



Karlheinz Schulz

Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn

Vorbemerkung

Karlheinz Schulz, Autor einer Goethebiographie, hat ein ausgearbeitetes, aber noch nicht abgeschlossenes und redigiertes Typoskript „Ästhetische Anarchie. Ein Epochenphänomen von 1794 bis 1848“ hinterlassen. Aus diesem Werk wird hier das fünfte Kapitel „Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn“ wiedergegeben. (Mit Genehmigung der Erbin publiziert im Januar 2010.)

Zu Goethes Stellung in Literatur um 1800 gab es vor allem bezüglich der Frage Klassik oder Romantik bzw. zwischen Klassik und Romantik schon lange Diskussionen,¹ die alle die ästhetische Anarchie der Zeit nicht berücksichtigten. Sie kalkulierten daher nicht ein, dass der Schriftsteller, wie oben anhand der "Lehrjahre" gezeigt, nach dem Abschluss eines Werks einfach eine andere, verschiedene Poetik aufgreifen konnte und der ständige Wandel ein Grundmuster seiner literarischen Laufbahn ist.²

Im folgenden geht es vor allem darum, die unterschiedlichen ästhetischen Auffassungen zu zeigen, die er in dem sich allmählich verschiebenden Literaturbereich der Zeit einnahm. Und so wenig typisch oder vielmehr ausgesprochen individual und sogar goethe- und geniegemäß seine Haltung auch sein mag, sagt sie doch einiges über die Formen der Dislozierung gegenüber überlieferten, eher festen Verhaltensmustern - solchen eines Epochenstils -, die nun möglich waren und sich ergreifen bzw. nutzen ließen. Schließlich war Goethe insgesamt ein recht fruchtbarer Dichter, dessen Werk allerdings größten Schwankungen unterlag - die Spannbreite zwischen dem Besten und dem Belanglosesten (höfische Gebrauchsliteratur, Singspieltexte), ist nirgendwo so groß wie bei ihm. (Bei Tieck zeugen auch die schwächsten Werke noch von einem gewissen Naturtalent und später von großer Kenner-schaft seines Metiers (Professionalität); einen "Faust" oder etwas, das Goethes schönsten Gedichten gleichkäme, hat er freilich nicht geschrieben. Hingegen versteht es Goethe, auch Texte zu verfassen, die fast amateurhaft wirken - seine Singspieltexte sind mit den Libretti von da Ponte wirklich nicht zu vergleichen; warum, ist eines der Rätsel, die man bei ihm findet.)

5.1. Goethes Haltung zur Ästhetik und der Wandel des Sturm und Drang

Es ist eine verhältnismäßig einfache Tatsache, dass sich der Schriftsteller in seinem ganzen Leben nie in ausführlicher und abgeschlossener Form zur Ästhetik äußerte.³ In der frühen Sul-

zer-Rezension von 1772 fand sich dazu nur die vage Bemerkung, dass diese ein "unermeßliche(s) Feld" sei.⁴ In der *Theatralischen Sendung*, die 1786, vor der Abreise nach Italien, ihre überlieferte Gestalt annahm, gab es einen deutlicheren Einwand gegen eine theoretische Behandlung der Materie. Er lautete einfach, dass "der Dichter eher ist als der Kritiker."⁵ Dieselbe Haltung wurde später in nur wenig veränderter Form auch Schiller gegenüber vertreten. Am 6.1.1798 hieß es an diesen: "So lange ein Kunstwerk nicht da ist hat niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit ...". Goethe spricht nicht vom Begriff des Kunstwerks, sondern von dem seiner Möglichkeit, worunter auch die Bedingungen seines Entstehens fallen, die von keiner irgendwie gearteten Ästhetik erkannt, gesehen oder sonst irgendwie antizipiert werden können. Dies erscheint ihm als Grundvoraussetzung von Kunst - wohl mit Recht; und es begrenzt die Rolle der Ästhetik insofern, als dadurch alle normativen Vorschriften überflüssig werden. Wenn sich in keiner Weise absehen lässt, wieso und warum ein Kunstwerk entsteht, ist es sinnlos, irgendwelche Normen vorzugeben, und Ästhetik lässt sich darum sinnvoll nur noch a posteriori betreiben, als Reflexion des Gegenstands. In eben diesem Sinn taucht sie auch bei Goethe wiederholt auf, der sich bei aller Skepsis gegenüber normativen Begriffen und theoretischen Entwürfen in seinem Leben doch erstaunlich oft mit verschiedenen Fragen der Ästhetik beschäftigt. Er geht dabei auch auf das Verhältnis von Theorie und Praxis ein. Anlässlich einer Rezension seines Kleinespos "Hermann und Dorothea" schrieb er am 30.6.1798 in einem Brief an Schiller: "Sie haben einen recht wichtigen Punct berührt: die Schwierigkeit im praktischen etwas vom theoretischen zu nutzen. Ich glaube wirklich dass zwischen beyden, sobald man sie getrennt ansieht, kein Verbindungsmittel statt finde, und dass sie nur in so fern verbunden sind, als sie von Haus aus verbunden wirken, welches bey dem Genie von jeder Art statt findet."

Hier macht sich wieder der Irrationalismus bemerkbar, der bei Goethe mit einem strikten Genieglauen verbunden ist. Denn dass Theorie und Praxis der Kunst nicht mehr unmittelbar zu verbinden sind, wenn man dieser ein stets irrationales, vom Verstand nicht ganz aufzulösendes Element einräumt, ist an und für sich logisch. Warum nun aber das Genie doch wieder eine Vermittlung zwischen beiden herstellen können soll, wie Goethe es hier ausdrücklich haben möchte, entzieht sich rationaler Einsicht. In jedem Fall war Ästhetik für ihn etwas, das einerseits nützlich sein konnte - als Reflexion -, andererseits aber nur sehr begrenzte Geltung hatte - und wie weit, entschied allein das Genie. So merkwürdig sich die diesem eingeräumten exklusiven Rechte ausnehmen mögen, muss man sich über eines im klaren sein: wenn Goethe keine rationale Vermittlung zwischen Theorie und Praxis zuließ, so handelte er durchaus konsequent. Denn hätte er sie zugelassen, so hätte er auch konzedieren müssen, dass die Theorie sehr wohl die Praxis zu beeinflussen vermochte.

Einen solchen Einfluss der Theorie auf die Praxis hat es, historisch gesehen, natürlich mehrfach gegeben. Man hatte vor allem im Zeitalter des Rationalismus gedacht, Kunst durch Regeln erfassen und beschreiben zu können - was im Sturm und Drang zum erstenmal vehement abgelehnt wurde, und Goethes Brief von 1798 an Schiller zeigt nicht zuletzt, dass er in diesem Punkt weiterhin auf der inzwischen ein Vierteljahrhundert alten Position beharrte: eine Einmischung von ästhetischen Vorschriften in die Kunst lehnte er nach wie vor ab. Selbst zu der Zeit, als er den Brief verfasste oder vielmehr sogar noch etwas später gab es freilich Schriftsteller, die von der Regelpoetik ausgingen: 1807 und 1808 traf Goethe in Karlsbad auf Tiedge und notierte über dessen Auffassungen in seinem Tagebuch: "ohne den mindesten

Begriff, dass an der Kunst als Kunst etwas zu schätzen sey ...".⁶ Der Regelpoetiker Tiedge konnte in seinen Augen natürlich nicht die geringste Vorstellung davon haben, dass Kunst ein, um es modern zu sagen, autonomes Gebiet war, das sich nicht mit irgendwelchen rationalen Begriffen von außen zergliedern und ordnen ließ.

Wenn sich Goethes Ablehnung von Normen zunächst ganz folgerecht gegen den Rationalismus und dessen Unterwerfung der Kunst durch Theorie wandte, hatte sie aber doch immer ein irrationales, von den eigenen Interessen diktiertes Moment an sich. Denn nach dem bewussten Ausschluss der Theorie ließ sie dann doch wieder eine Vermittlung zur Praxis zu - jedoch nur unter der Prämisse, dass das Genie eine solche herzustellen vermöge. Die Konstruktion war ersichtlich ganz den eigenen Bedürfnissen angepasst, und Goethe konnte sich damit immer wieder auf Reflexionen einlassen - lag es letztlich doch ganz beim Genie bzw. ihm selbst, darüber zu entscheiden, wieviel er davon gebrauchen wollte.

So dienen Goethes Überlegungen zur Ästhetik meist als Mittel der Selbstreflexion, allgemeiner auch dem, was er selbst als Bildung versteht: in dieser eingegrenzten Funktion tauchen sie fast über sein ganzes Leben hinweg immer wieder auf. Und die Stellen in seinen Werken, Briefen, Aufsätzen, Rezensionen, Programmschriften oder Anmerkungen zu Übersetzungen, die sie enthalten, spiegeln denn auch die Rahmenbedingungen seiner Produktion und die grundlegenden Umschwünge und Umbrüche seiner literarischen Laufbahn wider.

Bevor man sie verfolgt, muss man sich vergegenwärtigen, dass Goethe - im Gegensatz zu dem eine Generation jüngeren Tieck - oft noch in traditioneller Weise an die sog. Muster anknüpfte, die großen Vorbilder, die aus der Überlieferung und insbesondere der Antike kamen. Diese Haltung war bis in den Sturm und Drang hinein üblich und gängig; denn die "literarische Revolution",⁷ die man dieser Richtung später zuschrieb, bestand nicht in jener Ablösung von der Tradition durch ihre Relativierung, wie sie später Tieck mit Hilfe eines historischen Kunstbegriffs unternahm, sondern erst einmal in einer Auswechslung der Muster. Man hatte sich bisher meist an antiken Autoren orientiert; nun nahm man sich andere Dichter zum Vorbild, die, von Shakespeare und Goldsmith abgesehen, wiederum aus der Antike kamen: Pindar und Homer gehörten zu den Heroen der Sturm und Drang-Bewegung.

An Goethes Beispiel lässt sich dies etwas genauer verfolgen. In seinen Leipziger Jahren war der junge Dichter von Klassizismus und Rokoko geprägt und ein Anhänger Oesers und Winckelmanns gewesen. Die Begegnung mit Herder in Straßburg, die für ihn so große Bedeutung bekam, bewirkte jedoch, dass sich seine bisherigen ästhetischen Grundsätze unter dem Einfluss des etwas älteren und damals schon namhaften Schriftstellers stark verschoben. Der Vorgang wurde in der viel späteren und vor allem in Bezug auf Goethes Leben und seine Verhältnisse oft sehr dichterischen Autobiographie erstaunlich genau festgehalten. Vergil, Ovid und Horaz hatten stets zu den bevorzugten Mustern des Klassizismus gehört, und er selbst hatte eine besondere Vorliebe für Ovid gehegt. Doch Herders erste Tätigkeit bestand darin, ihm diese gründlich zu verderben. In der Autobiographie heißt es: "Er hatte mir den Spaß an so manchem, was ich früher geliebt, verdorben und mich besonders wegen der Freude, die ich an Ovids Metamorphosen gehabt, aufs strengste getadelt."⁸ Die erstaunlich genau angeführte Begründung für Herders Kritik war: "es sollte sich keine eigentliche unmittelbare Wahrheit in diesen Gedichten finden; hier sei weder Griechenland noch Italien, weder eine Urwelt noch eine gebildete, alles vielmehr sei Nachahmung des schon Dagewesenen und eine manierirte Darstellung, wie sie sich nur von einem Übercultivirten erwarten lasse."⁹

Dass Herder neben strenger Kritik auch positive Maßstäbe bereithielt, ist hinlänglich bekannt: er vermittelte Goethe die neuen literarischen Vorbilder Homer, Pindar und überdies ein neues Bild von Shakespeare (- den englischen Dramatiker hatte er zuvor schon gekannt). Die Autoren der lateinischen Antike, die als Muster der Eleganz und Prägnanz¹⁰ gegolten hatten, wurden also durch diejenigen der griechischen Antike und durch Shakespeare ersetzt, die nach damaligem Verständnis die ästhetischen Kategorien von Natur, Genie und Originalität repräsentierten. Dies war die "Revolution" des Sturm und Drang im ursprünglichen Sinn des Worts: man ging zu den Fundamenten seiner Kunstauffassungen zurück und revidierte sie grundlegend. Herder war einer der Vorreiter dieses Wandels, und sein Einfluss war ausgesprochen nachhaltig und hatte auch für die gesamte nachfolgende Literatur und Literaturgeschichte große Bedeutung. Denn mit der Ersetzung der lateinischen Klassiker Vergil, Horaz und Ovid durch Homer, Pindar und Shakespeare, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts im Zeichen der "Naturpoesie" vollzogen wurde, fand auch ein Wandel der Wertnormen statt. Von nun an galten nicht mehr die lateinischen, sondern die griechischen Klassiker und Shakespeare als die Gipfel der Poesie, und aus dieser Bevorzugung wurde eine literarische Norm, die sich bis ins 20. Jahrhundert hielt. Zumindest in Deutschland, wo sie durch eine sehr starke neu-humanistische Tradition immer wieder bekräftigt wurde. In England dagegen, wo der Neuhumanismus keinen so nachhaltigen Einfluss ausübte, erlebten die lateinischen Autoren, nachdem sie auch dort um 1800 von den griechischen in den Hintergrund gedrängt worden waren, später wieder eine Aufwertung und erlangten erneut eine hohe, den Griechen ebenbürtige Reputation.¹¹ Literarische Wertnormen beruhen also auf einmal vorgenommenen und in diesem Sinn historischen Wertsetzungen, und sie werden je nach der kulturellen Tradition eines Landes und dessen Institutionen (Literaturbereich, Universitäten, Schulen etc.) immer wieder erneuert und bekräftigt oder aber in Frage gestellt und durch neue ergänzt oder berichtigt.

Dass im Sturm und Drang drei so kunstvolle Dichter wie Pindar, Homer und Shakespeare als Vertreter der Naturpoesie verstanden wurden, beruhte darauf, dass sie einen Gegensatz zu der bisher bevorzugten lateinischen Tradition und deren Wertnormen verkörperten. Die Maßstäbe von Harmonie und Eleganz, die im Rokoko-Klassizismus der Leipziger Jahre Goethes - er schrieb damals anakreontische Gedichte - das höchste Ansehen genossen hatten, wurden nun als "überkultiviert" und "maniriert" demontiert; so lauteten die Argumente, mit denen Herder Goethe seine bisherige Vorliebe für Ovid zu verderben wusste. Die verfeinerte ältere Kultur wurde von ursprünglicheren und weniger artifiziellen Formen abgelöst, die zwar gröber waren, mit denen sich aber eine größere Ausdruckskraft erlangen ließ. Damit - mit dem Übergang zu expressiven Kunstmitteln - begann neben dem Traditionswechsel jedoch ein zweiter Veränderungs- und Erneuerungsprozess einzusetzen, der bald große Auswirkungen hatte: denn die neuen, expressiveren Formen erwiesen sich als geeignete Ausdrucksmittel für den bürgerlichen Individualismus.

Zuerst müssen wir uns aber mit den Auswirkungen von Goethes teilweise noch sehr traditionsgebundenen Vorstellungen von Poesie auf seine literarische Praxis befassen, damit, dass ihm trotz seiner Ablehnung regulierender Normen anders als dem eine Generation jüngeren Tieck die überlieferten großen Muster noch als Wegweiser galten, an denen sich der Künstler zu orientieren und mit denen er nicht selten sogar zu wetteifern suchte. Vor allem

Goethes Versuch, in die Nachfolge des im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts neu entdeckten und als exemplarische Verkörperung von Natur und Originalität gepriesenen Shakespeare zu treten, erwies sich als ein überaus schwieriges und letztlich nicht durchführbares Vorhaben.

5.2. Das Problem der Shakespeare-Nachfolge und die *Theatralische Sendung*

Eine Anlehnung an Shakespeare bereitete in den Jahren um 1770 schwerwiegende Probleme: das damalige Theater war eine Illusions- und Guckkastenbühne, die den Formen des französischen Dramas entsprach, für die die Stücke des Engländers jedoch ungeeignet schienen. Da man noch nicht historisch dachte und sich nicht darüber klar war, dass die elisabethanische Bühne ganz anders beschaffen gewesen war als das französische Theater, sondern dieses als eine vorgegebene und nahezu unabänderliche Institution betrachtete, kam man zu der heute merkwürdig anmutenden, aber zeittypischen Vorstellung, dass die Werke Shakespeares gar nicht für Bühnenaufführungen geschrieben worden seien. Die literarische Folge war, dass Autoren, wenn sie an den englischen Dramatiker anknüpften, nicht für das Theater schrieben, sondern sog. Lesedramen schufen.

Ein Musterbeispiel ist der *Götz von Berlichingen*. Goethe äußerte in einem Briefkonzept aus dem Jahr 1804 über seine damaligen Bemühungen, das Stück auf das Theater zu bringen: "Ich habe mich zu einem Versuch verführen lassen meinen Götz von Berlichingen aufführbar zu machen. Dieß war ein fast unmögliches Unternehmen, indem seine Grundrichtung antitheatralisch ist ...".¹² Es war deshalb "antitheatralisch", weil das Werk ursprünglich nicht für die Bühne, sondern als Lesedrama konzipiert worden war. "Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand. Dramatisirt" hatte die originale Fassung gelautet, in der ein Bezug zum Schauspiel nicht vorgesehen war und darum auch keine Zensur bei anstößigen Stellen stattfand.^{12a}

Im Jahr 1773 konzidierte Wieland in seinem *Agathon*, der damals eine Neuauflage erlebte, an den zeitgenössischen Geschmack noch, dass Shakespeares Stücke "meistens keinen oder doch nur einen sehr fehlerhaften, unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben". Er schränkte diese nicht eben günstigen Äußerungen über "den" Dramatiker der Weltliteratur lediglich mit den Worten ein: "Man tadelt dies - und denkt nicht daran, dass seine Stücke eben darum desto natürlichere Abbildungen des menschlichen Lebens sind".¹³

Bei zeitgenössischen Aufführungen wurden Shakespeares Stücke darum in einschneidenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Ein relativ bekanntes Beispiel dafür gab der Schauspieler und Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder, der sich im Jahr 1776 in Hamburg den *Hamlet* vornahm. Derartige dramaturgische Bearbeitungen waren eine Konsequenz des Urteils, das die Zeitgenossen über Shakespeare abgaben: wenn man seinen Stücken bei aller Genialität und Treue gegenüber der Natur nur einen "schlecht ausgesonnenen Plan" zubilligte, war man logischerweise berechtigt, für eine Theateraufführung auch schwerwiegende Eingriffe bis in den Handlungsverlauf hinein vorzunehmen.¹⁴

Es wäre völlig falsch, wenn man diese Vorgänge und die Diskussionen darüber als ein ephemeres Problem der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts ansähe. Als Grillparzer in seinen Jugendjahren, also wohl etwas nach 1800, eine "Theater-Bibliothek mit allen in Wien aufgeführten Stücken" in die Hand bekam, war darin "von Schiller und Goethe gar nichts, von Shakespeare aber nur Hamlet und Lear in der Schröderischen Bearbeitung" zu finden.¹⁵ Und ein weiteres Vierteljahrhundert später schrieb Grabbe in dem Aufsatz *Über die Shakspearo-*

Manie von 1827, dass "die alten Bearbeitungen des Hamlet und des Lear von Schröder, Beck usw." in Berlin immer noch auf dem Theater seien, und nannte als Grund dafür, "Schlegels Übersetzung [mache] kein rechtes Glück": "trotz der besten Schauspieler" sei sie auf der Bühne kaum durchzusetzen.¹⁶ Grabbe lästerte dann natürlich gehörig darüber, dass die Dramen in den alten Bearbeitungen "zu wahren Familienstücken aus der Diderot-lessingschen Schule" gemacht würden: insbesondere den "'Lear' gibt uns die ältere Bearbeitung als einen 'edlen' 'schwachen' père de famille, durch seine Kinder in ifflandisch häusliches Unglück geraten."¹⁷ Es ist nicht klar, von wem die von Grabbe gemeinte Version stammt; aber zur Zeit von Schröders "Hamlet"-Aufführungen in Hamburg hatte Iffland (1759-1814) ja kaum das Theater betreten, geschweige das von ihm kreierte Familienstück die Bühne so erobert, dass es als Lösung der Probleme der Guckkastenbühne erscheinen konnte, den "King Lear" nach ihrem Muster umzuarbeiten.

Weimarer Klassik und Jenaer Romantik hatten das zeitgenössische Theater also noch nicht durchdrungen. Man ifflandisierte 1827 auf der Bühne auch noch gehörig - mehr als zehn Jahre nach dem Tod des Verfassers der Familienstücke. Erst die spätere Literaturgeschichte hat solche Erscheinungen verbannt, und die Anarchie der unterschiedlichen Kunstrichtungen der Epoche war folglich erheblich größer, als man zuerst vielleicht denkt. Um 1830 war selbst Kotzebue noch sehr gegenwärtig. Als H. C. Andersen, der bekannte dänische Märchendichter, bei einer Reise nach Deutschland 1831 in eine kleine sächsische Stadt kam, wurde dort ein Stück von diesem gespielt.^{17a} Es war ganz offenkundig erst die spätere, Goethe und Schiller zu Heroen stilisierende Literaturgeschichte, die solche Erscheinungen aus dem Bild der Jahrzehnte nach 1800 strich und damit die "ästhetische Anarchie" der Epoche unterdrückte.

