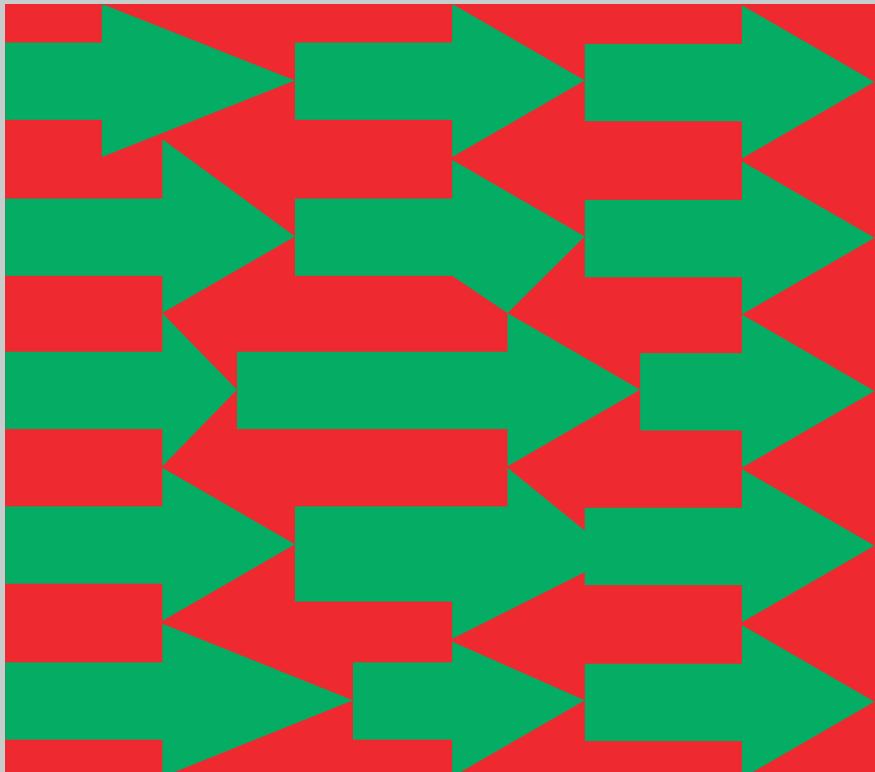


Michael Bies / Wolfgang Hottner (Hrsg.)



»(Ist fortzusetzen.)«

Anschlüsse, Fortführungen und Enden  
in Goethes späten Werken

Michael Bies, Wolfgang Hottner (Hrsg.)

»(Ist fortzusetzen.)«

Anschlüsse, Fortführungen und Enden  
in Goethes späten Werken

**ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE**

herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen  
und Thomas Klinkert  
mitbegründet von Gerhard Neumann

**Band 264**

Michael Bies, Wolfgang Hottner (Hrsg.)

# »(Ist fortzusetzen.)«

Anschlüsse, Fortführungen und Enden  
in Goethes späten Werken

 **rombach**  
wissenschaft

Coverbild: © Johannes Wilke (Grafik)

Publiziert mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

Fritz Thyssen Stiftung  
für Wissenschaftsförderung

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

1. Auflage 2025

© Michael Bies, Wolfgang Hottner (Hrsg.)

Publiziert von

Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH  
& Co. KG  
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden  
[www.rombach-wissenschaft.de](http://www.rombach-wissenschaft.de)

Gesamtherstellung:

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG  
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-98858-106-8

ISBN (ePDF): 978-3-98858-107-5

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783988581075>



Onlineversion  
Nomos eLibrary



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung  
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

## Inhaltsverzeichnis

Siglen	7
MICHAEL BIES, WOLFGANG HOTTNER	
»(Ist fortzusetzen.)«	9
Einleitende Überlegungen zur Schreibweise des späten Goethe	
<b>I. Erzählerische Fortsetzungen</b>	
HELMUT MÜLLER-SIEVERS	
Zur Erfahrung der Fortsetzung	23
OLIVER GRILL	
Abgrund und Abenteuer	37
Zur Fortsetzbarkeit der <i>Wilhelm Meister</i> -Romane	
ANJA LEMKE	
Wiedervorlage eines Problems	61
Zum Verhältnis von Kunst und sozialer Praxis in den <i>Lehr-</i> und <i>Wanderjahren</i>	
<b>II. Dramatische Fortsetzungen</b>	
EVA GEULEN	
Fortsetzung und Fragment	85
Unterwegs von Goethes Morphologie zum <i>Faust</i>	
MICHAEL AUER	
Buhnen	95
Tragödie und Bühne im allerletzten <i>Faust</i>	
CORNELIA ZUMBUSCH	
»immer was zu tun« ( <i>Faust II</i> )	107
Dichtung als fortgesetzte Tätigkeit	

### III. Materialität und Medien der Fortsetzung

SEAN FRANZEL	
Nachleben in Serie	131
Goethes <i>Das Römische Carneval</i>	
INES GRIES	
Von Vogelmenschenkindern und einem fliegenden Prinzen	157
Goethes <i>Der Zauberflöte Zweiter Teil</i> als Fortsetzung	
CORNELIA ORTLIEB	
Fortfahren, kalendarisch schreiben, vorwärts und rückwärts dichten	175
Goethes <i>Elegie von Carlsbad</i>	
Biobibliografische Angaben	203

## Siglen

Zitate aus Goethes Schriften werden im Band mithilfe der folgenden Siglen nachgewiesen:

- FA: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Friedmar Apel u.a., Frankfurt a.M. 1987–2013.
- LA: Johann Wolfgang Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe, im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher (Leopoldina) zu Halle, begr. von Karl Lothar Wolf und Wilhelm Troll, hrsg. von Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt und Irmgard Müller, Weimar 1947–2011.
- MA: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, München 1985–1999.
- WA: Johann Wolfgang Goethe: Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919.

Die Nachweise folgen dabei dem Schema: Sigle Band, Seitenzahl.



»(Ist fortzusetzen.)«

## Einleitende Überlegungen zur Schreibweise des späten Goethe

### 1.

Innerhalb der Poetik des späten, sich selbst historisch werdenden Goethe stellt sich die Frage nach der Fortsetzung, des Anschlusses und des Endes auf verschiedene Weise. Umbilden und Umwandeln, Revidieren, Wiederfinden, Aufgreifen, Anknüpfen, Ausarbeiten, Reihenbilden sowie das Abschließen früherer Werke oder Werkideen bezeichnen Verfahren, die spätestens seit den *Wahlverwandtschaften* eine immer größere Rolle spielen und in unterschiedlichen Kontexten virulent werden. Für einen, der »nicht enden kann«, wie es im *West-östlichen Divan* heißt (FA 3/1, 31), für einen, der sich nicht »nach dem Tod voraus[neigt], sondern nach dem Leben zurück«,<sup>1</sup> drängt sich Begonnenes, Gewordenes und Liegengelassenes stets aufs Neue auf. Dieses permanente Weiter- und Fortschreiben, zwischen Kontinuitätserzeugung und Umarbeitung schwankend, wird dem späten Goethe zum eigentlichen schriftstellerischen Modus, dem sich die Beiträge dieses Bandes annähern.

Wie zentral die Operationen des Anschließens, Fortschreibens und Abschließens für Goethe sind, zeigen schon die beiden prominentesten Spätwerke: der 1821 in erster und 1829 in zweiter, erheblich erweiterter Fassung publizierte Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entzagenden*, der an *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795/96 anschließt, sowie der 1832 erschienene zweite Teil der *Faust*-Tragödie, mit dem Goethe den mehr als 25 Jahre zuvor veröffentlichten *Faust I* fortführt.<sup>2</sup> Die *Wanderjahre* verdeutlichen, dass es Goethe hier um kein bloßes Weiterschreiben geht. Anhand des Verhältnisses von Entwicklung und Episode, Zäsur und Wiederkehr wie auch von Fortschritt und Erinnerung stellt der Roman in gleich mehrfacher Weise die Frage

---

1 Max Kommerell: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin, Frankfurt a.M. 1956, S. 48.

2 Vgl. dazu zuletzt Kai Sina, David E. Wellbery (Hrsg.): Goethes Spätwerk / On Late Goethe, Berlin/New York 2020; und Ernst Osterkamp: Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk, Frankfurt a.M. 2023.

nach darstellerischer ›Fortsetzbarkeit‹.<sup>3</sup> Manifest wird diese Frage zunächst in werkpolitischer Hinsicht in Bezug auf die ›falschen‹ Fortsetzungen der *Lehrjahre* von Friedrich Wilhelm Pustkuchen sowie auf Texte wie die Novelle *Der Mann von funfzig Jahren*, die Goethe vorab in Zeitschriften publiziert hatte und später in das ›Aggregat‹ und ›Archiv‹ der *Wanderjahre* aufnahm.<sup>4</sup> Der Anschluss an Früheres und die Sicherung weiterer Anschließbarkeit gehören somit zu den zentralen poetologischen Prämissen des Romans.<sup>5</sup> Durch die der ersten Fassung vorangestellten Gedichte rückt Goethe zum einen Unabgegoltenes in den Blick: »Und so heb' ich alte Schätze, / Wunderlichst in diesem Falle; / Wenn sie nicht zum Golde setze, / Sind's doch immerfort Metalle« (FA 10, 12), zum anderen verweist er mit dem rätselhaften Schlusssatz der zweiten Fassung über den Roman hinaus und negiert einen endgültigen Abschluss: »(Ist fortzusetzen.)« (FA 10, 774).

Allerdings betrifft die Frage der Fortsetzbarkeit nicht nur die Grenzen der *Wanderjahre*, ihren intrikaten Anfang und ihr sonderbares Ende, sondern spielt auch für narrative Anschlüsse, Übergänge und Metalepsen innerhalb des Romans eine wichtige Rolle.<sup>6</sup> Bereits vor dem Anfang wird das ›Weiterschreiten‹ der Geschichte durch eine Zurückwendung unterbrochen (FA 10, 15), zudem finden sich immer wieder Pausen »von einigen Jahren« (FA 10, 515), in denen die Wanderer sich selbst überlassen und später wiedergefunden werden, bevor schließlich vorgeschichtliche Episoden das Erzählte rückwirkend verändern. Denken ließe sich hier etwa an die Urszene von Wilhelms Berufung zum Wundarzt, die weit vor die *Lehrjahre* zurückreicht

---

3 Vgl. dazu Cornelia Zumbusch: ›beschädigt und wiederhergestellt‹. Kompensationslogik und Romanform in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 3–21, hier S. 21.

4 Vgl. hierzu etwa Nora Ramtke: Anonymität – Onymität. Autorname und Autorschaft in *Wilhelm Meisters ›doppelten Wanderjahren‹*, Heidelberg 2016; Carlos Spoerhase: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018, S. 528–550; sowie Stefan Willer: Archivfiktionen und Archivtechniken in und an Goethes *Wanderjahren*, in: Daniela Gretz, Nicolas Pethe (Hrsg.): Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, S. 109–127.

5 Zur Problematik der Fortsetzbarkeit im *Wilhelm Meister*-Komplex vgl. den Beitrag von Oliver Grill.

6 Zu den »Verfahren der Konnektivität oder des Anschließens« vgl. in Bezug auf Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* Rüdiger Campe: To Be Continued. Einige Beobachtungen zu Goethes *Unterhaltungen*, in: Elisabeth Bronfen, Christiane Frey, David Martyn (Hrsg.): Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen, Zürich/Berlin 2016, S. 119–136, hier S. 120.

und auch diese in einem anderen Licht erscheinen lässt.<sup>7</sup> Mithin wird in den *Wanderjahren* ständig angekündigt, um zugleich fortzufahren, abzuschließen versucht und weitergemacht, gefolgert und zwischengeredet, eingeschaltet und eingeschoben, »Nachschrift um Nachschrift« eingefügt (FA 10, 337).

Dieses a-chronologische, anti-lineare Erzähldispositiv korrespondiert mit einer komplexen inneren Dynamik, in der die einzelnen Novellen, Ereignisse und Figuren zueinander in Beziehung gesetzt werden, sich fortsetzen, aufeinander vorausdeuten und zurückwirken.<sup>8</sup> Am deutlichsten wird dies im Zweiten Buch am Anfang des dritten Kapitels, wo die Erzähl- und Herausgeberinstanz des Romans in der Anmoderation von *Der Mann von funfzig Jahren* das Verhältnis von Übergang und Unterbrechung selbst zum Thema macht. Auch wenn die »stückweise« Rezeption von Literatur beim Publikum »Gefallen« gefunden hätte, sei an dieser Stelle doch ein »fortlaufender Vortrag« nötig, um zu verdeutlichen, wie die novellistische Begebenheit mit dem schon Erzählten sowie den bereits bekannten Figuren zusammenhänge (FA 10, 433). Die Prägnanz des ununterbrochenen »inneren Zusammenhangs« macht die Novelle als solche ›anschlussfähig‹, indem sie schon Erzähltes erhellt und auf Kommendes vorausweist. Ihre fortlaufende Darstellung enthüllt gerade »am Ende«, wie ihr innerer Zusammenhang mit dem größeren Rahmenwerk des Romans in Beziehung zu setzen ist (FA 10, 433). Diese fortgesetzten Übergängigkeiten zwischen Novelle und Roman beruhen auf einem Spiel mit Ähnlichkeitsverhältnissen und Analogien, auf einem darstellerischen Verfahren also, das sich für Goethe einer definitiven Abschließbarkeit verwehrt. In den »Betrachtungen im Sinne der Wanderer« wird diese poetologische Prämisse auf den Punkt gebracht: »Nach Analogien denken ist nicht zu schelten; die Analogie hat den Vorteil daß sie nicht abschließt und eigentlich nichts Letztes will [...].« (FA 10, 571)<sup>9</sup>

Diese Form der Fortsetzbarkeit verkompliziert die Frage nach der Möglichkeit des Endes. Wie kann man schließen und nicht nur aufhören, wie enden und nicht nur abbrechen, welche Formen der Darstellung sind jenseits teleo-

---

7 Vgl. Cornelia Zumbusch: Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert, Berlin 2021, S. 142–149.

8 Zur Problematik ungenutzter Potenziale und ihrer möglichen Verwertbarkeit innerhalb des Disziplinarmodells der Pädagogischen Provinz vgl. den Beitrag von Anja Lemke.

9 Zu Rolle der ›Analogie‹ bei Goethe vgl., mit Blick vor allem auf die Schriften zur Morphologie und die *Wahlverwandtschaften*, Sarah Maria Theresa Goeth: Analogie zwischen Wissenschaft und Ästhetik. Eine Vermittlungsfigur der Moderne bei Kant, Novalis und Goethe, Berlin/Boston 2023, S. 265–320.

logischer Erzählmodelle denkbar?<sup>10</sup> Cornelia Zumbusch hat daher zurecht ein »verzweifeltes Schlussbegehr« in den *Wanderjahren* hervorgehoben und gezeigt, dass der gefundene Schluss eigentlich mehr Übergang als Ende sei: ›Fortzusetzen‹ seien die *Wanderjahre*, ›weil der abschließende Ausgleich, die Aufhebung von Verbindlichkeiten, eine jederzeit überholbare Anordnung bildet.‹<sup>11</sup> Nicht nur Wilhelm, der im Begriff ist, »so manches abzuschließen« (FA 10, 496), greift diese Verschränkung von »Anfang« und »Ende« an einigen Stellen im Roman auf (FA 10, 429f.). Auch der intertextuelle Wiedergänger Montan kommt wiederholt hierauf zurück: »Aller Anfang ist schwer! Das mag in einem gewissen Sinne wahr sein; allgemeiner aber kann man sagen: aller Anfang ist leicht, und die letzten Stufen werden am schwersten und seltensten erstiegen.« (FA 10, 295)<sup>12</sup>

Der Umgang mit diesen ›letzten Stufen‹ und ihrer darstellerischen Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit, ist nicht nur im Hinblick auf die Selbsthistorisierungsprojekte des späten Goethe, sondern auch auf frühere Werkkontakte diskutierenswert,<sup>13</sup> wo sogar die Definitivität tödlicher Ausgänge eine Wiederkehr, zumindest in anderen Gattungszusammenhängen, nicht ausschließt.<sup>14</sup> Nicht umsonst gestattet Goethe dem gestorbenen und doch nachlebenden Werther in der *Trilogie der Leidenschaft* einen letzten Auftritt, ein »Wieder-Wiedersehen«: »Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten, / Hervor dich an das Tageslicht, / Begegne mir auf neu beblümten Matten / Und meinen Anblick scheust du nicht.« (FA 2, 456f.) Diese in der Fortsetzbarkeitsproblematik der *Wanderjahre* aufgerufene Frage der Unterbrechung, des Anschlusses und der Wiederkehr ist auch deshalb so relevant, weil sie just an derjenigen literaturhistorischen Schwelle dringlich wird, an der der Fortsetzungsroman und mit ihm das serielle Erzählen die Frage der Kontinuitätserzeugung auf neue Art und Weise löst. Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts können sich Romane durch ihre voraussehbare Erschei-

---

10 Vgl. dazu David E. Wellbery: Die Enden des Menschen: Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hrsg.): Das Ende. Figuren einer Denkform, München 1996, S. 600–639.

11 Zumbusch: ›beschädigt und wiederhergestellt‹ (Anm. 3), S. 15 und 21.

12 Vgl. zur Figur des Montan Wolfgang Hottner: Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert, Göttingen 2020, S. 229–237.

13 Zur Verschränkung von generationellem Schema und gattungstheoretischer Reflexion in Goethes Arbeit an der Fortsetzung der *Zauberflöte* vgl. den Beitrag von Ines Gries.

14 Vgl. dazu Oliver Simons: Literary Conclusions. The Poetics of Ending in Lessing, Goethe, and Kleist, Evanston, Ill. 2022, S. 59–101.

nungspünktlichkeit anders fortsetzen und sind nicht mehr gänzlich auf einen Redakteur angewiesen, der einen »fortlaufenden Vortrag« gewährleistet.<sup>15</sup>

In ähnlicher Weise wie für die *Wanderjahre* stellt sich auch für den *Faust II* das Problem des Anschließens, Fortsetzens und Abschließens.<sup>16</sup> Akut wird dies auch deshalb, weil die beiden Teile dieses »Hauptwerk[s]« (FA 7/1, 802) in ganz verschiedenen Sphären spielen, wie Goethe Eckermann am 17. Februar 1831 erklärt:

Der erste Teil ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohl tun kann. Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt [...]. (FA 39, 440f.)<sup>17</sup>

Mit diesem Aufstieg in höhere Gefilde, der dezidierten Ablösung vom dramatischen Fortgang und einem ›Helden‹ drängt sich Goethe die Problematik der Kontinuität nun vor allem auf immanente Weise auf.<sup>18</sup> Wenn ab dem Sommer des Jahres 1831 das »Hauptgeschäft ununterbrochen fortgesetzt« wird (FA 7/1, 803), betrifft dies nicht mehr so sehr das Verhältnis des *Faust II* zum ersten Teil, sondern vor allem die Beziehung der einzelnen Akte zueinander, die Frage, wie der zweite Teil »in sich abgeschlossen« werden kann (FA 7/1, 806). Obwohl sich Goethe über die »Konzeption« des Ganzen seit langer Zeit im Klaren zu sein scheint, bleibt dennoch die Frage nach der Anordnung und »Reihenfolge« (FA 7/1, 812). Immer wieder kommt er daher auf die »Zwischenlücken« zu sprechen, die es auszufüllen gelte, um »vom Anfang zum Ende das Vorhandene« zusammen- und abzuschließen (FA 7/1, 804). Für den zweiten Teil scheint ihm die fragmentarisch-fragmentierte Form nicht geeignet (FA 7/1, 804), um Vorhandenes ineinanderzufügen. An Wilhelm von Humboldt schreibt er am 1. Dezember 1831:

Die Schwierigkeit des Gelingens bestand darin, daß der zweite Teil des Faust, dessen gedruckten Partien Sie vielleicht einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, seit

15 Zum Verhältnis von Fortsetzung und Serialität im Kontext der Geschichte des Romans vgl. den Beitrag von Helmut Müller-Sievers sowie ders.: Goethe as Chorographer, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), S. 145–160; und Nicholas Dames: The Chapter. A Segmented History from Antiquity to the Twenty-First Century, Princeton 2024, S. 141–180.

16 Zur formtheoretischen Problematik der Fortsetzung des *Faust* und ihrem Verhältnis zur Morphologie vgl. den Beitrag von Eva Geulen.

17 Vgl. hierzu Kommerell: Geist und Buchstabe der Dichtung (Anm. 1), S. 14–19.

18 Zum Verhältnis von Backstage, Off und Mauerschau in der späten Arbeit am *Faust* vgl. den Beitrag von Michael Auer.

funfzig Jahren in seinen Zwecken und Motiven durchgedacht und fragmentarisch, wie mir eine oder die andere Situation gefiel, durchgearbeitet war, das Ganze aber lückenhaft blieb. [...] Das Ausfüllen gewisser Lücken war sowohl für historische als ästhetische Stetigkeit nötig, welches ich so lange fortsetzte, bis ich endlich für räthlich hielt auszurufen:

Schließt den Wäss'rungskanal, Genugsam tranken die Wiesen. (FA 7/1, 808f.)

›Fortsetzen‹ meint daher für den *Faust II*, Übergänge zu schaffen und »Stetigkeit« zu garantieren. »Dieser Akt«, so bemerkt Goethe über den Helena-Akt, »bekommt wieder einen ganz eigenen Charakter, so daß er, wie eine für sich bestehende kleine Welt, das Übrige nicht berührt, und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt.« (FA 39, 433)<sup>19</sup>

Zugleich knüpft Goethe die Fortsetzung des *Faust* immer wieder an die Frage des eigenen schriftstellerischen Nachlebens,<sup>20</sup> wie er in seinem Brief vom 26./27. Juli 1828 an Zelter erklärt: »Wenn dies Ding nicht fortgesetzt auf einen übermütigen Zustand hindeutet, wenn es den Leser nicht auch nötigt, sich über sich selbst hinauszumuten, so ist es nichts wert.« (FA 38, 21) Goethes Wunsch, dass sich das Publikum an seinem *Faust* »fort und fort ergetze« (FA 7/1, 803), wird sich erfüllen. Das Fort- und Nachleben des *Faust* findet dabei nicht nur in dramatischer Form statt, man denke an Friedrich Theodor Vischers dritten Teil, sondern auch in symphonischen Kontexten wie beispielsweise in Franz Liszts sogenannter ›Faust-Symphonie‹ oder in Gustav Mahlers Achter Symphonie, für die der letzte Akt des *Faust* die Textgrundlage bildet. Der ›Anschluss‹ an Goethes *Faust*-Komplex übersteigt aber bald die literarisch-künstlerische Sphäre, entwickelt ein medienübergreifendes Eigenleben, auch jenseits der seit seinem Tod ununterbrochen florierenden Goethe-Philologie.<sup>21</sup> Auch für Sigmund Freud gilt: »Ich habe früher sehr viel Faustisches in mir gefunden.«<sup>22</sup>

Allerdings betrifft die Frage der Fortsetzung bei Goethe nicht nur die Literatur, sondern auch die Natur – und oft genug die Verfahrensweisen von Literatur und Natur zugleich. Nachvollziehen lässt sich dies an der für

---

19 Zum Verhältnis von Entteleologisierung und Kreativität in Bezug auf den *Faust II* vgl. den Beitrag von Cornelia Zumbusch.

20 Zu dieser spezifischen Problematik des Spätwerks vgl. Sandro Zanetti: Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik, Paderborn 2012.

21 Zu den materiellen Voraussetzungen und Umständen von Goethes Fortsetzungspraktik sowie den Konsequenzen für den philologischen Umgang mit ihr vgl. den Beitrag von Cornelia Ortlieb.

22 Sigmund Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum, Frankfurt a.M. 2000, S. 308.

die Morphologie zentralen Metamorphosenlehre, die Goethe zuallererst am Beispiel der Pflanzen ausgearbeitet hat. So zeigt er im 1790 veröffentlichten *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* – in einer Abhandlung also, die längst noch nicht dem Spätwerk zugehört –, dass das Leben aller Pflanzen sich als kontinuierliche Aus- und Umbildung eines einzigen Organs bestimmen lässt, das er als ›Blatt‹ bezeichnet und dessen Lebensweg er durch einen Wechsel von Ausdehnung und Zusammenziehung sowie eine fortwährende Steigerung gekennzeichnet sieht.<sup>23</sup> Dabei bemerkt er, dass das ›Wachstum‹ und die ›Fortpflanzung‹ sich gleichermaßen als ›Fortsetzung‹ auffassen lassen: »Beschauen wir das Wachstum näher, so sehen wir, daß, indem sich die Pflanze von Knoten zu Knoten, von Blatt zu Blatt fortsetzt, indem sie sproßt, gleichfalls eine Fortpflanzung geschehe.« (FA 24, 148) Diese Passage verdeutlicht, dass die Lehre von der Pflanzenmetamorphose entscheidend mit Anfang, Fortführung und Ende und dabei auch mit Fortsetzungen zu tun hat: mit dem Anfang, wenn in einem ausgebildeten Keim die Metamorphose von Neuem beginnt; mit der Fortführung, wenn sich die Pflanze ›schrittweise‹ ausbildet und eben ›fortsetzt‹, und mit dem Ende, wenn die Metamorphose sich mit einem neuen Anfang verschränkt oder wenn sie, wie im epistemologisch aufschlussreichen Fall der ›unregelmäßigen‹ oder ›rückschreitenden Metamorphose‹, einfach nicht enden will und anstelle der Blüte neue Stängel ausbildet.

Die Auseinandersetzung mit der Metamorphose ruft jedoch noch in weiterer Hinsicht, und nicht zuletzt mit Blick auf Goethes Gesamtwerk, Fragen der Fortsetzung auf. Beobachten lässt sich dies an der Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen*, in der das lyrische Ich die Metamorphose zuletzt über die Pflanzenwelt hinausführt und sich erst in der Tierwelt, dann in der Menschenwelt und schließlich in der Beziehung zu seiner Geliebten fortsetzen sieht. Diese Elegie, die erstmals 1798 veröffentlicht, dann 1817 in den Heften *Zur Morphologie im Schicksal der Druckschrift* neu kontextualisiert und 1827 in der Ausgabe letzter Hand in der Rubrik »Gott und Welt« publiziert wird, findet in *Metamorphose der Tiere* nochmals eine Fortführung, wie sie für Goethes spätes Werk charakteristisch ist.<sup>24</sup>

So wie *Die Metamorphose der Pflanzen* hat auch die *Metamorphose der Tiere* eine lange Geschichte: Nachdem Goethe das in Hexametern verfasste

---

23 Vgl. hierzu etwa Michael Bies: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt, Göttingen 2012, S. 162–182.

24 Zur Praxis der Rekontextualisierung von bereits veröffentlichten Texten vgl. den Beitrag von Sean Franzel.

Gedicht gegen Ende der 1790er-Jahre zunächst als Teil des letztlich nie realisierten »große[n] Naturgedicht[s]« (FA 17, 68) entworfen hatte, das er in Analogie zu Lukrez' *De rerum natura* zu verfassen plante, veröffentlichte er es erstmals 1820 in den Heften *Zur Morphologie* unter dem Titel *Athroismos*, bevor er es 1827 als *Metamorphose der Tiere* in »Gott und Welt« integrierte. Das Gedicht scheint der *Metamorphose der Pflanzen* zunächst ganz ähnlich zu sein. So beginnt es ebenfalls mit der Ansprache an ein Gegenüber, das hier nur nicht im ›Du‹ der ›Geliebten‹ besteht, sondern zunächst als ›Ihr‹ im Plural und später dann als ›Du‹ im Singular angesprochen wird. Daraufhin wird diesem Gegenüber im Verlauf des Gedichts das Geheimnis der Metamorphose dargelegt, auch wenn hier nicht mehr die Pflanzen-, sondern die Tierwelt im Mittelpunkt steht, bevor abschließend auf die Wirkung dieser Metamorphose – »Diese[s] schöne[n] Begriff[s] von Macht und Schranken, von Willkür / Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung« (FA 2, 500) – in anderen Bereichen, hier vor allem der Menschenwelt, hingewiesen wird.

Allerdings gibt es auch bezeichnende Unterschiede zwischen beiden Gedichten. Denn wo *Die Metamorphose der Pflanzen* das »geheime[ ] Gesetz« der Natur durch die Darstellung der Entwicklung einer Pflanze aus dem Samen bis zur Blüte vermittelt hatte (FA 2, 495), wird dieses in *Metamorphose der Tiere* durch eine vergleichsweise offene Sammlung morphologischer Gesetze präsentiert; nicht umsonst heißt ›Athroismos‹ eben ›Sammlung‹ oder ›Aggregat‹. Wo *Die Metamorphose der Pflanzen* die Metamorphosenlehre individualisiert hatte, wird sie in *Metamorphose der Tiere* generalisiert. Zugleich wird die Möglichkeit der Anschauung und Erkenntnis der Metamorphosenlehre hier noch entschiedener von der Dichtung her gedacht, gar als ›Gabe‹ der Dichtung präsentiert. Anders nämlich als *Die Metamorphose der Pflanzen*, die mit dem Paar geendet hatte, dessen Verhältnis von der »Bekanntschaft« über die »Gewohnheit« und die »Freundschaft« bis zur »heilige[n] Liebe« gewachsen war (FA 2, 497 f.), schließt die *Metamorphose der Tiere* mit einer Gleichsetzung von Natur und Dichtung und dem Verweis darauf, dass nur »die heilige Muse« die Gesetze der Natur zu übermitteln vermöge (FA 2, 500). Fortsetzung der Natur und Fortsetzung der Literatur fallen hiermit zusammen.

## 2.

Diese knappen Ausführungen lassen einige Aspekte erkennen, die für eine Poetik der Fortsetzung wie überhaupt für Überlegungen zur Fortsetzbarkeit

bei Goethe zentral sind. In einer ersten Annäherung lässt ›Fortsetzung‹ sich als ein Verfahren von Natur, Kultur und natürlich Literatur begreifen, das Vergangenes und Vorhandenes aufnimmt, es differenzierend ›wiederholt‹ und in einer Fort- und Weiterführung transformiert. Dabei kann ›Fortsetzung‹ in *werkpolitischer Hinsicht* als ein Verfahren beschrieben werden, durch das ein bereits vorliegender Text nicht nur ergänzt und vielleicht vervollständigt, sondern zugleich aktualisiert und relativiert, im Extremfall auch gänzlich neu perspektiviert und überschrieben wird: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sind ein anderer Text, wenn sie aus der Perspektive der *Wanderjahre* und nicht nur für sich betrachtet werden; ebenso ist *Die Metamorphose der Pflanzen* eine andere Dichtung, wenn sie vor dem Hintergrund der späteren Selbsthistorisierungen und Re-Kontextualisierungen gelesen und durch die *Metamorphose der Tiere* wie auch die weiteren Gedichte in »Gott und Welt« komplementiert wird.

In *temporaler Hinsicht* ist hingegen entscheidend, wie groß der zeitliche Abstand ist, der das Fortgesetzte von der Fortsetzung trennt, und in welcher Weise dieser Abstand wiederum in die Fortsetzung hineinwirkt. Auf diese Weise ließe die Fortsetzung, wie Goethe sie etwa in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und *Faust II* realisiert, sich auch von jenen Formen der Serialität unterscheiden, die sich im Kontext von Zeitschriften ausprägen und die europäische Romanproduktion im 19. Jahrhundert entscheidend bestimmen: Während solche Formen durch vielschichtige, aber oft ebenso symmetrische wie vergleichsweise schnelle Rhythmen gekennzeichnet sind,<sup>25</sup> stellen die *Wanderjahre* und der *Faust II* Fortsetzungen dar, die nicht nur erst nach Jahrzehntelangen Zwischenzeiten auf die *Lehrjahre* und den *Faust I* folgen, sondern vor allem auch eher für sich genommene, einmalige Ereignisse darstellen, die keinem vorhersehbaren Rhythmus gehorchen. Fortgesetzt wird spätwerklicher »Stoffüberschuss«<sup>26</sup> nicht nur im Sinne eines Anschlusses, sondern auch mit dem Anspruch auf ein mögliches Nachleben. Fortsetzungs- und Nachlassbemühungen überlagern sich.

Zudem lässt sich in *auktorialer Hinsicht* unterscheiden, ob eine ›Fortsetzung‹ sich nur auf eigene Texte bezieht oder ob sie, wie in den Fällen von Goethes *Der Zauberflöte Zweiter Teil* oder von Pustkuchens *Wilhelm Meisters*

---

25 Vgl. hierzu knapp Mark W. Turner: Periodical Time in the Nineteenth Century, in: *Media History* 8/2, S. 183–196.

26 Theodor W. Adorno: Spätstil Beethovens, in: ders.: *Gesammelte Schriften* in zwanzig Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1997, Bd. 17, S. 13–17, hier S. 15f.

*Wanderjahre*, an ›fremde‹ Texte anschließt und sich diese aneignet. Während sich Pustkuchen in seiner Fortsetzung beispielsweise noch deutlich an einem biografisch-chronologischen Modell des Erzählens orientiert, arbeitet Goethe selbst an einer metaleptischeren und flexibleren Form, für die biografische Kontinuität nur noch hintergründig bedeutsam ist.<sup>27</sup> Des Weiteren lässt sich differenzieren, ob die Fortsetzung dem Vergangenen und Vorhandenen in *gattungsmäßiger* oder *medialer Hinsicht* folgt oder es in einer anderen Gattung oder einem anderen Medium fortführt. Hiermit eng verbunden ist schließlich die in *poetologischer Hinsicht* wichtige Frage, welche »Verfahren der Konnektivität«,<sup>28</sup> aber auch welche Verfahren der Kontextualisierung genutzt werden, um an Vergangenes und Vorhandenes anzuschließen. In einem ersten Anlauf könnte hier zunächst danach unterscheiden werden, ob die Fortsetzung eher der Logik einer organischen ›Entwicklung‹ und damit ›Bildung‹ folgt, also eher auf die Erzeugung von Kontinuität und Linearität zielt, oder ob sie, wie es für den späten Goethe kennzeichnend ist, mit dem Fortgesetzten bricht und ein genealogisches Denken durch heterogene, diskontinuierliche, simultane, plurale und letztlich auch offene und provisorische Ordnungen ersetzt. Goethe selbst hat solche Ordnungen bekanntlich durch Begriffe wie ›Reihe‹, ›Versammlung‹, ›Archiv‹ oder ›Aggregat‹ bezeichnet.<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang lässt sich zuletzt auch untersuchen, wie die Fortsetzung sich zu Vorstellungen von Enden und der Herstellung von Schlüssen verhält, deren teleologische Momente sie oftmals untergräbt. Auch wenn es sein kann, dass sie solche Vorstellungen durch Verfahren wie etwa der Wiederholung affiniert, stellt sie sie noch häufiger infrage, indem sie ein vermeintlich »endgültige[s] Ende« als einen »vorläufigen Halt oder Stillstand« interpretiert,<sup>30</sup> der potenziell selbst wiederum einen zwar nicht absoluten, aber doch zumindest relativen Anfang bedeuteten kann.

Diese Problematik des Endes verhandelt Goethe in einer Vielzahl von Texten und Gattungen, vom ambivalenten Ende des ersten Teils des *Faust* bis zur ironischen Schlussszene der *Wahlverwandtschaften*. Goethes Enden schwanken dabei stets zwischen Abschluss und Anschluss, Vorübersein und zum Ende kommen. Dies gilt bereits für die *Lehrjahre*, wo am Ende des Sieb-

---

27 Vgl. dazu Adrian Renner: Erzähltes Leben. Möglichkeiten des Romans um 1800, Göttingen 2012, S. 215–235.

28 Campe: To Be Continued (Anm. 6), S. 120.

29 Vgl. dazu Eva Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin 2016, S. 116: »Goethes Reihe ist ein Medium der Verzögerung im Dienst des Weitermachens.«

30 Campe: To Be Continued (Anm. 6), S. 121.

ten Buchs vom Abbé zwar verkündet wird: »Deine Lehrjahre sind vorüber, die Natur hat Dich losgesprochen« (FA 9, 876), die zu erzählenden Ereignisse und zu gebenden Erklärungen aber bei weitem noch nicht abgeschlossen sind.<sup>31</sup> Eine solche narrative Aushandlung und formtheoretische Reflexion auf das Verhältnis von Ende und Schluss verschärft sich im Spätwerk weiter, in dem Unabgegoltenes ständig wiederkehrt, großen darstellerischen Integrationsaufwand erfordert und sich gegenüber einer abschließenden Zusammenfassung sperrt. Eindeutige Schlüsse, so scheint Goethe zu postulieren, sind dabei nicht nur epistemologisch fragwürdig. Auch in ästhetischer Hinsicht ist ihnen nicht (mehr) zu trauen. In dieser Skepsis gegenüber Enden und Schlüssen, ihrer konsolidierenden Wirkung und ihrem definitorischen Gestus, weist Goethes Spätwerk auf die modernistische Kritik an Abschlussformen voraus.<sup>32</sup> Trotz oder gerade wegen ihrer Unumgänglichkeit werden sie zumindest erst einmal eingeklammert: »(Ist fortzusetzen.)«

Die hier versammelten Beiträge gehen zurück auf die Tagung »»(Ist fortzusetzen.)« Anschlüsse, Fortführungen und Enden in Goethes späten Werken«, die vom 23. bis 25. Juni 2022 am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin stattfand. Die Kosten für die Tagung und den Druck dieses Bandes wurden von der Fritz Thyssen Stiftung getragen, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Darüber hinaus möchten wir noch einmal allen Beteiligten für die tatkräftige Unterstützung bei der Durchführung der Tagung und der Redaktion des Bandes danken. Schließlich danken wir Maximilian Bergengruen, Thomas Klinkert und Günter Schnitzler für die Aufnahme des Bandes in die Reihe »Litterae« des Verlags Rombach Wissenschaft.

Michael Bies und Wolfgang Hottner  
Hannover und Bergen im Oktober 2024

---

31 Zur formtheoretischen Problematik von Ende und Schluss im Bereich der Lyrik vgl. Barbara Herrnstein Smith: *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago 1968, S. 1–38; und Marianna Torgovnick: *Closure in the Novel*, Princeton 1981.

32 Vgl. dazu etwa Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: ders.: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden* (Anm. 18), Bd. 12, S. 149–319, hier S. 242: »Tatsächlich wird alle neue Musik von der Frage gequält, wie sie schließen könnte, nicht bloß aufhören, nachdem die kadenzierenden Schlussbildungen es nicht mehr leisten, die selbst etwas vom Reprisenwesen in sich haben, das, wenn man will, nur die Kadenzformel aufs Große überträgt.«



I.  
Erzählerische Fortsetzungen



## Zur Erfahrung der Fortsetzung

Eine der perfidesten grammatischen Konstruktionen nicht nur der deutschen Sprache ist die ›sein + zu + Infinitiv‹-Konstruktion. Wie das ihr nahestehende Gerundiv geht sie von einem Imperativ ohne Imperator aus, von einer Notwendigkeit im Sein, gegen die darum auch kein Einspruch möglich ist. Beliebt bei Juristen, Pädagogen, Akademikern und Hausverwaltern, spezifiziert sie Ge- und Verbote, die nicht weiter begründet, höchstens im Zusammenhang mit anderen gesehen werden müssen. Denn sie ergehen anonym aus der Sache selbst, erwarten ihre Befolgung und damit ihre Fortsetzung.

Was betrifft und von wo ergeht das »(Ist fortzusetzen.)« am Ende von Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre?* (MA 17, 714) Was soll fortgesetzt werden – das (unbetitelte) Gedicht »Im ernsten Beinhause wars«, mit dem der Roman endet, der vorliegende Roman selbst oder das Projekt der *Wilhelm Meister*-Romane, in dem die *Wanderjahre* selbst eine Fortsetzung sind? Ist dies ein Dichterwort? Ein Vermerk des Autors an sich selbst? Des intradiegetischen Herausgebers, der sich im Roman so oft zu Wort meldet? Oder gar eines Nachlassverwalters, der sich an die postume Herausgabe macht?

Keine dieser Fragen ist müßig, und keine lässt sich eindeutig beantworten.<sup>1</sup> Sie stellen sich am späten Ende des Goethe'schen Romanwerks und stellen damit auch dieses Werk und diese Gattung infrage. Denn das Wenigste, was Goethe von einem Kunstwerk in dieser nach ihm benannten Zeit sagen können muss, ist, dass es ein Ende und ein Ziel hat, ob es diese nun erreicht oder nicht. Schon sein erster Roman hatte mit seinem Ende gekämpft und einen Herausgeber zu Hilfe rufen müssen, der ihn weniger beendete, als abbrach. Auch der zweite, radikal umgestaltete Roman, in dem Wilhelm seinem Leben selbst ein Ziel setzen will, musste mithilfe einer umständlich in die Handlung eingebauten Einschachtelung, dem in der Turmgesellschaft gespeicherten Gedächtnis und Archiv, zu Ende gebracht werden.

Die beiden *Wilhelm Meister*-Romane umklammern eine Epoche, in der Goethe – und mit ihm die Philosophen und ›Biologen‹ seiner Zeit – der Frage der natürlichen Fortsetzung intensive Aufmerksamkeit gewidmet hat. Wenn

---

1 So schon Franz H. Mauthner: »Ist fortzusetzen«. Zu Goethes Gedicht auf Schillers Schädel, in: PMLA 59 (1944), S. 1156–1172.

die Produkte der Natur sich nicht nur vermehren und wiederholen, sondern sich auseinander entwickeln und sich ähneln sollen, dann muss für diese Entwicklung ein Gesetz benannt werden und eine Anschauungsform, die es erkennen kann. Ob Goethe eine befriedigende Formulierung eines solchen Gesetzes gelungen ist und ob sein Pochen auf einer unmittelbaren Intuition natürlicher Prozesse über sein eigenes Schaffen hinaus haltbar ist – darum haben sich in den letzten Dekaden die interessantesten Interpretationen seines Werkes bemüht. Außer Frage steht mittlerweile jedoch, dass die Suche nach einer zugrundeliegenden Kontinuität tiefgreifende Wirkungen auf ihre Darstellungsform ausüben würde.<sup>2</sup>

Die *Wanderjahre* sind von diesen Wirkungen, die man als Archivpoesie, als Verwebung von Dokumentarischem und Imaginiertem, als Nachlassdichtung oder als nachlassende Dichtung beschreiben kann, durchaus geprägt. Viele ihrer ›stilistischen‹ Eigenheiten – der Wechsel der Erzählperspektive, der Einschluss novellistischer, andernorts publizierter Texte, das analeptische Erzählen und die naturwissenschaftlichen und technikhistorischen Dokumentarien, um nur einige zu nennen – lassen sich als Versuch verstehen, Weisen der Kontinuität und der Unterbrechung im Roman auszuprobieren.<sup>3</sup> Dabei wird die Romanform in das Experiment selbst hineingezogen, am pronaieritesten durch die intradiegetischen ›Zwischenreden‹, die die Herausgeberfigur in den Text einwirft. Der bekannteste dieser Einwürfe mokiert sich über den neuesten Publikumsgeschmack, »sich stückweise unterhalten zu lassen«. Dem

---

2 Eva Geulen hat diese Fragen in mehreren einschlägigen Veröffentlichungen behandelt, von denen ich hier nur auf das Kapitel »Morphologische Reihenbildung« verweisen will, in: Eva Axer, Eva Geulen, Alexandra Heimes (Hrsg.): *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2021, S. 41–62. Zur These, Goethe habe eine kohärente Theorie des intuitiven Verstandes entworfen, siehe Eckart Förster: *Die 25 Jahre der Philosophie* [2011], Frankfurt a.M. 2018, S. 253–276; sowie konzis ders.: *Goethe as Philosopher* in: Sarah Vandegrift Eldridge, C. Allen Speight (Hrsg.): *Goethe's Wilhelm Meister's Apprenticeship and Philosophy*, Oxford 2020, S. 21–34.

3 Zur Archivpoesie siehe Martin Bez: *Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre. Aggregat, Archiv, Archivroman*, Berlin 2013, der wiederum auf eine lange Forschungsgeschichte verweisen kann. Zur analeptischen, a-chronologischen Erzählweise siehe Cornelia Zumbusch: *Ungewisse Zeitrechnung. Vorgeschichten und analeptisches Erzählen in Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94 (2020), S. 125–143; zur Auflösung der Genregrenzen in Goethes Spätwerk Rabea Kleymann: *Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe*, Paderborn 2021. Zum Unterschied zwischen erster und zweiter Fassung der *Wanderjahre* siehe Ernst Osterkamp: *Der lange Weg aus der Wunderlichkeit*, in: ders.: *Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk*, Frankfurt a.M. 2024, S. 301–318.

wolle man aber nicht nachgeben: »Der innere Zusammenhang jedoch, nach Gesinnungen, Empfindungen und Ereignissen betrachtet, veranlasste einen fortlaufenden Vortrag.« (MA 17, 398)

Mit solchen Einwürfen gibt Goethe den Blick frei auf das Arrangement, das den Roman seit Langem kennzeichnet: die Invokation eines Zusammenhangs aus der Figur des Unterbrechens. Ausgehend von Goethes Einsichten und Erfahrungen soll dieses Arrangement im Folgenden beschrieben und auf seine technische und formale Verwirklichung in der von Goethe erwarteten Epoche der ›Zerstückelung‹ befragt werden. Die erste These ist, dass jeder Roman, unabhängig von seiner Publikationsform, immer schon ein Fortsetzungsroman ist und damit dem Widerspiel von Unterbrechung und Kontinuität unterliegt. Die zweite These ist, dass der erste Garant der Kontinuität und Akteur der Unterbrechung, der extra- oder intradiegetische Herausgeber, durch die Publikationsform in Serie überflüssig gemacht wurde und diese wiederum dem Artefakt der erlebten Rede ihre konstitutive Bedeutung überträgt. Die dritte These schließlich ist, dass auf dieser Basis der Roman Erfahrung so darstellen kann, dass sie der Didaxe entkommt und in ihrem vollen Umfang lesbar wird – ein spät erfülltes Desiderat der Goethe'schen Naturforschung.

## 1.

Die Urszene der modernen Fortsetzung spielt sich zwischen Ende des ersten und Anfang des zweiten Buches des *Don Quixote* ab. Mitten in einer Kampfszene – im berühmten achten Kapitel des ersten Teils, in dem der Ritter auch seinen Kampf gegen die Symbole kontinuierlicher Bewegung, die Windmühlen, ausficht – unterbricht der Erzähler die Handlung mit dem Hinweis, hier breche auch das ihm vorliegende Manuskript ab und er müsse sich erst auf die Suche nach ihrer Fortsetzung machen, die er erwartungsgemäß zu Beginn des nächsten Buches, nach umständlicher Suche und Übersetzung, genau dort fortfahren lässt, wo er abgebrochen hatte.<sup>4</sup> Die Kernelemente, die den atomaren Realismus des Romans ausmachen, sind hier schon versammelt: die Herausgeberfigur, die bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts die Erzählung in einer Außenwelt (als dort Gefundenes, Gehörtes, Gesehenes) verortet; die dadurch in den Roman gehobene Unterscheidung zwischen Art der Erzählung und Erzähltem, zwischen *sujet* und *fabula*; und die Anerkennung der

---

4 Miguel de Cervantes Saavedra: Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha, hrsg. und übers. von Susanne Lange, München 2008, S. 84f.

medialen Gegebenheiten des Druckwerks Buch mit seinen Kapitel-, Buch- und Bandgrenzen. Aktiviert werden diese Elemente in der Fortsetzung: Der Herausgeber meldet sich in den Unterbrechungen, von denen der Anfang die erste ist; die Unterbrechung suggeriert, dass das zu Erzählende unabhängig von seiner Erzählung zur Fortsetzung bereitsteht; und die Endlichkeit des Buches und seiner Einteilungen situiert die Erzählung in der Realität des Buchmarktes.

Diese Elemente werden oft den spielerischen, ironischen Attitüden der AutorInnen zugeschrieben, in denen sich die skeptische Distanz zum Weltgeschehen ausdrücke, die wiederum der progressiven Entzauberung der säkularen Welt geschuldet sei. Soit. Umgekehrt aber leuchtet auch ein, dass diese Elemente derart konstitutiv sind, dass ohne sie ein Prosawerk nicht als Roman wahrgenommen worden wäre. Die Verwirrungen, die *Die Leiden des jungen Werthers* bei ihrem Erscheinen angerichtet haben, sind instruktiv für diesen Zusammenhang und haben Goethes eigenes Romanschaffen offensichtlich begleitet.<sup>5</sup> Es ist nicht die Auszeichnung, dass eine Erzählung fiktiv oder gar neu erfunden ist, sondern die Akzeptanz ihrer Fortsetzbarkeit, die zur Romanhaftigkeit gehört.<sup>6</sup>

Man kann darüber spekulieren, ob der Roman als Medium der Fortsetzung seine Plausibilität und dann seine ungeheuere Popularität dadurch gewann, dass das andere Medium der Fortsetzung das Feld räumte – die christliche Erzählung, die durch die Riten des Kirchenjahrs manifestierte, dass dem Leben sowohl eine episodische Dimension als auch ein unwiderstehlicher Zug zu seinem Ende innwohnt. Der Roman entzöge dieser Erzählung ihre existenzielle Dringlichkeit durch die nur paradigmatische Bedeutung der Handlung für die Lesenden sowie durch das Angebot der Identifizierung mit unterschiedlichen, menschlichen und fehlbaren Protagonisten. Vor allem aber belustigte sich der Roman über den Ernst der Eschatologie durch seine Abschweifungen, durch die Kunst, nicht immer nur nach vorne, sondern auch seitwärts zu erzählen und die einzelnen Episoden dadurch aus der Pflicht zur Bedeutsamkeit für das Ganze zu entlassen. Bei Laurence Sterne ist dieser Spott so weit getrieben, dass die Digression den Progress der Geschichte über-

---

5 Zur Funktion der Herausgeberfiktion bis hin zum Roman der deutschen Klassik siehe Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann, Paderborn 2008.

6 Hierzu grundlegend Nicholas Paige: Before Fiction. The Ancient Regime of the Novel, Philadelphia 2011, S. 1–33.

wältigt und damit die immer noch mitschwingende christliche Hermeneutik der moralischen Unterweisung mit einem radikal gefassten Gegenkonzept konfrontiert: der Unterhaltung.<sup>7</sup>

Sicherer ist, dass Goethe sich mit *Wilhelm Meisters Lehrjahren* gegen diese Tendenz zur Zerstreuung und Unterhaltung richtet. Sein Gegenbild gegen die von Sterne sogenannte ›maschinelle‹ Digression war die Idee der pflanzlichen und tierischen Entfaltung, in der Episoden und Auswüchse wie Blätter und Organe zum energetischen Nutzen des Organismus beitrugen.<sup>8</sup> Der unvermittelte Beginn, die Sequenz und der Rhythmus der Kapitel, die Buch- und Bandeinteilungen stehen im Dienst einer Geschichte, die, wie der Held von seinem Leben hofft, sich weniger fortsetzt, als sich bildet und entwickelt. Wir wissen, dass dieser Versuch spätestens mit dem Einschluss der »Bekenntnisse einer schönen Seele« und dann mit dem Buch im Buch über die Turmgesellschaft an seine Grenzen stößt. Letztlich enden auch die *Lehrjahre* nicht in sich, sondern verlangen durch den Aufschub der Ehen und die Ankündigung einer Reise nach einer Fortsetzung, wie Goethe schon vor der Publikation des letzten Bandes klar wurde.<sup>9</sup>

Der unvermittelte Lobpreis »Lorenz« Sternes am Ende der *Wanderjahre* (MA 17, 711f.) ist ein markanter Beleg für den Sinneswandel, der Goethe in der Zwischenzeit von 33 Jahren des Nachdenkens über ein Gesetz der Fortsetzung in Natur und Kunst erfasst hat. Nur mühsam lässt sich der Roman als Entwicklungsgeschichte seines Helden lesen, auch wenn er am Ende einen Entschluss für sein Leben zu fassen scheint. Vielmehr sind die Episoden, die, autoptisch oder aus dem Archiv, in die Erzählung eingestreut sind, vornehmlich durch die Bewegung des Wilhelm auferlegten Wanderns, dieser für den frühmodernen Roman so charakteristischen Bewegungsform, verbunden. Der Wanderer erwandert sich etwas, Kenntnisse und Einsichten, Gespräche und Begegnungen, die nur durch die räumliche Deplatzierung erlangt werden können. In der Entstehungsgeschichte des Romans war dies die Aufgabe des Chorographen, der in den Kosmographien des 16. und 17.

---

7 Siehe Wolfgang Iser: Laurence Sterne: Tristram Shandy, Cambridge 1988, S. 71–81.

8 »The machinery of my work is of a species by itself: two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too – at the same time.« Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Harmondsworth 1986, S. 95. Zur natürlichen Entfaltung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* siehe immer noch Friedrich Schlegel: Über Goethes Meister, in: ders.: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801), hrsg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967 (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2), S. 126–146.

9 Siehe die Einführung in: MA 17, 958.

Jahrhunderts die Erde so beschrieb, wie sie den Augen des verkörperten Wanderers und Forschers, nicht denen des Astronomen oder Statistikers, erschien. Der chorographierende Wanderer irrt nicht umher, er flieht nicht, sucht nicht, er setzt sich von Begegnung zu Begegnung, von Episode zu Episode mit Neugier, nicht aber mit festem Ziel, fort. Goethe war das Vokabular und die Pose des Chorographen bekannt, er hat sie, etwa in den Tagebüchern der Italienreise oder den Berichten aus der *Campagne in Frankreich*, ausführlich geübt.<sup>10</sup>

Mit diesem Rückgang in die Urgeschichte des Romans, in der Fortsetzung ganz archaisch als Fortbewegung dargestellt ist, antizipiert Goethe ein Zeitalter, das er in vielen Hinsichten – etwa in seinem Wunsch nach einer größeren Leserschaft – herbeisehnt, das er aber auch fürchtet, da es mit seinem Verständnis von Autorschaft und Dichtertum nicht mehr kompatibel ist: das Zeitalter der universellen Serialisierung.

## 2.

Durch neuere Forschungen, zuletzt durch Clare Pettitts dreibändiges Projekt *Serial Forms*, wird immer deutlicher, dass selbst so weitreichende Analyseverfahren wie das der Warenform nicht zureichen, um die kulturellen Veränderungen des 19. Jahrhunderts umfassend zu beschreiben.<sup>11</sup> Vielmehr unterliegt den epochalen Innovationen eine Kinematik, durch die sich die in der Form des Romans von Anfang an abzeichnende Dialektik von Unterbrechung und Fortsetzung im industriellen und im gesellschaftlichen Produktions- und Konsumptionsprozess gleichsam nach außen stülpt und so eine höhere Stufe des Realismus erreicht. Pointiert, jedoch nicht metaphorisch gesprochen: Die Industrie nimmt selbst romanhafte Züge an und der Roman wird industriell. Die Fortsetzung, das wusste man spätestens seit Cervantes, erzeugt die Kontinuität und die Kontinuität die Fortsetzung. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entdeckt die Industrie dieses Prinzip für sich selbst.

Augenscheinlich wird dies in der Bewegung der Dampfmaschine, die aus der diskontinuierlichen Auf-und-Ab-Bewegung des Zylinders die Kontinuität

---

10 Siehe Helmut Müller-Sievers: Goethe as Chorographer, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94/2 (2020), S. 145–160.

11 Bislang erschienen sind Clare Pettitt: *Serial Forms. The Unfinished Project of Modernity 1815–1848*, Oxford 2020; und dies.: *Serial Revolutions 1848. Writing, Politics, Form*, Oxford 2022. Siehe auch John Tresch: *The Romantic Machine. Utopian Science and Technology after Napoleon*, Chicago 2012.

des Schwungrades erzeugt, aus der wiederum alle möglichen Bewegungsformen kinematisch abgeleitet werden können. Diese Grundübersetzung von Diskontinuität in Kontinuität liegt nicht nur der industriellen Erzeugung von Bewegung überhaupt zugrunde, sondern setzt sich auch in den Produktionsformen und -gegenständen fort. So wird das Auf und Ab des Papierschöpfens in das kontinuierliche Walzen der Zellulose übersetzt, das Hämmern der Schmiede in das Walzen des Stahls, das Heben und Senken des Druckstocks in die Rotation des Druckzylinders, das Einsenken der Pflastersteine in das Ausrollen des Asphalt, das Aufbauen der Ziegelsteine in das Auslassen des Zements. Die diesen Verarbeitungen zugrundeliegenden ›informen‹ Massen wie Dampf, Asphalt, Zement, Flüssigstahl und Zellulose werden selbst wieder durch das Zerbrechen, Zerstampfen und Zerkochen diskontinuierlicher Elemente in einem kinematischen Zirkulationsprozess erzeugt, der dem Zirkulationsprozess des Kapitals unterliegt.<sup>12</sup>

Wir wissen, wie in dieser umfassenden Mobilisierung auch die Zeit homogenisiert, eingeteilt und damit evaluierbar gemacht wurde.<sup>13</sup> Freie Zeit, so kurz sie auch war, wurde von der bewerteten Arbeitszeit getrennt und ganz neuen Formen der Unterhaltung zugänglich gemacht – dem Sport zum Beispiel, der Weiterbildung oder den Vorformen des bewegten Bildes, den Dioramen und Panoramen. Auch die Zeit der Publikationen – der Rhythmus der Tages-, Wochen- und Monatsschriften – stabilisierte sich und wurde geographisch (Metropole versus Provinz) und fiskalisch ausgeglichen. Eine riesige Leserschaft entstand in England und gleichzeitig auch in Frankreich – LeserInnen, die in gemeinsamer Zeit und auf gemeinsamem Niveau lasen, sich über Gelesenes austauschten und gemeinsam den Wechsel von Auslieferung und Warten durchlitten.<sup>14</sup>

In dieser Epoche also kam der Fortsetzungsroman des 19. Jahrhunderts, beginnend im großen Stil mit Balzac in Frankreich und Dickens in England in den späten 1830er-Jahren, in sein mediales Eigenes. Die vormals vom Herausgeber fiktiv erzeugte Kontinuität eines schon vorliegenden Manuskriptes wurde nun von der im Voraus vereinbarten Erscheinungsdauer garantiert; die vormals narrativ erzeugte Spannung zwischen Kapiteln oder Büchern wurde in die Wartezeit zwischen den Lieferungen übersetzt; die vormals nur imagi-

---

12 Helmut Müller-Sievers: *The Cylinder. Kinematics of the 19th Century*, Berkeley 2012.

13 David S. Landes: *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Cambridge 2003, S. 41–123.

14 Jonathan Rose: *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven 2001; Michel Gillet: *Machines de romans-feuilleton*, in: *romantisme* 1983, H. 41, S. 79–90.

nierte Leserschaft kaufte nun tatsächlich die Werke – erst die Einzelhefte oder Zeitschriften, dann die gebundenen Ausgaben – in vormals unvorstellbaren Mengen. In den Lieferpausen erschienen Rezensionen und Auflagezahlen, die wiederum den Verlauf der Geschichte und ihr Personal beeinflussten.

Erst dieser Verlust der Werkherrschaft – das Zurücktreten in ein Netz von Verlegern, Leihbibliotheken, Rezensenten und Leseclubs – brachte den AutorInnen neben finanzieller Fortüne auch den Ruhm und den Einfluss, von denen die Romantiker immer geträumt hatten. Die Werke lösten sich von ihren AutorInnen nicht durch den Trick der fiktiven Herausgeberschaft, sondern durch die Dynamik einer distributiven Infrastruktur. Ein Sinnbild für dieses neue Verhältnis von AutorIn und Werk waren die ungemein erfolgreichen Lesereisen, auf denen Charles Dickens seine Werke im eigentlichen Sinne vorführte. Und indem sich diese Infrastruktur verfestigte, entstand eine neue Sprachform, die in anderen Strukturen untragbar gewesen wäre: die erlebte Rede.

Auch an dieser Sprachform, die mit Flauberts Romanen und vor allem im Prozess um seine *Madame Bovary* endgültig an die Öffentlichkeit trat, ist bemerkenswert, dass sie in der Annahme eines ›Sehepunktes‹ gründet, der allen Definitionen eines referenziellen Realismus zuwiderläuft. Spielte die Herausgeberfiktion noch mit der Publikationsrealität des Romans und fusionierte Herausgeberschaft und Autorschaft,<sup>15</sup> so kündigt die erlebte Rede die fiktionale Bindung des Romans an die Realität der sprachlichen Kommunikation auf. Kein Subjekt kann die Sätze eines realistischen Romans sprechen – kann zugleich Erzählen und Beschreiben, Intention und Reaktion darstellen.<sup>16</sup> Da ihr Changieren unmarkiert ist, befällt die erlebte Rede wie ein Bazillus auch die indikative Darstellung und ist fortan in jedem Romanabschnitt als Möglichkeit vorhanden.

Im Oxymoron der erlebten Rede vollendet der Roman seine Abkehr vom Buch der Bücher, das als gesprochenes Wort ergangen war und im menschli-

---

15 Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion (Anm. 5), S. 13: »keine Autorschaft ohne Herausgeberschaft«.

16 Siehe Ann Banfield: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, New York 1982, S. 65–110. Hans Robert Jauss hatte die erlebte Rede als bewussten Schritt in der Provokation des Lesers durch den Schriftsteller besprochen. Hans Robert Jauss: *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, in: *New Literary History 2/1* (1970), S. 7–37, über Flaubert S. 17f. und S. 34–37. Das Material, das Dominick LaCapra präsentiert und kommentiert, zeigt allerdings deutlich, dass die erlebte Rede weder dem Ankläger noch dem Verteidiger als Stilmittel bewusst war. Dominick La Capra: *Madame Bovary on Trial*, Ithaca/London 1982, bes. S. 126–149.

chen Wort und in der menschlichen Schrift nur eine zeitweilige und dürftige Heimstatt gefunden hatte: Er wird emphatisch Schrift. Nicht nur Schrift in Opposition zur logozentrischen Fantasie einer Ursprünglichkeit mündlicher Kommunikation, sondern Schrift als Kommunikation innerhalb des oben skizzierten Netzwerkes von Druck- und Papiermaschinen, Verlegern, Bibliotheken, Lesenden und Rezensenten. In der überwältigenden Realität dieses Netzes und seiner ständig wachsenden Flexibilität und Funktionalität verliert die erlebte ›Rede‹ ihre referenzielle Irrealität und wird zum narrativen, später auch kinematographischen, Normalfall.<sup>17</sup>

### 3.

In der Anonymität des »(Ist fortzusetzen.)«, mit der Goethe endet, steckt noch eine weitere Voraussicht. Sie betrifft die Qualität der Erfahrung, die der Roman mit sich macht und mit sich machen lässt. Lange war der Roman das einzige Medium einer Erfahrung, die nicht mystisch kodiert war. Aus diesem Grund blieb er zunächst aus der Trinität der klassischen Genres ausgeschlossen: Nur Erfahrung und keine moralische oder theologische Einsicht zu liefern, genügte den Anforderungen der klassischen Poetik nicht. Die Linie seines vielbesprochenen Aufstiegs wurde im 18. Jahrhundert durchkreuzt von der Linie, auf der die Dignität der Erfahrung abstieg – Erfahrung verstanden als genuine Quelle menschlichen Weltverständnisses, nicht als nur formaler Prüfstein des Wissens oder immer wieder vom Bewusstsein betupptes Provisorium.<sup>18</sup>

In der Lektüre eines Romans ließ sich um 1800 erfahren, wie andere Erfahrungen machen, ja was Erfahrung, in die das Subjekt versenkt ist, in ihrem Anfang, ihrem Ende, ihrem Missverständnis und ihrer Lehre überhaupt ausmacht. Dabei war sie lange von der Erzählerposition begrenzt, die den Rahmen dessen, was von einer Erfahrung bekannt werden konnte, vorgab. Im *Werther* hatte die Briefform die reflexive Dimension der Erfahrung so weit in den Vordergrund geschoben, dass ihre anderen Seiten völlig verdeckt wurden. Auch der gütliche Erzähler der *Lehrjahre* und seine intradiegetischen Stellvertreter ließen Wilhelm seine Erfahrungen nur im choreographierten

---

17 Zur Relevanz der erlebten Rede (»free indirect discourse«) als Vorform der Möglichkeit, nicht-verkörperte Denken im Roman darzustellen, siehe jetzt Timothy Bewes: Free Indirect. The Novel in a Postfictional Age, New York 2021, S. 34–38.

18 Zum philosophischen Hintergrund siehe Martin Jay: Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme, Berkeley 2005.

Feld seiner Bildung machen. Darum ist die »multiperspektivische Erzählhaltung« (MA 17, 1002) der *Wanderjahre*, was immer sie motiviert haben mag, ein Schritt zur Radikalisierung und Autonomisierung der Erfahrung – nur dass diese über viele Figuren verteilt war, die größtenteils keine Erfahrungen miteinander machten. Dennoch lassen einzelne Episoden, insbesondere die vom ertrunkenen Fischerjungen (MA 17, 499–508), schon erahnen, wie eine nicht-didaktische Darstellung von Erfahrung geschrieben werden könnte: als eine nicht-lineare, kaleidoskopische Aggregation, die nicht mehr dem konsequenteren Narrativ der Bildung folgt.

Die Atrophie des erfahrungsfeindlichen Idealismus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde von zwei Entwicklungen beschleunigt, die einen neuen und nun umfassenden Erfahrungsbegriff zuließen: zum einen von der Evolutionslehre Darwins, die vor aller Augen stellte, dass Lebewesen Erfahrungen machen, die ihnen nicht bewusst sind und die Grenze des Individuums überschreiten; zum anderen von der Entwicklung der experimentellen Psychologie, die die Schranken zwischen Empfindung und Bewusstsein einriss und Erfahrung als ein Kontinuum vorstellt, das von minimalen Nervenregungen bis zu exaltierten religiösen Visionen reicht. Beiden gemeinsam war die Überzeugung, dass das selbstbewusste Subjekt eine temporäre und exklusive Formation darstellt, dass es ein Epiphänomen ist, dass es keine begründende Kraft hat.

Im Werk von William James kann man den Zusammenfluss dieser beiden Strömungen verfolgen. Er operiert mit einem Begriff von Erfahrung, die zu jedem Zeitpunkt die Sphäre des Individuums wie auch die des Bewusstseins überschreitet und die Welt in eine der ›reinen Erfahrung‹ auflöst: »The instant field of the present is at all times what I call the ›pure‹ experience. It is only virtually or potentially either object or subject as yet. For the time being, it is plain, unqualified actuality or existence, a simple *that*.<sup>19</sup> James nennt dieses Erfahrungskontinuum also darum ›rein‹, weil in ihm Subjekte und ihre Begriffe und Objekte und ihre Attribute nur potenziell verschieden oder, in Goethes berühmten Worten aus den *Wanderjahren*, »innigst identisch« sind.<sup>20</sup> Dieses Erfahrungskontinuum sortiert sich erst, wenn eine Erfahrung

---

19 William James: Does ›Consciousness‹ Exist?, in: ders.: Writings 1902–1910, hrsg. von Bruce Kuklick, New York 1987, S. 1141–1158; ausführlich in William James: A World of Pure Experience, in: ders.: Writings 1902–1910 S. 1159–1182. Zum Verständnis des radikalen Empirismus siehe die ausgezeichnete Darstellung von Felicitas Krämer: Erfahrungsvielfalt und Wirklichkeit. Zu William James' Realitätsverständnis, Göttingen 2006, S. 143–212.

20 »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört

mit einer anderen Erfahrung in eine Beziehung tritt – wenn, um das einschlägige Beispiel anzuführen, das Bündel von Erfahrungen, das die Leserin ist, das Bündel von Erfahrungen, das der Roman ist, zum Gegenstand ihrer Lektüre macht. Dass der Roman eine Erfahrung *ist*, muss hier ganz in dem Sinne verstanden werden, den die Herausgeberfiktion imaginiert und der realistische Roman praktiziert hatte: In ihm bündeln sich die Erfahrungen der AutorInnen, der Verleger, der Lesenden, des Buchmarktes, des Druckers. Im Unterschied zum epistemologischen Vorurteil des Idealismus ist Wissen für den radikalen Empiristen nur die späteste, abstrakteste Beziehung zwischen Erfahrungen, unterhalb derer Lesen, Handhaben, Erwerben, Ordnen, Sammeln usw. liegen und darunter noch die konjunktiven und präpositionalen Beziehungen – weil, während, obwohl, nahe, fern, mit, ohne, und. Diese Beziehungen, und das ist der gegen David Hume gerichtete Hauptsatz des radikalen Empirismus, sind selbst wieder erfahrbar – man muss sie nicht deduzieren oder konjizieren, sondern erfährt sie im Vollzug des Erfahrungsprozesses. Diese James ganz eigentümliche und zentrale These von der Erfahrbarkeit der Beziehungen scheint direkt von Goethe zu kommen: nicht von Goethe dem Prosaisten oder Philosophen, sondern von Goethe dem Dichter. Denn wer hat eindringlicher über die Erfahrung elementarer Beziehungen gedichtet als Goethe: über Nähe und Ferne (von Geliebten), über Gleichheit, Verwandlung und Verschiedenheit, ja über die angeblich so abstrakte Kausalrelation in seinem Dichten vom ›weil‹, ›weilen‹ und ›verweilen‹?

Die paradigmatische Auflösungstätigkeit der Erfahrungsbündel des Buches ist natürlich das Lesen. In James' Beschreibungen des vorwissenschaftlichen Erfahrungsprozesses drängt sich immer wieder die Lektüre als universales Modell für das sukzessive Erfassen von Erfahrungspartikeln auf. Dies ist nicht die intensive Lektüre der Andächtigen oder das Dechiffrieren des Gelehrten, sondern Lesen als Prozess, der LeserInnen erst konstituiert, anstatt sie vorzusetzen. Inmitten der serialisierten Lektüre, wie inmitten einer genuinen Erfahrung, sind das Ende und der Sinn nicht abzusehen.<sup>21</sup>

Es liegt nahe, dass William James viel über die Feinheit der Erfahrung und den Prozess der Lektüre von seinem Bruder Henry gelernt hat, der in

---

einer hochgebildeten Zeit an.« (MA 17, 532) Zur begründenden Funktion der Erfahrung siehe auch Goethe: Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt, in: LA 3, S. 285–295.

