

Dossier : Johann Wolfgang von Goethe

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **79 (1999)**

Heft 6

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Rudolf Veget,
1938 in Marienbad geboren, promovierte nach Studium in Deutschland, England und den USA an der Columbia University, New York, mit einer Arbeit über das Thema des Dilettantismus bei Goethe. Seit 1967 Professor of German Studies and Comparative Literature am Smith College, Northampton, Massachusetts. Zahlreiche Veröffentlichungen hauptsächlich zu Thomas Mann, Richard Wagner und Goethe. Die wichtigsten Titel zu Goethe: *Dilettantismus und Meisterschaft. Das Dilettantismusproblem bei Goethe* (München 1971); *Goethe. Der Mann von sechzig Jahren* (Königstein/Ts. 1982); *Goethe. Erotic Poems*, tr. David Luke (Oxford 1997). Zuletzt: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner* (Frankfurt am Main 1999).

DIE RETTUNG DES PRIAP

Betrachtungen zu Goethes erotischer Lyrik

Gegen Ende seines Lebens denkt Goethe darüber nach, was er den Deutschen gewesen sei und was er den jungen Dichtern von 1830 wohl bedeute. Das Resümee des Achtzigjährigen ist bescheiden und stolz zugleich: Nicht ihr Meister oder gar Lehrmeister sei er gewesen, sondern ihr Befreier!

Die Nachwelt hat die Vorstellung von *Goethe* als dem Befreier nie so recht vindizieren wollen. Fixiert auf eine im engeren Sinne politische Bedeutung von *befreien*, hat man immer wieder mit dem Finger auf *Goethe* gezeigt: Seht da den Fürstenknecht, den unzuverlässigen Patrioten, den grossen Unpolitischen. Immer noch weitverbreitet ist die Meinung, dass sich *Goethe*, aufs Ganze gesehen – d. h. im Hinblick auf Deutschlands langen Weg zu einer liberalen Kultur – doch eher als Hemmschuh erwiesen habe. Im Vorfeld der 250-Jahr-Feiern des Dichters, den *Thomas Mann* nicht ohne ein wenig Neid den «Allgeliebten» nannte, haben sich solche kritischen Stimmen wieder verstärkt Gehör verschafft. Besonders erregte Gemüter wollen uns sogar einreden, *Goethe* sei, was seine öffentliche Wirkung betrifft, in der Hauptsache ein Spitzel und Werkzeug der Reaktion gewesen. Von *Goethe*, dem Befreier, ist heute kaum die Rede; ihm gilt, soweit ich sehe, weder Dank noch Gedenken.

Und doch durfte sich *Goethe*, seinem profunden Alterspessimismus zum Trotz, mit gutem Grund einen Befreier nennen. Wie kein anderer hat er die wahrhaft emanzipatorische Einsicht befördert, dass so «*wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse*». Rückblickend auf den mühsamen Prozess der Zivilisation in Deutschland vermögen wir heute wieder deutlicher in *Goethe* – seinem Leben nicht weniger als seinem Werk – die Morgenröte einer modernen, selbstbewussten Subjektivität zu

erkennen. Dabei war er mitnichten blind gegenüber den Exzessen, zu denen eine völlig entbundene Subjektivität zwangsläufig tendiert. «*Faust*» ist das Monument seiner diesbezüglichen Skepsis. Gleichwohl hat der Stolz auf seine befreiende Wirkung eine tiefe Berechtigung: Kein besserer Beweis dafür als seine erotische Dichtung.

Hier sind sogleich zwei Merkwürdigkeiten zu konstatieren. *Goethes* erotische Dichtung, zumal die «*Römischen Elegien*», steht zwar in hohem Ansehen, aber um die Kenntnis seiner im engeren Sinne vom Sexus handelnden Texte ist es immer noch schlecht bestellt. *Goethe* hat sich gegenüber *Eckermann* über den von *Thomas Bowdler* zubereiteten «*Family Shakespeare*» mokiert; doch wer könnte im Ernst bestreiten, dass auch uns immer noch ein «*Family Goethe*» zugemutet wird: verhüllt und amputiert, mit einem Wort – *bowdlerized*.

Die Befreiung des Eros

Bemerkenswert ist des weiteren, dass *Goethe* die Befreiung des Eros keineswegs mit Lessingscher Streitlust oder Schillerschem Elan gleichsam frontal betrieb, sondern auf eine eher indirekte, subtile Weise, nämlich auf dem Wege einer literarischen Rettung. Befreiung, die immer um der Zukunft willen angestrebt wird, ist bei *Goethe* offenbar undenkbar ohne den Gedanken der Rettung von Vergangenen.

Auch *Goethes* erotische Dichtung verdankt ihre Existenz einem Rettungsver-



Angelika Kauffmann, *Bildnis Maddalena Riggi*, 1795, Frankfurter Goethe-Museum.

Seit der Antike war es Brauch, dass die wohlhabenden Römer zur *Villeggiatur* ihre Landsitze in den *Castelli Romani* aufsuchten, um sich vom ungesunden Klima der Stadt zu erholen. Kauffmann und ihr Mann Zucchi besaßen eine Villa in Castel Gandolfo, wo sie im Oktober 1787 im Rahmen einer grösseren Gesellschaft mit Goethe zusammentrafen, der als Gast des Kunsthändlers Thomas Jenkins in der Villa Torlonia wohnte. Hier verliebte Goethe sich in die mailändische Schauspielerin Maddalena Riggi, die allerdings bereits einem anderen versprochen war. Angelika Kauffmann, die alle Beteiligten kannte, spielte nach einigem Zögern die Rolle der Vertrauten. Später hielt sie die Züge Maddalenas mit dem «offnen, nicht sowohl ansprechenden als gleichsam anfragenden Wesen» im Porträt fest.

Text und Bild wurden dem Ausstellungskatalog der Angelika Kauffmann-Retrospektive, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1998, herausgegeben von Bettina Baumgärtel, entnommen. Die Ausstellung ist vom 8. Mai bis 11. Juli 1999 im Bündner Kunstmuseum Chur zu sehen.

such. Seine erotischen Gedichte – voran die «Römischen Elegien» sowie «Das Tagebuch» – stellen sich uns heute als ein in sich kohärentes Projekt dar. Dieses Projekt nenne ich die «Rettung des *Priap*», will sagen die Rehabilitierung des phallischen Gottes als einer gleichberechtigten, unverzichtbaren Figur im Pantheon nicht nur der antiken, sondern auch der modernen Dichtung.

Die Rettung des *Priap* ist kein isoliertes Phänomen bei *Goethe*; sie ist vernetzt mit einer ganzen Serie von ähnlichen Rettungen. Sie sind literarisch, psychologisch und mentalitätsgeschichtlich komplexe

Der junge
Goethe erblickte
in Faust einen
grossen
Verkannten.

Gesten, in denen sich eine eigenartige, auch eigensinnige Stellung zur Vergangenheit ausdrückt. Kein Zweifel, dass uns damit ein Schlüsselbegriff an die Hand gegeben ist für eine genauere Charakterisierung dieses Autors. Einige Beispiele mögen verdeutlichen, was gemeint ist.

Als er «*Götz von Berlichingen*» zu schreiben begann, sein folgenreiches Ritterdrama, berichtete er darüber an *Salzmann*: «*Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes.*» Dass es in der Tat um eine Rettung ging, daran lässt das Stück selbst keinen Zweifel, endet es doch mit einer ungewöhnlich pathetischen Kadenz: «*Edler Mann! Edler Mann! Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stiess! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkannt.*» Rettung schreibt sich hier aus einem eigentlich restaurativen Impuls her.

Es ist kein Zufall, dass *Goethe* eine Gestalt des 16. Jahrhunderts gewählt hat. Die Begeisterung für das Zeitalter *Luthers*, *Huttens* und Kaiser *Maximilians* gehört zum Phänotyp der literarischen Moderne von 1770, die das eigene tintenklecksende Säkulum als weibisch und unheroisch empfand und sich im fernen 16. Jahrhundert männliche Gegenbilder schuf. Wir begegnen dieser Konstellation auch in dem schönen, gleichfalls folgenreichen Gedicht von 1776 auf den Meistersinger *Hans Sachs*. Es endet ganz im Sinne, auch im Tonfall des «*Götz*»: «*In Froschpfluß all das Volk verbannt, / Das seinen Meister je verkannt.*» Man weiss, welche wunderbaren Folgen 70 Jahre später die Rettung des *Hans Sachs* durch den jungen *Goethe* zeitigen sollte: «*Die Meistersinger von Nürnberg*».

Die bei weitem folgenreichste Rettungsaktion *Goethes* wurde jedoch sein «*Faust*». Auch *Faust* stammt aus der altdutschen Sphäre; er stellte jedoch weit mehr dar als eine historische Gestalt, nämlich eine Kunstfigur von unabsehbarem mythologischen Potential. Der Begriff der Rettung erfuhr dadurch eine beträchtliche Ausweitung; Rettung findet im «*Faust*» auf mehreren Ebenen statt. Der junge *Goethe* erblickte in *Faust*, der nur noch zur Jahrmarktunterhaltung zu taugen schien, nicht anders als in «*Götz von Berlichingen*» und *Hans Sachs* einen grossen Verkannten. Um ihn zu retten, waren neue Gesichtspunkte

ins Spiel zu bringen; vor allem war das Verdammungsurteil der Reformationszeit zu revidieren, das einer modernen, aufgeklärten Sensibilität nicht mehr zugemutet werden konnte. Andererseits musste Faust aber auch vor dem Vorurteil der Aufklärung ihrerseits gerettet werden. Zu zeigen war, dass ein scheinbar überlebter, abstrus theologischer Stoff sehr wohl geeignet war, die Dialektik der Aufklärung zu gestalten. Mirakulöserweise gelang die Rettung Fausts kraft einer durchgreifenden Modernisierung der Fabel im Lichte der eigenen Erfahrung. Entscheidend war dabei die Vermählung des Faust-Mythos mit einem neuen, bürgerlichen Mythos des Ewig-Weiblichen, wodurch Eros zum Medium der Rettung erhoben wurde.

Dieses ganze verwegene Unternehmen gelang gerade noch. Gegen Ende hin musste die anfänglich konzipierte Rettung Fausts gegen *Goethes* eigene, wachsende Zweifel behauptet und gleichsam über die Zeit gerettet werden. So ist es denn eine sehr vorbehaltliche, nicht gerade triumphale Rettung geworden – eine Rettung gleichwohl.

Wo Goethe
scheitert,
da lohnt es
sich, genauer
hinzublicken.

Und indem *Goethe* dem Grenzüberschreiter Erlösung verhieß, rettete er den Faust-Mythos selbst und machte ihn so zu dem repräsentativen Mythos der Deutschen, als den *Lessing* ihn erahnt hatte und der er doch erst durch *Goethe* geworden ist.

Die Rettung des *Priap*, dieses Projekt, das wie sein «Faust» eine Umwertung und Aufwertung des Eros beinhaltete, scheiterte. Wo *Goethe* scheitert, da lohnt es sich, genauer hinzublicken. Wem die Augen wehtun von dem starken Scheinwerferlicht der *Goethe*-Idolatrie, der trete hinter die Kulissen, um *Goethe* im Gegenlicht zu betrachten. Da zeigen sich mit einem Male Flächen und Konturen, die sonst überblendet sind, und neue, unvermutete Ausichten tun sich auf.

Das «Obszöne»

Auf den ersten Blick scheinen die an antiken Vorbildern orientierten «Römischen Elegien» mit ihrer Feier der geschlechtlichen Liebe und «Das Tagebuch» mit seiner eigentlich antithetischen Thematik des

TITELBILD

GOETHE UND ANGELIKA KAUFFMANN

Bildnis Johann Wolfgang von Goethe, 1787



Angelika Kauffmann,
Bildnis Johann Wolfgang
von Goethe, 1787.
Weimar, Goethe-
Nationalmuseum.

Im Alter von 38 Jahren erfüllte Goethe sich einen Lebenstraum und reiste auf den Spuren Johann Joachim Winckelmanns unter dem Pseudonym eines «Pittore Filippo Miller» nach Rom, um in die «hohe Schule der Kunst» einzutreten, nachdem das Leben in Weimar zu einer Stagnation in allen Bereichen geführt hatte. Am 1. November 1786 jubelt er: «Endlich bin ich in dieser Hauptstadt der alten Welt angelangt!» Schon eine Woche später meldet er nach Weimar: «Bey Angelika Kauffmann bin ich zweymal gewesen, sie ist gar angenehm und man bleibt gern bey ihr.» Während seines römischen Aufenthalts schloss er sich der Malerin an und verkehrte vorzugsweise im Zirkel ihrer Freunde, da er sein Künstlerinkognito beibehalten und offiziöse, seinem Rang als Staatsminister und Autor entsprechende Verpflichtungen meiden wollte. Dieses Seelenbildnis des Dichters malte sich Angelika Kauffmann zur Erinnerung und dem Freund zum Geschenk aus dem Blickwinkel der älteren Frau auf den jungen Mann. Dem vertrauensvollen Um-

gang ist es zuzurechnen, dass sie ihn von der eher privaten Seite und nicht als den Dichturfürsten oder verewigungswürdigen Heroen im Sinne Tischbeins darstellte. Goethes Unzufriedenheit mit diesem wertherischen Jünglingsporträt verstellte bis heute den Zugang zu diesem Porträt, das genaugenommen den Inbegriff eines empfindsamen Porträts darstellt. Einzig Herder verstand es und fand, dass es den Freundschaftsbund von Kauffmann und Goethe adäquat ausdrücke. ♦

Titelbild und dieser Text, sowie alle Bilder des Goethe-Dossiers in diesem Heft und die dazugehörigen Legenden wurden dem Ausstellungskatalog der Angelika Kauffmann-Retrospektive, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1998, herausgegeben von Bettina Baumgärtel, entnommen. Die Ausstellung ist vom 8. Mai bis 11. Juli 1999 im Bündner Kunstmuseum Chur zu sehen.

sexuellen Versagens nichts miteinander zu tun zu haben. Doch bestehen enge Beziehungen zwischen diesen beiden Hauptwerken der erotischen Dichtung *Goethes*. In beiden Texten bildet der Liebesakt den Brennpunkt des poetischen Interesses: Hier ist von der geschlechtlichen Liebe ohne scherzhafte oder symbolische Verschleierung die Rede. Dies konstituiert zunächst einmal eine bewusste Missachtung des Schamgefühls. Sowohl die «Elegien» als auch «Das Tagebuch» sind als obszön zu bezeichnen, wenn wir den im 19. Jahrhundert verbindlichen Begriff davon zum Massstab nehmen. In seiner «Ästhetik des Hässlichen» definierte *Karl Rosenkranz*: «Das Obszöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham.» Über diese Geschmacksnorm setzte sich *Goethe* hinweg, indem er taktischerweise auf die lateinische Tradition rekurrierte. Die römische Liebesdichtung – und darin unterscheidet sie sich von der späteren europäischen – schöpft den ganzen Bereich der Liebeshandlung aus, die *Aelius Donatus* als eine Abfolge von fünf Schritten definiert hatte: *visus, allocutio, tactus, basium, coitus*. Die Liebeslyrik hatte sich seit dem Mittelalter auf zwei, drei, höchstens vier der fünf klassischen Situationen beschränkt. Die letzte Stufe der Liebeshandlung, der die Alten in der Figur des Priap ein Denkmal gesetzt hatten, blieb anderthalb Jahrtausende tabuisiert. *Goethes* erotische Gedichte, indem sie ausdrücklich auch vom *coitus* handeln, verstießen damit gegen eines der strengsten Tabus der europäischen Literatur.

