; der Stoff war seit dem 16. Jahrhundert beliebt – auch hier war Hans Sachs ein Vorgänger. Die Jüdin Esther, von Ahasverus (gemeint ist der persische König Xerxes) zu seiner Hauptfrau und Königin erhoben, rettet mit Hilfe ihres Pflegevaters Mordechai die Juden vor der Ausrottung, zu der Haman, ein Günstling des Königs, rät. Die Charakteristik der Juden in der Figurenrede Hamans wird von Autoren, die Goethe für einen Parteigänger ihrer Judenfeindschaft halten, als seine persönliche Auffassung aufgefasst.

HAMAN [den König anredend, G. S.] Du kennst das Volk, das man die Juden nennt,

Das außer seinem Gott nie einen Herrn erkennt.

Du gabst ihm Raum und Ruh', sich weit und breit zu mehren,

Und sich nach seiner Art in deinem Land zu nähren;

Du wurdest selbst ihr Gott, als ihrer sie verstieß,

Und Stadt- und Tempels-Pracht in Flammen schwinden ließ:

Und doch verkennen sie in dir den gut' gen Retter,

Verachten dein Gesetz, und spotten deiner Götter;

Daß selbst dein Untertan ihr Glück mit Neide sieht,

Und zweifelt, ob er auch vor rechten Göttern kniet.

Laß sie durch ein Gesetz von ihrer Pflicht belehren,

Und wenn sie störrig sind, durch Flamm' und Schwert bekehren!

AHASVERUS Mein Freund, ich lobe dich: du sprichst nach deiner Pflicht;

Doch wie's ihr andre seht, so sieht's der König nicht.

Mir ist es einerlei, wem sie die Psalmen singen,  
 Wenn sie nur ruhig sind, und mir die Steuern bringen.  
 HAMAN Ich seh', Großmächtigster, Dir nur gehört das Reich,  
 Du bist an Gnad' und Huld den hohen Göttern gleich!  
 Doch ist das nicht allein: sie haben einen Glauben,  
 Der sie berechtigt, die Fremden zu berauben,  
 Und der Verwegenheit stehn deine Völker bloß.  
 O König, säume nicht, denn die Gefahr ist groß.  
 AHASVERUS Wie wäre denn das jetzt sogar auf einmal kommen?  
 Von Mord und Straßenraub hab' ich lang nichts vernommen.  
 HAMAN Auch ist's das eben nicht, wovon die Rede war:  
 Der Jude liebt das Geld, und fürchtet die Gefahr.  
 Er weiß mit leichter Müh', und ohne viel zu wagen,  
 Durch Handel und durch Zins, Geld aus dem Land zu tragen.  
 AHASVERUS Ich weiß das nur zu gut. Mein Freund, ich bin nicht blind;  
 Doch das tun andre mehr, die unbeschnitten sind.  
 HAMAN Das alles ließe sich vielleicht auch noch verschmerzen:  
 Doch finden sie durch Geld den Schlüssel aller Herzen,  
 Und kein Geheimnis ist vor ihnen wohl verwahrt.  
 Mit jedem handeln sie nach einer eignen Art.  
 Sie wissen jedermann durch Borg und Tausch zu fassen;  
 Der kommt nie los, der sich nur einmal eingelassen. (MA 1.1: 222f.)

Max Herrmann, dem Begründer der Theaterwissenschaft und Autor einer Monographie über das *Jahrmarktsfest*, und Albert Köster, der den betreffenden Band der Cottaschen Jubiläumsausgabe (Band 7) herausgegeben hat, wird von Maurenbrecher vorgeworfen, sie hätten die ‚wichtigsten‘ Stellen kaum oder nicht kommentiert. „Das ist es eben: beide Gelehrte gehen von der Voraussetzung aus, daß es ein Ulk sein müsse, was Goethe hier über die Juden sagt; und darum finden sie, auch wenn sie selber fühlen, wie stark der Augenschein gegen sie spricht, immer wieder eine Ausflucht, um ihr Vorurteil trotzdem zu retten.“ (Maurenbrecher 1921: 46) Es ist Maurenbrechers von vielen seiner Zeitgenossen geteiltes Vorurteil, Haman sei das „Sprachrohr echter Goethischer Gedanken“; das *Jahrmarktsfest* bekomme seinen Inhalt durch Goethes wahre Meinung über die Juden, ihr Wesen und ihre Gefahr (Maurenbrecher 1921: 43 und 47) Auch der Germanist Franz Koch vertritt in einem Vortrag *Goethe und die Juden*, der am 13. Mai 1937 „auf der Münchener Tagung der Forschungsabteilung Judenfrage des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands gehalten“ (Koch 1937: 4) wurde, diese Auffassung. Goethe lasse in seinem *Jahrmarktsfest* durch Haman, den Minister Ahasvers, ein „Bild des Judentums

zeichnen, das durch“ seinen „historischen Weitblick für das Zerstörende des Judentums in Erstaunen setzt, ein Bild, das nichts von seinem drohenden Ernste verliert, dadurch, daß es eine Farce umrahmt, die für Goethe das Mittel war, im Narrenkleide der Gesellschaft bittere Wahrheiten zu sagen.“ (Koch 1937: 19) Solche Interpretationen von Hamans Judenanklage sind keine Spinnweben der Vergangenheit. Antisemitische Argumente – unter Berufung auf Goethe – haben ihre fatale Wirkung gehabt. Als Haman den indolenten Ahasver schließlich wegen der jüdischen Bedrohung für Leib und Leben – „Ach Herr, sie wagen sich vielleicht an deinen Leib“ – aufstachelt, will der König die Juden „gleich verbrennen“ (MA 1.1: 224f.) oder an zehntausend Galgen hängen lassen. Nun ist es Haman, der den König um Gnade bittet. Nicht alle Juden seien Bösewichte! Als erstes Opfer nennt er Mardochai, den Hofjuden der Königin. Bei Heinrich Teweles heißt es dazu: „Der Verdacht, die Anklage, genügt für einen Pogrom [...]“ (Teweles 1925: 36) Der von Maurenbrecher attackierte Theaterwissenschaftler Max Herrmann ist im Konzentrationslager ermordet worden!

Gewiss lesen wir heute die schlimmen Formulierungen Hamans – selbst im Kontext eines Jahrmarktsfestes – kaum mit Vergnügen. Goethes Distanz zu den Juden seiner Gegenwart erlaubt ihm die Summierung aller Vorwürfe, die Christen gegenüber den Juden vorbringen können. Hat er nicht befürchten müssen, dass eine außerästhetische Rezeption nahe lag und fatale Folgen nach sich ziehen könnte? Diese Überlegung gilt auch für die Bestimmungen der jüdischen Religion und ihre Funktion in der „Pädagogischen Provinz“ in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829). In der Gemäldegalerie, die in der „Pädagogischen Provinz“ Teil des Anschauungsunterrichts ist (II, 2), wird dem „israelitischen Volke die Ehre erzeigt und seine Geschichte zum Grunde“ der Darstellung der „ethnischen Religion“ gemacht. Wilhelm möchte wissen, warum die israelitische Geschichte vor allen anderen ausgewählt wurde. Darauf antwortet der Älteste, die israelitische habe unter allen heidnischen Religionen folgende große Vorzüge:

Vor dem ethnischen Richterstuhle, vor dem Richterstuhl des Gottes der Völker, wird nicht gefragt, ob es die beste, die vortrefflichste Nation sei, sondern nur ob sie daure, ob sie sich erhalten habe. Das israelitische Volk hat niemals viel getaugt, wie es ihm seine Anführer, Richter, Vorsteher, Propheten tausendmal vorgeworfen haben; es besitzt wenig Tugenden und die meisten Fehler anderer Völker: aber an Selbstständigkeit, Festigkeit, Tapferkeit und wenn alles das nicht mehr gilt, an Zähheit sucht es seines Gleichen. Es ist das beharrlichste Volk der Erde, es ist, es war, es wird sein, um den Namen Jehovah durch alle Zeiten zu verherrlichen. (MA 17: 390)

Der Älteste rühmt ferner die „treffliche Sammlung ihrer heiligen Bücher“ in Gegensatzpaaren. Im dritten Teil des Romans (9. Kapitel) kommt das Gespräch der Wanderer auf das Wandern selbst. Noch einmal ist von den Juden die Rede:

Was soll ich aber nun von dem Volke sagen, das den Segen des ewigen Wanderns vor allen andern sich zueignet, und durch seine bewegliche Tätigkeit die Ruhenden zu überlisten und die Mitwandernden zu überschreiten versteht? Wir dürfen weder Gutes noch Böses von ihnen sprechen; nichts Gutes, weil sich unser Bund vor ihnen hütet, nichts Böses, weil der Wanderer jeden Begegnenden freundlich zu behandeln, wechselseitigen Vorteils eingedenk, verpflichtet ist. (MA 17: 616)

Dank der Analogie, die im Hinblick auf das Wandern zwischen dem Bund der Auswanderer und den Juden in ihrer Geschichte besteht, wird ihm quasi exemplarische Qualität zugesprochen. Aber mit dem „Überlisten“ und „Überschreiten“ wird auch in dieser Charakteristik das Fragwürdige an den Juden hervorgekehrt und der später formulierte Ausschluss der Juden aus dem Bunde auch mit moralischen Argumenten gerechtfertigt. Im elften Kapitel des dritten Teils lässt sich Wilhelm von Friedrich die Grundsätze von Religion und Sitte, die in der Auswanderergesellschaft gelten sollen, erläutern. Die christliche Religion helfe durch Glauben, Liebe und Hoffnung bei der Erfüllung ihrer Aufgaben. Der Bund halte an dieser Religion fest – aber auf seine eigene Weise. Die Kinder hörten von Jugend auf von den

[...] großen Vorteilen, die sie uns gebracht hat; dagegen von ihrem Ursprung, von ihrem Verlauf geben wir zuletzt Kenntnis. Alsdann wird uns der Urheber erst lieb und wert, und alle Nachricht die sich auf ihn bezieht wird heilig. In diesem Sinne, den man vielleicht pedantisch nennen mag, aber doch als folgerecht anerkennen muß, dulden wir keinen Juden unter uns; denn wie sollten wir ihm den Anteil an der höchsten Kultur vergönnen, deren Ursprung und Herkommen er verleugnet? (MA 17: 633)

Der Ausschluss der Juden aus dem Bunde wird also primär religiös begründet: Wer Christus nicht als den Gottessohn anerkennt, kann an der religiösen Kultur und Bildung keinen Anteil haben. Wieder ist hier vor einer Identifizierung dieser Auffassung im Roman mit der Goethes zu warnen.

Er räumt ein, dass diese Stelle „pedantisch“ erscheinen könne. Dem widerspricht der frühe Germanist Ferdinand Gregorovius: „Das ist nicht nur pedantisch, muß man Goethe mit tiefem Bedauern hier zurufen, sondern auch sehr engherzig und für einen Humanisten barbarisch, es ist nicht nur nicht folgerecht, sondern geradezu inkonsequent.“ (Mayer 1973:102f.)



Solche Formulierungen Goethes haben auch und gerade heute etwas Befremdliches an sich. Die unmittelbaren Kontakte mit Juden, die Goethe in seiner Kindheit, Jugend und als Rechtsanwalt im Frankfurter Ghetto hatte, fehlten ihm in Weimar weitgehend. Erst in den neunziger Jahren kommt es bei den Karlsbader Kuraufenthalten zu zahlreichen Bekanntschaften mit jüdischen Männern und Frauen – viele von ihnen waren getauft und durch Heirat mit Adligen gesellschaftlich integriert. Goethe verkehrt im mondänen Karlsbad mit der High Society. Auf das spezifisch Jüdische bei diesen Kontakten kommt er selten zu sprechen. Eine Erklärung findet sich in dem Gespräch mit dem jüdischen Bankier Simon von Laemel im Juni 1811:

Meine Verachtung (gegen die Juden), die sich wohl zu regen pflegte, war mehr der Reflex der mich umgebenden christlichen Männer und Frauen. Erst später, als ich viele geistbegabte, feinfühligere Männer dieses Stammes kennen lernte, gesellte sich Achtung zu der Bewunderung, die ich für das bibelschöpferische Volk hege, und für den Dichter, der das hohe Liebeslied gesungen hat. (MA 17: 1194)

Tatsächlich waren es überwiegend die schönen jungen Frauen, weniger die „feinfühligeren Männer“, die Goethe faszinierten. Mit der Baronin Marianne von Eybenberg verband ihn enge Freundschaft. Zu dem Karlsbader Kreis gehörten die Baronin von Grotthuß und die Schwestern Itzig, Töchter eines Berliner Bankiers, verheiratete Franziska von Arnstein, und Cäcilie von Enkeles, und Eleonore von Flies. Die glühendste Verehrerin in Berlin hatte Goethe in Rahel Levin, verheiratete Varnhagen. Der Maler Moritz Oppenheim wurde von Goethe gefördert; mit dem Kunsthändler David Joachim Friedlaender aus Berlin stand er in freundschaftlichem Austausch. Durch Vermittlung seines Berliner Freundes Zelter hatte er das junge Genie Felix Mendelssohn-Bartholdy kennengelernt. Der junge Mann verbrachte öfter mehrere Wochen in Goethes Haus und spielte ihm vor. Diese Aristokratinnen und Aristokraten und etablierten Bildungsbürger traten für Goethe kaum noch als Juden in Erscheinung. Er unterscheidet zwischen den biblischen und den zeitgenössischen Juden, den Ahnherrn und den Enkeln. Es erscheint konsequent, wenn Goethe sich an der großen Toleranz- und Emanzipationsdebatte seit 1780 nicht beteiligte. Die Fortschritte, die sich durch die napoleonische Gesetzgebung auch für die Juden in Frankfurt abzeichneten, lehnte er ab. Er plädierte für den Wiederaufbau der 1796 abgebrannten Judengasse. Mit dem von Napoleon eingesetzten Statthalter und Großherzog Karl von Dalberg, der am 30. November 1807 eine neue „Stättigkeitsordnung“ für Juden erlassen hatte, war er der Meinung, dass sich die Juden assimilieren und kultivieren müssten, bevor sie rechtlich emanzipiert und aus der Judengasse entlassen werden könnten (Wilson 2000: 32). Die Ablehnung

jüdischer Emanzipationsbestrebungen während der Restauration fand Goethes Unterstützung. Die 1823 in Sachsen-Weimar erlassene neue Judenordnung, die immerhin eine partielle Emanzipation brachte, stieß auf seine erbitterte Gegnerschaft. Er war allerdings nicht mehr Minister und konnte nichts gegen die neue Ordnung unternehmen. Es wirkt seltsam, dass er, der erklärte Nichtchrist, vehement gegen die nun möglichen Mischehen zwischen Juden und Christen zu Felde zog. Dahinter steckte seine „grundsätzliche Ablehnung jedweder Emanzipation, sei es des Bürgertums, der Nation oder der Juden.“ (Berghahn 2001: 206) Erst im Zusammenhang mit seiner politischen Grundhaltung werden seine Aversionen verständlich.

### Bibliographie

- Beranek (1962): Franz J. Beranek: Goethe's „Judenpredigt“. Mitteilungen aus dem Arbeitskreis für Jiddistik. Bd. II. Gießen, S. 81–85.
- Berghahn (2001): Klaus L. Berghahn: Ein klassischer Chiliasmus: Goethe und die Juden, die Juden und Goethe. In: Goethe Yearbook 10, S. 203–221.
- Bohnenkamp (2005): Anne Bohnenkamp: Goethe und das „Hohe Lied“. In: Johannes Anderegg u. Edith Anna Kunz (Hg.): Goethe und die Bibel. Stuttgart. Deutsche Bibelgesellschaft (Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel. Bd. VI), S. 89–110.
- Eißfeld (1966): Otto Eißfeld: Goethes Beurteilung des kultischen Dekalogs von Ex 34 im Lichte der Pentateuchkritik. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche 63, S. 135–144.
- Hartung (2006): Günter Hartung: Goethes Ansicht vom jüdischen Volk. In: ders.: Juden und deutsche Literatur. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 61–82.
- Jeßing (1997): Benedikt Jeßing: Dichtung und Wahrheit. In: Bernd Witte [u. a.] (Hg.): Goethe-Handbuch in vier Bänden. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler Verlag 1998, Bd. III, S. 278–330.
- Knigge (1783): Adolph Freiherr Knigge: Der Roman meines Lebens in Briefen herausgegeben. Viertes Theil. Riga (Repr.: Nendeln/Liechtenstein 1978).
- Koch (1937): Franz Koch: Goethe und die Juden. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt (Schriften des Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands).
- Levinson (2002): Bernard M. Levinson: Goethe's Analysis of Exodus 34 and Its Influence on Wellhausen: The ‚Propfung‘ of the Documentary Hypothesis. In: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 114, S. 212–223.

- von Loen (1750): Des Herrn von Loen gesammlete Kleine Schrifften. Besorgt und heraus gegeben von J. C. Schneidern. Zweyter Theil. Frankfurt/M. u. Leipzig (Repr.: Frankfurt/M.: Athenäum 1972).
- Marchand (1958): James W. Marchand: Goethes „Judenpredigt“. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht 50, S. 305–310.
- Mayer (1973): Hans Mayer: Goethe. Ein Versuch über den Erfolg. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
- Maurenbrecher (1921): Max Maurenbrecher: Goethe und die Juden. München: Deutscher Volksverlag (Faksimile-Dokumentation Bremen 2006).
- Mommsen (2014): Katharina Mommsen: Warum schrieb Goethe die „Judenpredigt“? In: Goethe-Jahrbuch 131, S. 79–88.
- von Polenz (1999): Peter von Polenz: Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. III: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin u. New York: Walter de Gruyter.
- Schlick (2000): Gabriela Schlick: Was Johann Wolfgang Goethe hätte sehen können ... Die Judengasse in Frankfurt am Main. In: Annette Weber (Hg.): „Außerdem waren sie ja auch Menschen“. Goethes Begegnung mit Juden und Judentum. Frankfurt/M.: Philo Verlags-Gesellschaft (Schriftenreihe des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Bd. 7), S. 47–66.
- Stenzel (2000): Jürgen Stenzel: „No was sogt ehr dozu?“ Jüdisches im Werk des jungen Goethe. In: Annette Weber (Hg.): „Außerdem waren sie ja auch Menschen“. Goethes Begegnung mit Juden und Judentum. Frankfurt/M.: Philo Verlags-Gesellschaft (Schriftenreihe des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Bd. 7), S. 99–115.
- Stenzel/Höher (2000): Jürgen Stenzel/Oliver Höher: „Die Verschrobenheit eines veralteten Unsinn“. Goethes „Judenpredigt“. In: Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts, S. 1–26.
- Teweles (1925): Heinrich Teweles: Goethe und die Juden. Hamburg: Verlag W. Gente.
- Wilson (2000): W. Daniel Wilson: Goethes Haltung zur Judenemanzipation und jüdische Haltungen zu Goethe. In: Annette Weber (Hg.): „Außerdem waren sie ja auch Menschen“. Goethes Begegnung mit Juden und Judentum. Frankfurt/M.: Philo Verlags-Gesellschaft (Schriftenreihe des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Bd. 7), S. 19–45.



# Goethe und das Volkslied

*Sikander Singh*

## 1.

Im August des Jahres 1829 empfing Johann Wolfgang von Goethe den polnischen Dichter Adam Mickiewicz. Im Verlauf des Gesprächs, das von dessen Freund Anton Edward Odyniec aufgezeichnet wurde, ließ sich der Geheime Rat über Themen und Entwicklungen der Literatur in Polen informieren und erörterte mit seinem Gast die Frage nach deren nationalem Gehalt. „Von da an ging das Gespräch auf die Volkslieder über, und mit lebendigem Interesse fragte Goethe und hörte zu, was Adam und zum Teil auch ich ihm über die Verschiedenheit im Charakter und den Tonweisen unserer provinziellen Gesänge erzählte, und wiederholte das alles später beim Mittagessen für die andern“, erläutert Odyniec (GA 23: 618). Die ebenso sorgsam wie detaillierten Gesprächsaufzeichnungen des Schriftstellers und Übersetzers dokumentieren das auch in den späten Jahren noch intensive Interesse Goethes am Volkslied und seinen verschiedenartigen Ausprägungen.

Mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor war Goethe in Straßburg durch Johann Gottfried Herder auf Volksdichtungen als Zeugnisse des Lebens und der Alltagskultur wie als ästhetisch relevante Artefakte der Nationen aufmerksam gemacht worden. Im August des Jahres 1768 hatte er aufgrund einer Erkrankung sein Studium in Leipzig unterbrochen, um in das elterliche Haus nach Frankfurt am Main zurückzukehren. Er nahm seine juristischen Studien erst 1770 wieder auf, allerdings in Straßburg, wo er im April des Jahres eintraf. Die Beschäftigung mit der Kultur und dem Leben der seit dem 17. Jahrhundert französischen Stadt, die Begegnung mit Professoren und Kommilitonen werden im neunten Buch des zweiten Teils seiner autobiographischen Schrift *Dichtung und Wahrheit* beschrieben. Da dieses Werk jedoch die äußeren Ereignisse des Lebens im Sinne einer Entwicklungsgeschichte des Künstlers deutet und anordnet, hebt Goethe im zehnten Buch die Bedeutung des Zusammentreffens mit Herder hervor. Dieser war in die elsässische Stadt gekommen, um ein Augenleiden behandeln zu lassen – die ein halbes Jahr dauernde Kur blieb jedoch erfolglos.

Während Goethe einerseits von der im September 1770 im Gasthof „Zum Geist“ stattgefundenen Begegnung sagt, sie sei „das bedeutendste Ereignis, was

die wichtigsten Folgen für mich haben sollte“, findet sich in diesem Kontext andererseits keine Darstellung der geschichtsphilosophischen und ästhetischen Gedanken Herders, welche in der Folge des Straßburger Aufenthaltes einen nachhaltigen Einfluss auf Goethes Denken und Werk ausübten (FA I 14: 438f.). Die Vorstellung von der Einheit des Historischen und des Theoretischen, zu der Herder durch die Beschäftigung mit den Schriften Johann Joachim Winckelmanns gelangt war und die er Goethe vermittelte, sowie die Einsicht in die historische Bedingtheit der Dichtung und anderer kulturgeschichtlicher Erscheinungen, die er Johann Georg Hamann zu danken hatte und die wesentlich dazu beigetragen hat, die normative Ästhetik und abstrakte Systembildung des Rationalismus zu hinterfragen und zu überkommen, thematisiert Goethe im Rahmen seiner autobiographischen Schriften erst in der *Italiänischen Reise*. In *Dichtung und Wahrheit* beschränkt er sich auf den Hinweis: „Ich ward mit der Poesie von einer ganz andern Seite, in einem andern Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte.“ (FA I 14: 445)

Herder setzte an, die Geschichte der Literatur und Kunst nicht als „bloße Erzählung der Zeitfolge, und der Veränderungen in derselben“ zu verstehen und zu beschreiben, sondern fasste Geschichtsschreibung als „einen Versuch eines Lehrgebäudes liefern zu wollen“ auf (Herder 1985–2000 I: 311). Seine Vorstellungen über die Bedeutung des Historischen für die Literaturgeschichte, die in der 1782/1783 erschienenen Abhandlung *Vom Geist der ebräischen Poesie* zur Entfaltung kommt, finden sich bereits in den frühen Schriften *Über die neuere Deutsche Literatur* aus den Jahren 1766/1767 sowie den 1769 veröffentlichten *Kritischen Wäldern*. Die weitreichenden Auswirkungen dieser geschichtsphilosophischen Reflexionen prägen auch Goethes Anschauung der literarischen Erscheinungen seiner Gegenwart, die er in der Folge in ihrer Historizität zu verstehen und einzuordnen bestrebt ist (Haase 1965). Vor allem aber öffnen sie den Blick auf einen Bereich, der in den ästhetischen Diskursen des aufgeklärten Jahrhunderts in der deutschen Literatur bis dahin nur geringe Beachtung gefunden hatte. Goethe schreibt hierzu in seinen Erinnerungen:

Die hebräische Dichtkunst, welche er [Herder] [...] geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie, gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privatertheil einiger, feinen, gebildeten Männer. Ich verschlang das alles, und je heftiger ich im Empfangen, desto freigebiger war er im Geben, und wir brachten die interessantesten Stunden zusammen zu. [...] Was die Fülle dieser wenigen Wochen betrifft, welche wir zusammen lebten, kann ich wohl sagen, daß alles, was Herder nachher allmählich ausgeführt hat, im Keim angedeutet ward, und daß ich dadurch in die glückliche Lage geriet, alles was ich

bisher gedacht, gelernt, mir zugeeignet hatte, zu komplettieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern. (FA I 14: 445f.)

## 2.

Wenngleich der Inhalt und der Verlauf der Gespräche, die Herder und Goethe zwischen September 1770 und April 1771 führten, weder durch Briefberichte noch durch Tagebuchaufzeichnungen dokumentiert ist, formuliert die Schrift *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, die Herder zwei Jahre später in der Sammelschrift *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* veröffentlichte, Gedanken, die er in den vorangegangenen Jahren zur Volksdichtung entwickelt hatte und die wahrscheinlich auch Gegenstand der Unterredungen in Straßburg waren. Hier ist auch die wesentliche begriffliche und konzeptionelle Bestimmung des Volksliedes zu finden, die auf Goethe und auf seine Zeitgenossen wirkte. Neben der Emotionalität und Leidenschaft, der Naivität – im Sinne einer Unverstelltheit und Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks – und der Spontaneität, betonen die Briefe über Ossian die Bedeutung der Handlung und des Dramatischen als Merkmale des volkstümlichen Liedes. Zugleich akzentuieren sie das Rhythmische der Lieder, die solchermaßen nicht nur sangbar sondern auch tanzbar seien.

Herder greift zur Darstellung seiner Ideen auf das in seiner Epoche beliebte Medium des Briefes zurück. Indem der Empfänger der Korrespondenzen ungenannt bleibt und auf diese Weise der lebenswirkliche Ursprung der Schreiben betont wird, unterstreicht er die Authentizität der entwickelten Überlegungen. Der Leser rezipiert die Briefe nicht nur im Hinblick auf ihren Gehalt, sondern nimmt zugleich – im Sinne der empfindsamen Ästhetik des Briefes – Teil an den Empfindungen und Anschauungen des Schreibenden.

Wissen Sie also, daß, je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist, (denn mehr heißt dies Wort doch nicht!) desto wilder, d. i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein! Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist: desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht, und tote Lettern Verse sein: vom lyrischen, vom lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Sylben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie, und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören, und mit diesem verschwinden – davon, und davon allein hängt das Wesen,

der Zweck, die ganze wundertätige Kraft ab, <die> diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein! (Herder 1985–2000 2: 452)

Herders Beschäftigung mit den Liedern der Völker gründet jedoch nicht nur auf einem literarhistorischen Interesse, sondern ist wesentlich mit dem programmatischen Anspruch verbunden, in der Auseinandersetzung mit dichterischen Zeugnissen der Vergangenheit Impulse für die Literatur und das Leben seiner Gegenwart zu gewinnen. In diesem Sinne erläutert er:

Freilich sind unsre Seelen heut zu Tage durch lange Generationen und Erziehung von Jugend auf anders gebildet. Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur; wir dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen; sondern erkünsteln uns entweder Thema, oder Art, das Thema zu behandeln, oder gar beides – und haben uns das schon so lange, so oft, so von früh auf erkünstelt, daß uns freilich jetzt kaum eine freie Ausbildung mehr glücken würde, denn wie kann ein Lahmer gehen? (Herder 1985–2000 2: 474)

In der Konsequenz der Vorstellungen, deren gedankliche Kontur Herder einerseits in der Auseinandersetzung mit den sprachphilosophischen Schriften Hamanns bereits in Riga und Königsberg entwickelte und zu denen er andererseits durch die Lektüre der Werke des französischen Philosophen Jean Jacques Rousseau angeregt wurde, liegt auch die Idee, Zeugnisse der Volksdichtung zu sammeln – zumal der englische Bischof Thomas Percy mit seiner Sammlung *Reliques of Ancient English Poetry*, die 1763 erschienen war und auf die Herder immer wieder rekurriert, hierfür ein programmatisch nachwirkendes Beispiel in der Literatur gegeben hatte:

In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben gewiß nichts nachgeben würden; nur wer ist der sie sammle? der sich um sie bekümmre? sich um Lieder des Volks bekümmre? auf Straßen, und Gassen und Fischmärkten? im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandiert, und oft schlecht gereimt sind? wer wollte sie sammeln – wer für unsre Kritiker, die ja so gut Sylben zählen und skandieren können, drucken lassen? (Herder 1985–2000 2: 480)

Herder formuliert zwar die Forderung, Lieder „auf Straßen, und Gassen und Fischmärkten“ zusammenzutragen, dies darf jedoch nicht darüber



hinwegtäuschen, dass sein Volkslied-Begriff nicht zwischen Liedern und Gedichten unterscheidet, die anonym mündlich tradiert worden sind, indem ihr Verfasser unbekannt ist, und solchen Werken, deren Verfasser zwar benannt waren, da ihre Form und metrische Struktur, Ton und Gehalt sich jedoch dem Ideal des Volkstümlichen annähern, aber gleichwohl als Volksdichtungen aufgefasst werden. In diesem Sinne finden sich in der Lieder-Sammlung, die Herder 1778 in Leipzig veröffentlicht hat, gleichermaßen anonym überlieferte Volkslieder wie volkstümliche Kunstlieder.

Damit spiegelt sich in den Ossian-Briefen eine Konzeption der Volksdichtung, die nicht nur die Sammeltätigkeit und philologische Arbeit der romantischen Generation bestimmt hat, sondern bis in das 20. Jahrhundert wirkungsmächtig geblieben ist. Mit der Idee, dass sich im Volk das Einfache und Naive, das Natürliche und Wahre gleichsam als Unterströmung der Kunstdichtung, ihrer ästhetischen Moden und Verfeinerungen, erhalten habe, verbindet sich die implizite Vorstellung, dass der Volksdichtung das Potential immanent sei, der Literatur eine neue, ursprüngliche Kraft und Richtung zu geben. Die Emphase, mit der Herders Briefe die Sinnlichkeit und unverstellte Natürlichkeit des Volksliedes hervorheben, spiegelt eine Haltung, die in der Nachfolge Jean Jacques Rousseaus nach Alternativen zu jenem rationalistischen Zivilisationsoptimismus sucht, dessen Fehler und Unzulänglichkeiten im Prozess der Aufklärung unübersehbar geworden sind.

### 3.

Goethe haben diese Überlegungen, mit denen Herder ihn im Verlauf jener Wochen und Monate in Straßburg vertraut machte, da der jüngere dem älteren während der Behandlung seiner Augenleiden Gesellschaft leistete, nachhaltig beeinflusst. Bereits wenige Wochen nach der Promotion zum Licentiatum Juris, mit der er sein Studium abschloss, übersandte Goethe dem Freund im September 1771 aus Frankfurt eine Handschrift mit zwölf Volksliedern, die er während seines Aufenthaltes im Elsass, dessen Anregungen aufnehmend, gesammelt hatte.

Dass ich Ihnen geben kann was Sie wünschen, und mehr als Sie vielleicht hoffen, macht mir eine Freude, deren Sie mich so wenig, als eines wahren Enthusiasmus fähig glauben können, nach dem Bilde das Sie Sich einmal von mir haben machen müssen. Genug ich habe noch aus Elsas zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereyen aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht habe. Ein Glück! denn ihre Enckel singen alle: ich liebte nur Ismenen. Sie waren Ihnen

bestimmt; Ihnen allein bestimmt; so dass ich meinen besten Gesellen keine Abschrift auf's dringendste Bitten erlaubt habe. Ich will mich nicht aufhalten, etwas von ihrer Fürtrefflichkeit, noch von dem Unterschiede ihres Wehrtes zusagen. Aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen, alle Mädchen die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen [...]. (FA II 1: 239f.)

Während der Fahrten und Wanderungen, die Goethe zwischen September 1770 und August 1771 von Straßburg aus durch das Ober- und Unterelsass unternommen hat, muss er die in dem Manuskript enthaltenen Lieder zusammengetragen haben. Da es eher unwahrscheinlich ist, dass die Einheimischen einem durch Dörfer und Weiler wandernden Studenten so offen begegneten, ihm ihre Lieder mitzuteilen und dies zudem mit sprachlichen Problemen verbunden gewesen wäre, bedurfte es eines „Vermittlers oder einer Vermittlerin“, um „die alten Mütterchen zu bewegen, einen Teil ihres Repertoires einem Fremden anzuvertrauen“ (Goethe-Handbuch 1996–1999 4: 1007). Ob diese Aufgabe im Frühjahr und Sommer des Jahres 1771 Friederike Brion übernommen haben mag und die Sammlungen folglich im Umkreis von Sesenheim erfolgten, muss Vermutung bleiben. Möglicherweise verdankt Goethe einen Teil seiner Lieder auch Wallfahrern, die zum Odilienberg pilgerten, aus dem Elsass stammenden Kommilitonen, „ein oder zwei Texte wohl auch [...] schriftlichen Vorlagen, etwa Fliegenden Blättern“ (Volkslieder 1982: 72). In jedem Fall aber spiegelt sich in dem an Herder adressierten Schreiben, das Goethe seinem Manuskript beilegt, jene Stilisierung der Sammeltätigkeit als Begegnung mit dem Volk, die, indem sie noch von den Brüdern Grimm hervorgehoben wird, sich als ein langlebiger Topos philologischer Arbeit erweisen sollte. So schreiben Jacob und Wilhelm Grimm in der auf den 3. Juli 1819 datierten Vorrede zu den *Kinder- und Hausmärchen*:

Gesammelt haben wir an diesen Märchen seit etwa dreizehn Jahren, der erste Band, welcher im Jahr 1812 erschienen, enthielt meist was wir nach und nach in Hessen, in den Main- und Kinziggegenden der Grafschaft Hanau, wo wir her sind, von mündlichen Überlieferungen aufgefaßt hatten. Der zweite Band wurde im Jahre 1814 beendet, und kam schneller zu Stande, teils weil das Buch selbst sich Freunde verschafft, die es nun, so sie bestimmt sahen was und wie es gemeint wäre, unterstützten, teils weil uns das Glück begünstigte, das Zufall scheint, aber gewöhnlich beharrlichen und fleißigen Sammlern beisteht. Ist man erst gewöhnt auf dergleichen zu achten, so begegnet es doch häufiger als man sonst glaubt, und das ist überhaupt mit Sitten Eigentümlichkeiten Sprüchen und Scherzen des Volkes der Fall. (Kinder- und Hausmärchen 1985: 14f.)

Herder, der in diesen Jahren an einem Band „Alter Volkslieder“ arbeitete, nahm fünf der ihm von Goethe übersandten Texte in die geplante Sammlung auf. In den *Volksliedern*, die 1778 erschienen, veröffentlichte er schließlich drei der Lieder, die Goethe aus dem Elsass mitgebracht hatte: Neben dem *Lied vom jungen Grafen*, das den Band eröffnete, edierte er das *Lied vom Herrn von Falckenstein* und das *Lied vom eifersüchtigen Knaben*. Die von Herder besorgte Ausgabe dieser drei elsässischen Lieder bildete auch die Grundlage für die Aufnahme der Texte in das von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebene *Des Knaben Wunderhorn*.

Goethe hat jedoch nicht nur die Liedtexte verzeichnet. Er brachte aus dem Elsass – im Sinne der Positionen Herders, der die Bedeutung des gesanglichen Vortrages für die Wirkung und Wirksamkeit der Lieder betonte – auch die Melodien mit, die mit den Liedern tradiert wurden. So schreibt er in seinem bereits zitierten Begleitschreiben an Herder: „[...] meine Schwester soll Ihnen die Melodien die wir haben, sind NB die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat sie soll sie Ihnen abschreiben.“ (FA II 1: 240) Wenngleich Herder – und in seiner Nachfolge auch Goethe – Text und Melodie des Volksliedes als eine Einheit betrachteten, fanden die Melodien keine Aufnahme in die Sammlung des Jahres 1778. Auch ist die im Brief erwähnte Notenschrift durch Cornelia Goethes Hand nicht überliefert, so dass einzig die Beschreibungen der Melodien, die Herder den drei ausgewählten Texten beistellt, von deren Gestalt zeugen.

Dieser Verlust ist auch deshalb bemerkenswert, da Herder wiederholt die Konjunktion von Text und Melodie betont hat. So schreibt er in seinem 1777 im zweiten Band des Deutschen Museums veröffentlichten Aufsatz *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*:

Alle unpolizierte Völker *singen* und *handeln*; was sie handeln, singen sie und singen Abhandlung. Ihre Gesänge sind das Archiv des Volks, der Schatz ihrer *Wissenschaft* und *Religion*, ihrer *Theogonie* und *Kosmogonien* der Taten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe. [...] Nur sie müssen es geben, wie es ist, in der Ursprache und mit gnugsamer Erklärung, ungeschimpft und unverspottet, so wie unverschönt und unveredelt: wo möglich mit Gesangsweise und Alles, was zum Leben des Volks gehört. (Herder 1985–2000 2: 560f.)

#### 4.

Das von Goethe angefertigte Manuskript ist wohl das älteste, schriftliche Zeugnis elsässischer Volkslieder. Die zweiunddreißigseitige Handschrift beinhaltet

elf umfangreichere Balladen sowie eine, das Heft beschließende Zugabe, die heiterer Natur ist. Zwar sind über das Vorgehen Goethes keine Zeugnisse überliefert, jedoch deutet der Umstand, dass seine Sammlung ausschließlich strophisch gegliederte Erzähllieder umfasst, auf eine Präferenz für die Gattung. Das zwölfte Lied ist in diesem Zusammenhang eher als eine Art „Drauffiedchen“ zu verstehen, in dem Sinne jener Texte, die „im gemeinschaftlichen und geselligen Gesang“ des mündlichen Vortrages „auf ernste Lieder“ folgten (Volkslieder 1982: 89).

Und an dem ersten Inhalt der Balladen besteht kein Zweifel: Das *Lied vom Herrn von Falckenstein* erzählt von der Begegnung des adligen Herrn mit einer schönen Magd. Sie steht in der Nacht einsam am Wegesrand. Heimkehrend spricht er sie an. Auf das Angebot, mit ihm heimzureiten, reagiert sie mit dem Hinweis auf ihren Liebsten, den er im Turm seiner Burg unschuldig gefangen hält. Nach einer Wechselrede, welche den Text wesentlich strukturiert und solchermaßen den Hauptteil der Ballade bildet, erklärt sich der Herr von Falckenstein unter der Bedingung, dieser müsse mit seiner Gefährtin das Land verlassen, bereit, den Gefangenen ziehen zu lassen. Die schöne Magd antwortet daraufhin ebenso stolz wie abweisend:

Wohl aus dem Land da zieh ich nicht,  
 Hab niemand was gestohlen,  
 Und wenn ich was hab liegen lahn  
 So darf ich's wieder holen. (FA I 1: 104)

In den deutlich ausgearbeiteten Kontrasten von Oben und Unten, Burg und Haide, Herr und Magd, Mann und Frau, Gefangenschaft und Freiheit, Nacht und Tag, erotischem Begehren und Moral, Schuld und Unschuld, die durch das Dialogisch-Antithetische noch betont werden, thematisiert die Ballade nicht nur den Unterschied der Stände, sie formuliert – und in der beschließenden Replik der Magd wird dies besonders deutlich – vor allem eine Kritik an den ungerechten sozialen Verhältnissen, dem „Despotismus des Feudalherrn“ und der ihm unterstehenden Gerichtsbarkeit (Goethe-Handbuch 1996–1999 4: 1007).

Ohnehin sind Liebe und Begehren vor dem Hintergrund der die Lebenswirklichkeit bis in das 18. Jahrhundert bestimmenden, feudalen Gesellschaftsordnung wiederkehrende Themen in sämtlichen Balladen der Sammlung, auch wenn „Sozialkritik“ nur in wenigen Texten explizit formuliert wird und „meist verhalten“ bleibt (Goethe-Handbuch 1996–1999 4: 1007). Besonders deutlich wird dies in dem *Lied vom jungen Grafen*. Wiederum steht die Gestalt einer Frau aus dem Volke im Zentrum des Textes. Ihrer überdrüssig offeriert ihr ein junger Graf einen vergifteten Trank. Sie weigert sich jedoch, den angebotenen

Kelch zu leeren und geht statt dessen als Nonne in ein Kloster. Von übermäßigem Selbstbewusstsein erfüllt, ruft der Graf ihr nach:

Willst du ietzt in ein Kloster gehn,  
 Willst Gottes Dienerinn seyn.  
 So geh in Gottes Nahmen  
 Deins gleichen giebts noch mehr. (FA I 1: 107)

Dann aber, in der Einsamkeit der Nacht, schlaflos, bedrängen ihn Zweifel und er sieht ein, dass „sein Herz allerliebster Schatz/Ins Kloster gezogen“ ist (FA I 1: 107). Er lässt sein Pferd satteln, reitet zu ihr, erbittet empfangen zu werden; dies geschieht zwar, aber er muss erkennen, dass Besinnung und Reue zu spät erfolgt sind und er die geliebte Frau verloren hat. Nun ist er nicht mehr der junge, übermütige Graf, sondern nur noch ein trauriger Knabe:

Der Knab er setzt sich nieder,  
 Er sass auf einem Stein,  
 Er weint die hellen Tränen  
 Brach ihm das Herz entzwey. (FA I 1: 107)

Und das lyrische Ich, das bereits in der Eingangsstrophe seine distanziert-betrachtende Perspektive auf das Geschehen betont hat, fügt noch eine Schlussstrophe an, deren didaktischer Gestus, einem Epimythion gleich, die Lehre aus dieser bildhaften Erzählung zieht:

So solls den stolzen Knaben gehn  
 Die trachten nach grossem Gut.  
 Nimm einer ein schwarzbraun Maidelein,  
 Wie's ihm gefallen thut. (FA I 1: 107)

Indem das Mädchen aus dem Volk als eine Chiffre für das Reine, das Unschuldige, das Wahrhaftige gedeutet wird, indem der Feudalherr dafür büßen muss, die Macht und Wahrheit der Liebe zu verkennen, thematisiert auch diese Ballade die sozialen Konflikte und Ungerechtigkeiten der ständischen Ordnung. Zugleich aber spiegelt sich in dem *Lied vom iungen Grafen*, wie auch in den anderen Texten der Sammlung, die Vorstellung von dem Natürlichen und Ursprünglichen, das sich im Volk bewahrt hat. Die sozialkritischen Momente der Balladen sind auch in diesem Verständnis als Sinnbilder jener Zivilisationskritik zu deuten, der Herder in der Nachfolge Rousseaus durch die Rückbesinnung auf die Volkspoesie zu begegnen suchte.

## 5.

Zum einen mag die Präferenz für Balladen, die in Goethes Straßburger Sammlung zum Ausdruck kommt, dem Geschmack der Zeit geschuldet gewesen sein. Denn in Anlehnung an Vorbilder aus der englischen und schottischen Literatur fand die Gattung in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch im deutschen Sprachraum Verbreitung. Zum anderen dokumentiert sie Goethes Orientierung an den theoretischen Überlegungen Herders, der in der Behandlung von dramatischen Konflikten und Handlungsabläufen ein wesentliches Merkmal volkstümlicher Dichtungen erkannte. Nicht zuletzt aber zeigt sich in der Verbindung von Lyrischem, Epischem und Dramatischem die Hinwendung Goethes zur Gattung der Ballade, die auch mit Entwicklungstendenzen seines eigenen literarischen Werkes korrespondiert.

So haben formale, inhaltliche und poetologisch-programmatische Elemente des Volksliedes Konzeption und Gehalt des *Götz von Berlichingen*, des *Ur-Faust* oder des Singspiels *Die Fischerin* aus dem Jahr 1792 ebenso geprägt wie das dichterische Schaffen. Gedichte wie *Das Heidenröslein* oder die im Nachklang an die Begegnung mit Friederike Brion entstandenen lyrischen Stücke sind in ihrer Bildlichkeit und im Hinblick auf die verwandten Stilmittel wesentlich auf Vorbilder aus diesem Bereich bezogen. Besonders anschaulich wird dieser Aspekt jedoch im Hinblick auf Goethes Balladen-Produktion.

Während einer Fahrt über die Lahn und den Rhein, die Goethe im Juli des Jahres 1774 in Begleitung des Philanthropen Johann Bernhard Basedow, des Theologen Johann Caspar Lavater und des Zeichners und Radierers Georg Friedrich Schmoll unternahm, entstand eine frühe Fassung jenes Liedes, das Gretchen des Abends in ihrem Zimmer singt, kurz bevor sie das unheilvolle, von Faust und Mephistopheles in ihrem Schrein deponierte Schmuckkästchen entdeckt (Beutler 1980: 309–313 und Goethe-Handbuch 1996–1999 1: 132). Es liegt ein ganz eigener Zauber über dieser in das Dämmerlicht des entschwindenden Tages gehüllten Szene: Das Mädchen entkleidet sich, es ist ihr, sie „weiß nicht wie“, und – ganz unvermittelt – beginnt sie zu singen (FA I 7.1: 117). Ebenso überraschend ist der balladeske Ton, der mit den Worten „Es war ein König in Thule“ bereits in der ersten Zeile dieses Liedes aufscheint. Die Stimme, die in diesen Versen spricht, die von einer vergangenen Zeit und einer verlorenen Liebe erzählt, diese Stimme, gehalten im Präteritum und ebenso müde und ergeben wie der alte König, der am Ende seines Lebens endlich frei von der Hoffnung ist auf das Kommende und – gleich dem „goldnen“, dem „heiligen Becher“, den er in die Fluten wirft – absinkt in die Tiefe seiner Vergangenheit, diese Stimme steht in einem merkwürdigen Kontrast zu dem klaren, dem hellen Ton des jungen Mädchens, das dieses Lied anstimmt (FA I 7.1: 118).

Und doch liegt in den Versen, jenseits der beeindruckenden Pracht des hohen Schlosses am Meer und jenseits der vollkommenen Machtfülle dieses alten Königs, der die Reichtümer seines Landes an die Erben verteilt, ein Moment höchster Einfalt und Unschuld, das mehr auszusagen vermag über das Wesen Gretchens als eines jener bis in das 19. Jahrhundert verbreiteten gefühlvoll-empathischen Abendlieder, die man sich in dieser Szene ebenfalls vorstellen könnte, oder als ein großangelegter Monolog (vgl. Staiger: Goethe 1: 241 und Ross 1991: 544). (Gretchen hat zu dem Zeitpunkt in der Tragödie des Doktor Faust, da sie anhebt das Lied zu singen, ohnehin nur vierzehn Zeilen gesprochen.) Zugleich wird, indem die Figuren des jungen Mädchens und des alten Königs dialektisch aufeinander bezogen sind, die Würde betont, die aus dem Unbedingten der Unschuld und dem Unverbrüchlichen der Treue erwächst (vgl. Fairley 1953: 47f.):

Es war ein König in Thule  
 Gar treu bis an das Grab,  
 Dem sterbend seine Buhle  
 Einen goldnen Becher gab. (FA I 7.1: 118)

Die Bezeichnung „Buhle“ lässt – verstärkt durch den Endreim – den Ton in das Numinose und Dunkle absinken, während ihre auf ältere Bedeutungen des Wortes verweisende semantische Ambivalenz zugleich eine hintergründig ironische Vorausdeutung auf das Schicksal Gretchens beinhaltet (Deutsches Wörterbuch 1854–1962 2: 498).

Die Ballade berichtet nichts von der vergangenen Liebe des Königs, sondern ist von einem wunderbaren Zartgefühl, das sich mit Andeutungen begnügt. Stattdessen erzählt der *Becher* von dieser verlorenen Liebe und versinnbildlicht ihre auch die späten Tage des alten Mannes überstrahlende Kraft. So vermag der König, alle Macht und allen Reichtum fortzugeben an die Erben, als gleichsam wertlose und – der Ton der Vergeblichkeit deutet dies an – als lange schon sinn- und bedeutungslos gewordene Requisiten seiner Existenz. Der Becher aber, der an die geliebte Frau, an die Verlorene erinnert, diesen Becher kann er als das einzig ihm Verbliebene nicht weiterreichen. Er trinkt noch einmal aus ihm, leert ihn bis zur Neige, bevor er ihn hinunterwirft „in die Flut“. Und – auch hier deutet das Lied nur an, spielt nur mit dem Ungesagten, vielleicht auch Unsagbaren – nachdem er ihn ein letztes Mal geleert hat, stirbt er: „Die Augen täten ihm sinken,/Trank nie einen Tropfen mehr.“ (FA I 7.1: 118)

Dem Geschehen haftet nicht nur ein Moment des Unausweichlichen und Schicksalhaften an, das für die Volksballade kennzeichnend ist, die Handlungen des Königs, das Mahl im Kreis der getreuen Ritter und das Leeren des

Bechers, haben eine sakrale Anmutung, die mit den Zeilen „Und warf den *heiligen* Becher/Hinunter in die Flut“ [Hervorhebung S. S.] in der vorletzten Strophe explizit wird (FA I 7.1: 118). Indem das Einmalige dieser Liebe bewahrt bleibt, indem ihr Geheimnis in dem Becher symbolisiert wird, erlangt auch dieser eine sakrale Konnotation. Er ist dem König nicht nur ein Sinnbild des lang Verlorenen, ihn beim Mahl zu leeren, ist ihm eine rituelle Vergegenwärtigung des Vergangenen:

Er leert ihn jeden Schmaus;  
Die Augen gingen ihm über,  
So oft er trank daraus. (FA I 7.1: 118)

Goethe verdankt diese ebenso ungewöhnliche wie eindruckliche Formulierung der Bibel-Übersetzung Martin Luthers. Als Jesus an das Grab des Lazarus tritt, steigen ihm Tränen in die Augen und er muss weinen. Der Reformator übersetzt die Passage mit den Worten: „Und Jesu gingen die Augen über. Da sprachen die Juden: Siehe, wie hat er ihn so liebgehabt!“ (Joh. 11, 35f.) Auch diese semantische Referenz stellt das Geschehen der Ballade in einen religiösen Kontext. Ebenso behutsam wie leise singt Gretchen von der salvatorischen Macht der Liebe und reflektiert damit auch jene auf das Transzendente verweisende Stellvertreterfunktion, die dieser im Prozess der Aufklärung erwachsen ist (vgl. Goethe-Handbuch 1996–1999 1: 133).

Ein alter König und eine junge Frau, ein Schloss am Meer, ein Kelch als Dingsymbol, das Schicksalhafte der Liebe, die Treue und der Tod sind nicht nur wiederkehrende Themen oder Motive der Balladen, die Goethe im Elsass gesammelt hat, sie finden sich auch in jenen Texten, die aus dem englischen Sprachraum während dieser Jahre in das Deutsche übertragen worden sind. Nicht zuletzt deuten die Antithesen und Kontraste sowie sprachliche Mittel, wie die Verwendung des altertümlichen Begriffs „Buhle“, auf Abhängigkeiten und Konvergenzen zum Volkslied.

