



NORBERT CHRISTIAN WOLF

Goethe als Gesetzgeber.

**Die struktur- und modellbildende Funktion
einer literarischen Selbstbehauptung um 1800**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: "Für viele stehen, indem man für sich steht". Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Hg. von Eckart Goebel u. Eberhard Lämmert.

Berlin: Akademie Verlag 2004 (=LiteraturForschung), S. 23-49.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf_gesetzgeber.pdf>

Eingestellt am 05.09.2005.

Autor

Prof. Dr. Norbert Christian Wolf

Freie Universität Berlin

FB Philosophie und Geisteswissenschaften

Institut für Deutsche und Niederländische Philologie

Habelschwerdter Allee 45

14195 Berlin

Emailadresse: ncwolf@germanistik.fu-berlin.de

Homepage:

<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/scripte/ps/ps_read.cgi?personalseite=ncwolf>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Norbert Christian Wolf: Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800 (05.09.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf_gesetzgeber.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

NORBERT CHRISTIAN WOLF

Goethe als Gesetzgeber.

Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800

Das grundlegende Gesetz (*nomos*) des literarischen Feldes in der Moderne, das nach Pierre Bourdieus Kultursoziologie »auf der Unabhängigkeit von den wirtschaftlichen und politischen Machtinstanzen beruht« und damit jenseits von »veränderlichen Stimmungen« oder »voluntaristischen Entschlüssen« der Autoren die »eigentliche Notwendigkeit« eines eigenen sozialen Universums begründet,¹ mußte durch eine erfolgreiche literarische Praxis – die immer auch eine soziale Praxis ist – historisch erst etabliert werden. Zwar ist die Herausbildung eines solchen relativ autonomen sozialen Mikrokosmos nur als kollektives Unternehmen denkbar, »das keinem explizit vorgegebenen Ziel und keinem ausdrücklich ernannten Führer folgt«, doch erkennt Bourdieu dem französischen Dichter Charles Baudelaire die Funktion zu, als »eine Art Gründungsheld« zu fungieren: Erfolgreich fordert er »den gesamten herrschenden Literaturstand heraus« und »provoziert die mentalen Strukturen, Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien, die durch eine so tiefsitzende Übereinstimmung, daß sie sich noch der dem Anschein nach radikalsten Kritik entziehen, den gesellschaftlichen Strukturen angepaßt sind und auf einer unbewußten und unmittelbaren Unterwerfung unter die kulturelle Ordnung beruhen, einer gleichsam körperlichen Bindung«. Durch seine damals einzigartige Leistung als ästhetischer *agent provocateur* mache Baudelaire erstmals »das Recht auf Konsekration geltend, das ihm kraft der Anerkennung gebührt, die er im engeren Kreis der Avantgarde genießt«, sowie zugleich »die Pflicht, die dem Inhaber der neuen Legitimität zukommt, die Wertetafel umzukehren«.²

Eine ähnlich wichtige Rolle als »Gesetzgeber« konzidiert Bourdieu auch Baudelaires heute berühmtestem Zeitgenossen, Freund und Schriftstellerkollegen: »Flaubert stellt die Fundamente der herrschenden Denkweise in Frage, das heißt jene gemeinsamen Prinzipien der Vision und Division, die den Konsens über den Sinn der Welt begründen«.³ Von zentraler Bedeutung ist bei beiden Autoren die durch sie bewirkte epochemachende Durchsetzung einer strukturellen Anomie, deren Institutionalisierung »mit der Bildung eines Feldes einhergeht, in dem jeder künstlerisch Schaffende ermächtigt ist, seinen eigenen *nomos* in einem Werk zu stiften, welches das (völlig beispiellose) Prinzip seiner Wahrnehmung in sich selbst trägt.«⁴ Eine Voraussetzung dafür ist die Etablierung des Postulats der künstlerischen Autonomie: »Das grundle-

¹ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a. M. 1999, S. 104.

² Ebd., S. 106.

³ Ebd., S. 158.

⁴ Ebd., S. 114.

gende Gesetz dieses *paradoxen* Spiels besteht gerade darin, an Interessellosigkeit, Uneigennützigkeit interessiert zu sein.«⁵

In struktureller Analogie zur Funktion Baudelaires und Flauberts im französischen literarischen Feld des 19. Jahrhunderts erweist sich im deutschen Literaturraum etwa achtzig Jahre früher Goethe als prominenter Einzelautor, der kraft seiner feldinternen sowie auch feldexternen ›Notorietät‹ und Wirkungsmächtigkeit eine zentrale Rolle bei der Herausbildung und Durchsetzung der spezifischen ›modernen‹ Normen des Ästhetischen sowie von Autorschaft spielt.⁶ Er nimmt damit sogar eine Vorreiterrolle gegenüber den späteren Franzosen ein.⁷ Freilich findet sich in Goethes literarischer Laufbahn kein so spektakulärer »Gründungsakt« wie Baudelaires provokative Kandidatur für den Sitz des Priesters Lacordaire (1802-1861) in der *Académie française*, ein »regelrechtes symbolisches Attentat«.⁸ Die von Goethe betriebene ›symbolische Revolution‹ bedient sich anderer, weniger ›moderner‹ Praxisformen, was aus dem anderen kulturellen und historischen Kontext resultiert, in dem er agiert. Eine Rolle spielt zudem der Umstand, daß vor der definitiven Autonomisierung des literarischen Feldes »Entrüstung, Revolte, Verachtung negative Prinzipien bleiben, kontingent und durch historische Umstände bedingt, die allzu direkt von singulären Dispositionen und Tugenden einzelner abhängen«.⁹ Doch unternimmt es auch Goethe wiederholt, »die Wertetafel umzukehren« und damit »die Anomie zu stiften, die paradoxerweise den *nomos* [...] des zu seiner vollen Autonomie gelangten literarischen Feldes [...] bilden wird, nämlich die freie Konkurrenz der Propheten-Schöpfer, die frei den [...] einzigartigen *nomos* bestätigen, der weder Vorläufer noch Vorbild kennt und der sie genuin definiert.«¹⁰

Die beiden Höhepunkte von Goethes Kampf für die Autonomie der Kunst und Literatur, die in der folgenden Skizze freilich nicht erschöpfend behandelt werden können, fallen in eine Zeit, in der die französischen Schriftsteller und Intellektuellen zumeist andere Sorgen hatten, als um die – für sie völlig unvorstellbare – Autonomie ihrer literarischen Praxis in der Öffentlichkeit zu kämpfen. So verzichtete beispielsweise Diderot nach der Erfahrung ständiger obrigkeitlicher Eingriffe und Verbote seiner literarischen und philosophischen Produktion von den sechziger Jahren an praktisch bis zu seinem Tod 1784 vollkommen auf den Druck seiner Werke. Er ließ

⁵ Ebd., S. 49.

⁶ Vgl. Vf., *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*, Tübingen 2001; die folgenden Ausführungen stützen sich über weite Strecken auf Material, Analysen und Ergebnisse dieses Buchs. Zur literarischen Selbstbehauptung Goethes auch Eberhard Lämmert, *Goethes Alleingänge*, in: *From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Honour of Leonard Forster*, hg. v. D. H. Green, L. P. Johnson u. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1982, S. 549-562.

⁷ Zu Flauberts Goethe-Aneignung vgl. Vf., *Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts Konzept des Stils*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 34 (2002) 1, S. 125-169. Baudelaires Verhältnis zu Goethe harrt trotz mehrerer komparativer Studien zu Einzelfragen meines Wissen noch einer systematischeren Untersuchung.

⁸ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 105.

⁹ Ebd., S. 103.

¹⁰ Ebd., S. 107.

sie fortan nur noch handschriftlich durch die (allein dem außerfranzösischen, zumeist deutschen Hochadel zugängliche) *Correspondance littéraire* Friedrich Melchior von Grimms verbreiten, wodurch er sich zwar einen quasi autonomen ›Ersatzraum‹ für sein literarisches Schaffen erschloß, aber im französischen literarischen Raum praktisch keine Publizität mehr erzielte. Vollends undenkbar war eine schriftstellerische Autonomie von kunst- und literaturfremden Instanzen in Frankreich dann selbstredend in der Zeit der großen Revolution.

1. Der junge Goethe als Vorreiter der ersten Avantgarde

Die innere Struktur des deutschen literarischen Feldes (und damit des ›Raums der Möglichkeiten‹) um 1765, als Goethe sich intensiver für Dichtung zu interessieren begann, läßt sich folgendermaßen grob skizzieren: Die maßgeblichen Autoren der ersten Generation, die hier das literarische Leben bis in die fünfziger Jahre dominiert hatte, waren Gottsched (*1700), Bodmer (*1698), Breitinger (*1701) und Gellert (*1715). Als ihr zentrales Anliegen kann man die Etablierung einer dem französischen und später auch dem englischen Vorbild nacheifernden, ›gereinigten‹ und zunehmend eigenständigen deutschsprachigen Dichtkunst bezeichnen. Die genannten Schriftsteller galten dem jungen Goethe aber bereits zu Beginn seiner literarischen Laufbahn – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß – als überholt. Man denke nur an die humoristische Darstellung seines Besuchs beim »ansehnliche[n] Altvater« Gottsched im 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit*,¹¹ die über den Inhalt des dabei angeblich geführten »ziemlich langen Diskur[ses]« vollkommenes Stillschweigen bewahrt und über den anekdotischen Einzelfall hinaus exemplarisch ist für Goethes distanzierte Haltung zur Literatur der Großvätergeneration.

Eine zentrale Rolle als Orientierungsfiguren spielten für ihn dagegen die Hauptvertreter der nächsten Schriftstellergeneration: Wilfried Barner konstatiert, daß zu Beginn von Goethes literarischer Laufbahn »in Deutschland unter den ›programmatischen‹ Figuren [...] nicht *eine* Leitfigur das literarische Leben bestimmt [...], sondern eine duale Konstellation: die beiden Antipoden Lessing [*1729] und Klopstock [*1724].«¹² Davon ist Klopstock für den jungen Johann Wolfgang, der mit seiner Schwester – zum Verdruß des Vaters – schon als Kind schwärmerisch den *Messias* (1748 ff.) rezitiert hatte,¹³ zunächst »die unbezweifelte Leitfigur.«¹⁴ Den beiden genannten Autoren, deren zentrale Stellung im Feld sich in der rückblickenden Darstellung Goethes in *Dichtung und Wahrheit* niederschlägt, ist freilich noch ein dritter hinzuzufügen, der bald eine ebenso dominante Position im literarischen Raum einnehmen sollte und der gerade für Goethe zeitlebens von größter Bedeutung war:

¹¹ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 20 Bde. in 32 Teilbdn. u. 1 Registerbd., hg. v. Karl Richter u. a., München 1985-1998, Bd. 16, S. 291f.; im folgenden zitiert: MA 16, S. 291 f.