Doch nun zur literarischen Entwicklung, die nicht ganz so verlief wie die auf den Bühnen. Herders Aufsatz über Shakespeare hatte ausdrücklich gegen das zeitgenössische Vorurteil Stellung genommen, dass dieser "wenn auch ein grosser Dichter, doch kein guter Schauspieldichter" sei.¹⁸ Und mit einem Seitenblick auf den Schriftsteller und Shakespeare-Übersetzer Wieland rügte er: "Und die kühnsten Freunde Shakespears haben sich meistens nur begnügt, ihn hierüber zu entschuldigen, zu retten ...".¹⁹ Herders Intentionen zielten ausdrücklich darauf, durch "diese Blätter (...) den Gesichtspunkt" zu "verändern".²⁰ Es wurde schon angeführt, dass er dazu eine geschichtsphilosophisch fundierte Dichotomie begründete, die Shakespeares Werke den ästhetischen Normen der Antike und des französischen Theaters entzog. Herder kümmerte sich freilich nicht darum, wie seine Stücke auf die Bühne zu bringen seien - das sollte noch mehr als ein halbes Jahrhundert ein Problem bleiben. Und so betrat Goethes Roman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* durchaus Neuland. Denn in diesem Werk geht es ausdrücklich um die Frage, ob die Dramen des Engländers, und insbesondere dessen Hamlet, für die Bühne geeignet sind, und Wielands Haltung wird gleichsam zitiert, wenn der Theaterdirektor Serlo dem Helden, Wilhelm Meister, die Frage vorhält: "Wie ist es mit dem Plane?" Es folgt noch seine skeptische Bemerkung "es sind mir wieder einige Zweifel aufgestoßen, die mir das canonische Ansehn, das Sie dem Stücke so gern geben möchten, sehr zu verringern scheinen."²¹

Dem Theaterdirektor, der die zeitgenössischen Zweifel an Shakespeares Dramen aufgreift, steht Wilhelm Meister gegenüber, nach dessen Ansicht der Hamlet als unanfechtbar zu gelten hat: "weit entfernt zu glauben, dass der Plan dieses Stückes zu tadeln sei, halte ich vielmehr dafür, dass kein größerer jemals ersonnen worden. Ja, er ist nicht ersonnen, er ist so.

-"²² Die Intention, Shakespeares Werke in annähernd originaler Gestalt oder wenigstens ohne die massiven Eingriffe zeitüblicher Bearbeitungen auf die Bühne zu bringen, wird hier schon angedeutet. Diese Intention stellt auch einen Fortschritt gegenüber Goethes eigenen, früheren Auffassungen dar: denn selbst in der Rede *Zum Shakespeares Tag* hatte er bei allem Lob noch gewisse Konzessionen an den zeitgenössischen Geschmack gemacht: "Shakespeares Theater ist ein schöner Raritäten Kasten ... Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane ...".²³

Von solchen Zugeständnissen will der Verfasser der *Theatralischen Sendung*, der Goethe des ersten Weimarer Jahrzehnts, nichts mehr wissen, und im Zielpunkt der Handlung seines Romans soll denn eine - wohl exemplarische - Aufführung des Hamlet stehen. Da das Werk unvollendet blieb, bricht die Handlung jedoch vorher ab,²⁴ und in dem überlieferten Fragment finden sich nur einige Vorausdeutungen auf das Ereignis. Einmal heißt es über Serlos Truppe: "wir werden sie handeln, sie agiren sehen, und der Leser wird selbst urtheilen können."²⁵ Ein andermal sagt Serlo zu Wilhelm: "Ich habe gegründete Hoffnung, dass ein Frauenzimmer meine Bühne betreten wird, die noch auf keiner erschienen ist, die aber im Stillen wie Sie unsere Kunst mit Leidenschaft geübt hat."²⁶ Nach der folgenden emphatischen Beschreibung der äußeren Erscheinung der jungen Dame ist anzunehmen, dass es sich um jene "schöne Amazone"²⁷ handelt, die seit ihrem ersten Auftritt ständig durch Wilhelm Meisters Kopf geistert. Die Figur entspricht der Natalie der *Lehrjahre*; sie sollte in der *Theatralischen Sendung* aber ebenso wie Wilhelm noch eine ganz andere Rolle spielen als in der zweiten, überarbeiteten Fassung des Romans.

Man hat die Unterschiede zwischen den beiden Versionen des Werks meist heruntergespielt, und man hat in ausgesprochen unphilologischer Weise auch Zeugnisse, die während der Umarbeitung des Romans in die "Lehrjahre" entstanden, zur Interpretation der ersten Fassung verwendet.²⁸ Damit ließ sich der Unterschied zwischen den beiden Versionen erheblich einebnen oder minimieren.

Goethe musste bei seiner Umarbeitung vor allem die programmatischen Bestandteile der "Sendung" und einen Teil jener Elemente tilgen, die für den Aufbau und das Gelingen der von Wilhelm Meister in Angriff genommenen Theaterreform essentiell waren. Die erste Fassung des Romans hatte etwa noch eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den sog. aristotelischen Einheiten enthalten,²⁹ die später entfiel. Wilhelm Meister beginnt sie mit den Worten: "je mehr ich es überlege, desto mehr überzeuge ich mich, dass es gefährlich ist, seinen Weg von dieser Seite in das dramatische Land zu nehmen."³⁰ Auf Nachfrage seines Freundes Werner fügt er hinzu: "Ich entziehe mich keiner Regel, welche aus der Beobachtung der Natur und aus der Eigenschaft eines Dinges genommen ist; ich verachte auch diese sogenannten Einheiten nicht (...) ich halte nur die Methode für ungeschickt, womit man uns diese sonst ganz guten und nützlichen Lehren vorträgt, weil sie unsere Gedanken fesselt und uns verhindert, die wahren Verhältnisse zu erkennen."³¹

Die Auseinandersetzung wurde vorsichtig in Gang gesetzt, da die aristotelischen Einheiten unter den Vorläufern und Zeitgenossen Goethes noch allgemeine Anerkennung fanden. In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* von 1767-69 wurde Aristoteles, trotz etlichem Lob für Shakespeare, als die Autorität des Theaters und der Dramentheorie behandelt, auf die sich der Autor immer wieder berief.

Aus diesem Grund kritisiert Wilhelm Meister anfangs nur die "Methode" der "Lehre",

die "ungeschickt" sei und dazu beitrage, die Gedanken zu "fesseln". Die Fessel ist freilich schon ein derartiges Übel, dass es "uns verhindert, die wahren Verhältnisse zu erkennen". Doch es kommt noch schlimmer; Wilhelm Meister befindet: "Die Einheit der Handlung im höheren Sinne genommen macht nicht allein den Ruhm des Dramas, sondern eines jeden Gedichts, und diese, dünkt mich, ist indispensable. Nach ihr, wie viel wichtige Dinge sind nicht abzuhandeln, eh wir an Ort und Zeit kommen, worüber so viel zu sagen ist und wegen welcher man fast allen Schriftstellern oft durch die Finger hat sehen müssen, Ja wenn denn am Ende Einheiten sein sollen, warum nur drei und nicht ein Dutzend?"³² So vorsichtig die Kritik in Gang gesetzt wurde, so radikal wird sie zu Ende geführt: bloß die "Einheit der Handlung" in einem "höheren Sinne" will Wilhelm gelten lassen, aber sie betrifft jedes "Gedicht". (Erst Tieck konnte dann zeigen, dass sich die Komödie auch darüber hinwegsetzen kann.) Und zuletzt bekundet Wilhelm sogar einen entschiedenen Unwillen, sich mit der blödsinnigen Forderung nach drei Einheiten ("warum... nicht ein Dutzend?") überhaupt noch richtig auseinander zu setzen.

Aber damit ist nur ein Hindernis für die Etablierung von Shakespeares Dramen auf der Bühne in einer sehr geniegemäßen Weise beiseite geschoben. Denn das Problem wird zum Schluss nicht nur sehr rasch beiseite geschoben, es wird auch die mit den Aristotelischen Einheiten verbundene, entscheidende Frage nach der Gestaltung der Bühne, der Organisation bzw. Umorganisation der zeitgenössischen Guckkastentheaters, überhaupt nicht aufgegriffen.

Dennoch sind in dieser ersten Fassung des Romans keinerlei Zweifel zu finden, dass Wilhelm Meister sein Ziel auch erreichen wird. Es heißt schon bald nach dem Beginn der Handlung über ihn: "Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar, das hohe Ziel, das er sich vorgesteckt sah, schien ihm näher (...) und fehlen konnte es nicht, dass er in glücklichen Augenblicken den werdenden vollkommensten Schauspieler und den Schöpfer eines großen National-Theaters erblickte, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören".³³

Wilhelm erhielt erst in der späteren zweiten Fassung die Eigenschaften eines Lehrlings, und Goethe sprach während der Umarbeitung in einem Brief vom 6.12.1794 an Schiller dann auch ironisch "von Wilhelm Schüler, der, ich weiß nicht wie, den Namen Meister erwischt hat".

In der Theatralischen Sendung werden dem Protagonisten hingegen noch alle Attribute "eines jungen Dichters und Künstlers" beigelegt. Aurelia sagt zu ihm: "beides sind Sie, wenn Sie auch sich nicht dafür ausgeben wollen."³⁴ Und außer Philine, die ihn bittet: "O könnten Sie sich doch entschließen, zu uns zu treten, eine Kunst zu ergreifen, zu der Sie geboren sind",³⁵ sucht ihm auch der Theaterdirektor Serlo "begrifflich zu machen, wie schön es sei, wenn er sich selbst entschlösse auf das Theater zu gehen."³⁶ Ja, in der Aussicht, Wilhelm Meister zu gewinnen, ist er sogar bereit, "Ihre ganze Gesellschaft zugleich mitzunehmen".³⁷ Diese "Gesellschaft" meint jene Truppe um Melina, die Serlo einige Zeit vorher in aller Schärfe als "unbrauchbare Leute"³⁸ bezeichnet hat! Da allein die Hoffnung auf Wilhelm den Prinzipal dazu veranlasst, eine ganze Reihe zweifelhafter Leute in seine Kompanie aufzunehmen, müsste dieser ein wahres Wunder an schauspielerischen Fähigkeiten sein. Es mutet umso erstaunlicher an, als er kaum über Bühnenpraxis verfügt, sondern nur, wie Serlo sagt, "im Stillen [...] unsere Kunst mit Leidenschaft geübt hat."³⁹

Es nimmt sich ein wenig wunderlich aus - denn selbst der sog. geborene Schauspieler muss wohl vor Publikum auftreten, um seine Gaben zur Entfaltung zu bringen; die Stille hilft

insofern nicht ganz, weil er aus ihr ja nie eine Resonanz bekommt, aufgrund der er den Einsatz seiner Mittel überprüfen kann. Aus einer anderen Perspektive betrachtet: es bereitet Goethe offenkundig Mühe, seinen aus einer angesehenen bürgerlichen Familie kommenden Helden ("in einem feinen Bürgerhause erzogen"⁴⁰) auf gehörige Weise mit einer Schauspieltruppe in Verbindung zu bringen. Die öffentliche Reputation des Schauspielerstands war immer noch gering, den Truppen haftete noch etwas vom Odium des fahrenden Volks an, und bis zu dem Zeitpunkt, wo ein Graf einen Burgschauspieler zu grüßen hatte und nicht umgekehrt - wie es in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts galt - war es noch weit.

Die etwas behelfsmäßigen Motivierungen für die Verbindung von Protagonist und Theaterwelt verweisen andererseits darauf, dass Wilhelms Hoffnungen vom "werdenden vollkommensten Schauspieler" und "Schöpfer eines großen National=Theaters" anscheinend durchaus gegründet sein sollen. Und der Roman bzw. dessen überlieferter erster Teil schließt denn damit, dass Aurelia, Philine und Serlo gemeinsam bei dem Helden eintreten, um sich sein "Jawort zu holen",⁴¹ die Zusage zum Eintritt in ihre Truppe. Ihren vereinten Kräften vermag Wilhelm nicht mehr zu widerstehen und damit ist das Ziel des ersten Teils erreicht: Wilhelm ist Mitglied der verhältnismäßig angesehenen Kompanie Serlos.

Obwohl der zweite Teil fehlt, gibt der Roman über das angestrebte "National=Theater" doch einige Auskünfte. Sie sind umso interessanter, als der Bühne damals ja auch in gesellschaftlicher Hinsicht einige Bedeutung zukam. Schon F. Martini bemerkte, "dass Wilhelms Sendung sich nicht allein auf die dichterische Gestaltung des Dramas bezieht, sondern auf das Theater als eine Gesamtinstitution"⁴² - und vielleicht sagt man besser: auf das Theater als eine gesellschaftliche Institution.

Diese wird im 5. Buch des Romans mit dem Begriff der "Schaubühne" bezeichnet.⁴³ Und in demselben Buch, das den Aufenthalt der Schauspieltruppe um Melina auf dem gräflichen Schloss beschreibt und zu den eindrucksvollsten Teilen des Werks gehört, erfolgt auch eine vollständige Desillusionierung aller Hoffnungen auf eine Verbindung von höherer Kultur und adeliger Gesellschaft. Es ist freilich keineswegs sicher, ob zuvor entweder die Titelfigur oder deren Verfasser, Goethe, je ernsthaft auf eine Synthese von bürgerlicher und aristokratischer Kultur abzielte: bei Wilhelm Meister wird dies nicht ausdrücklich gesagt, bei Goethe ist es - biographisch gesehen - unwahrscheinlich, und die Tatsache, dass eine solche Verbindung im 5. Buch der *Theatralischen Sendung* ausgeschlossen wird, impliziert darum keineswegs, dass sie vorher beabsichtigt war.⁴⁴

Wie sich die Sachlage verhält, ist dennoch klar. Schon F. Martini schrieb: "Dieser Rokoko-Aristokratie bedeutet die theatralische Kunst nur flüchtige Unterhaltung, dekorative Repräsentation, einen Reiz bei Ausgestaltungen von Festen, einen Spielplatz für Dilettanten und (...) eine Lizenz zu frivoler (...) Unordnung."⁴⁵ Dem wäre hinzuzufügen, dass sich die Ansichten und Urteile über Literatur und Theater, die etwa dem Grafen in den Mund gelegt werden, teilweise derart hanebüchen ausnehmen, dass sie wie eine böse Karikatur auf die Kunstkenntnisse des Adels wirken. Und dieses karikierende Abbild dürfte von der Realität des späten 18. Jahrhunderts gar nicht weit entfernt gewesen sein. Denn als sich Goethe im Sommer 1784, in dem er an dem Roman arbeitete, aufgrund einer Ständerversammlung in Eisenach aufhielt, schrieb er an Charlotte v. Stein: "Ich habe einige Beyträge zu meinem 5ten Teil im Fluge geschossen ...".⁴⁶ Natürlich war damit jenes 5. Buch seines Romans gemeint, das den kulturellen Interessen und Kompetenzen des deutschen Adels ein so unschmeichelhaftes

Zeugnis ausstellte.

Dies impliziert allerdings nicht, es sei betont, dass der Titelheld je auf eine Verbindung mit dem Adel gesetzt hätte: das ausgesprochen ungünstige Zeugnis, das er dessen kulturellen Kompetenzen ausstellt, besagt nur, dass Wilhelm zur Verwirklichung seiner Ideale niemals in eine solche Richtung gehen kann und das von ihm angestrebte Theater daher als eine "Schaubühne", als eine bürgerliche Institution, konzipiert werden muss.⁴⁷

Aber diese bürgerliche "Schaubühne", die zunächst einmal eine Idee und Programmatik Wilhelm Meisters ist - und wohl auch ein Wunsch Goethes und vieler anderer Zeitgenossen (die Idee eines deutschen "Nationaltheaters") - hätte natürlich nicht nur die Werke des englischen Dramatikers spielen sollen. Wilhelm ist ja nicht bloß als Schauspieler, sondern auch als "junger Dichter" gezeichnet, und schon seine erste Beschäftigung mit Shakespeare, die auf einen Hinweis Jarnos erfolgt, veranlasst ihn zu den Äußerungen: "Diese wenigen Blicke, die ich in Schakspears Welt gethan, reizen mich mehr als irgend etwas anders, in der würrklichen Welt schnellere Schritte vorwärts zu thun (...) und dereinst, wenn es mir glücken sollte, aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie gleich jenem großen Britten von der Schaubühne dem lechzenden Publico meines Vaterlandes auszuspenden."⁴⁸ Wilhelm Meister möchte auch mit eigenen Werken hervortreten, und zwar mit solchen, die sich nicht an den Griechen oder Franzosen, sondern an Shakespeare orientieren. In diesem Punkt liegt nun eine Verknüpfung zwischen literarischer Fiktion und historisch-biographischer Realität vor; denn denselben Plan oder Gedanken verfolgte auch Goethe in seinem ersten Weimarer Jahrzehnt - weshalb er in einem Brief von seinem Meister-Roman als seinem "geliebten dramatischen Ebenbilde" sprach.⁴⁹ Doch aus diesen Plänen wurde nichts. Er schrieb zwar von einer Reise nach Berlin im Jahr 1778, die ihn und Herzog Carl August eigentlich zu Friedrich II. führen sollte, sie aber, da dieser sich gerade bei seinem Heer aufhielt, nur zu dessen Bruder, Prinz Heinrich, vordringen ließ: "ich scheine dem Ziele dramatischen Wesens immer näher zu kommen, da michs nun immer näher angeht, wie die Grosen mit den Menschen, und die Götter mit den Grosen spielen."⁵⁰ Die damals noch nicht so umfangreiche Weimarer Amtstätigkeit und die Beschäftigung mit der Politik wurden von dem Schriftsteller als Gelegenheit verstanden, einen Einblick in die große Welt und deren Funktionsweisen und Mechanismen zu erhalten, und dieser sollte im weiteren literarisch-theatralisch verarbeitet und verwertet werden.

Aus dem gleichen Grund schrieb er 1781 an Charlotte v. Stein: "In dieser Welt meine beste, hat niemand eine reichere Erndte als der dramatische Schriftsteller".⁵¹ Im Jahr 1785, in dem das erhaltene Fragment der *Theatralischen Sendung* abgeschlossen wurde, bekräftigte Goethe seine Absichten noch einmal: "Ich habe es oft gesagt und werde es noch oft wiederholen die Causa finalis der Welt und Menschenhändel ist die dramatische Dichtkunst." Und lakonisch und ausgesprochen umgangssprachlich fügte er noch hinzu: "Denn das Zeug ist sonst absolut zu nichts zu brauchen. Die Conferenz von gestern Abend ist mir wieder eine der besten Scenen werth."⁵²

Offensichtlich kam Goethe schon damals mit den Weimarer Verhältnissen nicht mehr ganz zurecht; im darauffolgenden Jahr ließ er seine Amtspflichten dann liegen und reiste Hals über Kopf nach Italien. Doch man erfährt vor allem, dass er das Drama wenigstens zu dieser Zeit als den Gipfel der Poesie und das Ziel seiner eigenen literarischen Laufbahn betrachtete. Und am Ende der zitierten Passagen zeigt sich, wie er die Frustrationen, die ihm seine mitt-

lerweile stark vermehrten Amtspflichten schufen, zu kompensieren oder zu mildern suchte: er betrachtete sie als Stoff für die Bühne; die Sitzung des Weimarer fürstlichen Rats vom Vortag erschien ihm als Modell für eine Theaterszene.

Man weiß von all diesen Plänen allerdings nur aus seinen Briefen und aus einem Werk, in dem seine Vorstellungen eine Gestalt angenommen haben: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. Dass wir dieses Werk überhaupt noch besitzen, in dem die Pläne zwar Gestalt, aber eine nur unvollständige Form angenommen haben, verdankt man eigentlich einem Zufall und zuerst einmal dem Fleiß, mit dem Barbara Schultheß und ihre Tochter in Zürich das ihnen von Goethe zugesandte Romanmanuskript abschrieben. Hätte es diese nicht gegeben, könnten wir über die damaligen Pläne des Schriftstellers keine genaueren Angaben mehr machen. Nur das erhaltene Fragment der *Theatralischen Sendung* belegt, dass sie auf eine Nachfolge Shakespeares und die Begründung eines bürgerlichen Nationaltheaters zielten.

Es gibt freilich noch einige indirekte oder mittelbare Spuren: in der Haltung, die Goethe selbst gegenüber seinen sonstigen, im ersten Weimarer Jahrzehnt entstandenen Werken einnahm. Sie erweist sich als erstaunlich geringschätzig. So heißt es in den "Tag- und Jahres=Heften": "Bei Gelegenheit eines Liebhaber=Theaters und festlicher Tage wurden gedichtet und aufgeführt: *Lila, die Geschwister, Iphigenia, Proserpina ...*".⁵³ Selbst die *Iphigenie* wurde nicht von den Stücken getrennt, die als Gelegenheitsarbeiten für das Weimarer Liebhabertheater entstanden und darum aus einer Anpassung an höfische Geschmacksnormen hervorgingen.