## 6.

In der Folge seiner Begegnung mit Herder hat Goethe bis in die Epoche seines Spätwerkes wiederholt über das Volkslied und seine Bedeutung für die Literatur und das eigene dichterische Schaffen nachgedacht. So liest sich eine jener Sentenzen aus den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, die im zweiten Buch des Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* aus dem



Jahr 1829 eingerückt ist, wie ein Kommentar zu dem Einfluss volkstümlicher Werke auf die eigene Dichtungsart: „Eigentlichster Wert der sogenannten Volkslieder ist der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind. Dieses Vorteils aber könnte der gebildete Dichter sich auch bedienen, wenn er es verstünde.“ (FA I 10: 569) Die nachfolgende Betrachtung führt den Gedanken weiter, dort heißt es: „Hierbei aber haben jene immer das voraus, daß natürliche Menschen sich besser auf den Lakonismus verstehen als eigentlich Gebildete.“ (FA I 10: 569)

In seiner Rezension der von Achim von Arnim und Clemens Brentano veröffentlichten Sammlung alter deutscher Lieder *Des Knaben Wunderhorn*, die Goethe im Januar 1806 in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* publiziert, ist zwar weiterhin erkennbar, dass seine Überlegungen zum Volkslied auf Herders Betrachtungen bezogen sind und von diesen ausgehen. Zugleich aber spiegeln sich in dem Text eigene Akzentuierungen. So hat das Sammeln von Zeugnissen der Volkskunst nicht nur eine Funktion für die Literatur, die durch das Beispiel des in den Liedern bewahrten Natürlichen Kraft und Eigenständigkeit wiederzuerlangen vermag. Goethe beschreibt zugleich einen reziproken Prozess, in dem das Lied, das aus dem Volk stammt, wiederum auf das Volk zurückwirkt, also eine erzieherisch-didaktische Funktion hat. Die im *Wunderhorn* gesammelten Lieder sollen – und hier formuliert Goethe auch eine kritische Invektive gegen den „romantischen Subjektivismus“ – nicht nur auf den Einzelnen wirken, sondern auf die Gemeinschaft des Volkes (Goethe-Handbuch 1996–1999 4: 1110). Im Gegensatz zu dem wirkungsästhetisch elitären Anspruch der romantischen Dichter und ergänzend zu seinen frühen Positionen betont Goethe das diesem Bereich der Literatur immanente volksaufklärerische Potential der Volksdichtung. Er schreibt:

Würden dann diese Lieder, nach und nach, in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie, allmählich, belebt und verherrlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen: so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt, und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen. (FA I 19: 253f.)

Bemerkenswert ist auch, dass er sich im Kontext seiner wohlwollenden Rezension auch kritisch mit dem Begriff des Volksliedes als solchem auseinandersetzt. Indem Goethe darlegt, dass die Lieder nur sehr bedingt im Volk entstanden und vom Volk (mündlich) tradiert worden sind und damit die bereits bei Herder angelegte Hypostasierung des Ursprünglichen hinterfragt, distanziert er

sich von den Auffassungen Achim von Arnims und Clemens Brentanos, welche die Ideen Herders in die neue Zeit überführten und im Sinne der romantischen Stilisierung der Natur instrumentalisierten:

Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk, noch fürs Volk gedichtet sind, sondern weil sie so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, daß der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge faßt, behält, sich zueignet und mit unter fort-pflanzt – dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend fürs Alter hat. Hier ist die Kunst mit der Natur im Konflikt, und eben dieses Werden, dieses wechselseitige Wirken, dieses Streben scheint ein Ziel zu suchen, und es hat sein Ziel schon erreicht. Das wahre dichterische Genie, so es auftritt, ist in sich vollendet, mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunkeln und trüben Elemente oft herrlicher, als es später im klaren vermag. 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 glauben. (FA I 19: 265f.)

Trotz dieser kritischen Gedanken ist Goethe die „frühere Vorliebe für eigenthümliche Volksgesänge [...] späterhin nicht abhanden gekommen, vielmehr [...] durch reiche Mittheilungen von vielen Seiten her nur gesteigert worden“, wie er selbst bekennt (WA I 41.2: 20). Bereits in den Sammlungen Herders diente das Interesse an den Zeugnissen der Volksliteratur nicht der Unterscheidung einer kulturellen Überlieferung von der anderen, der Abgrenzung einer Nation von der anderen, sondern verfolgte das Ziel, sich einem – im Sinne Hamanns – gedachten Ursprung der menschlichen Sprache und Kultur zu nähern. Dieser philosophisch-anthropologische Ansatz aus dem Geist des aufgeklärten 18. Jahrhunderts wird von Goethe im Diskurs des frühen 19. Jahrhunderts fortgeschrieben und weiterentwickelt. So regt er am Ende seiner *Wunderhorn*-Besprechung an:

Brächten sie uns noch einen zweiten Teil dieser Art deutscher Lieder zusammen, so wären sie wohl aufzurufen, auch was fremde Nationen, Engländer am meisten, Franzosen weniger, Spanier in einem anderen Sinne, Italiäner fast gar nicht, dieser Liederweise besitzen, auszusuchen, und sie im Original und nach vorhandenen oder von ihnen selbst zu leistenden Übersetzungen darzulegen. (FA I 19: 266)

Das Volkslied hat also nicht nur das Denken Goethes im Hinblick auf Möglichkeiten seines eigenen dichterischen Werkes bereichert. Spätestens mit der Rezension der romantischen *Wunderhorn*-Sammlung wird sichtbar, dass er die Volksdichtung auch als einen wesentlichen Bestandteil der Weltliteratur verstanden hat. „Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt“, notiert Johann Peter Eckermann unter dem Datum des 31. Januar 1827 eine Äußerung Goethes. „Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles.“ Und weiter. „National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ (FA II 12: 224f.)

Goethe betrachtete im Rekurs auf Johann Gottfried Herder und in bewusster Opposition zu den romantischen Deutungen der Literaturgeschichte die Volksdichtung als einen „wichtigen Bestandteil der Poesie“ im Sinne einer Weltliteratur. Dies aber ist ein eigenes Thema und eines eigenen Aufsatzes wert.

### Bibliographie

- Beutler (1980): Ernst Beutler: „Der König von Thule“ und die Dichtungen von der Loreley, in: ders.: Essays um Goethe. Hg. v. Christian Beutler. Zürich u. München: Artemis, S. 309–359.
- Deutsches Wörterbuch (1854–1962): Deutsches Wörterbuch. Begr. v. Jacob u. Wilhelm Grimm. 33 Bde. Leipzig: S. Hirzel.
- Fairley (1953): Barker Fairley: Goethes „Faust“. Six Essays. Oxford: Clarendon Press.
- Goethe-Handbuch (1996–1999): Bernd Witte (u. a.) (Hg.): Goethe-Handbuch. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler.
- Haase (1965): Klaus C. Haase: Goethe und die Anfänge der deutschen Literaturgeschichte. In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 27, S. 231–252.
- Herder (1985–2000): Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Martin Bollacher (u. a.). Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Kinder- und Hausmärchen (1985): Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837). Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Ross (1991): Werner Ross: Johann Wolfgang von Goethe „Es war ein König in Thule“. In: Werner Keller (Hg.): Aufsätze zu Goethes „Faust I“. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 544–550.

Staiger (1957): Emil Staiger: Goethe. Zürich u. Freiburg/Br.: Atlantis.

Volkslieder (1982): Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe. Wiedergabe der Weimarer Handschrift mit Transkriptionen und Erläuterungen hg. v. Hermann Strobach. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.

## **Goethe und die Antike. Der Paradigmenwechsel von *Prometheus* zu *Iphigenie***

*Manfred Leber*

Im umfangreichen Œuvre Johann Wolfgang von Goethes ragen zwei Werke heraus, die im Titel den Namen einer Figur der antiken Mythologie tragen: zum einen *Prometheus*, zum anderen *Iphigenie auf Tauris*. Von dieser Gemeinsamkeit abgesehen bieten sich die beiden wirkmächtigen Goethe-Dichtungen allerdings eher zu einer kontrastiven Darstellung an: Das eine ist eine rauschhafte Hymne in freien Rhythmen, das andere ein formvollendetes Drama in gebundenen Versen und geschlossen in den aristotelischen drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung. Hat Goethe mit *Iphigenie auf Tauris* seine klassische Phase begründet, ist *Prometheus* ein Schlüsselwerk seiner Sturm-und-Drang-Zeit. Avancierte der rebellische Titan, dem das Poem gewidmet ist, zu einer Ikone der Moderne, wurde der Name Iphigenies zum Inbegriff einer geradezu übermenschlichen Humanitätsidee, um die es in jüngerer Zeit etwas ruhiger geworden ist. War der spätere Goethe hinsichtlich seines *Prometheus* vor allem um Relativierung (so veröffentlichte er ihn nie ohne das ‚Gegengedicht‘ *Ganymed*) und um zeit- wie lebensgeschichtliche Einordnung bemüht (so in *Dichtung und Wahrheit*), setzte er mit *Iphigenie auf Tauris* Maßstäbe, an denen er im Grundsatz festhalten sollte. Die kritisch differenzierte Sicht des Prometheischen, wie sie erstmals in *Iphigenie* aufgezeigt werden kann, ist grundlegend noch für das Lebenswerk *Faust*, wie es neuerdings gesehen wird (hierzu etwa Jäger 2014: 570f.). Mit *Iphigenie* hat sich in Goethes dichterischem Schaffen ein Paradigmenwechsel vollzogen: nicht nur, aber auch was Goethes lebenslange Auseinandersetzung mit der Antike betrifft.

Über einen eingehenden Vergleich von *Iphigenie auf Tauris* mit *Prometheus* der Feinstruktur dieses Paradigmenwechsels nachzuspüren, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Mit diesem Ziel verbunden ist die Aussicht, über die vergleichende Analyse auch zu einem vertieften Verständnis beider Werke an sich zu gelangen. Bei *Iphigenie auf Tauris* wird aufgezeigt, wie überraschend vielschichtig dieses Schauspiel des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf Werke der attischen Tragödie Bezug nimmt, wobei die Protagonistin menschlich greifbarer wird als allgemein gesehen: menschlich dabei auch im Sinne von fehlbar, bevor sie zu ihrer wahrhaft humanen Entscheidung findet. Bei *Prometheus* andererseits soll noch einmal der blasphemische Impetus des Gedichts lebendig

werden, der in seiner Rezeptionsgeschichte weitgehend verlorengegangen, bei seiner Erstveröffentlichung aber das eigentlich Brisante gewesen ist.

*Iphigenie* lancierte Goethe in zwei Anläufen: zunächst 1779 für eine Auf-  
führung im exklusiven Rahmen des Weimarer Hoftheaters, bevor 1787, also  
acht Jahre später, umgeschrieben in Versen die definitive Fassung des Werks  
publiziert wurde. Seinen *Prometheus* hingegen, geschrieben vermutlich im  
Herbst 1773 oder 1774 (Sauder 1985: 868), hat der Autor nie zu veröffentlichen  
beabsichtigt. Die Erstpublikation erfolgte gegen seinen Willen und sorgte für  
Verdross. Dies war 1785 (Sauder 1985: 868) und damit im unmittelbaren Vor-  
feld von Goethes Arbeit an der definitiven Fassung seiner *Iphigenie* von 1786  
bis 1787 (Reinhardt 1990: 729f.). Die, soweit ich sehe, von der Forschung noch  
nicht in Betracht gezogene Möglichkeit, dass dies für Goethe auch der Anlass  
gewesen sein könnte, seiner letztgültigen *Iphigenie*-Fassung an zentraler Stelle  
eine *Prometheus*-Reminiszenz einzuarbeiten, ist Ausgangspunkt vorliegender  
*Iphigenie*-Interpretation. Auch im Weiteren wird sie andere Wege gehen als die  
altbekannteren.

Die hier akzentuierte *Prometheus*-Reminiszenz ist die auffälligste inhalt-  
liche Änderung der ansonsten durch Versifikation nach acht Jahren vor allem  
formal perfektionierten *Iphigenie*. Dass dabei die grausame Bestrafung des an-  
tiken Prometheus durch Zeus anklingt, die Goethe in seinem eigenen *Prometheus*  
ausgespart hat, ist wohl kaum anders denn als Distanzierung von seinem frühe-  
ren ‚antiken‘ Werk *Prometheus* zu deuten. Über die Funktion dieser Stelle im  
immanenten Handlungsgefüge hinaus verstehe ich die *Prometheus*-Reminiszenz  
in *Iphigenie* als Fingerzeig des Autors, seinen *Prometheus* im Verhältnis zu  
seinem späteren ‚antiken‘ Werk *Iphigenie* als Folie des Kontrasts zu sehen.  
Diesem Fingerzeig zu folgen, erscheint mir überfällig, zumal sich in der For-  
schung zu Goethes *Iphigenie* in den letzten vier Jahrzehnten die Tendenz  
abzeichnet, in diesem Werk den gleichen modernen Autonomie-Anspruch zu  
sehen wie im *Prometheus* (Exponenten dieser m. E. zu revidierenden For-  
schungsrichtung sind Rasch 1979 und Schmidt 2002).

Meine neue Sicht auf *Iphigenie auf Tauris* wird partiell auf Ergebnisse  
zurückgreifen, wie ich sie bereits in meinem Beitrag Goethes „*Iphigenie*“ und  
die griechische Tragödie vorgestellt habe (Leber 2011). Rundum neu sind die  
Ausführungen zu *Prometheus*, mit denen meine Darstellung des Paradigmen-  
wechsels von *Prometheus* zu *Iphigenie* beginnt. Unabhängig davon, ob ich  
mich auf Goethes *Iphigenie* oder die des Euripides beziehe, nenne ich die  
Göttin, deren Priesterin Iphigenie ist, einheitlich Artemis (also abweichend von  
Goethe, der sie mit dem römischen Namen Diane nennt).

## 1. *Prometheus*

### 1.1 Blasphemische Selbstermächtigung moderner Subjektivität

Eine kurze Erläuterung, wie der Titel dieses Abschnitts zu verstehen ist, sei vorausgeschickt. Unter Subjektivität verstehe ich mit Joachim Ritter das, was in Anlehnung an Georg Wilhelm Friedrich Hegel als dialektischer Gegenschlag zur Objektivierung der Welt in der modernen Gesellschaft gesehen werden kann:

Subjektivität – das Individuum in sich – erhält da als weltgeschichtliche Gestalt, in welcher Schönheit und Wahrheit in Gefühlen und Gesinnungen sich darstellt, ihre epochale Funktion, wo die aufkommende Gesellschaft den Hain zu Holz, den Tempel zu Stein, das Schöne zum Ding macht und so die Subjektivität hervortreibt, um innerlich im Gefühl und im Herzen das zu bewahren, was die Gesellschaft in ihrer Tendenz zur Verdinglichung fortgibt oder zu ideologischem Schein und Überbau destruiert. (Ritter 1974: 9)

Unter Blasphemie verstehe ich die Verspottung herkömmlicher Glaubensinhalte, auch wenn sie ‚nur‘ mit poetischen Mittel wie Symbolen, Anspielungen und Ironie erfolgt. – Im *Prometheus* kommt beides zusammen: Die Verabschiedung der alten religiös kodierten Welt geht einher mit einer blasphemisch triumphalen Selbstermächtigung moderner Subjektivität – einschließlich ihres schöpferischen Potenzials: des Genies.

Bedecke deinen Himmel, Zeus,  
 Mit Wolkendunst,  
 Und übe, dem Knaben gleich,  
 Der Disteln köpft,  
 An Eichen dich und Bergeshöhn;  
 Mußt mir meine Erde  
 Doch lassen stehn,  
 Und meine Hütte, die du nicht gebaut,  
 Und meinen Herd,  
 Um dessen Gluth  
 Du mich beneidest. (WA I 2: 76)

Der du bist im Himmel, so ist dieses Bild der ersten Strophe zu übersetzen, lass Wolken aufziehen, grolle mit Donner und tobe dich auf ungeschützten Berggipfeln und hochragenden Baumwipfeln mit deinen Blitzen aus, lass wie ein kleiner Junge deinen wild um sich, aber nur ins Leere schlagenden Machtphantasien ihren Lauf, mir kannst du nichts anhaben, der ich mir hier unten auf

Erden meine eigene, bescheidene, aber wohnliche, im besten Sinn des Wortes menschliche Welt eingerichtet habe: die irdische Welt meiner Hütte und meines Herds, dessen Glut im Gegensatz zum Feuerspektakel deiner Blitze, die Angst und Schrecken verbreiten, Wärme und Geborgenheit ausstrahlt. Sieh, was ich geschaffen habe, und erblasse vor Neid! Es ist eine ironische Umkehr des Vaterunser, eine Verdichtung von Attributen des antiken Göttervaters mit Attributen des christlichen Gottvaters, um sie der Lächerlichkeit preiszugeben, eine hinter- und abgründige Blasphemie, die sich am Ende der Hymne in ihrer letzten Strophe noch zugespitzt findet:

Hier sitz' ich, forme Menschen  
 Nach meinem Bilde,  
 Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
 Zu leiden, zu weinen,  
 Zu genießen und zu freuen sich,  
 Und dein nicht zu achten,  
 Wie ich! (WA I 2: 78)

Was hier vermittelt wird, ist die Vorstellung von der Erschaffung des Menschen nicht durch, sondern gegen den, der ganz oben thront – auch hier noch einmal die ironische Verdrehung einer Stelle aus dem christlichen Hauptgebet, nämlich des „dein Wille geschehe wie im Himmel so auch auf Erden“ wie auch der christlichen Vorstellung, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen habe. Diesen alten Gott der christlichen Vorstellung aber kann man schlichtweg vergessen, weil er für menschliche Gefühle, die irdischen Leiden und Freuden nicht im Geringsten empfänglich ist – und es nichts als verlorene Liebesmühe war, es in früher Kindheit überhaupt je erwartet zu haben, wie es in der Mitte des Gedichts heißt:

Da ich ein Kind war,  
 Nicht wußte wo aus noch ein,  
 Kehrt' mein verirrtes Auge  
 Zur Sonne, als wenn drüber wär'  
 Ein Ohr, zu hören meine Klage,  
 Ein Herz, wie mein's  
 Sich des Bedrängten zu erbarmen. (WA I 2: 76f.)

Sei es der antike Göttervater oder der christliche Gottvater, der nach anfänglichem Toben zwischenzeitlich ohne Glanz und Herrlichkeit in Tiefschlaf gefallen zu sein scheint: Er jedenfalls ist nicht die schöpferische Letztinstanz, die in



dieser Hymne gefeiert wird, sondern das Ich, das mit dem letzten Wort der letzten Strophe genannt wird, sowie das glühende Herz dieses aufbegehrenden Ichs, in dem göttliches Feuer seinen eigentlichen Bestimmungsort gefunden hat:

[...]  
 Hast du nicht alles selbst vollendet,  
 Heilig glühend Herz?  
 Und glühtest jung und gut,  
 Betrogen, Rettungsdank  
 Dem Schlafenden da droben? (WA I 2: 77)

Es ist eine Hymne auf die sich autonom setzende Subjektivität des Sturm-und-Drang-Menschen und ein Abgesang auf jegliche herkömmliche Autorität, einschließlich und insbesondere der religiösen.

## 1.2 Spektakuläre Veröffentlichung

Richtig verstanden hatte der *Prometheus* das Zeug zum Skandal. Hinzu kommt die spektakuläre Veröffentlichung: Sie erfolgte im Sommer 1785 (Sauder 1985: 868), also knapp zwölf Jahre, nachdem das Gedicht entstanden ist (zur Datierungsfrage siehe bereits oben ebd.), und ohne Einwilligung des Autors.

Goethe selbst hatte seinen *Prometheus* nicht zu publizieren beabsichtigt, sondern ließ ihn lediglich im Freundeskreis zirkulieren. Offensichtlich war ihm die Sache zu heiß. An den Pranger gestellt und öffentlich der Blasphemie bezichtigt zu werden, wollte er dann doch nicht in Kauf nehmen.

Was schließlich doch noch zur Veröffentlichung führte, kann man kaum anders denn als Kuriosum bezeichnen: Einer derer, die eine Abschrift hatten, war Friedrich Heinrich Jacobi. Dieser will sie Gotthold Ephraim Lessing kurz vor dessen Tod gezeigt haben, der sich angeregt vom Gedicht, so Jacobis Bericht, als Spinozist bekannt habe. Dies wollte Jacobi im öffentlichen Disput mit Moses Mendelssohn über die Frage, ob Lessing Spinozist gewesen sei, dann auch ins Feld führen. Brisant war das insofern, als Spinozas Pantheismus in der allgemeinen Wahrnehmung gleichbedeutend mit Atheismus war (Safranski 2013: 293). Seiner Publikation *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn* legte Jacobi den *Prometheus* als loses Blatt ein – mit Gebrauchsanweisung:

Das Gedicht Prometheus wird zwischen S. 48 und 49 eingehftet. Es ist besonders gedruckt worden, damit jedweder, der es in seinem Exemplar lieber nicht hätte, es

nicht darin zu haben braucht. Noch eine Rücksicht hat mich diesen Weg einschlagen lassen. Es ist nicht ganz unmöglich, daß an diesem oder jenem Orte meine Schrift, des Prometheus wegen, konfisziert werde. Ich hoffe, man wird nun an solchen Orten sich begnügen, das strafbare besondere Blatt allein aus dem Weg zu räumen. (Jacobi 2000: 328f.)

Wenn Jacobis Publikation und die darin getroffene Vorsichtsmaßnahme etwas bewiesen haben, dann welche Oppressionen (von Zensur bis empfindlicher Rufschädigung) in Deutschland am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung immer noch drohten, wagte man es, ‚ketzerische‘ Vorstellungen (von Pantheismus bis Atheismus) öffentlich zu äußern. Für Goethe dürfte die ungewollte Veröffentlichung seines *Prometheus* mittlerweile aber auch deshalb peinlich gewesen sein, weil er auch selbst nicht mehr vorbehaltlos hinter seinem Sturm- und-Drang-Werk stand. Gleichwohl beließ er es gegenüber Jacobi mit Brief vom 11. September 1785 bei mildem Tadel:

Ob Du aber wohl gethan hast mein Gedicht mit meinem Nahmen vorauf zu setzen, damit man ia bey dem noch ärgerlichern Prometheus mit Fingern auf mich deute, das mache mit dem Geiste aus der Dich es geheisen hat. (WA IV 7: 92f.)

Im Weiteren versuchte er das, was nun nicht mehr zu ändern war, mit seinem Freund Johann Gottfried Herder mit Humor zu nehmen: „Herder findet es lustig daß ich bey dieser Gelegenheit mit Lessing auf Einen Scheiterhaufen zu sitzen komme.“ (WA IV 7: 93)

War damit das letzte Wort in dieser Sache gesprochen? Um dieser Frage nachzugehen, sei zunächst auf ein Charakteristikum Goethes hingewiesen, das Thomas Mann in seinem Roman *Lotte in Weimar* von Goethes Sohn August (dort als Goethes einfühlsamen ‚Manager im Hintergrund‘ gezeichnet, der ihm die Alltagsgeschäfte abnimmt) ansprechen lässt (dort allerdings nicht auf Jacobi, sondern auf die Romantiker gemünzt):

Aber Vater gibt's ihnen, Sie können versichert sein, er gibt es ihnen unter der Hand, ob er sich gleich die Miene gibt, als achtete er der Beleidigungen nicht. Versteht sich, er ist zu weise und vornehm, sich auf literarische Händel einzulassen. [...] er hat nie mögen die Welt vor den Kopf zu stoßen und die ‚Mehrzahl guter Menschen‘, wie er sich gnädig ausdrückt, verwirren. Aber insgesamt war er immer ein Anderer noch als der große Schickliche, als den das Öffentliche ihn kannte – nicht artig und zugeständlich, sondern unglaublich frei und kühn [wie sein dichterisches Werk beweist, M. L.]. (Mann 2012: 264)

Wohl ist es das Goethe-Portrait einer dichterischen Fiktion, was ich hier zitiert habe. Das heißt aber nicht, dass es falsch sein muss. Sollte es gar den Nagel auf den Kopf getroffen haben, wäre zu erwarten, dass Goethe die eigentliche Auseinandersetzung um die Veröffentlichung wider Willen, wie er sie sich von Jacobi gefallen lassen musste, in seiner Dichtung führen wird: frei (im Sinne von erhaben über dem Gezänk der Welt) und kühn (weil man sich das Brechen gesellschaftlicher Tabus in poetischer Bildersprache eher leisten kann).

Das Werk, das der Veröffentlichung des *Prometheus* und dem Brief an Jacobi von Goethe folgt: *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel* im Sommer 1787. Zeitgenossen der spektakulären Veröffentlichung des *Prometheus* könnten gespannt gewesen sein: Wird das Ganze in Goethes Neuerscheinung noch einmal zum Thema?

## 2. *Iphigenie und Prometheus*

### 2.1 Die *Prometheus*-Reminiszenz in *Iphigenie*:

„Der Titanen,/Der alten Götter tiefer Haß auf euch,/Olympier“

Am Ende von Akt IV ist die Protagonistin von *Iphigenie auf Tauris* verzweifelt. Sie hadert mit den Olympiern, begehrt gegen sie auf:

O daß in meinem Busen nicht zuletzt  
Ein Widerwillen keime! der Titanen  
Der alten Götter tiefer Haß auf euch,  
Olympier, nicht auch die zarte Brust  
Mit Geierklauen fasse! [...] (WA I 10: 74, 1712–1716)

Iphigenie äußert Sympathie mit der Aversion der Titanen (zu welchem alten Göttergeschlecht Prometheus gehört) gegen die Olympier, was ja genau das Thema von Goethes früherem Werk *Prometheus* gewesen ist. Und diese Aversion respektive Sympathie lässt sich sogar genealogisch begründen: Als Ururenkelin von Tantalus, menschengewordenem, aber unsterblich gebliebenem Sohn des Zeus und mütterlicherseits Enkel des Titanen Kronos, ist Iphigenie entfernt auch mit den Titanen (also auch mit Prometheus) verwandt, die sich dem neueren Göttergeschlecht der Olympier beugen mussten.

Dem (Goethe-)gebildeten Leser von Goethes Zeitgenossenschaft dürfte auffallen sein, dass mit der *Prometheus*-Reminiszenz in *Iphigenie* ein Motiv der antiken Prometheus-Tragödie anklingt, das der Autor bei seinem rund zwei Jahre vor *Iphigenie* unter den dargestellten Umständen erschienenen *Prometheus* ausgespart hat: die grausame Bestrafung des Prometheus (was zu einer Hymne

auf Prometheus ja auch nicht gut gepasst hätte). Wenn Iphigenie sich fühlt, wie wenn ihr „die zarte Brust/Mit Geierklauen“ bedroht würde, so findet sich damit eine ihr, der Frau, angepasste Variante der Strafe des Prometheus angedeutet, dem vom Adler des Zeus der Unterleib malträtirt wird, um die Leber herauszuhacken. Wie bei Prometheus beinhaltet auch bei ihr das Bild gräulicher Marter die Verletzung eines Körperteils, der sich für die vom obersten Gott verhängte Qual aufgrund geschlechtsspezifischer Empfindlichkeit ‚empfiehlt‘. Zielt der Angriff des Greifvogels im Falle von Prometheus auf den Unterleib, in welcher Körperregion beim Mann die Leber nach archaischer Vorstellung wohl als Sitz männlicher Lebenskraft, also der Potenz, gegolten haben dürfte, tut er dies bei Iphigenie auf den Busen, der analog als weibliche Quelle des Lebens gesehen werden kann. Diese dürfte es dann auch sein, deren Vernichtung in letzter Konsequenz droht.

Was als Nächstes zu fragen ist: In was für eine Geschichte ist diese Goethe-Heldin geraten, dass eine solch ‚prometheische‘ Horrorvorstellung von ihr Besitz ergreift? Versuchen wir diese Geschichte zunächst in den wesentlichen Etappen zu rekapitulieren. Fangen wir dabei ganz vorne mit dem Beginn der Vorgeschichte der Vorgeschichte an, nämlich bei Tantalus, dem Stammvater von Iphigenies Geschlecht der Tantaliden. Von diesem Tantalus weiß seine Ururenkelin zu berichten:

Unedel war er nicht und kein Verräther;  
 Allein zum Knecht zu groß, und zum Gesellen  
 Des großen Donners nur ein Mensch. So war  
 Auch sein Vergehen menschlich; ihr Gericht  
 War streng, und Dichter singen: Übermuth  
 Und Untreu' stürzten ihn von Jovis Tisch  
 Zur Schmach des alten Tartarus hinab.  
 Ach und sein ganz Geschlecht trug ihren Haß! (WA I 10: 16, 319–326)

In Abwandlung des ursprünglichen Mythos von König Tantalus erscheint dessen Sturz zum Tartarus (personifizierter Teil der untersten Region der Unterwelt) hier nicht als Folge des grausigen Frevels, dass er in seinem Palast, wohin er die Olympier eingeladen hatte, heimlich seinen eigenen zerstückelten Sohn Pelops vorsetzte, sondern des vorausgegangenen menschlich eher nachvollziehbaren Frevels, dass er als Gast des Zeus auf dem Olym von dessen Tisch die Götterspeisen Nektar und Ambrosia stahl. Vermittelt wird die Botschaft, dass Menschen mit den Göttern nicht auf einer Stufe verkehren sollten, da dies zu Übermut und Verblendung reizt, worin dann auch der Fluch zu sehen ist,

dass die Tantaliden mit einem ehernen Band vor den Augen nicht wissen, was sie tun:

[...] es schmiedete  
Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.  
Rath, Mäßigung und Weisheit und Geduld  
Verborg er ihrem scheuen düstern Blick;  
Zur Wuth ward ihnen jegliche Begier,  
Und gränzenlos drang ihre Wuth umher. (WA I 10: 16, 330–335)

Dies ist der Hintergrund für das blindwütige innerfamliäre Morden, das die Geschichte der Tantaliden bestimmt und dem auch Iphigenie selbst schon fast zum Opfer gefallen wäre, hätte nicht noch im letzten Moment die Göttin eingegriffen:

[...] Mein Vater führte  
Der Griechen Heer. In Aulis harreten sie  
Auf günst'gen Wind vergebens: denn Diane,  
Erzürnt auf ihren großen Führer, hielt  
Die Eilenden zurück und forderte  
Durch Kalchas Mund des Königs ält'ste Tochter.  
Sie lockten mit der Mutter mich in's Lager;  
Sie rissen mich vor den Altar und weihten  
Der Göttin dieses Haupt. – Sie war versöhnt:  
Sie wollte nicht mein Blut, und hüllte rettend  
In eine Wolke mich; in diesem Tempel  
Erkannt' ich mich zuerst vom Tode wieder.  
Ich bin es selbst, bin Iphigenie,  
Des Atreus Enkel, Agamemnons Tochter,  
Der Göttin Eigenthum, die mit dir spricht. (WA I 10: 19f., 418–432)

So viel schon mal vorab zur Vorgeschichte, die die wundersam Gerettete Thoas erzählt, dem König von Tauris, auf welchem Inselreich fern der griechischen Heimat Iphigenie unverhofft als Priesterin der Artemis gelandet ist.

Das Drama beginnt damit, dass Iphigenie sich nach Jahren auf Tauris nach Hause sehnt, dabei auch die nachgeordnete Stellung der Frau beklagt und erste Anzeichen von Hader mit den Göttern zeigt. Dass ihre Unzufriedenheit auch als Undankbarkeit gesehen werden kann, macht ihr Arkas, der Bote und Vertraute von König Thoas klar, dessen Heiratsantrag er vorbereitet. Auch eine

Aufzählung ihres segensreichen Wirkens auf Tauris, wie die Abschaffung des Brauchs, dass gefangene Fremde grundsätzlich am Altar der Artemis geopfert werden, kann Iphigenie nicht gnädig stimmen. Sollte der König sie zur Heirat zwingen wollen, würde sie, die Priesterin, sich zu wehren wissen:

[...] Sinnt er vom Altar  
 Mich in sein Bette mit Gewalt zu ziehn?  
 So ruf' ich alle Götter an und vor allen  
 Dianen, die entschloss'ne Göttin, an,  
 Die ihren Schutz der Priesterin gewiß  
 Und Jungfrau einer Jungfrau gern gewährt. (WA I 10: 11, 195–200)

Den nach siegreicher Schlacht heimkehrenden König empfängt Iphigenie mit Ehrerbietung, verschließt sich jedoch seiner Werbung (die nicht nur, aber auch dynastisch motiviert ist: weil sein einziger Sohn gefallen ist, möchte er noch einmal einen Nachkommen). Ihr, der durch Heirat die Rückkehr in die Heimat abgeschnitten wäre (dies ist der von ihr vorgebrachte Grund, nicht seine Frau werden zu können) verspricht Thoas: „Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst, [dadurch, dass sich noch Überlebende ihrer Familie herausstellen sollten, M. L.] / So sprech' ich dich von aller Fordrung los.“ (WA I 10: 15, 293f.)

Mit diesem Zugeständnis erwirkt er von Iphigenie, den Schleier ihrer geheimnisvollen Herkunft zu lüften und ihre hier bereits oben zusammengefasste Vorgeschichte, einschließlich der ihres gesamten Geschlechts, zu erzählen. Die Hoffnung, Thoas mit dem Bekenntnis „Vernimm! Ich bin aus Tantalus Geschlecht.“ (WA I 10: 15, 306) zu verschrecken, bringt nicht den gewünschten Erfolg. Thoas hält an seiner Werbung fest und Iphigenie an deren Ablehnung. Daraufhin kündigt der Zurückgewiesene die Wiedereinführung von Menschenopfern an. Iphigenie wird dann sogleich auch zu ihrer neuen Pflicht angewiesen, da an der Küste zwei Fremde aufgegriffen wurden. Beauftragt, deren Opferung vorzubereiten, kommt es zu einem ebenso von tastender Vorsicht wie von wechselseitiger Neugier bestimmten Gespräch mit den Gefangenen, von denen Iphigenie die ihr noch nicht bekannte Fortsetzung ihrer Familiengeschichte zu hören bekommt: Nach Agamemnons siegreicher Heimkehr von Troja hat ihn Klytemnästra als Rache für die Opferung der gemeinsamen Tochter erschlagen und Orest Jahre später den Mord an seinem Vater an seiner Mutter gerächt. Am Ende stellen sich die beiden Gefangenen als Iphigenies Bruder Orest und sein Freund Pylades heraus. Nach Tauris waren sie gekommen, um den Auftrag des delphischen Orakels, der Stimme Apolls, zu erfüllen, von hier die Schwester heimzuholen, was dem mit dem Fluch des Muttermords belasteten Orest Erlösung bringen würde. Unter „Schwester“ hatte die beiden, die zur Zeit des

Orakelspruchs noch nicht wissen konnten, dass in Tauris Orests tot geglaubte Schwester Iphigenie lebt, das Tempelbild der hier verehrten Schwester Apolls verstanden. So schmiedet der dem Leben unbeirrbar optimistisch zugewandte Pylades nicht nur einen Fluchtplan, sondern gleichzeitig auch einen Plan zum Raub des von Iphigenie gepflegten Bilds des hiesigen Artemis-Kults. Dafür kann er auch Iphigenie, obgleich Priesterin des Heiligtums, gewinnen. Ist es doch ihr sehnlichster Wunsch, Bruder und Freund zu retten und mit ihnen heimzukehren. Beim im Gegensatz zu Pylades eher zur Depression neigenden Orest ist die Freude, die Schwester wiederzusehen, gedämpft. Er glaubt inzwischen den Orakelspruch so verstehen zu müssen, dass er im Heiligtum der Artemis im Tod (herbeigeführt von Iphigenie) Erlösung finden solle, und verliert sich in der Phantasie eines Abstiegs in die Unterwelt. Gemeinsam mit Pylades schafft Iphigenie es, Orest wieder ins Leben zurückzurufen, nachdem dieser sich im Delirium bereits in der Unterwelt angekommen wähnt: zum erlösenden Wiedersehen mit Vater Agamemnon und Mutter Klytemnästra, die sich dort wie überhaupt die gesamte Sippe der Tantaliden wieder zu verstehen scheinen. Nach Orests Errettung von seinem Wahnsinnsanfall und nachfolgender Genesung lobt Iphigenie Pylades in den höchsten Tönen, wünscht ihm für alles, was er plant und tut, den Segen der Götter, bekommt dann mitten in der Eulogie aber ein ungutes Gefühl, weil sie dessen Rettungsplan mit falschem Spiel unterstützen soll:

O weh der Lüge! Sie befreiet nicht,  
 Wie jedes andre wahrgesprochne Wort,  
 Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet  
 Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt,  
 Ein losgedruckter Pfeil, von einem Gotte  
 Gewendet und versagend, sich zurück  
 Und trifft den Schützen. [...] (WA I 10: 60, 1405–1411)

Am liebsten würde sie sich noch einmal wie damals in Aulis von einer gottgesandten Wolke davontragen lassen. Nicht präsent ist ihr zu diesem Zeitpunkt, dass sie doch ganz einfach Thoas an sein Versprechen erinnern könnte. Denn der Fall, dass es in ihre Familie noch Überlebende gibt, was ihr die Heimkehr ermöglichen würde, ist ja eingetreten. Stattdessen lässt sie sich, wenngleich nicht ohne inneren Widerstand, immer mehr in das Komplott des Pylades verstricken. Unter dem Vorwand, dass das heilige Bild durch Berührung mit dem wahnsinnig gewordenen der beiden Gefangenen entweiht sei und im Meer gereinigt werden müsse, soll es in Wahrheit ans Meer gebracht werden, um es auf das hinter einer Bucht versteckte Fluchtschiff der Griechen zu verfrachten.

Gegenüber Arkas, der sich über das seltsame Reinigungsritual wundert und zuvor die Erlaubnis des Königs einholen möchte, riskiert Iphigenie einen gewagten Bluff: „Dieß ist allein der Priestrin überlassen.“ (WA I 10: 62, 1444) Hier nutzt Iphigenie die Unhinterfragbarkeit des Priesteramts in religiösen Angelegenheiten, um es zu missbrauchen! Arkas reagiert diplomatisch: „Oft wird der Mächtige zum Schein gefragt.“ (WA I 10: 62, 1447) Schließlich gibt Iphigenie nach (WA I 10: 62, 1450). Nach dem rhetorisch beiderseits brillanten Schlagabtausch dürfte Arkas, der Verdacht geschöpft hat, ohne Wissen Iphigenies weitere Nachforschungen angestellt haben, um seinen König umfassend zu informieren. Sein Bericht an Thoas über den Stand seiner Erkundungen:

Verwirrt muss ich gestehn, daß ich nicht weiß,  
 Wohin ich meinen Argwohn richten soll.  
 Sind's die Gefangnen, die auf ihre Flucht  
 Verstohlen sinnen? Ist's die Priesterin,  
 Die ihnen hilft? Es mehrt sich das Gerücht:  
 Das Schiff, das diese beiden hergebracht,  
 Sie irgend noch in einer Bucht versteckt.  
 Und jenes Mannes Wahnsinn, diese Weihe,  
 Der heil'ge Vorwand dieser Zögerung, rufen  
 Den Argwohn lauter und die Vorsicht auf. (WA I 10: 77, 1767–1776)

Thoas tobt:

Entsetzlich wechselt mir der Grimm im Busen;  
 Erst gegen sie, die ich so heilig hielt;  
 Dann gegen mich, der ich sie zum Verrath  
 Durch Nachsicht und durch Güte bildete.  
 [...]  
 Vergebens hofft' ich, sie mir zu verbinden;  
 Sie sinnt sich nun ein eigen Schicksal aus.  
 Durch Schmeichelei gewann sie mir das Herz:  
 Nun widersteh' ich der; so sucht sie sich  
 Den Weg durch List und Trug, und meine Güte  
 Scheint ihr ein alt verjährtes Eigenthum. (WA I 10: 78, 1783–1803)

Enttäuschung über und Zorn auf Iphigenie lassen für diese nichts Gutes erwarten. Doch davon weiß Iphigenie nichts, wenn sie ihrem Hader mit den Olympiern Luft macht – dramatisch zugespitzt im Bild von den Geierklauen, die ihre



zarte Brust zu fassen drohen. Wie konnten die Götter nur zulassen, so ihr Raisonement unmittelbar zuvor, dass sie, um die Ihren und sich zu retten, nicht anders kann, als

[...] das heilige,  
 Mir anvertraute, viel verehrte Bild  
 Zu rauben und den Mann zu hintergehn,  
 Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke. (WA I 10: 74, 1708–1711)

Aus Iphigenies subjektiver Perspektive heraus gedacht, kann man zu dem Schluss kommen, die bedrohliche Vorstellung vom Zerreißen der eigenen Brust sei als drastisches Bild ihrer inneren Zerrissenheit zu verstehen, nur einer der beiden Parteien die Treue halten zu können: entweder ihrem König, dessen Gastfreundschaft sie genossen hat, und der Göttin, deren kultische Pflege ihr anvertraut ist, oder ihrem Bruder und dessen Freund, die sie zur Opferung fertig machen soll, stattdessen aber retten will (beispielhaft für diese herkömmliche Sicht von Iphigenies Konflikt etwa Kaiser 2008: 118). Allerdings handelt es sich hier um ein imaginäres Dilemma, das nur in Iphigenies Einbildung existiert. Wie das Ende zeigt, bedeutet der Entschluss, Thoas die Wahrheit zu sagen und mithin ihm und den Göttern mit ihren Geboten die Treue zu halten, auch die Rettung der Ihren und ihrer selbst, während eine Entscheidung gegen Thoas und die Götter ihr aller Verderben bedeutet hätte. Von Arkas gewarnt ahnt Thoas ja schon, was gegen ihn und das Heiligtum seines Königreichs im Gange ist, und ordnet an:

Es komme schnell die Priesterin herbei!  
 Dann geht, durchsucht das Ufer scharf und schnell  
 Vom Vorgebirge bis zum Hain der Göttin.  
 Verschonet seine heil'gen Tiefen, legt  
 Bedächt'gen Hinterhalt und greift sie an;  
 Wo ihr sie findet, faßt sie wie ihr pflegt. (WA I 10: 77, 1777–1782)

Das Weitere wäre absehbar gewesen, wäre Iphigenie bei ihrer von Pylades eingeredeten ‚Einsicht‘ geblieben, Thoas und die Göttin zu ihrer aller Rettung verraten zu müssen: In tragischer Verkehrung der Absicht wäre sie von einem aufgebrauchten Thoas gezwungen worden, ihren Bruder Orest und dessen Freund, dem sie ‚blind‘ gefolgt ist, am Altar der Artemis zu töten. An der von Thoas wiedereingeführten Sitte, jeden Fremden zu opfern, hätte kein Weg mehr vorbeigeführt. Denn mit dem Sakrileg des Tempelraubs (was die wörtliche

Übersetzung von „sacrum legere“ ist) wäre die von Thoas gemachte Zusage, Iphigenie freizugeben, wenn es noch Verwandte von ihr gibt (die dann ebenfalls freizugeben sind, worauf sie sich am Ende ja auch beruft), verwirkt gewesen. Erneut hätte sich, wenn auch gegen jede Absicht, der Fluch der Tantaliden bestätigt, wonach sich von Generation zu Generation die engsten Verwandten mit immer wieder neuen Varianten ausgesuchter Grausamkeit einander umbringen – worauf Orest ja auch schon eingestellt gewesen ist:

Der Brudermord ist hergebrachte Sitte  
 Des alten Stammes; [...]  
 Ja, schwinge deinen Stahl, verschone nicht,  
 Zerreiße diesen Busen, und eröffne  
 Den Strömen die hier sieden einen Weg! (WA I 10: 53f., 1229–1254)

Und auch Iphigenie, die durch Mitwirkung am Komplott gegen Thoas diesen wie auch die Göttin verraten hätte, wäre es nicht erspart geblieben, am Altar, von dem sie in Aulis als Unschuldige gerettet wurde, schuldig geworden in Tauris geopfert zu werden. Das die Prometheus-Strafe reminiszierende Wut- und Angstbild, dass ihr von den Klauen eines sie anfliegenden Geiers die Brust zerrissen würde, hätte sich ganz real bewahrheitet: mit einem Opfermesser am Altar der Artemis in Tauris!

Halten wir als erstes Ergebnis unseres Vergleichs zwischen *Prometheus* und *Iphigenie* fest: Wurden in *Prometheus* die olympischen Götter in der Gestalt ihres obersten Repräsentanten Zeus depotenziert, scheinen sie in *Iphigenie* mit Macht zurückgekehrt – aus Sicht der Titanen und Tantaliden wie zunächst auch nach jedem menschlichen Ermessen grausam, furchterregend, Angst und Schrecken verbreitend, dabei auch für Iphigenie, die sich keiner bösen Absicht schuldig gemacht hat, wohl aber in ihrer temporären Komplizenschaft mit Pylades einem tragischen Irrtum unterlegen ist. Von daher kann das Bild von den bedrohlichen Geierklauen, das der über die Olympier Empörten ‚hochgekommen‘ ist, auch als Warnung verstanden werden, eine Warnung an sie selbst, Iphigenie, welche Warnung sich im gleich anschließenden Parzenlied dann fortsetzt. Iphigenie erinnert es aus ihren Kindertagen, hört es also mit ihrem ‚inneren‘ Ohr, sowie auch das Geier-Bild, das die Strafe des Prometheus reminsziiert, vor ihrem ‚inneren‘ Auge erschienen ist. Ganz offensichtlich sind aus diesem Bereich der ‚Innerlichkeit‘ die Stimmen und Bilder zu vernehmen, die Iphigenie nicht überhören und nicht übersehen sollte, weil sie als Götterzeichen zu verstehen sind. Sie sorgen gewissermaßen für die Sorge, von der Iphigenie in der Auseinandersetzung mit Pylades sagt:

Die Sorge nenn' ich edel, die mich warnt,  
Den König, der mein zweiter Vater ward,  
Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben. (WA I 10: 71, 1640–1642)

## 2.2 Weitere Warnung an die Tantalidin: Das Lied der Parzen

Zwischen der soeben interpretierten *Prometheus*-Reminiszenz und dem nachfolgenden Lied, „das sie [die Parzen, M. L.] grausend sangen,/Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel“ (WA I 10: 74, 1720f.) findet sich der vielzitierte, aber kaum je angemessen eingeordnete Appell Iphigenies an die Olympier: „Rettet mich,/Und rettet euer Bild in meiner Seele!“ (WA I 10: 74, 1716f.) Es ist bei genauer Betrachtung eine Drohung, die Iphigenie hier an die Adresse der Olympier schleudert und sich etwa so paraphrasieren lässt: „Wenn ihr dort oben kein Einsehen mit meiner Not hier unten auf Erden habt, dann ist es auch mit eurer olympischen Herrlichkeit vorbei, die sich doch nur von dem schönen Bild ableitet, das ich mir von euch nach meiner Rettung damals, als ich geopfert werden sollte, in meiner Seele von euch gemacht habe.“ An dieser Stelle bringt sich Iphigenie, die Priesterin, in Widerspruch zu jedweder Religion: dem Glauben, dass eine Macht über dem Menschen und nicht dieser selbst in seiner Ich-Bezogenheit das alles entscheidende Maß sei. Was Iphigenie hier am Tiefpunkt ihrer Verzweiflung zum Ausdruck bringt ist Hader und Hybris, insbesondere die Hybris des Goethschen Prometheus, dessen Bilden nach eigener Vorstellung in Iphigenies Seelenbild von den Göttern nachflirt. Es ist das Imaginäre einer sich absolut setzenden Subjektivität und damit falsch und gefährlich: „Es fürchte die Götter/Das Menschengeschlecht!“ (WA I 10: 74, 1726f.) Soweit die ersten beiden Zeilen des Lieds der Parzen. Es ist Warnung an alle Menschen, den Abstand zu den Göttern zu wahren, sie zu achten und nicht der Hybris zu verfallen. „Der fürchte sie doppelt/Den je sie erheben!“ (WA I 10: 75, 1732f.) Die ersten beiden Zeilen der zweiten Strophe des Parzenlieds besagen, dass es vor allem die von den Göttern Begünstigten sind, die sich vor der Gefahr der Hybris in Acht nehmen müssen.

Im Folgenden wird auf den Fall des Tantalus angespielt, der von den Göttern auf den Olymp, wo die Tische aus Gold, aber die Klippen schroff, die Sphäre wolkig und die Luft dünn sind, zum Mahl geladen wurde, dann aber in Ungnade fiel und von der obersten Region göttlichen Glanzes ins Bodenlose eines finsternen Abgrunds gestürzt wurde:

[...]  
 Auf Klippen und Wolken  
 Sind Stühle bereitet  
 Um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich:  
 So stürzen die Gäste  
 Geschmäht und geschändet  
 In nächtliche Tiefen,  
 [...]. (WA I 10: 75, 1734–1740)

Gemäß der Ankündigung „Sie litten mit dem edlen Freunde“ (WA I 10: 74, 1722) nimmt die vierte Strophe voller Empathie die Perspektive des und der Gestürzten ein, also von Tantalus und überhaupt der Titanen und Tanataliden. Die im Olymp weiter herrschenden Götter können sie nur als Inbegriff schauderlicher Gnadenlosigkeit wahrnehmen:

Sie aber, sie bleiben  
 In ewigen Festen  
 An goldenen Tischen.  
 Sie schreiten vom Berge  
 Zu Bergen hinüber:  
 Aus Schlünden der Tiefe  
 Dampft ihnen der Athem  
 Erstickter Titanen,  
 Gleich Opfergerüchen,  
 Ein leichtes Gewölke. (WA I 10: 75, 1744–1753)

Mit der Erwähnung „Enkel“ ist die fünfte Strophe eine Erinnerung daran, dass es die Urenkelin Iphigenie ist, die das Lied erinnert und es für sich als Warnung verstehen sollte. Denn

Es wenden die Herrscher [die Olympier, M. L.]  
 Ihr segnendes Auge  
 Von ganzen Geschlechtern,  
 Und meiden, im Enkel  
 Die ehemals geliebten  
 Still redenden Züge  
 Des Ahnherrn zu sehn. (WA I 10: 75f., 1754–1760)

Inwiefern ist auch Iphigenie, die Tantalidin, vom Fluch der Tantaliden bedroht, das tragische Schicksal des Stammvaters in immer wieder neuer Weise zu wiederholen? Gehen wir unter dieser Leitfrage das Lied noch einmal durch und fragen zunächst: Wurde auch Iphigenie von den Göttern erhoben, womit sie zum Kreis der von der Anfälligkeit für Hybris besonders Gefährdeten gehören würde? Man kann das so sehen. Als sie in Aulis in einer Wolke ihrer Opferung enthoben wurde, wurde sie im engsten Sinn des Wortes „erhoben“, nämlich ganz konkret mit ihrem Körper nach oben gehoben. Iphigenie erinnert das als beglückend und träumt davon, dass es noch einmal geschehe:

Du hast Wolken, gnädige Retterin,  
 Einzuhüllen unschuldig Verfolgte,  
 Und auf Winden dem ehrnen Geschick sie  
 Aus den Armen, über das Meer,  
 Über der Erde weiteste Strecken  
 Und wohin es dir gut dünkt zu tragen. (WA I 10: 24, 538–543)

Und später, wie sie erinnert, ihren wiedergefundenen Bruder liebevoll zu umarmt und damit auch von seinem Wahnsinnsanfall geheilt zu haben, glaubt sie schon ganz nahe dran gewesen zu sein, noch einmal wie damals mit Hilfe der Göttin abzuheben:

[...] Ich hielt  
 In meinen Armen das Unmögliche.  
 Es schien sich eine Wolke wieder sanft  
 Um mich zu legen, von der Erde mich  
 Empor zu heben und in jenen Schlummer  
 Mich einzuwiegen, den die gute Göttin  
 Um meine Schläfe legte, da ihr Arm  
 Mich rettend faßte. [...] (WA I 10: 65f., 1509–1516)

Wunderschöne Poesie ist das. Gleichzeitig ist sie als vermessen einzuschätzen. Drückt sie doch nichts weniger als die hybride Erwartung aus, als Mensch einen Anspruch auf göttliche Rettungsflüge haben zu können ...