¹² Wilfried Barner, Goethe und Lessing. Eine schwierige Konstellation, Göttingen 2001, S. 12.

¹³ Vgl. MA 16, S. 85-88.

¹⁴ Barner, Goethe und Lessing (Anm. 12), S. 12.

gemeint ist natürlich Wieland (*1733),¹⁵ wodurch sich nun eine Dreierkonstellation ergibt. Der ganz junge Goethe schwärmte gewaltig für den Verfasser des *Agathon* (1766/67),¹⁶ wie die erhaltenen brieflichen Zeugnisse belegen: Wieland sei neben seinem Leipziger Kunstlehrer Oeser und Shakespeare »der einzige, den ich für meinen ächten Lehrer erkennen kann, andre hatten mir gezeigt dass ich fehlte, diese zeigten mir wie ichs besser machen sollte.«¹⁷

Die frühe Schwärmerei für Wieland liegt sicherlich auch im Umstand begründet, daß es sich um den Übersetzer der ersten deutschen Shakespeare-Ausgabe handelt, die Goethe bereits in der Bibliothek seines Vaters kennen und schätzen lernte. Untrennbar mit der deutschen Wirkungsgeschichte des von Goethe verehrten Shakespeare ist aber auch der Name Lessings verbunden, der sich in seinem *17. Literaturbrief* (1759) erstmals lautstark und breitenwirksam für eine poetische Orientierung am englischen Dramatiker eingesetzt hatte.¹⁸ Spätestens nach dem dort von Lessing mit großer rhetorischer Verve vorgenommenen Generalangriff auf Gottsched und die Franzosen mußte jeder angehende Dichter, der etwas auf sich hielt, dem alternden Leipziger Literaturpapst und seinem als knöchern verschrienen Rationalismus und Klassizismus den Rücken kehren. Die vakant gewordene hegemoniale Stellung war in den sechziger Jahren in zunehmendem Maße von Lessing selber eingenommen worden. Als der junge Goethe zu schreiben begann, hatte der angsteinflößende kritische »Eroberer«¹⁹ längst eine dominante »Machtposition«²⁰ inne und sich selbst zu einer unhintergehbaren »Institution des literarischen Lebens«²¹ etabliert. Goethes Leipziger Dramen legen ein beredtes Zeugnis ab von der Wirkmächtigkeit der Lessingschen Dramaturgie.²² Aus der skizzierten Konstellation im literarischen Feld erklärt sich ein guter Teil von Goethes vergleichsweise ambivalenter Haltung zum älteren Kritiker und Dramatiker:

»Mögen die Autoritäten Gottsched und Gellert für den Leipziger Studenten noch wie aus einer Art Vorzeit in die Gegenwart hineingeragt haben, so verkörpert der als Theaterautor erfolgreiche und als Kritiker gefürchtete Lessing, nicht weniger als zwei Jahrzehnte älter, zumindest partiell auch eine andere, eine zu überwindende »Epoche«. In den Selbstäußerungen aus der Leipziger Zeit [...] ist immer wieder das »wir« auffallend. [...] Goethe nimmt in dieser frühen Periode Lessing entscheidend aus der Perspektive gleichaltriger, ähnlich gesinnter wahr [...], die über die einengenden Grenzen des Leipziger Studiums hinaus als Schriftsteller, Künstler,

¹⁵ Vgl. dazu MA 16, S. 294 f.

¹⁶ Vgl. den Brief an Christian Gottfried Hermann, 6.2.1770, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen. Abt. I bis IV. Weimar 1887-1919, IV. Abt, Bd. 1, S. 227 f.; im folgenden zitiert: WA IV, 1, S. 227 f.

¹⁷ An Philipp Erasmus Reich, 20.2.1770 (WA IV, 1, S. 230).

¹⁸ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert u. a., München 1970-1979, Bd. 5, S. 70-73.

¹⁹ So Goethe im Brief an Adam Friedrich Oeser, 14.2.1769 (WA IV, 1, S. 205).

²⁰ Barner, Goethe und Lessing (Anm. 12), S. 14.

²¹ Ebd., S. 16.

²² Vgl. Wolfgang Albrecht, »Wenn ihr Lessing seht, so sagt ihm, daß ich auf ihn gerechnet hätte«. Zur Auseinandersetzung des jungen Goethe mit dem Dramatiker Lessing, in: *Impulse* 6 (1983), S. 148-193.

Theatermacher Neues, Eigenes versuchten. Die ›wir‹-Referenz, die Generationen-Referenz ist hier [...] kennzeichnend.«²³

Zum Verständnis von Goethes anhaltender Reserve gegenüber Lessing führt Barner unter anderem dessen Funktion als »neuer Normator« an, der in »programmatischer Anlehnung an einen neu interpretierten Aristoteles« ein relativ straff konzipiertes »Trauerspielkonzept« verfolgt habe.²⁴ Aber weshalb legte der junge Goethe eine so ausgeprägte Aversion »gegen alles programmatisch und theoretisch Festlegende« an den Tag? Hier ist – neben der habituellen Prägung durch den Leipziger Kunstunterricht Oesers – ein singuläres literaturgeschichtliches Datum von nicht zu überschätzender Tragweite: Der mittlerweile in Straßburg studierende Goethe hatte nämlich inzwischen den nur fünf Jahre älteren Herder (*1744) kennengelernt, einen Angehörigen der jüngsten Generation im literarischen Feld und überdies den zunächst wohl wichtigsten Vertreter der ersten ›Avantgarde‹, der Lessings innovatorische Verdienste aus der Sicht der eigenen Altersgenossen weit in den Schatten stellte. Herders sensualistisches Plädoyer gegen jegliche Art von ›trockener‹ Buchgelehrsamkeit und ›kaltem‹ Raisonement, das Goethe sich sofort anverwandelte, ließ Lessings Intellektualität und seine sorgfältig konzipierten literarischen Produkte im eigentlichen Wortsinn alt aussehen. So urteilt der junge Goethe gegenüber Herder im Juli 1772: »›Emilia Galotti‹ ist [...] nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Scene, von jedem Wort, möcht‘ ich sagen, auffinden.«²⁵

Die erkenntnistheoretischen und ästhetischen Verdikte des ironischerweise gerade aus Frankreich importierten Sensualismus trafen nun freilich nicht allein Lessing, sondern in noch viel größerem Ausmaß den vordem verehrten Wieland, dessen Dramatik und Ästhetik ganz eindeutig einem klassizistischen Ideal verpflichtet waren. In diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, daß Goethes Haltung zu Wieland plötzlich einen so radikalen Umschwung erfuhr: Nach den ersten Attacken in der noch unveröffentlichten Rede *Zum Schakespeares Tag* (1771) veranstaltete der junge Goethe in seiner satirisch-polemischen Farce *Götter, Helden und Wieland* (1774) ein regelrechtes ›Wieland-bashing‹, dessen höhnische Polemik sich an Wielands klassizistischer Singspiel-Adaption der Euripideischen *Alkestis* entzündete. Dem ehemaligen Vorbild wurde nun vorgehalten, er habe in seiner *Alceste* und insbesondere in seinen erläuternden *Briefen an einen Freund* »nichts gefühlt«²⁶ – ein veritables Verdammungsurteil im Lichte der sensualistischen Dramaturgie. In der Folge läßt Goethe den Euripides gegen das konventionelle, bloß ›geschmackvolle‹ Theater polemisieren und dem ›nur‹ talentierten, nicht aber genialen deutschen Bearbeiter der *Alkestis* gegenüber ausrufen: »Das worauf ihr euch so viel zu gute tut ein Theaterstück so zu lenken und zu runden daß es sich sehen lassen darf, ist ein

²³ Barner, Goethe und Lessing (Anm. 12), S. 19.

²⁴ Ebd., S. 14.

²⁵ WA IV, 2, S. 19.

²⁶ MA 1.1, S. 688.

Talent, ja, aber ein sehr geringes«. Der stets auf dem »*Gesetz des Schönen*«²⁷ sowie auf der Regelbedürftigkeit künstlerischen Schaffens beharrende Wieland habe selbst »genug davon vorgeprahlt, daß alles wann mans beim Licht besieht, nichts ist als eine Fähigkeit nach Sitten und theater Konventionen [sic] und nach und nach aufgefligten Statuen, Natur und Wahrheit zu verschneiden und einzugleichen.«²⁸ Der ältere Dichter diente dem nunmehrigen Stürmer und Dränger jetzt ganz offensichtlich als negative Schablone, als Gegenentwurf, an dem es sich abzuarbeiten galt, während er sich auf den patriotischen ›Barden‹ Klopstock immer noch affirmativ berufen konnte, wie das berühmte ›Denkmal‹ in *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) zeigt.²⁹

Mit seiner Gegenüberstellung von ›Genie‹ und ›Talent‹, von ›Natur‹ und ›Sitten‹, von ›Schönheit‹ und ›Wahrheit‹, von unmittelbarem, spontanem ›Gefühl‹ und regelgeleitetem, konventionellem ›Geschmack‹ etc. übernimmt Goethe zentrale polemische Dichotomien des damals bereits strukturell verfestigten europäischen Genie-Diskurses,³⁰ einer radikalsensualistischen diskursiven Formation, die sich quer zu den verschiedenen disziplinären und nationalen Feldern entwickelt hatte und die gemeinhin von akademischen wie literarischen Außenseitern vertreten wurde. Deren zunächst vergleichsweise marginale Positionen in den jeweiligen Feldern befanden sich zueinander in Homologie und definierten sich allererst über das negative Verhältnis zum Rationalismus der legitimierten Akademiker bzw. zum Klassizismus der etablierten Dichter.

Die aus dem epistemologisch oppositionellen Genie-Diskurs beziehbare revolutionäre Energie erhellt aus einem bezeichnenden Vergleich: Während Lessing sich in seiner epochemachenden Polemik gegen Gottsched und für Shakespeare noch auf die »Muster[] der Alten«³¹ berufen hatte sowie später in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-1769) auf die überkommene Aristotelische *Poetik*, mußte der junge Goethe in seinem regelfeindlichen Dithyrambus auf den elisabethanischen Dramatiker dessen Dramen nicht mehr durch die vermeintliche Übereinstimmung mit einer Jahrtausende alten Autorität legitimieren; er berief sich statt dessen auf die Natur und vor allem auf das eigene Gefühl: »Ich! Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne! So ruft jeder, der sich fühlt.«³² Goethes höchst stilisiertes ›dithyrambisches Ich‹ bezieht hier eine im äußersten Maß subjektivistische, prometheische Position der radikalen Selbsterhebung, eine Autonomie-Erklärung des schöpferischen Menschen. Die von einem kaum 22jährigen, noch völlig unbekanntem Dichter hymnisch gefeierte individuelle Subjektivität gerät hier erstmals zum allein ausschlaggebenden Kriterium in ästhetischen Belangen und damit zu einem veritablen

²⁷ Wielands Gesammelte Schriften, hg. v. d. Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 2 Abt., Berlin 1909ff., Abt. I, Bd. 9, S. 404.

