STUDIEN UND TEXTE ZUR SOZIALGESCHICHTE
DER LITERATUR

Herausgegeben von
Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche,
Alberto Martino, Rainer Wohlfeil

Band 81

Norbert Christian Wolf

Streitbare Ästhetik

Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2001

Redaktion des Bandes: Alberto Martino

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Wolf, Norbert Christian:
Streitbare Ästhetik : Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771 – 1789 / Norbert Christian Wolf. – Tübingen: Niemeyer, 2001
(Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 81)
Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss.

ISBN 3-484-35081-4 ISSN 0174-4410

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2001
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Satz: Dr. Christian Naser (TUSTEP)
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
Einband: Buchbinderei Geiger, Ammerbuch

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung IX

Einführung 1
1. Leitlinien der Untersuchung 6
2. Die Spezifik der ästhetischen Reflexionen Goethes 10
3. Literarisches Feld und polemisches Denken: Zur Methode 13

TEIL 1: 1771/72

I. Genieästhetik in genialischer Form:
Die Inszenierung charakteristischer Subjektivität in Goethes Rede *Zum Schäkespears Tag* (1771) 21

1. Zu einigen ideengeschichtlichen Voraussetzungen der Shakespeare-Rede im europäischen Genie-Diskurs des 18. Jahrhunderts 25
1.1 Vorläufer 25
1.2 Zentrale Texte 27
1.3 Wende der Aufklärung 37

2. Emphatik, Rhapsodik und Opazität als Pensum einer Anthropologie des Genies 40
2.1 Die epistemologische Grundlage des Darstellungsproblems 41
2.2 Spontaneität als inszenierte Textstrategie 49

3. Die Epiphanie des gottgleichen Genies als Problem der Ästhetik . . 55
3.1 Radikale Immanenz und schöpferische Autonomie 55
3.2 Symbolische Verdichtung als ästhetische Vermittlung 60

4. Auratische Originalität als Darstellungsprinzip und polemische Strategie im literarischen Feld 63
4.1 Grundpositionen der Genieästhetik 63
4.2 Die Attacke auf Wieland 69
4.3 Die Attacke auf Voltaire 77
4.4 Originalitätspostulat und Verzicht auf Publikation 81

5. Bruchstücke einer revolutionären Dramenpoetik aus der Konsequenz des Genie-Diskurses 86
5.1 Kunst als Natur 86
5.2 Kunst und Geschichte 96
5.3 Der ›geheime Punkt‹ und das Böse 102

II. Ästhetische Konzeption und Konzeption der Ästhetik im Essay *Von deutscher Baukunst* (1772). Mit Blick auf die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* 121

1. Performanz als polemisches und kompositorisches Kalkül 124
1.1 Die polemische Funktion des genialischen Darstellungsprinzips . . 127
1.2 Die Komposition von struktureller Tektonik und motivischer Textur 135

2. Ein Abschied vom Prinzipiellen aus dem Geist sensualistischer Vernunftkritik 143
2.1 Ästhesiologie und Kunstwahrnehmung 149
2.2 Stellenwert der Baukunst in der Ästhetik 158
2.3 Das ästhetische Erkenntnismodell des jungen Goethe 167

3. Die Vergötterung des kreativen Genies als Instrument der Autonomisierung 178
3.1 Methode der Ambivalenz 178
3.2 Verabschiedung der Wirkungsästhetik 188
3.3 Zur sozialen Funktion säkularisierter Frömmigkeitsformen in der Kunstreligion 195
Exkurs: Die *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775* . . 198

4. Die Proklamation der charakteristischen Kunst gegen die Doktrin des Schönen. Eine Revolution im Feld der Ästhetik . . . 206
4.1 Verdrängung der Nachahmung durch die Schöpfung 206
4.2 Depotenzierung der klassizistischen Schönheitsdoktrin 215
4.3 Goethes ›Begriff‹ des Erhabenen 231
4.4 Der organische Zusammenhang ›charakteristischer Kunst‹ 242

Überleitung: Die ›innere Form‹ als substantielles Korrektiv von Kontingenz im Anhang *Aus Goethes Brieftasche* (1776) 255

TEIL 2: 1788/89

III. Goethes italienische Ästhetik als Fanal des kallistischen Objektivismus: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1789) im Kontext der Reiseschriften 263

1. Sprachliche Transparenz als Pensum und Darstellungsprinzip klassischer Ästhetik 271
1.1 Adelungs klassizistische Stillehre und Goethes klassisches Stilideal 275
1.2 Die Bedeutung Wielands 291
1.3 Die Bedeutung Winckelmanns 305
1.4 Der klassische Stil als Medium ›etablierter Avantgarde‹ 316

2. Die Begriffsarchitektur von *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* 327
2.1 Entwicklungsgeschichte und Typologie 328
2.2 Differenzierung des Nachahmungsbegriffs 341
2.3 Goethes Konzept der Manier als Revokation der ›charakteristischen Kunst‹ 351
2.4 Die Inszenierung des ›Styls‹ als Synthese 364

3. Der theoriegeschichtliche Ort von Goethes klassischer Begriffsarchitektur 381
3.1 Naturnachahmung und Manier in der kunsttheoretischen Idea-Tradition 382
3.2 Der Diskussionshorizont der zeitgenössischen Kunsttheorie 391
3.3 Die historische Leistung von Goethes Stil-Begriff 404

IV. Der objektive ›Styl‹ zwischen Naturwissenschaft und Kunstautonomie. Versuch einer Rekonstruktion mit Ausblicken bis zur Winckelmann-Schrift (1805) 409

1. Das Verhältnis von Kunst und Natur 419
1.1 Italienische Erfahrungen 420
1.2 Die ›hochklassische‹ Position 430
1.3 Morphologische Differenzierungen 438

2. Die klassische Adaption des sensualistischen Wahrnehmungs- und Erkenntniskonzepts 443
2.1 Schule des Sehens 444
2.2 Gegenständliches Denken 449
2.3 Ästhetische und anthropologische Implikationen 463

3. Die Neubegründung des normativen Schönheitspostulats im Rahmen klassischer Kunstautonomie 467
3.1 Reinstallation einer klassizistischen Schönheitsdoktrin 468
3.2 Innere Vollkommenheit des Kunstwerks 474
3.3 ›Uneigennützigkeit‹ des Rezipienten 479
3.4 ›Uneigennützigkeit‹ des Künstlers 487
3.5 Differenzen zwischen Goethe und Moritz 493

4. Subjekt, Objekt und Methode des ›Styls‹ 500
4.1 Geistige Disposition 500
4.2 Gegenstandsbereich und methodisches ›Prinzip‹ 508

Schlußbetrachtung 530

Literaturverzeichnis 533

Register 561

Vorbemerkung

Die vorliegende Studie wurde im Sommersemester 1999 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Für den Druck habe ich sie leicht überarbeitet, wobei mir später bekannt gewordene Forschungsliteratur nur in Ausnahmefällen berücksichtigt werden konnte.

Ohne ein dreijähriges Promotionsstipendium durch die *Studienstiftung des deutschen Volkes* hätte diese Arbeit nicht entstehen können. Dank schulde ich auch dem *Internationalen Forschungszentrum für Kulturwissenschaften* in Wien, das mir ein dreimonatiges Junior Fellowship zum Thema »Goethes Essays« (unter der Leitung von Prof. Dr. Peter Burgard, Harvard University) gewährt hat und mir dadurch erlaubte, mich erstmals eingehender mit den hier behandelten Texten vertraut zu machen.

Eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen einer wissenschaftlichen Arbeit ist sicherlich eine gut ausgestattete und benutzerfreundliche Bibliothek. In dieser Hinsicht bot mir die Fachbibliothek Germanistik/Romanistik der FU Berlin, die seit einigen Jahren allerdings mit massiven Mittelkürzungen zu kämpfen hat, die besten Bedingungen. Ebenfalls intensiv genutzt habe ich die reichen Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin, daneben der Universitätsbibliothek der FU Berlin, der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und der Universitätsbibliothek Wien.

Auch an dieser Stelle möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Hans-Jürgen Schings, für die andauernde Unterstützung und die stete Gesprächsbereitschaft herzlich danken. Ebenso verpflichtet bin ich Prof. Dr. Ernst Osterkamp für sein großes Engagement als Betreuer und Korreferent. Bei den Herausgebern der *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, namentlich bei Prof. Dr. Alberto Martino, bedanke ich mich für das Interesse und die Aufnahme der Arbeit in ihre Reihe.

Für die freundschaftliche Unterstützung bei den Korrekturen danke ich schließlich Gerald Heidegger, Maximilian Kaiser (beide Wien), Bernd Klöckener (Berlin), Florian Korczak (Wien), Ulrich Krellner, Steffen Martus, Hans von Seggern und besonders Yvonne Wübben (alle Berlin). Gewidmet ist das Buch, das mit einem Joachim Tiburtius-Preis des Landes Berlin ausgezeichnet wurde, meinen Eltern.

Berlin, im Juni 2000 Norbert Christian Wolf

Einführung

> Vraiment c'est une chose bien humiliante pour les beaux arts, et pour les sciençes agreables, qu'on peut leur faire ce reproche; qu'ils ruinent toujours l'etat ou elles florissent. L'amour et le sentiment du beau nous eleve autant audessus de l'homme ordinaire, que souvent nous oublions les besoins de l'homme ordinaire. Eh mais, ou est ce bon, dont l'homme n'ait fait un mauvais usage.[1]

> Ich habe immer mit stillem Lächlen zugesehen, wenn sie mich in metaphysischen Gesprächen nicht für voll ansahen; da ich aber ein Künstler bin, so kann mir's gleich sein. Mir könnte vielmehr dran gelegen sein, daß das Principium verborgen bliebe, aus dem und durch das ich arbeite.[2]

> Wem um die Sache zu tun ist, der muß Partei zu nehmen wissen, sonst verdient er nirgends zu wirken.[3]

»Kein anderes Konzept wird heute als so epochenspezifisch für die Weimarer Klassik angesehen als das der *ästhetischen Autonomie.*«[4] Auf diese knappe Formel bringt Wilhelm Voßkamp eine, wenn nicht *die* zentrale theoretische Errungenschaft der klassischen deutschen Ästhetik. Als bis in die Gegenwart wirksame ästhetische Kategorie ist der Begriff der Kunstautonomie freilich stets höchst umstritten geblieben, bezeichnete doch der distinktive Stellenwert, der ihm nicht zuletzt von den verschiedenen Schulen der Literaturgeschichtsschreibung zugewiesen wurde, meist auch zugleich eine markante Position in den jeweils aktuellen ideologischen Auseinandersetzungen. Lange genug verliefen die Fronten dabei vor allem zwischen den Vertretern einer ›ideologiekritischen‹[5] und denen einer (von

---

[1] Goethe an Langer, 30.11.1769 (WA IV, 51, 40). Die Auflösung der Siglen findet sich im Literaturverzeichnis. Abgekürzte Zeitschriftentitel sind dort ausgeschrieben.

[2] *Zweiter römischer Aufenthalt*, 8.10.1787 (MA 15, 500).

[3] *Einleitung* in die *Propyläen* (MA 6.2, 13).

[4] Wilhelm Voßkamp, *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik.* In: *Literarische Klassik.* Hg. v. Hans-Joachim Simm. Frankfurt a. M. 1988, S. 248–277, hier 251.

[5] Vgl. etwa Bernd Jürgen Warneken, *Die relative Autonomie der Literatur. Stichworte zur Entwicklung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.* In: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972.* Hg. v. Walter Müller-Seidel. München 1974, S. 599–612; Kurt Wölfel, *Zur Geschichtlichkeit des Autonomiebegriffs.* In: Ebd., S. 563–577; Rolf Grimminger, *Die ästhetische Versöhnung. Ideologiekritische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers.* In: Ebd., S. 579–597; Wolf Kaiser/Gert Mattenklott, *Ästhetik als Geschichtsphilosophie.* In: *West-*

ihren Gegnern) als ›bürgerlich‹[6] bezeichneten Literaturwissenschaft, wobei das gegenseitige Nichtverstehen häufig schon daraus resultierte, daß einerseits von zwei verschiedenen Dimensionen des Autonomieproblems – der soziologischen und der ideengeschichtlichen[7] – die Rede war, andererseits weder die Arbeiten der einen, noch die der anderen Richtung eine methodologisch erforderliche Trennung des historischen Objektbereichs von der je gegenwärtigen Metaebene konsequent beachteten.[8] Zudem wurde die Vermittlung von innerliterarischer und gesellschaftlicher Seite des Autonomisierungsprozesses – wenn überhaupt – meist geschichtsphilosophisch begründet, was den oft normativen und deutlich spekulativen Charakter der herkömmlichen Beschreibungsmodelle und so manche ahistorische und ideologische Verzerrung bedingt.

Vor dem Hintergrund neuerer kultursoziologischer und kulturhistorischer Arbeiten, insbesondere der von Pierre Bourdieu entwickelten Feldtheorie,[9] bietet sich nun eine auf zwei Ebenen vorgehende Verfahrensweise an, die sich gleichermaßen für die mentalen Dispositionen der betroffenen Autoren wie für die damit korrelierenden gesellschaftlichen Gegebenheiten interessiert, deren gegenseitige Interferenzen auf theoretisch reflektierte Weise einbezieht, geschichtsphilosophische Spekulationen indes konsequent meidet; eine Perspektive mithin, welche die Entstehung autonomer Ästhetik *einerseits* durchaus auch bewußtseinsgeschichtlich analysiert, wobei die Kategorie des ›Bewußtseins‹ – in analytischer Ergänzung

---

berliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert. Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert. Hg. v. G. M. u. Klaus R. Scherpe. Kronberg/Ts. 1974, S. 243–271; Christa Bürger, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe.* Frankfurt a. M. 1977; Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik.* Franktfurt a. M. 1983; Klaus L. Berghahn, *Mit dem Rücken zum Publikum: Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik.* In: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium.* Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1990, S. 207–229; Terry Eagleton, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie.* Stuttgart/Weimar 1994.

[6] Als jüngere Beiträge seien erwähnt: Terence James Reed, *Die Geburt der Klassik aus dem Geist der Mündigkeit.* In: *JbDSG* 32 (1988), S. 367–374; Bernd Bräutigam, *Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts.* In: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution.* Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1990, S. 244–259; Wolfgang Wittkowski, *Einleitung. Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland.* In: Ebd., S. 1–29.

[7] Eine Unterscheidung und Integration beider Momente des Autonomisierungsprozesses postuliert schon Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt a. M. [2]1988, S. 51.

[8] Deutlich wird das am Beispiel zahlreicher Analysen von Goethes Streitschrift *Literarischer Sanscülottismus* (1795), die von der rhetorischen Verknüpfung des politischen Spottnamens mit einer konkurrierenden ästhetischen Position auf den reaktionären Charakter der Goetheschen Kunstauffassung insgesamt schlossen.

[9] Grundlegend: Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt a. M. 1999; vgl. dazu Joseph Jurt, *Bourdieus Analyse des literarischen Feldes oder der Universalitätsanspruch des sozialwissenschaftlichen Ansatzes.* In: *IASL* 22/2 (1997), S. 152–180.

hermeneutischer Fragestellungen – freilich neu zu fassen ist: »Bewußtsein (auch in ästhetischer Strukturierung) ist für Bourdieu gerade nicht wie bei Adorno ›notwendig falsches‹ Bewußtsein, das gerade darin die gesellschaftliche Situation und Entwicklungstendenz repräsentieren könne, sondern Medium einer Strategie des sozialen Kampfes. Eine solche Analyse schließt die Texthermeneutik nicht aus, sprengt aber die unterstellte Autonomie des Textes von vornherein auf. Der ›Sinn‹ eines Textes ist nur interrelativ herstellbar.«[10] Austragungsort der literarisch geführten Auseinandersetzungen im ›Spiel um Legitimation‹, als dessen ›Einsätze‹ literarische Werke selbst beschreibbar werden, ist der stets in Bewegung befindliche Raum literarischer Produktion, der sich in seiner Relation zu außerliterarischen Instanzen sowie durch die differentielle Relation der Texte untereinander historisch verschiedenartig konkretisiert.

In einer solchen kultursoziologisch abgesicherten Konzeption von Bewußtseinsgeschichte, die sich nicht mit der Suche nach einer unmittelbaren ›Autorintention‹ begnügt, läßt sich die Entwicklung autonomer Ästhetik etwa in den Kontext der Genese des modernen Subjektbegriffs situieren; ihre historische Innovation, »la notion de subjectivité créatrice«, ist demnach als überindividuelles Phänomen weniger »le reflet d'une expérience intime« als vielmehr »le produit d'une évolution historique«,[11] wenn auch jeweils individuell und häufig krisenhaft erfahren. Als Frage nach der Prähistorie der ästhetischen Moderne in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlaubt es eine solcherart stärker historisierende und ausdrücklich empirische Perspektive, die vorerst rein subjektiv gefaßte Kreativität in ihrer diskursiven Konstitution als theoriewürdiger Gegenstand und anthropologisches Postulat zu verfolgen;[12] desgleichen ermöglicht sie es, die frühen Entwürfe einer autonomen Ästhetik aus dem konkreten (d.h. der Geschichte ästhetischer Theorie und Praxis eingeschriebenen) Problemdruck heraus zu verstehen, der zu ihrer Entwicklung beitrug.[13]

Bourdieus Vorhaben einer »historizistische[n] Verwirklichung des transzendentalen Projekts« zielt letztlich auf die »Wiederaneignung des Produkts der gesamten geschichtlichen Arbeit vermittels einer geschichtlichen Anamnese«, einer Arbeit nämlich, »deren Produkt immer wieder das Bewußtsein ist, d.h. in diesem besonderen Fall: die Dispositionen und die Klassifikationsschemata«, die ihrerseits gerade »die Bedingungen der ästhetischen Erfahrung« bilden.[14] Dieses gewaltige

---

[10] So Klaas Jarchow /Hans-Gerd Winter, *Pierre Bourdieus Kultursoziologie als Herausforderung der Literaturwissenschaft.* In: *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus.* Hg. v. Gunter Gebauer u. Christoph Wulf. Frankfurt a. M. 1993, S. 93–134, hier 109.

[11] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680–1814.* Paris 1994 (=Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité), S. 6.

[12] Vgl. dazu den 1. Teil der vorliegenden Arbeit.

[13] Vgl. den 2. Teil der vorliegenden Arbeit.

[14] Pierre Bourdieu, *Die historische Genese einer reinen Ästhetik.* In: *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus.* Hg. v. Gunter Gebauer u. Christoph Wulf. Frankfurt a. M. 1993, S. 14–32, hier 17; vgl. ders., *Regeln der Kunst,* S. 453.

Vorhaben kann ihm Rahmen einer Monographie zu ausgewählten ästhetischen Schriften eines einzelnen Autors nicht verwirklicht, ja nicht einmal angestrebt werden, doch läßt allein schon die skizzierte Blickrichtung den historischen Texten größere Gerechtigkeit widerfahren, als dies die verschiedenen betont ideologiekritischen Arbeiten aus den 70er Jahren vermochten. Und aktuellen, zumindest der Programmatik nach radikal antihermeneutischen Ansätzen wäre eine methodologisch argumentierbare Alternative an die Seite gestellt, die sich nicht in extrem objektfernen und häufig allzu pauschalen Formulierungen auf der Metaebene erschöpft.[15]

Höchst allgemein gesprochen geht es bei der (an den Vorgaben der soziologischen Feldtheorie orientierten) Rekonstruktion einer Prähistorie der ästhetischen Moderne *andererseits* um deren gesellschaftliche Dimension, nämlich um die langfristige ökonomische, soziale und ideologische Emanzipation der Künste von Instanzen rein »*äußerlicher* Legitimierung« zu einem »von immanenten Kräften *quasi* beherrschte[n] System«, konkreter: um die sukzessive Emanzipation »des geistigen und künstlerischen Lebens« von der »Vormundschaft von Aristokratie und Kirche mitsamt deren ästhetischen und ethischen Normen«.[16] Dieser historische Vorgang im kulturellen Leben des Westens, der im Rahmen großflächiger Differenzierungs- und Autonomisierungsprozesse zur Herausbildung eines zunehmend autonomen und auch intern differenzierten kulturellen bzw. bald schon spezifisch literarischen Feldes führte, findet im ausgehenden 18. Jahrhundert seine innerliterarische Entsprechung in der Formulierung verschiedener Theorien der ästhetischen Autonomie.[17] Mehr noch: Gerade die Entstehung solcher Theorien verweist auf einen fortgeschrittenen Grad des Autonomisierungsprozesses in Deutschland,[18] was umso bemerkenswerter ist, als sich die deutsche Kunst- und Literaturtheorie über Jahrhunderte hinweg bis etwa 1750 im Schlepptau der avancierteren westeuropäischen Entwicklungen befunden hatte.

---

[15] Vgl. etwa Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsytems Literatur im 18. Jahrhundert.* Frankfurt a. M. 1989, bes. S. 409–439.

[16] Pierre Bourdieu, *Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld.* In: P. B., *Zur Soziologie der symbolischen Formen.* Frankfurt a. M. [4]1991, S. 75–124, hier 77.

[17] Vgl. ebd., S. 80: »In dem Maße, wie das intellektuelle Feld an Autonomie gewinnt, beansprucht der Künstler immer entschiedener Autonomie auch für sich und proklamiert dem Publikum gegenüber seine Gleichgültigkeit.« Die als ›System von Kraftlinien‹ beschreibbaren sozialen Bedingungen sind dabei direkt abgestimmt auf (und nicht denkbar ohne) das jeweilige Bewußtsein aller im Feld wirkenden Künstler, wie Bourdieu, *Die historische Genese einer reinen Ästhetik*, S. 20, am Beispiel künstlerischer Praxis erläutert: »Das Feld der Kunst bringt gerade durch sein Funktionieren die ästhetische Disposition hervor, ohne die das Feld nicht funktionieren könnte.« Die philologisch verfahrende Rekonstruktion der Genese dieser Disposition wird somit zu einem unverzichtbaren Bestandteil der historischen Analyse.

[18] Vgl. Denis Saint-Jacques u. Alain Viala, *A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire.* In: *Annales HSS* 2 (1994), S. 395–406, hier 397: »il ne peut être question de champ que lorsque se constitue une revendication nette par les écrivains (ailleurs les artistes) de l'autonomie de leur pratique«.

