

»SO SANG DAS LIED DEM TRAUERIGEN BEDARFE. /
DOCH UNENTRÄTHSELT BLIEB DIE EWIGE NACHT«–
NOVALIS' *HYMNEN AN DIE NACHT* UND GOETHE'S ELEGIE *EUPHROSYNE*

Die Intertextualität der *Hymnen an die Nacht* hat die Forschung wiederholt beschäftigt.¹ Verpflichtet ist Friedrich von Hardenbergs berühmteste Dichtung vor allem der englischen Sepulkralpoesie, namentlich Edward Youngs (1683-1765) *The Complaint, or: Night Thoughts on Night, Death and Immortality* (London 1742-1745).² In diesem didaktischen Werk in Blankversen, in dem der Adressat, der Deist Lorenzo, zur Offenbarung Christi bekehrt wer-

- 1 Vgl. den Kommentar von Hans-Jürgen Balmes in: Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von H.-J. Balmes, München 1987, Bd. 3, S. 67-84 (im Folgenden als: »Kommentar« abgekürzt; zu den Quellen vor allem S. 71-74). Einen exzellenten Überblick über die Forschung bietet Herbert Uerlings, Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung. Stuttgart 1991, S. 277-319. Aus der Forschungsgeschichte sei vor allem auf folgende Beiträge hingewiesen: Rudolf Unger, Das Visionserlebnis der 3. *Hymne an die Nacht* und Jean Paul, in: Euphorion 30 (1929), S. 246-249, wieder in: R. U.: Gesammelte Schriften. Bd. 2, Berlin 1929. Nachdruck Darmstadt 1966, S. 112-121; Heinz Ritter, Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf textkritischer Grundlage. Heidelberg 1930. 2., wesentlich erw. Auflage mit dem Faks. der *Hymnen*-Handschrift Heidelberg 1974 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 17); Max Kommerell, Novalis' *Hymnen an die Nacht*. In: Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte. Hg. von H. O. Burger. Halle 1942, S. 202-236; Henry Kamla, Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Zur Deutung und Datierung. Kopenhagen 1945; Klaus Ziegler, Die Religiosität des Novalis im Spiegel der *Hymnen an die Nacht*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 70 (1948/49), S. 396-418 und 71 (1951/52), S. 256-277; Heinz Ritter, Die Datierung der *Hymnen an die Nacht*. In: Euphorion 52, 1958, S. 114-141; Lawrence Frye, Spatial Imagery in Novalis' *Hymnen an die Nacht*. In: DVjs 41 (1967), S. 318-326; Winfried Kudszus, Geschichtsverlust und Sprachproblematik in den *Hymnen an die Nacht*. In: Euphorion 65 (1971), S. 298-311; Peter Pfaff, Geschichte und Dichtung in den *Hymnen an die Nacht* des Novalis. In: Text und Kontext 8 (1980), S. 88-106; Gerhard Schulz, »Mit den Menschen ändert die Welt sich«. Zu Friedrich von Hardenbergs 5. *Hymne an die Nacht*. In: Gedichte und Interpretationen, Bd. 3: Klassik und Romantik. Hg. von Wulf Segebrecht. Stuttgart 1984 (Reclam Universal-Bibliothek, Bd. 7892), S. 202-215; Mario Zanucchi, Novalis' erste *Hymne an die Nacht* in der Tradition des Erhabenen, in: Blütenstaub. Jahrbuch der Novalis-Gesellschaft 1 (2007), S. 81-125.
- 2 Hardenberg rezipierte das Werk in der Übersetzung des Klopstock-Freundes Johann Arnold Ebert (1723-1795) und zwar vermutlich in der Ausgabe, die in fünf Bänden bei Schröder (Braunschweig 1760-1771) erschienen war (dazu: Verf., Novalis' erste *Hymne an die Nacht*

den soll, wirkt die Nacht nicht nur als Schreckbild, sondern erscheint auch als Durchgangstor zur Unsterblichkeit.³ Die *Hymnen* stehen zugleich im Zeichen einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Weimarer Klassizismus, vor allem mit Schillers Elegie *Die Götter Griechenlandes* (1788), deren geschichtsphilosophische Verklärung der Antike Novalis in der fünften Hymne umkehrt.⁴ Auch auf den Einfluss von August Wilhelm Schlegels Übersetzung von Shakespeares *Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* (1597) wurde hingewiesen. Vor allem die sechste Stanze in Schlegels *Zueignung des Trauerspiels Romeo und Julia*, die 1797 in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1798* erschienen war, hinterließ bei Hardenberg großen Eindruck.⁵ Bemerkenswert ist die Briefstelle, in welcher Hardenberg am 5. September 1797 Friedrich Schlegel seine Begeisterung für die *Zueignung* bekundet, auch weil sie verrät, mit welcher Aufmerksamkeit er Schillers *Musen-Almanach* verfolgte: »Dieser Almanach hat mich von neuem in die Welt der Dichter gezogen – Meine alte Jugendlieb' erwacht«, heißt es lapidar.⁶