²⁸ MA 1.1, S. 688.

²⁹ MA 1.2, S. 215.

³⁰ Vgl. dazu den kursorischen Überblick in Vf., *Streitbare Ästhetik* (Anm. 6), S. 23-39.

³¹ Lessing, *Werke* (Anm. 18), Bd. 5, S. 72.

³² MA 1.2, S. 411.

Diskursereignis. In den Worten der *Prometheus-Ode* (1774): »Hast du's nicht alles selbst vollendet/ Heilig glühend Herz?«³³ Spätestens an dieser Stelle wird offensichtlich, daß die Konstellation zwischen Lessing und Goethe um 1774/75

»nicht nur durch den erheblichen Altersunterschied gekennzeichnet [ist], sondern auch durch völlig konträre Lebensformen und soziale Rollen auf der literarischen Bühne. Dem angesehenen ›gelehrten‹ Schriftsteller und Bibliothecarius in Wolfenbüttel steht ein junges ›Genie‹ gegenüber, das zugleich eine junge, aufstrebende, sich als Avantgarde verstehende Gruppe repräsentiert.«³⁴

Angesichts dieser positionalen Konstellation ist Lessings abschätziges Urteil über die in *Götter, Helden und Wieland* vertretene Euripides-Interpretation nur konsequent: »der klarste Unsinn, wahrhaft tolles Zeug«.³⁵ Mit völlig verständnislosen Worten verteidigt er »unverkennbar zugleich seinen geschätzten Quasi-Generationsgenossen Wieland«,³⁶ den der eine Generation jüngere Goethe wiederum aus den entsprechenden Gründen so scharf attackierte. Hier manifestiert sich prototypisch ein von Bourdieu erarbeitetes, allgemeines Strukturmerkmal des literarischen Feldes, ja das zentrale generative Prinzip literarischer Evolution nach dessen Autonomisierung, nämlich der feldimmanente Antagonismus zwischen Orthodoxie und Subversion:

»Der aus Webers Religionssoziologie übernommene Begriff der ›Orthodoxie‹ meint die vorherrschende ästhetische Doktrin, zu der alle literarischen Werke in Beziehung gesetzt werden. Die Verfechter der Orthodoxie, d. h. diejenigen, die im Feld zu einem bestimmten Zeitpunkt die symbolische Macht ausüben, verteidigen die legitime Literatur gegenüber den Themen und Schreibmustern konkurrierender Kollegen. Diese nehmen die Haltung von ›Propheten‹ ein, die die Routine der Priester in Frage stellen. Die ›Priester‹ können sich meist auf die ›Autorität der Institution‹ [bzw. Tradition, N. C. W.] berufen [...], gegen die die ›Propheten‹ nur die Autorität der Person aufgrund ihrer Kompetenz für unverwechselbare Innovation anführen können.«³⁷

Daß es sich bei den Verbalattacken Goethes gegen Wieland um einen solchen feldinternen Kampf mit allen seinen rhetorischen Begleiterscheinungen handelt, bestätigt der prophetische Gestus, in welchem der Jüngere seine Angriffe vorträgt: Denn das vom Herder-Vorbild Hamann (*1730) inspirierte orakelhafte Sprechen im Sinne des Genie-Diskurses ist das adäquate Medium des ›Propheten‹ im zeitgenössischen literarischen Feld. Die feldkonstitutive Konkurrenz um kulturelle Legitimität impliziert, »daß meist die ›Neuen‹ im Feld zur Innovation neigen, weil sie sich durch Differenz, nicht durch Konformität einen Namen machen können«³⁸ und weil sie ihr

³³ MA 1.1, S. 230.

³⁴ Barner, Goethe und Lessing (Anm. 12), S. 28.

³⁵ Berichtet von Friedrich Heinrich Jacobi in dessen Brief an Wilhelm Heinse vom 24.10.1780, in: Richard Daunicht, Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen, München 1971, S. 523.

³⁶ Barner, Goethe und Lessing (Anm. 12), S. 21.

³⁷ Klaas Jarchow / Hans-Gerd Winter, Pierre Bourdieus Kultursoziologie als Herausforderung der Literaturwissenschaft, in: Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, hg. v. Gunter Gebauer u. Christoph Wulf, Frankfurt a. M. 1993, S. 93-134, hier S. 114 f. Vgl. dazu Bourdieu, Regeln der Kunst (Anm. 1), S. 322f. u. 329, sowie Joseph Jurt, Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt 1995, S. 82, 84 f. u. 107.

³⁸ Ebd., S. 94.

feldspezifisches – eben kulturelles – Kapital erst erwerben müssen.³⁹ Der junge Goethe nun stand zur Zeit der Niederschrift seiner Rede *Zum Schakespears Tag* erst am Beginn einer schriftstellerischen Karriere und konnte deshalb im literarischen Feld noch nicht über ein spezifisches symbolisches Kapital (und somit über eine feldinterne Autorität) verfügen. Es mußte ihm folglich angelegen sein, die Differenz und die Novität des eigenen ästhetischen Standpunktes besonders zu akzentuieren. Zu dieser charakteristischen Strategie, die in ihrer positionalen Idealtypik fortan maßstabsetzend wirken sollte, zählt die demonstrative Abgrenzung gegenüber etablierten Poeten, ein Streben nach Distinktion, das sich in seiner Aggressivität häufig nicht zureichend aus dem bloßen Unterschied ästhetischer Konzeptionen erklären läßt. Im Gegenteil: Wie ein brieflicher Bericht Knebels bestätigt, war der junge Goethe in seinem Verlangen nach Provokation und Polemik sogar durchaus um die Pflege ›würdiger‹ Feindschaften bemüht, wozu er sich gezielt mit den renommiertesten Größen des zeitgenössischen literarischen Feldes anlegte:

»Keine Menschen in der Welt würden sich geschwinder verstehen, wenn sie beisammen wären, als Wieland und Goethe. Ich bin versichert und sehe es aus allem, daß sich Klopstock und Goethe lange nicht so verstanden haben. Goethes Kopf ist sehr viel mit Wielands Schriften beschäftigt. Daher kommt es, daß sie sich reiben. Goethe lebt in einem beständigen innerlichen Krieg und Aufruhr, da alle Gegenstände aufs heftigste auf ihn würken. [...] Es ist ein Bedürfnis seines Geistes, sich Feinde zu machen, mit denen er streiten kann; und dazu wird er nun freilich die schlechtesten nicht aussuchen. Er hat mir von allen denen Personen, auf die er losgezogen ist, mit ganz besondrer empfundner Hochachtung gesprochen. Aber der Bube ist kampflustig, er hat den Geist eines Athleten. Wie er der allereigenste Mensch ist, der vielleicht nur gewesen sein mag, so fing er mir einmal des Abends in Mainz ganz traurig an: ›Nun bin ich mit all den Leuten wieder gut Freund, den Jacobis, Wieland – das ist mir gar nicht recht.«⁴⁰

Nicht von ungefähr tragen Goethes Einsätze im literarischen Generationenkonflikt auch die charakteristischen Züge ödipalen Aufbegehrens, was sich etwa in seiner Analogie zwischen Wieland und dem eigenen Vater, besonders aber in seinem Ärger über den »Vater-Ton« in Wielands *Götz*-Rezension (1774) manifestiert.⁴¹ Sein

³⁹ Vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 253 f., sowie allgemein: Über einige Eigenschaften von Feldern, in: ders., *Soziologische Fragen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 107-114, hier S. 109.

⁴⁰ Carl Ludwig von Knebel an Friedrich Justin Bertuch, 23.12.1774, in: *Goethes Gespräche*. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, 5 Bde. in 6 Teilbndn., auf Grund der Ausg. u. d. Nachlasses v. Flodoard Freiherrn v. Biedermann ergänzt u. hg. v. Wolfgang Herwig, Zürich 1965-1987, Bd. 1, S. 127 f.

⁴¹ Vgl. die (an Friedrich Heinrich Jacobi gerichteten) Aufzeichnungen Johanna Fahlmers von einem Gespräch mit Goethe um den 6.5.1774; Goethe reagierte demzufolge auf die erste Lektüre von Wielands *Götz*-Rezension folgendermaßen: »[D]as ist's just was mich an Wieland so ärgerte und mich reizte, mich gegen ihn auszulassen. Da, der *Ton*. Sehen Sie, liebe Tante; ich will's nicht sagen: ich selbst hab' Recht, Wieland hat Unrecht. Denn Alter, Zeitpunkte, alles macht Verschiedenheit in der Art zu sehen und zu empfinden. Jetzt denk' ich nun *so* und *so*; vielleicht in dem Alter von Wieland – wer weiß noch eher? – denke ich *just so*, wie *er*. Drum, was soll ich sagen? Hat er *nun* Recht? Oder hab ich *nun* Recht? – Der Eindruck, den man itzt selbst hat, der gilt. Wieland hat Recht, daß er *so* urteilt; aber mich ärgert's *nun* noch. [...] Ja, das ist's, das ist's! Just, just *so* spricht mein Vater; die nämliche Händel, die ich mit diesem in politischen Sachen habe, hab' ich mit Wieland in diesen Punkten. Der Vater-Ton! der ist's just, der mich aufgebracht hat.« (Goethes *Gespräche* [Anm. 40], Bd. 1, S. 91 f.)

insgesamt äußerst polemisches Verhalten gegenüber den dominanten französischen und deutschen Aufklärungsschriftstellern erhält erst angesichts der beschriebenen Konstellation einen historischen Sinn: so erklärt sich einerseits seine radikale Ablehnung der etablierten Klassizisten Wieland und Voltaire, die für ihn eingestandenermaßen von größter Bedeutung waren,⁴² so erklärt sich andererseits aber auch seine verstärkte ästhetische Orientierung an den ›Häretikern‹ des internationalen literarischen Raums wie Hamann, Herder, Rousseau, Diderot und Mercier sowie an der in der höfischen Gesellschaft marginalisierten englischsprachigen Literatur: Shakespeare, Young, Goldsmith, Sterne, etc.

