

Ulrike Landfester, München

„Pergamente von Engeln auf und ab gerollt“

Das Genie und sein Schreibmaterial im Werk des jungen Goethe

„Wenn meine Gedancken Federn wären und den Weeg ab Pergamente von Engeln auf und ab gerollt. / dass / Unmittelbarer Ausdruck von der Natur. / um sein selbst willen“¹ – mit dieser Tagebuchnotiz verabschiedet Goethe während seiner Reise in die Schweiz mit den Brüdern Stolberg vom 15. bis zum 21. Juni 1775, nur wenige Monate vor seinem Aufbruch nach Weimar, ein Programm, das er in seinen Schriften der vergangenen Jahre mitbegründet hat: die Idee des poetischen Schöpfungsaktes als Naturereignis im spontanen Zusammenwirken von Ich und Welt, die Ästhetik des Genies. Schon sprachlich bildet die Notiz das Wissen des Autors um den unlösbaren Konflikt ab, der dieser Idee eigen ist: Viermal setzt Goethe mit einer neuen Zeile an, zweimal bezeichnen Punkte ein Satzende, das dann doch wieder überschritten wird; und die Überschreitungen selbst, statt die konjunktivische Formulierung – ‚wenn meine Gedancken Federn wären‘ – mit einem ‚dann‘ zu schließen, unterstreichen den phantasmatischen Charakter des Wunschdenkens immer weiter: ‚dass / Unmittelbarer Ausdruck von der Natur. / um sein selbst willen‘. Der Satz bleibt offen und das Wünschen ziellos, gilt es doch ohnehin von Anfang an dem Unerfüllbaren, den zu Federn werdenden Gedanken, den Engeln am Wegrand – einem Bilderspiel, mit dem Goethe die Idee einer von jedem Kunstwollen freien und doch vollendet künstlerischen Genialität in das Reich der Chimären relegiert.

Gerade die Offenheit dieses Bilderspiels aber steht ihrerseits für ein Prinzip, das weit über den aktuellen Anlaß hinaus Goethes Werk prägt. Es gilt ihm die poetische Konstruktion des Autors, oder genauer, die Verwandlung des schreibenden historischen Subjektes Goethe in die literarische Textfunktion ‚Autor‘. In diesem Sinn entwirft Goethe in seiner Tagebuchnotiz von der Schweizer Reise die Identität des Autors als schlechthin konjunktivisch, als eine im Vorgang des Schreibens angelegte Möglichkeit, die es in jedem Text neu zu realisieren gilt. Dem Verfahren solcher poetischen Konstruktion legt Goethe dabei mit dem Verhältnis des Genies zu seinem Schreibmaterial ein besonderes Paradigma zugrunde: Anhand von Bildern aus dem Bereich seines Handwerks-

¹ *Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Texte und Kontexte.* In zwei Bänden und einer CD-ROM hrsg. v. Karl Eibl, Fotis Jannidis u. Marianne Willems, Frankfurt/Main, Leipzig 1998, (später zitiert als *Der junge Goethe in seiner Zeit*), hier: Bd. 1, S. 692.

zeugs, wie sie hier mit Feder und Pergament erscheinen – Bildern, zu denen, wie zu sehen sein wird, auch das des Engels gehört – reflektiert Goethe in seinen Texten immer wieder den Grundkonflikt seines Schreibens im Spannungsfeld zwischen dem ekstatischen Augenblick der poetischen Schöpfung, in dem die Feder das Papier berührt, auf der einen und dem Verhältnis des Geschriebenen zum kulturstiftenden Phänomen der Schrift schlechthin auf der anderen Seite.²

Die augenfälligsten dieser Bilder, Feder und Pergament, verkörpern dabei am konsequentesten die Aporie des Schreibens an der Grenze. Einerseits Instrumente der Kulturstiftung durch schriftliche Überlieferung, verweisen sie kraft ihrer Herkunft immer auch auf das Andere des Menschen, auf das sprach- und schriftlose Tier – auf den Vogel, dessen Flügeln die Feder entstammt, auf das Säugetier, dessen Haut zu Pergament gegerbt wird. Im Spiel mit derartigen Ambivalenzen macht Goethe das Schreiben und die dazu verwendbaren Materialien in seinem Werk zu Schlüsselementen des Prozesses, durch den er den Autor erst erfindet, dann als zentrale Funktion literarischer Produktion in der Moderne etabliert und endlich – fast unbemerkt – mit *Wilhelm Meisters Wanderjahren* zumindest theoretisch wieder verabschiedet. Aus dieser Perspektive betrachtet durchläuft die Geschichte vom Schreiben als Schreibmaterial bis zur Verabschiedung der Genieästhetik in Goethes Werk vier verschiedene, einander dabei jedoch auch immer wieder überlagernde und ergänzende Stadien: Schreiben als Konstitution poetischen Selbstbewußtseins; als magische im Gegensatz zur wissenschaftlich-universitären Lebenspraxis; als Erfahrung von der unauflöslchen Beziehung zwischen Subjektivität und ihrer sprachlichen Entfremdung, und schließlich das, was Goethe in der Tagebuchnotiz der Schweizer Reise bereits praktiziert: das Schreiben als Selbstinszenierung eines Autors, dessen Werk gerade deswegen Genie dokumentiert, weil es so unablässig wie virtuos seine eigenen Aporien verhandelt. –

Es hat der Autor wenn er schreibt,
So was gewisses das ihn treibt.
Der Trieb zog auch den Alexander,
Und alle Helden mit einander,
Drum schreib ich auch allhier mich ein:
Ich möcht nicht gern vergessen seyn.³

Diese Zeilen schreibt Goethe 1765 in das Stammbuch seines Freundes Friedrich Maximilian Moors. Anlaß ist die Auflösung des Freundeskreises, der sich – unter anderem zum Vortrag selbstverfaßter Kasualpoesie – allwöchentlich im Hörsaal des gemeinsam besuchten Gymnasiums getroffen hatte. Angesichts seines Entstehungskontextes gehört dieses Gedichtchen noch in den Einzugsbereich der dem Heranwachsenden von Eltern und Lehrern verordneten Allgemeinbildung, derentwegen, wie sich aus dem Haushaltsbuch von Goethes Vater ersehen läßt, der jährliche Bedarf an Schreibfedern im Hause

² Grundlegende Überlegungen zu diesem Thema stellte in letzter Zeit vor allem Christian Schärf an. Vgl.: Ders., *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift*, Stuttgart, Weimar 1994.

³ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 18.

Goethe zwischen 1753 und 1765 von 25 auf immerhin 200 steigt.⁴ Entsprechend solcher Erziehung reimt der Siebenjährige in einem Neujahrsge-dicht an die Großeltern Textor „dichten“ auf „Pflicht und Schuldigkeit entrichten“,⁵ und der Zwölfjährige zeigt bei einem ähnlichen Anlaß „mit diesen Zeilen an / Was er diß Jahr hindurch im Schreiben hat gethan.“⁶ Den Sechzehnjährigen aber ‚treibt‘ bereits etwas anderes als die Gelegenheit: Er will nicht nur ‚nicht vergessen‘ sein, sondern zudem als ‚Held‘ erinnert werden, als Subjekt, dessen Außerordentlichkeit sich im poetischen Text herstellt.

Der Konflikt zwischen dem Dichten als Bildungsgut im Sinne eines erlernbaren Handwerks und der Anwartschaft auf poetisch verfaßtes Heldentum wird Goethe während seines Studiums zunächst zu einem bitter schmerzhaft erlebten Verhängnis. Euphorisch ob der neu gewonnenen Freiheit, wendet er sich bald nach seiner Ankunft in Leipzig im Oktober 1765 statt dem vom Vater verordneten Jurastudium den schönen Wissenschaften zu, beflügelt vom Glauben an die eigene Begabung. „Ganz andre Wünsche steigen jezt, als sonst, / Geliebter Freund in meiner Brust herauf“, schreibt er am 28. April 1766 in einem Briefgedicht an den Jugendfreund Johann Jacob Riese,

Du weißt, wie sehr ich mich zur Dichtk[unst] neigte,
Wie großer Haß in meinem Bußen schlug,
Mit dem ich die verfolgte, die sich nur,
Dem Recht und seinem Heiligtuhme weihten.
Und nicht der Mußen sanften Lockungen,
Ein offnes Ohr, und ausgestreckte Hände,
Voll Sehnsucht reichten. Ach du weißt mein Freund,
Wie sehr ich, |und gewiß mit Unrecht,| glaubte,
Die Muße liebte mich, und gäb mir oft,
Ein Lied. [...]
[...] mein Stolz
Der glaubt es, daß so tief zu mir herab
Sich Götter niederließen, glaubte, daß
Aus Meisterhänden nichts Vollkommners käme,
Als es aus meiner Hand gekommen war.⁷

Das Selbstvertrauen des jungen Dichters aber hat schon bald einen empfindlichen Einbruch erlitten:

Allein kaum kam ich her, als schnell der Nebel
Von meinen Augen sanck, als ich den Ruhm,
Der Großen Männer sah, und erst vernahm,
Wie viel dazu gehörte; Ruhm verdienen.⁸

Die „Großen Männer“ sind die Dichter und Professoren Christian Fürchtegott Gellert und Christian August Clodius; beide lehren, daß ein Dichter zuerst die

⁴ Johann Caspar Goethe, *Liber domesticus 1753–1779*. Übertragen und kommentiert von Helmut Holtzhauer, Leipzig 1973; die entsprechenden Angaben finden sich auf S. 287 (September 1753) und S. 375 (März 1765).