Ein Jahr später, im Herbst 1798, erschien ebenfalls in Schillers *Musen-Almanach* – und zwar als Eröffnungsgedicht des Heftes – eine andere Dichtung, die vermutlich gleichermaßen als intertextueller Prätext für Hardenberg gewirkt haben mag und die bislang in ihrer Bedeutung als Quelle der *Hymnen an die Nacht* noch nicht gewürdigt wurde: *Euphrosyne*, Goethes prominenteste Trauer-

in der Tradition des Erhabenen, in: Blütenstaub. Jahrbuch der Novalis-Gesellschaft 1 [2007], S. 81-125, hier S. 112, Anm. 8).

- 3 Dazu zuletzt Alexandra Besson, *Les métamorphoses de la nuit – E. Young et Novalis*, in: *Le texte et l'idée* 28 (2014), S. 31-56.
- 4 Peter Pfaff, *Geschichte und Dichtung in den Hymnen an die Nacht des Novalis*. In: *Text und Kontext* 8 (1980), S. 88-106.
- 5 »Viel seliger, wenn seine schönste Habe / Das Herz mit sich ins Land der Schatten reißt, / Wenn dem Befreyer Tod, zur Opfergabe, / Der süße Kelch noch kaum gekostet fließt. / Tempel wird aus der Geliebten Grabe, / Der schirmend ihren heil'gen Bund umschleußt. / Sie sterben: doch im letzten Athemzuge / Entschwingt die Liebe sich zu höherm Fluge« (A. W. Schlegel, *Zueignung des Trauerspiels Romeo und Julia*, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: J. G. Cotta 1797, S. 175-178, hier S. 178, V. 41-48). In einem Brief an Friedrich Schlegel vom 5. September 1797 bemerkt Hardenberg: »Aber die *Zueignung*, die bet ich an – die sagt mir zu – die 6te Stanze – Guter, fühle es mit mir« (Novalis, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband, Darmstadt 1977 [im Folgenden als: »Schriften« abgekürzt], IV, S. 236, Nr. 108). Nicht nur die Übernahme des Motivs vom Grab als Tempel, sondern auch die Wahl der Stanzenform in der 5. Hymne lässt sich als eine Schlegel-Hommage Hardenbergs charakterisieren.
- 6 *Schriften* IV, S. 236, Nr. 108.

dichtung, eine Elegie auf die frühverstorbene Weimarer Schauspielerin Christiane Luise Amalie Becker-Neumann (1778-1797).⁷

Poetische Kenotaphe

Als geborene Neumann hatte Christiane den Regisseur Heinrich von Blumenthal geheiratet, der in Weimar allgemein *Becker* genannt wurde. Goethe höchstpersönlich hatte nach dem Tod ihres Vaters ihre schauspielerische Ausbildung übernommen und war von ihrem Talent fasziniert.⁸ Gefeierte wurde sie etwa als Emilia Galotti, Minna von Barnheim und Prinzessin Eboli. Ihren letzten Weimarer Bühnenauftritt hatte Christiane in der Rolle der Euphrosyne in der tragikomischen Oper *Das Petermännchen*.⁹ Sie starb an Tuberkulose im Alter

- 7 Johann Wolfgang Goethe, Euphrosyne. Elegie, in: Musen-Almanach für das Jahr 1799, Tübingen 1798, S. 1-16. Forschung: Zum biografischen Hintergrund vgl. Christian Theodor Musculus, Euphrosyne. Leben und Denkmal, Weimar 1836, sowie Otto Klein, Goethes Euphrosyne – Christiane Neumann-Becker. Eine biographische Skizze, Leipzig-Gohlis 1909. Zu Goethes Elegie: Berthold Litzmann, Goethes *Euphrosyne*. Ein Erlebnis und seine Gestaltung, in: Deutsche Rundschau 42 (1916), S. 414-438; Max Kommerell, Gedanken über Gedichte, Frankfurt/Main 1943, S. 173-177; Rudolf Bach, Begegnung im Zwischenreich. Goethes Elegie *Euphrosyne*, in: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 11 (1949), S. 134-154; Mathias Mayer, Liebende haben Thränen und Dichter Rhythmen: Natur und Kunst in Goethes *Euphrosyne*, in: Goethe Yearbook 5 (1990) S. 145-162; Rosemarie Haas, Goethes Elegie *Euphrosyne* (mit 4 Abb.), in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 34 (1994), S. 1-43; Norbert Miller, »... du nanntest mich Arthur, / Und lebebst in mir brittisches Dichter-Gebild« – zu Goethes Elegie: *Euphrosyne*, in: Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen, hg. von Gerhard Sauer. Karl Richter zum 60. Geburtstag, Wien 1996, S. 156-167; Reiner Wild: *Euphrosyne*, in: Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart 1996, S. 248-249; Eva Horn, Trauer schreiben. Die Toten in Texten der Goethe-Zeit (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 95), München 1998, S. 84-91 (»Trauer-Theater: Euphrosyne«); Roger Paulin, Art and Immortality. Goethe's Elegy *Euphrosyne*, in: Publications of the English Goethe Society. N. S. 68 (1998), S. 61-69; Regina Sachers, Über Schlaf und Tod in Goethes *Euphrosyne*, in: Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften, hg. von Roger Paulin und Helmut Pfotenhauer, Würzburg 2011, S. 53-65.
- 8 Von ihr wird Wielands Diktum kolportiert, »daß, wenn sie nur noch einige Jahre so fortschreite, Deutschland nur Eine solche Schauspielerin haben würde« (Allgemeine Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde, unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands hg. von K.[arl] Herloßsohn, H.[ermann] Marggraff u. a. Neue Ausgabe, Bd. 1, Altenburg und Leipzig 1839, S. 251).
- 9 Carl Friedrich Hensler, Das Petermännchen. Ein Schauspiel mit Gesang in vier Auszügen. Nach der Geistergeschichte des Herrn Spieß bearbeitet von C. Fr. H. Die Musik