Es gibt ein weiteres, später berühmt und klassisch gewordenes Werk, das Schauspiel *Torquato Tasso*, bei dem sich noch genauer und detaillierter verfolgen lässt, dass und warum es als Ergebnis einer Anpassung an höfische Geschmacksnormen entstand. Die erste Fassung des Stücks ist zwar nicht erhalten, aber anlässlich des Beginns der späteren Überarbeitung sprach der Dichter in einem Brief an Knebel von einer "sonderbaren Aufgabe" und meinte: "Ich kann und darf nichts darüber sagen. Die ersten Akte müssen fast ganz aufgeopfert werden."⁵⁴ Nun waren die ersten beiden Akte aber das einzige gewesen, was der Schriftsteller im Verlauf eines guten Jahres zwischen 1780 und 1781 niedergeschrieben hatte. Und die Geheimniskrämerei gegenüber seinem alten Freund Knebel nahm sich umso merkwürdiger aus, als er in einem Brief an Herzog Carl August aus derselben Zeit bezüglich Stück und Sujet bemerkte: "Hätte ich es nicht angefangen; so würde ich es jetzt nicht wählen und ich erinnere mich wohl noch dass Sie mir davon abriethen."⁵⁵ Der Herzog hatte seinem Günstling seinerzeit also von diesem Werk abgeraten und jetzt musste es grundlegend umgearbeitet werden, ja die einzig niedergeschriebenen ersten zwei Akte hatten "fast ganz aufgeopfert" zu werden.

Die Freiräume im höfischen Weimar waren begrenzt, und der Prozess der Anpassung an eine zurückliegende, vom Autor jedoch wohlvermerkte Kritik seines Fürsten und Gönners lässt sich in diesem Fall deutlich verfolgen. Der Inhalt der beiden 1780 bis 1781 geschriebenen Akte hat Herzog Carl August offenbar nicht gefallen; jedenfalls riet er von dem Thema ab. Die Umarbeitung des Werks begann aber, als der Schriftsteller 1788 nach eineindreiviertel Jahren bezahlten Urlaubs wieder aus Italien zurückkehrte: er hatte nach wie vor hauptsächlich von dem Geld gelebt, das ihm für die inzwischen gar nicht mehr ausgeübte Weimarer Amtstätigkeit zukam. In einer solchen Situation dürfte Goethe kaum etwas anderes übrig geblieben sein, als seinem Herrn und Gönner einmal ein Stück entgegen zu kommen, und so schrieb er in einem Brief vom 1.10.1788 an Herzog Carl August auch: "Es ist einer der sonderbarsten

Fälle in denen ich gewesen bin, besonders da ich nicht allein die Schwürigkeit des Sujets, sondern auch *Ihr Vorurtheil* zu überwinden arbeiten muss."

Noch deutlicher kann man es nicht haben: es galt, auch die Vorbehalte Herzog Carl Augusts gegen das Thema von Dichter und Hof auszuräumen und ein Werk zu präsentieren, das dessen Erwartungen entsprach. Kurz: die heutige, einzig überlieferte Fassung des Tasso ging aus einer Anpassung an eine frühere Kritik hervor. Dem Autor gelang dennoch ein Kunststück: das Drama wurde außerhalb von Hofkreisen oft gar nicht als höfisches Werk gesehen und die erreichte, fragile Synthese von höfisch-aristokratischen und bürgerlich-individualistischen Normen, überwiegend durch den Dichter Tasso repräsentiert, wurde im folgenden 19. Jahrhundert zu einer der Grundlagen der deutschen Kultur.

Diese Synthese entstand jedoch nicht freiwillig und nicht aus Goethes eigenem Antrieb. Wenn es allein nach seinem Willen gegangen wäre, dann hätte er ein bürgerliches Nationaltheater, in dessen Mittelpunkt ein shakespearesches Drama stand, bei weitem vorgezogen. Seine Briefe zeigen, dass die *Theatralische Sendung* eines der Lieblingsprojekte des ersten Weimarer Jahrzehnts war.⁵⁶

Damit wird auch deutlich, dass Goethe die ästhetischen Kategorien der Sturm und Drang-Zeit damals keineswegs aufgegeben hatte.⁵⁷ Er verfolgte sie vielmehr in veränderter und anspruchsvollerer Form weiter. Seine Zielsetzungen gingen erheblich über das hinaus, was er bereits erreicht hatte: anstatt Shakespeare nur als Natur zu begreifen, wie es in der Rede *Zum Shakespears Tag* geschehen war, und ihm in einem Lesedrama, wie dem *Götz von Berlichingen* nachzueifern, sollten dessen Dramen auf die Bühne gebracht werden, auf ein neues, bürgerliches Nationaltheater, für das er auch eine Reihe eigener Stücke schaffen wollte.⁵⁸ Diese Pläne sind für den immensen Ehrgeiz, von dem Goethe meist angetrieben wurde,⁵⁹ durchaus typisch.⁶⁰

Doch er schuf bekanntlich kein einziges Drama, in dem eine Konferenz des Weimarer Conseils "eine der besten Szenen" abgab, wie ihm das 1785 vorschwebte, und damit kommt man zu dem Hindernis, das seinen eher vage konturierten, aber äußerst ehrgeizigen Plänen entgegenstand: die höfisch geprägte Weimarer Umwelt. Dass deren Erwartungen nicht mit seinen Zielen übereinstimmten, machte sich schon beim *Egmont* wiederholt bemerkbar. Der Autor schrieb beim Abschluss des Manuskripts, der in Italien erfolgte: "ich glaube Egmont wird gleich gespielt werden. Wenigstens hie und da."⁶¹ Er verwies auf den Fortschritt, den er hier gegenüber dem *Götz von Berlichingen* erreicht hatte: an die Stelle eines Lese-Dramas war ein richtiges Bühnenwerk getreten. Aber der "Egmont" war nicht nur so schwer auf das Theater zu bringen, dass Schiller einige Jahre später anlässlich eines Gastspiels von Iffland in Weimar eine dramaturgische Bearbeitung des Stückes anfertigen musste; er erregte auch Anstoß. Schon anfangs des Jahres 1782 hatte Goethe dazu bemerkt: "Es ist ein wunderbares Stück. Wenn ichs noch zu schreiben hätte schrieb ich es anders, und vielleicht gar nicht. Da es nun aber da steht so mag es stehen, ich will nur das allzu aufgeknöpfte, Studentenhafte der Manier zu tilgen suchen..".⁶²

Hier konzidiert der Dichter, dass er das Werk in seiner jetzigen Lage "vielleicht gar nicht" schreiben würde. Bereits etwas früher, am 12/13.12.1781 hatte er an dieselbe Adressatin, Charlotte v. Stein, geäußert: "Mein Egmont ist bald fertig und wenn der fatale vierte Akt nicht wäre denn ich hasse und nothwendig umschreiben muss, würde ich mit diesem Jahr auch dieses lang verträdelte Stück beschließen."⁶³

Der "Egmont" kam nicht voran, weil er politisch Anstoß erregen konnte - vor allem in der höfisch-aristokratischen Weimarer Umwelt und bei Herzog Carl August. Der "fatale vierte Akt" enthielt mit den Unterredungen zwischen dem Herzog von Alba und Egmont über Herrschaft und Macht einige der heikelsten Passagen und musste "nothwendig" umgeschrieben werden. Als Goethe seinem Fürsten aus Italien das überarbeitete Manuskript des Trauerspiels zusandte, machte er aber auch damit kein Glück. Herzog Carl August brachte Einwände vor, auf die Goethe einerseits diplomatisch zu vermitteln suchte und zugleich konzedierte: "Noch andres, wie z.B. die Aüßerung Machiavellens, war mit einem Federstrich ausgelöscht."⁶⁴ Nachdem er den vierten Akt schon umgearbeitet hatte, also noch einmal ein Strich, eine kleine Selbstzensur aus politischer Rücksichtnahme.

In dem bereits angeführten Brief vom 12/13.12.1781 an Charlotte v. Stein, der die Notwendigkeit einer Umarbeitung seines "Egmont" konzedierte und der auf einer mit Herzog Carl August unternommenen Reise geschrieben wurde, hatte der Schriftsteller auch ein inzwischen bekanntes Thema angeschlagen: "... ich bekümmere mich um nichts und schreibe Dramas." Die Äußerung ist etwas vage formuliert, meint aber jene Art der Kompensation persönlichen Unwillens, bei der Goethe die äußeren Geschehnissen als Elemente oder Motive für eine Theaterszene zu betrachten suchte. Es heißt im folgenden über das damalige Treiben seines fürstlichen Gönners noch: "Des hin und wieder fahrens, schleppens reitens, laufens ist keine Rast. Der Hofmarschall flucht, der Oberstallmeister murr, und am Ende geschieht alles. Wenn diese Hast und Hatze vorbey ist und wir wären um eine Provinz reicher so wollt ichs loben, da es aber nur auf ein Paar zerbrochne Rippen, verschlagne Pferde und einen Leeren Beutel angesehen ist, so hab ich nichts damit zu schaffen. Ausser dass ich von dem Aufwand nebenher etwas in meine politisch moralisch dramatische Tasche stecke." Auffallend ist der Schluss: denn die Tasche, die er "politisch moralisch dramatisch" nennt, meint natürlich den Ertrag, den er selbst als dramatischer Schriftsteller aus diesen Geschehnissen ziehen will.

Nur: wie sollte er diesen Ertrag jemals verwerten? Wie hätte er derartige, unmittelbar der höfischen Umwelt entnommene und in Detail und Drastik beschriebene Vorgänge ebenso wie etwa die Schilderung einer Sitzung des fürstlichen Rats je literarisch verwenden können bzw. dürfen, wenn er schon den vierten Akt seines Egmont, wie eben derselbe Brief konzedierte, umschreiben musste, um nicht zu viel Anstoß zu erregen? Es war ein unlösbarer Widerspruch, und das "politisch moralisch dramatische" Welttheater in der Nachfolge des Shakespeareschen Dramas, von dem Goethe träumte oder vielmehr einer der Lieblingsgedanken seines ersten Weimarer Jahrzehnts war, kam denn auch nie zustande.

N. Boyle bemerkt zu diesem Problemfeld nur: "es gibt keine Anzeichen für einen radikalen oder programmatischen Wandel in Goethes ästhetischer Orientierung vor 1786 - lediglich eine allmähliche, und sehr problematische, Hinwendung zu höfischen Werten [...]"⁶⁵. Damit ist der Sachverhalt schon richtig, wenn auch vage und unvollständig beschrieben: die ästhetischen Auffassungen Goethes, die auf den Sturm und Drang zurückgingen, hatten sich noch nicht grundlegend verändert - aber die erzwungene Rücksichtnahme auf gesellschaftliche Anforderungen und höfische Normen führte zu einer Reihe von Neben- und Gelegenheitsarbeiten für das Weimarer Liebhabertheater, deren beste, die *Iphigenie auf Tauris*, schon jenes Muster einer bürgerlich-aristokratischen Synthese bot, einer Vermittlung zwischen aristokratisch-höfischen Regeln und den Forderungen bürgerlicher Aufklärung, die man später als das Paradigma der Weimarer Klassik und als Grundlage der deutschen Kultur des

19. Jahrhunderts verstand.

Diese Synthese wurde meist als etwas betrachtet, das durch Goethes Übersiedlung nach Weimar mehr oder minder selbstverständlich zustande kam, obwohl bei näherem Zusehen deutlich wird, dass sie weder von selbst noch von heute auf morgen entstand, sondern unter dem Anpassungsdruck der höfischen Umwelt in Jahren geformt wurde und dem Schriftsteller auch etliche Mühen abverlangte. Sie schlugen sich in seiner *Iphigenie* in, wie man findet bzw. schlussfolgert, in insgesamt vier Bearbeitungsstufen nieder und lassen sich im Fall des *Torquato Tasso*, dessen zweite, allein überlieferte Fassung als bewusste Reverenz des Autors vor der höfischen Kultur konzipiert wurde, anhand der Briefe ganz deutlich sehen.

Dies heißt aber auch: es wurden nicht Goethes Lieblingspläne realisiert, die in eine ganz andere Richtung zielten, die eines bürgerlichen deutschen Theaters, sondern die Ansprüche und Anforderungen der höfisch-aristokratisch geprägten Weimarer Umwelt begannen sich durchzusetzen. N. Boyle nennt dies "sehr problematisch"; immerhin ist es sehr eindeutig: der Geist begann sich den Erfordernissen der Umwelt anzupassen. Er formte sich seine Sphäre nicht nach seinen Ideen oder Vorstellungen, sondern die materiellen Gegebenheiten begannen, wie es denn öfter geschehen mag, ihn immer stärker zu prägen.

5.3. Die Flucht nach Italien und die Begründung einer antikisierenden Kunsttheorie

Als Goethe die Unrealisierbarkeit seiner Pläne zu einem neuen Nationaltheater einsah, fühlte er sich gescheitert. Am 5. Oktober 1786 schrieb er in Venedig in sein Tagebuch: "Auf dieser Reise hoff ich will ich mein Gemüth über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild mir recht in die Seele prägen und zum stillen Genuß bewahren. Dann aber mich zu den Handwerckern wenden, und wenn ich zurückkomme, Chymie und Mechanik studiren. Denn die Zeit des Schönen ist vorüber (!), nur die Noth und das strenge Bedürfniß erfordern unsre Tage."⁶⁶ Warum sollte die "Zeit des Schönen" vorüber und seine Epoche kunstlos geworden sein, nur noch von materiellen und sozialen Bedürfnissen beherrscht? Goethe muss sich im Moment der Einsicht in die Unausführbarkeit seiner ehrgeizigen dramatischen Pläne als völlig gescheitert betrachtet haben, so gescheitert, dass vorübergehend, aber ernsthaft sogar der Gedanke an eine Beendigung seiner literarischen Laufbahn und eine künftige Hinwendung zur Chemie und "Mechanik" aufkam; das hieß: zur Physik einerseits und zu Mineralogie und Geologie andererseits bzw. deren Voraussetzungen.⁶⁷

Man kann eine sehr viel spätere Äußerung bei Eckermann aufgreifen, in der es heißt, "dass ich in den ersten zehn Jahren meines weimarischen Dienst- und Hoflebens so gut wie gar nichts gemacht" und "dass die Verzweiflung mich nach Italien getrieben ...".⁶⁸ Um die Frage, wie das erste Weimarer Jahrzehnt in Hinsicht ihres literarischen Ertrags zu bewerten ist, verhältnismäßig kurz zu beantworten, sei ein Brief aus dem Jahr 1780 an Kestner angeführt: "Geschrieben liegt noch viel, fast noch einmal so viel als gedruckt, Plane hab ich auch genug, zur Ausführung aber fehlt mir Sammlung und lange Weile."⁶⁹ Es ist zu beachten, dass hier nicht allein von Plänen die Rede ist, sondern auch von einer Reihe schon geschriebener Werke, die "fast noch einmal" so umfangreich sei wie die bereits publizierten Arbeiten. Von einer unproduktiven Zeit konnte demnach keine Rede sein, wenn der Schriftsteller durch seine Amtspflichten und seine vielfältigen sonstigen Neigungen auch davon abgehalten wurde, das Niedergeschriebene zu vollenden und in eine publikationsfähige Form zu bringen. Dennoch hieß es später, dass er "so gut wie gar nichts gemacht" habe, und der Unterschied zwischen

beiden Äußerungen ist durch einen verschiedenen Blickwinkel bedingt. In dem Brief an Kestner hielt der junge Goethe den schlichten Tatbestand fest, dass ihm die Verpflichtungen und Zerstreungen des Weimarer Daseins keine Zeit ließen, seine literarischen Arbeiten abzuschließen. Die spätere Äußerung bei Eckermann bezog hingegen die Einsicht in das Scheitern der ehrgeizigen Pläne ein, die ihn im ersten Weimarer Jahrzehnt immer wieder beschäftigt hatten: die einer Shakespeare-Nachfolge auf einem neuen Nationaltheater. Denn im Hinblick darauf musste es so scheinen, als ob er "so gut wie gar nichts gemacht" hatte. Die programmatische *Theatralische Sendung* war eben bis zur Hälfte gediehen, und sonst konnte der Dichter nur klagen, dass er nicht einmal den schon in Frankfurt begonnenen und "lange verträdelten" *Egmont* zu Ende brachte.⁷⁰

Zu den Folgen seines Scheiterns gehörte einmal die Umarbeitung seines "Wilhelm Meister"-Romans, die die programmatischen Elemente der ersten Fassung entweder ganz tilgte oder sie so veränderte, dass sie ihre ursprüngliche Funktion verloren. Das Resultat nannte der Schriftsteller in einem Brief an Herder eine "Pseudo confession",⁷¹ und diese Äußerung gewinnt deutlichere Konturen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es eine wesentliche Aufgabe der Überarbeitung war, die Programmatik der früheren Version zu löschen und andere Elemente an deren Stelle zu setzen: der Wilhelm der *Lehrjahre* geht bei seinem Engagement fürs Theater nun in die Irre - aber Goethe, der Verfasser, war mit seinen hochfliegenden Plänen zu einem Nationaltheater in einer Shakespeare-Nachfolge ja auch in die Irre geraten. Die Bemerkung von der "Pseudo confession" ist doppelbödig und verweist darauf, dass Goethe die frühere fiktionale Version des Werks, die eine Verbindung Wilhelms mit dem Theater geschaffen hatte, eigentlich bevorzugt hätte, die nunmehrige - aus den Jahren um 1794/95 - aber ebenso Verweise zwischen Fiktion und Realität enthält.

Eine andere Folge war, dass Goethe über sein Leben hinweg Shakespeare gegenüber stets ein Unterlegenheitsgefühl behielt. Nach einem weiteren Zeugnis Eckermanns äußerte er, dass Shakespeare "ein Wesen höherer Art ist, zu dem ich hinaufblicke und das ich zu verehren habe."⁷² Goethe galt zum Zeitpunkt dieser Äußerung, im Jahr 1824, als der größte Dichter seiner Epoche, und er schätzte sich auch selbst nicht geringer ein - mangelndes Selbstwertgefühl ist bei ihm kaum zu finden. Das gar so eindeutige Unterlegenheitsgefühl gegenüber Shakespeare erklärt sich aus dem Scheitern seiner ehrgeizigen Pläne, noch einmal mit dem Briten zu wetteifern: denn danach musste er sich dem englischen Dramatiker zwangsläufig unterlegen fühlen.

Eine weitere Facette der Veränderungen, die mit Goethe vor sich gingen, ist das Verschwinden des in der Sturm und Drang-Zeit begründeten prometheischen Selbstverständnisses. Es war mit der Shakespeare-Rezeption aufgekommen: "Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in Colossalischer Größe."⁷³ So stand es in der zu seinen Lebzeiten nicht gedruckten Rede *Zum Shakespears Tag*. Dann hatte es sein eigenes Selbstverständnis als Dichter geprägt: am deutlichsten in der "Prometheus"-Hymne oder -Ode von 1774, in der das vom göttlichen Logos oder Pneuma erfüllte "heilig glühend Herz" seinen Geist auf die von ihm geformten "Menschen" überträgt: "Und dein nicht zu achten,/ Wie ich!"(V.56f.)

Dies wurde in der Zeit in Italien oder kurz danach ausdrücklich zurückgenommen.⁷⁴ Dem Protest gegenüber dem Gott folgte in der im Rückblick auf die Zeit in Italien entstandenen 7. Römischen Elegie die Antithese: "

... Empfänget
Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?
Ach! hier lieg ich, und strecke nach deinen Knieen die Hände
Flehend aus."⁷⁵

Der Wandel ist offenkundig: es ist ein Widerruf der alten Protesthaltung - und im übrigen einer der wenigen direkten Widerrufe, die man bei Goethe überhaupt findet. Es ist daher nicht so ganz klar, was alles mit ihm verbunden ist - aber wahrscheinlich steht er im Einklang mit dem Wandel der politischen Auffassungen, der im Zug der Französischen Revolution erfolgt und der den Schriftsteller von seinen früheren, bürgerlich-republikanischen Auffassungen abrücken lässt.⁷⁶

Goethe suchte, aus "Verzweiflung" nach Italien reisend, nach dem Grund seines Scheiterns, und er fand ihn in seiner Epoche, über die es lakonisch und hart hieß: "die Zeit des Schönen ist vorüber." Der 37-jährige Schriftsteller, der im Herbst 1786 nach Italien fuhr, verfügte natürlich noch über keine historische Einschätzung seiner eigenen Position in dem Sinn, dass allein die Vorstellung, noch einmal mit Shakespeare, und das hieß auch: mit dem Theater der elisabethanischen Zeit zu wetteifern, als seltsam oder verfehlt erschienen wäre. Ein solcher Gedanke wird erst mit der Durchsetzung des Historismus zur Selbstverständlichkeit: da die Kunstwerke stets Übereinstimmungen mit ihrer Zeit aufweisen und die Dramen Shakespeares daher an das Theater der elisabethanischen Epoche gebunden waren, konnte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts auch ein Goethe sie nicht wieder aufnehmen und ihre Reihe fortsetzen - so wenig, wie sich einfach ein neues National-Theater aus dem Boden stampfen ließ, das es mit der Bühne jener Epoche aufnehmen konnte.