Erstaunlicherweise artikulierten sich nun verschiedene Theorien der Kunstautonomie in theoretisch kohärenter Ausformung zunächst nicht in den politisch und ökonomisch am weitesten entwickelten Nationalstaaten England und Frankreich, sondern im regional zersplitterten und wirtschaftlich sowie politisch zurückgebliebenen Alten Reich. Den ästhetischen Reflexionen von Moritz, Goethe, Kant und Schiller aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kommt somit gegenüber dem zeitgenössischen westeuropäischen Diskussionsstand eine deutliche Vorreiterrolle zu – eine von Bourdieu nicht diskutierte Tatsache, die hier nur im Vorübergehen erwähnt werden kann und sowohl in ihrer ästhetischen wie in ihrer soziologischen Dimension sicherlich eingehendere Betrachtung verdient. Besonders Goethes Rolle, die bislang in diesem Zusammenhang weniger stark als die der drei anderen genannten Autoren hervorgehoben wurde, ist dafür exemplarisch, zeichnen sich in seinen theoretischen Schriften doch schon sehr früh Tendenzen zur Autonomisierung ab. Darüber hinaus kristallisiert sich in seiner ästhetischen Reflexion wie bei keinem anderen deutschen Autor die Entwicklung von der Genieästhetik des Sturm und Drang bis hin zu nachklassischen Positionen des 19. Jahrhunderts.

Vorgängig sind den theoretischen Tendenzen freilich immer gesellschaftlich definierte »conditions de possibilité«:[19] So wird die vergleichsweise früh einsetzende Autonomisierung des literarischen Feldes in Deutschland ermöglicht durch die hier wirksame Zurückdrängung des direkten Einflusses feldexterner sozialer Bedingungen im Zusammenspiel spezifischer historischer Faktoren: dazu zählen etwa die abgeschwächte Wirksamkeit von Zensur aufgrund der konfessionellen und territorialen Zersplitterung, der rasche Übergang vom Changehandel zum Nettohandel in der Buch- und Verlagsgeschichte sowie die ›Leserevolution‹, die sich als Wandel von der intensiven zur extensiven Lektüre im Gefolge einer quantitativen und qualitativen Explosion des Lesepublikums vollzog. Bereits um 1790 kann aufgrund dieser Voraussetzungen eine innere Differenzierung des deutschen literarischen Feldes in ein »*Subfeld der eingeschränkten Produktion*« und ein »*Subfeld der Massenproduktion*« beobachtet werden,[20] und Goethe befindet sich von Anbeginn am Pol der größten Autonomie, ja konstituiert diesen erst durch seine am unmittelbaren Publikumserfolg ausdrücklich uninteressierte literarische Praxis.

Zu den Indikatoren der Herausbildung eines relativ autonomen literarischen Feldes zählt nicht zuletzt die ökonomisch signifikante Einstellung der Autoren zu ihren eigenen literarischen Werken. Auch hierin kommt der Figur Goethes eine herausragende Rolle zu. Am durchaus singulären Verhältnis zu seinen Verlegern

---

[19] Ebd.; vgl. auch Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, S. 25: »L'autonomisation du champ intellectuel et artistique a constitué la condition permettant de penser l'ordre esthétique proprement dit, et donc favorisé l'émergence de l'esthétique moderne ou esthétique proprement dite.«

[20] Vgl. Bourdieu, *Regeln der Kunst*, S. 344; zu der hier erstmals sichtbaren inneren Differenzierung des literarischen Feldes in ein »*champ de production restreinte*« und ein »*champ de grande production symbolique*« auch ders., *Le marché des biens symboliques*. In: *L'année sociologique* 22 (1971), S. 49–126, bes. S. 54f.

nämlich lassen »die abstrakten Entwicklungstendenzen sich gleichwohl eindrucksvoll veranschaulichen«: Als paradigmatisch kann Goethes Verhalten im Prozeß der Herausbildung des modernen Autorstatus und Urheberrechts (und somit auch des literarischen Feldes im Ganzen) insbesondere deshalb gelten, »weil sich an ihm in besonderer Schärfe der grundsätzliche Zwiespalt zwischen dem berufungsbewußten und seines Wertes sicheren Autor und dem darauf mit Unverständnis reagierenden Buchhandel zeigt«.[21] Von seinen dem herkömmlichen Verlagsverständnis verpflichteten Konkurrenten bestenfalls beargwöhnt, vertritt Goethe dergestalt als erster deutscher Schriftsteller die zukunftsweisende »Rolle des Autors, der seine Selbständigkeit und die Möglichkeit seines Wirkens nicht zu verkaufen willens ist, seinen Anteil an den Einnahmen aus der Publikation seiner Werke aber ungeschmälert fordert«.[22] Diese im Rahmen des zeitgenössischen kulturellen Feldes revolutionäre Praxis ist nicht denkbar ohne das sich hierin manifestierende emphatische Selbstverständnis von Autorschaft,[23] welches seinen literarisch manifesten Niederschlag gerade in Goethes kunst- und literaturtheoretischen Schriften findet.

1. Leitlinien der Untersuchung

»Im Medium der Ästhetik vollzieht sich Aufklärung über Aufklärung als Kritik des Schönen durch das Erhabene. Ästhetik der Moderne ist daher stets doppelte Ästhetik gewesen.« Carsten Zelles nachdrückliche Profilierung einer ›doppelten Ästhetik‹ bezieht sich vor allem und grundsätzlich auf die Dichotomie zwischen dem ›Schönen‹ und seinen negativen Komplementärbegriffen, eine Dualisierung, welche laut Zelle bereits »ein flüchtiger Blick auf die Geschichte der Ästhetik [...] mit Händen greifen« läßt.[24] So naheliegend, wie es den Anschein hat, kann dieser Sachverhalt indes offenbar nicht sein: Denn nachdem »der lange Schatten Hegels [...] die Ästhetikgeschichtsschreibung so auf das Schöne fixiert« habe, »daß selbst noch den heutigen Protagonisten einer Ästhetik des Erhabenen dadurch mitunter der Blick verdunkelt wird«, verfolgt eben erst Zelle die Ästhetikgeschichte anhand der Opposition ›Schönheit gegen Erhabenheit‹, die ihm als »Sonde«, als »verläßlicher ›Indikator‹ in *aestheticis*« dient.[25] Dabei nimmt er bewußt den »Nachteil« in

[21] Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick.* München 1991, S. 161.

[22] Dorothea Kuhn, *Schiller und Goethe in ihrer Beziehung zu Johann Friedrich Cotta.* In: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik.* Hg. v. Wilfried Barner, Eberhard Lämmert u. Norbert Oellers. Stuttgart 1984 (=Veröffentlichungen der dt. Schillerges. 42), S. 169–185, hier 182.

[23] Einen allgemeinen Überblick bieten Gerhard Sauder/Karl Richter, *Vom Genie zum Dichter-Wissenschaftler. Goethes Auffassungen vom Dichter.* In: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1992, S. 84–104.

[24] Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche.* Stuttgart/Weimar 1995, S. 3.

[25] Ebd., S. 12.

Kauf, »weitergehende Pluralisierungstendenzen – im 19. Jahrhundert zum Beispiel das Komische – abzuschatten«.[26] Dies mag für ein so großes ästhetikgeschichtliches Projekt wie Zelles Habilitationsschrift vielleicht von Vorteil sein. Bei einer kleiner angelegten Monographie zu den ästhetischen Schriften eines einzelnen Autors verbietet sich hingegen die allzu strenge Beschränkung auf eine einzige ästhetische Opposition – etwa zwischen dem ›Schönen‹ und dem ›Erhabenen‹ – selbstredend. Dennoch muß auf die strukturbildende Funktion erkenntnisleitender Dichotomien nicht ganz verzichtet werden, ermöglichen diese doch bei einem so produktiven Autor wie Goethe eine gewisse Orientierung in einem ansonsten fast unüberblickbaren Material: Sie bilden gleichsam ein idealtypisches ästhetikgeschichtliches Koordinatensystem, das die Bildung von Relationen und Distinktionen innerhalb des literarischen Feldes erleichtert. Zu denken ist hier – neben der genannten Opposition – etwa an ›subjektivistisch‹ gegen ›objektivistisch‹, ›schön‹ gegen ›charakteristisch‹, ›Transparenz‹ gegen ›Opazität‹, ›Nachahmung‹ gegen ›Schöpfung‹, ›Produktion‹ gegen ›Rezeption‹, ›Transzendenz‹ gegen ›Immanenz‹, ›Anschauung‹ gegen ›Systematik‹ und nicht zuletzt ›Kunst‹ gegen ›Natur‹. Diese idealtypischen Dichotomien werden im folgenden stets im Auge zu behalten sein, wobei manche von ihnen diskontinuierlich die epistemologischen Differenzen zwischen dem jungen und dem ›klassischen‹ Goethe bezeichnen, andere dagegen als Kontinuitäten für seine spezifische Position innerhalb der allgemeinen ästhetischen Debatte stehen. Die konkrete Textanalyse muß die manifeste Schematik solcher groben Kategorien jeweils differenzieren.

In seiner Untersuchung weist Zelle einerseits darauf hin, »daß die Ästhetik von Anfang an als Disziplin des nicht mehr Schönen hervortritt. Die Ästhetik ist also nicht erst schön und wird dann häßlich – vielmehr beginnt sie mit dieser Intensität bereits ihre Karriere. Zum anderen tritt die zweite Ästhetik nicht einfach historisch gegen Ende des 18. Jahrhunderts zur ersten hinzu, vielmehr sind beide stets schon beieinander. Der Klassizismus wird immer schon von seinen Supplementen begleitet.«[27] Diese letzte Formulierung, die den als niemals zeitgemäß konnotierten ›Klassizismus‹ implizit mit der ästhetischen Kategorie der ›Schönheit‹ identifiziert, steht jedoch auch für die mehr oder weniger unausgesprochene Prämisse, daß die historischen Theoretiker des Schönen durch die sukzessive »Öffnung des ästhetischen Kanons für die nicht mehr schönen Künste« dazu gezwungen wurden, »die jeweils vorgegebenen Normen zu erweitern und den traditionellen, auf Schönheit bezogenen Horizont auf eine andere Dimension hin zu überschreiten«.[28] Vor einem solchen Hintergrund erhält das ›Schöne‹ den Charakter des stets schon Überholten, das es mit allen ästhetischen Mitteln jeweils zu überbieten galt. Folgt

[26] Ebd., S. 14.
[27] Ebd., S. 23.
[28] Ebd., S. 4. Dies impliziert schon die griffige Formel »Aufklärung über Aufklärung als Kritik des Schönen durch das Erhabene«, die ihrerseits über jeden Zweifel an der geschichtsphilosophischen Wertigkeit ›erhaben‹ ist. Vgl. auch S. 17, wo es heißt, »daß die zweiten Kategorien jeweils die Fixierungen der ersten unterlaufen und gegenüber dem Ganzen die Differenz offenhalten«.

man dieser (ein wenig schematischen) Denkfigur, dann läßt sich konsequent auch die relative ›Modernität‹ des jeweiligen Autors bestimmen: »Die Flucht der Moderne bildet den Motor von stets neuen Verdoppelungen der Ästhetik, durch die sie einerseits eine innovative Dynamik, andererseits zugleich eine gegenläufige historische Kohärenz bezieht, da sich Absagen ans Vorangehende stets nur im vorstrukturierten Artikulationsmedium des zuhandenen literatur- und kunsttheoretischen Vokabulars formulieren lassen.«[29]

Wie verhält es sich nun aber bei einem zunächst ›modernistischen‹ Autor, der ab einem bestimmten Zeitpunkt in seinen programmatischen Äußerungen »die agonale Dynamik der Modernisierung und ihren Verschleiß«[30] bewußt konterkariert; der zahlreiche ästhetische Innovationen zwar selbst in die Wege geleitet und an vorderster Front mitvollzogen hat, späterhin jedoch nicht nur »zugunsten der letzten Innovation das historische Gedächtnis von der vorletzten vergessen machen«[31] will, sondern zugleich auch die eigenen ›letzten‹ Innovationen einer vernichtenden Kritik oder Umdeutung unterzieht? Wie bei einem Autor, der seine Karriere im Zeichen des rebellischen Genies mit dem denkbar radikalsten Angriff auf den Objektivismus des Schönen begann und später selbst einen solchen – wenn auch gewandelten – Objektivismus predigt;[32] der mithin vom Revolutionär *in aestheticis*, von einem emphatischen Verfechter der ästhetischen Moderne, allmählich zum unzeitgemäßen Kritiker dieser Moderne mutiert und im Nachhinein seine eigene Jugendgeschichte diesbezüglich umschreibt?[33]

Ein solcher Autor ist zweifelsohne Goethe, zumindest was seine ausdrücklichen ästhetischen Maximen betrifft. So kann der junge ›antiklassizistische‹ Goethe mit einiger Berechtigung als Anhänger des Erhabenen bezeichnet werden, die Affinitäten sind offensichtlich. Schon Adorno hat – doch offenbar mit geringer Resonanz – darauf hingewiesen, »daß Kant nirgendwo dem jungen Goethe und der bürgerlich revolutionären Kunst näher kommt als in seiner Beschreibung des Erhabenen«.[34] Der klassische Goethe hingegen will sich für das Erhabene nicht mehr recht erwärmen. Die Bedeutung dieser ästhetischen Kategorie für seine nachitalienische Ästhetik wurde denn auch ganz grundsätzlich in Frage gestellt.[35] Ähnlich verhält

[29] Ebd., S. 19.

[30] Ebd., S. 20.

[31] Ebd., S. 20.

[32] Herbert v. Einem, *Goethes Kunstphilosophie.* In: H. v. E., *Goethe-Studien.* München 1972, S. 72–88, hier 83, konstatiert in Goethes ästhetischer Entwicklung eine »Akzentverlagerung vom Subjektiv-Schöpferischen auf das Objektiv-Schöpferische«; vgl. auch S. 86f sowie ders., *Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit.* In: Ebd., S. 156–165, hier 156.

[33] Vgl. II.4.2.

[34] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie.* Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. [13]1995, S. 496, Anm. 5. Adornos Feststellung bedarf freilich einer Differenzierung. Zur spezifischen Bedeutung des Erhabenen bei Goethe vgl. II.4.3.

[35] Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe.* In: *Begegnungen mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990.* Bd. 7. Hg. v. Eijiro Iwasaki. München 1991, S. 15–26, bes. 25. Genaueres in II.4.3.

es sich mit der für Goethe noch viel zentraleren Opposition zwischen dem (subjektiv) Charakteristischen und dem (objektiv) Schönen, welche bei ihm die Dichotomie zwischen dem Schönen und dem Erhabenen recht eigentlich unter sich begreift; auch hier manifestiert sich nach Herbert von Einem ein »wesentlicher Unterschied des reifen gegen den jungen Goethe«.[36] Die spätere kritische Distanz zum Erhabenen geht ebenso wie die klassische Relativierung des (subjektiv) Charakteristischen mit der Restitution des traditionellen Schönheitspostulats einher, dem sich Goethe spätestens ab der italienischen Reise wieder verpflichtet zeigte. Sein Ziel ist dabei in einer Umkehrung der Formulierung Zelles ›Aufklärung über Aufklärung als Kritik des Charakteristischen/Erhabenen durch das Schöne‹. Nach dieser (ein wenig simplen) Logik läge es nahe, den Lebensweg des *Ästhetikers* Goethe – um Pierre Bourdieus prägnanten Antagonismus zwischen Orthodoxie und Subversion aufzunehmen[37] – schematisch als eine Bewegung vom Propheten des Charakteristischen zu einem Priester des Schönen zu beschreiben.[38]

Dies wäre freilich eine höchst problematische Vereinfachung eines vergleichsweise diffizilen Sachverhalts: Die wechselseitige Durchdringung von ›modernistischen‹ und ›antimodernistischen‹ Denkmustern ist nämlich auch beim nachitalienischen Goethe zu beobachten und läßt sich hier geradezu exemplarisch untersuchen. Unter der Oberfläche einer (nur scheinbar rückwärtsgewandten) klassizistischen Programmatik verbergen sich zahlreiche ästhetische und positionale Innovationen, die sich erst dem vergleichenden Blick erschließen.[39] In epistemologischer Hinsicht handelt es sich bei dem erwähnten Wandel in der ästhetischen Orientierung Goethes allenfalls um eine graduelle Akzentverschiebung bzw. um eine Schwerpunktverlagerung innerhalb eines überraschenden Kontinuums, das sich in einer monistischen Anthropologie, in sensualistischen Wahrnehmungskonzepten und organizistischen Denkfiguren kristallisiert und binäre Schematisierungen (wie Schönheit gegen Charakteristik) häufig gerade aufsprengt. Zuletzt sei noch daran erinnert, daß auch die Kritik der Moderne sich stets als reflexives Phänomen ebendieser Moderne präsentiert.

---

[36] Einem, *Goethes Kunstphilosophie*, S. 83. »Der junge Goethe preist die charakteristische Kunst als die ›einzige wahre‹. Der reife Goethe dagegen stellt über das Charakteristische, das auch ihm Grundlage und Ausgangspunkt bildet, die objektive Schönheit als das letzte zu erstrebende Ziel der Kunst.« Vgl. ders., *Goethe und die bildende Kunst*. In: H. v. E., *Goethe-Studien*. München 1972, S. 89–131, hier 115; ders., *Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit*, S. 158. Mehr dazu in II.4.4, III.2.3 und IV.3.1.

[37] Vgl. dazu I.4.2.

[38] Tatsächlich entspricht der klassische Goethe allerdings gerade nicht dem konventionalistischen ›Priestertyp‹, sondern präfiguriert positional den Typus der ›etablierten Avantgarde‹; vgl. dazu III.1.4.

[39] So findet sich bei Goethe das (freilich selbst gewandelte) klassizistische Schönheitspostulat im neuen Kontext der Autonomieästhetik wieder: vgl. IV.3.

2. Die Spezifik der ästhetischen Reflexionen Goethes

Helmut Pfotenhauer, dem der Begriff der ›Weimarer Klassik‹ aufgrund einer weit über den Zeitraum von 1786/88–1805 hinausgehenden »Motiv- und Strukturkontinuität problematisch« erscheint, meint dennoch, gewisse (allein dem deutschen Klassizismus eigene) Gemeinsamkeiten in der ästhetischen Reflexion der einzelnen ›Klassiker‹ ausmachen zu können: so etwa den idealisierenden »Ernst, der das Sittliche fast nur ins Göttliche gesteigert erträgt«, sowie vor allem das ›Erhabene‹, ›Anmut‹ und ›Würde‹.[40] Wenngleich es Pfotenhauer beim allgemeinen und synthetischen Gebrauch dieser Termini keineswegs um die Auslöschung von Differenzen zu tun ist,[41] scheint bei genauerer Betrachtung eine weitere Nuancierung geboten. Die Problematik des Erhabenen bei Goethe wurde schon angedeutet. Daneben spricht auch seine (damit freilich zusammenhängende) Ablehnung des polaren Konzepts von ›Anmut und Würde‹ eine deutliche Sprache gegen Schillers auf das Subjekt gegründete dualistische ästhetische Theorie.[42]

Viel fundamentaler noch als einzelne Differenzen zu Schillers ästhetischen und geschichtsphilosophischen Entwürfen unterscheidet Goethes ästhetische Reflexionen eine grundlegende, geradezu ›habituelle‹ Disposition:[43] In sämtlichen Phasen seines Schaffens steht er den (zu Generalisierungen neigenden) systematischen Entwürfen einer ästhetischen Theorie, ja theoretischen Abstraktionen überhaupt

---

[40] Vgl. Helmut Pfotenhauer, *Evidenzverheißungen. Klassizismus und ›Weimarer Klassik‹ im europäischen Vergleich.* In: H. P., *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik.* Tübingen 1991, S. 137–155, hier 147f.

[41] Vgl. ebd. (Anm. 20).

[42] Vgl. Goethes retrospektive Ausführungen in *Glückliches Ereignis*, besonders seine Andeutungen auf »den größten, vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt« (MA 12, 89f). Eine weitergehende, höchst pointierte Gegenüberstellung Goethes und Schillers »in jeder nur möglichen Hinsicht, als Menschen und Künstler, in allen Zügen ihrer geistigen Organisation« unternimmt Hans Pyritz, *Der Bund zwischen Goethe und Schiller. Zur Klärung des Problems der sogenannten Weimarer Klassik.* In: H. P., *Goethe-Studien.* Graz/Köln 1962, S. 34–51, Zit. 40; zur Unterscheidung der »Goethe-Linie« von der »Schiller-Linie [...] im Aufbau des klassischen Kulturprogramms« bes. S. 44. Interaktionssoziologische Differenzierungen der Problematik finden sich bei Michael Böhler, *Die Freundschaft von Schiller und Goethe als literatursoziologisches Paradigma.* In: *IASL* 5 (1980), S. 33–67.

[43] Um trotz der »Mehrzahl sich widersprechender Meinungen« in Goethes Ästhetik dennoch zu ihrer inneren Logik zu gelangen, zielte schon Wolfgang Kayser, *Goethes Auffassung von der Bedeutung der Kunst.* In: W. K., *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien.* Göttingen 1961, S. 64–85, hier 64, auf »Tieferes«: gegenüber der »Meinung« seien nämlich an der (dieser zugrundeliegenden, oft unbewußt wirkenden) »Auffassung [...] tiefere Schichten des Menschen beteiligt«. Der Begriff des ›Habitus‹, der nach Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt a. M. [4]1991, S. 277, als »*Erzeugungsprinzip* objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und *Klassifikationssystem* (principium divisionis) dieser Formen« definiert ist, scheint nun besonders geeignet zur Erklärung scheinbar widersprüchlicher Äußerungen, Handlungen und Praxisformen. Zur Kategorie der ›Disposition‹ vgl. ders., *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft.* Frankfurt a. M. 1979, S. 164–202.