von nur 18 Jahren am 22. September 1797 in Weimar. Unter ihrem Rollennamen wurde sie zur Titelgestalt von Goethes Elegie, die als antikisierendes Klagegedicht für die Verstorbene intendiert war.¹⁰

Als die Elegie publiziert wurde, trauerte Hardenberg um seine junge Verlobte Christiane Wilhelmine Sophie von Kühn, die als Fünfzehnjährige einige Monate vor Christiane, am 19. März 1797, auf Schloss Grüningen verstorben war.¹¹ Gerade diese Verlusterfahrung stand andererseits auch im Zeichen einer intensiven Auseinandersetzung mit Goethe.¹² Leider ist diese nur bruchstückhaft und unvollständig dokumentiert. Gewiss aber diente die beharrliche Lektüre der von ihm (noch) verehrten *Lehrjahre*, die einen Monat nach Sophies Tod, Mitte April 1797 begann und bis Mitte Mai andauerte, auch der Trauerarbeit. So notierte Hardenberg im Tagebuch etwa: »Meister beschäftigte mich den ganzen Tag. Meine Liebe zu Sophien erschien mir in einem neuen Lichte«,¹³ und: »Früh nichts als »Meister«. Viel an S[ophie] gedacht – mutig und frei.«¹⁴ Darüber hinaus perspektiviert Hardenberg Meisters Selbstgespräch aus dem

dazu ist ganz neu verfaßt von Herrn Joseph Weigl, Kapellmeister bey dem k. k. Hoftheater, 2 Theile, Wien 1794 (nach: Christian Heinrich Spieß, *Das Petermännchen. Geistesgeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert*, 2 Bde, Prag 1791-1792).

- 10 Zieht man Henslers Opernlibretto heran, so wird Goethes antikisierende Überformung der Euphrosyne-Gestalt in seiner Elegie erst recht deutlich. Antik ist bei Hensler nur ihr Name, der – als »Euphrosine« geschrieben – auf eine der drei Grazien bzw. Chariten anklängt. Sonst besitzt das Libretto keinen Antike-Bezug und beruht auf der mittelalterlichen Schauergeschichte vom Petermännchen. Auch die »Euphrosine«-Figur trägt keine antiken Züge und erscheint als die »Tochter des Peterweibchens« (Carl Friedrich Hensler, *Das Petermännchen. Erster Theil*, Wien 1794, S. 55, 9. Auftritt).
- 11 Goethe hatte Sophie von Kühn bereits Mitte September 1796 einen Besuch abgestattet, der in seinem Tagebuch nicht verzeichnet ist, aber aus einem Brief von Friederike von Mandelsloh vom 16. September 1796 an Hardenberg hervorgeht (»Vor einigen Tagen ist unsere kleine Stube so glücklich gewesen, den großen Geist, Göthens, in sich zu faßen. Er war scharmant, hilt sich aber nicht lange bey uns auf, machte uns aber die Hofnung das wir bald wieder so glücklich sein würden ihm von Angesicht zu Angesicht zu schauen«, *Schriften IV*, S. 453, Nr. 100).
- 12 Dazu Hans-Joachim Mähl, *Novalis' Wilhelm Meister-Studien des Jahres 1797*, in: *Neophilologus* 47 (1963), S. 286-305. Die anfängliche tiefe Verehrung, die Novalis für Goethe hegte, bezeugt etwa sein Brief an Schiller vom 23. Juli 1798 (*Schriften IV*, S. 256, Nr. 120). Die erste Begegnung mit Goethe datiert auf den 29. 3. 1798 in Jena zurück, wie aus Goethes Tagebuch hervorgeht (»Rath Schlegel und von Hartenberg kamen zu mir«, *Schriften IV*, S. 616, Nr. 56). Dazu Joachim Müller, *Schiller, Goethe und Novalis in Jena*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena* 23 (1974), S. 179-200. Wie Goethes Brief an Schiller vom 24. 7. 1799 bezeugt, kam es am 21. Juli zu einer zweiten Begegnung (»Tieck hat mit Hardenberg und [A. W.] Schlegel bey mir [am 21. Juli] gegessen«, *Schriften IV*, S. 631, Nr. 84b).
- 13 Ebd., S. 30 (24. 4. 1797).
- 14 Ebd., S. 31 (25. 4. 1797).