Daß die antagonistische Stellung, die aus entfernten Positionen im literarischen Feld resultiert, dauerhafte Freundschaften zwischen Angehörigen verschiedener Generationen erheblich behindert, zeigt der 1776 aufgrund von unterschiedlichen Lebensformen und einem konträren dichterischen Rollenverständnis erfolgte Bruch Goethes mit seinem vormaligen ›Idol‹ Klopstock: Dieser hatte den jungen Dichter in einem offenbar von der höfischen Opposition Weimars veranlaßten Brief ermahnt, den jungen Herzog Carl August nicht durch die Verführung zu kraftgenialischem Treiben weiterhin von seinen Regierungsgeschäften abzulenken, weil das die herzogliche Ehe zerstöre und damit letztlich die Institution des Mäzenats desavouiere: »Der Herzog wird, wenn er sich ferner bis zum Krankwerden betrinkt, anstatt, wie er sagt, seinen Körper dadurch zu stärken, erliegen und nicht lange leben.«⁴³ Goethe konnte diese Insinuation durch den Älteren nicht hinnehmen und reagierte bemerkenswert kühl: Weder wolle er »als Schul Knabe ein *pater peccavi* anstimmen«, noch sich »sophistisch entschuldigen, oder als ein ehrlicher Kerl vertheidigen«, ja er verschärfte seine Zurückweisung noch durch den Hinweis: »Glauben Sie, daß mir kein Augenblick meiner Existenz überbliebe, wenn ich auf all' solche Briefe, auf all' solche Anmahnungen antworten wollte.«⁴⁴ Diese herablassende Bemerkung hat Klopstock extrem verärgert, wie aus seinem knappen Antwortbrief hervorgeht,⁴⁵ auf den der durch »Unbiegsamkeit«⁴⁶ glänzende Goethe dann seinerseits gar nicht mehr reagierte.

In engem Zusammenhang mit der literarischen ›Prophetie‹ des jungen Goethe steht dessen säkularisierende Verwendung religiöser Riten und religiösen Vokabulars für die Apotheose des schöpferischen Künstlers, was sich am Essay *Von deutscher Baukunst* (1772) und besonders an der *Dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775* (1776) veranschaulichen läßt.⁴⁷ Die dort vorgenommene forcierte Auratisierung des zum gottgleichen Genie erhobenen mittelalterlichen Baumeisters bedient sich der sprachlichen Mittel des religiösen Kults zur sozialen Konsekration einer künstleri-

⁴² Vgl. Vf., *Streitbare Ästhetik* (Anm. 6), S. 69-81.

⁴³ Klopstock an Goethe, 8.5.1776, in: *Briefe an Goethe*, hg. v. Karl Robert Mandelkow, 2 Bde., Bd. 1: *Briefe der Jahre 1764-1808*, München³1988, S. 58 f.; dazu der Kommentar S. 572 f.

⁴⁴ Goethe an Klopstock, 21.5.1776 (WA IV, 3, S. 63 f.).

⁴⁵ Vgl. Klopstock an Goethe, 29.5.1776, in: *Briefe an Goethe*, Bd. 1 (Anm. 43), S. 59.

⁴⁶ So Friedrich Leopold von Stolberg an Klopstock, 8.6.1776, zit. nach: *Briefe an Goethe*, Bd. 1 (Anm. 43), S. 574.

⁴⁷ Vgl. Vf., *Streitbare Ästhetik* (Anm. 6), S. 178-205.

schen Praxis, die sich nicht mehr den heteronomen, moralischen und utilitaristischen Kriterien der von Gottsched bis zu Lessing vertretenen Wirkungsästhetik unterwirft. Zugleich illustriert die dezidiert nicht-christliche, ja bisweilen sogar gezielt blasphemische Anverwandlung der religiösen Formensprache das Verdrängen der religiösen durch die ästhetische Disposition, wodurch Goethe die von Klopstock über die Wahl eines sakralen Gegenstands betriebene Sakralisierung der Dichtung deutlich überbot. Die solcherart bewirkte Installation der spezifischen *illutio*⁴⁸ des künstlerischen Feldes ist eine kardinale Voraussetzung für dessen Autonomisierung. Erst der ›kulturelle Glaube‹ macht nämlich die später verfolgte Statuierung eines intrinsischen Werts von Kunstwerken überhaupt denkbar.

Wer sich im deutschen literarischen Feld um 1775 der von Goethe propagierten Kunstreligion widersetzte, verfiel umgehend seinem ›prophetischen‹ Bannspruch: So geschah es eben dem ›Priester‹ Wieland, der Goethe zufolge »die scheelen Ideale« der christlichen »Sittenlehre« vertrat,⁴⁹ einer »Sekte«, »die allen Wassersüchtigen, Auszehrenden an Hals und Bein tödlich verwundeten einreden will: tot würden ihre Herzen voller ihre Geister mächtiger, ihre Knochen markiger sein.«⁵⁰ Den höchst lächerlich gezeichneten Klassizisten ließ Goethe in seiner ›Personal-Satire‹ verkünden: »Unsre Religion verbietet uns, irgend eine Wahrheit, Größe, Güte, Schönheit, anzuerkennen und anzubeten außer ihr«⁵¹ – das heißt: sie unterwirft auch spezifische Produkte des literarischen Feldes dem religiösen Kalkül. Das konnte der junge ›Prophet‹ keineswegs dulden, denn sein Gott war die sich autonomisierende Kunst, und die ist maßlos eifersüchtig.

An Goethes harscher Polemik gegen das Christentum zeigt sich überdies, wie schnell seine Ehrfurcht vor seinem damals wohl wichtigsten Vorbild verflog: Gemeint ist der nur fünf Jahre ältere Generationsgenosse und protestantische Pastor Herder, den er mit einem ins Extrem gesteigerten Subjektivismus sofort an Radikalität überbietet – und das nicht nur mit ideologischen, sondern auch mit ästhetikgeschichtlichen Folgen: So verabschiedet er in vordem ungekannter Kühnheit das überkommene Nachahmungsprinzip, das Herder noch durch die Unterscheidung von bloß imitativer Nachahmung und ›nacheifernder Nachbildung‹ (›jemanden nachahmen‹ bzw. ›jemandem nachahmen‹) zu retten gesucht hatte. Goethe setzt dem entgegen,

»daß der große Geist sich hauptsächlich vom kleinen darin unterscheidet, daß sein Werk selbstständig ist, daß es ohne Rücksicht auf das was andre gethan haben, mit seiner Bestimmung von Ewigkeit her zu *coexistiren* scheine; da der kleine Kopf durch übelangebrachte Nachahmung, seine Armuth und seine Eingeschränktheit auf einmal manifestirt.«⁵²

Die *imitatio auctoribus* als Nachahmung beispielhafter Vorbilder,⁵³ besonders der

⁴⁸ Vgl. dazu Bourdieu, Die Regeln der Kunst (Anm. 1), S. 360-365.

⁴⁹ MA 1.1, S. 692.

⁵⁰ MA 1.1, S. 687.

⁵¹ MA 1.1, S. 683 f.

⁵² An Johann Gottfried Röderer, 21.9.1771 (WA IV, 2, S. 25 f.).

⁵³ Vgl. Peter-Eckhard Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der

Alten, wird hier generell und kategorisch verabschiedet. Das nachahmungsfeindliche Credo gilt aber auch für das überkommene Mimesis-Gebot: »Wir glauben überhaupt, daß das Genie nicht der Natur nachahmt, sondern selbst schafft wie die Natur.« Goethe zieht einen lapidaren Schlußstrich unter das Jahrtausende gültige Verständnis künstlerischer Praxis als regelgeleiteter Nachahmung von Natur und vollkommenen Mustern: »alles Nachahmen [...] hassen wir.«⁵⁴

Ähnliches gilt für die performative Seite von Goethes kraftgenialischen Sturm-und-Drang-Texten. Wie sich an der Shakespeare-Rede und am Baukunst-Aufsatz zeigen läßt, zieht Goethe im Unterschied zu den früheren Vertretern des Genie-Diskurses in seinen programmatischen Schriften erstmals auch formal sämtliche Konsequenzen aus seiner Thematik, kongruiert deren unsystematisch-opake Gestalt perfekt mit dem antisystematischen und antirationalistischen Gehalt. In der selbstreferentiellen formalen Verfaßtheit dieser Texte, in ihrer immanenten Reflexivität, liegt ihre innovative Leistung, deren literaturhistorische Bedeutung die Relevanz der kognitiven Aussagen weit übertrifft. Goethe postuliert nicht mehr bloß, sondern er vollzieht statt dessen selbst die Freisetzung des produktiven Vermögens, der schöpferischen »Einbildungskraft«.⁵⁵ Das beste Beispiel dafür ist sicherlich der epochemachende Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*, der eine in dieser Intensität und Unmittelbarkeit bislang ungekannte Sprache der Leidenschaft mit dem radikalen Verzicht auf die damals noch übliche textimmanente moralische Richterinstanz verband, was insbesondere wegen der unkommentierten Darstellung des Suizids als dessen Apologie (miß)verstanden wurde und unter Theologen, aber auch unter den aufgeklärten Kritikern extremen Anstoß erregte.⁵⁶

In den genannten wie in zahlreichen weiteren ästhetischen Innovationen manifestiert sich Goethes Emanzipation und Distinktion gegenüber dem älteren »Propheten« Herder, der von ihm als Dichter schnell in den Schatten gestellt erschien und dies mit einiger Verbitterung quittierte. So überrascht es nicht, daß Goethe, der laut Lessing auf sein »Genie [...] so pocht«,⁵⁷ bald selbst von den Zeitgenossen als Haupt einer Sekte der »Göthianer«⁵⁸ wahrgenommen wurde. Von seinen zahllosen Nacheifern in der »neuen Avantgarde« der Sturm-und-Drang-Generation sind Lenz (*1751), Wagner (*1747) und Klinger (*1752) nur die bekanntesten, und auch diese potentiellen Konkurrenten wurden – wie Goethes 1776 erfolgter Bruch mit dem vormaligen

Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972, S. 317-319. Einen zeitgenössischen akademischen Abriß der *imitatio* liefert Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, 4 Tle. Leipzig ²1792-94, Tl. 3, S. 486f. u. 489-491.

⁵⁴ So in der von Goethe und Johann Heinrich Merck gemeinschaftlich verfaßten Purmann-Rezension für die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vom 29.9.1772 (MA 1.2, S. 364).

⁵⁵ Vgl. Vf., Streitbare Ästhetik (Anm. 6), S. 40-55 u. 135-143.

⁵⁶ Vgl. etwa die in MA 1.2, S. 786-792, wiedergegebenen Rezeptionszeugnisse.

⁵⁷ Im Brief an Karl Lessing vom 11.11.1774, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. v. Wilfried Barner u. a., Frankfurt a. M. 1985 ff., Bd. 11/2, S. 671.

⁵⁸ So Karl Lessing im Brief an seinen Bruder, 4.7.1776, in: ebd., S. 796.