Was ist Frevel? Die Verletzung der Gastfreundschaft gehört in der griechischen Antike dazu (hierzu etwa die Ausführungen zu Homers *Ilias* und *Odyssee* bei Riemer 2013). Es ist der Ur-Frevel des Tantalus, der sich in himmlischen Sphären an den goldenen Tischen verging, an denen er von den Olympiern zum Mahl geladen war. Was aber ist ‚der goldene Tisch‘ Iphigenies, an dem *sie* vom Stuhl in bodenlose Finsternis zu fallen droht? Vielleicht die Gastfreundschaft

des Königs von Tauris? Wiederholt wird im Stück Thoas' Gastfreundschaft betont, die Segen bringt, aber auch Fluch bringen könnte, sollte sie verletzt werden:

So fehlt es doch, seitdem du bei uns wohnst  
 Und eines frommen Gastes Recht genießest,  
 An Segen nicht, der mir von oben kommt. (WA I 10: 14, 281–283)

Dies sagt Thoas bereits bei seinem ersten Auftritt. Schon zuvor hatte Arkas hervorgehoben, dass sich der König im Fall von Iphigenie von Anfang an anschickte, ihr als einer „Gottgegebenen, / Mit Ehrfurcht und mit Neigung zu begegnen“ (WA I 10: 7, 99f.). Und unmittelbar vor ihrer Angstvision von der Geierklaue, die ihre zarte Brust zu verletzen droht, und der Erinnerung des hier erörterten Parzenlieds ahnt Iphigenie bereits, dass es unmöglich Segen bringen könne, „den Mann zu hintergehn, / Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke“ (WA I 10: 74, 1710f.).

Das Ende der Geschichte des Tantalus ist zum Erbarmen, was die Olympier freilich, die über den „Athem / Ersticker Titanen, / Gleich Opfergerüchen“ (WA I 10: 75, 1750–1752) hinweggehen, ungerührt lässt. Droht Iphigenie ein vergleichbar schauerliches Ende? Dies wäre, wie bereits gezeigt, der Fall gewesen, hätte sie sich Thoas, den zu verraten sie im Begriff war, nicht gerade noch rechtzeitig offenbart und ihm die Wahrheit gestanden.

Hat Iphigenie nach Erinnerung des Parzenlieds, das ihr in ihrer Kindheit von der Amme gesungen wurde, verstanden? In der letzten Strophe, die eine Reflexion über die vorangegangenen Strophen ist, deutet noch wenig darauf hin. Vom Ahnherrn wird gesagt, dass er angesichts seines Schicksals und dem seiner Nachfahren das Haupt schüttelt, was auf anhaltende Uneinsichtigkeit und generelle Ratlosigkeit hindeutet, mit der sich nun auch seine Ururenkelin Iphigenie alleine gelassen sehen muss. Und dennoch: Die Erinnerung dürfte in ihr gearbeitet und letztlich die alles entscheidende Verhaltensänderung herbeigeführt haben. Wohl versucht sie zunächst noch, wie Thoas sie zur Rede stellt, sich mit ausweichenden Antworten zu retten, bevor sie klar und unwiderruflich die Entscheidung trifft, ihm die Wahrheit zu gestehen: „Ja, vernimm, o König, / Es wird ein heimlicher Betrug geschmiedet“ (WA I 10: 84, 1919f.). Unmittelbar zuvor hat sie noch die Götter angerufen: „Allein Euch leg' ich's auf die Kniee!“ (WA I 10: 84, 1916) Nach dem Text-Kommentar von Hartmut Reinhardt handelt es sich hier um eine homerische Wendung, die besagt, „eine Sache den Göttern dringlich zur Entscheidung nahelegen“ (Reinhardt 1990: 790). Das aber ist etwas völlig anderes, als von den Göttern etwas zu fordern und ihnen zu drohen. Insofern ist diese homerische Wendung auch eine Zurücknahme des vorausgegangenen „Rettet mich [...]“ (WA I 10: 74, 1716). Im Gegensatz zu

dieser nun annullierten Forderung und Drohung an die Götter kann die Entscheidung, das Weitere den Göttern auf die Knie zu legen, als wirkliches Stoßgebet gesehen werden. In ihm drückt sich das demütige Bewusstsein aus, nach bestem Gewissen das Seinige bzw. das Ihrige getan zu haben, gleichzeitig aber auch hinzunehmen, dass das, was daraus wird, nun nicht mehr in den eigenen Händen liegt.

War der Versuch, die Götter auf eigene Vorstellungen festzulegen, Hybris, liegt ihrer jetzigen Beschwörung die Erkenntnis zugrunde, als Mensch nie alles überblicken und regeln zu können, sondern auf Hilfe angewiesen zu sein:

Allein Euch leg' ich's auf die Kniee! Wenn  
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;  
So zeigt's durch euern Beistand und verherrlicht  
Durch mich die Wahrheit! – Ja, vernimm, o König,  
Es wird ein heimlicher Betrug geschmiedet; (WA I 10: 84, 1916–1920)

Die Rolle des Helfers wird hier von Thoas wie von den Göttern erhofft, was, wie der weitere Verlauf des dramatischen Geschehens zeigt, erhört wird.

### **2.3 Was Iphigenies temporären Irrweg zugrundegelegt ist: Herzensverwirrung**

Noch einmal zurück zu Iphigenies Krisensituation, bevor sie die zwei hier eingehend erläuterten Warnungen erreichen, die wie es aussieht, von den Göttern, in jedem Fall aber aus ihrem Innern kommen:

Du weigerst dich umsonst; die ehre Hand  
Der Noth gebietet, und ihr ernster Wink  
Ist oberstes Gesetz, dem Götter selbst  
Sich unterwerfen müssen. Schweigend herrscht  
Des ew'gen Schicksals unberathne Schwester. (WA I 10: 73, 1680–1684)

Die Argumentation, mit der Pylades seine Noch-Komplizin zum Verrat an Thoas zu drängen sucht und der Iphigenie zunächst auch nichts mehr entgegenzusetzen hat, ist bestechend gut und dennoch falsch. Nicht dass die Rede von einem obersten Gesetz, das letztlich jedes Wesen nolens volens auf Zeichen achtend beachten müsse, per se falsch wäre, aber im gegebenen Kontext wird diese Rede im hohen getragenen Ton für eine verwerfliche Absicht missbraucht: Thoas zu hintergehen und aus dem Tempel seines Königreichs das Bild der hier

verehrten Göttin zu rauben. Gewiss, Orest, an den der Orakelspruch Apolls erging, von Tauris die Schwester heimzuholen, und sein Gefährte und Freund Pylades sind zunächst einmal entschuldigt, dass sie – dies ihr grundlegender Irrtum, das *protos pseudon* – glaubten, dass damit Artemis, die Schwester Apolls gemeint sei. Sie konnten ja nicht wissen, dass Iphigenie noch lebt, und zwar in Tauris im Heiligtum der Artemis, mithin also auch sie, Orests Schwester, gemeint sein könnte. Iphigenie dagegen, die nach ihrer Rettung durch Artemis von dieser für ihre kultische Pflege auf Tauris erkoren wurde, hätte wissen können, dass der Raub ihres Bilds aus dem hiesigen Tempel deren Wille nicht sein kann. Sie hätte Pylades korrigieren können und müssen, zumal es ihr ja alles andere als leicht fällt, bei seinen Befreiungs- und Raubplänen mitzutun. Sie hätte, wie bereits erwähnt, Thoas an sein Versprechen erinnern können, aufgrund dessen er sie alle hätte freigegeben müssen. Warum aber sieht sie das zunächst nicht? Warum kann sie sich einstweilen nicht gegen Pylades durchsetzen? Warum glaubt sie in dieser Phase sogar, sich schämen zu müssen, dass sie ihm nicht mit der Entschlossenheit folgen kann, mit der er, der bewunderte Mann, die Richtung vorgibt, sondern zaudert: „O laß mich zaudern!“ (WA I 10: 72, 1669)

O trüg' ich doch ein männlich Herz in mir!  
 Das, wenn es einen kühnen Vorsatz hegt,  
 Vor jeder andern Stimme sich verschließt. (WA I 10: 73, 1677–1679)

Was hat Iphigenie das Herz verwirrt? Hat er ihr den Kopf verdreht, dass sie ihm wider besseren Fühlens wie in Bann geschlagen folgt? Hat ihre Verblendung mit einer Liebe zu diesem im doppelten Sinn des Wortes ‚blendenden‘ jungen Mann zu tun, die blind macht? Ja, auch ihr, der Artemis-Priesterin, an sich zu Keuschheit verpflichtet und mit weiblichen Reizen eher geizend, ist die menschlichste aller menschlichen Unzulänglichkeiten unterlaufen, und hat sich, kaum dass ihr das bewusst wäre, verliebt. Nach der gemeinsamen Errettung Orests schwärmt sie, von dem, dem sie dabei das Hauptverdienst zuerkennt (zu Unrecht, denn Orest wird später sagen, dass es ihre Umarmung war, die ihn gerettet hat: WA I 10: 93, 2119–2122):

Er ist der Arm des Jünglings in der Schlacht,  
 Des Greises leuchtend Aug' in der Versammlung:  
 Denn seine Seel' ist stille; sie bewahrt  
 Der Ruhe heil' ges unerschöpftes Gut,  
 Und den Umhergetriebenen reicher er  
 Aus ihren Tiefen Rath und Hülfe. [...] (WA I 10: 59, 1384–1389)



Wie ich hierzu vor fünf Jahren geschrieben habe:

Was Iphigenie hier in Pylades sieht, ist mehr als ein Mann, es ist ein Supermann, in dem Mut und Schlagkraft eines jungen Kriegers mit der Anteilnahme und Rede eines noch begeisterungsfähigen (leuchtende Augen!) Alten in der Ratsversammlung vereint sind, und der vor allem mit einer in sich ruhenden Seele besticht, aus deren Tiefen er den Umhergetriebenen Rat und Hilfe bietet. Nüchtern betrachtet: Es ist ein Traumbild Iphigenies, die sich zu ihrer Rückkehr in die Heimat das *Ideal* von einem Mann ersehnt, es sich vormacht und auf Pylades projiziert – eine antike Version vom Märchenprinzen, der die ans Ende der Welt verschlagene Jungfrau aus den Fängen eines Ungeheuers, als welchen sie den zunehmend zudringlich, ungehalten und nun auch wieder nach Menschenopfern verlangenden Thoas zu sehen beginnen muss, befreit und sicher nach Hause bringt. (Leber 2011: 108)

Gegenüber meiner früheren Arbeit möchte ich an dieser Stelle noch zwei Hinweise ergänzen. Zum einen: Dass es in Iphigenies Verhältnis zu Pylades ‚knistert‘, hat ihr Bruder Orest bereits erwartet und dazu ermuntert:

Und wenn du einen Jüngling rettend lieben,  
Das schöne Glück ihm zärtlich bieten willst,  
So wende meinem Freunde dein Gemüth,  
Dem würd'gern Manne zu. [...] (WA I 10: 52, 1206–1209)

Zum anderen: Die widersprüchlichen Attributionen, mit denen Iphigenie von Pylades schwärmt, ist symptomatisch für die Sprache der Verliebten, wie sie Goethe bereits in *Die Leiden des jungen Werthers* eingeführt hat: Werther, der nach seiner ersten Begegnung mit Lotte um Worte ringt, Wilhelm, dem Adressaten seiner Briefe, mitzuteilen, „wie sie vollkommen ist“, schreibt im Brief vom 16. Junius: „So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viele Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Thätigkeit. –“ (WA I 19: 24)

Eine Frau, die sowohl einfältig als auch von Verstand, sowohl gütig als auch mit festen Prinzipien ist, gibt es so wenig wie einen Mann, der sowohl ein junger schlagkräftiger Krieger als auch ein weise ratender Greis in der Versammlung ist. Es ist die imaginierte Ganzheit einer still in sich ruhenden Seele, die der oder die Verliebte, in das Objekt seiner bzw. ihrer Sehnsucht projiziert und von der er oder sie sich für die eigene aufgewühlte Seele Ruhe und Geborgenheit verspricht. Dies ist keine Liebe, die einem anderen Herzen gilt, sondern nur der Spiegel des eigenen. Und damit sind wir auch wieder bei jenem egozentrischen Herzen, das in der Hymne *Prometheus* fragwürdiger Weise gepriesen

wird. Von der Fixierung dieses Herzens gelingt es Iphigenie, sich noch einmal zu lösen (im Gegensatz zu Werther): im letztmöglichen Augenblick, bevor Orest und Pylades auf der Flucht und im verzweifelten Abwehrkampf gegen die Taurer, die sie entsprechend Thoas' Auftrag aufgespürt und gestellt haben, auf der Bühne erscheinen (WA I 10: 87, 1993–1997 und 88, 2012–2016).

## **2.4 Was die Rettung bringt: Die gegenüber *Prometheus* neue Bedeutung des Herzens**

„Sie [die Götter, M. L.] reden nur durch unser Herz zu uns“ (WA I 10: 22, 494), sagt Iphigenie in Akt I. Die Aussage wird in Akt V bestätigt, da Iphigenie gegen die Weisung des Pylades Thoas die Wahrheit sagt. Denn es ist eine Entscheidung von Herz gegen Verstand, zumindest den Verstand des Pylades. Und als passende Antwort auf ihre Herzensoffensive bittet sie Thoas, der sich mit der von ihm erwarteten Vergebung noch ziert, nun gleichfalls auf sein Herz zu hören: „Bedenke nicht; gewähre wie du's fühlst.“ (WA I 10: 87, 1992)

Auf das Herz kommt es an. Es hat immer noch die gleiche zentrale Bedeutung wie im *Prometheus*, aber was Herz konkret bedeutet, hat sich grundlegend gewandelt. Gehört das Herz im *Prometheus* ausschließlich dem dort gegen Zeus sprechenden Ich, ist es in Iphigenie das Medium, über das umgekehrt die Götter zu den Menschen sprechen und auf deren Stimme zu hören ist. Denn es ist die Stimme des Gewissens, das die Beachtung von Gesetzen wie dem der Gastfreundschaft und überhaupt die Achtung vor dem Anderen gebietet, während das Herz des Prometheus (wie auch das von Werther) kein reales Gegenüber und keine Moral kennt, sondern nur sich selbst.

In der Herzensaffäre, in die Iphigenie mit Pylades schlittert und sie erst einmal auf den Abweg von Betrug und Verrat bringt, vibriert die alte, die Sturm- und Drang-Bedeutung des Herzens nach. Arkas, der Iphigenie ins Gewissen zu reden und sie von ihrem Irrweg abzubringen versucht, spricht in ihr die neue Bedeutung des Herzens an. Damit ist in ihrem Herzen ein Wandel in Gang gesetzt, von dem sie zunächst einmal alles andere als entzückt ist:

Von dieses Mannes Rede fühl' ich mir  
Zur ungelegnen Zeit das Herz im Busen  
Auf einmal umgewendet. Ich erschrecke! – (WA I 10: 65, 1503–1505)

Wozu Iphigenie von Arkas hier herausgefordert ist: das Herz, das sich verliebt hat, zugunsten des anderen Herzens aufzugeben, das ins Gewissen redet.

## 2.5 Vom ‚Genie‘ des *Prometheus* zur klassischen Kunst der Tragödie

Lyrik ist die Gattung, in der ein Ich seine Subjektivität ausdrücken kann. Drama in seiner europäischen Urform, der Tragödie, wie es in Athen um 500 vor Christus aus dem Dionysos-Kult entstanden ist, verweist hingegen auf eine höhere Ordnung, die jedes Ich übersteigt. Dies gilt auch dann noch, wenn diese höhere Ordnung nicht mehr als göttlich, sondern als natürlich wahrgenommen wird – wie im Falle der Goetheschen Gott-Natur, die dem Menschen im Grunde wohl gesonnen ist, sofern ihre Gesetze, die ebenso ehern wie die von Göttern zu sehen sind, gebührend beachtet werden. Ist dies nicht der Fall, drohen Katastrophen.

Wie im Zuge der vorliegenden Interpretation deutlich geworden sein dürfte: Es gibt im dramatischen Geschehen von *Iphigenie* nichts, was nicht von rundum nachvollziehbarer Logik wäre, genau diese natürliche Gesetzmäßigkeit aber ist es, was für Goethe seit seiner leibhaftigen Begegnung mit der Antike in Rom eine religiöse Dimension hat, etwa in der berühmten Ineinssetzung von Notwendigkeit und Gott im *Zweiten römischen Aufenthalt* (6. September 1787) der *Italienischen Reise* (MA 15: 478). Auch auf die aristotelische Poetik sei an dieser Stelle hingewiesen, wonach die Handlung einer Tragödie nach den Gesetzen der Notwendigkeit oder zumindest Wahrscheinlichkeit (dort insbesondere die Kapitel 7 bis 9) gestaltet sein müsse.

Zur Ikone des aus sich selbst herauschaffenden besonderen Ichs, des so genannten Originalgenies, konnte *Prometheus* nur als Gedicht werden. Das gleichnamige Drama, in dem es zunächst als Monolog des Titelhelden gedacht war, ist Fragment geblieben und wurde zu Goethes Lebzeiten auch nie veröffentlicht. Für die Relativierung der Genie-Kunst andererseits bietet sich die Gattung des Schauspiels an. In seiner ‚*Iphigenie*‘ hat Goethe diese Möglichkeit genutzt und nicht versäumt, darin, wengleich versteckt, äußerst beziehungsreich auf die attische Tragödie Bezug zu nehmen. Dieser Aspekt soll im nachfolgenden Kapitel vollends herausgearbeitet werden.

Trotz aller Bezüge zur attischen Tragödie ist Goethes *Iphigenie* ein modernes Werk. Die Innerlichkeit der Heldin verdankt sich einer literarhistorischen Entwicklung, wie sie zur Zeit der Hochaufklärung mit der Empfindsamkeit angekommen und im Sturm und Drang ihren Höhepunkt erreicht hat. Hinter diese Entwicklung fällt Goethe mit seiner *Iphigenie* nicht zurück, aber er setzt diese Innerlichkeit in ein antikes Setting und zeigt, wie sie aus antiker Sicht zu beurteilen ist. Die Antwort, die bereits in diesem Kapitel deutlich geworden sein dürfte: als tragic flaw, als Hamartia, als subtile Form der Hybris, oder wie sonst man das Fehlgehen eines Tragödien-Helden bzw. einer Tragödien-Heldin nennen möchte. Freilich handelt es sich hier um ein In-die-Irre-Gehen von solcher

Feinsinnigkeit, dass es sich auch selbst überwinden oder zumindest relativieren kann. So kommt es zu einer modernen Tragödie der Hybris, bei der das drohende tragische Ende gerade noch vermieden wird, was wiederum nicht ohne Beispiel in der attischen Tragödie ist: *Iphigenie bei den Taurern*, *Philoktet* und die *Orestie* sind jede auf ihre Art Tragödien ohne tragisches Ende – und bezeichnenderweise genau die, die Goethe in seiner *Iphigenie* intertextuell referenziert.

Goethes *Iphigenie* ist ein modernes Werk, aber nicht mehr im Sinn einer Moderne, die das moderne Subjekt als letztgültige Instanz sieht. Diese Moderne hat in der Geniekunst eines *Prometheus* ihren unübertrefflichen Höhepunkt gefunden. Was ist danach noch möglich? Der Weg, den Goethe geht, ist nicht der eines „anything goes“, wie wir das von der heutigen Postmoderne kennen, sondern einer, der in der Antike eine verlorengegangene Orientierung sucht, deren klassische Maßstäbe helfen können, noch das Modernste zu durchdringen und zu verstehen. Dies ist im Kern der Paradigmenwechsel von *Prometheus* zu *Iphigenie*.

### 3. Werke der drei Großen der attischen Tragödie in Goethes *Iphigenie*

#### 3.1 *Iphigenie bei den Taurern* des Euripides

Am offensichtlichsten sind die intertextuellen Bezüge von Goethes *Iphigenie auf Tauris* zur *Iphigenie bei den Taurern* von Euripides. Diesem Werk sind erstaunlich weitgehend Titel und äußerer Handlungsablauf entlehnt. Allerdings kommt es an zentralen Punkten auch zu pointierten Umgestaltungen, so dass man zunächst versucht ist, eher von einer Travestie als einer ungebrochen affirmativen Bezugnahme zu sprechen: Bei Goethe hat Iphigenie auf Tauris den alten Brauch von Menschenopfern abgeschafft, bei Euripides dagegen muss sie bei ihrer Durchführung mitwirken. Bei Euripides rauben die Griechen den Taurern ihr Artemis-Bild, bei Goethe bleibt es bei der Absicht dazu. Bei Euripides ist Iphigenie beim Tempelraub treibende Kraft, bei Goethe verhindert sie ihn, nachdem sie nach ursprünglich anderer Absicht auf die wahre Stimme ihres Herzens zu hören begonnen hat. Bei Euripides kommt das gute Ende dadurch zustande, dass Athene zur Rettung der Griechen im letzten Moment einschreitet, eine *Deus-ex-machina*-Lösung also, bei Goethe dadurch, dass Iphigenie bei Tempelraub und Intrige gerade noch rechtzeitig aussteigt, sich Thoas offenbart und Orest erkennt, dass er das Orakel falsch verstanden hat: Mit dem göttlichen Auftrag, die Schwester heimzuführen, war seine Schwerster Iphigenie gemeint und nicht Artemis, die Schwester Apolls. An diesem Punkt ist nun allerdings die überraschende Entdeckung zu machen, dass ein Rollentausch von Iphigenie und Artemis, wie ihn Goethe vorgenommen hat, bereits bei Euripides

nahegelegt ist: so wenn am Ende des antiken Werks Apolls und Orests Schwester, die nach göttlichem Willen beide nach Griechenland gebracht bzw. zurückgebracht werden sollen, stets in einem Atemzug genannt werden. Zur Auffassung, dass es das Menschliche ist, in der sich auf dieser Welt das Göttliche offenbart, gibt damit auch schon die *Iphigenie* des Euripides Anlass.

### 3.2 *Philoktet* des Sophokles

Bei der Frage des Orakel lässt sich in Goethes *Iphigenie* von einer sophokleischen Bearbeitung des Motivs in der euripideischen Vorlage sprechen. Während bei Euripides Orest und Pylades klar den Auftrag haben, das Götterbild nach Griechenland zu bringen, ist es bei Goethe der protos pseudon, unter welchem Irrlicht die Expedition der beiden steht. Während Orest am Ende den Trugschluss als Folge einer gottverhängten Verblendung, wie sie für die Tantaliden ja nicht untypisch ist, revidiert (WA I 10: 92f., 2107–2110: der Schleier, der ihn nicht klar sehen ließ, kann dabei als das volatil geworden eherne Band gesehen werden, mit dem der Blick der alten Tantaliden, ‚vernagelt‘ war), wird er von Pylades in Form aggressiv übergriffiger Kulturarroganz vertreten: „Daß wir aufs eiligste, den heil’gen schatz/Dem rauh unwürd’gen Volk entwendend, fliehn.“ (WA I 10: 69, 1602f.)

Damit aber entspricht das Orakel-Motiv in Goethes *Iphigenie* dem sophokleischen Muster, wonach göttliche Orakel vom Menschen stets missverstanden werden, weil das Missverständnis besser zu den eigenen Interessen des mit dem Orakel konfrontierten Menschen passt. Wie Bernhard Zimmermann in seinem Buch *Europa und die griechische Tragödie* erläutert:

Die Götter geben den Menschen in aller Deutlichkeit in Orakeln oder Sehersprüchen ihren Willen kund. In der Natur des Menschen, der in seinem Denken von dem „Prinzip Hoffnung“ getrieben wird, liegt es nun allerdings begründet, daß er die Wahrheit nur partiell zur Kenntnis nimmt, nur das hört und versteht, was er hören und verstehen will oder hören und verstehen kann, ohne daran zugrunde zu gehen. (Zimmermann 2000: 84)

Genau diesem Befund entspricht in Goethes *Iphigenie* Pylades, wie ihn Orest sieht: „Mit seltner Kunst flichst du der Götter Rath/Und deine Wünsche klug in Eins zusammen.“ (WA I 10: 33, 740f.)

Nun ist die Sache bei Goethe aber noch um eine Drehung vertrackter, weil hier am Anfang ‚objektiv‘ nicht ganz klar ist bzw. auch nicht ganz klar sein kann (Orest kann ja nicht wissen, dass seine Schwester Iphigenie noch lebt),

wie das Orakel gemeint ist. Genau dies aber bringt Goethes Stück in die Nähe speziell des *Philoktet* des Sophokles, wo der Orakelspruch am Anfang ‚objektiv‘ gleichfalls nicht klar ist. In einer neueren Arbeit zum *Philoktet* verwendet Tamara Choitz eine längere Passage darauf, allein um darzulegen, wie das, was mit dem Orakel gemeint sie, in jeder erdenklichen Hinsicht in der Schwebelage gehalten wird (Choitz 2015: 57f.).

Worum geht es? Im zehnten Jahr der Belagerung von Troja erreicht die Griechen der Orakelspruch, dass der Krieg nur mit Philoktet und seinem Bogen oder auch nur mit der legendären Waffe (Philoktet hatte sie einst von Herakles vermacht bekommen) ohne Philoktet (womit es mit dem Offenen des Orakelspruchs schon losgeht) gewonnen werden kann. Die griechischen Heerführer, die Atriden Agamemnon und Menelaos, sowie Odysseus sehen sich damit in eine peinliche Situation gebracht. Denn Philoktet hatten sie bei der Fahrt ihrer Flotte nach Troja aufgrund einer schwärenden und übel riechenden Verwundung auf der Insel Lemnos zurückgelassen und müssen davon ausgehen, dass dieser auf sie, seine ehemaligen Gefährten, nun nicht mehr gut zu sprechen ist. Was also tun? Man verständigt sich darauf, dass der findige Odysseus nach Lemnos zurücksegelt, der sich, wie man hofft, schon etwas einfallen lassen wird, und gibt ihm den jungen untadeligen Neoptolemos, Sohn des vor Troja bereits gefallenen Achill, zur Seite. So viel zur Vorgeschichte dieser Tragödie.

Die Handlung beginnt mit der Ankunft von Odysseus und Neoptolemos auf Lemnos. Odysseus hält sich zunächst zurück und schickt Neoptolemos vor (bei Philoktets Aussetzung war er noch nicht dabei), um Philoktet mit einer Lügengeschichte zu täuschen und sich sein Vertrauen zu erschleichen. Neoptolemos lässt sich darauf nur mit äußerstem Unbehagen ein. Wer sich von Odysseus und Neoptolemos nun an die Konstellation Pylades (in Goethes *Iphigenie* im Übrigen explizit mit Odysseus verglichen: WA I 10: 34, 762f.) und Iphigenie erinnert fühlt, liegt richtig: Vom Leiden Philoktets menschlich angerührt, emanzipiert sich der junge Neoptolemos von der Führung des Odysseus (von der einschlägigen Forschung als raffiniert, rhetorisch brillant, aber skrupellos charakterisiert: vgl. Choitz 2015) und trifft eine Entscheidung des Herzens (Choitz 2015: 67): Scheinbar wider alle Vernunft gesteht Neoptolemos dem zum zweiten Mal hintergangenen Philoktet das Komplott, in das er sich von Odysseus gegen seine Natur hat verwickeln lassen, riskiert damit die ganze Mission scheitern zu lassen – und wird belohnt! Nach anfänglichem Zorn auch auf Neoptolemos wird Philoktet auf Vermittlung von Herakles, der als *deus ex machina* angeschwebt kommt, versöhnt. An der Seite des Neoptolemos soll er nach Troja ziehen, wo er dann auch genesen und sich als einer der herausragenden Helden des Griechenheers bewähren wird. (Zur Parallelität der

Konstellation Pylades und Iphigenie mit Odysseus und Neoptolemos auch Zimmer 2009: 97f.).

Nicht einfach von Philoket den Bogen abzuluchsen, womit Odysseus an einem Punkt der Handlung auch schon mal zufrieden gewesen wäre, nicht der egoistische Vorteil hat sich als der Sinn des Orakelspruchs erwiesen, sondern die am Ende von Neoptolemos zumindest mitbewirkte Rehabilitation des Philoktet, seine Reintegration ins Heer und in die Gemeinschaft der Griechen. Auch schon in diesem Werk ist es das Humane, das sich gegen die scheinbare Vernunft nur zweckrational denkender Strategen als gottgewollt und damit als richtig erweist.

### 3.3 *Prometheus und Orestie* des Aischylos

Wie beziehungsreich in Goethes *Iphigenie* auf Aischylos, den ältesten der drei großen attischen Tragödiendichter angespielt ist, war bereits im vorausgegangenen Kapitel 2 (*Iphigenie* und *Prometheus*) Thema. Es ist der *Prometheus* der aischyleischen Tragödie und seine grausame Strafe, vor deren Hintergrund Goethe in *Iphigenie* den hochgemuten *Prometheus* seiner Sturm-und-Drang-Zeit relativiert. Von der aischyleischen *Orestie* andererseits ist das Motiv des Geschlechterfluchs entliehen, der auch im letzten Stück dieser Tragödien-Trilogie, in den *Eumeniden*, gelöst wird: dort durch Orest, der sich am Ende einem von Athene eingesetzten Gericht überantwortet, womit die unselige Geschichte von Rache und Gegenrache, die das Geschlecht seit Generationen bestimmt hat, glücklich beendet wird. Aber auch für Orest in Goethes *Iphigenie* gibt es noch etwas zu tun, bevor auch hier das glückliche Ende definitiv ist. Orest ist es, dem es am Ende wie Schuppen von den Augen fällt, dass das Artemis-Bild dort bleiben soll, wo es seinen angestammten Platz hat: im Heiligtum auf Tauris. Man kann hier eine Erweiterung des Rechts, dessen Begründung in der *Orestie* die Lösung des Geschlechterfluchs brachte, um die neue Dimension des – *avant la lettre* – Völkerrechts sehen: Was anderen Völkern gehört und ihnen heilig ist, soll vor Übergriffen sicher sein, auch wenn diese Übergriffe religiös begründet sein sollten (es kann wie die Begründung des Pylades für seinen beabsichtigten Tempelraub nur falsch sein).

So gesehen führt Goethes Orest das weiter, womit am Ende der aischyleischen *Orestie* begonnen wurde: die Etablierung des Rechts gegen unzivilisierte Gewalt, nun auch auf internationaler Ebene. Von hier aus weist Goethes Stück weiter zur Aussicht auf eine zukünftige Völkerfreundschaft, deren Proklamation aus Iphigenies berührenden Schlussworten herausgehört werden kann:

Bringt der Geringste deines Volkes je  
 Den Ton der Stimme mir in's Ohr zurück,  
 Den ich an euch gewohnt zu hören bin,  
 Und seh' ich an dem Ärmsten eure Tracht;  
 Empfangen will ich ihn wie einen Gott,  
 Ich will ihm selbst ein Lager zubereiten,  
 Auf einen Stuhl ihn an das Feuer laden,  
 Und nur nach dir und deinem Schicksal fragen. (WA I 10: 94, 2158–2165)

Mit dieser Vision ist es Iphigenie gelungen, noch einmal Thoas Herz zu ergreifen, von dem nun, wie von Iphigenie erwartet, der herzliche Abschiedsseggen des „Lebt wohl“ kommt statt des widerwilligen „So geht!“ (WA I 10: 94, 2151), das von Thoas zunächst zu hören war, nachdem ihn Iphigenie – endlich – an sein Versprechen erinnert hat (WA I 10: 94, 2146–2150).

#### **4. Der Paradigmenwechsel des Antiken-Rekurses in Selbstzeugnissen des Autors**

Im Falle des *Prometheus* hat sich Goethe eines antiken Stoffs bedient und ihn sich auf die subjektiven Bedürfnisse seiner bewegten Sturm-und-Drang-Jugend zugeschnitten. Goethe wusste es und hat es im Rückblick von *Dichtung und Wahrheit* auch genauso ausgedrückt: „Die Fabel des Prometheus ward in mir lebendig. Das alte Titanengewand schnitt ich mir nach meinem Wuchse zu [...]“ (FA I 14: 696) Die hintergründige Bedeutung von Aischylos, Sophokles und Euripides für *Iphigenie*, wie ich sie hier herauszuarbeiten versuchte, erscheint hingegen eher in der Bedeutung eines objektiven Maßstabs, der eine bleibende Herausforderung darstellt – nicht nur für Goethes, sondern auch noch die Zeiten nach ihm. Hierzu ein Zitat aus den Gesprächen mit Goethe von Johann Peter Eckermann vom 1. Mai 1825:

Und war das von Aeschylos, Sophokles und Euripides Hervorgebrachte nicht der Art und Tiefe, daß man es hören und immer wieder hören konnte, ohne es trivial zu machen und zu töten? – Sind doch diese auf uns gekommenen wenigen grandiosen Trümmer schon von solchem Umfang und von solcher Bedeutung, daß wir armen Europäer uns bereits seit Jahrhunderten damit beschäftigen und noch einige Jahrhunderte daran werden zu zehren und zu tun haben. (FA II 12: 576)

Im Falle von Aischylos, Sophokles und Euripides historisiert Goethe nicht. Hier nimmt er die spätere Warte nicht als die eines Überlegenen ein, der historisch



einordnet und abhakt, sondern umgekehrt: Von den überlieferten Bruchstücken des ihm wie seit eh leuchtenden Dreigestirns am Beginn der europäischen Literaturgeschichte lässt er das Heute in Frage stellen und empfiehlt auch den Generationen nach ihm, dies in gleicher Weise zu tun. Ich meine, es lohnt sich, diesen für uns Heutige ungewöhnlichen Ansatz zunächst einmal zur Kenntnis zu nehmen – und dann auch darüber nachzudenken, ob er nicht nach wie vor Aktualität beanspruchen könnte.

### Bibliographie

- Aischylos (2008): Aischylos: Die Orestie. Deutsch u. Nachwort v. Emil Staiger. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Aischylos (2010): Aischylos: Der gefesselte Prometheus. Die Schutzsuchenden. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Walther Kraus. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Aristoteles (2008): Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Choitz (2015): Tamara Choitz: Der Philoktet des Sophokles – eine dynamische Tragödie. In: Christoph Kugelmeier (Hg.): *Translatio humanitatis*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemer. St. Ingbert: Röhrig (Hermeneutik und Kreativität), S. 57–76.
- Euripides (2007): Euripides: Iphigenie bei den Taurern. Übersetzt v. J. J. C. Donner, neu bearb. v. Curt Woyte. Nachwort u. Anmerkungen v. Hans Strohm. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Jacobi (2000): Friedrich Heinrich Jacobi: Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn. Auf der Grundlage der Ausgabe von Klaus Hammacher und Irmgard-Maria Piske bearb. v. Marion Lauschke. Hamburg: Felix Meiner 2000.
- Jäger (2014): Michael Jäger: Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie. Oder: Die große Transformation der Welt. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Kaiser (2008): Gerhard Kaiser: Der Auftritt des Gewissens in der Bibel und in der antiken Tragödie. In: ders.: *Spätlese*. Beiträge zur Theologie, Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Tübingen u. Basel: Francke, S. 108–122.
- Leber (2011): Manfred Leber: Goethes „Iphigenie“ und die griechische Tragödie. In: Ralf Bogner u. Manfred Leber (Hg.): *Tragödie*. Die bleibende Herausforderung: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 1), S. 99–123.

- Mann (2012): Thomas Mann: Lotte in Weimar. Frankfurt/M: S. Fischer.
- Rasch (1979): Wolfdietrich Rasch: „Iphigenie auf Tauris“ als Drama der Autonomie. München: C. H. Beck.
- Reinhardt (1990): Hartmut Reinhardt: Iphigenie auf Tauris. In: MA 3.1: 727–793.
- Riemer (2013): Peter Riemer: Homers Ilias und Odyssee. In: Ralf Bogner u. Manfred Leber (Hg.): Klassiker. Neu-Lektüren. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 3), S. 9–24.
- Ritter (1974): Joachim Ritter: Subjektivität. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Safranski (2013): Rüdiger Safranski: Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie. München: Carl Hanser.
- Sauder (1985): Gerhard Sauder: Prometheus. In: MA 1.1: 868–871.
- Schmidt (2002): Jochen Schmidt: Metamorphosen der Antike in Goethes Werk. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Sophokles (2012): Sophokles: Philoktet. Übersetzt u. hg. v. Paul Dräger. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Zimmermann (2009): Bernhard Zimmermann: Euripides' und Goethes „Iphigenie“. In: ders.: Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur. Freiburg/Br., Berlin, Wien: Rombach, S. 91–101.
- Zimmermann (2000): Bernhard Zimmermann: Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart. Frankfurt/M: S. Fischer.

# **Goethe und der Dialog der Kulturen. Die Aktualität des *West-östlichen Divan* in Geschichte und Gegenwart**

*Karl Richter*

## **Vorbemerkungen**

Zum *West-östlichen Divan* gehört das dialogische Element. In der Vortrags-situation wurde es auch so verwirklicht, dass Dr. Peter Ludwig immer wieder Abbildungen einbrachte und kommentierte. Vor allem konnten die behandelten Gedichte auf diesem Wege auch in den vorliegenden Reinschriften Goethes anschaulich gemacht werden. Mit Rücksicht auf die Gesamtökonomie des nun vorliegenden Bandes wurde auf diese Zugaben hier verzichtet. Nachdrücklich gedankt sei Peter Ludwig aber noch einmal für die belebenden Einschübe.

Die von den Herausgebern favorisierten ‚Vortragsfassungen‘ gestatten im Übrigen den Erhalt mancher bald humoristisch getönten, bald kritischen Zutat, die einer gestrengen wissenschaftlichen Praxis ansonsten geopfert worden wären. Das gilt vor allem für die beiden rahmenden Teile am Anfang und Ende des Textes, die auf aktuelle Kontexte der Gegenwartssituation Bezug nehmen.

## **1. Neubewertungen im Umgang mit Goethe und seinem Werk**

In *Dichtung und Wahrheit* äußert sich Goethe über die Region von Saarbrücken bis Neunkirchen sehr freundlich. Zu seiner Zufriedenheit scheint beigetragen zu haben, dass ihn Regierungspräsident Freiherr von Günderode – wie Goethe berichtet – „auf’s verbindlichste“ empfangen und drei Tage lang bestens bewir-tet habe (MA 16: 451). Ich stelle mir vor, Goethe würde die wiedergewonnene Reisefreiheit der Ostdeutschen nutzen und dieser Tage zu uns kommen. Ob unsere Regierung den Staatsmann, der eine so ausschweifende poetische Phantasie hatte, empfangen und bewirten würde, weiß ich nicht. Vielleicht würde er selbst aber auch jede staatliche Bewirtung ablehnen und sagen: „Gebt das Geld lieber einer Not leidenden Universität, damit sie etwas mehr für das tun kann, was ich unter den Begriffen ‚Universitas‘ und ‚Humanitas‘ verstehe.“

Zu uns hier käme Goethe sicher gerne. Er würde sich vermutlich anerken-nend über den wunderbaren Saal äußern und – mit uns zusammen – Frau Ober-bürgermeisterin Charlotte Britz dafür danken, dass auch die literarisch-geistes-wissenschaftliche Kultur darin eine Heimstätte gefunden hat, was heutzutage

offenbar alles andere als selbstverständlich sei. Zu uns würde er vielleicht sagen: „Ihr habt euch artig strebend um mich bemüht“. Einladen ließe er sich von uns dann aber ganz sicher, am liebsten auf einen guten Wein, von dem er bewundernswert viel vertrug, ohne benebelt zu sein. Wir könnten dabei auch endlich einmal Fragen unseres Goethebildes mit dem Original diskutieren.

Tatsächlich gehört Goethe zu jenen Schriftstellern, die viele Umdeutungen und Umwertungen über sich ergehen lassen mussten. Einen Frauenhelden hatte man immer wieder in ihm gesehen – bis der Psychoanalytiker Kurt R. Eissler glaubhaft machte, dass Goethe erst ungewöhnlich spät in den Genuss einer reifen Sexualität kam (Eissler 1963). Als strahlender Olympier wurde er gern aufgefasst – bis Ärzte wie Frank Nager zeigten, dass Goethe in Wahrheit immer wieder von Depressionen heimgesucht wurde, die ihn z. T. an den Rand des Grabes führten (Nager 1990). Seine Auseinandersetzungen mit Newton hatten ihm lange Zeit den Ruf eines dilettierenden Physikers eingebracht – bis gerade Physiker wie Werner Heisenberg für eine gerechtere Bewertung auch der Farbenlehre sorgten (Heisenberg 1959).

Zu den mancherlei Neubewertungen gehört auch die Aufwertung des Alterswerks, der Alterslyrik nicht zuletzt. 1932 stellt Karl Viëtor in einem wegweisenden Aufsatz über *Goethes Altersgedichte* fest, dass die späte Lyrik Goethes bislang „zu den am wenigsten gekannten oder doch zu den am wenigsten verstandenen Teilen seines Gesamtwerks“ gehöre (Viëtor 1952: 144). Eine Generation später konstatiert Walter Müller-Seidel in seinem Aufsatz *Goethe und das Problem seiner Alterslyrik* eine in Gang gekommene Neuwertung, die Goethes Alterslyrik – gegen das Gesetz des biologischen Alterns – als literarisch jüngste und modernste entdeckte (Müller-Seidel 1961: bes. 275f.).

Einem wichtigen Teilbereich dieser Lyrik möchte ich mich im Folgenden zuwenden.

## 2. Der Dialog der Kulturen im *West-östlichen Divan*

Der zwischen 1814 und 1819 entstandene *West-östliche Divan* ist das umfangreichste lyrische Werk, das Goethe geschrieben hat. Die Begegnung mit Marianne von Willemer, aber auch die literarische Begegnung mit dem *Divan* („Divan“ = pers.: Gedichtsammlung) des persischen Dichters Hafis bilden seine wichtigsten entstehungsgeschichtlichen Voraussetzungen. Aus der Begegnung mit Hafis erwächst eine umfassende Beschäftigung mit orientalischer und orientalistischer Literatur. In einem Prosateil, den Goethe den zwölf Lyrikbüchern des Zyklus hinzufügt, stellt er die Wege und Ergebnisse dieser

Beschäftigung dar, wirbt damit auch um Verständnis bei seinen Zeitgenossen. Eine weitere Besonderheit dieses lyrischen Zyklus ist neben der großen Spannweite der Themen auch die der lyrischen Formen und Töne, die von hymnischen und liedhaften Versen bis hin zur Alltagsnähe und Derbheit in mehreren Büchern einer betont spruchhaften Lyrik reicht.

Vom Titel *West-östlicher Divan* an bringt Goethe die Vermittlung zweier Kulturen auf vielen Wegen zum Ausdruck. Schon dem Eingangsgedicht, das von der Flucht des Dichters aus einer von Kriegen geschüttelten Welt des Westens in den „reinen Osten“ handelt, gibt er in Anspielung auf Mohammeds Flucht von Mekka nach Medina den Titel *Hegire* – die für die Goethezeit üblichere französische Form für arabisch ‚Hidschra‘. Von Gedicht zu Gedicht wird der Bezug auf die orientalische Kultur und Literatur auch weiterhin fassbar in erschließbaren Quellen, in Themen und Bildbereichen, gelegentlich selbst in formalen Adaptionen wie dem persischen Ghazel.

Dabei gibt es aber auch gedichtübergreifende literarische Strategien interkultureller Vermittlung, die das zyklische Arrangement der Gedichte prägen. Eine der auffälligsten ist die Fiktion einer imaginativen Reise, die den westlichen Poeten aus seiner vertrauten Lebenswelt in neue geographische und geistige Räume des Orients führt, nicht selten auf dem Rücken eines Kamels. Schon im erwähnten Eröffnungsgedicht *Hegire* wird das Reisemotiv angeschlagen:

Will mich unter Hirten mischen,  
 An Oasen mich erfrischen,  
 Wenn mit Caravanen wandle,  
 Schawl, Caffee und Moschus handle.  
 Jeden Pfad will ich betreten  
 Von der Wüste zu den Städten. (MA 11.1.2: 9)

Seine geistige Reise führt den westlichen Dichter also – wie es hier heißt – in „Wüsten“ und „Städte“ des Orients. Er erlebt Basare und dichtet in orientalischen Schenken. Schließlich sieht er sich auch schon in das west-östliche Paradies einkehren. Leserinnen brauchen bei den Bildern dieses Paradieses, mit denen sich Goethe angesichts der Bildlosigkeit christlicher Paradiesesvorstellungen überwiegend an islamische Überlieferungen anlehnt, zuweilen einen stabilen Humor. So etwa, wenn sich die Hüterinnen des Paradieses zu dem Auftrag bekennen, die Männer im Paradies zu verwöhnen, schon damit sie nicht zu den irdischen Geliebten zurück wollen. Aber man sollte auch die humoristische Distanz des Dichters nicht verkennen, die bewusst macht, dass das alles nur sehr irdische Vorstellungsweisen eines überirdischen Bereichs

sind, von dem wir wenig wissen. Im Gedicht *Höheres und Höchstes* sagt der Dichter über die kühnen Bilder, in denen der Weg der menschlichen Entelechie vom Diesseits ins Jenseits umschrieben wird:

Daß wir solche Dinge lehren  
 Möge man uns nicht bestrafen:  
 Wie das alles zu erklären  
 Dürft ihr euer Tiefstes fragen. (MA 11.1.2: 123)

Die imaginative Reise der *Divan*-Gedichte ist mit diesen Worten auch eine Reise nach innen – zu letzten Fragen der *Conditio humana*.

Ein weiteres zentrales Medium interkultureller Vermittlung ist das Gespräch. Die *Divan*-Lyrik hat sich von der ‚einsamen‘ Lyrik etwa des Sturm und Drang denkbar weit entfernt. Sie ist gesellig, auf weiten Strecken dialogisch oder wenigstens von dialogischen Elementen durchsetzt. Die wichtigsten Bezugsverhältnisse, die thematisch werden, sind immer zugleich dialogische Verhältnisse: in den vier zentralen Gesprächskreisen zwischen dem westlichen Dichter und Hafis, zwischen Hatem und Suleika, dem Dichter und dem Schenken, schließlich dem Dichter und der Huri, der Hüterin des Paradieses. In jedem dialogischen Gegenüber kommen dabei West und Ost auf eigene Weise ins Gespräch, gehen ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ aufeinander zu, erscheinen zuletzt in der Erfahrung höherer Gemeinsamkeit zugleich aufgehoben und enthalten.

Ob in der Liebe, im Dichten oder allgemeiner im Verhältnis der Kulturen: das letztlich Ziel des *West-östlichen Divan* ist nicht die selbstbewusste Behauptung dessen, was man ist, sondern die Chance, sich im ‚Anderen‘ auf höherer Ebene wiederzufinden. Die neue Einheit über einer zugrunde liegenden Zweiheit: das ist das Grundmuster der Erfahrung, das in den Gedichten in vielerlei Gestalt umkreist wird.

Eines der Gedichte, das diese Grunderfahrung in exemplarischer Weise zum Ausdruck bringt, ist das Gedicht *Unbegrenzt*, das gern als das zentrale Gedicht der Begegnung mit Hafis gesehen wird:

Unbegrenzt

Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,  
 Und dass du nie beginnst, das ist dein Loos.  
 Dein Lied ist drehend wie das Sternengewölbe,  
 Anfang und Ende immer fort dasselbe,  
 Und was die Mitte bringt ist offenbar,  
 Das was zu Ende bleibt und Anfangs war.

Du bist der Freuden ächte Dichterquelle,  
 Und ungezählt entfließt dir Well' auf Welle.  
 Zum Küssen stets bereiter Mund,  
 Ein Brustgesang, der lieblich fließet,  
 Zum Trinken stets gereizter Schlund,  
 Ein gutes Herz das sich ergießet.

Und mag die ganze Welt versinken,  
 Hafis mit dir, mit dir allein  
 Will ich wetteifern! Lust und Pein  
 Sey uns den Zwillingen gemein!  
 Wie du zu lieben und zu trinken  
 Das soll mein Stolz, mein Leben seyn.

Nun töne Lied mit eigenem Feuer!  
 Denn du bist älter, du bist neuer. (MA 11.1.2: 25)

Kein Anfang und kein Ende, „drehend wie das Sterngewölbe“: Das sind Metaphern zyklischer Lyrik, der beide Dichter zuneigen. Gemeinsame Themen schließen sich an. Hier aber interessiert vor allem die Charakterisierung des Grundverhältnisses von westlichem und östlichem Dichter. Die Metapher der „Zwillinge“ stellt eine jener Motivvarianten dar, die die Einheit über der Zweiheit zum Ausdruck bringen. Deutlich wird an den Versen dabei auch, dass es nicht um ‚bloße‘ Rezeption, sondern um ein Zugleich von Aneignung und produktiver Reaktion geht: „Hafis mit dir, mit dir allein/Will ich wetteifern!“ Das ‚Fremde‘ und ‚Andere‘ wird in dem Gedicht als Chance einer Entgrenzung des Selbst wie neuer Selbsterfahrung und Produktivität begriffen. Aber auch das ‚Eigene‘ erscheint nötig, weil sonst weder das Gespräch über Räume und Zeiten hinweg, noch die produktive Reaktion möglich wären.

Die zum Ausdruck gebrachte Grunderfahrung der literarischen und kulturellen Begegnung ist die einer neuen Weite, Entgrenzung und produktiven Anregung. Doch zu den poetologischen Strategien der *Divan*-Lyrik gehört auch, dass sie die gemachte positive Erfahrung immer wieder mit dem Entgegengesetzten konfrontiert. Im *Buch des Unmuts* findet man das zeitkritisch akzentuierte Gegenstück zu *Unbegrenzt* in Versen, die kritisieren, was sich selbstsüchtig und doktrinär verabsolutiert – eine Welt, in der sich ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ kontaktlos und feindselig gegenüberstehen:

Und wer franzet oder bittet,  
 Italiänert oder teutschet,

Einer will nur wie der andre  
Was die Eigenliebe heischet.

Denn es ist kein Anerkennen,  
Weder vieler, noch des Einen,  
Wenn es nicht am Tage fördert  
Wo man selbst was möchte scheinen.

Morgen habe denn das Rechte  
Seine Freunde wohlgesinnet,  
Wenn nur heute noch das Schlechte  
Vollen Platz und Gunst gewinnt.

Wer nicht von dreitausend Jahren  
Sich weiß Rechenschaft zu geben,  
Bleib im Dunkeln unerfahren,  
Mag von Tag zu Tage leben. (MA 11.1.2: 54)

Der Text distanziert sich von den Nationalisten jeder Couleur, die in egoistischer Verblendung nur sich selbst kennen, das ‚Andere‘ nicht anzuerkennen vermögen, es schon gar nicht in eine Erweiterung des Selbst aufnehmen können. Und gegen die distanzlose Befangenheit in tagespolitischen Interessen fordert er eine geschichtliche Überschau, die die eigene Position im erweiterten geschichtlichen Kontext zu relativieren vermag.

Geht es hier um die Enge nationaler Ideologien, so an anderer Stelle um eine deutliche Zurückweisung jeder intoleranten kirchlichen Orthodoxie. Christliche Eiferer bekommen den sarkastischen Rat:

Ärgert's jemand daß es Gott gefallen  
Mahomed zu gönnen Schutz und Glück,  
Um den stärksten Balken seiner Hallen  
Da befestig' er den derben Strick,  
Knüpfe sich daran! das hält und trägt,  
Er wird fühlen daß sein Zorn sich legt. (MA 11.1.2: 55)

Als umgekehrt die vom Islam inspirierte Hüterin der Paradiesespforte vom Dichter, der Einlass ins Paradies begehrt, fordert, ihr die im Kampf für den Glauben empfangenen Wunden vorzuweisen, gibt dieser burschikos zurück:



Nicht so vieles Federlesen!  
 Laß mich immer nur herein:  
 Denn ich bin ein Mensch gewesen  
 Und das heißt ein Kämpfer seyn. (MA 11.1.2: 117)

Der *Divan* sieht Nationen, Religionen und Kulturen als Ausdifferenzierungen und Individualisierungen aus dem weiten Zusammenhang der Menschheitsgeschichte. Sie prägen uns in einer ganz selbstverständlichen Weise, weil wir in sie hinein geboren werden. Aber sie beinhalten auch eine Tendenz, sich zu isolieren, zu verabsolutieren, ja sich zu bekriegen. Der *West-östliche Divan* versteht sich als Gegenentwurf, der die höhere Einheit des Getrennten erfahrbar macht. Er stellt sich in die Tradition der Aufklärung, wenn er die Toleranz zu einer zentralen Forderung des interkulturellen Verhaltens macht. Auf Schritt und Tritt entdeckt er das gemeinsame Humanum hinter allen Besonderungen. In dem Gedicht *Talismane* begründet er die Interkulturalität geradezu aus dem Gottesbegriff:

Gottes ist der Orient!  
 Gottes ist der Occident!  
 Nord- und südliches Gelände  
 Ruht im Frieden seiner Hände. (MA 11.1.2: 12)

Die Aktualität solcher Auffassungen werden Sie spüren, ich komme aber am Ende meiner Ausführungen in einem erweiterten Beobachtungsrahmen noch einmal darauf zurück.