Einer solchen massiven Tabuverletzung muss eine programmatische Absicht zugrundeliegen: Der Wille, eine neue Form moderner erotischer Dichtung zu schaffen. Das Scherzen und Tändeln, die papierne Lüsterheit, aus der ein zutiefst unfreies Schamgefühl spricht, sollten einer wahrhaft scham-losen Liebesdichtung Platz machen, in der das zwischenmenschliche Liebesgeschehen – im «Faust» wird es als «der Menschheit Krone» bezeichnet – ernsthaft und ausdrücklich zu Wort kommen konnte. Nach dem durchbruchartigen Gelingen der «Elegien» stellte sich *Goethe* die Aufgabe, diese befreite Form der erotischen Dichtung auf moderne bürgerliche Verhältnisse zu übertragen. In den «Elegien» war diese Aufgabe erst teilweise er-

füllt; sie sind zwar mit dem sentimentalischen Bewusstsein der Moderne geschrieben, doch stehen sie noch ganz auf klassischem Boden und bedienen sich der klassischen Mythologie. Das grosse Stanzas-Gedicht trägt hingegen ein durchaus modern-bürgerliches Gepräge: Wir bewegen uns in der Welt von 1800, mit Handelsreisenden, Geschäftsreisen, Gasthöfen und gefälligen Kellnerinnen sowie dem zwischen Pflicht und Liebe schwankenden Bewusstsein eines verheirateten, vom Dämon Gelegenheit verunsicherten, modernen Bürgers.

Die «Römischen Elegien» werden in fast allen Ausgaben als ein 20-teiliger Zyklus präsentiert, so wie sie zuerst in *Schillers* «Horen» erschienen sind und wie *Goethe* selbst sie in der Ausgabe letzter Hand autorisiert hat. Auch die jüngsten Gesamtausgaben halten sich noch an die hergebrachte Darbietungsform. Diese Anordnung kann aber schwerlich dem Willen des Dichters entsprochen haben, denn sie schreibt sich unleugbar aus dem Diktat der Konvention her und der daraus resultierenden Selbstzensur.

Goethe hatte *Schiller* zunächst 22 Elegien vorgelegt, zog jedoch aus Rücksicht auf die Zeitschrift seines neuen Verbündeten zwei der Elegien gleich wieder zurück. Selbst mit diesen beiden, nur leicht anstössigen Elegien hätten wir nicht den ganzen Zyklus in seiner integren Gestalt vor uns, denn ursprünglich muss *Goethe* einen 24-teiligen Zyklus konzipiert haben, zu dem zwei priapeische Elegien gehörten. Diese fielen aber schon der Vorzensur zum Opfer, noch bevor *Schiller* die Gedichte zu sehen bekam.

Über die strukturelle Funktion der beiden priapeischen Elegien kann es eigentlich keinen Zweifel geben: Sie bilden einen sinnvollen Rahmen für die 22 anderen Elegien. In der ersten ernennt der Dichter den phallischen Gott zum Hüter und Schutzherrn seines literarischen Liebesgartens, also der «Römischen Elegien», und fordert ihn auf, alle Heuchler, die vorgeben, sich vor den hier ausgebreiteten «Früchten der reinen Natur» zu ekeln, zu strafen und ihnen «von hinten» eine kräftige Lektion zu erteilen. In der zweiten lässt der Dichter *Priap* selbst zu Wort kommen. Der Gott dankt dem «redlichen Künstler» für die «Elegien», durch die er

Das sexuelle
Versagen
eines älteren
Mannes
vor einem
zur Liebe
bereiten jungen
Mädchen ist
ein seltenes,
doch nicht
gänzlich
unbekanntes
Motiv der
erotischen
Dichtung.
*Ovid, Ariost
und der Earl
of Rochester
sind als die
bekanntesten
Vorgänger
Goethes
anzusehen.*

den ihm gebührenden Platz unter den Göttern wiedererlangt habe. Zur Belohnung für diesen literarischen Liebesdienst verheisst er dem Dichter eine nimmererlahmende Zeugungskraft.

Der vermisste Sohn

Es versteht sich von selbst, dass die Mitteinbeziehung der beiden priapeischen Elegien für jede Lektüre des Zyklus von ausschlaggebender Bedeutung ist. Offenbar liegt die Funktion der beiden Rahmengedichte darin, den phallischen Gott als den geheimen Mittelpunkt dieser Dichtung auszuweisen. Damit kommt der kurzen 13. von 24 Elegien («*Euch, o Grazien*») eine besondere Bedeutung zu. Der Dichter vergleicht sich dort mit einem bildenden Künstler, dessen Atelier eine Art Pantheon vorstellt. *Jupiter, Juno, Apoll, Minerva, Merkur* sowie *Bachus* und *Venus* haben ihren Platz darin. *Bachus* steht jedoch in Träumen versunken, *Venus* blickt mit dem Ausdruck «*der süssen Begier*» und scheint zu fragen: «*Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn?*» Der vermisste Sohn ist niemand anders als *Priap*. Er ist, wie diese zentrale Stelle zu erkennen gibt, aus dem Atelier des modernen Künstlers verbannt – aus Gründen, die im Jahre 1790 nicht ausdrücklich genannt zu werden brauchten.

Auch die implizite Dichter-Persona der «Elegien» ist sich der Abwesenheit des phallischen Gottes bewusst; er ist es ja, der den Mangel am stärksten empfindet und ihn den bleichen Göttern von den Augen abliest. Er reagiert darauf mit einer Geste der Rettung, indem er die «*wenigen Blätter*» seiner Dichtung, also seine Elegien, den Grazien zum Opfer bringt. Was ist der Sinn dieses Opfers? Offenbar sollen die «Römischen Elegien» für den verbannten Gott eintreten und ihn literarisch zu neuem Leben erwecken: Es wäre die Heimholung *Priaps* in den Tempel der Kunst – seine Rettung.

Damit ist nun aber auch der zu Anfang der «Elegien» angerufene «*Genius*» neu zu bestimmen: «*Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste! / Strassen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?*» In den einschlägigen Kommentaren wird dieser *Genius* meist als der Geist der Stadt Rom gedeutet, als *genius loci*. Es ist aber wohl eher

Offenbar
sollen die
«Römischen
Elegien» für
den verbannten
Gott eintreten
und ihn
literarisch zu
neuem Leben
erwecken:
es wäre die
Heimholung
Priaps in
den Tempel
der Kunst –
seine Rettung.

der Geist der poetischen und geschlechtlichen Zeugungskraft gemeint; er ist auch der gute Geist des ganzen, gewagten Unternehmens, eine genuin moderne erotische Dichtung neu zu begründen. Die abschliessende Elegie, in der *Priap* dem Dichter für seine Rettung dankt, liefert die endgültige Bestätigung der hier aufgewiesenen Zusammenhänge: «*Nun, durch deine Bemühung, o! redlicher Künstler, gewinn ich / Unter Göttern den Platz, der mir und andern gebührt.*»

Ironische Fabel

Das Hauptmotiv des «Tagebuch»-Gedichts: Das sexuelle Versagen eines älteren Mannes vor einem zur Liebe bereiten jungen Mädchen, ist ein seltenes, doch nicht gänzlich unbekanntes Motiv der erotischen Dichtung. *Ovid, Ariost* und der *Earl of Rochester* sind als die bekanntesten Vorgänger *Goethes* anzusehen. Situation und Ton der Darstellung sind dort jedoch jeweils anders als bei *Goethe*; als Vorbilder kommen diese Texte nicht in Frage. Einen näherliegenden, plausibleren Anknüpfungspunkt bieten die eigenen «Römischen Elegien»: Hier wie dort die 24-Teiligkeit, die Rahmenstruktur, die symmetrische Anordnung. Dort wurde dem Dichter von *Priap* selbst eine nie versagende Zeugungskraft versprochen; hier nun begegnen wir demselben Dichter, älter geworden und in bürgerlicher Verkleidung als Tagebuchschreibendem Handelsmann, der sich unerwartet veranlasst sieht, über das Versagen jener sonst so verlässlichen Gabe zu reflektieren. Beiden Texten liegt zudem dieselbe Figurenkonstellation zugrunde: die Liebesbegegnung eines reisenden Schriftstellers mit einer jungen Frau. Daraus erwächst das zentrale poetische Interesse, im Tagebuch noch entschiedener als in den «Römischen Elegien»: der intime Zusammenhang von Schreibakt und Liebesakt, den beiden paradigmatischen Formen menschlicher Kreativität.

Goethe kleidet diese Thematik in eine ironische Fabel: Ein älterer, verheirateter Mann kehrt von einer Geschäftsreise zurück; ein Unfall nötigt ihn, ein weiteres Mal ausser Haus zu übernachten. Im Gasthof bedient ihn eine reizende Kellnerin. An diesem Abend ist er unfähig, auch nur eine Zeile in seinem Tagebuch zu schrei-

ben, in dem er sonst regelmässig die Ereignisse des Tages für seine Ehefrau festzuhalten pflegt. Wie sich herausstellt, ist er auch unfähig zur geschlechtlichen Vereinigung mit der gefälligen Kellnerin, der er beim Abendessen etwas heftig den Hof gemacht hatte und die nun gekommen ist, das Lager mit ihm zu teilen. Dieses namenlose Mädchen – eine zweite Philine und in gewissem Sinne die emanzipierteste Frauengestalt *Goethes* – hat beschlossen, den fremden Gast zu ihrem angeblich ersten Liebhaber zu machen. Wachliegend und verzweifelt über sein Versagen gerade bei dieser traumhaften Gelegenheit erinnert er sich seiner Gattin und der ungetrübten Freuden, die ihm die Liebe in seiner Jugend- und Brautzeit gewährte. Mit besonderer Lebhaftigkeit gedenkt er der Trauungszeremonie. Geheimnisvollerweise, doch ersichtlich durch den blossen Akt der Erinnerung, findet er seine Potenz wieder hergestellt. Entgegen unseren Erwartungen weckt der Schlaflose die neben ihm schlummernde Schöne jedoch nicht. Stattdessen springt er aus dem Bett, eilt zu seinem Tagebuch und fängt an zu schreiben, wozu er sich nun auch wieder in den Stand gesetzt sieht.

Wider den moralinsauren Geist

Wo steckt in diesem Gedicht *Priap*? In prüder Zeit, also auch in der Weimarer Klassik, ist es das Schicksal des phallischen Gottes, sich verstecken zu müssen. Goethe hat ihn in eine rätselhafte Vokabel gekleidet. Er nennt das edle Glied «*Iste*», d.h. dieser hier, dieses Ding da. Ein Fall von Benennungsnot, wenn man will, auf die *Goethe* ebenso korrekt wie witzig aufmerksam macht. Er hatte dieser Benennungsnot zuvor schon in den «Venetianischen Epigrammen» sarkastisch Ausdruck verliehen: «*Gib mir statt der Schwanz ein ander Wort, o Priapus*». Da die deutsche Sprache kein poetisch akzeptables Wort für den Penis zu bieten hat, auch heute noch nicht, nennt *Goethe* ihn «*Iste*» oder zärtlich «*Meister Iste*.» Darin steckt jedoch auch eine gewisse Tücke, denn *Iste* reimt sich perfekt mit *Christe*. Und gerade auf diese Konfrontation des blutigen Kruzifixes mit dem eregierten Penis steuert das Gedicht zu. Die betreffenden Zeilen – es ist die 17. Stanze – wurden stets als die anstössigsten

.....

In prüder
Zeit, also
auch in der
Weimarer
Klassik,
ist es das
Schicksal des
phallischen
Gottes, sich
verstecken
zu müssen.
Goethe hat
ihn in eine
rätselhafte
Vokabel
gekleidet.

.....

aus *Goethes* Feder empfunden und lange nur mit diskreten Pünktchen gedruckt: «*Und als ich endlich sie zur Kirche führte: / Gesteh ichs nur, vor Priester und Altare, / Vor deinem Jammerkreuz, blutrünstger Christe, / Verzeih mirs Gott! Es regte sich der Iste.*» In den «Römischen Elegien» zwar rehabilitiert, aber immer noch verbannt, muss sich der phallische Gott in der fremden Vokabel verbergen. Ein weiteres «Venetianisches Epigramm», in dem der gekreuzigte Gott ausdrücklich mit dem Gott von Lamp-sacus, der mythischen Heimat des *Priap*, konfrontiert wird, liefert den Beweis, wenn es denn eines weiteren Beweises bedürfte. So erweist sich denn auch das grosse «Tagebuch»-Gedicht als ein Rettungsversuch *Goethes* – als eine vorausblickende Rettung des *Priap* vor dem moralinsauren Geist, der, wie *Goethe* ahnte, mit dem bürgerlichen Zeitalter zur Herrschaft gelangen würde.