äußerst skeptisch gegenüber.[44] Aus der Distanz des Alters weist er selber des öfteren darauf hin: »[N]ichts ist mir hohler und fataler wie ästhetische Theorien.«[45] Und ganz allgemein: »Für Philosophie im eigentlichen Sinne hatte ich kein Organ«.[46] Oder: »Wie wenige fühlen sich von dem begeistert, was eigentlich nur dem Geist erscheint. Die Sinne, das Gefühl, das Gemüt üben weit größere Macht über uns aus, und zwar mit Recht: denn wir sind aufs Leben und nicht auf die [spekulative, NCW] Betrachtung angewiesen.«[47] Goethes beharrliche Ablehnung von ›Systemzwang‹ und abstrakter Spekulation ist freilich keineswegs akzidentiell, sondern gründet historisch in der sensualistischen Anthropologie des Sturm und Drang,[48] beziehungsweise allgemeiner: im nicht-systematischen, empiristischen Denken der europäischen Spätaufklärung, das sich insbesondere um die Vermittlung von (theoretischer) Vernunft und (empirischer) Sinneswahrnehmung bemühte.[49] Theoriegeschichtlich und terminologisch ergeben sich dabei zahlreiche diskursive ›Verbindungslinien‹, etwa zur zeitgenössischen Psychologie[50] oder zu Goethes morphologischer Naturwissenschaft.[51] Erst in diesem Kontext erhalten seine bisweilen als ›chaotisch‹[52] bezeichneten Schriften zur Ästhetik ihren historischen Sinn, erst vor diesem Hintergrund läßt sich aber auch ihre Spezifik ermitteln, die in der ›klassischen‹ Phase – wie zu zeigen sein wird – unter anderem aus Goethes persönlicher Adaption der monistischen Philosophie Spinozas rührt.[53]

Die antisystematische theoretische Basis schlägt sich auch in der textuellen Gestalt der ästhetischen Schriften Goethes nieder, die in dieser Hinsicht getrost als einzigartig bezeichnet werden können. Anstelle von darstellerischer Systematik[54]

---

[44] In der *Propyläen*-Anzeige legitimiert Goethe ausdrücklich, »daß wir Theorie nicht in dem Sinne nehmen, wie sie der Philosoph auf strenge Weise aufzustellen verlangt« (MA 6.2, 135f), sondern stets als praxisbezogen. Vgl. Waltraud Naumann-Beyer, *Ästhetik*. In: *GHb* Bd. 4/1 (1998), S. 8–13, bes. 8f; mehr dazu in II.2 u. IV.2.

[45] Die Aussage Goethes vom 1.5.1826 notierte Friedrich v. Müller (GG 3.2, 36).

[46] *Einwirkung der neueren Philosophie* (MA 12, 94); vgl. auch *Dichtung und Wahrheit*, 6. Buch (MA 16, 242–244); 11. Buch (MA 16, 523); 12. Buch (MA 16, 584).

[47] *Zur Morphologie*: *Das Unternehmen wird entschuldigt* (MA 12, 11).

[48] Vgl. dazu I.2 und II.2.

[49] Vgl. Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. München 1986.

[50] Vgl. etwa die für Goethe bezeichnende (wenn auch durch den fiktionalen Rahmen perspektivisch gebrochene) Analogie zwischen der zeitgenössischen idealistischen Systemphilosophie und der Zeitkrankheit Hypochondrie in *Der Sammler und die Seinigen*: »Gewiß diese Philosophie scheint mir eine Art von Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat.« (MA 6.1, 79).

[51] Vgl. dazu IV.1 u. IV.4.

[52] Tzvetan Todorov, *Goethe sur l'art*. In: Goethe, *Écrits sur l'art*. Hg. v. Jean-Marie Schaeffer. Paris 1983, S. 7–59, hier 11, spricht von »réflexions chaotiques«.

[53] Vgl. dazu IV.

[54] Nicht zuletzt der antisystematische Charakter Goethescher Theoriebildung und -präsentation erklärt die Aktualität, die ihr von der poststrukturalistischen Literaturkritik zugeschrieben wurde. Vgl. Peter J. Burgard, *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. Pennsylvania 1992: Goethe sei ein herausragender Vertreter und sogar Theoretiker der hohen Kunst des Essays, seine ausdrückliche Aversion gegen systematisches Denken

bietet Goethe beim Theoretisieren eine erstaunliche literarische Formenvielfalt, bedient er sich unterschiedlichster (hymnischer, essayistischer, fragmentarischer, dialogischer, novellistischer, etc.) Möglichkeiten des adäquaten Ausdrucks für ein meist relativ konkretes Problem, wobei allzu eindeutige Affirmationen häufig durch perspektivische Brechungen relativiert erscheinen. Ästhetik wird hier selbst als Kunst verstanden, die formale Darstellungsweise hat selbst theoretische und programmatische Funktion.[55] Auch für die ästhetischen Schriften Goethes gilt also der Satz, den er im Blick auf die Poesie äußerte: »Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form.«[56]

Was die kognitiven Aussagen der ästhetischen Theorie betrifft, so interessiert sich die vorliegende Arbeit besonders für Goethes kritische Begrifflichkeit, für die Maximen, die – selbst »aus den Kunstwerken gezogen«[57] – als zentrale Leitkategorien, als konstitutive Elemente wieder in die Deutung und Wertung einzelner Werke eingehen.[58] Dabei ist – so Goethe – »einiges, was ich sagen werde allen Künsten gemein«,[59] doch nicht um den Preis der von Lessing im *Laokoon* erreichten medialen Differenzierung. Denn: »Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.«[60] Die Untersuchung wird also bei spezifischen ästhetischen Kategorien auch zu überprüfen haben, inwiefern sich ihre Gültigkeit auf die verschiedenen Bereiche der Ästhetik erstreckt.

Ein weiteres zentrales Augenmerk der Analyse gilt der Vermeidung einer neuerlichen retrospektiven Nivellierung zu einem einheitlichen System. Die hier als paradigmatisch[61] vorgestellten Texte werden statt dessen – im Unterschied zu den meisten vorliegende Monographien[62] – in ihrem je spezifischen synchronen und

spiegle sich in der geschickt inszenierten Subversion jeglicher Systematik durch eine der textuellen Struktur inhärente Ironie, nämlich durch den infiniten Regreß der Signifikate. Die in mancher Hinsicht anregende Studie ist eine Arbeit eher *anhand* der Goetheschen Schriften zur Ästhetik, weniger aber *über* diese: als ›Dekonstruktivist‹ interessiert sich der Autor allererst für die textuelle Performanz und nur in zweiter Linie für die gehaltliche Ebene der Texte, deren historische Dimension ebenfalls nicht in Betracht gerät.

[55] Vgl. I.2, II.1 und III.1.

[56] *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans* (MA 11.1.2, 184).

[57] *Einleitung* in die *Propyläen* (MA 6.2, 20).

[58] Exemplarisch zu beobachten im Aufsatz *Über Laokoon* (MA 4.2, 73–88).

[59] *Baukunst. 1795* (MA 4.2, 53); vgl. auch *Über Laokoon*: »Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln« (MA 4.2, 73).

[60] *Einleitung* in die *Propyläen* (MA 6.2, 20); zur Differenzierung der Künste bei Goethe vgl. Victor Lange, *Literatur und bildende Kunst. Aspekte von Goethes Ästhetik.* In: V. L., *Bilder – Begriffe – Ideen. Goethe-Studien.* Würzburg 1991, S. 46–70; ders., *Das Schöne und die Fantasie. Zu Goethes ästhetischer Theorie.* In: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik.* Hg. v. Wilfried Barner, Eberhard Lämmert u. Norbert Oellers. Stuttgart 1984 (=Veröffentlichungen d. Dt. Schillerges. 42), S. 205–220.

[61] Genauere Begründungen für die Auswahl finden sich zu Beginn der jeweiligen Abschnitte.

[62] Die positivistisch-lebensgeschichtliche Untersuchung von Paul Menzer *(Goethes Ästhetik.*

diachronen Kontext betrachtet, auf den sie sich mehr oder weniger ausdrücklich beziehen. Zwei Querschnitte sind dabei strukturbildend für die vorliegende Arbeit: Es handelt sich um die Jahre 1771/72, den Beginn und Höhepunkt von Goethes Sturm und Drang-Ästhetik, und 1788/89, als sich seine ›klassische‹ Ästhetik erstmals öffentlich konstituiert. Von diesen diskursiven Angelpunkten lassen sich dann Ausblicke auf die weitere Entwicklung nehmen. Ausgang und Ziel der Überlegungen bleibt jedoch stets diejenige theoretische Selbstvergewisserung Goethes, die am Anfang einer neuen kreativen Phase steht.

3. Literarisches Feld und polemisches Denken: Zur Methode

Es wurde bereits eingangs erwähnt, daß das vergleichsweise avancierte deutsche ›literarische Feld‹ um 1800 »zu einem immer komplexeren und von äußeren [...] Einflüssen immer weniger abhängigen System« tendiert, zu einem relativ autonomen »Beziehungsfeld, in dem die eigentümliche Logik der Konkurrenz um kulturelle Legitimierung herrscht«[63] und in dem deshalb außerliterarische Einwirkungen zunehmend durch die Struktur des Feldes selbst vermittelt bzw. ›gebrochen‹ erscheinen (Bourdieu spricht in diesem Kontext von einem »Übersetzungs- oder *Brechungs*effekt«).[64] Die Karriere und das Werk eines in diesem sozialen Mikrokosmos befindlichen Autors, im gegenwärtigen Fall also die Entwicklung von Goethes ›Ästhetik‹, wird mit dem methodischen Instrumentarium der ›Feldtheorie‹ nun beschreibbar als Objektivation des Verhältnisses von individuellem Habitus und den Kräften des literarischen bzw. künstlerischen Feldes.[65] Dement-

Köln 1957) und die ahistorisch-werkimmanente, vom *Sammler*-Aufsatz abstrahierende Arbeit von Matthijs Jolles (*Goethes Kunstanschauung.* Bern 1957) gelten nach wie vor als Referenzen in Fragen der ästhetischen Theorie Goethes. Den einzigen neueren Versuch einer umfassenden Historisierung von Goethes klassischer Ästhetik bietet die dem Forschungsstand unangemessene und methodisch unreflektierte sozialhistorische Arbeit von Jutta Van Selm, *Zwischen Bild und Text. Goethes Werdegang zum Klassizismus.* New York/Bern/Frankfurt a. M. 1986 (=American Univ. Ser. 1, Germ. Lang. a. Lit. 48). In erster Linie die Gründe für das Scheitern der Publizistik der Weimarer Klassik untersucht Michael Gross, *Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik.* Hildesheim/Zürich/New York 1994 (=Germanist. Texte u. Studien 45). Zu den kunsthistorischen und kunsttheoretischen Implikationen sowie zur Literarizität der Goetheschen *Bild*beschreibungen vgl. die wichtige Untersuchung von Ernst Osterkamp (*Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen.* Stuttgart 1991), welche die ästhetischen Schriften Goethes indes explizit aus ihrem Objektbereich ausklammert. Irreführend ist der Titel von Christian Schärfs diskursanalytischer Studie *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift.* Stuttgart/Weimar 1994, die sich – abgesehen von der Rede *Zum Schäkespears Tag* – nicht mit den kunst- oder literaturtheoretischen Texten Goethes beschäftigt.

[63] Bourdieu, *Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld*, S. 79.

[64] Vgl. Bourdieu, *Regeln der Kunst*, S. 349; vgl. auch Bourdieus allgemeine Warnung vor einer naiven Ableitungs- bzw. Widerspiegelungssoziologie ebd., S. 385, sowie in ders., *Die historische Genese einer reinen Ästhetik*, S. 31f.

[65] Vgl. Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns.* Frankfurt a. M. 1998, S. 72; mehr dazu in ders., *Regeln der Kunst*, S. 409–422.

sprechend geht es in Goethes theoretischen Reflexionen über Probleme der Naturnachahmung, der ›Kunstwahrheit‹, der Prinzipienhaftigkeit von Kunst etc. nur in vermittelter Weise um die »Durchsetzung einer Weltsicht«, primär aber um die freilich ebenso interessegeleitete, weil sozial wirksame Durchsetzung einer ›legitimen‹ (interesselosen!) »Sicht der Kunstwelt«.[66] Danach sind die Einsätze der ästhetischen Debatten um 1800 zu beurteilen, nicht nach der impliziten Axiomatik geschichtsphilosophischer oder gesellschaftspolitischer, d.h. jedenfalls kunstfremder Kriterien.[67]

Die vorliegende Studie versucht deshalb, die Diskussion um Genese und Gestalt der ›klassischen‹ Autonomieästhetik von den lichten Höhen geschichtsphilosophischer Spekulation auf den Boden historisch-philologischer Konkretion zu führen. Nicht zuletzt zu diesem Zweck möchte sie die ästhetischen Schriften Goethes – der historischen Kommunikationssituation gemäß – allererst in ihrer Funktion als *ästhetische* Schriften verstehen und befragt sie zunächst einmal jeweils auf die ihnen inhärenten Prämissen sowie auf den durch Goethes spezifische Sozialisation erworbenen »Standpunkt des Autors«.[68] Innerhalb des literarischen Feldes befähigte Goethes soziale Herkunft und seine daraus resultierende dispositionelle Selbstsicherheit[69] und ökonomische Unabhängigkeit nämlich in besonderem Maße, innovatorische Positionen einzunehmen.[70]

Im Unterschied also zu zahlreichen älteren sozialwissenschaftlich interessierten Studien zur ›klassischen‹ Ästhetik soll hier methodologisch streng geschieden werden zwischen ideengeschichtlichen ›Einflüssen‹ und außerliterarischen Voraussetzungen und Motiven für bestimmte theoretische Entscheidungen Goethes. Solche Entscheidungen scheinen erst dann adäquat diskutierbar, wenn die ›feldinternen‹ bzw. ideengeschichtlichen Bedingungen ihrer Möglichkeit philologisch rekonstruiert sind. Erst eine genaue ›diskursimmanente‹ Rekonstruktion der theoretischen Entwicklung Goethes in ihrer inneren Chronologie[71] und ihrem diskursiven Zusammenhang erlaubt, Anregungen und Anleihen aus zeitgenössischen sowie aus damals schon historischen Diskursen zu ermitteln[72] und gleichzeitig dem Antwort-

[66] Bourdieu, *Die historische Genese einer reinen Ästhetik*, S. 24.

[67] Vgl. dagegen etwa Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, passim.

[68] Soziologisch begründet findet sich dieses methodologische Postulat bei Bourdieu, *Regeln der Kunst*, S. 341.

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

[70] Vgl. Bourdieu, *Regeln der Kunst*, S. 413f.

[71] Die am historischen Prozeß orientierte Vorgangsweise hält sich an die jetzt abgeschlossen vorliegende *Münchner Ausgabe* sämtlicher Werke Goethes *nach Epochen seines Schaffens* (MA).

[72] Die historische Kontextualisierung ermöglicht erst eine Rekonstruktion der tatsächlichen Auswahl aus dem zeitgenössischen ›Theorieangebot‹ sowie deren produktiver Weiterentwicklung. Vgl. dazu Helmut Koopmann, *Zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position in der Klassik.* In: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik.* Hg. v. Karl Otto Conrady. Stuttgart 1977, S. 30–43, bes. 33 u. 39–43.

charakter bestimmter ästhetischer Positionen und Innovationen – ihrerseits erst relational als solche erkennbar – Genüge zu leisten. Gerade die häufig im Hinblick auf ein konkretes Gegenüber[73] entworfenen theoretischen und »immer deutlicher polemischen«[74] Schriften Goethes – hier manifestiert sich in exemplarischer Weise der »polemische Charakter des Denkens in der Aufklärung«[75] –, gerade die nichtsystematische Anlage seiner ›streitbaren‹ Ästhetik legen es nahe, das kommunikative Moment dieser Texte auch in der Analyse stark zu betonen, d.h. den jeweiligen Bezugspunkt (sofern vorhanden) zu eruieren und geltend zu machen.

Zwar gilt es dabei stets, den kreativen Prozeß im Auge zu behalten, doch nicht um den Preis der häufig anzutreffenden und unter anderem von Goethe selbst sich herleitenden organisch-teleologischen Sichtweise, die in der Manier der ›biographischen Illusion‹[76] Leben und Werk des Dichters bewußt oder unbewußt als sinnhafte und stete Entfaltung von *in nuce* angelegten Eigenschaften zur letztendlichen Vervollkommnung deutet.[77] Anstelle einer unterschiedlichen Wertung einzelner

---

[73] Vgl. Arseni Gulyga, *Goethe als Ästhetiker und Kunsttheoretiker.* In: *GJb* 96 (1979), S. 111–127, hier 112. Dazu auch Goethes eigene Bemerkungen im *Geständnis des Übersetzers* zu *Diderots Versuch über die Malerei* (MA 7, 519–521), seine knappe ›Typologie‹ des Gedankenaustausches in der *Propyläen*-Einleitung (MA 6.2, 11), sowie die allgemeinen Ausführungen zu Form und Funktion des Gesprächs bei Goethe in Jolles, *Goethes Kunstanschauung*, S. 44–47.

[74] So Victor Lange, *Überlegungen zur ›Deutschen Klassik‹.* In: *Das achtzehnte Jahrhundert als Epoche.* Hg. v. Bernhard Fabian u. Wilhelm Schmidt-Biggemann. Nendeln 1978 (=Studien zum 18. Jh. 1), S. 87–103, hier 89. Zur polemischen Konzeption der *Propyläen* vgl. Goethes Aussagen in der *Einleitung* (MA 6.2, 12f).

[75] So Kondylis, *Aufklärung*, S. 20. »Die beste Art, eine bestimmte Philosophie geistesgeschichtlich zu begreifen, ist demnach die, ihren Gegner klar ins Auge zu fassen und zu erwägen, was sie beweisen muß bzw. *will*, um diesen Gegner außer Gefecht zu setzen.« Kondylis' Ansatz, aus dem sich »nicht nur die Konsequenz, sondern auch die Widersprüchlichkeit eines bestimmten Denkens restlos erklären« läßt, scheint insbesondere für einen Zeitpunkt angemessen, an dem das ›kulturelle Feld‹ einen vergleichsweise hohen Grad an Autonomie gegenüber direkten externen Einflüssen erreicht hat. Im Unterschied zu Kondylis versteht die vorliegende Arbeit Kulturgeschichte allerdings nicht bloß als abstrakte Interaktion verschiedener intellektueller und künstlerischer Positionen, sondern setzt diese überdies in eine Homologiebeziehung zu den verschiedenen Positionen ihrer Inhaber im kulturellen bzw. literarischen Feld; vgl. Bourdieu, *Regeln der Kunst*, S. 365–378.

[76] Vgl. Bourdieu, *Praktische Vernunft*, S. 75. Die »biographische Illusion« setzt naiv voraus, »daß ›das Leben‹ [des Dichters] ein Ganzes darstellt, eine kohärente und gerichtete Gesamtheit, die als einheitlicher Ausdruck einer subjektiven und objektiven ›Intention‹, eines Entwurfs aufgefaßt werden kann und muß«, und akzeptiert somit stillschweigend »eine bestimmte Philosophie der Geschichte (gleich Abfolge von historischen Ereignissen)«. Damit funktioniert sie letztlich nach der Logik dessen, was Roland Barthes, *Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen.* In: R. B., *Das semiologische Abenteuer.* Frankfurt a. M. 1988, S. 102–143, hier 113, in seiner strukturalistischen Erzähltheorie als »treibende Kraft der narrativen Aktivität« bezeichnet, nämlich, negativ formuliert, »die Verwechslung von zeitlicher Folge und logischer Folgerung«, die dazu führt, daß »das Nachfolgende in der Erzählung als *verursacht von* gelesen wird«.

[77] Anzutreffen ist eine solche lebensgeschichtliche Konzeption der Goetheschen Ästhetik etwa in den Arbeiten Herbert von Einems; so heißt es beispielsweise im Kommentar zu

ästhetischer Positionen je nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung, anstelle einer impliziten Darstellung einzelner Stadien im theoretischen Werk Goethes als »Etappen einer notwendigen Entwicklung«[78] geht es deshalb immer auch um die philologisch möglichst genaue Rekonstruktion des Entscheidungspielraums, den der Dichter im Rahmen der zuhandenen Theorietradition und der künstlerischen Praxis zu gewissen Zeitpunkten hatte. Erst wenn dieser Spielraum sowie Goethes Entscheidungen zugunsten bestimmter theoretischer Alternativen (und damit auch seine Abgrenzungen gegen andere) bekannt sind, folglich Kontinuitäten und Brüche in seinem Denken jenseits allzu pauschaler binärer Schematisierungen neu reflektiert und zugeordnet werden können, scheint die Frage nach deren *außerliterarischen* Motiven und Funktionen methodisch überhaupt gerechtfertigt.

Die Rekonstruktion einer solchen ›diskurshistorischen‹ Funktionsebene, deren Reichweite über das historische Problembewußtsein Goethes hinausgeht, kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur in bescheidenen Ansätzen erfolgen. Einen ersten Schritt in diese Richtung bedeutet die extensive Ausweitung des zur Kontextualisierung herangezogenen Textkorpus auf pragmatische und (auto)biographische Quellen[79] sowie die Ergänzung des analytischen Apparats um Fragen nach der ›paratextuellen‹[80] und materiellen[81] Beschaffenheit der Handschriften und Erstdrucke. Die Situierung der ästhetischen Konzepte Goethes in ihren konkret erfahrbaren ›kommunikativen Kontext‹ beleuchtet – im Verein mit der Frage nach der Position des Autors im literarischen Feld – deren häufig strategische, etwa subversive oder didaktische, später sogar offen kulturpolitische Funktion.[82] Während

---

den *Schriften zur Kunst* aus der *Hamburger Ausgabe*: »Was der junge Goethe ahnend berührt hatte, tritt uns nun in der gesättigten Anschauung des Alters entgegen.« (HA 12, 622) Ähnlich noch die erst postum erschienene Studie *Die bildende Kunst im Leben und Schaffen Goethes*. Tl. 1. In: *JbWGV* 86/87/87 (1982/1983/1984), S. 29–65, hier 33.

[78] Bourdieu, *Praktische Vernunft*, S. 76.

[79] Die chronologisch angelegte und erstmals umfassend kommentierte Sammlung von Goethes lebensgeschichtlichen Zeugnissen in der II. Abteilung der *Frankfurter Ausgabe* (FA) ist (im Gegensatz zur I. Abteilung) nicht vollständig. Tagebucheinträge und Briefe zitiere ich deshalb nach der (bislang einzig vollständigen) *Weimarer Ausgabe* (WA). Beim Rückgriff auf Goethes autobiographische Texte als historische Quellen ist freilich stets deren hoher literarischer Stilisierungsgrad zu berücksichtigen; vgl. dazu Wilfried Barner, *Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes ›Italienischer Reise‹*. In: *GJb* 105 (1988), S. 64–92; ders., *Goethes Bild von der deutschen Literatur der Aufklärung. Zum Siebenten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹*. In: *Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700–1848)*. FS f. Wolfgang Martens. Unter Mitwirkung v. Ernst Fischer u. Klaus Heydemann hg. v. Wolfgang Frühwald und Alberto Martino. Tübingen 1989, S. 283–305.