Angesichts der Probleme, die es bis 1827 - dem Zeitpunkt von Grabbes angeführtem Aufsatz - bereitete, Shakespeares Stücke mit der damaligen Guckkastenbühne zu vereinbaren, hätte man dazu wirklich eine "theatralische Sendung" verwirklichen müssen, aber nicht bloß in der fiktiven Form eines Romans, sondern als eine Reform des zeitgenössischen Theaters, die dessen Inszenierungsweisen von Grund auf verändert hätte. Der Zusammenhang zwischen Bühne und Literatur ließ sich freilich erst mit dem Aufkommen einer historischen Perspektive verstehen, und der eine Generation jüngere Tieck war dann einer der ersten, der den Standpunkt vertrat, dass das Theater der elisabethanischen Epoche ("Shakespeare-Bühne") dem Drama günstiger gewesen sein musste als dasjenige seiner eigenen Epoche. Diese Auffassung wurde ihm von dem nicht vom Historismus beeinflussten, geschichtsphilosophisch orientierten Denker Hegel noch als eine Schrulle ausgelegt,⁷⁷ obwohl sie natürlich ein Schritt zu dem war, was heute nahezu Schulwissen darstellt: dass der Aufbau von Shakespeares Stücken zu einem Teil auf die Einrichtung der Bühne seiner Zeit zurückgeht.

Demgegenüber glaubte Goethe, der weitgehend vor dem Historismus stand, noch nahtlos an die Tradition anschließen zu können, und er suchte die Ursachen seines Scheiterns daher anderswo. Und er fand sie natürlich auch nicht bei sich selbst, seiner Person oder gar in mangelndem Genie, sondern in seiner Epoche. Sein Zeitalter hatte die Verwirklichung seiner Pläne verhindert, und es war nach seinem nunmehrigen Urteil darum kunstlos und schlecht, es taugte nicht mehr zur Realisierung großer künstlerischer Ideen und Pläne; so kam er zu dem Resümee: "Die Zeit des Schönen ist vorüber".

Dieses Resümee lief auf die Hypothese vom Ende bzw. Niedergang der Kunst hinaus.

In einem solchen Pessimismus hatte Goethe mit dem Leipziger Buchhändler Georg Joachim Göschen (1752-1828) eine Edition seiner Schriften vereinbart, die die erste rechtmäßige und nach seinen damaligen Vorstellungen gewissermaßen auch seine definitive Werkausgabe werden sollte. In ihr dachte er, einige seiner Stücke nur als Fragmente zu publizieren. Nach der *Iphigenie*, die im Süden noch einmal zur Überarbeitung anstand, sollten im sechsten und siebten Band die Dramen *Egmont*, *Tasso* und *Faust* ursprünglich in torsohafter Gestalt veröffentlicht werden. In einem Brief an Bertuch und Göschen vom Sommer 1786 macht Goethe zum Plan der Ausgabe die Angaben: "Egmont, unvollendet. [...] Tasso, zwey Akte. (Es handelt sich um jenes originale Fragment, das 1788 dann "fast ganz aufgeopfert werden" musste.) Faust, ein Fragment."⁷⁸ Es sollten gleichsam die Trümmer seiner gescheiterten Pläne und die traurigen Resultate einer Zeit publiziert werden, die zur Kunst nicht mehr taugte. Danach wollte sich Goethe von dieser ab und den Naturwissenschaften zuwenden, zur Chemie und Physik. So steht es wörtlich im "Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein", und man sollte es zur Kenntnis nehmen; seit der sog. kopernikanischen Wende stützt sich moderne Wissenschaft auf empirische Gegebenheiten, und zu diesen zählen auch alle Arten überlieferter Texte.

Man muss diesen Wandel aber nicht so fundamental verstehen, wie es in Zeiten einer weitgehenden Trennung und Abgrenzung der Wissenschaften voneinander wirken mag. Goethe dachte noch universalistisch, er glaubte noch, nahezu jedes beliebige Fach betreiben und auch an seinem Diskurs teilhaben zu können. Er schrieb über "Zwo wichtige bisher unerörterte biblische Fragen",⁷⁹ er unternahm in Italien einen "Versuch, eine Homerische dunkle Stelle zu erklären"⁸⁰ - und in der Ära des Bundes mit Schiller arbeitete er überwiegend an der Optik. Bei einem rationalen Wissenschaftsverständnis erlaubte es ihm sein irrationaler Geniegläubigkeit, jederzeit die Materie zu wechseln, aber natürlich auch genauso leicht wieder zu einer zuvor betriebenen - etwa der Literatur - zurückzukehren. Der Universalismus war zeittypisch: man war damals nicht in dem Sinn festgelegt wie heute, wo die sog. interdisziplinäre Forschung die Trennung der Fächer wieder etwas überbrücken sollte oder müsste.⁸¹ Auch in Goethes späteren Jahren finden sich Zeiten, in denen er sich eher den Wissenschaften als der Schriftstellerei zuwandte, so dass er am 21.8.1823 in Marienbad etwa festhielt, er habe sich zuletzt, seinem Alter gemäß, mehr mit der Kunsttheorie und der Methodik der Wissenschaften beschäftigt als mit Poesie und Literatur.⁸²

Gibt es vor und zu Beginn der Italienreise bei Goethe einerseits einen erklärten Pessimismus über die Kunst seiner Epoche und den Glauben, sein literarisches Werk fast abgeschlossen zu haben, so tritt daneben eine zweite, sehr verschiedene Haltung hervor. Nachdem Goethe zunächst eine Werkausgabe angekündigt hatte, die etliche Fragmente enthielt - gewiss nicht zur Freude des Verlegers, der ihm gleichwohl folgte -, hieß es in einem Brief vom letzten großen Posttag während des Karlsbader Aufenthalts, dem 2.9.1786, an Göschen auf einmal: "Ich habe keine sonderliche Lust die Stücke wie sie angezeigt sind, unvollendet hinzugeben, weil man denn doch am Ende wenig Dank davon zu erwarten hat." Ein Schreiben, das mit gleichem Datum an Herzog Carl August gesandt wurde, gibt nähere Auskünfte über diesen Sinneswandel: "... ich habe die Sache zu leicht genommen und sehe jetzt erst was zu thun ist, wenn es keine Sudeley werden soll. Dieses alles und noch viele zusammentreffende Umstände dringen und zwingen mich in Gegenden der Welt mich zu verlieren, wo ich ganz unbekannt bin ...".

Goethe zeigt hier seine zwiespältige Natur: während er sich einerseits von den Künsten ab und der "Chymie und Mechanik" zuwenden will, beginnt er sich auf der anderen Seite doch wieder Kunst und Literatur zu widmen. Und in einem Brief an Herder vom letzten Tag seines Aufenthalts in Verona (15.-18.9.87) heißt es schon, er hoffe "wiedergebohren zurückzukommen."⁸³ Der Zweck der Reise stand auf diese Weise fast von Anfang an fest, und es galt im weiteren, das gesteckte Ziel auf keinen Fall zu verfehlen.

Nachdem Goethe in Venedig ein Theater besucht hatte, vermerkte er in seinem Tagebuch: "Auch hab ich mir überlegt, dass ich mit dieser Truppe und vor diesem Volcke, wohl meine Iphigenie spielen wollte, nur würd ich eins und das andre verändern, wie ich überhaupt hätte thun müssen, wenn ich sie auch unsern Theatern, und unserm Publikum hätte näher bringen wollen."⁸⁴ In diesen Worten schlug sich die Absicht nieder, die ursprünglich als höfische Gelegenheitsarbeit verfasste *Iphigenie* vor einer öffentlichen Aufführung auch inhaltlich noch einmal zu überarbeiten. Doch die Ausführung dieses Vorhabens wurde immer unwahrscheinlicher; es hieß weiter: "Aber ach. Es scheint dass der letzte Funcken von Anhänglichkeit ans Theater ausgelöscht werden soll. Du glaubst nicht, wie mir das alles so gar leer, so gar nichts wird."⁸⁵ Diese Reaktion ist nicht schwer zu verstehen: wenn man sich lange mit großen Plänen abgegeben hat, zuletzt aber doch einsehen muss, dass keinerlei Aussicht auf einen Erfolg besteht, wendet man sich gern etwas anderem zu. Goethe, der sich über das ganze erste Weimarer Jahrzehnt mit vagen Plänen zu einem neuen Nationaltheater getragen hatte, begann mit der Einsicht in ihre Unrealisierbarkeit fast alles Interesse für die Bühne zu verlieren, und darum fand auch eine ursprünglich geplante inhaltliche Überarbeitung seiner *Iphigenie* nie statt; der Dichter schuf in Italien lediglich eine neue Versform mit ein paar kleinen Abweichungen von der Prosafassung. Und vom Theater wandte sich der Schriftsteller nun der Kunst der Renaissance und der Antike zu. Nach der ersten großen Wandlung seiner Ästhetik, die ihn vom Rokoko-Klassizismus zum Sturm und Drang und zum Ideal der Shakespeare-Nachfolge geführt hatte, erfolgte damit eine zweite, die eine antikisierende Kunsttheorie mit sich zog.

Der Wandel begann ziemlich genau zu dem Zeitpunkt, zu dem der Dichter in seinem Tagebuch vermerkte: "Was mich freut ist dass keine von meinen alten Grundideen verrückt und verändert wird, es bestimmt sich immer nur alles mehr, entwickelt sich und wächst mir entgegen".⁸⁶ Der Eintrag ist vom 25. September 1786, dem letzten Tag des Aufenthalts in Vicenza, und eben dort setzt der neuerliche Umschwung ein. Denn dort lernte Goethe die Werke des Architekten Palladio (eigentlich Andrea di Pietro, 1508-80) kennen,⁸⁷ und diese lösten einen Wandel aus, den er wenig später als "Revolution" bezeichnete. In Padua, nach Vicenza der nächsten Station der Reise, erstand er Palladios *Quattri Libri dell'Architettura* und während seines Aufenthalts in Venedig machte er sich an das Studium dieser 'Vier Bücher über die Architektur' und der Werke des Baumeisters, die sich in der Lagunenstadt befanden. In seinem Tagebuch heißt es: "... jetzt studier ichs und es fallen mir wie Schuppen von den Augen, der Nebel geht auseinander und ich erkenne die Gegenstände ...". Gleich darauf: "Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen (!) und nun die Überbleibsel des alten grossen Geists erblickte, die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art von Verklärung sein selbst, ein Gefühl von freyerem Leben, höherer Existenz, Leichtigkeit und Grazie."⁸⁸

Der Eintrag stammt vom 30. September, ist also nur wenige Tage jünger als der von Vicenza, in dem er von der Konstanz seiner Auffassungen ausgegangen war. Doch nun wur-

de, noch vor dem politischen Ereignis, sogar von einer "Revolution" gesprochen, die allerdings im alten, ursprünglichen Sinn des Worts eine Rückwendung meint. Sie ist aus mehreren Schreiben vom Ende des Jahres 1786 gut belegt.⁸⁹ Besonders interessant ist der Brief an Charlotte v. Stein vom 29./30. Dezember 1786 aus Rom: "Immer muß ich wiederholen: ich glaube wohl hier etwas rechts zu lernen, dass ich aber soweit in die Schule zurückgehen müßte glaubt ich nicht, und je mehr ich mich selbst verläugnen muß je mehr freut es mich. Ich bin wie ein Baumeister der einen Thurm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch bey Zeiten gewahr und bricht gerne wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat, um sich seines Grundes mehr zu versichern...".

Die Basis seiner bisherigen Auffassungen war jenes Prinzip der Treue gegenüber der Natur gewesen, dessen exemplarische Verkörperung nach zeitgenössischen Vorstellungen Shakespeare bot. Goethe verglich sich in bezeichnender Weise mit einem Baumeister, der auf einem Fundament hatte arbeiten wollen, von dem er einsehen musste, dass es nichts taugte, und es daher wieder abriß. Das Prinzip der Naturtreue war schlecht gewesen, weil es ihm nicht gelungen war, ein neues Nationaltheater darauf zu errichten. So verwarf er es nun und ersetzte es durch Prinzipien, die er vor allem beim Studium Palladios fand.

Denn die von Goethe sogenannten "Überbleibsel des alten großen Geists" traten ihm überwiegend in den Werken der Renaissance entgegen. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen zur Antike-Nachfolge stand das Phänomen des "Wiederaufleben(s) der Künste in Italien, in der mittlern Zeit".⁹⁰ Und als Leitbild seiner neuen Kunstprinzipien fungierte Palladio. Goethe suchte ihn nicht historisch, aus seiner Zeit zu verstehen, sondern fand in ihm ein Muster, an das er selbst anknüpfen konnte. Es ist offensichtlich, dass er sich mit Palladio verglich, und ihn auf eine Weise deutete, die seine eigene Perspektive, sich und sein Zeitalter einmengte. Er sprach ihm "völlig die Force des großen Dichters" zu, "der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet das uns bezaubert."⁹¹ Zuletzt tritt deutlich der Schein oder die Illusion hervor, die in der Kunst immer eine große Rolle spielt: Michelangelos "Jüngstes Gericht" oder Bachs "Johannes-Passion" sind letztlich Fiktionen, die auf einer gewissen Tradition beruhen. Über die Epoche, in der der Architekt gelebt hatte, die Renaissance, schrieb Goethe: "Palladio war so von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit (!), in die er gekommen war, wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das Ubrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will."⁹² Mit der "Kleinheit und Enge" war offenbar die der eigenen Epoche gemeint, jener Zeit, die ihn gehindert hatte, noch einmal mit Shakespeare zu wetteifern. Doch in Palladios Streben nach der Antike⁹³ fand er ein Muster dafür, wie sich diese vielleicht noch einmal überwinden ließ. Das Wesentliche war, "von der Existenz der Alten durchdrungen" zu sein, damit sich alles - Goethe sagte: das "Übrige" - noch einmal nach deren "edlen Begriffen" umbilden ließ. In seinem Tagebuch spricht der Schriftsteller von dem "Weg", den ihm Palladio "zu aller Kunst und Leben geöffnet"⁹⁴ habe; es war der Beginn jener italienischen "Wiedergeburt" als "Künstler",⁹⁵ die nur richtig zu verstehen ist, wenn man sich deutlich macht, wie sehr er sich zuvor als ein Gescheiterter gefühlt hatte.

Goethe bestätigte dies auch in weiteren Zeugnissen. In einem Brief vom Ende des Jahres 1786 bekräftigte er anlässlich der Beendigung seiner Vers-"Iphigenie": "Nun soll es über die andern Sachen (...) Da ich mir vornahm meine Fragmente drucken zu lassen, hielt ich mich für todt...".⁹⁶ Der letzte Ausdruck ist natürlich metaphorisch aufzufassen und meint: in

seiner Existenz als Schriftsteller.

An Schiller hieß es mit einem Blick auf die Zeit im Süden und auf das damals entstandene Tagebuch, er trete darin als ein "Strebender" auf, "der erst nach und nach gewahr wird, dass er den Gegenständen, die er sich zuzueignen denkt, nicht gewachsen ist (!), und der am Ende seiner Laufbahn erst fühlt, dass erst jetzt fähig wäre von vorn anzufangen."⁹⁷ Das Scheitern seiner vorigen Pläne - denen er "nicht gewachsen" gewesen sei -, kann nichts anderes meinen als die Ideen zur Shakespeare-Nachfolge und ihrer Realisierung auf dem zeitgenössischen Theater, die ihn im ersten Weimarer Jahrzehnt so oft beschäftigt hatten.

Mit dem Wandel seiner Kunsttheorie, der in Italien einsetzte, entstand freilich eine Ästhetik, die aus einer Flucht vor der eigenen, vermeintlich kunstlosen Zeit hervorging und eine Regression in die Antike vollführte. Ludwig Tieck, der die Auffassungen Goethes erst aus der im Jahr 1816/17 publizierten *Italienischen Reise* kennenlernte, bemerkte richtig, dass dieser "aus Verstimmung", aus "Überdruß sich einseitig in das Altertum" geworfen habe.⁹⁸ Tieck hatte längst nicht die Menge von Quellen über den Dichter, die heute zur Verfügung stehen, er kannte weder die *Theatralische Sendung* noch seine Briefe noch das "Tagebuch der Italiänischen Reise für Frau von Stein". Er konnte darum nicht wissen, dass das Scheitern der ehrgeizigen künstlerischen Pläne des ersten Weimarer Jahrzehnts der eigentliche Auslöser für Goethes Rückwendung zur Antike gewesen war. Er erfasste die Ursachen des Wandels intuitiv dennoch richtig: er sah, dass sich der Schriftsteller aus einem Unbehagen an seiner Zeit in das Altertum zurückbegeben hatte.

Die in Italien konzipierte Ästhetik führte auch zu einer ausgesprochenen Verengung der Kunstauffassungen Goethes. In seinem ersten Weimarer Jahrzehnt hatte er Raffael und Dürer fast gleich geschätzt. Noch bevor er in Rom angelangt war, begann er auf seiner Reise in den Süden Dürer aber schon zu bedauern: "Hätte doch das Glück Albert Dürern über die Alpen geführt. In München hab ich ein Paar Stücke von ihm von unglaublicher Großheit gesehn. Der arme Mann!"⁹⁹ In den Worten über die Größe lag noch etwas von seiner alten Wertschätzung für Dürer, und doch wurde dieser, der in seinem Leben ebenso wie Goethe zweimal nach Italien gekommen war, nun schon dafür bedauert und bemitleidet, dass er sich nicht mehr vom Geist der Antike bzw. Renaissance hatte aneignen wollen.

Goethe begann es für eine unabdingbare, kanonische Pflicht des Künstlers zu halten, sich an der Antike zu orientieren, während alle anderen ästhetischen Maßstäbe weitgehend relativiert wurden. Dass dabei Palladio als Vorbild fungierte, ist insofern interessant, als dieser gewisse Elemente antiker Architektur in recht eigenwilliger Weise für seine Bauten übernommen hatte; denn er verwendet Elemente römischer Sakralarchitektur, etwa den Portikus, für Profanbauten - worauf das spezielle, in England besonders geschätzte Erscheinungsbild seiner Villen zurückgeht. Man muss dies nicht architekturgeschichtlich erörtern, da es Goethe einerseits selbst in die Augen fiel und er andererseits interessante Schlüsse daraus zog: "Ich habe an seinen ausgeführten Wercken, besonders den Kirchen, manches tadelnswürdige (!) gesehn, neben dem Größten, so dass es mir war als wenn er dabey stünde und mir sagte: das und das hab ich wider willen gemacht, aber doch gemacht, weil ich nur auf diese Weise unter diesen gegebenen Umständen (!) meiner höchsten Idee am nächsten kommen konnte. Es scheint mir er habe bey Betrachtung eines Platzes, einer Höhe und Breite, einer schon stehenden Kirche, eines älteren Hauses, wozu er Facaden errichten sollte, nur überlegt: wie bringst du hier das Ganze in die größte Form, im einzelnen muß du eins und das andere verpfuschen

(!), da oder dort wird eine Inkongruität entstehen, aber das mag seyn, das Ganze wird einen hohen Styl haben (!), und du wirst dir zu Freude arbeiten, und so hat er das große Bild was er in der Seele hatte auch dahin gebracht wo es nicht ganz paßte, wo er es zerstückten und verstümmeln mußte."¹⁰⁰

Goethe sah sehr wohl, dass Palladios Architektur Manierismen aufwies, die zu Deformationen führten, aber er rechtfertigte sie mit der Argumentation, er habe nur dadurch sein Ideal verwirklichen können. Es ist ein Ideal, das immer wieder mit den Adjektiven zu Größe oder Höhe charakterisiert wird: "höchste Idee", "größte Form", "hoher Stil" und "großes Bild". Warum sein Kunstideal so einseitig in diese Richtung geht, ist leicht zu sehen: gegen die diagnostizierte Kleinheit und Enge der Zeit schien Goethe offenbar nur noch ein permanentes, forciertes Streben nach Größe und Höhe zu helfen.

Das neue ästhetische "Fundament", das sich Goethe zurecht legte, erweist sich damit aber als extrem einseitig: an einem "hohem Stil" um jeden Preis orientiert, selbst wenn manches "zerstückt und verstümmelt" werden muss. Es war zudem mit einer ausgeprägten Stoff- und Sujet-Gläubigkeit verbunden: er begann seit der Zeit in Italien die Auffassung zu vertreten, dass bereits die Wahl des Gegenstands für das Gelingen eines Kunstwerks ganz entscheidend sei. Auch dies widersprach seinen früheren Ansichten. Im ersten Weimarer Jahrzehnt hatte er geschrieben: "Es kommt nicht darauf an, was für Gegenstände der Künstler bearbeitet, sondern vielmehr, in welchen Gegenständen er nach seiner Natur das innere Leben erkennt und welche er wieder nach allen Wirkungen ihres Lebens hinstellen kann. Sieht er durch die äußere Schale ihr innerstes Wesen (...), so ist er ein großer Künstler. Der Gegenstand sei, welcher er wolle, durch diese Kraft entzücken uns die geringsten. Ein Blumengefäß, ein gesottener Hummer, ein silberner Kelch, ein Felsstück, eine Ruine ...".¹⁰¹ Zuletzt findet sich hier schon ein typisch romantisches Sujet: die "Ruine".¹⁰² Nach dieser Äußerung aus dem Jahr 1781 war nicht der Gegenstand der Kunst, sondern die Art seiner Behandlung entscheidend. Die Auffassung findet sich in vielen Ästhetiken, die das primäre und für den Werkcharakter (bzw. die Selbstverankerung des Kunstwerks) entscheidende Element nicht im Stoff, sondern in dessen Ausgestaltung durch den Künstler sehen.