Wovon dieses erstaunliche Gedicht jedoch eigentlich kündigt, was es feiert, ist die mysteriöse und eigenwillige Kraft, die den priapeischen Apparat steuert. Als die Urform dieser Kraft figuriert hier der wilde, priapeische Eros jenseits bürgerlicher Konvention und christlicher Moral, vor der Ehe und ohne den Segen der Kirche. Auch die Ehe, die einzige sanktionierte Erscheinungsform von Geschlechtlichkeit in der bürgerlichen Gesellschaft, wird im Innersten von der elementaren priapeischen Kraft zusammengehalten. Das Gedicht feiert also letztlich die Ehe, und zwar auf eine verschlagene Weise, indem es von einem Ehebruch erzählt – einem auf geheimnisvolle Weise verhinderten Ehebruch – und indem es die bewusste Untreue mit einer höheren, unbewussten Treue versöhnt. Dementsprechend endet das Gedicht mit einer ausgesucht ironischen Moral: «*Wir stolpern wohl auf unsrer Lebensreise, / Und doch vermögen in der Welt, der tollen, / Zwei Hebel viel aufs irdische Getriebe: / Sehr viel die Pflicht, unendlich mehr die Liebe.*»

Tyrann Zeitgeschmack – Modelle der Rettung

Im Gegensatz zu *Götz*, *Sachs* und *Faust* hat *Priap* weder bei der Mitwelt noch bei der Nachwelt auf Dauer Aufnahme gefunden; der phallische Gott blieb noch lange nach

Goethes Tod aus der Dichtung verbannt. Eine naheliegende Erklärung wäre *Goethes* Selbstzensur, seine Entscheidung, die priapeischen Texte dem ohnehin nicht sonderlich geschätzten Publikum vorzuenthalten. Die tiefe Ursache ist aber zweifellos bei dem Tyrannen Zeitgeschmack zu suchen, über den *Goethe Eckermann* gegenüber so beredt Klage führte und der den Deutschen schliesslich, nach dem unrühmlichen Muster des «*Family Shakespeare*», einen «*Family Goethe*» beschert hat.

Noch im Scheitern aber bestätigt das priapeische Projekt, dass mit dem Gestus der Rettung ein wesentlicher Zug in *Goethes* geistigem Habitus bezeichnet ist. Die frühen Beispiele des *Götz von Berlichingen* und des *Hans Sachs* gehören einem einfachen Modell von Rettung an, wie es *Lessing* vorschwebte, als er die antiquarische Beschäftigung mit der Vergangenheit vor sich selbst zu rechtfertigen suchte. Ihr Sinn sei es, «*die Namen berühmter Männer zu mustern*» und «*ihr Recht auf die Ewigkeit zu untersuchen*». Dieses Lessingsche Modell von Rettung hat sich im Verfolg des Priapeischen Projekts und vollends mit dem *Faust*-Projekt beträchtlich erweitert und kompliziert. Rettung in diesem komplexeren Sinn hat eine unverkennbar geschichtsphilosophische Dimension: Sie ist das Ergebnis einer kritischen Reflexion auf die Frage, was wert ist, bewahrt zu werden.

Die fundamentale Bedeutung des Gestus der Rettung ist nicht zuletzt darin zu erblicken, dass sich darin ein sehr charakteristisches, bisher jedoch wenig bedachtes Merkmal seines Schaffens manifestiert, das von seinen bahnbrechenden Anfängen bis zu seinem – Thomas Mannisch gesprochen – «Greisenavantgardismus» Gültigkeit besitzt. Der Gedanke der Rettung wird in zahlreichen Dichtungen thematisiert. Erwähnt seien hier lediglich «*Iphigenie*», «*Hermann und Dorothea*», «*Die natürliche Tochter*», «*Die Wahlverwandtschaften*». Darüber hinaus hat der Impuls zur Rettung *Goethes* Schaffen in einem umfassenden Sinne geprägt. So stellen sich

.....

Goethe
rettet auch
sein eigenes
Bild im
Gedächtnis der
Nachgeborenen
als eines
Dichters, der
den erotischen
Energien des
ewig neuen
Lebens und
somit auch
dem stets neu
ersehten
Versprechen
von Befreiung
noch im Alter
die Treue
bewahrte.

.....

uns seine theoretischen Schriften heute weitgehend als ein Versuch dar, den Dilettanten zu retten, ihn gegen die Einschüchterungen durch die Fachleute und die bedrohlichen Anforderungen der Spezialisierung in Schutz zu nehmen. Sein wissenschaftliches Hauptwerk, die «*Farbenlehre*», wollte er als eine dringliche Rettungsaktion verstanden wissen – als Rettung des Lichts vor den Gewalttätigkeiten der Newtonschen Physik.

Die wohl denkwürdigste Rettung steht am Ende seines letzten Romans, «*Wilhelm Meisters Wanderjahre*». Dieser Roman, der meist als ein Plädoyer für Entsagung gelesen wird, endet mit einer ebenso wunderbaren wie tief sinnigen Rettungsaktion. Felix, die Verkörperung des Willens zu einem unverkürzten Leben – er ist die Nicht-Entsagung *par excellence* – stürzt vom Pferd, fällt in den Fluss und wird leblos aus dem Wasser gezogen. Sein Vater, der nun zum Wundarzt ausgebildete Wilhelm Meister, bringt ihn kraft seiner ärztlichen Kunst wieder ins Leben zurück – eine Rettung im schönsten Wortsinn. Retter und Geretteter stehen «*fest umschlungen, wie Kastor und Pollux, Brüder, die sich auf dem Wechselwege vom Orkus zum Licht begegnen*». So endet das grosse Buch der Entsagung mit der Rettung der Nicht-Entsagung. *Goethe* rettet so aber auch sein eigenes Bild im Gedächtnis der Nachgeborenen als eines Dichters, der den erotischen Energien des ewig neuen Lebens und somit auch dem stets neu ersehnten Versprechen von Befreiung noch im Alter die Treue bewahrte.

Damit lässt sich nun abschliessend auch das eigentümliche Profil *Goethes* als historische Gestalt deutlicher bezeichnen. Dem Alten zugetan, aber des Neuen begierig, stand seine Mittler-Rolle zwischen Vergangenheit und Zukunft im Zeichen der Rettung. Letztlich ist Rettung das bewahrende Erinnern eines Gewesenen, an dem gegen den Sturmwind des Fortschritts festzuhalten ist, weil es im Namen einer menschlich ungeschmälerten Zukunft nicht verloren gehen darf. ♦

DIE AKTUALITÄT GOETHES HEUTE

Seine Kunstauffassung und Wirkungsgeschichte

Walter Hildebrandt,
geboren in Leipzig,
studierte Soziologie,
Geschichte, Philosophie
und Wirtschaftswissen-
schaften in Leipzig,
Königsberg, Wien und
Prag, o. Professor an
der Universität Biele-
feld, zu deren Emeriti
er heute in der Fakultät
für Soziologie gehört.
Mitbegründer und
-herausgeber der Zeit-
schriften «Moderne
Welt» und «Deutsche
Studien». Mitarbeit in
den Zeitschriften
«Universitas» und «Kul-
tursoziologie», Wissen-
schaftliche Halbjahres-
hefte der Gesellschaft
für Kultursoziologie
e.V., Leipzig. Präsidium
des «Gesamteuropäi-
schen Studienwerkes
e.V.» sowie der «Ost-
Akademie», Institut für
Ost-West-Fragen an der
Universität Lüneburg.
Zu den letzten Büchern
zählen «Das nachlibe-
rale Zeitalter», «Ver-
suche gegen die Kälte»,
Schriften zu Literatur
und Zeitgeistforschung,
«Europäische Werte in
der Zerreißprobe»,
Essays und Studien
zur Kultursoziologie.

*Die Studie soll in das Begegnungsfeld und Beziehungsgeflecht von Literatur und Kunst einführen und dabei den Blick für die zeit-
übergreifenden Strukturen, die in die Zukunft weisen, schärfen.
Im Mittelpunkt steht Johann Wolfgang Goethe, der sich mit grosser
Phantasie diesem Problem gewidmet hat. Das schliesst das Verhältnis
des Künstlers zur Landschaft ein. Als grosser Wanderer im tatsächlichen
wie metaphorischen Sinne erwanderte sich Goethe die Natur ebenso wie
die Geschichte, und da vor allem die Geschichte der Kunst, welche die
Folie seines ganzen Lebenswerkes und auch der Grund für seine immer-
währende Aktualität ist, die seine Rezeptionsgeschichte bis heute ausweist.*

Sein doppelgesichtiges Verhältnis zur Geschichtlichkeit des Menschen hat Goethe einmal sehr dezidiert in einem längeren Brief an den Historiker *Heinrich Luden* vom 13. Dezember 1813 – über die eigene Herkunft nachsinnend – beschrieben. *Luden*, Professor in Jena und ein Anhänger der Geschichtsphilosophie *Fichtes* sowie der Volkstumsgedanken *Herders*, wollte Goethe für eine Mitarbeit an seiner neuen Zeitschrift «*Nemesis*» werben. Da hatte er schon einen langen Weg zurückgelegt. Er dachte über die Strecke nach, die mit der Schrift «Von deutscher Baukunst» begann, in der er 1772 als Dreiundzwanzigjähriger den Erbauer des Strassburger Münsters, *Erwin von Steinbach*, würdigte, und mit ihm – unter dem Einfluss *Herders* – das Deutsche im Gotischen. Dazu kam sein neu aufkeimendes Interesse an den Sprachen und der Volksdichtung Europas. Er interessierte sich für die alemannische Mundart *Johann Peter Hebels* wie für die nationalen Gedichte der Serben. Und nun dieser Briefwechsel mit *Luden* über Volk, Vaterland und Patriotismus. Dort fasste er seine gewonnenen Erkenntnisse in die Worte: «*Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volkes mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle, über welche ich in jeglicher Weise hinwegzukommen suche, und in der Wissenschaft und Kunst habe ich die Schwingen gefunden, durch welche man sich darüber hinwegzuheben vermag, denn Wissenschaft und Kunst ge-*

hören der Welt an und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität.»

Es ist kein Wunder, dass der Schweizer Germanist, Autor und Weltbürger *Adolf Muschg* gleich zu Beginn seines Festvortrages auf der 72. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar im Mai 1991 mit dem Titel «Vom tragbaren Augenblick» diese Worte *Goethes* zitiert, die so ganz in unsere transnationale Horizonte ansteuernde Gegenwart passen. Die Äusserungen *Muschgs* über *Goethes* Schwierigkeit mit seiner nationalen Prägung und dessen Versuch, sich mit Hilfe der Kunst (und seiner eigensinnigen Beschäftigung mit den Wissenschaften) davon zu befreien, sind für unser Thema von entscheidender Bedeutung. *Goethe* gelangte auf diese Weise zu einer ihn bestimmenden und zugleich autonom machenden Zeitachse, die ihn über die Jahrhunderte hinweg zu einem Verbindungsmann der Völker, vor allem aber zu einem Vermittler zwischen den Epochen *par excellence* machte.

Schon vor Jahren hatte *Muschg* in einer Notiz über seinen deutschen Kollegen *Peter Wapnewski*, auf *Goethe* zielend, dieses Thema berührt. *Muschg* meinte damals, *Wapnewski* zeige, «*wie man über Minnesang aktuell schreibt und über Handke historisch: Dafür muss man sich nur, nach Goethes Wort, von dreitausend Jahren Rechenschaft geben können...*». Oder, wie es *Goethe* im Dritten Buch von «*Wilhelm Meisters Wanderjahren*» etwas altertümlicher und populärer formuliert: Was an uns Original ist, wird am besten erhalten und belobt, so meint er dort, wenn wir unsre Altvordern nicht aus dem Auge verlieren.



Angelika Kauffmann, *Die Komische und die Tragische Muse huldigen Goethe*, 1788. Feder in Schwarz, grau laviert, über Graphitskizze, 326 x 220 mm, London, The Victoria and Albert Museum.

Die bislang unveröffentlichte Ideenskizze zu der Titelillustration des achten Bandes der *Goethe-Schriften*, herausgegeben 1789, zeigt ursprünglich eine andere Gewichtung von Komödie und Tragödie. In der finalen Reinzeichnung werden dann die Positionen getauscht und damit der Tragödie mehr Gewicht eingeräumt. Amor spannt rechts den Bogen, ihm ist die Komödie zugewendet, während die Tragödie huldvoll zur Büste des Dichters aufblickt. Unverkennbar hat sich Kauffmann in der Haltung der Thalia zunächst auf den berühmten Musensarkophag besonnen, den sie damals im Museo Capitolino in Rom besichtigen konnte (heute Louvre). Die korrekten Attribute der Melpomene, der Tragischen Muse, nämlich Keule und Theatermaske, konnte sie den Musengemälden von Herkulaneum, publiziert in *Le Pitture antiche d'Ercolaneum*, entnehmen. Winckelmann gab ihr die letzte Sicherheit. In seinem Versuch einer Allegorie schreibt er, dass Melpomene «insgemein mit einer Keule gebildet wird, den Inhalt der Tragödien aus der Zeit der Helden vorzustellen, deren gewöhnliche Waffe eine Keule war». Die antike Gemme, die Winckelmann in seinen *Monumenti antichi inediti* von 1767 abbilden liess, hat unmittelbar auf Kauffmanns Entwurf zu einer Titelvignette zu eben jenem achten Band der *Goethe-Schriften* gewirkt. Die Muse der Tragödie mit Keule unterstützt nochmals die Bedeutung des Titelkupfers.

Man merkt gleich, dass sich in diesen Worten auch die Hoffnung andeutet, das Leben möge sich immer fortschreiben und damit zugleich die produktive Kraft des Selbst an die Späteren weitergeben, so dass sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft amalgamieren in einer Kette der unendlichen Zusammengehörigkeit und Befruchtung. In den letzten Jahren haben sich neben vielen anderen *Franz Zwilgmeyer* und *Rudolf zur Lippe*, beide ganz speziell auf *Goethe* ausgerichtet, mit dieser chronologischen Webkunst der Kultur beschäftigt. Der Adornoschüler *Prinz Rudolf zur Lippe*, 1937 geboren, schlägt in seinem Hauptwerk «Sinnenbewusstsein. Grund-

legung der anthropologischen Ästhetik» (1987) den Bogen von *Leonardo da Vinci* bis *Hugo Kükelhaus* und *Joseph Beuys*.