21 Siehe Horst-Jürgen Gerigk: Lesen als Interpretieren, in: Alexander Honold, Rolf Parr (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, Boston 2018, S. 156–164; Helmut Müller-Sievers: Lesen als reine Erfahrung. Inklusion und Diversität im Dialog mit William James, Würzburg 2022.

seinen Erzählungen und Romanen den Auflösungsgrad seiner Beobachtung bisweilen so hoch fokussierte, dass die Handlung fast vollständig zum Erliegen kommt, und dessen Figuren oft fatalen Lesefehlern verfallen – weil sie zu naiv, zu hochmütig, zu begehrlich, zu gemein sind –, denen wir in der Lektüre streckenweise folgen. Umgekehrt ist aber auch offensichtlich, dass Henry sich einzelne Fälle und wahrscheinlich ganze Pathologien aus des Bruders klinisch-philosophischen Arbeiten abgeschaut hat, vor allem aus denen zu religiösen Visionen.<sup>22</sup> Die langen späten Romane, wie *The Ambassadors* (1903) und *The Golden Bowl* (1904), zeigen die Hauptfiguren in mühsame Entzifferungs- und Lesearbeit verwickelt, die auch die Leserschaft mitmachen – miterfahren – muss, da keine höhere Erzählinstanz ihre ›Lösung‹ schon kennt, bevor sie fast schlagartig am Ende aufscheint. Noch extremer ist diese Orientierungslosigkeit und die daraus resultierende Zwanghaftigkeit der Erfahrung des Lesens in einigen Kurzgeschichten dargestellt, vor allem in *The Figure in the Carpet* (1896) und *The Beast in the Jungle* (1903), in denen das Leben der Lesenden effektiv stillgestellt wird.

Die radikale Expansion und Entgrenzung der Erfahrung bedarf also zu ihrer Darstellung des Artefakts der ›erlebten‹ Rede und damit des Verschwindens eines eindringlichen Erzählers, der den Lesenden im Weg steht und vor ihnen Lehren zieht. Mit dieser Romanform und ihrer intrinsischen Fortsetzung ändert sich die Erfahrung des Lesens, die im besten Falle selbst zunächst entgrenzt und unbestimmt ist und sich erst im Verlauf der Lektüre kristallisiert – sei es als Wiederfinden eines anfänglich Verlorenen oder als Aufdeckung von etwas fälschlich Geglubtem oder, wie im Falle des immer populärer werdenden Kriminalromans, als Feststellen einer Schuld.

Dieses Konstrukt des Romans mit seiner Demontage der diegetischen Erzählerposition und der Engführung des Lesens von Erfahrung mit der Erfahrung von Lesen verfiel rasch selbst der Demontage. James' letzte Romane waren – und sind – in vielerlei Hinsicht zu langsam und zu ›schwer‹, um der Zeitlichkeit der Erfahrung Ausdruck geben zu können, ohne sie selbst zum Thema zu machen, wie Proust das in der *Recherche* tat. Der Roman des Modernismus, der das Monopol der Erfahrungsdarstellung an den Film verloren hatte, besann sich auf das alte Format des Buches. Ohne den Rahmen des Buches sind die Kapitel des *Ulysses* weder in ihrer Anzahl noch in ihrer Form verständlich. Mit Joyces *Ulysses* tritt ein Publikum in den Vordergrund, das die Entwicklung des Romans seit dem 19. Jahrhunderts argwöhnisch be-

---

22 Hierzu David Lapoujade: *Fictions du Pragmatisme*. William et Henry James, Paris 2008.

gleitet hatte: das akademische Publikum. Ihm ging und geht es nicht mehr um Erfahrung, sondern um Wissen, das der Roman ihm als Forschungsaufgabe liefert.<sup>23</sup> Doch auch noch dieser Wissensdurst wird desavouiert werden in der Romantrilogie des Samuel Beckett, der die Elemente, die den Roman seit seinem Anbeginn ausgemacht haben – das Fahren und das Wandern eines Helden, das Widerspiel zwischen *sujet* und *fabula*, selbst die Menschlichkeit des Erzählers –, systematisch auseinandernimmt.

Damit kommt die Entwicklung, die sich seit der Problematik von Goethes »(Ist fortzusetzen.)« durch die Form des Romans gearbeitet hat, an ihr Ende – und öffnet zugleich die Epoche des konventionell realistischen Erzählens, in der wir uns, in allen Spielarten und Medien, immer noch befinden.

---

23 Siehe hierzu Leo Bersani: Against Ulysses, in: Raritan 8 (1988), S. 201–229.



## Abgrund und Abenteuer

### Zur Fortsetzbarkeit der *Wilhelm Meister*-Romane

#### 1. Was »(ist fortzusetzen.)«? Umrisse einer Poetik der Fortsetzbarkeit

Die Rede von der Fortsetzung ist ein steter Begleiter der langen Entstehungsgeschichte von *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Kurz nachdem die Arbeit an den *Lehrjahren* abgeschlossen war, schrieb Goethe an Schiller, dass er zu einer »Fortsetzung des Werks [...] wohl Idee und Lust« habe. Dabei käme es auf die »Verzahnungen« an, »die, so gut wie der Plan selbst, auf eine weitere Fortsetzung deuten« (MA 17, 1016). Nachdem dieser Gedanke für rund ein Jahrzehnt in den Hintergrund getreten war, notierte Goethe 1807, dass er »kleine Geschichten ersonnen, angefangen, fortgesetzt« habe, die durch einen »romantischen Faden unter dem Titel: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* zusammengeschlungen, ein wunderlich anziehendes Ganzes bilden« sollten (MA 17, 1016f.). Drei Jahre später hieß es dann: »Der Gedanke der *Wanderjahre*, der den Lehrjahren so natürlich folgte, bildete sich mehr und mehr aus« (MA 17, 1018). Um diese Zeit veröffentlichte Goethe in Cottas *Taschenbuch für Damen* zunächst die »Pilgernde Thörinn« und im Folgejahr die ersten vier Romankapitel, zwischen die er die Bemerkung einrückte: »(Hier folgt im Original ein Brief an Natalien, wodurch die *Wanderjahre* eingeleitet und an die Lehrjahre angeknüpft werden.)«<sup>1</sup> Später legte er weitere Vorabveröffentlichungen vor, durch die er sich, wie er an Cotta schrieb, »aufgeregzt

---

1 *Taschenbuch für Damen* auf das Jahr 1810, hrsg. von Huber, Lafontaine, Pfeffel und anderen. Mit Beiträgen von Goethe, Lafontaine, Pfeffel, Jean Paul Richter und andern, Tübingen [1810], S. VIII. Die Geschichte der Vorabpublikationen entnehme ich Wolfgang Bunzel: »Das ist eine heillose Manier, dieses Fragmente-Auftischen«. Die Vorabdrucke einzelner Abschnitte aus Goethes *Wanderjahren* in Cottas *Taschenbuch für Damen*, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1992, S. 36–68. Mit Blick auf Bunzels Thesen hat Carlos Spoerhase davor gewarnt, die Eigenständigkeit der Vorabdrucke zu verschleien. Ob sich indes, wie Spoerhase unter Bezug zur Formulierung »ist fortzusetzen« vorschlägt, »die gesamten *Wanderjahre* als ein umfangreicher Vorabdruck« lesen lassen, »der ein noch auststehendes vollständiges Werk ankündigt«, scheint fraglich. Carlos Spoerhase: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018, S. 540.

[zu] werden« erhoffte, »Fortsetzung und Schluß« des Romans zu schreiben.<sup>2</sup> Es erschienen »Das nußbraune Mädchen«, die »Neue Melusine« und der »Mann von fünfzig Jahren« – allerdings jeweils nur zur Hälfte, trotzdem die »Fortsetzung zu erhalten« Cottas »sehnlichste[r] Wunsch« war.<sup>3</sup> Die »Neue Melusine« brach sogar mitten im Satz ab. Goethe sah sich nun in der Rolle der »Erzählerin der Tausend und Einen Nacht«, deren Aufgabe es sei, »die Neugierde aufs neue zu erregen statt zu befriedigen.«<sup>4</sup> 1821 erschien der »Erste Theil« der *Wanderjahre*, aus dem schließlich jene für die Ausgabe letzter Hand grundlegend überarbeitete und erweiterte Fassung des Romans von 1829 hervorging, die mit dem eingeklammerten Zusatz »(ist fortzusetzen.)« endet (MA 17, 714).

An dieser Publikationsgeschichte wird deutlich, dass die Idee der Fortsetzung keineswegs nur den Übergang von einem Roman zum nächsten betrifft. Mit der Fragmentierung der »kleinen Geschichten« überträgt Goethe das, was Gérard Genette unter strukturalistischen Gesichtspunkten als *suite* oder *continuation* beschrieben hat,<sup>5</sup> von der Ebene der Romanfortsetzung auf die nächstkleineren Formeinheiten der *Wanderjahre*, also auf die Binnenerzählungen. Zugleich deutet der Hinweis auf den Brief an Natalie auf die Verbindung zu den *Lehrjahren* hin. In beiden Fällen wandert der Gedanke von der Fortsetzung ins Romaninnere. Er manifestiert sich in Gestalt von Teilungen, über die sich Strategien der narrativen Informationsvergabe strukturell realisieren, und findet mit dem Hinweis auf den unterdrückten Brief seinen Weg in jenen Zwischenraum der Paratextualität, in dem sich bereits im *Werther* der Herausgeber der Briefe als Erzählinstanz einschaltete. Bei aller Offenheit hinsichtlich der Frage, was eine Fortsetzung ist und welche Formen sie annehmen kann, scheint eine Sache damit von vornherein klar zu sein:

---

2 Goethe: Brief an Cotta, 27. März 1815, in: Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797–1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, hrsg. von Dorothea Kuhn, 2. Aufl., Bd. 1, Stuttgart 1979, S. 274.

3 Cotta: Brief an Goethe, 13. Mai 1817, ebd., Bd. 2, S. 42f.

4 Goethe: Brief an Cotta, 10. Januar 1816, ebd., S. 5.

5 Vgl. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 222–291. Abgesehen davon, führt der Begriff meines Wissens ein terminologisches Schattendasein. Während in Gero von Wilberts *Sachwörterbuch der Literatur* »Fortsetzung« immerhin als »die Fortführung eines wesensgemäß nicht abschließbaren« oder eines »unvollendet gebliebenen« Textes definiert wird (Stuttgart 2001, S. 276), wird der Begriff im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* oder in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* nicht erwähnt. Dort finden sich lediglich Einträge zur »Serie«. Natürlich überlagern sich die Konzepte, doch das Problem der Fortsetzung in der »Serie« oder auch »Reihe« aufgehen zu lassen, wäre irreführend. Man wird kaum von einer *Wilhelm Meister*-Serie oder einer *Faust*-Reihe sprechen wollen.

So wie Goethe sich dieser Frage im Nachdenken über die *Wanderjahre* stellt, handelt es sich dabei im Kern um ein Erzählproblem. Die Anspielung auf die Meistererzählerin Scheherazade macht dies ebenso sinnfällig wie die Rede von den »Verzahnungen« oder vom »romantischen Faden«.

Die zitierten Kommentare zur Entstehung der *Wanderjahre* deuten zudem darauf hin, dass Goethe »Fortsetzung« in zwei komplementären Bildfeldern denkt: Auf der einen Seite stehen technisch-handwerkliche Metaphern, zu denen neben der »Verzahnung« etwa auch das »Werk« und die »Anknüpfungen« zählen. Auf der anderen Seite steht eine organische Vorstellung, der zufolge der ursprüngliche Gedanke von der Fortsetzung den *Lehrjahren* »so natürlich folgte«, sich »mehr und mehr ausbildet« und zu einem »Ganzen« führt. Während das organische Bild den konzeptuellen Bruch verschleift, der offenkundig zwischen den beiden *Wilhelm Meister*-Romanen liegt, und eine »natürliche« Kontinuität des erzählten Lebens und zugleich Romanerzählens suggeriert,<sup>6</sup> macht die technische Seite auf die Kunstgriffe des Erzählens aufmerksam, zu deren Repertoire Brüche und Teilungen ebenso selbstverständlich gehören wie Techniken der Transposition und Überbrückung, der Verzahnung und Verknüpfung. Beide Seiten sind dem Begriff der Fortsetzung inhärent, impliziert dieser doch – anders als die Genette'sche *continuation* – Kontinuität und Diskontinuität zugleich. So unterscheidet Grimms *Wörterbuch* die Bedeutung »im eigentlichen Sinn, den Fusz weiter setzen«, von »eine Pflanze fortsetzen, an einen anderen Ort versetzen, transplantare« sowie »die abgezogene [Bedeutung] von continuare [...] den Weg, die Reise, die Fahrt, den Zug fortsetzen«.<sup>7</sup>

Wie man der Forschung entnehmen kann, erstreckt sich diese Spannung von *continuare* und *transplantare* in den *Wilhelm Meister*-Romanen vom Narrativ der Bildung<sup>8</sup> über die brüchige Konsistenz des Kausalnexus und der

- 
- 6 Dass erzähltes Leben und Romanform im Falle der *Lehrjahre* nicht zu trennen sind, zeigt Rüdiger Campe: Form und Leben in der Theorie des Romans, in: Armen Avanessian, Winfried Menninghaus, Jan Völker (Hrsg.): *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich/Berlin 2009, S. 193–211.
- 7 Art. »fortsetzen«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung [<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>, abgerufen am 23.2.2023; Großschreibungen von mir, O.G.].
- 8 Vgl. Johannes F. Lehmann: Kontinuität und Diskontinuität. Zum Paradox von »Bildung« und »Bildungsroman«, in: Internationales Archiv zur Sozialgeschichte der Literatur 41/2 (2016), Themenschwerpunkt: Bildung, verweigert. Romanlektüren, hrsg. von Eva Blome und Maud Mezaud, S. 251–270.

symbolischen Bezüge<sup>9</sup> bis hin zu den Unterbrechungen und Fortsetzungen, die sich auf Ebene der Kapitelstrukturen abspielen.<sup>10</sup> Dass es darüber hinaus auch um die Romanform als solche geht, gibt das bereits erwähnte »(ist fortzusetzen.)« zu erkennen, mit dem die *Wanderjahre* von 1829 enden. Der Bezug der Formulierung scheint zunächst unklar zu sein: Ist das unmittelbar voranstehende Gedicht »Im ernsten Beinhaus wars ...« gemeint? Oder das Gedicht und die ihm vorangehenden Sentenzen aus Makariens Archiv? Oder die *Wanderjahre* insgesamt? Während die meisten Goethe-Ausgaben Letzteres nahelegen,<sup>11</sup> plädiert die Frankfurter Ausgabe dafür, das »(ist fortzusetzen.)« dem Beinhaus-Gedicht allein zuzurechnen.<sup>12</sup> Eine tatsächliche Fortsetzung sei angesichts der Geschlossenheit des Gedichts indes schwer denkbar.<sup>13</sup> Diese Einschätzung lässt Fragen offen. Denn wie sollte eine Interpretation aussehen, die für die Zurechnung des »(ist fortzusetzen.)« zum Gedicht *und* für dessen Nicht-Fortsetzbarkeit argumentiert? Außerdem: Sollte man wirklich vom größeren Kontext der *Wanderjahre* absehen wollen, wo doch die beständige Integration heterogener Formbestände zu den hervorstechendsten Merkmalen des Romans zählt?<sup>14</sup> Fruchtbarer, als von einander ausschließenden Alternativen

---

9 Vgl. Hauke Kuhlmann: »Es fehlte mir der Zusammenhang, und darauf kommt doch eigentlich alles an«. Zum Problem der Kohärenz in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahr*, Bielefeld 2019.

10 Vgl. Helmut Müller-Sievers: Going On. Philosophy of Continuity and the Writing of Coherence in Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, in: Sarah Eldridge Vandegrift, C. Allen Speight (Hrsg.): Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship* and Philosophy, New York, NY 2020, S. 237–268.

11 Vgl. Hendrik Birus: Aufgegebene Werke. Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* – Joyces *Stephen Hero* – Prousts *Jean Santeuil*. Ein komparatistischer Versuch, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Von Lessing bis Celan – aus komparatistischer Sicht, Göttingen 2021, S. 549–626, hier S. 620–623.

12 Vgl. FA 10, 1272. Die Begründung, welche die Herausgeber anführen, geht auf Max Wundt zurück. Der spätere Nationalsozialist verweist in seiner *Wilhelm Meister*-Studie von 1913 auf das Druckbild der Ausgabe letzter Hand, durch das sich das Beinhaus-Gedicht zusammen mit dem »(ist fortzusetzen.)« vom übrigen Romantext unterscheidet.

13 Vgl. FA 2, 1200f. Vgl. außerdem Karl Viëtor: Goethe's Gedicht *Auf Schiller's Schädel*, in: PMLA 59 (1944), S. 142–183; Franz H. Mauthner: »Ist fortzusetzen«. Zu Goethes Gedicht auf Schillers Schädel, in: PMLA 59 (1944), S. 1156–1172; Spørhase: Das Format der Literatur (Anm. 1), S. 538–541; Birus: Aufgegebene Werke (Anm. II), S. 623.

14 Stefan Willer betont, dass »der auffällig heterogene Romantext mit seinen zahlreichen Einschüben und Anhängen [...] auf die Logik seines Produziertseins« verweise. Diese Logik lasse sich »auf den Begriff der Fortsetzung bringen«. Stefan Willer: Archivfiktionen und Archivtechniken in und an Goethes *Wanderjahren*, in: Daniela Gretz, Nicolas Petheis (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, S. 109–127, hier S. 115.

auszugehen, dürfte es sein, die »konzeptuelle Offenheit« der *Wanderjahre*<sup>15</sup> und zugleich die referentielle Offenheit des »(ist fortzusetzen.)« ernst zu nehmen. Was genau hier wie fortzusetzen wäre, steht trivialerweise nicht da – lediglich, *dass* es etwas fortzusetzen gibt. Und welcher Formbestand auch immer gemeint ist, jedenfalls würde der Roman, an den die fraglichen Bestände anhängig sind, mitfortgesetzt.

So gesehen, arbeitet die strittige Schlussformulierung maßgeblich dem zu, was Hans Blumenberg als die »potentielle Unendlichkeit« des modernen Romans beschrieben hat.<sup>16</sup> Das »(ist fortzusetzen.)« wäre demnach weniger als Aufforderung oder Memorandum zu verstehen, hier *de facto* etwas fortzusetzen, sondern als geradezu formelhafte Feststellung der Fortsetzbarkeit des Romans an sich, wie sie auf den *Wilhelm Meister*-Komplex in hohem Maße zutrifft. Im Gegensatz zum *Werther* und den *Wahlverwandtschaften*, die mit ihren (auto-)aggressiven Endspielen die Potenzialität der Fortsetzbarkeit eher zu bekämpfen als zu befördern scheinen, steigert Goethe sie hier bewusst *ad infinitum*:

Mit solchem Büchlein [den *Wanderjahren*] aber ist es wie mit dem Leben selbst: es findet sich in dem Komplex des Ganzen Notwendiges und Zufälliges, Vorgesetztes und Angeschlossenes, bald gelungen, bald vereitelt, wodurch es eine Art von Unendlichkeit erhält, die sich in verständige und vernünftige Worte nicht durchaus fassen noch einschließen lässt. (FA 38, 199)

Letztlich geht also bei der Frage der Fortsetzung, die hier in der Wendung »Vorgesetztes und Angeschlossenes« anklingt, um eine in »Form und Leben« des Bildungsromans<sup>17</sup> verankerte Infinität des Erzählens und Deutens, die durch eine ostentative Integration von Kontingenzmomenten<sup>18</sup> und einer Lockerung des Kausalnexus zu einer »Art von Unendlichkeit« potenziert wird.

Im Rahmen dieser, wie man vielleicht sagen kann, Poetik der Fortsetzbarkeit bewegen sich die nachfolgenden Überlegungen. Zunächst soll anhand

---

15 So Günter Saße mit Blick auf das »(ist fortzusetzen.)«. Günter Saße: Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Berlin/New York 2010, S. 1.

16 Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): Nachahmung und Illusion, München 1969, S. 9–27, hier S. 21.

17 Im Sinne von Campe: Form und Leben in der Theorie des Romans (Ann. 6).

18 Dass bereits in den *Lehrjahren* »in viel weiterem Umfang auch unverhoffte Begebenheiten eintreten und walten«, als es die Poetiken der Zeit fordern oder die Turmgesellschaft suggeriert, darf – trotz kontroverser Debatten um die Reichweite der Zufälle – als Gemeinplatz der Forschung gelten. Eberhard Lämmert: Regelkram und Schöpferlaune. Goethes erzählte Romantheorie, in: ders., Dietrich Scheunemann (Hrsg.): Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen (edition text + kritik), München 1988, S. 49–70, hier S. 59.

der *Lehrjahre* gezeigt werden, dass es eine bestimmte Erzähltradition ist, die für die Entwicklung dieser Poetik eine tragende Rolle spielt: die Traditionslinie des Abenteuers, die mit der Geschichte des vormodernen Romans eng verwoben ist.<sup>19</sup> Diese These liegt schon insofern nahe, als das Abenteuer als Erzählschema seit jeher dazu dient, »Notwendiges und Zufälliges, Vorgesetztes und Angeschlossenes« in ein Verhältnis zu setzen. Spätestens seit dem höfischen Roman des Mittelalters werden qua Abenteuer kontingente Ereignisse in eine stabile Sinnstruktur integriert, die im Akt des episodischen Erzählgangs ebenso gewährleistet wird, wie sie darin gefährdet zu sein scheint.<sup>20</sup> Das Abenteuerschema steht zudem wie kaum ein anderes narratives Muster für ein »Erzählen im Paradigma«, das, so Bernhard Teuber, »virtualiter aus einer beliebig fortsetzbaren Reihe von Abenteuern [...] bestehen kann«.<sup>21</sup> Im Rückgriff auf diese Tradition also, so gilt es zu zeigen, generieren die *Lehrjahre* den Potenzialitätseffekt der Fortsetzbarkeit. Vor diesem Hintergrund gewinnt die merkwürdige Wiederkehr des Abenteuers am jeweiligen Ende der beiden *Wanderjahre*-Fassungen, die im Fluchtpunkt der vorliegenden Ausführungen steht, ihre Bedeutung.

## 2. Abgrund und Abenteuer: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Das erste Mal kommt das Abenteuer in den *Lehrjahren* im Zusammenhang mit der Theaterpassion des Protagonisten zur Sprache, von der man durch die

---

19 Vgl. Oliver Grill: Verunglückte Abenteurer. Goethes *Wilhelms Meisters Lehrjahre* und die Ambivalenz des Abenteuers, in: ders., Brigitte Obermayr (Hrsg.): Abenteuer in der Moderne, Paderborn 2020, S. 51–74. Wichtige Impulse verdanke ich dem Austausch mit der Münchener DFG-Forschungsgruppe »Philologie des Abenteuers«, namentlich Inka Mülder-Bach.

20 »Das Abenteuer arrangiert Kontingenzen, um sie anschließend zu bewältigen, und stiftet so ein Wechselsehrtverhältnis zwischen narrativer Offenheit und textueller Strukturierung.« Martin von Koppenfels: Eine kurze Einführung in das Glücksrittertum, in: Wolfram Ette, Bernhard Teuber (Hrsg.): Glücksritter. Risiko und Erzählstruktur, Paderborn 2021, S. XIII–XV, hier S. XIV.

21 Bernhard Teuber: Yvain, der Löwenritter. Die Geburt des Abenteuers in der mittelalterlichen Erzählliteratur, in: ders., Ette (Hrsg.): Glücksritter (Anm. 20), S. 1–26, hier S. 19. Der Ausdruck »Erzählen im Paradigma« geht auf Rainer Warning zurück. Zur *aventure* oder *aventure* als Erzählkonzept vgl. beispielsweise Mireille Schnyder: Aventiure. Auf dem Weg zur Literatur, in: Martin von Koppenfels, Manuel Mühlbacher (Hrsg.): Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre, Paderborn 2019, S. 61–78; sowie Michael Schwarzbach-Dobson, Franziska Wenzel (Hrsg.): Aventiure. Ereignis und Erzählung, Berlin 2022.

autodiegetisch gehaltene Rückblende im ersten Buch erfährt.<sup>22</sup> Dort schildert der jugendliche Wilhelm Meister seiner Geliebten, der Schauspielerin Maria-ne, den Eindruck, den die Aufführung eines Puppenspiels bei ihm als Kind hinterließ, wie folgt:

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

Ein freudetrunkner Blick, den er auf Marianen warf, überzeugte sie, daß er nicht fürchtete, jemals in diesen Fall kommen zu können. (MA 5, 17)

Als Abenteuer bezeichnet werden hier der Zweikampf David gegen Goliath, der im Zentrum der Aufführung steht, sowie die »wunderlichen Sprünge« (MA 5, 17) eines orientalistischen Balletts. Mit dem Zweikampf ist ein typisches Plot-Element von Abenteuerhandlungen angesprochen,<sup>23</sup> mit den wunderlichen Sprüngen die Subsumption des Abenteuers unter die Kategorie des Wunderbaren,<sup>24</sup> wie sie in Poetiken des 18. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist. Für Johann Georg Sulzer etwa ist das »Abenteuerliche« von der »Art

---

22 Die Forschung zu den *Lehrjahren* ist zu verzweigt, um sie hier systematisch zu referieren. Maßgeblich beeinflusst haben mich neben bereits genannten Titeln Friedrich A. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: ders., Gerhard Kaiser: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978, S. 13–124; Jochen Hörisch: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns, Frankfurt a.M. 1983; Franco Moretti: The Way of the World. The ›Bildungsroman‹ in European Culture, London 1987; David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis), in: Rainer Warning, Karlheinz Stierle (Hrsg.): Das Ende. Figuren einer Denkform, München 1996, S. 600–639; die *Wilhelm Meister*-Studien von Hans-Jürgen Schings, insbesondere: Wilhelm Meisters schöne Amazone, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 141–170; Albrecht Koschorke: Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes *Wilhelm Meister*, in: Claudia Breger, Fritz Breithaupt (Hrsg.): Empathie und Erzählung, Freiburg i.Br. 2010, S. 173–185; Cornelia Zumbusch: Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 2021.

23 Zum »immer gleichen Mittel des Zweikampfes« vgl. Jutta Eming: Sirenenlist, Brunnenguss, Teufelsflug. Zur Historizität des literarischen Abenteuers, in: Nicolai Hannig, Hiram Kümpfer (Hrsg.): Abenteuer. Zur Geschichte eines paradoxen Bedürfnisses, Paderborn 2015, S. 3–82, hier S. 63.

24 Das Wunderbare wird dem Abenteuer im 18. Jahrhundert zwar übergeordnet, führt narratologisch und romanpoetologisch gesehen jedoch weniger weit. Zum Wunderbaren in den *Lehrjahren* siehe beispielsweise Micha Huff: Meisters Maschinen. Zur Poetik des ›Wunderbaren‹ in J.W. Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), in: Johannes

des falschen Wunderbaren«<sup>25</sup> – eine regelpoetische Abwertung, die unter anderem auf Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (¹1729/30, ⁴1751) zurückgeht. Gottsched beschreibt darin die von ihm so genannten »Ritterbücher« als eine Abart der epischen Form und als maßlose Übertreibung:

Alle jungen Prinzen, Grafen und Edle setzten sich auf, und zogen auf Abentheuer aus, schwärmeten etliche Jahre in der Welt herum [...] und logen große Plätze von ihren Thaten her. Da hatten sie feurige Drachen, und dort große Riesen erlegt; hier ganze Länder, dort keusche Prinzeßinnen errettet u.s.w. [...] und die eine Gabe zum Schreiben hatten, kamen auf die Gedanken, ganze Bücher von solchen wunderlichen Abentheuren zu verfertigen. Da gieng es nun an ein Schwärmen. Räuber und Mörder, irrende Ritter, ungeheure Riesen, verkleidete Prinzeßinnen, Wüsteneyen, Wälder, Höhen, Berge, Mord und Todtschlag, Drachen, Teufel, Erscheinungen, Hexenmeister und Zauberschlösser; das alles, sage ich, kostete ihnen nichts: daher verschwendeten die Herren Poeten diese Zierrathe in ihren Gedichten ohne Maaß und Ziel [...].<sup>26</sup>

Das für das Abenteuer charakteristische Erzählen im Paradigma versteht Gottsched hier als unverbundene Anhäufung von Gemeinplätzen, die er ironisch reproduziert und auf ein lapidares »u.s.w.« zulaufen lässt. Darin sieht er ein narratives Äquivalent zur Bewegungsform des ziellosen Reisens, die dem *Chevalier errant* seinen Namen gibt und die er mit einem jugendlichen »Schwärmen« assoziiert.<sup>27</sup> Goethe setzt in der zuvor zitierten Passage das Abenteuer ebenfalls für eine wunderbare Vielheit ein, die in überschwänglichem Tonfall geschildert wird – »so viel Abenteuer«, »so viel Zauberei« –, koppelt diese Schwärmerie jedoch nicht an normative Prämissen, sondern an den naiven Blick des Kindes, wie er in der autodiegetischen Rückschau halb sentimentalisch, halb ironisch evoziert wird. Damit weist Goethe dem

---

Bartuschat u.a. (Hrsg.): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, Paderborn 2019, S. 85–102.

25 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771/74, Bd. 1, S. 3.

26 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, in: ders.: *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke, Berlin/New York 1973, Bd. 6.2, S. 286.

27 Zur Vorgeschichte dieser Beschreibung zählt unter anderem die Kontamination des alt-frz. ›errer‹ (›reisen‹, ›sich zu Pferd fortbewegen‹) mit lat. ›errare‹ (›herumirren‹, ›sich irren‹), durch die aus dem fahrenden Ritter ein irrernder Ritter werden kann. Die räumliche Bewegung wird so auf jene kognitiven und imaginären Fehlleistungen beziehbar, an die Gottsched hier mit *Don Quijote* im Hinterkopf denkt. Vgl. Philipp Fuchs: Das altfranzösische Verbum Errer. Mit seinen Stammesverwandten und das Aussterben dieses Wortes, in: *Romanische Forschungen* 38 (1919), S. 335–391, bes. S. 339–344 und 385f.; sowie Udo Schöning: ›Irrtum‹ und ›(sich) irren‹ im Altfranzösischen. Lexikalische und literaturgeschichtliche Anmerkungen, in: Andreas Speer, Maxime Mariège (Hrsg.): *Irrtum – Error – Erreur*, Berlin/Boston 2018, S. 681–699.

Abenteuer unter psychologischen und poetologischen Gesichtspunkten eine Funktionsstelle in der Entwicklungskurve bürgerlicher Sozialisationsgeschichten und zugleich in der Form des Bildungsromans zu.<sup>28</sup> Zudem führt er es als einen romanpoetisch fundierten Begriff für einen erfüllten Moment im Mannigfaltigen ein, der Wilhelm »wie betrunken und taumelnd« zurücklässt und sich im »freudetrunkenen Blick« auf Mariane wiederholt.

Im weiteren Verlauf der Selbsterzählung erweist sich die kindliche Lust an der abenteuerlichen Fülle als ein wesentliches Movens der Figurenentwicklung wie auch als Knotenpunkt, an dem Dramen- und Romanform über Kreuz geführt werden. Da ist etwa die Rede von der Anziehungskraft der »Oper mit ihren manichfältigen Veränderungen und Abenteuern« (MA 5, 23) sowie vom »Lesen alter Romane«, das Wilhelms Kopf mit »Ritterideen« anfüllt. Diese führen wiederum zur Lektüre der Tancred und Chlorinde-Episode aus Tassos *Das befreite Jerusalem* (MA 5, 26f.), deren Dramatisierung Wilhelm kläglich misslingt. Gegen Ende des ersten Buches plant Wilhelm dann, an der Seite Marianes auf »ritterschaftliche« Weise (MA 5, 65) aus dem bürgerlichen Elternhaus auszubrechen, und vertritt gegenüber einem Fremden, der ihn in ein Gespräch über die richtige »Vorstellungsart« von Zufall und Schicksal verstrickt, die sichtlich von seinen Lektüren beeinflusste Position, dass man durch »eine Reihe von unerwarteten Vorfällen [...] endlich ans Ziel« gelangen könne (MA 5, 70). Der unerwartete Vorfall, der Wilhelm kurz nach diesem Gespräch tatsächlich ereilt, sorgt allerdings für einen Bruch mit seinen bisherigen Vorstellungen und Plänen. Als ihm zufällig ein Billet von Marianes anderem Liebhaber in die Hände kommt, befindet er sich just in dem »Fall« einer »verlorenen Liebe«, von dem er dachte, er bliebe ihm erspart.

Mit dieser harten Zäsur, welche die »Umbruchsdynamik des Romans« in Gang bringt,<sup>29</sup> stellt sich das Problem der Fortsetzung zum ersten Mal in aller Schärfe. Goethe perspektiviert es vor allem als Erzählproblem: Schon in

---

28 Vorbereitet ist diese Verortung in den pädagogischen Adaptionen von Abenteuerstoffen, die im 18. Jahrhundert Konjunktur hatten. Vgl. Jürgen Fohrmann: Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1981. Noch Hegel wird sich ihr unter Einfluss der *Lehrjahre* anschließen, wenn er die »Abenteuerlichkeit« des modernen Romans beschreibt: Dort seien es bürgerliche Jünglinge, die sich als die »neuen Ritter« die Hörner an den soziopolitischen Verhältnissen der Wirklichkeit ablaufen würden, um schließlich »Philister, so gut wie die anderen auch« zu werden. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 14, S. 219f.

29 Kuhlmann: »Es fehlte mir der Zusammenhang« (Anm. 9), S. 89.

der *Theatralischen Sendung* übergeht die heterodiegetische Erzählinstanz die niederschmetternden Folgen des vermeintlichen Liebesverrats, um später zu bemerken, dass sie »die Erzählung an das vorherige Buch anknüpfen« müsse (MA 2.2, 60f.). In geänderter Reihenfolge, aber gleicher Absicht kündigt der Erzähler der *Lehrjahre* zu Beginn des zweiten Buchs an, dass er diese ohnehin absehbaren Folgen aussparen werde, um stattdessen »einige Jahre« zu »überspringen« und »nur so viel, als zum Zusammenhang der Geschichte nötig ist«, vorzutragen (MA 5, 75). Was also hier einleitend als Poetik der Fortsetzbarkeit bezeichnet wurde, wird bereits im Binnenraum der *Theatralischen Sendung* und der *Lehrjahre* poetologisch reflektiert: Wenn es gilt, Zäsuren zu setzen, Handlungsfäden abreißen zu lassen, neue einzufädeln und dabei doch einen übergeordneten Zusammenhang zu wahren, durch den der Eindruck einer ›natürlichen‹ Entwicklung als *continuatio* des Lebens evoziert werden kann, dann ist die Kunst des Fortsetzens als erzählerische Praxis gefragt.

Der Zäsur zwischen dem ersten und zweiten Buch entspricht auf symbolischer Ebene das Bild des »Abgrunds« (MA 5, 77), in das der Erzähler die Krisenerfahrung des Protagonisten wiederholt fasst. Wilhelm gebraucht wenig später ein ähnliches Bild, um seine Situation dem Jugendfreund Werner vor Augen zu stellen:

O mein Bruder, [...] sie [Mariane] war mir bei meinen heimlichen Anschlägen der Kloben, an den eine Strickleiter befestigt ist; gefährlich hoffend schwebt der Abenteurer in der Luft, das Eisen bricht, und er liegt zerschmettert am Fuße seiner Wünsche. Es ist auch nun für mich kein Trost, keine Hoffnung mehr! (MA 5, 84)

Träfe diese bemerkenswert idiosynkratische Vorstellung zu, bliebe für die Fortsetzung des Romans wenig Spielraum. Zu Wilhelms Unglück fehlte in der Tat nur noch die Resignation in den Handelsstand, zu der Vater Meister und Freund Werner ihn drängen. Jedoch wehrt der so eindrücklich vor Augen gestellte ›Fall‹ des Abenteurers den tragischen ›Fall‹ der ›verlorenen Liebe‹ gerade ab. Denn üblicherweise fallen Abenteurer nicht so tief, dass sie sich nicht davon erholen könnten. Ihr Unglück ist keine jener Katastrophen, von denen Wilhelm fasziniert ist,<sup>30</sup> sondern steht entweder zu Beginn oder inmitten des Handlungsverlaufs und lässt so erwarten, dass die Erzählung trotzdem weitergehen und gut enden werde. Das gilt neben der mittelalterlichen Aven-

---

30 »Wenn uns in der Schule die Weltgeschichte vorgetragen wurde, zeichnete ich mir sorgfältig aus, wo einer auf eine besondere Weise erstochen oder vergiftet wurde, und meine Einbildungskraft sah über Exposition und Verwicklung hinweg und eilte dem interessanten fünften Akte zu.« (MA 5, 30) Zum daraus resultierenden Problem der tragischen Selbstdeutung vgl. Schings: *Wilhelm Meisters schöne Amazone* (Anm. 22).

tiure auch für den griechischen Roman der Kaiserzeit, wo das Liebespaar anfangs getrennt und nach zahlreichen Abenteuern zuletzt wiedervereint wird,<sup>31</sup> sowie noch für den populären Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts, wo die Abenteuerhandlung häufig dazu dient, einen »anfänglichen Sturz [...] auszugleichen«.<sup>32</sup> Indem Wilhelm die für ihn lustvoll besetzte Idee vom Abenteuer in die Verbildlichung seiner Krise aufnimmt, zeichnet er sich im Imaginären seiner Bildersprache unbewusst den Ausweg vor, durch den das katastrophische Moment des Falls ebenso überwindbar scheint wie die biografische und zugleich narrative Kluft, die damit einhergeht.

Realiter beschreiten wird Wilhelm diesen Ausweg nach der Rückblende des Erzählers. »Wir finden ihn auf seinem Pferde« (MA 5, 85), heißt es da von Wilhelm – und weiter: »Er belebte die Welt, die vor ihm lag, mit allen Gestalten der Vergangenheit und jeder Schritt in die Zukunft war ihm voll Ahndung wichtiger Handlungen und merkwürdiger Begebenheiten.« (MA 5, 86) Wie der *Terminus technicus* der ›merkwürdigen Begebenheit‹ signalisiert, steht in dem offenen Horizont, der sich an dieser Stelle auftut, die Welt des Romans mit ihren Zufällen und Abenteuern, ihrem Handlungsreichtum und ihrer schemenhaften Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft. In sie tritt Wilhelm ein, sobald die ersten Stationen der Reise absolviert sind. Statt im Grimm'schen Sinne von »*continuare* [...] den Weg, die Reise, die Fahrt, den Zug fort[zu]setzen«, verlässt er die vom Vater vorgeschriebene Route, um »sich und seinem Pferde [...] einige Erholung zu verschaffen« (MA 5, 89). Er reitet aus dem Gebirge, dessen Vertikaltopik noch an den vorherigen Abgrund erinnert, auf ein »heiteres Landstädtchen« zu, das in einer »fruchtbaren Ebene« liegt (MA 5, 89). Damit »versetzt« Goethe, noch einmal mit dem ›Grimm‹ gesprochen, den Protagonisten und die Erzählweise seines Romans »an einen anderen Ort« (*transplantare*); einen Ort, der außerhalb der Einflussssphäre des bürgerlichen Elternhauses wie auch der daran geknüpften Erinnerungen liegt und der anderen Regeln des Erzählens folgt. So trifft

---

31 Vgl. Michael Bachtin: Chronotopos, übers. von Michael Dewey, Frankfurt a.M. 1986, S. 9–36. Dass Goethe diese Tradition (vermittelt über den Barockroman und Wieland) aufgreift, zeigen Felicitas Igel: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im Kontext des hohen Romans, Würzburg 2007; Cornelia Zumbusch: Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Roman (Wieland, Goethe, Stifter), in: Poetica 43 (2011), S. 267–299; sowie Thomas Borgstedt: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und das Heliodorische Romanschema, in: Christian Rivoletti, Stefan Seeber (Hrsg.): *Heliodorus redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2018, S. 217–229.

32 Volker Klotz: Abenteuer-Romane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 226.

Wilhelm zunächst auf Philine, die mit »nachlässig aufgelösten« Haaren an einem Gasthausfenster sitzt. Diese Begegnung wird als »artiges Abenteuer« bezeichnet (MA 5, 90). Daraufhin bewegt er sich ziellos, aber in raschem Tempo durch eine Szenerie der Wirtshäuser, Hinterzimmer und Marktplätze. Er gerät dabei ins Milieu des fahrenden Volks, für das die Bezeichnung ›Abenteurer‹ im 18. Jahrhundert gebräuchlich war<sup>33</sup> – in die »bunte Gesellschaft« (MA 5, 90) der herumziehenden Artisten und Wanderbühnen, der er auch das »wunderbare Kind« Mignon entreißt (MA 5, 96). Er lernt den Schelm Friedrich, den Lebemann Laertes und einen Seiltänzer namens Narciß kennen. Letzteren hindert er daran, die Erzählung seiner »Abenteuer« mit Name und Wohnsitz der betreffenden Damen zu unterfüttern (MA 5, 103). Zusammen mit Philine und Laertes führt Wilhelm das, was der Erzähler das »lustige Leben unsrer drei Abenteurer« nennt (MA 5, 106).

Auf diese Weise also wird aus der »Vorstellungsart« der Jugendzeit, wird aus »ritterschaftlicher« Liebe, Fallhöhe, Katastrophe und Schicksalsschlag das gattungsmäßig und sozial zwar ›niedere‹, aber an Erfahrungsgehalten reichere Panorama der Ebene, wo Vagabunden vorüberziehen, wo Seiltänzer spielend leicht über Abgründe gelangen, wo erotische Attraktion in der Schwebe tändelnder Koketterie verbleibt und wo in der Tat allerhand »manichfältige Veränderungen und Abenteuer« sowie »merkwürdige Begebenheiten« sich zu einer »Reihe von unerwarteten Vorfällen« addieren, ohne ein tragisches Schicksal zu ergeben. Über das »artige Abenteuer« mit Philine, die Max Kommerell einmal als »Geist des Abenteuers« bezeichnet hat,<sup>34</sup> finden Protagonist und Erzählung in eine dezidiert außerbürgerliche, mitunter pikaresk anmutende Welt, die nicht eigentlich eine Lösung der Krise, wohl aber eine heilsame Ablenkung und Linderung bietet.<sup>35</sup> Dazu gehört auch eine andere Form des Fortsetzens: Solange die »artigen Abenteuer« an der Seite Philines die Lust des Augenblicks verheißen, die sich selbst genügt, richtet sich die Erzählung nicht an kausaler Folgerichtigkeit aus, sondern macht die Lockerung der Verhältnisse mit, die das ›lose Mädchen‹ mit den »nachlässig aufgelösten« Haaren so virtuos beherrscht. Statt in Ellipsen und Analepsen zu erzählen, was für den »Zusammenhang der Geschichte nötig ist«, wie zu Beginn des

---

33 Vgl. Werner Welzig: Der Wandel des Abenteurtums, in: Helmut Heidenreich (Hrsg.): *Pikarische Welt. Schriften zum Europäischen Schelmenroman*, Darmstadt 1969, S. 438–454.

34 Max Kommerell: *Wilhelm Meister*, in: ders.: Essays, Notizen, Poetische Fragmente, aus dem Nachlass hrsg. von Inge Jens, Olten/Freiburg i.Br. 1969, S. 81–186, hier S. 100.

35 Das Narrativ der Heilung hat Hans-Jürgen Schings in den Mittelpunkt seiner Analysen gerückt. Schings: *Wilhelm Meisters schöne Amazone* (Anm. 22), S. 156 et passim.

zweiten Buches, schildert die Erzählinstanz nun eine lose Reihe schillernder Begebenheiten, die im Gegensatz zur Mariane-Handlung weder folgenschwer noch unheilschwanger sind – und so im Grunde beliebig fortsetzbar wirken. Es ist ein munterer Reigen spontaner Einfälle und Launen, welcher die seiltänzerische Leichtigkeit und Leichtlebigkeit der Schauspieler sowie das Lustprinzip, für das Philine steht, auf die Ebene der Narration transponiert. Wie die »sehr lustige Fahrt« (MA 5, 93f.) sinnfällig macht, bei der Philine das Geld buchstäblich zum Fenster hinauswirft und den Kutscher zur Eile antreibt, begreift Goethe das, was Gottsched am Abenteuer als Verschwendug »ohne Maß und Ziel« kritisiert, als eine Erzählökonomie der »Freigiebigkeit« (MA 5, 95) und Bindungsfreiheit, über die er die ansonsten vorherrschenden Prinzipien der Verschuldung<sup>36</sup> und der temporalen und zugleich kausalen Verschränkung<sup>37</sup> außer Kraft setzt, um stattdessen den Pulsschlag der erzählten Gegenwart zu erhöhen und diese so aus dem Schatten einer verfehlten Vergangenheit herauszulösen.

Dass die *Lehrjahre* darüber ins Fahrwasser einer schlechten Unendlichkeit im Sinne des Gottsched'schen »u.s.w.« gerieten, ist dennoch von vornherein ausgeschlossen. Zum einen fügen sich die kleinen Szenen mit Philine als Abenteuer *en miniature* ins idyllische Passepartout der ländlichen Gegend, wodurch sie sowohl in sich als auch topografisch gesehen klar begrenzt bleiben. Zum anderen findet der Protagonist darüber zwar in eine romanhafte Mannigfaltigkeit hinein, doch verliert er sich nicht in ihr: Im rückblickend so genannten »Abenteuer der steinernen Bank« (MA 5, 159) widersteht nicht nur ein honetter Bürgerssohn auf Abwegen der Verführungskunst Philines, er weist damit zugleich die Sphäre des Abenteuers, die ihn zu absorbieren scheint – der an Mignon exemplifizierte Topos lautet ›unter die Zigeuner fallen‹ –,<sup>38</sup> in ihre Schranken.<sup>39</sup> Was in den alten Romanen, die Wilhelm als

---

36 Vgl. Cornelia Zumbusch: »beschädigt und wiederhergestellt«, Kompensationslogik und Romanform in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 3–21.

37 Als narrative Ökonomie beschrieben von Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich/Berlin 2004, bes. S. 185.

38 Hans Richard Brittnacher: Unter die Zigeuner gefallen. Über ein Motiv der Abenteuerliteratur, in: Jutta Eming, Ralf Schlechtweg-Jahn (Hrsg.): Aventüre und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne, Göttingen 2017, S. 119–136.

39 Dies sei mit Blick auf eine These Frederick Amrines betont. Amrine sieht in den Büchern II–VI (!) eine »picaresque phase« der *Lehrjahre*. Diese bringt er – in meinen Augen zu forciert – gegen den Begriff des Bildungsromans in Anschlag. Frederick Amrine: Goethe and the Myth of the Bildungsroman. Rethinking the *Wilhelm Meister* Novels, Cambridge 2020, S. 24–52, hier S. 30.

Kind las, typischerweise den Auftakt zu endlos langen Ereignisketten bilden würde, unterliegt in den *Lehrjahren* einer für Goethes Denken charakteristischen Selbstbezüglichkeit und zugleich Selbstbeschränkung der Form.<sup>40</sup> Aus ihr erst geht die erste poetologische Funktion hervor, die Goethe dem Abenteuerschema abgewinnt: Es dient in den *Lehrjahren* dazu, auf verhältnismäßig engem Raum den Eindruck einer grenzenlosen Vielgestaltigkeit der Welt und zugleich einer potenziellen Unendlichkeit des Romans zu evozieren.

Diese Funktion lässt sich an der unterschiedlichen Tragweite der Zufallsbegegnungen ablesen, die im Laufe der Abenteuer zustande kommen: Während etwa die Figur des erotischen Abenteurers in Gestalt des Narciß nur einen kurzen Gastauftritt hat, überspannt die Kopplung Wilhelm-Mignon-Harfner als »wunderbare Familie« (MA 5, 185) fast den gesamten Roman. Was sich zwischen Philine und Wilhelm anzubahnen scheint, mündet hinter den Kulissen in die Liaison, die Friedrich und Philine als »lockeres Paar« eingehen (MA 5, 559). Von Laertes heißt es, dass er »einstweilen« so genannt werde, doch ein anderer Name fällt nie und die Figur verblasst zusehends. An Philine möchte Wilhelm später so wenig erinnert werden wie an das Pudermesser mit der Inschrift »gedenk mein«, das sie ihm bei der ersten Begegnung geschenkt hatte, wird es schließlich aber doch (MA 5, 93, 558).<sup>41</sup> So legt Goethe in den wenigen Kapiteln aus dem Mittelteil des zweiten Buches ein nahezu unerschöpfliches Reservoir für künftige Handlungsstränge und Rückbezüge an, das sich in seiner dezentrierten Pluralität klar von Wilhelms Fixierung auf Lieblingsbilder unterscheidet, wie sie im ersten Buch zutage tritt. Durch diesen mühelos wirkenden Balanceakt der Möglichkeiten, der die »große Leichtigkeit« belehnt, mit der der Seiltänzer von seinen Abenteuern erzählt, erweist sich das »Abenteuer der Welt«<sup>42</sup> letztlich als Abenteuer der möglichen Welt des modernen Romans. Während im höfischen Roman über »die sich in der Handlung reihenden [...] Ereignisse«, wie Mireille Schnyder formuliert, »alternative Welten« erschlossen werden, »die als Möglichkeitsräume den

---

40 Vgl. David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Jonas Maatsch (Hrsg.): Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, Berlin/Boston 2014, S. 17–43; ders.: Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form, in: Markus Klammer u.a. (Hrsg.): Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne, München 2019, S. 181–196.

41 »[...] auch Wilhelms Glück beruht genau beschen auf der Fähigkeit, sich der Vergangenheit durch Erinnerungsverweigerung zu entledigen.« Zumbusch: Was keine Geschichte ist (Anm. 22), S. 134.

42 Kommerell: *Wilhelm Meister* (Anm. 34), S. 104.

Hof herausfordern«,<sup>43</sup> erschließen sich die *Lehrjahre* über die in sich und in ihrer Reihung begrenzten Abenteuer des zweiten Buches gesellschaftliche, imaginäre und erzählerische Alternativen, aus denen ihr gattungspoetischer Möglichkeitshorizont als narratives Fortsetzungspotenzial hervorgeht.

### 3. Assekuranz und Abenteuer: Von den *Lehrjahren* zu den *Wanderjahren*

Auf die Umschriften, die das Abenteuer im weiteren Verlauf der *Lehrjahre* erfährt, sei hier nur summarisch verwiesen: Zunächst kommt durch die Ankunft des Ehepaars Melina das bereits zitierte »lustige Leben unserer drei Abenteurer« zum Erliegen. Neue Schuldverhältnisse entstehen, alte Erinnerungen kehren wieder. Wilhelms Versuch einer postalischen »Erzählung seiner Abenteuer« scheitert (MA 5, 109). »Sorgen [...], wegen des bevorstehenden Krieges auseinander gehen zu müssen« (MA 5, 110), bedrücken die Schauspieler, doch die Einladung auf das Grafenschloss befreit sie davon. Hier treten die politischen Hintergründe des Romans zutage: Neben den Querelen auf dem alten Flügel des Schlosses, unter denen dieser fast in Brand gerät, macht sich »die ungeheure Kluft der Geburt und des Standes« (MA 5, 175) auch im Rahmen des erotischen Abenteuers bemerkbar, das Wilhelm in den Bann der Gräfin zieht. Dieses läuft auf ein Intrigenspiel hinaus, bei dem Wilhelm dem Grafen versehentlich als dessen Doppelgänger begegnet, woraufhin er genötigt wird, »eine abenteuerliche Novelle nicht ohne Beklemmung« vorzulesen (MA 5, 189).<sup>44</sup> Das »Abenteuer« (MA 5, 194) mit der Gräfin selbst bricht ab, als diese Wilhelm am Ende des dritten Buchs unvermittelt fortschickt.<sup>45</sup> An dieser »Kluft«, die analog zum »Abgrund«, der sich zwischen dem ersten und zweiten Buch auftut, mit einer ebenso unerwarteten wie schmerhaften Trennung einhergeht, stellt sich auch das Problem der Fortsetzung erneut. Es wird als Problem des richtigen Wegs ausgewiesen,<sup>46</sup> das in einem übertragenen Sinn die Frage betrifft, wie es ange-

---

43 Schnyder: Aventiure (Anm. 21), S. 62.

44 Vgl. Inka Mülder-Bach: Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle* Goethes, in: Koppenfels, Mühlbacher (Hrsg.): Abenteuer (Anm. 21), S. 161–187, bes. S. 161–164.

45 Was der Erzähler an dieser Stelle in Anlehnung an Wilhelms Denkmuster als rätselhaftes Geschehen zwischen »Zufall« und »Schickung« in der Schwebe lässt (MA 5, 200), erweist sich letztlich, wie an anderen Stellen auch, als profane Fortschickung.

46 Zum Scheideweg-Motiv siehe zuletzt Peter Philipp Riedl: Am Scheideweg. Entscheidungsnarrative in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Martina Wagner-Egelhaaf, Bruno Quast, Helene Basu (Hrsg.): Mythen und Narrative des Entscheidens, Göttingen 2020,

sichts der ungelösten Konflikte zwischen Adel, Bürgertum und unbehaustem Prekariat weitergehen soll.<sup>47</sup> Im wörtlichen Sinn steht mit der Frage nach dem richtigen Weg indes die Reiseroute der Theatertruppe zur Debatte. Angesichts eines Gerüchts um herumstreifende Marodeure plädiert ein Teil der Truppe, die sich mittlerweile die Verfassung einer »kleinen Republik« gegeben hat (MA 5, 213), für einen »Umweg«, doch Wilhelm überredet sie, den direkten und »gefährlichen Weg« zu nehmen (MA 5, 218, 227). Man bewaffnet sich, lagert auf einer Lichtung und fühlt sich dabei der »reizenden Wirtschaft eines Zigeunerhaufens« ähnlich (MA 5, 220). Als ein Schuss fällt, wird aus dem ›lustigen Zigeunerleben‹ der blutige Ernst eines Überfalls. Wilhelm, der von den Marodeuren verwundet wurde, bleibt mit Mignon und Philine zurück, bis eine Gruppe Berittener – sie werden als »Ritter« und »schöne Amazone« bezeichnet – die »verunglückten Abenteurer« auffindet (MA 5, 224). Die Amazone, die Wilhelm später unter dem Namen Natalie wiederfinden wird, bedeckt den »Verwundeten und Unbekleideten« mit einem »Mannsüberrock« (MA 5, 224), während dieser von ihrer Erscheinung wie geblendet ist und zugleich vom Tun des Wundarztes beeinträchtigt in Ohnmacht fällt.

So wie Goethe die persönliche Entwicklung seines Protagonisten im Zusammenspiel mit unterschiedlichen Sozialordnungen gestaltet, die ihrerseits Krisen und Wandlungen unterliegen,<sup>48</sup> so überlagern sich im Falle der Abenteuer, die diese Entwicklung mit antreiben, also auch gesellschaftliche und biografische Brüche, wie die Sequenzierung von »kleiner Republik«, »gefährlicher Weg«, »Marodeurs«, »schöner Amazone« und »Mannsüberrock« deutlich macht: Als Abenteurer und Wortführer der kleinen Republik verunglückt Wilhelm, während er zugleich symbolisch zum Mann wird und sich ihm mit Natalie ein gangbarer Weg in die Sphäre des Adels auftut. Damit erreichen die *Lehrjahre* eine weitere Zäsur, an der Goethe das Erzählschema des Aben-

---

S. 171–187, bes. S. 176f. Die Wege, die sich in den *Lehrjahren* (und auch sonst) im Rahmen des Abenteuernarratifs auftun, entziehen sich allerdings einer binären Entscheidungslogik, insofern sie sich dem Protagonisten zufällig anbieten und unreflektiert betreten werden.

- 47 Die politische Bedeutung, die den kriminalisierten nomadischen Lebensformen im 18. Jahrhundert zukommt, ist kaum zu überschätzen. Vgl. Michel Foucault: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975, S. 85–113.
- 48 Die Figur des Wilhelm Meister entwickle sich, so haben es Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz auf den Punkt gebracht, »auf höchst problematische Weise zwischen der Vorstellung des abenteuernden ›Romanhelden‹ auf der einen, des bloßen ›Indikators‹ sozialer Verhältnisse auf der anderen Seite, an dem, wie an einem Lackmuspapier, die Säuren und Basen gesellschaftlicher Prozesse sichtbar werden« (FA 10, 918). Zum Verhältnis von Abenteuer und sozialer Ordnung siehe Oliver Grill, Philip Reich (Hrsg.): *Ordnungen des Außerordentlichen. Abenteuer – Raum – Gesellschaft*, Paderborn 2023.

teuers als solches verabschiedet<sup>49</sup> – und zwar dezidiert auch als Prinzip der Fortsetzung. So beschließt Wilhelm in der Folge des Überfalls »nicht etwa planlos ein schlenderndes Leben fort[zu]setzen, sondern zweckmäßige Schritte sollten künftig seine Bahn bezeichnen« (MA 5, 236). Diese Vorstellung einer geregelten Schrittfolge steht dem vorherigen Abenteuerweg, in dem sich *continuare* (»den Weg fortsetzen«) und *transplantare* (»an einen anderen Ort versetzen«) zum Zufallsparkours mischen, diametral entgegen. Das ungerichtete Schlendern oder, wie Gottsched sagen würde, das abenteuerliche in der Welt ›Herumschwärmen‹ soll einem zukunftsorientierten, zweckgebundenen Handeln weichen. Damit wäre die Hinwendung des Romans zum Paradigma der bürgerlichen Karriere akkurat vollzogen, würde diese neue Bahn letztlich nicht genauso diskontinuierlich verlaufen, Wilhelm weiterhin unerwartet an andere Orte bringen und so von einem planbaren Lebensweg einigermaßen weit entfernt bleiben.<sup>50</sup>

Klar ist aber, dass die *Lehrjahre* das Abenteuer mit dem Überfall verabschieden und in der Folge als Bestand der Vergangenheit kenntlich machen – sowohl in lebens- und sozialgeschichtlicher als auch in imaginations- und narrationsgeschichtlicher Hinsicht. Als ein solches Eingeschlossenes-Ausgeschlossenes ist das Abenteuer in kanonisierten Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts häufig anzutreffen,<sup>51</sup> und als solches kehrt es auch in den *Lehrjahren* im siebten und achten Buch wieder: Da sind zum einen die zahlreich eingelagerten Binnenerzählungen zu nennen, von denen die abenteuerlichen Vorgeschichten Mignons und des Harfners nur das prominenteste Beispiel ausmachen; schon Lothario hat bei Wilhelms Ankunft »ein kleines Abenteuer mit einer Dame« im Rücken (MA 5, 431). Zum anderen wird das Abenteuer noch einmal als Möglichkeitsprinzip aufgerufen und verworfen, als Wilhelm von Jarno in die Auswanderungspläne der Turmgesellschaft eingewieht wird:

Nach Amerika? versetzte Wilhelm lächelnd; ein solches Abenteuer hätte ich nicht von Ihnen erwartet, noch weniger daß Sie mich zum Gefährten aussehen würden.

---

49 Vgl. dazu Grill: Verunglückte Abenteurer (Anm. 19), S. 68–71.

50 Heinrich Bosse hat gezeigt, dass Goethe die Idee der Selbstbildung gegen jene einer zweck-rationalistischen Karriere setzt. Heinrich Bosse: Nach außen von innen. Selbstbildung in Goethes *Wilhelm-Meister*-Romanen, in: Metin Genç, Christof Hamann (Hrsg.): Institutionen der Pädagogik. Studien zur Kultur- und Mediengeschichte ihrer ästhetischen Formierungen, Würzburg 2016, S. 127–159.

51 Vgl. die Beiträge in Grill, Obermayr (Hrsg.): Abenteuer in der Moderne (Anm. 19); sowie Grill, Reich (Hrsg.): Ordnungen des Außerordentlichen (Anm. 48), Sektion 2.

Wenn Sie unsren Plan ganz kennen, versetze Jarno, so werden Sie ihm einen bessern Namen geben, und vielleicht für ihn eingenommen werden. [...]

[A]us unserm alten Turm soll eine Sozietät ausgehen, die sich in alle Teile der Welt ausbreiten, in die man aus jedem Teile der Welt eintreten kann. Wir assekurieren uns unter einander unsere Existenz, auf den einzigen Fall, daß eine Staatsrevolution den einen oder den andern von seinen Besitztümern völlig vertriebe. (MA 5, 564)

Dort also, wo der Roman um Antworten nicht auf eine individuelle Lebenskrise, sondern auf die gesamtgesellschaftliche Krisensituation des späten 18. Jahrhunderts ringt – und als solche hat Goethe die Französische Revolution zweifelsfrei erfahren –, wird das Abenteuer in aller Deutlichkeit als falsche Vorstellung abgewiesen. Und das muss es auch. Denn für die Überführung der alten und veralteten Sozialordnung, als welche sich die Turmgesellschaft zu begreifen gelernt hat, in einen modernen *État providence*<sup>52</sup> sind die überkommenen Deutungsmuster von Providenz und Kontingenz, denen Wilhelm nachhängt, ebenso unzureichend wie die an individuelle Agency und ereignishefte Kontingenz gebundenen Möglichkeitsspielräume des Abenteuers. Der weite, auf einem globalen Maßstab angesiedelte Horizont, den Jarno im Blick hat, eröffnet sich vom Kollektiv aus und soll im Kollektiv so beschritten werden, dass selbst der historische Ausnahmefall einer »Staatsrevolution« als kalkulierbares Risiko erscheint. Das maßgebliche Stichwort für diese einigermaßen kühne Hoffnung, sich in und als Gesellschaft gegen die Möglichkeit von Revolutionen versichern zu können, lautet entsprechend nicht »Abenteuer«, sondern »assekurieren«. Die Sorge dieser *cura*,<sup>53</sup> wie sie im Wortstamm von »assekurieren« steckt, gilt nicht etwa einem »zerschmetterten« oder »verunglückten« Abenteurer und seiner psychischen Regeneration. Sie ist auch nicht in einem losen Personenverband von Vagabunden angesiedelt. Vielmehr

---

52 Im Sinne von François Ewald: L'Etat providence, Paris 1986. Der Ausschluss des Abenteuers hat damit Anteil an jener übergeordneten »Modernisierungsproblematik«, die unter anderem Günter Saße als Signatur der *Wanderjahre* beschrieben hat. Saße: Auswandern in die Moderne (Anm. 15), S. 9 et passim. Vgl. außerdem Franziska Schößler: Goethes *Lehr- und Wanderjahre*. Eine Kulturgeschichte der Moderne, Tübingen 2002; sowie, mit Blick auf die Geschichte des Versicherungswesens, dies.: Goethes *Lehr- und Wanderjahre* aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Das Versicherungswesen als kulturelle Praxis, in: Ortrud Gutjahr, Manfred Engel, Wolfgang Braungart (Hrsg.): Zeitenwende. Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert, Bern 2003, S. 349–353, bes. S. 351f.

53 Zum Problemkomplex von Sorge, Vorsorge und Fürsorge vgl. Cornelia Zumbusch: Wilhelm Meisters Entwicklungskrankheit. Pädagogik der Vorsorge in Goethes Bildungsroman, in: Thomas Glaser, Bettine Menke (Hrsg.): Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität, Paderborn 2014, S. III–127; sowie Kirk Wetters: Who Cares About Society? »Sorge« and Reification in Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Colloquia Germanica 47/3 (2014), S. 243–262.

richtet sie sich am Erhalt der materiellen Existenz einer in ihren Grundfesten erschütterten Sozialordnung aus, die sich mittels sozioökonomischer Netzwerke, die im Ganzen stabil sind, in ihren Teilen aber flexibel agieren können, zu restituieren und zu reformieren sucht. Dieser Zielvorgabe entsprechend bedarf die Turmgesellschaft auch keiner ziellos herumschweifenden Abenteurer, sondern zuverlässiger Kuriere, die Botschaften und Erzählungen im richtigen Moment an den richtigen Ort tragen.

So wie mit den formalen Einschlüssen des ›alten‹ Abenteuers in novellistische Binnenräume ein Teil des Erzählprogramms von *Wilhelm Meisters Wanderjahre* aufscheint,<sup>54</sup> so deutet sich mit den modernen Techniken der Assekuranz – der globalen Verteilung und Vernetzung, der kollektiven Risikostreuung und Kompensation – zugleich jene neue Form des Romanerzählens an, die Goethe in den *Wanderjahren* erproben wird: dezentrale, rhizomatische und polyphone Strukturen gepaart mit einer endlosen, buchstäblich ins Kosmische ausgreifenden Zirkulation von Informationen, Objekten, Medien und Geschichten.<sup>55</sup> Wenn also das Abenteuer in den *Lehrjahren* für eine Fortsetzbarkeit des Romans steht, die individuelle Krisen im Wechselspiel von *continuare* und *transplantare* zur prekären Suggestion eines linearen Lebenswegs zu organisieren erlaubt, so steht die Assekuranz in den *Wanderjahren* für das nicht minder prekäre Projekt, die Fortsetzbarkeit des Romans als eine gesamtgesellschaftliche Kontinuität zu denken, die selbst über den Epochenbruch der Revolution und die Wasserscheide des Jahrhundertwechsels hinwegzuführen vermag. Dabei ist es gerade das Mittel der Lockerung, wo nicht Auflösung etablierter Zusammenhänge (narrativ wie sozial gesehen), das diese Kontinuität gewährleisten soll. Die nomadische Existenzform, die in den *Lehrjahren* mit dem Abenteuer assoziiert wurde, kehrt dabei zwar in

---

54 Vgl. Cornelia Zumbusch: Wunsch und Wunder. *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und die Geschichte des Abenteuers, in: Grill, Obermayr (Hrsg.): Abenteuer in der Moderne (Anm. 19), S. 75–90, hier S. 84–88.

55 Dazu wurde in der Forschung viel gesagt – seit längerem schon unter dem Schlagwort der Archivpoetik, in jüngerer Zeit auch unter dem des Aggregats. Vgl. Volker Neuhaus: Die Archivfiktion in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, in: Euphorion 62 (1968), S. 13–27; Ehrhard Bahr: The Novel as Archive. The Genesis, Reception, and Criticism of Goethe's *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Columbia 1998; Martin Bez: Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Aggregat, Archiv, Archivroman, Berlin/Boston 2013; Willer: Archivfiktionen und Archivtechniken (Anm. 14); Bernhard Fischer: Goethes ›Aggregat‹. *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829), in: Andererseits 7–8 (2018/19), S. 133–145; Rabea Kleymann: Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe, Paderborn 2021, S. 133–174. Vgl. außerdem Waltraud Maierhofer: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und der Roman des Nebeneinander, Bielefeld 1990.

Gestalt des (Aus-)Wanderns wieder. Jedoch scheint die Kontingenz des Abenteuers in dem gesetzmäßig verordneten Nomadentum Wilhelms und dem geordneten Aufbruch des Kollektivs nach Amerika, von dem die *Wanderjahre* erzählen, von vornherein ausgeschlossen beziehungsweise »assekuriert«. Was immer hier geschieht, soll weder Abenteuer heißen noch sein.

Dieser Gegensatz von Assekuranz und Abenteuer wird in den *Wanderjahren* strukturgebend: zunächst in Gestalt des Verhältnisses von Rahmenhandlung und Binnenerzählungen, darüber hinaus aber auch innerhalb der Rahmenhandlung selbst, und zwar interessanterweise im jeweiligen Schlusskapitel der beiden Romanfassungen. In der Fassung von 1821 überlässt Goethe es der Figur des Lenardo, in einem »letzten Kapitel« die »feierliche Trennungsstunde [...] mit einem traulichen Lebewohl zu besiegen« (MA 17, 237). Um den Auswandererbund in historische Zusammenhänge einzuordnen, betont Lenardo unter anderem, dass man das Wandern nicht nur mit einer »Masse tätiger Menschen« gemein habe, sondern hierin auch mit großen Feldherren und »unglücklich gefallenen Fürsten« »verbrüdet« sei (MA 17, 236). Allerdings befanden sich die Auswanderer in einer komfortableren Situation:

Da wir uns nun alles dieses einander vergegenwärtigt und aufgeklärt, so wird kein beschränkter Trübsinn, keine leidenschaftliche Dunkelheit über uns walten; die Zeit ist vorüber wo man abenteuerlich in die weite Welt rannte; durch die Bemühungen wissenschaftlicher, weislich beschreibender, künstlerisch nachbildender Weltumreiser sind wir überall bekannt genug, daß wir ohngefähr wissen was zu erwarten sei. (MA 17, 236)

Jedes Mitglied des Bundes, so fährt Lenardo fort, könne »versichert« sein, dass es sich, egal wo »Zufall« oder »Leidenschaften« es hinführen mögen, von »Unglücksfällen möglichst wieder hergestellt finden werde«. Dieser Versicherung dient auch das abschließende Lied Lenardos: »Wo wir uns der Sonne freuen«, heißt es da, »sind wir jede Sorge los. / Daß wir uns in ihr zerstreuen, / Darum ist die Welt so groß.« (MA 17, 238)

Ob nun dieser Verbrüderung mit der tätigen Masse einerseits und den gefallenen Fürsten andererseits der politische Stachel so gezogen ist, wie das den Zielvorgaben des Bundes nach der Fall sein müsste,<sup>56</sup> stehe dahin.

---

56 So läuft Lenardos Rede auf einen politischen Opportunismus und zugleich ökonomischen Utilitarismus hinaus, von dem aus gesehen es egal scheint, wer gerade wie regiert. Es zähle zu den »Pflichten« des Auswandererbundes, »alle Regierungsformen gleichfalls gelten zu lassen und, da sie sämtlich eine zweckmäßige Tätigkeit fordern und befördern, innerhalb einer jeden und, wie lange es auch sei, nach ihrem Willen und Wunsch zu bemühen.« (MA 17, 237).

Jedenfalls gilt das Abenteuer auch an dieser Stelle nicht mehr als richtige Antwort auf Trübsinn und Leidenschaft, Zufall und Unglücksfall – also auf jenen ›Abgrund‹, von dem die Fortsetzungen von Wilhelms Lebensweg ihren Ausgang nahmen. Als Topos für den Aufbruch in eine im Vergleich zum alten Europa zwar neue, aber bekannte Welt wird das Abenteuer vielmehr selbst jener alten Zeit zugerechnet, von der sich die Turmgesellschaft schon in den *Lehrjahren* zu verabschieden begann und deren Bestände die *Wanderjahre* noch einmal sichten. Das letzte Wort behält hierbei wiederum die Assekuranz, und zwar sowohl im Sinn der Risikostreuung als auch im wörtlichen Sinn von Sorglosigkeit: Man sei »jede Sorge los«, heißt es im Lied.