### **3. Ein anderer Kulturdialog: Literatur und Naturwissenschaft im *West-östlichen Divan***

Der Titel *West-östlicher Divan* weist das Werk als Ergebnis interkultureller Begegnung aus, und die vorliegende Forschung zeigt, wie weit es sich der produktiven Rezeption orientalischer Literatur und Kultur verdankt. In welchem Maße sich auch Goethes naturwissenschaftliche Arbeit darin niedergeschlagen hat, ist der Forschung bis heute nicht mit vergleichbarer Deutlichkeit bewusst.

Wenn ich auch in diesem Zusammenhang von einem ‚Dialog der Kulturen‘ spreche, so tue ich dies mit einem Seitenblick auf eine verzweigte, von dem englischen Naturwissenschaftler und Romancier Charles Percy Snow 1959 angestoßene und lange anhaltende internationale Kontroverse. Das Gesehene – und bis heute verbreitet fortbestehende – Problem betrifft das Verhältnis von

literarisch-geisteswissenschaftlicher und naturwissenschaftlich-technischer Intelligenz. Ihre Entfremdung in zwei voneinander getrennten ‚Kulturen‘ erscheint mit der geführten Diskussion ebenso als Gefahr für den Fortschritt wie für die Kontrolle seiner umweltgefährdenden Nebenwirkungen.

Goethe hat sich – auch in seiner Auseinandersetzung mit Newton – dem bereits beobachtbaren Auseinanderdriften der Bereiche, das den Siegeszug der ‚exakten‘ Naturwissenschaften begleitet, leidenschaftlich widersetzt. Auch die Erkenntnisse der Naturwissenschaft waren für ihn Bestandteil eines weit gefassten Kulturbegriffs. Das findet seinen Ausdruck nicht zuletzt in der Selbstverständlichkeit, mit der er die Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft zu einer der wichtigsten Grundlagen auch seines literarischen Werkes macht. Die morphologischen Forschungen gehören bereits zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Weimarer Klassik. Im Alterswerk Goethes erlangen die Beziehungen zwischen dem Dichten und den Richtungen seines naturwissenschaftlichen Forschens eine noch weit größere Vielfalt. Am Beispiel des *Divan* lässt sich gut zeigen, wie vielschichtig darin vor allem Morphologie, Farbenlehre, Entoptik und Witterungslehre auf Poesie und Poetologie des Werks eingewirkt haben.

Dass es enge Beziehungen von Dichtung und Naturforschung in seinem Schaffen gibt, hat Goethe selbst immer wieder hervorgehoben. Dabei gilt es vor allem zu sehen, dass die Verknüpfung der Bereiche keineswegs nur inhaltlicher Natur ist. Vielmehr gibt es charakteristische Gelenkstellen, an denen sich Elemente der Forschung in Grundpositionen poetologischer und ästhetischer Reflexion übersetzen: z. B. mit dem Gestaltbegriff der Morphologie; den „sinnlich-sittlichen Wirkungen der Farbe“, die ein wichtiges Kapitel in Goethes umfangreicher Schrift *Zur Farbenlehre* ausmachen; dann auch mit den Übertragungen des entoptischen Prinzips ‚wiederholter Spiegelungen‘ in den Bereich der Dichtung.

Besonders gut fassbar wird die naturwissenschaftliche Fundierung von Poesie und Poetologie des *West-östlichen Divan* in zwei charakteristischen Erscheinungsformen. Die eine bilden Gedichte, die Naturphänomene zum Gleichnis und Symbol menschlicher Erfahrung machen.

Das wohl bekannteste Beispiel dieser Art ist das *Gingo biloba*-Gedicht, das ein morphologisches Phänomen, das Blatt des Ginkgo-Baumes, zu einem Symbol der Einheit über einer Zweiheit macht:

Gingo biloba

Dieses Baum's Blatt, der von Osten  
Meinem Garten anvertraut,

Giebt geheimen Sinn zu kosten,  
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen?  
Das sich in sich selbst getrennt,  
Sind es zwey? die sich erlesen,  
Daß man sie als Eines kennt.

Solche Frage zu erwiedern  
Fand ich wohl den rechten Sinn;  
Fühlst du nicht an meinen Liedern  
Daß ich Eins und doppelt bin? (MA 11.1.2: 71)

Das Ginkgo-Blatt bildet nur eine der Motiv-Varianten, die Trennen und Verbinden, die Einheit über der Zweierheit, Polarität und Steigerung zum Thema der Gedichte machen. Mehrdeutig ist die Bildsprache dabei aber schon insofern, als sie das Verhältnis der Liebenden ebenso meint wie seine Widerspiegelung in der Aussage der ‚Lieder‘. Und wenn der Baum aus dem „Osten“ zum Gegenstand der Betrachtung im Garten des westlichen Dichters wird, so wird ganz beiläufig bewusst gehalten, dass die Symbolik der Liebe analog auch für das Verhältnis der Kulturen gilt.

Ein aufschlussreiches weiteres Beispiel dieser Art bildet auch ein Gedicht im *Buch des Sängers*, das Goethe ganz ungeniert *Phaenomen* überschreibt:

Phaenomen

Wenn zu der Regenwand  
Phoebus sich gattet,  
Gleich steht ein Bogenrand  
Farbig beschattet.

Im Nebel gleichen Kreis  
Seh ich gezogen,  
Zwar ist der Bogen weiß,  
Doch Himmelsbogen.

So sollst du, muntre Greis,  
Dich nicht betrüben,  
Sind gleich die Haare weiß,  
Doch wirst du lieben. (MA 11.1.2: 15)

Das Naturphänomen, von dem das Gedicht handelt, steht sowohl im Zusammenhang seiner Farbstudien als auch seiner meteorologischen Beobachtungen. Während Sonne („Phoebus“) und Regen den farbigen Regenbogen hervorbringen, entsteht im Nebel nur ein weißer Bogen. Das Gedicht setzt die Betrachtung dieses weißen Bogens zum Alter mit seinen weißen Haaren in Beziehung. Es macht das Verhältnis von farbigem Regenbogen und weißem Nebelbogen zum Gleichnis des Abstands, der das Alter von der Fülle der Jugend trennt. Doch den Unterschied überbrückt das Bewusstsein einer beglückenden Gemeinsamkeit. Beide Bögen sind „Himmelsbögen“, auch der altersgemäße weiße eine Verheißung: „Doch wirst du lieben“.

Vor allem in der Liebeslyrik des *West-östlichen Divan* tragen Naturphänomene viel zur lyrischen Bildlichkeit des Zyklus bei. Noch allgemeiner lässt sich durch den lyrischen Zyklus hindurch aber auch zeigen, wie charakteristische Theoreme und Denkformen der Forschung zu Prinzipien thematischer und kompositorischer Strukturierung werden.

„Alles ist Metamorphose im Leben, bei den Pflanzen und bei den Tieren bis zum Menschen und bei diesem auch“, äußert Goethe am 3. August 1815, im zweiten Jahr der *Divan*-Entstehung, gegenüber Sulpiz Boisserée (Gespräche 2: 1033). Zwei so bekannte Gedichte wie *Selige Sehnsucht* und *Höheres und Höchstes* sind poetische Darstellungen von Metamorphosen. Verwandlungen prägen den *Divan* aber auch sonst in vielerlei Erscheinungsformen – in der Liebe, im Verhältnis der Kulturen, schließlich im Verhältnis von diesseitiger Existenz und jenseitiger Verwurzelung. Die bekannte Schlussstrophe des Gedichts *Selige Sehnsucht* erhebt sie geradezu zur Bedingung eines menschenwürdigen Daseins:

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde. (MA 11.1.2: 21)

Nicht ängstliche Selbstbewahrung, sondern die Fähigkeit, sich in der Begegnung mit dem Anderen ein Stück weit zu verlieren, um sich auf höherer Ebene wiederzufinden, erscheint im Verständnis des *Divan* als eine der wichtigsten Bedingungen des Menschseins.

Ein weiteres ganz zentrales Denkmodell ist das von Polarität und Steigerung. In frühen naturphilosophischen Orientierungen Goethes vorgeprägt, erlangt es später seine größte Bedeutung vor allem im Zusammenhang seiner Farbenlehre. Im *West-östlichen Divan* bestimmt es bereits die Titelgebung: ‚Westliches‘ und ‚Östliches‘ wird zu einer höheren Einheit vermittelt. Die neue

Einheit über einer ihr zugrundeliegenden Zweiheit wird fortan in zahlreichen weiteren Erscheinungsformen zum Ausdruck gebracht. Die zwölf Bücher des Zyklus werden auf Deutsch und Persisch benannt. Das westliche Liebespaar gibt sich die Namen orientalischer Muster: Suleika und Hatem. Die Auffassung des Dichtertums im *Buch des Sängers* und im *Buch Hafis* artikuliert sich am Kontakt zum orientalischen Vorbild. Die dialogischen Elemente, die den lyrischen Zyklus durchziehen, machen die Begegnung des Verschiedenen zur Erfahrung neuer Gemeinsamkeit. Und das Programm der im Titel des Werks vorgegebenen poetischen Synthese verwirklicht sich in den Gedichten des Zyklus, wo immer sie Elemente orientalischer Literatur mit Elementen westlicher Literatur- und Kulturtraditionen zur west-östlichen Synthese verschmelzen.

Prozesse und Strukturen dieser Art werden immer wieder auch zum Thema der Gedichte – besonders in Bezug auf das Verhältnis der Kulturen und der Liebenden, oft auch in einer engen Verknüpfung von beidem. Das *Gingo biloba*-Gedicht macht das Zugleich von Zweiheit und Einheit zu einem Symbol der Liebe wie der Liebesdichtung. Im Gedicht *Wiederfinden* wird die Polarität der Farben und ihr Verlangen nach neuer Einheit zum Bild einer den ganzen Kosmos beseelenden Liebe (MA 11.1.2: 88f.). Der Metapher einer „höheren Begattung“ im Gedicht *Selige Sehnsucht* ist das Denkbild von Polarität und Steigerung unterlegt (MA 11.1.2: 21). Es bezieht sich zunächst auf die Vereinigung der Liebenden. Doch sowohl die generalisierende Wendung vom „Stirb und werde!“ als auch die gedichtübergreifenden kontextuellen Vernetzungen verdeutlichen auch hier die Mehrdeutigkeit der symbolischen Bildlichkeit. So macht die Redeweise von einer ‚höheren Begattung‘ den Liebesakt nicht nur zum Bild für Erfahrungen der irdisch-überirdischen Doppelexistenz des Menschen. Sie deutet in subtiler Weise auch, was im Dialog der Kulturen möglich ist oder auch in der Zeugung des künstlerischen Werks geschieht.

Noch am wenigsten erforscht ist bisher, in welchem Umfang die Entoptik, die Goethe als ergänzenden Teil seiner Farbenlehre wertet, auf sein literarisches Alterswerk eingewirkt hat. Ihr Gegenstand sind Mehrfachabbildungen, wie sie mit Hilfe bestimmter optischer Medien oder auch Spiegelanordnungen hervorgerufen werden. Von der Übertragung der entoptischen Beobachtung ‚wiederholter Spiegelungen‘ in den Bereich der Dichtung handelt Goethes Aufsatz *Wiederholte Spiegelungen* (MA 14: 568f.). Auf den Hintergrund der entoptischen Versuchsreihen verweist aber auch ein Brief an Carl Jacob Ludwig Iken vom 27. September 1827, in dem Goethe typische Darstellungstechniken seiner späten Dramatik beschreibt. Das Ausgesagte gilt bereits für den *Divan* ganz analog:

Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direct mittheilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber

gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren. (WA IV 43: 83)

Die Mittelbarkeit des Sagens, das ‚geheimnisvolle Offenbaren‘, ist im Schaffen Goethes nichts grundsätzlich Neues. Es gibt sie seit der Klassik z. B. in Gestalt einer Symbolik, die im Besonderen einer Erscheinung auf Allgemeineres verweist. Charakteristisch für den *Divan* ist aber mindestens ebenso, dass mehrere Bilder aufgeboten werden, um im wechselseitigen Verweisungszusammenhang „geheimen Sinn [...] zu offenbaren“, wie Goethe in dem zitierten Brief schreibt. Das gilt in geschichtlicher Hinsicht, wo Bilder der Vergangenheit in die Gegenwart gespiegelt werden, wie z. B. in dem Gedicht *Im Gegenwärtigen Vergangnes* (MA 11.1.2: 17). Es gilt vor allem aber auch für eine Poetologie, die ihre Aussagen auf der synchronen Verschränkung von Westlichem und Östlichem aufbaut. In allen Erscheinungsformen aber begünstigen die freien Anlehnungen an die Entoptik eine Technik der bildlichen Auffächerung und Perspektivierung, die die „wiederholten Spiegelungen“ zum Prinzip der Aussage macht. Sie gehören zu den Voraussetzungen eines vergleichsweise modernen poetischen Verfahrens, das die dargestellte Welt sehr bewusst von Mehrfachbildern aus aufbaut, die wiederholen, variieren oder auch kontrastieren.

Die ‚Poesie der Interkulturalität‘, von der man sprechen kann, umschließt im *Divan* also sowohl den Dialog von westlicher und östlicher Dichtung als auch den von Dichtung und Naturwissenschaft. Das folgende Gedichtbeispiel möge zeigen, wie beides verwoben wird.

#### Wiederfinden

Ist es möglich, Stern der Sterne,  
Drück' ich wieder dich ans Herz!  
Ach! was ist die Nacht der Ferne  
Für ein Abgrund, für ein Schmerz.  
Ja du bist es! meiner Freuden  
Süßer, lieber Widerpart;  
Eingedenk vergangner Leiden  
Schaudr' ich vor der Gegenwart.

Als die Welt im tiefsten Grunde  
Lag an Gottes ew'ger Brust,  
Ordnet' er die erste Stunde  
Mit erhabner Schöpfungslust,  
Und er sprach das Wort: Es werde!

Da erklang ein schmerzlich Ach!  
Als das All, mit Machtgebärde,  
In die Wirklichkeiten brach.

Auf that sich das Licht! sich trennte  
Scheu die Finsterniß von ihm,  
Und sogleich die Elemente  
Scheidend auseinander fliehn.  
Rasch, in wilden wüsten Träumen,  
Jedes nach der Weite rang,  
Starr, in ungemessnen Räumen,  
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.

Stumm war alles, still und öde,  
Einsam Gott zum erstenmal!  
Da erschuf er Morgenröthe,  
Die erbarmte sich der Quaal;  
Sie entwickelte dem Trüben  
Ein erklingend Farbenspiel  
Und nun konnte wieder lieben  
Was erst auseinander fiel.

Und mit eiligem Bestreben  
Sucht sich was sich angehört,  
Und zu ungemessnem Leben  
Ist Gefühl und Blick gekehrt.  
Sey's Ergreifen, sey es Raffen,  
Wenn es nur sich faßt und hält!  
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,  
Wir erschaffen seine Welt.

So, mit morgenrothen Flügeln  
Riß es mich an deinen Mund,  
Und die Nacht mit tausend Siegeln  
Kräftigt sternenhell den Bund.  
Beyde sind wir auf der Erde  
Musterhaft in Freud und Quaal  
Und ein zweytes Wort: Es werde!  
Trennt uns nicht zum zweytenmal. (MA 11.1.2: 88f.)

Das Gedicht schreibt die Motivik von Trennen und Verbinden, die das *Buch Suleika* durchzieht, im poetischen Bild einer von der Farbenlehre inspirierten Kosmogonie fort. Es ist der westliche Dichter und Geliebte, der darin spricht, und die gewisse Unmittelbarkeit der Leidenschaft drängt die orientalisierenden Elemente spürbar zurück. Aber sie fehlen auch nicht. Die Hatem-Rolle wird im Ganzen des *Suleika*-Buches beibehalten. In der vorletzten Strophe wird nicht der christliche Schöpfergott, sondern Allah angerufen. Und vorliegende Interpretationen des Gedichts zeigen, was alles an alttestamentarischen, neuplatonischen und islamischen Mythen im poetischen Bild der Kosmogonie verschmolzen wird (vgl. Kommentar in MA 11.1.2: 641–645).

Die Verse zeigen aber auch, mit welcher Selbstverständlichkeit Goethe dem Bild der Kosmogonie Grundvorstellungen seiner Farbenlehre unterlegt. Handelt die dritte Strophe von der Trennung von Licht und Finsternis im Prozess der Weltentstehung, so die vierte von ihrer Vermittlung in der entstehenden Farbe. Die Grundannahmen der Goetheschen Farbenlehre gehen in die Verse ein: dass die Farben aus der Vermittlung von Licht und Finsternis durch die Trübe entstehen. Das Denkmodell von Polarität und Steigerung durchzieht den *Divan* auch sonst – ob es dabei um die Thematik der Liebe, das Verhältnis der Kulturen oder auch das Selbstverständnis der Poesie geht.

Der Text ist beides zugleich: poetische Kosmogonie und Liebesgedicht. Die Klammer zwischen beidem ist ein kosmisches Prinzip der Liebe. Liebe setzt die Aufspaltung der Wirklichkeit in Polaritäten voraus, überbrückt sie aber zugleich in der Richtung auf eine ursprüngliche Einheit und Ungeschiedenheit in Gott. Insofern versteht sie sich als Prinzip der Schöpfung, das in jedem Liebesbund die Schöpfung fortsetzt, was schließlich die blasphemisch anmutende Aussage möglich macht: „Allah braucht nicht mehr zu schaffen, / Wir erschaffen seine Welt.“ Das Gedicht gelangt damit zu einer ebenso kühnen wie großartigen Konsequenz: Die Vereinigung der Liebenden – und wir dürfen hinzufügen: auch diejenige der Kulturen – sind ‚Schöpfung‘ und setzen auf eigene Weise den Schöpfungsakt Gottes fort.

Die Beziehungen von Lyrik und Naturwissenschaft im Alterswerk Goethes, die ich in diesem Kapitel nur ganz lakonisch andeuten konnte, hoffe ich differenzierter und auch über den *Divan* hinaus in einem Buch darstellen zu können, das im nächsten Jahr erscheinen soll.

#### 4. Die Antithese von Kultur und Krieg

Sahra Wagenknecht hat gezeigt, wie politisch der zweite *Faust* ist. Ich rechne auch den *Divan* zu den sehr politischen Alterswerken Goethes.



Auf den ersten Blick ist wenig davon ersichtlich. In allem bisher Ange deuteten bietet der *Divan* zunächst das Bild einer Welt, die durch den friedlichen Dialog der Kulturen, durch Liebe und Geselligkeit, auch durch die Übereinstimmung mit der Natur und ihren Gesetzen bestimmt ist. Doch die Bilder solcher Harmonie, die auch Polaritäten zu einer höheren Einheit vermitteln, sind nur die halbe Wahrheit. Das Werk ist auch durchzogen von unversöhnlichen und nicht vermittelbaren Antithesen. Sie machen die entworfenen poetisch-humane Welt zum Gegenentwurf einer von Chaos und Unfriede bestimmten Zeitwirklichkeit.

Schon die Flucht des Dichters, von der das Gedicht *Hegire* handelt, wird auch motiviert in Versen, denen die geschichtliche Erfahrung seit der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen gegenwärtig ist: „Nord und West und Süd zersplittern, / Throne bersten, Reiche zittern.“ (MA 11.1.2: 9) Auch in der weiteren Folge der Gedichte wird diese zeitkritische Kontrastierung immer wieder aufgerufen. Die „bunten Mohnen“ blühen dem „Kriegesgott zum Hohne“, heißt es in dem Gedicht *Liebliches* (MA 11.1.2: 16). Und das anschließende Gedicht *Zwiespalt* kontrastiert das sanfte Flöten des Liebesgottes Amor und das lärmende und gewalttätige Getöse des Kriegsgottes Mars:

Wenn links an Baches Rand  
Cupido flötet,  
Im Felde rechter Hand  
Mavors drommetet,  
Da wird dorthin das Ohr  
Lieblich gezogen,  
Doch um des Liedes Flor  
Durch Lärm betrogen.  
Nun flötets immer voll  
Im Kriegesthunder,  
Ich werde rasend, toll,  
Ist das ein Wunder.  
Fort wächst der Flötenton  
Schall der Posaunen,  
Ich irre, rase schon,  
Ist das zu staunen! (MA 11.1.2: 16)

Im *Buch des Timur*, mit seinen beiden Gedichten, bestimmt die Antithese von Liebe und Krieg, Krieg und Kultur schließlich den Aufbau des nur aus zwei Gedichten bestehenden ganzen Buches. Handelt das balladeske Gedicht *Der Winter und Timur* vom gewalttätigen und ungezählten Menschen tötenden

Feldzug eines mongolischen Eroberers (MA 11.1.2: 65f.), so stellt das schon formal ganz andere Liebesgedicht *An Suleika* daneben die sanften, Leben wie Kultur stiftenden Gesetze der Liebe (MA 11.1.2: 66).

Liebe, Kultur und die Übereinstimmung mit der Natur erscheinen mit den Gedichten, auf die ich Bezug genommen habe, zunächst in einem allgemeinen und ganz archetypischen Sinne als Gegenmächte gegen den Krieg. Aber für die Zeitgenossen war der zeitgeschichtliche Hintergrund weitaus deutlicher wahrnehmbar als für uns heute, und er dringt auch in Anspielungen auf die Napoleonischen Kriege, auf den Wiener Kongress, schließlich auf die Nationalitätenfrage immer wieder in nicht wenige Verse des Zyklus ein. Entsprechend lassen sich die zeitkritischen Antworten und Standortbestimmungen des *Divan* deutlicher präzisieren und konkretisieren.

Die Anfänge des Werks fallen mit dem Sturz Napoleons und dem Beginn der Restaurationsära zusammen. Das Zeitalter der Französischen Revolution und der aus ihr hervorgegangenen Napoleonischen Herrschaft war zu Ende, die Neuordnung Europas aus einem betont konservativen Geist nahm ihren Lauf. Das Missverhältnis zwischen den Weltherrschaftsplänen Napoleons und einem wachsenden nationalen Selbstbewusstsein der Völker, das sich u. a. in den Befreiungskriegen von 1813/1814 entlud, setzte sich im gespannten Verhältnis der Politik Metternichs zum nationalen Gedanken dann allerdings nur mit anderen Vorzeichen fort. Die Antithese von Revolution und Restauration, ebenso der Gegensatz von Fremdbestimmung und nationaler Selbstbestimmung: das waren zwei der vorgegebenen großen geschichtlichen Spannungsfelder.

In einer versteckt politischen Weise setzt sich der *Divan* zu beidem in Beziehung. Am kulturellen Paradigma vermittelt er, was sich in der politischen Welt absolut setzte und unversöhnlich gegenüberstand. Indem er die Aneignung des Anderen und Fremden zur wichtigen Chance eines geistigen Weltergreifens macht, fordert er eine immer neue Überschreitung nationaler Enge. Aber er rechtfertigt das nationale Element zugleich als notwendige Bedingung eines produktiven kulturellen Dialogs. Wo zum anderen revolutionäres Erbe und Restauration unversöhnlich aufeinander prallen, bekennt er sich – letztlich gegen beide – zum evolutionären und gewaltfreien Rhythmus von Gestaltung und Umgestaltung als Gesetz alles Lebens, das sich insbesondere aus seiner Metamorphosen-Lehre, aber auch aus weiteren Richtungen seines Forschens als logische Forderung an die Struktur geschichtlicher Prozesse ergab.

## 5. Zur Aktualität des *West-östlichen Divan*

Der *Divan* ist vor zweihundert Jahren entstanden, liest sich in manchem aber, als sei er unserer Gegenwart noch immer weit voraus. Am Verhältnis zum Islam, aber auch sonst dem Verhältnis von Religionen, Kulturen und Nationen macht er deutlich: Wo immer der kulturelle Dialog durch fundamentalistische Alleinvertretungsansprüche blockiert ist, sind Unverständnis, Hass und Krieg die Folge. Mehr denn je haben wir Anlass, Kultur und kulturellen Austausch auch heute als Gegenmächte gegen den Krieg zu werten.

In einem erweiterten Sinne gilt das auch für das im *Divan* geforderte freundschaftliche Verhältnis zur Natur. So bekannte Kritiker umweltpolitischer Einstellungen wie Klaus Töpfer und Franz Alt haben gelegentlich von zwei Arten von Kriegen gesprochen: dem Krieg zwischen Menschen, aber auch dem zwischen Mensch und Natur – beide oft eng miteinander verknüpft. Sie haben deshalb die Nächstenliebe, aber auch die Ehrfurcht vor der Natur als unverzichtbare allgemeinste Grundbedingungen einer zukunftsfähigen Ethik der Technik wie einer umfassenden Friedenspolitik begriffen (Alt 2003).

Der *Divan* ist nach beiden Seiten hin ein Plädoyer für einen weit gefassten Kulturbegriff, der als Basis eines friedlichen und zukunftsbewussten gesellschaftlichen Zusammenlebens gewertet wird. Er ist damit aber auch die konsequenteste Gegenbotschaft gegen eine heute verbreitete Tendenz, den Aufwand für Bildung und Kultur zugunsten des ökonomisch Brauchbaren und Nützlichen zu verkürzen.

Bei meiner Beschäftigung mit der Geschichte von Naturwissenschaft und Technik konnte ich immer wieder feststellen, dass gerade führende Naturwissenschaftler und Nobelpreisträger wie Max Planck, Werner Heisenberg, Adolf Butenandt und Carl Friedrich von Weizsäcker nicht nur hervorragende Goethe-Kenner waren. Sie haben ihre Vorstellung von der Verantwortung der Wissenschaft und einem zukunftsfähigen Fortschritt auch in einem weiten Kulturbegriff fundiert. Der Nobelpreisträger Manfred Eigen hat das einmal wie folgt zum Ausdruck gebracht. Der Weg der Evolution führe von der Materie zum Leben und weiter zu einer Bewusstwerdung des Lebens im Menschen, die aber noch nicht abgeschlossen sei. Die „wichtige Etappe der Evolution vom Mensch(en) zur Menschheit“ liege noch vor uns, stellt Eigen fest, und folgert: „Herkunftsbewusstsein“ – also das Bewusstsein dessen, was der Mensch ist und was er vermag – ist eine unverzichtbare Bedingung auch unserer „Zukunftsfähigkeit“ (Eigen 1991: 19).

In seinen Vorstellungen von Humanität und Kultur hat Goethe das angesprochene ‚Herkunftsbewusstsein‘ eindrucksvoll zum Ausdruck gebracht und als Bedingung einer menschenwürdigen Zukunft gesehen. Nach meiner

Überzeugung brauchen wir die damit bezeichneten Potenziale menschlicher Kreativität mehr denn je für die Regelung des menschlichen Zusammenlebens, für eine zeitgemäße Ethik der Technik, auch für eine gesunde Volkswirtschaft. Wir brauchen die Balance von Herkunfts- und Zukunftsbewusstsein am dringendsten gerade auch dort, wo die Substituierung menschlicher Vermögen durch Roboter und künstliche Intelligenz in einseitiger Weise die Vorstellung von Fortschritt prägt.

Wäre Goethe zu uns gekommen, hätte er vielleicht das Auto, das demnächst ohne menschlichen Chauffeur durch die Gegend fahren soll, als charakteristisches Symbol unserer Gegenwart gedeutet, aber auch selbstbewusst hinzugefügt: „So ähnlich habe ich Euch die Aporien des technischen Fortschritts doch schon in meinem zweiten *Faust* beschrieben. Passt gut auf Euch auf, denn Mephisto begleitet Euch noch immer.“

### Bibliographie

- Alt (2003): Franz Alt: Der ökologische Jesus. Vertrauen in die Schöpfung. Vorwort von Klaus Töpfer. 2. Aufl. München: Goldmann. (Erstausgabe München: Riemann 1999.)
- Eigen (1991): Manfred Eigen: Zwei Kulturen? In: Manfred Eigen, Christian Vogel u. Lothar Perlt (Hg.): Grenzübertritte. Drei Vorträge zur deutschen Literatur. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (Göttinger Universitätsreden 89), S. 11–21.
- Eissler (1963): Kurt R. Eissler: Goethe. A psychoanalytic study. 1775–1786. Detroit: Wayne State University Press. (Dt. Übers.: Basel u. Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1983–1985.)
- Heisenberg (1959): Werner Heisenberg: Die Goethesche und die Newtonsche Farbenlehre im Licht der modernen Physik. In: ders.: Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft. Zehn Vorträge. 9., erw. Aufl. Stuttgart: Hirzel, S. 85–106.
- Müller-Seidel (1961): Walter Müller-Seidel: Goethe und das Problem seiner Alterslyrik. In: Klaus Lazarowicz u. Wolfgang Kron (Hg.): Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch. Berlin: Walter de Gruyter, S. 259–276.
- Nager (1990): Frank Nager: Der heilkundige Dichter. Goethe und die Medizin. Zürich u. München: Artemis.
- Snow (1959): Charles Percy Snow: The Two Cultures: and A Second Look. Cambridge: Cambridge University Press. (Dt. Übers.: Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. Stuttgart: Klett 1967.)

Viëtor (1952): Karl Viëtor: Goethes Altersgedichte. In: ders.: Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Bern: Francke. (Zuerst ersch. in: Euphorion 33 (1932), S. 105–152.)



# Goethe und die Physik seiner Zeit. Wider einige Vorurteile zur zeitgenössischen Wirkungsgeschichte der *Farbenlehre*

Olaf L. Müller

## 1. Einleitung

Dass Goethes physikalische und wissenschaftsphilosophische Argumente gegen Newtons Optik besser waren als ihr Ruf, ist immer wieder behauptet worden (z. B. Janich 1990; Mandelartz 2011). Wie insbesondere in letzter Zeit von Farbforschern, Physikern, Künstlern und Wissenschaftshistorikern ausgeführt wurde, lässt sich Goethes Schlüsselbegriff von der Polarität zwischen Helligkeit und Dunkelheit sowohl experimentell als auch theoretisch sauber durchdeklinieren: Zu jedem beliebigen Experiment, das Newton zugunsten seiner Theorie aufgeboten hat, gibt es ein Gegenstück, in dem die Rollen von Helligkeit und Dunkelheit vertauscht sind und das genau so deutliche Farben liefert wie Newton – allerdings genau deren Komplementärfarben (Bjerke 1963; Holtsmark 1970; Nussbaumer 2008; Rang/Grebe-Ellis 2009; Rang/Müller 2009; Sällström 2010; Holtsmark 2012).

Alle diese Stimmen konnten Goethes Sache bislang auch deshalb wenig helfen, weil jede eingehende inhaltliche Auseinandersetzung aus einem einfachen Grund überflüssig schien: Schon zu Goethes Lebzeiten hat sich die Fachwissenschaft mit überwältigender Mehrheit gegen den Dichter ausgesprochen – nur ein einziger Physiker von Rang (Seebeck) habe sich auf Goethes Projekt wissenschaftlich eingelassen, heißt es allerorten (Zehe in LA II 5A: 220f., 234; Wankmüller in HA XIII: 619).

Beides stimmt nicht. Einerseits kooperierte Goethe während der Arbeit an seiner Newton-Kritik mit einem der bedeutendsten Physiker (und Chemiker) seiner Zeit, mit dem Entdecker des UV-Lichts Johann Ritter. Andererseits hat Goethe die fachwissenschaftliche Abstimmung zwar verloren; aber diese Niederlage war längst nicht so verheerend wie gemeinhin angenommen.

In den kommenden drei Abschnitten meines Beitrags möchte ich zunächst die Zusammenarbeit zwischen Ritter und Goethe umreißen. Sie zogen bis kurz vor Veröffentlichung der *Farbenlehre* im Jahr 1810 an einem Strang – Ritter starb wenige Monate bevor ihr Druck abgeschlossen war. Im verbleibenden Teil meines Beitrags (in den Abschnitten 5 bis 10) werde ich die fachwissenschaftliche Rezeption der *Farbenlehre* zwischen 1810 und 1832 (Goethes

Todesjahr) untersuchen. Und zwar werde ich eine Kampfabstimmung unter den damaligen MINT-Forschern inszenieren. Wie sich dabei zeigen wird, verfehlten die Goethe-Gegner knapp die absolute Mehrheit der abgegebenen Stimmen, und Goethe konnte ein Drittel der Stimmen für sich gewinnen.

## 2. Goethe und Ritter

Ritter kam im Jahr 1796 zum Studieren nach Jena, als Goethe schon viele Jahre an seinem Farbenprojekt gearbeitet hatte und der Abschluss dieses Projekts im Jahre 1810 noch in weiter Ferne lag (LA I 4–7). Die wichtigste Einsicht, die Goethe zu diesem Zeitpunkt bereits gewonnen hatte, ist die Polarität der Farbphänomene, insbesondere der prismatischen Phänomene. Newton hatte einen engen Lichtstrahl im Dunklen durch ein Prisma geschickt und dabei sein berühmtes Spektrum aus den Farben

Violettblau

Türkis

Grün

Gelb

Orangerot

aufzufangen (Newton 1704/1979, erstes Buch, erster Teil, drittes Experiment). Goethe war aufgefallen, dass das farblich kühle Ende dieses Spektrums (aus den Farben Violettblau und Türkis) wie das Gegenteil seines farblich warmen Endes (aus den Farben Gelb und Orangerot) aussieht: Violettblau und Türkis sind die *Komplementärfarben* von Gelb und Orangerot. Will sagen: Wenn Sie das *eine* Ende des Newtonspektrums für eine Weile anstarren und Ihren Blick dann auf eine weiße Fläche wenden, so zeigt das dabei entstehende Nachbild die Farben des *anderen* Endes des Newton-Spektrums.

Das bedeutet, dass die prismatischen Farben der Optik eng mit den sogenannten physiologischen Farben zusammenhängen (die vom Auge hervorgehoben werden und sich etwa bei Versuchen mit Nachbildern zeigen). In beiden Bereichen sind die Farben polar organisiert, das heißt durch Gegensätze strukturiert; sie lassen sich symmetrisch ordnen (Abb. 1).

Die von Goethe entdeckte spiegelsymmetrische innere Ordnung im Spektrum kommt bei Newton nicht vor. Demgegenüber ist es Goethe gelungen, deren weitreichende Bedeutung für viele verschiedene Farbphänomene aufzuzeigen. So konnte er dem newtonischen Spektrum ein komplementäres Gegenstück gegenüberstellen, indem er das Prisma voll ausleuchtete und nur dort einen kleinen Schattenwerfer anbrachte, wo bei Newton der enge Lichtstrahl (im Schatten der Dunkelkammer) durch das Prisma gefallen war (Abb. 2).





Abb. 1: *Goethes farbsymmetrischer Farbenkreis*. Mit diesem Kreis gelang es Goethe, eine Reihe von Farbphänomenen aus den verschiedensten Bereichen in ein und dasselbe Ordnungssystem einzusortieren. Komplementäre Farben stehen einander hier gegenüber. So ist das kühle Ende (Violettblau/Türkis) des Newtonspektrums komplementär zu dessen warmen Ende (Gelb/Orangerot). Ebenso sieht man bei elektrischer Reizung des Auges bei bestimmter Anordnung von Plus- und Minuspol die kühlen Farben und bei Vertauschung der Pole deren warme Komplemente [Nach LA II 4: Tafel I. Nachgezeichnet und farblich korrigiert von Matthias Herder].

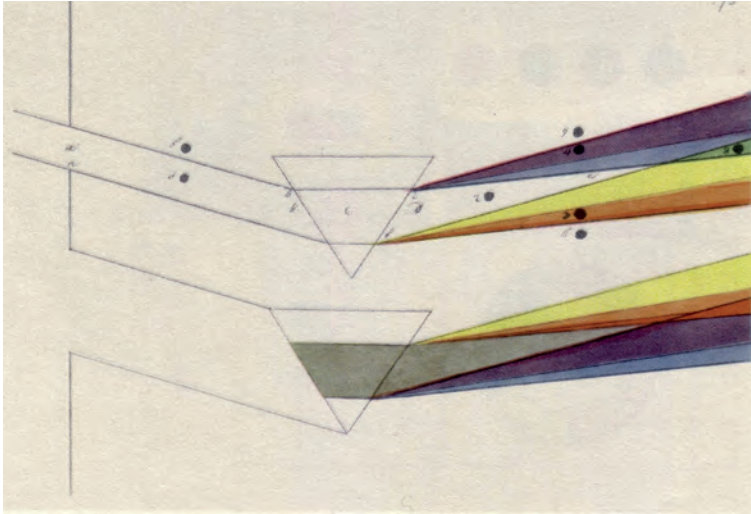


Abb. 2: *Goethes komplementäre Umkehrung des newtonischen Experiments.* **Oben** sehen Sie Newtons Experiment, worin von links Sonnenlicht aufs Prisma fällt, dort gebrochen wird und sich in seine Spektralfarben auflöst. Das Experiment findet in der Dunkelkammer statt. Ganz rechts im Bild haben sich die verschiedenfarbigen newtonischen Lichtstrahlen schon so weit auseinanderbewegt, dass Newtons Spektrum zu sehen ist (Violettblau/Türkis/Grün/Gelb/Orangerot). Das sind alle Farben aus dem Farbkreis (Abb. 1) mit Ausnahme der dort obersten Farbe (Purpur). **Unten** sehen Sie, wie Goethe das newtonische Experiment farblich umzudrehen wusste: Von links fällt ein lichtumspielter Schatten aufs Prisma; nach Refraktion am Prisma zeigen sich überall jeweils die Komplementärfarben zu den Spektralfarben aus Newtons Experiment. Ganz rechts im Bild haben sich die verschiedenfarbigen Strahlen schon so weit auseinanderbewegt, dass Goethes Spektrum zu sehen ist (Gelb/Orangerot/Purpur/Violettblau/Türkis). Das sind alle Farben aus dem Farbkreis (Abb. 1) mit Ausnahme der dort untersten Farbe (Grün). Im Brief an Ritter (der in Abschnitt 3 erwähnt wird) schlug Goethe eine systematische Messreihe innerhalb und außerhalb der beiden Spektren vor; schwarze Kreise symbolisieren die von ihm gewünschten Messpunkte [Das hier gezeigte Exemplar der Abbildung fand sich unter Goethes Papieren und unterscheidet sich in wenigen unwesentlichen Details von der durch Ritter veröffentlichten Fassung (Matthaei 1963: 99). Quelle: Klassik Stiftung Weimar, GSA 26/LII, 21].

Kurz und gut, Goethe verfolgte damals recht erfolgreich ein ambitioniertes Forschungsprogramm zu Komplementärfarben in den verschiedensten Gebieten, in denen sich Farben zeigen. Wie ich jetzt dartun möchte, machte sich Ritter dieses Programm unmittelbar nach ihrem ersten längeren Gespräch zueigen; dabei gelangen ihm bedeutende Entdeckungen.

Bevor sich Goethe und Ritter bei ihrem ersten (belegten) Treffen am 20. September 1800 länger unterhalten haben, hatte Ritter mit seinem eigenen Auge galvanisch experimentiert: Er hatte das Auge mit elektrischen Stromstößen gereizt und deren Auswirkungen auf das Gesehene beobachtet. In einer bestimmten Anordnung von Plus- und Minuspol löst der Strom den blitzartig auftretenden Eindruck von Helligkeit aus, der langsam abklingt; und bei Vertauschung der elektrischen Pole entsteht ein entgegengesetzter Eindruck von Dunkelheit, der ebenfalls langsam zurückgeht (Ritter 1800: 362f.). In diesen Untersuchungen war es Ritter ebenfalls um Polarität zu tun: einerseits um den Gegensatz zwischen elektrischem Plus- und Minuspol, andererseits um den polaren Gegensatz zwischen Helligkeit und Dunkelheit. Beide Polaritäten hingen laut Ritters Versuchsergebnissen miteinander zusammen. Ließ sich dieser Zusammenhang weiterführen? Ja.

Wie gesagt war Goethe an den farblichen Auswirkungen des polaren Gegensatzes zwischen Helligkeit und Dunkelheit interessiert. Daher wird er Ritter gebeten haben, im galvanischen Selbstversuch auch auf die Farben zu achten. Dass Goethe diese Bitte geäußert hat, ist zwar nicht belegt, aber erstens gibt es einen Beleg für ein anderes von Goethe erbetenes Experiment, dessen Ergebnis Ritter ihm im Brief vom 25. Dezember 1800 wie ein Weihnachtsgeschenk präsentierte (Klinckowstroem 1921: 144f.). Zweitens hat Ritter *in der Woche unmittelbar nach dem ersten Treffen mit Goethe* sofort weitergeforscht und in der blitzartigen Aufhellung des Gesehenen durch elektrische Reizung auch noch warme Farbtöne entdeckt (insbesondere Rot). Zudem entdeckte er (wieder nach Vertauschung der elektrischen Pole) kühle Farbtöne in der Verdunkelung des Gesehenen (Ritter 1800: 364).

Damit tauchte der polare Gegensatz zwischen den beiden Enden des Newton-Spektrums, für den sich Goethe interessierte, in einem völlig neuen Phänomen-Bereich wieder auf; selbstverständlich war das Wasser auf Goethes Mühlen. Als er Ritter eine Woche später (also nach Abschluss dessen erfolgreicher Experimente) getroffen hatte, schrieb er am 28. September 1800 fasziniert an Schiller: „Rittern habe ich gestern bey mir gesehen, es ist eine Erscheinung zum Erstaunen, ein wahrer Wissenshimmel auf Erden.“ (WA IV 15: 123)

Woran genau sich Goethes Faszination entzündet hatte, haben bislang weder Ritter-Forscher noch Goethe-Forscher sagen können. Angesichts der von mir rekonstruierten Abfolge (Details in Müller 2015: 237f.) drängt sich folgende

Vermutung auf: Der junge Physiker wird Goethe sofort von seiner neuen Entdeckung erzählt haben. Wie wir aus unzähligen Briefen, etwa an Ørsted oder Frommann, wissen, neigte Ritter (nicht viel anders als Goethe bei den Farben) dazu, seine Entdeckungen immer gleich so schnell wie möglich und voller Begeisterung weiterzugeben. Das wissenschaftliche Herz lag ihm auf der Zunge. Daher dürfen wir annehmen, dass Goethe von Ritter zügig über die galvanischen Farbwahrnehmungen informiert wurde. Und in der Tat gingen Ritters Ergebnisse zu Farbwahrnehmungen infolge elektrischer Reize früh in Goethes Notizen ein. Goethe fasste die verschiedenen Polaritäten und Dualitäten (die immer auf eine bestimmte Art von Symmetrie der Komplementärfarben im jeweiligen Phänomenbereich hinauslaufen) in einer schematischen Übersicht für sich zusammen:

Die Farbenlehre unterwirft sich dualistischen Gesetzen:

Erst im Gegensatz der Quelle +L -L [also im polaren Gegensatz zwischen Licht („Lux“) und Dunkel, O. M.]

Dann im Gegensatz +C -C [also im polaren Gegensatz zwischen den Farben („Colores“), O. M.]

[...] Der Galvanismus [...] berührt auch die Farbenlehre [...]

*Die physiologischen Farben [werden] durch die Ritterische Entdeckung [berührt]* (LA I 3: 354f.; Hervorhebung O. M.; ich datiere diese Notiz zwischen 27. September 1800 und 25. Februar 1801.)

Wir können davon ausgehen, dass sich Goethe und Ritter vom Anfangserfolg der gemeinsamen Arbeit ermuntert sahen, die fragliche Polarität auch in anderen Bereichen zu suchen. Dieser Plan führte wenige Monate später zu der bedeutendsten Entdeckung Ritters.

### 3. Entdeckung der Wirkungen des UV-Lichts durch Ritter

Um 1800 hatte der Astronom Wilhelm Herschel jenseits vom orangeroten Ende des Newton-Spektrums die Infrarot-Strahlung entdeckt, ohne am entgegengesetzten violettblauen Ende fündig zu werden. Goethes Anhänger, der Naturphilosoph Friedrich Schelling, war beunruhigt; so schrieb er am 17. April 1801 nach Weimar:

Indem ich an einer neuen Darstellung meiner naturphilosophischen Sätze arbeite, bin ich unwillkürlich auch auf die neuen Herschelschen Versuche über die wärmende Kraft der Sonnenstrahlen geführt worden. Irre ich mich, oder sind selbige

aus Ihrer Ansicht der prismatischen Erscheinungen vollkommen wohl zu begreifen? Um hierüber in völlige Gewißheit zu kommen, wünschte ich, nach so vielen Erläuterungen, die ich Ihrer Güte verdanke, doch noch Ihre eigne und ausdrückliche Erklärung über einige Punkte Ihrer Theorie, ehe ich es wagte diese mit jenen in einen Zusammenhang zu setzen. (LA II 3: 135)

Nur wenn man bedenkt, wie empfindlich Goethe zuweilen auf Kritik an seiner Forschung zu den Farben reagiert hat, kann man diese Briefstelle angemessen interpretieren. Schelling äußerte sich mit großer Zurückhaltung und fiel nicht kritisierend mit der Tür ins Haus, sagte also nicht ausdrücklich, dass Herschels Entdeckung – jedenfalls auf den ersten Blick – ein Problem für Goethes polare Sicht auf die Spektralfarben mit sich bringt. Schelling muss dieses Problem in aller Schärfe gesehen haben. Genau wie Ritter und Goethe setzte er auf die Polarität der Farbphänomene (Müller 2013). Seine Bemerkung läuft also auf diese Frage hinaus: Wie kann Goethe mit seiner Symmetrie-These, d. h. mit seiner These von der Polarität im Spektrum, recht haben, wenn das Spektrum auf der einen Seite unsichtbar weitergeht, auf der anderen Seite aber nicht? Lässt sich der Symmetriebruch in Herschels Ergebnissen irgendwie kitten?

Schellings Sorge war unberechtigt. Ritter hatte die Symmetrie jenseits vom orangeroten und violettblauen Ende bereits gerettet: Am 22. Februar 1801 hatte er die Wirkungen dessen nachgewiesen, was wir heute UV-Licht nennen. Dies ist seine berühmteste Entdeckung, die ihm einen ewigen Platz in den Geschichtsbüchern der Physik gesichert hat. Er wusste das. Und er wusste, wie sehr sich Goethe über diese Entdeckung freuen würde. In Jena hätte er zwar genug Forscher mit dem UV-Licht beeindrucken können, aber das verschob er. Er packte sofort die Koffer, marschierte nach Weimar und wurde gleich am nächsten Tag bei Goethe vorgelassen. Der hatte gerade eine lebensgefährliche Krankheit durchstanden und arbeitete wieder am *Faust*. Trotzdem verabredete man sich kurz darauf zum Experimentieren. So dürfte Goethe der zweite Mensch gewesen sein, der Ritters epochalen Versuch zum UV-Licht gesehen hat.

Goethe war elektrisiert. Er schrieb Ritter einen seitenlangen Brief, in dem er eine Vertiefung der symmetrischen Experimente Herschels und Ritters anregte (WA IV 15: 189–193). Diese Experimente illustrierte er durch zwei sorgfältig kolorierte Farabbildungen (Abb. 2). Ritter machte sich in den darauffolgenden Monaten ans Werk. Wer sich heute in die Beschreibung seiner damaligen Experimente vertieft, kommt aus dem Staunen kaum heraus: Ritters optische Experimente mit spektralem Licht tragen eindeutig die Handschrift Goethes.

#### 4. Eine weniger bekannte Entdeckung Ritters

Ende Juli 1801 machte Ritter eine weitere Entdeckung, die ihm spektakulär vorkam. Er schrieb seinem Verleger am 3. August 1801: „Das gute Wetter dieser Tage hat mir einige Freude gegeben. Ich habe schöne Dinge im Licht [...] entdeckt [...] eine Vereinigung in optischer Hinsicht mit Goethe. Newton ist nun wahrhaft gestürzt. Goethe's Behauptung ist richtig.“ (Richter 1988: 112)

Der Hinweis auf das gute Wetter war kein Thema für Plaudereien; nur wenn die Sonne schien, konnte man damals spektrale Experimente anstellen. Offenbar hatte Ritter auch nach diesem Brief Glück mit dem Wetter. Drei Wochen später schrieb er: „Unzählige optische Versuche. Durch sie ist Newton wahrhaft widerlegt. Goethe's [...] Meinung ist bestätigt.“ (Richter 1988: 116)

Das sind sensationelle Zitate – aus dem Munde eines Top-Physikers der Goethe-Zeit. Es wird immer so hingestellt, als sei Goethes Farbforschung auf den einhelligen Widerstand der damaligen Physiker gestoßen. Das ist eine Zeitungsentee, wie man sieht. Dass sie bis heute nicht aus der Welt geschafft wurde, hat mehrere Ursachen.

Einerseits fehlen die von mir zitierten Briefstellen in der großen Leopoldina-Ausgabe der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes (LA), in der sonst akribisch sämtliche Reaktionen von Naturwissenschaftlern der Goethe-Zeit auf dessen optische Forschung versammelt sind (LA II 3–5) – und zwar mit besonderer Liebe zu den Verdammungsurteilen gegenüber Goethes Farbforschung.

Andererseits wissen wir bis heute nicht genau genug, worin die Experimente Ritters bestanden haben, von denen er seinem Verleger schrieb. Bislang hat sich kein Wissenschaftshistoriker dieser Experimente angenommen. Es gibt eine Reihe von Schriften Ritters, aus denen sich die Experimente extrahieren lassen dürften (z. B. Ritter 1806). Doch um sie zu verstehen, müssten wir sie zu replizieren versuchen; das hat bislang keiner versucht und bleibt eine Aufgabe für die weitere Forschung.

Wie dem auch sei, die unmittelbare Kooperation Goethes und Ritters endete, als Ritter im Jahr 1804 an die Bayerische Akademie nach München berufen wurde. Ritter publizierte zwar seine optischen Versuchsergebnisse gegen Newton weiterhin und wunderte sich darüber, dass er damit keine Sensation auslöste (Ritter 1806: 353f.). Aber Goethe scheint davon nicht mehr viel mitbekommen zu haben. So wissen wir nicht, ob ihm bekannt war, dass sich Ritter in seiner letzten optischen Veröffentlichung ausdrücklich zugunsten Goethes ausgesprochen hat und dort sogar dessen schon erwähnten Brief zu den neuen Experimenten veröffentlichte. In einer Fußnote schrieb er dazu, er hätte die Pflicht,

den Lesern hier ein Schreiben des Hrn. G. R. von Göthe zu Weimar mitzutheilen, mit welchem er mich beehrte, ehe noch jemand in Deutschland Herschel's Versuche [über die wärmende und die erleuchtende Kraft der farbigen Sonnenstrahlen, O. M.], soweit sie [...] eben bekannt geworden waren, einer strengen Wiederholung unterworfen hatte. *Man wird daraus ersehen, daß dieser, auch als Optiker wohl kaum noch ganz verstandene Mann* [i. e. Goethe, O. M.], nichts destoweniger schon 1801., und also gleich nach Lesung der Herschel'schen Aufsätze, für Versuche [...] genau denselben Ausgang vorhergesagt habe, den die erste öffentlich bekannt gewordene Anstellung derselben [...] mehr denn 6 Jahre später wirklich mit sich brachte. Und auch außerdem wird man mir für die Mittheilung jenes Schreibens danken, *da es zugleich des Verfassers* [i. e. Goethes, O. M.] *Gedanken über Licht und Farben überhaupt, auf eine Art enthält, die keine Dunkelheit mehr übrig läßt.* Daß ich übrigens selbige bis jetzt verschob, obgleich ich sonst die Erlaubniß dazu wohl immer gehabt hätte, kam einzig daher, daß mancherlei von einer Zeit zur andern mich hinderte, die vorgeschlagenen Versuche selbst mit der Genauigkeit anzustellen, die eine der Frage würdige Antwort schlechterdings erforderte. (Ritter 1808a: 719f.; Hervorhebungen O. M.)