⁵ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 11.

⁶ Ebd., S. 12.

⁷ Ebd., S. 26.

⁸ Ebd., S. 27.

Gesetze von Poetik und Rhetorik beherrschen müsse, um Kunst praktizieren zu dürfen, und Clodius hatte von diesem Standpunkt aus in seinem Stilpraktikum ein Hochzeitskarmen Goethes eben einer vernichtenden Kritik unterworfen. Zutiefst getroffen resümiert der junge Autor, der sich gerade noch „groß, dem Adler gleich“ gefühlt hatte, Riese gegenüber: „Es sinckt der Staub hinab, / Mit ihm, der Wurm. Jetzt kriecht er wie zuvor“,⁹ und verbrennt alles, was er an eigenen Dichtungen aus Frankfurt mitgenommen hat, auf dem Küchenherd seiner Leipziger Wirtin.¹⁰

Aus der Depression rettet Goethe die Entdeckung eines neuen Schreibmaterials – der Liebe. „Vorm Jahre als ich die scharfe Critick von Clodiusen [...] laß, entfiel mir aller Muht,“ schreibt er am 11. Mai 1767 an die Schwester Cornelia, „und, ich brauchte ein halbes Jahr Zeit, biß ich mich wieder erholen und auf Befehl meiner Mädgen, einige Lieder verfertigen konnte.“¹¹ Dieser Brief situiert Goethes Leipziger Lyrik in der typischen Geselligkeitsformation des Rokoko, in der er statt der akademisch gelehrten Poetik das Regelwerk der anakreontischen Liebeslyrik für sich entdeckt. „Meine Mädgen“ meint den intimen Kreis der Freunde und Freundinnen im Hause Breitkopf, einen Kreis, der den Dialog der Geschlechter nach dem Vorbild der französischen Galanteriekultur als unverbindliches Liebesspiel inszeniert. Liebe darf für den Dichter in diesem Kreis tatsächlich nur Material sein, nicht etwa eigenes Anliegen: „Pour l’amour veritable, il ne faut pas, q’un Poete en sente, il doit peindre en ses poesies, ou des filles ideales, parfaites, ou mauvaises, comme elles sont“,¹² belehrt Goethe die Schwester; die vom Poeten entworfenen Geschlechtsrollenprofile dürfen nicht durch eigenes Begehren kontaminiert werden. Auf dieser Basis gelingt es Goethe, fern von den rigorosen Standards der akademischen Öffentlichkeit, fern aber auch von seinem einstigen Adlerstolz seine Schreibblockade zu überwinden: „Seit dem Novembr“, so schreibt Goethe weiter an Cornelia, „habe ich höchstens 15 Gedichte gemacht die alle nicht sonderlich groß und wichtig sind, und von denen ich nicht eins, Gellerten zeigen darf [...]“. ¹³ Zu Beginn der Verserzählung *Lyde* im Buch *Annette* formuliert er in eben diesem Sinn:

Euer Beyfall macht mich freyer,
Mädgen, hört ein neues Lied.
Doch verzeyht, wenn meine Leyer
Nicht von jenem heil’gen Feuer
Der geweyhten Dichter glüht.¹⁴

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. dazu Goethes späteren Bericht darüber in: Ders., *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. 6. Buch (MA, Bd. 16: 1985, hrsg. v. Peter Sprengel, S. 281); Gerhard Sauder und Karl Richter werten das Autodafé im lebensgeschichtlichen Zusammenhang der Leipziger Zeit als einen „geradezu magischen Akt einer dichterischen Läuterung“. Gerhard Sauder u. Karl Richter, *Vom Genie zum Dichter-Wissenschaftler. Goethes Auffassungen vom Dichter*. In: *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1992, S. 84–104, hier: S. 87.

¹¹ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 609.

¹² Ebd., S. 610.

¹³ Ebd., S. 609.

¹⁴ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 38f.

Und nachdrücklich betont Goethe dabei stets die gesellige und als solche transitorische Funktion seiner Gedichte: „Verfließet, vielgeliebte Lieder, / Zum Meere der Vergessenheit!“ heißt es im letzten Gedicht der *Lieder mit Melodien* für Friederike Oeser, die Tochter seines Leipziger Zeichenlehrers Adam Friedrich Oeser, „Ihr wart ins Wasser eingeschrieben, / So fließt denn auch mit ihm davon.“¹⁵

Der Unverbindlichkeit des Liebesbegriffs aber, den Goethe in seiner Lyrik in souveräner Handhabung anakreontischer Formeln besingt, steht in seinen Briefen an die Freunde Moors, Riese und Ernst Wolfgang Behrisch ein ganz anderer Liebesdiskurs gegenüber. Mit dem Beginn seiner lyrischen Produktion fällt der Beginn der Liebe zu Anna Katharina Schönkopf zusammen, der Widmungsträgerin des Buchs *Annette*: „[...] jezo“, schreibt Goethe am 1. Oktober 1766 dramatisch an Moors, „füle ich zum aller erstenmahle das Glück das eine wahre Liebe macht.“¹⁶ In dieser Beziehung ist die von der Lyrik so spielerisch beschworene Untreue der Geliebten für Goethe ständig Anlaß leidenschaftlichen und vor allem – in seinen Briefen leidenschaftlich zur Schau gestellten Leidens: „Noch so eine Nacht, wie diese, Behrisch, und ich komme für alle meine Sünden nicht in die Hölle“, schreibt er im Oktober 1767 an den Freund;

Du magst ruhig geschlafen haben, aber ein eifersüchtiger Liebhaber, der ebensoviele Champagner getruncken hatte, als er brauchte, um [...] seine Einbildungskraft auf's äuserste zu entzünden! [...] Ich riß mein Bett durcheinander, verzehrte ein Stückgen Schnupftuch und schlief biß 8 auf den Trümmern meines Bettpallastes.¹⁷

Ein weiterer Brief an Behrisch vom 10. November 1767 dokumentiert, daß Goethe sich dabei des artifiziellen Charakters auch dieser Mitteilungsform völlig bewußt ist: Er beschließt eine seitenlange, überaus temperamentvolle Erzählung von einem unverzeihlichen Vergehen Käthchens – einem Komödienbesuch ohne ihn – mit der Feststellung: „Mein Brief hat eine hübsche Anlage zu einem Werckgen, ich habe ihn wieder durchgelesen, und erschrocke vor mir selbst.“¹⁸

In den Leipziger Briefen an die Schwester Cornelia hingegen kann Goethe von seiner Liebe zu Käthchen aus Rücksicht auf die Familie nicht anders als in der indirekten Verknüpfung von Lyrikproduktion und dem „Befehl“ der „Mädgen“ sprechen. Dafür thematisiert er hier ausführlich seine dichterischen Ambitionen – und in diesen Briefen finden sich die ersten Erwähnungen des Begriffs „Genie“, zunächst in Beschreibungen individueller weiblicher Eigenart: Er rühmt das „charmant genie“¹⁹ der Tochter seines Frankfurter Reitlehrers, Lisette Katharina Runckels, lobt Cornelia selbst für „ton savoir et ton genie“,²⁰ bezeichnet eine gemeinsame Tante als „A maiden, of no great

¹⁵ Ebd., S. 72.

¹⁶ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, CD-ROM, Eintrag 14.913.

¹⁷ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 611.

¹⁸ Ebd., S. 617.

¹⁹ An Cornelia Goethe, 14. März 1766. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, CD-ROM, Eintrag 14.818.

²⁰ An Cornelia Goethe, 27. September 1766. In: Ebd., Eintrag 14.941.

natural genius“,²¹ schreibt Constanze Breitkopf ein „genie vif“²² und einer verstorbenen Rätin Böhme „un genie pliable“²³ zu – und in eben dem Brief, in dem er Cornelia von der ‚auf Befehl seiner Mädgen‘ entstandenen Lyrik berichtet, wendet er den Begriff erstmals auf sich selbst an: „Man lasse doch mich gehen, habe ich Genie; so werde ich Poete werden, und wenn mich kein Mensch verbessert, habe ich keins; so helfen alle Criticken nichts.“²⁴

Was Goethe an Lisette, Cornelia, Constanze und erst recht an der verstorbenen Rätin allenfalls interessant findet, das erlebt er in der Beziehung zu Käthchen mit der erotischen Anziehungskraft des Weiblichen als derart irritierend, daß er ihr bei jeder Gelegenheit Szenen macht:

Ich habe heute wieder so einen dummen Auftritt gehabt, über einen dummen Zahnstocher, das nicht der Mühe wehrt war; aber heutzutage da's einem um die Situationen so Noht tuht, sieht mann überall wo mann sie herkriegt, und die kriegt ich nun vom Zahnstocher. Es ist eine schöne Sache um's Genie [...],²⁵

kommentiert er Behrisch gegenüber am 16. Oktober 1767 ironisch. Gerade aus der existenziellen Irritation heraus aber tritt neben das konservative Spiel der amourösen Lyrik auch das Experiment der poetischen Selbstverwandlung: Seit Anfang des Jahres 1767 arbeitet Goethe an einem Schäferspiel *Die Laune des Verliebten*; Eridon tyrannisiert seine Geliebte Amine durch seine stete Eifersucht, wird aber durch Amines Freundin Egle und ihren unkomplizierten Liebhaber Lamon zum harmonischen Miteinander der geselligen Rokoko-Idylle bekehrt. Das Stück sei, schreibt Goethe am 12. Oktober 1767 an Cornelia, „sorgfältig nach der Natur copiert [...], eine Sache die ein dramatischer Schriftsteller als die erste seiner Pflichten erkennen muß“²⁶ – Natur allerdings meint hier nicht individuelle Leidenschaft, sondern die Notwendigkeit ihrer sozialverträglichen Disziplinierung.²⁷ Und indem Goethe die Bedingungen gesellschaftlichen Umgangs als Natur einsetzt, verleiht er dem poetischen Entwurf das Gewicht einer umstandslos – naturgesetzlich – zu befolgenden Vorschrift im Wortsinn: „Ich verstehe jetzo ziemlich alles,“ schreibt er nach der Fertigstellung des Stückes am 24. Oktober 1767 an Behrisch, „was ich mit meinem eingeschränckten Verstande schwerlich würde errahten haben, wegen des lieben und verlieben. Es [...] sagt ein groser Dichter: / Ein Herz das Einen liebt, kann keinen Menschen hassen.“²⁸ Das Zitat entstammt der *Laune des Verliebten*²⁹; der ‚grose Dichter‘ – ist Goethe selbst.

An der Erfahrung des weiblichen Genies fördert sich Goethe solcherart selbst als Poeten zutage, und es ist nicht weiter verwunderlich, daß er fortan

²¹ Ebd., Eintrag 14.957.

²² An Cornelia Goethe, 11. Mai 1767. In: Ebd., Eintrag 14.994.

²³ Ebd., Eintrag 14.995.

²⁴ Ebd., Eintrag 15.002.

²⁵ Ebd., Eintrag 15.098.

²⁶ Ebd., Eintrag 15.085.

²⁷ Zu Goethes Naturbegriff im Zusammenhang mit der Bedeutung von Schrift in seinem Werk vgl. Christian Schärf, *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift*, Stuttgart, Weimar 1994, S. 65-120.

²⁸ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, CD-ROM, Eintrag 15.112.

²⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Die Laune des Verliebten*, 5. Auftritt, V. 318. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 35.

die Begriffe „Genie“ und „Genius“ nur noch auf männliches Künstlertum anwendet. Für das Faszinosum des Weiblichen etabliert er statt dessen nunmehr den Begriff des Engels – für die Geliebte, die er, wie er von Anfang an weiß, nicht heiraten kann. „Ich kann leben ohne sie zu sehen, nie, ohne sie zu lieben“, schreibt er im März 1768 an Behrisch. „Sie ist ein Engel [...]. [...] ich kann, ich will das Mädchen nie verlassen, und doch muss ich fort, doch will ich fort“,³⁰ und am 26. April betont er dem Freund gegenüber noch einmal: „[...] keine Vertraulichkeit mehr, nicht ein Wort von Liebe mehr, und so vergnügt, so glücklich, Behrisch sie ist ein Engel.“³¹ Käthchen Schönkopf ist der erste Engel in der langen Reihe von Frauengestalten, an denen Goethe die Unerreichbarkeit mythisch verklärt: Friederike Brion, Charlotte Buff, Lili Schöne-mann, Charlotte von Stein – nicht aber Christiane – werden diesen Titel tragen. In den poetischen Werken wird Goethe ihn all den Frauen verleihen, an denen er Begehren und Tod miteinander verschränkt – Adelheid und Marie im *Götz von Berlichingen*, Marie im *Clavigo*, Gretchen im *Faust*, Lotte im *Werther*, später Mariane und Mignon in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* und Ottilie in den *Wahlverwandtschaften* –, und immer ordnet Goethe diesen Figuren poetologische Schlüsselfunktionen zu, so daß das Weibliche stets als Objekt einer von jeder beunruhigenden Kreatürlichkeit gereinigten, dafür aber poetisch un-gemein inspirierenden Begierde erscheint – als Engel, der am Wegrand Pergamente auf- und abrollt, auf daß das Genie sie beschrifte.³²

Im September 1768 einer schweren Krankheit wegen von Leipzig nach Frankfurt zurückgekehrt, verbringt Goethe die Monate seiner Genesung, wie er Friederike Oeser im Februar 1769 mitteilt, „Eingesperrt, allein, Circkel, Papier, Feder und Dinte, und zwey Bücher, mein ganzes Rüstzeug“.³³ Der Topos des isolierten, selbstgenügsamen Schreibens löst hier den von der Geselligkeitsbindung des Dichters ab; „eingesperrt und allein“ sucht Goethe in Philosophie und Alchimie nach Formeln, die die Natur selbst lesbar machen könnten: „[...] wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur; und es ist doch nichts wahr als was einfältig ist [...]“.³⁴ Erscheint die „Einfalt“ hier bereits als Gegenprogramm zum ornamentalen Reichtum der Anakreontik, so gewinnt dieser Begriff in den Monaten, die Goethe 1770/71 in Straßburg verbringt, eine Bedeutung, die es Goethe erlaubt, diesen Kontrast zu systematisieren. In den *Patriotischen Phantasien* Justus Mösers, mit denen Goethe sich in Straßburg intensiv beschäftigt,³⁵ steht die Formel ‚edle Einfalt‘ für die nationale Eigentümlichkeit des Deut-

³⁰ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, CD-ROM, Eintrag 15.256.

³¹ Ebd., Eintrag 15.261.

³² Zum zeitgenössischen Hintergrund des Engel-Motivs in der Genieästhetik vgl. auch Günter Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1982 (= Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 24).

³³ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 628.

³⁴ Ebd.

³⁵ In *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe ausführlich von seiner Begeisterung für den „herrliche[n] Justus Möser“ als für einen der „bewährtesten Männer des Vaterlands“, mit dessen „kleine[n] Aufsätze[n], staatsbürgerlichen Inhalts“ ihn Herder bekannt gemacht hatte, In: *MA*, Bd. 16: 1985, hrsg. v. Peter Sprengel, S. 629. Die Buchfassung von Mösers *Patriotischen Phantasien* erschien 1774 in Berlin. Zu ihrem Einfluß auf Goethe vgl. Christa Fell, *Justus Möser's Social Ideas As Mirrored in Goethe's Götz von Berlichingen*. In: *Germanic Review* 54 (1979), S. 98–103.

schen im Gegensatz zu dem verachteten ‚Welschen‘. Das ‚Welsche‘ meint dabei die französischen Einflüsse, die das deutsche Rokoko geprägt haben, ebenso wie das Römische Recht, von dem die germanische Rechtsprechung in Deutschland abgelöst worden war, im Sinne eines hochartifiziiellen, dem ursprünglich Deutschen oktroyierten Anderen: Möser deutet den Unterschied der Kulturen als Unterschied zwischen Kultur und Natur und eröffnet damit die Möglichkeit, durch Ablehnung des Fremden die eigene deutsche Identität als authentisch, als ‚Natur‘ zu definieren.

Goethe und sein Freundeskreis nehmen diese Idee begeistert auf;³⁶ im französischen Straßburg spricht man deutsch, praktiziert deutsche Manieren, die sich von der verachteten Geziertheit französisch-höfischen Benehmens vor allem durch ihre rüpelhafte Unbekümmertheit absetzen, und – man liebt deutsche Mädchen: Friederike Brion, so geht aus *Dichtung und Wahrheit* hervor, gehörte zur deutschen Bevölkerung des erst vor kurzem wieder an Frankreich angeschlossenen Elsaß und machte dies auch in ihrer Kleidung deutlich. Als sie und ihre Schwester Goethe einmal in Straßburg besuchten, waren sie, so erinnert sich Goethe, „die einzigen in der Gesellschaft, welche sich deutsch trugen“ – und so enthusiastisch der junge Goethe auch gelegentlich deutschtümelte, gibt der alte Goethe doch zu, daß Friederikes Tracht ihm bei diesem Anlaß einigermaßen peinlich gewesen sei; gegenüber den nach der letzten französischen Mode gekleideten Straßburgerinnen war sie ihm „mädgehaft ausgezeichnet“,³⁷ auffallend unstandesgemäß, erschienen.

Diese Ambivalenz prägt auch die Sesenheimer Lyrik. Während Goethe in seinen Gedichten an und über Friederike in schlichten Bildern und einfach gesetzten Worten die naturhafte Authentizität seiner Leidenschaft beschwört –

Erwache Friedericke
Vertreib die Nacht
Die einer Deiner Blicke
zum Tage macht [–,]³⁸

setzt er gleichzeitig Motive aus dem Repertoire der Leipziger Lyrik dazu ein, diese Authentizität wieder ins Unverbindliche zu wenden, den deutsch formulierten Treueschwur also gewissermaßen auf französisch zurückzunehmen.