19. Kapitel und dessen Anerkennung des Schicksals als einer positiv-bildenden Macht auf die eigene existenzielle Lage und die Notwendigkeit, darin Gottes Walten zu erkennen und zu bejahen.¹⁵ Offenbar noch im Kontext dieser Trauerarbeit rezipierte Hardenberg im Herbst 1798 auch Goethes Elegie *Euphrosyne*.¹⁶ Die neue Ausgabe für das Jahr 1799 des von ihm hochgeschätzten *Musen-Almanachs* wurde ihm wahrscheinlich Ende November 1798 von Charlotte Ernst zugeschickt.¹⁷ Diese Lektüre fiel in eine Zeit, als weder die schonungslose *Meister-Kritik* (erste Augushälfte 1799)¹⁸ noch die *Hymnen an die Nacht* Gestalt angenommen hatten. Die älteste überlieferte Handschrift der *Hymnen* ist erst auf ein Jahr nach der Publikation von Goethes Elegie, nämlich auf den Jahreswechsel 1799/1800 datiert.¹⁹

- 15 Er notiert sich im Tagebuch am 18. April: »Im Wilh[elm] mir eine passende Stelle 4ten Buche – ein Selbstgespräch Meisters – auf« (ebd., S. 29 [18. 4. 1797]) und bezieht sich offenbar auf Meisters Selbstgespräch im 19. Kapitel des Romans. Vgl. auch den Brief vom 28. März an Caroline Just: »Sollt ich nicht Gott danken, daß er mir so früh meinen Beruf zur Ewigkeit kund machte? Ist es nicht Beruf zur apostolischen Würde?« (ebd., S. 211, Nr. 92). Am 13. April schreibt er an Friedrich Schlegel: »Soviel versichere ich Dir heilig – daß es mir ganz klar schon ist, welcher himmlischer Zufall ihr Tod gewesen ist – ein Schlüssel zu allem – Ein wunderbarschicklicher Schritt. Nur so konnte so manches rein gelöst, nur so manches Unreife gezeitigt werden. Eine einfache, mächtige Kraft ist in mir zur Besinnung gekommen« (ebd., S. 220, Nr. 97).
- 16 Hardenberg schätzte nicht nur die *Lehrjahre*, sondern hegte auch für den Lyriker Goethe größte Bewunderung. Seine Anerkennung für die Elegie *Alexis und Dora*, die im *Musen-Almanach für das Jahr 1797* erschienen war, geht etwa aus dem Brief an Friedrich Schlegel vom 5. September 1797 hervor (»Doch wollen wir nicht, wie die Deinigen, ungerecht gegen Alexis und Dora seyn – die Mitte v[on] A[lexis] und D[ora] [gemeint ist wohl die Abschiedsszene, MZ] – bleibt doch ein Maximum«, ebd., S. 236, Nr. 108).
- 17 Vermutlich von Ende September/Anfang Oktober 1798 (Schriften IV, S. 127) stammt der Vermerk »Schillers Musenallmanach« in einer längeren Büchernotiz aus dem *Allgemeinen Brouillon* (ebd., S. 284, Nr. 246). Am 7. November 1798 schrieb Hardenberg an Friedrich Schlegel, dass er den Almanach noch nicht erhalten habe (»Den Almanach hab ich noch nicht«, ebd., S. 264, Nr. 125). Charlotte Schlegel schrieb ihm daraufhin am 15. November, dass sie ihm das Heft durch Charlotte Ernst zukommen lassen wolle (ebd., S. 503, Nr. 151).
- 18 Die Kritik kulminiert im Brief an Tieck vom 23. Februar 1800, der Goethes *Lehrjahre* als einen »Candide gegen die Poësie« charakterisiert und eine kritische Rezension des Romans erwägt (ebd., S. 323, Nr. 153).
- 19 Balmes, Kommentar, S. 67–68. Wie Balmes deutlich macht, besitzt die Hypothese einer im Herbst 1797 entstandenen ›Urhymne‹ als Vorstufe der dritten Hymne keine Textbasis. Die vom Bruder Karl von Hardenberg (Schriften IV 533) sowie später von Tiecks Novalis-Biographie betriebene Vordatierung der *Hymnen* auf den Herbst 1797 verfolgte offenbar das Ziel, den großen zeitlichen Abstand zwischen dem Erlebnis am Grab, von welchem das Tagebuch am 13. 5. 1797 berichtet, und der späteren Niederschrift der Dichtung zu minimieren. Das angebliche biographische Fundament der *Hymnen* als ›Erlebnisdichtung‹ sollte dadurch verstärkt werden. Gerade dieser konstruierte