Ritter veröffentlichte nicht nur Goethes Brief, sondern ließ auch die dort beige-fügte Farbillustration mitabdrucken (Abb. 2). Die Farben sind zwar inzwischen etwas ausgebleicht, passen also nicht ganz zu dem von uns rekonstruierten Farbkreis (Abb. 1), zeigen aber deutlich genug, worauf Goethe hinauswollte.

Und Ritter gab ihm darin recht! Das war im Jahr 1808 – nicht lange vor dem Erscheinen der *Farbenlehre*, die Ritter nicht mehr erleben sollte. Als er am 23. Januar 1810 vereinsamt und verwahrlost im Alter von dreiunddreißig Jahren starb, hatte Goethe seinen wichtigsten Fürsprecher verloren.

Erstaunlicherweise hat sich Goethe öffentlich nicht der wissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Ritter gebrüstet. Im Gegenteil, er verschwieg sie. So heißt es in der *Farbenlehre*:

Unter den Gelehrten, die mir von ihrer Seite Beistand leisteten, zähle ich Anatomen, Chemiker, Literatoren, Philosophen, wie Loder, Sömmerring, Götting, Wolf, Forster, Schelling; *hingegen keinen Physiker.* (LA I 6: 423; Hervorhebungen O. M.)

Warum Goethe hier Ritters Namen nicht erwähnt hat, werden wir vielleicht nie mit hinreichender Sicherheit erfahren. Vielleicht lag es daran, dass Ritter an seinem Lebensende vor einem wissenschaftlichen Scherbenhaufen stand. Er hatte sich den guten Ruf durch Untersuchungen und anfängliche Erfolgsmeldungen über *Siderismus*, zu Deutsch: Pendeln und Wünschelrutengängerei

ruiniert (Ritter 1808b; dazu Weber 2005: 133–136; Nielsen 1989/90: 132–134). Vielleicht wollte Goethe es wegen dieses Fiaskos nicht riskieren, dass seine *Farbenlehre* in Verbindung mit Ritters Namen gebracht werden könnte. Kurz nach Ritters Tod trug er in sein Tagebuch zum 24. Februar 1810 eine Bemerkung ein, die man entsprechend deuten kann (aber nicht muss): „Zu Mittag Herr Frommann [Ritters Verleger, O. M.] und Dr. Seebeck [Ritters Schüler, O. M.]. NB. Ritter der sein Tagebuch supplirend verfälscht.“ (WA III 4: 98)

Möglicherweise steckt in dieser Bemerkung der Verdacht, dass Ritter bei der Dokumentation seiner Experimente mit Wünschelruten etwas nachgeholfen haben könnte. Ob das der Fall war, ist meines Wissens nicht bekannt; ebenso wenig wissen wir, worauf Goethe mit seiner Bemerkung hinauswollte.

Wie dem auch sei – fest steht, dass sich Goethe nicht in den Chor derjenigen einreichte, die Ritter *posthum* wissenschaftlich ganz und gar abgeschrieben hatten. Über einen höhnischen Nachruf (Anonym 1810a) auf Ritter äußerte er sich so:

Der Aufsatz über Ritter ist abscheulich! Es gibt jetzt im Publikum allerlei lokale Niederträchtigkeiten, und die alten sind auch nicht ausgestorben, Berliner, Münchner, Landshuter und so von allerlei Seiten her. Ritter taugte von Haus aus nichts, alles was er bekannt machte ist unzuverlässig; aber er hatte ein entschiedenes Talent und treffliche Einsichten, und wie der Berlinische Nachrichten ihn an seinem Lebensende das Rechte mit dem Unrechten zurücknehmen läßt, wäre eigentlich bloß der dümmsten Pfaffenart gemäß. Kommt mir das Blatt, das ich zurücksende, wieder zur Hand, so lasse ich es auf einen gebrochenen Bogen weitläufig abschreiben, um daneben das Ungehörige, Unwahre und Ungeschickte zur Einsicht der Natur und Wahrheitsfreunde auszusprechen.

Wie schon gesagt, Ritter taugte nichts als Mensch, zog ökonomisch den Teufel am Schwanz (wie der Franzose sagt), und sowohl Er als das was er geleistet hat ist schwer zu beurteilen, aber deswegen sollt ich sagen, ist es eine stille Pflicht der Überbleibenden, das was er als Mensch fehlte mit ihm zu begraben, und was er als Begabter leistete, aufrecht zu erhalten. (LA II 1 A: 736)

Hier sprach Goethe mit Blick auf Ritter eine allgemeingültige Wahrheit aus: Naturwissenschaftler verdienen sich ihren Platz in den Annalen der Wissenschaftsgeschichte wegen ihrer Verdienste, und ihre Irrwege ändern daran nichts.

Man sollte nicht vergessen, dass sich Newton jahrelang in alchemistischen Experimenten verzettelte und dass kein Geringerer als Einstein bis zum Ende seines Lebens gegen die bestbestätigte physikalische Theorie protestierte, die wir haben – die Quantenmechanik. Was bei Newton und Einstein recht ist, muss bei Ritter billig sein. Und in der Tat, vierzig Jahre nach seinem Tod



begannen namhafte Naturwissenschaftler, Ritters Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen (z. B. der dezidierte Goethe-Gegner du Bois-Reymond 1848: 313–372). Aus heutiger Sicht sind die vielen naturwissenschaftlichen Erfindungen Ritters unstrittig. Er gilt als Erfinder des Akkus, als Begründer der Elektrochemie, und ihm werden zahllose weitere Entdeckungen zuerkannt (Schlüter 1991: 142–150). Weniger bekannt ist bislang, dass sein wichtigster Triumph (beim UV-Licht) aus der wissenschaftlichen Kooperation mit Goethe herrührte und dass er im Zuge dieser Kooperation dem Weimarer Dichter in Sachen Farbe und Licht recht gab – aufgrund eigener weitergehender Experimente (die, ich erwähnte es, in der Forschung bislang ignoriert worden sind).

### 5. Abstimmung über die Farbenlehre – der Kreis der Stimmberechtigten

Wie dargetan, starb der wichtigste Parteigänger Goethes aus der Physik zu früh, um der *Farbenlehre* noch helfen zu können. Trotzdem hatte Goethe auch ab 1810 verblüffend viele Naturwissenschaftler auf seiner Seite, die sich öffentlich für die *Farbenlehre* aussprachen. Einige von ihnen (wie Seebeck) standen hierin unmittelbar unter Ritters Einfluss. Wie sie und ihre andersdenkenden Kollegen über Goethes Newton-Kritik abgestimmt haben, möchte ich nun dartin.

Mir ist bewusst, dass ich bei der Auszählung der Stimmen viele Dinge über Gebühr vereinfachen muss; doch hat so eine Vereinfachung auch ihre guten Seiten. Wer jede Stellungnahme in eine von drei Schubladen einsortieren muss („Ja“, „Nein“, „Enthaltung“), gewinnt dadurch eine gewisse Übersicht über das Chaos der tatsächlichen Wirkungsgeschichte der *Farbenlehre*. Selbstverständlich lässt sich eine solche Übersicht nicht ohne dezidierte Interpretation der fraglichen Texte herstellen; doch selbst wenn man über einzelne meiner Entscheidungen streiten mag, ist die Tendenz der Ergebnisse klar genug. Zudem kann der Streit überhaupt erst in Gang kommen, nachdem sich jemand interpretierend vorgewagt hat. Dies Wagnis unternehme ich nun mit der zweiten Hälfte meines Beitrags.

In der Tat möchte ich versuchen, *sämtliche* abgegebenen Stimmen in die Kampfabstimmung einfließen zu lassen. Dass ich vielleicht etwas übersehen habe, kann ich nicht hundertprozentig ausschließen. Gleichwohl geht das fachwissenschaftliche Text-Corpus, auf das ich mich stütze, noch über die wegweisende Sammlung in der Leopoldina-Ausgabe hinaus (LA II 4: 205, 207–211, 216–223, 226, 229; LA II 5A: 35–156). Bei allem Sammlerfleiß haben deren Herausgeber – warum auch immer – darauf verzichtet, ausdrücklich die fachwissenschaftliche *Zustimmung* zu Goethe hervorzuheben; die dort fehlende Übersicht über Ross und Reiter möchte ich mit meinem Beitrag nachliefern.

Meines Wissens hat das bislang niemand vollständig versucht (Frühere Ansätze in dieser Richtung etwa bei Klinckowstroem 1921: 135f. wurden später nur selten weiterverfolgt, etwa von Bican in Wenzel 2012: 252–255).

Die Regeln einer fiktiven wissenschaftsgeschichtlichen Abstimmung müssen stets ein Stückweit willkürlich bleiben. So möchte ich festlegen, dass ausschließlich Voten zu berücksichtigen sind, die (a) zu Goethes Lebzeiten entstanden, (b) damals auch tatsächlich veröffentlicht wurden und (c) von einem Fachwissenschaftler stammen.

*ad (a):* Einerseits habe ich darauf verzichtet, prominente Voten einzubeziehen, die vor dem Erscheinen der *Farbenlehre* herauskamen, etwa die französische Publikation der anti-newtonianischen Experimente Ritters durch den späteren Entdecker der elektromagnetischen Wechselwirkung Ørsted (1803). Andererseits wäre es vielleicht spannend, die Abstimmung über Goethes Tod hinaus fortzusetzen. Aber erstens wäre es ein gigantisches und utopisches Unterfangen, damit bis in die heutige Zeit zu gehen; zweitens hat sich Goethes Newton-Kritik in einem überschaubaren Zeitraum nicht durchgesetzt, der spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts endet; und drittens bietet sich das Jahr 1832 als *deadline* für eine Abstimmung unter zeitgenössischen Fachwissenschaftlern schon deshalb an, weil sich die Sache damit zu einem wenig willkürlichen, ja natürlichen Endpunkt führen lässt.

*ad (b):* Seinerzeit unveröffentlichte Voten zu Goethes Newton-Kritik lassen sich weit schwerer komplett erfassen als ihre veröffentlichten Gegenstücke. Zudem haben Veröffentlichungen größere Wirkung, und sie sind gleichsam offiziell – *publish to perish your opponent*: So könnte man ein altbekanntes Motto abwandeln. Ignorieren wir daher die damals unveröffentlichten Reaktionen aus der Naturwissenschaft (jetzt in großer Zahl zu finden in LA II 4: 205–229; LA II 5B 1: 459–852; LA II 5B 2: 855–1434).

*ad (c):* Weil sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einzelne fachwissenschaftliche Disziplinen erst herauszubilden begannen (Stichweh 1984), hat es wenig Sinn, nur Physiker abstimmen zu lassen. Seinerzeit war es keine Seltenheit, wenn ein und derselbe Autor zugleich als Philosoph, Chemiker und Physiker wirkte. Daher möchte ich alle Autoren einbeziehen, die erstens eine naturwissenschaftliche bzw. mathematische Ausbildung durchlaufen haben und die zweitens auf einem dieser Gebiete durch Veröffentlichungen hervorgetreten sind; es geht mir also nur um die damaligen MINT-Forscher. Damit fallen die großen deutschen Philosophen, die sich vehement für Goethe aussprachen, aus dem Kreis der Stimmberechtigten heraus – und das, obwohl sich Fichte, Schelling, Hegel und Schopenhauer besser mit Naturwissenschaft auskannten als allgemein bekannt (siehe z. B. Müller 2013). Ebenfalls als ungültig werte ich die Stimme Achim von Arnims, der uns heute in erster Linie als Dichter

geläufig ist – obwohl er in Fachzeitschriften zwei Dutzend physikalische Aufsätze publiziert hat (Burwick 1986: 275–277). Wie sollen wir mit anonymen Voten umgehen? Diese knifflige Frage habe ich liberal zu lösen versucht; wer in seinem Votum auf Goethes Newton-Kritik dezidiert physikalische oder doch naturwissenschaftliche Gesichtspunkte nennt, ist zur Abstimmung zugelassen.

## 6. Wie sind die Stimmen zu zählen?

Zwar kommt es in der Naturwissenschaft, anders als in der Demokratie, nicht nur auf die Quantität, sondern auf die Qualität der Wähler und ihrer Voten an. Doch weil sich auch auf naturwissenschaftlichem Terrain trefflich über Qualität, Renommee usw. streiten lässt, weil sich z. B. das Renommee eines Forschers zu Goethes Lebzeiten stark von dem aus heutiger Sicht unterscheiden kann, ist es am Ende weniger willkürlich festzulegen: Jede abgegebene Stimme zählt gleich viel.

Das heißt, grundsätzlich darf jeder Stimmberechtigte so viele Stimmen abgeben, wie er veröffentlichen kann und will. Wer also drei Aufsätze gegen Goethe schreibt und plaziert, der hat damit *ceteris paribus* dreimal soviel wissenschaftlichen Aufwand in sein Votum investiert und auch dreimal soviel Aufmerksamkeit erzeugt wie ein Goethe-Befürworter mit einer einzigen Veröffentlichung. Aus diesem Grunde nehme ich auch deutsche Übersetzungen einer schon mitgezählten englischen oder französischen Stimme in die Rechnung auf; genauso mit der englischen Übersetzung einer deutschsprachigen Stimmabgabe.

Oft reagierten die Fachwissenschaftler nur im Vorübergehen auf Goethes Argumente gegen Newton, etwa im Rahmen eines Vorworts oder am Ende eines Kapitels im Lehrbuch. Ich rechne alle diese Stellungnahmen mit (die sich in der Überzahl gegen Goethe wandten): Selbst kurze veröffentlichte Textstücke können wirksam werden und sind wichtig.

Selbstredend ließe sich die Abstimmung hierin noch feinkörniger gestalten. Wir könnten etwa veröffentlichte Seiten-, Zeilen- oder Buchstabenzahlen aufsummieren. Ja, wir könnten diese Zahlen mit der jeweiligen Auflagehöhe gewichten. Doch abgesehen davon, dass der Aufwand für so eine Abstimmung unvertretbar hoch erscheint, erinnert ihr Strickmuster fatal an heutige Messungen mit Mitteln der Bibliometrie: aufwendig und ohne hohe Aussagekraft. Daher berücksichtige ich grundsätzlich nur die *Anzahl* der fachwissenschaftlichen Texte, in denen über Goethes Newton-Kritik geurteilt wird.

Man könnte mit dem Gedanken spielen, ausgewachsene Monographien stärker zu gewichten als Aufsätze oder gar Abschnitte in Lehrbüchern. Ich habe

davon einerseits deshalb Abstand genommen, weil so wieder zuviel Willkür ins Spiel käme. Andererseits gab es genau zwei Monographien zugunsten Goethes und eine zu seinen Ungunsten, die sich in ihrem Umfang erheblich unterscheiden: von gut vierzig Seiten über gut hundertvierzig Seiten (beide pro Goethe) bis hin zu knapp zweihundert Seiten (gegen Goethe). Wenn ich also Monographien nicht anders gewichte als uneigenständige Veröffentlichungen, so bringt dies für Goethe keinen Vorteil mit sich. Wir rechnen einfach jeden Text als eine Stimme, in dem sich ein Votum über Goethes Angriff auf Newton findet.

Zwei spezielle Ausnahmen von diesem Grundsatz sollten wir gleichwohl verabreden. Und zwar hat der Physiker Schweigger, der seinerzeit jahrelang als Herausgeber des *Journals für Chemie und Physik* tätig war, in dieser Rolle immer wieder inhaltlich mit Fußnoten, Vor- und Nachbemerkungen auf die Texte reagiert, die bei ihm herauskamen und mit Farben oder Licht zu tun hatten (Seebeck 1811b: 264; Grothuß 1811a: 146; 1811b: 161f.; Pfaff 1812: 180; Schweigger 1812a: 233, 235; 1812b: 1; 1813: 91f.; 1814: 50; 1826: 456). In diesen Reaktionen sprach er sich stets zugunsten Goethes aus. Es würde das Ergebnis unserer Abstimmung verzerren, wenn wir jede noch so kurze Fußnote zugunsten Goethes einzeln mitrechneten; da sich diese Reaktionen Schweiggers insgesamt auf den Umfang einer kleineren Abhandlung summieren, habe ich sie nur als eine einzige Stimme gewertet. So verschlechtert sich Goethes Wahlergebnis zwar, doch entgehe ich dadurch dem Vorwurf, den Ausgang unbilligerweise zugunsten Goethes zu beschönigen.

Ähnlich steht es mit den diversen Auflagen, Nach- und Raubdrucken des *Brockhaus*, in dem über Goethes und Newtons *Farbenlehre* geurteilt wird. Von diesem verblüffend großen Eisberg findet sich in der Leopoldina-Ausgabe nur eine kleine Spitze (LA II 5A: 117f.). Es wäre ein lohnendes Unterfangen, den vielfachen Brechungen nachzugehen, die Goethes *Farbenlehre* im *Brockhaus* erfahren hat. Man kann darüber streiten, ob Einträge im *Brockhaus* überhaupt mitgezählt werden sollten. Doch bedenken Sie die wichtige Rolle, die solche Enzyklopädien seinerzeit für das gebildete Publikum gespielt haben; ihre Reichweite war beträchtlich, und ihr Inhalt konnte sehr wohl zum Stand des gesicherten Wissens der jeweiligen Epoche gerechnet werden. Daher zähle ich Einträge im *Brockhaus* mit – aber nicht alle Einträge aus sämtlichen Auflagen, sondern nur diejenigen Einträge, die sich erheblich voneinander unterscheiden, wobei minimale redaktionelle Änderungen nicht ins Gewicht fallen (Aus ähnlichem Grund werde ich Fischers – zweimal erschienene – ambivalente Passage in seiner Vorrede zu einem Lehrbuch nur einmal mitzählen, weil sie sich in der folgenden Auflage nicht wesentlich von der ursprünglichen Fassung unterscheidet. Genauso mit der deutschen Fassung von Seebecks Antrittsvorlesung, die zweimal veröffentlicht wurde).

## 7. Nein-Stimmen

Goethes Angriff auf Newton wurde insgesamt neun Mal negativ von Fachwissenschaftlern rezensiert, und zwar von einem anonymen Autor (1810b), vom Mathematiker, Physiker und Philosophen Fries (1810), vom Mathematiker und Physiker Mollweide (1811) sowie von den Physikern Malus (frz. 1811; dt. 1812), Mayer (1811), Prévost (frz. 1813; dt. 1815) und Young (engl. 1814). Dieser Reihe schloss sich der Physiker Gilbert als Autor eines ultrakurzen Kommentars zur von ihm übersetzten Malus-Rezension mit Nachdruck an (Malus 1812:115).

In eigenen Fachaufsätzen wurde Goethe vom Mathematiker und Physiker Poselger (1811) kritisiert, ebenso wie vom Mediziner, Chemiker und Physiker Pfaff (1812), von dem auch noch eine Monographie gegen Goethe stammt (1813). Sie wurde von den bereits erwähnten Fachwissenschaftlern Mayer (1813), Fries (1814) und Mollweide (1815) positiv besprochen.

Der Astronom Lindenau (1811: 323f.) stimmte mit wenigen Sätzen im Rahmen eines längeren Forschungsberichts mit Nein. Ähnlich finden sich negative Abschnitte in Lehr- und Fachbüchern der Physiker Parrot (1811: XX–XXIV), Mayer (1812: 554f.), Kries (1816: 200f.), Kastner (Gren 1820: 447f.) und Fechner (1829: 486–488).

Der Physiker Brandes schrieb zwei negative Handbuch-Artikel (1825; 1827). Eine negative Reaktion auf Seebecks Unterstützung für Goethe stammt vom Mediziner Bartels (1812). Zudem gab es einen negativen anonymen Brockhaus-Eintrag (1813) und einen knappen offenen Brief gegen Goethe vom bereits erwähnten Mollweide (1810).

Insgesamt komme ich auf 27 Nein-Stimmen, die von 18 verschiedenen Autoren stammen.

## 8. Ja-Stimmen

Der Physiker und Chemiker Seebeck sprach sich insgesamt in vier mitzuzählenden Veröffentlichungen zugunsten Goethes Angriff auf Newton aus, zunächst kurz nach Erscheinen der *Farbenlehre* (1811a; 1813), dann noch in seiner Antrittsvorlesung an der Berliner Akademie der Wissenschaften (dt. 1820; engl. 1825). Den im wesentlichen unveränderten Zweitdruck dieser Antrittsvorlesung rechne ich nicht als neue Stimme (Seebeck 1824).

Je eine fachwissenschaftliche Ja-Stimme stammt aus einer anonymen Rezension (1810c) und aus dem Brockhaus-Eintrag eines Adjunkt Schmeißer (1815), über dessen Fachrichtung wir bislang nichts wissen.

Der Mathematiker Werneburg schrieb eine schmale Monographie zugunsten Goethes (1817), die eine ausführliche positive Rezension von einem anonymen Autor erhielt (1818). Der Physiker und Chemiker Ficinus veröffentlichte zwei Handbucheinträge mit Ja-Stimmen (1819; 1821) und später noch ein ganzes Lehrbuch auf der Grundlage von Goethes *Farbenlehre* (1828).

Zwei weitere Ja-Stimmen kamen vom Physiker und Meteorologen Kämtz (1823: 30; Bullmann 1824: 259). Der Mediziner und Astronom Gruithuisen meldete sich ebenfalls zweimal positiv zu Wort (1824: 45–50; 1826: 60–62, 78, 83–88). Je eine weitere positive Stimme kam von den Mediziner Windischmann (L. R./K. J. W 1813: 20–44) und Lövy (1831: 47–54), dessen kapitellange Stellungnahme zugunsten Goethes anonym rezensiert wurde, und zwar positiv (1832).

Wenn wir (wie dargetan) die neun herausgeberischen Stellungnahmen des Chemikers und Physikers Schweigger als eine einzelne Stimme werten, so ergibt sich zugunsten Goethes eine Summe von 19 Ja-Stimmen von 12 verschiedenen Autoren.

Hätte ich alle Voten Schweiggers einzeln mitgezählt, so käme Goethe auf 27 Ja-Stimmen und hätte gegenüber den Nein-Stimmen genau ein Patt errungen. Obwohl auch dies Ergebnis nicht völlig hergeholt wäre (insofern es Schweiggers kurze Voten ähnlich behandelt wie z. B. Gilberts kurze Nein-Stimme), springt es stärker aus dem Rahmen als die anderen Abstimmungsergebnisse, die bei kleinen Änderungen der Wahlregeln herauskommen und die ich im Abschnitt 10 besprechen werde.

## 9. Stimmenthaltungen

Nicht alle veröffentlichten Reaktionen auf Goethes Newton-Kritik waren eindeutig; einige Autoren urteilten ambivalent, unentschieden oder ausgewogen. Diese Kategorie lässt sich besonders schwer über einen Kamm scheren. Wer beispielsweise Lob für Goethes außerphysikalische Leistungen (etwa zur menschlichen Farbwahrnehmung) mit Ablehnung seiner physikalischen Ansichten im engeren Sinne paarte, dem habe ich sicherheitshalber eine Nein-Stimme zugeschrieben.

Doch manche Stimmzettel waren weniger eindeutig, und zwar zunächst diejenigen der Physiker Benzenberg (1812: 501–513), Fischer (1819: XI–XV), Neumann (1820: 323–335) und Baumgartner (1824: 69–72). In dieselbe Reihe gehören der Chemiker und Botaniker Link (L. R. / K. J. W 1813: 17–20) sowie der Philosoph und Astronom Berger (1821: 315–322).

Ein anonym er Autor schrieb einen Verriss der goethefreundlichen Monographie Werneburgs, äußerte sich aber nicht eindeutig negativ über Goethes *Farbenlehre*, sondern kam hier zu einem ambivalenten Urteil (Anonym 1817).

In einem *Brockhaus*-Eintrag aus dem Jahr 1827 ersetzte ein Autor namens Nürnberger aus Gorau (dessen Fachrichtung ich bislang nicht ermitteln konnte) die früheren positiven bzw. negativen Brockhaus-Voten durch einen neutralen Artikel, worin sowohl Newtons als auch Goethes Lehre ohne Wertung dargestellt wurden (Nürnberger 1827). Schließlich gaben auch die Autoren Kastner (1821: 464–468, 469f., 479f.) und Fries (1815: 392f.), deren negative Stellungnahmen ich oben bereits erwähnt habe, je ein ambivalentes Votum aus.

Insbesondere Fries hat sich in all seinen Veröffentlichungen zu Goethe so geäußert, dass er nicht ohne Berechtigung auch vollständig zu den Ambivalenten gerechnet werden könnte; doch weil die negativen Momente etwas überwiegen, habe ich nur eine seiner Stellungnahmen bei den Stimmenthaltungen mitgezählt. Durch diese Art des Panaschierens kommt das Votum von Fries recht differenziert zur Geltung; ähnlich bei Kastner.

Damit komme ich insgesamt auf zehn ambivalente Stimmen, die von ebensoviele Autoren abgegeben wurden.

## 10. Vorläufiges amtliches Endergebnis und Auswertung

Unter den insgesamt 56 abgegebenen Stimmzetteln fanden sich 48 Prozent Nein-Stimmen, 34 Prozent Ja-Stimmen und 18 Prozent Enthaltungen. Die Gegner Goethes haben also nicht einmal eine absolute Mehrheit zusammengebracht, und ein gutes Drittel stimmte sogar zugunsten Goethes. Zugegebenermaßen dürfte die knapp verfehlte absolute Mehrheit der Goethe-Gegner kein robustes Ergebnis sein; schon bei leichter Änderung der Wahlregeln könnte die Fünfzig-Prozent-Hürde knapp überschritten werden.

So führt die Summierung aller veröffentlichten Seiten- bzw. Spaltenzahlen der jeweiligen Stimmen (in der Originalveröffentlichung) zu folgendem Ergebnis: 55 % Nein-Stimmen, 37 % Ja-Stimmen und 8 % Enthaltungen.

Wer hingegen jedem Stimmberechtigten nur eine Stimme zubilligt, darf die Enthaltungen von Fries und Kastner nicht mitzählen (weil sie bereits mit Nein gestimmt haben). Dann ergeben sich 47 % Nein-Stimmen, 32 % Ja-Stimmen und 21 % Enthaltungen. Wie man es auch dreht und wendet, eine verheerende Niederlage Goethes sähe anders aus.

Woher rührt die weitverbreitete Ansicht, dass Goethes Sache von der Fachwissenschaft einhellig abgelehnt wurde? Ich fürchte, sie stammt wieder von Goethe selbst. So sagte er laut Eckermann am 10. Februar 1830:

Die Irrtümer meiner Gegner [...] sind seit einem Jahrhundert zu allgemein verbreitet, als daß ich auf meinem einsamen Wege hoffen könnte, noch diesen oder jenen Gefährten zu finden. Ich werde allein bleiben! – Ich komme mir oft vor wie ein Mann in einem Schiffbruch, der ein Brett ergreift, das nur einen einzigen zu tragen imstande ist. (Eckermann 1988: 616 [zum 10. Februar 1830]; vgl. 283 [zum 19. Februar 1829])

Hier lag Goethe abermals falsch; und das Zitat bietet bloß eine der vielen verzweifelten Aussagen Goethes zur fachwissenschaftlichen Wirkung der *Farbenlehre*. Ich möchte nicht darüber spekulieren, wie es zu diesen Fehlurteilen gekommen ist. Vielleicht hat Goethe *einige* der Stimmen zu seinen Gunsten nicht wahrgenommen? Das genügt nicht zur Erklärung; denn er hat auch nicht sämtliche Nein-Stimmen registriert (LA I 8: 202–204). Wie ich vermute, war er so sehr an Triumphe gewöhnt, dass ihm ein Drittel Zustimmung als *quantité négligable* erschien.

Sei dem, wie ihm wolle, Physik und Fachwissenschaft haben sich irgendwann nach Goethes Tod eindeutig gegen dessen Newton-Kritik entschieden. Dass sie zuvor alles andere als eindeutig votierten, bietet trotzdem eine nicht unwichtige Neuigkeit für die Goethe-Forschung. Und diese Neuigkeit hängt nicht davon ab, wie ich die fachwissenschaftliche Abstimmung zu Goethes Newton-Kritik im einzelnen organisiert habe. Über einige Details kann man streiten; ja, man mag darüber streiten, ob die Auszählung naturwissenschaftlicher Stimmen überhaupt sinnvoll ist. Doch so ein Streit ändert nichts an der Tendenz meiner Ergebnisse.

Gerade weil sich nicht wenige zeitgenössische Fachwissenschaftler auf Goethes Seite stellten, sollte man seinen Angriff auf Newton wissenschaftsgeschichtlich ernst nehmen. Und das spricht selbstverständlich auch dafür, sowohl Goethes Argumente als auch seine Experimente zu analysieren und weiterzudenken. Erste Schritte in dieser Richtung habe ich mit meinen Mitstreitern bereits unternommen (Rang 2015; Müller 2015).

### Bibliographie

- Anonym (1810a): Anonym: Wissenschaftliche Nachrichten. In: Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen 23.
- Anonym (1810b): Anonym: Zur Farbenlehre von Göthe. Cotta, Tübingen 1810. 2 Bde. 95 Bogen. In: Neue Oberdeutsche allgemeine Literatur-Zeitung 132, Sp. 25–32.



- Anonym (1810c): Anonym: Zur Farbenlehre von Göthe. Erster Band. Nebst einem Hefte mit 16 illumin. Kupfertafeln in 4. XLVIII u. 654 S. gr. 8. Zweyter Band, XXVIII und 757 Seiten gr. 8. Tübingen, bey Cotta. In: Neue Leipziger Literaturzeitung 102, Sp. 1629–1632.
- Anonym (1813): Anonym: Farbenlehre. In: Friedrich Arnold Brockhaus (Hg.): Conversations-Lexicon oder Hand-Woerterbuch fuer die gebildeten Staende. Zweite Auflage. Zweiter Band. Von Compaß bis Fleury. Leipzig: Kunst- und Industrie-Comptoir von Amsterdam, S. 542f.
- Anonym (1817): Anonym: Merkwürdige Phänomene an und durch verschiedene Prismen. Zur richtigen Würdigung der Newton'schen und der von Göthe'schen Farbenlehre. Vom Dr. J. Friedrich Christian Werneburg. Mit 8 Kupfertafeln. Nürnberg, bey Johann Leonhard Schrag. 1817. 40 S. in 4. In: Leipziger Literatur-Zeitung 198, Sp. 1577f.
- Anonym (1818): Anonym: Merkwuerdige Phaenomene an und durch verschiedene Prismen. Zur richtigen Wuerdigung der Newtonischen und der von Goethischen Farbenlehre. Von Dr. J. Friedr. Christian Werneburg. Mit 8 Kupfertafeln. gr. 4. 17. 39. Nuernberg b. Schrag. In: Isis von Oken 3, Sp. 433–446.
- Anonym (1832): Anonym: Ueber Polarität von H. Levy. In: Isis von Oken 4, Sp. 357f.
- Bartels (1812): Ernst Daniel August Bartels: Nürnberg, b. Schrag: Neues Journal für Chemie und Physik, in Verbindung mit Bernhardi, Bucholz, v. Crell, Gehlen, Hermbstädt, Hildebrandt, Klaproth, Oersted, Pfaff, Seebeck, Weiss herausgegeben von Dr. J. S. C. Schweigger, der Physik und Mathematik Prof. am Christ. Ernest. Colleg. zu Baireuth u. s. w. In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 77–78, Sp. 89–96, 97–100. (Die Rezension erschien anonym; für die Zuschreibung zu Bartels siehe Zehe in LA II 5A: 69)
- Baumgartner (1824): Andreas Baumgartner: Die Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande mit Rücksicht auf mathematische Begründung. Zweiter Theil. Wien: Heubner.
- Benzenberg (1812): Johann Friedrich Benzenberg: Briefe geschrieben auf einer Reise durch die Schweiz im Jahr 1810. Zweiter Band. Mit drei Kupfern und mehreren Tabellen. Düsseldorf: Schreiner.
- Berger (1821): Johann Erich von Berger: Allgemeine Grundzuege zur Wissenschaft. Zweiter Theil zur philosophischen Naturerkenntniß. Altona: Hammerich.
- Bjerke (1963): André Bjerke: Neue Beiträge zu Goethes Farbenlehre. Erster Teil. Goethe contra Newton. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben. (Übersetzt v. Louise Funk)

- Brandes (1825): Heinrich Wilhelm Brandes: Brechbarkeit. In: Johann Samuel Traugott Gehler: *Physikalisches Wörterbuch*. Neu bearbeitet von Brandes. Gmelin. Horner. Muncke. Pfaff. Erster Band. A und B. Leipzig: Schwickert, S. 1111–1196.
- Brandes (1827): Heinrich Wilhelm Brandes: Farbe. In: Johann Samuel Traugott Gehler: *Physikalisches Wörterbuch*. Neu bearbeitet von Brandes. Gmelin. Horner. Muncke. Pfaff. Vierter Band. Erste Abtheilung. F. Leipzig: Schwickert, S. 39–131.
- Brockhaus/Hain (1820): Friedrich Arnold Brockhaus, Ludwig Hain: Vorrede. In: Brockhaus: Friedrich Arnold Brockhaus (Hg.): *Allgemeine deutsche Real-Encyclopaedie fuer die gebildeten Staende*. Fuenfte Original-Ausgabe. Zehnter Band. To bis Zz. Leipzig: Brockhaus, S. I–XXXII.
- Bullmann (1824): J. C. Bullmann: Jahresbericht der naturforschenden Gesellschaft zu Halle, vom 3. Juli 1823. bis dahin 1824. In: *Journal für Chemie und Physik* 46, Ausg. 3, S. 257–259.
- Burwick (1986): Frederick Burwick: *The Damnation of Newton. Goethe's Color Theory and Romantic Perception*. Berlin: de Gruyter.
- du Bois-Reymond (1848): Emil du Bois-Reymond: *Untersuchungen über thierische Electricität*. Erster Band. Berlin: Reimer.
- Eckermann (1988): Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. München: Beck. (Herausgegeben von Regine Otto)
- Fechner (1829): Gustav Theodor Fechner: *Kurze Darstellung der Goethe'schen Farbentheorie*. In: Jean Baptiste Biot: *Lehrbuch der Experimental-Physik oder Erfahrungs-Naturlehre*. Zweite Auflage der deutschen Bearbeitung. Vierter Band. Leipzig: Voß, S. 486–488.
- Ficinus (1819): Heinrich David Ficinus: *Farben*. In: Johann Friedrich Pierer (Hg.): *Anatomisch-physiologisches Realwörterbuch zu umfassender Kenntniß der körperlichen und geistigen Natur des Menschen im gesunden Zustande*. Dritter Band F–Ha. Leipzig: Brockhaus, S. 19–39.
- Ficinus (1821): Heinrich David Ficinus: *Licht*. In: Johann Friedrich Pierer, Ludwig Choulant (Hg.): *Anatomisch-physiologisches Realwörterbuch zu umfassender Kenntniß der körperlichen und geistigen Natur des Menschen im gesunden Zustande*. Vierter Band. He–L. Leipzig: Brockhaus, S. 776–792.
- Ficinus (1828): Heinrich David Ficinus: *Optik oder Versuch eines folgerechten Umrisses der gesammten Lehre vom Licht, wie sie dem gegenwärtigen Stande unsrer physiologischen und physikalischen Kenntnisse angemessen ist*. Dresden: Hilscher.
- Fischer (1819): Ernst Gottfried Fischer: *Vorrede*. In: Ders.: *Lehrbuch der mechanischen Naturlehre*. Erster Theil. Berlin: Nauck, S. III–XXIII.

- Fries (1810): Jakob Friedrich Fries: Zur Farbenlehre, von Goethe. Erster Band. Nebst einem Hefte mit sechzehn Kupfertafeln. XLVIII u. 654 S. Zweyter Band. XXVIII u. 757 S. 8. Tuebingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1810. In: Heidelbergische Jahrbuecher der Litteratur für Mathematik, Physik und Kameralwissenschaften 3, Ausg. 7, S. 289–307. (Die Rezension erschien anonym; für die Zuschreibung zu Fries siehe Matthaei und Kuhn in LA II 4: 229)
- Fries (1814): Jakob Friedrich Fries: Ueber Newton's Farbentheorie, Herrn von Göthe's Farbenlehre und den chemischen Gegensatz der Farben. Ein Versuch in der experimentalen Optik. Von Dr. C. H. Pfaff, ordentlichem Professor der Physik und Chemie der Universität zu Kiel und Mitglied des Schleswig-Holsteinisehen Sanitäts-Collegiums. Mit 1 Kupfer. Leipzig, 1813. Bey Fr. Chr. Wilh. Vogel. XVI und 182 S. gr. 8. In: Heidelbergische Jahrbuecher der Litteratur 7, Ausg. 27, S. 417–430. (Die Rezension erschien anonym; für die Zuschreibung zu Fries siehe Zehe in LA II 5A: 101)
- Fries (1815): Jakob Friedrich Fries: Wissenschaft der Logik von D. G. W. F. Hegel, Prof. und Rector am k. baier. Gymn. zu Nuernberg. Erster Band. Die objektive Logik. Nuernberg, bey J. L. Schrag. Erster Theil. 1812. 8. XXVIII u. 334 S. Zweyter Theil. 1813. 282 S. In: Heidelbergische Jahrbuecher der Litteratur 8, Ausg. 25, S. 385–393.
- Gren (1820): Friedrich Albert Carl Gren: Grundriß der Naturlehre. Halle: Hemmerde und Schwetschke. (Überarbeitete von Karl Wilhelm Gottlob Kastner herausgegebene Ausgabe)
- Grotthuß (1811a): Theodor von Grotthuß: Ueber die Grenzen der Verbrennlichkeit entzündlicher Gasmengene bei abnehmender Dichtigkeit und über die Farben des electrischen Funkens in verschiedenen Mitteln. In: Journal für Chemie und Physik 3, Ausg. 2, S. 129–147.
- Grotthuß (1811b): Theodor von Grotthuß: Ueber die zufälligen Farben des Schattens und über Newtons Farbentheorie. In: Journal für Chemie und Physik 3, Ausg. 2, S. 148–170.
- Gruithuisen (1824): Franz von Paula Gruithuisen: Handbuch der Vorbereitungslehre an den königlich-kaiserischen Schulen für Chirurgen. Nürnberg: Schrag.
- Gruithuisen (1826): Franz von Paula Gruithuisen: Gruithuisen's naturwissenschaftlicher Reisebericht. In: Archiv für die gesammte Naturlehre 8, Ausg. 1, S. 1–88.
- Holtmark (1970): Torger Holtmark: Newton's *Experimentum Crucis* Reconsidered. In: American Journal of Physics 38, Ausg. 10, S. 1229–1235.

- Holtsmark (2012): Torger Holtsmark: Colour and Image. Phenomenology of Visual Experience. Berlin: Logos. (Herausgegeben von Johannes Grebe-Ellis)
- Janich (1990): Peter Janich: Ist Goethes Farbenlehre eine ‚alternative Wissenschaft‘? In: Hanno Möbius, Jörg Jochen Berns (Hg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg: Jonas, S. 121–132.
- Kämtz (1823): Ludwig Friedrich Kämtz: Dissertatio mathematico-physica de legibus repulsionum electricarum mathematicis. Halle: Grunert.
- Kastner (1821): Carl Wilhelm Gottlob Kastner: Grundriss der Experimentalphysik. Zweiter Band. Heidelberg: Mohr und Winter.
- Klinckowstroem (1921): Graf Carl von Klinckowstroem: Goethe und Ritter. (Mit Ritters Briefen an Goethe). In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 8, S. 135–151.
- Kries (1816): Friedrich Kries: Lehrbuch der Physik. Jena: Frommann.
- L. R./K. J. W (1813): L. R./K. J. W.: Tübingen, b. Cotta: Zur Farbenlehre von Goethe. Erster Band. XLVIII und 654 S. Zweyter Band. XXVIII u. 757 S. 1810. gr. 8. Mit Kpf. In: Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1, Sp. 17–44. (Die beiden voneinander unabhängigen Textteile werden Heinrich Friedrich Link (L. R.) sowie Karl Joseph Hieronymus Windischmann (K. J. W.) zugeschrieben, siehe Zehe in LA II 5A: 90)
- Lindenau (1811): Bernhard August von Lindenau: Versuch einer geschichtlichen Darstellung der Fortschritte der Sternkunde im verfloßenen Decennio. In: Monatliche Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmelskunde 23, S. 3–44, 101–150, 205–256, 305–340, 425–452. (Erschien anonym; für die Zuschreibung zu Lindenau siehe Zehe in LA II 5A: 48)
- Lövy (1831): Hermann Lövy: Ueber Polarität. Prag: Landau.
- Malus (1811): Étienne Louis Malus: Traité des Couleurs; par M. Goethe (1810). In: *Annales de Chimie* 79, S. 199–219. (Erschien anonym; dass die Rezension von Malus stammt, begründet Zehe in LA II 5A: 58f.)
- Malus (1812): Étienne Louis Malus: Bericht eines französischen Physikers über Herrn von Göthe’s Werk: Zur Farbenlehre, 2 Bde. Tübingen 1810. In: *Annalen der Physik* 40, Ausg. 1, S. 103–115. (Deutsche Übersetzung durch Ludwig Wilhelm Gilbert)
- Mandelartz (2011): Michael Mandelartz: Goethe, Newton und die Wissenschaftstheorie. Zu Wissenschaftskritik und Methodologie der *Farbenlehre*. In: ders.: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800. Berlin: Schmidt, S. 240–281.

- Matthaei (1963): Rupprecht Matthaei (Hg.): *Corpus der Goethezeichnungen*. Bd. V a., Nr. 1–390. Die Zeichnungen zur Farbenlehre. Leipzig: Seemann.
- Mayer (1811): Johann Tobias Mayer: Tübingen. Bey Cotta: Zur Farbenlehre, von Goethe. Erster Band 654 S.; Zweyter Band 757 S. in Octav, nebst einem Heft Kupfertafeln mit deren Erklärung. 16 Kupfert. 12 S. Text in Quart. 1810. In: *Goettingische gelehrte Anzeigen* 99, S. 977–990. (Die Rezension erschien anonym; für die Zuschreibung zu Mayer siehe Zehe in LA II 5A: 54)
- Mayer (1812): Johann Tobias Mayer: *Anfangsgründe der Naturlehre*. Zum Behuf der Vorlesungen über die Experimental-Physik. Göttingen: Dieterich.
- Mayer (1813): Johann Tobias Mayer: Leipzig. Bey Vogel: Ueber Newton's Farbentheorie, Hr. v. Göthe's Farbenlehre, und den chemischen Gegensatz der Farben. Ein Versuch in der experimentalen Optik von Dr. C. H. Pfaff, ordentl. Professor der Physik und Chemie auf der Universität zu Kiel. 182 Octavs. 1 Kupfert. 1813. In: *Goettingische gelehrte Anzeigen* 77, S. 761–767. (Erschien anonym; für die Zuschreibung zu Mayer siehe Zehe in LA II 5A: 80)
- Mollweide (1810): Carl Brandan Mollweide: Auszug aus einem Schreiben des Herrn Doctor Mollweide. In: *Monatliche Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmelskunde* 22, S. 91–93.
- Mollweide (1811): Carl Brandan Mollweide: Tübingen, b. Cotta. Zur Farbenlehre, von v. Göthe – Erster Band. XLVIII und 654 S. Zweyter Band. XXVIII u. 757 S. 1810. 8. Ein Heft mit XVI illuminirten Kupfertafeln und deren Erklärung. In: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 30–32, S. 233–240, 241–247, 249–251. (Erschien anonym; für die Zuschreibung zu Mollweide siehe Zehe in LA II 5A: 46)
- Mollweide (1815): Carl Brandan Mollweide: Ueber Newton's Farbentheorie, Herrn von Göthe's Farbenlehre und den chemischen Gegensatz der Farben. Ein Versuch in der experimentalen Optik, von Dr. C. H. Pfaff, ordentl. Prof. der Physik und Chemie der Universität zu Kiel und Mitglied des Schleswig-Holsteinischen Sanitäts-Collegiums. Leipzig 1815. bey Fr. Chr. Wilh. Vogel. XII. und 180 S. in 8. Nebst einer Kupfertafel. In: *Leipziger Literatur-Zeitung* 185, Sp. 1473–1480. (Erschien anonym; für die Zuschreibung zu Mollweide siehe Zehe in LA II 5A: 107)
- Müller (2013): Olaf Müller: *Goethes Pech mit Schelling*. Optimistische Blicke auf ein ideengeschichtliches Fiasko. In Emilio Carlo Corriero, Andrea Dezi (Hg.): *Nature and Realism in Schelling's Philosophy*. Turin: Accademia University Press, S. 131–185.
- Müller (2015): Olaf Müller: *Mehr Licht*. Goethe mit Newton im Streit um die Farben. Frankfurt/M.: Fischer.

- Neumann (1820): Johann Philipp Neumann: Lehrbuch der Physik. Zweyter Theil. Wien: Gerold.
- Newton (1704/1979): Isaac Newton: Opticks. Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light. New York: Dover.
- Nielsen (1989/1990): Keld Nielsen: Another Kind of Light. The Work of T. J. Seebeck and his Collaboration with Goethe. In: Historical Studies in the Physical and Biological Sciences 20, Ausg. 1, S. 107–178 und 21, Ausg. 2, S. 317–397. (Da die Seitenzahlen eindeutig sind, zitiere ich ohne Angabe der Nummer des Teils)
- Nürnberg (1827): D. Nürnberg: Farbenlehre. In: Friedrich Arnold Brockhaus (Hg.): Allgemeine deutsche Real-Encyclopaedie fuer die gebildeten Staende. Siebente Originalauflage. Vierter Band. F bis G. Leipzig: Brockhaus, S. 29–31. (Die Einträge mit dem Namenskürzel „D. N.“ wurden D. Nürnberg aus Gorau zugeschrieben [Brockhaus/Hain 1820: XVI])
- Nussbaumer (2008): Ingo Nussbaumer: Zur Farbenlehre. Entdeckung der unordentlichen Spektren. Wien: Edition Splitter.
- Ørsted (1803): Hans Christian Ørsted: Expériences sur la Lumière; par M. Ritter, à Jéna, Communiquées par Orsted, Docteur à l'Université de Copenhague. In: Journal de Physique, de Chimie et d'Histoire Naturelle LVII, S. 409–411.
- Parrot (1811): Georg Friedrich Parrot: Grundriß der theoretischen Physic zum Gebrauche für Vorlesungen. Zweiter Theil. Dorpat: Meinshausen.
- Pfaff (1812): Christoph Heinrich Pfaff: Ueber die farbigen Säume der Nebenbilder des Doppelpaths, mit besonderer Rücksicht auf Hr. v. Göthes Erklärung der Farbenentstehung durch Nebenbilder. In: Journal für Chemie und Physik 6, Ausg. 2, S. 177–204.
- Pfaff (1813): Christoph Heinrich Pfaff: Ueber Newton's Farbentheorie, Herrn von Goethe's Farbenlehre und den chemischen Gegensatz der Farben. Ein Versuch in der experimentalen Optik. Leipzig: Vogel.
- Poselger (1811): Friedrich Theodor Poselger: Der farbige Rand eines durch ein biconvexes Glas entstehenden Bildes, untersucht, mit Bezug auf Herrn von Göthe's Werk: Zur Farbenlehre. In: Annalen der Physik 37, S. 135–154.
- Prévost (1813): Pierre Prévost: Quelques remarques d'optique. In: Bibliothèque Britannique 53, S. 18–36.
- Prévost (1815): Pierre Prévost: Versuch, die verschiedene Brechbarkeit des farbigen Lichtes im Wasser unmittelbar sichtbar zu machen; in Beziehung auf Herrn von Göthe's Farbenlehre. In: Annalen der Physik 49, Ausg. 4, S. 393–404. (Gekürzte Übersetzung durch Ludwig Wilhelm Gilbert)
- Rang (2015): Matthias Rang: Phänomenologie der komplementären Spektren. Berlin: Logos.

- Rang/Grebe-Ellis (2009): Matthias Rang, Johannes Grebe-Ellis: Komplementäre Spektren. Experimente mit einer Spiegel-Spalt-Blende. In: *Mathematischer und Naturwissenschaftlicher Unterricht* 62, Ausg. 4, S. 227–231.
- Rang/Müller (2009): Matthias Rang, Olaf Müller: Newton in Grönland. Das umgestülpte experimentum crucis in der Streulichtkammer. In: *philosophia naturalis* 46, Ausg. 1, S. 61–114.
- Richter (1988): Klaus Richter (Hg.): Der Physiker des Romantikerkreises Johann Wilhelm Ritter in seinen Briefen an den Verleger Carl Friedrich Ernst Frommann. Weimar: Böhlau Nachfolger.
- Ritter (1800): Johann Wilhelm Ritter: Volta's Galvanische Batterie; nebst Versuchen mit derselben angestellt von J. W. Ritter. In: Johann Heinrich Voigt (Hg.): *Magazin fuer den neuesten Zustand der Naturkunde mit Ruecksicht auf die dazu gehoerigen Huelfswissenschaften*. Zweyter Band. Weimar: Verlag des Industrie-Comptoirs, S. 356–400.
- Ritter (1806): Johann Wilhelm Ritter: Versuche über das Sonnenlicht. In: Ders.: *Physisch-Chemische Abhandlungen in chronologischer Folge*. Zweyter Band. Leipzig: Reclam, S. 353–360.
- Ritter (1808a): Johann Wilhelm Ritter (Hg.): Schreiben des Geh. Rath von Goethe an J. W. Ritter, Herschel's thermometrische Versuche in den Farben des Lichts betreffend. In: *Journal für die Chemie, Physik und Mineralogie* 6, Ausg. 4, S. 719–729, 759.
- Ritter (1808b): Johann Wilhelm Ritter: Neue Beyträge zur nähern Kenntniss des Galvanismus und der Resultate seiner Untersuchung. Ersten Bandes erstes Stück. Der Siderismus. Tübingen: Cotta.
- Sällström (2010): Pehr Sällström: Monochromatische Schattenstrahlen. Ein Film über Experimente zur Rehabilitierung der Dunkelheit. Stuttgart: Edition Waldorf. (DVD)
- Schlüter (1991): Martin Schlüter: Goethes und Ritters überzeitlicher Beitrag zur naturwissenschaftlichen Grundlagendiskussion. Dissertation am Fachbereich Physik der Johann Wolfgang Goethe-Universität; Frankfurt/M.
- Schmeißer (1815): S.x.: Farbenlehre, goethische. In: Friedrich Arnold Brockhaus (Hg.): *Conversations-Lexicon oder encyclopaedisches Handwoerterbuch fuer gebildete Staende*. Dritte Auflage. Dritter Band. D bis F. Leipzig: Brockhaus, S. 541f. (Dieser Artikel wurde „Adjunkt Schmeißer in Dresden“ zugeschrieben [Brockhaus/Hain 1820: XV])
- Schweigger (1812a): Johann Salomo Christoph Schweigger: Zusätze zu der vorgehenden Abhandlung. In: *Journal für Chemie und Physik* 5, Ausg. 3, S. 233–244.