Doch die ersten antiken Bauten, die Goethe in Verona sah, legten ihm den Gedanken nahe, dass man unbedingt einen Gegenstand ergreifen müsse, der sich als Gefäß für die Ideen des Künstlers eigne. Er schrieb nach dem Anblick des dortigen Amphitheaters: "Der Künstler hatte einen großen Gedancken auszuführen, ein großes Bedürfniß zu befriedigen, (...) und er konnte gros und wahr in der Ausführung seyn wenn er der rechte Künstler war. Aber wenn das Bedürfniß klein, wenn der Grundgedanke unwahr ist, was will der große Künstler dabey und was will er daraus machen? er zerarbeitet sich den kleinen Gegenstand gros zu behandeln, und es wird was, aber ein Ungeheuer, dem man seine Abkunft immer anmerckt."¹⁰³ Ohne ein richtiges, und das heißt nun immer auch: bedeutendes Sujet kann, diesen Auffassungen gemäß, keine große Kunst mehr entstehen. Und besonders wichtig ist, dass dieses Sujet für "große Gedancken" oder, anders bezeichnet, für "Ideen" passend sein muss: Goethes Ästhetik beginnt idealistisch zu werden.

Zugleich verweist die Maxime darauf, dass die neue Ästhetik für die Ära eines vermeintlichen Niedergangs konzipiert wurde: denn in einer Verfallszeit müssen immer mehr Sujets gemieden und tabuisiert werden, weil ihre Bearbeitung keine Kunstwerke, sondern nur noch "Ungeheuer" und Zwitter, kunstgewerbliche Produkte und Pseudokunst hervorbringt.

Man könnte von diesem Punkt aus sehr weitreichende Reflexionen anstellen: erstens dass ein idealistisches Kunstverständnis, wie auch das Hegels, anscheinend immer restriktiv ist, stets eine Eingrenzung der Kunst im Hinblick auf deren mögliche Entartung fordert - wie sie, nach Hegels Meinung, etwa sowohl in der Oper wie in der Romantik erfolgt, die für ihn nicht mehr Kunst oder wenigstens nur schlechte Kunst bzw. Willkür sind. - Zweitens dass damit, abstrakter gesehen, offenbar zwei Gegenpositionen entstehen, die auf einer verschiedenen Bestimmung von Kunstwerk fußen: auf einer idealistischen und einer nicht-idealistischen.

Dabei sind beide gar nicht vollkommen verschieden: denn auch die Ausgestaltung des Sujets durch den Künstler, die die Grundlage des nicht-idealistischen Kunstverständnisses Goethes von 1781 ist, bringt mutatis mutandis, mit N. Luhmann zu reden, doch immer dessen Vorstellungswelt - um nicht "Geist" zu sagen - in das Werk hinein. Der idealistischen Kunsttheorie reicht dies aber nicht; sie fordert - es ist fast tautologisch - eine Ideehaftigkeit des Werks, wobei, gemäß Goethes Diagnose von Ende 1786, schon das Sujet entsprechend beschaffen sein muss. Und diese Diagnose ist wahrscheinlich richtig: niedere Sujets sind per se nicht idealistisch. Der von ihm in seinem Tagebuch angeführte Albrecht Dürer hat davon eine ganze Reihe zu bieten: den "Papagei", eher eine Skizze, den berühmten "Hasen" und die beiden "Rasenstücke". Sein "Ritter, Tod und Teufel" ist dagegen ein ideelles Sujet, an dem Goethe aber wohl die allegorische Form bemängelt hätte, und zwar deshalb, weil durch sie die Bedeutung schon vorab fixiert war, das Thema sich also nicht mehr dazu eignete, die Ideen eines Künstlers des bürgerlichen Individualismus wie ein Gefäß in sich aufzunehmen - daher nun die Bevorzugung des Symbols. (Es scheint einleuchtend, dass es der Allegorie im herkömmlichen Sinn um 1800 zum Nachteil wurde, immer schon bedeutungsfixiert zu sein - weil sie darum nicht als Ausdrucksform oder Kunstmittel des bürgerlichen Individualismus fungieren konnte.)

Noch interessanter ist aber die Unterscheidung, die der Idealismus zwischen niedrigen Sujets und "geeigneten" machen muss, solchen, in denen Kunst als "Idee" verwirklicht werden kann - z.B. zwischen Dürers "Rasenstück" und dessen Heiligenbildern oder "Ritter, Tod und Teufel". Denn es wird kein Künstler und auch kein gebildeter Liebhaber oder Kunstkenner zugestehen, dass letztere mehr Kunst sind als das erstere, sondern darauf beharren, dass beide es gleichermaßen seien. Und der Kenner, der der langen Reihe der Heiligenbilder, so schön sie sein mögen, meist schon etwas müde ist und dem das "Rasenstück" darum besonderes Vergnügen bereitet, würde vielleicht noch hinzufügen, dass eine solche Vorstellung allenfalls einem ausgesprochen laienhaften Verständnis von Kunst entspreche - wie es dann aber auch Hegel haben müsste. Dies ergibt sich allein durch die Logik: sofern der Idealismus, weil es aufgrund seiner Prinzipien erforderlich ist, Sujets oder Themen, die zur Aufnahme von Ideen geeignet sind, von niedrigen ("Rasenstück") oder sonst ungeeigneten (z.B. Oper) trennen muss, kann er nicht kunstgemäß sein.

Kommen wir zu den Wandlungen in Goethes Kunstauffassungen zurück. Die in Italien neukonzipierte Ästhetik kam in der unmittelbar folgenden Zeit nicht zur Anwendung. Der Schriftsteller vollendete damals jene Werke, die er im ersten Weimarer Jahrzehnt begonnen hatte und dabei konnte er seine neue Ästhetik nicht gebrauchen. Sie hinderte oder störte ihn aber auch nicht, denn er umging sie dadurch, dass er sich "zurückbildete",¹⁰⁴ wie er dies nannte. Das hieß in der Praxis einfach, dass er an seinen alten Werken, wie es nahelag, nach seinen früheren Prinzipien weiterarbeitete.

Die Situation änderte sich erst nach der Rückkehr aus dem Süden. In einem Brief vom 11.8.1787 an Herzog Carl August, dem auch das vorige Zitat entstammt, erklärte Goethe seine Absicht, mit dem nächsten Jahr "meine erste (oder eigentlich meine zweyte) Schriftsteller= Epoche" zu "schließen". Was die beiden unterschiedlichen Formulierungen meinen, ist leicht zu erklären: Goethe unterschied die Arbeiten, die er vor dem grundlegenden Umbruch des Sturm und Drang verfasst hatte, etwa *Die Mitschuldigen*, selbstverständlich von denen, die danach entstanden; im Vergleich zu den später entstandenen Werken sah er sie aber nicht als so bedeutend an, dass er viel Aufheben um sie gemacht hätte; darum das parenthetische: "oder eigentlich ...".

Am 5.11.1789, als seine Absichten mit etwas Verspätung verwirklicht waren, hieß es an denselben Empfänger: "Nun kann es an andre Sachen gehn". Während der nächsten ein- einhalb Jahrzehnte stand der Schriftsteller vor der Aufgabe, seine neuen Kunstauffassungen öffentlich zur Geltung zu bringen und in der literarischen Praxis zu verwirklichen. Die Realisierung beider Vorhaben erwies sich als überaus schwierig. Die anlässlich einer kurzen Reise von 1790 verfassten *Venzianische(n) Epigramme* wurden bereits von den Zeitgenossen sehr kritisch aufgenommen,¹⁰⁵ und danach begann die literarische Produktion des Schriftstellers weitgehend ins Stocken zu geraten. Schon im Jahr 1790 setzten daher Klagen über das "prosa- ische Deutschland"¹⁰⁶ und die eigene, "sehr unpoetische Lage" ein.¹⁰⁷ Sie sollten sich über mehr als ein Jahrzehnt hinziehen. Goethe sah sich mit seiner neuen Ästhetik in der Heimat dem gegenüber, was er 1799 in einem Brief an Knebel mit einer für ihn nicht untypischen, zweifachen Abschwächung eines rigorosen Urteils die "beynah fast ganz falsche Richtung unserer Zeit"¹⁰⁸ nannte. Die Kunstauffassungen und -tendenzen seiner Umwelt wollten über- haupt nicht zu der in Italien konzipierten antikisierend-idealistischen, stets auf Größe zielen- den Ästhetik passen; daraus erklären sich die teils unmutsvollen, teils etwas resignierten Ur- teile des Dichters über das "liebe kunstlose deutsche Vaterland."¹⁰⁹

Bei einem derart entschiedenen Gegensatz zu den Zeitgenossen musste Goethe daran liegen, diese wenigstens auf jene richtigen "Grundsätze"¹¹⁰ hinzuweisen, die nach seiner nunmehrigen Überzeugung die unabdingbare Voraussetzung für eine aussichtsreiche Kunst- praxis darstellten. Diese Aufgabe sollten die *Propyläen* erfüllen. Bereits in der "Einleitung" zu dieser Zeitschrift wurde in programmatischer Weise die Grundlage seiner neuen Kunstauf- fassungen fixiert: "dass wir uns so wenig als möglich vom classischen Boden entfernen".¹¹¹ Es wurde jenes Durchdrungensein "von der Existenz der Alten" gefordert, das Goethe in Itali- en angesichts der vermeintlichen Krise der zeitgenössischen Kunst als der einzige Ausweg erschienen war.

Die "Propyläen" galten allerdings der bildenden Kunst, und die Künstler der Zeit war- teten keineswegs darauf, dass ihnen ein Herr Goethe aus Weimar Vorschriften darüber machte, nach welchen Grundsätzen sie ihre Produktion organisieren sollten. Heute kann man leicht zeigen, warum der Schriftsteller seine neue Ästhetik zuerst auf die bildende Kunst an- wandte. In einem Zeugnis Meyers vom März 1806 heißt es: "Goethe erklärte, er habe niemals über die Theorien der Poesie anhaltend und ernst nachgedacht (...) In Sachen der bildenden Kunst hingegen habe er zwar wenig geleistet, aber viel über die Theorien derselben nachge- dacht und meinte, diese hätten bei ihm gleichsam statt eines Symbols der Poesie gedient und das Nachdenken im Fach der Bildenden Kunst ihn in seinem eigentümlichen Feld, im poeti- schen Schaffen und Wirken, viel gefördert."¹¹² Goethe konzipierte seine Ästhetik anhand von

Exempeln der bildenden Kunst: so war es auch bei der Palladio-Rezeption in Italien geschehen, bei der hinter dem Baumeister mit "der Enge und Kleinheit" seiner Zeit doch schon die eigene Epoche auftauchte, die ihn vermeintlich daran gehindert hatte, noch einmal mit Shakespeare zu wetteifern.

Aber diese biographischen Gegebenheiten interessierten die Künstler um 1800 natürlich nicht, und als Goethe und sein Co-Autor Meyer mit den *Propyläen* so auftraten, als ob sie eine Reform der zeitgenössischen Kunst beabsichtigten, wurden sie einfach nicht beachtet und ihre Zeitschrift ein kommerzieller Misserfolg. Aber auch die literarischen Ergebnisse der Zeit nach der Rückkehr aus Italien blieben so bescheiden, dass Goethe in einem Schreiben vom 17.10.1796 an Jacobi und in einem vom 26.10.1796 an Schiller übereinstimmend von dem "Ende [s]einer Laufbahn" als Schriftsteller sprach. Ein wichtiger Gesichtspunkt war dabei, dass inzwischen der Kampf gegen Newton eine zentrale Stellung in Goethes Gedankenwelt eingenommen hatte - dass also die schon zu Beginn der Italienreise erwogene Verschiebung seiner Interessen auf das Gebiet der Naturwissenschaften sich wenigstens teilweise vollzog.

Der Bund mit Schiller schien Goethe jedoch einen literarischen Neuanfang zu versprechen. Am Beginn des Jahres 1798 versicherte er diesem: "Sie haben mir eine zweyte Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu seyn ich so gut als aufgehört hatte."¹¹³ Goethe hegte damals eine Reihe äußerst ehrgeiziger Pläne, mit denen er seine antikisierende Kunsttheorie in die Praxis umsetzen wollte. Zuerst überdachte er Themen zu einem Epos - anfangs Wilhelm Tell - dann das Sujet einer Jagd, aus dem im Jahr 1828 die *Novelle* hervorging. Ein dritter epischer Stoff war die *Achilleis*, die sich nach Goethes Vorstellungen zwischen die *Ilias* und die *Odyssee* einfügen sollte. Nach der Shakespeare-Nachfolge nun also der Versuch, mit den Homerischen Epen zu wetteifern: der Ehrgeiz Goethes richtete sich stets auf die höchsten Ziele.

Doch dieser Plan war freilich nicht weniger unhistorisch oder unzeitgemäß als der frühere, der eine Renaissance des elisabethanischen Theaters oder wenigstens eine grundlegende Reform der zeittypischen Guckkastenbühne vorausgesetzt hätte. Goethe musste in einem Brief an Schiller bald erhebliche Probleme einräumen: "Soll mir ein Gedicht gelingen, das sich an die Ilias einigermaßen anschließt; so muss ich den Alten auch darinne folgen worin sie getadelt werden, ja ich muß mir zu eigen machen was mir selbst nicht behagt."¹¹⁴ Unter solchen Voraussetzungen zu produzieren, erwies sich als so schwierig, dass das Vorhaben bald ins Stocken kam und die groß angelegte *Achilleis* nur zu einem kurzen Fragment gedieh. Von einem weiteren Werk in antiker Tradition, dem Drama *Die natürliche Tochter*, das im Hinblick auf die griechischen Originale, insbesondere die Orestie des Aischylos, als Trilogie angelegt war, entstand nur der erste Teil, und den optimistischen Äußerungen über eine zweite Jugend als Dichter folgten bald erneute Klagen über fortdauernde Unproduktivität.¹¹⁵

Die neuen ästhetischen Grundsätze, die Goethe in Italien als Kurativ für eine vermeintliche Krise der zeitgenössischen Kunst konzipiert hatte, erwiesen sich sowohl in programmatischer Hinsicht - in den "Propyläen" - wie in der eigenen literarischen Praxis als ein Fehlschlag.¹¹⁶ Die Jahre des Bundes mit Schiller waren eigentlich die des Kampfes gegen Newton; vom literarischen Ertrag erreichten sie in keiner Weise das, was Goethe mit seinen ehrgeizigen und groß angelegten Plänen anstrebte: nun hätten ja die griechischen Epiker und Tragödiendichter den Maßstab für sein Schaffen geben sollen; stattdessen entstanden "Hermann und Dorothea" und "Reineke Fuchs", zwei Werke, die man kaum neben Homer oder

Aischylos stellen wird.

Merkwürdig ist freilich, in welchem Maß Goethes ästhetische Maßstäbe bis über das Jahr 1800 hinaus den alten Traditionen verhaftet blieben. Dabei gehörte er zu den frühesten und durchaus eifrigen Verfechtern der - von ihm nicht so genannten - Autonomie der Kunst: auf diesem Gebiet antizipierte Goethe die Romantiker. Doch die Relativierung der Tradition und ihrer Muster, wie sie Tieck nach dem Aufkommen des Historismus betrieb, war ihm offenkundig noch fremd.

3.4. Die Relativierung der eigenen Kunsttheorie

Neben Plänen zu Werken in antikisierenden Formen fand der Schriftsteller in seinen Manuskripten noch ein Stück, das schon in den Frankfurter Jahren begonnen worden war: den *Faust*, der zuletzt in der Göschen-Ausgabe als das einzige Werk tatsächlich als Fragment publiziert wurde - womit Goethe die Vorliebe der Romantiker für diese Form bzw. Gattungsangabe begründete.

Schiller suchte Goethe wiederholt zur Weiterarbeit an dem Faust-Fragment anzuregen. Aber nach der in Italien konzipierten antikisierenden Kunsttheorie erschien es dem Dichter nun als eine "barbarische Composition",¹¹⁷ an die er nur sehr ungern ging. Und nach der in den *Propyläen* propagierten Maxime, sich "so wenig als möglich vom classischen Boden" zu entfernen, hätte er sich damit auch nicht weiter abgeben dürfen. Aber so streng nahm Goethe es bei seinen Werken mit seiner eigenen Kunsttheorie nun wieder nicht. In einem Brief an Schiller vom Juni 1797 hieß es: "Da es höchst nöthig ist dass ich mir, in meinem jetzigen unruhigen Zustande, etwas zu thun gebe, so habe ich mich entschlossen, an meinen Faust zu gehen."¹¹⁸ Die kriegerischen Zeitläufe und die Ungewissheit darüber, ob er sich, wie ursprünglich geplant, dem seit eineinhalb Jahren in Italien weilenden Meyer anschließen könne, boten ihm einen Anlass, wieder einer alten Überzeugung zum Durchbruch zu verhelfen: dass die Praxis stets einen entschiedenen Vorrang vor aller Kunsttheorie habe - auch vor der eigenen.

Der erste Teil des *Faust* lag freilich erst 1806 in abgeschlossener Form vor, und die Publikation verzögerte sich aufgrund der napoleonischen Kriege bis 1808. Inzwischen hatte der Schriftsteller eine Übersetzung eines Dialogs von Diderot, *Rameaus Neffe*, unternommen, der er in der Anmerkung "Geschmack" einige Betrachtungen anfügte, die das, was bei seinem *Faust* geschehen war, ausdrücklich rechtfertigten: sie verkündeten öffentlich den Vorrang der Kunstpraxis vor aller Theorie.

Die in Italien als Mittel gegen eine vermeintliche Krise der Kunst konzipierte antikisierende Ästhetik hatte sich in der Praxis als ein Fehlschlag und Misserfolg erwiesen. Der Schriftsteller widerrief sie dennoch nie. Aber wer widerruft schon gerne eigene Auffassungen, noch dazu jene, die als die Früchte einiger der besten und glücklichsten Jahre gelten können? Da es jedoch keinen Zweifel gab, dass diese Ästhetik auch für die eigene literarische Produktion ein Hindernis darstellte und da er sie mit der Arbeit an seinem *Faust* ohnehin schon umgangen hatte, griff der Schriftsteller zu einem anderen Weg: er relativierte seine Auffassungen, indem er den Vorrang der Kunstpraxis vor der Theorie verkündete: "Die Absonderung der Dicht- und Redensarten liegt in der Natur der Dicht- und Redekunst; aber nur der Künstler darf und kann die Scheidung unternehmen ...".¹¹⁹

Danach war die Unterscheidung der Gattungen zwar naturgegeben, hing in der Praxis

jedoch immer vom Künstler ab. Zur Untermauerung dieses widersprüchlichen Satzes hieß es weiter: "Aber im höhern Sinne kommt doch alles darauf an, welchen Kreis das Genie sich bezeichnet, in welchem es wirken, was es für Elemente zusammenfasst, aus denen es bilden will."¹²⁰ Es gab also Gesetze ("Natur" der Dichtkunst), aber für das "Genie" waren sie nicht bindend, dieses stand über allen Normen. Goethe griff wieder auf seinen alten Irrationalismus zurück, und er erreichte mit seiner skurrilen Genieklausel vor allem eines: sich selbst aus den Fesseln seiner mittlerweile als lästig empfundenen antikisierenden Kunsttheorie zu befreien.

Die Klausel konnte freilich zu den merkwürdigsten Folgen führen: ein Genie sollte demnach in der Lage sein, sich den "Kreis" dessen, was es z.B. als Drama betrachtete, vollkommen frei abzustecken, und das Ergebnis hatte, von einem Missgriff abgesehen, dann als solches zu gelten. Der prinzipielle Vorrang des Genies konnte also auch zu ganz radikalen Ergebnissen führen. Weil diese nicht nach Goethes Sinn waren, band er das prinzipiell freie Genie darum wieder an eine Kette, die sich freilich recht schwach ausnahm. Denn es handelte sich um nichts anderes als den damals schon reichlich altmodischen "Geschmack": "nur der Künstler darf und kann die Scheidung unternehmen, die er auch unternimmt: denn er ist meist glücklich genug zu fühlen, was in diesen oder jenen Kreis gehört. Der Geschmack ist dem Genie angeboren, wenn er gleich nicht bei jedem zur vollkommenen Ausbildung gelangt."¹²¹

Ein "angeborener" Geschmack ist etwa so skurril wie eine vermeintlich angeborene Sprachfähigkeit des Menschen (- nicht eine Anlage zur Sprache; diese findet sich teilweise aber auch bei Tieren: ein Papagei kann besser reden als ein Rabe). Beides, Sprachfähigkeit wie Geschmack, ist ein Ergebnis von Schulung: darüber, dass etliche es auch nach 12 oder 13 Jahren Schule immer noch nicht schaffen, einigermaßen korrekte und sinnvolle Sätze zu formulieren, klagen Hochschullehrer bekanntlich seit Generationen; umso erstaunlicher, dass gerade aus ihren Reihen einmal einer hervortritt, der erklärt, das alles müsse angeboren sein.