Die kuriose Parallelität der beiden tragischen Frauenschicksale und die Lektüre von Goethes Elegie auf die verstorbene Christiane Becker-Neumann²⁰ dürften bei Hardenberg den Wunsch wachgerufen haben, Sophie ein ähnliches, dem Goetheschen ebenbürtiges dichterisches Kenotaph zu setzen. Bezeichnenderweise kommt in den *Hymnen* die ›Denkmal-Metapher zweimal vor. So steht die vierte Hymne im Zeichen der Zuversicht, dass das Licht das lyrische Ich vom »moosigen Denkmal« der Erinnerung nicht weglocken werde²¹ – eine Metapher, die sowohl eine monumentalisierende Versinnbildlichung der eigenen Trauerarbeit als auch einen poetologischen Bezug auf die *Hymnen* selbst als poetisches Kenotaph impliziert. Sodann erfährt der Topos eine universalisierende Erweiterung. Die gesamte irdische Welt soll zu einem Mausoleum werden, das mit unverwelklichen Blumen bepflanzt werden soll.²² Die Denkmal-Metaphorik prägt Novalis' Dichtung somit in doppelter Weise: zum einen als die dem Licht entgegengesetzte Sondersphäre der Nacht und der Erinnerung, die auf einer poetologischen Ebene mit den *Hymnen* selbst zusammenfällt, zum anderen als utopische Umwandlung der gesamten gedächtnislosen Lichtwelt nach Maßstäben eines solchen Andenkens. Doch nicht nur Goethes Elegie forderte Novalis zur Errichtung eines poetischen Kenotaphs heraus. Vermutlich erreichte ihn auch die Nachricht von der in Weimar geplanten Euphrosyne-Memorialstätte auf dem Rosenhügel am Rothäuser Garten. Die Sandsteinsäule wurde von Friedrich Wilhelm Eugen Döll (1750–1816), einem Schüler Anton Raphael Mengs', nach einer Zeichnung von Johann Heinrich Meyer (1760–1832) entworfen. Eingeweiht wurde sie im Frühjahr 1800 – dem Publikationsjahr der *Hymnen*. Sie

›Erlebnischarakter‹ verstellte lange Zeit den Blick auf die *Hymnen* als reflektiertes Kunstgebilde.

- 20 Signifikant für Hardenbergs Goethe-Nachfolge ist auch, dass Schillers *Musenalmanach* im Inhaltsverzeichnis den biografischen Hintergrund von Goethes Elegie explizit benennt: »Zum Andenken einer jungen, talentvollen, für das Theater zu früh verstorbenen, Schauspielerin in Weimar, Madame Becker, gebohrne Neumann« (Musen-Almanach für das Jahr 1799, Tübingen 1798, S. 250).
- 21 »Noch weckst du, muntres Licht den Müden zur Arbeit – flößest fröhliches Leben mir ein – aber du lockst mich von der Erinnerung moosigem Denkmal nicht« (Schriften I, S. 137, meine Hervorhebung). Goethe: »Und ein moosiger Fels stützt den sinkenden nur« (Johann Wolfgang Goethe, Euphrosyne. Elegie, in: Musen-Almanach für das Jahr 1799, Tübingen 1798, S. 13, V. 150, meine Hervorhebung).
- 22 »Wärlich ich war, eh du warst – die Mutter schickte mit meinen Geschwistern mich, zu bewohnen deine Welt, sie zu heiligen mit Liebe, daß sie ein ewig angeschautes Denkmal werde – zu bepflanzen sie mit unverwelklichen Blumen« (Schriften I, S. 139, meine Hervorhebung).

befindet sich heute auf dem historischen Friedhof hinter Goethes Grab in der Weimarer Fürstengruft.²³