Freund Lenz zeigt⁵⁹ – vom Vorbild schnell und kompromißlos verdrängt, wenn ihm ihre Überbietungsbestrebungen zu gefährlich schienen. Wie man ein solches Verhalten (bei aller Vorsicht angesichts der spärlichen Quellen) auch immer moralisch bewerten mag – soziologisch betrachtet, beförderte Goethes höchst erfolgreiche literarische Strategie als junger ›Häretiker‹ und ›Prophet des Neuen‹ durch eine ganze Woge von sich gegenseitig überbietenden Nachfolgern letztlich die dauerhafte »Institutionalisierung der permanenten Revolution als legitimer Transformationsmodus der Felder der Kulturproduktion«⁶⁰ – und mithin das, was die Systemtheorie Niklas Luhmanns als epochale »Durchsetzung von Diskontinuität«⁶¹ bezeichnet.

Eine persönliche Voraussetzung für die in solcher Konsequenz erstmals vom jungen Goethe betriebene ›symbolische Revolution‹ liegt in seinem spezifischen Habitus begründet, dessen Genese im gegenwärtigen Kontext nicht genauer nachgezeichnet werden kann. Hervorgehoben sei hier nur Goethes soziale Herkunft aus einem überdurchschnittlich wohlhabenden Elternhaus. Die daraus resultierende ökonomische Unabhängigkeit und dispositionelle Selbstsicherheit⁶² befähigte ihn mehr als jeden Altersgenossen, in immer waghalsigeren Aktionen innovatorische Positionen im literarischen Feld einzunehmen, ohne zwingend unterzugehen.⁶³ Kein anderer ›bürgerlicher‹ Autor seiner Generation hatte einen derartigen finanziellen Rückhalt, der sich bereits in seiner durch Privatlehrer besorgten Ausbildung niederschlug,⁶⁴ fernab von den konfessionell geprägten öffentlichen Schulen. Diese für einen deutschen Dichter des 18. Jahrhunderts völlig untypische intellektuelle Sozialisation, die den jungen Johann Wolfgang von der Unterweisung in der zeitgenössischen, stark theologisch geprägten Schulphilosophie weitgehend fern hielt, schlägt sich noch Jahrzehnte später nieder in einer um systematisch-philosophische Rücksichten vollkommen unbekümmerten literarischen und ästhetischen Praxis.

Neue schriftstellerische Praxisformen etablierte Goethe auch im Umgang zwischen Autor und Verleger: Nach den negativen Erfahrungen mit dem vom Elternhaus großzügig finanzierten Selbstverlag des Baukunst-Aufsatzes und vor allem des *Götz von Berlichingen* (1772), der trotz der enormen Wirkung des ersten konsequent

⁵⁹ Dazu – allerdings nicht objektivierend, sondern eher einseitig die Perspektive Lenzens rekonstruierend – der feldtheoretisch inspirierte Aufsatz zum *Pandämonium Germanikum* von Hans-Gerd Winter, »Poeten als Kaufleute, von denen jeder seine Ware, wie natürlich, am meisten anpreist«. Überlegungen zur Konfrontation zwischen Lenz und Goethe, in: Lenz-Jahrbuch 5 (1995), S. 44-66.

⁶⁰ Bourdieu, Regeln der Kunst (Anm. 1), S. 347; mehr dazu ebd., S. 379-384.

⁶¹ Niklas Luhmann, Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 620-672, hier S. 629.

⁶² Goethes »das normale Maß weit übersteigende Selbstgefühl«, das eng mit seiner Biographie verknüpft ist, haben schon Leo Balet und E. Gerhard als »Schlüssel zu Goethes Leben und Werken«, ja als »Einheit von allen Widersprüchen« beschrieben: L. Balet / E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, hg. v. Gert Mattenklott, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1973, S. 205.

⁶³ Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst (Anm. 1), S. 413 f.

⁶⁴ Vgl. etwa Nicholas Boyle, Goethe. Der Dichter in seiner Zeit, Bd. 1: 1749-1790, übers. v. Holger Fliessbach, München 1995, S. 73 f.

›shakespearisierenden‹ Stücks in deutscher Sprache wegen fünf illegitimer Nachdrucke zu einem finanziellen Debakel geriet, sowie nach den vertragswidrigen Doppeldrucken des Leipziger *Clavigo*- und *Werther*-Verlegers Weygand setzte er nunmehr die bis dahin härtesten Konditionen gegenüber seinen ständig ausgewechselten Verlagshäusern durch: Goethe war der erste deutsche Dichter, der die Höhe seines Honorars selbst bestimmte. »Ob Einzelwerke oder Gesamtausgaben, sie wurden für eine hohe Summe feilgeboten, ohne daß der interessierte Verleger das Manuskript überhaupt einsehen durfte. Akzeptierte er nicht, hatte er fortan keine Chance mehr. Dergleichen hatte bisher noch kein Autor gewagt«. ⁶⁵ Die Verleger reagierten verstört, wie der Beschwerdebrief von Christlob August Mylius an Johann Heinrich Merck vom 17. Oktober 1775 belegt, in dem es unter anderem heißt: »Mich wundert übrigens, daß der Herr Dr. Goethe die Buchhändler so quälen will, da er, wie ich immer gehört habe, solches aus ökonomischen Gründen nicht nötig hat. Soll es also vielleicht Ruhm sein, daß ihm seine Manuskripte so teuer sind bezahlt worden?« ⁶⁶ Dem Autornamen Goethe war freilich bereits zu diesem Zeitpunkt ein dermaßen großes Gewicht im deutschen literarischen Feld zuteil geworden, daß Mylius zähneknirschend den für damalige Verhältnisse hohen Preis von 20 Talern für den Erwerb des ihm unbekanntes kleinen Dramas *Stella. Ein Schauspiel für Liebende* (1776) akzeptierte.

2. Der ›klassische‹ Goethe als Wegbereiter etablierter Avantgarde

Eine völlig andersartige Konstellation ergab sich etwa 15 Jahre später: Nach seiner Rückkehr aus Italien (1788) und nach einer längeren Pause der Publikationstätigkeit in der ersten Hälfte der achtziger Jahre befand sich der nun fast neununddreißigjährige Schriftsteller und Minister auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis; die vorgegebenen Positionen sowohl im Staatsdienst als auch im literarischen Feld hatten für ihn jegliche Attraktivität verloren. Ebenso wie seine ministerielle Tätigkeit schien ihm die literarische Rolle als jugendlicher Stürmer und Dränger, als rebellisches Genie nicht mehr adäquat. Goethe versuchte deshalb, sich nach der Befreiung von administrativen Verpflichtungen durch seinen Gönner Carl August im kulturellen Feld eine neue Position zu erarbeiten. ⁶⁷ Neben literarischen Schriften trat er mit seinem *Versuch die Metamorphose der Pflanze zu erklären* (1790) erstmals auch im wissenschaftlichen Feld als Autor auf, in dem er aber – anders als im literarischen – zeit lebens und eingeständenermaßen ein ›Häretiker‹ bleiben sollte. ⁶⁸ Schon dieser

⁶⁵ Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, München ²1999, S. 177; vgl. auch Siegfried Unseld, *Goethe und seine Verleger*, Frankfurt a. M./Leipzig ²1993, S. 73 f.

⁶⁶ In: *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, zusammengestellt v. Wilhelm Bode, neu hg. v. Regine Otto u. Paul-Gerhard Wenzlaff, 3 Bde., Berlin/Weimar ²1982, Bd. 1, S. 142.

⁶⁷ Vgl. dazu die strukturellen Analogien in Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 118-127.

⁶⁸ Aus den vielen einschlägigen Beispielen im Umkreis der *Farbenlehre* (1810) sei hier nur der Brief an Zelter vom 1.2.1831 angeführt: »Je länger ich lebe je mehr freue ich mich meiner lichten Ketzerei, da die herrschende Kirche der dunklen Kammer [...] bedarf, um das Offenbarste zu verheimlichen und das planste zu verwirren.« (MA 20.2, S. 1439).

ersten naturwissenschaftlichen Veröffentlichung, der sein besonderer Eifer galt, blieb der erwünschte Erfolg verwehrt, wie er selbst in dem 1817 im ersten *morphologischen Heft* veröffentlichten Aufsatz *Schicksal der Handschrift* (gemeint ist *Die Metamorphose der Pflanzen*) rückblickend berichtet:

»Das Publikum stutzte: denn nach seinem Wunsch sich gut und gleichförmig bedient zu sehen, verlangt es an jeden daß er in seinem Fache bleibe [...]. Daher will man daß ein Talent das sich in einem gewissen Feld hervortat, dessen Art und Weise allgemein anerkannt und beliebt ist, aus seinem Kreise sich nicht entferne, oder wohl gar in einen weit abgelegenen hinüberspringe. Wagt es einer, so weiß man ihm keinen Dank, ja man gewährt ihm, wenn er es auch recht macht, keinen besondern Beifall.«⁶⁹

Goethes Transfer seines im literarischen Feld erworbenen spezifischen symbolischen Kapitals in das Feld der Wissenschaft scheiterte an dessen ebenfalls bereits fortgeschrittener Autonomie und innerer Eigengesetzlichkeit. Nun wäre das traurige »Schicksal« seiner *Metamorphose der Pflanzen* für ihn wohl nicht so schmerzlich gewesen, wenn es der in Italien mühevoll vorangebrachten ersten Werkausgabe seiner literarischen Schriften nicht ganz ähnlich ergangen wäre:

»Mit Herrn *Göschen*, dem Herausgeber meiner gesammelten Schriften, hatte ich alle Ursache zufrieden zu sein; leider fiel jedoch die Auflage derselben in eine Zeit wo Deutschland nichts mehr von mir wußte, noch wissen wollte, und ich glaubte zu bemerken mein Verleger finde den Absatz nicht ganz nach seinen Wünschen.«⁷⁰

Schon aus Rom hatte Goethe dem Verleger enttäuscht geschrieben: »Hätte das Publikum unsre Ausgabe ein wenig mehr favorisirt, so könnte ich zehen ja zwölf Bände und noch dazu mit mehr Bequemlichkeit liefern; allein wir wollen es dießmal dabey bewenden laßen. Mit unsrer Nation soll der Schriftsteller nicht allein uneigennützig, er soll auch großmütig seyn.«⁷¹ Selbst in seinem ureigensten Bereich, in der schönen Literatur, hatte Goethe also trotz der gesteigerten Ansprüche an sich selbst nicht mehr den gewohnten Erfolg. Ein Brief an den Berliner Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt vom 28. Februar 1790 zeigt seine gewaltige Verbitterung über das deutsche literarische Publikum:

»Von Kunst hat unser Publikum keinen Begriff [...]. Die Deutschen sind im Durchschnitt rechtliche, biedere Menschen aber von Originalität, Erfindung, Charackter, Einheit, und Ausführung eines Kunstwercks haben sie nicht den mindesten Begriff. Das heißt mit Einem Worte sie haben keinen Geschmack. Versteht sich auch im Durchschnitt. Den rohren [sic] Theil hat man durch Abwechslung und Übertreiben, den gebildetern durch eine Art Honettetät zum Besten.«⁷²

⁶⁹ MA 12, S. 71. Vgl. auch Campagne in Frankreich 1792, Pempelfort, November 1792 (MA 14, S. 468 f.).