Am auffälligsten praktiziert Goethe diese Doppelstrategie in dem berühmtesten der Sesenheimer Gedichte, in *Kleine Blumen, kleine Blätter*. Dieses Gedicht ist das ganze Gegenteil des Eheversprechens, für das man es so lange gehalten hat.³⁹ Seine Absage an den Liebesdiskurs des Rokoko nämlich gilt

³⁶ Vgl. dazu Goethes Bericht in *Dichtung und Wahrheit*: „An unserm Tische ward gleichfalls nichts wie Deutsch gesprochen. Salzmann drückte sich im Französischen mit vieler Leichtigkeit und Eleganz aus, war aber unstreitig dem Streben und der That nach ein vollkommener Deutscher; Lersen hätte man als Muster eines deutschen Jünglings aufstellen können; Meyer von Lindau schlenderte lieber auf gut deutsch, als daß er sich auf gut französisch hätte zusammennehmen sollen [...]“. In: *MA*, Bd. 16: 1985, hrsg. v. Peter Sprengel, S. 515.

³⁷ Ebd., S. 503f.

³⁸ [Erwache Friederike] In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 89f., hier: S. 89.

³⁹ Vgl. dazu Herman Meyer, *Goethes Kleine Blumen, kleine Blätter*. In: Ders., *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963, S. 160–178; zu meinem hier entwickelten Widerspruch gegen diese Deutung vgl. auch meine Monographie: Ulrike Landfester, *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Dichtung in Goethes Frühwerk*, Freiburg 1995 (= Reihe Litterae, Bd. 30), S. 95–98.

auch und vor allem einem Problem, das sich inzwischen aus Goethes Einführung von Lyrik und Leidenschaft gegenüber seiner Geliebten ergeben hat: Friederike rezipiert Goethes Liebesbezeugungen nicht etwa als das Bemühen eines werdenden Dichters um die eigene Natur, sondern als authentische Mitteilungen, und konfrontiert, glaubt man der Schilderung in *Dichtung und Wahrheit*, den entsetzten Dichter mit unerwartetem erotischem Entgegenkommen – was Goethe in *Kleine Blumen, kleine Blätter* mit einem Overkill anakreontischer Kunsterotik kontert. So tilgt er zunächst aus der Bewegung, mit der er einige selbst bemalte Bänder an Friederike schickt, jede eigene Beteiligung: Nicht er hat gemalt, sondern „Gute iunge FrühlingsGötter“ haben „mit leichter Hand“ getändelt, nicht er überbringt das Geschenk, sondern „Zephier“ schlingt es um der „Liebsten Kleid“. ⁴⁰ Wenn die Adressatin dann „mit Rosen sich umgeben / selbst wie eine Rose iung“ im Spiegel betrachtet, dann muß sie sich bei aller Freude am zierlichen Geschenk zugleich dessen bewußt sein, daß der Autor damit nicht beabsichtigt, sein Begehren einem sexuellen oder gar ehelichen Vollzug zuzutreiben, sondern daß er vielmehr mit ihr nur eine jener flüchtigen Berührungen anstrebt, die er in *Die Laune des Verliebten* als bedeutungslose Spielmarke beschrieben hat: „[...] – einen Kuß geliebtes Leben / Und ich bin belohnt genu[n]g – [...]“ ⁴¹

Virtuos spielt Goethe hier mit der metaphorischen Beziehung, die der erste Musenalmanach des französischen Rokoko 1765 mit dem Titel „Blumenlese“ zwischen Gedicht und Blume gestiftet hat. ⁴² Die lyrischen Liebesgaben für Friederike sind gerade keine echten Rosen, sondern nur das Muster eines Schmuckbandes – sie hätten, heißt es in *Dichtung und Wahrheit*, „ein artiges Bändchen gegeben“ –; ⁴³ und wenn sie von Liebe sprechen, meinen sie den Ursprung von Kunst, nicht das Leben: „Laß das Leben unsrer Liebe / Doch kein Rossen leben sein“, ruft Goethe das Schicksal daher an, um in der letzten der fünf Strophen schließlich die Geliebte selbst zur Komplizin seiner Verweigerung zu werben:

Mädgen das wie ich Empfindet
Reig mir deine Liebe Hand
Und das Band daß uns verbindet
sey kein schwages Rossen Band. ⁴⁴

Goethe selbst nämlich identifiziert seine Sesenheimer Lyrik mit einem ganz anderen Bild, mit einem Baum, in dessen Rinde die eingeritzten Namen der Liebenden mit dem Fortgang der Jahreszeiten zwangsläufig verblassen:

Der Baum in dessen Rinde
Mein Nahm bey Deinem Steht,
Wird bleich vom rauhen Winde
Der jede Lust verweht[.] ⁴⁵

⁴⁰ [*Kleine Blumen, Kleine Blätter*]. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 92f., hier: S. 92.

⁴¹ Ebd.

⁴² Zu diesem Zusammenhang vgl. Wolfgang Bunzel, *Poetik und Publikation. Goethes Veröffentlichungen in Musenalmanachen und literarischen Taschenbüchern*. Mit einer Bibliographie der Erst- und autorisierten Folgedrucke literarischer Texte Goethes im Almanach (1773–1832), Weimar, Köln, Wien 1997 (= Kontext. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 2), S. 15.

⁴³ *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. In: MA, Bd. 16: 1985, hrsg. v. Peter Sprengel, S. 499.

⁴⁴ [*Kleine Blumen, Kleine Blätter*]. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 92f.

⁴⁵ [*Ein grauer trüber Morgen*]. In: Ebd., S. 91.

Ein ähnliches Gedicht, das Goethe der Erinnerung von Friederikes jüngerer Schwester Sophie zufolge auf eine Holztafel in einer kleinen Laube nahe Sesenheim geritzt hat, verstärkt dieses Bekenntnis zur Vergänglichkeit noch:

Dem Himmel wachse entgegen
Der Baum, der Erde Stolz.
Ihr Wetter, Stürm' und Regen,
Verschont das heilige Holz!
Und soll ein Namen verderben,
So nehmt die Obern in Acht!
Es mag der Dichter sterben,
Der diesen Reim gemacht.⁴⁶

Vordergründig spielt auch dieses Gedicht wieder mit einem Motiv des Rokoko, dem Glauben, daß der Träger des in eine Baumrinde geschnittenen Namens sterben muß, wenn er untreu wird. Gleichzeitig aber deutet die Paarung von Dichter und Reim die Abkehr Goethes von der strengen Form an: Der nach traditionellen Vorgaben reimende Dichter muß ‚sterben‘; jetzt gilt es Goethe die Verschmelzung von Schreiben und Natur – das ungehinderte Wachstum ‚dem Himmel entgegen‘.

Zum literarischen Vorbild solchen Wachstums gerät Goethe das Werk Shakespeares, das er in Straßburg unter dem Einfluß Johann Gottfried Herders weniger studiert als verschlingt. In seiner Rede *Zum Shakespeares Tag* am 14. Oktober 1771 zieht Goethe aus seiner Lektüreerfahrung ein programmatisches Resümee: „[...] wie ich mit dem ersten H[aupt] Stücke fertig war, stund ich wie ein blindgebohrner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenckt.“⁴⁷ Von dieser Erfahrung aus geht Goethe nunmehr von der einst passiven Abgrenzung gegen die Dichtungslehre seiner Zeit zum offenen Angriff über:

Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäsigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. [...] Und ietzo da ich sahe wieviel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angethan haben, wie viel freye Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte ihre Türne zusammen zu schlagen.⁴⁸

Im Winter 1771 bringt Goethe die angekündigte Fehde zum Austrag: Binnen sechs Wochen schreibt er die *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand*. „Es ist eine Leidenschaft, eine ganz unerwartete Leidenschaft“, berichtet er darüber am 28. November an Salzmann. „Ich kann nicht ohne das seyn, Sie wissens lang, und koste was es wolle, ich stürze mich drein. Diesmal sind keine Folgen zu befürchten“ – diesmal ist sein Schreibmaterial nicht der folgeschwer mißverständliche Umgang mit der Liebe wie in der Beziehung zu Friederike Brion, sondern das Phänomen des auratischen Indi-

⁴⁶ [Dem Himmel wachse entgegen] In: Ebd.; zur Bildlichkeit vgl. den Kommentar, S. 504.

⁴⁷ *Zum Shakespeares Tag*. In: Ebd., S. 361–365. Hier: S. 361.

⁴⁸ Ebd., S. 362.

viduums: „Ich dramatisire die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andencken eines braven Mannes [...]. Ich [...] ziehe mit mir selbst im Feld und auf dem Papier herum.“⁴⁹

Dieser letzte Satz ist weit mehr als eine kokette Wendung – er gibt die Konstruktionsformel, nach der Goethe die *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen* als Geschichte einer Beziehung zwischen zwei fundamental unterschiedlichen Redeordnungen inszeniert. Sein Stoff ist jenes Stück deutscher Rechtsgeschichte, in dem die Ablösung der germanischen Rechtsprechung durch das Römische Recht statthat; Prinzip seiner Inszenierung ist die Auseinandersetzung mit dem Wesen von Strategie: Die Kampfhandlungen des Stückes verbildlichen ‚im Feld‘, was sein Autor ‚auf dem Papier‘ austrägt, den Konflikt zwischen der in dem edlen Deutschen Gottfried verkörperten charismatischen Subjektivität auf der einen und dem zutiefst strategischen, beliebig instrumentalisierbaren Diskurs der ‚welschen‘ Hof- und Rechtskultur, die in der schönen und skrupellosen Adelheid ihre fatale Anziehungskraft entfaltet, auf der anderen Seite.