[80] Vgl. dazu die Anregungen von Gérard Genette, *Paratexte*. Frankfurt a. M./New York 1992.

[81] Einen Überblick über die neueren Fragestellungen gibt Roger Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence 1992.

[82] Zur Goetheschen ›Literaturpolitik‹ vgl. Helmut Brandt, *Die ›hochgesinnte‹ Verschwörung gegen das Publikum. Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis*. In: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Hg. v. Wilfried Barner, Eberhard Lämmert

Goethes Ästhetik des Sturm und Drang die emphatische Proklamation einer damals revolutionären Kunstanschauung betrieb, verstand sich seine ›klassische‹ ästhetische Publizistik nicht zuletzt als »a pedagogical project«, als Versuch nämlich »not so much to explain a preexisting practice as to *produce* a new practice«.[83] Die Analyse historischer Oppositionen und Kontroversen erlaubt hier in privilegierter Weise Einblicke in die Tiefenstrukturen der Literaturgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

---

u. Norbert Oellers. Stuttgart 1984 (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 42), S. 19–35; T[erence] J[ames] Reed, *Ecclesia militans: Weimarer Klassik als Opposition.* In: Ebd., S. 37–53.

[83] In freilich anderem Zusammenhang postuliert von Martha Woodmansee, *Introduction.* In: M. W., *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics.* New York 1994 (=Social Foundations of Aesthetic Forms Series), S. 1–8 u. 49f (Anm.), hier 6.

TEIL 1:

1771/72

I. Genieästhetik in genialischer Form: Die Inszenierung charakteristischer Subjektivität in Goethes Rede *Zum Schäkespears Tag* (1771)

Die Festrede *Zum Schäkespears Tag* ist die erste eigenständige Schrift Goethes zur Ästhetik. Sie bildet den Ausgangspunkt und das erste abgeschlossene Dokument seiner lebenslangen kunst- und literaturtheoretischen Reflexionen und ist allein schon deshalb von herausragender Bedeutung. Ihren Gehalt umreißt der von Hans Joachim Schrimpf besorgte Kommentar der *Hamburger Ausgabe* äußerst emphatisch: »Die Shakespeare-Rede ist nicht ein Dokument literarischer Kritik, sondern ein feierndes Bekenntnis des Sturm-und-Drang-Goethe zu Natur und Genie, ein pathetischer Dank an den Genius Shakespeare, durch den sich der [...] Dichter zu sich selbst erweckt und befreit fühlte.«[1] »Feierndes Bekenntnis«, »pathetischer Dank«, »zu sich selbst erweckt und befreit« – dies alles deutet auf einen höchst individuellen Ursprung des panegyrischen Textes. Schrimpf kann in seiner individualisierenden Deutung denn auch auf eine lange und ungewöhnlich einmütige Tradition[2] innerhalb der Goethe-Philologie zurückblicken, die sich selbst durch »Herders Straßburger Einwirkung« – immerhin »in Goethes Skizze unverkennbar«[3] – nicht irremachen läßt. So nahm Friedrich Gundolf 1911 in der Shakespeare-Rede zwar »durchaus die Herderischen Anschauungen von Shakespeare als Natur, als Schöpfer von Welt und Geschichte« wahr, auch »die Ausfälle gegen die Franzosen, das Lob der Griechen« seien von Herder übernommen. Doch:

> Neu und für Goethe bezeichnend ist darin die *persönliche* Gesinnung. [...] Von vornherein zeichnet er sein momentanes, persönliches Verhältnis zu Shakespeare ohne Rücksicht auf ein Forum, ohne Verantwortung. Wenn Herder bei aller Dithyrambik didaktisch ist, so ist Goethe auch in der Erörterung lyrisch. [...] Die Wirkung Shakespeares auf den jungen Goethe ist zugleich Ursprung [!] und Gegenstand dieser Shakespeare-rede.[4]

Goethes Text wäre demnach »vor allem Beichte und nicht als theoretisches Manifest, sondern als Goethisches Bekenntnis zu lesen«; die in ihm transportierten ästhetischen Urteile würden unmittelbar »aus seinem Schaffen, aus seiner inneren Erfahrung, aus seinem Erlebnis hervorgehen«.[5]

---

[1] HA 12, 691.

[2] Eine bezeichnende Ausnahme und zugleich das gegenteilige Extrem bildet hier Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945.* Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus.* Darmstadt [2]1988, S. 167f, Anm. 57, der die Shakespeare-Rede Goethes als »unbedeutendes Nebenwerk« einstuft und wegen ihrer angeblichen Konventionalität kursorisch abtut.

[3] HA 12, 691.

[4] Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist.* Berlin [4]1920, S. 223f.

[5] Ebd., S. 226.

Spätere Interpretationen der Rede *Zum Schäkespears Tag* schließen sämtlich mehr oder weniger unausgesprochen an Gundolf an. Die Sichtung der einschlägigen Forschungsliteratur aus dem 20. Jahrhundert[6] führt deshalb zu folgendem Bild: 1. Trotz der überbordenden Flut an Publikationen zum jungen Goethe existiert bislang praktisch keine wesentlich über Gundolf hinausgehende Textanalyse der Shakespeare-Rede.[7] 2. Die Opposition zwischen der omnipräsenten Statuierung von Goethes ›gefühlsmäßig‹, also durch subjektives Erleben bedingter Originalität und dem geradezu entgegengesetzten Verdikt, er sei in seiner überstarken Anlehnung an Herder »streckenweise unselbständig und epigonal«,[8] bleibt im großen und ganzen unvermittelt. In dieser Hinsicht präsentiert sich die Progression der neueren Goethe-Philologie als nahezu unverändertes Fortschreiben der Fronten aus dem 19. Jahrhundert: Schon damals vertraten Jacob Minor, August Sauer und Bernhard Suphan die Ansicht, Goethe folge in seiner Shakespeare-Rede streng den Anregungen und Anschauungen Herders,[9] während Heinrich Düntzer vehement

[6] Vgl. James Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature.* Oxford 1932 (=Oxford Studies in Modern Languages and Literature), S. 4; Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur.* Bern 1946, bes. S. 114–116; Walter F. Schirmer, *Shakespeare und der junge Goethe.* In: *PEGS* N.S. 17 (1947), S. 26–42, bes. 34ff; Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.* Hamburg [8]1973 [zuerst 1948], S. 55–57; Horst Oppel, *Das Shakespeare-Bild Goethes.* Mainz 1949, S. 26f; Paul Menzer, *Goethes Ästhetik.* Köln 1957 (=Kantstud.; Ergänzungsh. 72), S. 21f; James Boyd, *Goethe und Shakespeare.* Köln/Opladen 1962 (=Arbeitsgem. f. Forschung d. Landes Nordrh.-Westf., Geisteswiss., H. 98), S. 10; Kurt Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild.* Tübingen 1983 (=Studien z. dt. Literatur 76), S. 41–52; Christian Schärf, *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift.* Stuttgart/Weimar 1994, S. 80f. Untersuchungen zu Einzelaspekten werden in den entsprechenden Kapiteln verzeichnet. – Folgende, in den einschlägigen Bibliographien zwar häufig genannte Studien beschäftigen sich – wenn überhaupt – nur ganz am Rande mit der Shakespeare-Rede und seien hier deshalb nur kurz erwähnt: Herbert Schöffler, *Shakespeare und der junge Goethe.* In: *Shakespeare-Jb.* 76 (1940), S. 11–33, bes. 13; Paul Böckmann, *Der dramatische Perspektivismus in der deutschen Shakespearedichtung des 18. Jahrhunderts.* [...] In: *Vom Geist der Dichtung.* Gedächtnisschrift für Robert Petsch. Hg. v. Fritz Martini. Hamburg 1949, S. 65–119, bes. 96; Rudolf Alexander Schröder, *Goethe und Shakespeare.* Bochum 1949 (=Shakesp.-Schr. 4), bes. S. 11f; Hermann J. Weigand, *Shakespeare in German Criticism.* In: H. J. W., *Surveys and Soundings in European Literature.* Princeton, New Jersey 1966, S. 55–72, bes. 57f; Wilhelm Girnus, *Deutsche Klassik und Shakespeare.* In: *SuF* 18 (1966), S. 725–735; Rolf Rohmer, *Volk und Held bei Shakespeare und Goethe.* In: *Shakespeare-Jb.* [Ost] 108 (1972), S. 91–96. – Weitere allgemeine Literatur zur Shakespeare-Rezeption Goethes verzeichnet Hansjürgen Blinn, *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums.* Berlin 1993, S. 251–263.

[7] Vgl. jetzt allenfalls Helmut Koopmann, *Zum Schäkespears Tag.* In: *GHb*, Bd. 3 (1997), S. 518–526.

[8] So Joachim Wohlleben, *Goethe als Journalist und Essayist.* Frankfurt a. M./Bern 1981 (=Europ. Hochschulschriften: R. 1, Dt. Sprache u. Literatur 419), S. 61; die Shakespeare-Rede sei »schließlich nur eine zarte Stimme im großen Chor der Shakespeare-Renaissance des 18. Jahrhunderts« gewesen (S. 63).

[9] Vgl. J[acob] Minor/A[ugust] Sauer, *Studien zur Goethe-Philologie.* Wien 1880, S. 239, 242, 246; Bernhard Suphan, *Herder an Gerstenberg über Shakespeare.* In: *VjsfLg* 2 (1889), S. 446–465, hier 463f; Suphan, *Shakespeare im Anbruch der classischen Zeit unserer Literatur.* In: *DRs* 60 (1889), S. 401–417.

auf Goethes Genialität beharrte, »die von außen nur das annimmt, was ihr gemäß ist, es innerlich sich aneignet« bzw. »unablässig getrieben worden sei, frei aus eigener Brust zu denken und zu dichten«: »das Genie bricht unwiderstehlich durch, um sich rein selbständig in seinen Schöpfungen zu entfalten«.[10]

Die gängigen germanistischen Erklärungsmuster versuchen, die dithyrambische Schrift des jungen Goethe – wie vermittelt auch immer durch die Zwänge der ›Einflußforschung‹ – letztlich doch mehr oder weniger in Diltheys Manier auf ein singuläres individuelles ›Erlebnis‹, auf subjektive Erfahrung im Umgang mit Shakespeares Dramen zurückzuführen. Im Gegensatz dazu geht es der folgenden Analyse um die möglichst genaue Situierung der Shakespeare-Rede in ihren *überindividuellen* literaturhistorischen und allgemein ideengeschichtlichen Kontext, v.a. in den durchaus konkret bestimmbaren und zudem stark kodifizierten, d.h. strukturell verfestigten Genie-Diskurs[11] der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Obgleich Goethe in seiner kurzen Rede niemals explizit das Wort *Genie* – sondern ›nur‹ den traditionelleren *Genius*-Begriff[12] – verwendet, liefert er doch sowohl auf der referentiellen wie auch auf der performativen Ebene des Textes[13] eine ganze Typologie des Genies, jenes herausragendsten Exempels der späterhin von Goethe selbst problematisierten »Kraft- und Machtworte«.[14] Er nimmt damit teil an der Propagierung einer qualitativ neuen, paradigmatischen ›kulturellen Wertidee‹ (Max Weber), die seinerzeit in ganz Europa (in freilich unterschiedlichen Ausfor-

---

[10] Heinrich Düntzer, *Zur Goetheforschung. Neue Beiträge.* Stuttgart/Leipzig/Berlin/Wien 1891, S. 380f, 408; vgl. ebd., S. 387–393, die harschen Worte zu den (nicht namentlich genannten) »Schülern Scherers« und zu Suphan.

[11] Der Terminus ›Diskurs‹ wird hier in (undogmatischer) Anlehnung an Foucaults Begriffsverwendung im Sinn eines Ensembles strukturell verfestigter und bestimmten transindividuellen Regeln folgender sprachlicher Einzeläußerungen gebraucht; vgl. dazu die terminologischen Erläuterungen von Jürgen Link /Ursula Link-Heer, *Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse.* In: *Lili* 77 (1990), S. 88–99, bes. 89–91. Wollte man sich streng an Foucaults Vorgaben halten, dann wäre die Rede vom ›Genie-Dispositiv‹ freilich noch genauer: vgl. ebd., S. 92.

[12] Zur Differenzierung zwischen den Begriffen ›Genie‹ und ›Genius‹ vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit.* München 1978, S. 9–12, wo u.a. »die paradigmatische Gültigkeit des Antiken« (S. 10) im Genius-Mythologem hervorgehoben wird.

[13] Vgl. Schmidt, *Geschichte des Genie-Gedankens* Bd. 1, S. XIV: »Maßgebend ist nicht allein die mehr oder weniger prägnante Verwendung des Genie-Begriffs in einem Text; mindestens ebenso wichtig ist die gedankliche Strukturierung des Textes im Sinne der Genie-Konzeption.«

[14] *Dichtung und Wahrheit*, 7. Buch (MA 16, 325). Die einzige mir bekannte umfassend angelegte Arbeit zum jungen Goethe und dem Genie-Gedanken ist die hoffnungslos veraltete geistesgeschichtliche Studie von Hellmuth Sudheimer, *Der Geniebegriff des jungen Goethe.* Berlin 1935 (=German. Studien 167; Nachdruck: Nendeln i. L. 1967); das Vorwort Sudheimers bietet in seiner tagespolitischen Instrumentalisierung von Goethes Werk übrigens ein trauriges Beispiel der Germanistik in finsteren Zeiten: »der ›totale‹ Staat ist eine Fortführung und Verwirklichung eines u.a. gerade auch auf politische Verhältnisse bezogenen Gedankens des jungen Goethe, der Ganzheit. [...] [D]ie ganze große deutsche Kulturrevolution, in der wir uns befinden, ist vom jungen Goethe in ihrem Keim weitgehend mitbestimmt« (S. VIII).

mungen) zirkulierte. Joachim Ritter etwa attestiert dem in Goethes frühem Text so manifesten Genie-Gedanken eine über den singulären Anlaß hinausgehende »epochale Bedeutung«: erst durch ihn könne »die sich bildende ästhetische Subjektivität als Ursprung und Grund aller künstlerischen Hervorbringungen und der in ihr vermittelten ästhetischen Wahrheit begriffen und aufgefaßt« werden, weshalb er nachgerade »zum Grundbegriff der ästhetischen Kunst« avanciere.[15]

Hier ist der historische Ort von Goethes Shakespeare-Rede. Ihre in Frage stehende Spezifik, also sowohl ihre vielgepriesene ›Individualität‹, wie auch der (oft in denselben Analysen) in seltsamem Widerspruch dazu fast ebenso häufig vorgebrachte gegenteilige Einwand der relativen ›Konventionalität‹, scheint erst vor dieser Folie tatsächlich bestimmbar. Die Betrachtung der Goetheschen Genie-Ästhetik im übergreifenden Kontext der europäischen Entwicklungen erlaubt zudem, sowohl die Aporien des festgefahrenen Streits um den sogenannten Herder-Einfluß zu relativieren, als auch einer überstarken Betonung der hermetischen Komponente[16] im Denken des jungen Goethe entgegenzutreten.[17] Die traditionelle Bezeichnung des Sturm und Drang als ›eigenständige Epoche‹ der deutschen Literatur wird damit freilich einmal mehr verabschiedet und durch dessen Verständnis bloß als ästhetisch-literarische Bewegung ersetzt.[18]

---

[15] Joachim Ritter, *Genie* [deutsche Tradition]. In: *HWPh* 3, Sp. 285–309, hier 285. Vgl. jetzt auch Günther Peters, *Genie*. In: *HWRh* 3, Sp. 737–750.

[16] Vgl. das forschungsgeschichtlich bedeutsame Werk von Rolf Christian Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. Bd. 1: *Elemente und Fundamente*. München 1969. Bd. 2: *Interpretation und Dokumentation*. München 1979.

[17] Dazu jetzt Gerhard Sauder, *Der junge Goethe und das religiöse Denken des 18. Jahrhunderts*. In: *GJb* 112 (1995), S. 97–110, bes. 110.

[18] Grundlegend: Werner Krauss, *Zur Periodisierung Aufklärung, Sturm und Drang, Weimarer Klassik*. In: *Marxistische Literaturkritik*. Hg. v. Viktor Zmegac. Frankfurt a. M. 1972, S. 180–208. Eine »Kritik des Epochenbegriffs ›Sturm und Drang‹« forderte auch Gerhard Sauder, *Nachwort*. In: Edward Young, *Gedanken über die Original-Werke*. [...] Faksimiledr. n. d. Ausg. v. 1760. Heidelberg 1977 (=Dt. Neudrucke, R.: Goethezeit), S. 50. Karl Eibl, *Die erste deutsche Jugendrevolte: Sturm und Drang*. In: *Der Generationenkonflikt*. Hg. v. Norbert Hinske u. Meinhard Schröder. Trier 1987 (=Trierer Beiträge 17), S. 36–43, bes. 42f, subsumierte »das Verhältnis von Aufklärung und Sturm und Drang« unter der systemtheoretischen Formel »Abbau und Wiederherstellung von Komplexität«. »Der Sturm und Drang ist die erste artikulierte Rebellion innerhalb des sich konsolidierenden Bürgertums, der erste jener ekstatisch-kathartischen Schübe, die fortan die bürgerliche Gesellschaft immer wieder erschüttern werden«. In Anlehnung an Sauder bezeichnet Carsten Zelle, *Zwischen Rhetorik und Spätaufklärung. Zum historischen Ort der Sturm-und-Drang-Ästhetik mit Blick auf Johann Georg Schlossers ›Versuch über das Erhabene‹ von 1781 (mit einem unveröffentlichten Brief Schlossers im Anhang)*. In: *LenzJb* 6 (1996), S. 160–181, hier 166, den Sturm und Drang »als eine vorübergehende Phase im Werdegang einer statistisch greifbaren, sozial recht homogenen Gruppe junger Männer«. Mehr zu Begriff und Periodisierung des Sturm und Drang bietet Sauder in seinem Abriß *Die deutsche Literatur des Sturm und Drang*. In: *Europäische Aufklärung II*. Hg. v. Heinz-Joachim Müllenbrock. Wiesbaden 1984 (=Neues Handbuch d. Literaturwiss. 12), S. 327–378, bes. 327–334. Zur Gesamtproblemtatik vgl. auch Walter Hinck, *Einleitung*. In: *Sturm und Drang*. Hg. v. W. H. Königstein/Ts. ^{2}1989 (=Athenäums Stu-

1. Zu einigen ideengeschichtlichen Voraussetzungen der Shakespeare-Rede im europäischen Genie-Diskurs des 18. Jahrhunderts[19]

1.1 Vorläufer

Shaftesburys herausragende Rolle für die Geschichte des Genie-Gedankens scheint gesichert: Erst mit ihm und seiner produktionsästhetischen Wendung sei »das Problem des Genies zum eigentlichen Grundproblem des Ästhetik geworden«,[20] meinte Ernst Cassirer als paradigmatischer Vertreter der älteren Forschung. Mit besonderem Nachdruck hatte zuvor Oskar Walzel die Ansicht vertreten, von Shaftesburys *Soliloquy or Advice to an Author* (1710) bis zu Goethes Frankfurter *Prometheus*-Fragment (1774) lasse »sich in aufsteigender Linie der Vergleich des schöpferischen Künstlers mit Prometheus verfolgen«.[21] In der solcherart konzipierten geistesgeschichtlichen Tradition kommt dem Sturm und Drang eine Schlüsselstellung zu, denn dieser habe – darin ein Vorläufer der ›klassischen‹ deutschen Ästhetik –, »wenn auch in unklarer, mehr gefühlsmäßiger Erfassung, die [...] Lehren Shaftesburys sich zu eigen gemacht«.[22] Ausdrücklich wird da auf das Werk des jungen Goethe verwiesen, wobei sich Walzel insbesondere auf die dort mehrmals begegnende Gleichsetzung des Künstlers mit Prometheus stützt. Demnach wäre Shaftesburys Gedankengut zweifellos ein konstitutives und gerade für Goethe zentrales Element des europäischen Genie-Diskurses. Mittlerweile hat jedoch Jochen Schmidt Walzels Darstellung einer voraussetzunglosen und isolierten Übernahme von Shaftesburys Prometheus-Gleichung durch Goethe deutlich relativiert.[23] Martin Bollacher und im Anschluß an ihn neuerdings Lothar Jordan haben die These von der großen Bedeutung Shaftesburys für den jungen Goethe – unter anderem mit dem Hinweis auf die dürftige Quellenlage[24] – noch viel prinzipieller in Frage

---

dienbücher Literaturwiss.), S. VII-XII; Christoph Siegrist, *Aufklärung und Sturm und Drang: Gegeneinander oder Nebeneinander?* In: Ebd., S. 1–13; Sven Aage Jørgensen/ Klaus Bohnen/Per Øhrgaard, *Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik. 1740– 1789.* München 1990 (=Gesch. d. dt. Lit. v. d. Anfängen bis z. Gegenwart. Bd. 6), S. 425–437.

[19] Als philologischer Vorbericht dient die kursorische Präsentation zentraler Vergleichstexte der Untersuchung vor allem zur Klärung von deren jeweiligem Status gegenüber dem Goetheschen Text. Darüber hinaus ermöglicht sie eine gewisse Einführung in das Thema.

[20] Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung.* Tübingen 1932, S. 425.

[21] Oskar Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe.* Darmstadt ^{3}1968 (=Reprografischer Nachdruck der 2., neubearbeiteten Auflage München 1932), S. 9.

[22] Ebd., S. 12. Unter marxistischen Vorzeichen und ebenfalls ohne genauere Belege wiederholt sich Walzels vager geistesgeschichtlicher Ansatz bei Edith Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang.* Weimar 1963 (=Beiträge z. dt. Klassik 8), S. 182–189.

[23] Schmidt, *Geschichte des Genie-Gedankens* Bd. 1, S. 259; dies freilich, ohne die prinzipielle Bedeutung Shaftesburys für Goethe zu bestreiten: vgl. ebd., S. 260.