Intertextuelle Agonalität

Gerade in dem agonalen Wettstreit mit Goethe, und zwar in einer Zeit, als das übermächtige Vorbild einer allmählichen und immer schärferen kritischen Revision unterzogen wurde, dürfte eine bis heute übersehene, zentrale Dimension der *Hymnen an die Nacht* liegen. Verfasst wurden sie jedenfalls in einer Zeit der zunehmenden Abgrenzung der Romantiker von Weimar. Bei den Brüdern Schlegel war der Bruch mit Schiller spätestens seit Friedrichs berüchtigter *Horen*-Rezension von 1797 irreparabel geworden,²⁴ die auch zur Entfernung August Wilhelms aus der Redaktion der Zeitschrift führte. Bei Hardenberg zeichnete sich eine entsprechende Lösung von Goethe ab, die nicht erst im *Heinrich von Ofterdingen*, sondern bereits in den *Hymnen an die Nacht* die Form eines intertextuellen Agons anzunehmen scheint.²⁵

Dies verrät zunächst die formalästhetische Dimension. Auf Goethes antikisierendes Poem in elegischen Distichen antwortet Novalis in der handschriftlichen Verfassung seiner Dichtung mit einer meist freirhythmischen hymnischen

- 23 Robert Springer, Weimar's klassische Stätten. Ein Beitrag zum Studium Goethe's und unserer klassischen Literatur-Epoche, Berlin 1868, S. 67-74. Zur Entstehung des Denkmals vgl. Carl Georg Brandis, Goethe und das Euphrosynen-Denkmal, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 16 (1924), S. 89-92. Im Park an der Ilm steht seit 1912 eine von Gottlieb Elster (1867-1817) geschaffene Kopie. Vgl. Susanne Müller-Wolff, Ein Landschaftsgarten im Ilmpark: Die Geschichte des herzoglichen Gartens in Weimar, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 246-249.
- 24 Die Rezension erschien 1797 wie üblich anonym in Friedrich Reichardts Zeitschrift *Deutschland* (vgl.: Notiz von deutschen Journalen. Die *Horen* 1796. Stück VIII-XII, S. 350-362, wiederabgedruckt in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, begr. und hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I, 1796-1801, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 9-25). In der Besprechung hatte Schlegel auch den Beitrag von Karl Ludwig Woltmann: *Theodorich, König der Ostgoten* als ein Plagiat nach Edward Gibbons *The Decline and Fall of the Roman Empire* nachgewiesen. Durch eine Erklärung im *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung vom Jahre 1797* (Nr. 76, S. 631) bekannte sich Schlegel nachträglich zur Verfasserschaft.
- 25 Goethes *Euphrosyne* und Novalis' *Hymnen an die Nacht* werden im Folgenden nach der jeweiligen Erstausgabe zitiert (Johann Wolfgang Goethe, *Euphrosyne*. Elegie, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1799*, Tübingen: J. G. Cotta 1798, S. 1-16; Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in *Athenäum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Dritten Bandes Zweites Stück, S. 188-204).

Form, die er auch in den *Geistlichen Liedern* erprobt.²⁶ Zugleich bergen die *Hymnen* auch ein Bekenntnis zur ›romantischen‹ Stanze. Nicht zufällig erfolgt die inhaltliche Absetzung von der Antike in der fünften, geschichtsphilosophischen Hymne in Stanzform, und als freie Abwandlungen der Stanze lassen sich auch die Strophenformen der fünften und sechsten Hymne charakterisieren.²⁷

Von Goethe scheint Hardenberg die Inszenierung der visionären Begegnung mit der Verstorbenen adaptiert zu haben,²⁸ die auf ihre poetische Wiederauferstehung hinausläuft.²⁹ Auch der Umstand, dass die Wiederbegegnung in der Nacht und im Traum vor sich geht, ist beiden Dichtungen gemeinsam. Die Wahl der Nachtzeit hat bei Goethe ihre mythologische Fundierung darin, dass die von Christiane gespielte Euphrosyne, eine der drei Grazien, eine Tochter der Nacht ist.³⁰ Aber auch bei Hardenberg erscheint die »Liebe« in der dritten Hymne als »Tochter« der Nacht.³¹

Eine weitere Parallele liefert die strukturierende Abfolge von Tag und Nacht. Goethes *Euphrosyne* beginnt mit einer Dämmerungsszene (V. 1-2),³² die zur Nacht hinüberleitet (V. 3),³³ bis sich am Schluss des Textes der Morgen über dem Wald

26 Vgl. das siebente, als *Hymne* überschriebene *Geistliche Lied* (Schriften I, S. 166-168).

27 Die Strophenform, welche die fünfte Hymne abschließt, teilt mit der Stanze die Achtzeiligkeit und lässt sich als eine freie Stanze charakterisieren. Sie beinhaltet eine Sequenz von zwei halben, dreihebigen Hildebrandt-Strophen mit wechselnden Kadenz, nach dem Reimschema *ababcdcd*. Die in der sechsten Hymne gewählte Strophe wiederum erscheint als eine verkürzte Stanze. Sie teilt mit der Stanzform den Kreuzreim und den finalen Paarreim, nach dem Reimschema *ababcc*. Beschreiben lässt sie sich auch als halbe Vagantenstrophe, abwechselnd drei – und vierhebig, mit einem abschließenden paargereimten vierhebigen Distichon.