Goethes Kunstauffassung auf dem Weg zur Moderne

Auch wenn man *Goethes* Hinwendung zur Kunst unter die subjektive Trias «Wahrnehmungsvielfalt – Stimmung – Reflexion» stellt und dabei noch enger seine Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei als besonderes Beispiel auswählt, wie das im folgenden geschieht, führt uns das doch immer wieder vom Speziellen zum Allgemeinen. Es zeigt den ganzen *Goethe*, der als Künstler bis in unsere Zeit fortwirkt. Exemplarisch ist ein Werturteil von *Erich Trunz*: *Goethe* «nimmt die Methode der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts vorweg». In einer Epoche, in der seine Zeitgenossen zumeist die mehr quantitativen, darstellenden Aufzählungen von Daten, etwa über Genres, Motive oder Farben, bevorzugten, habe *Goethe* eine «Geschichte des Sehens» und eine solche der Landschaftsauffassungen im Zusammenhang mit der sich wandelnden Geistigkeit der Künstler herausgearbeitet.

Ein Beispiel für den Erfolg von *Goethes* Besuchen in den Kunstsammlungen findet sich in einem Artikel aus seiner reifen Epoche, den *Goethe* 1816 im «*Morgenblatt für gebildete Stände*» publiziert. Darin beschreibt er drei Landschaftsbilder des flämischen Meisters *Jakob van Ruysdael**. *Goethe* lobt die treffliche Arbeit, doch dann nennt er das Eigentliche: «Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, dass ihm ein hoher Preis gebühre...»

In diesem Aufsatz erwähnt *Goethe* auch die Bedeutung der Kopien, die sich in seinem Besitz befinden. An diesen Schatz, überhaupt an seine gesamte Graphik Sammlung muss erinnert werden, die schliesslich rund 2500 Zeichnungen sowie 6500 Kupferstiche umfasste. Mit diesem handwerklichen Material, auf das immer wieder sein Augenmerk gerichtet war, in abertausend Stunden, wusste *Goethe* meisterlich umzugehen, um eine seiner Hauptmissionen, die er sich selber gestellt hatte, zu erfüllen: Die Dichtung mit der Kunst und die Kunst mit der Dichtung zu verbinden. Das Wort, das

*Siehe dazu insbesondere *Sabine Schulze* (Hg.), *Goethe und die Kunst*, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1999.

in den «Maximen und Reflexionen» erschien, «*Denken ist interessanter als Wissen, aber nicht als Anschauen*» verstehen wir nun immer besser und können auch die Verbindung zu einer anderen Sentenz knüpfen: Wenn der Künstler mit der Welt und mit der Natur recht umgehe, so *Goethes* Meinung, dann entspringe ihm, «*nach welcher Seite hin man schaue*», Unendliches.

In alle seine Werke hat *Goethe* dieses Thema eingestreut. Und immer kommt er aufs Grundsätzliche zu sprechen. Auch feierte sein Freundeskreis lebhaft *Lessings* gerade erschienenenes Werk «Laokoon», weil – so *Goethe* – «*dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriss*». Als *Oeser* versucht, ihn in die Kunstgeschichte einzuführen, notiert *Goethe*: «*Aber auch diese Übungen brachten bei mir eine andere Wirkung hervor, als er im Sinne haben mochte. Die mancherlei Gegenstände, welche ich von den Künstlern behandelt sah, erweckten das poetische Talent in mir, und wie man ja wohl ein Kupfer zu einem Gedicht macht, so machte ich nun Gedichte zu den Kupfern und Zeichnungen.*» Auf diese Weise habe er sich daran gewöhnt, die Künste in Verbindung miteinander zu betrachten.

In seine Leipziger Zeit fällt auch ein besonders wichtiger Besuch der Dresdner Gemäldegalerie, die er wie ein «Heiligtum» betrat. Das Feierliche übermannt ihn. Schliesslich die Notiz: «*Hier fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause...*» *Goethe* steigerte sich in diesen Tagen so in die Bilderwelt hinein, dass er abends in sein Quartier heimgekehrt, die Wohnung seines Schusters in ihrer dämmerigen Farbigkeit wie das Werk eines Malers zu betrachten begann: «*... ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen*».

Das alles war Vorspiel. Der Quantensprung gelang ihm mit seinen italienischen Aufenthalten, die im September 1786 mit seiner heimlichen Abreise aus Karlsbad Richtung Süden begannen und ihn über München und den Brenner in das Land brachte, das ihm den Ausruf entlockte: «*Auch ich in Arkadien!*»

Im Juni 1788 trifft *Goethe* wieder, aus Italien kommend, in Weimar ein. Vorher, am 17. März, hatte er an Herzog *Carl August* aus Rom einen Brief geschrieben, der gipfelte in der Bemerkung: «*Ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiederge-*

funden; aber als was? – als Künstler!» Auf die Eindrücke, die *Goethe* in dieser Zeit gesammelt hatte, können wir hier nicht in ihrer Gesamtheit eingehen. Es wäre eine Wiederholung seines 500-Seiten-Werkes.

In unserem Zusammenhang sind die Begegnungen mit den drei deutschen Malern *Johann Heinrich Tischbein*, dem zwölf Jahre älteren *Jakob Philipp Hackert* und dem jungen Landschaftler *Christoph Heinrich Knip* von besonderer Bedeutung. In Rom wohnte *Goethe* zunächst bei *Tischbein*, der ihn später nach Neapel und nach anderen Orten im südlichen Italien begleitete. Wichtiger wurde die Freundschaft mit dem Landschaftsmaler *Hackert*, die im Februar 1787 begann. Unter seiner Anleitung fertigte *Goethe* viele landschaftliche Zeichnungen an.

Ein noch grösseres Gewicht hatte die Begegnung *Goethes* freilich mit den in Rom befindlichen Gemälden zweier Landschaftsmaler aus der Anfangszeit dieses Genres: *Gaspard Poussin* (1615–1675) und *Claude Lorrain* (1600–1682), der zwar aus Lothringen stammte, aber ein «Römer» wurde und auch dort als einer der einflussreichsten Landschaftsmaler der Zeit sein Leben beendete. Für *Goethe* wurde *Claude Lorrain* das grosse Erlebnis, von dem er hinfort nicht loskam.

Anderthalb Jahrhunderte vor *Goethe* geboren, ging von ihm eine Entwicklung aus, die über *Goethes* Beschäftigung mit ihm und mit *Rubens*, wie wir noch sehen werden, bis zur Moderne führt. Eine Linie der Weitergabe von Eindrücken und Empfindungen, die ihresgleichen sucht. In der «Italienischen Reise» vermerkt *Goethe* unter dem 27. Juni 1787: «*Ich war mit Hackert in der <Galerie Colonna>, wo Poussins, Claudes, Salvatore Rosas Arbeiten zusammen hängen. Er sagte mir viel Gutes und gründlich Gedachtes über diese Bilder (...)* Wenn man nun gleich wieder die Natur ansehen und wieder finden und lesen kann, was jene gefunden und mehr oder weniger nachgeahmt haben, das muss die Seele erweitern, reinigen und ihr zuletzt den höchsten anschauenden Begriff von Natur und Kunst geben. Ich will auch nicht mehr ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger Begriff ist.» – Einsichten einer bemerkenswerten Reife.

Schon unter dem 3. April 1787 hatte er geschrieben: «*Mit keinem Worte ist die dun-*

«Eine
Vergleichung
des deutschen
Volkes mit
anderen
Völkern erregt
uns peinliche
Gefühle,
und in der
Wissenschaft
und Kunst
habe ich die
Schwingen
gefunden,
durch welche
man sich
darüber
hinwegzuheben
vermag, denn
vor ihnen
verschwinden
die Schranken
der Nationalität.»

stige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfahren. Die Reinheit der Konturen, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun verstehe ich erst die Claude Lorrains...»

Als Goethe Rom verliess, schenkte man ihm eine Sammlung von Radierungen dieses Meisters. «Sie sind unschätzbar, wie alles von seiner Hand», schrieb er an Carl August. Mit seinen zarten, aber bestimmten Landschaften blieb Claude Lorrain sein Liebling, ohne Unterbrechung. In seiner Korrespondenz finden sich immer wieder Hinweise auf diesen Maler. Und natürlich in seinen Fragmenten über die Landschaftsmalerei. Berühmt die Stelle: «Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.» Schliesslich im Teil IV der Fragmente zusammenfassend: «Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, dass er ans Letzte einer freien Kunstäusserung in diesem Fache gelangt...»

Neben Claude Lorrain begeistert sich Goethe für die Landschaften des flämischen Malers Peter Paul Rubens (1577–1640), über den Goethe in der essayistischen Notiz «Antik und Modern» (1818) schrieb: Sehen wir «die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineintut! Auch er ist kein Erdgeborener; man schaue die grosse Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des 14ten und 15ten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des 16ten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird».

Dabei sieht Goethe in diesem universalen Genie noch Zusätzliches. Das wird im Nachwort zu Goethes «Schriften zur Kunst» in der dtv-Gesamtausgabe (München 1962) betont. Das Erfinderische des Künstlers lasse diesen zu einer «innerlichen Wahrheit» gelangen. Da wird man an das Wort Paul Cézannes: «Genauigkeit ist nicht Wahrheit» erinnert. Um diese Einsicht geht es in den Gesprächen zwischen Goethe und Eckermann am 11. und 18. April 1827, fünf Jahre vor Goethes Tod.

Dort bittet Goethe seinen Partner, das Rubenssche Gemälde «Heimkehr von der Ernte» zu interpretieren. Mit höchster pädagogischer Kunst wird dieser von Goethe zu der Erkenntnis geführt, dass Rubens in seinem Bilde mit Licht und

Schatten sehr frei umgeht, weil er die nach Hause gehenden Schnitter unbedingt ins helle Licht rücken will. Was Eckermann zunächst als Mangel des Malers ansieht, erkennt er bald unter Goethes Anleitung als die Abstraktion eines Genies, ganz ähnlich wie Claude Lorrain so vieles, besonders bei seiner «Lichtmalerei» und der Behandlung des Wassers, genialisch die Natur «übersteigend» (ich wage nicht zu sagen, die Natur beherrschend) «erfunden» hat.

Nicht verwunderlich, dass wir in Band 9 der Propyläen Kunstgeschichte noch einmal über Lorrain lesen: «Seine Bilder sind in Licht gebadet. Ohne dieses milde, manchmal warme, meist aber kühle Licht würden sie blind sein, und viel von dem, was an diesen Gemälden mit Recht als Poesie gerühmt wird, ginge verloren.» Und noch entschiedener: Er, der als Zeichner so gern mit dem vollen Tuschpinsel oder nur mit zwei Sepiatönen einen erstaunlichen Eindruck von Weite, atmen-der Ruhe oder mächtiger Spannung herzauberte, habe nicht die direkte Wirkung von Sonne oder Mond benötigt, sondern arbeitete mit einer «einheitlichen Lichthaut», die der Mensch als eine neue Wirklichkeit erlebt. So war es auch bei dem «alchemistischen Verhältnis» Lorrains zum Wasser.

Davon liess sich Goethe auf seine eigene Manier berühren, wenn wir an sein ewiges magisches Ringen mit dem Wasser in seinen Werken denken. Das geht vom «Werther» über das Gedicht «Der Fischer» mit seiner Sequenz «Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll...», und seine Gedanken zum Seelengedicht des Gestaltwandels im «Gesang der Geister über den Wassern» bis zum Sonett «Mächtiges Überraschen»: «Die Welle sprüht, und staunt zurück und weicht...»

Die Rezeption Goethes im 20. Jahrhundert – Das Beispiel Paul Klee

Die Freiheiten des Künstlers, die Goethe nur andeutet, machen sich immer selbständiger. Doch gerade dadurch konstituieren sich neue Verbindungen unserer Epoche zu der Denkarbeit Goethes, ob wir nun Thomas Mann, Ernst Barlach oder Paul

EUROPAS GRIECHENLAND

Im Gebirge trotzst alles
Urtiefes
Göttergewärtiges Schweigen
In den Dörfern
Kennt das kalkige Weiss
Keinen Makel

Milde ist's nicht
Was ich hier
Im Herzen der Griechen erfuhr
Dornengebüsch Sand Fels –
Und der Spiegel der See

Alles ist gross
Selbst der Trennstrich des Meeres
Ist wie ein Schwert
Das den gordischen Knoten
Zerteilt

Nur das Licht
Ist von feiner Natur
Und die Kunst?
Sie atmet dem nach
Vollendet
Ist alles.

Walter Hildebrandt

Klee als Beispiele nehmen. *Thomas Mann*, der sich ausdrücklich und vielfältig in der Nachfolge *Goethes* sah, und der japanischen Jugend 1932 in einer *Goethe-Studie* das schöne Wort von der Weltfähigkeit anempfiehlt. *Ernst Barlach*, der sich früh von *Goethes* «Faust» beeindruckt liess, *Goethe* 1904 eine barlach-typische Keramik «Ruhender junger Goethe» widmete und 1923 als Höhepunkt seiner Annäherung an die dämonisch-übersinnlichen Dimensionen in *Goethes* Werk den Walpurgisnacht-Zyklus mit 20 Holzschnitten herausbrachte.

Schliesslich *Paul Klee* und seine Verbindungen zu *Goethe*. Diese Wahlverwandtschaft ist zu vergleichen mit der *Goethes* zu *Claude Lorrain*. Da ging es ja auch nicht nur um virtuose Kunstfertigkeiten von Licht und Wasser, Bäumen und Baumgruppen, sondern um spirituelle Antworten, wie *Goethes* Reaktionen in Wandrers Nachtlied «Über allen Gipfeln ist Ruh...». *Theodor Adorno* ging so weit, dieses Gedicht – seinen existentiellen Ernst in der Verquickung von Natur, der Nähe zum grossen Schweigen und metaphysischem Menschenschicksal vor Augen – als «un-erreichliches Beispiel authentischer Landschaftsdarstellung» zu bezeichnen.

Doch jeder tritt zurück hinter *Paul Klee* und seinen inneren Dialogen mit *Goethe*. Da eröffnet sich ein tiefgründiges Feld. Zu dem soll hier mit Hilfe von *Klees* «Tagebüchern», der Schrift von *Christa Lichtenstein* «Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre *Goethes*. Von Philipp Runge bis Joseph Beuys» (1990) und den Inspirationen des Gestaltpsychologen *Viktor von Weizsäcker* ein Zugang gefunden werden.

In Anknüpfung an *Goethes* Begriffe der «anschauenden Urteilskraft» und des «gegenständlichen Denkens» hat *Weizsäcker* in seinem Buch «Gestalt und Zeit» (1960) den goethenahen Doppelbegriff der Nomophilie der Sinneswahrnehmung und der Eidophilie des Denkens eingeführt. Oder noch kürzer: «Wie also die Wahrnehmung zum Denken strebt, so das Denken zur

.....
Klee verstand
seine eigenen
Schöpfungen
als einen
eng mit der
Naturgeschichte
verbundenen
«weiterführenden
geistigen
Akt».
.....