Aber wieder zu Goethe, dessen Kategorien in dieser Anmerkung zu einer Übersetzung ziemlich vage und ungewiss sind: denn was soll eigentlich ein "angeborener", aber nicht "vollkommen ausgebildeter" Geschmack sein? Was geschieht, wenn ein Genie mit derart angeborenem, aber nur unvollkommenem Geschmack sich den Kreis seines Wirkens frei bestimmt? Entstehen dann jene Werke, über die Goethe nach einem Blick auf die "sehr geschmackvolle Sonderung und Läuterung der verschiedenen Dichtarten" bei den Griechen und Römern schreibt: "Wir haben uns andrer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen? Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vortheile wohl niemals erreichen werden, mit Muth zu erhalten ist unsre Pflicht..."¹²²

Die vagen Kategorien und die gewundenen Äußerungen erklären sich daraus, dass Goethe hier ein recht unangenehmes Eingeständnis zu machen hatte: die von ihm bevorzugte Antike-Nachfolge war in der literarischen Praxis bedauerlicherweise misslungen: die "antiken Vortheile" waren nicht mehr zu "erreichen". Darum musste man nun mit "Muth" wieder auf die "barbarischen Avantagen" anderer Jahrhunderte zurückgreifen.

In Grundzügen lässt sich der Wandel in Goethes ästhetischen Auffassungen als ein wiederholter Wechsel zwischen den gegensätzlichen Polen von Klassizismus bzw. Antike-Nachfolge und Romantik darstellen. Der Klassizismus ging bis auf die Leipziger Jahre zu-

rück, in denen der junge Dichter ein Schüler Oesers gewesen war und in einem Brief aus dem Jahr 1770 geschrieben hatte: "Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sey Einfachheit und Stille ...".¹²³ Nicht lange danach erfolgte unter dem Einfluss Herders der Wechsel zum Sturm und Drang und die künstlerischen Pläne des Dichters wurden über mehr als ein Jahrzehnt vom Ideal der Shakespeare-Nachfolge bestimmt.

Doch in derselben Zeit begann er, wenn auch nur nebenbei und für das höfische Liebhabertheater, wieder klassizistische Dramen zu schreiben, und das damit verbundene "Ideal der Schönheit" entsprach seinem Naturell und seinen Neigungen eher als der andere Pol seiner Kunstauffassungen. Goethe hat sich nie negativ über das antike Erbe geäußert. So schrieb der Autor der "Theatralischen Sendung" und der ersten "Tasso"-Fassung, die später aus Rücksicht auf die höfische Weimarer Umwelt fast vollständig geopfert werden musste, in einem Brief vom 9.8.1781 an den in Rom lebenden [Maler] Müller etwa: "wie sehr beneide ich Sie um Ihre Wohnung mitten unter den Meisterstücken...". Antike-Verehrung und Rom-Begeisterung fanden sich auch zu der Zeit, zu der seine künstlerischen Pläne ganz anders wohin zielten - und insofern kann man sich fragen, ob die Pläne zur Shakespeare-Nachfolge nicht nur unzeitgemäß, sondern auch nicht goethgemäß waren.

Den Misserfolg seiner in Italien konzipierten Ästhetik einer strikten Antike-Nachfolge gestand sich der Dichter nur schweren Herzens und mit großem Bedauern ein, und er befand, es erfordere "Muth", sich wieder den "barbarischen Avantagen" anderer Jahrhunderte zuzuwenden. Dass dieser erneute Wandel zu einer trotz der Kriegswirren zwischen 1806 und 1815 fruchtbaren Periode in Goethes Leben führte, ist hinlänglich bekannt; man muss nur die *Wahlverwandtschaften* und den *West-östlichen Divan* nennen. Interessant ist aber, dass sich die Polarität zwischen Antike-Nachfolge und Romantik über Goethes gesamtes Alter hinzog. Während der Arbeit am *Divan* begann der Schriftsteller in den Jahren seit 1814, seine Tagebücher und Briefe aus der Zeit der Italienreise zu redigieren. Er sah nun zwar manches "Einseitige" darin,¹²⁴ wie er dem weitgehend der Romantik verhafteten, viel jüngeren Freund Sulpiz Boisserée schrieb, aber er fand keinen Grund, an seinen einmal entwickelten antikisierenden Kunstauffassungen, die er nie widerrufen hatte, wesentliche Abstriche vorzunehmen.

Seine *Italienische Reise*, die in den Jahren 1816 und 1817 erschien, erregte unter den von der Romantik und vom Historismus geprägten Zeitgenossen Kopfschütteln. Selbst Barthold Georg Niebuhr (1776-1831), der berühmteste Althistoriker vor Theodor Mommsen und gewiss kein radikaler Romantiker, meinte: "Es ist unbegreiflich, wie G[oethe] dergleichen hat drucken lassen."¹²⁵ Doch dieser ließ zu gleicher Zeit in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Kunst und Alterthum* in einem mit W.K.F., Weimarer Kunstfreunde, unterzeichneten Aufsatz seinen alten Freund Meyer noch gegen die Nazarener polemisieren.¹²⁶

Diese Zeitschrift, die in lockerer Folge erschien und deren Titel bereits programmatisch war, hinderte ihn andererseits nicht, in seinen Werken literarische Elemente oder Formen der Romantik aufzunehmen. Goethe griff sogar die von ihr mit Vorliebe gepflegten Nacht- und Mond-Themen auf und verfasste noch im hohen Alter ein Gedicht mit dem Titel *Dem aufgehenden Vollmonde*. Es entstand 1828, in dem gleichen Jahr, in dem ein viel jüngerer Autor, Eduard Mörike (1804-1875), ein Gedicht mit dem Titel *Um Mitternacht* schrieb. Und es ist bemerkenswert, dass Schriftsteller zweier so unterschiedlicher Generationen - Mö-

rike war 55 Jahre jünger als Goethe - gleichzeitig ein gleichartiges Sujet behandeln. Denn darin zeigt sich der zur damaligen Zeit immer noch nachhaltige und ungebrochene Einfluss der Romantik auf die deutsche Literatur. Und als Ergebnis ist festzuhalten, dass Goethe zwar gegen die Romantik polemisierte, aber als Schriftsteller trotzdem romantische Themen behandelte und damit bis in sein hohes Alter hinein einen ebenso rationalen wie produktiven Gebrauch von der ästhetischen Anarchie seiner Epoche machte.

Sein teilweise ausgesprochen romantikfeindliches Verhalten trug ihm auch Gegenkritik ein. Da er die Schrift *Von deutscher Baukunst*, mit dem er in den Jahren 1771/72 das Straßburger Münster nachträglich als Meisterwerk gepriesen hatte, nicht in seine Werkausgaben übernahm, wussten ihm findige Köpfe etwa vorzuhalten, dass er nun schon unterdrücken wolle, welche Rolle er bei der Begründung der Romantik und der damit aufkommenden Bewunderung für die gotische Baukunst gespielt hatte. Durch solche Kritiken sah sich der Schriftsteller im Jahr 1820 veranlasst, einen Aufsatz zu verfassen, in dem er sich ausdrücklich um eine konziliante und vermittelnde Haltung bemühte. Er erhielt den Titel "Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend" und gehört zum Aufschlussreichsten, was Goethe zur Kunsttheorie schrieb.

5.5.Originalität und Individualität als Konstanten der Ästhetik Goethes

Die Frage, wie sich der Künstler gegenüber der Überlieferung verhalten solle, die in Tiecks Roman "Franz Sternbalds Wanderungen" von 1798 eine zentrale Rolle spielte, tritt auch in diesem Aufsatz von 1820 in den Mittelpunkt. Und nach den theoretischen Überlegungen in der Zeit des Bundes mit Schiller, die in der Praxis oft doch keine Rolle spielten, geht Goethe die Sachlage nun überwiegend gemäß den Erfordernissen der Praxis an. Zunächst macht er deutlich, dass er keineswegs ein einseitiger Traditionalist und nur dem Alten verhaftet ist: "wer bloß mit dem Vergangenen sich beschäftigt, kommt zuletzt in Gefahr, das Entschlafene, für uns Mumienhafte, vertrocknet an sein Herz zu schließen."¹²⁷

Goethe verfügte selbstverständlich über die grundlegende Einsicht, dass Kunst nie aus einer bloßen Übernahme des Vergangenen hervorgehen konnte. Er bemerkte sehr scharfsichtig aber auch, dass eine zu weitgehende und zu einseitige Orientierung am Alten, wie man sie in ausgesprochen traditionalistischen oder historistischen Kunstströmungen findet, zuletzt häufig zu einer radikalen Gegenbewegung, zu einer Revolte gegen die Tradition führen müsse: "Eben dieses Festhalten aber am Abgeschiedenen bringt jederzeit einen revolutionären Übergang hervor, wo das vorstrebende Neue nicht länger zurückzudrängen, nicht zu bändigen ist, so dass es sich vom Alten losreißt, dessen Vorzüge nicht anerkennen, dessen Vorteile nicht mehr benutzen will."¹²⁸

Solche Revolten gegen die Tradition schätzte Goethe schon darum nicht, weil man dann deren "Vorzüge" und "Vorteile" nicht mehr anerkennen und nicht mehr nutzen wollte. Es war für ihn fast selbstverständlich, dass Literatur immer wieder auf Literatur zurückgriff. Er soll etwa über den englischen Romantiker Byron geäußert haben: "Wie viel zu geduldig lässt er sich Plagiate vorwerfen (...). Gehört nicht alles, was die Vor- und Mitwelt geleistet, ihm de iure an? Warum soll er sich scheuen, Blumen zu nehmen, wo er sie findet? Nur durch Aneignung fremder Schätze entsteht ein Großes. Hab' ich nicht auch im Mephistopheles den Hiob und ein Shakespearisches Lied mir angeeignet."¹²⁹ (Mephistopheles steht in dieser mündlichen Überlieferung wohl für "Faust"; falls es ein Versprecher gewesen sein sollte, wä-

re er jedenfalls sinnfällig.)

Die Literatur war für Goethe fast wie ein großer Garten, aus dem sich jeder das herausgreifen konnte, was ihm nötig oder brauchbar schien, und er führte dafür gleich zwei Beispiele aus seinem eigenen Werk an. Mephistos "Was machst du mir/ Vor Liebchens Thür,/ Kathrinchen, hier..."¹³⁰ nahm Anleihen bei Ophelias "To morrow is Saint Valentine's day".¹³¹ Für den "Prolog im Himmel" hatte er auf das biblische Buch "Hiob" zurückgegriffen. Aber er hatte natürlich keine Nachahmungen oder gar bloße Kopien geschaffen, sondern Umformungen oder Adaptionen, die das Vorbild in völlig eigenständiger Weise weiterverwendeten.

Und dass man eigenständig sein müsse, spielt in den weiteren Ausführungen seines Aufsatzes aus "Kunst und Altertum" von 1820 eine zentrale Rolle. Goethe kommt auf Alessandro Manzoni (1785-1873) zu sprechen, dessen Hauptwerk, der Roman "Die Verlobten" (*Promessi sposi*), erst 1827 erscheinen sollte. Aber Goethe war schon damals von Manzoni's Begabung überzeugt und schrieb: "Wir gestehen Herrn Manzoni wahres poetisches Talent mit Vergnügen zu, Stoff und Bezüge sind uns bekannt; aber wie er sie wieder aufnimmt und behandelt, erscheint uns neu und individuell."¹³²

Neuigkeit bzw. Originalität und Individualität waren zwei grundlegende poetische bzw. ästhetische Kategorien, die bei aller Neigung zur Tradition nie entbehrt werden konnten. Dass Goethe hier einen vermittelnden Standpunkt einnahm, der erklärtes Traditionsbewusstsein mit den Normen der Originalität und Individualität zu verbinden suchte, erklärt sich aus der Intention des Aufsatzes, in dem wieder ausgebrochenen Streit zwischen Traditionalisten und Neuerern - der so und so vielten Auflage der "Querelle des anciens et des modernes" -, die Wogen zu glätten und im übrigen deutlich zu machen, dass er nicht so auf der Seite der Ersteren stand, wie man dies aus seinen "Propyläen" wohl geschlossen hatte.

Die Kategorien von Originalität und Individualität spielen in seinem literarischen Werk eine entscheidende Rolle. Bei seinem *Werther* ist dies schon an der grundlegenden Transformation zu sehen, die die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so beliebte Gattungsform des Briefromans hier erfährt. Für Richardson, für Sophie LaRoche und selbst für einen der Begründer des bürgerlichen Individualismus, für Rousseau, war es noch selbstverständlich gewesen, dass ihre Romane stets die Briefe einer Reihe von verschiedenen Absendern und Empfängern enthielten, sie in einer polyperspektivischen Erzählhaltung¹³³ zu einem Mosaik zusammenfassten, das zugleich ein Abbild der zeitgenössischen Gesellschafts-, Brief-, Schreib- und Lesekultur war.

Demgegenüber nahm Goethe in seinem *Werther* eine ebenso einfache wie radikale Veränderung vor: er strich sämtliche Perspektiven bis auf eine einzige, diejenige Werthers. Das ganze Geschehen wurde, von Einschüben und Ergänzungen eines fiktiven Herausgebers abgesehen, nur noch aus dem Blickwinkel des Protagonisten dargestellt. Es war ein einschneidender Wandel, eigentlich eine Deformierung der bisherigen Form des Briefromans, mit der das Individuum in den Mittelpunkt des literarischen Werks trat: alle Geschehnisse wurden nur noch vom Standpunkt eines Einzelnen geschildert, das Subjekt trat in das Zentrum der Kunst.

Die neue Form schaffte eine andere Abbildungs- oder Kodierungsweise: an die Stelle der Gesellschafts- und Briefkultur trat der Monolog des vereinzelt Ichs, das sofort unter seiner isolierten Position zu leiden begann, verzweifelt nach einem zweiten, möglichst mit ihm übereinstimmenden Gemüt suchte und in seiner misslichen Lage im übrigen eine schiere

Fülle von Bibelzitate zu Hilfe nahm. Es scheint gerade, als ob das - zweifellos bürgerliche - Individuum schon in dem Moment, in dem es in den Mittelpunkt des Geschehens trat, an sich und seiner Vereinzelung zu leiden begann.¹³⁴

Mit der Konzentration auf den Einzelnen trat dessen Innenleben ins Zentrum des Geschehens und wurde gleichsam überlastig. Dass zwischen dem Inneren der Hauptgestalt und der Außenwelt keine rechte Balance zustande kommt, wird im "Werther" natürlich dadurch gefördert, dass die Erfahrungen, die der Protagonist zu Beginn des zweiten Teils des Romans bei dem nicht genauer beschriebenen "Gesandten" macht, überwiegend negativ sind und nur dazu beitragen, ihn wieder auf sich selbst zurückzuwerfen.

Das erste Problem, das sich aus dieser Präponderanz der Innenwelt ergibt, ist das der Kommunikation: wie kann sich das isolierte Individuum mit seinem Übergewichtig gewordenen Inneren adäquat wieder nach außen mitteilen? Das in sich selbst abgekapselte Subjekt leidet von Anfang an darunter, nur unter Schwierigkeiten mit der Außenwelt kommunizieren zu können. Werther kommt auf das Problem, sich nur schwer mitteilen zu können, schon im zweiten seiner weitgehend monologischen Briefe zu sprechen: "Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht wie die Gestalt einer Geliebten; dann seh'n ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund - Aber ich gehe darüber zugrunde ...".¹³⁵

Es sei gleich bemerkt, dass dieses Ausdrucksproblem auch in Goethes *Torquato Tasso* hervortritt; dort leidet die Titelfigur, der Dichter Tasso, darunter - und frühere Versuche, etwa Werthers mangelndes Talent als dilettierender Zeichner dafür verantwortlich zu machen, darum zu kurz griffen. Das Ausdrucksproblem scheint grundlegend mit den Problemen des Individuums und seiner Isolation verknüpft;¹³⁶ es wird in der zitierten Passage aus dem Werther letztlich aber doch gelöst. Denn Werthers Klage, dass er sich nicht recht ausdrücken könne, ist zu einem Teil rhetorischer Natur und enthält ein traditionelles Kunstmittel: den sogenannten Unsagbarkeitstopos,¹³⁷ bei dem ein gewisser Sachverhalt, etwa die Schönheit der Dame N, so hingestellt wird, als ob er sich schlechterdings nicht beschreiben ließe. Das Kunstmittel hat eine psychologische Wirkung: die Vorstellungen des Lesers oder Zuhörers werden intensiviert. In Goethes *Werther* wird der Topos noch durch einen zusätzlichen Kunstgriff verstärkt: den abschließenden Hinweis, über dem Problem sogar "zugrunde" gehen zu müssen. Es handelt sich sowohl um eine vage Vorausdeutung auf Werthers Ende wie um eine weitere Intensivierung der vorangegangenen Beschreibung, und damit ist das Ausdrucksproblem zuletzt doch gelöst.

Ein so traditionelles Mittel hatte aber den Nachteil, nicht beliebig wiederholbar zu sein: der Unsagbarkeitstopos blasste bei häufiger Verwendung immer stärker ab. Dieser Abnutzungseffekt betraf in ähnlicher Weise freilich auch alle anderen, traditionell überlieferten Kunstmittel: je häufiger sie verwendet wurden, desto schwächer wirkten sie und waren dann nicht mehr geeignet, das Ausdrucksproblem des in sich verschlossenen Subjekts zu lösen.

Die unausweichliche Folge war eine Suche nach immer neuen, stärkeren und intensiveren Kunstmitteln und zugleich eine Abkehr von den überlieferten, als zu blass und zu wenig ausdrucksstark empfundenen Formen. Es wird hier nicht von einer Hypothese oder Vermutung über den Gang der weiteren Entwicklung der Kunst gesprochen. Denn diese Entwicklung

deutet sich in dem knapp 15 Jahre nach dem "Werther" entstandenen Schauspiel "Torquato Tasso" bereits an. Der Dichter Tasso sagt hier:

"O hätt ein tausendfaches Werkzeug mir
Ein Gott gegönnt, kaum drückt ich dann genug
Die unaussprechliche Verehrung aus.
Des Mahlers Pinsel und des Dichters Lippe
[...] wünscht ich mir."¹³⁸

Die ausgesprochen merkwürdige und auffallende Metapher "ein tausendfaches Werkzeug" meint nichts anderes als jenes immer stärkere und immer intensivere Ausdrucksmittel, nach dem der Künstler des bürgerlichen Individualismus, angetrieben von dem Drang nach einer adäquaten Umsetzung seiner in sich abgekapselten Innenwelt, zwangsläufig auf der Suche ist. Und als Lösungsversuch wird hier schon eine Synästhesie anvisiert, die Verschmelzung der Möglichkeiten verschiedener Künste miteinander - Literatur und Malerei - zu dem, was man in späterer Zeit ein Gesamtkunstwerk nennen sollte.

Das Schauspiel *Torquato Tasso* öffnet damit, so sehr es einerseits dem klassischen französischen Drama und den Erwartungen der höfischen Umwelt folgt, einen Ausblick auf eine Entwicklung der Kunst, die in dem Moment, in dem das Subjekt in deren Mittelpunkt getreten war, einsetzte: einen immer rascheren Formwandel, der von dem Drang nach neuen und stärkeren Ausdrucksmöglichkeiten und von der Abkehr von den traditionellen, als zu schwach und zu blass empfundenen Kunstmitteln in Gang gehalten wurde.

Die ästhetischen Kategorien von Individualität und Originalität wurden auf diese Weise zum Motor eines Wandels, der den gesamten Bereich der Kunst erfasste, nicht nur die Literatur. Nahezu quantitativ lässt er sich in der Musik verfolgen, in der über den letzten Teil des 18. und das ganze 19. Jahrhundert hinweg neben einer Ausweitung der Harmonik eine ständige Vergrößerung der Klangapparate stattfand: er ging von den fast kammermusikalischen Gruppierungen, mit denen etwa Bachs und auch Vivaldis Werke auskommen bzw. die ihnen manchmal sogar förderlich sind¹³⁹ bis hin zu den riesigen Orchestern, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert etwa Scriabins und Mahlers Werke fordern: dessen "Achte" hat in der Umgangssprache nicht ganz zu Unrecht den Beinamen "Symphonie der Tausend".

Das ständige Anwachsen der Ensembles lässt sich gut belegen. Man weiß, wie verhältnismäßig winzig die Hofkapelle von Johann Sebastian Bachs Köthener Dienstherren und Fürsten war (17 Mann¹⁴⁰), der sich über geraume Zeit doch so musikinteressiert und -begeistert zeigte, dass sein Kapellmeister in den Zeiten, in denen er als Leipziger Thomaskantor in Schwierigkeiten geriet - dies war mehrfach der Fall -, nicht ungern an ihn zurückdachte. Man weiß, dass Mozart sowohl bei der Uraufführung der Zauberflöte (Wien 1791) wie bei seinem Salzburger Dienstherren, dem Fürsterzbischof Colloredo, ein etwa 35-köpfiges Orchester zur Verfügung stand.¹⁴¹ Es war bereits das Doppelte wie zu Bachs Zeiten, was nicht zuletzt darauf zurückging, dass die Mannheimer Hofkapelle inzwischen das "Crescendo" eingeführt hatte, das, um richtig zu wirken oder Ausdruck zu gewinnen - und darauf kam es in der Geschichte der Kunst des bürgerlichen Individualismus an - eine gewisse Orchestergröße erforderte. Der Symphoniker Beethoven führte natürlich eine erneute Vergrößerung des Orchesters herbei und trieb damit eine Entwicklung voran, die über das ganze 19. Jahrhundert fortging.