Es dürfte nicht zuletzt dieses Versprechen der Sorglosigkeit gewesen sein, das Goethe sich mit den *Wanderjahren* angesichts von Revolution, konterrevolutionärem Krieg, Napoleonischer Invasion und Befreiungskriegen als zeitgemäßes Pendant zur »großen Leichtigkeit« des Abenteuererzählens zu erschreiben suchte. Dass er jedoch Lenardos Lied in der Umarbeitung zur zweiten Fassung nicht als den Schlussstein, als der es ausgestellt wird (»besiegeln«), stehen ließ, zeugt indes von der besonderen Problematik des Assekurierens. So liegt das ›Los‹ der Sorglosigkeit darin, dass man sich ihrer stets aufs Neue versichern muss, um nicht *nolens volens* an den dunklen Ursprungspunkt der existentiellen Sorge zurückzukehren,<sup>57</sup> der den Versicherungstechnologien zugrunde liegt. Dies zeigt sich im letzten Kapitel der zweiten *Wanderjahre*-Fassung, in dem die Sorglosigkeit in der Tat einer Erneuerung bedarf: Dicht gedrängt erzählt Goethe hier von einem berittenen Jüngling, der mitsamt Pferd von der Bruchkante eines Feldes jählings einen Abhang »von bedeutender Höhe« hinunter in einen Fluss stürzt, wo er herausgefischt und von Wilhelm, der sich hier zum ersten Mal als »Wundarzt« bewährt, ins Leben zurückgeholt wird. Erst jetzt erkennt Wilhelm den wilden Reiter als seinen Sohn Felix. Auf dem »väterlichen Mantel hingestreckt« – womöglich derselbe, den Natalie einst Wilhelm gab –, röten sich Felix’ Wangen in der »gemäßigten Sonnenglut«, sodass er »schon völlig wieder hergestellt«

---

57 Mit Blick auf den Auftritt der personifizierten Sorge in der Mitternachts-Szene des *Faust II* spricht Kirk Wetters von einer Nachtseite beziehungsweise Dämonie der Sorge. Wetters: Who Cares About Society? (Anm. 53), S. 251f. Wetters bezieht sich dabei auf einen Heidegger-Kommentar Hans Blumenbergs: »Heidegger hat die Sorge zum Wesen des Daseins erklärt und darin den Schlüssel zur Zeitlichkeit als dem Horizont gefunden, in dem Dasein Sein versteht. Die Sorge erlaubt dem Dasein nicht, in seiner Gegenwart aufzugehen; sie kommt aus einem angespannten Verhältnis zur Zeit [...].« Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluss, Frankfurt a.M. 1987, S. 217. Unter Bezug zu Schopenhauer ähnlich bereits Vogl: Kalkül und Leidenschaft (Anm. 37), S. 331–337.

scheint und die »tätigen Männer«, die ihn aus dem Wasser zogen, sich »einer guten geglückten Handlung« und des »Lohns« erfreuen können, während Wilhelm ausruft: »Wirst Du doch immer aufs neue hervorgebracht, herrlich Ebenbild Gottes! [...] und wirst sogleich wieder beschädigt, verletzt, von innen oder von außen.« (MA 17, 686f.).

Worauf es bei dieser hochgradig verdichteten Passage im vorliegenden Kontext ankommt, ist zum einen der zum Teil wörtliche Bezug zu Lenardos Rede, die in dieser *Wanderjahre*-Fassung bereits einige Kapitel zurückliegt, und zum anderen die Wiederkehr der Konfiguration von Abgrund und Abenteuer, wie wir sie aus den *Lehrjahren* kennen. Wenn Felix nach seinem Sturz bald »völlig wieder hergestellt« scheint, so findet damit zunächst Lenardos Versicherung, dass man sich im Auswandererbund nach »Unglücksfällen möglichst wieder hergestellt finden werde«, ihre Bestätigung. Auch die Verse »Wo wir uns der Sonne freuen / Sind wir jede Sorge los« greift Goethe mit dem sich in der milden »Sonnenglut« belebenden Jüngling auf. Insofern reicht die zweite Fassung der *Wanderjahre* dem Prinzip der Assekuranz eine Probe aufs Exempel nach, an der es sich figurativ bewähren kann. Zugleich aber weist die von Wilhelm benannte Dynamik wiederholter Beschädigungen und Hervorbringungen auf jenen Rest an existentieller Gefährdung hin, der sich im Register der Assekuranz grundsätzlich nicht beheben lassen kann: Der lebensbedrohliche Fall des berittenen Jünglings und seine Rettung, bei der der Vater gerade zur rechten Zeit am rechten Ort ist, erweist sich als ein hochgradig kontingenter Einzelfall, demgegenüber Techniken der Vorsorge und Versicherung letztlich machtlos bleiben. So wenig sein Zustandekommen absehbar oder präventiv abwendbar ist, so wenig wäre der Verlust, der hier droht, materiell kompensierbar. Dieser Rest an persönlicher Gefährdung im Kollektiv treibt den Roman über sein eigenes Schlusslied von der Sorglosigkeit hinaus – und auf das scheinbar längst ausgeschlossene Möglichkeitsreservoir des Abenteuers zu. Es ist bemerkenswert genug: Am »schroffsten Rand« (MA 17, 686) des letzten handlungstragenden Kapitels formuliert Goethe eine Erzählsequenz, wie man sie auch in einem Roman James Fenimore Coopers finden könnte;<sup>58</sup> eine temporeiche, zum Teil im Präsens gehaltene Handlungs-

---

58 Dass Goethe sich im Jahr 1826 mit Cooper auseinandergesetzt hat, um sich für die *Wanderjahre* mit der Amerika-Thematik weiter vertraut zu machen, ist bekannt. Vgl. Henriette Herwig: Das ewig Männliche zieht uns hinab. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: Geschlechterdifferenz, sozialer Wandel, historische Anthropologie, Tübingen 1997, S. 192–195; Nicholas Saul: Goethe and Colonisation. The *Wanderjahre* and Cooper, in: Nicholas Boyle, John Guthrie (Hrsg.): Goethe and the English-Speaking World, Rochester 2001, S. 85–98.

folge mit Sturz und vermeintlicher Katastrophe, mit Zufallsbegegnung, Rettungstat, Heilung und Bemäntelung, in der letztlich natürlich weniger ein Cooper'sches Abenteuer als vielmehr Wilhelms Abenteuerweg, wie er in den *Lehrjahren* gestaltet wurde, zum prägnanten Ereignis verdichtet wiederkehrt.

Angesichts dieser Allianz von Assekuranz und Abenteuer, welche die Fortsetzbarkeit des erzählten Lebens über alle Abgründe und Umbrüche hinweg sichert und auch dort noch zu sichern vermag, wo der *Wanderjahre*-Roman sich seinem Ende nahe weiß, scheint es in der Tat angemessen, diesem Roman schließlich ein »(ist fortzusetzen.)« anzuhängen. Noch einmal richtet er sich damit an einem prinzipiell endlos weiten Möglichkeitshorizont aus, den man nicht eigentlich mehr erzählerisch beschreiten muss, um ihn vor Augen zu haben. Frei von Ironie ist diese Allianz allerdings nicht. Dafür liegen Assekuranz und Abenteuer schon hinsichtlich ihrer historischen Signatur und ihres unterschiedlichen Umgangs mit dem Zufall zu weit auseinander, wie Jarno und Lenardo jeweils betonen. Vielleicht also muss man sich an den Gedanken gewöhnen, dass auch das »(ist fortzusetzen.)«, so wie es aus den *Wilhelm Meister*-Romanen als Formel einer Poetik der Fortsetzbarkeit hervorgeht, selbst einer gewissen Ironie nicht entbehrt. Und wie könnte es im Jahr 1829 im Grunde auch anders sein? Dem Jahr, in dem der achtzigjährige Goethe, der wissen musste, dass er Amerika nie mit eigenen Augen sehen würde, die *Wanderjahre* seiner *Vollständigen Ausgabe letzter Hand* überantwortete? Ein Jahr nachdem Pustkuchen den mittlerweile fünften Band seiner belanglosen *Lehrjahre*-Parodie unter dem Titel *Wilhelm Meisters Wanderjahre* auf den Markt geworfen hatte? – Angesichts dieser Umstände steht das »(ist fortzusetzen.)« dem, was man romantische Ironie nennt, an abgründiger Tiefe und poetischer Reflexionskraft in nichts nach.



## Wiedervorlage eines Problems

### Zum Verhältnis von Kunst und sozialer Praxis in den *Lehr- und Wanderjahren*

Bereits vor dem Abschluss von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* hat Johann Wolfgang Goethe in einem Brief an Friedrich Schiller 1796 eine »Fortsetzung des Werks« erwogen.<sup>1</sup> Der Roman, den er dann 25 beziehungsweise 33 Jahre später in zwei Fassungen unter dem Titel *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entzagenden* veröffentlichte, lässt sich allerdings nicht mehr als Fortsetzung im herkömmlichen Sinne verstehen. Zwar taucht ein Großteil des Romanpersonals aus den *Lehrjahren* wieder auf, aber sowohl in seiner Form als auch in seinem Inhalt weist der Roman eine Komplexität auf, die das Schema des Seriellen sprengt. Die *Wanderjahre* schreiben die *Lehrjahre* weniger fort als um, indem sie zentrale Fragen, die die *Lehrjahre* verhandelt haben, noch einmal neu konstellieren und perspektivieren.

Im Zentrum dieser Wiedervorlage von Problemstellungen steht das Verhältnis von Kunst und sozialer Praxis, das in den *Lehrjahren* primär entlang der individuellen Bildungsgeschichte Wilhelm Meisters entfaltet wurde. Bekanntlich enden die *Lehrjahre* damit, dass Wilhelm dem Theater und dem für ihn damit verbundenen Anspruch auf vollumfängliche Entfaltung seiner Anlagen entsagt, um als Ehemann und Vater, den Forderungen eines modernen, sich zunehmend funktional ausdifferenzierenden Sozialgefüges entsprechend, eine nützliche Funktionsstelle innerhalb der Gesellschaft zu besetzen. Dieses an der Entwicklung des Individuums ausgerichtete ›Bildungsroman-Schema<sup>2</sup> tritt, darauf ist in der Forschung vielfach hingewiesen worden, in den *Wanderjahren* zugunsten von Fragen nach dem Kollektiv und der gesellschaftlichen Organisation in den Hintergrund, was eine umfassende Reorganisation des

---

1 Johann Wolfgang Goethe: Brief an Friedrich Schiller, 12. Juli 1796, in: ders., Friedrich Schiller: Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt, Stuttgart 2009, Bd. 1, S. 239.

2 Die Entwicklungsgeschichte der Gattungsbezeichnung ist ebenso komplex wie die Frage ihrer Gültigkeit umstritten. Festzuhalten bleibt, dass das Label gerade auch durch die nachhaltige Kritik an ihm zu einem festen Bestandteil der Romantheorie der Moderne geworden ist.

Romangefüges zur Folge hat.<sup>3</sup> Während die *Lehrjahre* das Diskursgeflecht aus Pädagogik, Ökonomie, Regierungs- und Steuerungswissen, das die Zeit um 1800 prägt, entlang der Bildungsgeschichte Wilhelms entfalten und die Institution des Turms diese ›zufällige Entwicklung‹ während des gesamten Romanverlaufs mehr oder weniger im Verborgenen lenkt, dreht sich in den *Wanderjahren* das Verhältnis von Bildungs- und Institutionenroman weitgehend um.<sup>4</sup> In den *Lehrjahren* hatte die Turmgesellschaft als zentrale Institution gewirkt, in der individuelle Differenzen, wie etwa die unterschiedlichen Bildungskonzepte des Abbé und Nataliens, in einer organisatorischen Einheit

---

3 Stellvertretend für eine ganze Reihe von Untersuchungen seien genannt: Anneliese Klingenbergs: Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden*. Quellen und Komposition, Berlin/Weimar 1972; Stefan Blessin: Die Romane Goethes, Königstein/Ts. 1979; Wilhelm Voßkamp: Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: ders. (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Frankfurt a.M. 1985, Bd. 3, S. 227–249; Thomas Degering: Das Elend der Entzagung. Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Bonn 1982. Im Kontext einer diskursgeschichtlichen Analyse vgl. Franziska Schößler: Goethes *Lehr- und Wanderjahre*. Eine Kulturgeschichte der Moderne, Tübingen/Basel 2002; für den Paradigmenwechsel im Bereich der Erziehung Nicolas Pethes: Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2007, S. 298–322.

4 Die Unterscheidung von Bildungs- und Institutionenroman stammt von Rüdiger Campe, der in einer Reihe von Analysen zum Roman des frühen 19. Jahrhunderts untersucht hat, wie das sich um 1800 formierende Schema des Bildungsromans sich um 1900 in Richtung des Institutionenromans zu verschieben beginnt. Etwas schematisch lässt sich sagen, dass die Differenz darin besteht, dass sich der Bildungsroman primär entlang des in ihm sich entwickelnden Lebens formt, während der Institutionenroman die Institutionen als Orte der Formung dieses Lebens fokussiert, wobei beide Modelle vielfältig ineinandergreifen. Für dieses Ineinandergreifen verweist Campe seinerseits bereits auf die Funktion des Turms in den *Lehrjahren*. Vgl. Rüdiger Campe: Robert Walsers Institutionenroman *Jakob von Gunten*, in: Rudolf Behrens, Jörn Steigerwald (Hrsg.): Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne, Würzburg 2002, S. 235–250, hier S. 237. Dass dieses Schema auch für das Verhältnis zwischen den *Lehr-* und den *Wanderjahren* produktiv gemacht werden kann, hat Eva Geulen gezeigt und argumentiert, dass die *Wanderjahre* »als Roman der Projekte und Gründungen selbst ein Institutionenroman zu sein scheinen«, wobei die Pädagogische Provinz als »Mittelpunkt« des Romans das Verhältnis von Institutionenroman und Bildungsroman im Bilderzyklus im Inneren der Heiligtümer eigens thematisiere. Eva Geulen: Betriebsgeheimnisse der »Pädagogischen Provinz« in Goethes *Wanderjahren*, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), S. 33–50, hier S. 43. Der »im Bildungsroman sozialisierte Wilhelm« wiederum »ragt so fremd in die Provinzwelt wie Mignon in diejenige der *Lehrjahre*.« (Ebd., S. 49) Die folgenden Auslegungen gehen hier noch einen Schritt weiter, indem sie Wilhelms Wanderschaft nicht mehr als »Bildungsreise« verstehen (ebd., S. 43), sondern als Teil einer komplexen Vernetzungsstrategie und Informationsübertragung zwischen den einzelnen Institutionen, die das Moment des Bildungsromans gegenüber dem Institutionenroman noch weiter in den Hintergrund treten lässt.

zusammengefasst werden konnten;<sup>5</sup> in den *Wanderjahren* differenziert sich die Institution in unterschiedliche ›Bezirke‹ aus. Die von Montan, ehemals Jarno, bereits im ersten Kapitel ausgerufene neue Generalmaxime der Spezialisierung, die jetzt an die Stelle des alten, von Wilhelm vertretenen Bildungs-ideals der *perfectibilité* treten soll – »Mache ein Organ aus dir und erwarte, was für eine Stelle dir die Menschheit im allgemeinen Leben wohlmeinend zugestehen werde« (FA 10, 295) –, betrifft so zuallererst die institutionelle Organisation der Diskurse selbst.

Am deutlichsten zeigt sich dies in der vom Abbé ausgegebenen Parole ›Bilden und Tun‹ (FA 10, 514), die sich im Roman in der Bildungsinstitution der Pädagogischen Provinz auf der einen und den Siedlungsprojekten der Auswanderer und Lenardos auf der anderen Seite manifestiert. Aber auch die Sphäre des Oheims wird als abgeschlossener Bezirk eines gesellschaftlichen und ökonomischen Ordnungsexperiments markiert.<sup>6</sup> Auf diese Weise wird nicht nur das zeitliche Entwicklungsschema des Bildungsromans durch räumliche Strukturen ersetzt, auch die Idee individueller Bildung wird nicht mehr konsequent weiterverfolgt. So übergibt Wilhelm seinen väterlichen Erziehungsauftrag für mehrere Jahre an die Pädagogische Provinz, und die eigene Wanderschaft bleibt für seinen Entwicklungsgang eigentlich folgenlos.<sup>7</sup> Im Zentrum der Mobilität steht statt der Formung des Individuums nun die

---

5 Vgl. zu den Differenzen zwischen den verschiedenen Erziehungskonzepten innerhalb des Turms, insbesondere zwischen dem Abbé und Natalie, Cornelia Zumbusch: Wilhelm Meisters Entwicklungskrankheit. Pädagogik der Vorsorge in Goethes Bildungsroman, in: Bettine Menke, Thomas Glaser (Hrsg.): Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität, Paderborn 2014, S. 111–127.

6 Dass der Roman, anders als die *Lehrjahre*, nicht mehr primär einer zeitlichen, sondern einer räumlichen Struktur folgt und sich in eine Reihe von »Bezirken« (Voßkamp), »Sphären« (Geulen) oder »Territorien« (Lottmann) aufteilen lässt, die jeweils unterschiedliche Diskursfelder abdecken, ist bereits vielfach unterstrichen worden. Vgl. etwa Voßkamp: Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen (Anm. 3), S. 237; Geulen: Betriebsgeheimnisse der »Pädagogischen Provinz« (Anm. 4), S. 39; Schößler: Goethes *Lehr- und Wanderjahre* (Anm. 3), S. 218f.; und André Lottmann: Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen und in der Geschichte der Politischen Ökonomie, Würzburg 2011.

7 Die einzige Ausnahme bildet hier das zentrale Moment der Berufswahl, die bereits in den *Lehrjahren* im Motiv des ›Wundbestecks‹ vorbereitet wurde und in den *Wanderjahren* ausgearbeitet wird. Doch selbst diese Wahl ist nicht das Ergebnis eines Bildungsgangs, sondern wird von Wilhelm, folgt man dem Redaktor, schon relativ früh im Roman getroffen, sie darf »an dieser Stelle dem Leser« jedoch »noch nicht vertraut[t]« werden. Der Redaktor verrät jedoch bereits, »daß Wilhelm bekannte: wie er schon längst geneigt sei einem gewissen besondern Geschäft einer ganz eigentlich nützlichen Kunst sich zu widmen« (FA 10, 299). Auch Felix, darauf ist in der Forschung vielfach hingewiesen worden, bleibt von den Bildungsbemühungen der Pädagogischen Provinz auffallend unberührt.

Organisation des erhöhten Informations- und Kommunikationsflusses zwischen den einzelnen Institutionen, die sich aus der gestiegenen Komplexität infolge ihrer Ausdifferenzierung ergibt.<sup>8</sup> Wandern dient nicht mehr dem Erleben des Einzelnen, sondern ist Teil einer komplexen multimedialen Vernetzungsstrategie. Wurden in den *Lehrjahren* noch alle aus der Beobachtung der individuellen Lebenswege gewonnenen Daten und Informationen im Turm gesammelt, dokumentiert und archiviert, gilt es nun das Wissen der einzelnen Institutionen produktiv miteinander zu vernetzen und seine Zirkulation sicherzustellen. Entsprechend stehen Notations-, Archivierungs- und mediale Vermittlungstechniken im Vordergrund. Wilhelm dient mehrfach als Bote, es werden unzählige Briefe und Briefkopien gewechselt, in denen Erlebtes komprimiert wird. Im Bezirk des Oheims konstituiert sich der Nahverband der Familie fast gänzlich durch Fernkommunikation, und der Auswandererbund kommuniziert über »Täfelchen« mit Pfeilen, durch die Informationen über die Mobilität der einzelnen Mitglieder übermittelt und Knotenpunkte im beweglichen Netzwerk der Institutionen markiert werden.<sup>9</sup> Tagebücher, wie das von Lenardo, und Protokoll-Mitschriften von Gesprächen, wie Angela im Bezirk Makariens oder Friedrich für den Auswanderbund sie vornehmen, werden unterschiedlichen Leser:innen zur Verfügung gestellt.<sup>10</sup>

8 Vgl. zur zentralen Rolle der Kommunikation und der Informationsübertragung im Roman auch Schößler: Goethes *Lehr- und Wanderjahre* (Anm. 3), S. 199f.; sowie zur Rolle von Wilhelms Wanderbewegungen für die Struktur des Romans Cornelia Zumbusch: ›beschädigt und wiederhergestellt‹. Kompensationslogik und Romanform in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 3–21, hier S. 11.

9 So spricht etwa der Abbé in einem Brief an Wilhelm von einem »Täfelchen«, das er dem Brief beilegt, »woraus sie den beweglichen Mittelpunkt unserer Kommunikationen erkennen werden.« (FA 10, 515).

10 Es sei am Rande angemerkt, dass bereits die erste Begegnung Wilhelms mit Makarie auf die Parallelen zwischen Makarie und dem Turm verweist. Wie in der Initiationsszene im Turm, in der sich Wilhelm hinter einem Vorhang über einem Tisch mit grünem Teppich die Bühne auftut, auf der die Emissäre noch einmal erscheinen (FA 9, 872), sieht er auch Makarie erstmals, als ein »grüner Vorhang« aufgezogen wird. Allerdings werden von Makarie keine Lebensläufe mehr gesammelt, sondern »augenblickliche Gespräche« für die Nachwelt festgehalten, aus denen beim Wiederlesen »tausend Einzelheiten hervorspringen, eben als wenn eine Masse Quecksilber fällt und sich nach allen Seiten hin in die vielfachsten unzähligen Kückelchen zerteilt« (FA 10, 387f.). An dieser Distribution beteiligt sich auch Wilhelm, wenn er sogleich beginnt, von den am Vortag angefertigten Manuskripten »Abschriften« zu nehmen (FA 10, 389). Mit Blick auf die Organisation der Datengewinnung und des Datenflusses, die den ganzen Roman durchzieht, wäre zu untersuchen, in welchem Verhältnis die von Volker Neuhaus und Ehrhard Bahr so überzeugend entwickelte Charakteristik des Romans als ›Archivfiktion‹ zu dieser Dimension der institutionellen Vernetzung steht, oder anders gefragt, wie sich der Archivroman zum Institutionenroman verhält, in dem

Inhaltlich zusammengehalten werden die unterschiedlichen Institutionen der *Wanderjahre* durch die Maxime allgemeiner Verwertbarkeit und Nützlichkeit, die eine Art Minimalkonsens für die Organisation aller im Roman durchgespielten Gesellschaftsexperimente bildet. Was immer die einzelnen Institutionen planen und tun, ob ihr primäres Ziel ein pädagogisches, ein ökonomisches oder ein regierungstechnisches ist, es muss ein gesellschaftlicher Nutzen in diesem Planen und Handeln erkennbar sein. Entlang dieses klaren Bekenntnisses zur instrumentellen Vernunft als Leitidee, und hierin liegt das entscheidende Moment der »Verzahnungen« zwischen den *Lehr-* und den *Wanderjahren*,<sup>11</sup> entfaltet der Roman die diskursive Komplexität moderner Gesellschaftsorganisationen.

## 1. Vom Potenzial zum Handeln

In seinem Brief an Goethe vom 8. Juli 1796 fasst Schiller das Verhältnis von Kunst und sozialer Praxis in den *Lehrjahren* treffend im Paradigma von Potenzialität und Aktivität, wenn er das »Ziel, bey welchem Wilhelm nach einer langen Reyhe von Verirrungen endlich anlagt«, wie folgt beschreibt:

»[E]r tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabey einzubüßen.« [...] Daß er nun, unter der schönen und heitern Führung der Natur (durch Felix) von dem idealischen zum reelen, von einem vagen Streben zum Handeln und zur Erkenntniß des wirklichen übergeht, ohne doch dasjenige dabey einzubüßen, was in jenem ersten strebenden Zustand reales war, daß er Bestimmtheit erlangt, ohne die schöne Bestimmbarkeit zu verlieren [...] dieses nenne ich die Crise seines Lebens, das Ende seiner Lehrjah-

---

Moment, in dem sich die Institutionen ihrerseits ausdifferenzieren. Vgl. Volker Neuhaus: Die Archivfiktion in *Wilhelm Meister Wanderjahren*, in: Euphorion 62 (1968), S. 13–27; Ehrhard Bahr: The Novel as Archive. The Genesis, Reception, and Criticism of Goethe's *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Columbia, SC 1998; Martin Bez: Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Aggregat, Archiv, Archivroman, Berlin/Boston 2013; sowie zusammenfassend Ehrhard Bahr: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden*, in: Bernd Witte u.a. (Hrsg.): Goethe-Handbuch, Bd. 3: Prosaschriften, Stuttgart/Weimar 2004, S. 186–231. Dass für eine Untersuchung der Romanform zudem Goethes parallel zu den *Wanderjahren* entstandenen Hefte *Zur Morphologie* und deren Verhandlung der Reihenbildung mit in den Blick zu nehmen wären, wurde bereits gezeigt von Safia Azzouni: Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und die Hefte *Zur Morphologie*, Köln 2005.

11 Goethe: Brief an Schiller, 12. Juli 1796, in: ders., Schiller: Der Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 1, S. 239.

re, und dazu scheinen sich mir alle Anstalten in dem Werk auf das vollkommenste zu vereinigen.<sup>12</sup>

Aus dieser Perspektive ist Wilhelms Theaterbegeisterung kein Irrweg, sondern ein notwendiger Umweg. Das Theater ist ein Ausbildungsschritt, der es Wilhelm erlaubt hat, seine Potenziale zu entfalten, die am Ende des Romans in die konkrete Aktivität gesellschaftlichen Handelns überführt werden. Wilhelm erlangt im Theater, was Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* als »ästhetischen Zustand« deklariert hat: eine »unbegrenzte Bestimbarkeit«,<sup>13</sup> in der sich die Fülle des Möglichen sammelt und der Mensch gleichsam auf »Null« gestellt wird;<sup>14</sup> allerdings nicht als Endziel, sondern um im nächsten Schritt in die Aktion überzugehen, »weil unmittelbar aus diesem Zustand etwas Positives erfolgen soll.«<sup>15</sup> Die Absage an das Theater und die Hinwendung zum Turm ist ein individueller Transformationsprozess, in dem das ästhetische Potenzial in gesellschaftliche Praxis überführt wird, um auf diese Weise die Potenzialität in ihrer Fülle abzuschöpfen und gesellschaftlich zu kanalisieren.

Allerdings zeigt sich in den *Lehrjahren* auch die Gefahr, die einer Dichtung inhärent ist, die auf die Fülle des Möglichen setzt. Denn bei allem Bemühen, das durch die Kunst zugänglich gemachte Potenzial gesellschaftlich nutzbar zu machen, bleibt ein unkontrollierbarer Rest, ein Überschuss, der sich der Überführung in nützliche Aktualisierung widersetzt. Man könnte hier vom Paradox einer ›aktiven Potenzialität‹ sprechen, einer Potenzialität, die als Potenzialität wirksam wird und das Projekt ordnungspolitischer Abschöpfung und Dienstbarmachung des Möglichen dauerhaft gefährdet. Diese Sprengkraft äußert sich in den *Lehrjahren* in den Figuren Mignons und des Harfners, die dann auch folgerichtig keinen Platz mehr in der neuen Gesellschaftsformation finden und aus dem modernen ›Sozialisationsspiel‹ Roman herausgenommen werden müssen.<sup>16</sup> Zu deutlich sind sie durch den tragischen Schuldzusammenhang ihrer inzestuösen Verwandtschaft mit der mythischen Schicksalssemantik der antiken Tragödie verstrickt, zu eindeutig entzieht sich

---

12 Schiller: Brief an Goethe, 8. Juli 1796, ebd., S. 226f.

13 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), in: ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Stuttgart 1980, Bd. 5, S. 633 (20. Brief).

14 Ebd., S. 635 (21. Brief).

15 Ebd., S. 633 (20. Brief).

16 Vgl. Friedrich A. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: ders., Gerhard Kaiser: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978, S. 13–124.

ihrer Poesie jeglicher Verwertbarkeit. Während sich im Selbstmord des Harfners auch das Scheitern der an ihm vollzogenen Arbeitstherapie manifestiert, wird Mignon nach ihrem Tod in ein klassisches Kunstwerk überführt. Nachdem es den Ärzten nicht gelungen ist, sie »ins Leben zurück zu rufen« (FA 9, 924), wird sie in den Exequien mithilfe der Medizin einbalsamiert und zu einer Statue gemacht, von der es heißt: »das schöne Gebild der Vergangenheit, hier im Marmor ruht es unverzehrt.« (FA 9, 959)<sup>17</sup>

Die *Wanderjahre*, so die hier verfolgte These, greifen das Verhältnis von Kunst und sozialer Praxis wieder auf, indem sie sich noch einmal diesem ›Rest‹ zuwenden und erneut nach der möglichen Verwertbarkeit ebenjener bislang ungenutzten künstlerischen Ausdrucksformen fragen, die in den *Lehrjahren* durch Mignon und den Harfer verkörpert wurden und sich nicht zuletzt durch ihre Asemantik und ihre Nähe zum expressiven unmittelbaren körperlichen Ausdruck den diskursiven Praktiken des Turms entzogen haben. Dies geschieht im Roman primär in der Pädagogischen Provinz, deren Erziehungsarbeit die in den *Lehrjahren* mit Mignon verbundenen Praktiken der Gestik, der Kleiderwahl, der Musik und des Tanzes von ihrer Individualität absondert und in das gemeinschaftsbildende Disziplinarmodell der Provinz einspeist.

## 2. Mignon in der Pädagogischen Provinz

Wilhelm und Felix betreten die Pädagogische Provinz, die in beiden Fassungen der *Wanderjahre* fast unverändert beschrieben wird, am Beginn des zweiten Buches. Der Roman widmet der Erziehungsanstalt zunächst zwei Kapitel. Sechs Kapitel und einige Jahre später »tritt« das Lesepublikum noch einmal gemeinsam mit Wilhelm »in die pädagogische Provinz hinein« (FA

---

17 Auf die notwendige Eliminierung Mignons und des Harfners als Figurationen der ›Naturpoesie‹ haben bekanntlich bereits die Frühromantiker hingewiesen. Die Literaturwissenschaft hat diese Diagnose in unterschiedlicher Perspektivierung seit folgender Studie aufgegriffen: Karl Schlechta: Goethes Wilhelm Meister, Frankfurt a.M. 1953. Vgl. etwa im Anschluss an Schlechta Hannelore Schlaffer: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos, Stuttgart 1980; und zur Rolle des Harfners im Kontext moderner Medizin und Diätik Schößler: Goethes Lehr- und Wanderjahre (Anm. 3). Als Immunitätsästhetik im Sinne der Klassik liest Cornelia Zumbusch die Bemühungen des Turms, Mignon und dem Harfner als »pathologische Ausprägungen des Tragischen« aus dem Spiel zu nehmen und in Kunst zu überführen. Cornelia Zumbusch: Die Immunität der Klassik, Berlin 2011, S. 288–299, hier S. 290.

10, 516),<sup>18</sup> um Felix aus ihr abzuholen. Die Topographie der Anstalt bleibt dabei ebenso vage wie ihr Programm. Der erste »Eintritt« erfolgt zunächst in eine weitgehend agrarisch geprägte Landschaft, durch die hindurch Wilhelm einige Zeit später zum »Tor eines mit hohen Mauern umgebenen Talwaldes« geführt wird (FA 10, 414, 419). In diesem stößt er auf eine Siedlung, unter deren Gebäuden sich »eine runde oder vielmehr achteckige« Gemäldehalle befindet, die Wilhelm durchläuft, ohne Zugang zum Innersten des »Heiligtums« zu erhalten (FA 10, 424, 430). Während Wilhelm in der Initiationsszene im Turm in den *Lehrjahren* auf seine eigene Lebensgeschichte trifft und der Roman an dieser Stelle gewissermaßen zu sich selbst kommt, bleibt das Zentrum der Pädagogischen Provinz unzugänglich und in seiner mythologischen Aufladung letztlich abstrakt und rätselhaft.

Diese merkwürdige Mischung aus konkreter und mystischer Topographie korrespondiert mit einer ebenso rigiden wie geheimnisvoll anmutenden Organisationsstruktur – die Provinz weist klare Hierarchien auf. Zöglinge werden von Aufsehern mit Pfeifen dirigiert, die Aufseher geleiten Wilhelm zu den sogenannten »Dreien«, die den »Heiligtümern vorstehen« und von denen es ihrerseits heißt, »sie zusammen stellen den Obern vor«, obwohl dieser selbst sich »nicht erreichen ließ.« (FA 10, 419) Analog zu dieser Mischung aus Kontrollinstanzen und Priestertum präsentiert sich auch das pädagogische Programm als ein Konglomerat aus Disziplinartechniken und Überwachungsprozeduren auf der einen und religiös-archaisch anmutenden Ritualen auf der anderen Seite. Dies gilt auch für die Ehrfurcht, die als »wahre Religion«

---

18 Die merkwürdige Betonung des »Eintritts« sowie der »Grenze der Provinz« (FA 10, 414) steht in auffälligem Gegensatz zur Beschreibung der Landschaftstopographie. Denn es erfolgt gerade kein expliziter Grenzübergang, der Bezirk wird nicht eigens als markiert ausgewiesen, beschrieben wird vielmehr jeweils die Landschaft, von der anzunehmen ist, dass sie sich in ähnlicher Weise bereits jenseits der »Grenze« erstreckt. Die Beschreibung verstärkt den Eindruck, dass mit der Pädagogischen Provinz nicht nur ein geographisch umrissener Raum innerhalb des Romans betreten, sondern auch eine Schwelle in Richtung Raum-Utopie oder -Dystopie überschritten wird. Dennoch ist Eva Geulen recht zu geben, wenn sie festhält, dass weder die gut erforschten realgeschichtlichen Hintergründe noch das Konzept der sozialen Raum-Utopie die Rolle der Provinz im Roman adäquat zu erfassen vermögen, da diese nicht zuletzt in ihrer poetologischen Funktion liege. Vgl. Geulen: Betriebsgeheimnisse der »Pädagogischen Provinz« (Anm. 4), S. 39. Zur Charakteristik der Pädagogischen Provinz als Sozialutopie vgl. Voßkamp: Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen (Anm. 3); zu den realgeschichtlichen Hintergründen noch immer grundlegend Klingenberg: Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden* (Anm. 3).

den geheimnisvollen Kern des Erziehungskonzepts bildet und deren mögliche Bedeutung die Forschung seit jeher beschäftigt hat (FA 10, 423).<sup>19</sup>

Während die Inhalte der Lehre im Roman weitgehend diffus bleiben, erläutern die Akteure der Pädagogischen Provinz Wilhelm die unterschiedlichen Praktiken, mit denen die Erziehungsziele den Zöglingen implementiert werden sollen, umso konkreter. Denn nicht die Glaubenssätze selbst stehen im Zentrum des Bildungsprogramms, vielmehr geht es hier um eine Einübung von Praktiken, die die Zöglinge nach der Maxime allgemeiner Nützlichkeit auf ein Leben in den unterschiedlichen Siedlungsprojekten in Amerika und Europa vorbereiten sollen. Getreu der Trennung von ›Bilden und Tun‹ obliegt es der Pädagogischen Provinz, nützliche Bürger für das künftige Gemeinwesen zu produzieren. So erklärt der Abbé mit Blick auf die Siedlungspläne: »Im ganzen wird zu jener pädagogischen Anstalt uns eine dauernde Verbindung höchst nützlich und nötig werden. Wir müssen tun, dürfen ans Bilden nicht denken; aber Gebildete heranzuziehen ist unsere höchste Pflicht.« (FA 10, 514)<sup>20</sup>

Gesichert wird der Erfolg dieses Grenzverkehrs zwischen Pädagogik und Gesellschaftsorganisation, indem die Provinz die vom Auswandererbund geforderte Arbeitsteilung ebenso einübt wie die für das neue Gemeinwesen vorgesehenen Regierungstechniken für deren erfolgreiche Implementierung. Auf diese Weise erhält Wilhelm bei seinem zweiten Besuch anlässlich des »großen Fest[es]« Einblicke in die vielfältigen ›Bezirke‹ der Provinz (FA 10, 433). Darüber hinaus erkennt er den Zusammenhang von Topographie und Erziehungskonzept, sind die einzelnen Gegenden doch durchweg nach dem Prinzip der Sonderung organisiert, das in Korrespondenz mit den Erfordernissen einer modernen, arbeitsteiligen Gesellschaft den Bildungsweg der Zöglinge bestimmt.<sup>21</sup> Damit tritt an die Stelle der allseitigen Ausbildung nun die Spezialisierung des Einzelnen, die Jarno bereits am Beginn des Romans gefor-

---

19 Vgl. hierzu etwa Friedrich Ohly: Goethes Ehrfurchten – ein ordo caritatis, in: *Euphorion* 55 (1961), S. 113–145; und Karl Thieme: Zu Goethes Ehrfurchten, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 8 (1983), S. 88–96.

20 Die Verbindung zur Pädagogischen Provinz ist aber nicht auf das Auswanderungsprojekt beschränkt, auch der ›alte Freund‹ Lenardos, durch den Wilhelm in Kontakt mit der Provinz kommt, berichtet, dass er »durch die Sorgfalt unserer pädagogischen Freunde, einen tüchtigen jungen Mann erworben« habe, der die Anlagen mitbringe, den überlieferten Besitz des Alten zu bewahren (FA 10, 411).

21 Zur Rolle des Sonders als pädagogisches und poetologisches Verfahren vgl. auch Geulen: Betriebsgeheimnisse der ›Pädagogischen Provinz‹ (Anm. 4).

dert hat.<sup>22</sup> Um diese zu perfektionieren, werden zunächst alle Disziplinen strikt voneinander getrennt, um erst auf dem höchstmöglichen Bildungsgrad die einzelnen Spezialisten zu einem funktionierenden Ganzen zusammenzufügen. Organisiert ist die Provinz dabei in Form eines »Miniatur-Staats« mit »protostaatliche[m] Polizeicharakter«.<sup>23</sup> Ähnlich wie die geplanten Steuerungs- und Kontrollpraktiken der Siedlergemeinschaft eine große Nähe zu den von Michel Foucault für das 19. Jahrhundert identifizierten Disziplinartechniken aufweisen – dies gilt insbesondere für die Strategien der Zeiteinteilung und der Parzellierung von Raum sowie für die Observationstechniken der Polizei –,<sup>24</sup> lässt sich zeigen, dass die Pädagogische Provinz sich der umfassenden Disziplinierung von Körpertechniken zuwendet.

Für die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und sozialer Praxis ist nun entscheidend, dass sich die Disziplinierungstechniken überwiegend auf künstlerische Bereiche konzentrieren. Nicht nur sind die unterschiedlichen Bezirke der Provinz nach den verschiedenen schönen Künsten unterteilt, auch das ›Menschenmaterial‹, das die Pädagogische Provinz für die Siedlungspläne bereitstellt, scheint vornehmlich aus Künstlern zu bestehen. So berichtet der Abbé Wilhelm im zweiten Buch, dass Lothario »eine Reise zu den Pädagogen [...] unternommen [hat,] um sich tüchtige Künstler, nur sehr wenige« für sein Kolonialprojekt »zu erbitten«. Denn »[d]ie Künste sind das Salz der Erde; wie dieses zu den Speisen, so verhalten sich jene zu der Technik. Wir nehmen von der Kunst nicht mehr auf als nur daß das Handwerk nicht abgeschmackt werde.« (FA 10, 514)

Um dieses Mischungsverhältnis von Würze und Dienstbarkeit schon in der Ausbildung der Zöglinge selbst zu gewährleisten, greift die Pädagogische Provinz auf Körpertechniken zu, die in den *Lehrjahren* in auffälliger Weise mit Mignon und der durch sie verkörperten Naturpoesie verbunden waren, das heißt namentlich auf Gestik und Kleidung sowie auf Musik und Gesang. Während die Turmgesellschaft in ihrer Mischung aus Geheimbundorganisation, ökonomischer Reformgemeinschaft und Versicherungsgesellschaft Mignon und den Harfner nicht in ihr Projekt der sozialen Praxis integrieren konnte, setzt die Pädagogische Provinz noch einmal neu an, indem sie die

---

22 »[J]a es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeiten; wohl dem, der das begreift, für sich und andre in diesem Sinne wirkt.« (FA 10, 295).

23 Geulen: Betriebsgeheimnisse der »Pädagogischen Provinz« (Anm. 4), S. 36.

24 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1994.

mit Mignon verbundenen Elemente vom Individuum ›sondert‹ und auf die Bildung eines neuen Kollektivkörpers appliziert.

### 3. Gestik und Kleidung

»Hier ist das Rätsel« – mit diesen Worten stellt Philine »das Kind« Mignon Wilhelm in den *Lehrjahren* vor (FA 9, 451). Es selbst »blieb am Eingange stehen, eben als wenn es gleich wieder hinaus schlüpfen wollte, legte die rechte Hand vor die Brust, die linke vor die Stirn, und bückte sich tief.« (FA 9, 451) Was zunächst als reine Demutsgeste lesbar wird, wird von Mignon in der Folge, verbunden mit »einem gebrochenen Deutsch und mit einer sonderbar feierlichen Art«, mehrfach wiederholt (FA 9, 451). Auf diese Weise entkleidet sie die Geste zunehmend ihrer herkömmlichen semantischen Konnotationen und macht sie zu einem individuellen Ausdrucksmittel, das Anteil an dem von Wilhelm als »geheimnisvoll« wahrgenommenen »Zustand ihres Wesens« hat (FA 9, 451). So heißt es später im Roman, dass das Kind »für jeden eine besondere Art von Gruß hatte. Ihn grüßte sie seit einiger Zeit mit über die Brust geschlagenen Armen.« (FA 9, 463)

Ganz ähnlich verfährt Mignon mit einer weiteren Sonderbarkeit: der Wahl ihrer Kleidung, deren Farbgebung ab einem bestimmten Punkt im Roman diejenige Wilhelms imitiert (FA 9, 470). In der Forschung ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass eine solche Imitation bereits dem Namen »Mignon« inhärent ist, denn es war Sitte am mittelalterlichen französischen Hof, dass Günstlinge in der Farbe ihres Gönners auftraten. »Der König hat stets einen ›mignon en titre‹ bei sich, in die gleichen Gewänder gekleidet wie er, auf den er sich bei Empfängen stützt.<sup>25</sup> Auch diese als Hierarchiezeichen lesbare Geste wird von Mignon individualisiert, indem sie – und nicht Wilhelm – dezidiert festsetzt: »deine Farbe!« (FA 9, 470) Wie sie Wilhelm in dieser Szene den Eiertanz schenkt, den öffentlich aufzuführen sie sich standhaft weigert, so schenkt sie sich Wilhelm auch in der Kleidung, indem sie sich ihm anverwandelt. Und Wilhelm stimmt dieser Bitte zu, »obgleich er

---

25 Johann Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden, Stuttgart 1975, S. 71, zitiert nach Achim Aurnhammer: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln/Wien 1986, S. 166. Vgl. auch Franziska Schößler: »Als ich ein Knabe war«. Cross-dressing und Poetik in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Woolfs *Orlando*, in: Freiburger Frauenstudien 5 (1999), H. 1, S. 61–74.

nicht deutlich wußte, was sie darunter meinte«, die Bedeutung des Ausdrucks also nicht wirklich erfasst (FA 9, 470).

In den *Wanderjahren* sind die Gesten und die Frage der Kleiderwahl das Erste, was Wilhelm und Felix auffällt, sobald sie die »Grenze der Provinz« überschritten haben:

Schon hatte Wilhelm bemerkt, daß in Schnitt und Farbe der Kleider eine Mannigfaltigkeit obwaltete, die der ganzen kleinen Völkerschaft ein sonderbares Ansehen gab; eben war er im Begriff seinen Begleiter hiernach zu fragen, als noch eine wundersamere Bemerkung sich ihm auftat: alle Kinder, sie mochten beschäftigt sein, wie sie wollten, ließen ihre Arbeit liegen und wendeten sich mit besondern, aber verschiedenen Gebärden gegen die Vorbeireitenden und es war leicht zu folgern, daß es dem Vorgesetzten galt. Die jüngsten legten die Arme kreuzweis über die Brust und blickten fröhlich gen Himmel, die mittleren hielten die Arme auf den Rücken und schauten lächelnd zur Erde, die dritten standen strack und mutig; die Arme niedergesenkt, wendeten sie den Kopf nach der rechten Seite und stellten sich in eine Reihe, anstatt daß jene vereinzelt blieben wo man sie traf. (FA 10, 414f.)

Im Gespräch mit dem Aufseher erfährt Wilhelm, dass das System der Gesten die unterschiedlichen Bildungsgrade der Zöglinge anzeigen, der Gruß an den Aufseher also gleichzeitig zur eindeutigen Einordnung und Klassifizierung der Zöglinge dient. Doch anstatt die Bedeutung der Graduierung zu erläutern, lässt der Aufseher Wilhelm mit Verweis auf die Hierarchie hierüber im Unge wissen: »Dies gebürt Höheren als ich bin« (FA 10, 415), und macht deutlich, dass es auch für die Zöglinge letztlich keine einheitliche Bedeutung der Gestik gibt. Sie werden zwar in Maßen eingeweiht in das Gestensystem, aber es wird ihnen verboten, die ihnen mitgeteilte Bedeutung zu kommunizieren, so dass sich »die Lehre hundertfältig [modifiziert]« (FA 10, 416).

Hier zeigt sich, wie Gemeinschaftsbildung im neuen Erziehungswesen und entsprechend später auch in den neu zu gründenden Übersee-Siedlungen funktioniert. Statt eines geteilten Inhaltes, der zum Kern der Gemeinschaft wird, fungiert vielmehr das Geheimnis als solches als bindendes Element, da es Bedeutung in ein System dauerhaften Aufschubs überführt und sich gerade dadurch der kritischen Prüfung entzieht. Indem die Gestik nicht unmittelbar in eine öffentliche symbolische Ordnung eingelassen ist, entfaltet der verhüllte Sinn seine bindende Wirkung. »[D]as Geheimnis«, so erklärt der Aufseher, habe »sehr große Vorteile: denn wenn man dem Menschen gleich und immer sagt, worauf alles ankommt, so denkt er, es sei nichts dahinter. Gewissen Geheimnissen, und wenn sie offenbar wären, muß man durch Verhüllen und Schweigen Achtung erweisen, denn dieses wirkt auf Scham und gute Sitten.« (FA 10, 416) Auf diese Weise erfüllen die Gesten in der Pädagogischen Provinz eine doppelte Funktion. Zum einen erleichtern sie den beobachtenden

Erziehern die Klassifikation der Zöglinge durch bloße äußere Zeichen, zum anderen werden durch sie Bindungen an eine Lehre erzeugt, die ihre Geltung aus dem Entzug bezieht. Beide Aspekte werden in der Ordnung der Siedler wieder aufgegriffen, wenn sich das neue Staatswesen sichtbar nach Gilden und Zünften gegliedert organisiert, seine Gesetze, Regeln und Kontrollsysteme zugleich aber weitgehend im Geheimen bleiben.<sup>26</sup>

Darüber hinaus regelt die Gestik den Grenzgang zwischen Natur und Kultur und ist damit von entscheidender Bedeutung für eine Pädagogik, die durch Einwirkung von außen das Innere der Zöglinge zu transformieren trachtet, statt diese lediglich zur formalen Übernahme kulturellen Wissens aufzufordern. Denn die Gestik, so erfährt Wilhelm, dient dem Erlernen der komplexen Lehre der »Ehrfurcht«, die sowohl die Pädagogische Provinz als auch den Auswandererbund leitet.<sup>27</sup> Jede der drei Gebärden steht für eine Form der Ehrfurcht, für die »Ehrfurcht vor dem, was über uns ist«, »vor dem was unter uns ist« und für die Ehrfurcht gegenüber den Mitmenschen (FA 10, 420f.). Entscheidend ist dabei, dass ›Ehrfurcht‹ gerade keine natürliche Anlage ist, die im Zögling entfaltet werden könnte, sondern das, was »niemand mit[bringt] auf die Welt, und doch ist es das, worauf alles ankommt, damit der Mensch nach allen Seiten zu ein Mensch sei.« (FA 10, 420) Implementiert werden soll dieses kulturelle Surplus, das allein den Menschen zum Menschen macht, nun gerade nicht diskursiv oder symbolisch, sondern über die Gestik. Über ein sinnliches Zeichen, so die Quintessenz dieser Passage, wird den Zöglingen eine kulturelle Ordnung vermittelt, die in ihrer Natur gerade nicht angelegt ist, aber verinnerlicht werden muss, wenn Sozialisation gelingen soll.

Mit dieser erzieherischen Einwirkung auf die Zöglinge durch die Geste korrespondiert die Kleidung der Zöglinge. Während die Geste als Medium und Kontrollorgan für die erfolgreiche Verinnerlichung der äußeren Ordnung fungiert, soll die Wahl der Kleidung den Erziehern umgekehrt einen möglichst offenen Blick in die inneren Anlagen der Zöglinge ermöglichen. Denn es geht der Pädagogischen Provinz nicht um Vereinheitlichung, sondern um Ausdifferenzierung. Ziel ist die Erziehung des Einzelnen zum ›Organ‹, das in der Lage ist, die ihm entsprechende Funktionsstelle in der Gesellschaft einzunehmen. Um nun herauszufinden, was dem Einzelnen entspricht, müssen dessen Anlagen und Fähigkeiten zutage gefördert werden. Dies geschieht in der Pädagogischen Provinz unter anderem durch die freie Wahl der Kleider,

---

26 Vgl. zu den Geheimhaltungsstrategien des Auswanderbundes Friedrichs Bericht im elften Kapitel des dritten Buches, FA 10, 686–690.

27 Zum Bekenntnis der Auswanderer zur Lehre der drei Ehrfurchten vgl. FA 10, 673.

die, wie es heißt, »ein Mittel ist«, um »die Gemüter der Knaben eigens zu erforschen« (FA 10, 432). Hierfür wird beobachtet, welche Farben, Stoffe und Schnitte der Einzelne wählt, um seinem Charakter Ausdruck zu verleihen. Jedoch handelt es sich hier nur um eine scheinbare Freiheit, denn sobald es zu Moden und entsprechend zu Nachahmungs- und Vereinheitlichungstendenzen kommt, greifen die Erzieher durch Verknappung lenkend ein, um den Prozess des individuellen Ausdrucks zu garantieren. »Denn«, so der Erzieher zu Wilhelm, »der Uniform sind wir durchaus abgeneigt, sie verdeckt den Charakter und entzieht die Eigenheiten der Kinder, mehr als jede andere Verstellung, dem Blicke der Vorgesetzten.« (FA 10, 432f.)

Beide Verfahren spielen an der Grenze von innen und außen und setzen auf den Ausdruck eines sinnlichen Zeichensystems als eines verlässlichen Mediums zur Regelung dieses prekären Grenzverkehrs. Und eben darin liegt die Verheißung des Gestischen, das hier pädagogisch ausgeschöpft werden soll, dass es den unmittelbaren Ausdruck des Natürlichen verspricht, ohne völlig in diesem aufzugehen. Anders als der bloße Schrei ist die Geste schon Zeichen, sie ist Repräsentation, aber als Zeichen fast noch unmittelbarer Ausdruck, fast noch differenzlose Einheit mit dem, was sie ausdrückt. Die Geste verspricht Natur, ohne Kultur dabei aufzugeben. Sie ist eine Sprache des Leibes, ohne der unkontrollierten Wucht des körperlichen Ausdrucks völlig ausgesetzt zu sein. In diesem Sinne bietet sich ihre Aneignung und Steuerung besonders für ein Erziehungsprogramm an, das asemantische, ambivalente Überschüsse, den reinen Ausdruck und das bloße Potenzial des Menschen nutzbar machen will, ohne diese Vermögen ihrer kreativen Kraft zu berauben und sie gänzlich der Kontrolle von eindeutiger Bedeutung zu unterwerfen. Mit der Integration der Gestik und der Wahl der Kleider in das gemeinschaftliche Erziehungssystem macht sich die Pädagogische Provinz Teile des Ausdrucksarsenals zunutze, das in den *Lehrjahren* auf individuelle und idiomatische Weise mit Mignon verbunden war.

#### 4. Musik, Gesang und Tanz

Könnten Gestik und die Frage der Kleidung noch als eher zufällige Korrespondenzen zwischen Mignon und dem Erziehungsprojekt der Provinz aufgefasst werden, so gilt dies nicht mehr für die Rolle von Musik, Gesang und Tanz, die Mignon zu ebenjener Figuration der Poesie und des Tragischen werden lassen, für die in den *Lehrjahren* kein Platz mehr ist. Ihre Lieder wie auch ihr ekstatischer Mänadentanz, durch den sich ihre Poesie in der Feier im Anschluss an die *Hamlet*-Aufführung mit der antiken Tragödie

verbindet, werden ebenso wie ihr ambivalentes Gestenspiel am Schluss des Romans in die ewige geschlossene Schönheit des klassischen Kunstwerks transformiert. Die *Wanderjahre* machen es sich dagegen zur Aufgabe, diese Ausdrucksformen von allem Dionysischen zu reinigen und stattdessen die Musik und insbesondere den Gesang als Leitkunst für die neue Gemeinschaft der arbeitenden Menschen einzusetzen. Dabei ist es gerade die Offenheit und die Bedeutungslosigkeit der Musik, die für das pädagogische Steuerungsprojekt genutzt werden kann, gewähren doch Rhythmus und Takt das für gemeinschaftliche Arbeit notwendige Gleichmaß bei gleichzeitiger inhaltlicher Freiheit und erlauben somit eine möglichst einfache Identifikation mit der Gruppe. Einer Gemeinschaft wie derjenigen der Siedler, die das »patriotische Gefühl« nicht länger »unmittelbar auf den Boden« gründen (FA 10, 665), sondern auf gemeinsamer Tätigkeit, werden Musik und Gesang zum maßgeblichen Motor der Gemeinschaftsbildung. Und tatsächlich könnte die Diskrepanz zwischen Mignons Liedern und den Chorgesängen des Wanderbundes kaum größer sein.

Schon bei seinem ersten Besuch in der Pädagogischen Provinz wird Wilhelm darauf aufmerksam, dass alle Tätigkeiten der Zöglinge von Gesang begleitet werden. Auch bei seinem zweiten Besuch, zu dem er anlässlich des ›großen Marktfestes‹ nach gut einem Jahr wieder in die Provinz reist, um Felix abzuholen, führt ihn sein Weg zunächst in den ›Bezirk der Musik‹. Wie alle Bereiche des Erziehungssystems ist auch dieser Bezirk nach dem Prinzip der Sonderung organisiert. Wilhelm erfährt, dass zunächst jeder sein Instrument in völliger Abgeschiedenheit erlernt, also ›sein Organ ausbildet‹, um im Anschluss eine erlernte partikulare Fähigkeit in das Ganze des Orchesters einzuspeisen. Zwar widmet sich die Pädagogische Provinz auch anderen Künsten, aber die Musik, so wird betont, ist »die erste Stufe der Bildung, alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt.« (FA 10, 417) Eine zentrale Rolle kommt dabei dem Gesang zu, weil er als Taktgeber alle anderen Arbeiten begleiten, dabei rhythmisch disziplinierend auf die Körperkoordination einwirken und zugleich ein Gefühl von Gemeinschaft erzeugen kann: »Was die Knaben auch begannen, bei welcher Arbeit man sie auch fand, immer sangen sie, und zwar schienen es Lieder jedem Geschäft besonders angemessen und in gleichen Fällen überall dieselben.« (FA 10, 416) Erkennbar ist dabei das Erziehungsziel der völligen Einordnung in die Gemeinschaft, in deren Dienst der Einzelne auch seinen persönlichen Ausdruck zu stellen hat, ohne ihn dabei gänzlich preiszugeben. So beobachtet Wilhelm die Zöglinge in ihrer Freizeit bei einem Spiel:

Ein allgemeiner Chorgesang erscholl, wozu jedes Glied eines weiten Kreises freudig, klar und tüchtig an seinem Teile zustimmte, den Winken des Regelnden gehorchend. Dieser überraschte jedoch öfters die Singenden, indem er durch ein Zeichen den Chorgesang aufhob und irgend einen einzelnen Teilnehmenden, ihn mit dem Stäbchen berührend, aufforderte sogleich allein ein schickliches Lied dem verhallenden Ton, dem vorschwebenden Sinne anzupassen. Schon zeigten die meisten viel Gewandtheit, einige, denen das Kunststück mißlang, gaben ihr Pfand willig hin [...]. (FA 10, 418)

Jedoch werden die Musik und insbesondere der Gesang in der Pädagogischen Provinz nicht nur mit dem Aspekt der Gemeinschaftsbildung, sondern auch mit dem Erlernen von Notationstechniken verbunden. Die Hand-Ohr-Auge-Koordination, die durch Maß und Takt des Gesangs eingeübt wird, ermöglicht zugleich die Disziplinierung dieses Gesangs durch die Rückkopplungsschleife zwischen Stimme und Schrift, Ausdruck und Aufschreibesystem. Der Takt der Musik unterstützt das Erlernen der Noten und Schriftzeichen, gleichzeitig bilden diese das Maß des Gesangs:

Der einfachste Genuss, so wie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingeprägt [...]; andere Vorteile zu selbsttägigen Zwecken verschwintern sich sogleich: denn indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf die Tafel schreiben zu lernen und nach Anlaß dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wieder zu finden, ferner den Text darunter zu fügen, so üben sie zugleich Hand, Ohr und Auge und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben als man denkt, und da dieses alles zuletzt nach reinen Maßen, nach genau bestimmten Zahlen ausgeübt und nachgebildet werden muss, so fassen sie den hohen Wert der Meß- und Rechenkunst viel geschwinder als auf jede andere Weise. (FA 10, 417)

Im Projekt, Musik, Tanz und Gestik zu pädagogisieren, liegt der Versuch, die Seiten der Poesie zu disziplinieren, die die gesellschaftliche Stabilität gefährden könnten, indem ihre expressive Seite gebändigt, ihr Ausdruck vereindigt und in die symbolische Ordnung der Gesellschaft eingelassen wird, ohne dabei auf ihre schöpferische Kraft zu verzichten. Diese Pädagogisierung siedelt die Erziehung so dicht wie möglich am Körper an, ohne dabei auf Codierung zu verzichten.

## 5. Festkultur, Gesang und Arbeit

Institutionalisiert wird eine solche Disziplinierung des expressiven Körpers sowohl in der Pädagogischen Provinz als auch im Projekt der Siedler durch eine Festkultur, die sich eindeutig von ihren dionysischen Momenten abkehrt. Während die Feier im Anschluss an die gelungene *Hamlet*-Aufführung in

den *Lehrjahren* ein ausgelassenes Trinkgelage darstellt, das nicht nur im Wein den Gott Dionysos aufruft, sondern in Mignons Mänadentanz ihre Kunst auch ganz explizit mit den Dionysien und damit den Ursprüngen der antiken Tragödie verbindet, erinnern die streng choreographierten Jahresfeiern in der Provinz und die Gründungsakte des Siedlungsprojekts eher an gelenkte Inszenierungen, in denen sich die Gemeinschaft im Fest Form und Organisation gibt.<sup>28</sup> Damit wird in der Pädagogischen Provinz aber nicht nur der von Rousseau propagierte Gegensatz von verderblichem Theater und gemeinschaftsstiftender Festkultur reinszeniert,<sup>29</sup> die gemeinschaftsstiftende Rolle der Musik erlaubt auch den Anschluss an die im Roman diskutierten ökonomischen Transformationsprozesse.

Im Einklang mit der hier durchgängig thematisierten Neustrukturierung von Zeit vor dem Hintergrund der Anpassung an gleichförmige und sich wiederholende Arbeitsabläufe an der Schwelle zur Industrialisierung kommt der Musik eine zentrale Funktion für die modernen arbeitsteiligen Produktionsprozesse zu.<sup>30</sup> Was in der Pädagogischen Provinz eingeübt wird, das gemeinschaftliche Singen im Rhythmus des jeweiligen Arbeitsablaufes, spiegelt sich in den vielfältigen Gesängen des Bundes wider. Dabei wird vom Roman zum einen auf die romantische Tradition des Wanderliedes zurückgegriffen, um dieses in das Gleichmaß des Arbeiterliedes zu transformieren,<sup>31</sup> zum anderen aber auch an zeitgenössische Überlegungen zur Rolle der Musik angeschlossen. So hat sich etwa Goethes Freund Carl Friedrich Zelter in einer Goethe bekannten Denkschrift für eine eigene Musik-Sektion in der Preußischen Akademie der Künste eingesetzt, wobei interessant ist, dass deren Leiter, Karl August von Hardenberg, seine Anfrage an die Akademiemitglieder mit der

- 
- 28 Die gemeinschaftsbildende Funktion der Musik in der Beschreibung des Auswandererbundes hat schon Jochen Schmidt betont. Vgl. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 349f.
- 29 Vgl. zur Rolle von Theater und Fest in der Pädagogischen Provinz Martin Jörg Schäfer: Das Theater der Erziehung. Goethes »pädagogische Provinz« und die Vorgeschichte der Theatralisierung von Bildung, Bielefeld 2016, S. 33–71.
- 30 Vgl. hierzu Schößler: Goethes *Lehr- und Wanderjahre* (Anm. 3), S. 250–291.
- 31 Auf diesen Zusammenhang hat Franziska Schößler hingewiesen. Vgl. ebd., S. 257. Sie liest in diesem Kontext auch die Szene im dritten Buch, in der Wilhelm in einem Gasthaus auf Teile der Auswandergesellschaft trifft. Er wird aufgefordert, ein Lied beizusteuern, das von der Gruppe sofort in Chorgesang überführt und später bei der großen Versammlung um weitere Strophen ergänzt und mehrstimmig vorgetragen wird. Vgl. FA 10, 588–596.

Frage verbunden hat, »wie eine Kunstakademie auf Manufaktur und Gewerbe Einfluß haben könne?«<sup>32</sup>

Hardenbergs Interesse am Einfluss der Künste auf die Ökonomie lässt sich als Beginn einer im Zuge der Industrialisierung einsetzenden Diskussion um den Zusammenhang von Arbeit, Gesang und Poesie verstehen, die um 1900 ihren ersten Höhepunkt in der wirkmächtigen arbeitssoziologischen Studie *Arbeit und Rhythmus* von Karl Bücher findet. Der Nationalökonom Bücher markiert dabei eine historische Schnittstelle, steht er doch auf der einen Seite am Beginn einer Richtung der modernen Arbeitswissenschaft, die sich für die Optimierung von Arbeitsabläufen im Kontext von Mensch-Maschine-Interaktionen interessiert. Auf der anderen Seite stützt er sich dabei, anders als wenig später der Taylorismus und die Psychotechnik, nicht auf zeitgenössisches psychologisches Wissen und die experimentelle Analyse von Arbeitsabläufen, sondern untersucht als Vertreter der ›Historischen Schule‹ die überlieferte Rolle von Rhythmus, Takt und Metrik unter Einbezug von Studien aus den Bereichen der Ethnologie, der Sprachwissenschaften, der Musik und der Dichtung.<sup>33</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Bücher dabei unter Rekurs auf den zeitgenössischen ›Primitivismus‹-Diskurs in der Ethnologie,<sup>34</sup> in ganz ähnlicher Weise wie schon die Pädagogische Provinz und das Auswanderungsprojekt, Vorstellungen vom Zusammenhang von archaischen Ritualen, zeitgenössischer Handwerkskultur und moderner Arbeit aktiviert.

---

32 Zelter ist dieser Frage in seinem Aufsatz allerdings eher ausgewichen und hat sie ganz klassisch mit dem Hinweis auf die generelle Unverwertbarkeit der Musik beantwortet. Vgl. Das Gutachten Zelters in: Carl Friedrich Zelter und die Akademie. Dokumente und Briefe zur Entstehung der Musik-Sektion in der Preußischen Akademie der Künste, ausgewählt und eingeleitet von Cornelia Schröder, Berlin 1959, S. 72–79. Im Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe ist mehrfach von Zelters Abhandlung zur Verbesserung einzelner Künste und ihrer Zusammenführung in der Königlichen Akademie der Künste die Rede. Vgl. MA 20.1.

33 Vgl. zur breiten internationalen Wirkung von Büchers Studie, die allein bis 2024 sechs Neuauflagen erfuhr, Inge Baxmann: Arbeit und Rhythmus. Die Moderne und der Traum von der glücklichen Arbeit, in: dies. u.a. (Hrsg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel, München 2009, S. 15–35.

34 Der Rekurs auf die zeitgenössische ethnologische Forschung zu den ›primitiven Völkern‹ in den europäischen Kolonien und ihre Einführung mit historischen Entwicklungskonzepten des 18. Jahrhunderts ist in kultur- und gesellschaftstheoretischen Diskursen um 1900 weit verbreitet. Vgl. für die Literatur Nicola Gess (Hrsg.): Literarischer Primitivismus, Berlin/Boston 2013; sowie dies.: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München/Paderborn 2013. Zur Rolle Büchers für die Arbeiterdichtung des frühen 20. Jahrhunderts und ihre Beziehung zum Expressionismus vgl. Annika Hildebrandt: Neue Menschen, neue Poeten. Expressionismus, Genie und Arbeiterdichtung, in: German Life and Letters 75 (2022), S. 430–447.

In seiner Untersuchung zur Maximierung gemeinsamer Kraftentfaltung im Kontext industrieller Fertigungsprozesse, die durch die Verschränkung von Arbeits- und Bewegungsrhythmus über den Gesang erreicht werden soll, geht er von der Annahme aus, »daß Arbeit, Musik und Dichtung auf der primitiven Stufe ihrer Entwicklung in einen verschmolzen gewesen sein müssen. [...] [W]as sie verbindet ist das gemeinsame Merkmal des Rhythmus.«<sup>35</sup>

Diese Vorstellung vom ursprünglichen Zusammenhang von Dichtung und Arbeit durch Rhythmus und Bewegung findet ihre ersten Vorläufer nun ihrerseits bereits um 1800, sodass Bücher sowohl auf Reiseberichte als auch auf romantische Volksliedsammlungen und auf Herders Interesse an den gemeinschaftlichen alten heidnischen Gesängen der estnischen Bauern und Landarbeiter rekurren kann.<sup>36</sup> Auch Hardenbergs Interesse an der Rolle der Künste für das Manufakturwesen lässt sich in diesen Diskurskontext einordnen. Vor diesem Hintergrund können die Bemühungen der Pädagogischen Provinz, den ›Bezirk der Musik‹ als Teil des bislang ungebändigten expressiven Potenzials Mignons für die ökonomischen Erfordernisse des Auswandererbundes produktiv zu machen, diskurstgeschichtlich auf der Schwelle zwischen romantischen Handwerkstraditionen und den im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert entstehenden Steuerungsmodellen für eine moderne, industrialisierte, arbeitsteilige Gesellschaft situiert werden.

## 6. ›Wiederbelebung‹ der Plastik

Doch die Überlegungen zur Verwertung der in Mignon verkörperten expressiven Kunspotenziale machen bei ihren Gesten, ihrer Kleidung und ihrer Musik nicht halt, sondern erstrecken sich noch auf ihren toten Körper. In den *Lehrjahren* war dieser nach ihrem Tod von den Ärzten aufwendig einbalsamiert worden. Deren »Geschicklichkeit« konnte zwar »das schöne Leben nicht erhalten«, aber ihre Kunst »hat alle ihre Mittel angewandt, den Körper zu erhalten und ihn der Vergänglichkeit zu entziehen. Eine balsamische Masse ist durch alle Adern gedrungen, und färbt nun an der Stelle des Blutes die so früh verblichenen Wangen. Treten sie näher meine Freunde, und sehen

---

35 Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1896, S. 305.

36 Bücher rekurriert neben Reisebeschreibungen auch auf Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* und auf zwei Ausgaben von Wielands *Teutschem Merkur* von 1787 und 1788. Sein Kapitel zu den Gesängen der »Esten und Letten« leitet er mit einem ausführlichen Zitat aus Herders Abhandlung *Zu den Estnischen Liedern* ein. Vgl. Johann Gottfried Herder: Volkslieder, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Hildesheim 1968, Bd. 25, S. 127–546.

Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt!« (FA 9, 958) Die Medizin wird hier unter dem Blickwinkel der klassischen Ästhetik zu einer Kunst, die Mignon schrittweise in eine antike Statue transformiert, sodass ihre nun »weiße Haut« am Ende der Exequien, in einen Marmorsarg eingelassen, »unverzehrt« ruht. (FA 9, 959)

Wilhelms Studium des Berufs des Wundarztes, das im dritten Kapitel des dritten Buches der *Wanderjahre* ausführlich beschrieben wird, greift dieses Verhältnis von Medizin und Kunst auf, um es zu invertieren und die bildende Kunst in eine medizinisch informierte anatomische Praxis zu transformieren. Im Hinblick auf Wilhelms Entwicklungsgang ließe sich an dieser Stelle davon sprechen, dass die *Wanderjahre* performativ vollziehen, was sich am Ende der *Lehrjahre* bereits angekündigt hat und am Beginn der *Wanderjahre* von Wilhelm beschlossen wurde.<sup>37</sup> Interessant ist dabei jedoch weniger dieser erfolgreiche Abschluss eines bereits präformierten Entwicklungsgangs als vielmehr die Tatsache, dass mit der Berufswahl auch die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und sozialer Praxis noch einmal aufgegriffen wird. Denn der Beruf des Wundarztes führt Wilhelm nicht allein in die Sphäre des ›Heilens der Gesunden‹<sup>38</sup> und erlaubt ihm so, einer am Leistungsprinzip orientierten ökonomischen Ordnung zu Diensten zu sein, sie führt ihn auch ein in das Geschäft der ›plastischen Anatomie‹.<sup>39</sup>

---

37 In diesem Sinne kann Wilhelm nun auch seinen langen Brief an Natalie emphatisch schließen: »Genug! bei dem großen Unternehmen, dem ihr entgegen geht, werd' ich als ein nützliches, als ein nötiges Glied der Gesellschaft erscheinen und euren Wegen mit einer gewissen Sicherheit mich anschließen.« (FA 10, 556).