Wahrnehmung.» Das kennzeichnet auch das malerische und denkerische Werk *Paul Klees*, dem *Christa Lichtenstein* ein langes Kapitel widmet und daran erinnert, dass der Kunsthistoriker *Werner Haftmann* in seiner Schrift «Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens» (1950) zum ersten Mal *Klees* gedankliche Nähe zu *Goethes* morphologischer Methode aufgezeigt hat. Als hochgegriffene, zentrale Maxime *Klees* werden dort seine Worte zitiert: «Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig: sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.» Dem entspricht, dass *Klee* seine eigenen Schöpfungen als einen eng mit der Naturgeschichte verbundenen «weiterführenden geistigen Akt» verstand.

Das Wort vom «Schöpfungsgleichnis» hat *Klee* erstmals 1916 formuliert. Von da ab wird es für ihn massgebend. *Klees* Landschaftsstudie «Wald-Ende», ein eindrucksvolles Ölbild, benutzt *Christa Lichtenstein*, um zu zeigen, wie *Klee* seine Bemühungen von einer «morphologischen Betrachtungsweise» zu einer «Ausdruckskunst» weitergeführt hat. Auch schildert sie, wie *Klee* *Goethes* Gedicht «Gesang der Geister über den Wassern» berührt auf sein Malen übertrug.

Wenn sich *Klee* mit *Goethe* befasste, ging es ihm in der Regel ums Ganze. «An der pantheistischen Ehrfurcht kann man sich wohl stärken. Zur Genussfähigkeit stärken einmal ganz sicher», schreibt *Klee* («Tagebücher», S. 81). Symbolisch, dass er das mit 22 Jahren im Jahre 1901 auf seiner Italienreise in Rom festhielt. Da wird schon früh die enge doppelte Bruderschaft zu *Goethe* über die Zeiten hinweg deutlich. Das ging bis zum Ende seines Lebens weiter, wenn wir daran denken, wie der Maler noch die Worte für seine Grabplatte formulierte, die dann nach dem 29. Juni 1940 sein Grab schmücken sollten. (Tagebücher, S. 427). Diese Aktion kann nur als eine spirituelle Weiterführung *Goethescher* Gedanken in den kosmisch-transzendenten Ewigkeitsraum hinein gedeutet werden:

DIESSEITIG BIN ICH GAR NICHT FASSBAR
DENN ICH WOHNE GRAD SO GUT BEI DEN TOTEN
WIE BEI DEN UNGEBORENEN
ETWAS NÄHER DER SCHÖPFUNG ALS ÜBLICH ♦

«KEINEN FROSTIGEREN GESELLEN GIBT ES AUF GOTTES ERDBODEN»

Notizen zu Goethes *Negativa*

Heinz Ludwig Arnold, geboren 1940 in Essen, lebt als freiberuflicher Publizist in Göttingen: seit 1963 Herausgeber der Zeitschrift für Literatur *TEXT + KRITIK*, seit 1978 des Kritischen Lexikons zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG) und seit 1983 des Kritischen Lexikons zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KLGf). Seit 1995 Honorarprofessor an der Universität Göttingen. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Literatur. Zuletzt erschienen: «Die deutsche Literatur seit 1945. Seelenarbeiten 1978–1983» (Hg. 1998). «Querfahrt mit Friedrich Dürrenmatt. Aufsätze und Vorträge», (1998). «Die deutsche Literatur seit 1945. Letzte Welten 1984–1989» (Hg., 1999). «Einigkeit und aus Ruinen. Eine deutsche Anthologie» (Hg. 1999).

Johann Wolfgang von Goethe ist der Inbegriff deutscher Kultur, deshalb tragen die ausländischen deutschen Kulturinstitute seinen Namen. Viele seiner nachgeborenen Schriftstellerkollegen haben ihn imitiert; nicht nur in Vers und Prosa, sondern vor allem im Habit, in ihrer stilisierenden Imagination seines gelebten Dichtertums: in diesem Jahrhundert gewiss Gerhart Hauptmann, Thomas Mann und zuletzt Ernst Jünger. Thomas Mann hat dem «Dichturfürsten» mit seiner «Lotte in Weimar» allerdings ein ironisches Denkmal gesetzt, und sich dabei wohl auch selbst ein wenig beobachtet. Er lässt Lotte am Ende ihres Besuchs beim alten Goethe bilanzieren: «So sehr wohl und behaglich war mir's nicht eben in deiner Wirklichkeit, in deinem Kunsthaus und Lebenskreis, es war eher eine Beklemmung, eine Apprehension damit, das lass mich gestehen, denn allzusehr riecht es nach Opfer in deiner Nähe.»

Aber nicht nach «Weihrauch» rieche es, fährt Lotte fort, sondern «nach «Menschenopfern» (...) sieh's leider aus in deinem Umkreis, es ist ja beinahe wie ein Schlachtfeld und wie in eines bösen Kaisers Reich. (...) Ach, es ist wundervoll, ein Opfer bringen, jedoch ein bittres Los, ein Opfer sein!»

Was Thomas Mann Lotte erkennen lässt, dass nämlich all diese Opfer Goethes nichts anderes seien als Opfer seiner Grösse, das haben schon andere artikuliert. So nannte Jean Paul Goethe den «Montblanc unserer Literatur – keinen frostigeren Gesellen gibt es auf Gottes Erdboden». Und von Friedrich Nicolai ist der Satz über Goethe überliefert: «Der Kerl ist ein Genie, aber das Genie ist ein schlechter Nachbar.»

Es verwundert deshalb nicht sonderlich, wenn zum 250. Geburtstag dieses Genies nicht nur seine Grösse gefeiert wird, sondern auch die Schatten zur Sprache kommen, die solche Grösse wirft.

Einer, der mit literarischer Leichenfledderei unrühmlich bekannt wurde und das polemische Fleddern auch an noch lebenden Figuren des Literaturbetriebs gern erprobt, hat, herb und bildlich gesprochen: die Leichen, die da im Keller am Weimarer Frauenplan vergraben sind, ausgegraben und seziiert – Tilman Jens führt in einer flotten Schrift «Goethe und seine Opfer»

vor. Die Strecke dieser Opfer – Goethe wurde bekanntlich 82 Jahre alt – ist lang.

Auf dieser Strecke blieben bereits zu Beginn seiner Karriere in Weimar einige alte Freunde – Weimar, das war sein Revier, da wurde jegliche Konkurrenz vehement weggebissen: zum Beispiel Jakob Michael Reinhold Lenz, der dem aufstrebenden Herrn Minister in Weimar nicht mehr gut genug war für seine vornehme neue Entourage; oder Maximilian Klinger, einst sein mitstürmender und drängender Bruder im revolutionären Geiste, der nun auch nicht mehr ins höfische Bild passte; oder Johann Heinrich Merck, der ihn schon früh finanziell über Wasser gehalten hatte und für den er, als Merck später selbst in Not geriet und einiger Zuwendung bedurfte, keinen Taler übrig hatte. Und nicht mal ein Wort mehr.

Goethe hat auf sie gesetzt, solange sie seinem Treiben und seinen Geschäften nützlich waren. Dann hat er sie vergessen, verdrängt. Die Formel solchen lebenslangen Verhaltens hat er dem Kanzler Friedrich von Müller am 6. Dezember 1825 anvertraut: «Die Geschäfte müssen abstrakt, nicht menschlich mit Neigung oder Abneigung, Leidenschaft, Gunst (...) behandelt werden, (...) keine Vorwürfe über Vergangenes, nun doch nicht zu Änderndes (...) wie könnte man leben, wenn man nicht jeden

Tilman Jens, *Goethe und seine Opfer*, Patmos Verlag, Düsseldorf 1999.

W. Daniel Wilson, *Das Goethe-Tabu*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1998.

Abend sich und andern ein Absolutorium erteilte.»

Nach diesem Muster hat er alle seine dienstbaren Geister behandelt: von der Köchin *Charlotte Hoyer* über die Diener *Johann David Eisfeld*, *Philipp Friedrich Seidel*, *Carl Christian John* und *Carl Wilhelm Stadelmann* bis hin zu, natürlich, *Eckermann*, dessen Beziehung zu *Goethe* *Tilman Jens* so beschreibt: «Keinen zweiten hat Goethe so beharrlich ausgenommen wie Johann Peter Eckermann. So konsequent abgerichtet.» Er weiss: Dieser Mann aus ärmlichen Verhältnissen wird aufschauen zu ihm, dem Staatsdichter. Er braucht schliesslich eine Hilfskraft, die seine Werke letzter Hand durchsieht. Verleger *Cotta* wird nach langer Verhandlung das Werk mit über 100 000 Talern entlohnen. *Goethe* weiss nun seinen Marktwert. Dem Assistenten aber will er keinen Groschen zahlen. «Bei Tische teilt er manches mit mir, und gibt mir von seinem Teller», jauchzt *Eckermann* 1824 in einem Brief an seine Verlobte *Johanne Bertram*. Wer so schreibt, ist ein ideales Opfer. Der lässt sich schinden. Skrupel kennt *Goethe* nicht. Schon 1805 hat er im Rahmen seiner Mittwochsgesellschaft einen, so *Henriette von Knebel*, «hübschen Vortrag» über die «Elastizität der Moral» gehalten. – *Goethe* handelte mit System.

Verleugnung der Familie

Aber auch Familie und Verwandtschaft waren eingespannt, in das «System Goethe»: Die Schwester *Cornelia* hat er tyrannisiert, bis sie ihm in eine kurze unglückliche Ehe entrann, was er ihr nie verzieh: Noch in «Dichtung und Wahrheit» hat er es ihr heimgezahlt mit bösen Worten über ihre angebliche Hässlichkeit. Den Sohn *August Walter* hat er sich als Werkzeug seiner Interessen zugerichtet und ihm mit *Ottilie* eine Schwiegertochter verpasst, die nach *Christiane* und *Augusts* Tod sein Haus versorgte. Selbst *Christiane*, die er nach achtzehnjährigem, zuerst leidenschaftlichem, dann immerhin noch liebevollem Konkubinat heiratete, wurde nach der Hochzeit ausschliesslich zur blossen Verwalterin seiner häuslichen Geschäfte, während er sich jüngeren Damen zuwandte; und als sie auf den Tod lag und starb, wachte er weder an ihrem Krankenbett noch begleitete er ihren Sarg zum Grabe. Aber auch die vier Kinder, die *Christiane* ihm nach *August* noch gebo-



Angelika Kauffmann, Bildnis Johann Gottfried Herder, 1791. Öl auf Leinwand, 637 x 521 mm, Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum.

Während seiner Italienreise vom August 1788 bis Juni 1789 entwickelte Herder (Mohrungen 1744–1803 Weimar) eine sehr innige, vom Empfindsamkeitskult geprägte Freundschaft mit Angelika Kauffmann. Sie sei von «holder Schüchternheit, demüthiger Engelsklarheit und Unschuld», so Herder. Er verehrte die Künstlerin als «vielleicht die kultivierteste Frau in Europa». Der rege Briefwechsel mit seiner Frau *Karoline*, geb. *Flachsmann*, diente dazu, sie über die Entfernung hinweg in den Freundschaftskult einzubeziehen. Am 27. Februar 1789 berichtet er von Kauffmanns Plan zu einem Porträt, das als «Pendant von Goethe, den sie auch gemalt hat», dienen soll. Tatsächlich ist Kauffmanns Herder-Porträt ganz bewusst als Dialog-Bild zu dem von Goethe (siehe Titelblatt) angelegt worden. Würden sie wieder einmal nebeneinanderhängen, Goethe links, Herder rechts, so wären sie einander zugewendet und bezögen den Betrachter in die Zwiesprache mit ein. Wie Goethe ist auch Herder etwas verjüngt und geschönt dargestellt.

ren hat und die alle kaum einige Tage alt wurden, finden im gesamten Werk keine Erwähnung. *Goethe* floh die Erscheinung des Todes, wo immer er konnte – sich selbst hat er kaum zu überwinden vermocht, um anderen zu dienen.

So pflegte er auch zu den Kollegen, *Wieland* und *Schiller* etwa, bloss diplomatische Freundschaften. *Herders* unabhängigen Geist hat er im Dienste des Herzogs gebrochen. Mit jungen Autoren wie *Hölderlin* und *Kleist* ging er distanziert, ja ver-

ächtlich um. Er verstand ihre neuen Töne nicht – die theatralischen Schmonzetten eines *Kotzebue* waren ihm lieber, denn sie konnten ihm nicht gefährlich werden.

Es waren auch die Töne einer neuen Zeit, die ihm unheimlich war, die er nicht mochte. Und schon gar nicht jene revolutionären Klänge, die nach 1789 aus Paris herüberschallten. Sie infizierten nicht nur die Intellektuellen, die in Weimar lebten, sondern auch die Professorenschaft in Jena, und deren Studenten. Und als mit dem Kriege zwischen den europäischen Monarchien und der französischen Republik deren Ideen näherrückten, gab es Unruhe auch in der Bevölkerung, die das patriarchalische Regiment des Weimarer Fürsten nicht abschütteln, aber doch etwas lockern wollte. Was wiederum eine ganze Maschinerie an Spitzelei und Repression in Gang setzte, an denen auch der Dichturfürst *Goethe* als Mitglied des Geheimen Consiliums nicht unmassgeblich beteiligt war. Er hat sie sogar ziemlich rabiat betrieben, worunter namentlich einige Jenaer Professoren zu leiden hatten. Zum Beispiel der junge Philosoph *Johann Gottlieb Fichte*, der 1799 von Jenas Universität verbannt wurde und nach Berlin ging, freilich erst, nachdem er sich den revolutionären und demokratischen Schneid hatte abkaufen lassen. Oder der Jurist *Gottlieb Hufeland*, der schon deshalb unliebsam auffiel, weil er eine Vorlesung über die neue französische Verfassung hielt, dann aber, eingeschüchtert, sich dem «Wunsch» des Herzogs fügte und nun selbst zum Verteidiger der Zensur wurde. Ähnlich erging es dem Philosophen und Theologen *Carl Christian Ehrhard Schmid* und dem Mediziner *Christian Gottfried Gruner*, die als politisch freidenkende Professoren nach Jena berufen wurden, um der Universität einen liberalen Anstrich zu geben, denen dann aber untersagt wurde, politische Themen öffentlich zu artikulieren. Noch Jahre später, 1816, als der berühmte Naturforscher *Lorenz Oken*, ein späterer Lehrer *Georg Büchners*, in seiner Zeitschrift «*Isis*» gegen Zensur und Spitzelei opponierte, schlug *Goethe* in einem Gutachten vor, die nur zögernd und in engen Grenzen gewährte «Pressfreiheit» und am besten auch gleich die aufmüpfige Zeitschrift zu kassieren.