[24] Das einzige direkte Zeugnis einer frühen Beschäftigung mit Shaftesbury aus Goethes eigener Hand ist eine knappe Stammbucheintragung in Form des berühmten Zitats aus *Soliloquy*: »The most ingenious way of becoming foolish is by a system.« (MA 1.1, 270; ^{3}DjG 5, 234) Zur Datierung wird meist 1775, frühestens aber Oktober 1774 angegeben,

gestellt, wobei Jordan in den *Miscellaneous Reflections* des Schotten sogar eine (freilich nicht weiter erläuterte) »ausführliche ironische Brechung der genieästhetischen Verwendung Prometheus'« gefunden haben will.[25] Ob es sich nun bei Walzels Aufwertung Shaftesburys gegenüber Spinoza tatsächlich um einen Reflex antisemitischer Ressentiments handelt oder nicht: Insgesamt gibt es zwischen Shaftesburys deistischer Anthropologie und neuplatonischer Philosophie aus der Zeit der Frühaufklärung und dem von Goethe produktiv aufgenommenen Genie-Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts trotz aller Parallelen und Affinitäten gravierende Unterschiede nicht nur epistemologischer Art, die sich gerade in der völlig unterschiedlichen Bewertung Shakespeares kristallisieren.[26] Vor dem Hintergrund der Quellenlage scheint es deshalb eher angemessen, neben der indirekten Vermittlung von zentralen Philosophemen Shaftesburys durch zeitgenössische Autoren wie Diderot und besonders Herder auch Goethes einschlägige Kenntnis der Prometheus-Gleichung als indirekt vermittelt anzunehmen – etwa durch Sulzers ausführliches *Soliloquy*-Zitat im Artikel *Dichter* (1771) aus dem ersten Band der Erstauflage seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*.[27]

Eine andere ideengeschichtliche »Voraussetzung für die Geschichte des Geniebegriffs«,[28] welche Goethe – anders als Shaftesburys *Soliloquy* – in seinen *Ephemerides* von 1770 sogar ausdrücklich anführt,[29] ist das *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) des spanischen Arztes Juan Huarte de San Juan. Dieses mehrfach ins Französische und von Lessing 1752 auch ins Deutsche übersetzte Werk[30] bemüht sich in berufspraktischer Absicht um »eine Auslegung des lateinischen *ingenium* [...]. Huarte zeigt die Verschiedenheit der menschlichen Anlagen, die für bestimmte höhere Berufe notwendig sind [...]. Er erkennt im *ingenio* drei seelische

---

weshalb der ohnehin wenig aussagekräftige Beleg für die zuvor entstandenen Werke irrelevant ist; vgl. den Kommentar von Hanna Fischer-Lamberg ([3]DjG 5, 446f).

[25] Vgl. Martin Bollacher, *Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs.* Tübingen 1969 (=Studien z. dt. Lit. 18), S. 133–135; Lothar Jordan, *Shaftesbury und die deutsche Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Ein Prolegomenon zur Linie Gottsched-Wieland.* In: *GRM* N.F. 44 (1994), S. 410–424, hier 411f u. 422, Anm. 9 u. 10.

[26] Vgl. dazu M[eyer] H[oward] Abrams, *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik.* München 1978 (=Theorie u. Gesch. d. Lit. u. d. sch. Künste 42), S. 254, sowie v.a. Lothar Jordan, *Stichworte zur deutschen Shaftesbury-Rezeption 1770–1790.* In: *Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur.* Hg. v. Bodo Plachta u. Winfried Woesler. Tübingen 1997, S. 57–66, bes. 57–61.

[27] Vgl. Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [...]. 4 Tle. Neue vermehrte zweyte Auflage. Leipzig 1792–94 (reprograf. Nachdruck Hildesheim 1967), hier Tl. 1, S. 613. Der 1. Band der 1. Auflage ist zur Leipziger Michaelismesse 1771 erschienen, könnte Goethe im Oktober 1771 also schon bekannt gewesen sein.

[28] So Peter Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung.* Düsseldorf 1972, S. 207.

[29] Vgl. das Notat: »Examen des esprits par Huarté.« (MA 1.2, 526; dazu die Komm. in MA 1.2, 883 u. FA II, 1, 723)

[30] Juan Huarte, *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften.* [...] Übersetzt v. G. E. Lessing. Nachdruck d. Ausgabe Zerbst 1752 m. e. krit. Einleitung u. Bibliographie v. Martin Franzbach. München 1968.

Grundkräfte: Das Gedächtnis, die Einbildungskraft und den Verstand. Diese psychologischen Kategorien werden allerdings mit den aus der Antike kommenden physiologischen Vorstellungen vermengt, mit der Lehre von den Temperamenten und Körpersäften.«[31] Die unterschiedlichen anthropologischen Grundlagen von Huartes Ausführungen und dem Genie-Diskurs des 18. Jahrhunderts sind also flagrant. Tatsächlich hat Goethe das *Examen de ingenios* auch nicht wirklich gekannt, sondern bloß den Hinweis darauf aus »einer französischen Quelle entnommen«, wie Martin Franzbach rekonstruiert hat: »Es ist bei der orientierenden Notiz geblieben.«[32]

1.2 Zentrale Texte

Statt sich bei den ideengeschichtlichen Vorläufern und Voraussetzungen des für den jungen Goethe aktuellen Genie-Diskurses aufzuhalten, scheint es für die Zwecke einer Analyse der Shakespeare-Rede ratsamer, über die Rekapitulation der wichtigsten Schlüsseltexte gleich in diesen Diskurs selbst einzudringen: Während etwa der kurze Artikel *Genie, Genius* (1735) aus Zedlers deutschem *Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* noch ganz im Ton rationalistischer Anthropologie und frühaufklärerischer Regelästhetik gehalten ist,[33] in welcher der Genie-Begriff noch wie »im 17. Jahrhundert als Chiffre für die Vollkommenheit des wissenschaftlichen und künstlerischen Umgangs mit der Natur«[34] fungierte, hatte der Abbé Du Bos schon gut fünfzehn Jahre zuvor im 2. Teil seiner *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719) die »Entwicklung zu einer neuen

---

[31] Knabe, *Schlüsselbegriffe*, S. 207.

[32] Martin Franzbach, *Lessings Huarte-Übersetzung (1752). Die Rezeption und Wirkungsgeschichte des ›Examen de Ingenios para las Ciencias‹ (1575) in Deutschland.* Hamburg 1965 (=Hamburger romanist. Stud., B. Ibero-amerikan. R. 29), S. 138f; ders., *Einleitung.* In: Huarte, *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*, S. V-LXIII, hier XLIXf.

[33] Vgl. Artikel *Genie, Genius.* In: Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste* [...]. Bd. 10: *G-Gl.* Halle/Leipzig 1735 (photomechanischer Nachdruck: Graz 1986), Sp. 871: »ein langsamer oder hurtiger, durchdringender und schaffer [sic], oder stumpffer und schwacher Trieb oder Wesen des dem Menschen beywohnenden Verstandes im *Judiciren* und Aussinnen, den Wohlstand eines Dinges zu begreiffen, oder dessen zu verfehlen. In jenem Verstande wird denen Künstlern, die eine scharfe *Penetration* haben, und ihr Werck wohl auszurichten wissen, das *Praedicat* beygeleget, daß sie einen grossen *Genie* haben. Gleich wie man hingegen von schlechten Künstlern saget, daß sie *pauvres Genies* sind. Ob nun wohl die Natur bey einem Menschen vor dem andern in Austheilung eines *Genie* sich freygebig oder spahrsam, gleich bey seiner Geburts-Stunde erweiset, so ist doch auch nicht zu verneinen, daß unermüdeter Fleiß und Arbeit, viel lesen, sehen und hören ein sonst von der Natur stumpffes *Ingenium* einiger massen *poliren* könne, daß es denen natürlich damit begabten an Kräfften gleich komme, ja noch vielmahl übertreffe.«

[34] Christoph Hubig, *›Genie‹ – Typus oder Original? Vom Paradigma der Kreativität zum Kult des Individuums.* In: *Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt.* Bd. 4: *Aufklärung und Romantik 1700–1830.* Hg. v. Erika Wischer. Berlin 1983, S. 187–210, hier 187.

Auffassung von *génie*«[35] vorangetrieben. Herbert Dieckmann faßt seine historische Leistung folgendermaßen zusammen: »Du Bos, as he liberates aesthetics from the shackles of the neo-classical scheme, as he traces the development not of art in general, but of the single forms of art and the specific impression they produce [...] and, for the first time, tries to prove that emotion and imagination are the dominating aesthetic faculties, comes much closer to the phenomenon of genius than his French predecessors. He considers the faculty of invention as the essence of genius and acknowledges, without reserve, the possibility of creating a work of art without any rules. Genius, with him, is an innate faculty – not the result of some chance or external circumstance – raising the man endowed with it to the status of a privileged being.«[36] Zentral ist dabei gerade der Umstand »that the rhetorical commonplaces (if not always *de facto*, at least in principle) are abandoned and that the phenomenon of genius is interpreted by unprejudiced personal experience«.[37] Diese allgemeinen Charakteristika der Geniekonzeption Du Bos' sind hier deshalb von so großer Bedeutung, weil die (oben erwähnte) französische Quelle, der Goethe den Hinweis zu Huarte (und daneben auch den zu Barclay) entnommen hat, von Martin Franzbach identifiziert werden konnte: Es handelt sich eben um den zweiten Teil der *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*.[38] Goethe hat sich also schon vor seiner Abfahrt nach Straßburg mit der sensualistischen Genie-Lehre beschäftigt, was seine eigene Konzeption des Genies in einem neuen Licht erscheinen läßt.

Die nächste wichtige Etappe in der sensualistisch getönten Lehre vom Genie bezeichnet knapp 40 Jahre nach Du Bos der aufsehenerregende und europaweit wirkungsmächtige Artikel *Génie* (1757) aus der französischen *Encyclopédie*,[39] mit dem Saint-Lambert direkt ins Zentrum der sensualistisch getönten Genie-Ästhetik der zweiten Jahrhunderthälfte führt: Hier figuriert das Genie als Paradigma »der Analogie des Schaffens zu dem der Natur« und tendiert schon in Richtung »der Autonomie menschlicher Natur bis hin zur Irrationalität individuellen Gefühls«.[40]

---

[35] Knabe, *Schlüsselbegriffe*, S. 212.

[36] Herbert Dieckmann, *Diderot's conception of genius*. In: H. D., *Studien zur europäischen Aufklärung*. München 1974 (=Theorie u. Geschichte d. Literatur u. d. schönen Künste 22), S. 7–33, hier 14f.

[37] Ebd., S. 15. Vgl. auch den Überblick in Knabe, *Schlüsselbegriffe*, S. 212–218.

[38] Vgl. [Jean-Baptiste] Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture*. 3 Tle. Paris ^{6}1755. Tl. 2, S. 13: »Mon sujet ne veut pas que je parle plus au long de la différence qui se rencontre entre le génie des hommes, & même entre le génie des Nations. Ceux qui voudroient s'en instruire & perfectionner par des lumieres acquises, l'instinct naturel qui nous fait faire le discernement des hommes, peuvent lire *l'Examen des esprits par Huarté, & le Portrait du caractere des hommes, des siécles & des nations*, par Barclai. On peut profiter beaucoup dans la lecture de ces ouvrages, quoiqu'ils ne méritent pas toute le confiance du lecteur; je ne dois parler ici que du génie qui fait le Peintre & le Poëte.« In Goethes *Ephemerides* heißt es entsprechend direkt nach dem Huarte-Eintrag: »Le portrait du charactere des hommes et des Siecles par Barclai.« (MA 1.2, 526) Dazu Franzbach, *Lessings Huarte-Übersetzung*, S. 139.

[39] [Jean François Marquis de Saint-Lambert,] Article *Génie*. In: DOE 9–17.

[40] Hubig, *›Genie‹ – Typus oder Original*, S. 187; vgl. auch Kineret S. Jaffe, *The Concept of*

Es scheint durchaus denkbar, daß der junge Goethe den berühmten Artikel kennengelernt hat. Der die längste Zeit allein Diderot zugeschriebene und 1768 ins Deutsche übersetzte[41] Text wurde inzwischen eindeutig als Werk Saint-Lamberts identifiziert.[42] Herbert Dieckmann und in der Folge auch Paul Vernière (in seiner Eigenschaft als Herausgeber der ästhetischen Schriften Diderots, in die er den fraglichen Text trotz aller Bedenken einreihte) hielten jedoch an der These von Diderots Mitwirkung fest, wobei sie sich auf die in der *Encyclopédie* veröffentlichte Fassung beriefen, die von der später in Saint-Lamberts Werkausgabe wiedergegebenen Version erheblich differiert.[43] Im Zusammenhang des für den jungen Goethe relevanten Genie-Diskurses interessiert freilich weniger die Frage nach dem tatsächlichen Verfasser bzw. nach den verschiedenen ›geistigen Urhebern‹,[44] sondern eben der Umstand, daß Diderot im 18. Jahrhundert allgemein als der Autor des unsignierten Artikels galt, der wirkungsgeschichtlich deshalb mit seinem Namen verbunden blieb.[45] Dies ist im gegenwärtigen Zusammenhang von besonderem Interesse, weil Goethe – wie praktisch alle deutschen Autoren des 18. Jahrhunderts[46] und wohl im direkten Anschluß an Herder[47] – die französischen Enzy-

---

Genius: Its Changing Role in Eighteenth-century French Aesthetics. In: *JHI* 41/4 (1980), S. 579–599. Weniger in seinem historisch-soziologischen Erklärungsangebot, das mittlerweile vor dem Hintergrund neuerer sozialwissenschaftlicher Theorieansätze eher antiquiert erscheint, wohl aber in seiner ideengeschichtlichen Dimension anregend ist in diesem Kontext der Beitrag von Peter Bürger, *Überlegungen zur historisch-soziologischen Erklärung der Genie-Ästhetik im 18. Jahrhundert.* In: *RZLG* 8 (1984), S. 60–72.

[41] *Vom Genie – aus der Encyclopedie von Herrn Diderot.* In: *Unterhaltungen* 6 (Dezember 1768), S. 461–471; vgl. dazu Roland Mortier, *Diderot in Deutschland 1750–1850.* Stuttgart 1967, S. 137 u. 418, Anm. 86. Wie aus dem Katalog von Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek.* Weimar 1958, S. 49, hervorgeht, besaß Goethe vom Hamburger Journal *Unterhaltungen* das Juni- und das Juliheft des Jahrgangs 1769.

[42] Vgl. Franco Venturi, *Jeunesse de Diderot (1713 – 1753).* Paris 1939 (Reprint: Genf 1967), S. 344f, Anm. 9; Herbert Dieckmann, *The sixth volume of Saint-Lambert's works.* In: H. D., *Studien zur europäischen Aufklärung.* München 1974 (=Theorie u. Geschichte d. Literatur u. d. schönen Künste 22), S. 425–437.

[43] Vgl. Dieckmann, *Diderot's conception of genius*, S. 17, Anm. 19; Paul Vernière, *Introduction* zum *Génie*-Artikel der *Encyclopédie* (DOE 6f); zu den Differenzen zwischen den beiden Textfassungen vgl. Vernières Stellenkommentar.

[44] Vgl. dazu die Spekulationen Vernières (DOE 6f).

[45] Unsigniertes Erscheinen von Artikeln in der *Encyclopédie* war üblicherweise ein Indiz für die Autorschaft des Herausgebers Diderot; vgl. Dieckmann, *Diderot's conception of genius*, S. 17, Anm. 19; Jaffe, *The concept of genius*, S. 592, Anm. 39. So findet sich etwa unter den bibliographischen *Zusätzen*, die Friedrich von Blanckenburg der von ihm besorgten *Neuen vermehrten Auflage* (zuerst 1786–87) von Sulzers Lexikon beifügte, im Anschluß an den Artikel *Genie* folgender Literaturhinweis: »Der Art. *Genie*, von Diderot, in der Encyklopedie; *Deutsch*, im 6ten Bd. S. 641. [statt: 461!] der Unterhaltungen«: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Tl. 2, S. 367.

[46] Vgl. Fritz Schalk, *Die Wirkung der Diderotschen Enzyklopädie in Deutschland.* In: F. S., *Studien zur französischen Aufklärung.* Frankfurt a. M. ²1977, S. 221–229, sowie die ausführlichere und differenziertere Darstellung von Mortier, *Diderot in Deutschland*, S. 117–153.

[47] Vgl. die Thesen Herders zum ›Kulturverfall‹ Frankreichs im *Journal meiner Reise im Jahr*

klopädisten zwar kannte, doch generell eher ablehnte,[48] mit einer bezeichnenden Ausnahme: »*Diderot* war nahe genug mit uns verwandt; wie er denn in alle dem, weshalb ihn die Franzosen tadeln, ein wahrer Deutscher ist.«[49] Für Herder und den Sturm und Drang ist der französische Dichter und Philosoph, der im Rahmen des Genie-Diskurses »nicht nur die französische, sondern auch die englische Diskussion (Shaftesbury, Young) aufnimmt, fortführt und seinerseits die deutsche Genie-Lehre entscheidend beeinflußt hat«,[50] in mancher Hinsicht – und nicht zuletzt in der zentralen ästhetischen – von überragender Bedeutung.[51] Zahlreiche Schriften und einzelne Äußerungen Diderots zur Genie-Problematik waren nämlich in der deutschen Diskussion zumindest über Lessings Vermittlung allgegenwärtig.[52]

Ein weiterer zentraler Text im Kontext des europäischen Genie-Diskurses der zweiten Jahrhunderthälfte sind Edward Youngs kurz nach dem *Génie*-Artikel verfaßten *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (1759), die schon 1760 in einer ersten deutschen Übersetzung erschienen[53] und zumindest »für die erste Phase der Geniediskussion in Deutschland

1769: »Jetzt macht man schon Encyklopädien: ein d'Alembert und Diderot selbst lassen sich dazu herunter: und eben dies Buch, was den Franzosen ihr Triumph ist, ist für mich das erste Zeichen zu ihrem Verfall. Sie haben nichts zu schreiben und machen also *Abregés, Dictionaires, Histoires, Vocabulaires, Esprits, Encyclopedieen,* usw. Die Originalwerke fallen weg.« Der vernichtende Befund kultureller Dekadenz betrifft dabei nicht bloß die Produzenten, sondern ebenso das Publikum, dessen »Geschmack an Encyklopädien« mit dem »Mangel an Originalwerken« ursächlich zusammenhänge (HW 1, 419f).

[48] Besonderen Anstoß nahm er dabei offenbar am mechanistischen Denken und am instrumentellen Charakter des angesammelten Wissens, wie aus dem Rückblick des 11. Buchs von *Dichtung und Wahrheit* hervorgeht: MA 16, 520. Bezeichnend ist im gegenwärtigen Zusammenhang, daß der Einwand des »Mechanismus« den Artikel *Génie* in keiner Weise trifft.

[49] So der alte Goethe im direkten Anschluß an die kritische Passage zu den Enzyklopädisten – als hätte Diderot nichts mit ihnen zu tun (MA 16, 520).

[50] Rainer Warning, *Genie* [französische Tradition]. In: *HWPh* 3, Sp. 279–282, hier 280.

[51] Trotz des vielversprechenden Titels wenig erhellend ist der auf einer simplen Widerspiegelungstheorie basierende Aufsatz von Heinz Plavius, *Diderot und die deutschen Klassiker zum Geniebegriff.* In: *Wiss. Z. Humboldt-Univ. Berlin*, Ges.- sprachwiss. R. XIII, 2/3 (1964), S. 189–195. Wichtige Einsichten in die Bedeutung Diderots für die Ästhetik des Sturm und Drang verdanke ich dagegen Roland Krebs, *Herder, Goethe und die ästhetische Diskussion um 1770. Zu den Begriffen ›énergie‹ und ›Kraft‹ in der französischen und deutschen Poetik.* In: *GJb* 112 (1995), S. 83–96, sowie Anne Saada, *Diderot und der Sturm und Drang.* In: *Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur.* Hg. v. Bodo Plachta u. Winfried Woesler. Tübingen 1997, S. 23–39.

[52] Vgl. *Das Theater des Herrn Diderot* (1760) sowie *Hamburgische Dramaturgie*, 48. und 84./85. Stück (1767–69). Einen Überblick über Diderots verstreute Äußerungen gibt Knabe, *Schlüsselbegriffe*, S. 225–233.

[53] [Edward Young,] *Gedanken über die Original-Werke.* Aus dem Englischen [von H. E. von Teubern]. Hervorragend kommentiert ist der Faksimiledruck der Ausgabe 1760, mit einem Nachwort u. Dokumentation zur Wirkungsgeschichte in Deutschland. Hg. v. Gerhard Sauder. Heidelberg 1977 (=Dt. Neudrucke, R.: Goethezeit). Da die deutsche Rezeption der *Conjectures* – wohl auch aus Gründen der damals noch geringen englischen Sprachkompetenz – offenbar v.a. eine Rezeption der frühen Übersetzung war, scheint es legitim, aus dieser leicht greifbaren Ausgabe und nicht aus dem sprachlich weitaus fulminanteren englischen Original zu zitieren.

von großer Bedeutung« waren.[54] Laut Edith Potter zeigte sich auch der junge Goethe »directly affected by Edward Young's *Conjectures Concerning* [sic] *Original Composition* (1759), interpreting it as a justification of original genius«.[55] Wie Potter zu dieser Behauptung gelangt, ist freilich aus Mangel genauerer Angaben unerfindlich, weder die Schriften zur Ästhetik, noch die zeitgenössischen Briefe und nicht einmal Goethes Erinnerungen in *Dichtung und Wahrheit* geben dazu begründeten Anlaß. Tatsächlich ist eine direkte Einwirkung der *Conjectures* auf Goethe an den Quellen nicht belegbar, ja es fehlt sogar jeder Hinweis auf die Lektüre selbst.[56] Gerhard Sauder spricht deshalb in seinem *Nachwort* zum Text des Briten für die Generation des Sturm und Drang von »diffuser Wirkungsgeschichte«,[57] die sich vor allem als »Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte«[58] verfolgen lasse und in der Herder für Goethe eine Rolle als »Vermittler« spiele.[59] Für den gegenwärtigen Zusammenhang ist es also nur von Vorteil, daß die Thesen aus dem Umfeld der *Querelle des Anciens et des Modernes*, mit denen Young sein Genie- und Originalitätspostulat untermauerte, selbst kaum ›Originalität‹ beanspruchen konnten,[60] sondern eher als »eine Kollektion von Topoi«[61] gelten müssen. (Durch die offensichtliche Virulenz der von Young vorgebrachten Thesen kann die bei jeder positivistischen ›Einflußforschung‹ anfallende Beweislast nämlich relativ problemlos umgangen werden.) Sauder erklärt den gegenteiligen Anspruch Youngs auf ›Originalität‹[62] denn auch vordringlich innerliterarisch: »Das Reklamieren von ›Originalität‹ für die Wahl des Themas ›Original-Composition‹ dürfte selbst als Topos zu beurteilen sein.«[63] Nicht zuletzt im Anschluß daran wird die Analyse von Goethes Shakespeare-Rede deren diskursiv-überindividuelle Verfaßtheit (gegenüber allem Anschein unmittelbarer Spontaneität) genau zu untersuchen haben.