38 So urteilt Jarno bereits in der Köhler-Szene am Beginn des Romans, die Wilhelm in diesem Brief an Natalie am Ende des zweiten Buches ausführlich darlegt, »[e]s sei nichts mehr der Mühe wert [...] zu lernen und zu leisten, als dem Gesunden zu helfen, wenn er durch irgend einen Zufall verletzt sei; durch einsichtige Behandlung stelle sich die Natur leicht wieder her, die Kranken müsse man den Ärzten überlassen, niemand aber bedürfe eines Wundarztes mehr als der Gesunde.« (FA 10, 555) Die Frage, in welchem Verhältnis der Beruf des Arztes um 1800 zu dem des Wundarztes steht und was das für den Roman bedeutet, ist in der Forschung breit diskutiert worden. Vgl. etwa Schößler: Goethes *Lehr- und Wanderjahre* (Anm. 3), S. 318f. Während Degering ebenfalls auf die ökonomische Komponente der Wundarztätigkeit abhebt, sieht Müller-Seidel in der Tätigkeit des Helfens und Heilens die »höchste Bildungsstufe« erreicht. Vgl. Degering: Das Elend der Entsaugung (Anm. 3), S. 200–203; Helmut Müller-Seidel: Dichtung und Medizin in Goethes Denken. Über Wilhelm Meister und seine Ausbildung zum Wundarzt, in: Hans-Jürgen Gawoll, Christoph Jamme (Hrsg.): Idealismus mit Folgen. Die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften, München 1994, S. 107–137, hier S. 130.

39 Der Begriff fällt so in den *Wanderjahren* in diesem Kapitel nicht, wird aber von Goethe selbst in einem kurz vor seinem Tod an die preußische Regierung verfassten Schreiben zur *Plastischen Anatomie* verwendet. Vgl. LA I/10, 366–372.

Ausgangspunkt des Berichts über Wilhelms Anatomiestudien ist die Diskussion über den Mangel an zu obduzierenden Leichen und die zunehmende Kriminalität bei ihrer Beschaffung, um auf diese Weise der Notwendigkeit der plastischen Anatomie Nachdruck zu verleihen.<sup>40</sup> Wilhelms eigene Naherfahrung mit der Dissektion trägt jedoch eher ästhetische Züge, begegnet ihm doch, »als er die Hülle wegnahm, [...] der schönste weibliche Arm [...], der sich wohl jemals um den Hals eines Jünglings geschlungen hatte.« (FA 10, 602) Wilhelms medizinischer Wissensdrang gerät seiner eigenen Schilderung zufolge angesichts der Vollkommenheit des vor ihm liegenden Körperteils in Widerstreit mit einem humanen Widerwillen gegen die Zerstörung der menschlichen Natur: »Der Widerwille dieses herrliche Naturzeugnis noch weiter zu entstellen, stritt mit der Anforderung, welche der wissensbegierige Mann an sich zu machen hat und welcher sämtliche Umhersitzende Genüge leisteten.« (FA 10, 602) Seine Abneigung ist jedoch weniger moralischen als ästhetischen Ursprungs und erweist sich als geschult am Schönheitsideal der Ganzheitlichkeit und Unversehrtheit der Oberfläche des schönen Körpers, wie es die Klassik am Ideal der griechischen Statue gewinnt. Auf ebendiese künstlerische Praxis rekuriert auch der merkwürdige Unbekannte, der Wilhelm wie ein »Halbgott ex machina«<sup>41</sup> aus der Situation errettet und ihm verspricht, dass er von ihm lernen könne, »das schöne Gebild« nicht länger zu zerstückeln, sondern sich bildend mit der künstlerischen Herstellung seiner anatomischen Einzelteile zu befassen (FA 10, 603). Wilhelm erlernt von diesem plastischen Anatomen eine Kunst, in der »Aufbauen mehr belehrt als Einreißen, Verbinden mehr als Trennen, Totes beleben mehr als das Getötete noch weiter zu zerstückeln.« (FA 10, 604) Die Grundlage dieser Surrogate der Dissektion des menschlichen Körpers bildet die Bildhauerei,<sup>42</sup> die im Zusammenspiel mit der Medizin plastische Originale anfertigt, die dann dem »Gießer« zur seriellen Produktion übergeben und in großem Stil

---

40 Zu den realgeschichtlichen Hintergründen des in Europa am Beginn des 19. Jahrhunderts herrschenden Mangels an Leichen und der mit ihm verbundenen halb- und illegalen Be- schaffungspraktiken vgl. Moritz Baßler: Goethe und die Bodysnatcher. Ein Kommentar zum Anatomie-Kapitel in den *Wanderjahren*, in: ders., Christoph Brecht, Dirk Niefanger (Hrsg.): Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung, Tübingen 1997, S. 181–197. Auch Gerhard Neumanns Kommentar zu den *Wanderjahren* erläutert die zeitgenössischen Zusammenhänge und verweist auf Goethes eigenes Engagement für die Praxis der plastischen Anatomie (FA 10, 1192).

41 Baßler: Goethe und die Bodysnatcher (Anm. 40), S. 187.

42 Entsprechend heißt es von dem Unbekannten auch zunächst: »daß er ein Bildhauer sei, darin war man sich einig« (FA 10, 603).

weltweit vertrieben werden sollen.<sup>43</sup> Wie Wilhelm erfährt, ist dieses Verfahren ebenfalls bereits Teil des Auswander-Projekts:

Dieser wackre Künstler hatte sich schon mit Lothario und jenen Befreundeten in Verhältnis gesetzt, man fand die Gründung einer solchen Schule in jenen sich heranbildenden Provinzen ganz besonders am Platze, ja höchst notwendig, besonders unter natürlich gesitteten Menschen, für welche die wirkliche Zergliederung immer etwas Kannibalisches hat. (FA 10, 606)<sup>44</sup>

Der Einbalsamierungsprozess, der aus Mignon am Ende der *Lehrjahre* den geschlossenen Körper einer klassischen Statue gemacht hatte, wird nun in umgekehrter Richtung ins Leben zurückgeführt, allerdings in ein Leben, das den Maximen der Nützlichkeit folgt, statt sich dem gefährlichen expressiven Potenzial unkontrollierter Kunst auszuliefern: »Der Meister hatte einen schönen Sturz eines antiken Jünglings in eine bildsame Masse abgegossen und suchte nun mit Einsicht die ideelle Gestalt von der Epiderm zu entblößen und das schöne Lebendige in ein reales Muskelpräparat zu verwandeln.« (FA 10, 607) Indem mit der künstlichen Anatomie die plastische Kunst in ein nützliches Handwerk überführt wird, kommt Wilhelm mit seinem Berufswunsch nicht nur der Leitmaxime einer modernen ausdifferenzierten Gesellschaft und ihren ökonomischen Erfordernissen nach, sondern stellt auch sicher, dass neben dem Theater und der Musik auch die Bildhauerei erfolgreich für eine sich auf Arbeit, vornehmlich auf Handwerk, gründende Gemeinschaft dienstbar gemacht werden kann – »das was jetzo Kunst ist muß Handwerk werden« (FA 10, 610). Selbst das klassische Kunstwerk, mit dessen Hilfe Mignon in den *Lehrjahren* aus dem modernen Gesellschaftsspiel genommen wurde, kann so gewinnbringend verwertbar gemacht werden.

---

43 Vgl. zu diesem Zusammenspiel von Medizin, Kunst und Technik auch Goethes Ausführungen in *Plastische Anatomie*: »Man sende einen Anatomen, einen Plastiker, einen Gipsgießer nach Florenz, um sich dort in gedachter besondern Kunst zu unterrichten.« (LA I/10, 367)

Die ökonomische Komponente dominiert einen Teil der Räumlichkeiten, durch die Wilhelm das Innere der Anatomieschule betritt. So findet er sich hier »auf einer Tenne« wieder, »wie wir sie in alten Kaufhäusern sehen, wo die ankommenden Kisten und Ballen sogleich untergefahren werden. Hier standen Gypsabgüsse von Statuen und Büsten, auch Bohlenverschläge gepackt und leer. ›Es sieht hier kaufmännisch aus,‹ sagte der Mann; ›der von hier aus mögliche Wassertransport ist für mich unschätzbar.‹« (FA 10, 603).

44 Dass es dennoch der Natur als Vorbild für diese Massenproduktion menschlicher Anatomiepräparate bedarf, darauf weist der Anatom eher nebenbei hin, wenn er anmerkt, dass in den amerikanischen Kolonien »Kapellen« inmitten von Straflagern vorgesehen sind, an denen »unser Wissen immerfort an solchen Gegenständen erfrischt [werde], deren Zerstücklung unser menschliches Gefühl nicht verletze« (FA 10, 608).

II.  
Dramatische Fortsetzungen



## Fortsetzung und Fragment

### Unterwegs von Goethes Morphologie zum *Faust*

Eigentlich gehöre ich einer Generation an, die um Goethes *Faust* gerne einen großen Bogen macht. Das ist mir auch sehr lange gelungen. Aber meine Beschäftigung mit Goethes Naturforschung, insbesondere seiner Morphologie, also seine Vorstellung vom Wandel organischer Formen, wie er sie in der *Metamorphose der Pflanzen* entwickelt hat oder in seinen osteologischen Studien einschließlich der Entdeckung des Zwischenkieferknochens beim Menschen, dessen vermeintliches Fehlen als Alleinstellungsmerkmal des Menschen galt, haben auf krummen Wegen und Abwegen dann doch immer wieder zu diesem Text geführt.

An der Morphologie, die Goethe einst als eine Wissenschaft begründen wollte, interessierte mich vor allem das Verhältnis von Form und Unform beziehungsweise Formlosigkeit. Denn seine Lehren über die Gesetzmäßigkeit des Formwandels hat Goethe einer denkbar unförmigen Form anvertraut. Das überwiegend von ihm selbst bestückte und unregelmäßig zwischen 1817 und 1824 veröffentlichte Periodikum *Hefte zur Morphologie* ist ein unübersichtliches Sammelsurium aus Entwürfen, Exzerpten, Rezensionen, Gedichten und anderen Texten. Die in dieser Textsammlung, in der die Herausgeber der Münchner Ausgabe eine »geradezu ungoethesche Richtung« entdecken wollten (MA 12, 915), erfolgten Form-Experimente kann man durchaus auch in Goethes literarischen Arbeiten wiedererkennen, insbesondere im Spätwerk. So ist etwa die locker episodische Struktur des *Wanderjahre*-Romans mit der Morphologie in Zusammenhang gebracht worden.<sup>1</sup> Rabea Kleymann hat im Ausgang von der Morphologie für Goethes Spätwerk insgesamt den Begriff des Aggregats in Anschlag gebracht und in seinem Zeichen eine gattungsübergreifende Dialektik von Form und Formlosigkeit herausgearbeitet.<sup>2</sup> Auch in der von Goethe selbst als ›inkommensurabel‹ bezeichneten Produktion des *Faust*, vor allem *Faust II*, werde diese Dialektik unter dem doppelten

---

1 Vgl. Safia Azzouni: Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und die Hefte *Zur Morphologie*, Köln/Weimar/Wien 2005.

2 Vgl. Rabea Kleymann: Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe, Paderborn 2021.

Gesichtspunkt einer Formlosigkeit, die Form wird, und einer Form, die zur Formlosigkeit tendiert, zu einem poetischen Prinzip, das unter anderem den Vorrang der Allegorien im *Faust II* bedingt.<sup>3</sup>

Für einen direkten Zusammenhang von Morphologie und *Faust* spricht überdies, dass nichts, außer eben der Morphologie und dem *Faust*, den Autor sein Leben lang begleitet hat: Von den siebziger Jahren im 18. bis zu den letzten Lebenstagen im 19. Jahrhundert bilden beide wuchernde Komplexe, die Goethe immer wieder neu vorgenommen, fortgesetzt und umgestaltet hat. Den schon weggesperrten und versiegelten *Faust* hat er Tage vor seinem Tod noch einmal hervorgeholt, und seine letzte Einlassung auf die Morphologie, der *Bericht über den Pariser Akademiestreit*, stammt ebenfalls aus dem Todesjahr 1832. Ein weiteres Indiz für direkte Zusammenhänge zwischen Morphologie und *Faust* hat jüngst Stefan Bollmann geliefert. In seiner kürzlich erschienenen Biografie, die Goethes Leben ausschließlich anhand seiner stauenswert breit gefächerten Forschungsaktivitäten erzählt, kommt die Literatur auf über 500 randvollen Seiten nicht vor. Nur dem *Faust* hat Bollmann ein wenig Raum gegeben, weil auch er sich der – sagen wir: Anschlussfähigkeit dieses Weltenspiels um einen frühneuzeitlichen Gelehrten an Goethes eigene Naturforschung nicht entziehen konnte.<sup>4</sup> Und wie viel Morphologie und Morphologisches, von der Reihenbildung als Verfahren bis zum Homunculus, im *Faust* steckt, darüber geben die Kommentare der Werkausgaben von Erich Trunz über Albrecht Schöne bis zu Anne Bohnenkamp ausführlich Auskunft, wenngleich einschränkend hinzuzufügen ist, dass es sich in der Regel um etwas fragwürdige Theoreme handelt, mit denen der Text exegetisch belastet wird: Metamorphose macht eben sehr viel möglich, und Goethes Privatopik tut das Ihre, Anschlüsse, Zusammenhänge und Übergänglichkeiten förmlich zu suggerieren.

Nun ist es aber leider so, dass mir nicht nur dieser thematische Zugriff ver-sperrt ist, sondern auch der Weg über dialektische Modellierungen von Form und Formlosigkeit. Denn die Form-Experimente der *Hefte* habe ich bislang als eine Form *sui generis* verstanden, die eben *nicht unmittelbar* anschlussfähig ist an Literatur und Kunst, wenngleich die *Folgen* der in diesem eigenwilligen Medium geleisteten Formreflexion in Goethes literarischen Werken

---

3 Vgl. ebd., S. 175–231.

4 Vgl. Stefan Bollmann: Der Atem der Welt. Johann Wolfgang Goethe und die Erfahrung der Natur, Stuttgart 2021, S. 552–573.

aufzusuchen wären.<sup>5</sup> Mit dem Versuch, der Exzentrik des Form-Experimentes der *Hefte* gerecht zu werden, habe ich mir einen direkten Weg in den *Faust* regelrecht verbaut. Anders formuliert: Form- und Formlosigkeit der *Hefte* im *Faust* wiederzuerkennen, setzt ein Abstraktionsniveau der morphologisch entwickelten Formtheorie voraus, mit dem ich hinter meine eigene These von der Gegenstandsbezogenheit der *Hefte* zurückfallen müsste.

Damit fallen auch in diesem Zusammenhang erarbeitete morphologische Motive aus, etwa das Schwanken,<sup>6</sup> das in der »Zueignung« zu *Faust I* so verführerisch den Anfang macht: »Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten! / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt. / Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten? / Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?« (FA 7/1, ll. V. 1-4) Die wankenden und schwankenden Allegorien im *Faust II* werden über zahlreiche Metamorphosen in der Mummenschanz und der Klassischen Walpurgisnacht von Mephisto schließlich in den obszönen Schwank überführt. Wenn es bei der Beschreibung des Reiches der Mütter heißt: »Gestaltung, Umgestaltung, / Des Ewigen Sinnes ewige Unterhaltung, / Umschwebt von Bildern aller Kreatur. / Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur« (FA 7/1, 257, V. 6.287-6.290), dann kann man das ja eigentlich nur formtheoretisch und morphologisch als den formlosen Grund der Formen interpretieren.<sup>7</sup> Aber Mephistopheles spricht diese Verse; sie sind Teil des Rituals, das Faust mit dem Schlüssel offenbar nicht ganz freiwillig ausführt. Die »entschieden gebietende Attitüde«, die Faust der Regieanweisung zufolge mit dem ihm ausgehändigten Schlüssel vollführt, quittiert Mephisto gegenläufig und ironisch mit Versen, die wohl weniger dem Schlüssel als Faust selbst gelten: »So ists recht! ... / Er schließt sich an, er folgt als treuer Knecht« (FA 7/1, 258, V. 6.293f.).

Anschluss, Folge, Fortsetzung. Vielleicht weist das einen Ausweg auch aus meinen Nöten. Das Thema des Fortsetzens gibt jedenfalls Gelegenheit, noch einmal zu den *Heften zur Morphologie*, die Goethe selbst als »Zeugnisse einer stillen, beharrlichen, folgerechten Tätigkeit« (MA 12, 20) bezeichnete, im Aspekt ihrer besonderen Modalitäten des Fortsetzens zurückzukehren. Diese sollen nun aber nicht auf den Begriff des Aggregats gebracht, sondern unter das in den *Heften* öfter verwendete Konzept der »fragmentarischen Skizzen«

---

5 Vgl. Eva Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin 2016, S. 123–152.

6 Vgl. ebd., S. 65–76.

7 Vgl. auch Juliane Vogel, Sabine Schneider (Hrsg.): Epiphanie der Form. Goethes *Pandora* im Licht seiner Form- und Kulturkonzepte, Göttingen 2018.

beziehungsweise der »fragmentarischen Sammlung« rubriziert werden (MA 12, 390), die »immermehr zur Einheit gedeihen« konnten (MA 12, 93). Diese Fragmentkonzeption ist in einem weiteren Schritt abzugleichen und zu konfrontieren mit der der ersten *Faust*-Publikation, also *Faust. Ein Fragment* von 1790 – beides in der Hoffnung, dass sich damit ein Weg abzeichnet, der von der Morphologie in den *Faust* so führen könnte, dass er meinen Zweifeln an einer zu schnellen Konfundierung der beiden Komplexe Rechnung trägt, sei es thematischer, sei es formtheoretischer Art. Anders: Wenn *Faust* und die *Hefte* eine Reihe bilden, dann kommt es auch in ihr weniger auf Ähnlichkeiten und Übergänge als auf Differenzen und Sprünge an.<sup>8</sup>

Die *Hefte zur Morphologie* stellen für Fragen des Anschließens und Fortsetzens eine ziemlich umfassende Typen-Sammlung bereit. Kasuistisch, also partikular, additiv und immer vorläufig, wurde hier eine Fülle von Fortsetzungsmöglichkeiten, Fortsetzungs- und Anschlussmodalitäten erprobt und gewissermaßen inventarisiert. Es gibt vielleicht keine noch so abgelegene Form des Fortsetzens, die hier nicht berücksichtigt worden wäre oder in Anschlag gebracht werden könnte. Zwischen den Polen unvermittelten Abbruchs – »Ungern brechen wir ab« (MA 12, 368) ist eine der Wendungen, mit denen Goethe Einträge abrupt beendet – und identischer Wiederholung entfaltet sich eine Fülle von Fortsetzungsszenarien.

Als Corpus sind die *Hefte zur Morphologie* vom Autor explizit *ausgewiesen* als Fortsetzung teils vergangener, teils aktueller Aktivitäten, Reflexionen, Lektüren, Gespräche, Projekte und Skizzen, eingeschlossen die Minimalform der Fortsetzung in Gestalt identischer Wiederholung bereits gedruckter Texte wie dem ›Versuch‹ zur *Metamorphose der Pflanzen*. Das könnte man die autobiografisch-archivarische Dimension der morphologischen Skizzen und Fragmente nennen.<sup>9</sup> Das Corpus ist aber auch ostentativ *ausgerichtet* und stellt sich als *angewiesen* auf Fortsetzung dar, wenn Goethe etwa befreundete Forscher wie Schütz oder Esenbeck zu Wort kommen lässt, selbst ein Problem stellt und anderen die Erwiderung überlässt. Viele Texte folgen dem Schema von »Problem und Erwiederung« (MA 12, 294–305), Frage und Antwort, »Bedenken und Ergebung« (MA 12, 99). Das macht die dialogische

---

8 Vgl. Eva Geulen: Morphologische Reihenbildung. Goethe, D'Arcy Wentworth Thompson, André Jolles, George Kubler, Franco Moretti, Paul Kammerer, in: dies., Eva Axer, Alexandra Heimes: Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2021, S. 41–62.

9 Vgl. u.a. Stefan Blechschmidt: Goethes lebendiges Archiv. Mensch – Morphologie – Geschichte, Heidelberg 2009.

Dimension der *Heft*e aus. Schließlich ist dieses Corpus *angelegt* auf noch gar nicht abzusehende Fortsetzungen durch Vertreter künftiger Generationen. Immer wieder verleiht Goethe der Hoffnung Ausdruck, dass jüngere Forscher seine Gedanken aufnehmen und weiterführen. Das könnte man die appellative Dimension der *Heft*e nennen.

Obwohl diese drei Dimensionen unterschiedliche Funktionen beschreiben und ihnen verschiedene Formen entsprechen, hängen sie für den Autor und Redaktor Goethe zusammen: »Mag daher das, was ich mir in jugendlichem Mute öfters als ein Werk träumte, nun als Entwurf, ja als fragmentarische Sammlung hervortreten, und als das was es ist wirken und nutzen.« (MA 12, 12) Für den Autor handelt es sich bei dem versammelten Material um Zeugnisse dessen, was Werk nicht wurde, also um vergangene Zukunft, von der er »für immer Abschied nehmen muß.« (MA 12, 183) Gelegentlich lässt er sich noch mitreißen vom »Schein einer zurückgekehrten Jugend« (MA 12, 266), aber eigentlich übergibt er das Material, die Skizzen, die Sammlung, einer jüngeren Generation, die teils schon selbst zu Wort kommt, teils noch namenlos ist. Betont altväterlich heißt es an einer Stelle: »Was uns bei unseren Darstellungen zunächst gelingt, empfehlen wir längst verehrten Freunden, und zugleich der deutschen nach dem Guten und Rechten hinstrebenden Jugend. Möchten wir aus ihnen frische Teilnehmer und künftige Beförderer heranlocken und erwerben!« (MA 12, 90) Die »fragmentarische Sammlung« vergegenwärtigt »Einzelheiten, die ich wie im Fluge wegfliegen und sie niedergelegt in Hoffnung, daß sie sich einmal irgendwo anschließen würden und gerade diese Heft [zur Morphologie; E.G.] sind geeignet derselben nach und nach zu gedenken.« (MA 12, 341) Auf Komplettierung im Sinne der Vollendung eines Ganzen muss diese Sammlung notwendig verzichten. Sie bleibt fragmentarisch, zum Teil, weil sie Werk nicht wurde und die Sache selbst nur in disparaten Einzelheiten vorhanden ist, vor allem aber, weil die fortsetzenden Rezipienten *noch* fehlen. In dieser letzteren Perspektive ist der Fragmentcharakter Funktion und Folge der Fortsetzung: Wo Fortsetzung vorgeführt, ermöglicht oder auch nur als Wunsch und Hoffnung formuliert wird, ist gar kein Platz für ein Ganzes. Etwas pointierter: Fortsetzbarkeit erzwingt Fragmentarizität. Das Mangelhafte des Fragments wird kompensiert, aber auch überspielt von der Fülle der Fortsetzungsmöglichkeiten.

Gleich zu Anfang des ersten Heftes findet sich dafür ein gutes Beispiel. Ein Vorwort, eine Einleitung hat Goethe nämlich nicht gereicht. Es mussten drei sein. Auf den länglich-sperrigen Titel mit seiner Trias »Erfahrung, Be- trachtung, Folgerung. Durch Lebensereignisse verbunden. Bildung und Um- bildung organischer Naturen« und einem Motto aus dem Buch Hiob folgen

drei auf den ersten Blick selbstständige Peritexte mit je eigenem Titel, die jedoch syntaktisch einen einzigen Satz so bilden, dass das eine als die Fortsetzung des anderen erscheinen kann: »Das Unternehmen wird entschuldigt«, »Die Absicht Eingeleitet«, »Der Inhalt bevorwortet«. Der erste entschuldigende Text führt auch gleich mehrere Gründe an, aus denen auf »Vollendung« zu verzichten war. Man habe es bei der Naturbetrachtung nämlich mit einem »doppelt Unendlichen« zu tun, auf Seiten des Objekts und des Subjekts:

Kaum überzeugt er sich an diesem wechselseitigen Einfluß, so wird er ein doppelt Unendliches gewahr, an den Gegenständen die Mannigfaltigkeit des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse, an sich selbst aber die Möglichkeit einer unendlichen Ausbildung [...]. (MA 12, 11)

Diese beiden Unendlichkeiten »würden« – im Präsens – »das Glück des Lebens entscheiden«, aber »innre und äußre Hindernisse« verhindern das. Zu den inneren Hindernissen gehört die schwindende Lebenszeit – »Die Jahre, die erst brachten, fangen an zu nehmen« (MA 12, 11) –, zu den äußeren die mangelnde Teilnahme der Zeitgenossen. Deshalb muss und kann das Folgende eben nur »als Entwurf, ja als fragmentarische Sammlung« (MA 12, 12) weiterwirken.

Während die drei Vorworte den eigentlichen Anfang gleichsam künstlich durch Anschlüsse und Fortsetzungen hinauszögern, kann auch der letzte Satz des letzten Vorworts nicht zu Ende kommen und stellt stattdessen eine Fortsetzung der Einleitungen in Aussicht:

So viel hatte ich zu sagen, um diese vieljährigen Skizzen, davon jedoch einzelne Teile mehr oder weniger ausgeführt sind, dem Wohlwollen meiner Zeitgenossen zu empfehlen. Gar manches, was noch zu sagen sein möchte, wird im Fortschritte des Unternehmens am besten eingeführt werden. (MA 12, 12)

Titelei, Vorworte und das, was sie bevorworten oder einführen sollen, gehen planvoll ineinander über. Der Peritext setzt sich im Basistext fort. Einerseits wird also deutlich auf das Ganze als Stückwerk und fragmentarische Sammlung formal und inhaltlich verwiesen, andererseits werden die Anschlussmöglichkeiten systematisch vervielfältigt.

Diese Praxis des Fragmentarischen im Zeichen der Fülle der Fortsetzungsmöglichkeiten in den *Heften zur Morphologie* weicht deutlich von Goethes sonstigem Sprachgebrauch ab. ›Fragment‹ und ›fragmentarisch‹ hat er generell sparsam verwendet. Das *Goethe-Wörterbuch* führt für substantivische wie

adjektivische Formen lediglich 140 Belegstellen im Gesamtwerk an.<sup>10</sup> Fragmente sind für Goethe in der Regel, vor allem mit Bezug auf Plastiken und Bauwerke, aber auch im Fall von Knochenfragmenten, Überbleibsel, Relikten dessen, was einmal ganz war, nun aber nur noch fragmentarisch und in Teilen übrig ist. Der berühmte Satz aus den *Maximen und Reflexionen*, demzufolge die Literatur das »Fragment der Fragmente« sei, ist genau so zu verstehen, denn »das Wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das Wenigste übrig geblieben.«<sup>11</sup> Das Fragment ist also immer auf ein Ganzes bezogen, dem die Bruchstücke einmal angehört haben und das idealiter aus ihnen rekonstruiert werden kann: »In dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen schauen, wird der Genuss des vollendeten Kenners«, heißt es in den *Propyläen*.<sup>12</sup> Davon kann aber im Fall der »fragmentarischen Sammlung« der *Hefte* keinesfalls die Rede sein. Die Kategorie des Ganzen, auch eines »impliciten Ganzen« oder eines »organischen Fragments«, das Goethe wohl mit Bezug auf Kleist in einem Brief an Schulz aus dem Jahr 1820 erwähnt, wird ausgefällt.<sup>13</sup> Bei den *Heften* geht es um Vorgriffe und Nachträge, Anschlüsse und Fortsetzungen, um ein Unendliches und Unübersehliches, das vielseitig anschlussfähig und fortsetzbar bleibt, aber ein Ganzes weder war noch werden kann.

In den *Heften zur Morphologie* erlaubt sich Goethe also einen für ihn ungewöhnlichen Gebrauch von ›Fragment‹ und ›fragmentarisch‹, der kein Äquivalent in Kunst und Literatur zu haben scheint. Das rückt den besonderen Fragmentcharakter der *Hefte* unwillkürlich in die Nähe der romantischen Fragmentauffassung. Als Wandlungs- und nicht Gestaltenlehre ist die Morphologie, könnte man sagen, so im Werden wie die romantische Universalpoesie – mit Friedrich Schlegel: »ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.«<sup>14</sup> Die Forschung hat inzwischen herausgearbeitet, dass die romantische Wertschätzung des Fragments keine rein philosophische Angelegenheit im Anschluss an Fichtes Wissenschaftslehre war, sondern sowohl den Streit um Lavaters *Physiognomische Fragmente*

---

10 Art. »Fragment«, in: Goethe-Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, [www.woerterbuchnetz.de/GWB/Fragment](http://www.woerterbuchnetz.de/GWB/Fragment) (01.09.2023).

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Friedrich Schlegel: 116. Athenäums-Fragment, in: ders.: *Kritische Schriften und Fragmente*. Studienausgabe in sechs Bänden, hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn/München/Wien 1988, Bd. 2, S. 115.

zur Voraussetzung hat als auch den Fragmentenstreit um Lessing als Herausgeber von Reimarus.<sup>15</sup> Auch Herder und Hamann haben den emphatischen Fragmentbegriff der Frühromantiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Goethes Affekt gegen die Romantik und die beiden Schlegels ungeachtet, gab es also auch ihm genehme Vorläufer, die ihn bewogen haben könnten, seine *Hefte* – ein Periodikum wie das *Athenäum* – eine »fragmentarische Sammlung« zu nennen. Darüber, wie nah oder wie fern Goethe vor allem in der Morphologie den Schlegels ist, kann man lange streiten. Entscheidend sollten in jedem Fall die Differenzen sein. Verkürzt gesagt, leistet das Fragment für Schlegel ›die unendliche Annäherung an dieses Absolute‹; seine ostentative Unvollendetheit verweist als Bruchstück auf das Ganze, das noch nicht ist. Das ist aber in den *Heften* nicht der Fall, denn die bleiben Fragment um der Fortsetzung willen. Und was trotz der allerdings nur oberflächlichen Anschlussfähigkeit romantischen Symphilosophierens an die dialogisch-gesellige Tendenz der *Heften* dort ebenfalls fehlt, ist Schlegels berühmte Definition des romantischen Fragments als ein kleines Kunstwerk, das sich »von der umgebenden Welt ganz abgesondert« hat »und in sich selbst vollendet sein« soll »wie ein Igel«.<sup>16</sup> Einen solchen Text wird man in den *Heften* schwerlich finden. Nicht einmal die eingestreuten Gedichte genügen diesem Kriterium; auch sie werden eingeführt, bevorwortet, kommentiert oder nachbesprochen. Die zahlreichen Fortsetzungen in den *Heften* sind letztlich an das romantische Fragment so wenig anschlussfähig wie die Semantik des Fragmentarischen in diesem Kontext an seine Bedeutung in Goethes übrigem Werk.

Freilich verwendet Goethe den Fragmentbegriff durchaus auch für eigene Werke in einem bestimmten Bearbeitungsstadium. In der Disposition für die Göschen-Ausgabe heißen die dafür vorgesehenen Stücke, *Egmont*, *Tasso*, *Iphigenie* und *Faust*, ›Fragmente‹, weil sie zu diesem Zeitpunkt der Konzeption noch nicht fertig waren. Und gerade in *dramaticis* hat Goethe jede Menge Fragmente hinterlassen. Die erst 1878 ans Licht gekommenen frühen Stücke über ›große Männer‹ wie Sokrates oder Cäsar, zu denen sich früh auch schon die Faustfigur gesellte, bezeugen, dass Goethe kein Problem mit Fragmenten hatte. Aber nichts, was nicht fertig geworden war, hat er publiziert. Viele der liegengebliebenen Fragmente aus den 1770er-Jahren wurden sogar verbrannt. Man kann aber auch nicht sagen, dass er zimperlich bei der Publikation von

---

15 Vgl. Dieter Burdorf: Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur, Göttingen 2020.

16 Schlegel: 206. Athenäums-Fragment, in: ders.: Kritische Schriften und Fragmente (Anm. 14), Bd. 2, S. 123.

Texten war, die fragmentarisch in dem Sinne waren, dass eine Fortsetzung geplant war, die aber aus unterschiedlichen Gründen unterblieb, zum Beispiel die als Trilogie geplante *Natürliche Tochter* oder die *Pandora*, für deren Fortsetzung, die Rückkehr der Pandora, wir ein Schema haben, das wie vieles in der *Pandora* an *Faust II* erinnert – beides übrigens Revolutionsdramen. Aber von ›Fragmenten‹ hat Goethe mit Bezug auf diese Texte nie gesprochen.

Von einem ›Fragment‹ redet Goethe ausschließlich und nur: mit Bezug auf *Faust*. Schillers Mahnung, dass die Stoffmassen durch einen »poetischen Reif« zusammenzuhalten seien, kontert Goethe im Juni 1797 mit dem grundsätzlich Fragmentarischen dieser »barbarischen Composition«: »Ich werde sorgen daß die Theile anmuthig und unterhaltend sind und etwas denken lassen bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird«.<sup>17</sup> Da liegt die Göschens-Publikation von 1790 bereits sieben Jahre zurück. In ihr ist *Faust. Ein Fragment* erschienen, und es ist das einzige Mal, dass Goethe einen Text unter der Bezeichnung »Ein Fragment« publiziert hat. Als Fragment im Sinne eines noch unfertigen Entwurfs, der der Ausarbeitung zugeführt werden sollte, ist diese nicht nur von Wilhelm von Humboldt als »buntscheckicht« (MA 3.1, 993) bezeichnete Szenenfolge gelesen worden. Die werkgenetische Forschung, im Vorteil, aber auch im Nachteil, den ›ganzen‹ *Faust* zur Hand zu haben, rekonstruiert dieses Fragment nachträglich als Übergang und Bindeglied zwischen dem *Urfaust*, der nicht publiziert wurde, und *Faust I* in der Version von 1808. Sie fragt, was im Fragment vom späteren Ganzen noch, nicht mehr oder schon zu finden ist.

»Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!« heißt es im »Vorspiel auf dem Theater« (FA 7/1, 17, V. 99). Am 5. Juli 1789, als das *Faust*-Manuskript dem Schreiber übergeben worden ist, schreibt Goethe an seinen Herzog: »Faust will ich als Fragment geben.« (MA 3.1, 997) Es ist also nicht Fragment im Sinne des unfertigen Entwurfs, sondern es wird *als* Fragment gegeben und inszeniert. Das könnte ein Grund gewesen sein, warum der Autor sich dieses einzige Mal dazu entschlossen hat, ›Fragment‹ zum Teil eines offiziellen Buchtitels zu machen. Seine Entscheidung hätte dann weniger mit den Erwartungen des Publikums zu tun, das auf Vervollständigung des Fragments hoffte. Wichtiger scheint vielmehr der Umstand zu sein, dass ihm das *Faust*-Manuskript auch physisch als Fragment im geläufigen Sinne eines übriggebliebenen Reliktes entgegentrat. In der *Italienischen Reise* heißt es:

---

17 Johann Wolfgang Goethe: Brief an Friedrich Schiller, 27. Juni 1797, in: ders., Friedrich Schiller: Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Norbert Oellers, Stuttgart 2009, Bd. 1, S. 414f.

Das alte Manuskript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir sehe. Es ist noch das erste, ja in den Hauptszenen gleich so ohne Konzept hingeschrieben, nun ist es so gelb von der Zeit, so vergriffen (die Lagen waren nie geheftet), so mürbe und an den Rändern zerstoßen, daß es wirklich wie das Fragment eines alten Kodex aussieht. (MA 3.1, 997)

›Fragment‹ heißt hier also nicht etwas, das noch fragmentarisch ist, der Fortsetzung oder Vollendung harrend, sondern bezeichnet wie sonst auch etwas, das übriggeblieben ist, Relikt eines größeren Ganzen, das verloren gegangen ist und es bleiben wird. Das Besondere ist jedoch, dass im Falle *Fausts* etwas schon als Relikt betrachtet wird, das noch gar nicht fertiggestellt worden ist. Die zwei Bedeutungen des Fragments als Überbleibsel eines verlorenen Ganzen einerseits und als zu vervollständigender Entwurf andererseits schieben sich in diesem Fall ineinander. An ihrer Schnittstelle oder ihrem Konvergenzpunkt entsteht, so könnte man sagen, eine neue Semantik des Fragments und damit die Chance einer Formgebung *sui generis*, die der fragmentarischen Sammlung der *Hefte* sehr nahekommt. Der vielleicht überzeugendste Beleg dafür ist die Stelle in einem anderen Brief an Herzog Carl August, in dem Goethe über den Fortgang der Arbeit wie folgt berichtet: »Faust ist fragmentiert, das heißt in seiner Art für diesmal abgetan.« (MA 3.1, 997) Es ist das einzige Mal überhaupt, dass Goethe das transitive Verb ›fragmentieren‹ benutzt. Um den *Faust* als Fragment zu geben, muss er erst einmal fragmentiert werden, ist also einer Formgebung zu unterziehen, die den Text in ähnlicher Weise als Fragment zurüstet, wie die Fortsetzungsmöglichkeiten der Modus des Fragmentierens in den *Heften* sind.

Damit hätte ich mir also einen Zugang zu den Affinitäten zwischen den wilden *Heften* und der barbarischen *Faust*-Komposition verschafft, der mir aussichtsreich scheint. Und vielleicht lässt sich Goethes Verständnis des Fragmentes, das weder Relikt eines verlorenen Ganzen ist noch ein Ganzes antizipiert, auch in anderen Kontexten fruchtbar machen.

## Buhnen

### Tragödie und Bühne im allerletzten *Faust*

BUHNE f. lehnwort aus nd. *büne* f. (aus ineinander verflochtener reisigbündeln, brettern oder steinen gebauter) ins wasser ragender uferschutzdamm  
(Grimm'sches Wörterbuch)

»Ist fortzusetzen« – mit dieser Wendung endet die letzte Vorabveröffentlichung aus dem *Faust II*, die 1828 erscheint (FA 7/1, 796). Ein Jahr zuvor hat Goethe bereits den Helena-Akt in Druck gegeben. Die letzten Szenen des fünften Akts mit den Bergschluchten und der Himmelfahrt des Helden sind zu diesem Zeitpunkt auch schon abgeschlossen beziehungsweise konzipiert. Um den zweiten Teil der *Faust*-Tragödie zum Abschluss zu bringen, müssen also noch der Rest des ersten Aktes, die Akte 2 und 4 sowie die ersten drei Szenen des fünften Aktes: »Offene Gegend«, »Palast« und »Tiefe Nacht«, geschrieben werden. Erst im Jahre 1831, und das heißt: ganz zum Schluss entstehen also der vierte Akt und die erste Hälfte des fünften Akts.<sup>1</sup> Diese Passagen sind aber nicht einfach nur deshalb von Interesse, weil es sich um die letzten handelt, die Goethe schreibt. Vielmehr wird in diesem allerletzten *Faust* – wie ich im Folgenden zeigen werde – das theatral ausgetragen, was sich in den abschließenden zwei Worten der finalen Vorabveröffentlichung zu Lebzeiten andeutet. Dieser Einbruch eines Extradiegetischen wird dabei zu einem Einbruch der Backstage ins Off. So spielt sich auf der imaginären Bühne des vierten und der ersten Hälfte des fünften Akts eine ganz besondere Art von Tragödie ab. Faust phantasiert rund um die Bühne ein Off. Sobald er das, was er dort zu sehen vermeint, jedoch zu greifen und ins On zu ziehen versucht, verschwindet es. Nach diesem »außerordentlichen Substanz-

---

1 In der älteren Forschung wurde der Übergang vom dritten zum vierten Akt als Wendung vom Ästhetischen zum Ethisch-Sozialen gewertet. In welche Widersprüche man sich mit einer solchen These verstrickt, haben bereits Klett und dann Emrich gezeigt. Siehe Ada M. Klett: Der Streit um *Faust II* seit 1900, Jena 1939; und Wilhelm Emrich: Die Symbolik von *Faust II*. Sinn und Vorformen, Frankfurt a.M./Bonn 1957, 362–366. Auch heute noch kann der vierte Akt als »das große Schmerzenskind« der *Faust*-Forschung angesehen werden. Ebd., S. 363.

verlust«<sup>2</sup> bleibt die bloße Infrastruktur von Backstage und Orchestergraben übrig. Der Entzauberung des Off dient eine Reihe von Mauerschauszenen, in deren Verlauf sich die Bühne schließlich dramenimaginär in eine versinkende Buhne auflöst. Doch zunächst zum Einbruch der Backstage.

## 1. Der Einbruch der Backstage ins Off

Wenn Goethe nach Vers 6036 die Worte »Ist fortzusetzen« drucken lässt, dann ist das ganz sicher kein Cliffhanger. Nach der eindrücklichen Probe mephistophelischer Elementarkünste auf der Bühne der Mummenschanz ist Faust gerade zum kaiserlichen *maître de plaisir* erhoben worden. Damit scheint eine Episode ihren Abschluss zu finden; was als Nächstes folgt, deutet sich noch keineswegs an. In diesen zwei Worten passiert also nichts, das mit Spannung zu tun hätte, aber auch nicht mit Vorstellungen von Anschlussfähigkeit. Vielmehr dringt in den dramatischen Text eine fremde Ebene ein. Narratologisch gesprochen könnte man sagen, die Diegese wird von einer Extradieges unterbrochen. Die Worte »Ist fortzusetzen« sind nämlich weder eine Figurenrede noch eine Regieanweisung, sondern auf der Ebene von Autor und Publikum angesiedelt. Über die dramatische Handlung hinweg kommuniziert der Autor hier gleichsam mit seiner Leserschaft. Und dennoch könnte die Wendung auch als eine Art Bühnenanweisung gelesen werden. Was sich nämlich im Einbruch des Schreib- und Leseprozesses in die dramatische Welt ankündigt, ist ein Einbruch der Backstage ins Off.

Aktuell erfreut sich die Untersuchung des Off einer gewissen Konjunktur. Hierbei ist neben den bedeutenden Arbeiten von Juliane Vogel auch ein kurzer Text von Bettine Menke maßgeblich geworden.<sup>3</sup> Mit diesem Begriff ist der dramatisch imaginäre Raum hinter und rund um die Bühne gemeint: derjenige Teil der Dramenwelt, aus dem die Figuren auftreten und in den sie wieder abtreten. Wenn das Off also die dramenimmanente suggerierte Umwelt

---

2 Die Wendung geht zurück auf Kurt May: Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet, Berlin 1936, S. 215. Sie ist dort kritisch gemeint. Hier soll der theatrale und dramatische Eigenwert solcher Verarmung in den Blick gebracht werden.

3 Der kurze Text von Menke wurde als Einleitung zu einer Sektion eines von Juliane Vogel mitherausgegebenen Bandes publiziert. Siehe Bettine Menke: On/Off, in: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hrsg.): Aufreten. Wege auf die Bühne, Berlin 2014, S. 180–188. Der Bezug von On und Off ist auch zentral für Vogels Studie über den Auftritt. Siehe Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn 2018. Darin findet sich auch ein umfangreiches Kapitel zum *Faust*.

des On der Bühnenimagination meint, so ist die Backstage der tatsächliche Raum hinter und rund um die Bühne, dort, wo die Garderobe und die Maske sind, die Requisiten und Bühnenbilder aufbewahrt werden. Der Begriff sollte aber genauso weit gefasst werden wie der des Off, sodass zur Backstage auch noch die Infrastruktur rund um die Bühne gehört: die Zugänge an den Seiten und etwa auch der Orchestergraben vor ihr. Entscheidend ist nämlich nicht die tatsächliche Lage. Ausschlaggebend ist vielmehr, dass die Backstage gerade nicht den Phantasieraum meint, aus dem die Bühnenfiguren auftreten und in den sie wieder abtreten, sondern den wirklichen Raum, in dem Schauspieler\*innen in Rollen schlüpfen und die nötigen Kostüme und Requisiten vorfinden und in dem die Musiker\*innen Platz nehmen. Das Verhältnis von Off und Backstage ist also dem von Diegese und Extradieges analog und verweist zudem auf die Spannung von Drama und Theater.<sup>4</sup>

Von Beginn an steht der *Faust* in einem ausdrücklichen Bezug zu seiner theatralen Infrastruktur. Im »Vorspiel auf dem Theater« wird die Backstage verdoppelt. Drei Schauspieler\*innen treten aus der Backstage auf die Bühne. Dort schlüpfen sie in die Rollen von Direktor, Theaterdichter und Lustiger Person, um eine Szene aufzuführen, deren Off wiederum als eine Backstage zu imaginieren ist. Schon diese metatheatrale Szene bereitet die abschließende Entlarvung des Off diskret vor. Und je länger die Tragödie währt, desto deutlicher wird es, wer hier über die Backstage verfügt. Spätestens mit der Veröffentlichung des Helena-Akts tritt vollends zutage, dass es Mephistopheles ist, der die Regie über die Ereignisse auf der Bühne übernommen hat, mithin auch die Illusionen produziert, wie es hinter den Kulissen aussehen soll. Als Phorkyas verkleidet, leitet er die Intrige an, die Helena Faust zuführt. Damit an seiner dramatischen Grenzposition keine Zweifel aufkommen, lässt Goethe ihn am Ende des Aktes ans Proszenium treten und »*Maske und Schleier zurück[lehnen] [...], um, in so fern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu comentiren.*« (MA 18.1, vor V. 10.039) Damit tritt Mephisto nicht nur aus der Welt des dramatisch Imaginären in die reelle Welt des Publikums,<sup>5</sup> sondern erweist sich auch als der Meister der theatralen Infrastruktur.

<sup>4</sup> Siehe zu dieser Unterscheidung etwa Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004. Tragödientheoretisch fruchtbar gemacht wird die Unterscheidung in Hans-Thies Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013, S. 15–32.

<sup>5</sup> Wegen dieser Grenzposition durchbricht Mephistopheles regelmäßig die vierte Wand, um *ad spectatores* zu sprechen. Allein im vierten Akt geschieht das viermal (siehe MA 18.1, V. 10.210f., 10.327–10.330, 10.554–10.564 und 10.734–10.741). Im fünften Akt sprechen alle Figuren praktisch nur noch *ad spectatores*, jedenfalls kaum mehr, wie Max Kommerell schon bemerkte,

Zuvor hat Phorkyas dem Chor vom angeblichen Off berichtet. Dort seien »Höhlen« und »Grotten« und »Lauben«, in denen man sich »hier- und dort-hin[wenden]« könne (MA 18.1, V. 9.586–9.591). Ungläubig antwortet der Chor erst: »Wie, da drinnen?« (MA 18.1, V. 9.589), bevor er fortfährt: »Thust du doch als ob da drinne ganze Weltenräume wären« (MA 18.1, V. 9.594). »Allerdings, ihr Unerfahrn!«, so Phorkyas, »das sind unerforschte Tiefen: / Saal an Sälen, Hof an Höfen« (MA 18.1, V. 9.596). Dass sie nun nicht mehr von ›Grotten‹, sondern von ›Sälen‹ spricht, bereitet die Entleerung des Off vor, die mit dem Schritt ins Prosenium vollendet wird. In dem Moment, in dem sich Phorkyas als Mephisto entpuppt, ist auch ihre Suggestion unendlicher Räume als bloßer (theatraler) Trug entlarvt. Mehr ist von ihm aber auch nicht zu erwarten: Als Meister der Infrastruktur ist er auch nur Meister der Simulation.

Dafür steht auch die Rolle, die ihm Goethe im ersten Akt beim ersten Auftritt der Helena zudenken wird, welcher auch erst nach der Veröffentlichung des Helena-Akts und des Vorabdrucks der ersten Hälfte des ersten Akts entsteht. Dort taucht Mephisto plötzlich im Souffleurkasten auf. Man hat es also wieder mit einer Verdoppelung der Backstage zu tun. Das Off, aus dem Mephistopheles auftritt, ist als Theaterinfrastruktur zu imaginieren. Der allerletzte *Faust* überführt solche desillusionierenden Einbrüche des Theaters in die Dramenwelt – die ein Pendant in der Wendung »Ist fortzusetzen« finden – in eine besondere Dramaturgie, die die ›schwankenden Gestalten‹, von denen bereits die »Zueignung« zum *Faust* spricht, in einem Theaterraum verortet, der die blanke Backstage hinter dem Off bloßlegt. Dabei spielt die Mauerschau die Schlüsselrolle.

## 2. Zur Mauerschau-Dramaturgie des allerletzten *Faust*

Gleich im Anschluss an die Wendung »Ist fortzusetzen« wird klar, dass sich hinter den Kulissen etwas zugetragen hat, das selbst nicht auf die Bühne gekommen ist: Der Kaiser hat den ersten, ungedeckten Geldschein unterschrieben, der auch schon vervielfältigt wurde und dessen Kopien massenhaft im ganzen Reich zirkulieren. Ein solches Auseinanderdriften von On und Off ist aus der Tragödiengeschichte wohlbekannt. In seiner Habilitationsschrift hat Claude Haas aufgezeigt, wie schon bei Racine auf der Bühne Klassizismus

---

zueinander. Siehe Max Kommerell: Faust und die Sorge, in: ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung, 6., ergänzte Aufl., Frankfurt a.M. 1991, S. 75–III, hier S. 103.

inszeniert wird, während hinter der Bühne ein *failing state* lauert.<sup>6</sup> Diesen Topos greift Goethe hier und zu Beginn des vierten Akts noch einmal auf. Inzwischen ist das Reich, trotz oder gerade wegen des Assignaten-Unwesens, völlig in »Anarchie« (MA 18.1, V. 10.261) zerfallen. Ein Gegenkaiser wurde gewählt, der das Reich in einen Bürgerkrieg gestürzt hat und dem alten Kaiser nun mit der Entscheidungsschlacht droht.

Um seine Lage zu bestimmen, greift der herausgeforderte Kaiser auf ein Goethe'sches Schlüsselwort zurück: das ›Schwanken‹. »Die Menge schwankt im ungewissen Geist« (MA 18.1, V. 10.381), sagt er über seine (untreuen) Untertanen. ›Schwanken‹ ist, wie Eva Geulen gezeigt hat, ein Grenzbegriff der Morphologie, »der unterhalb der Schwelle begrifflicher oder auch nur quasi-begrifflicher Konsistenz« liegt und die »Unterscheidung von schwankendem Objekt« einerseits und »schwankendem Beobachter« andererseits unterläuft.<sup>7</sup> Dass der Kaiser im vierten Akt dieses Wort wählt, wird durch die vorangehende Dramaturgie vorbereitet. Im Helena-Akt wurde nämlich nicht nur das Ensemble auftretender Figuren, sondern auch der gesamte Bühnenraum von einem solchen Schwanken ergriffen. Das hat schon Max Kommerell ebenso zutreffend wie lakonisch bemerkt: »Der Boden schwankt«.<sup>8</sup>

Was im Helena-Akt als Schwanken auf die imaginäre Bühne kam, zeigt sich im vierten Akt abseits der Bühne, denn der Kaiser sieht die schwankende Menge nur in einer Mauerschau. Die Verschiebung von der Bühne lässt das Schwanken auf die Spannung von Off und Backstage ausgreifen, sodass die Aushebelung dieser Differenz im allerletzten *Faust* immer mehr als Ausdruck eines solchen Schwankens zu verstehen ist. Mit anderen Worten: Es beginnt der Raum um die Bühne zwischen Off und Backstage zu schwanken. Der Kaiser ist alsbald desillusioniert. Zwar kann er die Schlacht mithilfe von Mephists Machinationen für sich entscheiden, doch durchschaut er den trügerischen Schein, den er abseits der Bühne sieht. Als er erkennen muss, dass alles Gaukelwerk ist, verlässt er mit seiner Entourage die Bühne. So erblickt nur noch Faust, welche Effekte Mephistopheles' Bühnenzauber zu erzielen vermag. Oder vielmehr: Er glaubt, solche Effekte zu erblicken. Mephisto dagegen nimmt nichts davon wahr. Offensichtlich *ad spectatores* gewandt, sagt er:

<sup>6</sup> Siehe das Racine-Kapitel und vor allem die *Britannicus*-Lektüre in Claude Haas: Der König, sein Held und ihr Drama. Politik und Poetik der klassischen Tragödie, Göttingen 2024, S. 107–155.

<sup>7</sup> Eva Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin 2016, S. 66.

<sup>8</sup> Max Kommerell: *Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form*, in: ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung (Anm. 5), S. 7–74, hier S. 58.

»Nur Menschen Augen lassen sich betrügen« (MA 18.1, V. 10.735). Denn auch das Publikum sieht »nichts von diesen Wasserlügen« (MA 18.1, V. 10.734), weil diese nur indirekt durch eine Mauerschau auf die Bühne kommen. So wird das, was im Off vor sich gehen soll, als eine bloße optische Täuschung entlarvt. Faust erblickt hier etwas, das es schlicht nicht gibt.

Die spezifische Mauerschaustrategie des allerletzten *Faust* steht in einem markanten Kontrast zum opulenten Auftrittsgeschehen der ersten beiden Akte, wo sich ganze Scharen heterogenster, insbesondere weiblicher Figuren auf der Bühne tummeln.<sup>9</sup> Gegen eine solche leibliche Präsenz hebt sich die Darstellungsart des vierten und der ersten Szenen des fünften Aktes ab. In der entscheidenden Phase der Kaiserschlacht stehen Faust und Mephisto alleine auf der Bühne. Es ist aber wichtig zu sehen, dass damit nicht nur das On verarmt, sondern auch das Off. Schon wenn der Kaiser das Gaukelwerk durchschaut, wird fraglich, ob um das On der Bühne herum überhaupt ein Off ist – oder doch nur das *factum brutum* der Backstage. Das markiert Goethes Distanz etwa zu Racine. Während Goethe die Möglichkeit ins Spiel bringt, dass es jenseits der Bühne nur noch Infrastruktur und keinen Imaginationsraum gibt, wird bei Racine die Illusion niemals gebrochen; abseits der Bühne gibt es bei ihm nur das Off. Im *Faust* deutet sich eine Entlarvung dieses Off bereits im Übergang vom zweiten zum dritten Akt an. Emergieren die Figuren des Meerfestes aus den Kulissen wie aus einem unendlich produktiven Element, so bleiben die »Weltenräume« (MA 18.1, V. 9.594) hinter der Bühne des Helena-Akts, wie oben gezeigt, ein trockenes Versichern des als Phorkyas verkleideten Mephistopheles.

Der Kontrast wird umso merklicher, als der vierte Akt diese Entlarvung des Off in ein Bühnengeschehen überführt. Die Dramaturgie wendet sich hier gleichsam nach vorne, vor das Proszenium, das aus der Perspektive der dramatischen Aufführung ebenso zum Off gehört wie der Raum hinter und zur Seite der Bühne. Der Akt beginnt mit einer erhabenen Mauerschau. Das signalisieren schon Fausts erste Verse: »Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß, / Betret' ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum« (MA 18.1, V. 10.039f.). Vom Hochgebirge aus sehen Faust und Mephisto sodann auch hinunter ins Reich, und dabei zieht Fausts »Auge« imaginär sogar bis hinaus »aufs hohe Meer« (MA 18.1, V. 10.198). Da er aber hervortritt – in

---

9 Für die Geschichte der weiblichen Scharen von der Antike bis in die Moderne siehe Hanna Sohns: Nymphen, Musen, Sirenen ... Anmerkungen zu einer Geschichte weiblicher Scharen (Proust, Alkman), in: Vera Bachmann, Johanna-Charlotte Horst (Hrsg.): Weibliche Kollektive, Paderborn 2023, S. 63–77.

der Bühnenanweisung heißt es: »tritt hervor« (MA 18.1, vor V. 10.039) –, ist sein Blick nicht etwa nach hinten oder zur Seite, sondern nach vorne gerichtet, mithin gegen den Zuschauerraum. Von dorther ertönt auch die Musik, die die beiden in die Schlacht ruft: »Trommeln und kriegerische Musick im Rücken der Zuschauer, aus der Ferne, von der rechten Seite her« (MA 18.1, vor V. 10.234). Wenn sie dieser Musik entgegengehen, »steigen« sie demnach »über das Mittelgebirge herüber« und nähern sich dem Proszenium; nun »schallt« die Kriegsmusik »von unten«, also aus dem Orchestergraben, »auf« (MA 18.1, vor V. 10.297). Das wird am Ende der folgenden Szene »Auf dem Vorgebirge« ausdrücklich gemacht. Ist dort zunächst wie oben nur davon die Rede, dass »Musik von unten« ertönt (MA 18.1, vor V. 10.345), so heißt es in der abschließenden Regieanweisung: »Kriegstumult im Orchester, zuletzt übergehend in militairisch heitere Weisen« (MA 18.1, vor V. 10.783).

Man hat sich also die Schlacht im Orchestergraben vorzustellen und die Entourage des Kaisers als Mauerschauer, die im Proszenium stehen und hinabschauen. Wie um das Publikum zu Beginn schon darauf hinzuweisen, dass dort schlicht nichts zu sehen ist (außer Musiker\*innen), sagt Faust, als er das erste Mal in den Graben hinabblickt, dort könne nichts »zu erwarten seyn« als »Trug! Zauberblendwerk! Hohler Schein« (MA 18.1, V. 10.299f.). Während der Schlacht geht es immer wieder um einen solchen (Bühnen-)Zauber, dem nicht zu trauen ist. Der Obergeneral gibt den Befehl ab, weil er das »Gaukeln« durchschaut (MA 18.1, V. 10.695), und zieht sich dann im Gefolge des Kaisers von der Bühne zurück. Nicht alle »Menschen Augen« lassen sich also durch Mephistos »Wasserlügen« täuschen (MA 18.1, V. 10.734f.).

In der Kaiserschlacht wird zugleich auch die Schlacht der Backstage mit dem Off inszeniert. Denn während alle in den Abgrund des Orchestergrabens schauen, hat Mephistopheles wieder einmal hinter ihrem Rücken gewirkt. »[V]on oben herunter kommend« (MA 18.1, vor V. 10.547) sagt er:

Nun schauet wie im Hintergrunde,  
Aus jedem zackigen Felsenschlunde,  
Bewaffnete hervor sich drängen,  
Die schmalen Pfade zu verengen.  
Mit Helm und Harnisch, Schwerdten, Schilden,  
In unserem Rücken eine Mauer bilden,  
Den Wink erwartend zuzuschlagen.

(leise zu den Wissenden.)

Woher das kommt müßt ihr nicht fragen.  
Ich habe freylich nicht gesäumt  
Die Waffensäle ringsum ausgeräumt;  
[...]

Sonst waren's Ritter, König, Kaiser,  
Jetzt sind's nichts als leere Schneckenhäuser.  
(MA 18.1, V. 10.547–10.560)

In der Requisite finden sich tatsächlich Säle voller Waffen, die außer Gebrauch gekommen sind und nur noch für Theateraufführungen genutzt werden. Diese will Mephistopheles ›ringsum ausgeräumt‹ haben. Doch da kein Auftritt der von ihm bezeichneten Bewaffneten folgt, hat man es auf der Bühne auch (wenn überhaupt) wirklich nur mit ›leeren Schneckenhäusern‹ zu tun. Damit kommt aber die wirkliche Mauer hinter der Bühne in den Blick: die Mauer zur Backstage. Und die Macht dieser Backstage wird in die Schlacht um den Orchestergraben geworfen, wo eine Leere eine andere besiegt.

Diese Mauerschau-Dramaturgie, die das Off entlarvt, erreicht ihren Höhepunkt in den ersten drei Szenen des fünften Akts, welche Goethe unmittelbar vor dem Abschluss des vierten Akts fertigstellt. Der Wanderer, der anfangs in die »Offene Gegend« tritt, die Philemon und Baucis bewohnen, erwartet jenseits der »Düne« (MA 18.1, vor V. 11.079) – und damit auch jenseits der sich auf ›Düne‹ reimenden ›Bühne‹ – »das gränzenlose Meer« (MA 18.1, V. 11.076). Aber auch er »schreitet vorwärts« (MA 18.1, vor V. 11.079) und schaut mithin in den Orchestergraben. Der Anblick dieses Jenseits im Diesseits verschlägt dem Wanderer die Sprache. Kein einziges Wort mehr kommt aus seinem Mund. Aus einer dramatischen Figurenrede ist die Mauerschau hier also zu einer bloßen, sprachlosen Schau geworden. Und dass Philemon und Baucis danach zwei sich gegenseitig ausschließende Bilder dessen zeichnen, was er dort erblickt hat, steigert nicht nur die Unzuverlässigkeit, was dort zu sehen ist. Vielmehr fragt sich erneut, ob da überhaupt etwas zu sehen sein kann. Philemon erblickt dort als Effekt der mephistophelischen Machenschaften »ein paradiesisch Bild« (MA 18.1, V. 11.086). Dieses Imaginäre wird von Baucis mit dem Hinweis auf nächtliche Arbeiten entlarvt, die dem Blick entzogen waren, die aber die Infrastruktur der blühenden Landschaften bereitet haben, die Philemon sieht – oder vielmehr zu sehen vermeint. So erklärt Baucis: »Stand ein Damm den andern Tag.« (MA 18.1, V. 11.126) Anders als ihr Mann spürt Baucis also, dass die Bilder im Off nur Gaukelwerk sind und dass selbst noch dieser Damm eine bloße Simulation von Mephisto darstellt.

Dieser Damm steht, wie abschließend gezeigt werden soll, im Zusammenhang mit Fausts Projekt, sich am Meer einen neuen, eigenen Boden – mithin auch eine ureigene Bühne – zu schaffen. Fausts absoluter Wille, in den Abgrund zu schauen, der dem Wanderer die Sprache verschlagen hat, wird im Fortgang des fünften Akts als tragische Verblendung ausgestellt.

### 3. Buhnen. Fausts tragischer Bühnenentzug

Faust will sich am Meer eine Bühne bauen, die ihm und den Figuren rund um ihn herum den festen Stand ermöglichen soll, den der schwankende klassische Boden nicht bereiten konnte. Das allumfassende Schwanken, das Subjekt und Objekt gleichermaßen einbegreift, ließ Fausts Griff nach Helena damals ins Leere gehen. Bereits beim Anblick des Helena-Bilds im ersten Akt geht er davon aus, es mit beständigen »Wirklichkeiten« (MA 18.1, V. 6.553) einer »gegründet[en], dauerhaft[en]« Welt (MA 18.1, V. 6.492) zu tun zu haben. Ausgerechnet in der *mise en abyme* einer Bühne auf der Bühne erhofft sich Faust daher, nicht nur »Fuß« zu »fass[en]«, sondern einen »festen Strand« erreicht zu haben (MA 18.1, V. 6.552f.).<sup>10</sup> Eine solch beständige Wirklichkeit bietet ihm aber nicht einmal die leibhaftige Helena des dritten Akts. Denn sie tritt nicht nur zu Beginn »trunken von den Gewoges regsamem / Geschaukel« (MA 18.1, V. 8.490–8.491) auf, sondern ist durchweg als Figur konzipiert, in die mehrere, sich gegenseitig ausschließende Identitäten eingehen. Weil nicht einmal sie selbst sich wiederzuerkennen vermag, verliert sie das Bewusstsein und fällt dem Chor in die Arme (MA 18.1, V. 8.881). Und ganz zuletzt löst sie sich in eine metonymische Reihe auf: »War ich das alles? Bin ich's? Werd ich's künftig seyn [...]?« (MA 18.1, V. 8.839)

Auf das Scheitern seiner Helena-Pläne reagiert Faust, indem er sich von der Gestalt zum Raum ihrer Gestaltung wendet. Ganz folgerichtig tritt er dafür in einen elementaren Streit mit dem notorisch schwankenden und amorphen Wasser selbst. Für ihn, wie im Übrigen auch für Mephistopheles, stellen die Gezeiten einen sterilen Zyklus leerer Wiederholung dar. Zu Beginn des vierten Akts sagt Faust über die Welle: »Sie schleicht heran, an aber tausend Enden / Unfruchtbar selbst Unfruchtbarkeit zu spenden« (MA 18.1, V. 10.212f.).<sup>11</sup> Wohl auch deshalb war Faust beim Meerfest am Ende der Klassischen Walpurgisnacht längst im Hades – oder vielmehr in der Backstage? – verschwunden. Den elementaren Streit mit dem Meer versteht Faust als »ein Großes« (MA 18.1, V. 10.134). Er ist aber auch – und als Antikenkenner könnte er das wissen – von alters her als Hybris eines Despoten kodiert. Schon in den *Persern*, der wohl ältesten erhaltenen griechischen Tragödie, wird Großkönig Xerxes dafür bestraft, dass er den Hellespont überbrückt,

10 In der Haupthandschrift des *Faust* und in der Ausgabe letzter Hand steht »Stand«. Siehe dazu MA 18.1, 789.

11 Darauf macht schon Emrich aufmerksam. Vgl. Emrich: Die Symbolik von *Faust II* (Anm. 1), S. 367.

mithin das Meer zu Land gemacht hat. Mit diesen seinen ›Machinationen‹ (im griechischen Text steht *mēchanai*)<sup>12</sup> maßt sich der sterbliche Potentat an, Poseidon und die übrigen Götter zu überwältigen (*kratēsein*): »thnētos ôn de theôn te pantōn ôiet' ouk eubouliai, / kai Poseidônos kratēsein«.<sup>13</sup> Bei Goethe wird diese tragische Verstrickung durch Mephistos Feststellung: »Wir sind die Leute Großes zu erreichen« (MA 18.1, V. 10.126), angedeutet, die Fausts Rede von seinem ›großen‹ Plan unmittelbar vorangeht. Im weiteren Verlauf des vierten und fünften Akts wird Fausts Landgewinnungsprojekt immer mehr zu einer Frage von Off und Theaterinfrastruktur.

Durch sein Projekt erfüllt Faust das tragische Heldentum, wie es sich noch der alte Goethe denkt. 1827, also im Jahr der Veröffentlichung des *Hele-na*-Akts, erscheint in *Über Kunst und Altertum* eine »Nachlese zu Aristoteles' Poetik«. Darin geht es vor allem um die »Konstruktion der Tragödie« (MA 13.1, 342); kurz skizziert werden aber auch Goethes Vorstellungen zum tragischen Helden. Dieser sei, so heißt es dort, »ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann«, der sich »durch dämonische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters« wie auch »durch immerfort übereilte Tatausübung« auszeichne (MA 13.1, 341). Was hier mit Blick auf Ödipus gesagt ist, kann mit ebenso viel Recht auch von Faust gelten, nicht zuletzt, weil sein letztes großes Projekt eine ›übereilte Tatausübung‹ zur Folge haben wird, die ihn zum ›halbschuldigen Verbrecher‹ macht.

Weil er sein Neulandprojekt nicht, wie der Wanderer, in den Blick bekommen kann, neidet Faust Philemon und Baucis ihre »Offene Gegend«. Dort soll ein »Luginsland« errichtet werden, »[u]m ins Unendliche zu schaun« (MA 18.1, V. 11.344f.) und damit, wie Faust schon früher sagt:

Zu sehn was alles ich gethan,  
Zu überschaun mit einem Blick  
Des Menschengeistes Meisterstück  
(MA 18.1, V. 11.246–11.248).

Deshalb befiehlt er Mephistopheles und seinen Schergen in einer durchaus missverständlichen Wendung: »So geht und schafft sie mir zur Seite!« (MA 18.1, V. 11.275) Obwohl er damit nicht sagen will, dass Philemon und Baucis ermordet werden sollen, muss er anschließend dem Brand ihrer Hütte, in

---

12 Aischylos: Die Perser, in: ders.: Tragödien, übers. von Oskar Werner, hrsg. von Bernhard Zimmermann, 7., überarbeitete Aufl., Mannheim 2011, S. 6–77, V. 722.

13 Ebd., V. 749f.: »Er – ein Mensch – die Götter alle glaubt' er voller Unverstand, / Selbst Poseidon zu beherrschen«.

dem sie umkommen, vom Balkon aus zusehen – also selbst das noch in einer Mauerschau. So erkennt Faust eine ›übereilte Tatausübung‹, macht aber die Ausführenden dafür verantwortlich: »Geboten schnell, zu schnell gethan!« (MA 18.1, V. 11.382) Diese letzte Übereilung wird nun aber umgehend dadurch bestraft, dass Faust von der Allegorie der Sorge geblendet wird.

David Wellbery hat kürzlich in Erinnerung gerufen, wie wichtig der *Oedipus tyrannos* als Prätext für den ersten Teil des *Faust* gewesen ist.<sup>14</sup> Auch in der »Nachlese zu Aristoteles' Poetik« geht es Goethe um Ödipus. Die faustische Blendung jedoch unterscheidet sich merklich von derjenigen dieses geradezu klassischen tragischen Helden. Denn bei Faust entspringt sie keiner Anagnorisis. Anders als Ödipus erkennt er sein ›halbschuldiges Verbrechen‹ bis zuletzt nicht. Deshalb kommt die Blendung von außen und wird nicht wie bei Sophokles selbst herbeigeführt. Nur folgerichtig ist es so denn auch, dass Faust anschließend einfach weitermacht wie bisher:

Die Nacht scheint tiefer tief hineinzudringen  
Allein im Innern leuchtet helles Licht;  
Was ich gedacht ich eil es zu vollbringen  
(MA 18.1, V. 11.499–11.501).

Damit wird die Anagnorisis aber gleichsam an die Leser\*innen und Zuschauer\*innen delegiert.<sup>15</sup> Wir sollen in diesem Augenblick einsehen, dass Fausts Landbauprojekt ebenso illusorisch bleibt wie alle seine anderen Pläne auch. Die Weltbühne am Meer wird auf die paronomastischen »Buhnen« (MA 18.1, V. 11.545) reduziert, auf denen sie stehen soll. Buhnen sind, wie es im *Grimm'schen Wörterbuch* heißt, Uferschutzdämme, die ins Meer hinausragen und auch aus Holz bestehen können.<sup>16</sup> Damit ist man aber wieder bei der Infrastruktur angekommen, die im »Vorspiel auf dem Theater« aufgebaut wurde: »Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen, / Und jedermann erwartet sich ein Fest« (MA 6.1, 536, V. 39f.), so heißt es dort. Nun tritt zutage,

- 
- 14 David E. Wellbery: Goethes *Faust I*. Reflexion der tragischen Form, München 2016, S. 11–19. Goethes Rekurs auf Sophokles wird für Wellbery zum Ausgangspunkt einer »werkinternen Gattungsreflexion«. Ebd., S. 19. Zur Ödipus-Vorlage passt auch, dass der Sumpf das ganze Projekt »[v]erpestet« (MA 18.1, V. 11.560).
- 15 Hans-Thies Lehmann erhebt die an das Publikum delegierte Anagnorisis zum theatralen Kern der Tragödie schlechthin: »Es ist nun die These zu wagen, daß die Erfahrung der Anagnorisis der eigentliche theatrale Moment, das Herz der tragischen Theatererfahrung durch das Publikum ist.« Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater (Anm. 4), S. 213.
- 16 Vgl. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Neubearbeitung, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Stuttgart 2010, Bd. 5, Sp. 974.

dass die tragische Verblendung des Faust mit dem bloßen Theater-Bau selbst zusammenhängt. Bis zuletzt imaginiert er um die Bühne herum ein Off, das er in die Präsenz der Bühne überführen will. Doch bleibt (ihm) am Ende nur die nackte Bühnenarchitektur. Folglich wird der (Orchester-)»Graben« dann auch noch zum »Grab« (MA 18.1, V. 11.558).