Gottfrieds eiserne Hand versinnbildlicht bereits im Titel die tragische Dimension dieses Konflikts: Das Ritual des ritterlichen Handschlags ist das stabilisierende Zentrum der germanischen Rechtsprechung, die rechte Hand also jenes Glied, das das Wort des Ritters in Absprachen und Verträgen verbindlich macht – eben diese Hand aber ist Gottfried zu Beginn des Stückes bereits verloren.⁵⁰ Gottfrieds Bund mit Weislingen und der fast sofort darauf folgende Bruch läßt offenkundig werden, daß die künstliche Hand bei aller Größe ihres Besitzers die Verbindlichkeit des ritterlichen Wortes nicht zu erzwingen vermag. Weislingen beschwört diese Verbindlichkeit zwar bei seiner Verlobung mit Gottfrieds Schwester Marie noch ausdrücklich – „Hier fass ich eure Hand, lasst von diesem Augenblick an Freundschaft und Vertrauen gleich einem ewigen Gesetz der Natur unveränderlich unter uns seyn“ –, schon Gottfrieds Antwort darauf aber deutet an, daß dem Vertragsschluß die Uneigentlichkeit einer Wunschphantasie innewohnt: „Ich träumt heute Nacht ich gäb dir meine rechte eiserne Hand, und Du hieltest mich so fest, dass sie aus den Armschienen ging wie abgebrochen. Ich erschreck und wachte drüber auf. Ich hätte nur fortträumen sollen, da würd ich gesehen haben, wie du mir eine neue lebendige Hand ansetzt.“⁵¹ So fällt es der verführerischen Adelheid nicht weiter schwer, die aus ihrer Sicht politisch inopportune Verbindung aufzusprengen: Als Weislingen, von Gottfrieds Burg vorübergehend an den Bamberger Hof zurückgekehrt, sich ihr gegenüber auf „die Ritterpflicht, de[n] heilige[n] Handschlag“ beruft, tut sie diese „Ritterpflicht“ kurzweg als „Kinderspiel“ ab und führt dagegen das Gesetzeswerk des Römischen Rechtes an: „Entbinden nicht unsre Gesetze von solchen Schwüren.“⁵²

⁴⁹ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 648f.

⁵⁰ Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch: Ulrike Landfester, *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Dichtung in Goethes Frühwerk*, Freiburg 1995 (= Reihe Litterae, Bd. 30), S. 102–121.

⁵¹ *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisirt*. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 101–204. Hier: S. 125.

⁵² Ebd., S. 137.

Ob Gesetzbuch, Brief oder Todesurteil, das Schreiben wird in der *Geschichte Gottfriedens* in allen seinen Erscheinungsformen als Manifestation des strategischen Gebrauchs von Sprache negativ besetzt. Schon seine erste Erwähnung – Elisabeth berichtet Marie zu Anfang, „wie übermütig die Fürsten geworden sind, seit sie unsern Kayser beredet haben einen allgemeinen Frieden auszu-schreiben“⁵³ – konnotiert die politische Schwäche eines Regenten, der Ordnung nur noch durch Verwaltungsakte, nicht mehr aber durch die eigene auratische Präsenz zu stiften in der Lage ist. Als der Kaiser dann auf Betreiben Weislingens eine Strafexpedition gegen Gottfried verhängt, charakterisiert letzterer bei seinen Vorbereitungen zur Verteidigung die eigene Stärke als die Tatsache, daß die kaiserlichen Angreifer sich im Gegensatz zu ihm ob ihrer Vorschriften nicht frei bewegen können:

Und dann kann der beste Ritter nichts machen, wenn er nicht herr von seinen Handlungen ist. Zu Hause sitzt der Fürst und macht einen Operations Plan das ist die rechte Höhe. So ging mirs auch einmal, wie ich dem Pfalzgraf zugesagt hatte gegen Conrad Schotten zu dienen, da legt er mir einen Zettel aus der Canzeley vor, wie ich reiten und mich halten sollt, da wurf ich den Räthen das Papier wieder dar, und sagt: ich wüsst nicht darnach zu handeln; Ich weiss ia nicht was mir begegnen mag, das steht nicht im Zettel [...].⁵⁴

Wie für den Verfasser der Rede *Zum Schäkesspears Tag* sind auch für den edlen Deutschen derartige Vorschriften nichts als ‚lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft‘, die zur Rebellion gegen die ‚Herrn der Regeln‘ aufrufen – und doch nehmen die ‚Herrn der Regeln‘ Gottfried gefangen. Ihr Versuch allerdings, ihn zur Unterschrift unter ein öffentliches Bekenntnis zu zwingen, er habe sich „gegen Kayser und Reich rebellischer Weisse aufgelehnt“, scheitert: „Ich müsste ein Schurcke seyn, wenn ich mich könnte bereden lassen das zu unterschreiben“. Durch die Akzeptanz eines fremdverfaßten Redeakts würde Gottfried aus strategischen Gründen seine Identität zur Disposition stellen – und statt der Unterschrift gibt es von der eisernen Hand eine Ohrfeige, die „Kopfweh, Zahnweh und alles Weh der Erde aus dem Grund kurir[t]“. ⁵⁵

Ein Kompromiß wird geschlossen, und Gottfried kehrt nach Jaxthausen zurück, um sich dort vorerst ruhig zu halten. „So schreib doch deine Geschichte aus die du angefangen hast [...], verschaff einer edeln Nachkommenschaft das Vergnügen dich nicht zu verkennen“, ⁵⁶ mahnt Elisabeth dort den gelangweilten Gatten. Nicht die eiserne Hand hindert Gottfried am Schreiben, wohl aber das, wofür sie steht: der Verlust der Fähigkeit nämlich, sein subjektives Rechtsempfinden anders als mit willkürlich eingesetzter Gewalt – mit Ohrfeigen – durchzusetzen. Jetzt, wo der Apparat der Rechtsbürokratie die einstige Kommunikation zwischen Individuen verdrängt hat und die brieflichen Intrigen Adelheids politisch erfolgreicher sind als jeder Handschlag, ist das, was Gottfried der ‚Nachkommenschaft‘ hätte vermitteln wollen, zum nicht überlebensfähigen Anachronismus geworden. Seinem Bekenntnis zu

⁵³ Ebd., S. 111.

⁵⁴ Ebd., S. 150.

⁵⁵ Ebd., S. 171.

⁵⁶ Ebd., S. 175.

einer an die Aura der eigenen körperlichen Präsenz gebundenen Rechtspflege gegenüber hat das dem Römischen Recht zugrunde liegende *Corpus Juris* des Justinian, das der Rechtsgelehrte Olearius am Bamberger Hof als „Buch der Bücher“ preist, den Vorzug, Recht überindividuell vermittelbar zu machen, und Goethe selbst hält dazu in einem Notizbuch aus der Straßburger Zeit fest: „Da man in Deutschland Gesezze haben wollte, musste man zugreifen. Es war kein schicklicher Buch truz allen Unschicklichkeiten als das Corp. Jur. Daher alle Neuere klagen von verstobenen vernachlässigten deutschen Gesezzen ungehörig. Denn sie waren kein Buch“.⁵⁷

Was aber zum ‚Buch‘ wird, das, so bezeugt das Ende der *Geschichte Gottfriedens*, erkaufte seine Dauer um den Preis eines Verlustes, den keine Schreibkunst wieder rückgängig machen kann. Von aufständischen Bauern gewaltsam in die Rolle ihres Anführers gezwungen, wird Gottfried gefangengesetzt und zum Tod verurteilt. Sterbend zerreißt Weislingen zwar auf Bitten Maries das Todesurteil, das er auf Geheiß Adelheids unterschrieben hat, und gibt Marie ein Schreiben, das Gottfrieds Haft erleichtern soll: „Alles was ich kann enthält dieser Brief.“⁵⁸ Das aber ist nicht mehr genug. Was das Schreiben mit Beginn des Stückes in Gang gesetzt hat, auf der Handlungsebene die Entmächtigung von Gottfrieds Rechtsbegriff, auf der poetologischen Ebene die sukzessive Erstarrung seiner Geschichte zum Kunstwerk, das ist längst nicht mehr aufzuhalten: Das Todesurteil ist bereits mit dem Titel in Kraft getreten, der Gottfried in einem entscheidenden Teil – der Hand – als selbst künstlich eingeführt hat. Natur, so zeigt die Topographie der letzten Szenen, ist für das einstmals sich autochthon glaubende Subjekt am Ende des literarischen Werkes nur noch als Bestandteil des Kerkers erfahrbar – Gottfried läßt sich mit Erlaubnis seines Wärters in dessen Garten tragen, um dort unter einem einzelnen Baum sterbend ein letztes Mal die verlorene Freiheit zu berufen, und: „Nur droben droben bey dir“, klagt seine Frau, „Die Welt ist Gefängniß.“⁵⁹

„Keine Rechenschafft geb ich Ihnen, lieber Mann, von meiner Arbeit“, schreibt Goethe Anfang 1772 in dem Begleitbrief, mit dem er eine Abschrift der *Geschichte Gottfriedens* an Herder schickt:

Das aber darf ich sagen, dass ich recht mit Zuversicht arbeitete, die beste Krafft meiner Seele dran wendete, weil ich[s] taht um Sie drüber zu fragen, und wusste, ihr Urteil wird mir nicht nur über dieses Stück die Augen öffnen, sondern vielmehr über diesem Stück, dich lehren [...], es als Meilensäule pflanzen, von der wegschreitend du eine weite weite Reise anzutreten, und bey Ruhestunden zu berechnen hast.⁶⁰

Der Arbeitsprozeß des Poeten verbleibt im magischen Dämmer des genialen Ursprungs, das Resultat aber bewahrt die im Text selbst offengelegte Ambivalenz zwischen natürlichen ‚Pflanzen‘ und dem Kulturmaß der ‚Meilensäule‘ – eine Ambivalenz, die Goethe zur selben Zeit in seinem Prosahymnus an den

⁵⁷ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, CD-ROM, Eintrag 14.298.