- Schweigger (1812b): Johann Salomo Christoph Schweigger: Vorerinnerung des Herausgebers. In: *Journal für Chemie und Physik* 6, Ausg. 3, Beilage III, S. 1f.
- Schweigger (1813): Johann Salomo Christoph Schweigger: Nachschreiben zu der Abhandlung Gay-Lussac's: über den Einfluss des Luftdrucks auf die Krystallisation der Salze. In: *Journal für Chemie und Physik* 9, Ausg. 1, S. 79–92.
- Schweigger (1814): Johann Salomo Christoph Schweigger: Anmerkung des Uebersetzers. In: *Journal für Chemie und Physik* 11, Ausg. 1, S. 49f.
- Schweigger (1826): Johann Salomo Christoph Schweigger: Schweigger's Nachträge zu den vorhergehenden Abhandlungen. In: *Journal für Chemie und Physik* 48, Ausg. 4, S. 453–471.
- Seebeck (1811a): Thomas Johann Seebeck: Von den Farben und dem Verhalten derselben gegen einander. In: *Journal für Chemie und Physik* 1, Ausg. 1, S. 4–12.
- Seebeck (1811b): Thomas Johann Seebeck: Über die Einwirkung farbiger Beleuchtung auf ein Gemisch von gasförmiger oxydirter Salzsäure und Wasserstoffgas. In: *Journal für Chemie und Physik* 2, Ausg. 2, S. 263f.
- Seebeck (1813): Thomas Johann Seebeck: Einige neue Versuche und Beobachtungen über Spiegelung und Brechung des Lichtes. In: *Journal für Chemie und Physik* 7, Ausg. 3, S. 259–298.
- Seebeck (1820): Thomas Johann Seebeck: Ueber die ungleiche Erregung der Wärme im prismatischen Sonnenbilde. In: *Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin. Aus den Jahren 1818–1819.* Berlin: Reimer, S. 305–350.
- Seebeck (1824): Thomas Johann Seebeck: Ueber die ungleiche Erregung der Wärme im prismatischen Sonnenbilde. In: *Journal für Chemie und Physik* 40, Ausg. 2, S. 129–176.
- Seebeck (1825): Thomas Johann Seebeck: On the Unequal Evolution of Heat in the Prismatic Spectrum. In: *Philosophical Magazine (Series 1)* 66, Ausg. 331, S. 330–343, 445–455.
- Stichweh (1984): Rudolf Stichweh: Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. *Physik in Deutschland 1740–1890.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Weber (2005): Heiko Weber: *Experimentalprogramme der frühen Naturwissenschaften. Johann Wilhelm Ritter (1776–1810) und Joseph Weber (1753–1831).* (Dissertation an der Biologisch-Pharmazeutischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität, Jena)
- Wenzel (2012): Manfred Wenzel (Hg.): *Goethe-Handbuch Supplemente. Band 2. Naturwissenschaften.* Stuttgart: Metzler.



- Werneburg (1817): Johann Friedrich Christian Werneburg: Merkwürdige Phaenomene an und durch verschiedene Prismen. Zur richtigen Würdigung der Newton'schen und der von Goethe'schen Farbenlehre. Nürnberg: Schrag.
- Young (1814): Thomas Young: Zur Farbenlehre. On the Doctrine of Colours. By Goethe. 2 vol. 8vo. Tübingen, 1810, pp. 1510; with 16 Coloured Plates in 4to. In: *The Quarterly Review* 10, Ausg. 20, S. 427–441. (Erschien anonym und wird üblicherweise Young zugeschrieben, siehe Nielsen [1989/90]: 147.)



# **Goethe und seine Rezeption im historischen Spannungsfeld zwischen Frankreich und Deutschland. Der ‚gute‘ Deutsche im Werk von Romain Rolland und Thomas Mann**

*Manfred Schmeling*

Goethe gehört gewiss zu den meisterinnerten Klassikern der Weltliteratur. Er ist gespeichert im kulturellen Gedächtnis fast aller Nationen. Aus China hört man, dass dort die erstmalige Übersetzung des Gesamtwerks, und zwar die fünfundvierzig Bände des Deutschen Klassiker Verlags, geplant ist (Rimmele 2015). Auch der Blick auf Frankreich, das mir fachlich näher liegt, verdeutlicht, wie Goethe im historischen Prozess der Rezeption weiterlebt. Es ist aus wissenschaftlicher Sicht ein methodologischer Glücksfall, dass Goethe die französische Literatur nicht nur studiert, bearbeitet und übersetzt hat, sondern seit über zwei Jahrhunderten zu jenen Schriftstellern zählt, die ihrerseits auf die französische Kultur einwirken, immer wieder neu gelesen und auch produktiv verarbeitet werden. Das kulturelle Leben in Frankreich ist seit Madame de Staël durchtränkt von Goethe-Reminiszenzen, Goethe-Einflüssen, Goethe-Bearbeitungen, Goethe-Inszenierungen, Goethe-Abhandlungen etc. Hierfür gibt es viele Gründe: Ein wichtiger Grund dürfte sein, dass er den Franzosen nach wie vor als universeller Geist gilt, als ein Autor, der das Humane und Interkulturelle über das Nationale gestellt hat. Aus dieser französischen Wahrnehmung heraus, die natürlich auch von manchen Missverständnissen geprägt ist, habe ich vor fünfzehn Jahren für einen Goethe-Beitrag in Anspielung auf eine Formulierung von André Gide einmal den ironischen Titel „Der undeutsche Deutsche“ gewählt – unabhängig davon, dass man diese Einschätzung aus deutscher Sicht wohl kaum so stehen lassen kann (Schmeling 2001).

Nun möchte ich Ihre Aufmerksamkeit aber auf eine bestimmte historische Situation und eine mit ihr verknüpfte intellektuelle und gesellschaftliche Problematik lenken, nämlich auf die Zeit des Ersten Weltkrieges und auf ideologische Kontroversen zwischen dem französischen Autor Romain Rolland und Thomas Mann. Was hat Goethe damit zu tun? Rolland und Mann haben ihre Goethe-Rezeption mit ihrem Weltbild und mit ihrem Schaffen auf je eigene Weise verschmelzen lassen. Daraus entstanden im Kontext martialischer Auseinandersetzungen zwischen Deutschland und Frankreich intellektuelle Vorurteile und Konflikte. Goethe war ein gefälliges Instrument gegenseitiger Spiegelungen, im Guten wie im Bösen. Er galt aus französischer Sicht als Vertreter des „guten“ Deutschlands, das „böse“ Deutschland wurde hingegen verkörpert durch

Preußentum, Militarismus und Barbarei. Den Literaturwissenschaftler interessiert unter anderem die Frage, welche Ideen und Werte einen Goethe dergestalt auszeichneten, dass er sogar – oder besonders? – in Kriegszeiten zum Symbol deutscher Gutheit hochstilisiert werden konnte.

Zunächst ein Wort zu den beiden Kontrahenten: Während Thomas Mann auch heute noch zu den großen Autoren der Weltliteratur zählt, ist es um Romain Rolland in den letzten Jahrzehnten ruhiger geworden. Er wird heute weniger gelesen, hat aber im Zuge neuerer kulturwissenschaftlicher Ansätze wieder an Bedeutung gewonnen. Da Rolland 1915 den Literaturnobelpreis zugesprochen bekam (ausgehändigt 1916), steht er aktuell, also nach hundert Jahren, noch einmal im Mittelpunkt, auch weil sein Jubiläum mit den weltweiten Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg zusammenfällt. Das Frankreichzentrum der Universität des Saarlandes hat aus diesem Anlass im Herbst 2013 ein deutsch-französisches Kolloquium zu Romain Rolland organisiert, dessen Ergebnisse in Kürze in der Saarbrücker Reihe *Vice-Versa. Deutsch-französische Kulturstudien* publiziert werden. Der Stellenwert eines Romain Rolland (1866 bis 1944), der wie kaum ein anderer Intellektueller für die deutsch-französische Versöhnung gekämpft hatte, ist ja nicht ein für allemal festgeschrieben, sondern im historischen Prozess veränderter Themen und Methoden immer wieder neu bestimmbar. Rolland hat kaum mehr als ein Dutzend Erzähltexte und zahlreiche, allerdings wenig aufgeführte Dramen geschrieben. Den Nobelpreis erhielt er für den zwischen 1904 und 1912 verfassten Roman *Jean-Christophe* (Rolland 1972), der an die deutsche Bildungs- und Künstlerroman-Tradition anschließt. Hinzu kommen kritische, besonders auch musik- und kunstgeschichtliche Texte, etwa der Essay über *Goethe und Beethoven* (Rolland 1928). Schon 1912 ging Rolland in die Schweiz, wo er seine pazifistischen und internationalen Kontakte weiter ausbaute, bevor er sich 1937 nach Vézelay im französischen Burgund zurückzog. Sein *Journal de Vézelay 1938–1944* erschien 2012 in dritter Auflage (Rolland 2012). Es ist als das Kriegstagebuch des Zweiten Weltkrieges gewissermaßen das Gegenstück zum *Journal des années de guerre 1914–1919* (Rolland 1952). Diese Tagebücher enthalten zahlreiche Goethe-Reminiszenzen. Es ist auffallend, wie Rolland Informationen über den Krieg immer wieder durch Goethe-Lektüre und Goethe-Zitate geradezu therapeutisch begleitet. So wird er beispielsweise während der deutschen Besetzung in Vézelay durch nächtliche „Heil“-Rufe geweckt, und es folgt der Satz: „Je lis dans les *Stunden mit Goethe* [...]“ (Rolland 2012: 434). (Ich lese in dem Buch *Stunden mit Goethe*) Oder: „Rennes bombardée, dit-on. Je mets au point le premier livre de mes *Mémoires* et je lis Goethe.“ (Rolland 2012: 455) (Man sagt, dass Rennes bombardiert worden sei. Ich vollende das erste Buch meiner

Memoiren und ich lese Goethe.) Dieses vom Dichter erzählstrategisch eingesetzte Verfahren der Kontrastierung ist weniger ein Zeichen von politischer Naivität als von dem Bemühen, Kultur und Krieg zu unterscheiden. Ich komme im Zusammenhang mit Thomas Manns Kulturbegriff auf das Thema gleich noch zurück.

Thomas Mann war fast zehn Jahre jünger, er wurde 1875 in Lübeck geboren und ist 1955 in Zürich gestorben. Auch er erhielt den Literaturnobelpreis, und zwar 1929 für seinen ersten großen Roman, *Die Buddenbrooks* (1901). Auch er emigrierte, 1933 zunächst in die Schweiz auf der Flucht vor den Nationalsozialisten, 1939 folgte das Exil in den USA. 1952 kehrte er zurück in die Schweiz. Auch Thomas Mann befasste sich innerhalb seiner fiktionalen Werke intensiv mit Künstlergestalten und kulturellem Erbe. Auf dieser Ebene haben beide Autoren manches gemeinsam. Thomas Manns Goethe-Rezeption ist aber insgesamt konkreter und komplexer: Er liebt das intertextuelle Spiel. Goethe-Zitate und Goethe-Reminiszenzen durchdringen sein Erzählwerk. Romantitel wie *Doktor Faustus* und *Lotte in Weimar* sind ein Stück weit Spurenlese, Auseinandersetzungen mit dem großen Vorläufer. Beide Schriftsteller haben sich darüber hinaus immer wieder in Essays und Vorträgen über den deutschen Dichter geäußert.

Die Erzählkunst von Thomas Mann, das bleibt unumstritten, macht ihn zu einem der wichtigsten und interessantesten Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts, auch wenn seine mit Bildungs- und Kulturthemen sehr vernetzten Romane eine gewisse Herausforderung für den Leser bedeuten mögen. Umstrittener ist der frühe Thomas Mann, der Verfasser der 1918 veröffentlichten *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Mann 1983). Die in diesem umfangreichen Essay vermittelte, nationalistisch eingefärbte Gedankenwelt, auch die zahlreichen Äußerungen über Frankreich und Romain Rolland, wurden in der Forschung durchaus kritisch rezipiert. Aber richtig ist auch: Ohne die entsprechende historische Kontextualisierung, die ich hier aus Zeitgründen nur sehr andeutungsweise vornehmen kann, lässt sich die Entwicklung eines Thomas Mann kaum gerecht nachvollziehen.

Es kommt nun darauf an, den Vergleich zwischen beiden Autoren auf eine adäquate Grundlage zu stellen, d. h. das richtige *tertium comparationis* zu wählen. Um mein Problem der Goethe-Rezeption einzugrenzen, möchte ich in den weiteren Überlegungen zunächst einen Gedanken Goethes ins Zentrum stellen, der sich wie ein Leitmotiv durch die Werke von Thomas Mann und Romain Rolland und vielen anderen Schriftstellern zieht: nämlich die Idee der *Weltliteratur* und die damit verknüpften Vorstellungen von Kulturtransfer, Weltbürgertum und Humanismus. Es erscheint methodisch sinnvoll, auf die entsprechenden Prätexte Goethes etwas ausführlicher einzugehen. War er doch

überzeugt, „es bilde sich eine allgemeine *Weltliteratur*, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist. Alle Nationen schauen sich nach uns um, sie loben, sie tadeln, nehmen auf und verwerfen, ahmen nach und entstellen, verstehen oder missverstehen uns [...].“ (MA 19: 12) Aber es handelt sich dabei keineswegs um eine kulturelle Einbahnstraße, sondern um gegenseitige Anregungen und Austausch. Goethe findet immer wieder neue Formulierungen für das Phänomen: „Geistiger Verkehr“, „Ideenwechsel“, Wechseltausch“ etc. In den Gesprächen mit Eckermann bildet Goethes Diskurs über fremde Literaturen, insbesondere auch über fast alle wichtigen französischen Autoren, einen Schwerpunkt innerhalb der Aufzeichnungen. Und Eckermann zitiert ihn mit dem Satz: „Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ (MA 19: 207)

Inzwischen sind ganze Bücher entstanden, in denen man sich mit Goethes Vorstellungen über Weltliteratur auseinandergesetzt hat. Über „Weltliteratur“ lässt sich in der Tat trefflich streiten. Denn kaum ein Begriff ist derart global einsetzbar wie dieser Terminus. In der kritischen Diskussion spricht man inzwischen von einem „ausschließlich deskriptiven“ Begriff, der keine normativen Konturen aufweist (Lamping 2013: 112), oder gar von einer „ideologischen Leerformel ohne theoretische Bedeutung“ (Zima 2011: 8). Thomas Mann sagte 1948 von der Weltliteratur, sie sei „ein Wort aus dem Vokabular der *Größe*“ (Mann 1982: 333), wobei er sowohl an die wohlfeile, dehnbare Semantik des Wortes als auch an die Größe des reiferen Goethe denkt, der den Begriff, wenn er ihn nach neueren Forschungen auch nicht erfunden hat, so doch mit bestimmten Inhalten und Definitionen ausstattete. Die ‚Modernität‘ des Weimarers wird heute unter anderem damit begründet, dass er technologischen Fortschritt, internationale Kommunikation und die Idee der Weltliteratur in einen logischen Zusammenhang gestellt habe. Indem Thomas Mann diesen Gedanken aufgreift und die funktionale Bedeutung der Weltliteratur als „Sigel und Symbol“ betont (Mann 1982: 333), bestätigt er noch einmal die unerschöpfliche Hermeneutik des Begriffs. Was gehört heute – auch aus verlagspolitischen Gründen – nicht alles zur Weltliteratur!? Etwas provokatorischer gefragt: Handelt es sich nicht überhaupt um eine reine Konstruktion, um eine Art Hilfswort zur Bezeichnung internationaler bzw. interkultureller Beziehungen und Strukturen im Allgemeinen?

Wie dem auch sei, Goethe galt als ein deutscher Dichter, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, zwischen den Kulturen zu vermitteln. Nicht zuletzt deshalb wurde er gerade in Krisenzeiten als Befürworter der Idee einer Weltliteratur rezipiert. Beide Aspekte, Goethes Frankreichorientierung und seine

Aussagen über die Notwendigkeit einer allgemeinen Weltliteratur, lassen sich kurz am Beispiel seiner Zusammenarbeit mit der französischen Zeitschrift *Le Globe* erläutern. Die Zeitschrift war 1824 unter anderem als eine Art Ventil gegen den Druck ultrakonservativer Politik entstanden, mit dem Ziel, die liberale Opposition in Frankreich zu unterstützen. Ihre Redakteure wurden Globisten genannt, und der Name ist bezeichnend für das Programm: wonach die Literatur die Grenzen einer Nationalliteratur überschreiten und die Literaturkritik dem gegenseitigen Kennenlernen der Kulturen dienen soll. Im Vorwort der Zeitschrift heißt es: „Die Völker sind heute vereint durch die Interessen. Die Zivilisation unterhält zwischen ihnen einen nützlichen Austausch der Erkenntnisse und der Produkte.“ (Hamm 1998: 18) Auch der *Globe* entwickelt sich zu einem zentralen Medium des deutsch-französischen Kulturtransfers jener Zeit, und es ist bezeichnend, dass Goethe insbesondere auch die programmatischen Äußerungen in den Beiträgen der Zeitschrift übersetzte.

In der Nummer vom 1. November 1827 nahm der *Globe* auf Goethe Bezug, wobei man ‚Weltliteratur‘ mit „littérature occidentale ou européen“ umschrieb und vom „commerce intellectuel“ sprach. Zu Recht weist Heinz Hamm in seiner höchst nützlichen Zusammenstellung der *Globe*-Passagen darauf hin, dass Goethe sich im Verlaufe der Diskussion an die Sprache des *Globe* angepasst und die eher vage humanistische Idee einer Weltliteratur als Mittel der Völkerverständigung gewissermaßen technologisch-modern interpretiert habe, indem er nunmehr von „erleichterter Kommunikation“ – gemeint ist der internationale Handel mit Zeitschriften und Büchern – spricht (Hamm 1998: 143). Im selben Kontext formuliert Goethe den wohl am häufigsten zitierten Satz zum Thema Weltliteratur: „Eine jede Literatur ennüyt sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird.“ (Hamm 1998: 143)

Goethes Begriff der Weltliteratur ist insofern besonders komplex, als er in mindestens drei unterschiedliche Richtungen geht: Er beruht auf technologischen Überlegungen: zu den „Fazilitäten der Communication“ zählt er in einem Brief an Zelter vom 6. Juni 1825 unter anderem Eisenbahnen, Schnellposten und Dampfschiffe (Goethe 1991: 851); und er deutet ästhetische Konsequenzen an, wenn er von „fremder Teilnahme“, also eigentlich vom dialogischen oder intertextuellen Charakter der Literatur spricht; und schließlich betont er immer wieder die ethische Komponente der Begegnung zwischen Kulturen und – vor allem – zwischen den Menschen.

Dieser letzte Aspekt wird uns dann auch in der Auseinandersetzung zwischen Romain Rolland und Thomas Mann wieder begegnen. Insbesondere Rolland bewegt sich gedanklich eher im humanistischen Kontext der Weltliteratur-Idee, wobei der kulturelle Austausch aufgrund seiner Exilsituation

besonders auf brieflicher Ebene stattfand. Bezüglich der Bedeutung der Begegnung mit Schriftstellern stellte schon Goethe fest,

dass die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennen lernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlasst finden gesellschaftlich zu wirken. Dieses wird aber mehr durch Reisende als durch Korrespondenz bewirkt, indem ja persönlicher Gegenwart ganz allein gelingt, das wahre Verhältnis unter Menschen zu bestimmen und zu befestigen. (MA 18.2: 357)

Auch bei Thomas Mann und Romain Rolland werden wir den enormen Stellenwert für das beobachten können, was Goethe den „freien geistigen Handelsverkehr“ nannte (MA 18.2: 181). Rolland beispielsweise nutzte sein sozio-kulturelles Netz unter anderem, um während seines Aufenthaltes im Schweizer Exil (ab 1912) pazifistische Ideen zu verbreiten und gegen den Krieg anzuschreiben. Goethe hat somit, wie ich zeigen möchte, Modelle für ein weltliterarisches Bewusstsein entworfen, die zumindest partiell ihre Wirksamkeit bis heute nicht eingebüßt haben.

Befassen wir uns zunächst mit der französischen Sicht der Dinge. Die Einstellung französischer Schriftsteller gegenüber dem Phänomen einer ‚littérature universelle‘ hat in der Tat viel mit der Rezeption Goethes zu tun. Goethe galt und gilt den Franzosen im Allgemeinen als ein Dichter, der das freiheitliche, kosmopolitisch-humanistische Gedankengut verkörperte. Dass es in Krisenzeiten auch Ausnahmen gab – etwa wenn ein gewisser Barbey d’Aurevilly kurz nach den Ereignissen von 1870/1871 Goethes *Faust* als ‚le canon Krupp littéraire‘ bezeichnet (Barbey d’Aurevilly 1913: 20) –, kann man auf das Konto zeitbedingter Klischeebildungen setzen. Prinzipiell galt Goethe als ein Vertreter Deutschlands, der bei allem bürgerlich-nationalen Selbstverständnis supranational eingestellt war. Unter dieser Prämisse haben ihn nicht nur Autoren wie Romain Rolland oder André Gide, sondern auch viele deutschsprachige Autoren, allen voran Thomas Mann, rezipiert. Aber gerade Thomas Mann – das wird gleich noch genauer zu besprechen sein – plädiert, im Unterschied zu manchen Franzosen, für eine bestimmte Lesart des scheinbar so offenen Literaturbegriffs Goethes, indem er den weltliterarischen Anspruch und den kosmopolitischen Geist, ganz vaterländisch, als genuin deutsche Eigenschaften preist. Ob darin eine Art ‚*contradictio in adiecto*‘ vorliegt – nach dem Motto: ‚die Deutschen sind die besten Kosmopoliten‘ –, kann man diskutieren.

Widersprüchlichkeiten sind in diesem Zusammenhang in der Tat nicht selten. Goethes kritische Schriften weisen viele positive Äußerungen über die Weltliteratur auf. Er hat aber auch betont: „Jetzt, da sich eine Weltliteratur einleitet, hat, genau besehen, der Deutsche am meisten zu verlieren; er wird



wohl tun, dieser Warnung nachzudenken.“ (MA 17: 710) Thomas Mann erinnert an diese Bemerkung Goethes und sagt: „Goethe’s Warnung vor deutschem Selbstverlust will zuweilen überflüssig scheinen. Wo irgend Größe ist, setzt das Physiognomisch-Nationale sich unfehlbar durch [...].“ (Mann 1986: 166) Goethes Haltung scheint hier zumindest ambivalent. In einem Brief an Zelter zeigt er sich nicht gerade zimperlich im Umgang mit einer Weltliteratur, für die er selber plädiert hatte und die nun bis ‚zum Ersaufen‘ auf ihn zuströmt: „Sodann bemerke, dass die von mir angerufene Weltliteratur auf mich, wie auf den Zauberlehrling zum ersaufen zuströmt; Schottland und Frankreich ergießen sich fast tagtäglich [...].“ (MA 20.2: 1116)

Wenn hier Vorbehalte gegenüber ‚zu viel Weltliteratur‘ existieren, dann vielleicht weniger aus allgemeiner Einfluss-Angst, sondern aus qualitativen Gründen. Goethe hat zwar Diderot und andere nicht-deutsche Autoren übersetzt und war auch auf synchroner Ebene über die europäische Literatur bestens informiert, aber die Antike war für ihn nach wie vor ein wichtiges Reservoir weltliterarischer Produktionen. Auch und gerade Goethe schloss Klassiker und Gipfelwerke in sein Konzept ein. Gleichwohl überwiegt bei aller Neugierde für das Ausländische der Stolz über die literarischen Eigenleistungen, auf individueller wie auf nationaler Ebene. Der deutsch-französische Vergleich zieht sich wie ein roter Faden durch die kritischen Äußerungen Goethes:

Was die Franzosen [...] für etwas Neues halten, ist im Grunde weiter nichts, als der Widerschein desjenigen, was die deutsche Literatur seit fünfzig Jahren gewollt und geworden. Der Keim der historischen Stücke, die bei ihnen jetzt etwas Neues sind, findet sich schon seit einem halben Jahrhundert in meinem Götz.

Es mangelt also nicht an kulturellem Selbstbewusstsein gegenüber den Franzosen. Die Nachbarn jenseits des Rheines haben, so wird Goethe in den Gesprächen mit Eckermann weiter zitiert, „auf meine Produktionen keinen Einfluß“ (MA 19: 651). Die Tatsache freilich, dass Goethe sein Konzept einer Weltliteratur mit kulturellen Austausch- und Wirkungsprozessen verknüpft (was mit dem *Divan* mustergültig demonstriert wird), mag diese kategorische Einlassung etwas relativieren.

Das „Einfluss“-Problem ist im gegebenen Zusammenhang auch deshalb ein interessanter Aspekt, weil es die Frage nach der Art von Literaturbeziehungen und damit auch ein methodisches Problem für den Betrachter aufwirft (Schmeling 2013). André Gide beispielsweise hat vor der Einfluss-Angst ausdrücklich gewarnt (Gide 1999) und den Einfluss von Goethe, Nietzsche oder Dostojewski auf sein eigenes Werk als ungefährlich, d. h. als ergänzenden Faktor eingeschätzt, mit der recht sophistisch anmutenden Begründung, er hätte

diese Autoren schon in sich gehabt, bevor er sie überhaupt kennen lernte: „[...] si je me laissais instruire par Goethe si volontiers, c'est qu'il m'informait de moi-même.“ (Gide 1999a: 710) (Wenn ich so gerne von Goethe lernte, dann weil er mich über mich selber informierte.) Thomas Mann, der entsprechende Anregungen nie geleugnet hat – wohl auch, weil sie in seinem Werk nur allzu ersichtlich sind –, sprach offen von „Stärkungslektüren“ und von Romain Rolland ist bezüglich Goethe die lakonische Feststellung überliefert: „Il m'a nourri.“ (Rolland 1961: 138) (Er hat mich genährt.) Auf dieser empirischen Basis lässt sich ein direkter Zugang zu einer Weltliteratur-Idee herstellen, die vom Sachverhalt sich gegenseitig befruchtender Literaturen (oder postmodern formuliert: von ‚transkultureller Intertextualität‘) ausgeht.

André Gide war es andererseits, der ein bestimmtes Konzept, wenn nicht von Weltliteratur, so doch von internationalem literarischem Engagement, schon 1909 auf die dialektische Formel gebracht hat: „aucune oeuvre d'art n'a de signification universelle qui n'a d'abord une signification nationale, n'a de signification nationale qui n'a d'abord une signification individuelle.“ (Gide 1999b: 177) (Kein Kunstwerk hat universelle Bedeutung, wenn es nicht zuerst national bedeutsam war, und es wird auch keine nationale Bedeutung gewinnen, wenn es nicht zuerst individuelle Bedeutung hatte.)

Diese Dialektik gehört zu den Grundeigenschaften der Literatur, wobei der nationale, mitunter auch der patriotische Gedanke, je nach historischem Kontext, bei Autoren wie André Gide, Thomas Mann oder Romain Rolland mehr oder weniger ausgeprägt ist. Anders als Mann und Gide, die mit Blick auf europäische Vereinigungsideen beide vor einer Entnationalisierung der Literatur warnen – „C'est une profonde erreur de croire que l'on travaille à la culture européenne avec des oeuvres dénationalisées“ sagt Gide (Gide 1919: 46). (Es ist ein tiefer Irrtum zu meinen, man arbeite an der europäischen Kultur auf der Grundlage entnationalisierter Literatur) –, überformt Romain Rolland das Moment dialektischer Spannung zwischen den Kulturen immer wieder durch seinen universalistischen Ansatz der Menschenliebe. Wenn Rolland in *Jean-Christophe* von der „pénétration mutuelle“, der gegenseitigen Durchdringung der Völker spricht (Rolland 1972: 469), so dürfte dabei der ethisch-moralische Gesichtspunkt leitend sein.

Auch Thomas Mann betont, ebenso wie Gide, „daß man nicht international wird, bevor man national war; und daß diese beiden Begriffe also keinen Gegensatz bilden: Der erstere ist nichts als die Steigerung des zweiten“ (Mann 1986: 167).

Gleichzeitig ist der Diskurs über Goethe mit einem kurios anmutenden Paradox verknüpft. Eben weil er als nationaler Verfechter eines universellen, humanistisch engagierten Kulturbegriffs gewirkt hat, erscheint er den

Franzosen nach Auffassung von André Gide „weniger deutsch als die anderen deutschen Autoren“: „S’il nous apparaît, à nous Français moins allemand que les autres auteurs d’Outre-Rhin, c’est aussi qu’il est plus généralement et universellement humain [...]“ (Gide 1999a: 707) Hier zeigt sich die direkte Wirkung von politischen Krisenzeiten auch auf das intellektuelle Umfeld. Das Zitat gehört bereits in das Jahr 1932, in den Kontext nationalsozialistischer Machtpolitik, und erinnert an eine ganz ähnlich lautende Aussage Gides kurz nach dem Ersten Weltkrieg (1919): „La Prusse a si bien asservi l’Allemagne qu’elle nous a forcés de penser: Goethe était le moins allemand des Allemands.“ (Gide 1919: 46) (Preußen hat Deutschland derart in Misskredit gebracht, dass man gezwungen war zu glauben: Goethe war der am wenigsten Deutsche unter den Deutschen.) Die negativen Vorstellungen vom Nachbarland – das gilt für beide Seiten der deutsch-französischen Achse – werden besonders in kriegerischen Kontexten immer wieder neu wachgerufen. In diesem Wechselspiel der beiden Nationen wird Goethe instrumentalisiert, er gerät gleichsam zwischen die Fronten, wobei es weniger um seine Person, weniger um seinen Literaturbegriff, sondern um die Repräsentanz und Bewertung Deutschlands als Kulturnation geht.

Letztlich verweisen solche Beispiele auf eine zentrale Unterscheidung innerhalb des französischen Lagers, nämlich auf die Unterscheidung zwischen dem *guten* oder *alten* Deutschland einerseits und dem *preußisch-militaristischen* Staat andererseits. Diese Einschätzung zieht sich wie ein Leitmotiv durch die Schriften vieler französischer Intellektueller, wie überhaupt der Diskurs über Weltliteratur und Universalismus primär der Diskurs einer bestimmten sozialen Gruppe ist, nämlich der auch von Rolland immer wieder als solche bezeichneten Intellektuellen, der internationalen Elite, der freien Denker.

Und auf der Grundlage dieser das Deutschland-Bild relativierenden Unterscheidung von Gut und Böse vermochte ein Romain Rolland einen Roman wie *Jean-Christophe* (1904 bis 1912) oder auch das Anti-Kriegsbuch *Au-dessus de la Mêlée* (1914/1915) zu schreiben, Werke, in denen das Deutschland Goethes und Beethovens immer wieder positiv ins Bewusstsein gehoben wird. Der Roman schildert auf tausend Seiten ein Stück Lebensgeschichte des Musikers Jean-Christophe Krafft, den es nach Frankreich gezogen hat. Die Begegnung mit dem französischen Freund und der französischen Gesellschaft gerät gleichsam zum symbolischen Akt: Es geht um deutsch-französische Verständigung, auch um Vorurteile, vor allem aber um historische Konflikte und das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Traditionen und Mentalitäten. Nicht ohne Grund trägt der Titelheld den Namen „Krafft“; er zeichnet sich aus durch Energie und Kreativität und hat den Mut zur Selbstbehauptung und Anpassung

in einem Land, das eher ‚cartesianisch‘ geprägt ist. Energie und Geist treffen aufeinander.

In *Jean-Christophe* wird auf den letzten Seiten des Romans die aktuelle Situation Europas kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges thematisiert: „L’incendie qui couvait dans la forêt d’Europe commençait à flamber.“ (Rolland 1972: 452) (Das Feuer, das in den Wäldern Europas glimmte, begann wieder aufzuflackern.) Und hier kommt Goethe ins Spiel. Rolland beruft sich auch auf fiktionaler Ebene auf das Erbe des Dichters, indem er Christophe, den deutschen Musiker in Frankreich, mit pazifistischem Gedankengut und Empathie ausstattet: „Il se trouvait dans l’état d’esprit de Goethe en 1813. Comment combattre sans haine?“ (Er befand sich in der Geistesverfassung von Goethe im Jahre 1813: Wie soll man kämpfen ohne Hass?) Rolland hatte Goethes Tagebücher gelesen und bezieht sich unter anderem auf die dort niedergeschriebenen Beobachtungen. Im Tagebuch von 1813 liest man: „Weimar. Unruhige Nacht wegen Annäherung der Österreicher. Eiliger Abzug der Franzosen.“ Auch in den Briefen an Zelter aus dem Jahre 1813 bekundet Goethe seinen Unmut über die Zerrissenheit Europas: „[...] denn man wusste kaum zuletzt mehr, mit wem man in der Welt noch zusammenhinge [...].“ (MA 20.1: 323) Und aus den *Gesprächen mit Eckermann* vom 14. März 1830 übernimmt Rolland den zentralen Gedanken eines berühmten Goethe-Zitats. Gegenüber Eckermann soll Goethe Folgendes geäußert haben:

Und, unter uns, ich haßte die Franzosen nicht, wiewohl ich Gott dankte, als wir sie los waren. Wie hätte auch ich, dem nur Kultur und Barbarei Dinge von Bedeutung sind, eine Nation hassen können, die zu den kultiviertesten der Erde gehört und der ich einen so großen Teil meiner eigenen Bildung verdanke! (MA 19: 660)

Und Eckermann berichtet weiter:

Überhaupt, fuhr Goethe fort, es ist mit dem Nationalhaß ein eigenes Ding. – Auf den untersten Stufen der Kultur werden sie ihn immer am stärksten und heftigsten finden. Es gibt aber eine Stufe, wo er ganz verschwindet und wo man gewissermaßen *über* den Nationen steht, und man ein Glück oder ein Wehe seines Nachbarvolkes empfindet, als wäre es dem eigenen begegnet. Diese Kulturstufe war meiner Natur gemäß [...]. (MA 19: 660)

In fast wörtlicher Wiedergabe finden wir einen Teil dieses Goethe-Zitats in *Jean-Christophe* wieder: „Quand on est parvenu à un certain degré de l’âme, on ne connaît plus de nations, on ressent le bonheur ou le malheur des peuples comme le sien propre“ (Rolland 1972: 453).

Wir haben es also mit einer Verlagerung bzw. Vermischung der Perspektiven zu tun. Rolland projiziert seine pazifistisch-humanistischen Ideen auf das Verhalten seines deutschen Protagonisten, Jean Christophe Krafft, der seinerseits den Gedanken Goethes folgt. Und der Titel des Anti-Kriegs-Buches *Au-dessus de la Mêlée* (Über den Kriegswirren) klingt ebenfalls wie eine Hommage an Goethe, der von einer Kulturstufe „über den Nationen“ sprach. Derartige Filiationen verdeutlichen nicht nur, dass Romain Rollands Goethe-Rezeption konkret und detailliert ist, sondern dass Goethes Worte der Empathie einer bestimmten, verstärkenden Auslegung im Sinne der Ideale von Humanismus, Brüderlichkeit und Pazifismus unterzogen werden.

Es sind solche idealistisch-emphatische Töne eines Romain Rolland inmitten beginnender Kriegswirren (wir befinden uns im Jahr 1912) – die Öffnung gegenüber den anderen Nationen erscheint gleichsam entpolitisiert und umfunktionierte zur Menschengüte und Bruderliebe –, die Thomas Mann in den *Betrachtungen* über viele Seiten hinweg mit ironischer Eloquenz kommentiert. Thomas Mann und Gerhard Hauptmann gehören zur Zeit des Ersten Weltkrieges in der Tat zu den Antipoden Romain Rollands. (Wohlgemerkt: Wir sprechen hier von der geistigen und politischen Situation vor 1920, nicht vom späteren Thomas Mann.) Gegen sie, die auf der Grundlage deutsch-nationaler Interessen für Krieg und Zerstörung eintreten, wendet sich Rolland unter anderem auch *Au-dessus de la Mêlée* (Rolland 1915), und zwar wiederum im Namen des guten, des alten Deutschland – und mit einem apologetischen Verweis auf Goethe: „Je sais tout ce que je dois aux penseurs de la vieille Allemagne; et encore à l’heure présente, je me souviens de l’exemple et des paroles de *notre* Goethe – il est à l’humanité entière – répudiant toute haine nationale [...]“ (Rolland 2013: 47) (Ich weiß, was ich den Dichtern und Denkern des alten Deutschland verdanke; und auch in dieser Stunde erinnere ich mich an das Beispiel und die Worte unseres Goethe – er gehört der ganzen Menschheit –, ihm war jeder nationale Hass zuwider.) Thomas Mann wird, gegen Rolland, sehr viel später gleichsam philosophische Gründe für die zwei Facetten des Deutschen geltend machen und in seiner Ansprache zum Goethejahr 1949 sagen:

[...] wir wollen auch nicht die populäre und schon abgeschmackte Unterscheidung mitmachen zwischen einem „bösen“ und einem „guten“ Deutschland und das erhabene Geburtstagskind als den Repräsentanten des „guten“ propagandistisch herausstellen. Großes Deutschtum hat von Gutheit soviel, wie Größe überhaupt davon haben mag, aber das böse Deutschland ist immer auch in ihm [...]. (Mann 1985: 451)

Ein Gedanke, der an *Faust* erinnert.

Hauptmann hatte die Zerstörung der belgischen Stadt Louvain in einem Artikel des *Berliner Tageblatts* (26. August 1914) gerechtfertigt und Thomas Manns *Gedanken im Kriege* (Mann 1981) – zuerst erschienen in *Die Neue Rundschau* im November 1914 – versuchten den Krieg auf der Grundlage seiner These vom Kampf der Kultur gegen die Zivilisation schönzureden. Die sich im Anschluss daran entwickelnde Diskussion zwischen den Intellektuellen hüben und drüben war weit gestreut und ließ wenig Raum für Weltliteratur-Ideen. „Êtes-vous les petit-fils de Goethe, ou ceux d’Attila?“ fragt Romain Rolland in einem offenen Brief an Gerhart Hauptmann. (Rolland 2013: 49) (Seid ihr die Enkel Goethes oder die Enkel Attilas?)

Rollands pazifistische Einstellung und sein Vereinigungswille, der weniger geopolitisch als panhumanistisch ausgerichtet war, lassen sich anhand seiner riesigen Korrespondenz und der ebenso zahlreichen essayistischen und fiktionalen Werke leicht nachweisen. Die Liste von internationalen Namen und Kontakten, mit denen Rolland zu tun hatte, ist äußerst umfangreich: Shakespeare, Goethe und die großen deutschen Komponisten gehörten zum Bildungsarsenal des Franzosen, mit zeitgenössischen Schriftstellern und Intellektuellen wie Whitman, Tolstoi, Gandhi, Tagore, Zweig, Hesse, Gide etc. pflegte er freundschaftliche Kontakte. Es sind teils politische, teils literarische Adressen, die auch bei Thomas Mann auftauchen, die bei ihm aber zumindest in der Zeit vor 1920 auf einer anderen ideologischen Grundlage wachsen als bei Romain Rolland.

Wie reagiert Thomas Mann? Die Auseinandersetzung mit Romain Rolland in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918–1922) oszilliert zwischen freundlicher Nachsichtigkeit, Ironie und Polemik. Jedenfalls ist hier von einer kosmopolitischen Grundhaltung nichts zu spüren. Im Gegenteil: In dieser Phase seines schriftstellerischen Lebens vertritt der Autor die ausgesprochen kompromisslose Attitüde eines von der Notwendigkeit des Krieges überzeugten Menschen. Die Tatsache, dass er den Krieg geradezu als Mittel der Steigerung des nationalen Bewusstseins, als Bürgerpflicht, ja als Kultur prägendes Element betrachtet – er spricht von der „teleologischen Funktion des Krieges“ – mag der damaligen, aus heutiger Sicht gedankenlos-euphorischen Erwartungshaltung entsprechen:

Ein Bürger aber, das weiß ich wohl, bin ich auch in meinem Verhältnis zu diesem Kriege. Der Bürger ist national seinem Wesen nach; [...] Oft aber ist die teleologische Funktion des Krieges überhaupt nicht erkannt worden, daß er die nationale Eigentümlichkeit bewährt, erhält und bestärkt: er ist das große Mittel gegen die rationalistische Zersetzung der Nationalkultur [...]. (Mann 1983: 115)

Romain Rolland glaubte, im Gegenteil, dass Kultur den Krieg heilen, verhindern könnte. Goethes Schriften, Goethes Lebenseinstellung gehörten zu dem kulturellen Erbe, aus dem der Franzose diesen Glauben schöpfte. Thomas Mann hingegen betrachtet den Krieg als ein Mittel der Vergewisserung nationaler Identität. Rolland unterschied zwischen einem guten und einem bösen Deutschland, das heißt zwischen Kultur und Barbarei. Thomas Mann wiederum unterschied zwischen deutscher Kultur und der von Frankreich überschwappenden rationalistisch eingefärbten Zivilisation. Der Krieg als Kampf der Kultur gegen die westliche Zivilisation! Rolland ist ihm ein Stück weit die Verkörperung dieser Zivilisation à la Française. Thomas Mann charakterisiert Rollands „unendlichwohlmeinendes Kriegsbüchlein“ als „eine ausgemachte Selbsttäuschung“: „Ist denn nicht auch dieses ‚Au dessus‘ eine naive Überheblichkeit und Unmöglichkeit im Europa von heute?“ (Mann 1983: 163) Und er lässt sich zu der Bemerkung hinreißen, Rolland sei „ein Franzose mit Haut und Haar und also im Grunde ganz ohne kosmopolitische Begabung [...]“ (Mann 1983: 163). Im Umkehrschluss will er wohl wieder sagen: Nur der Deutsche ist der geborene Kosmopolit. Es sagt das auch mehrfach explizit.

Die Kontroverse ist zumindest partiell die Konsequenz der erwähnten Auseinandersetzung mit dem französischen Zivilisationsliteratentum (auch mit dem Bruder Heinrich) – wobei eben der rationalistische Internationalismus eines Romain Rolland oder eines André Gide, die zeitweise mit der Russischen Revolution und dem Kommunismus liebäugelten, mit dem damals patriotisch eingefärbten Weltbürgertum Thomas Manns kollidierten.

Verfolgt man den Weg von Thomas Manns *Gedanken im Kriege* bis hin zum Nationalsozialismus und zum Zweiten Weltkrieg, so wird man eine deutliche Entwicklung in seiner Auseinandersetzung mit der Nation – genauer dem Verhältnis zwischen Nation und Welt – konstatieren. Die kritischere Haltung gegenüber der Nation als politischer Instanz hatte gewiss mit der im Verlaufe der historischen Entwicklungen in Deutschland (Nationalsozialismus) immer stärkeren Selbstbetroffenheit der Dichters zu tun, der schließlich mit Bücherverbrennung, beruflicher Isolierung und Exil konfrontiert war. Gleichwohl war der geistige Stellenwert des Nationalen nach wie vor ein wichtiger Punkt seiner schriftstellerischen Existenz.

Das gilt sogar, und vielleicht besonders, für die Phase, in der *Lotte in Weimar* entstand, d. h. für die Zeit, die Thomas Mann im Exil verbrachte. Die Goethe-Rezeption Thomas Manns findet in diesem Roman, d. h. auf fiktionaler Ebene, ihren deutlichsten Ausdruck, gefiltert freilich durch die Rede von Figuren aus Goethes Umgebung und intertextuell durchdrungen von mehr oder weniger versteckten Zitaten. Gleichwohl spart Thomas Mann nicht mit



verbalen Reminiszenzen und Anachronismen, die seinen aktuellen Schreibprozess als solchen begleiten und uns an das Dritte Reich erinnern. Die fiktive biographische Ebene (Goethe) interagiert mit der Biographie von Thomas Mann zur Zeit des Exils. Die gedankliche Substanz des Romans kann hier nicht näher ausgeführt werden, aber relevant für unseren Zusammenhang sind solche thematischen Aspekte, die sich auf den deutsch-französischen Kontext der Goethe-Zeit, den Krieg (Bewunderung und Vertreibung Napoleons) und das geistig-literarische Leben des Weimarerers beziehen. Die Stellung Goethes zwischen einem Festhalten am nationalen Erbe und seinem Interesse für fremde Kultur ist ein Thema, an dem sich nicht zuletzt sein Weltliteratur-Begriff festmachen lässt und das Thomas Mann in *Lotte in Weimar* nicht selten ironisch aufgreift. Adele spricht im fünften Kapitel des Romans von der „Steigerung und Läuterung deutschen Geisteslebens im fruchtbaren Verkehr mit der französischen Cultur, der er selbst so viel zu danken erklärte“ (Mann: 1981a: 152). Thomas Mann spielt in diesem Zusammenhang mit Goethes Napoleon-Begeisterung und unterlegt Goethe den Gedanken, dass Napoleons Eroberungen und Vereinigungen schließlich auch positive kulturelle Verschmelzungsprozesse bewirken würden. Rolland zeichnet allerdings ein etwas anderes Bild, wenn er im *Jean-Christophe* die Situation um 1813 als europäische Katastrophe darstellt und mit der Zeit des beginnenden Weltkrieges vergleicht. Noch direkter meldet sich Thomas Mann im siebenten Kapitel zu Wort, wo des *Divan*-Verfassers Rolle als „Mittler“ zwischen den Kulturen – „denn Mittlertum ist Geist“ – durch das aktuelle Deutschland-Bild konterkariert wird. Die Bestimmung der Deutschen sei es, „nicht [...] als Originalnation sich zu verstocken, in abgeschmackter Selbstbetrachtung und Selbstverherrlichung sich zu verdummen und gar durch Dummheit zu herrschen über die Welt“ (Mann 1981a: 306). Und schließlich ist vom Exil und den Juden die Rede und davon, dass erst vom Exil aus das Gute sich durchsetzen wird (Mann 1981: 306). Es herrscht das Prinzip perspektivischer Ambivalenz: Goethe-Diskurs, Diskurse vermittelnder Protagonisten, Diskurs von Thomas Mann? In diesem Mit- und Ineinander der Reden entstehen bewusst inszenierte gedankliche Unschärfen.

Zwei Dinge sind festzuhalten: Insgesamt multiplizieren sich Thomas Manns Äußerungen über die Weltliteratur. Goethes Schriften werden von ihm unter diesem Aspekt sehr viel analytischer und ausführlicher sondiert als zur Zeit des Ersten Weltkrieges. Aus der historischen Distanz heraus (z. B. 1932 in seiner Rede über *Goethe als Repräsentant des Bürgerlichen Zeitalters*) kann er die Grundlagen und Motive internationalen Denkens und Handelns klarer einordnen. Seine Auffassung, dass „das Intimwerden Europas, ja der Welt“ durch den Krieg eher gefördert als aufgehalten wurde, liest sich wie eine Bestätigung unserer Beobachtungen. Gegen den Krieg anzuschreiben ist in der Tat eine



moralische Verpflichtung, die sich primär bei den Intellektuellen auf internationaler Ebene und in weltliterarischen Prozessen vollzieht. Der Sinneswandel, der sich bei Thomas Mann in den dreißiger Jahren insbesondere gegenüber seinen Thesen in den *Betrachtungen* vollzogen hat, erstaunt angesichts der politischen Lage in Deutschland und Europa wenig:

Zweifellos lag viel Vorwegnahme in Goethe's Statuierung der Weltliteratur, und die Entwicklung der zehn Jahrzehnte seit seinem Tode, die Vervollkommnung der Kommunikation, die Beflügelung des Austausches, die sie brachte, *das selbst durch den großen Krieg eher geförderte als aufgehaltene Intimwerden Europas, ja der Welt*, dies alles war nötig, um die Epoche, die Goethe als an der Zeit empfand, erst recht zu verwirklichen, – in dem Grade sogar, daß heute die Gefahr der Verwechslung des Weltfähig-Weltgültigen mit dem nur Weltläufigen, einem minderen internationalen Gebrauchsgut, sehr nahe liegt [...]. (Mann 1982a: 175; Hervorhebungen M. S.)

Dabei ist der dialektische Impetus, die Behauptung nationaler Position gegenüber weltliterarischen Prozessen, nicht aufgegeben. Aber damit verbunden ist bei Thomas Mann eine noch stärkere Wendung ins Ironische, vor allem auf fiktionaler Ebene. *Doktor Faustus*, ein Roman, der erst 1947 erschien, aber während des Krieges entstand und das Leben Adrian Leverkühns seit Ende des 19. Jahrhunderts bis 1940, also auch mit Blick auf die beiden Weltkriege, beschreibt, setzt sich immer wieder auch mit der schon mehrfach angesprochenen Verschmelzung von nationaler und weltbürgerlicher Existenz auseinander. Der Erzähler, der nicht ohne Grund „Zeitblom“ heißt und in gewisser Weise die Inkarnation eines humanistischen Widerstandes gegen die Verrohung Deutschlands ist, verkündet das, was Thomas Mann in essayistischen Äußerungen immer wieder hat verlauten lassen: „als deutscher Mann hege ich ungeachtet einer universalistischen Tönung [...] ein lebendiges Gefühl für die nationale Sonderart [...]“. (Mann 1981b: 454)

Das Wörtchen „Welt“ hat es Thomas Mann in der Tat angetan, er verwendet es in allen möglichen Kombinationen, und man gewinnt mitunter den Eindruck, dass selbst Goethe mit seinen zahlreichen Äußerungen oder Plaudereien über ‚Welt‘-Verhältnisse zur ironischen Reminiszenz degradiert wird. Ein sprechendes Beispiel ist das Erscheinen eines „Weltmanns“ einige Jahre nach dem Ersten Weltkrieg (1923, im Roman so datiert) namens Saul Fitelberg, deutsch-polnischer Jude, der in Paris zuhause ist, internationaler Konzert-Unternehmer, der das Weltliterarische auf sehr eigene Weise definiert, indem er Adrian Leverkühns Künste begeistert mit Lob überhäuft: „Ein Deutscher, un boche qui par son génie appartient au monde et marche à la tête du progrès musical [...]

(Mann 1981b: 538). Wohlgermerkt, er versteht sich als Kosmopolit und ein wahrer Kosmopolit spricht selbstverständlich auch Französisch.

Sie begleiten am Flügel Ihre Lieder nach französischen und englischen Dichtern, und alle Welt wird entzückt sein, daß ein Deutscher, ein Feind von gestern diese Weitherzigkeit in der Wahl seiner Texte an den Tag legt, – ce cosmopolitisme généreux et versatile! (Mann 1981b: 539)

„Ein Feind von gestern“: Statt Krieg also weltliterarisches Bewusstsein und Kosmopolitismus. Aber der Gedanke bleibt ambivalent und zeugt einmal mehr von ironischer Distanz. Präsentiert wird dem Leser ein verbales Amalgam aus Begrifflichkeiten der Internationalität, des Judentums, des „pro-deutschen“ und des Weltbürgers zugleich, das Kauderwelsch eines polyglotten Salon-Kosmopoliten, der das echte Weltbürgertum deutscher Provenienz mit dem Nur-Weltläufigen verwechselt hat. Thomas Mann zitiert hier zwar gleichsam seine eigene Goethe-Rede, aber eben in fikionalisierter Form und mit einer gehörigen Portion Ironie und Sarkasmus. Die Weitherzigkeit in der Wahl der Texte allein, so scheint der Erzähler sagen zu wollen, schafft noch keine weltliterarische Kompetenz. Letztlich bleibt Thomas Mann hier auf literarischer Ebene seiner Linie treu: Für den deutschen Schriftsteller ist die deutsche Literatur und Kultur die Basis weltliterarischen Schaffens; freilich wusste er immer auch, was er fremden Dichtern, etwa den norwegischen, verdankte. Und wenn im *Zauberberg* Protagonisten aus neun unterschiedlichen Kulturen versammelt sind, so spricht das, trotz aller Ironie, ebenfalls für das, was man als literarischen Kosmopolitismus bezeichnen könnte.