---

[54] Gerhard Sauder, *Geniekult im Sturm und Drang*. In: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*. Hg. v. Rolf Grimminger. München ²1984 (=Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur 3), S. 327–340, hier 327. Vgl. ders., *Nachwort* zu Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 37.

[55] Edith Potter, *The Aesthetic Views of Young Goethe*. In: *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and the Other Arts*. Hg. v. Richard Critchfield u. Wulf Koepke. Columbia SC 1988, S. 61–76, hier 62.

[56] Vgl. Sauder, *Nachwort*, S. 49; erstaunlich deshalb Sauder, *Die deutsche Literatur des Sturm und Drang*, S. 358, wo es heißt, Goethe habe Youngs Schrift zwischen 1760 und 1770 »besonders intensiv rezipiert«.

[57] Sauder, *Nachwort*, S. 45.

[58] Ebd., S. 32. Vgl. auch S. 41f.

[59] Ebd. Nach Sauder ist übrigens schon die Herdersche Young-Rezeption »profan und literarisch orientiert«; dagegen Roland Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genf 1982 (=Histoire des idées et critique littéraire 207), S. 104f.

[60] Vgl. Sauder, *Geniekult im Sturm und Drang*, S. 328, sowie ders., *Nachwort*, S. 14f.

[61] Ebd., S. 15.

[62] Vgl. Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 11.

[63] Sauder, *Nachwort*, S. 15.

Eine spezifische und ganz explizite Wendung ins Religiöse erfährt der Genie-Diskurs im norddeutsch-protestantischen Raum durch die Schriften Johann Georg Hamanns. Entscheidend für deren zeitgenössische Rezeption durch die Generation der Stürmer und Dränger ist nach Jochen Schmidt indes weniger diese religiöse Grundierung, sondern vor allem Hamanns unkonventionelle textuelle Darstellungsweise.[64] Lavater erwähnte 1775 in einem Brief, Goethe habe »behauptet, Hamann sey der Autor, von dem er am meisten gelernt«.[65] Hier ist zu überprüfen, ob und inwiefern eine solche ›Lehre‹ bei Hamann, dessen Lektüre »durchaus auf das Verzicht tun [muß], was man gewöhnlich verstehen nennt«,[66] für die ästhetischen Schriften des jungen Goethe tatsächlich textkonstitutive Bedeutung erlangt.

Konservativ im Vergleich zu den genannten Texten nimmt sich Johann Georg Sulzers *Entwickelung des Begriffs vom Genie* (1757) aus, die zuerst in französischer Sprache erschien.[67] Sulzer erklärt da in herkömmlicher rationalistischer Manier den »*Witz*« (d.i. der »Scharfsinn, alles, was mit einer Sache in Verbindung und Beziehung steht, ausfindig zu machen«), die »Gründlichkeit des Urtheils« und »eine gewisse Fassung, eine gewisse *Gegenwart des Geistes* (contenance)« zu den notwendigen Grundvoraussetzungen des Genies.[68] Ohne hier näher auf die noch deutlich Wolffianische Geniekonzeption des Berliner Akademie-Mitglieds eingehen zu können, sei nur knapp darauf hingewiesen, daß sich schon in Goethes Notaten aus den *Ephemerides* die Ablehnung einer Gleichsetzung von ›Genie‹ und ›bloß witzigen Köpfen‹ dokumentiert.[69] Selbst wenn Goethe Sulzers *Entwickelung des Begriffs vom Genie* gekannt haben sollte, scheint also eine Anregung von dieser Seite zum Zeitpunkt der Niederschrift der Shakespeare-Rede nicht mehr vorstellbar.[70] Der große Stellenwert, den in der zweiten Jahrhunderthälfte der sensualistisch getönte Genie-Diskurs gegenüber rationalistischen Positionen gerade für die zeitgenössischen Vorstellungen künstlerischen Schaffens besaß, erhellt hingegen aus der bemerkenswerten Tatsache, daß sich der spätere Artikel *Genie* (1771) aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* – immerhin ein Hauptwerk des akademischen Klassizismus – in epistemologischer Hinsicht der

---

[64] Vgl. Schmidt, *Geschichte des Genie-Gedankens*, Bd. 1, S. 96.

[65] Lavater an Zimmermann, 16.3.1775 (²DjG 5, 246); vgl. Arthur Henkel, *Goethe und Hamann. Ergänzende Bemerkungen zu einem denkwürdigen Geistergespräch.* In: *Euphorion* 77 (1983), S. 453–469, hier 453.

[66] So Goethe später ironisch in *Dichtung und Wahrheit*, 12. Buch (MA 16, 550).

[67] Johann Georg Sulzer, *Entwickelung des Begriffs vom Genie.* In: *Johann George Sulzers vermischte Philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt.* Tl. 2. Leipzig ²1782, S. 309–323.

[68] Vgl. ebd., S. 314–320.

[69] Vgl. Goethes Notat aus dem 2. Teil (1764) von Johann Nicolaus Meinhards *Versuch über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter* (1763–1774): »Der wichtigste Nachteil aber, welchen der große Schutz vielleicht nach sich zieht, den die schönen Wissenschaften bei Regenten finden, ist dieser, daß so viele, bloße witzige Köpfe, sich an die Arbeiten wagen die nur dem Genie zu kommen.« (MA 1.2, 531)

[70] Dagegen Nicholas Boyle, *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit.* Bd. 1: 1749–1790. München 1995, S. 189.

sensualistischen Richtung anschloß: so wird hier die »warme Empfindung« des Genies in Opposition zur »kalte[n] Ueberlegung« des Mannes von Verstand gebracht, dessen »Werk aus Kunst und Nachahmung entstanden ist, da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur selbst haben«. Die entscheidende Differenz zu den ästhetisch avancierteren Konzeptionen des Sturm und Drang ergibt sich freilich aus Sulzers Versuch, den kreativen Prozeß des Genies rational, deduktiv (nämlich ausgehend von einer »besondere[n] Reizbarkeit der Sinnen und des Systems der Nerven«) und mit systematischem Anspruch zu erklären;[71] dagegen hatte schon Saint-Lambert mit einer induktiven, phänomenalen Beschreibung des tendenziell nicht mehr Rationalisierbaren auch methodologisch die Konsequenzen aus dem sensualistischen Ansatz gezogen. Sulzers Lexikonartikel ist zuerst in Band 1 der ersten Auflage seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–74) erschienen, er könnte Goethe zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Shakespeare-Rede also bekannt gewesen sein, spielte für ihn indes aus dem eben erwähnten Grund kaum eine größere Rolle.[72]

Eine nicht unwichtige »historische Mittelstellung«[73] für die deutsche Beschäftigung mit Shakespeare wie ganz allgemein für den Genie-Diskurs im deutschsprachigen 18. Jahrhundert nehmen Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* ein, genauer: die Briefe 14 bis 18, die zusammen einen *Versuch über Shakespears Werke und Genie* (1766) bilden, sowie der 20. Brief, der den Essay *Vom poetischen Genie* (1767) in Dialogform enthält.[74] In einem »für seine Zeit revolutionäre[n] Ansatz«[75] spielt Gerstenberg Shakespeares »charaktergestalterisches Geschick [...] als Gegengewicht aus gegen die bei Shakespeare mangelnde Beobachtung der ›Regeln‹«[76] und differenziert in einer vordem ungekannten Kühnheit das überkommene Gebot der Naturnachahmung.[77] Goethe kannte sein *Gedicht eines Skalden* (1766) und den *Ugolino* (1760), den er trotz Anerkennung durchaus zwiespältig bewertete,[78] die Shakespeare-*Briefe* aller-

---

[71] Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Tl. 2, S. 365.

[72] Zur Auseinandersetzung mit Sulzer vgl. Goethes Verriß der Sulzerschen Shakespeare-Bearbeitung *Cymbelline* (MA 1.2, 358f) sowie seine Rezension der Programmschrift *Die schönen Künste* (MA 1.2, 396–402), beide aus den *Frankfurter gelehrten Anzeigen*; mehr dazu in I.5.2, II.2 u. II.4.

[73] So Karl S. Guthke, *Themen der deutschen Shakespeare-Deutung von der Aufklärung bis zur Romantik.* In: K. S. G., *Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtungs- und Geistesgeschichte.* Bern/München 1967, S. 109–132, hier 110.

[74] [Heinrich Wilhelm von Gerstenberg,] *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur.* Stuttgart 1890 (=Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken 29/30), S. 109–166 u. 215–232.

[75] Guthke, *Themen der deutschen Shakespeare-Deutung*, S. 118.

[76] Ebd., S. 111.

[77] Vgl. ebd., S. 114–117.

[78] Vgl. den Brief an Friederike Oeser, 13.2.1769: »Gerstenbergs Skalden hätt ich lange gern gelesen, wenn nur das Wörterverzeichniss nicht wäre. Es ist ein großer Geist, und hat aparte Prinzipia. Von seinem Ugolino soll mann gar nicht urteilen. Ich sage nur bey der Gelegenheit; Grazie und das hohe Pathos sind heterogen; und niemand wird sie vereinigen dass sie ein würdig Süjet einer edlen Kunst werden, da nicht einmal das hohe Pathos ein

dings erwähnt er nirgends. Da diese jedoch den Ausgangspunkt für Herders intensive schriftliche Auseinandersetzung mit dem englischen Dramatiker bilden und zudem zahlreiche topische Positionen der Debatte exponieren, können sie auch bei einer Analyse von Goethes Text nicht völlig außer Acht gelassen werden.

Herder selbst – dessen persönliche »Bekanntschaft und die daran sich knüpfende Verbindung« für den jungen Goethe »das bedeutendste Ereignis« darstellte und »die wichtigsten Folgen für mich haben sollte«,[79] wie er rückblickend berichtet – reiht sich u.a. mit seinen *Fragmenten* in den europäischen Genie-Diskurs ein: Deren erste Fassung, die 1766/67 unter dem Titel *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* erschien, war ursprünglich entworfen als *Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend* und zielte auf den Vergleich deutscher Nachahmungen und ihrer ausländischen Vorbilder.[80] Der im gegenwärtigen Kontext einschlägige Essay *Shakespear* steht damit in textgenetischem Zusammenhang: Die nichtveröffentlichte Erstfassung (Sommer 1771) ist nämlich noch ganz nach dem Muster der *Fragmente* in direkter Auseinandersetzung mit Gerstenbergs *Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur* konzipiert; sie erfährt Anfang des Jahres 1772 eine Umarbeitung (also *nach* der Niederschrift der Shakespeare-Rede Goethes): Erst jetzt rückt Herder »einerseits den Begriff der Geschichte ins Zentrum, indem er jedes Stück Shakespeares zu einer Darstellung der ›Menschheitsgeschichte‹ erklärt, andererseits widmet er der Kategorie der ›Illusion‹ und ihrer poetologischen Begründung aus den Werken des Engländers noch breiten Raum«. Die abschließende Umarbeitung vom Januar 1773 in Bückeburg, gut ein Jahr nach den Shakespeare-Feiern in Frankfurt und Straßburg, »legt die endgültige Gestalt und Tendenz des Aufsatzes fest: die Studie über *Shakespear* erhält die Gestalt eines geschichtsphilosophischen Versuchs über den modernen Künstler und dessen Verhältnis zu ursprünglicher Dichtung«.[81] In eine direkte Beziehung läßt sich Goe-

---

Süjet für die Mahlerey dem Probierstein der Grazie; und die Poesie hat gar nicht eben Ursache ihre Gränzen so auszudehnen, wie ihr Advocat meynt. Er ist ein erfahrner Sachwalter; lieber ein wenig zu viel als zu wenig; ist seine Art zu dencken.« (WA IV, 1, 198f) Eindeutiger noch die knappe Bemerkung aus *Dichtung und Wahrheit*, 7. Buch, die im Rahmen der Abrechnung mit »der wäßrigen, weitschweifigen, nullen Epoche« der deutschen Aufklärung fällt: »*Gerstenberg*, ein schönes aber bizarres Talent, nimmt sich auch zusammen, sein Verdienst wird geschätzt, macht aber im Ganzen wenig Freude.« (MA 16, 293)

[79] *Dichtung und Wahrheit*, 10. Buch (MA 16, 433f).

[80] Tatsächlich hat Goethe Herders *Fragmente* allerdings erst 1772 – also nach der Abfassung seiner Shakespeare-Rede – gelesen, und das in der Fassung von 1767 (in der 2., völlig umgearbeiteten und bald abgebrochenen Ausgabe von 1768 kommen manche der in I.1 zitierten Passagen übrigens nicht mehr vor): vgl. den ›Pindar-Brief‹ an Herder, ca. 10. Juli 1772, aus dem die im folgenden behaupteten Übereinstimmungen der Genie-Konzeption immerhin retrospektiv deutlich hervorgehen (WA IV 2, 17f; HAB 1, 132f u. d. Komm. ebd. 588), sowie Albert Leitzmann, *Der junge Goethe und Herders Schriften.* In: *Goethe* N.F. 7 (1942), S. 145–159, hier 153.

[81] So der Kommentar von Wolfgang Proß (HW 1, 821); ausführlicher zu den Entstehungsumständen sind die Bemerkungen von Gunter E. Grimm (FHA 2, 1106–1111 u. 1158–1170).

thes im Herbst 1771 verfaßter Text – wenn überhaupt – folglich nur mit der kurzen Erstfassung des Herderschen Aufsatzes bringen (ein Faktum, das die Analyse im Auge behalten sollte).[82] Es scheint jedoch kaum allzu gewagt, während der gemeinsamen Straßburger Zeit auch Gespräche anzunehmen, in denen u.a. die Genie-Problematik und das Thema Shakespeare angeschnitten wurden,[83] ob nun Goethe die Erstfassung gekannt hat oder nicht. Immerhin hebt er im 10. Buch von *Dichtung und Wahrheit* ausdrücklich hervor:

> Was die Fülle dieser wenigen Wochen betrifft, welche wir zusammen lebten, kann ich wohl sagen, daß alles, was Herder nachher allmählich ausgeführt hat, im Keim angedeutet ward, und daß ich dadurch in die glückliche Lage geriet, alles was ich bisher gedacht, gelernt, mir zugeeignet hatte, zu komplettieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern.[84]

Für eine intensive gemeinsame *mündliche* Beschäftigung mit dem Phänomen Shakespeare spricht auch das Ende der dritten Fassung des Herderschen *Shakespear*:

> Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, [...] wo du mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennest und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als Einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal *aus unsern Ritterzeiten* in unsrer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen.[85]

Gerade vor dem Hintergrund der widersprüchlichen Äußerungen in der Forschungsliteratur, gerade im Hinblick auf das von Goethe selbst beschriebene »Anziehen und Abstoßen«[86] im persönlichen und literarischen Verhältnis zu Herder, einem komplexen »Wechselspiel von Attraktion und Repulsion«,[87] wird die Analyse des Goetheschen Textes ein besonderes Augenmerk sowohl auf Parallelen als auch auf Differenzen zu Herders wichtigem Essay legen müssen.

Im gegenwärtigen Zusammenhang scheinen auch die *Anmerkungen übers Theater* (gedruckt 1774) von Jakob Michael Reinhold Lenz nicht ohne Belang. Ob diese genialische Schrift tatsächlich »zwei Jahre vor Erscheinung der deutschen

---

[82] Tautologisch ist es, »aus den Uebereinstimmungen des Goetheschen Shakespeare-Aufsatzes mit Herders späterer Abhandlung« zu schließen, »dass Herder in Strassburg schon ganz auf demselben Standpunkte seiner Shakespeare-Betrachtung angelangt war, den er in der Abhandlung einnimmt«: so Minor/Sauer, *Studien zur Goethe-Philologie*, S. 244. Wäre dies nämlich der Fall, warum hätte Herder dann nicht gleich die Endfassung geschrieben?

[83] Vgl. ebd., S. 242f die zahlreichen Nachweise für Herders intensive Beschäftigung mit dem englischen Dramatiker während des gesamten Straßburger Aufenthalts, sowie den Kommentar in FHA 2, 1107 u. 1110. *Gegen* einen gemeinsamen Gedankenaustausch über Shakespeare sprechen laut Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, S. 28, die »Daten, der eventuelle Ort der Abfassung [von Herders Aufsatz, NCW] und die Tatsache, daß der erste Entwurf an Gerstenberg gerichtet war, dessen Briefe über Shakespeare [...] Goethe nie erwähnt«.

[84] MA 16, 440f.

[85] HW 1, 547; FHA 2, 520f; vgl. dazu Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, S. 38.

[86] MA 16, 436.

[87] Vgl. Hans Dietrich Irmscher, *Goethe und Herder im Wechselspiel von Attraktion und Repulsion.* In: *GJb* 106 (1989), S. 22–52.

Art und Kunst und des Götz von Berlichingen in einer Gesellschaft guter Freunde vorgelesen«[88] worden war, wie Lenz in seiner einleitenden Bemerkung behauptet, ist allerdings nicht nur von Goethe angezweifelt worden;[89] im 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit* heißt es mit einiger Bitterkeit,

> daß er [Lenz] in einem lakonischen Vorberichte sich dahin äußerte, als sei der Inhalt dieses Aufsatzes, der mit Heftigkeit gegen das regelmäßige Theater gerichtet war, schon vor einigen Jahren, als Vorlesung, einer Gesellschaft von Literaturfreunden bekannt geworden, zu der Zeit also, wo Goetz noch nicht geschrieben gewesen. In Lenzens Straßburger Verhältnissen schien ein literarischer Zirkel den ich nicht kennen sollte, etwas problematisch; allein ich ließ es hingehen, und verschaffte ihm zu dieser wie zu seinen übrigen Schriften bald Verleger, ohne auch nur im mindesten zu ahnden, daß er mich zum vorzüglichsten Gegenstande seines imaginären Hasses, und zum Ziel einer abenteuerlichen und grillenhaften Verfolgung ausersehen hatte.[90]

Hier ist nicht der Ort, auf das angedeutete spätere Zerwürfnis zwischen Goethe und Lenz einzugehen.[91] Immerhin jedoch gibt Goethe selbst aus der zeitlichen Distanz den Hinweis darauf, daß in den *Anmerkungen übers Theater* und in Herders *Shakespear* »unmittelbar« zu erfahren sei, »was damals in dieser lebendigen Gesellschaft gedacht, gesprochen und verhandelt worden«.[92] Die Forschung betonte dementsprechend auch die enge Verwandtschaft zwischen Lenzens *Anmerkungen* und der Rede *Zum Schäkespears Tag*,[93] wobei sich die gehaltlichen Parallelen bei genauerer Betrachtung vor allem auf die einschlägigen Topoi des Genie-Diskurses beziehen, die in ihrer überindividuellen Verfaßtheit freilich weit über beide Schriften hinausweisen und zugleich als Indikatoren für die Position ihrer Verfasser im literarischen Feld dienen.[94] Theodor Friedrichs Leipziger Dissertation zu Lenzens theoretischer Schrift von 1908 – eine textgenetische Studie, welche erst-

---

[88] Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke*. Hg. v. Karen Lauer u. Gerhard Sauder. München 1992, S. 428.

[89] Vgl. etwa Düntzer, *Zur Goetheforschung*, S. 386.

[90] MA 16, 636.

[91] Dazu jetzt aus der Perspektive Lenzens die beiden Goethe-kritischen Arbeiten von Hans-Gerd Winter, *›Poeten als Kaufleute, von denen jeder seine Ware, wie natürlich, am meisten anpreist‹. Überlegungen zur Konfrontation zwischen Lenz und Goethe.* In: *LenzJb* 5 (1995), 44–66, und Inge Stephan, *›Meteore‹ und ›Sterne‹. Zur Textkonkurrenz zwischen Lenz und Goethe.* In: *LenzJb* 5 (1995), S. 22–43.

[92] MA 16, 527; in diesem Zusammenhang erwähnt Goethe übrigens seine eigene Shakespeare-Rede mit keinem Wort, da er sie entweder für verloren hielt oder selbst vergessen hatte.

[93] Vgl. Minor/Sauer, *Studien zur Goethe-Philologie*, S. 253: »Mit Lenz hat Goethe überhaupt nirgends eine grössere Aehnlichkeit als in dieser Rede.« Ähnlich noch Eva Maria Inbar, *Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz.* Tübingen 1982 (=Studien zur deutschen Literatur 67), S. 31: »Als Pamphlet eines jungen Dramatikers stehen die *Anmerkungen* Goethes Shakespeare-Schrift näher als Herders«.

[94] Vgl. ebd., S. 31: »Lenz hat sich in Stil und Botschaft der *Anmerkungen* erfolgreich mit der Herder-Goethe-Partei solidarisiert, ohne daß er Herder und Goethe auch nur einmal hätte nennen müssen: So eng hing eine bestimmte Stellung zu Shakespeare mit einer bestimmten Stellung in literarischen Feld zusammen. Zu der polemischen Stellungnahme für Shakespeare gesellt sich der Geniestil als formales Pendant.« Vgl. dazu I.4.2.

mals die These einer über mehrere Jahre sich hinziehenden Entstehungszeit aufstellte, und deren Resultate von der neueren Lenz-Forschung bestätigt wurden – setzt den Beginn der Arbeit an den *Anmerkungen* für den Winter 1771/72 an,[95] also eindeutig *nach* dem 14. Oktober 1771, an dem Goethe seinen Text vorgetragen hatte.