Mit der Wendung »Ist fortzusetzen« bricht ein Fremdes in die Dramenwelt ein, das Goethe im allerletzten *Faust* zu einer Desillusionsdramaturgie ausbaut, in der die Imaginationen des Off mithilfe der Mauerschau entlarvt werden. Vielleicht verweist so auch der »Puppenstand«, in dem sich Faust nach seinem Tod befinden soll (MA 18.1, V. 11.982), nicht auf die Metamorphose in ein höheres Sein, sondern auf den Schein des Puppenspiels. Dass Faust ganz zum Schluss noch an »mächtigen Gliedern« wächst (MA 18.1, V. 12.077), hätte dann womöglich mehr mit einem gliederpuppenartigen Aggregat zu tun, das sich im Raum ausbreitet, als mit einer folgerechten Bemühung, die eine zeitliche Kontinuität zu produzieren vermag.<sup>17</sup> Denn wenn man das »Ist fortzusetzen« tatsächlich, wie ich eingangs vorgeschlagen habe, als Bühnenanweisung lesen wollte, dann stünde dort: Das Off ist ›fort‹, also: ›weg‹ zu setzen. Dazu passt es durchaus, dass nur dem Wanderer der Panoramablick auf Fausts illusorisches Weltbühnenprojekt am Meer eingeräumt wird. Denn diese Figur ist als weitere Metalepse lesbar. Bekanntlich hat sich gerade der junge Goethe gerne als Wanderer bezeichnet und inszeniert. Hier würde der Autor dann eine Art Cameo-Auftritt feiern. Und das würde dem Hang des alten Goethe zur Doppelbödigkeit und Kryptik zusagen – auch und gerade, dass sich der Wanderer über das, was er sieht, in Schweigen hüllt. Dieses Schweigen lässt offen, ob er dort das paradiesische Off von Philemon zu erblicken meint oder nicht doch die Backstage-Machinationen, von denen Baucis halbbewusst spricht. Auf jeden Fall aber inszeniert der allerletzte *Faust* eine Desillusion, die aus der nackten Welt des Theatralen keinen Trost zu schöpfen vermag, sondern darin nur einen Einblick in die entzauberte Welt einer prosaisch gewordenen, mithin auch postdramatischen Moderne gibt.

---

17 Dieses nicht-organistische Formprinzip wird untersucht in Rabea Kleymann: Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe, Paderborn 2021.

## »immer was zu tun« (*Faust II*)

### Dichtung als fortgesetzte Tätigkeit

Im Juli 1831 setzt Goethe hinter die letzten Verse des fünften Akts des *Faust II* das Wort ›FINIS‹. Ein Ende scheint gefunden zu sein.<sup>1</sup> Mit der Arbeit am Text findet Goethe allerdings kein Ende. Zwar sollte man sich das Manuskript des *Faust II* versiegelt und in einem »aparten Kistchen verwahrt« (FA 38, 460) als Offenbarung für die Nachlebenden vorstellen – so wollte Goethe es zumindest einige Freunde glauben machen.<sup>2</sup> Allerdings scheint der im Juli 1831 gesetzte Schlusspunkt noch vorläufig gewesen zu sein. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 1. Dezember 1831 verrät Goethe, dass er das Manuskript nur verschlossen habe, damit er »nicht etwa hier und da weiter auszuführen in Versuchung käme« (FA 38, 496). Wie er mit einem aus Vergils *Eklogen* geborgten Vers zu verstehen gibt, hat er seiner Arbeit am *Faust II* im Sommer 1831 ein eher künstliches Ende gesetzt: »Das Ausfüllen gewisser Lücken war sowohl für historische als ästhetische Stetigkeit nötig, welches ich so lange fortsetzte, bis ich endlich für rätlich hielt auszurufen: Schließt den Wässerungs Kanal, / Genugsam tranken die Wiesen.« (FA 38, 495) Er habe damit aufgehört, Lücken zu füllen und, so das mitgegebene Bild, beschlossen, die Wiesen nicht weiter zu tränken. Was hier ›endlich‹ beendet wurde, war also nicht unbedingt der Text. Beendet wurde lediglich die ›lange fortgesetzte‹ Arbeit daran. Welchen Regeln folgt dieses Fortsetzen?

Das Bild von den bewässerten Wiesen ist insofern aufschlussreich, als hier unterschiedliche Referenzmodelle ineinander greifen. Einerseits wird der Text

- 
- 1 So steht es im editorischen Kommentar zur digitalen Faust-Edition: »Goethe schloss Faust II erst im letzten Jahr seines Lebens, im Juli 1831, ab.« Gerrit Brüning, Dietmar Pravida: Editorischer Bericht zum konstituierten Text, in: Digitale Faustedition, www.faustedition.net/intro\_text (16.1.2023).
  - 2 So Goethe an Boisseree am 1. September 1831 oder an Reinhard am 7. September 1831. Der Gesprächsbericht von Förster, vage datiert auf die Wochen zwischen dem 4. und dem 25. August 1831, hatte bereits den Vergleich mit dem letzten Buch des neuen Testaments, der Offenbarung des Johannes, und dem dort übergebenen Buch mit den sieben Siegeln nahegelegt: »Unter sieben Siegeln liegt hier der zweite Teil des Faust verschlossen; erst aber, wenn ich nicht mehr imstande sein werde, mögen andere ihre Hand daran legen.« (FA 38, 442).

als trinkende Wiese und damit als ein Stück lebendiger Natur imaginiert. Andererseits wird die Arbeit an diesem Text mit einer Agrartechnik verglichen, die auf der Seite der Kultivierung zu verbuchen ist. Metabolismus des Lebendigen und dessen technische Unterstützung fügen sich zu einem Modell des Schreibprozesses, in dem der Text nicht als sich gleichsam selbsttätig erzeugendes und entsprechend in sich abgeschlossenes Ganzes erscheint. Vielmehr scheint die Textproduktion darauf angewiesen zu sein, etwas von außen aufzunehmen, und kann jederzeit von diesem Zufluss abgeschnitten werden. Das von Goethe markierte Ende der Arbeit am *Faust II* bleibt in gewisser Weise kontingent, ist der ›endlich‹ vollzogene Abbruch doch keineswegs endgültig. Wie Goethes Tagebuch zu entnehmen ist, hat er in den ersten Wochen des Jahres 1832 seiner Schwiegertochter Ottilie aus dem Zusammengehefteten vorgelesen und weiter am Text gearbeitet. Noch am 24. Januar 1832 vermerkt er »[n]eue Aufregung zu Faust in Rücksicht größerer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt habe« (FA 38, 513). Mit dem *Faust II* war Goethe also im Juli 1831 noch nicht am Ende – Schleuse und Siegel wurden noch einmal geöffnet. Der Grund für diese Fortsetzung des Beendeten liegt womöglich in einem Selbstentwurf, demgemäß Goethe das Dichten als eine Tätigkeit auffasst, die ihr Ende nicht in sich selbst hat.

Man hat sich Goethes Lieblingswort ›Tätigkeit‹ meist über ein Alltagsverständnis des Worts als soziale Praxis klar gemacht und mit dem ethischen Ideal der Resignation verbunden.<sup>3</sup> Goethes Verwendung des Worts ›Tätigkeit‹ verfügt allerdings über Dimensionen, die zu einem Guteil jenseits einer derartigen protestantischen Arbeitsmoral liegen. Wenn Goethe in seinem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt am 17. März 1832 »Tun« und »Talent« koppelt und seine Arbeitsweise als »freie Tätigkeit« mit einer »freiwillig tätigen Natur« vergleicht (FA 38, 550), dann hat diese Auffassung von dichte-

<sup>3</sup> Arthur Henkel zufolge ist das »poetische schöpferische Vermögen« als Modell einer praktischen entsagenden Tätigkeit aufzufassen, wenn nicht als »Metapher für Tätigkeit überhaupt« – damit ist allerdings das, was Henkel ehrfürchtig das ›Schöpferische‹ nennt, gerade nicht als ›Tätigkeit‹ ernstgenommen. Arthur Henkel: Entzagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman, Tübingen 1954, S. 123. Die enge Verbindung zwischen Tätigkeit und Entzagung zieht sich weiter durch die Forschung. Mauro Ponzi betont die »›tätige‹ Seite der Entzagung«. Mauro Ponzi: Zur Entstehung des Goetheschen Motivs der »Entzagung«, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 7 (1986), S. 150–159, hier S. 158. Nach Heinrich Macher zielt Goethes Entzagungskonzept im Gegensatz zu Schillers Ideal der ästhetischen Erziehung auf den »praktisch tätigen Menschen«. Heinrich Macher: Goethes Entzagungsidee im Lichte der Schillerschen Auffassungen, in: Helmut Brandt (Hrsg.): Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs, Berlin 1987, S. 518–529, hier S. 523.

rischer Tätigkeit auch einen naturphilosophischen Hintergrund. Seit seinen Vorüberlegungen zur *Metamorphosen*-Schrift nutzt Goethe Vorstellungen von Tätigkeit immer wieder zur Beschreibung von Vorgängen in der lebendigen Natur. ›Tätigkeit‹ bezeichnet grundsätzlich die Möglichkeiten des Lebendigen, sich zuerst wachsend fortzusetzen und zuletzt fortzupflanzen. Dabei entgrenzt Goethe dort, wo er Tätigkeit sagt, zeitgenössische Vorstellungen einer intrinsischen Bildungs- oder Lebenskraft in zwei Richtungen. Zum einen haben Bildungsprozesse aus seiner Sicht kein wirkliches Ziel oder Ende, zum anderen sind sie in erheblicher Weise auf die Aufnahme von Äußerem angewiesen: Ohne Licht, Wasser und Erde gäbe es kein Pflanzenwachstum. Goethes Tendenz zur Entteleologisierung von Wachstumsvorgängen wie auch sein Interesse an den dabei involvierten metabolischen Prozessen geben Hinweise darauf, warum ihm mit Bezug auf die eigene dichterische Tätigkeit das von Vergil geborgte Bild von den bewässerten Wiesen eingeleuchtet haben mag.

Man muss Goethes Hang zur Naturalisierung kreativer Prozesse nicht teilen, um die nahegelegten Parallelen zwischen anhaltendem Produktionsprozess und fortgesetztem Pflanzenwachstum, zwischen poetischer Revision und biologischer Reproduktion beschreiben zu können. Goethes Arbeit an tradierten Vorstellungen der (Bildungs-)Kraft bietet einen Weg, auf dem sich allzu einfache Übertragungen zwischen Naturforschung und Literatur vermeiden lassen. Gegen den latenten Holismus morphologischer Modelle, die auf die metamorphotischen Entwicklungsgänge einzelner Figuren hinweisen oder aber das Werkganze als gleichsam organischen Zusammenhang begreifen wollen, gibt die Vermessung von Goethes Imaginarien der Kraft Aufschlüsse über das, was formgenetische Prozesse anstößt und in Bewegung hält. In Goethes Konzept einer sich fortsetzenden und fortpflanzenden Natur scheint dabei zugleich ein höchst eigenwilliger poetologischer Begriff der Fortsetzung auf. Denn Fortsetzung bezieht sich hier nicht nur auf die konkreten seriellen Anschlüsse innerhalb von Texten oder zwischen Textteilen, sondern bezeichnet auch Techniken der fortgesetzten Arbeit an eigenen und fremden Texten. Um Ansätze zu einer solchen Poetik der Fortsetzung, oder genauer: der fortgesetzten Tätigkeit, soll es im Folgenden gehen.

Dazu sind zunächst die konzeptuellen Konturen dessen, was Goethe Tätigkeit nennt, genauer zu klären. Hier wird der erste Teil dieses Beitrags noch einmal bei einer am *Faust II* gewonnenen Problembeschreibung ansetzen, um zu zeigen, in welchem Maß sich die Arbeit am *Faust* mit Vorstellungen des Fortschreitens, Fortfahrens, Fortwirkens oder auch Fortsetzens verbindet. Die als ziel- und zwecklos bestimmte Tätigkeit wird dabei lesbar als unscheinbare Erbin dessen, was seit der Antike unter die *dynamis* oder auch die Kraft der

Kunst fällt. Der zweite Teil greift auf Goethes Naturforschung aus, in der sich Vorstellungen von Fortsetzung und fortgesetzter Tätigkeit als Teil einer Entteleologisierung der Natur erweisen. Der dritte Teil sucht schließlich nach den Spuren derartig endloser natürlicher wie auch poetischer Tätigkeiten im *Faust II*, die sich in Konzepten des Strebens wie auch des Regens oder der Regsamkeit formieren. Diese drei Teile sollen sich zu einem Argument fügen, das Goethes Vorstellungen von Natur und Dichtung als ›fortgesetzter Tätigkeit‹ als Reaktion auf die Krise älterer Kraftkonzepte erschließt. Wie zu zeigen sein wird, demonstriert die Ersatzung der Kraft durch die Tätigkeit traditionelle Bilder eines eigenmächtigen, autonomen Schöpferischen, von der sowohl Modelle einer *natura naturans* als auch davon abgeleitete Kreativitätskonzepte zehren. Was Goethe mit Bezug auf seine eigene Produktivität als fortgesetzte Tätigkeit bezeichnet, meint die Arbeit einer dichterischen Einbildungskraft, die nicht allein aus sich selbst aktiv werden kann, sondern stets anderes aufnehmen und fortsetzen muss.

### 1. Fortwirken: Dichtung als *energeia*

Wie im *Wilhelm Meister*-Komplex treten auch in den *Faust*-Dramen grundsätzlich zwei Arten des Fortsetzens zusammen. Erstens verfügen sowohl *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als auch der *Faust I* über einen zweiten Teil im Sinne eines konsekutiven Anschlusses, in dem der Handlungslogik und Chronologie der *histoire* gemäß weitergeschrieben worden ist. Hier ist das zu vermuten, was Goethe in dem bereits zitierten Brief an Wilhelm von Humboldt als ›historische Stetigkeit‹ bezeichnet. Zweitens unterliegen vor allem die zweiten Teile, also *Wilhelm Meisters Wanderjahre* wie auch der *Faust II* dem, was mit Goethe ›fortgesetzte Tätigkeit‹ heißen kann. An ihnen wird über Jahrzehnte hinweg in unterschiedlichen Zusammenhängen gearbeitet, wobei Teile publiziert, bereits Publiziertes wieder umgeschrieben und erweitert, in vorhandene Textteile integriert oder um vorgelagerte Teile ergänzt wird. ›Fortsetzung‹ meint hier eine teils intensivierte, teils pausierende Tätigkeit, die sich mal hierhin und mal dorthin wenden kann. Diese Tätigkeit, so diskontinuierlich sie verfährt, hat wohl dasjenige zum Ziel, was Goethe in seinem späten Brief an Humboldt als ›ästhetische Stetigkeit‹ bezeichnet: Hier sollen bereits vorliegende Textteile aufeinander abgestimmt und einander angeglichen, Übergänge gebahnt und geglättet werden. Nun hat Goethe diese mal hier, mal da ansetzende Tätigkeit nicht erst in den letzten Textüberarbeitungen betrieben. Vielmehr verdankt sich der Text des *Faust II* einem Produktionsprozess, der von Anfang an als Auffüllen von Lücken verfährt.

Goethe betont in Briefen an seine Freunde häufig, er sei sich über die Konzeption des gesamten *Faust* eigentlich schon seit über sechzig Jahren im Klaren gewesen, er habe nur die richtige »Reihenfolge« zu bestimmen und das so Geplante in allen seinen Teilen auszufüllen gehabt, bis keine »Lücken« mehr geblieben seien.<sup>4</sup> In der bestens erschlossenen Textgenese des *Faust* lässt sich sehen, dass Goethe die Szenen und Akte tatsächlich nicht gemäß ihrer handlungslogischen Platzierung im dramatischen Ablauf, sondern zwischen unterschiedlichen Akten und Szenen hin- und herspringend konzipiert und ausgeführt hat.<sup>5</sup> So ist der Helena-Akt vor dem ersten und zweiten Akt geschrieben und bereits 1827 unter dem Titel *Klassisch-romantische Phantas-magorie. Ein Zwischenspiel zu Faust* im vierten Band der Ausgabe letzter Hand publiziert worden. Der erste Akt, der zur Ostermesse 1828 im zwölften Band der Ausgabe letzter Hand erscheint, wird seinerseits mit dem Zusatz »Ist fortzusetzen« versehen (FA 7/1, 796). Der vierte Akt bleibt noch länger eine Lücke, während Goethe schon am fünften Akt arbeitet. Wenn Goethe den noch ungeschriebenen vierten Akt in Gestalt von weißen Seiten in ein gebundenes Heft aufnimmt, damit ihm »vor Augen sei« (FA 7/1, 802), was er noch zu tun habe, dann könnte das nach leidiger Pflichterfüllung klingen. Von einer derart fleißigen, pflichtbewussten Arbeit will Goethe seinen Produktionsmodus allerdings unterschieden wissen.

Wie er Wilhelm von Humboldt in seinem Brief vom 1. Dezember 1831 anvertraut, habe er am *Faust II* in »einer Art von Wahnsinn« (FA 38, 495) gearbeitet. Goethe bezieht sich hier auf Aristoteles' Hinweis im 17. Kapitel der *Poetik*, zum Dichten disponiere eine gewisse *mania*. Dichtende, so erläutert Aristoteles, seien Besessene, die eine besondere Anfälligkeit für starke Leidenschaften mitbringen müssen. Dichtung sei grundsätzlich die Domäne entweder »von phantasiebegabten oder von leidenschaftlichen Naturen«, können sich die einen doch in Situationen hineinversetzen, während die anderen

---

4 So schreibt Goethe in gleichlautenden Formulierungen am 20. Juli 1831 an Johann Heinrich Meyer, am 8. September 1831 an Boisserée und am 17. März 1832 an Wilhelm von Humboldt (FA 38, 427, 460 und 550).

5 Eine grundlegende Beschreibung der langen Textgenese bietet Anne Bohnenkamp: Goethes Arbeit am *Faust*, in: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 199–217. Bohnenkamp geht davon aus, dass Goethes Schreibprozess in seinem Brief an Wilhelm von Humboldt durchaus konzise beschrieben ist: »Dieses aus dem Webhandwerk stammende, von Goethe mehrfach gebrauchte Gleichenis lässt sich auf künstlerische Tätigkeit, ja auch Tätigkeit überhaupt beziehen, ganz besonders aber auch auf Goethes eigene Arbeit am Faust. Das ineinander von bewußter und ›bewußtloser‹, als un- oder unterbewußter, nicht bewußt geplanter Tätigkeit kann man an den überlieferten Arbeitshandschriften ganz konkret ablesen.« Ebd., S. 204.

emotional »stark erregbar« sind.<sup>6</sup> Hinter Aristoteles' Ausführungen scheint die Bestimmung der Dichtung als Effekt eines *enthousiasmos* durch, den Platon im Dialog *Ion* als göttliche Kraft (*theia dynamis*) bestimmt. Dichtende, Rhapsoden und Zuhörende, so Platon, werden von einer unwiderstehlichen Kraft erfasst, die sie in Besessene, den Bacchanten gleich, verwandelt.<sup>7</sup> Eine Herausforderung der Platon-Auslegung ist es seither gewesen, die eigenartige Passivität der Dichtenden, die von einer unkontrollierbaren göttlichen *dynamis* ereilt werden, entweder umzudeuten oder aber ihre Fremdbestimmung zu akzeptieren und sich mit dem Verweis auf den göttlichen Charakter der daraus hervorgehenden Dichtung zu trösten.

Auch Humboldt erhebt Einspruch gegen Goethes Selbstbeschreibung. Für ihn darf Goethes Dichtung nichts mit einem derartigen *furor poeticus* zu tun haben. Goethe muss sich also noch einmal erklären. In seinem letzten Brief, datiert auf den 17. März 1832, äußert er sich zum dichterischen Talent deshalb als etwas, das »geradehin fortwirkt«:

Zu jedem Tun, daher zu jedem Talent, wird ein Angebornes gefordert, das von selbst wirkt und die nötigen Anlagen unbewußt mit sich führt, deswegen auch so geradehin fortwirkt, daß, ob es gleich die Regel in sich hat, es doch zuletzt ziel- und zwecklos ablaufen kann. (FA 38, 549)

Das Muster gibt hier nicht mehr die platonische *dynamis* oder die aristotelische *mania*, sondern Kants Fassung des Genies als einer Gabe der Natur, die zwar keiner Regel folgt, gleichwohl der Kunst die Regel diktieren kann. Ein Blick in den § 46 der *Kritik der Urteilskraft* bestätigt, dass Kant das Genie oder *ingenium* als ein »angebornes produktives Vermögen« denkt, das die derart Begabten aber »nicht in [ihrer] Gewalt« haben.<sup>8</sup> Auch in Goethes Darstellung wirkt das mitgegebene Talent »von selbst« und zwar dergestalt, dass es »geradehin fortwirkt« (FA 38, 549). Die bescheiden anmutende Rede von ›Tun‹ und ›Tätigkeit‹ rückt bei ihm offensichtlich an die Stelle älterer produktionsästhetischer Modelle, die seit der Antike unter den Vorstellungen des *enthousiasmos*, der *mania* oder des *ingenium* Kunst als Effekt eigenartig entzogener, dunkler Kräfte verstehen.<sup>9</sup> Indem Goethe traditionell eng an den

6 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 55.

7 Platon: Ion, in: ders.: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Gunther Eigler, 6. Aufl., Darmstadt, 2011, Bd. 1, S. 15.

8 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: ders.: Werke in zwölf Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, 14. Aufl., Frankfurt a.M. 1996, Bd. 10, S. 241 und 243.

9 In diesem Sinn hat Christoph Menke die in der philosophischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts prominente Vorstellung einer dem Subjekt entzogenen Kraft der Kunst rekonstruiert

Kraftbegriff geknüpfte Topoi der Kunst- und Dichtungsreflexion mit dem Wort ›Tätigkeit‹ überschreibt, verschiebt er die Aufmerksamkeit vom ungreifbaren Grund der Kunst hin zu den Techniken ihrer Verfertigung.

In Goethes weiteren Erläuterungen wird deutlich, dass ihn besonders die Ziel- und Zwecklosigkeit eines dichterischen Tuns interessiert, in dem sich Anteile des Unbewussten und des Bewussten mischen: »Bewußtsein und Bewußtlosigkeit werden sich verhalten wie Zettel und Einschlag, ein Gleichnis das ich so gerne brauche.« (FA 38, 550) In diesem der Textilproduktion entnommenen Bild vom Zettel und dem Einschlag, von angeknüpften und durchschießenden Fäden, bringt Goethe neben dem Tun auch die Tätigkeit ins Spiel: »Die Organe des Menschen [...] verknüpfen ohne Bewußtsein in einer freien Tätigkeit das Erworbene mit dem Angeborenen, so daß es eine Einheit hervorbringt welche die Welt in Erstaunen versetzt.« (FA 38, 550) Beim Dichten müssen offenbar nicht nur das Bewusste und das Bewusstlose, sondern auch das aus der Umgebung Aufgenommene und das mitgebrachte Talent zusammenwirken. Beide sind in ›freier Tätigkeit‹ an der gemeinsamen Herstellung eines Webstücks beteiligt, das sich zum Staunen aller irgendwann als textuelle Einheit präsentieren lässt. Erstaunlich ist tatsächlich, wie sich ein endlos fortgeföhrtes und eigenartig zielloses Tun zum *telos* einer fertigen Einheit verhalten soll. Hier war Wilhelm von Humboldt wohl doch der richtige Adressat für Goethes Reflexion auf die Dichtung als Tätigkeit, bestimmt Humboldt doch Sprache nicht als »Werk (ergon)«, sondern als »Thätigkeit (Energiea)«.<sup>10</sup> Nicht im festen Bau, sondern in der nicht stillzustellenden Energie des Umbaus sieht Humboldt das Wesen der Sprache.

Plausibel wird Goethes Rede von ›Tun‹ und ›Tätigkeit‹, wenn man sich die doppelte Wurzel der antiken Kraftvorstellung als *dynamis* und *energeia* vergegenwärtigt. Während die *dynamis* bei Platon als Prinzip, Ursprung oder Ursache von Veränderungen der direkten Beobachtung entzogen bleibt, stellt Aristoteles der *dynamis* als Vermögen die *energeia* als Realisierung oder Aktualisierung dieses Vermögens zur Seite. Dabei habe die *energeia* insofern (onto-)logischen Vorrang vor der *dynamis*, als der Begriff von einem Vermö-

---

und für eine Ästhetik der Kraft produktiv gemacht. Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 2008; Christoph Menke: Die Kraft der Kunst, Frankfurt a.M. 2013.

10 Wilhelm von Humboldt: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: ders.: Werke in fünf Bänden, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 2002, Bd. 3, S. 368–756, hier S. 418.

gen nur aus der Anschauung einer Wirklichkeit gewonnen werden kann.<sup>11</sup> Das in der Aristoteles-Rezeption eingeführte lateinische Begriffspaar *potentia* und *actus* führt in der deutschsprachigen Terminologie zur Übersetzung von *dynamis* als Möglichkeit und *energeia* als Tätigkeit. Das deutsche Wort ‚Tätigkeit‘ ist damit auch das Derivat einer Metaphysik der Kraft, wie sie von der Naturphilosophie der frühen Neuzeit bis zur Naturforschung des 18. Jahrhunderts verbindlich bleibt. Allerdings gerät der alte Kraftbegriff, mit dem die Ursachen von Veränderungen angezeigt werden sollten, durch die Karriere der Kraft als Grundkategorie einer mechanischen Weltbeschreibung in eine nachhaltige Krise.<sup>12</sup> In dem Maß, in dem der epistemische Problemcharakter der *dynamis* als selbst nicht greifbarer Ursprung hervortritt, gewinnt die an der Oberfläche der Phänomene beobachtbare *energeia* an Bedeutung. Der Fokus auf die zwischen *dynamis* und *ergon* liegende *energeia* tritt noch deutlicher hervor, wenn man das, was Goethe in seinen naturwissenschaftlichen Texten als ›fortgesetzte Tätigkeit‹ entworfen hat, hinzuzieht. Denn hier zeigt sich, wie die Rede von der ›Tätigkeit‹ nicht nur ältere Modelle einer Kraft der Dichtung oder der Kunst ablöst, sondern auch zeitgenössische Diskussionen um eine Kraft des Lebendigen fortschreibt.

## 2. Sich fortsetzen: Die Konsequenz der Natur

Von den im ersten Weimarer Jahrzehnt angelegten Versuchsreihen zur Anzüchtung sogenannter Aufguss- oder Infusionstiere über die Skizzen zu den Keimlingen oder Kotyledonen bis zu den Notizen aus Italien umkreist Goethe in den 1780er-Jahren die Möglichkeit des Lebendigen, sich ›fortzusetzen‹. Eine solche Fortsetzung, so hält Goethe in den *Vorarbeiten zu einer Physiologie*

11 Aristoteles: Metaphysik. Griechisch-Deutsch, übers. von Hermann Bonitz, hrsg. von Horst Seidl, Hamburg 1991, S. 103 (1046a). Zu den Funktionen dieser Unterscheidung vgl. Josef Stallmach: *Dynamis und Energeia. Untersuchungen am Werk des Aristoteles zur Problemgeschichte von Möglichkeit und Wirklichkeit*, Maisenheim am Glan 1959; Ludger Jansen: Ein systematischer Kommentar zu Aristoteles' Theorie der Vermögen im neunten Buch der Metaphysik, 2. Aufl., Wiesbaden 2016; Christof Rapp (Hrsg.): *Aristoteles' Metaphysik. Die Substanzbücher (Z, H, Θ)*, Berlin 1996; Jonathan Beere: Akt und Potenz, in: Christof Rapp, Klaus Corcilius (Hrsg.): *Aristoteles-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart 2021, S. 193–198.

12 Olaf Breidbach hat den Umbau der Kraft von einer qualitativen Ursache zu einem quantitativen Korrelationsbegriff pointiert zusammengefasst und festgestellt, dass Kraft spätestens am »Ende des 18. Jh. ein durchaus problematischer Begriff« geworden ist. Olaf Breidbach: Kraft, in: Heinz Thoma (Hrsg.): *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe – Konzepte – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2015, S. 300–309, hier S. 300.

gie der Pflanzen fest, realisiert sich grundsätzlich als Wachstum. Während bei der Fortpflanzung neue Organismen entstehen, hat man es bei der Fortsetzung mit einem Vorgang zu tun, bei dem »die Entwicklung eines Organs aus dem andern geschieht« (FA 24, 358). Goethe gebraucht ›Fortsetzung‹ hier als Wort, das alle Wachstumsprozesse bezeichnen kann, die noch diesseits der Fortpflanzung als Hervorbringung eines neuen Individuums anzusiedeln sind. Denn die Fortsetzbarkeit hat dort ihr Ende, wo sie in Fortpflanzung übergeht:

Wir haben gesehen daß diese sprossende Fortsetzung bei den vollkommenen Pflanzen nicht ins Unendliche fortgehen kann, sondern daß sie stufenweise zum Gipfel führt und gleichsam am entgegengesetzten Ende seiner Kraft eine andere Art der Fortpflanzung durch Samen hervorbringt. (FA 24, 358)

Fortsetzung zeigt sich in der sukzessiven Ausbildung neuer Teile und Organe, also dem Wachstum und der Entwicklung von Pflanzenteilen wie Stiel, Blätter und Blüten. Diese Fortsetzung endet, wenn sie, so ist mit der Wendung vom ›Ende der Kraft‹ impliziert, ihre Möglichkeiten erschöpft hat. Sobald sich ein Organismus nicht mehr weiter fortsetzt, also keine neuen Organe ausbildet, kann er sich dank der zuletzt gebildeten Samen noch fortpflanzen und den Weg für einen neuen Organismus freimachen.

Die Fortsetzungs- wie auch die Fortpflanzungsfähigkeit lebendiger Organismen stellt Goethe in frühen Notizen zu den Gesetzen der Pflanzenbildung, die als Vorarbeiten zum *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* gelten, ins Zeichen einer hier nicht näher bestimmten Kraft:

An allen Körpern die wir lebendig nennen bemerken wir die Kraft ihres gleichen hervorzubringen.

Wenn wir diese Kraft geteilt gewahr werden bezeichnen wir sie unter dem Namen der beiden Geschlechter.

Diese Kraft ist diejenige welche alle lebendige Körper mit einander gemein haben, da sonst ihre Art zu sein sehr verschieden ist.

Die Ausübung dieser Kraft nennen wir das Hervorbringen. (FA 24, 99)

Auch in der 1790 publizierten *Metamorphosen*-Schrift ist von einer »Kraft des Lebens« (FA 24, 147), einer »Kraft der Natur« (FA 24, 119) oder einer »Trieb- und Hervorbringungskraft« (FA 24, 117) die Rede. Wenn Goethe das Hervorbringen tautologisch als Ausübung einer Kraft der Hervorbringung bestimmt, dann ist mit dem Terminus der Kraft für kausale Begründungen nicht viel gewonnen. Warum also spricht er hier von Kraft?

Diese Frage stellt sich nicht zuletzt deshalb, weil Goethe in den zitierten Notizen keinerlei Bezug auf Angebote aus den zeitgenössischen Wissenschaften nimmt, sei es die von Caspar Friedrich Wolff vorgeschlagene *vis essentia-*

*lis* oder Johann Friedrich Blumenbachs Konzept eines Bildungstrieb oder *nitus formativus*.<sup>13</sup> Während sich Blumenbach in seinen Ausführungen zum Bildungstrieb auf die Ausbildung und Erhaltung einer geschlossenen Gestalt fixiert, fokussiert Goethe in seinen Vorarbeiten zur *Metamorphosen*-Schrift einen seltsam ungerichteten Vorgang. Das Fortpflanzungsgeschehen entwirft er als ein sich wiederholendes und darin über sich selbst hinausdrängendes Geschehen: »Das Gezeugte und Geborne schreitet unaufhaltsam fort wieder zu zeugen und zu gebären, und verändert sich in jedem Augenblick.« (FA 24, 77) Für die konkrete Realisierung dieses Fortschreitens gibt Goethe in den *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen* zwei Gesetze an. Es gebe zum einen das »Gesetz der innern Natur, wodurch die Pflanzen konstituiert werden«. Daneben sei ein »Gesetz der äußern Umstände« anzunehmen, »wo-durch die Pflanzen modifiziert werden« (FA 24, 357). Während das erste Gesetz die in den Lebens- und Bildungskraftdebatten grundlegende Beobachtung erfasst, dass aus Rosen meist Rosen, aus Nelken meist Nelken hervorgehen, bezieht sich das zweite Gesetz auf die kontingen-tenten Bedingungen individueller Wachstumsprozesse. In der Botanik des 18. Jahrhunderts war man längst darauf aufmerksam geworden, dass Pflanzenarten in unterschiedlichen Landstrichen und unter verschiedenen klimatischen Bedingungen Varietäten hervorbringen.<sup>14</sup> Goethe interessiert sich darüber hinaus für die grundlegende Verflechtung des Lebendigen mit seiner Umgebung, wie sie sich in den Phänomenen des Stoffwechsels, der Atmung und Ernährung zeigt. Oder wie er schon in Notizen aus Italien feststellt: »Alles Leben lebt durch etwas außer sich« (FA 24, 81).

13 Die komplexen Debatten um eine mechanistische oder vitalistische Begründung von Kräften des Lebendigen – sei es als Lebenskraft, Bildungskraft oder Bildungstrieb, Zeugungskraft oder organische Kräfte – rekonstruieren aus unterschiedlichen Perspektiven: Timothy Lenoir: *The Strategy of Life. Teleology and Mechanics in Nineteenth Century Germany*, Dordrecht/Boston 1982; Walter Botsch: *Die Bedeutung des Begriffs Lebenskraft für die Chemie zwischen 1750 und 1850*, Stuttgart 1997; Robert J. Richards: *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophie in the Age of Goethe*, Chicago/London 2002; Jessica Riskin: *The Restless Clocks. A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*, Chicago/London 2016; John H. Zammito: *The Gestation of German Biology. Philosophy and Physiology from Stahl to Schelling*, Chicago/London 2018.

14 Vgl. Staffan Müller-Wille: *Botanik und weltweiter Handel. Zur Begründung eines Natürlichen Systems der Pflanzen durch Carl von Linné (1707–78)*, Berlin 1999. Für Herder ist dieser Gedanke in den 1780er-Jahren bereits ein Gemeinplatz, den er gerne auf die Anthropologie übertragen möchte: »Bereitet uns dieses alles nicht vor, auch in Ansehung des organischen Gebäudes der Menschheit, sofern wir Pflanzen sind, dieselbe [sic] Varietäten zu erwarten?«. Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Wolfgang Pross, München 1989, Bd. III/1, S. 56.

Was in Vorarbeiten zur *Metamorphosen*-Schrift noch eher summarisch als Aufnahme und Verarbeitung von »Wasser, von Öl, Luft und Licht« thematisiert wird, mit deren Hilfe die Pflanze erst »unaufhaltsam vorwärts schreitet« (FA 24, 106), kehrt im *Versuch die Metamorphose zu erklären* in ausführlichen Bemerkungen zum Einsaugen, Filtrieren und Absondern von Luft wie auch von Feuchtigkeit wieder. Die für das Pflanzenwachstum besonders interessante Frage nach der Rolle des Lichts erforscht Goethe im Nachgang zur *Metamorphosen*-Schrift.<sup>15</sup> Im Januar 1796 legt er eine Versuchsreihe an, für die er die Samen verschiedener Pflanzen in geschlossenen Räumen oder im Freien, unter unterschiedlich gefärbten Gläsern oder von einem Topf bedeckt, in Kisten oder auf Stellagen aussät. Die daran gemachten Beobachtungen von verdornten, verwelkten, verschimmelten, farblosen oder farbigen, verkürzten oder überlangen Stielen und Blättern trägt Goethe sorgfältig in eine Tabelle ein. In den anschließenden Überlegungen zur *Wirkung des Lichts* skizziert er weitere Versuche, wie sie etwa mit Insekten anzustellen wären, und deutet vorläufige Ergebnisse an. Besonders hervorgehoben wird folgende Einsicht:

Man darf sich also nicht denken daß in der Pflanze irgendwo ein Vorrat sei, aus welchem alle die Teile nach und nach hervorgebracht werden, sondern jedes Organ bringt auf seiner Stufe durch seine besondere Determinationen und was es sich sowohl von innen als von außen zueignet seine Bildung und seine Eigenschaften zu Wege. (FA 24, 313)

Hier handelt es sich um eine Regel, die aus Goethes Sicht in seiner »Abhandlung von der Metamorphose der Pflanzen nachzuholen« wäre (FA 24, 313). Nebenbei birgt sie das Potenzial, zeitgenössische Vorstellungen vom Bildungstrieb zu korrigieren. Denn Pflanzen streben offenbar nicht nur zur Ausbildung einer mitgebrachten, in ihrem Inneren wirksamen Form, sondern wachsen auch in die Richtung des Dunkels und des Lichts, in die Erde und in die Sonne, um sich dort zu holen, wovon sie sich ernähren. Das von außen Aufgenommene geben sie dann in ihrem Inneren durch den Stiel von Knoten zu Knoten weiter. Der Morphologe müsse sich, so schließt Goethe, an die neueste Chemie wenden, um mehr über die »Stoffe« zu erfahren, »welche die Pflanze ausarbeitet und sich zueignet« (FA 24, 313). Die Rede von der ›Zueig-

---

15 Goethe, so ist dem Kommentar der Frankfurter Ausgabe zu entnehmen, kannte wohl Joseph Priestleys Arbeiten zum Stoffwechsel der Pflanzen, der von einer Erneuerung der Luft durch Pflanzen spricht und dabei auch nach der Rolle des Sonnenlichts fragt. Zur langen Forschungsgeschichte der Photosynthese vgl. Howard Gest: Sun-beams, cucumbers, and purple bacteria. Historical milestones in early studies of photosynthesis revisited, in: *Photosynthesis Research* 19 (1988), S. 287–308.

nung<, die im Zusammenhang metabolischer Beobachtungen mehrmals fällt, wird im Widmungsgedicht zum *Faust* wieder begegnen.

In seinen nach 1820 gesammelten Nachträgen zur Metamorphose benennt Goethe sowohl diesen Wiederholungscharakter als auch den Entzug teleologischer Behelfsmodelle ausdrücklich.<sup>16</sup> Als Kennzeichen pflanzlicher Entwicklungsvorgänge hebt er hier die Vorgänge der Sonderung und der Gliederung hervor, die zur Bildung neuer Pflanzenteile führen. Dem fortgesetzten Wachstum legt er damit eine sich wiederholende Ausdifferenzierung zugrunde. Die Regeln dieser Wiederholung, so impliziert Goethe, lassen sich verstehen, wenn man etwas am Anfang, »im Augenblicke der Entwickelung zu fassen« bekommt: »Hier war man nun bei der großen Konsequenz der Natur auf dem rechten Wege denn wie ein Wesen in seiner Erscheinung beginnt so schreitet es fort und endigt auf die gleiche Weise.« (FA 24, 709) Wie es beginnt, so schreitet es fort – nicht ein vermeintliches Formziel, sondern eine zu Beginn in Gang gesetzte Differenzierungsbewegung bestimmt das Weitere. Dabei gibt es angesichts der von Goethe bemerkten ›Konsequenz der Natur‹ strenggenommen keinen Schluss, bei dem es nicht potenziell weiterginge: »gesteigerte Gliederung, sukzessive gegliederte Steigerung dadurch Möglichkeit einer Schlussbildung, wo denn abermals das Viele vom Vielen sich sondert, aus dem Einen das Viele hervortritt.« (FA 24, 710) Jedes Ende ist insofern nur vorläufig, als hier ›abermals‹ gegliedert und gesteigert wird. Was Goethe als Schlussbildung bezeichnet, ist der Moment einer Emergenz des Mannigfaltigen, die weitere Möglichkeiten eröffnet. Ein Ende ist nicht abzusehen.

Etwa um 1820 wendet sich Goethe noch einmal Blumenbachs bereits 1781 erschienener Schrift *Über den Bildungstrieb* zu. Zwar treffe Blumenbach es schon besser als Caspar Friedrich Wolff, wenn er nicht von einer *vis essentialis*, einer allzu mechanistisch klingenden Kraft spricht, sondern von einem Trieb. Aber auch Blumenbachs Vorstellung von einem zielgerichteten Trieb findet Goethe nicht passend. Denn aus seiner Sicht verdanken sich die Bildung und die Erhaltung lebendiger Körper weder einer Kraft noch einem Trieb, sondern einer »heftige[n] Tätigkeit« (FA 24, 645). Wenn Goethe

<sup>16</sup> Hier erinnert Goethe an die noch im 18. Jahrhundert gängige präformationistische Vorstellung, dergemäß die Keime alles Lebendigen im Moment der Kreation angelegt worden seien und sich nach Plan entfalten. Von dieser Vorstellung habe man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts verabschiedet; die Epigenesis-Theorie, also die Auffassung von der Zeugung mit all ihren Kontingenzen, habe sich durchgesetzt. Und dennoch, so notiert Goethe, müsse man im Hinblick auf organische NATUREN eine »Entwickelung im höheren Sinne zugeben« (FA 24, 709).

hier dem Wachstum, der Entwicklung und der Fortpflanzung lebendiger Organismen die teleologische, auf ein Ende abzielende Ausrichtung abspricht, dann sagt er in der Sache nichts, was er nicht seit den 1780er-Jahren schon formuliert hätte. Er sagt es aber in anderen Worten. Indem Goethe den Begriff der Tätigkeit einsetzt, treibt er der Kraft den Mechanismus und dem Trieb sein immanentes Bildungsziel aus. Alles Natürliche ist tätig, weil es fortgesetzt, wenn auch ein wenig ziellos, strebt.

Vorerst bleibt also festzuhalten: Wenn Goethe in den 1780er-Jahren von ›Fortsetzung‹ und ›Fortpflanzung‹ spricht, dann interessieren ihn weniger die jeweils hervorgebrachten Formen, als vielmehr die Voraussetzungen und der Vorgang ihrer Hervorbringung. Daran sind drei eng verbundene Punkte hervorzuheben, die womöglich auch Goethes Nachdenken über seine dichterische Tätigkeit kennzeichnen. Fortgesetztes Hervorbringen verfährt erstens als Wiederholung desselben in etwas abgewandelter Form; Fortsetzungen sind dementsprechend sowohl vervielfältigend als auch modifizierend. Fortsetzen und Fortpflanzen können sich Lebewesen zweitens nur, wenn sie anderes verzehren und in sich aufnehmen, sich also etwas von außen ›zueignen‹. Drittens sind diese metabolischen Prozesse für das fortgesetzte Wachstum der Pflanzen insofern formrelevant, als sie über die Größe, Struktur oder auch die Farbigkeit der Pflanzenteile bestimmen. Da sie sich permanent wiederholen, haben die Fortsetzungs- und Fortpflanzungsvorgänge die exklusive Ausrichtung auf ein Ende oder ein Ziel verloren, sie wären potentiell unabschließbar, wenn sie sich nicht irgendwann erschöpfen würden. Und auch dieses Ende markiert nur den Übergang zu einer neuen Mannigfaltigkeit. Als Naturforscher wendet sich Goethe also gegen das Dogma einer Teleologie der Natur und ersetzt es durch die Vorstellung von ziellosen Tätigkeiten, die nur enden, weil sie die energetischen Potenziale eines Lebewesens irgendwann verbraucht haben. Die so gefasste Tätigkeit tritt im *Faust II* mit den Reflexionen auf menschliche Tätigkeiten im Allgemeinen und dichterischer Tätigkeit im Besonderen zusammen. Denn als Dramatiker schreibt er seiner bei allem Streben doch irrenden Hauptfigur eine ähnliche Betätigungsform zu, wie sie wachsend sich fortsetzende Pflanzen aufweisen.

### 3. Wiederholung und Modifikation: Fortgesetzte Tätigkeiten im *Faust II*

Die Beschreibung des Lebendigen als fortgesetzte Tätigkeit betrifft, wenn auch unter anderen Namen, auch das menschliche Leben. Wie Gott im »Prolog im Himmel« des *Faust I* noch vor der Wette verrät, »irrt der Mensch, so

lang er strebt.« (FA 7/1, 27) Retten lässt er sich doch. Denn erlöst wird derjenige, der »strebend sich bemüht« hat, auch wenn er, wie dies beim gealterten Faust im fünften Akt des *Faust II* der Fall ist, zuletzt wohl kaum Gelungenes vorzuweisen hat.<sup>17</sup> Man hat versucht, sich Fausts Streben mit dem Verweis auf Leibniz' Vorstellung von der Seele als strebender Monade verständlich zu machen.<sup>18</sup> Allerdings erfasst Goethes Entteleologisierung der Natur auch die von Leibniz als Entelechie gedachte Monade.<sup>19</sup> So notiert sich Goethe im vierten Heft *Zur Morphologie*: »Das Höchste, was wir von Gott und der Natur erhalten haben, ist das Leben, die rotierende Bewegung der Monas um sich selbst, welche weder Rast noch Ruhe kennt« (FA 24, 531). Wenn Goethe die Monas als in sich kresendes Rad beschreibt, dann ist auch ihr das Ziel genommen. Entsprechend bewegt sich Faust im *Faust II* durch verschiedene kulturelle und landschaftliche Räume auf ein Ende zu, das als Rückkehr zu einem neuen Anfang inszeniert wird: »Er kommt zurück«, sagt »Una Poenitentium, sonst Gretchen genannt« (FA 7/1, 463) und beschreibt nur zwanzig Verse vor dem ›FINIS‹, wie »aus ätherischem Gewand / Hervortritt erste Jugendkraft« (FA 7/1, 464). Dieser Auftritt als »Der Neue«, der schon nicht mehr mit dem Namen Faust bezeichnet wird, markiert den Moment, an dem

17 Im Text ist diese Aussage noch durch einfache Anführungszeichen hervorgehoben: »Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.« (FA 7/1, 459).

18 Goethes Interesse an Leibniz' Monadenlehre ist bekannt und wurde gerne zur Deutung des Endes von *Faust II* herangezogen. Nach Anglet fasst Goethe Entelechie mit Leibniz als »Tätigkeitsdrang und produktiver Trieb« auf und übernimmt auch die Vorstellung von unterschiedlich gestuften Monaden, wobei die ›große Monade‹ des Genies »auch nach dem Tode eine Sonderstellung einnimmt und tätig fortwirkt«. Andreas Anglet: Wie »ein Geist zum anderen Geist« spricht. Naturerkenntnis und implizite Poetik in Goethes *Faust*, in: Edith Düsing, Hans D. Klein (Hrsg.): *Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan*, Würzburg 2008, S. 59–80, hier S. 75. Die Grenzen einer derartigen Übertragung waren aber schon vorher klar formuliert worden. Zusammenfassend noch einmal, mit Verweis auf Kommerell, Elisa Ronzheimer, die für die metrische Form des *Faust II* statt eines teleologisch-entelechischen Voranschreitens die rhythmischen Wiederholungsmomente hervorhebt. Elisa Ronzheimer: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versformen bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe, Berlin/Boston 2020, S. 164. Andere begriffsgeschichtliche Voraussetzungen des Faustischen Stebens diskutieren Rolf Christian Zimmermann: Klarheit, Streben, Wiederbringung. Drei Beiträge zum Verständnis von Goethes *Faust*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 413–464, hier S. 424; und Christian Maria Stadler: Johann Gottlieb Fichte und das faustische Streben. Goethes *Faust* im Lichte der Fichteschen *Wissenschaftslehre*, in: Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft 108/109/110 (2004/2005/2006), S. 25–45.

19 Die Bedeutung der aristotelischen *entelecheia* als einem auf Vollendung gerichteten Streben zeigt Enno Rudolph: Die Bedeutung des aristotelischen Entelechiebegriffs für die Kraftlehre von Leibniz, in: Albert Heinekamp (Hrsg.): *Leibniz' Dynamica*, Stuttgart 1984, S. 49–54.

sich das fortgesetzte Wachstum des Organismus erschöpft hat und andere an dessen Stelle treten.

Die für viele *Faust*-Deutungen leitende Lebensform des Strebens erschließt sich im *Faust II* über eine weitere, eher ungerichtete Bewegungsform: Denn bevor Lebendiges streben kann, muss es sich zuerst einmal regen. Dies wird im Vorspiel zum *Faust II* unter dem Titel »Anmutige Gegend« vorgeführt. Bewacht von Luftgeistern schläft Faust und erwacht beim Sonnenaufgang gemeinsam mit der Natur zu neuer Regsamkeit. Oder in Fausts Worten:

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,  
Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;  
Du Erde warst auch diese Nacht beständig  
Und atmetest neu erquickt zu meinen Füßen,  
Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,  
Du regst und rührst ein kräftiges Beschliefen,  
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben. (FA 7/1, 205)

Das hier vermerkte ›kräftige Beschliefen‹ markiert keinen Schluss, sondern einen Anfang. Den Entschluss, ab jetzt zu streben, kann Faust nicht aus sich selbst beziehen, sondern muss dazu von der lebenden und atmenden Umgebungs natur angeregt werden. Wie den anschließenden Versen zu entnehmen ist, sieht sich Faust vor allem von vegetabilen NATUREN ›umgeben‹: Es sind »Zweig‘ und Äste«, »Blum‘ und Blatt«, die aus den »Tiefen« und dem »Abgrund« der Erde sprießen und sich, genährt von Tautropfen (»Zitterperle«), der Sonne zuwenden (FA 7/1, 205). Regsamkeit bezeichnet eine Betätigungs form des Lebendigen, die zyklisch wechselnden Ordnungen wie dem Umlauf um die Sonne, dem Puls oder dem Atem folgt.

Zwar gibt es aus Fausts Sicht durchaus ein ›höchstes Dasein‹, zu dem zu streben wäre, und im Rahmen neoplatonischer Lichtmetaphysik läge es nahe, die gerade aufgegangene Sonne als Bild eines solchen höheren Seins zu lesen. Anders als die heliotrope Vegetation kehrt sich Faust jedoch von der Sonne ab und dreht sich stattdessen zur phänomenalen Fülle dessen, was durch das Licht in die Sichtbarkeit tritt. In dem zwischen »Flammenmeer« und »Wassersturz« entstehenden Regenbogen will Faust nun den Spiegel seines eigenen Strebens und gleich auch das Gesetz seines Lebens sehen:

Allein wie herrlich diesem Sturm entsprließend  
Wölbt sich des bunten Bogens Wechsel-Dauer  
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,  
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.  
Ihm sinne nach und du begreifst genauer;  
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. (FA 7/1, 206)

Was man als Einsicht in die indirekte, immer nur symbolisch vermittelte menschliche Erkenntnis gedeutet hat,<sup>20</sup> endet mit einem aufschlussreichen Bild für Fausts angeregtes Bestreben. Der Regenbogen ist eine fragile Erscheinung, die aus dem Zusammenwirken von Licht und Wassernebel hervorgeht und ebenso schnell entstehen wie vergehen kann. Was im Text als gleichsam organisches ›Entsprießen‹ beschrieben wird, ist zugleich ein Wahrnehmungsereignis, das von der besonderen Positionierung eines Betrachtenden abhängt. Damit ist das ›menschliche Bestreben‹, wie schon über das fortgesetzte Wachstum der Pflanzen zu erfahren war, in grundlegender Weise ortsgebunden und zeitlich verfasst.

Einer situativ bestimmten Rhythmisik von Entstehen und Vergehen unterliegt im *Faust II* auch die Figurenreihe Knabe Lenker, Homunkulus und Euphorion.<sup>21</sup> Der Knabe Lenker tritt am Hof in einem Maskenzug auf, wo er im Gefolge von Plutus Gold austeilt, bis ihn dieser in eine »Sphäre« jenseits »der allzulästigen Schwere« entlässt (FA 7/1, 238). Homunkulus wird im Labor erzeugt, möchte aber dem Reagenzglas entkommen und begibt sich zur Nymphe Galathea in eine mediterrane Felsenbucht, wo er in der »Lebensfeuchte« auf ein »feuriges Wunder« trifft und zerschellt (FA 7/1, 334). Euphorion lebt mit seinen Eltern Faust und Helena in den Höhlen einer arkadischen Felsenlandschaft, aus denen er so energisch fortstrebt, dass er beim übermütiigen Springen verunglückt. Die drei Figuren unterscheiden sich sowohl über ihre Umgebungen als auch über die ihnen zugeordneten Elemente. Der Knabe Lenker hantiert mit Feuer und verschwindet, Homunkulus muss ins Wasser, um zu entstehen, Euphorion springt in die Luft, wo er zugrunde geht. Alle drei bleiben jedoch auf die Erde, sei es auf das Erdinnere oder auf das Mineralogische bezogen: Lenker bedient sich aus Plutus' unterirdischen Schätzen, Homunkulus entsteht durch Kristallisation, Euphorion gewinnt seine Schnellkraft durch den Absprung von der Erde. Ihr Hervortreten aus dem Dunkel der Erde wie auch ihre Aufteilung auf klimatisch unterschiedene

20 Vgl. vor allem Albrecht Schöne: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben« (Goethe, *Faust II*, Vers 4679–4727), in: Norbert Elsner (Hrsg.): *Bilderwelten. Vom farbigen Abglanz der Natur*, Göttingen 2007, S. 9–26.

21 Emrich liest sie als Ausprägungen eines Typus, mithin als Genius-Figuren, in denen Goethe die Frage nach den Entstehungsbedingungen des »Genies« gestellt habe: »Wie entsteht das Geniale? Wie wird das Genialische? Wie kann es lebendige schöpferische Kraft werden?« Wilhelm Emrich: Das Rätsel der *Faust II*-Dichtung. Versuch einer Lösung [1960], in: Werner Keller (Hrsg.): *Aufsätze zu Goethes Faust II*, Darmstadt 1992, S. 26–54, hier S. 46. Mir wird es eher um die in dieser Figurenreihe implizierten Gesetze des Lebendigen wie auch der Dichtung gehen – auf Ordnungsbegriffe wie denjenigen des Typus lässt sich dabei durchaus verzichten.

Räume und ihre Beziehungen zu den dort dominanten Elementen erinnert an die Experimente mit Pflanzenkeimen, die Goethe unter verschiedenartigen Umweltbedingungen wie etwa Lichtentzug, Feuchtigkeit oder Trockenheit beobachtet hatte. Die Abfolge der drei Figuren Lenker, Homunkulus und Euphorion ließe sich entsprechend als literarischer Kommentar zu einer Modifikationsfähigkeit des Lebendigen lesen, die sich in der Reaktion auf äußere Bedingungen und Möglichkeiten realisiert und an kein Ende kommt, das nicht zugleich ein neuer Anfang wäre.

Insofern sich der Knabe Lenker ausdrücklich als »die Poesie« (FA 7/1, 234) vorstellt und Euphorion mit der Lyra ausgestattet wird, verfügen die in ihnen manifestierten Lebens- und Bewegungsformen auch über eine poetologische Dimension. Nun geben die Figuren selbst kaum Hinweise auf die Verfahren des Dichtens. Aufschlussreich ist jedoch eine weitere, gern im Zusammenhang mit Euphorion genannte androgyne Kinderfigur, die in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* auftritt.<sup>22</sup> Mignons berühmtes Lied *Kennst Du das Land* unterliegt mit seinem Refrain »Dahin, Dahin« einer für die Lieddichtung charakteristischen Wiederholungsstruktur. Der Erzähler der *Lehrjahre* hebt die Darbietung dieser wiederkehrenden Verszeile besonders hervor: »Laß uns ziehn<sup>n</sup> wußte sie, bei jeder Wiederholung, dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war.« (FA 9, 503) Tatsächlich ist der Refrain nicht nur im emotionalisierten Vortrag, sondern schon in der Textform einer Modifikation unterworfen, kehrt der jeweils letzte Vers der drei Strophen doch nicht in derselben Form wieder.<sup>23</sup> Dass Mignon von ihrer unglücklichen Dislokation aus der lebensfreundlichen mediterranen Vegetationszone singt, ist in diesem Zusammenhang vielleicht kein Zufall, zeugt es doch einmal mehr von der Rolle der Umweltbedingungen für individuelle Bildungsprozesse. Denn Mignon hätte im Land der Zitronen unter dem freien blauen Himmel Italiens Entwicklungschancen gehabt, die ihr im geschlossenen Experimentalraum des Turms verweigert werden.

Das Prinzip der Wiederholung und Veränderung kennzeichnet auch die Dichtung des Harfners, der Mignon begleitet. Interessanterweise sind seine Lieder keine Originalkompositionen, sondern Zitatkomposite: So wird hier erklärt, dass »der gute Alte eine Art von Phantasie vortrug, und wenige

---

22 Zum Zusammenhang Lenker, Euphorion und Mignon vgl. ebenfalls Emrich: Das Rätsel der *Faust II*-Dichtung (Anm. 21), S. 42.

23 In der ersten Strophe heißt es: »Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!«, in der zweiten wird der Geliebte zum »Beschützer«, in der dritten Strophe lautet der Vers schließlich: »Dahin! Dahin / Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!« (FA 9, 503).

Strophen teils singend teils rezitierend immer wiederholte« (FA 9, 491). Im Roman wird die Dichtungsart des Harfners auf die »Versammlung frommer Menschen« bezogen, die durch ihren besonderen chorischen Gesang gekennzeichnet werden. So wird beschrieben,

wie bald darauf ein anderer aus der Gemeinde, in einer andern Melodie, den Vers eines andern Liedes hinzufügt, und an diesen wieder ein dritter einen dritten anknüpft, wodurch die verwandten Ideen der Lieder, aus denen sie entlehnt sind, zwar erregt werden, jede Stelle aber durch die neue Verbindung neu und individuell wird, als wenn sie in dem Augenblicke erfunden worden wäre. (FA 9, 491)

Der Harfner dichtet also, indem er geborgte Versatzstücke verbindet und auf eine Weise transformiert, die das Angeknüpfte als neu erscheinen lässt. Die Dichtungen Mignons und des Harfners verdanken sich fortgesetzter Repetition und Modifikation, sei es in den textintern befolgten Regeln der Umstellung und Variation, sei es in der Wiederaufnahme und Veränderung entlehnter Stoffe.<sup>24</sup>

Im Lied des alten Harfners scheint zugleich ein Prinzip kollektiver Produktion auf, über das Goethe selbst Auskunft gegeben hat. So soll er sich in einem Gespräch mit Frédéric Soret am 17. Februar 1832 über die Bedingungen des »Genies« geäußert haben, das, so sieht es Goethe, niemals weit käme, »wenn es alles aus sich selbst schöpfen wollte!« Vielmehr habe jeder, der etwas geleistet habe, »die guten Gedanken der Männer aus seiner nächsten Umgebung sich anzueignen verstanden«. Dies führt Goethe schließlich zu einer aufschlussreichen Selbstbeschreibung:

Was bin ich denn selbst? Was habe ich denn gemacht? Ich sammelte und benutzte alles was mir vor Augen, vor Ohren, vor die Sinne kam. Zu meinen Werken haben Tausende von Einzelwesen das ihrige beigetragen, Toren und Weise, geistreiche Leute und Dummköpfe, Kinder, Männer und Greise, sie alle kamen und brachten mir ihre Gedanken, ihr Können, ihre Erfahrungen, ihr Leben und ihr Sein; so erntete ich oft, was andere gesät; mein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe. (FA 38, 522f.)

Goethe beschreibt sich und sein ›Machen‹ als Aufnahme und Aneignung von Dingen, die ihm zugetragen werden. Diese Verwertungslogik verfährt erstaunlich unterschiedslos. Wenn neben Gelehrten auch die Gaben von ›Dummköpfen‹ oder ›Kindern‹ den Stoff seiner Textproduktion liefern, dann dürfte Goethes Texten mit Methoden der Intertextualitätsforschung nicht bei-

---

24 Damit folgen sie Regeln, die auch für das Lied des Knaben in Goethes später *Novelle* gelten. Vgl. Cornelia Zumbusch: Ruhende Löwen. Goethes *Novelle* und die Kraft der Dichtung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 64 (2020), S. 217–239.

zukommen sein.<sup>25</sup> Es bleibt jedoch, das Programm als solches zu beschreiben und nach verwandten poetologischen Szenarien zu fragen.

Was Goethe hier dem Gesprächspartner Soret verrät und in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* 1795/96 an Mignon und dem Harfner als Verfahren der Dichtung offenlegt, bietet einen Schlüssel zu dem Gedicht *Zueignung*, das Goethe 1797 verfasst und 1808 der Druckausgabe des *Faust I* vorangestellt hat. Über die poetologische Bedeutung dieses im strengen Reimschema der Stanze verfassten Gedichts ist man sich einig. Schwieriger ist es zu bestimmen, wer hier angesprochen wird. Überträgt Goethe mit der Rede von den »schwankenden Gestalten« die Vorstellung von den sich stets verändernden morphologischen Gestalten auf die Figuren seiner Dichtung? Oder sind mit den später genannten Schatten die verstorbenen Freunde gemeint, an die sich die ersten Entwürfe des *Faust* noch richten konnten?<sup>26</sup> Beide Vorschläge übersehen, dass Goethe die Dichtung in der *Zueignung* auf die Rezyklierung alter, aus der Erinnerung stammender Erlebnisse verpflichtet:

Gleich einer alten halbverklungenen Sage,  
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf;  
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage  
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf. (FA 7/1, 11)

Offenbar verdankt sich die *Faust*-Dichtung der zyklischen Erneuerung alter Erlebnisse wie auch der Wiederaufnahme schon früh unternommener Versuche, diese Eindrücke poetisch zu verdichten. Die titelgebende *Zueignung* lässt sich als Prozess der Aneignung und Weiterverarbeitung von halbverklungenen Sagen und alten Gesängen deuten, die insofern schwankenden Gestalten gleichen, als sie (noch) zu keiner fest fixierten Form gefunden haben. Die ziellose Bewegung des irrenden Laufs, mithin die Bewegungsform des in sich kreisenden Strebens, findet in der wiederholten Klage ihr poetisches Pendant. Dass Goethe in *Zueignung* den wiederholten und wiederholenden Umgang mit den schwankenden Gestalten als »Wahn« (FA 7/1, 11) kennzeichnet,

---

25 Albrecht Schöne und Steffen Schneider haben diese Selbstaussage zum Anlass genommen, der Integration zeitgenössischer Wissensbestände im *Faust II* nachzugehen. Albrecht Schöne: Das Kollektivwerk *Faust*. Mediziner und Naturwissenschaftler als Mitarbeiter an Goethes Weltspiel, in: Hans-Joachim Simm (Hrsg.): Johann Wolfgang Goethe. Zum 250. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1999, S. 51–90 und S. 229f.; Steffen Schneider: Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes *Faust II*, Tübingen 2005.

26 Vgl. Dorothea Kuhn: »Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten«, in: dies.: Typus und Metamorphose. Goethe-Studien, hrsg. von Renate Grumach, Marbach am Neckar 1988, S. 11–13; Peter Michelser: Wem wird Goethes *Faust* zugeeignet? Überlegungen zur »Zueignung«, in: ders.: Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien, Würzburg 2000, S. 9–19.

rückt das 1797 entworfene Gedicht in unmittelbare Nähe zu seiner späten Selbstdisklination im Brief an Wilhelm von Humboldt. Wie die Formgenese eines lebendigen Organismus nicht zuletzt von dem abhängt, »was es sich sowohl von innen als von außen zueignet« (FA 24, 313), so verdankt sich auch die dichterische Produktion der Verwertung von alten Stoffen wie auch der fortgesetzten Arbeit an den eigenen Dichtungen, die in einer kreisenden Bewegung rezykliert werden.<sup>27</sup>

Wiederholung und Modifikation bilden vielleicht auch ein über die Figurengestaltung hinausgehendes Organisationsprinzip des *Faust II*. Dies hätte eine Analyse der Handlungsfolge genauer zu eruieren, die hier nur angedeutet werden kann.<sup>28</sup> Obwohl die Lebensgeschichte des Doktor Faustus und damit der *Faust I* und *Faust II* überspannende Handlungsbogen mit dem Tod des Protagonisten und dessen Aufnahme in den Himmel ein Ende findet, realisiert sich die dramatische Ausführung vor allem im *Faust II* bekanntlich nicht im Abwickeln eines chronologisch bestimmten Handlungsfadens. Die Abfolge der Akte und Szenen schreitet nicht linear in der dargestellten Lebenszeit voran, sondern verfährt als wiederholende Vervielfältigung und Ausweitung der textuellen Repräsentation. So wird etwa das Prinzip der Mummenschanz, die im ersten Akt die Form eines Auftrittsreigens maskierter Figuren einführt, im zweiten Akt in der Klassischen Walpurgisnacht wiederholt und weiter ausdifferenziert. Statt als Spiel im Spiel in den kaiserlichen Thronsaal geholt zu werden, durchqueren Mephisto und Faust in der Walpurgisnacht imagi-

- 27 Diesen Umstand hebt Goethe dort hervor, wo er seine dichterische Produktion als langwierige Verarbeitung und ›Umgestaltung‹ früh gefasster Eindrücke beschreibt: »[M]ir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uralтgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn« (FA 24, 596), dass sie ihn oft Jahrzehntelang zum Weiterdichten angeregt hätten. Von hier aus ließe sich ergänzen, was Eva Geulen im Verweis auf Goethes Selbstaussagen als Prinzip seiner lyrischen Produktion erfasst hat. Wenn Goethe in *Bedeutende Fördernis* und in seiner Reaktion auf *Purkenjes Schrift über das Sehen* sein Dichten als Abarbeiten an früh erhaltenen Prägungen fasst, dann entstehen seine Texte gerade nicht »wie der Embryo, sozusagen von alleine, eigenwillig, eigenlogisch und metamorphotisch«. Eva Geulen: Morphologie und gegenständliches Denken, in: Goethe Yearbook 26 (2019), S. 3–15, hier S. 10. Denn neben dem Prinzip der Autonomie betont Goethe hier das heteronome Moment der Reaktion auf äußere Produktionsanstöße. Zur Wiederkehr und Weiterverarbeitung alter Geschichten als produktives Prinzip von Goethes Erzählprosa vgl. auch Cornelia Zumbusch: Was keine Geschichte ist. Literatur und Vorgeschichte im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2021, S. 119–162.
- 28 Hier wäre an die Hinweise von Kommerell zum Episodischen und zur Reihenbildung anzuschließen. Max Kommerell: *Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form*, in: ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung, Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1962, S. 9–75.

näre Landschaften, in denen sie einer potenziell erweiterbaren Anzahl an mythologischen Figuren begegnen. Mit dem Auftritt der Helena wiederholt der dritte Akt als klassisch-romantische Phantasmagorie, was Mephisto zuvor als Theatertrick vorweggenommen hatte. Die Szenenfolge der ersten drei Akte des *Faust II* ist also durch eine ›Konsequenz‹ gekennzeichnet, für die ebenjene beim Pflanzenwachstum identifizierten Prinzipien der Wiederholung, Vervielfältigung und Ausdifferenzierung gelten. Ihr Verhältnis wäre vor diesem Hintergrund nicht, wie Emrich es wollte, als sich steigernde Generalisierung, sondern als Expansion des Mannigfaltigen aufzufassen, wie Goethe sie als Grundregel des Pflanzenwachstums erkennt.<sup>29</sup>

Was lässt sich aus diesen Beschreibungen zuletzt für eine Poetik der Fortsetzung gewinnen? Spätestens ab 1820 spricht Goethe im Kontext der Morphologie nicht mehr von der ›Kraft des Lebendigen, seines gleichen hervorzubringen‹, sondern von einer ›Tätigkeit‹. Für den Brieffreund Humboldt übersetzt Goethe 1832 die aristotelisch-platonische Vorstellung von *mania* und *enthousiasmos* als *dynamis* der Dichtung in die Rede von der ›fortgesetzten Tätigkeit‹, in der nicht der unbekannte, göttliche Grund der Kunst, sondern die Regeln ihrer Verfertigung thematisiert werden. Damit sind Vorstellungen von einer autonomen Lebens- und Bildungskraft wie von einer ebenso unverfügaren wie überwältigenden Kraft der Kunst in strategischer Weise diminuiert. Was in der Naturlehre protoökologische Ansätze enthält, gerät im Nachdenken über Dichtung zugleich zur gleichsam metabolischen Verwertung vielgestaltiger Überlieferungen. Mignon und der Harfner führen die Technik eines Dichtens vor, in der göttlich-unbewusste Inspiration und dichterische Originalität zur unablässigen Umarbeitung von Gehörtem und Gelesenem, aus der Umgebung Zugetragenem depotenziert sind. Hier hat Goethes Poetik der Fortsetzung ihren Ort.

Goethes Vorbehalt, natürliches wie auch menschliches Leben betreffende ›fortgesetzte Tätigkeiten‹ von ihrem Ende aus zu denken, korrespondiert mit einer Textproduktion, die diskontinuierlich, Lücken lassend und diese später auffüllend ebenfalls nicht auf ein Ende der Geschichte fixiert scheint. Die Arbeit am *Faust II* steuert auf vorläufige Enden zu, an denen sich, gemäß der

---

29 Goethe habe »in seinem Bedürfnis nach Polarität, nach Ganzheit des Menschen die Einseitigkeiten seines früheren Faustcharakters ausgeglichen und einen universalen Typus aus ihm gemacht.« Emrich findet die »Einheit« des *Faust II* entsprechend »nicht in einer geradlinigen Handlung und Identität der Charaktere, sondern im Gesetz von ›Polarität und Steigerung‹ vor, nach dem auch das Verhältnis zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Dichtung geformt« sei: Nach Emrich sehen wir in der theatralischen Revue »Urphänomene des Daseins«. Emrich: Das Rätsel der *Faust II*-Dichtung (Anm. 21), S. 34.