Schon vor einigen Jahren hat sich der amerikanische Germanist *W. Daniel Wil-*

.....
 Auch die vier
 Kinder, die
 alle kaum
 einige Tage alt
 wurden, finden
 im gesamten
 Werk keine
 Erwähnung.
 Goethe floh
 die Erscheinung
 des Todes,
 wo immer
 er konnte.

.....
 Das
 durch die
 Goetheforschung
 geisternde
 Urteil, der
 politische und
 soziale Geist
 im klassischen
 Weimar sei
 liberal
 gewesen,
 ist falsch,
 beruht auf
 Legendenbildung.

son im beschriebenen Sinne kritisch über die Intellektuellen und die Macht im klassischen Weimar, und insbesondere über *Goethes* Wirken als Geheimer Rat, geäussert. In seinem jüngst erschienenen Buch «Das Goethe-Tabu. Protest und Menschenrechte im klassischen Weimar» nun belegt er auf vielen Feldern seine damalige Behauptung: Das durch die *Goethe*-Forschung geisternde Urteil, der politische und soziale Geist im klassischen Weimar sei liberal gewesen, ist falsch, beruht auf Legendenbildung. Tatsache ist: «Die Intellektuellen erkaufte(n) (mässige) wirtschaftliche und soziale Reformen durch die Preisgabe politischer Freiheit – ein Modell, das sich bis in unser Jahrhundert verheerend ausgewirkt hat. (...) Und gerade die normative Dichterfigur *Goethe* schützt das Tabu um den absolutistischen Staat: Da er an der Herrschaft teilnimmt, möchten die Forscher nicht so genau nach möglicher Opposition gegen diese Herrschaft fragen.»

28. August 1945

Diese, wenn man so will, späte Opposition kommt nun, zum 250. Geburtstag *Goethes* und zum 50. Geburtstag des neuen, wieder gesamten deutschen Staates, in *Tilman Jens'* polemischem Buch überaus zeitgemäss zu Wort – als Erinnerung einer sehr deutschen Ambivalenz: «Frankfurt am Main, 28. August 1945, des Klassikers erster Nachkriegsgeburtstag. Ernst Beutler, Direktor des Freien Deutschen Hochstifts, erklärt in festlich-zeitentrückter Rede, *Goethe* zeuge «von dem Edelsten und Schönsten», dessen deutscher Geist fähig gewesen ist». Das war in beklemmender Weise zutreffend, wenn auch anders als vom Festredner intendiert. Deutsche Geister hatten die Welt in Schutt und Asche gelegt, eine ganze Kultur nahezu ausgerottet. Der Schrecken war an *Goethes* Ehrentag gerade einmal vier Monate vorüber; doch schon wurden überall kleine Schlussstriche gezogen. Wohin man auch schaute: leuchtend weisse Westen. Nirgendwo Täter, nur hier und dort ein paar verirrte Mitläufer.

Wie noch hatte *Goethe* 120 Jahre zuvor gesagt? «Keine Vorwürfe über Vergangenes, nun doch nicht zu Änderndes. Jeder Tag bestehe für sich; wie könnte man leben, wenn man nicht jeden Abend sich und anderen ein Absolutorium erteilte?» ♦

Michael Wirth

«KEINE LIEBSCHAFT WAR ES NICHT»

Goethe und Ulrike von Levetzow

Ans Heiraten dachte der Geheime Rat Johann Wolfgang von Goethe wahrlich nicht, als er 71jährig, im Sommer 1821, wieder einmal nach Böhmen fuhr, ans Kuren allerdings auch nicht. Den täglichen Gläsern Wasser zwar nicht abgeneigt, genoss er – wie er seinem Arzt Rehbein schrieb – nicht ganz ohne Schadenfreude, als habe er dem wohlmeinenden Freund ein Schnippchen geschlagen, das «angenehme Leben» und den «Umgang mit liebenswürdigen Personen».

Der 71jährige ist auf dem Höhepunkt seiner gesellschaftlichen Anerkennung. Seine Titelsammlung – beachtlich: grossherzogliches sächsisches Grosskreuz, weimarerischer wirklicher Geheimer Rat und Staatsminister, und für den Frack lagen je nach Bedarf noch andere Gross-, Komtur-, Ritter- und Offizierskreuze in der Reiseschatulle. Die Kunde von *Goethes* Anwesenheit in Marienbad macht ihn umgehend zum Mittelpunkt der Konversation auf den Promenaden und den Terrassen der Cafés. Doch es dauert nicht lange, und man erzählt sich unter vorgehaltener Hand: Der Geheime Rat sei in Begleitung einer jungen Dame gesehen worden, am Brunnen, im Kurpark, selbst in der Umgebung Marienbads. Von adeligem Geblüt sei die junge Dame, und man beobachtet ihn sogar, wie er sichtlich seinen Schritt beschleunigt, sobald er ihre Stimme in den Gässchen des Ortes hört. Trotz aller Discretion, die der Dichter an den Tag legt – der Sekretär, dem er seine Tagebuchaufzeichnungen diktiert, muss die Stellen, wo ihr Name erscheint, freilassen, und *Goethe* setzt ihn beim Korrekturlesen eigenhändig ein –, verbreitet sich der Name der Glücklichen wie ein Lauffeuer: *Ulrike – Ulrike von Levetzow*, 17 Jahre alte Tochter der *Amalie von Levetzow*, einer langjährigen Freundin *Goethes*, die im gleichen Haus, beim Grafen *von Klebelsberg*, wohnt, mit zwei weiteren Töchtern, *Amalie* und *Berta*.

Ulrike, eben aus dem Strassburger Pensionat gekommen, musste von der Mutter über Werk und Rang des alten Herrn aufgeklärt werden. Nicht ohne dass diese ihr die Fürsorge für die Excellenz ans Herz legt. *Ulrike* leistet *Goethe* bei seinen Morgenspaziergängen Gesellschaft und ver-

plaudert Abende mit ihm auf einer Bank vor dem Hause oder lädt ihn zu Pfänderspielen mit der Mutter und den Schwestern ein. *Goethe* scheint sichtlich verjüngt, geht ganz aus sich heraus: Als entspränge er dem Jungbrunnen, improvisiert er Tanzschritte, wenn sich Graf *von Klebelsdorf* ans Klavier setzt. Auf dem Ball im Hause des Wiener Bankiers *von Geymüller* tanzen die beiden bis nach Mitternacht. *Goethe* verliert alle Scheu und geniesst sichtlich mit *Ulrike* das luxuriöse, abendliche Treiben in Marienbad.

Ulrikes Elsässer Akzent lässt wehmütige Erinnerungen in dem alten Mann aufsteigen: Strassburg, Sesenheim. Dann lässt sich *Goethe* schnell wieder fangen von *Ulrikes* Jugendlichkeit, ihrer Offenheit. Kaum ein Tag, an dem er ihr nicht weltmännisch galant, eine Aufmerksamkeit überreicht – nicht ohne ein paar Verse hinzuzufügen: die «Wanderjahre», gerade frisch aus der Druckerpresse gekommen, dann Blumen, Schokolade, die er extra aus Wien kommen lässt. *Goethe* schlüpft in die Rolle des Lehrers in mineralogischen Angelegenheiten und amüsiert sich, wenn *Ulrike* ihn kaum versteht: «*Augite, mein zierliches Fräulein, sind Calcium-Magnesiumsilicate, die ich oft in der Karlsbader Gegend fand und von denen die schönsten der geschätzte Herr Huss in Eger zu finden wusste.*» Die «Lehrjahre» erzählt er ihr in einer gleichsam entschärften Version. Was ahnt *Ulrike*? Spielt sie ihre Naivität der Öffentlichkeit und *Goethe* nur zu ihrem Schutz vor?

Metternich wird informiert

Im Frühling des folgenden Jahres kann es *Goethe* gar nicht abwarten, wieder nach



Angelika Kauffmann, *Iphigenie, Orest und Pylades*, 1787. Schwarze Kreide mit weisser Kreide gehöht, 290 x 360 mm, Düsseldorf, Goethe-Museum. Anton und Katharina-Kippenberg-Stiftung, Inv.Nr. KK 310.

Orest strandet auf der Insel des Thoas, wo seine Schwester Iphigenie als Priesterin gefangen gehalten wird. Iphigenie erkennt ihren Bruder, der im Wahn glaubt, in den Hades eingegangen zu sein. Als Iphigenie und sein Freund Pylades zu ihm treten, fragt er sie: «Seid ihr auch schon herabgekommen?» Pylades entgegnet ihm: «Erkennst du uns und diesen heil'gen Hain / Und dieses Licht, das nicht den Toten leuchtet? / Fühlst du den Arm des Freundes und der Schwester, / Die dich noch fest, noch lebend halten? Fass, / Uns kräftig an: wir sind nicht leere Schatten.»

Iphigenie, die eigentliche Heldin des Dramas, verkörpert Goethes Ideal des edlen Menschen. Kauffmann erkannte jene Grundhaltung Goethes und griff für ihre Zeichnung mit sicherem Gespür die «Achse des Stückes» (Goethe) heraus. Es ist jener «fruchtbare Augenblick» zwischen Schuld, Opferung, Tod auf der einen Seite und Läuterung und Freiheit auf der anderen, welcher der Darstellung die eigentliche Spannung verleiht. Orest erscheint hier in einer Scheidewegssituation im Schema des Herkules zwischen Tugend und Laster.

Marienbad zu fahren. «*Es geht mir schlecht, denn ich bin weder verliebt*», klagt er im Mai gegenüber *Julie von Egloffstein*, «*noch liebt mich jemand*». Glaubwürdig klingt das nicht – eher verdächtig. *Goethe* erfährt zu seiner grossen Freude, dass die *Levetzows* in diesem Jahr bereits Mitte Juni das Klebelbergische Haus in Marienbad beziehen werden. Bereits am 19. Juni, eineinhalb Monate früher als im Vorjahr, trifft er wieder in Marienbad ein. Man wohnt wie gehabt: der Geheimrat im ersten Stock, *Ulrike* mit ihrer Familie im Rez-de-Chaussée. Bald jeden Abend Tanz und Bälle, Spiele bei «*der Familie*», «*in Gesellschaft*», mit «*den Mädchen*», wie er nach Weimar schreibt. «*Die Gesellschaft ist sehr gut, man kann sagen glänzend. Wöchentlich werden Bälle gegeben, und zu ernsterer Unterhaltung*

.....
Grossherzog
Carl August
wirft seinen
Namen zu
Goethes
Gunsten in die
Waagschale.
.....

fehlt es nicht an gereiften Diplomaten und sonst erfahrenen Weltmenschen.» Nicht einmal fällt der Name *Ulrike* in *Goethes* Korrespondenz. Aber in Weimar weiss man Bescheid: Man tuschelt von Heiratsplänen in den Kreisen der *Charlotte von Schiller* und *Caroline von Humboldt*. Pater *Zaupers* Tagebuchnotizen sind eindeutig. Die Polizei schreibt es an *Metternich*. Im Bericht des Oberpolizeirats *Ignaz Kopfenberger* klingt es sehr verständnisvoll: «*Die Abende verbringt der Geheimrath von Goethe grösstenteils in Gesellschaft der Familie Levetzow, und er scheint vorzüglich an der Seite des Fräuleins Ulrike von Levetzow, die ihn entweder mit Gesang oder einigen scherzhaften Gesprächen unterhält, wenigstens für einige Augenblicke die Unbilden vergessen, welche er durch die verunglückte Heirat mit seiner*

ehemaligen, unter dem Namen *Vulpius* bekannten, Wirthschafterin zu dulden hat.»

10 000 Taler Pension, falls Goethe heiratet

Goethe allerdings hält sich zurück. *Ulrikes* Mutter gesteht er, er wüsche noch einen Sohn zu haben, denn dieser müsste dann «*Ulrikes Gatte werden*». Und er fügt noch hinzu: «Für *Ulrike* habe ich eine grosse und väterliche Liebe und würde sie ganz in meinem Sinne ausbilden.» Er sagt nicht: «eine grosse väterliche Liebe.» Der alte Herr verrät sich, wo er doch seine Gefühle verbergen will. Er liebt eine Achtzehnjährige und dichtet wie ein Achtzehnjähriger die «Äolsharfe», kitschig und doch ergreifend, und dennoch sind dies nicht die richtigen Worte, die er findet. Denn die Bedrücktheit der Aussichtslosigkeit liegt nicht im Liebesschmerz eines jungen Mannes, der weiss, dass es nicht die letzte Liebe sein wird. *Ulrike* ist die letzte Liebe. Eine schwere Erkrankung im Winter 1822/23, von der er sich nur mühsam erholt, vergegenwärtigt ihm Todesnähe. Und ein Jahr später, im Sommer 1823, geht er aufs Ganze: Der Dreiundsiebzigjährige hält bei *Amalie von Levetzow* um die Hand der Neunzehnjährigen an – und erhält Schützenhilfe, wenn auch von jemand, der eigentlich von der Aussichtslosigkeit des Unternehmens überzeugt ist. Grossherzog *Carl August* wirft seinen Namen zu *Goethes* Gunsten in die Waagschale. Im Frack mit sämtlichen Orden erscheint er, der Grossherzog, feierlich bei *Amalie von Levetzow* und stellt, falls *Ulrike Goethe* heiraten würde, der Mutter eine erste Stellung bei Hofe und 10 000 Taler Pension für ihre Familie in Aussicht. «Dem Grossherzog von Weimar war es sehr ernst, dass ich *Goethe* heiraten sollte, und kein Scherz von ihm», wird Jahrzehnte später *Ulrike* bekennen. *Amalie von Levetzow* bespricht sich mit ihren Angehörigen. Alle sehen die Schwierigkeiten: *Ulrike* als die bestgehasste Fremde Weimars, dann der Altersunterschied. Die Mutter macht sich Vorwürfe: Hat sie nicht die Gefahr kommen sehen, hätte sie die Beziehung nicht beizahlen beschränken sollen? Ihr «*Nein*» wird

Der alte
Herr liebt eine
Achtzehnjährige
und dichtet
wie ein
Achtzehnjähriger
die «Äolsharfe»,
kitschig
und doch
ergreifend,
und dennoch
sind dies nicht
die richtigen
Worte, die er
findet.

um Tage aufgeschoben und bleibt, auch als es ausgesprochen wird, nur angedeutet.