Die von Goethe initiierte deutsche Ausgabe von Louis-Sébastien Merciers *Du théâtre ou nouvel essay sur l'art dramatique* (1773) wurde 1776 durch Heinrich Leopold Wagner unter dem Titel *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* ins Deutsche übersetzt und hatte statt der geplanten Anmerkungen und Zusätze von Goethes Hand nur einen kleinen, thematisch eigenständigen *Anhang aus Goethes Brieftasche*.[96] Auch Alexander Gerards ideengeschichtlich bedeutsame Abhandlung *An Essay on Genius* (1774) erschien erst 1776 in deutscher Sprache, übersetzt von Christian Garve. Obschon dieser Text im Vergleich zu Youngs *Conjectures*, welche er in der deutschen Rezeption bald ablösen sollte, die – so Sauder – »fundiertere Genie-Analyse«[97] darstellt, ist er (wie Lenzens Schrift und die Wagnersche Mercier-Übersetzung) für die Genie-Konzeption der Shakespeare-Rede aus chronologischen Gründen nicht mehr von Belang. Im übrigen unterscheidet er sich gerade durch seine ungewöhnlich systematische Anlage[98] wesentlich von den Genie-Schriften, die im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen.

1.3 Wende der Aufklärung

Neuerdings ist auf die Affinität von zentralen Postulaten der erwähnten Schriften zur ästhetischen Kategorie des Erhabenen[99] hingewiesen worden, und das durchaus mit guten Gründen. Es scheint jedoch kaum angebracht, deshalb die historisch konkret situierbare Genie-Ästhetik mit der transhistorischen ästhetischen Kategorie schlechterdings ineinszusetzen: Carsten Zelles pointierte These, wonach die Autoren des Sturm und Drang nicht »regelfeindlich gewesen seien«, »aus dem poetologischen Regelsystem nicht ausbrachen, sondern vielmehr nur die bisher gültigen poetischen Regeln des Schönen durch ästhetische Regeln des Erhabenen austauschten«,[100] greift trotz ihrer Suggestivkraft offenbar zu kurz. Freilich wurde der »Bezugsrahmen des bis dahin geltenden poetologischen Diskurses« gewechselt,[101] doch geschah dies im Kontext eines viel umfassenderen theoriegeschicht-

[95] Wie Inbar, *Shakespeare in Deutschland*, S. 22f, mitteilt, nimmt Friedrich an, »die Schrift sei aus mehreren Vorträgen zusammengesetzt, die Lenz zwischen 1771 und 1774 in der ›Société de Philosophie et de Belles-Lettres‹ gehalten habe«.

[96] Vgl. dazu II.3.3 u. die Überleitung zw. Tl. I und Tl. II.

[97] Sauder, *Nachwort*, S. 33.

[98] Vgl. Bernhard Fabian, *Genie* [englische Tradition]. In: *HWPh* 3, Sp. 282–285, hier 284; ders., *Introduction*. In: Alexander Gerard, *An Essay on Genius*. Hg. v. B. F. München 1966 (=Theorie u. Gesch. d. Lit. u. d. schönen Künste 3), S. IX-XLVIII.

[99] Zum Begriff des Erhabenen in der neuzeitlichen Ästhetik vgl. Carsten Zelle, *Erhabene, das*. In: *HWRh* 2, Sp. 1364–1378.

[100] Zelle, *Zwischen Rhetorik und Spätaufklärung*, S. 160.

[101] Ebd.

lichen Umbruchs, als ihn der bloße ideengeschichtliche Rekurs auf eine aus der Spätantike übernommene und von Boileau aktualisierte rhetorische Leitkategorie erreichen hätte können. Ohne Rückbindung an die historische Problemsituation,[102] in der sich die ästhetische Neuorientierung des Sturm und Drang vollzog, verliert der Verweis auf kategoriale Reaktivierungen einen Großteil des versprochenen Erkenntnisgewinns und verfehlt den historischen Ort, dessen Rekonstruktion Zelle gerade leisten wollte: Denn wäre die qualitativ neue Sturm und Drang-Ästhetik bloß eine Neuauflage der überkommenen Ästhetik des Erhabenen, was würde sie dann in ihrer ›Substanz‹ von den einschlägigen älteren Entwürfen[103] unterscheiden? Eine solche Differenz ist jedoch nicht zu übersehen und manifestiert sich auch in der schroff ablehnenden Haltung Johann Jakob Bodmers, eines Protagonisten der frühaufklärerischen ›erhabenen Schreibart‹, gegenüber der Ästhetik des Sturm und Drang.[104] (Bodmer erboste sich nicht zuletzt an der vom jungen Goethe – gegen alle sublimen Vorstellungen von ›Würde‹ und ›hoher Stillage‹ – ausgiebig strapazierten Kategorie des Lächerlichen, die Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804) mit gutem Grund als den »*Erbfeind* des Erhabenen« bezeichnete;[105] die Unangemessenheit einer einseitigen Fixierung der Sturm und Drang-Ästhetik auf das Erhabene wird also auch von einer anderen Seite untermauert.)

Aufschlußreich sind an dieser Stelle die neueren französischen Arbeiten zum »tournant des Lumières«: Es handelt sich dabei um die gemeineuropäische Epochenschwelle, die sich spätestens seit der Jahrhundertmitte ankündigt und deren volle Wirksamkeit um 1770 einsetzt. Michel Delon macht diese »Wende der Aufklärung« am Begriff der »énergie« fest, der in Frankreich im letzten Jahrhundertdrittel eine ungeahnte Konjunktur erfährt: »Elle marque une triple liquidation de la leçon classique, si prégnante encore jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, au moins. Dans les domaines esthétique, philosophique et morale, elle récuse l'ancien idéal d'équilibre au profit du dynamisme. A la clarté comme valeur suprême succède l'éfficacité linguistique et rhétorique; au dualisme qui sépare le mouvement et la matière succède un monde animé de forces; à l'homme rationnel succède un être de passion et de désir. Le classicisme avait décomposé l'univers, l'avait mis en pièces puis reconstruit selon un ordre strictement hiérarchique. L'âge de l'énergie bouscule ces catégories. Il veut saisir l'univers comme un tout, comme un devenir. Les mots, les choses et les êtres n'existent plus qu'en relation, en tension et en mutation. La langue et la littérature, la nature, la vie humaine sont conçues comme autant de processus de transformation. Des forces y sont à l'oeuvre qui se com-

---

[102] Vgl. Karl Eibl, *Literaturgeschichte, Ideengeschichte, Gesellschaftsgeschichte – und ›Das Warum der Entwicklung‹*. In: *IASL* 21/2 (1996), S. 1–26, hier 5.

[103] Vgl. dazu Carsten Zelle, *›Angenehmes Grauen‹. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987 (=Studien zum 18. Jh. 10).

[104] Vgl. etwa die einschlägigen Äußerungen Bodmers in den Briefen aus den Jahren 1773–1775, wiedergegeben in der Quellensammlung *Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil*. Hg. v. Peter Müller. Berlin 1969 (=Deutsche Bibliothek, Studienausg. z. n. dt. Lit. 2), S. 59–61.

[105] Jean Paul, *Sämtliche Werke*. Hg. v. Norbert Miller. Abt. I, Bd. 5. München 1963, S. 105.

muniquent d'un individue à l'autre, d'un élément de la nature à l'autre, que réagissent mutuellement. Tout est en travail permanent. L'énergie, attribut traditionnel de Dieu et caractère de l'Etre, devient principe d'Histoire.«[106] Roland Krebs hat nun vorgeschlagen, den Begriff der ›énergie‹ »systematisch auf den deutschen Sturm und Drang zu beziehen. Zwar wurde das auf das Griechische [sic] *energeia* zurückgehende Wort ›Energie‹ in Deutschland anders als in Frankreich nicht zu einem Modewort, aber die Stürmer und Dränger machten einen um so dezidierteren Gebrauch von dem Wort ›Kraft‹, das man als sprachliches Korrelat ansehen kann. Eine dynamische Auffassung der Natur und der Geschichte, das Lob der Leidenschaften, des Willens, die Obsession des ›Handelns‹, die Infragestellung der geltenden ästhetischen Grundsätze, sich stützend auf eine radikale Kulturkritik, sind dazu Phänomene, die man in beiden Ländern beobachten kann, und hier wie da machte sich der Einfluß von französischen Theoretikern geltend, an deren Spitze Diderot und sein Schüler Louis Sébastien-Mercier zu nennen wären. Sowohl in Frankreich als auch in Deutschland kam es zu einem Paradigmenwechsel«.[107] In den Rahmen dieses Paradigmenwechsels, der nicht von ungefähr mit Foucaults Epochenwende ab 1775 koinzidiert (dem Bruch zwischen der ›klassischen‹ *episteme* der Repräsentation und dem Zeitalter der Geschichte),[108] ist nun – neben zahlreichen anderen theoretischen Innovationen und Rekursen mit mindestens ebenbürtiger Relevanz – der von Zelle beschriebene Rückgriff auf die ästhetische Kategorie des Erhabenen zu situieren. Erst in diesem neuen Kontext, der im deutschsprachigen Raum nicht notwendig nur unter dem Begriff der ›Kraft‹ subsumiert werden muß, erhält die transhistorische ästhetische Kategorie des Sublimen nämlich ihren historischen Referenzwert zurückerstattet. Damit ist freilich noch nichts über die konkrete Konstellation des literarischen Feldes ausgesagt, welche dem angehenden Dichter Goethe um 1770 die persönliche Option für die angesprochenen ästhetischen Innovationen besonders nahelegen mußte.[109] Erwähnt sei an dieser Stelle nur der auffallende Umstand, daß die maßgeblichen Vertreter des europäischen Genie-Diskurses nicht an den staatlich legitimierten Bildungsinstitutionen (v.a. Akademien oder Universitäten) ihrer Herkunftsländer verankert waren, sondern in akademischer Hinsicht meist Außenseiterpositionen einnahmen.

---

[106] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820).* Paris 1988, S. 32; vgl. ders., *Crise ou tournant des Lumières?* In: *Aufklärung als Mission. La mission des Lumières. Akzeptanzprobleme und Kommunikationsdefizite. Accueil réciproque et difficultés de communication.* Hg. v. Werner Schneiders. Marburg 1993 (=Das 18. Jh., Supplementa 1), S. 83–90, bes. 88.

[107] Krebs, *Herder, Goethe und die ästhetische Diskussion um 1770*, S. 85.

[108] Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Frankfurt a. M. [12]1994, S. 269ff, bes. 273; dazu auch Manfred Frank, *›Ein Grundelement der historischen Analyse: Die Diskontinuität‹. Die Epochenwende von 1775 in Foucaults ›Archäologie‹.* In: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein.* Hg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck. München 1987 (=Poetik u. Hermeneutik 12), S. 97–130.

[109] Vgl. I.4.2 u. I.4.3.

2. Emphatik, Rhapsodik und Opazität als Pensum einer Anthropologie des Genies

Im September 1771 schreibt der eben aus Straßburg nach Frankfurt zurückgekehrte Goethe einen Brief an Herder. Er berichtet von zwölf Liedern, die er im Elsaß gesammelt habe und die allein für Herder bestimmt seien. Goethe fertigt selbst eine Abschrift an und fügt sie dem Brief bei. In einer Nachschrift zu dieser Sendung heißt es dann:

> Meine Schwester macht mich noch einmal ansetzen. Ich soll Sie grüßen, und Sie auf den 14. Oktober invitiren, da Shakespeares Namenstag mit großem Pomp hier gefeiert werden wird. Wenigstens sollen Sie im Geiste gegenwärtig sein, und wenn es möglich ist, Ihre Abhandlung auf den Tag einsenden, damit sie einen Theil unsrer Liturgie ausmache.[110]

Der frischgebackene, gerade zweiundzwanzigjährige Doktor der Rechte bittet hier den fünf Jahre älteren Pastor um die rechtzeitige Zusendung von dessen Abhandlung *Shakespear*. Sie sollte am protestantischen Namenstag Wilhelms bei einer geplanten Huldigungsfeier für den englischen Dramatiker im Frankfurter Haus der Familie Goethe verlesen werden.[111] Kurze Zeit später – Goethe hat ganz offenbar noch keine diesbezügliche Antwort erhalten – schreibt er in einem weiteren Brief:

> Eschenburg ist ein elender Kerl. Seine Uebersetzung (der Stellen Shakespeares versteht sich) verdient keine Nachsicht; sie ist abscheulich. Die Abhandlung selbst hab' ich nicht gelesen, werde auch schwerlich.[112] Schicken Sie nur Ihre auf den 14. October. Die erste Gesundheit nach dem *Will of all Wills* soll auch Ihnen getrunken werden. Ich habe schon dem Warwickshirer ein schön Publicum zusammen gepredigt, und übersetze Stückchen aus dem Ossian, damit ich auch den aus vollem Herzen verkündigen kann.[113]

---

[110] WA IV, 2, 3; Datierung nach HAB 1, 126.

[111] Zu den genaueren Umständen der beiden Shakespeare-Feiern in Frankfurt und in Straßburg bzw. zu den verschiedenen Spekulationen darüber vgl. Wilhelm Scherer, *Aus Goethes Frühzeit. Bruchstücke eines Commentares zum jungen Goethe.* Straßburg/London 1879 (=Quellen u. Forschungen z. Sprach- u. Culturgeschichte d. german. Völker 34), S. 13f; Düntzer, *Zur Goetheforschung*, S. 380–436, bes. 393–399; Karl Heinemann, *Goethes Shakespearefeier am 14. Oktober 1771.* In: *NJbAGL* 9 (1902). S. 154–156; Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature*, S. 1–3; Hanna Fischer-Lambergs Kommentar in ³DjG 2, 328.

[112] Goethe bezieht sich hier auf den von Johann Joachim Eschenburg aus dem Englischen übersetzten *Versuch über Shakespear's Genie und Schriften in Vergleichung mit den Dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen* (1771) der Lady Montague, der »with some Remarks upon the Misrepresentation of Mons. de Voltaire« 1770 in London erschienen war. Insbesondere die dem Anhang beigefügten Übersetzungen von Passagen aus Shakespeares Dramen erregten Goethes Widerwillen, was umso auffallender ist, als Herder gerade diese Übersetzungen außerordentlich schätzte (vgl. den Brief an Nicolai, Ende August 1771: HB 2, 64; auszugsweise wiedergegeben im Komm. v. Gunter E. Grimm, FHA 2, 1405f), ihnen wenig später in einer etwa zeitgleich zu Goethes Shakespeare-Rede entstandenen Besprechung (*Allgemeine deutsche Bibliothek* 17/1 (1772), S. 207–212) höchstes Lob zollte und Eschenburg zur Übersetzung ganzer Stücke aufforderte (vgl. FHA 2, 765 u. 770). Montagues Versuch einer Ehrenrettung Shakespeares gegenüber Voltaire, den Goethe offenbar gar nicht las, fand auch bei Herder wenig Gefallen, regte ihn indes für seine eigene Arbeit am Shakespeare-Aufsatz an (vgl. FHA 2, 1410).

Trotz der wiederholten Aufforderung ist Herders erbetener Text in Frankfurt nicht eingetroffen, nicht »auf den 14. October« und auch nicht später. Herder hat ihn statt dessen noch überarbeitet und erst 1773 – stark verändert und erweitert – in der Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* veröffentlicht. Da Goethe jedoch für die von ihm initiierte Feier offenbar eine Festrede vorgesehen hatte, mußte er wohl oder übel selbst zur Feder greifen. Dies bildet, soweit sich rekonstruieren läßt, den Anlaß und den Ausgangspunkt der Rede *Zum Schäkespears Tag*.[114] Die Aufgabe, vor die sich Goethe durch das Ausbleiben des Herderschen Essays gestellt sah, war folgende: Wie kann das Genie Shakespeares in einer Rede angemessen geehrt werden? Wie läßt sich die Würdigung des Genies adäquat vermitteln? Die Shakespeare-Rede ist offensichtlich der Versuch einer Antwort auf diese Problemlage.

2.1 Die epistemologische Grundlage des Darstellungsproblems

»Wir ehren heute das Andenken des größten Wandrers, und tun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns.«[115] Die gängige Lesart dieser Worte als Goethes »Hinweis auf den eigenen, keimenden Genius, für den Shakespeare ein nachzuahmendes Vorbild ist«,[116] scheint vor dem Hintergrund der pragmatischen Funktion der Festrede nur in einem vermittelten Sinne nachvollziehbar – etwa entsprechend der schon von Saint-Lambert konstatierten »confiance que donne le *génie*«.[117] Auch die Interpretation

[113] WA IV, 2, 5.

[114] Eher für unwahrscheinlich halte ich die Vermutung, Goethe habe seine Rede von Anbeginn allein für die Shakespeare-Feier der Salzmannschen ›Gelehrten Übungsgesellschaft‹ in Straßburg verfaßt: Sicher ist, daß dort Franz Christian Lerse eine Festrede hielt; Spuren einer zusätzlichen Verlesung des Goetheschen Textes fehlen gänzlich, während in Frankfurt gar keine andere Rede zur Verfügung stand. Die Weimarer Ausgabe datiert den Brief Goethes an Röderer, der die geplante Straßburger Feier in einem Postskriptum erwähnt, zwar erst auf den 21.9.1772 (WA IV, 2, 24ff); an dieser Datierung haben jedoch schon Scherer, *Aus Goethes Frühzeit*, S. 13, und Heinemann, *Goethes Shakespearefeier*, S. 154, Anm. 1, gezweifelt und statt dessen – mit dem Hinweis auf Jung-Stillings Abreise aus Straßburg am 24.3.1772 – für 1771 plädiert; dasselbe Argument übernimmt Fischer-Lamberg für ihre Datierung (^{3}DjG 2, 321). Während die Hamburger Briefausgabe ohne nähere Erläuterung demgemäß den 21.9.1771 angibt (HAB 1, 125), hält das von Mechthild Raabe besorgte chronologische Verzeichnis der Briefempfänger Goethes in den Nachtragsbänden der Weimarer Ausgabe noch an der alten Datierung fest (WA IV, 53, 18). Wie dem auch sei – das überlieferte Manuskript der Shakespeare-Rede, dessen materielle Beschaffenheit Georg Witkowski genau beschrieben hat (DNL 107/26, 17), läßt auf eine Verschickung als Brief schließen; der genauere Zweck des Textes geht daraus jedoch – anders als Witkowski meint – keineswegs hervor.

[115] MA 1.2, 411.

[116] Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, S. 42. Schon Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, S. 224, meint zu dieser Stelle, Goethe spräche im Unterschied zu Herder, Lessing oder Wieland »über Shakespeare als qualitativ seinesgleichen«; ebs. Oppel, *Das Shakespeare-Bild Goethes*, S. 27; vorsichtiger Wiese, *Die deutsche Tragödie*, S. 56.

[117] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 12. Mit dieser Vorgabe dürfte der junge Goethe keine Schwierigkeiten gehabt haben.

der fraglichen Passage als Genieverehrung im Sinne einer religiös-kultischen Handlung, die auf die Verehrenden selbst zurückwirkt, scheint nur im übertragenen Sinn plausibel. Bei Berücksichtigung des situativen Kontexts ist es näherliegend, zunächst einmal ganz einfach die jeder *laudatio* eigene Ehrfurchtshaltung anzunehmen – hier konkret vor den künstlerischen »Verdiensten« des Genies Shakespeare –, deren Anverwandlung auf die (wie immer erworbene) Sachkompetenz derer verweist, die sie vertreten.[118] Eine solche implizite ›Eigenkennzeichnung‹ der ästhetisch urteilenden Shakespeare-Verehrer ist freilich vom Objekt ihrer Verehrung, dem nach den zeitgenössischen Vorstellungen als Genie eine charakteristische Kraft innewohnt, mehr als legitimiert; so bescheinigt Saint-Lambert dem *Génie* in seinem gleichnamigen Artikel generell:

> [S]on caractère se répand sur tout ce qu'il touche, et ses lumières s'élançant au delà du passé et du présent, éclairent l'avenir; il devance son siècle qui ne peut le suivre; il laisse loin de lui l'esprit qui le critique avec raison, mais qui, dans sa marche égale, ne sort jamais de l'uniformité de la nature.[119]

Schon das Erfassen der Verdienste eines Genies verlangt demnach eine mentale und sensitive Disposition, die selbst ›weit über dem Durchschnitt‹ liegt. Der panegyrische Text Goethes, dem es nicht zuletzt um ein solches intuitives Erfassen im Rahmen der Shakespeare-Feier zu tun ist, fährt in bezeichnender Weise fort:

> Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe, Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid; und noch zur Zeit habe ich wenig über Schäckespearen gedacht; geahndet, empfunden wenns hoch kam, ist das höchste wohin ich's habe bringen können.[120]

Die Ablehnung einer ›ordentlichen‹ Schreibhaltung, welche nach den traditionellen Mustern der Rhetorik zur verstandesgemäßen *dispositio*[121] einer ›ruhigen Seele‹[122] bedarf, ist charakteristisch für die zeitgenössische Vorstellung genialen Schreibens: dieses nämlich definiert sich nach den anthropologischen Vorgaben des Genie-Diskurses (gleich welcher ideologischen Provenienz) gerade nicht über sprachliche Klarheit oder intellektuelle Kohärenz, sondern allererst über Enthusiasmus[123] und freie Bewegung des Gefühls:

---

[118] Vgl. auch Jolles, *Goethes Kunstanschauung*, S. 184, sowie die Überlegungen zur Goetheschen Integration von Produktion und Wirkung unter dem Signum des ›Schöpferischen‹ in I.2.

[119] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 17.

[120] MA 1.2, 411. Die engen Grenzen, die dem biographistischen Ansatz und dem *close reading* bei der Analyse der höchst stilisierten Texte des Sturm und Drang gesetzt sind, exemplifiziert an dieser Stelle augenfällig die Paraphrase von Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, S. 43.

[121] Zu den traditionellen Aufgaben der *dispositio*, gegen die sich Goethes Bemerkung ganz offenbar richtet, vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* München 1960, S. 241–247; Armin Sieber, *Dispositio* [Deutschland]. In: *HWRh* 2, Sp. 857–866, bes. 862f.

[122] Die »Ruhe der Seele« steht für die *tranquillitas animi*, also auch für ein zentrales kunsttheoretisches Postulat des europäischen Klassizismus. Ernst Beutler sieht in deren Verabschiedung durch Goethe »das Wesentliche« der Goetheschen Shakespeare-Rede enthalten, nämlich »eine neue Wertung der Welt und des Lebens« (GA 4, 1008). Zu den ideologischen Implikationen der Shakespeare-Rede vgl. die Analyse in I.3.