Der bereits genannte Alexander Scriabin (1871-1915) ist für die Ästhetik und ihre Geschichte schon darum eine sehr interessante Figur, weil bei ihm eine ganze Reihe romantischer Vorstellungen in programmatischer Weise noch einmal aufgegriffen werden: die einzelnen Künste sollen sich miteinander vereinen und mit Philosophie und Religion verbinden, um die Menschheit auf eine neue Bewusstseins- und Geistesstufe zu heben. Und Scriabin persönlich, der von seiner Gestalt ziemlich klein, dessen Selbstbewusstsein dafür umso größer war, hatte durchaus die Neigung, sich mit jener mythologischen Gestalt zu identifizieren, die nach der Sage einst Feuer und Licht gebracht hatte: er hoffte, ein neuer Prometheus bzw. derjenige zu werden, der diesen transzendierenden Aufschwung des Menschen in eine höhere Stufe des Bewusstsein initiierte.

Zunächst war er freilich ein Künstler in der Tradition des bürgerlichen Individualismus und Subjektivismus, und die Suche nach immer größeren und stärkeren Ausdrucksmitteln bestimmte seine Werke in unüberseh- und unüberhörbarer Weise. Dabei nahm die in Goethes *Tasso* schon angesprochene bzw. vom Künstler ersehnte Synästhesie konkrete Formen an. In seiner symphonischen Dichtung *Prométhée, le poème du feu* (1910) forderte Scriabin neben einem normalen Konzertflügel noch ein *clavier à luce*, ein Lichtklavier, welches das trotz der gewaltigen Besetzung samt Chor anscheinend noch nicht als genügend ausdrucksstark empfundene Orchester durch Farbprojektionen unterstützen sollte. Und für die Fortsetzung des Werks, die aufgrund des frühen Todes des Komponisten leider nicht mehr zustande kam, war daneben noch an eine "Duftorgel" gedacht: eine wahrhaft sinnbetäubende und -verwirrende Maschinerie oder die zu Anfang des 20. Jahrhunderts betriebene Realisierung jenes "tausendfachen Werkzeugs" des Künstlers, von dem Goethes Dichter Torquato Tasso in den Entstehungsjahren des gleichnamigen Werks (1788/89) nur vage Träume gehegt hatte.

Es ist bekannt, dass in den Strömungen der modernen Kunst um 1900 Vorstellungen von Synästhesie eine große Rolle spielten. Man kann zahlreiche Namen herausgreifen: z.B. August Macke.¹⁴² W. Kandinsky, mit diesem eher locker verbunden, aber einer der programmatischen Wegbereiter der Erneuerung der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sprach ausdrücklich von der "verderbliche[n] Absonderung der einen Kunst von der anderen".¹⁴³ A. Schönberg stand der Künstlergruppe um den *Blauen Reiter* nahe; er war mit Kandinsky befreundet, und im berühmten Almanach der Gruppierung von 1912 wurden ein paar Gemälde von ihm in Abbildungen wiedergegeben; zudem eine Analyse von Scriabins 'Prometheus' und das von Kandinsky geschriebene Stück *Der gelbe Klang*, das seine (syn-)ästhetische Tendenz schon mit dem Titel verkündete.

Wenn hier der "Werther" an die Spitze einer so weitreichenden Entwicklung gestellt wird, ist erstens zu bedenken, dass man die grundlegenden Neuerungen dieses kleinen Romans inzwischen oft kaum noch wahrnimmt, und zweitens Goethe selbst eine "revolutionäre" Veränderung mit ihm in Verbindung brachte. Er datierte im Alter rückblickend auf die Jahre 1770-75 einen grundlegenden literarischen Wandel, der im Gespräch mit Soret als "révolution littéraire"¹⁴⁴ bezeichnet wurde.

Das entscheidende Element dabei war der Durchbruch der ästhetischen Normen von Originalität und Individualität gewesen, die in der weiteren Entwicklung der Kunst zu den größten Gegnern der überlieferten, traditionellen Kunstformen und -mittel wurden. Goethe scheint diese kunst- und literaturgeschichtliche Entwicklung keineswegs gesucht oder geför-

dert zu haben; er hat eher versucht, sie zu bremsen oder wenigstens eine friedliche Koexistenz von Tradition einerseits, Originalität und Individualität andererseits zu erreichen - dies ist die Intention seines 1820 erschienenen Aufsatzes über "Classiker und Romantiker ...".

Er scheint jedoch das Gefühl gehabt zu haben, dass der einmal in Gang gesetzte Prozess, der die Suche des Individuums nach immer neuen und stärkeren Ausdrucksmitteln und Kunstformen vorantrieb, kaum aufzuhalten war. So kann man es einer Äußerung aus dem Alter entnehmen, nach der Eckermann berichtet, Goethe hüte sich, seinen *Werther* "abermals" zu lesen, und zur Begründung angebe: "Es sind lauter Brandraketen!"¹⁴⁵ Da diese Äußerung aus dem dritten Teil der Eckermann-Gespräche kaum bezeugt ist, sei sie nicht des längeren erörtert. Es kommt nur darauf an, dass man bei Goethe die Vorstellung findet, den vom bürgerlichen Individualismus aufgebrachten neuen ästhetischen Normen wohne ein radikales Potential inne.

Dies schien ihm, angesichts seiner sonstigen Neigung zum Kunstideal der "Stille" und "Einfalt", freilich so unbehaglich, dass er sich in seinem Aufsatz von 1820 zu dem Vorschlag durchrang, Originalität und Traditionalität miteinander zu verbinden. Dieser Vorschlag wirkt in einer Zeit, die die permanente Innovation proklamiert, altmodisch, wurde, historisch-faktisch gesehen, jedoch eine der Grundlagen des 19. Jahrhunderts, das stets eine Mittellinie zwischen Vergangenheits- und Zukunftsorientierung einzuhalten suchte: es war das Zeitalter des Historismus und des Fortschritts. Vielleicht wurde Goethe auch darum so heroisiert: er schien das Muster zu geben, wie sich eine Neigung zu Tradition bzw. Geschichte, so deutete man es im 19. Jahrhundert, mit dem unerlässlichen Fortschritt von Wirtschaft, Industrie, Technik und Wissenschaft vereinbaren ließ.

In der Kunst ließ sich das nach neuen Ausdrucksmitteln suchende Individuum allerdings nicht an dieses Muster einer steten Synthese mit der Tradition binden, und so entstand der für das 19. Jahrhundert so offenkundige Zwiespalt zwischen der offiziellen Kunstrichtung, die etwa an den Akademien gelehrt wurde und Kaulbach und Lenbach hervorbrachte, und den vielen Außenseitern und Randexistenzen, die erst später als die wichtigsten Künstler ihrer Epoche ausgemacht wurden.

Da Goethe zu den Begründern der Kategorien von Individualität und Originalität gehörte, wurde er von Zeitgenossen und Nachfolgern meist als einer der großen Erneuerer der Literatur verstanden und als solcher auch zum Heros einer ganzen Epoche: der europäischen Romantik. Der Italiener Manzoni widmete ihm sein Trauerspiel *Adelchi*, der Engländer Byron seinen *Sardanapalus*. Dafür dass die Verehrung der italienischen und englischen Romantiker stets dem Neuerer Goethe galt, ist die Widmung, die Byron seinem *Sardanapalus* voranstellte, charakteristisch: der englische Dichter bezeichnete sich darin in der Terminologie des Lehensrechts als Vasallen Goethes.¹⁴⁶ Er betrachtete dessen Werk also als das Fundament seines eigenen und sich selbst als literarischen Nachfolger Goethes.

Warum sich Byron und andere Schriftsteller der europäischen Romantik für Erben des deutschen Dichters hielten, kann man einem Brief August v. Platens aus dem Jahr 1824 entnehmen, dem Schreiben eines Schriftstellers, der selbst verhältnismäßig wenig von den deutschen Romantikern im engeren Sinn (Tieck, Hoffmann, Eichendorff etc.) beeinflusst war. In diesem Brief, der die Hochschätzung zeigte, die die junge Generation dem alten Dichter entgegenbrachte, äußerte Platen über einige eigene Werke, es sei deren Absicht gewesen, "mit aller in meiner Gewalt stehenden Ironie eine Zeit (zu) persiflieren, welcher Goethe ein Ende

machte, [...] die Zeit einer hölzernen, konventionellen, aus Lateinern und Franzosen zusammengestoppelten Reflexionspoesie ohne Kraft und Wärme."¹⁴⁷

Man könnte leicht lästern, dass Platen mit seiner 1823 entstandenen Persiflage¹⁴⁸ reichlich spät kam; denn der Anfang vom Ende dessen, was er eine "hölzerne, aus Lateinern und Franzosen zusammengestoppelte Reflexionspoesie" nannte, hatte schon mit jener literarischen Revolution begonnen, die Goethe ein halbes Jahrhundert früher datierte. Aber es wird deutlich, dass dieser als Begründer einer neuen Epoche der Poesie galt, in der es zum Ziel der Schriftsteller wurde, einen möglichst originalen Ausdruck ihrer Individualität zu schaffen. Und der Graf von Platen bemerkte in dem angeführten Brief zu dem Vorwurf, "dass meine Poesie aus einem Dünkel nach Originalität hervorgegangen sei" - es war niemand anders als Goethes alter Freund Knebel, der ihn erhoben hatte -, denn auch höhnisch, dies sei "gewiss das Alberne was man einem Dichter sagen kann, der sich bewusst ist, nie etwas andres gewollt zu haben, als sein Innerstes aussprechen." Individualität und Originalität waren inzwischen zu den die Literatur bestimmenden ästhetischen Kategorien geworden und leiteten sogar den eher konservativen August v. Platen. Die Äußerung, dass Goethe einer früheren literarischen Epoche "ein Ende" gemacht habe, zeigt zudem, dass dieser als Protagonist einer Entwicklung verstanden wurde, die eine ältere Richtung der Poesie abgelöst hatte, jene, die, wie der Terminus "zusammengestoppelte Reflexionspoesie" besagt, von inzwischen als kalt und ungelent empfundenen Maximen geleitet worden war, denen der Regelpoetik.

Wie grundlegend dieser Umbruch war, kann man sich anhand der "Briefe eines russischen Reisenden" von Karamsin verdeutlichen. Denn als dieser im Jahr 1789 nach Deutschland kam, schwärmte er noch von Ewald von Kleist (1715-1759) und besuchte neben Wieland und Friedrich Nicolai auch Christian Felix Weiße (1726-1804) und Ramler (1725-1798), den er den "deutschen Horaz" nannte und dem er zu dessen Vergnügen versichern konnte, "dass man seine Verse auch in Russland liest und ihren Wert kennt."¹⁴⁹ Karamsin war ausgesprochen aufgeschlossen und kannte neben diesen Schriftstellern und neben Schiller und Goethe auch schon Lenz und Karl Philipp Moritz, dem er in Berlin ebenfalls einen Besuch abstattete. Aber seine Bewunderung galt doch eher den Älteren; neben den bereits Genannten noch Salomon Geßner (1730-1788) und Johann Karl August Musäus (1735-1787). Musäus Grabstätte in Weimar besuchte Karamsin mit großer Ehrfurcht; bei Geßner sprach er sogar von "Unsterblichkeit".¹⁵⁰

Heute dürfte es schwierig sein, jemanden zu finden, der dessen Werk noch in Einzelheiten kennt. Der größte Teil der von Karamsin bewunderten Autoren, die einer älteren Generation angehörten, wurde von der späteren Literaturgeschichte zu Randfiguren degradiert, und zwar deshalb, weil sie nach dem grundlegenden Wandel von Literatur und Poesie, als dessen Protagonist den Zeitgenossen Goethe erschien, als veraltet galten, als Statthalter einer vergangenen literarischen Schule oder Richtung, die nach nunmehrigem Verständnis, wie Platen es nannte, bloß "zusammengestoppelte Reflexionspoesie" hervorgebracht hatte.¹⁴⁶

Karamsins Standpunkt ist sehr aufschlussreich: wenn er trotz seiner hervorragenden Kenntnisse der deutschen Literatur 1789 den großen Umschwung noch nicht sah, lag es schlichtweg daran, dass dieser noch nicht vollzogen war - womit wir nahtlos an die obigen Äußerungen anschließen, dass die Regelpoetik eben nicht beseitigt war. Es hatte im Sturm und Drang zwar Ansätze dazu gegeben, aber sie hatten sich nicht durchgesetzt, und daher gehörte auch 1789 der größte Teil der von Karamsin bewunderten Autoren noch der alten

Richtung an.

Man kann bei einem näheren Blick auf die Zeugnisse zudem sehen, dass sich die Durchsetzung der neuen ästhetischen Kategorien sehr lange hinauszog - viel länger, als die Literaturgeschichte dies glauben macht. Denn wenn Knebel (1744-1834) 1824 gegen Platen noch den Vorwurf des Originalitätsstrebens erhob, zeigt sich, dass dieser Mann aus einer älteren Generation auch damals noch nicht begriffen hatte, wohin Kunst und Literatur nun tendierten, während der ein halbes Jahrhundert jüngere Graf Platen (1796-1835) mit seiner Persiflage auf "Reflexionspoesie" zwar reichlich spät kam, aber mit ihr wenigstens verdeutlichte, dass er verstanden hatte, wohin die Entwicklung nun lief: in Richtung auf Originalität und Individualität.

Um die Chronologie zu vervollständigen: F. Nicolai gab 1804 die zweite Ausgabe von Engels Regelpoetik heraus; die Aufklärer hatten damals noch nicht aufgegeben, Tiedge war nicht völlig unzeitgemäß, und die endgültige Beerdigung all dieser Zeittendenzen unternahm erst die spätere, national orientierte Literaturgeschichte, die die Weimarer Klassiker zu Heroen stilisierte und die ästhetische Anarchie der Epoche unterdrückte.

Wenn man Goethe als Exempel für die Verschiebungen im Literaturbereich um 1800 betrachtet, findet man, dass in der Zeit der ästhetischen Anarchie auch die Verkoppelung gegensätzlichster Positionen möglich war: man konnte teils streng, teils moderat konservative Kunstauffassungen vertreten - in den "Propyläen", in dem Aufsatz von 1820 - und gleichzeitig avancierte oder romantische Werke produzieren - "Faust", Gedichte mit Nacht-Thematik.

Goethes im Jahr 1824 schon achtzigjährigem Freund Knebel ist natürlich kein Vorwurf daraus zu machen, dass er die erst 1797-1800 vollzogene Wendung zu neuen ästhetischen Kategorien nicht mitmachte: er stand Musäus eben noch näher als den späteren Romantikern. Generell stellt sich jedoch die Frage, ob die unbezweifelbaren Unterschiede zwischen Weimarer Klassikern und Jenaer Romantikern nicht geringer wiegen als das unbestreitbare Faktum, dass sie sich zwischen 1797-1800 eng zusammenschlossen, um gemeinsam die Herrschaft der Ästhetik der Aufklärung zu beenden. Denn damit wurde ein grundlegender Umbruch oder Paradigmenwechsel in der Literatur eingeleitet, mit dem aber kein Entkoppelungsprozess verbunden war. Denn das neue Subjekt, das die Kategorien von Individualität und Originalität vertritt, ist zwar frei, also autonom, aber es kann Einflüsse und Tendenzen seiner eigenen Zeit auch sehr viel rascher aufgreifen, als dies unter der konservativen Maxime eines Festhaltens an der Tradition überhaupt möglich war. Darum ändern sich seit 1800 ja auch Kunst und Literatur in einem Tempo, wie es in früheren, an Überlieferung und Herkommen orientierten Epochen nie zu finden ist.

Anmerkungen

1) Diese Debatte wurde schon von J. Aler: Goethe und die Romantik, in: GJB N.F. 29 (1967) S.294 als schier unübersehbar und kaum noch auflösbar bezeichnet.

2) Wenn K. D. Weisinger: The classical facade. A nonclassical reading of Goethes classicism. Pennsylvania u.a. 1988 von einer "very artistic schizophrenia" (S.3) sprechen mag, klingt dies etwas nach dem Diagnoseversuch eines Irrenarztes. Was dem Theoretiker widersprüchlich oder hier gar schizophren scheinen mag, kann die rationale Basis einer gut organisierten Produktion sein. Warum hätte Goethe denn die so unterschiedlichen künstlerischen Strömungen seiner Zeit nicht für sein Werk nutzen sollen? Dies tat Tieck doch auch, und zwar mit einer so offenkundig experimentellen Haltung,

dass ihn die deutsche Geistes-tradition des 19. Jahrhunderts dafür geradezu misshandelte, ihn als Schriftsteller minderen Rangs und sogar Dilettanten hinzustellen sucht. Dass Goethe nicht als Experimentator auftreten konnte, lag schon daran, dass er noch in einer Zeit aufgewachsen war, die sich an Tradition und Herkunft orientierte. So musste er sich seine Freiheit mit Mitteln sichern - v.a. dem Genie-begriff -, die sich nicht immer rational und logisch ausnahmen. Aber er war ja kein Theoretiker, bei ihm zählte allein das Werk, und hier wiederum nur das Geglückte, nicht dasjenige, das nach ein paar Versuchen wieder abgebrochen wurde. Auch davon hat Goethe ja eine lange Reihe zu bieten, was zeigt, dass er in der Praxis durchaus experimentierte. Und man sehe die Themen: von Julius Cäsar über Prometheus zu Achilles: Größe schien ihn magisch anzuziehen, ein "gestiefelter Kater" wäre bei ihm kaum denkbar. (Wenn er ähnliche Themen - "Reineke Fuchs" - aufgriff, entstand ein schwerfälliges Klein-epos.- Dabei spielt das Sujet eigentlich keine Rolle, weil Kunst, wie auch N. Luhmann meint, eben nicht durch Inhalte definiert ist.)

3) Man versuchte Goethe merkwürdigerweise trotzdem als ästhetischen Theoretiker zu verstehen; vgl. H. R. Wagner: Goethes Ästhetik. Diss. Berlin 1970.

4) vgl. WA 1,37,194.

5) WA 1,51,110.

6) WA 3,3,374.

7) Die Auffassung geht zurück bis auf F. Bouterwek: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. 11. Bd. Göttingen 1819, S. 349ff.

8) WA 1,27,319.

9) WA 1,27,320.

10) E. R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948 (10. Aufl. 1984) verweist in dem Abschnitt "Kürze als Stilideal" auf Horazens "brevis esse laboro"; vgl. S. 479ff.

11) Der Vortrag von T. S. Eliot: What is a Classic? An address delivered before the Virgil Society... (1944) London 1950, der Vergil als den literarischen Klassiker schlechthin darstellt, ist kennzeichnend für die angelsächsische Tradition.- H. Blumenberg bemerkt, dass die "Metamorphosen" des Ovid neben der "Aeneis" Vergils "das einzige Werk der Antike im mythischen Horizont" seien, "das eine kontinuierliche Affektions- und Faszinationsgeschichte nach sich zieht, wie wir sie dem Homer zuzutrauen geneigt, aber nicht nachzuweisen imstande sind." (H. Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 1979, S. 383) Kürzer: Homer und Shakespeare waren Entdeckungen des späten 18. Jahrhunderts. Letzterer wurde erst 1769 zum Ehrenbürger von Stratford ernannt, 1767 erschienen die Schriften von T. Blackwell und R. Wood, mit denen eine Neubewertung Homers einsetzte.

12) an W. v. Humboldt, 30.7.1804 (vgl. auch an Kirms, 14.8.1798).

12a) Das bekannte Götz-Zitat, in den zu Goethes Lebzeiten erschienenen Ausgaben - und auch in WA 1,8,109 - stets durch Strichlein ersetzt, wird in modernen Ausgaben nicht selten fälschlich in den Text des Schauspiels hineingeschrieben. Korrekt wäre die Angabe in einer Fußnote.

13) zit. nach K. Ermann: Goethes Shakespeare-Bild. Tübingen 1983, S.124.

14) Es sei angefügt, dass diese Version des *Hamlet* schon 1778 verbessert wurde und dann gegenüber nur etwas früheren Bearbeitungen Shakespeares, die dessen Dramen kurzerhand dem bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts anpassten, bereits einen Fortschritt darstellte. Einen ungefähren Überblick über die verwickelte Sachlage erhält man bei F. Brüggemann (Hrsg.): Die Aufnahme Shakespeares auf der Bühne der Aufklärung in den sechziger und siebziger Jahren. Leipzig 1937.

15) F. Grillparzer: Sämtliche Werke. 4. Bd. München 1965, S.34.

16) vgl. C. D. Grabbes sämtliche Werke in 6 Bden. Leipzig o.J., Bd.5, S.7f.

17) C. D. Grabbe, Bd.5, S.8.

17a) vgl. H. C. Andersen: Schattenbilder von einer Reise in den Harz, die Sächsische Schweiz etc. Frankfurt 2002, S. 166.