Konsequenz der Natur, nichts schließt, sondern vieles ausdifferenziert und aus dem Alten wiederum etwas Neues hervortritt. Dichtung kann sich, so wie auch natürliche Fortsetzungsprozesse, nicht allein aus sich selbst speisen, sondern ist auf die ›Zueignung‹ von Äußerem angewiesen. Insofern Dichtung Altes hervorholt und derart neu verbindet, dass sich wiederum auf vielfältige Weise anknüpfen lässt, setzt jeder Text andere Texte fort. Die fortgesetzte Tätigkeit der Aneignung und differenzierenden Ausgestaltung betrifft zuletzt auch die von Goethe gerne avisierte Rezeption seiner Werke. So begründet er am 1. Juni 1831 in einem Brief an Zelter seine Entscheidung, den *Faust II* nicht mehr zu Lebzeiten zu publizieren, folgendermaßen: »damit alles zusammen ein offenkundiges Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergetze und ihnen zu schaffen mache« (FA 38, 397). An Texten lässt sich nicht nur fortgesetzt und anderes fortsetzend arbeiten, sie geben auch anderen fortgesetzt zu arbeiten. Oder wie der Knabe Lenker dem Publikum in der Mummenschanz zuruft: »Wer mir folgt, hat immer was zu tun.« (FA 7/1, 238)

### III. Materialität und Medien der Fortsetzung



## Nachleben in Serie

### Goethes *Das Römische Carneval*

Goethes persönliche Erfahrung und schriftstellerische Bearbeitung des römischen Karnevals ist von Strukturen der Wiederholung und Fortsetzung geprägt. Zweimal, in den Jahren 1787 und 1788, wohnt er den Festlichkeiten bei und ist fasziniert von diesem »Naturerzeugnis und National-Ereignis« (MA 15, 612), welches sich durch sein »anderes wiederkehrendes Leben und Weben« sowie seinen »entschiedenen Verlauf« auszeichnet (MA 15, 611f.). In seiner ausführlichen Darstellung des Karnevals, die 1789 unter dem Titel *Das Römische Carneval* erstmals erscheint, versucht er diese Erfahrung in einer Kombination von empirischer Beobachtung und ästhetischer Formgebung zu erfassen. Wie er später erklärt, habe er hierfür zunächst »die einzelnen Vorkommnisse der Reihe nach [notiert]« und seinen Text dann durch eine Reihe kurzer Skizzen gegliedert, die von zwanzig Abbildungen begleitet wurden (MA 15, 612). Von Interesse ist der Karneval für Goethe dabei vor allem in zeitlicher Hinsicht, insofern dieser aus einer Reihe flüchtiger Ereignisse und Geschehnisse besteht, die zum einen eine klare Struktur von Anfang, Mitte und Ende aufweisen, zum anderen aber jährlich wiederkehrt und dadurch den Anschein zyklischer Wiederholung erweckt. Diese Struktur greift auch auf die komplexe Publikationsgeschichte von *Das Römische Carneval* über, die von wiederholten, seriellen ›Blicken‹, von ›Revisionen‹ also geprägt ist. Nachdem Goethe an Friedrich Justin Bertuch herangetreten war und ihm den kleinen Text für das *Journal des Luxus und der Moden* vorgeschlagen hatte, veröffentlichten die beiden den Aufsatz im Frühjahr 1789 zunächst in einer Buchausgabe in limitierter Auflage; das übliche publizistische Vorgehen, einen Text erst als Vorabdruck in einer Zeitschrift und danach als eigenständiges Werk zu veröffentlichen, kehren sie damit gleichsam um.<sup>1</sup> Bekannt ist der *Carneval* heute jedoch vor allem durch die *Italienische Reise*, in die Goethe den Text nach mehreren Umstellungen und Umschriften 1829 einfügte.

---

1 Wie Unseld bemerkt, ist der *Carneval* länger als die meisten anderen Artikel in der Zeitschrift; darüber hinaus verweist er auch auf Bertuchs Ehrgeiz, sich an einer profitableren Luxusausgabe zu versuchen. Vgl. Siegfried Unseld: Goethe und seine Verleger, 2. Aufl., Frankfurt a.M./Leipzig 1993, S. 156–174.

Goethes wiederholte Revision des Karnevals legt daher eine Auseinandersetzung mit der spezifischen Zeitlichkeit verschiedener Druckformate nahe, mit dem Verhältnis von Zeitschriften zu flüchtigen Moden, mit Luxusbüchern zu klassizistischer Dauerhaftigkeit sowie mit Werkausgaben und der vom Autor selbst verfügten lebensgeschichtlichen ›Ordnung‹ seiner Werke. Je nachdem, ob man den *Carneval* als eigenständiges Werk, als Teil einer Artikelserie über das antike Rom wie im *Journal des Luxus und der Moden*, als Teil einer breiteren publizistischen und historiografischen Faszination für das klassische Rom im Gegensatz zum zeitgenössischen Frankreich oder als eine von Goethes vielen Einzelschriften betrachtet, die in eine der Werkausgaben aufgenommen wurden, eröffnen sich unterschiedliche Perspektiven auf den Text. Dem zeitlichen Kontext der Veröffentlichung kommt dabei, so die Ausgangsvermutung der folgenden Überlegungen, eine besondere Bedeutung zu. Denn auch wenn die ersten beiden Veröffentlichungen des *Carneval* jeweils in die Zeit des Karnevals selbst fallen, erscheint die Journalausgabe im unmittelbaren Kontext der Französischen Revolution, die die mit Blick auf den Karneval getroffene Feststellung, »daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können«, in einem anderen Licht erscheinen lässt (MA 3.2, 250).

Im Folgenden möchte ich erkunden, wie der *Carneval* in Strukturen der Wiederholung und Fortsetzung oder, mit George Kubler gesprochen, in verschiedene ›Formen der Zeit‹ eingebunden ist,<sup>2</sup> und zeigen, wie diese Zeitstrukturen wiederum neue Zugänge zu serieller Literatur und zum Prozess der Transformation bestimmter serieller Formate zu Werken im emphatischen Sinn eröffnen.<sup>3</sup> Dabei interessiert mich der *Carneval* als eine Form, die in gleich doppelter Hinsicht durch Serialität gekennzeichnet ist: als eine Form, die aus einer Serie kurzer Textvignetten mit dazugehörigen Bildern besteht, aber auch durch eine Serie verschiedener Wiederholungen und Manifestationen desselben Texts bestimmt ist. Solche Strukturen von Entwicklungen und Wiederholungen geben formatspezifische Antworten auf die jeder seriellen Form inhärente Frage nach dem, was als Nächstes kommt und was wiederum darauf folgt. Solche Formen der Fortführungen und Fortsetzungen können

---

2 Vgl. George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Conn. 1962.

3 Vgl. Wolfgang Thierse: »Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat«. Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990, S. 378–414.

der Kontrolle des Autors unterstehen und Teil einer bewussten ›Werkpolitik‹ sein, sich der Absicht des Autors aber auch entziehen.<sup>4</sup> Die Auseinandersetzung mit Goethes Veröffentlichungen zum römischen Karneval zeigt, wie Druckformate das zeitliche Imaginäre sowohl über das einzelne Werk als auch über Konstellationen von Druckobjekten formen, die sich in keine einheitliche Form bringen lassen und eher einem breiten ›Strom‹ von Darstellungen des Volkslebens zugehören als dem Œuvre eines einzelnen Autors. Auch wenn der *Carneval* nicht eindeutig dem Spätwerk zuzuordnen ist, gibt sein Nachleben Aufschlüsse über die Logik von Anschläßen, Fortsetzungen und Enden beim späten Goethe. Die Untersuchung der Verwandlungen, die der *Carneval* in verschiedenen Publikationen und Werkausgaben erfährt, erlaubt eine Schreibweise gerade des Spätwerks in den Vordergrund zu rücken, die Carlos Spoerhase als »Poetik des Nachdrucks« bezeichnet hat.<sup>5</sup> Die philologische Aufmerksamkeit dafür, wie das Publikationsformat die Ausformung jeweiliger literarischer Texte prägt, ist hierbei von entscheidender Bedeutung. Im Folgenden werde ich daher drei ›Blicke‹ auf verschiedene Ausgaben von *Das Römische Carneval* werfen – auf die Buchausgabe, die kurz darauf folgende Journalausgabe und zuletzt die Veröffentlichungen des Texts in Werkausgaben und anderen Anthologien.

### 1. Ein erster Blick: Die Buchausgabe von 1789

Im Frühjahr 1789 erscheint *Das Römische Carneval* zunächst als Buch in einer Auflage von knapp 300 Exemplaren. In einer Anzeige im *Journal des Luxus und der Moden* kündigen Bertuch und Georg Melchior Kraus es als »ein kleines interessantes Werk« an, das »vielleicht jetzt noch das erste und einzige in seiner Art über diesen berühmten Zweig des neuern Luxus« sei.<sup>6</sup> Da Bertuch jedoch noch nicht über die Kapazitäten verfügt, um das Buch allein zu drucken, veröffentlicht er es letztlich in einem gemeinschaftlichen Unternehmen, an dem neben Goethe, Kraus und ihm sowie dem Maler und Kupferstecher Christian Georg Schütz auch die Verlage von Johann Friedrich

4 Zum Konzept der ›Werkpolitik‹ vgl. Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin/New York 2007.

5 Vgl. Carlos Spoerhase: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018, S. 459–624.

6 Georg Melchior Kraus, Friedrich Justin Bertuch: Das Römische Carnaval, in: Intelligenz-Blatt des Journals des Luxus und der Moden 4 (Februar 1789), S. XVII–XVIX, hier S. XVII.

Unger in Berlin und Carl Wilhelm Ettinger in Gotha beteiligt sind. Dass Bertuch in der Anzeige auf die Produktionsweise des Buchs verweist, zeigt seinen Anspruch, sich als Verleger auf dem Luxusbuchmarkt zu etablieren.<sup>7</sup> Denn auch wenn Bücher, die Trachten und nationale Kleidungstile darstellen, auf dem europäischen Buchmarkt nicht unüblich waren, ist die Ausgabe des *Carneval* zumindest in Deutschland als ein Meilenstein anzusehen und wird sich schließlich als das teuerste Einzelbuch in Goethes Karriere erweisen.<sup>8</sup> Als Beweis für die hohe Qualität der Ausgabe hebt Bertuch in der Anzeige auch die Kolorierung der Abbildungen und die »Schönheit« von Druck, Papier und Typografie hervor und bezeichnet das Buch auf nur drei Seiten gleich fünfmal als »Werk«.<sup>9</sup> Dass er die Produktion und Ausstattung so stark herausstellt, belegt sein grundsätzliches Interesse an Typografie und erinnert an seine Begeisterung für Göschen's Wieland-Ausgabe von 1794. Die bevorzugte Schriftart solcher Luxusausgaben war die Antiqua, und der *Carneval* wird eines der wenigen Bücher Goethes bleiben, das in dieser Schriftart gedruckt wurde.<sup>10</sup> Allerdings assoziiert Bertuch das Buch in der Anzeige auch ganz explizit mit der Antike, indem er erwähnt, dass der Karneval in Rom »sogar Form und Geschmack der Antiken mit zu Hülfe nimmt, um seine Lustbarkeiten desto piquanter zu machen«.<sup>11</sup> Damit nutzt er den *Carneval* letztlich auch, um neue Maßstäbe für ›klassische‹ Buchausgaben zu setzen.

Angesichts dieser Anlehnung an eine klassizistische Ästhetik mag die Charakterisierung des Buchs als ›klein‹ zunächst als merkwürdig erscheinen, vor allem wenn man bedenkt, dass Bertuch ›Werke‹ gemeinhin mit einer gewissen Monumentalität assoziiert. Nicht umsonst bestimmt er Luxuseditionen auch als »National-Monumente«.<sup>12</sup> Die Kennzeichnung ›klein‹ bezieht sich

<sup>7</sup> Zu dieser Ausgabe und dem zeitgenössischen Markt an Luxusbüchern vgl. Ludwig Uhlig: Goethes *Römisches Carneval* im Wandel seines Kontexts, in: *Euphorion* 72 (1978), S. 74–85, hier S. 75. Matt Erlin bestimmt Göschen's Wieland-Ausgabe von 1794 als den entscheidenden Wendepunkt in der Produktion von Luxuseditionen zu prominenten Autoren. Vgl. Matt Erlin: *Necessary Luxuries. Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770–1815*, Ithaca, NY 2014.

<sup>8</sup> Vgl. Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (1737–1806). Maler – Pädagoge – Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis, Dissertation, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2003, S. 213.

<sup>9</sup> Kraus, Bertuch: Das Römische Carnaval (Anm. 6).

<sup>10</sup> Bertuch bezog Unger auch deshalb mit in das Projekt ein, weil dieser als einziger deutscher Drucker damals das Privileg besaß, ganze Bücher in Antiqua drucken zu dürfen.

<sup>11</sup> Kraus, Bertuch: Das Römische Carnaval (Anm. 6), S. XVII.

<sup>12</sup> Friedrich Justin Bertuch: Ueber den Typographischen Luxus mit Hinsicht auf die neue Ausgabe von Wielands sämmtlichen Werken, in: *Journal des Luxus und der Moden* 8 (November 1793), S. 599–609, hier S. 606.

hier vor allem auf den Umfang des Buchs, der einschließlich der Abbildungen wenig mehr als 100 Seiten betrug, und nicht so sehr auf sein Format, das das Oktavformat des *Journal des Luxus und der Moden* wie auch das Duodezformat der zeitgenössischen illustrierten ›Taschenbücher‹ übertraf.<sup>13</sup> So lassen die Quarto-Seiten des *Carneval* einen beträchtlichen Freiraum um Text und Bilder und lenken den Blick dadurch auch auf die Ausstattung und Gestaltung der Ausgabe. Auch war es für einige Zweige des europäischen Buchmarkts nicht unüblich, kleinere, erschwinglichere Ausgaben von aufwändig gestalteten mehrbändigen Werken zu publizieren und dadurch, wie Thora Brylowe gezeigt hat, »the cosmopolitan grandeur« monumentalier Ausgaben in »a comparatively affordable domestic product« zu übersetzen.<sup>14</sup> Die Charakterisierung ›klein‹ referiert darüber hinaus auf den Bereich des zeitgenössischen Kulturjournalismus und der Reiseschriftstellerei, aus dem der *Carneval* hervorgeht. In der Anzeige im *Journal des Luxus und der Moden* weist Bertuch Goethe auch explizit als Autor des Buchs aus, indem er sich auf eine weitere Zeitschrift aus seinem Verlag bezieht. Es handle sich bei dem Autor um einen »Mann, den Deutschland unter seine feinsten Kunstkenner sowie unter seinen ersten Lieblings-Schriftstellern zählt, und den wir bloß durch seine in den letzten Stücken des T[eutschen] Merkurs von 1788 befindlichen vortrefflichen Auszüge aus einem Reise-Journale zu bezeichnen nötig haben.«<sup>15</sup> An dieser Stelle korrespondiert die ›Kleinheit‹ des Werks auch mit der Tatsache, dass die zeitgenössischen Zeitschriften zu Kunst, Kultur und Mode eine grundlegende thematische und strukturelle Offenheit gegenüber der Reiseschriftstellerei aufweisen und Veröffentlichungen in diesen Zeitschriften oft aus größeren, fortlaufenden Reisetagebüchern herausgelöst wurden. Solche Vorabveröffentlichungen erwiesen sich für alle Seiten als vorteilhaft, da sie den Autoren erlaubten, einen Einblick in längere Werke zu geben, und prominente Korrespondenten wiederum das Prestige der Zeitschriften zu steigern vermochten.<sup>16</sup>

- 13 In diesem Zusammenhang charakterisiert Bernhard Fischer die Taschenbücher deshalb auch als »Luxus-Artikel im Kleinen«. Bernhard Fischer: Johann Friedrich Cottas *DamenCalender* (Taschenbuch für Damen), in: Peter-Henning Haischer u.a. (Hrsg.): Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert, Heidelberg 2016, S. 539–570, hier S. 558.
- 14 Thora Brylowe: Two Kinds of Collections. Sir William Hamilton's Vases, Real and Represented, in: Eighteenth-Century Life 32/1 (2008), S. 23–56, hier S. 49.
- 15 Kraus, Bertuch: Das Römische Carnaval (Anm. 6), S. XVII.
- 16 Diesen Zusammenhang von Zeitschriften und Reiseschriftstellerei akzentuiert auch Meyer: »Besonders ergiebig als Stofflieferanten waren Reisen. Von ihnen brachte man fremdartige Geschichten, seltsame Begebenheiten mit – oder schrieb schon gleich unterwegs seine

In *Das römische Carneval* verfolgt Goethe das Ziel, die Leser:innen durch die Festivitäten des Karnevals zu führen, ihnen das römische Volk als Ganzes vorzustellen und ihnen »Übersicht und Genuss einer überdrängten und vorbeirauschenden Freude« zu vermitteln (MA 3.2, 219). Die künstlerische Darstellung des Karnevals wird dabei gegenüber dem direkten Erleben profiliert: »So ist denn ein ausschweifendes Fest, wie ein Traum, wie ein Märchen vorüber, und es bleibt dem Teilnehmer vielleicht weniger davon in der Seele zurück, als unseren Lesern, vor deren Einbildungskraft und Verstand wir das Ganze in seinem Zusammenhange gebracht haben.« (MA 3.2, 249) Das gesamte Buch hindurch setzt Goethe sich mit der Herausforderung auseinander, sich während des Karnevals in Raum und Zeit zu orientieren. Wie er schreibt, gipfele das Festival schließlich in »ein[em] Gedränge, das alle Begriffe übersteigt.« (MA 3.2, 248) ›Gedränge‹ dient Goethe dabei als Formel für die unbändige visuelle und physische Erfahrung, die der Karneval sowohl für die Menschenmassen bedeutet, die den Karneval auf den Straßen Roms erleben, als auch für diejenigen, die ihn beobachten.<sup>17</sup>

Zur Darstellung dieses ›Gedränges‹ greift Goethe auf verschiedene Verfahren zurück. Zunächst einmal werden die insgesamt 28 kurzen Textvignetten durch die sequenzielle Beobachtung als dem primären Organisationsprinzip zusammengehalten, das auch mit dem bereits erwähnten Anspruch korrespondiert, »die einzelnen Vorkommnisse der Reihe nach« darzustellen (MA 15, 612). Diese kurzen Textpassagen schildern jeweils einzelne Szenen und verweisen zugleich auf entsprechende Bilder. Indem sie sich diachron durch die knapp einwöchige Zeit des Karnevals bewegen, befördern diese Texte und Bilder eine serielle Rezeption, die sich in und mit der Zeit entfaltet und das ›Gedränge‹ als eine fortlaufende Bewegung auffasst.

Darüber hinaus verwendet Goethe auch Techniken der Selektion und Isolation, wenn er etwa das zeitweilige Bedürfnis der Teilnehmenden heraushebt, sich aus dem Chaos der Menschenmasse in ruhigere Seitenstraßen zurückzuziehen (MA 3.2, 612). In den Illustrationen wird eine solche Isolation durch die Darstellung von meist zwei bis fünf Figuren vor einem leeren Hintergrund wiedergegeben (Abb. 1). Ähnlich wie in Modedarstellungen wird der Blick

---

Berichte für ein Journal.« Reinhart Meyer: Novelle und Journal, Bd. 1: Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen, Wiesbaden/Stuttgart 1987, S. 199.

17 Zum ›Gedränge‹ als dem ›Grundgerüst des beschreibenden Karnevalstreibens‹ vgl. Elena Nährlich-Slatewa: Das groteske Leben und seine edle Einfassung. *Das Römische Karneval* Goethes und das Karnevalskonzept von Michail M. Bachtin, in: Goethe-Jahrbuch 106 (1989), S. 181–202, hier S. 187.

Nachleben in Serie



Abb. 1: Ein Advokat. Puchinellen, Mann und Weib. Georg Melchior Kraus, nach einer Zeichnung von Christian Georg Schütz. Goethe: Das Römische Carneval (Weimar/Gotha: Ettinger, 1790), Universitätsbibliothek Leipzig, Hirzel.A.159.

hierbei auf spezifische Kostüme und Gesten gelenkt,<sup>18</sup> auch weil das im Text beschriebene Chaos auf den Straßen durch den leeren Hintergrund ausgespart und die unübersichtliche Zeitlichkeit des Augenblicks in leicht erfassbare Segmente aufgeteilt wird. Zudem enthält der Text indexikalische Marker, die an die Gesten eines Reiseführers oder Cicerones erinnern: »Hier kommt ein Pulcinell gelaufen [...]. Hier kommt ein anderer seines Gleichen« (MA 3.2, 225). Dadurch, dass die Leser:innen zu bestimmten Tafeln geführt werden, entsteht zusätzlich der Eindruck einer Bewegung, in der die verschiedenen Masken und Kostüme ebenso aufgeteilt wie aufgezählt werden. Darüber hinaus werden die Leser:innen durch Fußnoten auf den hinteren Teil des Buchs verwiesen, von dem aus sie jeweils wieder zur vorigen Stelle im Text zurückblättern müssen. Dieses Verfahren ist in den zeitgenössischen Journals, in denen Tafeln jeweils am Anfang oder am Ende eines Bandes platziert werden, durchaus üblich. Die Leser:innen waren es insofern gewohnt, hin und her zu blättern, auch wenn der Effekt eines ununterbrochenen Bilderflusses durch die separate Platzierung der Tafeln leicht abgeschwächt wird.

Eine weitere zentrale Darstellungsstrategie besteht darin, dass Goethe Anfänge und Enden markiert. Hierbei nutzt er die grundlegende Eigenschaft serieller Formate, immer wieder Enden zu inszenieren und verschiedene Formen der Fortsetzung zu versprechen, zu denen nicht zuletzt das wiederholte Betrachten und Lesen gehören. Damit wird der Karneval einerseits zu einem umso flüchtigeren Ereignis stilisiert, das durch das Alltagsleben schnell wieder aufgehoben wird, andererseits aber als ein modernes »Saturnal« aufgefasst, als »eine Fortsetzung oder vielmehr der Gipfel jener gewöhnlichen sonn- und festäglichen Freuden«: »[E]s ist nichts neues, nichts fremdes, nichts einziges, sondern es schließt sich nur an die römische Lebensweise ganz natürlich an.« (MA 3.2, 220) In dieser eigentümlichen Mischung aus Flüchtigkeit und Dauer liegt auch der Grund dafür, dass der Karneval eine wiederholte Betrachtung herausfordert und die jährliche Wiederholung, wie Goethe anmerkt, ein Verständnis des Fests vertieft:

Schon gegenwärtig scheint unsere Erzählung außer den Grenzen des Glaubwürdigens zu schreiten, und wir würden kaum wagen fortzufahren, wenn nicht so viele,

---

18 Bachtins Feststellung, dass romantische Darstellungen des Karnevals das befreende Potenzial des Fests vom sozialen Leben auf die subjektive Imagination verschieben, ist besonders hilfreich, um die Abstraktion und Isolation zu verstehen, die diese Bilder kennzeichnen. Stärker als Bachtin möchte ich hier jedoch die Rolle betonen, die spezifische Druckformate hierbei ausüben. Vgl. Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*, übers. von Hélène Iswolsky, Bloomington, Ind. 1984, S. 36–38 und 244–256.

die dem römischen Carneval beigewohnt, bezeugen könnten, daß wir uns genau an der Wahrheit gehalten, und wenn es nicht ein Fest wäre, das sich jährlich wiederholt und das von manchem mit diesem Buche in der Hand künftig betrachtet werden wird. (MA 3,2, 232)

An dieser Stelle greift Goethe auf das zu seiner Zeit zunehmend vertraute Klischee des lächerlichen Touristen zurück, der mit dem Reiseführer in der Hand durch die Straßen Roms läuft. Zudem verweist die hypothetische Szene aber auf eine klassizistische Vorstellung von Zeit, in der die ›richtige‹ Darstellung des Karnevals eine Antwort auf die Frage verspricht, wie kulturelle Formen durch zyklische Wiederholungen über Jahrhunderte hinweg aufrechterhalten werden können, wodurch eine gleichsam kontinuierliche Präsenz der Antike noch in der Gegenwart möglich wird. Goethes Text erzeugt somit eine Form von Dauerhaftigkeit, indem er an die Möglichkeiten einer wiederholten Betrachtung erinnert, die in einem Wiederlesen wie auch in einer Aktualisierung aus dem Gedächtnis der Leser:innen bestehen kann. Da das Ende des Karnevals jedes Jahr wiederkehrt, erzählt er somit auch etwas Bleibendes über das römische Volk. Diesen Kunstgriff nutzt neben Goethe auch Karl Philipp Moritz, wenn er 1791 in seiner *Anthousa* durch das Kalenderjahr der religiösen Feste des antiken Roms führt und mit dem Beginn des neuen Jahrs endet.<sup>19</sup>

Die Evokation einer klassizistischen Vorstellung von Zeit unterstützt auch die Vignette auf dem Titelblatt der Buchversion (Abb. 2), die ein Gefäß inmitten mehrerer Theatermasken auf einem abstrakten, gitterartigen Grund zeigt und von dem an der Weimarer Zeichenschule lehrenden Schweizer Maler und Kupferstecher Johann Heinrich Lips stammt, den Goethe in Italien kennengelernt hatte.<sup>20</sup> Die amphorenartige Vase ist mit Satyrmasken und einem Widderfell verziert, die an die Ursprünge des antiken Dramas erinnern. Mit ihren übertriebenen Gesichtsausdrücken sind zwei der größeren Masken eindeutig dem antiken Theater zuzurechnen, die dritte hingegen blickt eher auf die Masken auf der Vase als in Richtung der Betrachter:innen. Auch weil diese Maske sich in ihrem ›Realismus‹ deutlich von den anderen abhebt und den Eindruck eines modernen Betrachters erweckt, der auf die Artefakte der Antike zurückblickt, ist in der Forschung vermutet worden, dass es sich bei

---

19 Vgl. Karl Philipp Moritz: *Anthousa, oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit*, Berlin 1791.

20 Goethe war während der Erstellung des Buchs mit Lips in Kontakt und hatte deshalb vermutlich auch Einfluss auf Gestaltung des Bildes. Vgl. Michael Schütterle (Hrsg.): »*Untadeliche Schönheit*«. Kommentarband zum Rudolstädter Faksimile von Johann Wolfgang Goethe: *Das Römische Carneval*, Rudolstadt 1993, S. 20.

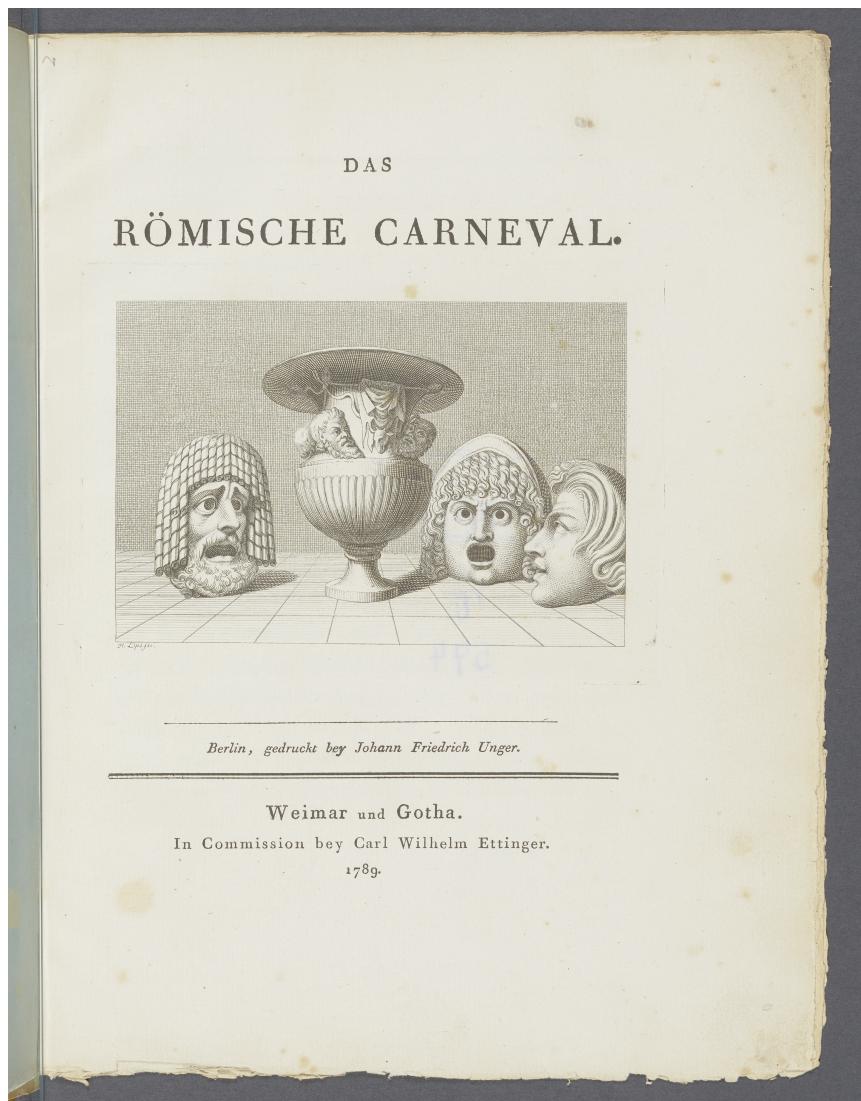


Abb. 2: Titelblatt von *Das Römische Carneval* (Weimar/Gotha: Ettinger, 1789). Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar.

diesem Gesicht um ein Abbild Goethes selbst handelt.<sup>21</sup> Dieses Bild inszeniert nun eine weitere Form der seriellen Betrachtung, indem es den Blick von den größeren Masken zu den kleineren auf der Vase führt. Dass die kleineren Masken sich gleichsam um die Vase herumdrehen, evoziert eine zyklische Bewegung entweder der Vase, die sich um einen festen Mittelpunkt dreht, oder einer Person, die um das Objekt herumgeht, um es von allen Seiten zu betrachten. Ebenso wie Goethes Text versprechen die Vase und die sich um sie drehenden Figuren, dass ganz verschiedene Perspektiven eines Gegenstandes geboten werden. Damit zeigt schon die Titelvignette, wie Druckobjekte die Dauerhaftigkeit kultureller Formen behaupten können. Die symmetrische Form der Vase und ihre angedeutete Rotation erinnern dabei sowohl an die jährliche Wiederkehr des Karnevals als auch an die Dauerhaftigkeit und Beständigkeit von Goethes Werk selbst.

## 2. Ein zweiter Blick: Die Journalausgabe von 1790

Das doppelte Versprechen einer Wiederkehr sowohl des Karnevals als auch der Lektüre von Goethes Text durch zukünftige Leser:innen wirft die für serielle Unterhaltung und das Nachrichtenwesen in Zeiten der Revolution drängende Frage auf, was als Nächstes kommt. Tatsächlich lädt die Wiederveröffentlichung von *Das Römische Carneval* im *Journal des Luxus und der Moden* im Januar 1790, also genau zur Zeit des Karnevals, dazu ein, den Text und seinen Status als materielles Objekt noch genauer zu kontextualisieren. Schließlich treten der Text und seine Bilder hier in neue Zusammenhänge ein, die nahelegen, dass mit der Auffassung des Karnevals als eines Ereignisses, das – vergleichbar der sich drehenden Vase – kein Ende kennt und ewig wiederkehrt, nicht alles gesagt ist.

Das vielleicht auffälligste Merkmal der Veröffentlichungsgeschichte ist natürlich, dass seit dem Erscheinen der Buchfassung auch die Französische Revolution stattgefunden hat. Zugleich rückt die Neuveröffentlichung den Text in die Nähe anderer Berichterstattungen über den Karneval und ähnliche wiederkehrende Ereignisse. Der Umstand, dass der *Carneval* ausgerechnet im Modejournal erneut veröffentlicht wird, wirft darüber hinaus die Frage nach seinem Status als eigenständiges Werk auf, die sich letztlich nicht nur für die Journalausgabe, sondern auch für spätere autorisierte und unautorisierte Ver-

---

21 Vgl. Katja Gerhardt: Goethe und *Das Römische Carneval*. Eine Betrachtung zu Text und Bild, in: Weimarer Beiträge 42/2 (1996), S. 289–296, hier S. 293f.

öffentlichen stellt. Schließlich präsentiert die Journalausgabe ein anderes Druckobjekt als die Buchversion. Ein ›Blick‹ auf die Ausgabe verkompliziert daher notwendigerweise die Diskussion über den Status des *Carneval* als materielles Objekt, da sich die Frage der Fortsetzung nun auch auf weitere und andere Texte und Bilder im Umkreis des *Journal des Luxus und der Moden* bezieht. Doch welche ›Formen der Zeit‹, die möglicherweise mit denjenigen des Buchs in Konflikt stehen, generieren diese materiellen Objekte? Und wie verhalten diese sich wiederum zu den Formen des Klassizismus, die das Journal aufruft?

Als Inbegriff eines flüchtigen Ereignisses, das regelmäßig wiederkehrt und ebenso als Manifestation der Energien des Volkes wie als wichtiges Datum im Kalender der höheren Gesellschaft begriffen werden kann, ist der Karneval ein passender Gegenstand für das Modejournal. Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass Goethe den *Carneval* zunächst Bertuch zur Publikation vorschlägt. Der Karneval und seine Kostüme spielen im Modejournal sowohl vor als auch nach der Veröffentlichung im Januar 1790, in der die Abbildungen zu Goethes Text übrigens nicht abgedruckt, sondern die Leser:innen auf eine separate Publikation mit diesen verwiesen werden, eine Schlüsselrolle.<sup>22</sup> Wie wichtig der *Carneval* für das Modejournal ist, zeigt sich zudem daran, dass in späteren Ausgaben wiederholt auf ihn verwiesen wird und sogar einzelne Bilder aus ihm zitiert werden. Selbst als Goethe schon in eine zunehmende Distanz zu Bertuchs Projekten getreten war, weil ihm diese als zu kommerziell erschienen, wandte er sich weiterhin an das Modejournal und veröffentlichte hier Berichte über die Maskenzüge, die er selbst am Weimarer Hof organisiert hatte.<sup>23</sup>

Wenngleich die Buch- und die Journalausgabe von *Das Römische Carneval* in ihrem Text nahezu identisch sind, unterscheiden sie sich in mehrreli Hinsicht (Abb. 3). Während die Buchausgabe von 1789 als ein ›schönes Werk‹ angelegt war, das schon durch das gewählte Papier, die Schrift und die handkolorierten Abbildungen von Dauer sein sollte, sind die von Goethe verfassten

22 Nur wenige Monate nach der Veröffentlichung des *Carneval* wird hier etwa ein ›Tableau‹ der »öffentlichen Lustbarkeiten« des Venezianischen Karnevals veröffentlicht. Vgl. Johann Philipp Siebenkees: Ueber die öffentlichen Lustbarkeiten in Venedig, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Mai 1790), S. 229–241.

23 Vgl. Wolfgang Hecht: Goethes Maskenzüge, in: Helmut Holtzhauer, Bernhard Zeller (Hrsg.): *Studien zur Goethezeit*, Weimar 1968, S. 127–142; und Georg Schmidt: Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes. Goethes Maskenzüge 1781–84 und Carl Augusts politische Ambitionen, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch* 2002, S. 101–118.

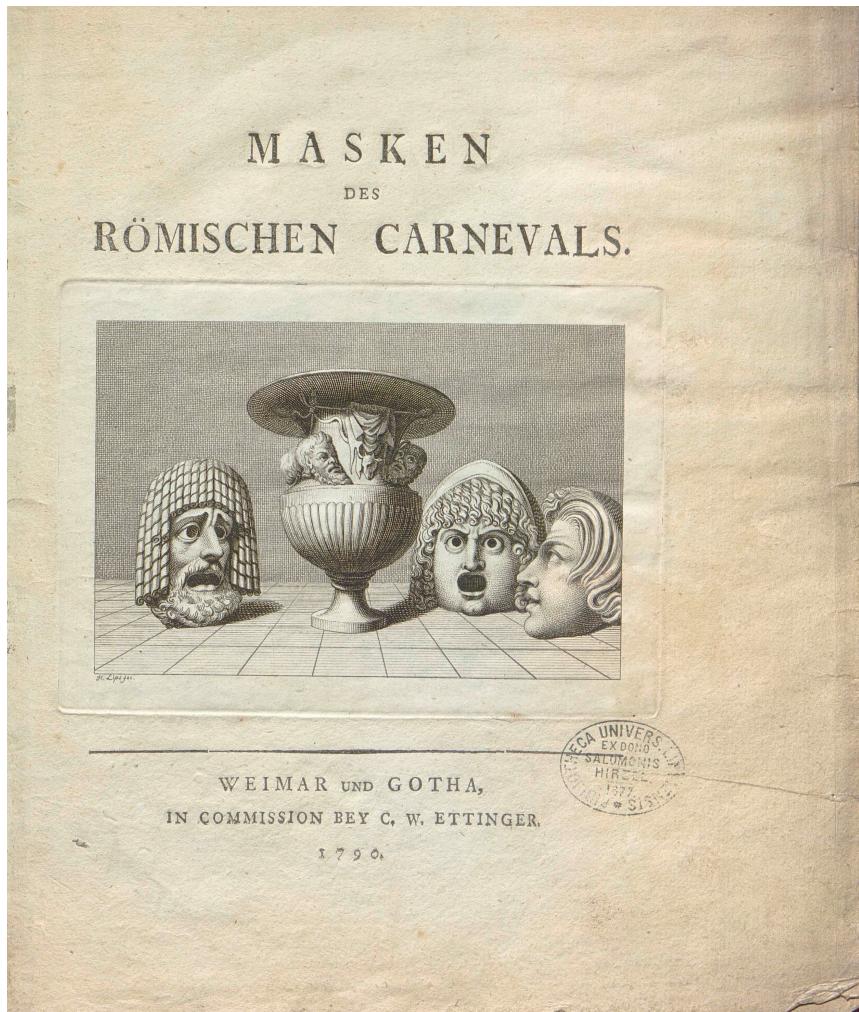


Abb. 3: Titelblatt der *Masken des Römischen Carnevals* (Weimar/Gotha: Ettinger, 1790). Universitätsbibliothek Leipzig, Hirzel.A.159.

Karnevalsszenen in der Journalausgabe in eine breitere Palette an Bildmaterial integriert und stehen dort neben anderen, mit ihr nicht zusammenhängenden Darstellungen. Goethes Abhandlung wird damit Teil eines stetig wachsenden Interesses an Volksfesten und einer Faszination für die bunten Karnevalskostüme, die in serieller Unterhaltung wie auch im Kulturjournalismus intensiv behandelt werden. Bevor etwa das Satirejournal *Der hinkende Teufel zu Berlin*

seinen Inhalt 1827 »in bunter Reihe wie ein Maskenzug im Karneval« präsentiert, erscheinen schon in den Jahren um 1800 zahlreiche Taschenbuch- und Kalenderveröffentlichungen mit Karnevalsszenen, in denen auch Goethes Abhandlung teilweise ohne seine Erlaubnis wiederabgedruckt wird.<sup>24</sup> Zugleich verbindet die Wiederveröffentlichung des *Carneval* im Jahr 1790 sich mit einer Vielzahl an Informationen und Bildern aus dem vorrevolutionären Frankreich. So steht er in der Januarausgabe des *Journal des Luxus und der Moden* neben Berichten aus Paris, darunter Nachrichten über die revolutionäre Nationalgarde und ihre Uniformen, Neuigkeiten über die Theatersaison in verschiedenen Städten und zahlreichen weiteren Texten.<sup>25</sup> In der Journalausgabe wird die Zeit des Karnevals somit zu anderen Formen der Wiederholung und Wiederkehr in Beziehung gesetzt. Hierzu gehören Momente von politischer, kultureller und kommerzieller Ereignishaftigkeit, die zwischen vor- und nachrevolutionärer Zeit differenzieren, aber auch die Geschwindigkeit, mit der Nachrichten über die Revolution dem deutschen Publikum in einem täglichen, wöchentlichen oder jährlichen Rhythmus übermittelt werden, und schließlich die »in bunter Reihe« organisierten Formen kultureller Unterhaltung.

Vor dem Hintergrund der Assoziation von Zeitschriften mit Flüchtigkeit ließe sich annehmen, dass die Wiederveröffentlichung des *Carneval* die Unterscheidung zwischen der Dauerhaftigkeit des Buchs und der Flüchtigkeit des Journals erneuert. Angesichts von Goethes Gedankenexperiment, dass zukünftige Reisende das Werk in den Händen halten, während sie durch Rom spazieren oder sich die Stadt von ihrem Zuhause aus imaginieren, mag es fast als ironisch erscheinen, wenn Bertuch und Kraus die Journalausgabe damit begründen, dass »mehrere[ ] Liebhaber [...] keine Exemplare von der vorigen Jahr von uns veranstalteten schönen Ausgabe des Römischen Carnevals erhalten« konnten und »sehr viele unserer Leser diese interessante Abhandlung des Hrn. G. R. von Göthe noch gar nicht kennen.«<sup>26</sup> Wie die Herausgeber in der Beilage zur Ausgabe vom Januar 1790 anmerken, sei »die von uns angekündigte und in voriger Leipziger Ostermesse gelieferte prächtige Ausgabe

---

24 Ursula E. Koch: Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter 1848–1890, Köln 1991, S. 31.

25 Vgl. [Anonym:] Mode-Neuigkeiten. Paris den 15 December 1789, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 61–65, hier S. 62.

26 Johann Wolfgang Goethe: Das Römische Carneval, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 1–47, hier S. 1, Anm.

bereits gänzlich vergriffen«, und das trotz anhaltend großer »Nachfrage«.<sup>27</sup> Nach der ersten Auflage von knapp 300 Exemplaren, so erklären Bertuch und Kraus weiter, haben sie sich »nicht zu einer zweyten der Gleichen Ausgabe entschließen« können,<sup>28</sup> was vor allem für Goethe frustrierend war, der seine Belegexemplare bereits verschenkt hatte.<sup>29</sup> Mit dem Erscheinen der Journalausgabe verschwindet die Buchausgabe somit gleichsam vor den Augen sowohl der Leser:innen als auch des Autors.

Zur gleichen Zeit entstehen jedoch auch Zeitschriften und andere serielle Formate, die mit der von Bertuch propagierten Idee eines Luxusdrucks in Verbindung gebracht werden können. Das gilt etwa für das Begleitheft zur Journalausgabe des *Carneval*, das zwanzig von Kraus gestochene Bilder enthält.<sup>30</sup> Dieses Heft, das in einer kleinen Auflage von nur 85 Exemplaren erschien, greift in seinem Erscheinungsbild, vor allem durch die Titelvignette, wesentliche Merkmale der Buchausgabe auf. Wer solch ein Heft erwerben konnte, dürfte die Unterschiede zwischen der Buch- und der Journalausgabe dennoch sofort erkannt haben: Vor allem der Unterschied zwischen der Antiquaschrift des Buchs und des Hefts und der Frakturschrift der Zeitschrift fällt unmittelbar in die Augen.<sup>31</sup> Auch in ihrem Format unterscheiden sich die verschiedenen Ausgaben voneinander: In ihrem Oktavformat ist die Zeitschrift kleiner als das Buch und das Heft, die beide im Quartformat erschienen; auf einer Zeitschriftenseite ist dadurch nicht annähernd so viel freier Raum wie auf einer Seite des Buchs und des Begleithefts. Schließlich ähneln die Überschriften der Journalausgabe anderen paratextuellen Markierungen im Modejournal, so dass der *Carneval* sich hier auch in seiner Gliederung in das Erscheinungsbild der Zeitschrift einfügt.

Die Veröffentlichung in der Zeitschrift dient auch dazu, den Text und die Bilder des *Carneval* zu anderem Material in Beziehung zu setzen. So etwa finden sich im Modejournal vom Januar 1790 auch ein Titelkupfer zum Jahreswechsel, den die Herausgeber als »Neujahrsgeschenk der Mode« präsentieren (Abb. 4), ein Artikel über die »Ausstattung einer adeligen Braut im XVI[.]

27 [Anonym:] Nachricht, das Römische Carneval betreffend, in: Intelligenz-Blatt des Journals des Luxus und der Moden 5 (Januar 1790), S. III.

28 Ebd.

29 Vgl. Unseld: Goethe und seine Verleger (Anm. 1), S. 158.

30 Zu dem Begleitheft vgl. auch Schütterle (Hrsg.): »Untadeliche Schönheit« (Anm. 20), S. 45.

31 Zur Frage der Typografie und der typografischen Ausstattung von Buch- und Journalausgabe vgl. auch Rainer Falk: Sehende Lektüre. Zur Sichtbarkeit des Textes am Beispiel von Goethes *Römischem Carneval*, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006.

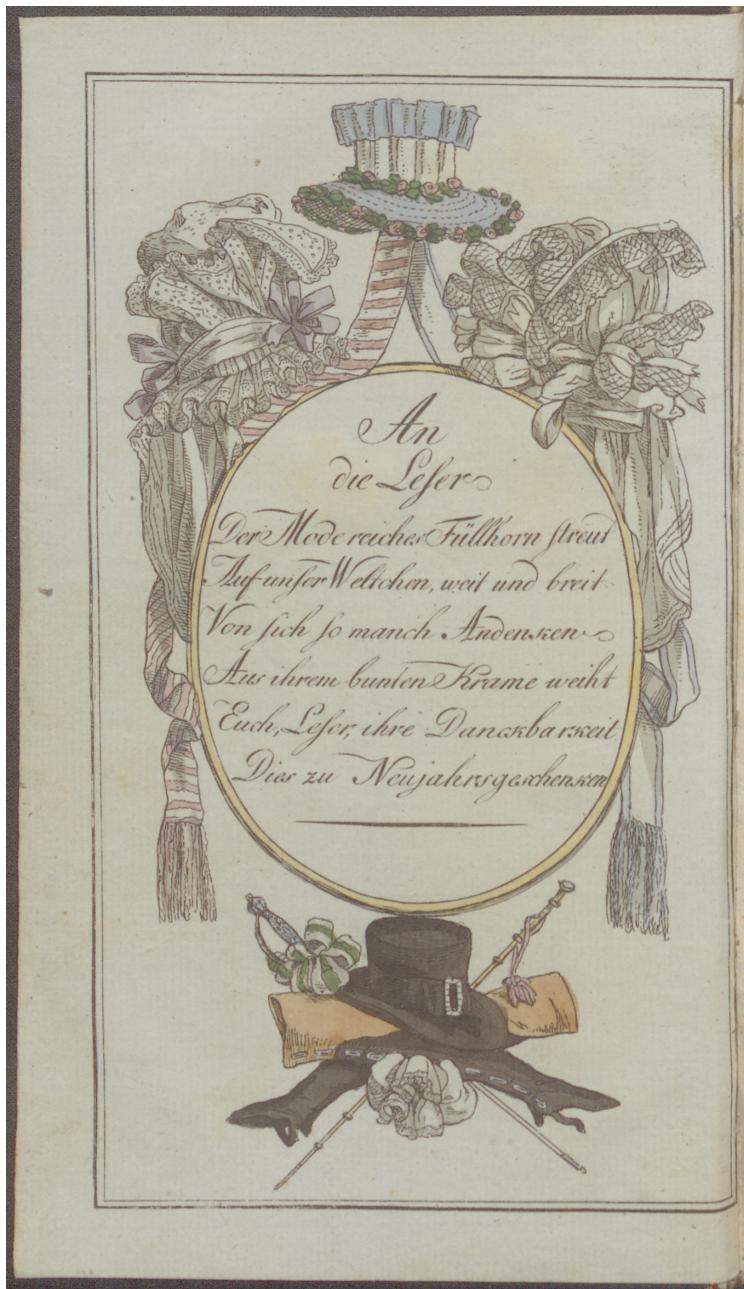


Abb. 4: Neujahrsgeschenk der Mode. Frontispiz aus dem *Journal des Luxus und der Moden* 5/1 (1790), Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt.

Jahrhundert«<sup>32</sup> und diverse Theater- und Modeberichte aus verschiedenen deutschen Städten wie auch aus Paris. Darüber hinaus enthält die Ausgabe einige ›Modekupfer‹, darunter das Bild einer Offiziersuniform der neuen revolutionären Nationalgarde und einer jungen Frau in einem zwanglosen, aber »eleganten Demi-Negligé«,<sup>33</sup> sowie die Abbildung einer Frau, die für einen der Winterbälle der Karnevalssaison gekleidet ist, die trotz der Einschränkungen der Maskenumzüge durch die Pariser Behörden weiter abgehalten werden, wie es in den *Mode-Neuigkeiten* heißt; diese Einschränkungen der Karnevalsfeierlichkeiten, die auf eine Sorge der Revolutionäre gegenüber der Fortführung vorrevolutionärer Traditionen durch den Karneval zurückgehen, wurden auch in den folgenden Jahren in der Zeitschrift kommentiert.<sup>34</sup> Für sich genommen mögen die theatralischen Masken der Titelvignette des Begleithefts als harmlos erscheinen, aber konnten die körperlosen Masken nicht auch an die aufgespießten Köpfe erinnern, die in zeitgenössischen Almanachen und Zeitschriften immer wieder präsentiert wurden?<sup>35</sup> Zwar wurde die Guillotine erst 1792 eingeführt, doch waren buchstäbliche wie auch symbolische Enthauptungen den Zeitgenoss:innen schon Anfang 1790 präsent. In der Januarausgabe des *Journal des Luxus und der Moden* wird das Bild der abgetrennten Köpfe zudem von einer ›Theater-Anekdot‹ aufgegriffen, die von zwei Schauspielern handelt, die unter einem Tisch sitzen und ihre Köpfe durch ihn hindurchstecken, damit es scheint, als lägen diese abgeschnitten auf zwei Tellern, bevor ein Niesanfall die schreckliche Szene unterbricht.<sup>36</sup> Die Veröffentlichung im Kontext der Zeitschrift speist den *Carneval* somit in einen für serielle Formate charakteristischen Informations- und Bilderfluss ein und verschiebt die Frage nach dem, was sich wiederholt und was folgt, in ein vom Kulturjournalismus geprägtes Register. Zwar kann Goethes Text auch hier noch als eine in sich geschlossene Folge rezipiert werden, doch wird er

32 [Hans von Schibelin:] Ausstattung einer adeligen Braut im XVI Jahrhundert. An die Herausgeber des Journals, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 56–60.

33 [Anonym:] Mode-Neuigkeiten. Paris den 15 December 1789 (Anm. 25), S. 64.

34 Vgl. auch Martha Bringemeier: Ein Modejournalist erlebt die Französische Revolution, Münster 1981, S. 54. Zu den Versuchen der Revolutionäre, den Karneval umzugestalten und zu ersetzen, vgl. Mona Ozouf: Festivals and the French Revolution, übers. von Alan Sheridan, Cambridge 1991, S. 228f.

35 Vgl. hierzu etwa [Anonym:] Historischer Almanach fürs Jahr 1790, enthaltend die Geschichte der Großen Revolution in Frankreich, Braunschweig 1790, Abb. 14 wie auch die unpaginierte Einführung.

36 Vgl. [Anonym:] Theater-Anekdoten, in: *Journal des Luxus und der Moden* 5 (Januar 1790), S. 55f., hier S. 55.

zugleich zu einem Tableau mit Masken und Köpfen, auf das wiederum andere Tableaus mit anderen Masken und Köpfen folgen.

Dass die Buchausgabe so schnell vergriffen war, mag daher nicht nur als eine Kuriosität der Literaturgeschichte erscheinen. Vielmehr aktualisiert die Journalausgabe das Versprechen serieller Formate auf eine Wiederkehr, während sie zugleich von der Buchausgabe abweicht und andere Formen der Zeit ins Bild rückt. So ist es denn auch kein Zufall, dass Bertuch und Kraus Goethes Stück in der ersten Ausgabe des neuen Jahres veröffentlichen und es damit auf die Zeit sowohl des modernen Karnevals als auch der antiken Saturnalien abstimmen. Die Buchausgabe hingegen erschien zur Ostermesse 1789, weniger als ein Jahr vor der Journalausgabe, wenngleich die Zeitspanne zwischen der Erst- und der Zweitveröffentlichung dennoch an die jährliche Wiederkehr des Karnevals erinnert. Die Platzierung zu Beginn der Januarausgabe bringt den *Carneval* zudem mit den sogenannten »Neujahrsgeschenken der Mode« in einen Zusammenhang, den üblichen Artikeln und Abbildungen zum Jahresanfang, die zugleich die monatlichen und jährlichen Rhythmen des Zeitschriftenmarkts akzentuieren. Insofern der *Carneval* sich in der Zeitschrift also mit einer Vielzahl an Texten und Bildern über den Karneval und andere Festlichkeiten als populären Gegenständen von Kulturjournalismus und Reiseberichten verbindet, kann er sowohl als ein Beispiel für aktuelle »Mode-Nachrichten« als auch als ein Text angesehen werden, der die Produktion zahlreicher weiterer journalistischer und literarischer Unternehmungen anregt.

Die Journalausgabe lässt sich damit auch als Vorbotin der zahlreichen autorisierten und unautorisierten Wiederveröffentlichungen verstehen, die *Das Römische Carneval* in den folgenden Jahrzehnten erfährt. Mithin steht die Zeitschriftenveröffentlichung nur am Beginn einer langen, verschlungenen Reise, auf der der *Carneval* fortwährend in neue Konstellationen eintritt: Zunächst erscheint er 1792 bei Unger in *Goethe's neuen Schriften*, dann 1793, 1796, 1799 und 1826 in diversen Taschenbüchern und Anthologien, bevor er 1801 in der neuen Ausgabe von *Goethe's neuen Schriften* und dann noch sieben weitere Male in Werkausgaben sowie 1821 in schwedischer und 1829 in englischer Übersetzung publiziert wird.<sup>37</sup> Insgesamt wird der Text damit nicht weniger als 15-mal veröffentlicht, bevor er 1829 schließlich innerhalb der *Italienischen Reise* in der Ausgabe letzter Hand erscheint.<sup>38</sup> Dabei ist

---

37 Für eine vollständige Darstellung der verschiedenen Veröffentlichungen des *Carneval* vgl. Schütterle (Hrsg.): »Untadeliche Schönheit« (Anm. 20), S. 43–54.

38 Vgl. ebd., S. 49.

der *Carneval* stets Teil einer gleichsam anthologischen Konstellation, in der er auf Grundlage unterschiedlicher redaktioneller Entscheidungen in eine Beziehung zu anderen Texten gesetzt wird. Kennzeichnend für die Wiederveröffentlichung sind insofern zwei Tendenzen: die Zusammenführung des Texts mit einem breiten ›Strom‹ an Druckerzeugnissen und die Eingliederung in ein schriftstellerisches Gesamtwerk.

### 3. Dritte und weitere Blicke: Wiederveröffentlichung und Werkausgaben

Analog zur vorhersagbaren jährlichen Wiederholung des Karnevals legt auch Goethes *Carneval* die Basis für Kommendes, obwohl nicht immer klar ist, was genau das sein wird. Wie bereits gesehen, prägt ein Druckobjekt immer schon, wie Leser:innen ihm in Zukunft begegnen werden, auch wenn diese wiederum nicht aufhören werden, sich den Text in unvorhersehbarer Weise anzueignen. Dabei generiert der *Carneval* ein Wissen über den Karneval, an das zukünftige literarische und journalistische Darstellungen anschließen. Die Assoziation des Karnevals mit für das Jahresende charakteristischen Konsum- und Gedenkpraktiken verstärkt diese Tendenz weiter. Aus einer literaturhistorischen Perspektive eröffnet die Frage nach dem, was nach dem *Carneval* kommt, wie er sich also fortsetzt und fortgesetzt werden wird, eine Reihe an Möglichkeiten sowohl mit Blick auf Formate als auch auf über das einzelne Werk hinausgehende Textkonstellationen. Diese sind geprägt von Mustern der zeitlichen Folge, die mit den Strukturen des Buch- und Zeitschriftenwesens korrespondieren, hängen aber auch von Goethes Entwicklung als Autor und der immanenten Logik seines Texts ab und deuten letztlich auf das hin, was Mattias Pirholt als ›Heteronomie‹ des Werks bezeichnet hat.<sup>39</sup> Der Umstand, dass er bis zu 15-mal vor Goethes Tod neu veröffentlicht wird, zeigt bereits an, dass der *Carneval* nicht einfach *ein* Text ist, sondern aus mehreren Texten besteht, die in ein Verhältnis zueinander gebracht werden müssen. Die Beschäftigung mit den Nachleben des *Carneval* impliziert somit auch, sich mit verschiedenen Ausprägungen von Klassik zu befassen und zu untersuchen, wie Goethes Werkpolitik sich zu klassizistischen Werkauffassungen verhält.

Die Wiederveröffentlichung von *Das römische Carneval* in späteren Werkausgaben ist ein wichtiger Teil dieses Nachlebens. Goethe veröffentlichte seine

---

39 Vgl. Mattias Pirholt: Goethe's Exploratory Idealism, in: ders., Karl Axelsson, Camilla Flodin (Hrsg.): Beyond Autonomy in Eighteenth-Century British and German Aesthetics, New York/London, S. 217–238.

Texte mit Bedacht in verschiedenen Anthologien und Sammlungen, darunter in mehreren autorisierten Ausgaben mit gesammelten Werken. So sind nicht weniger als 22 Werkausgaben auf dem Markt, als er mit der Arbeit an der Ausgabe letzter Hand beginnt.<sup>40</sup> Als »Virtuose des Gesamtwerks«, wie ihn Steffen Martus beschrieben hat,<sup>41</sup> experimentiert Goethe dabei mit verschiedenen Platzierungen des *Carneval* in den Werkausgaben und beantwortet die Frage nach dem ›Danach‹ auf ganz unterschiedliche Weise. So etwa findet sich die zweite Wiederveröffentlichung des *Carneval* im ersten von sieben Bänden der *Neuen Schriften*, die bei Unger in Berlin erscheinen. Dieser Band, der 1792 publiziert wurde, enthält mehrere Werke, die indirekt auf die Französische Revolution reagieren, wie das Drama *Der Groß-Cophta* und den Aufsatz *Des Joseph Balsamo, genannt Cagliostro, Stammbaum*.<sup>42</sup> Dass Goethe den *Carneval* gleich im ersten Band der *Neuen Schriften* positioniert, ist bezeichnend und vermittelt den Eindruck, dass auch dieser Text sich mit den Ursachen und Folgen der Revolution befasst; in folgenden Ausgaben wird der *Carneval* dann mit den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zusammengebracht, die sich ebenfalls in serieller Form mit der Revolutionszeit beschäftigen.<sup>43</sup> Die im ersten Band der *Neuen Schriften* gesammelten Texte mögen zunächst als Gelegenheitsarbeiten erscheinen, auch weil viele von ihnen zuerst in Zeitschriften veröffentlicht wurden, allerdings legen sie beide Zeugnis von dem Versuch ab, einem unbändigen Gegenstand – sei es der Karneval, sei es die Revolution – eine Form zu geben, die zwischen einer kulturellen und einer natürlichen Ereignishäufigkeit oszilliert. Möglich wäre es auch, die Platzierung zu Beginn der *Neuen Schriften* als Ausdruck einer Erinnerungslogik zu verstehen, insofern der *Carneval* und die anderen hier versammelten Texte für Goethes frühe Auseinandersetzung mit den Auswirkungen der Revolution und die von ihm bevorzugte Weise stehen, diese gleichsam indirekt im Rückgriff auf verschiedene literarische Formen zu behandeln. Die Anordnung verschiedener Werke und Texte wird dadurch selbst zu einem literarischen Akt – mit Martus gesprochen: »Die Werkordnung wird zu einem Text.«<sup>44</sup> Das Sammeln und Wiederveröffentlichen einzelner Werke

40 Vgl. Waltraud Hagen: Die Drucke von Goethes Werken, Berlin 1971, S. 1–94.

41 Vgl. Martus: Werkpolitik (Anm. 4), S. 461.

42 Vgl. hierzu die Einführung von Reiner Wild in MA 4.1, hier S. 917.

43 Vgl. Hagen: Die Drucke von Goethes Werken (Anm. 40). Zur Serialität der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* vgl. Rüdiger Campe: To Be Continued. Einige Beobachtungen zu Goethes *Unterhaltungen*, in: Elisabeth Bronfen, Christiane Frey, David Martyn (Hrsg.): Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen, Zürich/Berlin 2016, S. 119–136.

44 Martus: Werkpolitik (Anm. 4), S. 477.

verzeitlicht diese zudem und versieht sie mit einer temporalen Markierung: So sind sie ›neu‹, insofern sie auf aktuelle Ereignisse antworten, aber auch ›neu‹ im Hinblick auf Goethes künstlerische Entwicklung, insofern sie an frühere Erfolge anschließen. Tatsächlich stellt diese Verzeitlichung von Texten vor dem Hintergrund des Lebenswegs des Autors ein Merkmal zahlreicher zeitgenössischer Ausgaben von Gesammelten Werken dar, wie sich auch an den Beispielen von Lessing, Wieland und Klopstock beobachten lässt.<sup>45</sup>

Das Format der Gesammelten Werke, das gleichsam quer zur Unterscheidung zwischen seriell erscheinenden Sammlungen von Texten mehrerer Autoren und separat veröffentlichten Einzelwerken eines Autors steht, erzeugt aber nicht nur eine Koexistenz mehrerer einzelner Werke, sondern wirkt sich auch auf die Größenwahrnehmung eines Texts aus. In den *Neuen Schriften* etwa erscheint der *Carneval* neben Werken von ganz unterschiedlicher Form und Gattung, neben Dramen, Novellen, Essays und später auch Märchen. Dieses Repertoire verschiedener Gattungen ist kennzeichnend für die ›literarischen Experimente‹, die Goethe in den 1790er-Jahren betreibt und die sich erstaunlich oft gerade nicht auf klassizistische Formen beziehen.<sup>46</sup> Bereits Reinhart Koselleck hat darauf hingewiesen, dass Goethes eigenwillige Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung und vor allem der Revolutionszeit durch eine Vielzahl verschiedener Zugänge und Schreibweisen gekennzeichnet ist.<sup>47</sup> Diese Vielzahl relativiert die klassizistische Form von *Das römische Carneval* und verkleinert das ohnehin ›kleine‹ Werk noch einmal.

In späteren Werkausgaben verliert der *Carneval* den ihm in den *Neuen Schriften* zugewiesenen Platz und wandert in die hinteren Bände. In den bei Cotta zwischen 1806 und 1810 veröffentlichten *Werken* findet er sich nun im zwölften von insgesamt 13 Bänden neben den *Fragmenten aus Italien*, dem Aufsatz über Cagliostro, den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und dem Dialog *Die guten Weiber*. Diese veränderte Platzierung steht für eine deutliche Verschiebung von der Erinnerung an die Auseinandersetzung mit der Revolutionszeit hin zu einer Darstellung der eigenen künstlerischen Entwicklung. Mit der 1829 erfolgenden Integration in die *Italienische Reise* wird die mit der Aufgabe letzter Hand unweigerlich verbundene Rhetorik der Endgültigkeit schließlich auch auf den *Carneval* selbst übertragen. Wie

---

45 Ebd., S. 447.

46 Vgl. nochmals den Kommentar von Reiner Wild in MA 4.1, hier S. 920f.

47 Vgl. Reinhart Koselleck: Goethes unzeitgemäße Geschichte, in: ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten, hrsg. von Carsten Dutt, Berlin 2013, S. 286–305.

Michael Schütterle erklärt, erreicht er hier seinen »endgültigen Platz«.<sup>48</sup> Die Integration in die Reiseschriften verbindet den *Carneval* mit diaristischen Beschreibungen des eigenen Lebens – und genau hier werden dem Stück auch die bereits zitierten Bemerkungen über den wiederholten Besuch des Karnevals zur Seite gestellt (MA 15, 611f.). Die Platzierung in der *Italienischen Reise* bewahrt den Bezug zur Karnevalssaison, die in die Zeit zwischen dem Januar und Februar 1788 fällt, und bringt das Stück zudem in eine Verbindung mit dem Wechsel zum Jahr 1788, in dem Goethe den Karneval ein zweites Mal erlebt, und nicht mit dem Wechsel zu den Jahren 1789 und 1790, in denen die Buch- und die Journalausgabe des *Carneval* erscheinen. Durch die Rückdatierung wird die Erfahrung des Karnevals noch stärker in der vorrevolutionären Zeit verortet, aber noch entschiedener in eine Geschichte der eigenen persönlichen und künstlerischen Entwicklung eingefügt, als es etwa in der Buch- und der Journalausgabe der Fall ist.<sup>49</sup> Insbesondere durch die Eingliederung in den Zweiten Römischen Aufenthalt erscheint der Text nun inmitten einer Mischung aus Tagebucheinträgen und verschiedenen Artikeln der Zeit, die nicht zuletzt die Entwicklung des Autors nachvollziehbar macht.

Darüber hinaus fällt auf, dass der *Carneval* in allen Werkausgaben, von den *Neuen Schriften* bis hin zur Ausgabe letzter Hand, ohne Abbildungen veröffentlicht wird. Auch Fußnoten und Verweise auf die Abbildungen fehlen hier, was in der Forschung auch als eine »Unterordn[ung]« der Abbildungen gedeutet wurde.<sup>50</sup> Ist dieser Verzicht auf die Bilder als eine mit einer Hinwendung zur textuellen Darstellung einhergehende Abkehr von bildlichen Darstellungen zu verstehen? Oder lässt er sich eher als Ausdruck des Versuchs fassen, die Assoziation des *Carnevals* mit dem Modejournal zu lösen? In jedem Fall scheint es, als würde der Verzicht auf die Abbildungen den *Carneval* aus dem Orbit der seriellen Unterhaltung, dem er entstammt, hinausbefördern und ihn stattdessen stärker in eine Geschichte der eigenen künstlerischen Entwicklung integrieren.

Die zahlreichen Werkausgaben wie auch Goethes virtuoser Umgang mit dem Buch- und Zeitschriftenmarkt führen schließlich zurück zur Frage nach dem literarischen Text als einem Gegenstand des Konsums. Ein letzter wichtiger Hintergrund, vor dem sich das entfaltet, was nach dem *Carneval* kommt, wird von der seriellen Unterhaltung und dem Kulturjournalismus gebildet.

---

48 Vgl. Schütterle (Hrsg.): »Untadeliche Schönheit« (Anm. 20), S. 49.

49 Zur Neukonstellierung des Texts im Rahmen der *Italienischen Reise* vgl. noch einmal Uhlig: Goethes *Römisches Carneval* im Wandel seines Kontexts (Anm. 7).

50 Vgl. Gerhardt: Goethe und *Das Römische Carneval* (Anm. 21), S. 289.

Wie schon erwähnt, bleibt der Karneval ein wichtiges und wiederkehrendes Thema im Modejournal, auch durch regelmäßige Berichte von der Karnevalssaison in Kassel. Allerdings kommt Goethe hier weniger die Rolle des Erfinders einer neuen Form literarischer Darstellung als vielmehr die eines findigen und zeitgeistigen Schriftstellers zu, der ein vorhandenes Publikumsinteresse aufgreift und sich zunutze macht. Auch wenn er sich immer wieder verächtlich über Bertuchs Publikationen äußert, veröffentlicht er weiterhin Artikel im Modejournal, die Logiken des tableauartigen Betrachtens folgen. Trotz mancher Klagen über den nicht endenden Strom an Berichten über Feste bleibt der Wunsch der Leser:innen nach Darstellungen des Karnevals bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ungebrochen und das Fest eines der beliebtesten Themen in Zeitschriften, Büchern, Taschenbüchern und anderen seriellen Formen. Sowohl auf praktischer als auch auf symbolischer Ebene fungieren der Karneval und andere Feste als Impulsgeber für die Produktion und Präsentation neuer Kostüme und Masken an der Schnittstelle von Mode, Populärkultur und Zeitgeschichte. Diese Verbindung zu einer Vielzahl von Ereignissen und Druckorganen bringt den *Carneval* nun eher in den Rahmen der ›Weltzeit‹ als in denjenigen der ›Lebenszeit‹ seines Autors und lässt den Text zu einem Modell für die Erfassung signifikanter wiederkehrender Ereignisse und ihre Darstellung als marktfähige literarische Unterhaltung werden.<sup>51</sup>

Neben der Veröffentlichung in den *Neuen Schriften* wird der *Carneval* zudem in unautorisierten Anthologien publiziert: im *Taschenbuch für das Carneval* (1793), im *Taschenbuch der alten und neuen Masken* (1793), in *Die Nationalfeste, Feierlichkeiten, Ceremonien und Spiele aller Völker, Religionen und Stände* (1796) und schließlich in der *Beschreibung der vorzüglichsten Volksfeste, Unterhaltungen, Spiele und Tänze der meisten Nationen in Europa* (1799). Die Veröffentlichung in solchen Anthologien belegt die Verbindung des *Carneval* zum mittleren und gehobenen Niveau der Taschenbuch- und Almanachpublikationen, die die ›natürliche‹ Konkurrenz zum *Journal des Luxus und der Moden* bilden. Einige dieser Veröffentlichungen gehören eher zur ›middlebrow‹ der zeitgenössischen Publikationen und erscheinen ohne Abbildungen, während andere, wie das in Deutsch und auf Französisch gedruckte *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Carnevals mit illuminierten Kupfern* (1804), einen erkennbar hohen Produktionswert haben und im Bereich des klein- und großformatigen Luxusdrucks anzusiedeln sind, mit dem auch Bertuch sich befasst. Gerade diese Projekte bestätigen noch einmal, wie

---

51 Zu den Spannungen zwischen ›Lebenszeit‹ und ›Weltzeit‹ vgl. Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M. 1986.

gut Karnevalsmasken und -kostüme sich vermarkten ließen.<sup>52</sup> Zugleich spielte der Karneval aber weiterhin eine wichtige Rolle als Modell für eine visuelle Wahrnehmung, die mit einem scheinbar endlosen Nacheinander flüchtiger Szenen umzugehen vermag, wie auch als Trope für die periodische Literatur überhaupt in ihrer Widerspenstigkeit und ihrer seriellen Form. Ich will nur ein Beispiel hierfür geben: Satirische Zeitschriften werden in der Mitte des 19. Jahrhunderts oft durch Figuren von Teufeln oder Scharlatanen personifiziert, die in sich beständig wandelnden Gestalten »in bunter Reihe« auftreten. Die Darstellungen, die von der von Florens Christian Rang beschriebenen »gesetzlichen Gesetzmöglichkeit« des Karnevals erzeugt werden,<sup>53</sup> sind den für die zeitgenössische Drucklandschaft charakteristischen Darstellungen erst einmal nicht unähnlich, und die Nachfrage nach Modebildern, Karikaturen und Kunstdrucken mit Karnevalsszenen wird im Laufe des 19. Jahrhunderts weiter zunehmen, wie nicht zuletzt Gavarnis virtuose Lithografien über den Pariser Karneval zeigen, die in den 1830er- und 1840er-Jahren in der satirischen Zeitschrift *Le Charivari* veröffentlicht wurden.<sup>54</sup> Wenn man Goethes *Carneval* nur als Teil einer unübersehbaren Vielzahl oder, wenn man so will, eines ›Stroms‹ zeitgenössischer Druckerzeugnisse betrachtet, verschieben sich Fragen nach Wiederholung und Variation weg von der ›Weltzeit‹ eines scheinbar ›natürlich‹ wiederkehrenden Volksfestes und auch der ›Lebenszeit‹ eines Autors. Stattdessen stellen die Fragen nach diesen zentralen Merkmalen serieller Formen sich nun vor allem im Kontext und der Entwicklung der zeitgenössischen Drucklandschaft.