⁷⁰ MA 12, S. 70. Vgl. Unseld, Goethe und seine Verleger (Anm. 65), S. 134: »Für Göschen mußte das materielle Ergebnis der Goetheschen Schriften enttäuschend sein. Bis September 1789 betrug seine Kosten 7087 Taler, die Einnahmen lediglich 5367 Taler.«

⁷¹ An Georg Joachim Göschen, 15.8.1787 (WA IV, 8, S. 246 f.). Bitter fährt Goethe fort: »Sie würden dencken mir eine ungeheure Summe für ein Stück zu bezahlen, wenn sie [sic] mir nur meine baare Auslagen ersetzen, die ich habe machen müßen um die Studien dazu zu sammeln.«

⁷² WA IV, 9, S. 180 f.

Das Verdammungsurteil ist radikaler kaum vorstellbar, es umfaßt sämtliche sozialen Klassen. Goethes ästhetische Maßstäbe und die des (infolge der ›Leserevolution‹ rasant anwachsenden⁷³) deutschen literarischen Publikums hatten sich in den achtziger Jahren offenbar so weit auseinanderentwickelt, daß er sich von dieser Seite bald kein Verständnis mehr für die eigenen literarischen Projekte erhoffen konnte oder auch nur wollte. Die für ihn neuartige sukzessive Entstehung eines Massenpublikums ohne entwickelte qualitative Selektionskriterien bildet den konkreten Hintergrund für die Feststellung der (1795 in Schillers *Horen* veröffentlichten) Streitschrift *Literarischer Sanscülottismus*, wonach der deutsche Schriftsteller »immer wieder irrem gemacht [werde] durch ein großes Publikum ohne Geschmack, das das Schlechte nach dem Guten mit eben demselben Vergnügen verschlingt«. ⁷⁴ Im Unterschied aber zu zahlreichen Schriftstellerkollegen war Goethe ökonomisch auf den Publikumserfolg nicht angewiesen und deshalb auch nicht gezwungen, »durch Arbeiten, die er selbst nicht achtet[e], sich die Mittel [zu] verschaffen [...], dasjenige hervorbringen zu dürfen, womit sein ausgebildeter Geist sich allein zu beschäftigen strebt[e]«. ⁷⁵ Im Gegenteil: »Das Bemühen, auf Distanz zu gehen zu allen gesellschaftlichen Plätzen (und Gemeinplätzen, mit denen sich jene eins fühlen, die sie einnehmen), erzwingt, daß man sich weigert, sich an den Erwartungen des Publikums auszurichten, wie es die Autoren von Erfolgsstücken oder Fortsetzungsromanen machen.«⁷⁶

Enttäuscht wurde Goethe indes auch von der in Deutschland herrschenden literarischen Produktion selbst: Diese hatte sich nämlich um 1790 im Wechselspiel mit dem entstehenden Massenpublikum selber qualitativ verändert, indem immer mehr Autoren kein anderes Ethos mehr verfolgten als den unmittelbaren kommerziellen Erfolg, der sich am besten durch eine massive Senkung des Anspruchsniveaus erreichen ließ. Dazu bemerkte Goethe (in seinem bereits zitierten Brief an Reichardt) mit Blick auf die damals gängigen Ritter- und Abenteuerromane sowie die höchst erfolgreichen bürgerlichen Rührstücke und Familiengemälde à la Iffland und Kotzebue bitter:

»Ritter, Räuber, Wohlthätige, Danckbare, ein redlicher biederer Tiers Etat, ein infamer Adel pp. und durchaus eine wohlsoutenirte Mittelmäßigkeit, aus der man nur allenfalls abwärts ins Platte, aufwärts in den Unsinn einige Schritte wagt, das sind nun schon zehen [sic] Jahre die Ingredienzien und der Charackter unsrer Romane und Schauspiele.«⁷⁷

Doch stieß sich Goethe nicht allein an der wirklich ›trivialen‹ Dichtung, sondern auch an der seiner anspruchsvolleren Kollegen. Der berühmte Aufsatz *Glückliches Ereignis*, ebenfalls im ersten *morphologischen Heft* erschienen, gibt einige Hinweise auf die damalige Konstellation im literarischen Feld:

⁷³ Vgl. etwa Rolf Engelsing, *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart 1973, S. 56-68, sowie Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels* (Anm. 65), S. 186-217.

⁷⁴ MA 4.2, S. 18.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 131.

⁷⁷ WA IV, 9, S. 181.

»Nach meiner Rückkunft aus Italien, wo ich mich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, unbekümmert was während [sic] Zeit in Deutschland vorgegangen, fand ich neuere und ältere Dichterwerke in großem Ansehn [sic], von ausgebreiteter Wirkung, leider solche die mich äußerst anwiderten, ich nenne nur *Heinses Ardinghello* und *Schillers Räuber*. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm, dieser, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte.«⁷⁸

Das zunächst angesprochene Streben Goethes nach künstlerischer »Bestimmtheit und Reinheit« schlägt sich im »gereinigten« Stil der in Italien versifizierten *Iphigenie* nieder,⁷⁹ aber auch in seinem als Teil der *Auszüge aus einem Reise-Journal* (1788/89) in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichten, kunst- und literaturpolitisch programmatischen Essay *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1789), der »in verbindlichen Worten des gebildeten Gesellschaftstons auf terminologische Reinheit und Scheidung der Sphären dringt«.⁸⁰ Anstelle seines nunmehr klassischen Stilideals sah Goethe in der zeitgenössischen literarischen Produktion indes einerseits krude »Sinnlichkeit und abstruse Denkweisen«, andererseits »die ethischen und theatralischen Paradoxen« vorherrschen, von denen er sich selbst soeben in Italien »zu reinigen gestrebt« hatte – paradigmatische Vertreter also jeweils einer fehlgeleiteten »einfachen Nachahmung« beziehungsweise einer fehlgeleiteten »Manier«. Angesichts der Tatsache, daß seinen eigenen, höchst anspruchsvollen literarischen Projekten wie der *Iphigenie* nur ein vergleichsweise geringer Erfolg in einem kleinen Kreis gebildeter Leser beschieden war, literarische Produkte wie Heinses (*1746) erotischer Künstlerroman *Ardinghello oder die glückseligen Inseln* (1787) und Schillers (*1759) »unregelmäßiges« Schauspiel *Die Räuber* (1781) – ein noch deutlich dem Sturm und Drang verpflichtetes Erstlingswerk – sich im Publikumsgeschmack jedoch allgemeiner Beliebtheit erfreuten, überrascht es kaum, daß ihn die genannten »Dichterwerke [...] äußerst anwiderten«:

»Das Rumoren [...] das im Vaterland dadurch erregt, der Beifall der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, so von wilden Studenten als der gebildeten Hofdame gezollt ward, der erschreckte mich, denn ich glaubte all mein Bemühen völlig verloren zu sehen, die Gegenstände zu welchen, die Art und Weise wie ich mich gebildet hatte, schienen mir beseitigt und gelähmt. Und was mich am meisten schmerzte, alle mit mir verbundenen Freunde, *Heinrich Meyer* und *Moritz*, so wie die im gleichen Sinne fortwaltenden Künstler *Tischbein* und *Büry* schienen mir

⁷⁸ MA 12, S. 86.

⁷⁹ Vgl. den Eintrag in das *Reisetagebuch* vom 19.10.1786, in dem Goethe das der *Iphigenie* zugrundeliegende »Reinheitsideal« mit Raffaels Gemälde »St. Agatha« exemplifiziert (MA 3.1, S. 135). Zu den ideengeschichtlichen Hintergründen vgl. Adolf Beck, Der »Geist der Reinheit« und die »Idee des Reinen«. Deutsches und Frühgriechisches in Goethes Humanitätsideal. In: ders., *Forschung und Deutung. Ausgewählte Aufsätze zur Literatur*, hg. v. Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M./Bonn 1966, S. 69-118, bes. S. 94-109; zur kultursoziologischen Dimension des innersystemischen »Reinigungsprozesses« im Verlauf der Kunst- und Literaturgeschichte vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 224, 380-384 u. 469-472.

⁸⁰ So Joachim Wohleben, *Goethe als Journalist und Essayist*, Frankfurt a. M./Bern 1981, S. 90.

gleichfalls gefährdet, ich war sehr betroffen. Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gerne völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre, denn wo war eine Aussicht jene Produktionen von genialem Wert und wilder Form zu überbieten, man denke sich meinen Zustand! Die reinsten Anschauungen suchte ich zu nähren und mitzuteilen, und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt.«⁸¹

Die zuletzt zitierte Metonymie bezeichnet die unkomfortable Lage, in der sich Goethe um 1790 im deutschen literarischen Feld befand. Um der seit dem Sturm und Drang wirksamen, nicht zuletzt von ihm einst selbst durchgesetzten Logik literarischer Evolution zu gehorchen, hätte er nach der Rückkehr aus Italien Werke wie *Ardinghello* oder *Die Räuber* durch eine weitere Forcierung von Wildheit und Genialität »überbieten« müssen. Doch konnte und wollte er fast zwanzig Jahre nach seiner frühen und dauerhaften Etablierung im deutschsprachigen literarischen Feld jetzt offenbar nicht mehr die Rolle des literarischen »Propheten« spielen. Überdies war die durch den jungen Schiller noch einmal wirkmächtig vertretene Genieästhetik mit ihrer zunächst revolutionären Formensprache mittlerweile durch eine gewaltige Woge von Nachahmern selbst relativ konventionell und damit für Goethe ästhetisch uninteressant geworden. Die agonale Logik der permanenten und kumulativen Überbietung, die fortan die Ästhetikgeschichte beherrschen sollte, hatte ihm ihr selbstläuferisches Moment offenbart.⁸² Goethe reagierte darauf mit einer Konsequenz, die ihn auch im persönlichen Umgang nicht zimperlich erscheinen ließ: Der stark umworbene, europaweit berühmte Autor verweigerte zunächst etwa jeden näheren Kontakt mit dem neuen literarischen »Propheten« Schiller⁸³ und sagte sich ohne die üblichen zwischenmenschlichen Rücksichten von der einst enthusiastischen Dichterfreundschaft zum (nach wie vor dem Sturm und Drang verpflichteten) »Volksdichter« Gottfried August Bürger los.⁸⁴ Auch für die nunmehr dauerhafte Abkühlung seines Verhältnisses zu Herder spielt der hier nur angedeutete literaturpolitische Zusammenhang eine gewichtige Rolle.⁸⁵

Einen Ausweg aus der Sackgasse, in welche die Genieästhetik geraten war, und zugleich auch die Möglichkeit völlig neuartiger ästhetischer Lösungen, die Goethes feldinterner »Notorietät« entsprach, bot ihm die (keineswegs bloß rezeptive) Ausei-

⁸¹ MA 12, S. 86 f.