18) J. G. Herder: Sämtliche Werke. Hrsg. v. B. Suphan, 5. Bd. Berlin 1891, S.208.

19) J. G. Herder, S.208.

20) J.G. Herder, S.209.

21) WA 1,52,247.

22) WA 1,52,248.

23) WA 1,37,133 (= *Zum Shakespeares Tag*).

24) Die erhaltene, erst 1911 aufgefundene und publizierte Abschrift von Barabara Schultheß und ihrer Tochter aus Zürich umfasst von den geplanten 2 Teilen oder 12 Büchern des Romans die eine Hälfte: sechs Bücher bzw. einen Teil. Vgl. die Briefe an Charlotte v. Stein vom 9.11. und 9.12.1785.

25) WA 1,52,243.

26) WA 1,52,279.

27) WA 1,52,198.

28) W. Voßkamp: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. In: Bernd Witte u.a. (Hrsg.): Goethe-Handbuch. 3. Bd. Stuttgart/Weimar 1997 schreibt S.109: "Nach der Wiederentdeckung der *Theatralischen Sendung* durch Billeter 1910 hat die Rezeption dieses Fragments vornehmlich im Schatten der *Lehrjahre* gestanden ...". Nach diesem Urteil ist es umso erstaunlicher, wenn auch hier wieder von Wilhelm Meisters "Dilettantismus" (S.111) gesprochen wird und als Beleg dafür auf Goethes Brief vom 6.12.1794 (!) an Schiller verwiesen wird, der von "Wilhelm Schüler" spricht. Die Äußerung stammt aus der Zeit der Umarbeitung, mit der die ursprüngliche Konzeption der "Theatralischen Sendung" in die der "Lehrjahre" verwandelt wurde. Erst in diesem Kontext tritt das Thema Liebhaberei bzw. Dilettantismus auf; in der "Theatralischen Sendung" steht davon kein Wort.

29) Die erste Auseinandersetzung mit dem "verdorbne[n] Geschmack" (WA 1,37,133), dem "sogenanntden guten Geschmack" (WA 1,37,135) seiner Zeit, in der Rede zum *Schäkespears Tag*, die vom Verfasser der *Iphigenie* und des *Tasso* zu seinen Lebzeiten nicht publiziert wurde.

30) WA 1,51,107.

31) WA 1,51,107f.

32) WA 1,51,108.

33) WA 1,51,69.

34) WA 1,52,255.

35) WA 1,52,242.

36) WA 1,52,268.

37) WA 1,52,278.

38) WA 1,52,230.

39) WA 1,52,279.

40) WA 1,51,58.

41) WA 1,52,283.

42) F. Martini: Ebenbild, Gegenbild. "Wilhelm Meisters theatralische Sendung" und Goethe in Weimar 1776 bis 1786. In: GJB 93 (1976), S.67.

43) WA 1,52,162.

44) Wenn F. Martini kurzweg schreibt, in dem Roman zeichne sich "in Grundlinien Goethes eigene Urteilsentwicklung in den Weimarer Jahren ab" (S. 80), würde dies schwerwiegende Implikationen mit sich ziehen: war Goethe denn mit dem Plan zu einer Synthese von bürgerlicher und aristokratischer Kultur nach Weimar gekommen, hatte aber schon im ersten Jahrzehnt die Unmöglichkeit eines solchen Vorhabens einsehen müssen? (Dies ist auch biographisch unwahrscheinlich.) Die detailrealistischen Schilderungen des 5. Buchs der "Theatralischen Sendung" über den Adel dürften weitgehend der Realität entsprochen haben (die Darstellung des "Tasso" ist stark stilisiert); aber es ist nirgends gesagt, dass eine Verbindung von bürgerlicher und aristokratischer Kultur entweder 1) von der Titelfigur oder 2) von Goethe in seinem ersten Weimarer Jahrzehnt beabsichtigt wurde. Das 5. Buch des Romans schließt sie offenkundig aus; aber wahrscheinlich wollte Goethe damit einfach zeigen, warum sie seiner - damaligen - Auffassung nach nicht funktionieren konnte. Martinis Auffassung, er habe zunächst anders gedacht - diese Verbindung angestrebt - wird vom Text nicht untermauert.

45) F. Martini, S.80.

46) an Charlotte v. Stein, 9.7.1784.

47) Der *Torquato Tasso* enthält demgegenüber eine Apologie der höfisch-aristokratischen Kultur. Tasso sagt bei seinem ersten Auftritt zu Herzog Alfons über sein Werk: "... seh ich näher an, was dieser Dichtung/ Den innern Werth und ihre Würde gibt;/ Erkenn ich wohl, ich hab es nur von euch" (WA 1,10,121). Die späteren *Lehrjahre* scheinen eine Vermittlung zwischen diesen Gegenpositionen von "Theatralischer Sendung" und "Tasso" anzustreben; die vorige Kritik an der Aristokratie ist entschärft ("Der Graf (...) ließ dabei ungemene Kenntnisse jeder Kunst sehen"; WA 1,21,263) und das abschließende Ziel besteht in einer Synthese von Bürgertum und Adel, bei der beide Teile profitieren sollen - warum und wie, wird in den Interpretationen bekanntlich seit je diskutiert. - Dazu hier nur: dass eine zu starke Beschönigung des hier intendierten Profits des Bürgers apologetisch scheint. Grundsätzlich fällt dabei ins Auge: aus der Tatsache, dass ein und derselbe Autor in diesem kulturell wichtigen Punkt im Lauf eines guten Jahrzehnts (1784-1795) so starke Schwankungen vollführen kann, ergeben sich interessante Schlussfolgerungen, wie Argumentationshaltungen oder Standpunkte

in Kunstwerken zu bewerten sind: die Darstellungsweise eines Werks bzw. seine Perspektive auf bestimmte Sachverhalte (von Kunst, Gesellschaft, Politik) ist anscheinend immer relativ bzw. "fiktional" und kann jederzeit durch eine andere, ebenso fiktionale und relative, ersetzt werden.

48) WA 1,52,162.

49) an Charlotte v. Stein, 24.6.1782.

50) an Charlotte v. Stein, 14.5.1778.

51) an Charlotte v. Stein, 1.6.1781.

52) an Charlotte v. Stein, 3.3.1785.

53) WA 1,35,6.

54) an Knebel, 24.5.1788.

55) an Herzog Carl August, 28.3./2.4.1788.

56) Goethe sprach am 20. Oktober 1782 an Knebel von den Kapiteln des *Wilhelm Meisters*, mit denen er gerade beschäftigt war, als "diesen alten Lieblingen".

57) "dass die Schwärmerei des Sturm und Drang noch nicht überwunden war", so anlässlich von Zeilen des Gedichts "Auf Miedings Tod" (1782). F. Sengle: *Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August [...]* Stuttgart 1993, S.35; dieses negative Urteil ist durch das positive zu ergänzen, dass der Wechsel nach Weimar eben keine abrupte Kehrtwendung - nach dem klischeehaften Motto: der Stürmer und Dränger wurde zum Höfling - mit sich brachte. Goethe griff unter äußerem Anpassungsdruck zwar den Klassizismus auf und schrieb Stücke zur höfischen Unterhaltung, seine künstlerischen Zielsetzungen verschoben sich zunächst jedoch nicht.

58) vgl. WA 1,37,133.

59) F. H. Jacobi notierte im Dezember 1792 zu Goethes Ehrgeiz: "Ich habe ihn von dieser Seite jetzt noch viel näher kennen gelernt, auch durch eigene Bekenntnisse, die er mir von seinem Ehrgeiz und seiner Eitelkeit ablegte. Viele seiner Handlungen, die ich ehemals nicht begriff, oder mir doch nicht genug auslegen konnte, begreife ich jetzt vollkommen." (nach F. v. Biedermann/ W. Herwig: *Goethes Gespräche*. 1.Bd. Zürich 1965, S.530).

60) In einem Brief an Charlotte v. Stein vom 26.1.1786 bezeichnete Goethe den Theaterkalender des Jahres als "leer, schaal, abgeschmackt und abscheulich". Wenn man selbst Pläne zu einem "großen National-Theater" hegt, fällt das Urteil wohl so aus. Als Goethe in den neunziger Jahren Intendant des Weimarer Hoftheaters geworden war, unterlag er ebenfalls den Zwängen der Theaterpraxis, musste Singspiele und Stücke von Kotzebue aufführen lassen - da wäre sein Urteil wohl nicht mehr so rigide gewesen wie im Jahr 1786.

61) an Kayser, 14.8.1787.

62) an Charlotte v. Stein, 20.3.1782.

63) an Charlotte v. Stein, 12/13.12.1781.

64) an Carl August, 28.3./2.4.1788.

65) N. Boyle: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. 1.Bd. München 1995, S.450.

66) WA 3,1,266.

67) Der Begriff "Chymie", den man bei Goethe zunächst nicht erwarten würde, lässt sich einfach erklären. Am 16.8.1787, also unmittelbar vor der Italienreise, hieß es aus Karlsbad an Charlotte v. Stein: "In der Mineralogie kann ich ohne Chymie nicht weiter das weis ich lange und habe sie auch darum Beyseite gelegt ...". Er war sich also bewusst, dass die Chemie die Grundlage für weitere Studien auf anderen Gebieten darstellte.

68) Eckermann, 3.5.1827.

69) an Kestner, 14.5.1780.

70) an Charlotte v. Stein, 12.12.1781.

71) an Herder, Mai 1794.

72) Eckermann, 30.3.1824.

73) WA 1,37,133f.

74) vgl.- sehr ausführlich - H. Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M.1979, S. 438-503.

75) WA 1,1,242.

76) Dass Goethe der stets das Bestehende anerkennende Staatsdiener war, ist ein von ihm selbst begründeter Mythos, den das 19. Jahrhundert gern aufgriff. Dass er in seinen "Physiognomischen Fragmenten" einmal von dem älteren Brutus, dem legendären Begründer der römischen Republik, und von Newton als "Republikaner" (WA 1,37,359) geschwärmt hatte, wurde einfach nicht gelesen. (Vgl. K. Schulz: *Goethe. Eine Biographie*. Stuttgart o.J, S. 243ff.). Im Übrigen wurden diese "Physiognomi-

schen Fragmente" auch erst in der WA wieder abgedruckt.

77) G. W. F. Hegel nannte dies "Tiecks bekannte Schrulle über den Vorzug der äußeren Einrichtung, die das Theater zu Shakespeares Zeiten hatte, vor der jetzigen." [In: Drs.: Werke. 11.Bd. Frankfurt/M.1970, S.219 (= Solger-Rezension von 1828)] Heute kann man die Äußerung Hegels als Beispiel dafür nehmen, welchen Unsinn viele Leute schreiben, wenn sie sich auf Gebiete begeben, von denen sie nichts verstehen.

78) WA 4,7,236.

79) WA 1,37,175ff.

80) WA 1,42.2,8ff. - dabei erklärt er sie eigentlich nicht, sondern sucht sich einzureden, dass die Stadt der Laistrygonen (in der "Odyssee") ähnlich wie das Girgent (Girgenti, unter Mussolini reantikisiert: Agrigento) und das Paestum ausgesehen haben soll, das er zuvor besucht hat. (vgl. WA 1,42.2,12) Er will die süditalienischen, ehemals griechischen Städte in den Homerischen Text hinein legen oder - lesen: ein klassisches Beispiel für eine Interpretation, die hauptsächlich aus Phantasie besteht. (Der Artikel stammt freilich aus dem Nachlass und wurde erst in der WA gedruckt.)

81) Der Universalismus macht sich am deutlichsten in den romantischen Bemühungen um Naturwissenschaft bzw. -verständnis bemerkbar, wie es sich etwa in der von Schelling herausgegebenen "Zeitschrift für spekulative Physik" niederschlägt: dort soll tatsächlich die mathematische Orientierung aufgehoben und die Physik wieder zu einen ganzheitlich-anschaulich-spekulativen Naturverständnis zurückgeführt werden. Man beschäftigt sich damit heute meist gar nicht mehr; der Ansatz scheint nach den enormen Erfolgen der modernen Naturwissenschaften zu verquer; aber einer ganzen Reihe von Zeitgenossen - nicht nur Goethe und Schelling - war es damit vollkommen ernst.

82) vgl. WA 1,53,210: "Ces dernières années je me suis occupé plus de la théorie de l'art et de la méthode des sciences que de la poésie et de [la] littérature...".

83) WA 4,8,25 - vgl. zu diesem Optimismus auch das Schreiben an Seidel gleichen Datums: "wenn die Reise durchaus so fortgeht; so erreiche ich meinen Zweck vollkommen."

84) WA 3,1,275.

85) WA 3,1,275f.

86) WA 3,1,229.

87) Vor allem der Kunsthistoriker H. v. Einem hat den Einfluss Palladios auf Goethe betont; vgl. H. v. Einem: Goethe und Palladio. In: Drs.: Beiträge zu Goethes Kunstanschauung. Hamburg 1956, S. 179ff. Drs.: Goethe, Palladio und England. München 1971.

88) vgl. WA 3,1,250f.

89) vgl. an Herder, 13./16.12.1786 ("man sieht auf seine vorigen Begriffe wie auf Kinderschue zurück"), an Charlotte v. Stein, 20./23.12.1786, an Herder, 29./30.12. ("dass ich mich aller alten Ideen ... entäussere") und den im Text zitierten Brief an Charlotte v. Stein, 29./30. 12.1786.

90) WA 3,1,266.

91) WA 3,1,214.

92) WA 3,1,257 .

93) Palladios Vorliebe für bestimmte antike Motive galt schon unter seinen Zeitgenossen in der Renaissance für so ausgeprägt bzw. übertrieben, dass Kritiker Spottverse darüber verfassten. P. Holberton: Palladio's Villas. Life in the Renaissance Countryside. London 1990, S.63 führt ein Beispiel an.

94) WA 3,1,261.

95) Der Vorgang wird mit mehreren ähnlich lautenden Begriffen umschrieben: am 20./ 23.12.86 an Charlotte v. Stein: "Wiedergeburt"; am 17./20.1.87 an Charlotte v. Stein: "man muss eine Umwandlung sein selbst geschehen lassen, man kann an seinen vorigen Ideen nicht mehr kleben bleiben"; am 6.2.1787 an Ernst v. Gotha: "eine Wiedergeburt von dem Tage an, da ich Rom betrat" - Rom klang besser als Vicenza, oder, weniger salopp formuliert: indem der Dichter bedeutende Namen (den der Weltstadt der Antike) mit ebenso bedeutenden Metaphern (Wiedergeburt) verband, wusste er eine Überhöhung des Geschehens zu schaffen. Am 17/18.3.1788 an Carl August die Äußerung, dass er sich "wiedergefunden" habe: "- Als Künstler!"

96) an Carl August, 12./16.12.1786.

97) an Schiller, 26.10.1796.

98) zit. nach W. Bode: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Neu hrsg. v. R. Otto/P.-G. Wenzlaff, 2.Bd. München 1982, S.667.

99) WA 3,1,306.

100) WA 3,1,268.

- 101) an Friedrich Müller, 21.6.1781.
102) vgl. das Zitat von Adelung in Kap.2, Anm.51.
103) WA 3,1,197.
104) an Herzog Carl August 11.8.1787.
105) vgl. etwa W. v. Humboldts drastische Bemerkung in einem Brief an Schiller: "In Rücksicht auf Goethe werde ich auch oft gefragt, warum er so viel teils Schlechtes, teils Unvollendetes ins Publikum gibt." (zit. nach W. Bode (wie Anm.98), Bd.2, 54)
106) an Knebel, 9.7.1790.
107) an Reichardt, 25.10.1790.
108) an Knebel, 17.9.1799.
109) an Bury, 21.7.1799.
110) Vgl. dazu an Dannecker, 7.10.1797; diese "Grundsätze" spielten damals eine wichtige Rolle; in einem Brief an Meyer vom 27.4.1789 bemerkte Goethe über dessen Arbeiten, sie kämen "aus denselben Grundsätzen wornach ich urtheile und wenn ich recht urtheile; so haben Sie auch recht."
111) WA 1,47,6.
112) nach Biedermann/Herwig: Goethes Gespräche. 2.Bd. Zürich u.a. 1969, S.58.
113) an Schiller, 6.1.1798.
114) an Schiller, 12.5.1798.
115) Vgl. K.Schulz: Goethe. Eine Biographie in 16 Kapiteln. Stuttgart 2. Aufl. o.J. (=2000), S.281ff.
116) Die in der Goethe-Biographie des Verf. angeführten Belegstellen sind nicht vollständig. Goethe klagte in diesen Jahren wiederholt, dass er nicht die Stimmung habe, die er brauche, um etwas zu produzieren (an Schiller, 6.9.1798: "Aber woher die Stimmung nehmen!?!?"). Oder er schrieb, er sei "vom schlimmsten Humor, der sich auch wohl nicht verbessern wird bis irgend eine Arbeit von Bedeutung wieder gelungen seyn wird." (an Schiller, 3.3.1799)
117) an Schiller, 27.6.1797.
118) an Schiller, 22.6.1797.
119) WA 1,45,176.
120) WA 1,45,175.
121) WA 1,45,176.
122) WA 1,45,176f.
123) an Reich, 20.2.1770.
124) an Boisseree, 19.11.1814.
125) zit. nach W. Bode: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Neu hrsg. v R. Otto/P.-G. Wenzlaff, 3.Bd. München 1982, S.6.
126) Der Aufsatz Neu=deutsche religios=patriotische Kunst stammt von J. H. Meyer, findet sich aber in: WA 1,49.1,21ff.
127) WA 1,41.1,135.
128) a.a.O.
129) Bi 3/1,742 .
130) WA 1,14,186 (V.3682ff.).
131) W.Shakespeare: Hamlet. Ed. H. Jenkins (The Arden Shakespeare) London u.a.1982, S.350
132) WA 1,41.1,142.
133) so K. R. Mandelkow: Der Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epischen. In: Drs.: Orpheus und Maschine. Acht literaturgeschichtliche Arbeiten. Heidelberg 1976, S.13ff.
134) N. Luhmann bemerkt etwas allgemein, ein solches "Individuum stößt aber nicht nur auf Schwierigkeiten mit der Welt, wie sie wirklich ist; es gerät ebenso zwangsläufig auch in Probleme mit sich selbst." Drs.: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Drs.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 3.Bd. Frankfurt/M. 1989, S.215.
135) BA 9,9.
136) H. Vollmer: "Worte sind hier umsonst". Die Beschreibung des Unbeschreiblichen in Goethes "Werther" und Hölderlins "Hyperion". In: ZfdPh 122 (2003) 481ff. findet es darum sowohl bei Goethe wie bei Hölderlin und vermerkt ganz richtig: beide Werke weisen "eine monologische Struktur auf, die einer extremen Subjektivität Raum gibt." (S.482)
137) vgl. zur Topik generell E. R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern (1948), 9. Aufl. 1978.
138) WA 1,10,151 (V.1161ff.).

139) vgl. G. Leonhardt: Johann Sebastian Bach. Sämtliche Cembalokonzerte. (Erstaufnahme auf Originalinstrumenten.) Hamburg 1972

140) vgl. M. Geck: Bach. Leben und Werk. Reinbek 2001, S. 117f.

141) M. Geck: Mozart. Eine Biographie. Reinbek 2005, S. 64 (Colloredo) und S. 194 (Wien 1791).

Colloredos Kapelle nimmt sich erstaunlich groß aus; aber Mozart galt in Salzburg freilich nur als ein besserer Bedienter, und sein Salär war bescheiden - während ihm Wien ganz andere Möglichkeiten bot.

142) vgl. z.B.: M. M. Moeller: August Macke. Köln 1988, S. 30f.

143) zit. n. M. M. Moeller: Der Blaue Reiter. Köln 1987, S. 11.

144) vgl. Bi 3, 2, 577f; Sorets Bericht vom 5. oder 6. 3. 1830, dessen Zusammenhang klar ist: auch die jetzige französische Poesie (der Romantik) gehe im Kern auf den Umbruch (die "révolution") von 1770-75 zurück. So Goethe. Wenn es darauf ankam, als Begründer von etwas zu gelten, steckte auch der alte Goethe nicht zurück. (Er hätte auch sagen können, der Klassizismus sei ihm eigentlich immer lieber gewesen, tat es aber nicht.)

145) Eckermann, 2. 1. 1824.

146) Die Widmung lautet: "To/ The Illustrious Goethe/ a stranger presumes to offer the homage of a/ literary vassal to his Liege Lord, the first of existing writers,/ who has created the literature of his own country,/ and illustrated that of Europe." Byron: Poetical Works. Oxford 1970, S. 453.

147) zit. nach K. R. Mandelkow: Briefe an Goethe. Bd. 2, Hamburg 1969, S. 381.

148) Gemeint ist die Komödie *Der gläserne Pantoffel*. Knebel, dem Platen dieses Stück zugesandt hatte, hieß sie in einem Brief vom 31. 12. 1823 an Goethe "das geschmackloseste Machwerk, das kaum zu lesen ist". Vgl. K. R. Mandelkow (wie Anm. 147), S. 371f.

149) N. M. Karamsin: Briefe eines russischen Reisenden. Berlin 2. Aufl. 1964, S. 76.

150) N. M. Karamsin, S. 206.