Die verschiedenen Weisen, in denen der *Carneval* als Element einer Serie an Wiederholungen begriffen werden kann, sind auch für die Auseinandersetzung mit dem Status und der Funktion von Abschlüssen und Fortsetzungen von Bedeutung. Logiken der Wiederholung, der Nachahmung, des Zitats und der Wiederveröffentlichung erzeugen einen Effekt fortwährender Relevanz und Verjüngung, der sich auf der Handlungsebene des Karnevals auffinden lässt, aber auch auf der Ebene des Formats eine eigene Dynamik entfaltet. Diese Unterscheidung zwischen Ereignis und medialer Repräsentation korrespondiert mit der Zeitlichkeit, also den Formen der Zeit, die die

52 Tatsächlich kündigte Bertuch in der ersten Anzeige von Goethes Buch auch eine französische Fassung des *Carneval* an, die aber nie realisiert wurde. Vgl. Kraus, Bertuch: Das Römische Carnaval (Anm. 6), S. XVIII.

53 Florens Christian Rang: Historische Psychologie des Karnevals [1927/28], hrsg. von Lorenz Jäger, Berlin 1983, S. 13.

54 Vgl. hierzu auch Nancy Olson: Gavarni. The Carnival Lithographs, New Haven, Conn. 1979.

mediale Dynamik des Texts annimmt. Berichte über den Karneval gewinnen zwar vor allem während der Karnevalszeit selbst an Popularität, machen aber auch die zeitlichen Formen sichtbar, die für die seriellen Publikationen des 19. Jahrhunderts mit dem von ihnen produzierten kontinuierlichen Fluss an Texten und Bildern charakteristisch sind. Die fortgesetzte, kontinuierliche Veröffentlichung gleicht somit einem Versprechen, das jenseits von Goethes eigenen Intentionen sowohl seinem Text als auch der zeitgenössischen Publicationslandschaft innewohnt.



## Von Vogelmenschenkindern und einem fliegenden Prinzen Goethes *Der Zauberflöte Zweiter Teil* als Fortsetzung

### 1.

Als Leiter des Weimarer Hoftheaters bringt Johann Wolfgang Goethe *Die Zauberflöte* zwischen 1791 und 1817 82-mal auf die Bühne. Die Komposition von Wolfgang Amadeus Mozart bleibt unangetastet, doch das Libretto von Emanuel Schikaneder lässt er – so ist das in Weimar üblich und in einer Zeit vor dem Urheberrecht problemlos möglich – durch seinen späteren Schwager Christian August Vulpius an den Geschmack des dortigen Publikums anpassen. Neben kleineren sprachlichen Änderungen, wie dem Tilgen von Dialekten, arbeiten Goethe und Vulpius vor allem daran, die Motivierung der Handlung nachvollziehbarer zu machen. Dies gelingt ohne viel Aufwand, indem sie die unzusammenhängenden Figuren Schikaneders zu Verwandten machen. Die Königin der Nacht wird zu Saristros Schwägerin und Pamina zu dessen Nichte. Zuletzt öffnen sie das Ende der Oper in einer Weise, die Goethes eigener Fortsetzung zugutekommt: Vor dem Schlusschor verkündet Sarastro nicht mehr »zernichten der Heuchler erschlichene Macht«,<sup>1</sup> sondern »[e]s fliehen die Feinde!«<sup>2</sup>

Diese Flucht der Feinde statt ihrer Überwindung liefert Goethe den gewünschten Einstieg in seinen Fortsetzungsversuch. Schikaneders eigene Fortsetzung, die unter dem Titel *Das Labyrinth* mit einer Komposition von Peter von Winter 1798 in Wien uraufgeführt wurde, entwickelt den Plot nicht weiter, sondern wiederholt vielmehr die dramaturgischen Elemente des ersten Teils in einem neuen, an die Erzählung *Das Labyrinth* von Friedrich Heinrich von Einsiedel angelehnten Setting. Goethe aber spinnt in seiner Fortsetzung die am Ende der Weimarer Fassung offenen Plotstränge weiter: den nach der Flucht der Feinde zu erwartenden Gegenschlag, die Zukunft Taminos

---

1 Emanuel Schikaneder: *Die Zauberflöte* (1791) mit Zusätzen (1792), in: Werner Wunderlich, Doris Ueberschlag, Ulrich Müller (Hrsg.): Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter. Schikaneder, Vulpius, Goethe, Zuccalmaglio. Faksimiles und Editionen von Textbuch, Bearbeitungen und Fortsetzungen der Mozart-Oper, Anif, Salzburg 2007, S. 62–173, hier S. 172.

2 Christian August Vulpius: *Die Zauberflöte* (1794), ebd., S. 244–296, hier S. 295.

als neuer Herrscher sowie den von Papageno und Papagena angekündigten »Segen froher Eltern«.<sup>3</sup>

Goethes zweiter Teil der *Zauberflöte*, an der er zwischen 1795 und 1803 immer wieder arbeitet, verfolgt vordergründig ganz praktische Ziele:

Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publiko auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theater-Direktionen die Aufführung eines neuen und komplizierten Stücks zu erleichtern. (FA 6, 1048f.)

Das schreibt Goethe 1796 dem Wiener Orchesterdirektor Paul Wranitzky und fordert für das entstehende Libretto: »Einhundert Dukaten und eine vollständige Partitur für das hiesige Theater« (FA 6, 1049). Wranitzky lehnt ab; wohl wegen der ungewöhnlich hohen Honorarforderung, aber auch weil ihm der Wettbewerb mit Mozarts Meisterwerk nicht behagt. Noch ein paar Mal setzt Goethe zum Abschluss an, entscheidet sich 1802 aber für die Veröffentlichung als Fragment und nimmt die Arbeit auch nicht noch einmal auf, als ihm August Wilhelm Iffland 1810 tatsächlich die einstmals geforderten 100 Dukaten für das fertige Libretto bietet. »Der wichtigste Grund dafür ist wohl, daß ihre poetische Substanz inzwischen durch andere Dichtungen verbraucht war«, deutet Dieter Borchmeyer den Fragmentstatus der Fortsetzung.<sup>4</sup> Als ›Katalysator<sup>5</sup> für Werke wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Faust* hatte *Der Zauberflöte Zweiter Teil* »seine Schuldigkeit getan und konnte nun Fragment bleiben.«<sup>6</sup> Damit knüpft Borchmeyer an Oskar Seidlins Studie zu Goethes *Zauberflöte* an, in der es heißt: »Der Embryo Zauberflöte war erdrückt worden von den anderen Geschöpfen, in denen die Keime aufgegangen und die Lebensäfte zu voller Entwicklung gekommen waren.«<sup>7</sup>

---

3 Schikaneder: Die Zauberflöte (Anm. 1), S. 170.

4 Dieter Borchmeyer: Goethe, Mozart und die Zauberflöte, Hamburg 1994, S. 13.

5 Hans-Albrecht Koch: Goethes Fortsetzung der Schikanederschen *Zauberflöte*, in: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1969, S. 121–163, hier S. 122.

6 Borchmeyer: Goethe, Mozart und die Zauberflöte (Anm. 4), S. 13.

7 Oskar Seidlin: Goethes Zauberflöte, in: ders.: Von Goethe zu Thomas Mann. Zwölf Versuche, Göttingen 1963, S. 38–55, hier S. 41f. Jane Brown führt den Fragmentstatus unterdessen auf zwei inhaltliche Probleme zurück. Zum einen erklärt sie, dass die Apotheose des Genius, die das Fragment präpotent abschließt, die Fortsetzung der Arbeit obsolet mache, da eine Apotheose sich nicht steigern lasse. Vgl. Jane K. Brown: Classicism and Secular Humanism. The Sanctification of *Die Zauberflöte* in Goethe's *Novelle*, in: Elisabeth Krimmer, Patricia Anne Simpson (Hrsg.): Religion, Reason, and Culture in the Age of Goethe, New York/Rochester 2013, S. 120–137. Zum anderen bemerkt Brown, die Figuren Schikaneders, Papageno und

Zu diesen ›Geschöpfen‹ zählt vor allem die im Fortsetzungsfragment unterrepräsentierte Zauberflöte, die als zentrales Motiv im Versepos *Die Jagd* von 1797 weiterlebt, das 1826 zur *Novelle* ausgearbeitet wird.<sup>8</sup> In der *Novelle* scheint auch die Figur des Genius noch einmal auf.<sup>9</sup> Zudem klingt die Familienkonstellation von Tamino, Pamina und Genius erneut in dem Ensemble Faust, Helena und Euphorion an.<sup>10</sup> Goethes zweiter Teil der *Zauberflöte* ist damit nicht nur formal eine Fortsetzung, sondern erlebt wegen der Wiederaufnahme der kindlichen Figur des Genius auch eine inhaltliche Fortsetzung im *Faust* und in der *Novelle*. Gleich dreifach fungiert das Motiv ›Familie‹ als verbindendes Element: *Erstens* dient es Goethe und Vulpian als Hilfsmittel zur psychologischen Motivierung der Handlung in der Weimarer Fassung des ersten Teils. *Zweitens* dreht sich im zweiten Teil alles um Nachwuchs und damit einhergehend die Konstitution neuer Familien. *Drittens* sind diese Kinderfiguren beziehungsweise ihre Familien die zentralen Motive, die sich in Texten wie der *Novelle* oder dem *Faust* fortsetzen. Nicht zuletzt deswegen ist eben dieser Nachwuchs als Fortsetzungsfigur zu interpretieren – und Goethes Fortsetzung der *Zauberflöte* als ein Stück, das Fortsetzung auch inhaltlich thematisiert. Als Fortsetzung ihrer Eltern definieren sich die Kinder aus Goethes *Zauberflöte* über das, was sie von ihren Eltern unterscheidet. Dieser emanzipatorische Gestus der Kinder hat zur Folge, dass sich vor allem die Väterfiguren nicht als solche etablieren können. Mit Goethes Vorstellung von Individualentwicklung lassen sich diese Familienverhältnisse im Zusammenhang gattungstheoretischer Überlegungen deuten, die um 1797 besonders akut sind.

---

Papagena, verwehrten sich einer erfolgreichen Inanspruchnahme zur Entwicklung eines funktionalen sozialen Systems, das auf Zirkulation beruhe, wie es Goethe in anderen Texten der 1790er-Jahre ein großes Anliegen sei. Vgl. Jane K. Brown: An den Grenzen des Möglichen. Goethe und *Die Zauberflöte*, in: Mathias Mayer (Hrsg.): Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten, Hildesheim 2007, S. 187–200.

8 Eine vergleichende Lektüre von *Der Zauberflöte Zweiter Teil* und der *Novelle* bietet Brown: Classicism and Secular Humanism (Anm. 7).

9 Ebd., S.128: »Like the child in Goethe's sequel to the opera, the boy escapes from the real world of violence and disorder to a higher realm, leaving the remainder of the cast behind.«

10 Vgl. hierzu den Kommentar von Dieter Borchmeyer und Peter Huber, in: FA 6, 1054.

2.

Aus *Der Zauberflöte Zweiter Teil* liegen elf Szenen vor, von denen zwei (*Ein feierlicher Zug* und *Papagenos Hütte*) nur konzeptionell ausgearbeitet sind. Diesen Teil lässt Goethe 1802 in Friedrich Wilmans *Taschenbuch* mit dem Titelzusatz *Entwurf zu einem dramatischen Märchen* drucken. Darüber hinaus liegen schematische Ideen zu weiteren Szenen und kurze Dialogstücke als Paralipomena vor. Das Stück setzt mit der versuchten Entführung des soeben geborenen Thronfolgers, des Sohnes von Tamino und Pamina, ein. Monostatos, dem Befehl der Königin der Nacht folgend, sperrt den Prinzen in einen goldenen Sarkophag, noch bevor die Eltern ihr Kind zu Gesicht bekommen. Bei dem Versuch, den Sarg samt Kind wegzutragen, wirkt jedoch eine zauberhafte Erdanziehungskraft, und Monostatos muss halbverrichteter Dinge abziehen. Zwar lässt sich der Kasten nicht öffnen, doch das Kind lebt, solange der Sarg in Bewegung bleibt, und die Hoffnung auf Befreiung ist groß.

Ahnungslos sitzen Papagno und Papagena derweil in ihrer Waldhütte, selbstmitleidig ob ihrer Kinderlosigkeit. Doch Sarastro, soeben als väterliches Oberhaupt des Priesterordens zurückgetreten, stattet den beiden einen Besuch ab und beschenkt sie mit besonderen Eiern. Aus diesen Eiern aber schlüpfen keine Vögel, sondern Kinder mit Flügeln. Zwischenzeitlich eskaliert die Situation am königlichen Hof. Der Sarg samt Kind versinkt während eines Rettungsversuchs unter der Erde, und das Elternpaar verfällt dem Wahnsinn. Nachdem Papagno und Papagena diesen Wahnsinn mit der Zauberflöte zu kurieren wussten, ist der eingesperrte Thronfolger nun in den Händen der Königin der Nacht. Tamino und Pamina aber bestehen eine weitere Feuerprobe und finden den Sarg, der sich plötzlich öffnet, als der Sohn die Stimme seiner Eltern vernimmt. Doch bevor Eltern und Kind zusammenfinden, werden Tamino und Pamina von den Wachen überwältigt, und aus dem geöffneten Sarg fliegt ein »Genius« (FA 6, 225) davon.

Das zentrale und plottreibende Element in Goethes Fragment ist die Geburt und Entführung des Sohnes von Pamina und Tamino. Dass der Racheplan der Königin der Nacht eine Entführung beinhaltet, ist durch den ersten Teil motiviert, in dem Pamina, die Tochter der Königin der Nacht, von ihrem Onkel entführt wird. Für diesen Racheplan wird die Mutter eines Entführungsopfers also selbst zur Entführerin. Wichtiger ist, dass die Entführung unmittelbar nach der Geburt stattfindet: »Die Mutter hat des Anblicks nicht genossen, / Der Vater sah noch nicht das holde Kind« (FA 6, 225). Statt das Licht der Welt zu erblicken, findet sich der Prinz, der unmittelbar nach dem Verlassen des Mutterleibes wieder in einem Sarg eingeschlossen ist, in der

Finsternis der Nacht wieder. Weil Monostatos die Entführung des Kindes im Sarg nicht gelingt, hat der Racheakt nicht den Verlust des Kindes, sondern eigentlich eine Verzögerung der Geburt zur Folge. Was uns mit dem Neugeborenen im Sarg vorgelegt wird – das weiterlebt, solange der Sarg bewegt wird; das nicht schreit und keinen Mangel leidet, sondern leise »lallt« (FA 6, 229) –, ist im Grunde die Darstellung eines ungeborenen Kindes im Schutz eines zweiten Uterus.

So wie der Thronfolger nicht geboren wurde, können Pamina und Tamino ihre Rolle als Eltern nicht aufnehmen. Das ist der Fluch der Parze, den die Königin der Nacht auf die werdenden Eltern gelegt hat, damit diese eben das bleiben: werdend.

KÖNIGIN, MONOSTATOS UND CHOR [...]

Sehen die Eltern je  
Sehn sie den Sohn;  
Reiße die Parze gleich  
Schnell ihn davon! (FA 6, 227)

Was am Ende des Fragments als Apotheose des Kindes gelesen werden kann, ist gleichermaßen die Erfüllung dieses Fluchs. Die Zusammenführung der Familienmitglieder wird im Moment der eigentlichen Familienkonstitution, wenn das Kind die Stimme der Eltern hört,<sup>11</sup> vereitelt. Tamino und Pamina finden das Kästchen mit ihrem »Schatz«:

DAS KIND *im Kästchen*:  
Die Stimme des Vaters,  
Des Mütterchens Ton  
Es hört sie der Knabe  
Und wachet auch schon. (FA 6, 248)

Eltern und Kind sind fast vereint. Doch als die Eltern den Sohn sehen, greift der Fluch erneut und die Familie wird noch einmal zerrissen. So verbleiben Pamina und Tamino auch am Ende des Stücks, auch nach der Befreiung und Flucht des Genius, in dem Übergangszustand verzögter Elternschaft:

*Der Deckel des Kastens springt auf. Es steigt ein Genius hervor [...]. In dem Augenblick treten die Wächter mit den Löwen dem Kasten näher und entfernen Tamino und Pamina [...]. In dem Augenblick als die Wächter nach dem Genius mit den Spießen stoßen, fliegt er davon. (FA 6, 248f.)*

---

11 James Rasmussen hat diese verbale Kontaktaufnahme von Eltern und Kind zum Anlass genommen, um Goethes Fortsetzung mit Blick auf Verhältnis und Funktion von Klang und Bewegung zu untersuchen. Vgl. James P. Rasmussen: Sound and Motion in Goethe's *Magic Flute*, in: Monatshefte 101 (2009), S. 19–38, hier S. 20.

Am Anfang wie am Ende des Fragments sind Pamina und Tamino Eltern. Zugleich sind sie es aber auch nicht, da sie ebenso wie das Paar des ersten Teils von Mozart und Schikaneder im Grunde (noch) kein Kind haben. Eltern-Kind-Beziehung und Elternschaft werden hier nicht als Kontinuum dargestellt, in dem eine Zeit »nach dem Kind« die Zeit »vor dem Kind« ablöst. Die Geburt ist keine Zäsur, beide Zustände bestehen gleichzeitig nebeneinander.

Diese Verzögerung der Familienkonstitution korrespondiert mit dem Bruch in einer anderen Struktur, dem Priesterorden. Sarastro hat Tamino, der nun an seiner Stelle regieren soll, seine Insignie vermachts. Dieser aber ist durch die Entführung seines eigenen Thronfolgers und den Fluch der Königin der Nacht gewissermaßen stillgestellt. Die Herrschaftsübergabe hat zur Folge, dass Sarastros Name nun mit denen seiner Ordensbrüder im Loskopf zur Wahl des nächsten Pilgers liegt, und natürlich fällt das Los auf ihn:

SARASTRO [...]: Durch meine Trennung von euch wird die Schale des Guten leichter. Haltet fest zusammen, dauert aus, lenkt nicht vom rechten Wege und wir werden uns fröhlich wiedersehen. [...]

Lebt wohl ihr Söhne! (FA 6, 235f.; meine Hervorhebung)

Sarastro legt dann sein Oberkleid und damit seine Vaterschaft ab:

SARASTRO: Mir ward bei euch, ihr *Brüder*,  
Das Leben nur ein Tag. (FA 6, 236; meine Hervorhebung)

Sarastros Rücktritt als Vater und seine neue Funktion als brüderlicher Pilger haben nicht zur Folge, dass Tamino wie gehofft »mit junger Kraft und frühzeitiger Weisheit« (FA 6, 235) dem Priesterorden vorsteht. Nicht nur als Vater seines Kindes, sondern auch als väterliches Oberhaupt der Bruderschaft kommt er seiner Rolle nicht nach. Der Orden bleibt führungslos zurück.

Als neuer Pilger stattet Sarastro dem Ehepaar Papagena und Papageno einen Besuch ab und legt den Grundstein für eine weitere Familie:

*Sie haben große schöne Eier in der Hütte gefunden. Sie vermuten, daß besondere Vögel drinnen stecken mögen. [...] Die Eier fangen an zu schwollen, eins nach dem andern bricht auf und drei Kinder kommen heraus, zwei Jungen und ein Mädchen. Ihr erstes Betragen unter einander, so wie gegen die Alten, gibt zu dichterischen und musikalischen Scherzen Gelegenheit. (FA 6, 237f.)*

Es handelt es sich bei dieser »Entwicklung der komischen Figur aus dem Ei« um einen bekannten »Lazzo« der Commedia dell'arte, den Goethe in

den *Lehrjahren* auch dem Repertoire seines Serlo einschreibt.<sup>12</sup> Dass gerade der Nachwuchs von Papageno und Papagena aus Eiern schlüpft, ist nicht weiter verwunderlich, denn die beiden sind, wenn sie auch berufsmäßig Vögel fangen, selbst gefiederte Vogelmenschen. Peter von Matt zeichnet in seinem Aufsatz *Papagenos Sehnsucht* die doppelte Identität dieser hybriden Figuren nach. Äußerlich sei Papageno ein Vogelmensch – so sehr Vogel sogar, dass Tamino in Schikaneders Libretto fragt: »Sag mir, du lustiger Freund, wer du seyst«, woraufhin Papageno antwortet: »Dumme Frage! [...] Ein Mensch wie du.«<sup>13</sup> Dieses Menschsein der eigentlich gefiederten Kreatur sei mit deren Sehnsucht nach nicht nur körperlicher, sondern auch ideeller Liebe zu erklären, wie an der platonischen Beziehung zwischen Papageno und Pamina und ihrer Namensverwandtschaft nachvollzogen werden könne. Papageno werde, um von Matt zu zitieren, »vom Vögeln zum Liebenden«.<sup>14</sup>

Den Nachwuchs wortwörtlich im Gepäck, reist das »gefiederte Paar« (FA 6, 240) zum Palast, um dem verlustig gegangenen Herrscherpaar mit der Zauberflöte Beistand zu leisten. Auf dem Weg dorthin treffen sie auf klatschsüchtige Mitglieder des Hofstaates und bieten diesen, vielleicht nur zum Spaß, ihre geflügelten Kinder in Vogelkäfigen feil. Karina Becker deutet diese Hofsatirenszene als Kommentar zur Französischen Revolution. In der unterschiedlichen Positionierung zu (ökonomischer) Produktivität liege die Spannung zwischen dem alten Staat und dem neuen Bürgertum: »Das junge Königspaar trauert statt zu regieren, die Wächter schlafen statt zu wachen, Papageno und Papagena fehlt es an Atem und Ausdauer«.<sup>15</sup> Es fehle nicht an Gold, sondern an einem Wirtschaftskreislauf, der das Gold in Umlauf bringe, an Bewegung.<sup>16</sup>

Die Familienstruktur der Vogelmenschen mutet nicht nur wegen des versuchten Kinderhandels – scherhaft hin oder her – merkwürdig an. Denn die dem Gefängnis der Eierschale entschlüpften Kinder finden sich nun in Käfigen wieder. Damit erfährt die leichter werdende »Schale des Guten« aus

---

12 Borchmeyer: Goethe, Mozart und die Zauberflöte (Anm. 4), S. 16. »Lazzi« bilden ein komisches topisches Repertoire für das improvisierte Spiel des professionellen italienischen Stegreiftheaters.

13 Schikaneder: Die Zauberflöte (Anm. 1), S. 71.

14 Peter von Matt: Papagenos Sehnsucht, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Mozarts Opernfiguren, Bern/Stuttgart 1992, S. 153–166, hier S. 162.

15 Karina Becker: Der andere Goethe. Die literarischen Fragmente im Kontext des Gesamtwerks, Frankfurt a.M. 2012, S. 199f. Becker nimmt auch Bezug auf Jane Brown, die ähnlich argumentiert. Vgl. Brown: An den Grenzen des Möglichen (Anm. 7).

16 Vgl. Becker: Der andere Goethe (Anm. 15), S. 200.

Sarastros Abschied von dem Orden eine semantische Erweiterung. So schützt die Schale das Innere vor der Bedrohung von außen, lässt aber ebenso das Gute nach außen, sofern sie dünn genug ist, um durchbrochen zu werden. Warum auch diese Kinder in goldenen Käfigen eingesperrt sein müssen – die Analogie zum neugeborenen Thronfolger in dem goldenen Kästchen ist unübersehbar –, erklären die Eltern so:

BEIDE: [...]

Sie lieben sich das Neue;  
Doch über ihre Treue  
Verlangt nicht Brief und Siegel:  
Sie haben alle Flügel. (FA 6, 242)

Flügel zu haben wird hier vielleicht auch deshalb mit Treulosigkeit gleichgesetzt, weil sich die Eltern durch die Fähigkeit ihrer Kinder betrogen fühlen. So erklärt Schikaneders Papageno im 23. Auftritt des zweiten Aufzugs: »Ha! Ich bin jetzt so vergnügt, daß ich bis zur Sonne fliegen wollte, wenn ich Flügel hätte.<sup>17</sup> Dieses Anderssein der Vogelmenschenkinder und des fliegenden Prinzen wirft Fragen nach der äußerlichen und funktionalen Verschiedenheit von Eltern und Kindern auf, die sich im Zusammenhang von Goethes Verständnis von Individualentwicklung und Genealogie diskutieren lassen.<sup>18</sup>

### 3.

Goethes Überlegungen zur Individualentwicklung finden sich vor allem in seinen morphologischen Schriften, sind allerdings nicht systematisch ausgearbeitet. Seine Vorstellungen von Ontogenese stehen bekanntermaßen im Zusammenhang mit seinem Verständnis von Blumenbachs *nitus formativus*. Allerdings ist die Ontogenese als Problemfeld bereits in frühen naturwissenschaftlichen Texten vor 1800 zentral, so wie bei den bekannten Versuchen mit Infusionstieren (1785; FA 24, 46–61), in einer fragmentarischen wissenschaftstheoretischen Schrift zur Botanik (1788; FA 24, 93–108) und bei der

---

17 Schikaneder: Die Zauberflöte (Anm. 1), S. 153.

18 Als ontogenetisches Stück im Sinne einer Metamorphosendichtung hat schon Ilse Graham *Der Zauberflöte Zweiter Teil* interpretiert. Graham zufolge repräsentiert der immer in Bewegung bleibende goldene Sarg des Genius der Funktion nach einen Schmetterlingskokon. Dafür sprächen nicht nur das ebenfalls in den 1790er-Jahren entstandene Lehrgedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) und Goethes entomologische Studien, sondern auch der Umstand, dass ›Wandeln‹ bei Goethe immer ›Verwandeln‹ und ›Wandern‹ bedeute. Ilse Graham: Der geflügelte Genius. Gedanken zu Goethes *Der Zauberflöte Zweiter Teil*, in: dies.: Goethe. Schauen und Glauben, Berlin/New York 1988, S. 34–48.

Entwicklung seines Begriffs vom Typus in seinem ersten osteologischen Entwurf (1795/96; FA 24, 227–281). Komplementiert wird dieser Entwurf, der als Grundlage von Goethes Ausarbeitungen zum Typus vor allem mit Ideen der inneren Gesetzmäßigkeit spielt, durch die zur gleichen Zeit entwickelten Experimente zum Pflanzenwachstum unter bestimmten Lichtbedingungen in *Wirkung des Lichts auf organische Körper im Sommer 1796* (FA 24, 285–313). Gleichzeitig beschäftigt sich Goethe im Zeitraum zwischen 1796 und 1798 mehr oder weniger regelmäßig mit entomologischen Studien, hauptsächlich mit Schmetterlingsraupen (FA 24, 314–340).

In dem Fragment *Betrachtung über Morphologie* behandelt Goethe das Thema Individualentwicklung als einen Aspekt organischer Fortpflanzung:

Diejenigen Körper, welche wir organisch nennen haben die Eigenschaft an sich oder aus sich ihres gleichen hervorzubringen. [...]

Das Neue, Gleiche ist anfangs immer ein Teil desselben und kommt in diesem Sinne aus ihm hervor. Dieses begünstigt die Idee von Evolution; das Neue kann sich aber nicht aus dem Alten entwickeln, ohne daß das Alte durch eine gewisse Aufnahme äußerer Nahrung zu einer Art von Vollkommenheit gelangt sei. Dieses begünstigt den Begriff der Epigenese, beide Vorstellungarten sind aber roh und grob gegen die Zartheit des unergründlichen Gegenstandes. (FA 24, 361)

Goethes Vorstellung von organischer Fortpflanzung liegt in einem Spannungsfeld zwischen den Begriffen ›Epigenese‹ und ›Präformation‹. Die erste Dimension dieses Spannungsfeldes bildet das Verhältnis von innerer Eigengesetzlichkeit des Embryos und seiner Abhängigkeit von äußeren Einflüssen. Diese Dimension wird durch ein zweites Spannungsfeld kompliziert, in dem dieses Verhältnis nicht nur auf die Individualentwicklung, sondern auch auf das Verhältnis von Individual- und Stammesentwicklung (Phylogenie) Bezug nimmt. Die Frage hier ist: Wieviel von der Eigengesetzlichkeit und der Abhängigkeit von äußeren Einflüssen ist individuell und wieviel ist artspezifisch?

Goethes Unzufriedenheit mit der seinerzeit aktuellen Theorie der Epigenese und der veralteten Präformationslehre lässt sich auf diese zweite Dimension zurückführen. Seine Vorstellungen von Ontogenese sind in diesem Sinne nicht von denen der Phylogenie zu trennen. Ernst Haeckel wird diesen Sachverhalt in Goethes Namen später als biogenetische Grundregel definieren: »Die Ontogenese ist die kurze und schnelle Recapitulation der Phylogenie, bedingt durch die physiologischen Functionen der Vererbung (Fortpflan-

zung) und Anpassung (Ernährung).«<sup>19</sup> In letzter Konsequenz mündet diese Verschränkung in ein numinoses Ursprungsnarrativ,<sup>20</sup> vorher aber – und das ist für das Problem der Unähnlichkeit von Eltern und Kindern in der Fortsetzung der *Zauberflöte* interessant – in ein genealogisches Narrativ: »Diejenigen Körper, welche wir organisch nennen haben die Eigenschaft an sich oder aus sich ihres gleichen hervorzubringen.« Abhängig ist die Ontogenese nicht mehr nur von äußeren Einflüssen wie der Verfügbarkeit von stoffwechselrelevanten Lebensmitteln (Licht, Luft oder Nahrung) oder von einem inneren Gesetz, das eine gewisse Autonomie suggeriert. Beides steht schließlich immer auch unter dem Einfluss derjenigen Körper, die den Embryo als ihresgleichen hervorgebracht haben.

Diese genealogischen Vorstellungen basieren ideengeschichtlich auf einem Fortschrittsdenken, wie es Goethe durch Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* zum Begriff wird. Wolfgang Lefèvre hat gezeigt, dass dieses Fortschrittsdenken kontingent und nicht teleologisch argumentiert und so mit dem eben aufgezeigten Spannungsfeld zwischen innerer Gesetzmäßigkeit und äußerem Einfluss korrespondiert.<sup>21</sup> Lefèvre wertet Herders *Ideen* als nicht-genetische Variante des 18. Jahrhunderts der *chain of being*:<sup>22</sup>

Mancherlei Verbindungen des Wassers, der Luft, des Lichts mußten vorhergegangen sein, ehe der Same der ersten Pflanzenorganisation, etwa das Moos, hervorgehen

19 Ernst Haeckel: Generelle Morphologie der Organismen [1866], Berlin/New York 1988, S. 300. Siehe zu Haeckels Goethe-Lektüre zum Beispiel Rolf Füllmann: Naturdidaktik in Goethes Namen. Ernst Haeckel und der lyrisch verdichtete Monismus, in: Sieglinde Grimm (Hrsg.): Die Materie des Geistes, Heidelberg 2018, S. 135–159; Manfred Wenzel: Goethe – ein Vorläufer Darwins? Der Streit um Ernst Haeckels Einordnung Goethes (1866) in die Geschichte der Evolutionstheorie, in: ders. (Hrsg.): Goethe-Handbuch, Supplemente 2: Naturwissenschaften, Stuttgart/Weimar 2012, S. 261f.

20 Vgl. die folgende Passage aus dem Aufsatz zum *Bildungstrieb*: »Betrachten wir alles genauer, so hätten wir es kürzer, bequemer und vielleicht gründlicher, wenn wir eingestünden daß wir, um das Vorhandene zu betrachten, eine vorhergegangene Tätigkeit zugeben müssen [...]. Dieses Ungeheure personifiziert tritt uns als ein Gott entgegen [...].« (FA 24, 451f.).

21 Vgl. Wolfgang Lefèvre: »Das Ende der Naturgeschichte« neu verhandelt. Das Spektrum historischer Naturkonzeptionen in der Goethezeit, in: Franziska Bomski, Jürgen Stolzenberg (Hrsg.): Genealogien der Natur und des Geistes. Diskurse, Kontexte und Transformationen um 1800, Göttingen 2018, S. 25–41.

22 Vgl. ebd., S. 35. Die wichtigsten Arbeiten zur Ideengeschichte dieses bis in die Antike zurückreichenden Konzepts sind Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, 14. Aufl., Cambridge, Mass. 1978; und Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München/Wien 1976. Die Bedeutung dieses Konzepts für Goethes Naturbegriff hat Margit Wyder ausgearbeitet: *Goethes Naturmodell. Die Scala naturae und ihre Transformationen*, Köln 1998.

konnte. Viele Pflanzen mußten hervorgegangen und gestorben sein, ehe eine Tierorganisation ward; auch bei dieser gingen Insekten, Vögel, Wasser- und Nachttiere den gebildetern Tieren der Erde und des Tages vor; bis endlich nach allen die Krone der Organisation unserer Erde, der Mensch auftrat, *Mikrokosmus*.<sup>23</sup>

Herders *Ideen* werden von Zeitgenossinnen zwar durchaus als proto-genetisch verstanden,<sup>24</sup> jedoch entspricht sein Fortschrittsdenken keiner teleologischen Entwicklungslogik der Ablösung, wie Charles Darwin sie später in seiner Evolutionstheorie formuliert. Vielmehr denkt Herder Fortschritt als ein Modell der Kontingenz, in dem die eine Organisation eine andere nicht ablöst, sondern das Panorama der Möglichkeiten erweitert. »Kein Geschöpf, das wir kennen«, so heißt es bei Herder weiter,

ist aus seiner ursprünglichen Organisation gegangen und hat sich ihr zuwider eine andre bereitet, da es ja nur mit den Kräften wirkte, die in seiner Organisation lagen, und die Natur Wege gnug wußte, ein jedes der Lebendigen auf dem Standpunkt festzuhalten den sie ihm anwies.<sup>25</sup>

Goethes Verständnis der Individualentwicklung basiert auf diesem Fortschrittsdenken der *Ideen*, in dem die *scala naturae* die Vorstellung einer durch die Entwicklung von Arten erweiterten und diversifizierten Welt bezeichnet. Die ersten »Verbindungen des Wassers, der Luft, des Lichts« bilden insofern die genealogische Grundlage für die »Krone der Organisation«, als beide zwar nicht (genetisch) verwandt sind, aber die ersten Verbindungen die Umwelt derart gestalten, dass sich eine andere Art entwickeln kann. Die zum Fliegen befähigten Kinder der Heldinnen und Helden des ersten Teils der *Zauberflöte* repräsentieren eine solche kontingente Erweiterung des Panoramas aller möglichen Wesen. Die Verhältnisse von Eltern und Kindern in *Der Zauberflöte Zweiter Teil* lassen sich damit auch jenseits ihrer genetischen Verwandtschaft untersuchen.

Dass es sich bei einer nicht-genetischen Genealogie um keine *contradiccio in adiecto* handelt, bezeugt eine prägenetische Geschichte der Vererbung, wie Staffan Müller-Wille sie mithilfe des Konzepts der *generatio* erzählt, unter

---

23 Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985–2000, Bd. 6, S. 31.

24 Charlotte von Stein schreibt an Karl Ludwig Knebel am 1. Mai 1784: »Herders neue Schrift macht wahrscheinlich, daß wir erst Pflanzen und Tiere waren. Was nun die Natur weiter aus uns stampfen wird, wird uns wohl unbekannt bleiben.« Regine Otto, Paul-Gerhard Wenzlaff (Hrsg.): Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Zusammengestellt von Wilhelm Bode, Bd. I, 1749–1793, Berlin/Weimar 1979, S. 301.

25 Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Anm. 23), S. 115.

dem er sowohl »ein kausales als auch ein klassifizierendes Verhältnis« versteht.<sup>26</sup> Ausgangspunkt seiner Argumentation ist William Harvey, der 1651 in den *Exercitationes de generatione animalium* davon ausgeht, dass die selbstständige Entwicklung des Embryos mit dem ersten Blutstropfen beginnt.<sup>27</sup> Durch diese frühe Emanzipation des Embryos aber geht Harvey die Logik einer patrilinearen Kette verloren, die im Denkmodell von Nachkommenschaft als *opus* der Eltern steckt. Genau genommen geht es hier um die Frage, wo und wie der Vater ins Kind kommt. Harvey löst dieses Problem in zwei Schritten. Zunächst erklärt er, dass die väterlichen Zeugungssubstanzen eine Fernwirkung enthalten, ähnlich der Übertragung von Krankheiten oder der Anziehungskraft von Magneten. Diese paternale Fernwirkung bindet er dann aber in eine zyklische Kosmologie ein, um eine ungewollte Fernwirkung auszuschließen und sicherzustellen, dass Väter an der Erzeugung des ihnen Gleichen teilhaben.<sup>28</sup>

Diese Einbettung der Individualentwicklung in einen kosmologischen Zusammenhang führt Carl Linné in seinen *Sponsalia plantarum* (1746) weiter aus. Linné radikalisiert die Präformationslehre und reduziert die organische Fortpflanzung auf eine simple Folgebeziehung, die zwei Prämissen unterliegt: *erstens*, jedes Ei der Eltern bringt ähnlichen Nachwuchs hervor; *zweitens*, mit jeder Generation vermehrt sich die Anzahl der Individuen.<sup>29</sup> Linnés Erklärung der Individualentwicklung wird damit zu einer Schöpfungsgeschichte, in der jedes Individuum in direkter Beziehung zu der singulären »hervorbringenden Einheit (*unitas progeneratix*)« steht.<sup>30</sup> Linnés Konzept beschreibt insofern keine Individualentwicklung, sondern die »Reproduktion und Vermehrung wesensgleicher Individuen.«<sup>31</sup> Angesichts der formalen Unterschiede dieser im Grunde wesensgleichen Individuen schafft sich Linné mithilfe seines taxonomischen Systems Abhilfe, das wissenschaftshistorisch den Höhepunkt einer »Krise der Klassifikation«<sup>32</sup> bildet und um 1800 im Rahmen ver-

26 Staffan Müller-Wille: Konstellation, Serie, Formation. Genealogische Denkfiguren bei Harvey, Linnaeus und Darwin, in: Sigrid Weigel u.a. (Hrsg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München 2005, S. 215–233, hier S. 216f.

27 Damit radikalisiert Harvey die Annahme von Aristoteles, der den Beginn von ›Leben‹ an die Entwicklung des embryonalen Herzens knüpft. Vgl. ebd., S. 220.

28 Vgl. ebd., S. 221.

29 Vgl. ebd., S. 223–225.

30 Ebd., S. 226.

31 Ebd.

32 Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006, S. 31.

stärkt historisierter Naturbegriffe (die vielfach proklamierte ›Verzeitlichung‹) wieder von genealogischen Modellen abgelöst werden wird.<sup>33</sup>

Goethes Kinderfiguren öffnen eine neue Perspektive auf die Probleme von Harvey und Linné. Mit ihnen stellt sich die Frage, wie sich Kinder von ihren Eltern unterscheiden, und nicht, wie Eltern etwas ihnen Gleiches erzeugen. Als Fortsetzung ihrer Eltern stimmen die Kinderfiguren einen neuen Ton an, setzen einen anderen Plot in Bewegung. Harvey und Linné dient die Einordnung der Individualentwicklung in einen größeren Zusammenhang gewissermaßen als Verlegenheitslösung, um den schwindenden Einfluss vor allem der väterlichen Zeugungssubstanzen zu retten und zu erklären. Für die *Zauberflöten*-Kinder als Fortsetzungsfiguren aber liegt der Fokus auf dem mit dem schwindenden Einfluss einhergehenden emanzipatorischen Gestus und seiner positiven Wertung.

Der Genius entflieht seinem goldenen Gefängnis, durchbricht die »Schale des Guten« und entschlüpft als Schmetterling nicht nur der Königin der Nacht, sondern auch dem Wirkungskreis seiner Eltern. Das Schema zur unvollendeten Fortsetzung lässt darauf schließen, dass auf die Flucht des Genius auch eine Befreiung der Vogelmenschenkinder aus ihren Käfigen folgt. Nicht umsonst plant Goethe mit »Kurze Landschaft« eine Szene mit Sarastro und den Kindern, die ihrem Vater in einem Dialogbruchstück erklären:

Dich mögen deine Federn schmücken  
Dich mag ein Becher Wein beglücken  
Allein wir müssen edler sein  
[...]  
Wir folgen nur Sarastros Lehren  
Als Vater ewig dich zu ehren[.] (FA 6, 1066f.)

Dadurch, dass Sarastro die Erziehung der Kinder übernimmt, wird Papagenos Rolle als Vater der Funktion nach verändert: Vater zu sein bedeutet hier, keine aktive Einflussnahme auf die Entwicklung der Kinder zu haben. Stattdessen wird der Vater zum Gegenstand des ironischen Lobpreises. Dieser Entzug der Kinder aus dem Wirkungskreis der Eltern stellt genealogisch begründete

---

33 Die Rede ist hier von den Problemen, die der Wandel von Naturgeschichte zu Naturwissenschaft um 1800 zur Folge hat. Einschlägig geprägt wurde der Diskurs um diesen paradigmatischen Wendepunkt von Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte (Anm. 22). Siehe dazu auch die Sammelände von Peter Matussek (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur, München 1998; und Olaf Breidbach (Hrsg.): Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar, Weimar 2001. Inwiefern Goethes Kritik an Linnés Taxonomie auch auf dieses Spannungsfeld von Onto- und Phylogenetese zurückzuführen ist, wäre noch detailliert zu eruieren, würde aber von der Kernfrage dieses Aufsatzes wegführen.

Machtansprüche infrage; ein Thema, das in einem anderen Dramentext zu den Wirkungen der Französischen Revolution deutlich offensiver ausgetragen wird. So liest Matthias Buschmeier *Die natürliche Tochter* als einen Text, der die Französische Revolution als Folge eines Scheiterns genealogischer Herrschaftslegitimation verhandelt.<sup>34</sup> Wie das *Ancien Régime* als ein Familien-system aus Erben nicht mehr überzeugt, geht Eugenie – und deswegen ist sie nach dieser Lesart die eigentliche Repräsentantin der alten Ordnung – als Enttäuschte aus dem Streit um die Familienzugehörigkeit heraus.<sup>35</sup> Im Kampf um Zugehörigkeit und Herrschaft scheitern der Absolutismus und auch Eugenie, weil sie mit genealogisch begründeter Ähnlichkeit argumentieren. In diesem Sinne überwinden *Die natürliche Tochter* ebenso wie *Der Zauberflöte Zweiter Teil* Grenzen biologischer Verwandtschaft, indem sie eine genealogische Fortsetzung problematisieren und die Stammbäume durchbrechen.

## 4.

Monostatos Geständnis zu Beginn des Opernversuchs: »Wir können nicht das Werk vollenden« (FA 6, 226), ist nicht nur das Motto des Fragments, sondern auch der Fortsetzung. Dabei zeigen sich die entzogenen und sich entziehenden Kinderfiguren aber nicht als unfertige, durch noch fortzusetzende Tätigkeit fertigzustellende Formen. *Der Zauberflöte Zweiter Teil* ist unabhängig von seinem Status als Fragment eine Fortsetzung, weil hier das Werden, das Hinauszögern und In-der-Schwebe-Halten programmatisch ist. Dass Goethe das ausgerechnet an Kinderfiguren zeigt, die als Geflügelte und Fliegende eine Mischung von Arten repräsentieren, schließt den Kreis und legt es nahe, die Überlegungen zur Genealogie mit einem gattungstheoretischen Problem zu verknüpfen. Die hier entfalteten Gedanken zu den Kinderfiguren als Fortsetzungsfiguren lassen nämlich wunderbar auf Goethes Opernästhetik schließen.

1797 setzt Goethe den Grundstein für seine spätere Fortsetzung des Zauberflöten-Motivs in der *Novelle*. Mit der Planung des Epos *Die Jagd* nimmt

34 Matthias Buschmeier: Familien-Ordnung am Ende der Weimarer Klassik. Zum Verhältnis von Genealogie, Politik und Poetik in Schillers *Die Braut von Messina* und Goethes *Die natürliche Tochter*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (2008), S. 26–57. Buschmeier knüpft damit an Gerhard Kaiser an, der für Schillers Werk im Kontext der Französischen Revolution erklärt: »Der Untergang der Ordnungen wird nicht nur *an* der Familie demonstriert – er wird *als* Familienereignis vorgeführt.« Gerhard Kaiser: Väter und Brüder. Weltordnung und gesellschaftlich-politische Ordnung in Schillers Werk, Leipzig 2007, S. 6.

35 Vgl. Buschmeier: Familien-Ordnung am Ende der Weimarer Klassik (Anm. 34), S. 50.

er im Briefwechsel mit Friedrich Schiller am 19. April 1797 Anteil an der von Friedrich Schlegel angestoßenen Gattungsdiskussion um das epische Gedicht: »Eine Haupt eigenschaft des epischen Gedichts ist daß es immer vor und zurück geht, daher sind alle retardierenden Motive episch.« (FA 31, 320) Dieses ›Vor und Zurück‹ des epischen Gedichts leitet Goethe aus seiner Lektüre erfahrung der homerischen Epen her, in denen wiederholte und ausgiebige Expositionen die Fortsetzung der Handlung immer wieder verzögern. In der aus dem Briefwechsel hervorgehenden Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller* sind retardierende Motive als solche definiert, »welche den Gang aufhalten, oder den Weg verlängern« (FA 18, 446) und zur Behandlung sowohl epischer als auch dramatischer Stoffe geeignet sind. Das Problem sei, so fährt Goethe am 22. April 1797 fort, dass seine Vorarbeit zu *Die Jagd* ganz gegensätzlich angelegt ist:

Mein neuer Stoff hat keinen einzigen retardierenden Moment, es schreitet alles von Anfang bis zu Ende in einer graden Reihe fort [...]. Nun fragt sich ob sich ein solcher Plan auch für einen *epischen* ausgeben könne, da er unter dem allgemeinen Gesetz begriffen ist: daß das eigentliche *Wie* und nicht das *Was* das Interesse macht [...]. (FA 31, 322)

Letztlich wird Goethe das Vorhaben aufschieben und den ›epischen‹, aber zugleich fortschreitenden Stoff erst 1826 als *Novelle* realisieren. Damit erhalten nicht nur das Motiv der Zauberflöte und der kindliche Genius Einzug in die *Novelle*, sondern auch die ›dramatisch epische Angelegenheit‹ (FA 31, 324) von 1797, die Goethe während seiner Arbeit an *Der Zauberflöte Zweiter Teil* intensiv beschäftigt.

Die Oper erweist sich in diesem Zusammenhang als eine Hybridform epischer und dramatischer Dichtung in der retardierende Momente geradezu formbestimmend sind, wie Christian Felix Weiße schreibt: »Das Lied hält immer die Handlung auf.<sup>36</sup> Schiller bringt diesen Vorzug der Oper, trotz seiner eigentlich kritischen Haltung der populären Gattung gegenüber, in den Briefwechsel ein:

Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch die freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen. (MA 8.1, 478)

---

36 Christian Felix Weiße: Vorbericht, in: Komische Opern von C. F. Weiße. Erster Theil, Carlsruhe 1778, S. 3.

Nur wenige Monate später rät Schiller dann auch von einer Fortsetzung der *Zauberflöte* ab, vor allem aus Mangel an einer guten Komposition.<sup>37</sup> Seine Sorge ist im Zusammenhang dieser Diskussion vom Dramatischen und Epischen gut nachvollziehbar.

Dass Schiller ausgerechnet die Oper als gelungenes Beispiel für eine ›epische‹ Wirkung des Dramas anführt, mutet angesichts des musikdramatischen Verständnisses Goethes erst einmal paradox an. Mit der Oper unternimmt Goethe nämlich eigentlich den Versuch, sein Musikdrama entgegen dem Diktum Weißes ›dramatischer‹ zu machen. Seine frühen Stücke sind noch stark an das norddeutsche Singspiel angelehnt:<sup>38</sup> Lieder und Musikeinlagen dienen vor allem als retardierende Scharniere zwischen plottreibenden Rezitativen und verstärken bestenfalls die durch die Handlung bereits etablierten Gefühlszustände.<sup>39</sup> Während seiner Italienreise aber fasst Goethe den Entschluss, seine musikdramatische Produktion vermehrt an italienischen Opernformen auszurichten, wie auch Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* eine ist. Im Vergleich zum deutschen Singspiel haben Musik und Lieder der großen Oper eine eigene dramatische Funktion und treiben die Handlung selbst voran.

Entsprechend verortet Tina Hartmann in ihrer Analyse des Librettos in den Liedpassagen von Goethes Opernfragment ebenso viel Handlung wie in den wenigen Rezitativen.<sup>40</sup> Nun ergibt ihr in Anlehnung an Schiller formulierter Vorschlag, Goethes Oper als Versuch eines ›epischen Dramas‹ zu verstehen,<sup>41</sup> erst dann Sinn, wenn man Funktion und Wirkung voneinander trennt. Hat die Musik im Singspiel einerseits eine retardierende Funktion, so liegt ihre Wirkung doch auf der Fokussierung des Stoffs, da sie das Fortschreiten der Handlung zwar unterbricht, dadurch die Spannung der Handlung

<sup>37</sup> In seinem Brief vom 11. Mai 1798 schreibt Schiller an Goethe: »Wenn Sie zu der Fortsetzung der *Zauberflöte* keinen recht geschickten und beliebten Komponisten haben, so setzen Sie sich, fürcht ich, in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden, denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr lässt man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten.« (FA 6, 1046).

<sup>38</sup> Dazu gehören zum Beispiel *Die Fischerin* oder die ersten Fassungen von *Lila, Jery und Bätely*, *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella*. Einen ausführlichen Überblick zum musikdramatischen Werk Goethes gibt Gabriele Busch-Salmen (Hrsg.): Goethe-Handbuch, Supplemente I: Musik und Tanz in den Bühnenwerken, Stuttgart/Weimar 2008.

<sup>39</sup> So vermerkt Goethe in der ersten Fassung des ›Schauspiels mit Gesang‹ *Erwin und Elmire* als Kompositionsanweisung: »Die Musik wage es, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken.« (FA 4, 527).

<sup>40</sup> Vgl. Tina Hartmann: Goethes Musiktheater, Tübingen 2004, S. 314.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 315–332.

aber gerade steigert. Tragen die musikalischen Passagen andererseits selbst zur Fortsetzung der dramatischen Handlung bei, konkurrieren Stoff und Form gleichberechtigt miteinander. Die Wirkung der retardierenden Momente des epischen Gedichts, nämlich dass sie das Interesse vom *Was* auf das *Wie* lenken, geht in der Oper von den ›dramatischen‹, den die Handlung fortsetzenden Musikpassagen aus.

Die inhaltlich mehrfach verzögerte Elternschaft erlaubt es, Goethes Fortsetzung der *Zauberflöte* als Verhandlungsort dieser gattungstheoretischen Debatte zu verstehen. Taminos zweifach uneingelöste Vaterschaft – als Vater seines Kindes und als Oberhaupt der priesterlichen Bruderschaft – ist ein inhaltlicher Rekurs auf jene retardierende Funktion der Musik. Als ›Verzögerte‹ verweisen die Elternfiguren auf die hybride Form der Oper zwischen Epos und Drama und bergen damit eine formreflexive Funktion. Das ist in diesem Fall deshalb als zentrale Wirkungsabsicht zu bewerten, weil das Stück nur als Libretto und damit ohne eine Komposition vorliegt, die diese Wirkung normalerweise zu verantworten hätte.

Getragen wird die formreflexive Funktion von einem genealogiekritischen Narrativ, in dem die retardierte Elternschaft von emanzipierten Kinderfiguren evoziert wird. Der fliegende Genius und die geflügelten Vogelmenschenkinder aus goldenen Käfigen und Kästen deuten als Nachwuchs ihrer Eltern auf ein formales Verwandtschaftsverhältnis hin, in das sich *Der Zauberflöte Zweiter Teil* als Fortsetzung der *Zauberflöte* von Mozart und Schikaneder einschreibt. Die Frage nach dem Verhältnis von Eltern und ihren Kindern als *opus* ist dann nicht nur eine Metapher für das Verhältnis von Künstler und Werk, sondern spielt auch auf ein quasi intertextuelles Verhältnis zwischen Werk und Werk an. Analog zu den Kinderfiguren problematisiert Goethes Fortsetzung ihr Verwandtschaftsverhältnis mit der Oper von Mozart und Schikaneder. Denn während die Eltern als Sinnbild der das Epische und Dramatische gleichermaßen vereinenden Oper nicht richtig in Bewegung kommen, entfliegt die vorzeitig emanzipierte Fortsetzung, den Kinderfiguren gleich. Die bebrüteten Eier, aus denen geflügelte Kinder schlüpfen, und das goldene Kästchen, dem ein Genius entfliegt, verweisen auf einen allzu fortschreitenden, geradezu balladesken Modus des Fragments. Das wäre angesichts des ›Balladenjahres‹ 1797 nicht abwegig. So hat Goethe möglicherweise auch seine Kinderfiguren aus jenem Opernversuch vor Augen, wenn er später über die Ballade schreibt:

Uebrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Ur-Ey, zusammen sind, das nur noch bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen, auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen. (FA 21, 39)



## Fortfahren, kalendarisch schreiben, vorwärts und rückwärts dichten

### Goethes *Elegie von Carlsbad*

Ein außergewöhnlich langes, ereignisreiches und produktives Leben mag eher zur Rückschau einladen als zur Planung kommender Projekte, und tatsächlich legt eine Tabelle aus dem Jahr 1823 eine Art vorläufige Bilanz des nunmehr 74-jährigen Johann Wolfgang von Goethe nahe (Abb. 1). Sie enthält sprechende historische und persönliche Daten, aber auch Wegmarken eines Forscherlebens mit seinen diversen Schreibaufgaben, darunter gleich zweimal: »Farbenl.[ehre]« und »F[arben]L[ehre] gedruckt« für die Jahre 1803 und 1810.<sup>1</sup> Bereits der erste Eintrag demonstriert die untrennbare Verbindung von Datierung, Ereignis und Schreibprojekt: »1 1794 Schillers / Anfang. Horen«.<sup>2</sup> Tatsächlich hatte Friedrich Schiller im Dezember 1794 sein geplantes Zeitschriftenprojekt *Die Horen* angekündigt, das wiederum bereits im Juni 1794 den Anlass für einen Briefwechsel mit Goethe bot, der seinerseits bekanntlich den Auftakt einer überaus erfolgreichen Zusammenarbeit bildete. Am Ende der zweigeteilten Tabelle werden als letzte Angaben ein doppeltes Datum und eine leere Zeile folgen: »1812 Schlacht v. L[eipzig] / 1813«.<sup>3</sup> Zwischen dieser Jahreszahl und dem Zeitpunkt ihrer Niederschrift sind somit genau zehn Jahre vergangen. Entsprechend wäre die Tabelle in beide Richtungen fortzusetzen gewesen, wie auch die immer wieder eingefügten Leerzeilen nach der standardisierten Reihung der Jahreszahlen unmissverständlich anzeigen.

Mit etwas Distanz ist jedoch die gesamte eigenhändige Anlage einer solchermaßen graphisch nach dem Kalenderprinzip organisierten Reihung bemerkenswert, fällt sie doch in eine Lebensphase Goethes, in der solche vergleichsweise alltäglichen Aufzeichnungen längst an verschiedene Schreiber delegiert waren und auch andernorts das Diktat seit Langem zum eigentlichen Modus des Verfassens geworden war. Dass die Tabelle mit Bleistift in die freien Seiten eines massenhaft produzierten Weimarer Taschenkalenders für das Jahr 1823 eingetragen ist, macht sie zu einem interessanten Beispiel

---

1 Johann Wolfgang Goethe: Gedruckter Weimarischer Kalender aus dem Jahre 1823 mit Gedicht- und Briefentwürfen und Notizen, 1823, 42 Blatt, GSA 27/68, S. 40r.

2 Ebd., S. 40r.

3 Ebd., S. 40v.

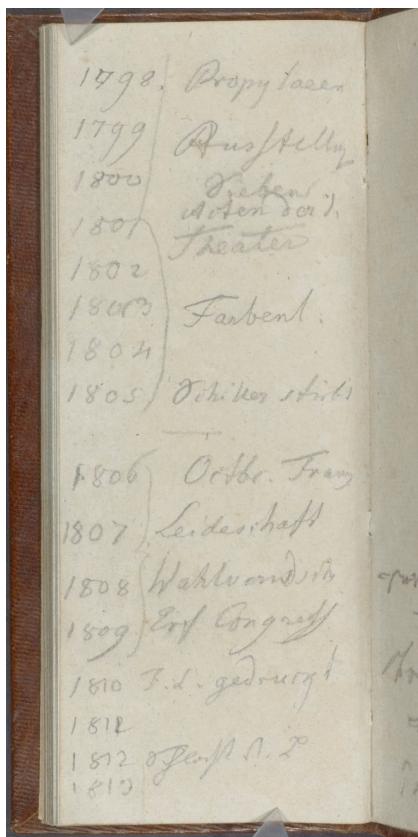


Abb. 1: Goethe, Kalender 1823, Notizen zu Werk und Leben. Johann Wolfgang Goethe: Gedruckter Weimarer Kalender aus dem Jahre 1823 mit Gedicht- und Briefentwürfen und Notizen, 1823, 42 Blatt, GSA 27/68, S. 40v.

für neue Formen und Formate mobilen Schreibens oder gar eine eigene »Bleistiffliteratur«.<sup>4</sup> Das immer noch vergleichsweise neue Schreibinstrument, der noch um 1800 kostspielige und mühsam zu beschaffende Stift, dessen Mine nicht aus Blei, sondern dem (bleifarbenen) Graphit besteht, wurde mit dem Kalender zusammen verkauft. War solchermaßen das Notieren in dafür wenig geeigneten Situationen und unter Umständen, die eine aufwendige Tintenschrift verunmöglichen, bereits einigermaßen etabliert, so sind diese Kalendereinträge noch in anderer Hinsicht aufsehenerregend, setzen sie doch offen-

4 Claas Morgenroth: Bleistiffliteratur, Paderborn 2022.



Abb. 2: Goethe, Kalender 1822, Titel und Vorsatz mit Gedicht Versen. Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823, hrsg. von Christoph Michel und Jürgen Behrens, Frankfurt a.M. 1983, S. 18.

sichtlich eine ihrerseits aufwendige Arbeit in und an diesem neuen Medium in dessen chronologischer Reihung fort. Denn in demselben Jahr 1823 hatte Goethe, nach einigen Notizen im aktuellen Kalender, auch schon den abgelaufenen Weimarer Taschenkalender für das Jahr 1822 zum Notizbuch erweitert und umfunktioniert, wie dessen Wiederkehr nach hundertfünfzig Jahren außerhalb der Goethe-Sammlungen seit 1980 eindrucksvoll demonstriert (Abb. 2). Dieser Kalender wurde gleich mehrfach veröffentlicht: als dreidimensionaler Faksimile-Druck im Insel-Verlag mit einem Kommentarband, nochmals in einer teils identischen Textausgabe mit Schwarz-Weiß-Photographien und schließlich in einem weiteren Nachbau als Teil einer Weimarer

Ausstellung, die explizit zum Anfassen solcher ›Hand on-Exponate auffordernte.<sup>5</sup>

Dieser Kalender für das Jahr 1822 enthält nicht nur bereits im vorderen und hinteren Einband Schriftzüge von anderer Hand, sondern auch eigenhändige Bleistiftnotizen Goethes, darunter die offenbar ersten Notate von Versen, die man rückblickend als die der ›Elegie von Marienbad‹ identifizieren kann. Mit dem Datum »September 1823« gezeichnet, verwies die Elegie gleichsam immer schon auf diesen kalendarischen Ursprung zurück, der eine sinnfällige Entsprechung in Goethes Jahres- und Lebensplanung hat. Sie folgt gleichfalls erkennbar bestimmten Mustern, wie etwa die Terminierung der wiederkehrenden Reisen nach Böhmen im jeweils gleichen Zeitraum über viele Jahre hinweg erkennen lässt. Zu dieser zeitlichen Ordnung gehört auch der Aufwand, der über Jahrzehnte mit und um Goethes Geburtstag betrieben wurde,<sup>6</sup> im Jahr 1823 mit einer ›heimlichen Feier‹, die ein seinerseits nunmehr berühmtes Ensemble von Gegenständen und Schriften einschließt.

Die Frage nach Modi des Fortsetzens in Goethes Schreiben kann und muss demnach auch auf dessen materielle Voraussetzungen und Umstände zielen, auf die Dinge, Schreibanlässe und Praktiken, die für die Wiederaufnahme, den Neubeginn oder die Verlängerung unterschiedlicher Projekte zur Verfügung standen oder verfügbar gemacht wurden. Entsprechend wäre die Orientierung an ›Texten‹ etwas zurückzunehmen und der Blick auch auf solche Phänomene wie die vielgestaltigen Schriftgebilde in den beiden Taschenkalendern und ihre Implikationen zu richten. Sehen und Lesen verschränken sich allerdings untrennbar in der Beobachtung der unterschiedlichen Interaktionen von Handschrift und Drucktext; Sinn und Bedeutung werden stets auch mit dort nicht unbedingt expliziten Referenzen erschlossen und zugeschrieben.

Auch die philologische Arbeit erweist sich demnach als eine Praktik, mit der fortgeschrieben wird, was so womöglich nur im Rückblick der Analyse

---

5 Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823, hrsg. von Christoph Michel und Jürgen Behrens, Frankfurt a.M. 1983; Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Urschrift. September 1823, hrsg. von Jürgen Behrens und Christoph Michel. Mit einem Geleitwort von Arthur Henkel, Frankfurt a.M. 1991. Der nochmals nachgebauten Kalender ist auch abgebildet in: Sebastian Böhmer u.a. (Hrsg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Katalog, München 2012, S. 319. Vgl. auch Cornelia Ortlieb: »Schreib=Calender für das Jahr 1822«, ebd., S. 318.

6 Vgl. zur Feier von Goethes Geburtstagen und ähnlichen Anlässen Hendrik Kalvelage: Huldigung und Historisierung. Die ersten Weimarer Goethefeiern (1819–1831), in: Weimar-Jena. Die große Stadt 6 (2013), S. 164–174.

zusammengehört. Für eine solchermaßen materialaffine Literaturwissenschaft werfen die genannten Beispiele jedoch zugleich neue Fragen auf: Würde man in der Tradition der *critique génétique* Reihungen vornehmen und für (chronologische) Folgen oder Serien argumentieren, so verlangt die Schreibprozessforschung eine möglichst strenge Berücksichtigung des Schriftträgerprinzips und nimmt sich geschlossene Einheiten, wie etwa den durch zwei Buchdeckel begrenzten einzelnen Kalender, einzeln vor. Fokussiert man so die Spannung zwischen Ermöglichung und Verhinderung durch bestimmte materielle und formale Vorgaben des Schreibgrunds, der Schriftfarbe und des Werkzeugs, mit dem aufgetragen, eingeritzt oder gedruckt wurde, bleibt das betrachtete Objekt gleichsam für sich. Dagegen verlangen andere Dinge, wie der überreiche Nachlass der Goethe'schen Sammlungen zeigt, als Verbünde oder Ensembles betrachtet zu werden. Die Idee einer Fortsetzung ist dann auf intrikate Weise mit dem Überspringen der physischen Grenzen von Dingen verbunden, wie im Folgenden an der solchermaßen neu zu fassenden *Elegie von Carlsbad* vorgeführt werden soll.

### 1. Vermehrte Urschriften. Anfänge der *Elegie* nach ihrer Fortsetzung

Mit Blick auf die je unterschiedlichen Dinge, die als Schriftträger fungieren und im Zusammenspiel von Schriftlichkeit, Materialität und Performanz eigene Effekte zeitigen,<sup>7</sup> ist die *Elegie* mit dem Zusatz »von Marienbad« und der zweiten Ergänzung »September 1823« in gewisser Weise immer zugleich eine und mehrere, zumal dieser Gattungsname zunächst nur sehr allgemein einen Klagegesang nach antikem Muster bezeichnet. Schon in diesem Dreifach-Titel ist das Gedicht, das meist in seiner 1827 zur *Trilogie der Leidenschaft* erweiterten Fassung gelesen wird,<sup>8</sup> als Arbeit in Fortsetzungen und fortgesetzte Arbeit ausgewiesen. Hinzu kommt sein Status als sogenanntes schönstes spätes Liebesgedicht, das solchermaßen auch eine Vollendung von Goethes Lyrik überhaupt und seiner Liebesdichtung im Besonderen darstelle.<sup>9</sup>

---

7 Vgl. zum produktiven Einsatz dieser drei Konzepte für eine ›Lektüre‹ von Goethes Variasammlung Gudrun Püsche: Beschriebene Objekte, Schriftlichkeit, Materialität und Performativität in Goethes Sammlungen, Dresden 2024.

8 Vgl. etwa zur dezidierten Argumentation mit der Binnenstruktur der *Trilogie* Eckart Goebel: Aussöhnung. Sublimierung als Paradigma in Goethes *Trilogie der Leidenschaft*, in: Monatshefte 100/4 (2008), S. 461–488.

9 Vgl. zur Tradition, die Elegie als »[e]ines der herrlichsten Goetheschen Gedichte« aufzufassen, schon Ernst Keil: Goethes letzte Liebe, in: Die Gartenlaube (1893), S. 124f, hier S. 124.

Am Endpunkt seiner Entstehungsgeschichte stehen zudem ein besonderer Arbeitsschritt und ein einzigartiges Sammlungsobjekt: Bis heute ist in Weimar zu sehen, dass Goethe die große handschriftliche und ausnahmsweise eigenhändige Abschrift in ein einzigartiges Artefakt verwandelt hat.<sup>10</sup> Die acht Blätter im Quartformat wurden mit einer Seidenschnur geheftet, in einen Umschlag aus rotem Maroquin-Leder gehüllt und dann in eine eigens angefertigte Mappe gelegt, die mit blauem Papier überzogen ist und auf deren Deckel der Titel mit goldenen Buchstaben in Versalien eingeprägt wurde: *ELEGIE. September 1823.*<sup>11</sup> Dieses Hybrid aus Epigraph-Objekt und Geschenk wurde im Herbst 1823 offenbar auch zum (rituellen) Wiederlesen allein und in Gemeinschaft verschiedener Zuhörer wieder ausgepackt.<sup>12</sup> Im Kommentarband zur Faksimileausgabe des wiedergefundenen Kalenders für das Jahr 1822 sind auch die Vorgänger dieser Abschrift in Schwarz-Weiß-Faksimiles wiedergegeben, nach editionsphilologischem Muster bezeichnet und nummeriert als »Niederschrift H« (mit »Varianten«)<sup>13</sup> und »Reinschrift H«.<sup>14</sup> Im Anhang folgt die »Transkription des Druckmanuskripts H (John) für die Ausgabe letzter Hand (1827) mit dem Paralleldruck der Urschrift-Vers (K) und dem Lesarten-Verzeichnis der Gesamtüberlieferung (K bis CI C)«.<sup>15</sup> Die Abschrift von der Hand des Schreibers Johann August Friedrich John, der neben Johann Carl Stadelmann auch im Jahr 1823 mit solchen Aufgaben betraut war, stellt somit einen wichtigen – und typischen – Schritt auf dem Weg zur Publikation dar: Im Druck wird sich nach landläufigem Verständnis aus der Fülle verschiedener Schriftgebilde von unterschiedlichen Händen der eine, zitierfähige und vermeintlich verlustfrei zu reproduzierende Text entwi-

10 Johann Wolfgang von Goethe: Trilogie der Leidenschaft, eigenhändige Reinschrift, GSA 25/W 141.

11 Eckermanns Beschreibung des Moments, in dem »die Gunst des Augenblicks« ihm das Gedicht, von dessen Existenz er schon gehört hatte, am 27. Oktober 1823 »vor Augen« gebracht habe, akzentuiert die Bedeutung dieser Handlung: »Er [Goethe] hatte die Verse eigenhändig mit lateinischen Lettern auf starkes Velinpapier geschrieben und mit einer seidenen Schnur in einer Decke von rotem Maroquin befestigt, und es trug also schon im Äußern, daß er dieses Manuskript vor allen seinen übrigen besonders wert halte.« (FA 39, 62).

12 Neben Eckermann war das, seinem Tagebuch zufolge, Carl Friedrich Zelter, der Goethe die Elegie im Herbst und Winter 1823/24, womöglich in einer Form der »Bibliotherapie«, »immer wieder [vorlas]«. Ulrike Zeuch: Goethes *Trilogie der Leidenschaft*, in: *conexus* 1 (2018), S. 45–64, hier S. 53, mit Verweis auf FA 2, 1053.

13 Goethe: Elegie, Faksimile (Anm. 5), S. 69–86.

14 Ebd., S. 87–98.

15 Ebd., S. 79–124.

ckeln. Begreift man das Publizieren selbst als ›künstlerische Praktik<sup>16</sup> oder fokussiert mindestens die enge Verschränkung von Prozessen des Schreibens und Publizierens,<sup>17</sup> müsste auch die Fortsetzung der *Elegie*-Geschichte in ihren unterschiedlichen Druckausgaben bis hin zur digitalen Lichtzeichen-Erscheinung auf heutigen Endgeräten verfolgt werden.