Damit schließt sich zunächst einmal der Kreis derjenigen, die zum Thema Weltliteratur in Krisenzeiten mehr oder weniger Erhellendes beigetragen haben. Um mit einem Zitat von Goethe zu enden, der den kriegerischen Auseinandersetzungen, so könnte man die folgende, etwas ambivalente Textstelle deuten, auch eine produktive Seite abgewinnt:

Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht zu Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, dass sie manches Fremdes gewahr geworden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt dass man sich bisher zugeschlössen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. (MA 19: 180)

Goethe will unter anderem sagen, dass mit der Beendigung von Feindseligkeiten die Lust an grenzüberschreitenden Kontakten wieder neu erwacht. Zweihundert Jahre nach Napoleons Eroberungen und hundert Jahre nach dem Ersten Weltkrieg – das gilt auch für die weiteren Kriege – steht man aber immer noch vor der offenen Frage, ob die weltliterarischen oder allgemein die kulturübergreifenden Friedensbotschaften der Intellektuellen tatsächlich positive Wirkung zeigen. Anders gefragt: Inwieweit kann Kultur die Politik beeinflussen?

Es fällt heute auf, dass gerade solche Autoren, die gegen Krieg, kulturelle Abschottung und Diktatur anschreiben, relativ oft mit dem Nobelpreis bedacht werden. Auf dieser kulturpolitischen Ebene könnte man zurückdenken und sich einen Goethe durchaus als Nobelpreisträger vorstellen, unter anderem weil sich seine Idee der Weltliteratur noch Jahrhunderte später durchgesetzt und offenbar ein unerschöpfliches Reservoir für immer wieder neue Definitionen und Analysen geschaffen hat.

### Bibliographie

- Barbey d'Aurevilly (1913): Jules Barbey d'Aurevilly: Goethe et Diderot. Paris: E. Dentu.
- Gide (1919): André Gide: Réflexions sur l'Allemagne. In: La Nouvelle revue française 69, S. 35–46.
- Gide (1999): André Gide: De l'influence (1900). In: Essais critiques. Hg. v. Pierre Masson. Paris: Gallimard, S. 403–417.
- Gide (1999a): André Gide: Goethe (1932). In: Essais critiques. Hg. v. Pierre Masson. Paris: Gallimard, S. 706–713.
- Gide (1999b): André Gide: Nationalisme et littérature (1909). In: Essais critiques. Hg. v. Pierre Masson. Paris: Gallimard, S. 176–180.
- Hamm (1998): Heinz Hamm: Goethe und die französische Zeitschrift „Le Globe“. Eine Lektüre im Zeichen der Weltliteratur. Weimar: Böhlau Nachfolger.
- Lamping (2013): Dieter Lamping: Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Mann (1981): Thomas Mann: Von Deutscher Republik. Politische Schriften und Reden in Deutschland. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn), S. 7–24.
- Mann (1981a): Thomas Mann: Lotte in Weimar. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn).

- Mann (1981b): Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn).
- Mann (1982): Thomas Mann: Phantasie über Goethe. In: Leiden und Größe der Meister. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn), S. 294–336.
- Mann (1982a): Thomas Mann: Goethe als Repräsentant des Bürgerlichen Zeitalters. In: Leiden und Größe der Meister. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn), S. 145–180.
- Mann (1983): Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn).
- Mann (1985): Thomas Mann: Über mich selbst. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn).
- Mann (1986): Thomas Mann: Nationale und internationale Kunst. In: Die Forderung des Tages. Frankfurt/M.: S. Fischer (Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Peter de Mendelssohn), S. 161–168.
- Rimmele (2015): Markus Rimmele: Erste Übersetzung von Goethes Gesamtwerk ins Chinesische. Deutschland Radio Kultur. Beitrag vom 4. September 2015, Studio 9.
- Rolland (1915): Romain Rolland: Au-dessus de la Mêlée. Paris: Librairie Paul Ollendorf.
- Rolland (1928): Romain Rolland: Goethe und Beethoven. Übertragung von Anton Kippenberg. Zürich: Rotapfel Verlag.
- Rolland (1952): Romain Rolland: Journal des années de guerre 1914–1919. Texte. Établi par Marie Romain Rolland. Paris: Éditions Albin Michel.
- Rolland (1961): Romain Rolland: Compagnons de route. Paris: Éditions Albin Michel.
- Rolland (1972): Romain Rolland: Jean-Christophe. Bde. I–III. Paris: Livre de Poche.
- Rolland (2012): Romain Rolland: Journal de Vézelay 1928–1944. Paris: Bartillat.
- Rolland (2013): Romain Rolland: Au-dessus de la Mêlée. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Schmeling (2001): Manfred Schmeling: Der undeutsche Deutsche? Goethe und die französischen Intellektuellen zwischen den Weltkriegen. In: Karl Richter u. Gerhard Sauder (Hg.): Goethe. Ungewohnte Ansichten. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 255–278.

- Schmeling (2013): Manfred Schmeling: Einfluss und Komparatistik. In: Rüdiger Zymner u. Achim Hölter (Hg.): Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler, S. 149–151.
- Zima (2011): Peter V. Zima: Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen u. Basel: A. Francke.



# Goethe und Spiegel(ungen) und Murnaus *FAUST* (D 1926)

Stefanie Kreuzer

## 1. Einleitung: Wasserreflexionen in Goethes *Faust II* (1832)

Ein zentrales Spiegel(ungs-)Motiv findet sich zu Beginn von Goethes *Faust II*:

2. Teil, 1. Akt:

[FAUST]

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!  
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,  
Ihn schau ich an mit wachsendem Entzücken.  
Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend  
Dann abertausend Strömen sich ergießend,  
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.  
Allein wie herrlich diesem Sturm entspringend  
Wölbt sich des bunten Bogens Wechsel-Dauer,  
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,  
Umher verbreitend duftig kühle Schauer.  
D e r spiegelt ab das menschliche Bestreben.  
Ihm sinne nach und du begreifst genauer:  
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.  
(FA I 7/1: 206 – 2. Teil, I. Akt, 4715–4727)

Mit diesen Worten Fausts endet die Eröffnungsszene „Anmutige Gegend“ des ersten Aktes von Johann Wolfgang Goethes zweitem Teil seiner Tragödie *Faust* (1832). In Anbetracht des atmosphärisch-optischen Phänomens eines Regenbogens – der durch Spiegelung und Brechung von Sonnenstrahlen in Wassertropfen in der Luft entsteht – preist Faust eine Form der indirekten Welterkenntnis, die auf Widerspiegelung beruht. Unfähig den Blick direkt in die Sonne zu richten, ohne geblendet zu werden (vgl. FA I 7/1: 205f. – 2. Teil, I. Akt, 4695–4703) – und damit in sinnfälliger Analogie zu Platons ‚Höhlengleichnis‘ aus seiner *Politeia* (ca. 387–367 v. Chr.; dt.: *Der Staat*) –, erscheinen ihm die Spektralfarben des halbkreisförmigen Lichtbogens als Möglichkeit, indirekt, nämlich mit dem Rücken zur Sonne, Aufschluss über die Zusammensetzung nicht nur des Lichts, sondern auch der Welt und gar des Lebens zu erhalten. Nachdem

Faust in seinem Streben zu „erkenne[n,] was die Welt/Im Innersten zusammenhält,“ (FA I 7/1: 34 – 1. Teil, 382f.) im ersten Tragödienteil gescheitert ist, markiert diese Einsicht nun apodiktisch einen neuen Aufbruch zu Selbst- und Welterkenntnis.

Wenngleich es sich in der zitierten Passage aus Goethes *Faust* nicht um einen Spiegel im Sinne einer glatten, reflektierenden Oberfläche handelt, so wird doch die Verbindung von Spiegel und Wissen, oder auch von Einsicht, aufgrund von (Wider-)Spiegelung als Topos offensichtlich. Die Reflexionen der Lichtstrahlen im Sprühwasser des Wasserfalls projizieren – analog zu den Schatten in Platons Gleichnis – ein Bild der Welt. Indem das Licht nach unterschiedlichen Wellenlängen zergliedert wird, entsteht zwar ein segmentiertes Abbild. In den einzelnen Farben des Regenbogens sind jedoch die Bestandteile des Sonnenlichts ersichtlich, die für das menschliche Auge im direkten Anblick nicht erkennbar sind. Das optische Spiegelungsphänomen des Regenbogens ermöglicht somit einerseits ein anderes und in gewisser Weise exakteres Verständnis der Eigenschaften des Lichts und synekdochisch, also *pars pro toto*, der Welt. Andererseits verändern die Spiegelungen und Brechungen der Lichtstrahlen in den Wassertropfen jedoch auch den Charakter des Sonnenlichts und erzeugen temporär den Eindruck einer Farbigkeit der Umgebung, die dieser nicht eigen ist.

Diese Ambivalenz des Spiegelns und der Spiegelung findet sich bereits in der Etymologie des Wortes ‚Spiegel‘. ‚Spiegel‘ stammt „aus einer roman. Folgeform von lat. *speculum*“, wobei ‚speculum‘ ebenso den ‚Spiegel‘ als auch das ‚Spiegelbild‘ und ‚Abbild‘ bezeichnet. Gleichzeitig gehört das lateinische Substantiv „als Ableitung zu dem mit dt. spähen urverwandten Verb lat. *specere* (*spectum*) ‚sehen, schauen‘“ (Duden 2006: 788). Die Etymologie des Wortes ‚Spiegel‘ beinhaltet somit die Ambivalenz des Bezeichneten. Zum einen ist die konkrete Materialität mit ihrer spezifischen Oberflächenbeschaffenheit gemeint. Zum anderen werden Reflexionen der Lichtstrahlen aus der Umgebung bezeichnet, die ein vom jeweiligen Betrachterstandpunkt abhängiges Abbild derselben projizieren. Diese Spiegelung ist somit notwendigerweise an ein wahrnehmendes, sehendes Subjekt gebunden, und der „glänzende[] Widerschein“ (mhd. *spiegelunge*)“ kann für das „zusammengesetzte[] Verb **vorspiegeln**, vor-täuschen“ sensibilisieren (ebd.).

Der Spiegel ist als ein materielles Phänomen zu verstehen, das aufgrund seiner spezifischen physikalischen Eigenschaften die Lichtstrahlen der Umgebung zurückwirft. Die Sichtbarkeit dieses Abbildes wiederum ist an einen Betrachter geknüpft. Die Frage nach der Detailgenauigkeit, Neutralität, Verzerrung oder Täuschung der Spiegelung ist dementsprechend stets sowohl auf der Seite der spiegelnden Materie als auch auf der Seite der subjektiven



Rezeption mitzudenken. Spiegel und Spiegelung – also das reflektierende Element ebenso wie der abbildhafte, reflexive und immaterielle Widerpart – sind somit gleichermaßen von Bedeutung, und zwar in unterschiedlichen philologischen sowie geistes- und kulturgeschichtlichen Traditionen (vgl. exemplarisch Kacunko 2010, Frenschkowski 1995, Konersmann 1991, Haubl 1991, Peez 1990, Meyer 1987, Daemmich 1978, Hartlaub 1951; Kreuzer 2014). Thematisiert werden Spiegel und Reflexion ebenso wie Spiegelung als Reflexion.

Im Folgenden werden zuerst Spiegel und Spiegelungen im ersten Teil von Goethes *Faust* (1808) untersucht. Im Anschluss wird auf filmische Adaptionen der Tragödie, und zwar insbesondere auf Friedrich Wilhelm Murnaus *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* (D 1926) eingegangen. Die leitende These in diesem Kontext ist, dass Spiegel(ungen) sowohl als (a) Medien respektive Methoden zur Selbstreflexion als auch (b) zur Welterforschung zu verstehen sind, gleichzeitig aber auch mit (c) Verzerrungen und Täuschungen einhergehen können.

## 2. Zauberspiegel in Goethes *Faust I* (1808)

Spiegelungen, verstanden als flüchtige illusionäre Abbilder, die seitenverkehrt reproduziert werden und ihre Umgebung im Zweidimensionalen verdoppeln, sind optisch-physikalisch durch die Reflexion von Lichtstrahlen einfach zu erklären. In der Literatur und in den Künsten sind jedoch auch immer wieder Spiegelungen zu finden, die irritierend anders funktionieren und überraschende Spiegelungsphänomene darstellen.

Im ersten Teil der Goetheschen *Faust*-Tragödie (1808) erblickt Faust sein (vermeintliches) Frauen- und Liebesideal in einem Zauberspiegel, und zwar bezeichnenderweise in der Szene „Hexenküche“:

FAUST *welcher diese Zeit über vor einem Spiegel gestanden, sich ihm bald genähert, bald sich von ihm entfernt hat*  
 Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild  
 Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!  
 O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel,  
 Und führe mich in ihr Gefild!  
 Ach wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe,  
 Wenn ich es wage nah' zu gehn,  
 Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn! –  
 Das schönste Bild von einem Weibe!  
 Ist's möglich, ist das Weib so schön?  
 Muß ich an diesem hingestreckten Leibe

Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?  
 So etwas findet sich auf Erden?  
 MEPHISTOPHELES  
 Natürlich, wenn ein Gott sich erst sechs Tage plagt,  
 Und selbst am Ende Bravo sagt,  
 Da muß es was gescheites werden.  
 Für diesmal sieh dich immer satt;  
 Ich weiß dir so ein Schätzchen auszuspüren,  
 Und selig, wer das gute Schicksal hat,  
 Als Bräutigam sie heim zu führen!  
*Faust sieht immerfort in den Spiegel. Mephistopheles, sich in dem  
 Sessel dehnend und mit dem Wedel spielend, fährt fort zu sprechen*  
 (FA I 7 / 1: 104f. – 1. Teil, 2429–2447)

Noch ganz benommen von dieser ‚Spiegelschau‘ verabreicht Mephistopheles Faust den von ihm gewünschten Verjüngungstrank der Hexe. Faust hat dieses Gebräu der Hexe explizit als ein ‚übernatürliches‘ Mittel begehrt, da es ihm nicht ‚bequem‘, sich durch körperliche Arbeit fit zu machen (FA I 7 / 1: 102 – 1. Teil, 2362–2364). Den Hexentrunk trinkt er schließlich, ohne dass ihm die Bedeutung dieser Handlung bewusst zu sein scheint.

MEPHISTOPHELES  
 Genug, genug, o treffliche Sibylle!  
 Gib deinen Trank herbei, und fülle  
 Die Schale rasch bis an den Rand hinan;  
 Denn meinem Freund wird dieser Trunk nicht schaden:  
 Er ist ein Mann von vielen Graden,  
 Der manchen guten Schluck getan.  
 DIE HEXE  
*mit vielen Zeremonien, schenkt den Trank in eine Schale; wie sie  
 Faust an den Mund bringt, entsteht eine leichte Flamme.*  
 MEPHISTOPHELES  
 Nur frisch hinunter! Immer zu!  
 Es wird dir gleich das Herz erfreuen.  
 Bist mit dem Teufel du und du,  
 Und willst dich vor der Flamme scheuen?  
 DIE HEXE *lös't den Kreis.*  
 FAUST *tritt heraus.*  
 MEPHISTOPHELES  
 Nun frisch hinaus! Du darfst nicht ruhn.

DIE HEXE

Mög' euch das Schlückchen wohl behagen!

[...]

(FA I 7/1: 110 – 1. Teil, 2577–2588)

FAUST

Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen!

Das Frauenbild war gar zu schön!

MEPHISTOPHELES

Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen

Nun bald leibhaftig vor dir seh'n.

*Leise.*

Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,

Bald Helenen in jedem Weibe.

(FA I 7/1: 111 – 1. Teil, 2599–2604)

Wenn Mephistopheles Faust prophezeit, dass er durch die Wirkung des Zauberspirits zukünftig sein Frauenideal Helena in allen Frauen sehen möge, so thematisiert er die bewusste Täuschung Fausts durch den Zauberspirits explizit. Die Wirkungsweise des imaginären Ideale vorgaukelnden Zauberspiegels wird somit analog auf Fausts gesamtes, durch den Trunk verzerrtes, Wahrnehmungsvermögen projiziert. Entsprechend der Prophezeiung Mephistos wird Faust seine Umgebung und speziell die ihm begehrenden Frauen nicht mehr neutral beurteilen können. – Auf diese Weise wird das magische Moment des Zauberspiegels in Fausts Bewusstsein projiziert, wo sich nun, analog zur wunderbaren Spiegelung, eine verzerrte Wahrnehmung festsetzt. – In diesem Kontext erscheint es konsequent, dass Mephistopheles Faust den gewünschten erneuten Blick in den Zauberspiegel verweigert: Die verzerrten Spiegelungen seines Bewusstseins lassen die Magie des Zauberspiegels obsolet werden. Indem Faust fortan die Welt mit Mephistopheles zu entdecken wünscht, lässt er sich auf dessen teuflische Täuschungsstrategien ein und akzeptiert damit einhergehend offenbar auch die Selbsttäuschung.

### 3. Friedrich Wilhelm Murnau Stummfilm

#### *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (D 1926)*

Seit Beginn der Filmgeschichte liegen zahlreiche Adaptionen von Goethes *Faust* vor. Als ein zur Zeit des frühen Films bekannter Dramenstoff bot sich dieses Material insbesondere für Stummfilmerzählungen an, da die Geschichte

als vertraut vorausgesetzt werden konnte. Auf diese Weise war die Filmerzählung ohne Sprache verständlich oder bedurfte nur weniger Zwischentitel zur inhaltlichen Orientierung. Als frühe Filme, die in diesem Sinne auf Goethes Tragödie rekurrieren, sind etwa Louis Lumières *FAUST* (F 1896), Georges Méliès' *FAUST ET MARGUERITE* (F 1897) oder Edwin S. Porters 57-sekündiger Stummfilm *FAUST AND MARGUERITE* (USA 1900) anzuführen.

Im Hinblick auf die Spiegelthematik hat das Motiv des Zauberspiegels im Rahmen des Medientransfers vom Text zum Film unterschiedliche Transformationen erfahren. Als ein noch relativ frühes Stummfilmbeispiel sei exemplarisch auf die italienisch-französische Koproduktion *FAUST – D'APRÈS LA TRAGÉDIE DE GOETHE* (I/F 1910) verwiesen, die unter der Regie von Enrico Guazzoni entstanden ist. In dieser filmischen Adaption wird der lebensmüde, desillusionierte und gebrechliche Gelehrte Faust bereits in der Studierzimmer-Szene durch Mephistopheles' Zauberkunst – filmisch realisiert durch den Stopp-Trick – plötzlich verjüngt. So erscheint Faust nach der Pakt-Unterzeichnung bei unveränderter Mise en Scène auf einen magischen Wink Mephistopheles hin unvermittelt von einer zur nächsten Einstellung bei unsichtbarem Schnitt als junger, stattlicher Mann statt als greiser Gelehrter (vgl. Abb. 1–2).



Abb. 1–2: *FAUST – D'APRÈS LA TRAGÉDIE DE GOETHE* (I/F 1910): Faust vor und nach seiner Verjüngung (0:02,59 u. 0:03,05)

Dieser Verwandlung voran geht eine magische ‚Vorspiegelung‘ des illusionären (Trug-)Bildes der in ihrer Stube sitzenden und webenden Margarete. Faust erblickt sie in seinem durch Mephistos Künste plötzlich veränderten Labor-Raum (vgl. Abb. 3–4). Ihr Anblick stellt für ihn den Anreiz dar, den Pakt mit Mephistopheles zu unterschreiben (vgl. *FAUST* (I/F 1910): 0:02,16–0:03,08). Im Anschluss fehlt nach ‚Auerbachs Keller‘ konsequenterweise die Szene ‚Hexenküche‘. Der Zauberspiegel kommt aber dennoch vor (vgl. Abb. 5–6). So erblickt der in der Filmerzählung plötzlich verjüngte Faust in einem magischen Spiegel, der ihm von Mephisto vorgehalten wird, das von ihm begehrte Frauenbild (vgl.

0:05,16–36). Es ist das Bild Margaretes, deren Vorspiegelung er zuvor bereits in seinem Studierzimmer gesehen hat und der er im Anschluss auf der Straße vor der Kirche begegnen wird.

Die straffenden Modifikationen der Handlung bewirken einerseits eine Konzentration auf das (Liebes-)Verhältnis zwischen Faust und Margarete. Andererseits werden durch diese Zuspitzung aber auch Mephistopheles' Zauberkünste betont, und die Aspekte der Spiegelung werden im Sinne des Vorspiegels respektive Vortäuschens akzentuiert.



Abb. 3–6: *FAUST – D'APRÈS LA TRAGÉDIE DE GOETHE* (I/F 1910): Mephistos, 'Vorspiegelung' der (Trug-)Bilder Gretchens im Studierzimmer (auf dem Screenshot oben links zwischen den beiden Fenstern zu erkennen) sowie im magischen Spiegel (0:02,32–36 u. 0:05,17–23)

Friedrich Wilhelm Murnaus 106-minütiger und damit abendfüllender Stummfilm *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* (D 1926) stellt schließlich eine Literaturverfilmung im eigentlichen Sinne dar. Murnaus Film basiert auf Goethes Dramenvorlage ebenso wie auf Volkssagen zur Pest, die auch cineastisch bereits durch Otto Ripperts Film *DIE PEST IN FLORENZ* (D 1919) inszeniert worden sind. Darüber hinaus zitiert Murnaus *Faust* Märchenaspekte (vgl. fliegender Teppich, orientalische Hochzeit etc.) und rekurriert intermedial auf Topoi der Malerei (vgl. Rembrandt, Holbein, Cranach, Caravaggio, Brueghel,

Bosch etc.). Insgesamt handelt es sich – entsprechend des typologischen Ansatzes von Helmut Kreuzer – um eine ‚interpretierende Transformation‘ (vgl. Kreuzer 1981). Die literarische Vorlage erfährt durch die Integration des Sagenstoffes eine filmische Interpretation und Akzentuierung. Peter Ruckriegel und Thomas Koebner haben die inhaltlichen Verschiebungen durch Murnaus Verfilmung von Goethes Klassiker folgendermaßen skizziert:

Murnau [...] beschäftigt sich eindringlicher als Goethe mit der wankelmütigen Menge und dem Außenseitertum des Liebespaares, sowohl des schönen und ‚marienfrommen‘ Gretchens, das am Ende auf dem Scheiterhaufen landet, als auch eines alten Gelehrten, nämlich Faust, der weder als ‚Wunderarzt‘ und Greis noch als junger Liebhaber Erfüllung findet, vielmehr den Menschen seiner Umwelt bald als Feind gilt. (Ruckriegel/Koebner 2011: 412)

Überdies ist Murnaus *FAUST* bekannt dafür, dass kinematographische Mittel, „Tricks und Special-Effects [...] in keinem deutschen Film [seiner Zeit] so massiv eingesetzt wurden wie in diesem Film“ (Roehler 2003: 189).

Beides – die eindringliche Interpretation des Verhältnisses zwischen Faust und Gretchen als Liebesbeziehung am Filmende einerseits sowie die Nutzung kinematographischer Techniken andererseits – steht in engem Zusammenhang mit den ‚Spiegel-Sequenzen‘ in Murnaus *FAUST*. Diese sind im ersten Drittel sowie prominent am Ende der Filmerzählung platziert. Auf diese Weise wird inhaltlich und formal eine Rahmung der Handlung durch das Spiegelmotiv erreicht. Gleichzeitig kommt es zu einer neuen In-Beziehungssetzung des (Zauber-)Spiegel-Motivs mit dem Pakt zwischen Faust und Mephistopheles sowie der Verjüngung Fausts.

Die erste ‚Spiegel-Sequenz‘ (*FAUST* [D 1926]: 0:29,44–0:34,55) setzt ein, nachdem Faust zuvor aus Mitleid mit den Menschen versucht hat, die Pest mit Mephistopheles‘ Hilfe zu bekämpfen. Als Gottloser wird er aber schließlich gesellschaftlich geächtet und will einsam in seiner Stube mit einem giftigen Trank Suizid begehen. Genau in diesem Moment spiegelt Mephistopheles dem verzweifelten greisen Arzt und Gelehrten Faust das Bild seiner Jugend vor. Mit dieser imaginären und wörtlich zu verstehenden ‚Vor-Spiegelung‘ hält Mephistopheles Faust vom Selbstmord ab. Er appelliert an Fausts Hedonismus, derweil dieser im Spiegel allerdings vorerst den Tod zu erkennen glaubt. Mephistos teuflischer Plan geht jedoch auf, als er Faust sein jugendliches Alter Ego ein zweites Mal im Zauberspiegel vorführt (vgl. Abb. 7–8). Auf die von Faust fast unbemerkt ertrotzte Einwilligung in den Pakt folgt die Metamorphose des alten Gelehrten, die mit einer Reihe kinematographischer Spezialeffekte

– wie Überblendungen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen sowie Trickblenden – inszeniert wird. Die zur Entstehungszeit des Films spektakulären filmischen Tricks visualisieren das wunderbare Moment von Fausts Verjüngung. Die Metamorphose des greisen und gebrechlichen Faust zum energiegeladenen, schönen Jüngling ist abgeschlossen, als in Mephistopheles' magischem Handspiegel das Bild des alten Faust erscheint, das er mit den Worten: „Den Alten hätten wir eingefangen“ (0:33,35–40) in seiner Kutte verschwinden lässt. Mephistos Strategie, Fausts Seele im Spiegel einzufangen, greift somit auf archaische Formen des Spiegel-Aberglaubens zurück, demzufolge mit Spiegelbildern die Seele eingefangen wird. Es handelt sich dabei um ein intertextuell bekanntes und traditionsreiches Thema, das etwa durch E. T. A. Hoffmanns spiegelbildlosen Protagonisten Erasmus Spikher aus *Die Abentheuer der Sylvester-Nacht* (1815) bekannt ist und eine filmische Variation in Stellan Ryes *DER STUDENT VON PRAG* (D 1913) findet (zu filmischen Variationen des Motivs in Henrik Galeens [D 1924] und Arthur Robisons [D 1935] gleichnamigen Filmen vgl. Köhler 2014).



Abb. 7–8: *FAUST* (D 1926): Faust erblickt in Mephistos magischem Spiegel das Bild seiner Jugend (0:32,10–12)

Der Zauberspiegel aus der literarischen Vorlage dient in Murnaus Film dementsprechend nicht mehr dazu, seinem Titelhelden ein Frauenideal als Anreiz zu seiner Verjüngung vorzuführen. Die Motivierung des Geschehens in der Filmerzählung ist vielmehr umgekehrt. So ist nämlich erst der verjüngte Faust für das Weibliche empfänglich (vgl. Abb. 9). Und das lockende Weibliche – bei dem es sich vorerst übrigens noch nicht um Helena oder Gretchen, sondern um die Herzogin von Parma handelt – bekommt er wiederum von Mephisto vorge spiegelt, und zwar als imaginäre, luftige und flüchtige Frauenerscheinung im Raum und gerade nicht im Zauberspiegel (vgl. Abb. 10).



Abb. 9–10: *FAUST* (D 1926): verjüngter Faust und Vorspiegelung seines Frauenideals als imaginäres Trugbild (0:34,01–17)

Schließlich kann in diesem Kontext noch auf ein drittes, wenngleich abstrakteres Spiegelungsprinzip verwiesen werden. Analog zu Fausts Metamorphose macht nämlich auch Mephisto eine Verwandlung durch, die kinematographisch als eine bildliche Verdoppelung oder auch Aufspaltung seiner Persönlichkeit inszeniert ist (vgl. Abb. 11–15). Aus der von Faust gerufenen, ärmlich gekleideten und heruntergekommenen blassen Teufelsgestalt geht in Doppelbelichtung ein eleganter Teufel als dunkel gekleidete Junkererscheinung hervor, die sein Alter Ego zum Verschwinden nötigt. Auf diese Weise stehen sich die Pakt-Partner – der verjüngte, hell gekleidete und strahlende Faust und sein teuflischer Gefährte – erneut in farblicher Opposition ihrer Erscheinungen gegenüber, und zwar in einem nun verkehrten Hell-Dunkel-Kontrast.

Eine ähnliche Doppelung respektive (Auf-)Spaltung der Faust-Figur (vgl. Abb. 16) ereignet sich zudem, wenn Mephisto Faust den Ablauf des Probetages mitteilt und ihn – im Moment kurz vor seiner sexuellen Vereinigung mit der Herzogin von Parma – vor die Entscheidung stellt, sich ihm ganz zu verschreiben oder zurückverwandelt zu werden (vgl. *FAUST* [D 1926]: 0:42,40–0:43,35).







Abb. 11–16: *FAUST* (D 1926): Mephistos (Ver-)Doppelung des Teufels (0:33,45–58) und Fausts (0:43,04)

Die zweite ‚Spiegel-Sequenz‘ am Filmende (*FAUST* [D 1926]: 1:39,19–1:46,07) rekurriert direkt auf die erste und beschließt Fausts verjüngtes (Er-)Leben mit seiner Rückverwandlung zum Greis. Auf diese Weise rahmt das Spiegelmotiv das Tragödien-Geschehen der literarischen Vorlage und führt unmittelbar auf das Ende des *Faust II* hin, ohne dass der zweite Dramenteil im Film ansonsten eine nennenswerte Ausgestaltung erfährt.

Derweil Gretchen im Kerker eingesperrt auf ihre Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen wartet und in Erinnerungen an die glückliche Zeit mit Faust schwelgt, verflucht Faust seine Jugend, mit der er zuerst „[v]on Rausch zu Rausch ... [in] ein[em] Taumel ohnegleichen“ „das Leben gründlich durchgekostet“ (*FAUST* [D 1926]: 0:44,20–36) und schließlich Gretchen verführt hat. Mephistopheles nutzt diesen Fluch und nimmt seinen Zauber mit Hilfe des Spiegels zurück: Er fängt die Gestalt des jugendlichen Faust in seinem magischen Spiegel ein. Faust wird in den Greis zurückverwandelt, der er vor der Metamorphose gewesen ist. Dramaturgisch effektiv geschieht dies genau in dem Moment, da er kniend vor sein zum Scheiterhaufen hingetriebenes Gretchen fällt und sie um Vergebung seiner Schuld bittet. Aufgrund seines ihr nicht vertrauten Aussehens erkennt sie ihn vorerst jedoch nicht. Erst im

Moment ihres Sterbens auf dem Scheiterhaufen, als sie gemeinsam mit dem greisen Faust, der zu ihr in die Flammen hinaufgeklettert ist, verbrennt, versteht sie offenbar intuitiv, woraufhin das Paar eng umschlungen und von Licht umstrahlt empor gen Himmel schwebt (vgl. *FAUST* [D 1926]: 1:39,19–1:46,07). Es ereignet sich ein im doppelten Sinne erhebender (Liebes-)Tod. In inniger Umarmung sterben Gretchen und Faust gemeinsam und werden aufgrund ihrer Liebe füreinander erlöst. Der Moment von Gretchens Erkennen ist kinematographisch schließlich wiederum als eine visuelle ‚Vor-Spiegelung‘ in Form einer Überblendung des greisen Gesichts Fausts durch sein junges Konterfei inszeniert. Dieses Mal handelt es sich um eine Egoperspektive respektive subjektive Kamera aus der Sicht Gretchens (Abb. 17–20). Maik Bozza spekuliert in ähnlicher Weise: „Dann wird der greise Faust in *ihrem Blick* zu ihrem Buhlen – so muß man die Verwandlung wohl deuten und den Doppelbelichtungstrick der Filmbilder als Ausdruck der Liebe im Blick Gretchens verstehen.“ (Bozza 2009: 92)

Der Film endet gleichermaßen plakativ wie pathetisch und melodramatisch, wenn in deutlichem Hell-Dunkel-Kontrast der leuchtend weiße Erzengel über seinen Widersacher aus der Finsternis triumphiert und das Wort ‚Liebe‘ quasi als Code- respektive Erlösungswort auf der Leinwand erscheint. Dieter Kruschke beschreibt den Filmschluss als einen betont positiv akzentuierten Ausblick:

In dieser engen Welt beginnt und endet das große Drama, der Kampf des Erzengels mit Mephisto, den der Mensch durch seine freie Entscheidung nach vielen Irrwegen für das Licht und die Liebe entscheidet. (Kruschke 1991: 195f.)





Abb. 17–20: *FAUST* (D 1926): Gretchens Egoperspektive auf den greisen Faust, in dem sie ihren ehemaligen Geliebten erkennt (1:43,53–58)

In Murnaus *FAUST* ist das Ende des zweiten Teils der Goethe'schen Tragödie mit der Gretchen-Handlung aus der ‚kleinen Welt‘ des ersten Teils in Beziehung gesetzt. Wenngleich eine differenzierte Ausgestaltung der Thematik um Wette und Pakt der literarischen Vorlage nicht vorliegt, rekurriert das Filmende doch implizit auf diesen Handlungszusammenhang und modifiziert die Begründungsstrukturen zugleich. So wird die metaphysisch-romantische Erlösung Fausts durch die Liebe Gretchens dramaturgisch ermöglicht und narrativ vorbereitet. Der in *Faust I* angedeutete Wahnsinn Gretchens findet in Murnaus filmischer Adaption eine ausführlichere Ausgestaltung. Zudem treten offensichtliche Analogien zur heiligen Jungfrau Maria hervor. So wird Gretchen, die im Schneetreiben an zahllosen Häusern um Unterstützung für ihr Baby bittet, stets – ebenso wie die heilige Familie – abgewiesen, bis sie körperlich vollkommen erschöpft, unterkühlt und halluzinierend ihr erfrierendes Kind nicht mehr retten kann. Indem Gretchen durch diese „Amalgamierung bildlicher Konzepte der christlich-katholischen Symbolik beständig der Gottesmutter Maria beigeordnet“ (Bozza 2009: 97) wird, erfährt sie eine Entlastung in Schuldfragen im Hinblick auf den Tod ihres Kindes. In den Flammen des Scheiterhaufens verbrennend vermag sie Faust als eine in den Himmel aufstrebende Lichtgestalt von seinem Pakt mit dem Teufel zu erlösen.

#### 4. Resümee der Spiegelungsprinzipien

Der kursorische Medienvergleich der Spiegel und Spiegelungen in Goethes *Faust* sowie Murnaus *FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* hat gezeigt, dass sämtliche Spiegelungsprinzipien narrativ als wichtige handlungstragende Elemente funktionalisiert sind. Die Vorkommensweisen der Spiegel(ungen) variieren. Insgesamt können fünf Spiegelungsprinzipien differenziert werden, wobei

zwei in Goethes Textvorlage und vier in Murnaus filmischer Adaption auszumachen sind.

(a) Als *optisch-physikalische Spiegelung* ist der Regenbogen des Wasserfalls anzuführen. Es handelt sich hier um eine gewöhnliche und physikalisch erklärbare Naturerscheinung. In ihrer farbenprächtigen Wirkung geht von ihr jedoch ein besonderer ästhetischer Reiz aus, und im Kontext der Tragödie ist diese Wasserspiegelung zudem metaphorisch im Sinne des indirekten Erkenntnisgewinns aufgeladen. Ein Pendant zu dieser Spiegelung findet sich in Murnaus *Faust* nicht.

(b) Ferner kommen *magische Spiegel* vor, die als *Zerrspiegel* fungieren und Faust imaginäre (Wunsch-)Bilder vorgaukeln. In Goethes erstem Teil der Tragödie erblickt Faust in der Hexenküche das Frauenideal der Helena. In Guazzonis Film *FAUST* nutzt Mephistopheles den magischen Spiegel, um Faust Gretchen vorzuführen. In Murnaus *FAUST* zeigt Mephistos Zauberspiegel dem greisen Gelehrten sein jugendliches Alter Ego sowie auch einen Totenkopf als Schreckensbild des personifizierten Todes.

Neben diesen beiden konkreten Spiegelungseffekten und wunderbaren Spiegeln sind auch abstraktere Spiegel(ungs)prinzipien anzuführen, die jedoch ausschließlich in den Filmen vorliegen.

(c) So funktionieren die von Mephistopheles evozierten *imaginären Wunsch- oder auch Trugbilder im Raum* entsprechend dem Prinzip der wunderbaren Erscheinungen in den magischen Spiegeln. Als Beispiele angeführt worden sind die flüchtige Erscheinung des am Spinnrad sitzenden Gretchens in Fausts Studierzimmer, wie sie in Guazzonis *FAUST*-Film erscheint, sowie die als gleißende Lichtgestalt durch den Raum schwebende Projektion der Herzogin von Parma in Murnaus Film.

(d) Schließlich sind noch die *Doppelungen von Figuren* und deren Aufspaltung in zwei Erscheinungsweisen im Sinne einer Spiegelung dieser Existenzen in der Zeit zu nennen. Die in Doppelbelichtung vorgeführten *Alter-Ego-Erscheinungen* Mephistopheles' und Fausts, die in Murnaus Film in einem Bildkader zu sehen sind, repräsentieren jeweils zwei gegensätzliche Erscheinungen einer Figur. Beide treten einander entgegen und taxieren sich, wie es ansonsten nur medial vermittelt durch einen Spiegel, durch Fotografien oder Filme möglich ist. Mephisto stellt als abgerissener Landstreicher einerseits sowie als weltgewandter Junker und Begleiter Fausts andererseits zwei Figurationen des Teufels dar, spiegelt zwei unterschiedliche Images wider. Und auch Faust tritt in zwei Erscheinungen auf: als dynamischer junger Mann sowie als greiser, desillusionierter Gelehrter. Wenn Mephistopheles zum Ablauf des Probetages den verjüngten Faust mit seinem greisen Alter Ego konfrontiert und beide Figuren in Doppelbelichtung im Bildkader als zwei Verkörperungen des Faust

erscheinen, so wird im Rahmen dieser eigentlich unmöglichen Begegnung des zeitlich Ungleichen eine visuelle Aufspaltung der Identität Fausts evoziert.

(e) Ein letztes abstraktes Spiegelungsprinzip stellt die *Überblendung* von Fausts greisem und jugendlichem Gesicht im Close-up in Murnaus *FAUST* dar. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren mit Gretchen ist dieser Wechsel zwischen den beiden Faust-Figurationen jedoch nicht als wunderbare Figuren-Doppelung zu verstehen, sondern als Egoperspektive Gretchens. Auf dem Scheiterhaufen verbrennend erkennt sie im greisen Faust, als ihrem direkten Gegenüber, ihren ehemaligen jungen Geliebten. Die Gestaltänderung visualisiert in diesem Falle somit einen Erkenntnisprozess. Das Sehen und Schauen dieser ‚Vor-Spiegelung‘ geht dieses Mal nicht einher mit Täuschung, sondern mit (emotivem) Wissen.

Die in Goethes *Faust* vereinzelt vorkommenden Spiegel und Spiegelungen sind in *Faust*-Verfilmungen der frühen Filmgeschichte aufgegriffen und medial transformiert worden. Insbesondere die Idee des Zauberspiegels aus *Faust I* ist entsprechend der kinematographischen Möglichkeiten umgearbeitet. In Murnaus filmischer Adaption ist schließlich ein umfassender Motivkomplex an Spiegelungsprinzipien ausgestaltet und in einem erweiteren, abstrakten (Spiegelungs-) Sinne effektiv und rezeptionsästhetisch nachhaltig variiert worden. So mag im Hinblick auf die künstlerisch produktive Rezeptionsgeschichte von Murnaus *FAUST* beispielsweise noch in Peter Gorskis Film *FAUST* (D 1960) zu Gustaf Gründgens Theaterinszenierung ein Einfluss der filmischen Gestaltungsprinzipien Murnaus nachwirken, wenn Faust und Mephistopheles zuerst miteinander diskutieren und ihre Gesichter schließlich direkt nebeneinander, doch mit umgekehrter Anordnung von Oben und Unten im Close-up erscheinen (vgl. Abb. 21–22). Denn auch diese *Mise en Scène* entspricht aufgrund der Analogien der frontal in derselben Einstellungsgröße aufgenommenen Gesichter bei gleichzeitiger Differenz von Physiognomie, Mimik, Maske und Ausrichtung der Köpfe einem Spiegelungsprinzip.



Abb. 21–22: *FAUST* (D 1960): Faust und Mephisto zuerst im Gespräch im Close Shot, danach im Close-up (1:32,48)

### Filmographie

- Faust – d’après la tragédie de Goethe (I/F 1910): Regie: Guazzoni, Enrico. Drehbuch: Johann Wolfgang Goethe (literar. Dramenvorlage). Darsteller: Ugo Bazzini, Fernanda Negri Pouget, Fernanda Negri Pouget, Alfredo Bracci, Giuseppe Gambardella Laufzeit: ca. 18 Min.
- Faust – eine deutsche Volkssage (D 1926): Regie: Murnau, Friedrich Wilhelm. Drehbuch: Johann Wolfgang Goethe (literar. Dramenvorlage); Hans Kyser (Drehbuch). Darsteller: Gösta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mephisto), Camilla Horn (Gretchen), Wilhelm Dieterle (Valentin), Yvette Guilbert (Gretchens Nachbarin Marthe Schwerdtlein), Werner Fuetterer (Erzengel). Vertrieb: Transit Film, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Laufzeit: (PAL/DVD: Süddeutsche Zeitung, Cinemathek, 2012) ca. 106 Min.
- Faust (D 1960): Regie: Gorski, Peter. Drehbuch: Johann Wolfgang Goethe (literar. Dramenvorlage). Darsteller: Will Quadflieg (Faust), Gustaf Gründgens (Mephisto), Ella Büchi (Gretchen), Elisabeth Flickenschildt (Gretchens Nachbarin Marthe Schwerdtlein). Laufzeit: (PAL) ca. 128 Min.
- Die Pest in Florenz (D 1919): Regie: Rippert, Otto. Drehbuch: Fritz Lang. Kamera: Willi Hameister. Ateliebauten: Hermann Warm u. Franz Jaffe. Musik: Bruno Gellert. Darsteller: Theodor Becker (Medardus, der Einsiedler), Marga Kierska (Julia, Kurtisane), Otto Manstädt (Cesare, Herrscher von Florenz), Anders Wikmann (Lorenzo, Cesares Sohn), Julietta Brandt (Die Pest). Laufzeit: (PAL) ca. 102 Min.
- Der Student von Prag (D 1913): Regie: Rye, Stellan. Drehbuch: Hanns Heinz Ewers. Kamera: Guido Seeberg. Musik: Josef Weiss. Darsteller: Paul Wegener (Balduin), John Gottowt (Scapinelli), Grete Berger (Komtesse Margit), Lyda Salmonova (Lyduschka), Lothar Körner (Graf von Schwarzenberg), Fritz Weidemann (Baron Waldis-Schwarzenberg), Hanns Heinz Ewers (als er selbst). Laufzeit: ca. 56 (restauriert 83) Min.

### Bibliographie

- Bozza (2009): Maik Bozza: Metaphysik und Romanze. Murnaus „Faust“. In: Maik Bozza u. Michael Herrmann (Hg.): Schattenbilder – Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau. Bielefeld: Transcript, S. 85–99.
- Daemmich (1978): Horst S. u. Ingrid Daemmich: Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur. Bern: Francke.
- Duden (2006): Duden. Bd. 7: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie. 4., neu bearb. Aufl. Hg. v. d. Dudenredaktion. Mannheim: Dudenverlag.

- Frenschkowski (1995): Helena Frenschkowski: Phantasmagorien des Ich. Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Peter Lang (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 30).
- Hartlaub (1951): Gustav Friedrich Hartlaub: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: R. Piper.
- Haubl (1991): Rolf Haubl: „Unter lauter Spiegelbildern ...“. Zur Kulturgeschichte des Spiegels. 2 Bde. Frankfurt/M.: Nexus.
- Kacunko (2010): Slavko Kacunko: Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. München: Fink.
- Köhler (2014): Thomas Köhler: „Der Student von Prag“: Wandlungen eines Filmstoffes. In: Christine Löttscher, Petra Schrackmann, Ingrid Tomkowiak u. Aleta-Amirée von Holzen (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Wien: Lit (Fantastikforschung/Research in the Fantastic 1), S. 41–53.
- Konersmann (1991): Ralf Konersmann: Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts. Überarb. u. stark erw. Neuausg. Frankfurt/M.: Fischer.
- Kreuzer (1981): Helmut Kreuzer: Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaptation. In: Eduart Schaeffer (Hg.): Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980. Tübingen: Niemeyer (Medien in Forschung + Unterricht 2), S. 23–47.
- Kreuzer (2014): Stefanie Kreuzer: Spiegelungen als illusionäre Aussichten des Unverhofften in bildender Kunst, Literatur und Film. Von Furtenagels Vanitas-Spiegelmotivik (1529) über Hofmannsthals „Reitergeschichte“ (1899) bis hin zu Finchers „Fight Club“ (USA/D 1999). In: Gerhard Kilger (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VI. Zwischenräume – Wandel und Übergänge. Aussichten – zur Öffnung des Unverhofften. Essen: Klartext, S. 182–193.
- Kruschke (1991): Dieter Kruschke (unter Mitarb. v. Jürgen Labenski): Reclams Filmführer. 8., neubearb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Meyer (1987): Herman Meyer: Spiegelungen. Studien zu Literatur und Kunst. Tübingen: Niemeyer.
- Peez (1990): Erik Peez: Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik. Frankfurt/M.: Lang (Europäische Hochschulschriften 1; Deutsche Sprache und Literatur 1171).
- Roehler (2003): Oskar Roehler: Survival-Kit für die Zukunft. In: Hans Helmut Prinzler (Hg.): Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films. Berlin: Bertz, S. 189f.

Ruckriegl/Koebner (2011): Peter Ruckriegl u. Thomas Koebner: Literaturverfilmung. In: Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 3., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 410–413.



# Goethe und das Hörbuch

*Romana Weiershausen*

Eine Ringvorlesung mit dem Titel „Goethe und ...“ suggeriert, Goethe könne eigentlich mit fast allem produktiv in Verbindung gebracht werden – aber „Goethe und das Hörbuch“? Man mag zu recht stutzen: Goethe selbst konnte das Hörbuch freilich nicht anvisiert haben. Für die Entwicklung der ersten auditiven Aufnahmetechniken brauchte es fast noch ein halbes Jahrhundert nach Goethes Tod: Die Anfänge verbindet man mit Thomas Alva Edisons „Phonographen“, auf der Basis eines Nadeltonverfahrens mit Wachs-Walze funktionierend, der 1877 patentiert wurde. Und doch: Goethe darf durchaus als Wegbereiter der Hörbuchkunst gelten. Ich werde im zweiten Teil meines Beitrags auf diese These zurückkommen. Zunächst aber werde ich – im metonymischen Verständnis des Titels – einen Blick auf den heutigen Literaturbetrieb und dessen mediale Entwicklung werfen: Werke Goethes als Hörbücher.

Hier bedarf es zunächst einer Erläuterung des neuen Mediums, das derzeit auf dem Buchmarkt boomt (Markgraf 2005), denn es gibt keineswegs ein einheitliches Verständnis davon, was denn eigentlich ein „Hörbuch“ oder auch „Audiobook“, wenn man es mit dem moderneren Begriffsäquivalent halten will, ist (vgl. grundlegend dazu: Häusermann/Janz-Peschke/Rühr 2010). Antje Fey hat die verschiedenen Definitionsversuche zusammengestellt, die sich in der Publizistik finden: „Kassetten mit gelesener oder hörspielmäßig aufbereiteter Literatur“ zum Beispiel oder ganz allgemein „gesprochene Literatur“ (Fey 2004: 7). Im *Spiegel Spezial* wird differenziert zwischen „Autorenlesungen“, „von Sprechern Vorgelesene[m]“ und „klassische[n] Hörspiele[n]“ (ebd.). In ihrer Studie weist Fey auch auf die grundsätzliche Diversität der vorliegenden Audioproduktionen je nach Adressatengruppe und Textsorte (neben Belletristik etwa auch Ratgeberliteratur und Reisebegleiter) hin. Letztlich, so ihr Fazit, bleibe die Beschreibung als „Worttonträger“ der einzige verbindliche gemeinsame Nenner (ebd.: 8). Angesichts der Mischformen, zum Beispiel der beliebten Verbindung von Lyrik mit Musik, zitiert Katja Hachenberg das Kriterium des *Hörbuchforums* der Leipziger Buchmesse: Als Hörbücher seien „Tonträger mit mindestens 50% Wortanteil aus gelesener Literatur“ zu klassifizieren (Hachenberg 2004: 29). Man sieht, die Bestimmungsversuche entbehren nicht einer gewissen Willkür.

In der Begriffsgeschichte immerhin herrscht Klarheit. Der Begriff „Hörbuch“ wurde im Jahr 1954 geprägt, und zwar in bewusster Abgrenzung von den vielfältigen Aufnahmen von Gedichten und kurzen Textauszügen, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts kursierten. In jenem Jahr wurde die *Deutsche Blindenhörbücherei* gegründet sowie eine erste größere Produktion auf Schellackplatte realisiert, die gemeinhin als frühestes deutsches Hörbuch angesehen wird. Hier kann man immerhin feststellen, dass das neue Medium mit Goethe begann: Diese erste kommerzielle Aufnahme eines umfangreichen zusammenhängenden Werks nämlich galt Goethes *Faust I*.

### 1. Hörbuchproduktionen von Texten Goethes

Im Begleitheft der *Faust*-Aufnahme wird die Neuartigkeit des Unternehmens betont: Hier gehe es nicht mehr nur um die Stimme eines berühmten Schauspielers wie Alexander Moissi oder anderer, die mittels kürzerer Texte in Szene gesetzt werde, sondern um das Werk selbst. „Mit dieser Aufnahme wird zum erstenmal in Deutschland der Versuch gemacht, ein großes dramatisches Gedicht der Weltliteratur als Ganzes auf der Schallplatte wiederzugeben [...]“ (Ruppel 1954)

Zu diesem Zeitpunkt war man bereits mit Hörspielen vertraut, die aber an den Rundfunk gebunden waren: eine genuine ‚Radiokunst‘. Sofern der Zuhörer nicht über eigene Aufnahmegерäte verfügte, blieb die Rezeption in der Regel ein einmaliges und in seinem Ablauf nicht zu beeinflussendes Erlebnis.

Ein ‚Hörbuch‘ dagegen liegt auf einem akustischen Speichermedium dem einzelnen Hörer zum beliebigen Einsatz vor – im praktischen Gebrauch also einem Buch vergleichbar.

Die erste Audio-Aufnahme von *Faust I* ist nicht nur aufgrund des neuen Mediums, sondern auch hinsichtlich von Gattungsfragen interessant. Man wählte einen Text, der eng mit der Aufführungsform verbunden war: Nicht nur ein Drama, sondern eine spezifische Theaterinszenierung lag zugrunde, nämlich die Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses (Premiere 1949) – nicht zu verwechseln mit der späteren Hamburger Inszenierung mit Gründgens und Will Quadflieg, die durch die Filmaufnahme berühmt geworden ist. Bei der Herstellung der Tonplatte führte Gustaf Gründgens selbst Regie, sein Adoptivsohn Peter Gorski hatte die Aufnahmeleitung inne. Die Sprechkunst wird dabei, wie das Begleitheft hervorhebt, programmatisch sowohl gegen das Theater als auch gegen das Radio abgegrenzt: Statt auf der Bühne „mit den Mitteln des Theaters“ solle hier das Drama „nur mit Mitteln der Sprache“ „gegenwärtig“ gemacht werden. Und

beabsichtigt [werde] [...] dabei keinesfalls, *Faust I* als eine Art konservatives Hörspiel darzubieten; man wird erkennen, daß auf die akustischen Illusionsmittel, die bei einer Funksendung durchaus angebracht wären, weitgehend verzichtet ist, um das Wort allein aus seiner Intensität wirken zu lassen. (Ebd.)

Ein gutes Beispiel dafür liefert der Moment in der Studierzimmerszene, als Faust mit Beschwörungsformeln den Pudel dazu zwingt, seine wahre Gestalt zu offenbaren. Das Rollensprechen ist durchaus vorhanden, aber das magische Geschehen wird nicht durch weitere akustische Effekte untermalt. Und natürlich gibt es keine Theatereffekte. Die Filmaufnahmen der Hamburger Aufführung verdeutlichen, dass Gründgens solche auf dem Theater durchaus nutzte: Die Verwandlung Mephistos wird von Dampfschwaden und Lichtblitzen begleitet.