⁸² Die aus der kulturellen und »temporalen Innovationsverdichtung« resultierende »Gegenwartsschrumpfung« führt bei der künstlerischen Produktion dazu, »daß komplementär zur Neuerungsrate zugleich die Veraltensrate wächst«: so (mit kulturkonservativen Akzenten) Hermann Lübke, Gegenwartsschrumpfung. Traditionsgeltungsschwund und avantgardistische Autorität, in: *Autorität. Spektren harter Kommunikation*, hg. v. Ralph Kray, K. Ludwig Pfeiffer u. Thomas Studer, Opladen 1992, S. 78-91, hier S. 82; mehr dazu in ders., *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Berlin u.a. 1992, S. 91-96.

⁸³ Vgl. MA 12, S. 87: »ich vermied Schillern der, sich in Weimar aufhaltend, in meiner Nachbarschaft wohnte. Die Erscheinung des *Don Carlos* war nicht geeignet mich ihm näher zu führen, alle Versuche von Personen die ihm und mir gleich nahe standen, lehnte ich ab«.

⁸⁴ Vgl. dazu den für Goethe nicht gerade einnehmenden Bericht im Brief Ludwig Christoph Althoffs an Friedrich Nicolai vom Dezember 1796, in: *Goethes Gespräche* (Anm. 40), Bd. 1, S. 475 f.

⁸⁵ Vgl. Hans Dietrich Irmscher, *Goethe und Herder im Wechselspiel von Attraktion und Repulsion*, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), S. 22-52, hier S. 43 ff.

nersetzung mit der höfischen literarischen Tradition und dem darin verwurzelten literarischen und künstlerischen Klassizismus. In diesem Zusammenhang ist seine erneute ästhetische Umorientierung hin zu stilistischen Vorbildern wie Winckelmann⁸⁶ und insbesondere zum vordem bekämpften Wieland⁸⁷ zu verstehen: Das von letzterem in Weimar seit den frühen siebziger Jahren stilistisch konsequent anverwandelte ›europäische Adelsideal‹ war als höfisches Muster ästhetischer Existenz einerseits dazu angetan, Goethes Abwendung von der Position des ›Propheten‹ im literarischen Feld zu reflektieren, und erwies sich andererseits als bestens kompatibel mit seiner sich allmählich konkretisierenden, theoriegeschichtlich höchst innovativen Doktrin der Kunstautonomie.

Ähnlich wie später Flaubert in seiner *Éducation sentimentale* (1869) stellt Goethe nämlich bereits 1787 einen ausdrücklichen Zusammenhang »zwischen den diversen Formen der Liebe und den diversen Formen der Liebe zur Kunst«⁸⁸ her: So differenzierte er am Beispiel seiner Betrachtung der ›Minerva Giustiniani‹ einerseits zwischen den im Rahmen des künstlerischen Feldes naiven Formen »Anbetung und Liebe« – zwei gleichermaßen interessierten Haltungen des Betrachters angesichts der antiken Statue – und andererseits der uneigennütigen »reinen Bewunderung eines herrlichen Werckes«; nur diese komme der »brüderlichen«, also interesselosen »Verehrung eines Menschegeistes« gleich.⁸⁹ Berücksichtigt man, daß das »Ausmaß an Autonomie, das in einem Feld der kulturellen Produktion jeweils herrscht, [...] sich an dem Ausmaß [zeigt], in dem das Prinzip externer Hierarchisierung hier dem Prinzip interner Hierarchisierung untergeordnet ist«, dann wird sichtbar, welche bedeutende Rolle Goethe für die Herausbildung eines relativ autonomen literarischen Feldes in Deutschland spielte, denn: »Je größer die Autonomie und je günstiger das symbolische Kräfteverhältnis den von der Nachfrage unabhängigen Produzenten ist, desto deutlicher der Schnitt zwischen den beiden Polen des Feldes, nämlich dem *Subfeld der eingeschränkten Produktion*, deren Produzenten nur andere Produzenten, und damit ihre unmittelbaren Konkurrenten, beliefern, und dem *Subfeld der Massenproduktion*, das sich *symbolisch* ausgeschlossen und diskreditiert findet.«⁹⁰ Bald nach 1790 wird eine solche innere Differenzierung des deutschen literarischen Feldes – welche in der Folge die von der ›ideologiekritischen‹ Literaturwissenschaft beklagte dauerhafte »Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur«⁹¹ bewirkte – zunehmend bemerkbar, und Goethe diskreditierte das überhandnehmende Bedürfnis nach leicht konsumierbarer Massenkultur von Anbeginn, indem er etwa seinen

⁸⁶ Vgl. Vf., *Streitbare Ästhetik* (Anm. 6), S. 305-316.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 291-305.

⁸⁸ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 49. »Die Liebe zur Kunst ist Liebe aus Leidenschaft«, ja die »Umkehrung, die die Welt der reinen Kunst und die Welt der Geschäfte in Gegensatz bringt«, vollzieht sich symbolisch »über die Homologie von Liebes- und Kunstformen.«

⁸⁹ Brief an den Weimarer Freundeskreis, 13.1.1787 (WA IV, 8, S. 130); vgl. die fast wortgleiche Darstellung in der späteren Druckfassung der *Italienischen Reise*, 13.1.1787 (MA 15, S. 187 f.).

⁹⁰ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 344.

⁹¹ Vgl. Christa Bürger, Peter Bürger u. Jochen Schulte-Sasse (Hg.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt a. M. 1982.

Anwalt im dialogischen *Propyläen*-Essay *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1798) beklagen läßt, »der gemeine Liebhaber« besitze vom »in sich Vollendete[n] [...] keinen Begriff, er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Marke antrifft«, während »der wahre Liebhaber [...] nicht nur die Wahrheit des nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt [sieht]«. ⁹²

Ein treibender Motor für den im deutschsprachigen Raum besonders deutlichen ›Schnitt‹ zwischen den beiden ›Subfeldern‹ war seit den neunziger Jahren sicherlich Goethes wirkungsmächtige Proklamation der drei ›klassischen‹ Autonomiepostulate ›Uneigennützigkeit‹ des Rezipienten, ›Uneigennützigkeit‹ des Künstlers und ›innere Vollkommenheit‹ des Kunstwerks, ⁹³ die sich neben ihrem Niederschlag in Goethes theoretischen Texten der *Propyläen*-Zeit (1798-1800) auch in seinen literarischen Werken verhandelt finden. ⁹⁴ Mit seinem unermüdlichen publizistischen Einsatz für die Autonomie von Kunst und Literatur angesichts der ›Bedrohungen‹ durch eine proliferierende Trivalliteratur sowie durch die nach der Französischen Revolution erfolgte Politisierung des literarischen Feldes verhalf er längerfristig dessen zentralem Grundgesetz zum Durchbruch, was seinem weniger etablierten Freund und Inspirator in *aestheticis* Karl Philipp Moritz (1756-1793) aufgrund der geringeren feldinternen und feldexternen ›Notorietät‹ versagt geblieben war. Ab 1794 wurde er in diesem literaturpolitischen Engagement von seinem ästhetisch nunmehr gewandelten neuen ›Mitstreiter‹ und ›Bündnispartner‹ Schiller öffentlichkeitswirksam unterstützt, ja dieser bildete mit ihm fortan ein regelrechtes Duumvirat am autonomen Pol des literarischen Feldes, ein symbolisches Condominium mit komplementärer Struktur und gesetzgebender Kraft, das in der Literaturgeschichtsschreibung der deutschsprachigen Länder als ›Weimarer Klassik‹ kanonisiert werden sollte. ⁹⁵

Darüber hinaus hatte Goethes ästhetische Orientierung am überkommenen sozialen ›Adelsideal‹ den entscheidenden strategischen Vorteil, daß sie »im Kontrast zur wechselnden Fülle des Neuen gerade die Verheißung zeitüberdauernder Geltungskonstanz« erbrachte – und das ungeachtet der eigenen innovatorischen Leistung: »Die Idee der Klassik im spezifisch modernen Sinn erwächst hier als eine Idee dessen, was im Kontrast zur kulturellen Gegenwart mit ihrer innovatorischen

⁹² MA 4.2, S. 95.

⁹³ Mehr dazu in Vf., *Streitbare Ästhetik* (Anm. 6), S. 474-493.

⁹⁴ Vgl. etwa Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795/96), 8. Buch, 7. Kapitel (MA 5, S. 572-575).

⁹⁵ Zur strategischen und allgemein literaturpolitischen Funktion der von 1794 bis zu Schillers Tod 1805 währenden Dichterefreundschaft vgl. etwa Hans Pyritz, *Der Bund zwischen Goethe und Schiller. Zur Klärung des Problems der sogenannten Weimarer Klassik*, in: H. P., *Goethe-Studien*, Graz/Köln 1962, S. 34-51; Michael Böhler, *Die Freundschaft von Schiller und Goethe als literatursoziologisches Paradigma*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 5 (1980), S. 33-67; *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hg. v. Wilfried Barner, Eberhard Lämmert u. Norbert Oellers, Stuttgart 1984. Zu den topologischen Voraussetzungen der Kanonisierung vgl. Michael Böhler, *Geteilte Autorschaft: Goethe und Schiller. Visionen des Dichters, Realitäten des Schreibens*, in: *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995), S. 167-181.