Le mouvement, qui est son état naturel, est quelquefois si doux, qu'à peine il l'aperçoit; mais le plus souvent ce mouvement excite des tempêtes, et le *génie* est plutôt emporté par un torrent d'idées, qu'il ne suit librement de tranquilles réflexions.[124]

Gegenüber dem abstrakten Sprachhabitus rationalistischer Aufklärung[125] mit dem Ziel größtmöglicher gedanklicher Transparenz präsentierte auch Hamann in seinen (freilich nicht für die Veröffentlichung bestimmten) *Biblischen Betrachtungen* aus dem *Tagebuch eines Christen* die ›geniale‹ und ›naturhafte‹ poetische »Unordnung«, also kompositorische Opazität, die er besonders in der Bibel anzutreffen meinte, als vorbildhaft für den angehenden Dichter:

In der Bibel finden wir eben die regelmäßige Unordnung, die wir in der Natur entdecken. Alle Methoden sind als Gängelwagen der Vernunft anzusehen und als Krücken derselben. Die Einbildungskraft der Dichter hat einen Faden, der dem gemeinen Auge unsichtbar ist und der Kennern ein Meisterstück zu seyn scheint. Alle verborgene Kunst ist bey ihm Natur. Die heilige Schrift ist in diesem Stück das gröste Muster und der feinste Probierstein aller menschlichen Kritik.[126]

Neben einer stilistisch ›ordentlichen‹ Schreibhaltung kann auch die erschöpfende und systematische Behandlung des genialen Shakespeare nicht Ziel der Frankfurter Festrede Goethes sein. Ganz in diesem Sinne räsoniert zumindest Herder in der *Einleitung* zur 2. Sammlung seiner *Fragmente*, in der er *Über die Mittel zur Erweckung der Genies in Deutschland* handelt: »als *Weltweiser*, das *Genie*, und *Originalgeist*, und *Erfindung* zergliedern, seine Ingredienzien auflösen und bis auf den feinsten Grund zu dringen suchen« – solchem analytischen Vorgehen werden keine Erfolgsaussichten eingeräumt, denn:

[Z]ur *Erweckung* der Genies trägt dies Zergliedern nichts bei: bei aller Mühe bleibt die vivida vis animi so unangetastet, als der rector Archaeus bei den Scheidekünstlern: Erde und Wasser bleibt ihnen; die Flamme verflog, und der Geist blieb unsichtbar; allen ihren chymischen Zusammensetzungen können sie nach dem, was sie bei der Scheidekunst gewahr wurden, zwar Farbe, Geruch und Geschmack, nie aber die Kraft der Natur geben. Je mehr Seelenkräfte der Weltweise herzählet, die zum Genie gehören; je mehr Ingredienzien er in diesem Salböl der Geister antrifft, je mehr kann ich zweiflen, ob mir nicht eine davon entging [...].[127]

---

[123] Bezeichnend, daß Voltaire in deutlicher Opposition zur Genie-Ästhetik und gemäß den Vorstellungen rationalistischer Anthropologie und klassizistischer Rhetorik im Artikel *Enthousiasme* (1765) seines *Dictionnaire philosophique* (der in der spöttischen Wendung gegen »la maladie de l'enthousiasme« seinerseits als Antwort auf den *Génie*-Artikel der *Encyclopédie* gelesen werden kann) einen »enthousiasme raisonnable« postuliert, dem gerade die *dispositio* als Kontrollinstanz dient: »Comment le raisonnement peut-il gouverner l'enthousiasme? c'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau; la raison alors tient le crayon«: Voltaire, *Dictionnaire philosophique*. Hg. v. Raymond Naves u. Julien Benda. Paris 1967, S. 181f; vgl. auch die erweiterte Fassung (1771) in VOC 18, 552–557.

[124] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 14.

[125] Vgl. dazu Schmidt, *Geschichte des Genie-Gedankens*, Bd. 1, S. 113f.

[126] HSW 1, 229f; vgl. dazu, insbesondere zur Anregung durch Robert Lowths Vorlesungen *De sacra poesi Hebraeorum* (1753): Schmidt, *Geschichte des Genie-Gedankens*, Bd. 1, S. 113f.

[127] FHA 1, 274f.

Wohl im direkten Anschluß an Lessings wirkungsästhetisches Diktum aus dem *17. Literaturbrief* (1759): »ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden«[128] – das ja schon bei Lessing im einschlägigen Zusammenhang eines Plädoyers für Shakespeare und gegen die *tragédie classique* als Anreger der deutschen Tragödie steht –, empfiehlt Herder dem kommenden Genie statt der zergliedernden Analyse[129] die performative Erfassung des Genies der Vergangenheit; er gibt ein bezeichnendes Beispiel:

> Woher glühet uns bei der *Youngischen* Schrift *über die Originale*, ein gewisses Feuer an, das wir bei bloß gründlichen Untersuchungen nicht spüren? Weil der *Youngische* Geist drin herrscht, der aus seinem Herzen gleichsam ins Herz; aus dem Genie in das Genie spricht; der wie der elektrische Funke sich mitteilt.[130]

Goethe als Redner zur Shakespeare-Feier sieht sich also in Herders Worten vor folgendes darstellerische Problem gestellt: »Ist man selbst Genie, so kann man durch Proben die meiste Aufmunterung geben, und den schlafenden Funken tief aus der Asche herausholen, wo ihn der andre nicht sucht.«[131] Die solcherart umrissene Aufgabenstellung radikalisiert den rhetorischen Topos vom *furor poeticus*, der sich von Horaz herleitet[132] und »besagt, daß der Redner erregt sein müsse, um zu erregen«.[133] Anschlußpunkt ist hier die Kategorie des Erhabenen.[134] Doch während diese in ihrer überlieferten Form noch von der Affektenlehre in einer wohltemperierten Balance gehalten wurde,[135] ist sie nun von allen hemmenden wir-

---

[128] LW 5, 72.

[129] Noch in der späteren Druckfassung des *Shakespear*-Aufsatzes wird Herder schreiben, daß »Genie bekanntermaßen mehr ist, als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding, als Zergliederer« (HW 1, 535; FHA 2, 508).

[130] FHA 1, 275. Zu den formalen Aspekten der deutschen Young-Begeisterung vgl. Sauder, *Nachwort*, S. 18.

[131] FHA 1, 275f.

[132] Vgl. Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica liber. Die Dichtkunst.* Lat. u. dt. Mit einer Einführung, Übersetzung u. Erläuterung hg. v. Horst Rüdiger. Zürich 1961, S. 18ff (V. 99–113).

[133] Zelle, *Zwischen Rhetorik und Spätaufklärung*, S. 170. Zum ideengeschichtlichen Kontext vgl. Jürgen Stenzel, *›Si vis me flere...‹ – ›Musa iocosa mea‹. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts.* In: *DVjs* 48 (1974), S. 650–671.

[134] Vgl. Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen.* Griechisch und deutsch v. Reinhard Brandt. Darmstadt 1966, S. 29–31, wo erwähnt wird, »daß das Erhabene jeweils ein bestimmter Höhepunkt und Gipfel der Rede ist und daß die größten der Dichter und Schriftsteller nur hierdurch und durch nichts anderes den Sieg und ihrem Ruhm Unsterblichkeit gewonnen haben. Das Übergewaltige nämlich führt den Hörer nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase; überall wirkt, was uns erstaunt und erschüttert, jederzeit stärker als das Überredende und Gefällige, denn ob wir uns überzeugen lassen, hängt meist von uns selbst ab, jenes aber übt eine unwiderstehliche Macht und Gewalt auf jeden Zuhörer aus und beherrscht ihn vollkommen. Die Versiertheit im Finden rechter Gedanken und die Anordnung und Ökonomie des Stoffes beobachten wir nicht an ein oder zwei Sätzen, sie ziehen sich durch das ganze Gewebe der Rede und zeigen sich nur bei mühsamem Hinsehen. Das Erhabene aber, bricht er im rechten Moment hervor, zersprengt alle Dinge wie ein Blitz und zeigt sogleich die gedrängte Gewalt der Redners.«

[135] Pseudo-Longinos rechtfertigt seine »Kunstlehre des Erhabenen« gegen regelfeindliche

kungsästhetischen Erwägungen befreit. Produktive Unmittelbarkeit steht gegen rhetorische Konvenienz. Anstelle von argumentativer Plausibilität oder Nachvollziehbarkeit, anstelle von »bloß gründlichen Untersuchungen« geht es dem Genie um die (allein produktionsästhetisch interessierte) *tiefere* Erfassung und Durchdringung seines Gegenstandes. Unabdingbar ist dafür nach der Genie-Lehre eine besondere *emotionale* Disposition, die sich ihrerseits gerade im sprachlichen Ausdruck niederschlägt:

> Cette force de l'enthousiasme inspire le mot propre quand il a de l'énergie; souvent elle le fait sacrifier à des figures hardies; elle inspire l'harmonie imitative, les images de toute espèce, les signes les plus sensibles, et les sons imitateurs comme les mots qui caractérisent.[136]

Das Genie stößt dergestalt ständig an die Grenzen der Sprache:

> Le besoin d'exprimer les passions qui l'agitent est continuellement gêné par la grammaire et par l'usage: souvent l'idiome dans lequel il écrit se refuse à l'expression d'une image qui serait sublime dans un autre idiome. Homère ne pouvait trouver dans un seul dialecte les expressions nécessaires à son *génie*; Milton viole à chaque instant les règles de sa langue, et va chercher des expressions énergiques dans trois ou quatre idioms différents.[137]

In der 1. Sammlung seiner *Fragmente* erklärt Herder dementsprechend den Maßstab sprachlicher Freiheit nachgerade zum entscheidenden Kriterum von Genialität:

> [D]ie Kühnheit in Idiotismen bei einem einzelnen Autor gibt Gelegenheit, auf sein Genie Acht zu haben. [...] Der mittelmäßige Skribent bequemt sich, nach dem ordentlichen Wege, um ins Kabinett seines Fürsten zu gelangen; dieser besticht, jener betriegt, ein anderer schmeichelt [...]; das kühne Genie aber durchstößt das so beschwerliche Zeremoniell: findet und sucht sich Idiotismen; gräbt in die Eingeweide der Sprache, wie in die Bergklüfte, um Gold zu finden.[138]

Nicht allein der freie sprachliche Duktus der Goetheschen Shakespeare-Rede befindet sich also in optimaler Übereinstimmung mit seinem Gegenstand; ähnliches

---

Einwände folgendermaßen: »man muß nur in Betracht ziehen, das die Natur im Leidenschaftlichen und Gehobenen meist nach eigenem Gesetz, aber trotzdem nicht ziellos und ganz ohne Regeln zu verfahren pflegt; und daß sie als der Ursprung, als Prinzip und Element des Werdens allem zugrunde liegt, daß aber die Methode vermag, das rechte Maß und den jeweils günstigen Augenblick festzulegen und überdies eine ganz sichere Schulung und Anwendung der Stilmittel zu schaffen« (ebd., S. 31). Die Kontrollinstanz verfährt dabei wirkungsästhetisch: »Das nämlich ist in Wirklichkeit groß, was man häufig prüfend betrachten kann und dem man sich doch nur schwer, nein, unmöglich entzieht und dessen Eindruck unauslöschlich im Gedächtnis bleibt. Kurz, halte das für wahrhaft und vollkommen erhaben, was jederzeit einem jedem gefällt.« (S. 39)

[136] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 10f.

[137] Ebd., S. 12. Noch Teubern, der Übersetzer der *Conjectures*, gesteht in der unpaginierten Widmung an den Grafen von Brühl sein »Unvermögen, die Gedanken Youngs in einer eben so starken Sprache, als die seinige ist, zu sagen«; dieses Übersetzungsproblem ergebe sich insbesondere aus den »Freyheiten, die sich ein Genie, wie Young, allein erlauben darf, weil es sie, wenn es auch glänzende Fehler wären, durch noch glänzendere Schönheiten ersetzet«.

[138] *Fragmente*, 1. Sammlung, Kap. 6 (FHA 1, 194).

gilt – augenscheinlicher noch als bei Young – auch für die kognitiven Aussagen und die gedankliche Anlage des Textes im Sinne der Genie-Konzeption:

> L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le *génie*. [...] L'homme de *génie* est celui dont l'âme plus étendue, frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment; tout l'anime et tout s'y conserve.[139]

Mit diesen anthropologischen Qualitäten wird das *Génie* von Saint-Lambert in bewußter Antithetik zum ›Durchschnittsmenschen‹ ausgestattet,[140] und es ist wohl durch eine solche Charakteristik zu erklären, daß der genialische Redner Goethe über das Genie Shakespeare weniger »gedacht« als vielmehr »geahndet, empfunden« haben will. Goethe folgt hier streng den epistemologischen Prämissen des Genie-Diskurses: Das *Génie* nämlich – so heißt es schon in der *Encyclopédie* – »est mieux senti que connu par l'homme qui veut le définir«.[141] Auch Hamann stellt in seiner *Aesthetica in Nuce* (1762) »dem unnatürlichen Gebrauch der Abstractionen« einen »natürlichen Gebrauch der Sinne« gegenüber, den er als genialisches Erkenntnismedium deutlich privilegiert.[142] Dergestalt scheint es nur konsequent, wenn Goethes Hymnus weniger auf eine ruhige und geordnete Reflexion, sondern vor allem auf die Darstellung der von Shakespeare ausgehenden ›Empfindung‹ zielt. Erkenntnislogisch präfiguriert ist dies als philosophischer Subjektivismus: Die Verankerung des jungen Goethe in der hermetischen Tradition reicht lange vor die Begegnung mit Herder zurück. Wenn Goethe sich dann in der Zeit nach der Frankfurter Rekonvaleszenz sukzessive von der religiösen Popularphilosophie entfernte und gleichzeitig sein Bemühen, »die subjektive Beschränktheit des Erkennens nun wissenschaftlich abzustützen«,[143] als grundlegende epistemische Disposition weiterhin erkenntnisleitend blieb, dann empfahl sich dazu der zeitgenössische Sensualismus in hervorragender Weise. Als zentrale Kategorie der sensualistischen Erkenntnistheorie und Anthropologie bestimmt die subjektive ›Empfindung‹ des Redners Goethe gegenüber dem Genie Shakespeares folgerichtig die gesamte Texthaltung.

Im Lichte des Genie-Diskurses wäre es auch verständlich, weshalb der junge Goethe im Gestus des rückblickenden Altersweisen feststellt: »Die erste Seite die ich in ihm las, machte mich zeitlebens ihm eigen«.[144] Die *Encyclopédie*-Fassung des Genie-Artikels von Saint-Lambert bietet nämlich gerade zum Problem des Weiterwirkens einer Empfindung folgende Erklärung:

---

[139] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 9.

[140] Dagegen Braemer, *Goethes Prometheus*, S. 75 u. 78; Plavius, *Diderot und die deutschen Klassiker zum Geniebegriff*, S. 193. Vgl. freilich schon die Ausführungen *Du génie en général* bei du Bos, *Réflexions critiques*, Tl. 2, S. 8: »On n'acquiert point la disposition d'esprit dont je parle; on ne l'a jamais, si on ne l'a point apportée en naissant.« Dies gilt auch noch für Diderot und den jungen Goethe.

[141] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 17.

[142] HSW 2, 207.

[143] Zimmermann, *Weltbild des jungen Goethe*, Bd. 1, S. 83.

[144] MA 1.2, 411.

> De la manière dont on reçoit ses idées dépend celle dont on se rappelle. [...] Lorsque l'âme a été affectée par l'objet même, elle l'est encore par le souvenir; mais dans l'homme de *génie*, l'imagination va plus loin: il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment.[145]

Die Erinnerung gerät dem Genie somit zur stets neuen, *inneren* Bewegung: »Le *génie* [...] ne se souvient pas, il voit; il ne se borne pas à voir, il est ému«.[146] Nachdem das ›dithyrambische Ich‹ des Goetheschen Textes in einem schmerzlichen Prozeß mit Shakespeare erst allmählich das Sehen gelernt und somit seine ganze bisherige »Existenz« erweitert hat, bleibt es seinem ›prometheischen Lichtbringer‹ nach der Art des Genies ›er-innernd‹ treu im ›lebhaften Gefühl‹:

> [W]ie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernt ich sehen, und, dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft was ich gewonnen habe.[147]

Die manifeste Inszenierung dieser Passage im Sinne der anthropologischen und epistemologischen Prämissen des Genie-Diskurses belegt deutlich genug, daß es sich nicht bloß um des jungen Dichters »privaten Dank«[148] an das große Vorbild Shakespeare handelt: Gerade die mehrfache Verwendung des Verbums ›fühlen‹ mit allen seinen gewollt subjektiven Konnotationen ist dafür ein hinreichendes Indiz.[149] »Ich kann mich nicht erklären was das heißt, aber ich fühls«[150] – so lautet das bezeichnende Credo, das den ganzen Text durchzieht. Die an dieser Stelle spezifisch angesprochenen ›griechischen Seelen‹, über deren genauere Beschaffenheit

---

[145] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 10.

[146] Ebd.

[147] MA 1.2, 411f. Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, S. 43, deutet diese Passage als irrationalen »Gefühlsausbruch par excellence«. Die der zitierten Stelle vorausgehenden Worte (»Die erste Seite, die ich in ihm las«), welche ja keineswegs den biographischen Befunden Ermanns entsprechen, bestätigen jedoch die hier wirksame forcierte literarische Stilisierung.

[148] So zuerst Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, S. 224; ganz ähnlich bei zahlreichen späteren Interpreten.

[149] Vgl. etwa die auffällige Häufung des Wortes ›fühlen‹ in Herders Begründung seiner prinzipiell positiven Reaktion auf Gerstenbergs Shakespeare-Analyse in der ersten Fassung von *Shakespear*: »Es wird in Ihrer Rechtfertigung ein Mann sichtbar, der den *ganzen* Shakespear studiert und gefühlt hat, der [...] die ganze, große Natur von Charakteren, Leidenschaften, Anlagen, Dichtungen und Spracharten in ihm fühlen konnte, und Alles dies, in Shakespeares Zeitalter, Volk und Idiom [...] sich zu erfühlen strebte [...].« (HW 1, 548; FHA 2, 522) Mehr zur erkenntnistheoretischen Bedeutung des Gefühls für Goethe in II.2.

[150] MA 1.2, 412. Vgl. die Parallele im Brief an Friederike Oeser, 13.2.1769, bei der Gelegenheit der Diskussion Gerstenbergs: »Von seinem Ugolino soll mann gar nicht urteilen. [...] Ich kann, ich darf mich nicht weiter erklären, Sie werden mich schon verstehen« (WA IV, 1, 199). Dazu die Erläuterungen Zimmermanns, *Weltbild des jungen Goethe*, Bd. 1, S. 80f, der den Brief allerdings fälschlich auf 1779 datiert.

das ›dithyrambische Ich‹ keine Rechenschaft zu geben vermag, werden statt dessen »der Kürze halben« durch die Berufung »auf Homer und Sophokles und Theokrit« evoziert: denn »die habens mich fühlen gelehrt.«[151] Wenn das ›Fühlen‹ solcherart an die Stelle des unmöglichen ›Erklärens‹ tritt, wenn die knappe namentliche Evokation eine Definition, ein Urteil oder eine explizierende Erläuterung ersetzt,[152] dann verweist dies nicht bloß auf einen »philosophisch gewordenen Subjektivismus« hermetischer Prägung.[153] Die Substitution der analytischen Erkenntnis durch das ›Ahnden‹ gemahnt zudem an den intuitiven Erkenntnisprozeß des Genies, das – »devinant trop, prévoyant peu«[154] – seinem Gegenstand weniger durch vorsichtige, genaue Analytik, als vielmehr durch schnelle und gesteigerte Imaginationskraft ›entgegenfliegt‹: »il s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse, source de mille vérités auxquelles parviendra dans la suite en rampant la foule timide des sages observateurs.«[155] Das von Saint-Lambert gewählte Bild des Adlers, der während seines aufsteigenden Flugs unmittelbar in die Sonne blikken kann, ist die emblematische Geniemetapher.[156]

Auch die anderen distinktiven Hinweise auf die anthropologischen Maximen des Genie-Diskurses in Goethes Rede waren seinerzeit nicht zu übersehen. Kaum von ungefähr – und keineswegs bloß in der traditionellen Funktion eines »Verdeutlichungsäquivalent[s] mystischer Erfahrungen«[157] – begegnet etwa die Analogie des Blindgeborenen, dem plötzlich das bisher unbekannte Augenlicht geschenkt wird, als zentrales Bild für das nachgerade visuelle Erlebnis Shakespeares. Die Heilung des Blinden gilt der neueren Forschung inzwischen generell als »aufklärerische[ ] Urszene«.[158] Schon seit dem von Locke in die Philosophie eingeführten Problem von Molyneux,[159] dessen Diskussion im 18. Jahrhundert eine wahre

---

[151] MA 1.2, 412.

[152] Zimmermann, *Weltbild des jungen Goethe*, Bd. 1, S. 81f u. 313, Anm. 141, bringt diese Stelle in Zusammenhang mit dem Brief an Christian Gottfried Hermann, 6.2.1770, wo es über Wielands *Diogenes* heißt: »das Buch ist von *Wielanden*. Man muß seinen Namen nennen, denn den Charakter, die Laune dieses Mannes zu schildern oder zu beurtheilen, ist nichts für uns. Ueber große Leute soll Niemand reden, als wer so groß ist wie sie, um sie übersehen zu können. Ein kleiner, wenn er zu nah steht, sieht einzelne Theile gut, aber nichts vom Ganzen, und wenn er das Ganze übersehen will, so muß er sich zu weit entfernen, und da reichen seine Augen nicht an die Theile.« (WA IV, 1, 227f)

[153] Vgl. Zimmermann, *Weltbild des jungen Goethe*, Bd. 1, S. 80–82.

[154] [Saint-Lambert,] Article *Génie*, S. 16.

[155] Ebd., S. 14.

[156] Ein Anklang daran findet sich in Goethes *Faust I*, V. 1096f (MA 6.1, 564).

[157] So Koopmann, *Zum Schäkespears Tag*, S. 519. Koopmanns anregende Deutung des Shakespeare-Erlebnisses »als unmittelbare visuelle Erfahrung«, »als eruptiv hervorbrechende[ ] Einsicht« im Sinne der mystischen Tradition versagt vor Goethes Formulierung »Nach und nach lernt ich sehen« (MA 1.2, 412).

[158] Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit.* München 1990, S. 9; vgl. Ebd., S. 31.

[159] Vgl. John Locke, *An Essay concerning Human Understanding.* [1690, [2]1693] Hg. v. Peter H. Nidditch. Oxford 1975, S. 145f; es handelt sich um das Kap. 9, §8, aus dem Teil II (erst in die 2. Auflage aufgenommen).