Die erklärte Absicht, sich in der Hörbuchproduktion zusätzlicher Effekte – optischer (wie im Theater) oder akustischer (wie im Hörspiel) – zu enthalten, wird als Weg ausgewiesen, zum Wesen des Sprachkunstwerks vorzudringen. Diesem Ziel seien auch die vorgenommenen Kürzungen verpflichtet, die geradezu die Ganzheit des Werks verdichten hülfen:

In ihrem ständigen Bezug auf das Wesenhafte der Dichtung rechtfertigt diese Aufnahme auch ihre Striche [...]. Es ist keine Konzentration, um „Zeit zu gewinnen“, sondern um den inneren Atem der Dichtung hörbar zu machen. (Ebd.)

Dabei wird eine Aura evoziert, die auf der Vorstellung von Reinheit beruht.

Die Konstellation ist durchaus symptomatisch für die Nachkriegszeit in Deutschland. Man findet eine vergleichbare Haltung an den Universitäten in der germanistischen Literaturwissenschaft: eine Sehnsucht nach einer Rückkehr zur Literatur ‚an sich‘, jenseits der politischen Vereinnahmungen, derer sich das Fach im Dritten Reich schuldig gemacht hatte. Christa Bürger hat dies in ihrem Buch *Mein Weg durch die Literaturwissenschaft* eindrucksvoll nachgezeichnet. Für die Ideologisierung des Fachs im Nationalsozialismus führt sie stellvertretend Hermann August Korff an (Bürger 2003: 19), der sich in seiner Schrift *Forderung des Tages* (1933) zu einer „Deutschkunde“ bekennt als

nicht *wertfreie[r]* Wissenschaft, sondern Wissenschaft, die all ihr *objektives Wissen* in den Dienst einer *subjektiven Wertung* stellt, aber einer Wertung, deren Wertmaßstäbe aus dem völkisch organisierten Leben stammen. (Korff, zit. n. ebd.)

Vor diesem Hintergrund lässt sich ein Stück weit nachvollziehen, warum man sich nach dem Krieg so vehement auf eine reine Textimmanenz zurückzog, was

die Studentenbewegung später natürlich mit guten Gründen kritisierte: Man zelebrierte einen unpolitischen Raum des Sich-Versenkens in einen dichterischen Text, als habe Literatur nichts mit lebensweltlichen Wirklichkeiten und konkreten sozialen Realitäten zu tun.

Die Germanistin Bürger schreibt rückblickend über ihre Studienzeit: „Wer in einem germanistischen Seminar der 50er Jahre ein Gedicht zu interpretieren hatte, [...] kam [...] aus ohne ‚literarhistorische oder biographische Vorkenntnisse [...]‘.“ (Ebd.: 18) Sie zitiert einen damaligen Professor, den berühmten Richard Alewyn:

„[E]in Dichter behelligt uns nicht mit [...] seinen Gedanken [...] oder Erlebnissen“. Sein [...] „Lied singt von selber, es singt sich selber, es singt von sich selber. Und damit ist nichts gesagt, als daß es reine lyrische Substanz ist ohne fremde Trübung“. (Ebd.)

Die Textimmanenz in der Literaturwissenschaft ging mit einer Abkehr von Realitätsbezügen und mit einer Entpersönlichung einher – ein Gedichtetes „singt von selber“. Die eben zitierte Selbstbeschreibung der Schallplattenaufnahme von Goethes *Faust I* klingt ganz ähnlich. Sie nimmt dafür das Hören in Anspruch, das losgelöst von sichtbaren Körpern auf der Bühne das „Wort allein“ wirken lasse, wesentlich als „innere[r] Atem der Dichtung“ (Ruppel 1954).

Das Begleitheft verrät den zeitgeschichtlichen Beweggrund: Es sei wichtig, erfährt man, eine Schallplatte gerade von diesem Werk herzustellen, als „höchste[m] Zeugnis der deutschen Dichtung in der ganzen Welt“, „wenn man in einer Zeit, in der das Vertrauen zum Wort aus vielen Gründen weitgehend verlorengegangen ist, wieder neues Vertrauen dafür schaffen will [...]“. (Ebd.) „Insbesondere“, so wird betont,

ist dabei an junge Menschen gedacht, die, wie aus vielen Äußerungen von Schülern und Studenten hervorgeht, geradezu leidenschaftlich um ein neues, von Verdächtigungen freies und im Ursprünglichen gründendes Verhältnis zum Wort bemüht sind. (Ebd.)

Das ist eine bemerkenswerte Erwartung, die sich hier mit dem Hören verbindet: ein „im Ursprünglichen gründendes Verhältnis zum Wort“. Man mag an Jacques Derridas Befund denken, unsere Gesellschaft sei von Phonozentrismus geprägt: dem Glauben daran, dass das gesprochene Wort ursprünglich sei, unvermittelte Anwesenheit der Bedeutung verbürge, während die Schrift etwas Sekundäres sei: Nachlass von etwas Abwesendem. Derridas dekonstruktive Sprachkritik soll hier gar nicht Thema sein. Für die Frühphase des Hörbuchs ist aber der

Befund einer phonozentrischen Idealisierung deutlich zu bestätigen. In der Anwendung auf das Hörbuch ist dies nun doppelt paradox, denn schließlich erfordert der Produktionsweg, dass die Stimme, die angeblich die Ursprünglichkeit der Bedeutung in den Worten freisetzt, erst auf die Schrift folgt: als Lesung des Textes.

Jede Lesung ist zugleich eine Interpretation. Das ist der Grund, warum heute von Kritikern dem Hörbuch gerade umgekehrt unterstellt wird, man verliere etwas im Vergleich zum gedruckten Buch. Die gängigen Vorwürfe lauten: Trivialisierung durch die Sinnhaftigkeit und Einschränkung der Bedeutungsvarianz. „Wird der Hörer nicht vieler Interpretationsmöglichkeiten beraubt?“, fragt Tilla Schnickmann (2007: 52) und spitzt zu: „Bedeutet der Übergang von der Schrift in die stimmliche Interpretation den Literaturverlust?“ (Ebd.) Der Einsatz der Stimme kann im schlimmsten Fall sogar den Zugang zum Werk verstellen. So hat beispielsweise Richard Wagner berichtet:

Wir vernehmen, daß *Goethe* durch Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien peinlich wurde; von *Schiller* weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte. (Wagner 1872: 27)

Hier sind natürlich Autorenlesung und Vortrag eines ausgebildeten Sprechers zu unterscheiden.

Die Sprecherausbildung ist in ihren Leitvorgaben ebenso einem historischen Wandel unterworfen wie es die Vorlieben der Zuhörer sind. Man kann das im Vergleich verschiedener Hörbeispiele zur selben Textpassage leicht feststellen. Ich schlage dafür die Szenen vor und bei dem Osterspaziergang vor. Zunächst bietet sich wieder das Hörbuch in der Gründgens-Regie mit Paul Hartmann als Faust an. Hier gibt es, nebenbei bemerkt, durchaus akustische Zusätze neben dem gesprochenen Wort, nämlich Musik. Sie ist aber vom Text her motiviert: Es sind die Glocken der Ostermesse mit dem Gesang des Chors. Die Stelle ist auch ein Beispiel für die vorgenommenen Streichungen: Neben einzelnen Versen fehlen die munter neckenden Gespräche des Volks, mit denen die Szene „Vor dem Tor“ einsetzt, bevor Faust auf seinem Spaziergang mit Wagner auftritt. Man mag dies der Intention zuschreiben, den Text auf den geistigen Gehalt hin zu verdichten und sich dafür von auflockernden Spielszenen, die eher Beiwerk sind, zu trennen. Der Sprachduktus, den Hartmann wählt, ist der bedeutungsvoll getragene Ton, der aber nicht übertrieben wird.

Seine Gestaltung der Figurenrede Fausts lässt sich kontrastiv vergleichen mit zwei Varianten aus diesem Textumfeld: einem Auszug aus Fausts Monolog aus der Nacht, kurz nachdem er durch das Läuten der Osterglocken davon abgehalten worden ist, sich aus Überdruß an der Vergeblichkeit menschlichen

Strebens Gift zu nehmen, und dann einem Ausschnitt aus Fausts Betrachtungen über die Frühlingsnatur während des Osterspaziergangs mit seinem Schüler Wagner. Die erste Höraufnahme stammt von 1912 und ist von Alexander Moissi, dem in seiner Zeit gefeierten österreichischen Schauspieler. Die zweite Aufnahme ist eine moderne: von Johannes Ackner, der als Sprecher langjährige Erfahrung im Hörfunk und Fernsehen sowie für die Blindenbibliothek Leipzig hat. Man merkt die Unterschiede: Moissi steigert sich in ein – schon maßlos anmutendes – Pathos hinein; Ackner dagegen spricht in einem seltsam unbeteiligten neutral-freundlichen Ton mit einzelnen forcierten Stimmmodulationen, den man sich auch bei einem werbenden Sachtext wie einer Reisebeschreibung vorstellen könnte. Beide Varianten wirken auf jeweils entgegengesetzte Weise befremdlich, was dazu führt, dass man sich nicht voll auf den präsentierten Text einlassen kann. Beide Präsentationsweisen aber unterscheiden sich diametral, worin man zunächst einmal die historische Distanz ausmachen kann.

Ein bekannter Sprecher, Bernt Hahn, geht im Interview auf die prinzipielle Differenz in den Vortragsschulen ein, wobei er mit der ersten, die er im folgenden Zitat nennt, den Stil Moissis beschreibt:

Es gab zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen sehr expressiven, deklamierenden Vortragsstil. Nach dem Krieg wurde, weil der Hohe Ton durch die Geschichte diskreditiert war, ein pathetisch monotoner Vortragsstil tonangebend. (Hahn 2003: 144)

Für die weitere Entwicklung (Hahn bezieht sich auf heutige Lyriklesungen) sei die Tendenz zu einer bewegten, aber die „hymnische[n] oder wenigstens emotionale[n] Gebärde[n]“ herunterspielenden Haltung auszumachen, die er ebenfalls kritisiert:

Ich finde es unerträglich, wenn Gedichte „interessant“ vorgelesen werden. [...] Sie sind komprimiert, nicht nur im Klang, sondern auch im Sinn. So kann man sie verstehen, so können sie vom Vorleser verstehbar gemacht werden. Aber nicht, indem man eine interessante, ein wenig seltsame Stimme macht. (Ebd.: 145)

Was aber sind Kriterien für gutes Vorlesen und entsprechend für gute Höraufnahmen? Der angemessene Einsatz von Stimm-Modulation, ein passender Sprechduktus mit Rhythmik und Pausen gehören sicher dazu. Was aber ‚angemessen‘ und ‚passend‘ ist, ist nicht objektiv zu bestimmen. Die Bewertungsfrage ist heikel und würde zu unterschiedlichen Zeiten – soviel ist sicher – auch in grundsätzlichen Aspekten unterschiedlich beantwortet werden. Entsprechend resümiert Tobias Lehmkuhl, es gebe „kein ‚kritisches Besteck‘ speziell für

Hörbücher“ (Lehmkuhl 2005: 363). Er nennt ein relationales Kriterium. Es müsse erkennbar werden, dass der Sprecher den Text, den er liest, ‚versteht‘: „Dies ist [...] einer der wenigen Anhaltspunkte, die der Kritiker hat, um eine Lesung zu beurteilen: Er muß sich mit der Haltung des Sprechers zum Text auseinandersetzen.“ (Ebd.)

Als Testfall bietet sich ein besonders ungewöhnliches Sprechbeispiel an: die Hörbuch-Produktion einer Lesung, die Eberhard Esche 1997 am Deutschen Theater in Berlin vor einem Live-Publikum vorgetragen hat. Esche war bereits zu DDR-Zeiten ein bekannter Schauspieler und Solo-Rezitator. Das Werk, um das es geht und bei dem Esches Präsentation mit anderen Audioproduktionen kontrastiv verglichen werden kann, ist Goethes *Reineke Fuchs*, ein Epos mit Fabel-Zügen, in dem der Autor einen seit dem Mittelalter bearbeiteten Stoff aufgreift. Goethes Vorlage war die berühmte niederdeutsche Volksdichtung *Reynke de vos* aus dem späten 15. Jahrhundert, und zwar in der von Gottsched herausgegebenen Ausgabe. Diese Prosafassung übertrug Goethe nach dem Vorbild antiker Epen in Hexameter-Verse. Im Handlungsablauf dagegen folgte er im Groben dem Prätext. Kurz sei an die Handlung erinnert: Am Hof des Königs der Tiere, des Löwen Nobel, wird der abwesende Reineke angeklagt, zahlreiche Missetaten begangen zu haben. Doch verschiedene Versuche, Reineke zu bestrafen – der Tod am Galgen droht – weiß dieser durch Schlaueit, Sprachgewandtheit und List abzuwenden. Und mehr noch: Er rächt sich in jeder erdenklichen Weise an seinen Widersachern. Am Ende wird der König einsehen, dass er eines solchen Ratgebers an seinem Hof dringend bedarf, und Reineke in höchsten Ehren zum Reichskanzler ernennen. Goethe schrieb das Tier-Epos 1792/93 während der Koalitionskriege als, wie er später bekundete, „Hof- und Regentenspiegel“, in dem „das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt“ (FA I 16: 569). Von der Form her haben wir es mit einem epischen Text zu tun, der zugleich Züge des Dramatischen trägt. Das Epos war zudem in der antiken Tradition eine mündlich vorgetragene Gattung. Es verwundert daher kaum, dass der Text relativ häufig eingelesen wurde (übrigens gibt es unter den zahlreichen Audioproduktionen sogar eine Märchen-Adaption für Kinder).

Zur Einstimmung kann eine ganz aktuelle Aufnahme von 2015 dienen, gesprochen von Peter Matic, der als Burg-Schauspieler und Synchron-Stimme von Ben Kingsley bekannt ist. Die Aufnahme wird den meisten heutigen Hörern wohl gefallen: Lebhaft gesprochen ohne übertriebene Betonungen kann man sie als konventionell in positivem Sinn einstufen. Der Kontrast zur Lesung von Eberhard Esche ist auffällig. Irritierend ist bereits der Einstieg, den Esche wählt: Der Name des großen Autors wird langgezogen, mit Pausen zwischen den einzelnen Namensbestandteilen und mit ironischem Pathos intoniert,

wodurch sich der heutige Vorleser einer eigenen, distanzierten Position versichert. Diese Haltung wird auch beim Vortrag des Textes beibehalten, wobei Esche durch Variation im Tempo (vorwiegend langsam gelesen, fallen einzelne Passagen durch einen schnellen Sprechfluss auf) und im Wechsel zwischen aufreizend monoton gesprochenen und bewegten Passagen Akzente setzt. Charakteristisch für seine Lesung ist insgesamt ein amüsiert-ironischer Tonfall.

Der professionelle Sprecher Bernt Hahn hat in dem Interview, aus dem ich bereits Thesen zum Wandel der Vortragsstile zitiert habe, geäußert, es sei in der künstlerischen Szene der Gegenwart ein Bedürfnis nach dem eigenen Ton spürbar, der nicht nur reproduziere. Das, was das Besondere und zugleich Befremdliche an Esches Vortrag ausmacht, lässt sich zum Teil in diesem Sinne beschreiben. Ich zitiere Bernt Hahn:

Der Grundton ist sicher nicht diese idiotische Keuschheit, die sich vormacht, so etwas wie Wahrheit oder Authentizität im Understatement zu finden, im Herunterdrosseln des Klangs auf eine Linie ohne Anschlag, auf ein unheimliches Nichts. Es gibt aber vor allem das Bedürfnis nach einem Ton. Dieser Ton hat sehr viel mit Pathos zu tun, das nicht mehr so geht wie früher einmal; für das man eine heutige Gebärde finden muß. (Hahn 2003: 146)

Bei Esche, so ist die Darstellung abzuwandeln, geht es vielleicht weniger um den Ton selbst als Ausdruck eigener künstlerischer Originalität. Dagegen steht viel stärker die Distanzierung von einer vorgeblichen „Wahrheit oder Authentizität“, der der ungewohnte Ton Esches gilt, im Vordergrund. Dies hat insgesamt eine entscheidende Auswirkung auf die Interpretation.

Man kann dies gut erkennen, wenn man das von Esche gelesene Ende von *Reineke Fuchs* im Kontrast etwa mit der Aufnahme von Katharina Thalbach hört. Die Schlussverse sind für interpretatorische Fragen von besonderem Interesse, weil sie eine ‚Moral‘ zum Text liefern:

Hochgeehrt ist Reineke nun! Zur Weisheit bekehre  
 Bald sich jeder, und meide das Böse, verehere die Tugend!  
 Dieses ist der Sinn des Gesangs in welchem der Dichter  
 Fabel und Wahrheit gemischt, damit ihr das Böse vom Guten  
 Sondern möget, und schätzen die Weisheit, damit auch die Käufer  
 Dieses Buchs vom Laufe der Welt sich täglich belehren.  
 Denn so ist es beschaffen, so wird es bleiben und also  
 Endigt sich unser Gedicht von Reinekens Wesen und Taten:  
 Uns ver helfe der Herr zur ewigen Herrlichkeit. Amen! (FA I 8: 806)



In der Thalbach-Version ist der Leser auf seine eigene Interpretation angewiesen: Die abgründige Ironie erkennt er nur im Zusammenhang mit der vorangegangenen Geschichte, nicht durch die Stimme der Vortragenden. Katharina Thalbach liest die Passage lebendig, aber ernst und ohne karikierende Untertöne. Esche lässt hier von vornherein keinen Zweifel, indem er den ironischen Ton deutlich durchklingen lässt – und die Aufnahmebedingungen der Live-Lesung, die auch die Publikumsreaktionen (man hört Lachen) dokumentiert, tun ihr Übriges. Ist eine eigenwillige Höraufnahme, wenn sie vom Verständnis des Sprechers für den gelesenen Text zeugt – um auf das Kriterium von Lehmkuhl zurückzugreifen –, eine gute? Oder tut sie dem zugrundeliegenden Text zu viel ‚an‘, indem sie dem Hörer eine bestimmte Haltung und Deutung aufdrängt?

Neben sehr konventionellen Produktionen bietet das Hörmedium, so ist in jedem Fall festzuhalten, auch den Anreiz zu Experimenten im Umgang mit den literarischen Texten. Angesichts dieser Tendenzen, Texte von Goethe im Hör-Medium in ganz unterschiedlicher Ausgestaltung neu zu präsentieren, lässt sich fragen, was Goethes Position dazu gewesen wäre. Die Frage erscheint nicht so abwegig, wenn man bedenkt, dass es in der Rezeptionsgeschichte eine Tradition des Zuhörens gibt, die bis in Goethes Zeit zurückzuverfolgen ist: In Deutschland begann seit den 1770er Jahren eine besondere Literatur-Praxis Mode zu werden, die im Umfeld des Dichterkults des Sturm und Drang und des Geselligkeitskults der Romantik Aufwind erhielt, nämlich Dichterlesungen mit Autoren wie Goethe, Klopstock, Tieck und anderen. „Parallel zum stillen und einsamen Augenlesen“, das sich im Zuge von zunehmender Alphabetisierung und Verbreitung von Zeitschriften und Büchern ausbreitete, so konstatiert Reinhart Meyer-Kalkus, „entstanden gesellschaftliche Praktiken, mit denen Texte hörbar gemacht wurden, sei es durch lautes Vorlesen, Rezitation oder Deklamation, sei es durch Schauspiel, Lied oder Chorgesang“ – eine „Kunst der Vergegenwärtigung von Texten“ (Meyer-Kalkus 2004: 173). Und hier kommt Goethe nicht nur über sein Werk, sondern als Akteur ins Spiel. Ich bin damit beim zweiten Teil meines Beitrags, in dem ich nun auf Goethes eigenes Verhältnis zur auditiven Rezeption von Dichtung eingehen werde.

## 2. Goethes Hörbuch-Poetik *avant la lettre*

Der Mensch ist von Natur kein lesendes sondern ein hörendes Wesen; so wie auch der Poet keineswegs gemacht ist seine Gedanken zu Papiere zu bringen, sondern vielmehr sich mündlich vernehmen zu lassen. (FA I 22: 476)

Als Goethe dieses Bekenntnis zum Hören formulierte, war er fast 80 Jahre alt und blickte auf ein bekanntermaßen umfangreiches Schriftwerk zurück. Die Überlegungen, die er anlässlich der ‚dramatischen Vorlesungen‘ anstellte, mit denen der Berliner Rezitator, Schauspieler, Theaterleiter und Schriftsteller Carl Eduard von Holtei Anfang 1828 in Weimar Furore machte (vgl. Bohnenkamp 1999: 1282), kommen nicht aus heiterem Himmel. Goethe war schließlich auch ein Theaterpraktiker, der sich fortwährend mit Fragen der Vortragskunst und ihres Verhältnisses zum Wesen der Dichtung auseinandersetzte.

Wie relevant für Goethe der Gedanke an den Vortrag – den lauten gesprochenen oder den innerlichen des Lesers – war, lässt sich bis ins Detail seines Schreibens verfolgen. Albrecht Schöne hat im Kommentar zu der von ihm verantworteten Ausgabe des *Faust* darauf aufmerksam gemacht, dass Goethe die Zeichensetzung nicht nach grammatikalischen Regeln eingesetzt hat, sondern als Anweisungen für die Intonation.

Winzigen Regieanweisungen gleich, bestimmen sie die sinntragende Klanggestalt des Verses und damit das Textverständnis – nicht nur des Zuhörers, sondern auch des lautlos sprechenden Lesers: machen den Text zu einer Partitur. (Schöne 1994: 111)

Ich komme zu den theoretischen Äußerungen Goethes und hier zunächst zum Vorlesen als erstem Schritt auf dem Weg zu einer Ästhetik des Hörens. Wesentliche Hinweise sind für diese Fragestellung dem Forschungsbeitrag von Reinhart Meyer-Kalkus (2008) zu verdanken.

Grundlegend bei Goethe sind für den uns interessierenden Zusammenhang die Ausführungen zu gattungsbezogenen Erfordernissen im Vortragsstil. Der Rhapsode eines Epos habe einen anderen Vortragsstil zu verfolgen als der Mime im Theaterstück. Meyer-Kalkus weist darauf hin, dass Goethe in dieser Hinsicht aufklärerische Vortragslehren zuspitzt, die ebenfalls „zwischen theatralischer und oratorischer Beredsamkeit“ unterscheiden (Meyer-Kalkus 2008: 157). In seinen *Regeln für Schauspieler* von 1803 erläutert Goethe den Unterschied zwischen der Rezitation eines epischen Textes und der Deklamation von dramatischer Figurenrede auf der Bühne. Bei der Deklamation, die er als „gesteigerte Rezitation“ beschreibt, sei es erforderlich, „sich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen [zu] versetzen, dessen Rolle ich deklamiere“ (FA I 18: 865). Identifikation sei gefordert, die möglichst vollkommene Verkörperung des darzustellenden Charakters. Der Rezitator eines Gedichts oder Epos dagegen solle zwar einen „angemessenen Ausdruck“ in seine Stimme legen und den Text

mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage[n], welche [er] [...] durch seinen Inhalt dem Leser einflößt, jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird. (Ebd.)

Zwar folge der Rezitierende „mit der Stimme den Ideen des Dichters“, aber dies seien „bloß Folgen und Wirkungen des Eindrucks welchen der Gegenstand auf den Rezitierenden macht“, er steigere sich nicht in die Figur eines anderen hinein (Ebd.). Wesentlich ist, dass der Sprecher zum Vermittler wird und das auch spürbar werden lasse: „Der Zuhörer“, so Goethe, „fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.“ (Ebd.: 864) Der Rezipient steht, wie Meyer-Kalkus die Position Goethes zusammenfasst, im Dienst dieses „Dritten“: „der Literatur, der er nur gerecht wird, wenn er hinter ihr zurücktritt“ (Meyer-Kalkus 2008: 157).

Vergleichbare Gedanken findet man bereits in der 1797 gemeinsam mit Schiller verfassten Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung*. Dort wird der Rhapsode als weise Instanz mit Ruhe und Übersicht beschrieben:

Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte. (FA I 18: 447)

Die „Stimme der Musen“ braucht Goethe zufolge offenbar den Ton und die gleichzeitige Abwesenheit eines sichtbaren Körpers, der die Zuhörer schließlich immer an die konkrete Situation erinnert. Diese Vorstellung liest sich wie ein vorweggenommenes Plädoyer für das Hörbuch, in dem sich die körperlose Stimme tatsächlich realisieren lässt.

Wenn man von dieser Warte aus zurückblickt, ist das Konzept, das Gustaf Gründgens mit der ersten Hörbuch-Aufnahme von *Faust I* verfolgt hat, durchaus eines im Goethe'schen Sinne. Die Idee war ja, laut Begleitheft, „das Wort allein aus seiner Intensität wirken zu lassen“ (Ruppel 1954). Bei dieser Produktion war allerdings immer noch das Rollensprechen leitend. Zugrunde lag immerhin eine Theaterinszenierung, auch wenn man auf die Bühnensituation und zusätzliche Effekte zur Illusionssteigerung verzichtete. Dies wirft die Gattungsfrage auf. Sind die Überlegungen, die Goethe ausgehend vom Vortrag des Rhapsoden ausführt, überhaupt auf die Präsentation eines Dramas zu beziehen?

Mit dem Rhapsoden ist eine bestimmte Gattungstradition aufgerufen: die des Epos, das im antiken Griechenland von einem professionellen Rezipienten mündlich vorgetragen wurde. Um epische Texte geht es also. Dass man die

Vortragssituation des Rhapsoden auch leicht auf Lyrik übertragen kann, liegt auf der Hand. Erst im Vortrag entfaltet sich die volle Wirkung der Lautästhetik, und wenn man von Sonderformen wie den Rollengedichten absieht, ist das Gedicht konzeptionell auf einen Sprecher hin angelegt.

Dass die Rezitation für Goethe ein Ideal darstellt, das sich darüber hinaus aber sogar auf das Drama beziehen lässt, kann man nicht nur aus der praktizierten Vorliebe Goethes ableiten, aus eigenen Dramen öffentlich zu lesen, sondern auch aus seinen Schriften. Aufschlussreich ist hier sein Essay *Shakespear und kein Ende!* (in den ersten beiden, 1813 verfassten Teilen). In diesem Essay, der an frühere Shakespeare-Huldigungen anknüpft, stilisiert er zunächst einmal den Theaterdichter, der Shakespeare ist, als „Dichter überhaupt“ (FA I 19: 637). Er stehe für die Vereinigung von Gegensätzlichem, der Dichtung der „alte[n] und neue[n] Welt“ (ebd.: 644). Auf die strategische Positionnahme gegen die romantische Programmatik der Brüder Schlegel, die Goethe mit der Schrift verfolgte, gehe ich hier nicht ein. Interessant für unseren Zusammenhang ist vielmehr, dass Goethe die Wirkung dieser ‚Dichtung schlechthin‘, die Shakespeare geschaffen habe, von der theatralen Repräsentation abkoppelt. In der Frage danach, was die besondere Wirksamkeit von Shakespeares Dramen ausmache, antwortet Goethe, es scheine,

als arbeite er für unsre Augen; aber wir sind getäuscht. [...] Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort [...]. Betrachtet man aber die *Shakespear'schen* Stücke genauer, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat, als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird. (Ebd.: 638)

Als Beispiele führt Goethe Hamlets Geist und Macbeths Hexen an sowie „manche Grausamkeiten“ (ebd.). Das Lesen mildere im flüchtig imaginierten Bild, was in der konkreten Verkörperung abstoßen müsse. Besser als das Lesen aber sei noch das Hören, denn Shakespeare wirke „[d]urchs lebendige Wort“ (ebd.). Durch dieses wirke die Dichtung am ‚reinsten‘, denn der Hörer werde durch keine visuelle Darstellung, wie passend auch immer, „zerstreut“: „Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern,“ so schlussfolgert Goethe, „als sich mit geschloßnen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme, ein *Shakespear'sches* Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen.“ (Ebd.: 638f.)

Hier bleibt festzuhalten: Nicht dem nachahmenden Rollensprechen gibt Goethe den Vorzug, der doch der szenischen Bühnensituation am nächsten

käme, sondern dem Rezitieren, das er in den *Regeln für Schauspieler* als eines bestimmt hatte, in dem der Sprecher seine Distanz bewahre und spüren lasse, „daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.“ (FA I 18: 864) Für das künstlerische Selbstverständnis ist das ein folgenreiches Plädoyer: Nicht die Imagination einer Figur bildet den Zielpunkt, sondern das Dichterwort.

Aus Goethes theoretischen Überlegungen lassen sich Kriterien gewinnen. Mit Goethe argumentiert, wäre *den* Höraufnahmen der Vorzug zu geben, bei denen der Sprecher einen mittleren Ton hält, nicht zu leidenschaftlich, aber dennoch die emotionale Bewegung mitmachend: quasi als Ausdruck der Wirkung des Inhalts auf den Rezipienten, der auch der Vorleser zunächst einmal ist. Der Sprecher darf bei der Figurenrede den Charakter seiner eigenen Stimme, die wie beim Rhapsoden über dem ganzen Werk schweben soll, nicht veräußern, soll dabei aber auch nicht seine Individualität als Künstler zum Selbstzweck werden lassen. Der deklamatorische Stil Alexander Moissis ist hier das extreme Negativbeispiel. Er ist der große Mime, der ohnehin nicht als Rezitator, sondern als Deklamator beurteilt werden muss. Aber die ins Exzessive gesteigerte Leidenschaftlichkeit geht auch weit über eine Rollenverkörperung hinaus. Hier geht es nicht mehr um die Figur und nicht um das Werk. Letztlich nutzt der Virtuose das Werk, um sich selbst zu inszenieren. Im Feld der Rezitation ernsthaft in Betracht zu ziehen sind dagegen die vorgestellten Präsentationen von Katharina Thalbach und Eberhard Esche. Die *Reineke Fuchs*-Lesung von Thalbach könnte hinsichtlich Goethes Kriterien uneingeschränkt als gelungenes Beispiel gelten, während der Fall bei Esche komplizierter ist. Er gibt dem ironischen Grundgehalt, der bereits im Text vorliegt, Ausdruck, verbirgt dabei auch nicht den externen Standpunkt, was beides noch im Einklang mit Goethes Vorstellungen wäre. Aber dessen Forderung, „mit der Stimme den Ideen des Dichters“ (FA I 18: 865) nachzufolgen, entzieht sich Esche bewusst, indem er einerseits eine monotonisierende Sprachgestaltung und andererseits eigenwillige Überzeichnungen vornimmt, die – mit Gérard Genette gesprochen – eine Metatextualität erzeugt: eine Distanzierung vom Text, die sich als ironischer Kommentar verstehen lässt.

Vielleicht ist dies aber auch ein entscheidender Mehrwert. Denn dadurch wird ein literarischer Text der Vergangenheit für die Gegenwart interessant gemacht und heutige Rezipienten werden herausgefordert, die Dichtung für sich zu aktualisieren: nicht als erneute Rezeption eines gesetzten, in seiner Bewertung letztlich erstarrten Kulturguts, sondern als aktive Auseinandersetzung damit. Anregende Beispiele liefern nicht zuletzt auch Produktionen für und von Jugendlichen – etwa ein „interaktives Rap-Hörbuch“ zu Gedichten von Goethe und Schiller (Doppel-U 2006) –, mit denen wieder ein verstärktes Interesse an den ‚Klassikern‘ geweckt werden soll. Meyer-Kalkus spricht davon, literarische

Vortragskunst erzeuge „eine Art von Reflexionslust, die sich begrifflich nicht restlos auflösen lasse.“ Sie könnte „dadurch zum Medium der Welterschließung und Selbstreflexion von Subjektivität werden“ (Meyer-Kalkus 2012: 36; vgl. auch Häusermann 2007: 72f.) – was wohl durchaus in Goethes Sinne wäre. Das Hörbuch eröffnet hier zweifellos neue Möglichkeiten, die noch über die der öffentlichen Lesung hinausgehen. So kann man sagen, dass Goethe zum neuen Medium des Hörbuchs Antworten anregt, die von ihm ausgehen, mit denen er selbst aber wohl nicht gerechnet hätte.

## Bibliographie

### 1. Höraufnahmen

- Ackner (2014): Johannes Ackner spricht Johann Wolfgang von Goethe: „Osterspaziergang“. Hörbuch auf der Internetplattform [www.vorleser.net](http://www.vorleser.net), veröffentlicht am 7. April 2014. [http://www.vorleser.net/goethe\\_osterspaziergang/hoerbuch.html](http://www.vorleser.net/goethe_osterspaziergang/hoerbuch.html) (letzter Zugriff am 24. September 2015)
- Esche (2009): Eberhard Esche liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“. Aufzeichnung aus dem Deutschen Theater, Berlin 1997. Regie: Annette Reber. Berlin: Eulenspiegel.
- Doppel-U (2006): Doppel-U und Antje Hübner: Goethe und Schiller. Ein interaktives Rap-Hörbuch. Audio-CD und Buch mit Texten und Begleitmaterialien. Braunschweig: Schroedel.
- Gründgens/Hartmann (1954): Johann Wolfgang von Goethe: „Faust. Der Tragödie erster Teil“ in der Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses. Regie: Gustaf Gründgens, Peter Gorski. Besetzung: Paul Hartmann, Gustaf Gründgens, Käthe Gold, Elisabeth Flickenschildt [u. a.]. Deutsche Grammophon (3 Schallplatten in Leinenkassette mit Textbuch). – Reproduktion als CD: Universal Music 2004.
- Matić (2015): Peter Matić liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“. Produktion: NDR. Der Audio Verlag. – <http://www.der-audio-verlag.de/hoerbuecher/reineke-fuchs-goethe-johann-wolfgang-von-978-3-86231-561-1/> (letzter Zugriff am 24. September 2015)
- Moissi (1912): Alexander Moissi: „Faust“ (Goethe). Monolog. Deutsche Grammophon (Schallplatte). – [https://www.youtube.com/watch?v=\\_F9jUI06pm4](https://www.youtube.com/watch?v=_F9jUI06pm4) (letzter Zugriff am 24. September 2015)
- Thalbach (2001): Katharina Thalbach liest Johann Wolfgang von Goethes „Reineke Fuchs“. Regie und Produktion: Ina Schulz, Anja Hasse. Hamburg: Goya LIT.

## 2. Forschungsliteratur und Quellen

- Bohnenkamp (1999): Anne Bohnenkamp: Kommentar. In: FAI 22, S. 935–1574.
- Bürger (2003): Christa Bürger: Mein Weg durch die Literaturwissenschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Fey (2004): Antje Fey: Geschichte des Hörbuchs in Deutschland. Definition, Marktentwicklung und Marketingstrategien. In: Der Deutschunterricht, H. 4, S. 7–16.
- Hachenberg (2004): Katja Hachenberg: ‚Hörbuch‘: Überlegungen zu Ästhetik und Medialität akustischer Bücher. In: Der Deutschunterricht, H. 4, S. 29–38.
- Häusermann (2007): Jürg Häusermann: Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption. In: Ursula Rautenberg (Hg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 55–73.
- Häusermann/Janz-Peschke/Rühr (2010): Jürg Häusermann, Korinna Janz-Peschke, Sandra Rühr (Hg.): Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz: UVK-Verlags-Gesellschaft.
- Hahn (2003): Bernt Hahn: Zuhören können, wie sich die Sprache selbst liest. Interview geführt von Thomas Böhm. In: Thomas Böhm (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen-Verlag, S. 140–146.
- Lehmkuhl (2005): Tobias Lehmkuhl: Bloßer Bügelbegleiter? Über das Hörbuch. In: Merkur 59, H. 669–680, S. 362–366.
- Markgraf (2005): Hendrik Markgraf: Lukrative Töne. In: Börsenblatt Spezial: Hörbuch, H. 1, S. 16–19.
- Meyer-Kalkus (2004): Reinhart Meyer-Kalkus: Literatur für Stimme und Ohr. In: Brigitte Felderer (Hg.): Phonorama: eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes und Seitz, S. 173–186.
- Meyer-Kalkus (2008): Reinhart Meyer-Kalkus: Auch eine Poetik des Hörbuchs – Goethes Empfehlung des Vorlesens. In: Paragrana 17, H. 2, S. 154–162.
- Meyer-Kalkus (2012): Reinhart Meyer-Kalkus: Die Kunst der Vergegenwärtigung. Schillers Ballade „Die Kraniche des Ibykus“ auf Sprechschallplatte und Audiobook. In: Text + Kritik 196: Literatur und Hörbuch. Hg. v. Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger, S. 26–37.
- Ruppel (1954): Karl Heinrich Ruppel: o. T. Begleitheft zur Schallplattenaufnahme Gründgens/Hartmann (1954).
- Schnickmann (2007): Tilla Schnickmann: Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn? In: Ursula Rautenberg (Hg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 21–53.

Schöne (1994): Albrecht Schöne: Angaben zum Text. In: FA I 7/2, S. 65–129.

Wagner (1872): Richard Wagner: Über Schauspieler und Sänger. Leipzig: Fritsch.



## Beiträgerinnen und Beiträger

**Jochen Golz**, bis 2007 Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs an der Klassik Stiftung Weimar, seit 1999 Präsident der Goethe-Gesellschaft in Weimar. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literatur des klassischen Zeitraums.

**Stefanie Kreuzer**, Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft / Medienwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Traum und fiktionales Erzählen in Literatur, Film und bildender Kunst, Phantastik und Postmoderne, Literatur des späten 18. bis 21. Jahrhunderts, Intertextualität, Inter-/Transmedialität (Literatur, Film, Theater, bildende Kunst), (Film-)Narratologie, Experimente und/als transmediale Erkundungen in den Künsten.

**Manfred Leber**, Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Beziehungen zwischen der Literatur der Moderne (ab Lessing) und der antiken Literatur.

**Nine Midema**, Professorin für Deutsche Philologie des Mittelalters an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: historische Dialogforschung, ‚Nibelungenlied‘ und ‚Nibelungenklage‘, mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht, Editionsphilologie, Sangspruchdichtung und Meistersang.

**Olaf L. Müller**, Professor für Philosophie (mit Schwerpunkt Wissensphilosophie) an der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Metaphysik, Erkenntnistheorie, Sprachphilosophie, Metaethik, Theorie des Pazifismus.

**Karl Richter**, emeritierter Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Lyrik des 17. bis 19. Jahrhunderts, Roman des 19. Jahrhunderts, Drama des 20. Jahrhunderts, interdisziplinäre Beziehungen der Literatur zur Geschichte der Naturwissenschaften, Goethe. Gesamtherausgeber der Münchner Goethe-Ausgabe.

**Gerhard Sauder**, emeritierter Professor für Neuere deutsche Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literatur des 18. Jahrhunderts, Expressionismus, Gegenwartsliteratur.

Mitherausgeber der Münchner Goethe-Ausgabe, der kritischen Ausgabe der Werke und Briefe des Malers Müller und der Gesammelten Werke von Ludwig Harig.

**Manfred Schmeling**, emeritierter Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literaturgeschichte und Poetik des 20. Jahrhunderts, Narratologie, deutsch-französische Kulturbeziehungen.

**Sikander Singh**, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Leiter des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Aufklärungs- und Vormärzforschung, Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Rezeptions- und Wirkungsästhetik.

**Romana Weiershausen**, Professorin für Frankophone Germanistik an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Drama und Theater im 18. Jahrhundert, Geschlechter- und Wissenschaftsdiskurs um 1900, interkulturelle Gegenwartsliteratur, deutsch-französische Komparatistik.

## Personenregister

- Ackner, Johannes 214  
Aischylos 119f.  
Albrecht, Johann Georg 61, 64, 66  
Alt, Franz 139  
Arnim, Ludwig Achim von 37, 48,  
68, 83, 89f., 154  
Arnstein, Franziska Freifrau von 73  
Barbey d'Aureville, Jules Amédée  
176  
Basedow, Johann Bernhard 86  
Baumgartner, Andreas 158  
Beethoven, Ludwig van 172  
Benzenberg, Johann Friedrich 158  
Berger, Johann Erich von 158  
Bernstorff, Augusta Louise Gräfin  
26f.  
Bois-Reymond, Emil Heinrich du  
153  
Boisserée, Johann Sulpiz Melchior  
Dominikus 20, 132  
Bosch, Hieronymus 198  
Brandes, Heinrich Wilhelm 157  
Braunschweig-Wolfenbüttel, Anna  
Amalia Prinzessin von s.  
Sachsen-Weimar-Eisenach,  
Anna Amalia Herzogin von  
Brentano, Clemens (eigentl.  
Clemens Wenzeslaus Brentano  
de La Roche) 68, 83, 89f.  
Brion, Friederike 82, 86  
Brueghel, Jan 197  
Butenandt, Adolf 139  
Caravaggio, Michelangelo Merisi  
da 197  
Christfreund, Carl Christian 62  
Cotta von Cottendorf, Johann  
Friedrich Freiherr 21  
Cranach, Lucas 197  
Dalberg, Reichsfreiherr Karl  
Theodor Anton Maria 73  
Diderot, Denis 177  
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch  
177  
Dürer, Albrecht 39  
Eckermann, Johann Peter 52, 91,  
120, 159, 174, 180  
Edison, Thomas Alva 209  
Eigen, Manfred 139  
Einstein, Albert 152  
Elisabeth von Lothringen, Gräfin  
von Nassau-Saarbrücken 37  
Enkeles, Cäcilie von 73  
Esche, Eberhard 215f., 221  
Eskeles, Eleonore s. Flies, Eleonore  
von  
Euripides 116f., 120  
Eybenberg, Baronin Marianne von  
73  
Fechner, Gustav Theodor 157  
Fichte, Johann Gottlieb 154  
Ficinus, Heinrich David 158  
Fischer, Ernst Gottfried 156, 158  
Flies, Eleonore von 73  
Friedlaender, David Joachim 73  
Friedrich, Heinz 11  
Fries, Jakob Friedrich 157, 159  
Frommann, Carl Friedrich Ernst  
148, 152  
Gandhi, Mahatma 182  
Geyser, Gottlieb Wilhelm 64  
Gide, André 171, 176–179, 182f.  
Gilbert, Ludwig Wilhelm 158  
Goethe, Julius August Walter von  
19, 44, 98  
Goethe, Christiane von 19

- Goethe, Cornelia s. Schlosser,  
Cornelia Friederica Christiana
- Goethe, Johann Caspar 15, 58, 61,  
64
- Gorski, Peter 205, 210
- Gottsched, Johann Christoph 215
- Gregorovius, Ferdinand 72
- Grimm, Jacob 48, 82
- Grimm, Wilhelm 48, 82
- Grotthuß, Sophie Leopoldine  
Wilhelmine Baronin von 73
- Grotthuß, Freiherr Christian Johann  
Dietrich Theodor von 156
- Gruithuisen, Franz von Paula 158
- Gründgens, Gustaf 205, 210f.,  
213, 219
- Guazzoni, Enrico 196, 204
- Günderode, Hieronymus  
Maximilian Freiherr von 123
- Hagen, Friedrich Heinrich von der  
47
- Hafis 124, 126f.
- Haman, Johann Georg 78, 90
- Hartmann, Paul 213
- Hauptmann, Gerhard 181f.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
31, 95, 154
- Heine, Heinrich 7
- Heisenberg, Werner 139
- Herder, Johann Gottfried 18–20,  
22f., 77–81, 83, 86, 90f., 98
- Herschel, Wilhelm 148f.
- Heß, Ernst Ferdinand 64
- Hesse, Hermann 182
- Hirzel, Salomon 63f.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
199
- Holbein, Hans 197
- Hölderlin, Friedrich 11
- Holtei, Carl Eduard von 218
- Homer 109
- Hübschmann, Johann Matthias 62
- Humboldt, Wilhelm von 17, 28
- Iken, Carl Jacob Ludwig 133
- Jacobi, Friedrich Heinrich 23f.,  
97–99
- Jesus von Nazareth 32, 88
- Kämtz, Ludwig Friedrich 158
- Kastner, Carl Wilhelm Gottlob 157,  
159
- Kingsley, Ben 215
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 217
- Knebel, Carl Ludwig von 17, 40,  
48
- Knigge, Adolph Freiherr von 61
- Koch, Friedrich Christian 62
- Kries, Friedrich 157
- Krummacher, Friedrich Wilhelm  
20
- Laemel, Simon von 73
- Lavater, Johann Caspar 86
- Lessing, Gotthold Ephraim 21, 97
- Levin, Rahel s. Varnhagen von  
Ense, Rahel
- Lindenau, Bernhard August von  
157
- Link, Heinrich Friedrich 158
- Loen, Johann Michael von 59
- Lövy, Hermann 158
- Lukács, Georg 29, 31
- Lumière, Louis Jean 196
- Luther, Martin 12
- Macpherson, James 79, 81
- Malus, Étienne Louis 157
- Mann, Heinrich 182
- Mann, Thomas 12, 98, 171–178,  
181–186
- Mantegna, Andrea 44
- Marx, Karl 20, 29
- Matié, Peter 215

- Mayer, Johann Tobias 157  
 Méliès, Georges 196  
 Mendelssohn, Moses 97  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 73  
 Merck, Johann Heinrich 14, 68  
 Metternich, Clemens Wenzel  
     Lothar von (eigentl.  
     Clemens Wenceslaus Nepomuk  
     Lothar Fürst von Metternich-  
     Winneburg zu Beilstein) 138  
 Meyer, Marianne s. Eybenberg,  
     Baronin Marianne von  
 Meyer, Sara s. Grotthuß, Sophie  
     Leopoldine Wilhelmine  
     Baronin von  
 Mickiewicz, Adam 77  
 Mohammed (Prophet) 125  
 Moissi, Alexander 210, 214, 221  
 Molière (eigentl. Jean-Baptiste  
     Poquelin) 13  
 Mollweise, Carl Brandan 157  
 Möser, Justus 15  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 191,  
     193, 195, 197–199, 203–205  
 Myller, Christian Heinrich 47  
 Napoleon I. Bonaparte 73, 138,  
     184, 187  
 Neumann, Johann Philipp 158  
 Newton, Sir Isaac 130, 143f.,  
     146f., 150, 152–160  
 Nietzsche, Friedrich 29, 177  
 Nürnberger, D. 159  
 Odyniec, Edward 77  
 Oeser, Adam Friedrich 63, 65  
 Oeser, Friederike Elisabeth 63–65  
 Oppenheim, Moritz Daniel 73  
 Origines 32  
 Ossian s. Macpherson, James  
 Ørsted, Hans Christian 148, 154  
 Parrot, Georg Friedrich 157  
 Paulus (Apostel) 21  
 Percy, Thomas 80  
 Pfaff, Christoph Heinrich 156f.  
 Pirngruber, Marianne s. Willemer,  
     Marianne von  
 Planck, Max Karl Ernst Ludwig  
     139  
 Platon 191f.  
 Porters, Edwin S. 196  
 Poselger, Friedrich Theodor 157  
 Prévost, Pierre 157  
 Puschkin, Alexander Sergejewitsch  
     13  
 Reinhard, Karl Friedrich 36f.  
 Rembrandt (eigentl. Rembrandt  
     Harmenszoon van Rijn) 197  
 Rippert, Otto 197  
 Ritter, Johann 143f., 147–154  
 Robison, Arthur 199  
 Rolland, Romain 171–173, 175f.,  
     178–184  
 Rousseau, Jean Jacques 80f.  
 Ryes, Stellan 199  
 Sachs, Hans 35, 37–43, 69  
 Sachsen-Weimar-Eisenach, Anna  
     Amalia Herzogin von 69  
 Sachsen-Weimar-Eisenach, Carl  
     August (Groß-)Herzog von  
     14–16  
 Saint-Simon, Henri de (eigentl.  
     Claude-Henri de Rouvroy,  
     Comte de Saint-Simon) 18  
 Saxo Grammaticus 37  
 Schelling, Friedrich Wilhelm  
     Joseph 148f., 154  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich  
     von 37, 219, 221  
 Schlegel, August Wilhelm von 220  
 Schlegel, Friedrich von 220

- Schlosser, Cornelia Friederica  
Christiana 83
- Schmeißer, 157
- Schmoll, Friedrich 86
- Schopenhauer, Arthur 154
- Schudt, Johann Jakob 64
- Schwab, Dietrich 64
- Schweigger, Johann Salomo  
Christoph 156, 158
- Seebeck, Thomas Johann 143,  
152f., 156f.
- Shakespeare, William 13, 22, 182,  
220
- Simrock, Karl Joseph 50
- Sophokles 118, 120
- Spengler, Oswald 28
- Spinoza, Baruch de 23f., 97
- Staël-Holstein, Baronin Anne  
Louise Germaine de 171
- Stolberg-Stolberg, Gräfin Augusta  
Louise zu s. Bernstorff,  
Augusta Louise Gräfin
- Stolberg-Stolberg, Graf Christian  
zu 26
- Stolberg-Stolberg, Graf Friedrich  
Leopold zu 24
- Tagore, Rabindranath 182
- Tieck, Ludwig 217
- Tizian (eigentl. Tiziano Vecellio)  
46
- Thalbach, Katharina 216f., 221
- Thoranc, François de Théas, Comte  
de 62
- Tolstoi, Lew Nikolajewitsch Graf  
182
- Töpfer, Klaus 139
- Varnhagen von Ense, Rahel 73
- Vögele Itzig, Cäcilie s. Enkeles,  
Cäcilie von
- Vögele Itzig, Franziska s. Arnstein,  
Franziska Freifrau von
- Vulpus, Christiane s. Goethe,  
Christiane von
- Wagner, Richard 213
- Walther von der Vogelweide 41
- Weizsäcker, Carl Friedrich von 139
- Wellhausen, Julius 68
- Werneburg, Johann Friedrich  
Christian 157
- Whitman, Walt 182
- Windischmann, Karl Joseph  
Hieronymus 158
- Willemer, Marianne von 124
- Winckelmann, Johann Joachim 78
- Wolfram von Eschenbach 36
- Xerxes I. 69
- Young, Thomas 157
- Zelter, Carl Friedrich 18, 22, 25,  
27, 73, 175, 177, 180
- Zweig, Stefan 182

Johann Wolfgang Goethe galt bereits seinen Zeitgenossen als paradigmatischer Vertreter jenes Dichtergenies, dessen Ideal er selbst erschaffen hat; im Verlauf des 19. Jahrhunderts avancierte er zu dem bedeutendsten deutschen Dichter. Hierzu hat nicht nur die ungeheure Wirkung seiner Jugendwerke beigetragen, die lyrische Sprache, die er in den Jahren des Sturm und Drang entwickelte, hat die deutsche Lyrik nachhaltig geprägt. Auch seine Romane und Erinnerungsschriften wurden im 19. und 20. Jahrhundert zu stilbildenden Mustern ihrer jeweiligen Gattungen. Schließlich sind im Hinblick auf sein literarisches Werk vor allem die beiden Teile der „Faust“-Tragödie wirkungsmächtig geworden.

Goethes Einfluss auf die europäische Geistesgeschichte beruht jedoch nicht nur auf seinem dichterischen Schaffen. Auch seine vielfältigen naturwissenschaftlichen Forschungen und seine amtlichen Tätigkeiten am Hof des Herzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach weisen ihn als einen seine Epoche bestimmenden Denker aus. Vor diesem Hintergrund präsentieren die Beiträge des Bandes Goethe aus verschiedenen Perspektiven: Werke des Weimarer Schriftstellers werden im Kontext ihrer Zeit vorgestellt und einer Neulektüre unterzogen, seine Beziehungen zu Zeitgenossen wie seine Auseinandersetzung mit anderen Epochen wird untersucht und schließlich werden auch Aspekte seiner Wirkungsgeschichte betrachtet.