28 Bei Goethe ergreift die Verstorbene gar selbst das Wort durch eine sog. ›Eidolopoiia‹.

29 Die Grabesvision der dritten Hymne hat man auf Jean Pauls *Unsichtbare Loge* (1793) zurückführen wollen (Rudolf Unger, *Das Visionserlebnis der dritten Hymne an die Nacht* und Jean Paul, in: *Euphorion* 30 [1929], S. 246-249), obwohl die Parallele nicht recht überzeugt. Bei dem angeblichen Visionserlebnis, das Karl von Hardenberg in einem Brief an den Bruder frei nach Jean Paul gestaltet, handelt es sich um keine Vision der verstorbenen Geliebten, sondern um die Vorstellung, ihr *nachzusterben*, als Bedingung für das Wiedersehen (»Mit wahrer Heiterkeit konnte ich an den plötzlichen Tod durch den Blitz denken, [...] Ein Augenblick, und man wär – *Dort*, lieber guter Fritz, in der ewigen Umarmung unserer Geliebten«, Schriften IV S. 483, Nr. 137).

30 »EUPHROSYNE, es, [...] des Erebus und der Nacht Tochter. *Hygin. Praef.* p. I« (Benjamin Hederich, *Mythologisches Lexicon*. Vermehrt und verbessert von Johann Heinrich Schwabe, Leipzig 1770, Sp. 1074).

31 »Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter« (Hymnen, S. 193)

32 »Auch von des höchsten Gebirgs beeisten, zackigen Gipfeln / Schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg« (Euphrosyne, S. 1, V. 1-2).

33 »Lange decket Nacht schon das Thal und die Pfade des Wandrers« (ebd., V. 3).

wieder ankündigt (V. 152).³⁴ Dieser Tag- und Nacht-Rhythmus wird bei Novalis zum strukturierenden Prinzip. Die erste Hymne gilt zunächst der Sphäre des Lichtes und geht dann zur Charakterisierung der Nachterfahrung über. Die zweite Hymne wiederum wird von der Klage über die Wiederkehr des Tages eröffnet und reflektiert über die Möglichkeit, durch Mittel des Rausches die Nachterfahrung auch bei Tage auszuleben. In einer Rückschau schildert die dritte Hymne zunächst die Verzweiflung des lyrischen Ichs am Grab der Geliebten und sodann, nach hereinbrechender Dunkelheit, ihre nächtliche, traumartige Wiederauferstehung. Ihrerseits scheint die vierte Hymne an das abschließende Bild von Goethes Elegie, den aufgehenden Morgen – »[...] und über dem Wald kündet der Morgen sich an«³⁵ – anzuknüpfen und es in der prospektiven, erhofften Vision des »letzten Morgens« zugleich zu suspendieren: »Nun weiß ich, wenn *der letzte Morgen* seyn wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und Liebe scheucht«.³⁶ Während in Goethes Gedicht der Tag die nächtliche Vision auflöst und das Ich in Trauer zurücklässt, wird er bei Novalis durch die Nacht in die Schranken gewiesen. Kreist das gesamte Incipit der Eröffnungshymne um die Welt des Lichts, so hat in der sechsten, letzten Hymne die nächtliche *Sehnsucht nach dem Tode* – so ihre Überschrift – das Licht endgültig verdrängt.

Die *lamentatio* gestaltet sich in beiden Dichtungen mit ähnlichen Bildern. So nimmt Novalis Goethes Bild der »Wehmut«, die einer Äolsharfe gleich die »Saiten der Brust« erklingen lässt – »Wehmut reißt durch die Saiten der Brust«³⁷ –, in der ersten Hymne wieder auf: »In den Sayten der Brust weht tiefe Wehmut«.³⁸ In der Wortstellung der Verfassung kommt Hardenbergs Formulierung Goethes Vorlage noch näher: »Tiefe Wehmut / Weht in den Sayten der Brust«,³⁹ dämpft aber ebenfalls die Tragik von »reißt« aus Goethes Vorlage durch das nicht nur musikalischere, sondern auch konziliantere »weht« und weist damit bereits proleptisch auf die neue harmonisierende, christliche Todesdeutung hin. Das Bild der fließenden Tränen wiederum, das Goethes Elegie abschließt – »die nächtlichen Tränen / Fließen«⁴⁰ –, bildet bei Novalis den Auftakt der dritten Hymne – »Einst da ich bittre Thränen vergoß« –, welche die Trauersituation durch Tempuswechsel perfektisch fernrückt und dadurch als innerlich bereits überwunden markiert. Auch das Verbum »fließen« greift Hardenberg sodann wieder auf, verleiht ihm aber nicht nur eine Vergangenheitsdimension,

34 »[...] und über dem Wald kündet der Morgen sich an« (ebd., S. 13, V. 152).