⁵⁸ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 198.

⁵⁹ Ebd., S. 204.

⁶⁰ Ebd., S. 650.

Architekten des Straßburger Münsters Erwin Steinbach *Von deutscher Baukunst* mit dem biblischen Mythos vom Turmbau zu Babel in Verbindung bringt. Steinbachs Verdienst, so Goethe, ist es, in einer zutiefst deutschen Kunstform die Phantasie verwirklicht zu haben, die diesem Mythos zugrunde liegt – die Phantasie des Menschen, durch ein eigenes Werk Gott gleich zu werden: „Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Theil nothwendig schön, wie Bäume Gottes“ – ein Werk also, das kraft seiner künstlerischen Perfektion die Aura der Natur erringen und dadurch die von Gott einstmals ob der Selbstüberschätzung des Menschen verhängte babylonische Sprachverwirrung in einer Vollkommenheit aufheben kann, die keiner Übersetzung bedarf:

Was brauchts dir Denkmaal! und von mir! Wenn der Pöbel heilige Namen ausspricht, ists Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmäckler wird's ewig schwindeln an deinem Coloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.

Also nur, trefflicher Mann, [...] siehe hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, schneid ich den deinigen, in eine deinem Thurm gleich schlank aufsteigende Buche [...].⁶¹

Goethe lenkt hier den Blick des Lesers auf sein bisheriges Werk als einen ‚Hain‘, in dem mit den ‚Namen meiner Geliebten‘ alle die bisher besungenen ‚Engel‘ eingeschrieben sind – jetzt aber, mit seinem Prosahymnus, trägt er darin mit dem Namen Steinbachs das Konzept des genialen Individuums ein, und nicht zufällig läßt die Buche auch das Buch anklingen, die Form, in der sich der Autor mit seinen Texten über derartige Individuen selbst das Denkmal eines Genies setzen will.

Im Jahr 1772 beginnt dieses Denkmal Gestalt anzunehmen – Goethe fängt an, gezielt zu publizieren. Vom Frühjahr bis zum Ende dieses Jahres verfaßt er Beiträge für die von Johann Heinrich Merck redigierten *Frankfurter gelehrten Anzeigen*, in denen er das Konzept des Genies im Sinne des „unbedingte[n] Bestreben[s], alle Begrenzungen zu durchbrechen“, wie er später in den *Tag- und Jahreshften* schreibt, als Maßstab eines „leidenschaftliche[n] Widerwille[ns] gegen mißleitende, beschränkte Theorien“ und „falsche Muster“⁶² anlegt. Im November 1772 erscheint *Von deutscher Baukunst* im Druck, die überarbeitete Fassung des *Gottfried* folgt unter dem Titel *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* Mitte Juni 1773 im Selbstverlag, beides ohne Angabe des Verfassers. Ob der Großzügigkeit, mit der Goethe Abschriften des *Gottfried* zirkulieren ließ, bleibt die Identität vom Autor des *Götz* nicht lange verborgen: Als im Juli 1774 mit dem Trauerspiel *Clavigo* erstmals ein Werk Goethes unter seinem Namen erscheint, reagiert die überwiegende Mehrheit der Rezensenten wie der des *Magazins der deutschen Critik*: „Ein Trauerspiel von Goethe? Von dem Verfasser des Goetz? Wer wird das nicht kaufen, nicht lesen, und wenn er

⁶¹ Johann Wolfgang Goethe, *Von deutscher Baukunst*. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 366–375, hier: S. 366f.

⁶² *Tag- und Jahreshfte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse*. In: *MA*, Bd. 14: 1986, hrsg. v. Reiner Wild, S. 7–322, hier: S. 10.

das interessanteste Buch aus der Hand legen sollte?“⁶³ Der Name Goethe ist zum weithin bekannten Namen eines ‚Verfassers‘ geworden.

Mit dem hier endgültig vollzogenen Schritt des Autors an die literarische Öffentlichkeit markiert der *Clavigo* zugleich den Beginn eines neuen Stadiums in Goethes Selbstreflexion, genauer: der Reflexion seines Verhältnisses zum bisher problematischsten seiner poetischen Stoffe, der Liebe. In der Geschichte des ‚edelsten Deutschen‘ Gottfried war die Liebe Weislingens zu Marie ornamentales Beiwerk gewesen; in dem im ‚welschen‘ Spanien spielenden *Clavigo* setzt Goethe sie wieder als zentrales Handlungsmovens ein, mit für die Protagonisten tödlichen Folgen; Marie stirbt an gebrochenem Herzen und Clavigo wird von ihrem Bruder an ihrer Leiche ermordet. Die tragische Dimension dieser Liebeshandlung illustriert die historische Wandlung des Liebesbegriffs im 18. Jahrhundert von der sinnlichen Libertinage des spätabolutistischen Rokoko hin zur individuellen Passionserfahrung des bürgerlichen Subjektes, zur Idee der erlittenen Leidenschaft, wie sie sich bereits in Goethes Leipziger Briefen angedeutet hat.⁶⁴ Im *Clavigo* experimentiert Goethe mit den Auswirkungen dieses Wandels: Der Höfling Clavigo praktiziert dem ‚Engel‘ Marie gegenüber ein routiniert-halbernstes Spiel mit seiner eigenen Neigung und erkennt diese Neigung schließlich erst dann als auch für sich selbst verbindlich, als Marie der Passion bereits erlegen und eine gesellschaftliche Vermittlung von beider Leidenschaft nicht mehr möglich ist. Liebe als pathologisches Phänomen zu denken, bedeutet nun zwar einerseits die Bestätigung des Paradigmas Natur als Grundlage menschlicher Identität und erweitert damit den Legitimationsrahmen der Genieästhetik; andererseits aber führt diese Erweiterung auch zu einer bedrohlichen Pathologisierung des Geniebegriffs selbst: Wenn Leidenschaft individuelle Identität garantiert und das Genie den Anspruch einer bis zum äußersten gesteigerten Individualität verkörpert, dann meint die Vollendung des Genies durch Leidenschaft konsequenterweise das bis zum äußersten gesteigerte Erleben der Krankheit, den Liebestod.

Zwei Monate nach dem *Clavigo*, im September 1774, erscheint Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* – ein Text, in dem Goethe den Konflikt, der sich aus diesem Dilemma für das Konzept des Autors als Genie ergibt, austrägt, indem er dieses Konzept erstmals offen in die Bestandteile ‚Autor‘ und ‚Genie‘ aufspaltet: „Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor“⁶⁵ – mit diesen Worten erscheint zu Beginn des Romans der Autor in der Rolle des publizistischen Funktionärs, der Material sammelt und, vor allem am Ende, ordnend und versachlichend in seinen Stoff eingreift. Damit entläßt der Autor seinen schreibenden Protagonisten aus der Verantwortung für die Ver-

⁶³ *Magazin der deutschen Kritik*, hrsg. v. Herrn Schirach, Halle, 1774, 3. Band, 2. Theil, pag. 255f. Hier zit. nach: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, CD-ROM, Eintrag 78.668.

⁶⁴ Zu dieser Wandlung des Liebesbegriffs vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main 1982.

⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 269–358; im folgenden mit unmittelbar im fortlaufenden Text angeschlossener Seitenangabe zitiert. Hier: S. 269. – Zur Funktion des Herausgebers vgl. Horst Flaschka, *Goethes „Werther“. Werk-kontextuelle Deskription und Analyse*, München 1987, S. 182–185.

mittlung seiner eigenen Geschichte: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ (S. 269), so beginnt denn auch folgerichtig Werthers erster Brief.