Goethe ist in dieser Zeit höchst erregbar, ja krankhaft reizbar. Stundenlang ist er nicht auffindbar, unbegleitet geht er in Konzerte, bricht bei dem Konzert der polnischen Pianistin *Szymanowska* in Tränen aus. *Amalie von Levetzow* sieht nur noch eine Möglichkeit, um weitere Peinlichkeiten zu verhindern: Sie teilt *Goethe* mit, dass sie ihren Töchtern zum Ende der Saison noch eine Ortsveränderung gönnen möchte und mit ihnen am nächsten Morgen nach Karlsbad übersiedeln wolle. Nach nur fünf Tagen reist *Goethe* den *Levetzows* hinterher und steigt im «Goldenen Strauss» ab, wo auch die Damen wohnen. Alles scheint wie früher: Man unternimmt Ausflüge, ist fröhlich, es wird gelesen, doch der endgültige Abschied liegt wie Blei in der Luft. Alles klingt wie ein letztes Mal. Noch in Marienbad schreibt *Goethe* Verse des Abschieds, streicht, verwirft, schreibt neu. Die «Marienbader Elegie» entsteht, die den Augenblick festhalten und *Ulrike* aus ihrer irdischen Existenz herausschneiden will, um ihr in der Dichtung eine neue zu verleihen, die niemand mehr dem alten Mann – und der Nachwelt – nehmen kann.

Goethes schriftlicher Heiratsantrag wurde nie wiedergefunden. *Ulrike* sprach fünfundsiebzig Jahre später in ihren Erinnerungen davon, dass *Goethe* «sehr viel zu ihrer Belehrung und Bildung beigetragen» habe; wenige Zeilen später heisst es dann kühl: «Keine Liebschaft war es nicht.» Dreizehn Bewerber habe sie ausgeschlagen, von denen *Goethe* der erste war. Die Mutter habe ihr die Entscheidung überlassen, und sie habe abgelehnt, weil sie mit achtzehn Jahren der Meinung gewesen sei, «*Goethe* bedürfe meiner nicht». Auf Schloss Triebitz in Nordböhmen, das ihr Stiefvater *Klebelberg* hatte bauen lassen, lebte sie erst mit diesem und ihrer Mutter, später dann allein. An ihrem fünfundneunzigsten Geburtstag beauftragte der Prinz von Wales, später König *Eduard VII.*, ein vieljähriger Marienbader Kurgast, den Maler *K. Alberti* mit ihrem Bildnis, das im Marienbader Hotel «Stadt Weimar» einen Ehrenplatz fand. ♦

DAS GOETHE-MOSAIK

Zur Literatur im Goethe-Jahr

Rüdiger Görner,

geboren 1957 in Rottweil am Neckar, lebt seit 1981 in London.

Professor für Neuere Deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der Aston University, Birmingham (bis 1991 an der University of Surrey)

sowie Direktor des Institute of Germanic Studies der University of London. Schriftsteller und Kritiker. Jüngste Buchveröffentlichungen:

«Hölderlins Mitte» (1993), «Goethe. Wissen und Entsagen aus Kunst» (1995), «Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen» (1996), «Die Kunst des Absurden» (1996).

«Einheit aus Vielfalt. Föderalismus als politische Lebensform» (1997), «Wortwege. Zugänge zur spätmodernen Literatur» (1997).

«Streifzüge durch die englische Literatur» (1998).

Überflüssiges ist im Goethe-Jahr in reichlichem Masse erschienen; wie könnte es anders sein. Daneben aber finden sich Bände, die Sagenswertes versammeln, Kontroverses unverblümt zur Sprache bringen, Goethe in seiner Zeit neu beleuchten und seine «Bedeutung heute» ein weiteres Mal erörtern.

Jedes gesparte Wort über *Goethe* sei ein Gewinn. Mit dieser Bemerkung eröffnete *Walter Benjamin* seine Sammelrezension der zum hundertsten Todestag des Weimarer Dichtersturzen erschienenen Bücher. Nein, dieser Auffassung bin ich angesichts der diesjährigen Bücherberge, die sich um *Goethe* erheben, durchaus nicht.

Publizistisch gesehen begann das *Goethe*-Jahr natürlich bereits 1998, etwa mit *Sigrid Damms* Biographie einer Beziehung: «Christiane und Goethe» (Insel) und der Quellenedition von *Heinz Hamm*: «Goethe und die französische Zeitschrift «Le Globe»» (Böhlau), die *Goethes* Verhältnis zur französischen Kultur anhand seiner Lektüre dieser wichtigen Zeitschrift nachvollziehbar macht. Die Trophäe des «schönsten Buches zu Goethe» muss fraglos *Jochen Klaus*s überreicht werden, der mit seinem Band «Goethes Deutschland» die deutsche Topographie dieses einzigartigen Wirkens (bei in *Goethes* Falle auffallend beschränktem Reiseradius) aufs genaueste und sinnfälligste dokumentiert hat.

Jedes von *Goethe* geäußerte Wort droht, so scheint es, in Kommentaren zu versinken. Andererseits finden sich nur wenige Dichter, deren Worte solchermaßen Kommentare herausfordern und lohnen. Das hat seinen Grund auch darin, dass *Goethe* selbst grossen Gefallen daran hatte, seine Dichtungen und andere Arbeiten zu «besprechen». Kein Schriftsteller vor ihm hatte sich ähnlich ausgiebig selbst erläutert. Wobei das Pikante an diesen Selbstaussagen ist, dass sie ihrerseits oft kryptisch blieben und somit weiter erläuterebedürftig. *Goethe* hatte einen Sinn dafür, sein Leben zu dokumentieren, sich zu enthüllen und dabei zu verschleiern. Er gab sich bedeckt, auch wenn er sich

scheinbar offenbarte. Die Bekenntnisse dieser «schönen», aber auch abgründigen Seele wagten viel, ohne sich je eine wirkliche Blöße zu geben. Denn eines war ihm nur zu bewusst: Was man sagt, kann nicht nur erläutert, sondern auch verfälscht werden: «Das glücklichste Wort, es wird verhöhnt, / Wenn der Hörer ein Schiefahrer ist», heisst es im «Westöstlichen Divan», eine Dichtung, die dieses Thema, das Verhöhn des Wortes «durch die Menge», in allen nur denkbaren Varianten bietet. *Goethe* wollte, dass ein in «freundlicher Gesinnung» gesprochenes Wort «freundlich» bleibe, ein Gedanke, der ihm so wichtig war, dass er ihn an den Anfang seines späten Widmungsgedichts «An Lord Byron» stellte.

Nicht-anders-Können als «der Sohn» sein zu müssen ...

Wichtiges ist erschienen. *August von Goethes* Briefe und Tagebuchaufzeichnungen aus Italien. Ausgiebige Beschreibungen und knappe Reflexionen des Sohnes auf des Vaters und Grossvaters Spuren in jenem Lande, wo die Zitronen auch ihm endlich blühten, aus dem Jahr 1830, seinem Todesjahr. Er wusste, wie er den Vater (wenigstens etwas) beeindrucken konnte: mit geologischen Beschreibungen. Beim Übergang nach Italien mühte sich denn *August*, noch von *Eckermann* begleitet, redlich, gar mit Bezug auf des Vaters Lieblingsgestein: «Der Granit tritt ohngefähr 2 Stunden von der höchsten Spitze des Symbion [sic!] hervor und bildet unbeschreibliche Massen; er erstreckt sich bis zum Lago Maggiore wo auch schöner weisser Marmor bricht (...).» Auf diesen «weissen Marmor» wird er noch wiederholt zu sprechen kommen. Erschien er ihm ein Symbol der Reinheit? Er sagte es nicht.

Aber eines bekannte *August von Goethe* dem Vater in Lausanne, am Abend des 4. Mai 1830 auf der Terrasse eines Gasthauses, von der er den ganzen Genfer See übersehen konnte: «Sollte dieses Tagebuch etwas flüchtig erscheinen so verzeihen Sie ich bin aber auch wie auf der Flucht gewesen.» Auf der Flucht vor dem Mansarden-Dasein am Frauenplan, vor dem Nicht-anders-Können als «der Sohn» sein zu müssen, vor sich selbst. Wie einst der Vater 1786 aus Weimar «floh» – vor den Ämtern und dem schwierigen Verhältnis zu *Charlotte von Stein* –, so flieht nun der Sohn. Die Pyramide des *Cestius* in Rom hatte Vater *Goethe* einst im Vollmondlicht gezeichnet; in deren Schatten sollte des Sohnes Flucht ihr Ende finden. Fraglos, er hatte sich endlich einmal wohlgefühlt in diesen Wein-gärten, Oliven- und Orangenwäldchen auf den Anhöhen über dem Tiber. Und seine Sprache hatte er gefunden, zuweilen gewitzt, passagenweise langatmig, aufschlussreich immer und zuweilen poetisch: «Bunte Schmetterlinge, erschienen mir wie fliegende Blumen.» Wie hatte *August von Goethe*, der ewige Sohn, im Jahre 1829 gedichtet? «Ich will nicht mehr am Gängelbände / Wie sonst geleitet seyn, / Und lieber an des Abgrunds Rande / Von jeder Fessel mich befreien.» Die Abgründe am «*Symbion*», die Schluchten und Wasserstürze hat er folgerichtig genossen, während er «mit Sehnsucht auf Nachrichten von Ihnen», vom Vater in Weimar wartete.

Unter einigen von *August von Goethe* hinterlassenen Papieren finden sich Vermerke seines Sohnes, *Wolfgang Maximilian von Goethe*, der in erster Linie den Nachlass des übergrossen Grossvaters betreute. Diesen Enkel stellt *Dieter Kühn* in den Mittelpunkt seiner halb dokumentarischen, halb fiktiven «biographischen Skizze» mit dem auf die «Campagne in Frankreich» hinweisenden Titel «Goethe zieht in den Krieg». Wir schreiben das Jahr 1867. Der Enkel plant eine Biographie über den monumentalen Ahnen. Aus Wien begibt er sich zu diesem Zwecke nach Weimar zurück, wo er feststellen muss, dass ein solches Vorhaben seine Möglichkeiten übersteigt. Stattdessen konzentriert er sich, wie er in Briefen an seinen Freund und Verleger, *Frommann*, begründet, auf *Goethes* Teilnahme am Koalitionskrieg gegen die Revolutionäre in Frankreich.

.....
 Im Jahre
 1949 etwa
 sollte mit
 Goethe in
 Deutschland
 gleich doppelt
 Staat gemacht
 werden, wobei
 auffällt, dass
 damals dennoch
 der unpolitische
 Goethe betont
 wurde.

Goethe-Verwandlungen

Was da erzählerisch geboten wird, ist recht brav, recht apart, ein guter Einfall, der aber im Grunde nur für eine Novelle reicht. Ganz von ferne grüsst freundlich, aber immer noch verlockend, *Thomas Manns* Roman «Lotte in Weimar», unerreichbar unter den novellistischen *Goethe-Verwandlungen* in seiner schillernden Vielgestaltigkeit und Freude an der Montage. *Kühn* wirkt im Vergleich dazu, es könnte schwerlich anders sein, etwas – abgestanden. Man mag einwenden, dass ein Vergleich mit *Thomas Mann* hinken müsse. Vielleicht. Ziehen wir eine andere erzählende «Goethe-Bearbeitung» heran, *Heinz Pionteks* 1993 erschienene Exkursion «Goethe unterwegs in Schlesien», vom Autor bescheiden «fast ein Roman» genannt. Es ging um *Goethes* Campagne im Riesengebirge, als 1790 Krieg zwischen Preussen und Österreich drohte, der dann durch die Reichenbacher Konvention in letzter Minute verhindert wurde. Aus Erzfeinden wurden Verbündete, während der 41jährige *Goethe* der zwanzig Jahre jüngeren *Henriette von Lüttwitz* einen Heiratsantrag machte. Vergeblich, wie Chronisten wissen. Was da wie eine Vorwegnahme der späten Marienbader Herzensepisode anmutet, hat *Piontek*, das lässt sich sechs Jahre nach Erscheinen des fast-Romans doch behaupten, gültig umgesetzt. Eine wohlfeile Taschenbuchausgabe dieses Romans vermisse ich in diesem *Goethe*-Jahr.

Es hätte fraglos seinen Reiz, anhand der wichtigen Reden zu den grossen *Goethe*-Jahrestagen (1849, 1899, 1932 und 1949), die oft in signifikante «Wendezeiten» fielen, kulturelle Stimmungsbilder der jeweiligen Zeit zu entwerfen. Im Jahre 1949 etwa sollte mit *Goethe* in Deutschland gleich doppelt Staat gemacht werden, wobei auffällt, dass damals dennoch der unpolitische *Goethe* betont wurde. Auch der Zürcher Germanist und Historiker *Karl Schmid*, dessen mustergültig edierte Werk-ausgabe, eine Fundgrube geistiger Kleinodien (s. Rez. in «*Schweizer Monatshefte*», 2/99), gleichsam auch zum *Goethe*-Jahr gehört, wenn man die wesentliche Bedeutung *Goethes* für diesen Intellektuellen bedenkt, *Karl Schmid* also sprach 1949 davon, dass «*Goethes* Weg ein Weg der Entfernung von seiner Zeit gewesen» sei. In die-

Der Mikro-
kosmos
Weimar wurde
zum Modellfall
kosmo-
politischen
Denkens.
Im Herzogtum
simulierte
Goethe, wenn
man so will,
die antike
Polis.

ser Hinsicht hat sich unser *Goethe*-Bild wohl am grundlegendsten gewandelt. Zwei gewichtige, aber vereinzelt gebliebene Stimmen hatten Goethe jedoch im Umfeld seines 200. Geburtstages als *zoon politicon* vorgestellt: *Wilhelm Mommsen* in seiner Untersuchung «Die Politischen Anschauungen Goethes» (1948) gefolgt von *Arnold Bergstraessers* im amerikanischen Exil verfasster Studie «Goethe's Image of Man and Society» (1949). *Hans Tümmeler* und *Karl Otto Conrady* haben dann in Abständen von Jahrzehnten den Politiker *Goethe* kritisch gewürdigt, bis dann *Friedrich Sengle* 1995 seine gewichtige Studie «Das Genie und sein Fürst» vorlegen konnte, die unverzichtbar ist, will man *Goethes* Verhältnis zur Politik und staatlichen Autorität zu bewerten versuchen. Im vergangenen Jahr publizierte *Wolfgang Rothe* seine Erörterung des Themas in «Der politische Goethe. Dichter und Staatsdiener im deutschen Spätabsolutismus», und dieses Jahr hat ein subtiler Kenner der Materie, *Ekkehart Krippendorff*, Politologe an der Freien Universität Berlin, seine eingehende Analyse «Goethe. Politik gegen den Zeitgeist» vorgelegt. *Krippendorff* verweist auf *Goethes* bewusst betriebene «Abrüstungspolitik» im Kleinstaat Sachsen-Weimar-Eisenach, was wiederum seiner «Kulturpolitik» zugute kam. Der Mikrokosmos Weimar wurde so zum Modellfall kosmopolitischen Denkens. Im Herzogtum simulierte *Goethe*, wenn man so will, die antike Polis.