Mit der Ausgabe letzter Hand ist aber ein wiederum klassischer und implikationsreicher Endpunkt gesetzt, der zumindest mit Blick auf die Geschichte der handschriftlichen ›Elegien‹ auch seine Berechtigung haben mag. Deren Anfang zu suchen oder zu imaginieren, bleibt weiterhin ein heikles philologisches Unterfangen, sind doch ›Ursprünge‹ und ›Urschriften‹ längst als (ideologische) Konstruktionen analysiert und dekonstruiert.<sup>18</sup> Editionswissenschaftlich ist die Bezeichnung einer vermeintlich ersten Textfassung als ›Urschrift‹ neutral, soweit sich das bei einem solchen vieldiskutierten und historisch belasteten Konzept überhaupt sagen lässt.<sup>19</sup> Die Einzahl suggeriert jedenfalls eine Eindeutigkeit der Zuordnung, die im Fall der *Elegie* zuvor nie zu ahnen war, gibt doch Goethes eigene Darstellung des Schreibvorgangs bereits mit einer beredten Leerstelle der Vermehrung von Schreibszenen Raum. Goethe berichtet, in der vorgeblich treuen Aufzeichnung Johann Peter Eckermanns:

Ich schrieb das Gedicht, unmittelbar als ich von Marienbad abreiste und mich noch im vollen frischen Gefühle des Erlebten befand. Morgens acht Uhr auf der ersten Station schrieb ich die erste Strophe, und so dichtete ich im Wagen fort und schrieb von Station zu Station das im Gedächtnis Gefäßte nieder, so das [sic] es abends fertig auf dem Papier stand. (FA 39, 75)

Das ›Fortschreiben‹ wäre demnach untrennbar verschränkt mit dem – buchstäblich – ›Fortfahren‹, einer interessanten verblasssten Metapher, die häufig selbstbezüglich in mündlicher Rede verwendet wird, etwa nach einer Unterbrechung, zur Wiederaufnahme. ›Fort‹ ist nicht nur der Reisende vom Kur-

---

16 Annette Gilbert (Hrsg.): Publishing as Artistic Practice, London 2016.

17 Cornelia Ortlib, Tobias Fuchs (Hrsg.): Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800, Hannover 2017.

18 Constanze Baum, Martin Disselkamp (Hrsg.): Mythos Ursprung. Modelle der Arché zwischen Antike und Moderne, Würzburg 2011.

19 Vgl. etwa zur Wirkungsgeschichte der Methoden Karl Lachmanns im 19. Jahrhundert den Hinweis, dass »[t]rotz vielfach vorhandener Originaldokumente sich in der deutschen Geschichtswissenschaft [...] eine philologische Editionsmethode durch[setzt], die auf der Rekonstruktion verlorener Urschriften aufbaut«. Patrick Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil I: Das typografische Erbe, Norderstedt 2013, S. 50.

und Erholungsort Marienbad, sondern umgekehrt alles, was mit diesem Wort an Erlebnissen und Begegnungen aufgerufen sein mag, hier unmissverständlich metonymisch verklausuliert zum »frischen Gefühle des Erlebten«. Angesichts der ungewöhnlich dichten Überlieferung lässt sich sein Leben »von Tag zu Tag« unschwer auch zweihundert Jahre später rekonstruieren, und selbstredend hat die Marienbad-Episode des Jahres 1823 in der ohnehin teils exaltierten Goethe-Biographik einen besonderen Stellenwert.<sup>20</sup> Nüchtern zusammengefasst, findet bei der dritten Reise nach Böhmen, in Marienbad und Karlsbad oder Carlsbad,<sup>21</sup> die wiederholte Begegnung mit der erst 19-jährigen Ulrike von Levetzow statt, der ›letzten Liebe‹ des Dichters und Protagonistin einer entsprechenden Geschichte, die womöglich ganz oder in Teilen philologischer Phantasie entspringt.<sup>22</sup>

Wie genau Gefühltes und Erlebtes zu Papier gebracht wurde, erläutert das für »Sonntag, den 16. November 1823« notierte Gespräch jedoch nicht. Vielmehr verschleiert es den entscheidenden Schritt: ›Gedichtet‹ wurde demnach im Wagen, unterwegs, ›niedergeschrieben‹ erst auf der jeweiligen Station. Und Goethe fügt, so Eckermann, mit Bezug auf das Geschriebene hinzu: »Es hat daher eine gewisse Unmittelbarkeit und ist wie aus einem Gusse, welches dem Ganzen zu Gute kommen mag.« (FA 39, 75) Die drei alliterierenden G-Worte, die solchermaßen auch ein Echo des – in der Schriftform mit über großem ›G‹ – präsenten Dichternamens bieten, begründen poetologisch, was mit einem Blick in die ›Urschrift‹ sofort dementiert werden kann oder mindestens differenziert werden muss. Das Werkideal des Ganzen und Geschlossenen ist metaphorisch von der Nachbarkunst, der Bildenden Kunst, gestützt; der »Guss« in Bronze oder anderen (edlen) Metallen, unter Einsatz einer Form aus Stein oder Metall, ergibt ein solches in sich geschlossenes plastisches Objekt, ein »Ganzes«. Interessanterweise wird diese Technik aber häufig – klassisch – angewendet, um eine Kopie herzustellen, etwa nach einem von demselben Künstler zuvor hergestellten Modell, oder auch, wie ein Blick in

---

20 Der 2011 zum Abschluss der achtbändigen Chronik erschienene Registerband eröffnet »die spannende Möglichkeit einer thematischen Navigation in diesem Goetheschen Lebensstrom«. Robert Steiger, Angelika Reimann: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik. Generalregister, hrsg. von Siegfried Seifert, Berlin/Boston 2011, S. VII.

21 Die historische Schreibweise mit ›C‹ wähle ich im Folgenden zugunsten der Einheitlichkeit (auch des Zitierten).

22 Mit Bezug auf die zitierte Stelle und ihre Fortsetzung schreibt Bernd Witte, aus diesen Sätzen sei von »Interpreten und Kommentatoren [...] die romantische Legende vom letzten, tragischen Liebeserlebnis des alten Goethe gesponnen« worden. Bernd Witte: Goethe. Das Individuum der Moderne schreiben, Würzburg 2007, S. 92.

Goethes Weimarer Wohnhaus am Frauenplan zeigt, nach berühmten (antiken) Vorbildern.

Das hier aufscheinende – oder von Eckermann dem verehrten Dichter zugeschriebene – Produktionsideal wäre demnach in diesem Vergleichsbild selbst als ein solches präsentiert, dem logisch und chronologisch etwas anderes vorausgegangen ist. Entsprechend ist es eine erste historische Pointe, dass »die Verzerrung der Entstehungsgeschichte [...] erst seit der Wiederentdeckung der Urschrift berichtigt werden konnte«,<sup>23</sup> mithin ein ›Textzeuge‹ gegen seinen Urheber angeführt werden kann. Wenn es jedoch zutrifft, dass Goethe selbst daran interessiert war, »das Gedicht als unmittelbaren Niederschlag einer leidenschaftlichen Liebesaffäre erscheinen zu lassen«,<sup>24</sup> spricht vielmehr bereits der ›erste‹ Kalender mit seinen unterschiedlichen Anfängen gleichsam mehrstimmig für ein solches fortgesetztes Niederschreiben des eben Erlebten, auch wenn dies nicht, wie suggeriert, direkt nach der Abreise von Marienbad erfolgt ist: »Erst nachdem Goethe in Carlsbad erneut mit der Familie von Levetzow zusammengetroffen ist, schreibt er auf der Rückreise nach Jena die Elegie.«<sup>25</sup> Und noch diese Differenz der beiden Reisen und der Raum dazwischen findet sich in den vielen verschiedenen Schriftgebilden, die solchermaßen nur noch mit Blick auf ihren gemeinsamen Schrifträger als ›Urschrift‹ angesprochen werden können.

## 2. Anfänge, Enden und das mehrhändige Schreiben in Zwischenräumen

Einen möglichen Anfang des Schreibens und entsprechend auch seiner Rekonstruktion bietet ein Taschenkalender, der auch im Faksimile-Nachbau des Insel-Verlags als »Schreib=Calender« zu erkennen ist. Der Imperativ im Titel des Kalenders wurde im Original noch dadurch verstärkt, dass im hinteren Einband eine Schlaufe aus grünem Leder befestigt war, in der ein kleiner Bleistift Platz hatte.<sup>26</sup> Das kleine Buch ist 6,8 cm breit und 15,9 cm lang, somit für heutige Verhältnisse ungewöhnlich hoch und schmal; es war entsprechend offenbar zum Mitnehmen in Westen- oder Jackentaschen gedacht und, wie der Bleistift, besonders für das mobile Schreiben unterwegs geeignet. Drei

---

23 Ebd., S. 91.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Vgl. zu dieser und den weiteren Angaben [Christoph Michel, Jürgen Behrens:] Beschreibung des Kalenders und der Handschrift. Zur Provenienz, in: Goethe: Elegie, Faksimile (Anm. 5), S. 54–58, hier S. 54.

weitere erhaltene Weimarer »Kalender gleicher Art« lassen erkennen, dass die Verwendung von »Papierreste[n] verschiedenster Qualität«, darunter hier etwa Reste von Zeitungsbögen aus dem Jahr 1821, typisch für die Herstellung der entsprechend billigen Taschenkalender war, die üblicherweise aus drei Lagen in unterschiedlicher Stärke bestanden; »bei dem Kalender für 1823 umfaßt sie 4 Blätter«.<sup>27</sup> Am Beginn einer solchen Autopsie des Schriftträgers steht im Fall des Kalenders für 1822 der folgenreiche Befund, dass dort »eine ursprünglich vorhandene 3. Lage nachträglich entfernt worden [ist]«.<sup>28</sup> Da diese Lage, wie der Vergleich mit den baugleichen Kalendern zeigt, »aus unbedruckten Notizblättern« bestand, muss »offenbleiben, ob (und wann) Goethe diese freien Seiten als Schreibmaterial benutzt hat«.<sup>29</sup>

Vor jeder Lektüre erweist sich somit bereits das kleine Büchlein selbst als implikationsreicher Gegenstand, dem mit den Terminen der neueren Objektforschung eine bestimmte Affordanz, eine Einladung oder Aufforderung zu bestimmten Handlungen, zugeschrieben oder abgelesen werden kann. Denn teils sind die Seiten vollständig bedruckt mit einer Tabelle, die unter dem lateinisch formulierten Monatsnamen jeweils die Initiale des Wochentags mit Datum und Heilignamen verknüpft, in einer weiteren Spalte aber auch in Piktogrammen die bekannten astrologischen Sternzeichen einem je bestimmten Tag zuweist und zudem rechts, in einer weiteren Spalte, Angaben zur Witterung für die ganze Woche macht, so etwa für die erste Januarwoche: »Heller Himm[el] u[nd] kalte schneidende Luft. Die Kälte nimmt zu.«<sup>30</sup> Teils folgen Seiten mit einem »deutsche[n] Kalendarium, das lediglich die Daten am linken Rand bringt und so Raum für die Einträge des Besitzers lässt«<sup>31</sup> – oder gar, wiederum mit einem Imperativ von Material und Gegenstand, den Raum ›gibt‹, damit er entsprechend gefüllt werden möge.

Für das handschriftliche Notieren in einem solchermaßen vorformatierten Hybrid aus Kalender und Notizbuch ist es entscheidend, dass das Schreiben in den Einträgen der Tabellenspalten gleichsam immer schon stattgefunden hat und nur noch ergänzt werden kann, wobei man sich mit dem Platz begnügen muss, den die Weißräume neben den weit ausgreifenden Druckzeilen und die durchgeschossenen weißen Blätter explizit anderen Schreibhänden über-

27 Ebd., S. 55.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 [Johann Wolfgang Goethe:] Die Urschrift K. Abbildung und Transkription, ebd., S. 15–53, hier S. 20. Im Folgenden zitiere ich die Kalenderseiten der Zugänglichkeit halber, wenn nicht anders angegeben, nach dieser Ausgabe.

31 [Michel, Behrens:] Beschreibung des Kalenders und der Handschrift (Anm. 26), S. 54.

lassen oder anweisen. Ein solch nachträgliches – fortgesetztes – Schreiben kommentiert auch zwangsläufig seinen Vorgänger, die Schriftzüge reagieren, unvermeidbar, auf die Druck-Vorgaben, so wie spätere Betrachtungen hinter diese Doppelung von Drucktext und handschriftlichem Zusatz nicht zurückgehen können: Zumindest sehend, wenn schon nicht lesend, wird man diese bekannte, hier paradoxe Struktur aus ›Haupttext‹ und ›Kommentar‹ sofort wiedererkennen.

Beim Aufschlagen des chronologisch ersten Kalenders von 1822, oder vielmehr seines dreidimensionalen Faksimile-Doppelgängers, wird man allerdings feststellen, dass vor jedem Drucktext an einem Nicht-Ort des Schreibens Einträge mit Bleistift stehen, die schwer leserlich links auf der Innenseite des vorderen Kalenderdeckels und rechts auf dem Vorsatzblatt untereinander gesetzt sind und sich mindestens links zu einer kleinen Liste fügen: »Kiesel-erden / Salzsche Silber / Hornsilber / Niederschlag / mit Lavendelöl / in der Glühhitze / doch ohne zu schmel / zen der Ränder / des Glases gleich / förmig aufgetra / gen gleichen Grad / der Hitze«.<sup>32</sup> Der Zeilenfall mag heutige Lesende auf die Idee bringen, diese eigentlich fremd und zugleich vertraut klingenden Vokabeln könnten bereits zum Entwurf eines Gedichts gefügt sein; sie stammen jedoch, wie ein Zusatz im Kommentarband angibt, »[v]on der Hand Stadelmanns«, des Schreibers, der Goethe auf seiner Böhmen-Reise 1822 begleitete.<sup>33</sup> Im hinteren Kalenderdeckel findet sich entsprechend eine kaum noch lesbare Liste, die, mit einigen Unsicherheiten, als Verzeichnis von Ausgaben zu lesen ist, die sich mit einem Rechnungsbuch für das Jahr 1821/22 abgleichen lassen, wiederum offenbar von Stadelmanns Hand.<sup>34</sup> Darunter steht, wenn die Entzifferung der Herausgeber stimmt, womöglich der geradezu selbstreferenzielle Eintrag »Pappier [sic] für Concept«.<sup>35</sup> Entsprechend wäre es nicht so einfach zu begründen, dass und warum diese Notizen *nicht* mit den anderen Einträgen in den Kalender korrespondieren oder kommunizieren, die sie so unauffällig und eindrucksvoll eröffnen und beschließen; »Goethe's Schreib=Calender 1822« wäre somit gleichermaßen auch Teil eines kollektiven Schreibens, in dem diverse Hände und Dinge interagieren.<sup>36</sup>

---

32 [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 17.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 53.

35 Ebd.

36 Vgl. dazu eingehender Cornelia Ortlib: Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen. Goethes Schreibkalender von 1822/23, in: Daniel Ehrmann, Thomas Traupmann (Hrsg.): Kollektives Schreiben, Paderborn 2022, S. 23–49.

### 3. Verse in Fortsetzungen, vorwärts und rückwärts

Literarhistorisch mag der Anfang des Schreibens hier allerdings noch nicht einmal bei den Notizen auf dem Vorsatzblatt liegen, auch wenn diese zweifelsfrei von Goethes Hand stammen, der Kalender also gleichsam an seinen Besitzer weitergereicht oder zurückgegeben wurde. Mit »Grüner Vario-lit / Sp Andalusit. / Dienstag und Freitag nicht / Mittw und Sonnabend am besten. / Ein charmantes / Stück von einem / Manne. / ----- / Lotterie Loos« setzt diese Liste offenbar fort, was ihr Vorgänger links begonnen hatte: Geologisch Bemerkenswertes wird ebenso festgehalten wie die möglichen Daten einer Verabredung, eine bereits ›literarisch‹ anmutende Formulierung über einen nicht näher genannten »Mann« und die womöglich profane Erinnerung an die »Lotterie«, die sich hier buchstäblich unter dem Strich befindet.<sup>37</sup>

Bereits vor dem gedruckten Titel stehen dann, auf der Rückseite des Vorsatzblattes, die ersten Verseinträge, die sich zu einem eindrucksvollen Schrift- und Graphem-Gebilde fügen, das sich etwa so entziffern lässt (Abb. 3): »Wie leicht/ schlank und zierlich/strack, wie fein/schlank und zart gewoven / schwebt steigt Seraph gleich aus ernster Wolck[en] Chor, \* Als glich es / Ein Gleichnis Ihr am blauen Aether droben \* Als ein zart Gebild aus weissem Duft empor«.<sup>38</sup> Mit dem Asterisk sind Alternativen ausgewiesen, die sich dort bieten, wo zwei Fassungen noch gut lesbar neben- beziehungsweise übereinanderstehen; »Ein Gleichnis« ist mit vergleichsweise zartem Bleistiftstrich halb unterstrichen, halb durchgestrichen. Es geht offenbar um eine Gestalt, die erst spät unmissverständlich und betont als eine weibliche ausgewiesen ist (»Ihr«), wobei der »Seraph«, mit dem sie verglichen ist, als Engel – wenn überhaupt – zumindest grammatisch eher als männlich einzuordnen wäre. Das besondere Wesen, das hier beschrieben oder vielleicht eher heraufbeschworen wird, erhält seine Gestalt, wie keine Transkription nachbilden kann, durch die vielen Umschreibungen des feinen, leichten, zierlichen, zarten, schlanken, duftigen Gebildes; diese müssen sich notdürftig in die Reihe von nur vier Adjektiven zwingen lassen, wobei aus dem noch gleichwertigen »schweben« und »steigen« ein eigenständliches »emporschweben« wird.

---

37 [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 17.

38 Ebd., S. 18. Dieses Ausschreiben des Eintrags weicht von der Transkription der Herausgeber ab, auf die ich mich für die Entzifferung dennoch stets beziehe. Vgl. ebd., S. 19.

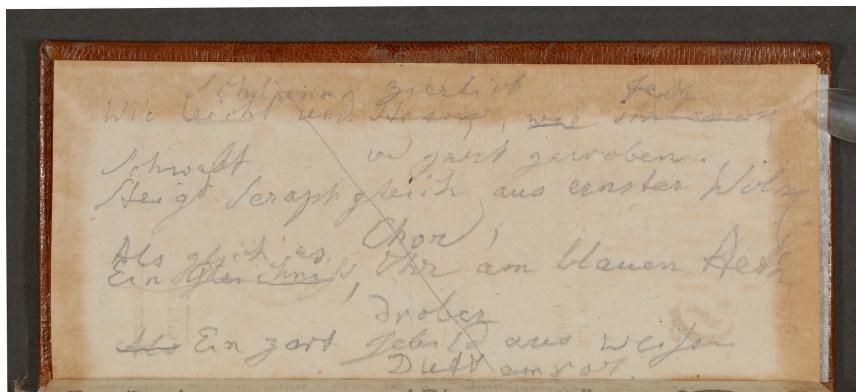


Abb. 3: Goethe, Kalender 1822, Vorsatz mit Gedicht-Versen. Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823, hrsg. von Christoph Michel und Jürgen Behrens, Frankfurt a.M. 1983, S. 18.

Beim Weiterblättern finden sich dann zwei Verse auf der nächsten unbedruckten Seite, die durchgestrichen sind, aber so, dass der schräge Strich, wie er typischerweise für ›Erledigtes‹ (Abgeschriebenes) verwendet wird, nicht am Lesen hindert: »So sahst du sie im frohen Tanz[e] / walten / Die lieblichste der lieblichsten Ge / stalten«.<sup>39</sup> Der implikationsreiche Superlativ hat womöglich dazu beigetragen, dass dieser Vers auch isoliert als geflügeltes Wort zirkuliert.<sup>40</sup> Es bestätigt sich also sozusagen der Verdacht, dass sich hier ein Liebesgedicht formt oder ankündigt, in je zwei Versen, somit im weitesten Sinn im Format des Distichon, des klassischen Zweizeilers der griechisch-römischen Antike, der später in den Abschriften von jeweils drei solchen Verspaaren zur wiederum klassischen Strophe der Stanze gefügt werden wird.

39 Ebd., S. 20. Die Transkription ignoriert die Trennung und weist auch das kleine ›e‹ nicht als Gegenstand einer Interpretation aus: »So sahst du sie im frohen Tanze walten / Die lieblichste der lieblichen Gestalten«. Ebd., S. 21.

40 Er ist auch zum Titel eines quellennahen biographischen Romans geworden. Vgl. Friedemann Bedürftig: Die lieblichste der lieblichsten Gestalten. Ulrike von Levetzow und Goethe, Reinbek bei Hamburg 2004. Etwas freier nacherzählt hat die Geschichte dann nochmals Martin Walser: Ein liebender Mann, Roman, Reinbek bei Hamburg 2008. Möglicherweise wäre es interessant, diese Romane als andere Fortsetzungen von Goethes Schreiben zu betrachten. Vgl. zur Doppel-Untersuchung der *Trilogie* und des Walser-Romans etwa Carsten Rohde: Schwindel der Gefühle. Goethes *Marienbader Elegie* und Martin Walsers *Ein liebender Mann*, in: ders., Thorsten Valk (Hrsg.): Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800, Berlin/Boston 2013, S. 355–374; Zeuch: Goethes *Trilogie der Leidenschaft* (Anm. 12).

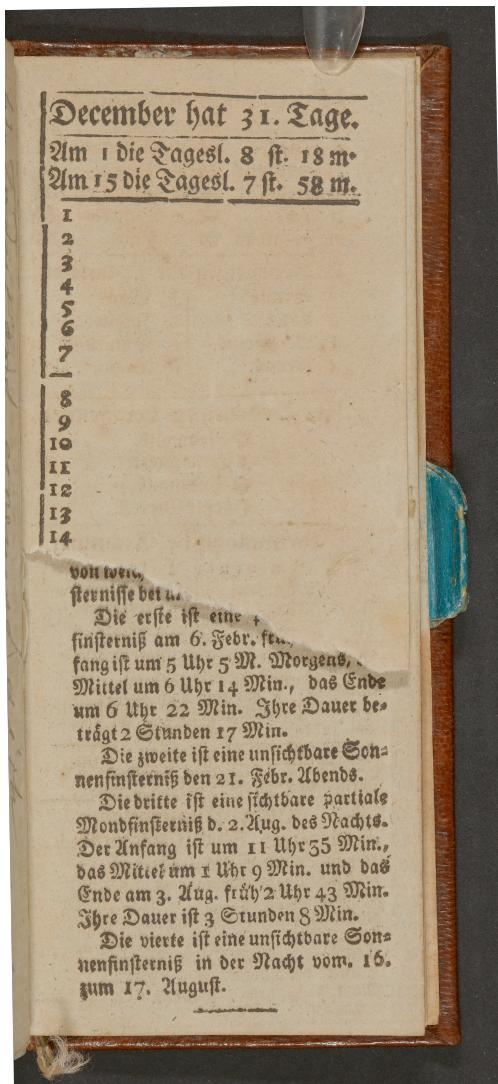


Abb. 4: Goethe, Kalender 1822, zerrissene Seite und Gedicht-Vers. Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823, hrsg. von Christoph Michel und Jürgen Behrens, Frankfurt a.M. 1983, S. 48.

Beim Lesen dieser Verse stellt sich auch über die Blattgrenzen ein gewisser Rhythmus ein, sie lassen sich, mit aller Vorsicht, als jambisch bezeichnen, hier auf der zweiten Gedichtseite nach Art des Endecassillobo mit je elf Silben im

ersten und zweiten Vers anstelle des üblichen Hexameter-Pentameter-Paars des ›klassischen‹ Distichon.

Für das Weiterlesen entscheidend ist sicher die induzierte und notwendige Handhabung des Kalenders, der nun im Querformat waagerecht gehalten und durchgeblättert werden muss, sodass sich insgesamt vierzehn solchermaßen mit Versen beschriebene Seiten hintereinander fügen, die eine eingehendere Betrachtung und Lektüre verlangen würden. Indem dieser Kalender offenbar als Notizbuch auftritt, erlaubt oder fordert er aber auch, in der für dieses Schreibformat typischen Weise einmal um seine senkrechte Achse gedreht und vom rückseitigen Deckel aus geöffnet zu werden. Und dort findet sich tatsächlich kein Ende, sondern ein neuer Anfang – oder wiederum eine Vermehrung von Anfängen, denn auch im hinteren Einband stehen Notizen von anderer Hand, vermutlich von Stadelmann, und eine kleine Dreiwortliste von Goethe, bis in anderer Weise die Versdichtung neuerlich beginnt, wenn man den Kalender um 180 Grad dreht und in diese Richtung im Querformat blättert. Dabei gerät man an ein hier gleichfalls bereits antizipiertes anderes Ende: Eine zerrissene Seite, von der nur ein Rest stehengeblieben ist, weist überdeutlich darauf hin, dass eben dort die Lage Papier fehlt, die womöglich andernorts für Notizen genutzt wurde oder gar andere, nun verlorene Verse enthalten haben mag (Abb. 4). Fortgesetzt wird aber auch das Dichten im nun schon bekannten Maß, allerdings wiederum in einem Schriftgebilde, das sich nicht ohne Weiteres transkribieren lässt und in seiner unruhigen Gestalt, mit den expressiven Streichungen und Korrekturen, selbst von dem Aufruhr zeugt, den es formuliert (Abb. 5): »Wo Todeskampf erneuernd sich / Wo Tod und Leben sich mit Macht / grausam sich / bekämpfen / Wohl gäbs ein Kraut des Körpers Quaa[ll] zu stillen« – das ›l‹ bei Qual muss man allerdings ergänzen, und was sich als konjunktivisches »gäb's« lesen lässt, ist vom graphischen Befund her ›g-ä-e' b-s‹.<sup>41</sup>

---

41 [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 48.

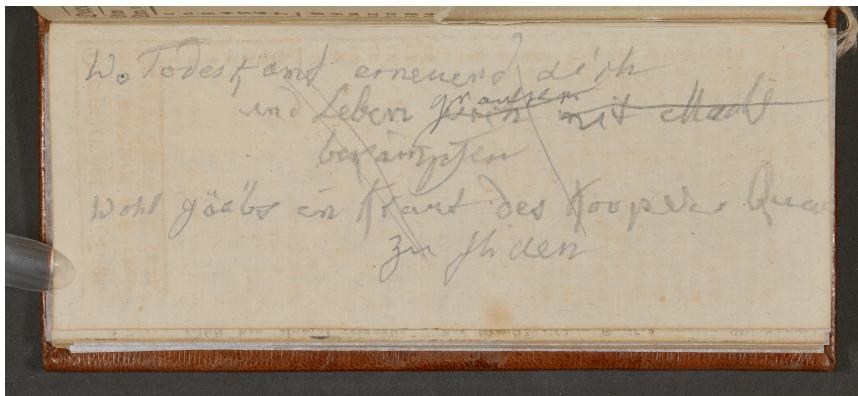


Abb. 5: Goethe, Kalender 1822, Verse am Kalenderende. Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823, hrsg. von Christoph Michel und Jürgen Behrens, Frankfurt a.M. 1983, S. 48.

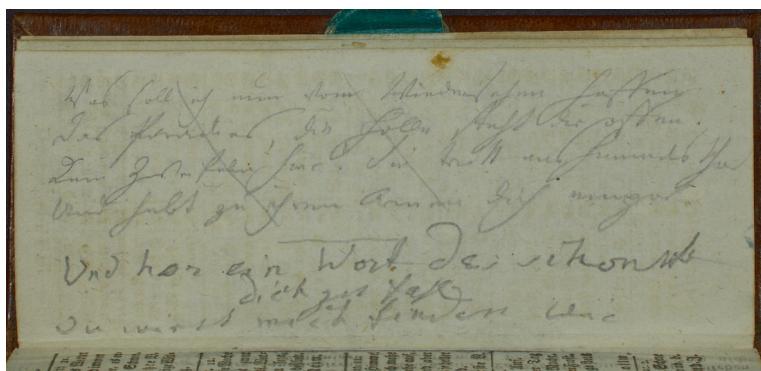


Abb. 6: Goethe, Kalender 1822, doppelte Fortsetzung der Verse am Kalenderende. Johann Wolfgang Goethe: Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823, hrsg. von Christoph Michel und Jürgen Behrens, Frankfurt a.M. 1983, S. 46.

Nicht nur dieser Konjunktiv, sondern auch die Betonung des Körpers im letzten Vers lassen eine passende Fortsetzung erwarten, die etwa davon handeln würde, was es ›gibt‹, oder in einer typischen Antithese die Heilung der ›Seele‹ ansprechen könnte. Auf der nächsten Seite findet sich aber nichts dergleichen, sondern, in kleinen zierlichen Buchstaben ordentlich geschrieben, ein Doppelpaar von Versen ohne Korrektur oder Überschreibung, unter zwei der bekannten Schrägstriche (Abb. 6): »Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen / Das Paradies, die Hölle steht dir offen. / Kein Zweifeln hier! Sie

tritt ans Himmels Thor / Und hebt zu ihren Armen dich empor.<sup>42</sup> Das ist allerdings längst nicht alles, denn nach einem energischen, wenngleich etwas zittrig gezogenen Strich unter dieser augenscheinlich vollständigen Strophe in vier Versen finden sich noch zwei Verse, mit einem offensichtlich dicker aufgedrückten, womöglich etwas stumpferen Bleistift geschrieben, verlängert bis in den Falz des Kalenders und auf die Druckseite darunter: »Und hör ein Wort das schönste dich zu fassen / Du wirst mich finden wie / du mich verlassen«.<sup>43</sup> In den ersten vier Versen ereignet sich, verdichtet auf engstem Raum, gleichsam ein Psychodrama, das den Blick auf das Ende des Lebens und darüber hinaus öffnet. Die rhetorische Frage des ersten Verses behauptet, was sie infrage zu stellen vorgibt, die (paradoxe) Nicht-Hoffnung, und entsprechend lassen sich Paradies und Hölle unschwer als metonymische Varianten der Formulierung von Liebesglück und -verzweiflung lesen. Die Zurückweisung des Zweifels im Imperativ der (Selbst-)Anrede ist mit klassisch christlichem Vokabular überformt, wenn das historisch vielmals ausgemalte Himmelstor als Eingang ewiger Glückseligkeit figuriert wird, an dem nun aber nicht Petrus stünde, sondern »sie«, mit gleichfalls überirdischen Kräften versehen. Unüberhörbar ist der Echo-Effekt aus der Ferne des allerersten Verseintrags vorne im Kalender, wo ein weibliches Himmelswesen »emporschwebte« – und entsprechend könnten wir hier ein vorläufiges glückliches Ende in der Fortsetzung dieses Bildes, über den ganzen Kalender hinweg, erkennen.

Die vier Verse sind von der Forschung als die chronologisch ersten in diesem Kalender identifiziert worden:<sup>44</sup> Fein und sorgfältig geschrieben, ohne Korrekturen und Streichungen, sind sie offensichtlich in einem anderen Zustand und unter anderen Bedingungen verfasst worden als die wilden Verse zuvor, die bereits in ihrer visuellen Gestalt eigentümliche Wirkungen entfalten können. Diese sind offenbar, wie auch die vorne im Kalender eingetragenen, tatsächlich während der Fahrt in einer Kutsche geschrieben worden; auch an dernorts sieht man die stoßweise Erschütterung in der aufgezeichneten Handbewegung. Entsprechend lässt sich die bange Hoffnung und ihre ahnungsvolle Zurückweisung in den ersten vier Versen dieser zweiten beschrifteten Seite als

---

42 Ebd., S. 47.

43 Ebd.

44 Die »Gesteinsnotiz«, die ihr vorausgeht, entstammt einer geologischen »Exkursion«, die auch »als Versuch sich abzulenken« gelesen werden kann, »und die (schon äußerlich: durch Schriftart und Duktus, aber auch formal: als Kurzstrophe von den übrigen Entwürfen im Kalender abgehobene) erste Strophe« steht »im Gefolg [sic] des Entschlusses, von Eger nach Karlsbad zu fahren, Ulrike und ›die Familie‹ erneut zu treffen.« Christoph Michel: Nachwort, in: Goethe: Elegie, Faksimile (Anm. 5), S. 125–140, hier S. 133.

eine ›von Marienbad‹ identifizieren, wie auch ein Briefzitat nahelegen kann: »So geh ich nun von Marienbad weg, das ich eigentlich ganz leer lasse; nur diese zierliche Tonallmächtige [die polnische Pianistin Marie Szymanowska; C.O.] und den Grafen St. Leu noch hier wissend. Alles andere, was mich leben machte, ist geschieden, die Hoffnung eines nahen Wiedersehens zweifelhaft.«<sup>45</sup>

#### 4. Carlsbader Liebesdichtung, »in s weiche Herz geschrieben«

Die auch andernorts minutiös verzeichneten Stationen der Böhmenreise erlauben es, zweifelsfrei zu rekonstruieren, dass Goethe nach dem offenbar glücklichen Marienbad-Aufenthalt im Juli und August 1823 der Familie von Amalie Levetzow und ihren drei Töchtern in einer Kutsche nach Carlsbad folgte.<sup>46</sup> Verbürgt ist für den Aufenthalt dort eine gemeinsame Geburtstagsfeier am 28. August 1823, dem »Tag des öffentlichen Geheimnisses«,<sup>47</sup> bei der Goethe offenbar auch mit ›sprechenden‹ Geschenken bedacht wurde, auf die noch zurückzukommen sein wird. Der Kalender als ständiger Begleiter mag somit, wie es Goethes Schilderung des Schreibvorgangs behauptet hatte, an einer »Station« dieser Reise zwischen den beiden Kurorten für die Formulierung der ambivalenten Gefühle des Aufbruchs gedient und diese in gewisser Weise »unmittelbar« als soeben »Erlebtes« festgehalten haben, wenngleich selbstredend auch eine solche Mitschrift des Moments entsprechender Medien und Materialien bedarf.<sup>48</sup>

---

45 Goethe: Brief an Ottilie Goethe, 19. August 1823, WA IV 37, 176. Vgl. Michel: Nachwort (Anm. 44), S. 131f.

46 Die Daten der Reise haben weitreichende Implikationen: »Der Aufenthalt begann am 29. Juni in Eger und dauerte in Marienbad vom 2. Juli bis zum 20. August. Es folgten fünf Tage in Eger [...]. Daran schließt sich ex abrupto eine zwölfjährige Spanne in Karlsbad, letztes Beisammensein mit Ulrike. Vom 5.–11. September weilt er abermals in Eger [...]. Hiermit enden Goethes böhmische Reisen. [...] Von da ab, in Wahrheit, beginnt für ihn erst das Alter.« Johannes von Urzidil: Goethe in Böhmen, Zürich und Stuttgart 1962, S. 131. Vgl. die kommentierten Tagebuchauszüge in Michel: Nachwort (Anm. 44), S. 127–138, hier S. 128ff.

47 Urzidil: Goethe in Böhmen (Anm. 46), S. 172.

48 Mehr noch: Der Wechsel vom alten, ›Notizbuch‹-Kalender von 1822 zu seinem tagesaktuellen Nachfolger von 1823 mag seinerseits entscheidend gewesen sein. »Die Eintragungen in den Kalender für 1823 lassen sich alle in die Marienbader Zeit, genauer: in die erste Augusthälfte datieren. Der Kalender für 1822 hat in ihm einen ›Vorgänger‹, den er ablöst, nicht nur äußerlich! Schon in jenem sind alle dichterischen Entwürfe und Ansätze Ulrike zugeeignet [...].« Michel: Nachwort (Anm. 44), S. 131. Vgl. zur Fortsetzung dieses Schreibens in Billets und mit anderen Objekten Cornelia Ortlib: Notieren, Billettieren, Übereignen.

Im Zwischenraum der Reisedauer, am anderen Ort, eingekapselt in der Kutsche, sind dann offenbar auf dem Weg von Carlsbad nach Jena die Verse der vorderen Kalenderseitenreihe entstanden, deren Gestus und Haltung offensichtlich auch aus anderen Quellen – womöglich des Erlebens und des Gefühls – gespeist werden, aber auch von der wechselnden Landschaft und verschiedenen Wettreindrücken sprechen oder zeugen. Hintereinander geschrieben ergäbe sich, ohne den Versuch, dort ordnend einzugreifen, wo offensichtlich versehentlich Seiten überblättert worden sind und entsprechend die jeweilige Vers-Fortsetzung nicht recht passen mag, ein erstaunliches Gedicht von etwa dreißig Versen (mit Alternativen) auf vierzehn durchgehend beschrifteten Seiten, von vorne gelesen:

Wie schlanck und zierlich, fein und zart gewoben, / Schwebt Seraph gleich aus ernster Wolken Chor, / Als glich es Ihr am blauen Aether droben / Ein zart Gebild aus weissem Duft empor \* So sahst du sie im frohen Tanze walten / Die lieblichste der lieblichsten Gestalten \* / Doch nur Momente kannst unterwinden / Ein Luftgebild statt ihrer fest zu halten / In s herz zurück. Dort wirst du s besser finden / Dort regt sie sich in wechselnden gestalten \* Ist denn die Welt nicht übrig? Felsen Wände / Sie sie nicht mehr gekrönt von heilgen Schatten / Die Erndte reift sie nicht ein grün Gelände / Zieht sich nicht hin am Fluss \* O könnt ich wie vom Stein die Bilder drucken / Welch eine liebe Sammlung würd es geben \* Da bildet eins in's andere sich hinüber / So tausendfach und immer immer lieber / Wie zum Empfang sie an den Pforten weilte \* durch Busch und Matten und wölbt sich nicht das unermesslich grosse / Gestaltet jetzt und bald gestaltenlose \* Und mich von da so stufenweis beglückte / Mich nach dem letzten Kuss mich noch ereilte / Den letztesten mir auf die Lippen drückte \* So fest beweglich bleibt das Bild der Lieben / Nicht starr in s Erz in s weiche Herz geschrieben \* Ins Herz das fest wie zinnenhohe Mauer Sich ihr bewahrt und Sie in Sich bewahret / In Ihr sich freut an seiner eignen Dauer \* Nur weiss von Sich wenn sie Sich offenbaret. \* An lieblichem mir zugewend[et] \* Die Fähigkeit zu lieben. das Bedürfen / Von Gegenliebe waren fast verschwund[en] / Die Hoffnungs Lust zu freudigen Entwürfen / Entschlüssen, rascher That ist \* neu gefunden, / Und wie sie je den liebenden begeistet / Hat liebe an mir geleiste[t] \* [...] Und wundert Sich dass nicht um ihretwillen / Die Sonne stille Steht. / Welch hoher lohn / Wenn du sie fi<n>dest wie du sie verlassen.<sup>49</sup>

---

Goethes Dichten im Kopieren, Marienbad 1823, in: Jörg Paulus, Andrea Hübener, Fabian Winter (Hrsg.): Duplikat, Abschrift und Kopie. Kulturttechniken der Vervielfältigung, Köln 2020, S. 131–154; Cornelia Ortlieb: Ein Glas, zwei Kalender und sechs Billets Goethes. Ding-Gemeinschaften, Schrift-Artefakte und die Komparatistik als Objektforschung, in: Jörn Steigerwald, Hendrik Schlieper, Leonie Süwolto (Hrsg.): Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Paderborn 2021, S. 115–139.

49 [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 19–41.

Hier ist die Schreibsituation in einzigartiger Weise auch Teil der fortlaufenden Verse: Die Eindrücke der wechselnden Landschaft sind buchstäblich in Bewegung, das Liebesgedicht ist in der Rückschau geschrieben, ruft eine ehemalige Begegnung aus der Erinnerung hervor und setzt, unnachahmlich, ins Zentrum dieses Erinnerns einmal mehr das Herz, in dem das Bild der Geliebten bewahrt ist – oder vielmehr das ›bewegte‹ Bild oder die Fülle einander ablösender Bilder, als ob man das zeitgenössische Druckverfahren der Lithographie, des Drucks vom angeführten »Stein«, hier im eigenen Innen einsetzen könnte. Die Fülle der Deutungsanregungen und Implikationen dieses eigentümlichen Gedicht-Gebildes kann hier nicht aufgenommen und entfaltet werden, es seien daher nur ein paar entscheidende Punkte herausgegriffen.<sup>50</sup> Auffällig ist etwa, dass die erste Serie von Versen schon vor der Seite »Junius« endet, ganze zehn weiße Seiten unbeschrieben sind, mit einer womöglich sprechenden Ausnahme, einem etwas wacklig gezogenen Querstrich neben dem Datum »24. Juli«, dem Namenstag »Christine«.<sup>51</sup> Auch die Tabellenzeilen der Septemberseite sind nicht genutzt, aber plötzlich kommen auf zwei aufeinanderfolgenden Seiten ab »October« von rechts die andersherum quergeschriebenen Doppelverse der hinteren Reihe entgegen, die einmal mehr die untrennbare Verschränkung von Landschaftswahrnehmung, symbolischer Überhöhung ihrer Elemente und Bildvorstellung demonstrieren.<sup>52</sup> Nach diesen folgt – oder folgt nicht – unvermittelt das überaus bezeichnende, selbstreflexive oder auch metaleptische Ende der vorderen Versfolge: »Und wundert sich dass nicht um ihretwillen / Die Sonne stille steht«, am oberen Rand einer quer beschrifteten Doppelseite mit nur wenigen Druckzeichen,

50 Vgl. etwa zur Geste der Wiederholung David E. Wellbery: Wahnsinn der Zeit. Zur Dialektik von Idee und Erfahrung in Goethes *Elegie*, in: ders., Gerhard Neumann (Hrsg.): Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2008, S. 319–352; und Rohde: Schwindel der Gefühle (Anm. 40).

51 [Goethe]: Schreib=Calender für das Jahr 1822, Faksimile-Nachbau zu: Goethe: Elegie, Faksimile (Anm. 5), unpaginiert, [S. 27]. Kalenderseiten, die nicht mit lesbaren Schriftzügen, sondern gar nicht oder wie hier mit einem Graphem unterhalb eines Buchstabens beschriftet sind, wurden für den Kommentarband nicht reproduziert und kommentiert, sodass hier der Leseindruck von reproduziertem Kalender und Druckausgabe entscheidend voneinander abweicht.

52 »Allein dem fehlt am entschlossen[en] Willen / Fehlt s am Begriff wie er sie soll vermissen / Und wiederholt ihr Bild ztausend malen / Doch zauderts bald wird es weggerissen \* Undeutlich bald und bald / und bald im reinsten Strahl[en] / Wie möchten sie zum Troste fromm[en] / Die Ebb und Fluth ihr gehen und das Kommen«. [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 43–40 [!].

dahinter mit großem Abstand an den unteren Rand gedrängt: »Welch hoher lohn / Wenn du sie fi<n>dest wie du sie verlassen«.<sup>53</sup>

Still steht hier nach der Sonne buchstäblich auch die Schreibhand, aber eben dieser Vers erfüllt auch die Vorgabe des Kalenders, der auf Papier den Sonnenumlauf abbildet, und realisiert sozusagen das Prinzip Kalender: Das lateinische Wort *Calendae* bezeichnet den ersten Tag des Monats, mithin ist ein Kalender im nicht-buchstäblichen Sinn ein System, durch das der Anfang und die Länge eines Jahres und die Einteilung in der zeitlichen Folge geregelt werden, basierend auf bestimmten astronomischen Grundlagen. Der bis heute grundlegende Gregorianische Kalender beruht auf dem sogenannten Sonnenjahr, das ist die Zeit, die die Erde braucht, um bei ihrem Umlauf um die Sonne den Punkt der Frühlings-Tag-und-Nacht-Gleiche zweimal zu passieren.<sup>54</sup> Diese Bewegung hat freilich (bislang) kein Ende – anders als das Buch mit den zwei Enden, die durch seinen Einband als materielle Grenze vorgegeben sind. Das Wort Kalender, vom Französischen »calandre« für »Rolle«, hier: eine Walze aus Stahl, mit der man endlose Papierbänder herstellen und ohne hohe Kosten massenhaft drucken kann, verweist bereits auf diese stofflich-physische Grundlage. Im Kalender sind somit materielle und immaterielle Elemente zusammengeführt, so wie hier im Stillstand der Sonne das Ende der Zeit evoziert ist, danach ein Nichts oder eine Leere, buchstäblich verkörpert durch die weiße Papierseite, oder ein Neuanfang im Versprechen auf ein Wiederfinden, womöglich in einer anderen Zeit und in einem anderen Raum, hier wiederum buchstäblich im Weißraum am Ende der nächsten Seite. Lautet das elliptische Ende der Versreihe, die beim stetig weiterblätternden Lesen von der Rückseite des Kalenders aus erscheint: »Du wirst mich finden wie du mich verlassen«,<sup>55</sup> so hat diese nun ein Echo in den Versen, die ihr von vorne entgegenkommen (»Wenn du sie findest wie du sie verlassen«).<sup>56</sup> Im Kalender, auf dem Papier, gibt es somit keine Transzendenz, keine Überwindung von Zeit und Raum. Stattdessen steht am Ende, buchstäblich und materiell, zweimal das Wort ›verlassen‹.

---

53 Ebd., S. 44.

54 Die Literatur- und Kulturwissenschaften interessieren sich besonders für den Kalender als Modell und Format des Schreibens, auch abseits seiner Bindung an bestimmte Medien und Materialien. Vgl. etwa Alexander Honold: Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800, Berlin 2005; Thomas Macho: Der 9. November. Kalender als Chiffren der Macht, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 611 (2000), H. 3, S. 231–242.

55 [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 46.

56 Ebd., S. 44.

Ein zweites Ende des vorderen Durchgangs, das wiederum in sich doppelt ist, bietet zudem die fast leere Doppelseite, auf die man beim Weiterblättern von vorn stößt: Ihre linke beziehungsweise im Querformat obere Seite ist komplett unbedruckt und dennoch ebenso vollständig leer gelassen.<sup>57</sup> Der abschließende Charakter der vorigen beiden Verse »Nur weiss von Sich wenn Sie / Sich offenbaret« ist durch diesen papiernen Nachhall ins Leere noch einmal verstärkt, wie gerade auch beim schnellen Blättern das Ende des – allerdings auch zuvor mehrfach unterbrochenen Schreibflusses – durch die nachfolgende weiße Seite bestätigt und noch besiegt scheint.<sup>58</sup> Auf der unteren Doppelseite, die als Makulaturseite noch spiegelverkehrt eine andere Druckschrift auf der ganzen Fläche und bis über den Falz hinaus erkennen lässt, ist der weniger gut lesbare einzelne Vers »An lieblichem mir zugewend[et]« zu sehen, seinerseits elliptisch.<sup>59</sup> Er findet auch auf der nächsten vormals freien Seite neben der üblichen gedruckten Monatstabelle links beziehungsweise oben keine direkte Fortsetzung, wohl aber eine Variation seines Themas: »Die F[ä]higkeit zu lieben. das Bed[ü]rfen / Von Gegenliebe waren fast verschwund[en] / Die Hoffnungs Lust zu freudigen Ent / würfen, raschen / Entschlüssen, frischer That ist«.<sup>60</sup> Die kräftig geschriebenen, energisch geführten Schriftzüge, die jedoch am rechten Rand der wie üblich quer beschriebenen Seite mehrfach nach unten stürzen, besonders augenfällig beim Wort »verschwunden«, das bis auf die Vorsilbe komplett abwärts geschrieben ist, und die ungewöhnlich zahlreichen Interpunktions signalisieren eine andere, souveräne oder um Souveränität bemühte Schreibhaltung. Vers und Satz finden auf der direkt folgenden linken beziehungsweise oberen Seite eine ihrerseits mit einer Auslassung von etwa einem halben Vers beginnende Fortsetzung: »-----neu gefunden, / Und wie sie je den Liebenden be / geistet / Hat liebe -----an mir geleiste[t].«<sup>61</sup> Die paarig gereimten zwei Verse bilden, womöglich im antizipierten Format der Stanze, einen typischen Abschluss und haben einen resümierenden Charakter, wie die ganze Strophe selbst offenbar die Summe des bisherigen Textes formuliert, der hier erstmals explizit nach allen entsprechenden metonymischen oder symbolischen Andeutungen als Liebesrede ausgewiesen ist. Das dialogische Ineinsetzen von Ich und Du im Liebesideal ist hier zudem immer schon performativ hergestellt, denn der

57 Ebd., S. 32.

58 Ebd., S. 34.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 36.

61 Ebd., S. 39.

diese inhaltliche Sequenz eröffnende singuläre Vers »An lieblichem mir zugewend[et]« variiert ja einerseits die superlativische Rede von der »lieblichsten der lieblichen Gestalten« und bereitet andererseits mit der »Zuwendung« auch die folgenden Liebesäußerungen vor, die nach Art der *figura etymologica* alle aus dem Stamm ›lieb‹ gebildet sind.

Dennoch ist mit Blick auf die beschriebenen Seiten hier erneut die Leere zwischen den Schriftzügen augenfällig, mit ihren je verschiedenen Funktionen: Der freigelassene Raum, wie schon öfter dem Maß der eigenen Buchstabschrift angepasst, sodass offensichtlich eine fehlende (erste) Vershälfte nachgetragen werden kann, hat sein Gegenstück im offenen Ende im Leerraum nach dem Auslaufen der letzten Schriftzüge. Die an mehreren Stellen verwendeten quer gezogenen Striche unter Versen oder Versgruppen lassen sich als Äquivalent der aus den eigenhändigen Reinschriften Goethes bekannten liegenden geschweiften Klammer lesen, die in Anverwandlung des entsprechenden mathematischen Zeichens das bisher Geschriebene optisch zusammenfasst und mit der angedeuteten Spitze zugleich auf seine Fortsetzung verweist. Das Fehlen eines solchen Graphems auf vielen Kalenderseiten lässt umgekehrt darauf schließen, dass sie als noch nicht abgeschlossen klassifiziert sind, sodass im Extremfall jeder freie Raum als noch zu beschreibender und jeder Vers als noch zu vermehrender ausgewiesen wäre. Dieser Leere entspricht wiederum materialiter die der entfernten dritten Lage, die auch schon 1822 für Notizen genutzt worden sein kann – womöglich für ganz andere Schreibformen und Inhalte oder, 1823, für einen weiteren Entwurf der ersten Verse oder Strophen, der dann verworfen worden wäre.

Eine naheliegende Überlegung wäre es allerdings, die erhaltenen Blätter der »Niederschrift H 152« als Abschrift auch solcher Verse zu begreifen, die im Kalender vermeintlich nicht notiert sind; dafür kämen immerhin fast fünfzehn Strophen mit jeweils sechs Versen infrage. Entsprechend zu bedenken ist oder wäre die Bezeichnung dieser »5 Folioblätter mit 5 1/2 von Goethe beschriebenen und paginierten Seiten« als »die von Goethe auf den Stationen seiner Rückreise von Karlsbad nach Weimar zwischen dem 5. (?) und 17. September verfaßte Niederschrift der ›Elegie‹«, wenn dieser Titel, wie in Eckermanns Zitat der Erzählung Goethes, das Fixieren eines bereits andernorts entworfenen oder skizzierten Texts annoncieren würde.<sup>62</sup>

---

62 [Jürgen Behrens, Christoph Michel]: Die Niederschrift H. Beschreibung der Handschrift, in: Goethe: Elegie, Faksimile (Anm. 5), S. 82f., hier S. 82. Auch diese Niederschrift erweist sich bei näherem Hinsehen als Produkt einer Fortsetzung: Das Manuskript ist teilweise »ein Palimpsest«, da sich unter der Handschrift eine ältere, durch Radieren fast ganz gelöschte

Der Konsistenz von Erzählung und Überlieferung dienlich wäre somit die salomonische Entscheidung, diese ›niedergeschriebenen‹ Verse hätten einstmals eine Entsprechung auf jenen verlorenen Kalenderblättern gehabt, die nach der Sicherung des Textes auf der jeweiligen Haltestation womöglich schon unterwegs entsorgt wurden.

## 5. Schluss: Finsternisse und Aussichten, nach dem Tod, elegisch fortfahrend

Dieses mehr oder weniger spekulative Umkreisen des Nicht-Sichtbaren heftet sich unweigerlich an die stehengebliebene halbe Seite mit dem markanten schrägen Riss, die, eng bedruckt, interessanterweise die Daten von Sonnen- und Mondfinsternissen angibt, wobei der erste lesbare Satz wegen des Ausris-ses ein Lückentext ist:

Die rste ist eine pa[rtiale] [Mond=] / finsterniß am 6. Febr. früh. D[er An=] / fang ist um 5 Uhr 5 M. Morgens, das / Mittel um 6 Uhr 14 Min., das Ende um 6 Uhr 22 Min. Ihre Dauer be= / trägt 2 Stunden 17 Min. / Die zweite ist eine unsichtbare Son= / nenfinsternis den 21. Febr. Abends / Die dritte ist eine sichtbare partiale Mondfinsternis d. 2. Aug. Des Nachts. / Der Anfang ist um 11 Uhr 35 Min., / das Mittel um 1 Uhr 9 Min. und das / Ende am 3. Aug. früh 2 Uhr 43 Min. / Ihre Dauer ist 3 Stunden 8 Min. / Die vierte ist eine unsichtbare Sonnenfinsternis in der Nacht vom 16. zum 17. August.<sup>63</sup>

Die eigentümliche Poesie dieser spröden Zeitangaben steckt nicht nur in ihrer Reihung, sondern auch in den technischen Begriffen für die außerordentlichen natürlichen Phänomene, kulminierend in der implikationsreichen Formel von der »unsichtbaren Sonnenfinsternis«. Diese steht elliptisch für die ausführlichere astronomische Erklärung, wonach solche Verfinsterungen der Sonne durch die ungewöhnliche Positionierung des Mondes auf einer exakten Linie mit Erde und Sonne häufig nur an bestimmten Orten auf der Erde sichtbar sind. Implizit bietet diese Ankündigung aber auch einen späten Papier-Reflex für eine etwas kryptische Formulierung aus den ersten Versen des Kalenders zur böhmischen Landschaft, in denen von »heilgen Schatten« die Rede war, denn die auf der Erde sichtbare Verfinsterung wird durch den eben nur selten so auf sie fallenden Mondschatthen bewirkt. Umgekehrt ist die auf der Kalenderseite zuerst angezeigte Mondfinsternis kein Effekt des

---

Schicht befindet; es läßt sich aber eindeutig erkennen, daß dieses ältere Manuskript die Abschrift der während der Wagenfahrt konzipierten Urschrift (K) aus dem Schreib=Calender ist.« Ebd.

63 [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 49.

Schattenwurfs der Erde, sondern vielmehr des außergewöhnlichen Eintritts des Mondes in den Bereich des Kernschattens der Erde, also des Schattens, den die von der Sonne beleuchtete Erde in den Weltraum wirft.

Einmal mehr macht die stehengebliebene halbe Seite auch die eigentümliche Zeit-Ordnung des Lebens und Schreibens deutlich: Erinnert sie mit den astronomischen Ausnahmefällen an den Normalfall, den Sonnenumlauf, dem der Gregorianische Kalender sein Zeitmaß angepasst hat, so sind die Daten im Jahreslauf, die sie prospektiv in die Zukunft entworfen hat, unter Goethes Hand längst zu vergangenen geworden – mit realhistorischen Entsprechungen für bestimmte Tagesabläufe und Ereignisse, die anhand seiner exakten Buchführung auch rekonstruiert werden könnten. Die Kalenderseite erhält dadurch selbst einen elegischen Zug, weist sie doch in der Anzeige des einstmals Zukünftigen auf das unwiederbringlich Vergangene hin, hier unter anderem auch auf Goethes 16. Böhmenreise vom 18. Juni bis 26. August 1822.<sup>64</sup> Ohne den möglichen Realitätsbezügen in den diarischen Aufzeichnungen und Reisenotizen Goethes nachgehen zu müssen, kann man diese präsenzistische Wiederkehr des historisch Vergangenen bei jedem neuen Aufblättern des Kalenders wieder konstatieren. Mit Blick auf die Schriftzüge im Kalender ist es somit auch kein interpretatorischer Willkürakt, die implizite Darstellung des vergangenen Gewesenen und Erlebten auch auf die Verse zu beziehen, vielmehr steht beides buchstäblich in nächster Nähe und engstem Zusammenhang.<sup>65</sup>

Das gilt vor allem beim Blick auf die ersten sichtbaren Verse im Querformat des von hinten nach vorne aufgeschlagenen Kalenders auf einer vormals leeren, also gänzlich unbedruckten Seite, die rechts eine Ergänzung in der typischen Monatstabelle, hier »Dezember hat 31. Tage.«, mit ihren je listenförmig untereinander gesetzten Tagesdaten und den nicht umgrenzten

---

64 Vgl. zu deren Ablauf im Detail Urzidil: Goethe in Böhmen (Anm. 46), S. 125–129.

65 Bernd Witte hat in seinen erhellenden Überlegungen zu Goethes Versuchen, auch in der *Elegie* moderne Individualität schreibend und (text-)erinnernd zu gestalten, zu Recht gegen bestimmte globale biographische Unterstellungen argumentiert, die zumal die Liebesgeschichte oder den Liebeskummer betreffen. Vgl. Witte: Goethe (Anm. 22), S. 91–96. Seine Einwände sind oftmals berechtigt, wenn es um die ausgearbeitete und an Umfang deutlich reichere *Elegie* in Handschrift(en) und Druckfassung(en) geht, zumal wenn diese als Teil der *Trilogie der Leidenschaft* begriffen wird und viele germanistische Interpretationen wie selbstverständlich die anderen beiden Gedichte, ihr Motto und Weiteres für die Lektüre des Textes stark machen. Mit Blick auf den Kalender als Notizbuch und Instrument der Zeitmessung und -deutung wäre es wiederum kurzsichtig, diese enge Verbindung von historischen Daten, ihren Darstellungsformen und dem eigentümlichen Zeitgefüge der elegischen Verse zu ignorieren.

freien weißen Zeilen rechts daneben hat. Der schräge Riss nach »14« und das Loch im Papier geben, aufrecht gehalten, die darunterliegende Seite mit der Ankündigung der Finsternisse zu sehen oder vielmehr, wie zitiert, deren untere Hälfte. Ihr Gegenüber, die Verse »Wo Todeskam[p]f erneuend sich« als erste Zeile, mit Weißraum an ihrem rechten Ende, hatte offenbar zunächst die Fortsetzung »und Leben sich mit Macht / bekämpfen«.<sup>66</sup> Wie es bei schnellem Formulieren und Niederschreiben häufiger passiert, hinkt hier offenbar die Ausführung dem Konzept hinterher oder es werden sogar zwei Konzepte gleichzeitig geschrieben: Das stärker verwackelte, etwas dunklere und etwas schmalere Wort »kam[p]f« ist offenbar in eine freigelassene Lücke nach »Todes« so schnell nachträglich eingefügt worden, dass der Buchstabe ›p‹ nicht mitgeschrieben wurde, und die Variation von »Kampf« zu »bekämpfen« erfordert beim Lesen der zweiten Fassung eine stillschweigende Tilgung, denn nun soll es ja offensichtlich heißen: »Wo Tod und Leben sich mit Macht bekämpfen«. Allerdings sind die letzten beiden Worte unmissverständlich mit einem energischen dunklen Querstrich durchgestrichen worden, wie auch das zweite »sich« gestrichen ist und eine geschwungene Linie vom ersten Vers aus das Reflexivpronomen und das Wort »bekämpfen« verbindet, offenbar eilig, wenig sorgfältig, von unten nach oben gezogen, sodass das neue Verb am freigelassenen Ende der ersten Zeile zu stehen käme. Damit nicht genug, ist über das gestrichene zweite »sich« mit demselben dunklen Bleistiftstrich wie bei seiner Streichung das Adjektiv oder Adverb »grausam« eingefügt, sodass sich, auch nach der rekonstruierenden Transkription der Herausgeber, der Vers »Wo Tod und Leben grausam sich bekämpfen« ergibt, wenn man die implizite Zeitordnung der Niederschrift berücksichtigt. Auf der beschriebenen Fläche stehen aber alle Worte, mit Ausnahme des zweiten »sich«, besonders gut lesbar auch nach den Streichungen und Ergänzungen noch neben- und übereinander, sodass das erste Substantiv »Todeskampf« seine ganze existentielle Wucht entfalten kann. Nicht nur redensartlich wäre ein solcher Kampf eine Angelegenheit ›auf Leben und Tod‹, wie das Doppelwort semantisch irreführend ist, weil ja der Sache nach der Kampf um das Weiterleben gemeint ist, in diesem Fall mit dem in alter allegorisch-symbolischer Tradition personifizierten Tod. Entsprechend korrespondieren die Verse mit der gleichermaßen mehrfach überschriebenen, adjektivreichen Beschwörung der Geliebten als Luftgebilde am Beginn des Kalenders und setzen der hellen Vision dort eine düstere, erdenschwere Variante entgegen.

---

66 [Goethe:] Die Urschrift K (Anm. 30), S. 49.

Wie bereits diese kurSORische Übersicht zeigt, findet sich im Kalender von 1822, der wiederum in seinem gleichfalls auf der Böhmenreise 1823 mitgeführten aktuellen Zwillingsbruder eine andere – im poetischen Schreiben ihm vorausgehende – Fortsetzung findet, nicht etwa eine ›Urschrift‹, auch nicht ›eine‹. Vielmehr sind die zahlreichen Ansätze und Abbrüche in der mehr oder weniger sinnfälligen Folge von Schreibbewegungen unterschiedlicher Zeiten sprechende Hinweise auf eine Elegie, deren Umfänge hier bestenfalls zu ahnen sind: »Carlsbad« wird, jenseits der Grenzen des Kalender-Notizbüchs, die Chiffre für all das Unaussprechliche, Unsagbare und womöglich auch Unsägliche der böhmischen Geschichte um die Levetzow-Begegnungen lauten, wobei im gemeinsamen Familiennamen auch die geselligen Freuden mit der Mutter und den Schwestern der vielfach umkreisten Ulrike von Levetzow (mit-)benannt sind. Dazu gehört nicht zuletzt auch jener gemeinsam begangene Geburtstag von 1823, der mit einem Trinkglas als Geschenk und dessen vielsagender Inschrift: »Andenken / den 28. August / 1823. / in Carlsbad«, auch ein »Andenken« in mehrfacher Hinsicht hinterlassen hat.<sup>67</sup> Nach ihrer spektakulären Wiederentdeckung gehört neuerdings auch die Schrift in einem der beiden Handschuhe, die gleichfalls als Geschenk, womöglich am selben Tag, von eben dieser Ulrike übergeben worden sind, zu diesem Ensemble: »Carlsbad den 28 August«.<sup>68</sup> Schließlich finden sich im Kalender von 1823 mehrere Entwürfe zu vier Versen an Ulrike von Levetzow, die eine Schokoladengabe begleitet und sie auf einem Billett erreicht haben sollen. Dieses erinnert wiederum an eine besondere Serie von sechs Billetts, die mit einem Gedicht eröffnet wird: »Aus der Ferne / Am heißen Quell verbringst du deine Tage, / Das regt mich auf zu innerm Zwist; / Denn wie ich dich so ganz im Herzen trage, / Begreif ich nicht, wie du wo anders bist.« Datiert auf »16. September 1823«, spricht das Gedicht mit der Datierung der *Elegie* einmal mehr von Carlsbad, dem Ort der Sehnsucht, den der Schreiber eben verlassen hat.<sup>69</sup> Das Programm, die bewegten Bilder der fernen Geliebten im eigenen Herz zu speichern, ist hier bereits erfolgreich umgesetzt; mindestens Glas, Kalenderverse, Handschuhe und Billetts formen sich zu einer eigentümlichen *Elegie von Carlsbad*, fortlaufend fortgesetzt.

---

67 Vgl. Cornelia Ortlieb: Vor dem Glas. Reliquien der Berührung, Medien des Entzugs, in: dies., Kristin Knebel, Gudrun Püschel (Hrsg.): Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszieren. Sammlung und Beiwerk, Dresden 2018, S. 172–193.

68 Vgl. zu den Details und zur Materialuntersuchung Püschel: Beschriebene Objekte (Anm. 7), S. 89–109.

69 Vgl. dazu eingehend Ortlieb: Notieren, Billettieren, Übereignen (Anm. 48).



## Biobibliografische Angaben

**Michael Auer**, Prof. Dr., Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Politik; Mauerschau und Botenbericht; Medien der Stimme; *lyrical soundscapes*.

*Publikationen*: Wege zu einer planetarischen Linientreue? Meridiane zwischen Jünger, Schmitt, Heidegger und Celan, München 2013; Klopstock-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2023 (Hrsg.); Souveräne Stimmen. Politische Ode und lyrische Moderne, Göttingen 2024.

**Michael Bies**, PD Dr., Privatdozent am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin, Gastprofessor am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Literatur-, Kultur- und Wissensgeschichte seit dem 18. Jahrhundert; Literatur- und Gattungstheorie; Ethnologische Literatur und Reiseliteratur; Literatur und Handwerk; Eigentum der Literatur.

*Publikationen*: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt, Göttingen 2012; Marx konkret. Poetik und Ästhetik des *Kapitals*, Göttingen 2020 (hrsg. mit Elisabetta Mengaldo); Das Handwerk der Literatur. Eine Geschichte der Moderne, 1775–1950, Göttingen 2022.

**Sean Franzel**, Prof. Dr., Professor of German an der University of Missouri. Forschungsschwerpunkte: Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte im 18. und 19. Jahrhundert; Zeitschriftenliteratur, Journalistik und Serialität; Philosophie der Geschichte und Geschichtstheorie.

*Publikationen*: Connected by the Ear: The Media, Pedagogy, and Politics of the Romantic Lecture, Evanston, IL 2013; Performing Knowledge, 1750–1850, Berlin/Boston 2015 (hrsg. mit Mary Helen Dupree); Writing Time: Studies in Serial Literature 1780–1850, Ithaca 2023; Taking Stock: Media Inventories in the German Nineteenth Century, Berlin 2024 (hrsg. mit Ilinca Iurascu und Petra McGillen).

**Eva Geulen**, Prof. Dr., Direktorin des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung und Professorin für Europäische Kultur- und Wissensgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur und Philosophie vom 18. bis zum 20. Jahrhundert; Literaturtheorie; Gender Studies; Ästhetik.

## Biobibliografische Angaben

**Publikationen:** Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt a.M. 2002; Giorgio Agamben zur Einführung, 3. Aufl., Hamburg 2016; Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin 2016; Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2021 (zusammen mit Eva Axer und Alexandra Heimes, unter Mitarbeit von Michael Bies, Ross Shields und Georg Toepfer).

**Ines Gries**, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkt: Literatur, Ästhetik und Wissensgeschichte zwischen 1730 und 1830, im Besonderen das Verhältnis von Goethes Naturstudien zu seiner volkstümlichen Dichtung.

**Publikationen:** Goethes *Märchen* und Essays zur Spiraltendenz. Eine posthumanistische Lektüre, in: *Studia Germanica Posnaniensia* 42 (2022); Tanzende Pflanzen. Eine posthumanistische Perspektive auf Goethes Kunstrnatur, in: *Transpositiones. Zeitschrift für transdisziplinäre und intermediale Kulturforschung* 1/1 (2022).

**Oliver Grill**, Dr., Postdoktorand in der DFG-Forschungsgruppe »Philologie des Abenteuers« an der Ludwig-Maximilians-Universität München, zuvor Gastprofessuren an der University of Toronto und der LMU München. Forschungsschwerpunkte: deutsche Literaturen des 18. bis 20. Jahrhunderts; poetologische Zugänge zu Wetter und Meteorologie; der Verbleib des Abenteuer-narrativs in der Literatur der Moderne.

**Publikationen:** Die Wetterseiten der Literatur, Paderborn 2019; ›Tödliche Narretei. Abenteuerliches und pikareskes Erzählen in Gottfried Kellers Bildungsroman *Der grüne Heinrich*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 141/2 (2022); Ordnungen des Außerordentlichen. Abenteuer – Raum – Gesellschaft, Paderborn 2023 (hrsg. mit Philip Reich).

**Wolfgang Hottner**, Prof. Dr., Associate Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Bergen, Norwegen. Forschungsschwerpunkte: Literatur vom frühen 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart; Literaturtheorie und Ästhetik; Übersetzungs- und Theoriegeschichte; Geschichte und Poetik des Reims.

**Publikationen:** Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert, Göttingen 2020; Theorieübersetzungsgeschichte. Deutsch-französischer und transatlantischer Theorietransfer im 20. Jahrhun-dert, Stuttgart 2021 (Hrsg.); Vorzeit und Nachwelt. Archivtheorie und Denk-

malschutz in J.W. Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 96/4 (2022).

**Anja Lemke**, Prof. Dr., Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Direktorin des Erich Auerbach Institute for Advanced Studies der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert mit Schwerpunkten auf Literatur- und Gattungstheorie, Ästhetik, Intellectual History und dem Verhältnis von Literatur und Wissen.

*Publikationen:* Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan, München 2002; Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, 2. Aufl., Würzburg 2008; Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 2014 (hrsg. mit Alexander Weinstock); »Leib der Zeit«. Ansätze und Fortschreibungen Erich Auerbachs, Göttingen 2024 (Hrsg.).

**Helmut Müller-Sievers**, Prof. Dr., Professor of German Literature and Courtesy Professor of Classics and English an der University of Colorado Boulder. Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte und Literatur; Technik und Literatur; Buddhismus und Ästhetik; Philosophie des Romans.

*Publikationen:* The Cylinder. Kinematics of the Nineteenth Century, Berkeley 2012; The Science of Literature. Essays on an Incalculable Difference, Berlin/New York 2015; Lesen als reine Erfahrung. Inklusion und Diversität im Dialog mit William James, Würzburg 2022.

**Cornelia Ortlieb**, Prof. Dr., Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Klassischen Moderne im europäischen Kontext; Übersetzung und literarische Mehrsprachigkeit; Materialität von Schrift und Schreiben; literaturwissenschaftliche Objektforschung.

*Publikationen:* Friedrich Heinrich Jacobi und die Philosophie als Schreibart. München 2010; Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800, Hannover 2017 (hrsg. mit Tobias Fuchs); Weiße Pfauen, Flügelschrift. Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst und die *Vers de circonstance – Verse unter Umständen*, Dresden 2020.

## Biobibliografische Angaben

**Cornelia Zumbusch**, Prof. Dr., Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg, Direktorium des Warburg-Hauses und der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe »Imaginarien der Kraft«. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Poetik und Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts; Wissens- und Kulturgeschichte; Literatur und Emotionen; Vers und Prosa.

*Publikationen:* Die Immunität der Klassik, Berlin 2011; Was keine Geschichte ist. Literatur und Vorgeschichte im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2021; Natur und Askese. Eine Poetik, Berlin 2022; Romantische Thermodynamik. Dichtung, Natur und die Verwandlung der Kräfte 1770–1830, Berlin/Boston 2023.