Werther ist von Anfang an so sehr Genie, daß, so schreibt er am 10. Mai an den Freund Wilhelm, seine „Kunst darunter leidet“ (S. 271). Sein Kunstbedürfnis ist Lebensbedürfnis und als solches Symptom eines zu behebenden Mangels: das Bedürfnis, zeichnend „die unzähligen, unergründlichen Gestalten“ (ebd.) der Natur zur einheitlichen Gestalt seiner eigenen Identität zu integrieren. Je euphorischer er aber die Natur erlebt, als desto unmöglicher erweist sich dieses Unternehmen:

[...] wenn [...] die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. (Ebd.)⁶⁶

Die konjunktivische Selbstdefinition des Autors, wie sie später die Tagebuchnotiz der Schweizer Reise einholen wird, vermittelt hier die Fatalität eines strukturell zutiefst gefährdeten Künstlertums: „[...] ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen“ (ebd.); Werther wird den Tod des in sein eigenes Abbild verliebten Narziß sterben.

Noch bevor aber Werther Lotte kennenlernt, führt der Text als Medium dieser ‚Herrlichkeit‘ die Liebe ein, zunächst in Form eines Gleichnisses, mit dem Werther seine Ablehnung künstlerischer Regelwerke als Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft schlechthin faßt: Wenn ein Liebender seine Leidenschaft sozialverträglich diszipliniert,

[...] so giebt's einen brauchbaren jungen Menschen, [...], nur mit seiner Liebe ist's am Ende, und wenn er ein Künstler ist, mit seiner Kunst. O meine Freunde! warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluthen hereinbraust, und eure staunende Seele erschüttert. (S. 277)⁶⁷

In Einlösung dieser Vorgabe schlägt sich die wenig später erfolgende Bekanntschaft mit Lotte in Werthers Brief darüber auch sprachlich nieder: „Warum ich dir nicht schreibe? [...]. Du solltest rathen, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Ich habe – ich weis nicht.“ (S. 279) Der plötzlich hereinbrausende ‚Strom des Genies‘ sprengt den bisher wohlgesetzten Redefluß von Werthers Briefen; er könne, schreibt er, nicht „in der Ordnung [...] erzählen, wie's zugegangen ist“, und gleich fällt auch das Stichwort, das die weibliche Projektionsfigur des schreibenden Genies codiert: „Einen Engel“ habe er kennengelernt. (Ebd.)

⁶⁶ Vgl. hierzu William Stephen Davis, *The Intensification of the Body in Goethe's Die Leiden des jungen Werther*. In: *Germanic Review* 69, (1994), S. 106–117. Davis deutet Werther als Paradigma einer dezentrischen Identität – eines „fading“, fictional subject“ (S. 106) –, das seine Kunst und später auch seine Liebe zum identitätskonstituierenden Spiegel zu machen versucht: „What Werther seeks is a mirror of his soul, a reflection of his own being, which would concretize his identity, which would confirm, under the gaze of another, that his experience of the world is indeed meaningful and valid. He wants his art to become, in a sense, what his reading of Homer and Ossian is [...]“ (S. 108)

⁶⁷ Zu den beiden kontrastierenden Liebeskonzeptionen im *Werther* vgl. auch Hans-Peter Schwander, *Alles um Liebe? Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs*, Opladen 1997, S. 19–36.

Wie zuvor in seiner Kunst, so sucht Werther nunmehr im Blick dieses ‚Engels‘ nach dem Spiegel seiner Seele, und ein einziges Mal scheint diese Suche kurz vor ihrem Ziel zu sein: in der kleinen Szene, in der Lotte und Werther an ihrem ersten gemeinsamen Ballabend beim Einbruch eines Gewitters am Fenster stehen.

Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt und ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Loosung über mich ausgoß. Ich ertrug nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Thränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möcht ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören! (S. 285f.)

Diese Passage enthält den poetologischen Schlüssel des Romans. Für einen kurzen Augenblick gerät der Name eines Autors – Klopstock – zum Initialreiz einer annähernden Identifikation, der von Werther so emphatisch angestrebten ‚Vergötterung‘ seiner selbst – nur um erneut in die Offenheit des konjunktivischen Spiels umzuschlagen (‚Edler! hättest du gesehen‘); die Vision bleibt unerfüllte Wunschphantasie und macht als solche das Wesen Werthers aus. Dasjenige nämlich, worauf sich das Wünschen des Schreibenden richtet, wird im Text konsequent als Leerstelle inszeniert: Wie ‚Edler‘, so ist auch ‚Werther‘ ein in zeitgenössischen Anredeformeln häufig verwendetes Adjektiv, aber während ‚Edler‘ hier vom Namen ‚Klopstock‘ zur Bezeichnung eines Individuums ergänzt wird, bleibt der entsprechende Teil der Formel nach ‚Werther‘ leer und bildet damit das Gegenstück zu einer anderen prominenten Leerstelle des Textes, dem Namen seines Autors nämlich: Goethe publizierte den *Werther* anonym. Der Ähnlichkeit der beiden Leerstellen jedoch steht ein entscheidender Unterschied gegenüber: Das Fehlen des Verfassernamens ist nur eine Maske, hinter der die lesende Öffentlichkeit schon bald den Namen Goethes ausmacht;⁶⁸ der Name Werthers dagegen bezeichnet das Subjekt, das sich durch Projektionen beliebig selbst erschafft. „Nein, ich betrüge mich nicht! Ich lese in ihren schwarzen Augen wahre Theilnehmung an mir“, beschwört er sich selbst: „Ja ich fühle, und darin darf ich meinem Herzen trauen, daß sie [...] mich liebt. / Mich liebt! Und wie werth ich mir selbst werde!“ (S. 294) Er wird sich ‚Werther‘ – kraft der eigenen Phantasie.

Noch einmal, im zweiten Teil des Romans, kann Werther eine ähnlich emotional aufgeladene Szene mit Lotte wie in der Gewitternacht provozieren, und wieder ist deren Fluchtpunkt die Instanz des Autors. Vorbereitet wird diese Szene von einem Brief Werthers, der ein sinngemäßes Zitat des später gemeinsam gelesenen Ossian enthält: Werther vergleicht sich mit einem „Barden“, der als letzter der „verlassnen Herrlichen in aller Ermattung dem Grabe zu wank[t]“ und dabei denjenigen anruft, der einst seinen Tod be-

⁶⁸ Vgl. dazu Manfred Schneider, *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München 1994, S. 151: „Der Autornamen, der Name des Genies soll nicht gerufen werden, weil sonst der somnambule Künstler aus seinem hypnotischen Schlaf erwacht. Unter dieser Bedingung wird die Unsterblichkeit des Namens gewährleistet.“

singen wird: „Der Wanderer wird kommen, kommen, der mich kannte in meiner Schönheit [...]. Sein Fustritt geht über mein Grab hin, und er fragt vergebens nach mir auf der Erde.“ (S. 328f.) *Der Wanderer* ist eine explizite Anspielung auf Goethe; 1773 war im Göttinger Musen-Almanach für das Jahr 1774 Goethes Gedicht *Der Wanderer* erschienen,⁶⁹ und im September 1773 hatte Goethe in einem Brief an Kestner sogar behauptet, er habe sie – besagte *Werther*-Szene – „Lotten ganz im Herzen“⁷⁰ geschrieben. Noch deutlicher wird diese Anspielung dadurch, daß sie im Bericht des Herausgebers über den Tag vor Werthers Selbstmord wiedererscheint, dem Tag, an dem er Lotte bei seinem letzten Besuch aus dem Ossian vorliest: „Morgen wird der Wandrer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, rings wird sein Aug im Felde mich suchen, und wird mich nicht finden. –“ (S. 350) Ein Tränenausbruch beider besiegelt das Ende der Schönheit, die Werther für seine „Krankheit zum Tode“⁷¹ reklamiert – und ein einziges Mal spielt Lotte, allerdings ohne es zu wissen, bei seiner Selbstinszenierung mit: „Das ist das letztemal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder.“ (Ebd.)

Es ist der Autor des *Wanderer*, der Werthers zerfallende Identität in den letzten Tagen seines Lebens rekonstruiert, dem von Werther selbst offengelassenen Text damit ein Ende gibt und schließlich die Praxis des Liebestodes mit der poetischen Fiktion engführt: „Aus dem Blut auf der Lehne des Sessels konnte man schliessen, er habe sizzend vor dem Schreibtische die That vollbracht.“ (S. 357) Das Blut bekräftigt noch einmal den Glauben des schreibenden Protagonisten an die Validität seiner Geniekonzeption, derentwegen er willig ‚unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen zugrunde‘ geht; als Spur gelesen, geht es jedoch zugleich in den Besitz des Überlebenden über, des Autors, der ‚sizzend vor dem Schreibtische‘ den Tod des Genies besingt: Als Lebenspraxis betrieben, führt die poetische Transformation von Wirklichkeit in den Tod; die Poesie hat sich am Leben als eine Befestigung der Grenze zu bewähren, an der das Schreiben von der genialen Schöpfung zur literarischen Produktion publizierbarer Texte wird.