Goethe als Zeitbürger

Ausgehend von *Schillers* wesentlicher Formel: «*Man ist ebensogut Zeitbürger, als man Staatsbürger ist (...)*», die sich im zweiten Brief «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» findet, erörtert *Dieter Borchmeyer* in luziden Versuchen, die eine Fülle wichtiger Einsichten in Werk und Wirken *Goethes* bieten, *Goethe* eben als «Zeitbürger». Man folgt *Borchmeyer* gerne, wenn er behauptet, «*dass Zeitbürgerlichkeit, wenn sie denn nicht Zeituntertänigkeit sein, also ein freies Verhältnis zur Zeit bedeuten soll, immer ein gewisses Mass von Unzeitgemässheit einschliesst*». *Borchmeyer* geht bei seinen im wesentlichen chronologisch geordneten Werkbetrachtungen entsprechend von der «*Dialektik von Zeitbürgerlichkeit und Unzeitgemässheit*» aus, die er richtiger-

weise nicht aufzulösen versucht, sondern bis hin zu den «Wanderjahren» und «Faust» am Werke sieht. Teil dieser Dialektik ist auch die «*zwiefache Gestalt*» des Mythos im 19. Jahrhundert, die *Borchmeyer* überzeugend am «Faust» und «Ring des Nibelungen» erläutert.

Dem «*Zwiefachen*», ja «*Zwielichtigen*», dem zwischen Ancien Régime und Revolution, zwischen vergegenwärtigtem Mittelalter und Wirtschaftsbürgertum Angesiedelten in *Goethes* Werk gilt zu Recht *Borchmeyers* besondere Aufmerksamkeit.

Gerhard Schulz' Essays handeln von der «Exotik der Gefühle», von «Goethe und seinen Deutschen». *Schulz* sieht *Goethe* vor allem da «politisch» agieren, wo der Dichter die deutsche Kleinstaaterei als «*kulturfördernde Kraft*» verstand, kultivierte und nutzte. Dieses so komplexe, weil problematische Verhältnis *Goethes* zu den Deutschen (und umgekehrt!) deutet *Schulz* auch als didaktische Frage. *Goethe* wurde sich selbst und seinen Deutschen «klassisch», als er sich anschickte, poetische «Nationalerziehung» zu betreiben. *Schulz* liest denn auch die «Wanderjahre» als «*ein Stück Nationaldidaktik*», wobei der kulturelle Pluralismus der «Kleinstaaterei» in diesem didaktischen Konzept *Goethes* stets seinen festen Platz gehabt hatte. In diesem Zusammenhang verdient vor allem der abschliessende Essay des Bandes über die nationalpädagogische Funktion der Spruchdichtung *Goethes* besondere Aufmerksamkeit. Der Spruch stellt eine Brücke her zwischen poetischem Anspruch und moralischem Appell, zwischen individueller Sprachkunst und Gemeingut sowie zwischen einer am (kulturspezifischen) Einzelphänomen entwickelten Einsicht und Weltweisheit.

Spannungsverhältnis von Geist und Macht

Wir wissen es, wissen es seit langem: Der zwielichtigste Bereich (nicht nur deutscher) Intellektualität ist das Spannungsverhältnis von Geist und Macht. Kein Künstler vom Range *Goethes* hat je über so viel konkrete politische Macht verfügt wie der Verfasser des «Faust» und der «Farbenlehre». Dass das Theoretisieren über Macht und das Ausüben von Macht durchaus zweierlei ist, diese Erfahrung macht



Kopie des 18. Jahrhunderts nach Johann Georg Schütz, Frankfurt/M. 1755–1813.

Anna Amalia von Sachsen-Weimar mit Angelika Kauffmann und Freundeskreis im Park der Villa d'Este in Tivoli, 1789. Aquarellierte Federzeichnung über Bleistiftquadratur, 407 x 522 mm, Düsseldorf, Goethe-Museum. Anton und Katharina-Kippenberg-Stiftung.

Die zeitgenössische Kopie nach dem Aquarell von Schütz zeigt die Reisegesellschaft der Herzogin mit ihrer Begleitung und dem engsten Kauffmann-Kreis, von links nach rechts: der Maler und Radierer Johann Georg Schütz, ein Hausgenosse Goethes am Corso und ehemaliger Schüler der Düsseldorfer Akademie, Johann Gottfried Herder, beim Vorlesen von Goethes *Tasso*, die Herzogin mit einem Korb voll Kräuter, die ihre Hofdame Louise Ernestine von Göchhausen an ein Schaf verfüttert, Angelika Kauffmann rechts daneben, stehend hinter ihr Hofrat Reiffenstein, der Kammerherr Friedrich Hildebrand von Einsiedeln, der Architekt Maximilian Verschaffelt und vorne lagernd der Ehemann Kauffmanns, Antonio Zucchi. Im Herbst 1788 trat die Herzogin, durch Goethes Begeisterung animiert, ihre Italienreise an. Sie wohnte zunächst in der Villa Malta am Pincio, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Kauffmann und liess aus Verbundenheit zu der Künstlerin und um schnelle Besuche abstaten zu können, in die gemeinsame Gartenmauer ein Tor einbauen. Später nahm dort Ludwig I. von Bayern sein Quartier.

Wir wissen es,
wissen es seit
langem: Der
zweilightigste
Bereich (nicht
nur deutscher)
Intellektualität
ist das
Spannungs-
verhältnis von
Geist und Macht.
Kein Künstler
vom Range
Goethes hat
je über so
viel konkrete
politische Macht
verfügt wie
der Verfasser
des «Faust»
und der
«Farbenlehre».

jede Generation von Intellektuellen aufs neue. *Goethe* nun war politische Macht durch herzogliche Gunst zugefallen, ohne dass er sich darum wirklich bemüht hätte. Fragen von Macht klangen zwar an im «Götz von Berlichingen», in «Clavigo» (journalistische Macht!); aber *Goethe* übernahm seine Ämter ohne vorgefertigte Machttheorien. Dass seine daraufhin entstandenen Dichtungen, etwa die «Iphigenie» und «Tasso» auch und gerade im Lichte seiner politischen Praxis zu sehen sind, hat *Borchmeyer* anschaulich dargestellt. Ich gestehe, dass mir diese Sicht der Dinge erspriesslicher vorkommt als *W. Daniel Wilsons* mit Goldhagenschers Verve

vorgetragene These vom Geheimakten über *Schiller* und *Fichte* führenden, Soldaten verschachernden *Goethe* (vgl. dazu die Besprechung von *Heinz Ludwig Arnold* in diesem Heft). Dazu aus meiner Sicht nur dieses: Gesetzt, diese Vorwürfe gegen *Goethe* hätten ihre volle Berechtigung. Ist es nicht denkbar, dass ihm selbst zunehmend unbehaglich wurde an den Schaltstellen der politischen Macht? (Man studiere einmal mit der gleichen Intensität die Phasen von *Goethes* Verabschiedung von der politischen Bühne!) Kann es nicht sein, dass die tiefe Humanität, die den späten *Goethe* auszeichnet, gerade jenem Unbehagen, ja, Zweifel an seiner Rolle, abge-

wonnen war? Vergessen wir eines nicht: So akribisch unsere recherchierenden Kunststückchen auch sein mögen, so begründet die Lust am Brechen des «Goethe-Tabus» auch sein mag, wir reichen damit nicht im mindesten an das Lebenskunstwerk namens *Goethe* heran. Wenn uns denn bei diesem Eingeständnis eine Perle aus dem berühmten Krönlein fiele, dann wäre damit mehr gewonnen als verloren.

Faust und die Deutschen

Sieht man davon ab, dass drei wichtige Veröffentlichungen zu diesem *Goethe*-Jahr erst noch erscheinen werden, *Hans Blumenbergs* Überlegungen zu *Goethe*, *Jochen Schmidts* Faust-Buch sowie der zweite Band der *Goethe*-Biographie von *Nicolas Boyle* – auf sie wird bei späterer Gelegenheit zurückzukommen sein – dann bleibt noch ein Band, der abschliessend erwähnt sein will: *Willi Jaspers* provokative Studie «Faust und die Deutschen». Um es vorwegzunehmen: Dieses Buch zwingt zum Aufmerken: Keines rüttelt mehr auf in diesem *Goethe*-Jahr, die Recherchen *Wilson*s eingeschlossen. Es ist ein unbequemes Buch, das noch einmal die Frage nach dem «Faustischen» im Deutschen stellt und dabei sinnvollerweise von dem ungeheuerlichen Fall *Hans Schwerte* ausgeht, dem renommierten Faust-Forscher («Faust und das Faustische», 1962), alias *Hans Ernst Schneider*, seines Zeichens SS-Offizier und einstiger «Verbindungsführer» der Waffen-SS Freiwilligenverbände aus den «germanischen Randgebieten». Eine deutsche Doppelkarriere. Mephisto und ein von allen guten Geistern verlassener Faust in einem. *Jasper* zeigt, dass *Goethe* mit seinem Faust den gefährlichen Typus eines Menschen ohne sozialen Alltag vorgestellt habe. Und tatsächlich erlebt Faust nur absolute Höhepunkte oder bedrohliche Tiefpunkte. Er ist konventionellen Normen enthoben und wird dafür nicht wirklich zur Verantwortung gezogen. In Ergänzung zu *Gerhard Schulz* sieht *Jasper* die nationalpädagogische Funktion *Goethes* (und die seines «Faust») erst im Wilhelminischen Kaiserreich eingelöst: *Goethe* auf und unter der Schulbank, später in des Lanzers Tornister als erbauliche Lektüre im Schlamm der Schützengräben.

Goethe verliess
den Bereich
der politischen
Machtausübung
vielleicht auch
deswegen,
weil er spürte,
dass er sich
auf die
Macht seiner
Sprachkunst
verlassen
konnte.

Dieter Borchmeyer, *Goethe. Der Zeitbürger*. Carl Hanser Verlag München, Wien 1999.

August von Goethe, *Auf einer Reise nach Süden. Tagebuch 1830*. Hrsg. von Andreas Beyer und Gabriele Radecke. Carl Hanser Verlag München, Wien 1999.

Heinz Hamm, *Goethe und die Zeitschrift «Le Globe»*. Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 1998.

Willi Jasper, *Faust und die Deutschen*. Rowohlt Berlin 1999.

Jochen Klaus, *Goethes Deutschland*. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1998.

Ekkehart Krippendorff, *Goethe. Politik gegen den Zeitgeist*. Insel Verlag Frankfurt/Main, Leipzig 1999.

Dieter Kühn, *Goethe zieht in den Krieg. Eine biographische Skizze*. S. Fischer Verlag. Frankfurt/Main 1999.

Gerhard Schulz, *Exotik der Gefühle. Goethe und seine Deutschen*. C. H. Beck Verlag 1999.

Das Aufrüttelnde, Unbequeme an diesem Buch ist, dass es eine viel wesentlichere Frage als *Wilson*s Studien stellt, nämlich die nach der «Macht der Poesie». *Goethe* verliess den Bereich der politischen Machtausübung vielleicht auch deswegen, weil er spürte, dass er sich auf die Macht seiner Sprachkunst verlassen konnte.

Faust und die Deutschen, das ist Faust als Grenzüberschreiter (*Bloch*), als Kolonist und, «im braunen Hemd», der Beschaffer von «Lebensraum», koste es, was es wolle; das ist der Melancholiker und teuflisch Inspirierte, der von Mephisto verführte Verführer *Gretchens*. Das ist die bedenklich geniale Filmrhetorik eines *Gründgens* und die Faszination des «Immer weiter», «Immer höher». Faust, das ist der Mythos vom «Totalen», vom Alles oder Nichts.

Etwas zu forsch und psychologistisch an *Kurt R. Eissler* orientiert gibt sich *Jaspers* Kapitel über Faust und die deutschen Männerbünde, wenn er das Verhältnis von Faust und Mephisto zu einseitig auf die Tradition der «Selbsterzeugung des Mannes» bezieht. Hier droht das Buch aus dem Ruder zu laufen, kulturgeschichtlich zu sehr abzuschweifen; denn niemand kann ernsthaft die wesentliche Rolle des Weiblichen im «Faust» bestreiten. Die Frauengestalten im «Faust» verkörpern Gegenwelten zum blinden Streben. Erst im Zeichen des «Ewigen», des «ewigen Bemühens» und des «Ewig-Weiblichen» können beide Sphären konvergieren. Doch dieser Missgriff bleibt in diesem Buch Episode. Insgesamt bietet es wesentliche Einsichten in die prekäre Faust-Rezeption seit 1900.

Zu *Goethe* kann es kein Schlusswort geben. Man darf nur hoffen, dass das Niveau der Auseinandersetzung mit *Goethe* zu seinem zweihundertsten Todestag (2032) noch jenem entspricht, das die überwiegende Zahl der heuer veröffentlichten Studien auszeichnet. Wie sagte *Goethe*: «Fromme Wünsche dürfen wir hegen, liebevolles Annähern an das Unerreichbare zu versuchen, ist nicht untersagt.» Er meinte das «kosmisch», aber doch wohl auch, wie nahezu alles, was er äusserte, auf sich bezogen, auf seine eigene fürwahr «inkommensurable» Person. «Liebevolles Annähern», ein für *Goethe* so bezeichnendes Wort. Er, der die zwielichtigen Abgründe in sich nur zu genau kannte, wusste, weshalb er es schätzte. ♦