Dynamik unbeschadet seines Alters gerade nicht veraltet ist, also kulturelle Geltungskonstanz behauptet«. ⁹⁶ Eine solche Konzeption von Klassik ist insofern ein hervorragendes Strategem für die feldinterne Auseinandersetzung mit konkurrierenden Autoren, als sie ihre besondere Überzeugungskraft aus dem scheinbar paradoxen Umstand bezieht, die in der Moderne unvermeidliche Logik der ständigen Innovation selbst keineswegs zu hintertreiben; denn, wie Boris Groys hervorgehoben hat: »Das Alte muß zu jeder Zeit immer erneut erfunden werden, und deshalb sind alle Renaissance gleichzeitig auch große Erneuerungen.« Oder mit anderen Worten, welche die besondere innovatorische Leistung der Weimarer Klassik im Rahmen der eben erst in Kraft gesetzten Überbietungsästhetik noch mehr betonen: »das Alte dem Neuen vorzuziehen, bedeutet wiederum, einen neuen kulturellen Gestus zu machen, die kulturellen Regeln zu brechen, die das ständige Hervorbringen des Neuen erfordern, und damit das radikal Neue zu schaffen.« ⁹⁷

Wie die Quellen zu Goethes Rezeption bestätigen, hatte ebendiese ästhetische Neuorientierung freilich fatale Folgen für die Attraktivität beim größeren Publikum: »Bereits die Zeitgenossen Goethes haben die fallende Kurve von dessen Popularität beschrieben.« Die enthusiastische Phase der Goethe-Rezeption in den siebziger Jahren ist dadurch gekennzeichnet, »daß sie breite Schichten der Gesellschaft umfaßt. Dies ändert sich mit dem Erscheinen der ersten klassischen Werke Goethes.« Durch seine Abwendung vom Literaturbegriff des Sturm und Drang »erfährt seine Wirkung eine entscheidende Beschränkung. Sie bleibt auf einen kleinen Kreis von Kennern begrenzt«. ⁹⁸ Genau die angesprochene Begrenzung der tatsächlichen Wirkung eines allgemein bekannten und anerkannten Autors »auf einen kleinen Kreis von Kennern« ist aber eine soziologisch neuartige (in Frankreich in dieser Form überhaupt erst im 19. Jahrhundert anzutreffende) Erscheinung und gilt nach Bourdieu als das soziale Signum der Avantgarde im entwickelten literarischen Feld: Es handelt sich dabei um eine kleine Gruppe von Autoren, deren Position »beim Pol der größten Autonomie« angesiedelt ist und die trotz aller feldinternen Anerkennung »keine anderen Abnehmer als die eigenen Konkurrenten« haben. ⁹⁹ Maßgeblich für seine Etablierung dieses (freilich keineswegs so intendierten) neuen schriftstellerischen Rollenbilds ist Goethes Substitution seiner stilistischen und ästhetischen Ideale des Sturm und Drang durch jene der Klassik – ein Stilwandel, der ihn vom Erfolg beim großen Publikum weitgehend trennte, ja ihm zunächst sogar die engsten Freunde abspenstig machte. Seine nach der Rückkehr aus Italien erfolgte neuerliche »Infragestellung der herrschenden Denkformen« ¹⁰⁰ bewirkte nämlich Goethes nahezu vollständige intellektuelle Isolierung, wie er selbst im Aufsatz *Schicksal der*

⁹⁶ Lübke, Gegenwartsschrumpfung (Anm. 82), S. 79 f.; mehr dazu in Lübke, Im Zug der Zeit (Anm. 82), S. 112-117.

⁹⁷ Boris Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München/Wien 1992, S. 12.

⁹⁸ Christa Bürger, Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe, Frankfurt a. M. 1977, S. 71.

⁹⁹ Pierre Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a. M. 1998, S. 69.

¹⁰⁰ Zu der »mit der Übertretung der Grenzen des Denkbaren zwangsläufig einhergehende[n] absolute[n] Einsamkeit« vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst (Anm. 1), S. 161.

Handschrift rückblickend berichtet:

»Aus Italien dem formreichen war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen, heiteren Himmel mit einem düsteren zu vertauschen; die Freunde, statt mich zu trösten und wieder an sich zu ziehen, brachten mich zur Verzweiflung. Mein Entzücken über entfernteste, kaum bekannte Gegenstände, mein Leiden, meine Klagen über das Verlorne schien sie zu beleidigen, ich vermißte jede Teilnahme, niemand verstand meine Sprache. In diesen peinlichen Zustand wußt' ich mich nicht zu finden.«¹⁰¹

Der hier gezeichnete Zustand wird von den erhaltenen brieflichen Zeugnissen der ersten nachitalienischen Zeit bestätigt,¹⁰² ja noch über das Jahr 1792 schreibt Goethe später im Rückblick: »Man kann sich keinen isolierten Menschen denken, als ich damals war und lange Zeit blieb.«¹⁰³ Der Heimkehrer hatte enorme Schwierigkeiten, sich in den sozialen und kulturellen Kontext Weimars wieder einzufügen, auch und gerade in den der höfischen Gesellschaft. Von einer bloßen Anbiederung an die sozialen und künstlerischen Vorgaben und Zwänge des Weimarer Hofes durch die ›klassische‹ Wende kann also keine Rede sein, zumal Goethe ja ursprünglich allein aufgrund seiner Leistungen als ›bürgerlicher‹ Sturm-und-Drang-Dichter überhaupt nach Weimar berufen worden war.

Die an dieser Stelle nur knapp angedeutete Kongruenz zwischen dem neuartigen klassischen Stilideal und dem gerade mit diesem einhergehenden innovativen Effekt im literarischen Feld konterkariert jedenfalls die gängige literatursoziologische Sichtweise, die Goethes Rollenwandel vom (bürgerlichen) Sturm-und-Drang-Autor zum Dichter der (angeblich wieder höfischen) Weimarer Klassik als sozialen Rückschritt verstand. Nimmt man die relative Autonomie des literarischen Feldes ernst, dann ist diese soziologische Deutung kaum mehr haltbar. Bekanntlich sind auch die ästhetischen Ergebnisse der Auseinandersetzung mit der höfischen literarischen und künstlerischen Tradition nicht mit denen des gängigen höfischen und akademischen Klassizismus im 18. Jahrhundert gleichzusetzen. Goethes Position im literarischen Feld bleibt ambivalent, aus seinen ästhetischen Stellungnahmen spricht in einer Vorwegnahme der Logik des ›zweifachen Bruchs‹¹⁰⁴ bereits um 1790 das Bedürfnis einer doppelten Distinktion: einerseits gegen den konventionellen akademischen Rationalismus und Klassizismus mit seinem priesterlichen Gebaren, andererseits gegen den mittlerweile abgelehnten prophetisch-revolutionären Gestus der bürgerlichen Stürmer und Dränger, der – das Beispiel Bürgers zeigt es – durchaus auch mit der allgemeinen Kommerzialisierung des literarischen Marktes kon-

¹⁰¹ MA 12, S. 69.

¹⁰² Vgl. etwa Goethe an Knebel, 25.10.1788: »Ich bin hier fast ganz allein. Jedermann findet seine Convenienz sich zu isoliren, und mir geht es nun gar wie dem Epimenides nach dem Erwachen.« (WA IV, 9, S. 43) Goethe an Herder, 31.10.1788: »Ich bin sehr einsam und fleißig.« (WA IV, 9, S. 45)

¹⁰³ Campagne in Frankreich 1792, Pempelfort, November 1792 (MA 14, S. 468).

¹⁰⁴ Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst (Anm. 1), S. 127-130. »Die Inhaber dieser widersprüchlichen Position sind gezwungen, sich in zweifacher, je unterschiedlicher Hinsicht von den verschiedenen etablierten Positionen abzusetzen und damit zu versuchen, das Unversöhnbare zu versöhnen, nämlich die beiden entgegengesetzten Prinzipien, die diese doppelte Ablehnung bestimmen.«

gruieren konnte. Um 1800 wurden diese Hauptgegner dann durch den populären ›Naturalism‹ à la Iffland und Kotzebue auf der einen sowie die (zunehmend religiöse) Romantik auf der anderen Seite ersetzt. Am ehesten entspricht die feldinterne Stellung des nachitalienischen Goethe dem, was Bourdieu in seiner positionalen Typologie (gegenüber der ›neuen Avantgarde‹ der ›Propheten‹) als ›etablierte Avantgarde‹ bezeichnet¹⁰⁵ – und erweist sich damit auch in dieser Hinsicht als strukturbildend für die weitere Entwicklung eines immer stärker seiner immanenten Eigenlogik gehorchenden literarischen Feldes sowie als modellbildend für dessen idealtypische Konstellationen.

* * *

Die unabdingbare soziale Voraussetzung für seine Gesetzgeberrolle in Zeiten der erst zu erkämpfenden schriftstellerischen Autonomie hat Goethe gegen Ende seines Lebens selbst in einem Gespräch mit Eckermann thematisiert:

»Man muß [...] Geld genug haben, seine Erfahrungen bezahlen zu können. Jedes Bonmot, das ich sage, kostet mir eine Börse voll Gold; eine halbe Million meines Privatvermögens ist schon durch meine Hände gegangen, um das zu lernen was ich jetzt weiß, nicht allein das ganze Vermögen meines Vaters, sondern auch mein Gehalt und mein bedeutendes literarisches Einkommen seit mehr als funfzig Jahren. [...] Es ist nicht genug, daß man Talent habe, es gehört mehr dazu, um gescheit zu werden; man muß auch in großen Verhältnissen leben, und Gelegenheit haben, den spielenden Figuren der Zeit in die Karten zu sehen, und selber zu Gewinn und Verlust mitzuspielen.«¹⁰⁶

Wagemut und Interesselosigkeit muß man sich also leisten können.¹⁰⁷ Das heißt aber keineswegs, daß es sie prinzipiell nicht geben kann bzw. daß sie bloß eine perfide Erfindung der bürgerlichen Ideologie seien, wie manche Vertreter der ›ideologiekritischen‹ Literaturwissenschaft meinten. Ihre von Goethe vorangetriebene Etablierung zum Grundgesetz des literarischen Feldes ist vielmehr die wichtigste Entstehungsbedingung für den Typus des modernen Intellektuellen, dem es – wie Émile Zola – darum zu tun ist, »genau die Werte der Unabhängigkeit, die sich im literarischen Feld behaupteten, in der Politik wirksam werden zu lassen.« Denn es ist nach Bourdieu »paradoxaerweise die Autonomie des intellektuellen Feldes, die den Stiftungsakt eines Schriftstellers ermöglicht, der unter Berufung auf genuine Normen des literarischen Feldes in das politische Feld eingreift und sich auf diese Weise zum Intellektuellen konstituiert.«¹⁰⁸ Eine solche literaturpolitische Strategie erscheint

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 346 f.; Bourdieu, *Praktische Vernunft* (Anm. 999), S. 69.

¹⁰⁶ Gespräch mit Eckermann, 13.2.1829 (MA 19, S. 285).

¹⁰⁷ Vgl. dazu Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Anm. 1), S. 151 f., wo vom »Professionalismus der Kreativen« die Rede ist, »die über die ökonomischen und kulturellen Mittel verfügen, die literarischen und künstlerischen Utopien in Werke umzusetzen« sowie »auf einem höheren Niveau von Anspruch und Realisierung die Freiheiten und Werte der Aristokratie des 18. Jahrhunderts wiederzufinden.« Es war eben paradoxaerweise tatsächlich das Geld, das *à la longue* »den Schriftsteller von der Abhängigkeit von aristokratischen Mäzenen und staatlichen Machtinstanzen befreite« und in der Folge die breitenwirksame Durchsetzung der modernen Vorstellung autonomer Kunst erst ermöglichte.

¹⁰⁸ Ebd., S. 210. Der angesprochene Vorgang setzt ein noch stärker autonomisiertes literarisches Feld

unter den kulturellen und politischen Voraussetzungen um 1800 freilich noch wie ferne Zukunftsmusik.