Im Gegensatz zu den beiden Motiven der Feder und des Engels ist das des Pergaments im Werk des jungen Goethe sehr viel schwerer zu fassen. Neben der Tagebuchnotiz der Schweizerreise finden sich darin nämlich gerade zwei Belegstellen für diesen Begriff, die eine davon in einem Vers, den Goethe im November 1774 in ein Stammbuch eintrug: „Ein theures Büchlein siehst du hier / Voll Pergament und weis Papier“, ein Buch, das Johann Peter de Reynier im Jahr 1680 angelegt hatte – „Das wohl schon an die hundert Jahr / Zum Stammbuch eingeweiht war“ – und das Catharina Crespel anlässlich eines geselligen Beisammenseins im Hause Crespel nunmehr Goethe schenkte,

⁶⁹ Zur Bedeutung von Goethes literarischer Selbstdarstellung durch die Publikation von Sturm und Drang-Lyrik in diesem Almanach vgl. Wolfgang Bunzel, *Poetik und Publikation. Goethes Veröffentlichungen in Musenalmanachen und literarischen Taschenbüchern*. Mit einer Bibliographie der Erst- und autorisierten Folgedrucke literarischer Texte Goethes im Almanach (1773–1832). Weimar, Köln, Wien 1997 (= Kontext. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 2), S. 29–37.

⁷⁰ *Der junge Goethe in seiner Zeit*, CD-ROM, Eintrag 16.422.

⁷¹ Reinhart Meier-Kalkus, *Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit*. In: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werthers“ in literaturpsychologischer Sicht, hrsg. v. Helmut Schmiedt, Würzburg 1989, S. 85–146.

Als wohlbekannt wegen viel Geschmier,
Dass ich Papier und Pergament
Erfüllt mit Wercken meiner Händ [...].⁷²

Die Hommage an das Pergament als einem besonders altehrwürdigen Material, das das ‚Geschmier‘ des Beschenkten zu ‚Wercken‘ adelt, wird von der zweiten Belegstelle bereits auf signifikante Weise erweitert. Im *Urfaust* nämlich stellt Faust den Sinn von Wagners philiströser Wißbegier wie folgt in Frage:

Das Pergament ist daß der heilige Bronnen,
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt?
Erquikung hast du nicht gewonnen
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt.⁷³

Das ‚Pergament‘ repräsentiert hier, was Goethe Friederike Oeser gegenüber 1769 bei seiner Hinwendung zur Alchimie als ‚Bibliothekarwissenschaft‘ abgelehnt hatte, das trockene, seinem Ursprung in der Wirklichkeit längst entfremdete universitäre Wissen, das Fausts Bedürfnis nach authentischer ‚Erquikung‘ nicht zu stillen vermag. Trotz dieser Erweiterung aber bleiben die poetologischen Implikationen des Motivs fragmentarisch wie der *Urfaust* selbst, und noch die späteren Fassungen des *Faust* führen sie nicht weiter aus.

Die Antwort auf die Frage nach der poetologischen Bedeutung des Pergamentes gibt ein anderes Werk Goethes, ein Text, in dem Goethe die Herkunft des Pergaments als kulturstiftendem Überlieferungsträger aus der Haut des lebenden Tierkörpers auf geradezu atemberaubende Art und Weise wörtlich nimmt und dabei zugleich die Beziehung des Pergaments zu den Motiven der Feder und des Engels offenlegt: in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Austragungsort dieser Beziehung ist der Körper des im Geschwisterinzeß gezeugten Androgyns Mignon, dessentwegen Goethe die *Lehrjahre* eigenem Bekunden nach geschrieben hat: eine Kreatur der Kunst, in deren unspezifizierbarem Geschlecht, akrobatischer und musikalischer Begabung und nicht zuletzt in der Unfähigkeit, zu sprechen und zu schreiben, ihr Schöpfer die Natur der Poesie schlechthin inszeniert – und damit ein Zeichen, das auf ein mimetisch nicht faßbares Anderes weist, auf den Ursprungsort von Poesie in den Räumen jenseits von Schrift.

In dem Moment, in dem dieses Andere in den Einflußbereich des Begriffes ‚Bildung‘ gerät, beginnt Mignons Weg in den Tod. Wilhelm verinnerlicht das Prinzip von Bildung im Reifungsprozeß des dilettierenden Künstlers zum angehenden Arzt; Mignon dagegen bleiben die Verordnungen, in denen sich kulturelle Macht manifestiert, bis zum Ende äußerlich und als solche Markierungen roher Gewalt. Den Peitschenschlägen, mit denen der Direktor der Akrobatentruppe Mignon zu dressieren sucht, entrinnt sie nur, um unter der letztlich weitaus unbarmherzigeren Herrschaft kultureller Zeichenordnungen zugrunde zu gehen: In den Einzugsbereich der Turmgesellschaft geraten, wird

⁷² [In das Stammbuch Johann Peter de Reyniers] In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 2, S. 185f.

⁷³ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. In: *Der junge Goethe in seiner Zeit*, Bd. 1, S. 535–601, hier: S. 543, V. 213–216.

die bisher als Knabe gekleidete Mignon von Natalie, Wilhelm Meister letzter Geliebter, in „ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet. Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust, und an einem gleichen Diadem in den Haaren“, die Krönung aber bilden „ein paar große goldene Schwingen“ und eine Lilie: „Da kommt der Engel“, ⁷⁴ mit diesen Worten vollendet Natalie die Initiation des Naturkörpers in die Geschlechtsrollenrituale der Kultur. Für Mignon aber bleibt die sexuelle Differenzierung ein Durchgangsstadium. Mit der Maske des Engels eignet sie sich dessen Geschlechtslosigkeit an und transzendiert, selbst zum Engel werdend, die Gebote der Kultur durch deren Übererfüllung: Getreu der entsprechenden Formel des Liebesdiskurses stirbt sie, kurz nachdem sie zur Frau definiert und ihre Liebe zu Wilhelm damit in das Spannungsfeld der Geschlechterdifferenz übertragen worden ist, an gebrochenem Herzen.

Nach ihrem Tod machen die Funktionäre der Turmgesellschaft Mignon zum Kunstwerk: „[...] die Kunst“, so leitet der Abbé die Exequien Mignons ein,

hat [...] all ihre Mittel angewandt, den Körper zu erhalten und ihn der Vergänglichkeit zu entziehen. Eine balsamische Flüssigkeit ist durch alle Adern gedrun- gen, und färbt nun an der Stelle des Bluts die so früh verblichenen Wangen. Tre- ten Sie näher [...] und sehen Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt! (S. 577)

Die Zusammensetzung dieser Flüssigkeit bleibt dem Leser verborgen – aber ihr Effekt auf die Leiche erzeugt an dieser den Kontrast von Farbe auf Perga- ment, „Buchstaben und Zeichen [...] blaulich auf der weißen Haut“ (S. 578): Das „Kind [...] in seinen Engelskleidern“ (S. 577) wird zum verwertbaren Tierkadaver, denn, wie Goethe später in den im Zusammenhang mit *Wilhelm Meisters Wanderjahre* entstandenen *Maximen und Reflexionen* festhält, „Bemalung und Punctierung der Körper ist eine Rückkehr zur Tierheit“. ⁷⁵

Neben einem „Bild des Gekreuzigten“, dem Inbegriff des unschuldig erlitte- nen Märtyrertums, zeichnet der Autor seiner Kreatur mit den ‚Buchstaben und Zeichen‘ die Produktionsmechanismen literarischer Kunst ein, die die Natur der Poesie als „schöne[s] Gebild der Vergangenheit“ (S. 578) zum tra- dierbaren Werk umformen. „Durch den Druck einer Feder“, so heißt es schließlich, „versenkte der Abbé den Körper in die Tiefe des Marmors“ (ebd.) – hervorgebracht durch die Techniken des Schreibens und der Vervielfälti- gung, ‚Druck‘ und ‚Feder‘, ist das Wesen des poetischen Textes seinem natür- lichen Ursprung immer schon entfremdet, und konsequent inszeniert der Roman das Sterben dieses Wesens als Bedingung seiner künstlerischen Voll- endung. Erst der Tod macht den Ursprung der Poesie im vorzivilisatorischen Zeugungsakt zeichenhaft sichtbar; jedes ästhetische Arrangement, das den Namen des Kunstwerkes verdient, verurteilt die darin abgebildete Natur zum Tod. Aufgrund dieses Erkenntnis zieht sich der Autor mit Mignons letztem, vom „hohen Schreibtisch“ (S. 517) herab gesungenen Lied von eben diesem

⁷⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *MA*, Bd 5: 1988, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings. Im folgenden mit unmittelbar im Text angeschlossener Seitenangabe zitiert, hier: S. 516.

⁷⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*. In: *MA*, Bd. 17: 1991, hrsg. v. Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann u. Johannes John, S. 715–953, hier: S. 735.

Schreibtisch als einem Ort der spontanen Schöpfung zurück; fortan, so werden es *Wilhelm Meisters Wanderjahre* vorführen, verwaltet er seine Kreaturen nurmehr als Archivar ihrer Überreste.⁷⁶ Mit dem „schweren, schön verzierten Deckel“ (S. 578) von Mignons Sarg schließt sich über der Poesie der Deckel eines Romans, dessen poetologischer Diskurs die Autonomieästhetik der Klassik begründet – mit der Geschichte von Feder, Engel und Pergament ist auch die Ära des schreibenden Genies unwiderruflich zuende.

⁷⁶ Vgl. dazu auch die von mir hier weitergeführten Überlegungen von Hannelore Schlaffer: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980.