35 Ebd., S. 13, V. 152.

36 Hymnen, S. 192.

37 Euphrosyne, S. 13, V. 151.

38 Hymnen, S. 189.

39 Schriften I, S. 130, V. 42-43.

40 Euphrosyne, S. 13, V. 151-152.

sondern auch eine neue Semantik. Es drückt nicht mehr das Herabrinnen der Tränen aus, sondern umschreibt den Übergang von Trauer in Begeisterung, die Verwandlung der Wehmuth in Zuversicht: »zusammen *fließ* die Wehmuth in eine neue, unergründliche Welt – du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich«.41

In beiden Dichtungen ist der Traumzustand zentral. Den Traum evoziert Goethe zu Beginn seiner Elegie mit Bildern, die Novalis später aufzugreifen scheint:

Und der göttliche Schlaf eilet gefällig voraus,
Dieser holde Geselle des Reisenden. Daß er auch heute
Segnend kränze das Haupt mir mit dem heiligen Mohn!⁴²

Bei Novalis ist es die Nacht, welche Mohn in der Hand hält und daraus heruntertropfen lässt:

Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele
geht? Köstlicher
Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn.⁴³

Goethes Verse könnten aber auch in anderer Beziehung Bildspender gewesen sein. Der »heilige Schlaf« der zweiten Hymne⁴⁴ scheint ein Echo von Goethes »göttlichem Schlaf« (V. 6) bzw. »heiligem Mohn« (V. 8). Auch das Bild der Bekränzung kehrt bei Hardenberg wieder. Wünscht sich das lyrische Ich bei Goethe, dass sein Haupt vom Schlaf mit Mohn »bekränzt« werde,⁴⁵ so heißt es bei Novalis in der vierten Hymne, wiederum in Bezug auf den Schlaf: »Ein Schatten bringet / Den kühlenden Kranz«.46

Novalis benutzt die Frageform, um das Erstaunen des von der Nacht zunächst beängstigten Ich über die wohltuende Wirkung des Schlafes zu artikulieren:

Was quillt auf einmal so ahnungsvoll unterm Herzen, und verschluckt der
Wehmuth
weiche Luft? Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst
du unter deinem
Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht?⁴⁷

41 Hymnen, S. 191, meine Hervorhebung.

42 Euphrosyne, S. 1, V. 6-8.

43 Hymnen, S. 189.

44 Ebd., S. 190.

45 »Segnend kränze das Haupt mir mit dem heiligen Mohn!« (Euphrosyne, S. 1, V. 8).

46 Hymnen, S. 194.

47 Ebd., S. 189.

Der dreimalige Einsatz der Frageform als Ausdruck der Verwunderung scheint Goethes Elegie verpflichtet zu sein, die das Staunen über die noch undeutliche Erscheinung der Geliebten durch eine dreifache Frage artikuliert:

Aber was leuchtet mir dort vom Felsen glänzend herüber?
Und erhellet den Duft schäumender Ströme so hold?
Strahlt die Sonne vielleicht durch heimliche Spalten und Klüfte?⁴⁸

Sodann nähert sich die Geliebte in einer Wolkenhülle an: »Näher wälzt sich die Wolke! sie glühet. Ich staune dem Wunder! / Wird der rosige Strahl nicht ein bewegtes Gebild?«⁴⁹ Aber auch bei Novalis begegnet die Verstorbene dem lyrischen Ich in der dritten Hymne in Wolkengestalt: »durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten«.⁵⁰

In beiden Dichtungen offenbart sich die Geliebte als in der Finsternis strahlende Lichtquelle. Bei Goethe fragt sich das lyrische Ich, ob »die Sonne« durch heimliche Spalten in der Nacht hineinglänze: »Strahlt die Sonne vielleicht durch heimliche Spalten und Klüfte. / Denn kein irrdischer Glanz ist es der wandelnde dort«.⁵¹ Novalis seinerseits bezeichnet am Ende der ersten Hymne Sophie als »Sonne der Nacht«: »Zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht«.⁵² In der Verfassung der *Hymnen* heißt es von der Nacht, dass sie »Freuden« schenkt: »Und schenkst uns *Freuden* / Dunkel und unaussprechlich / Heimlich, wie du selbst, bist / *Freuden*, die uns / Einen Himmel ahnden lassen«.⁵³ Dies könnte erneut auf Goethes Elegie anspielen, denn »Euphrosyne« bedeutet auf Griechisch nichts anderes als »Freude«,⁵⁴ und »Freude« ist das Gefühl, das nicht nur bei Novalis, sondern auch bei Goethe die Vergewärtigung der Verstorbenen beim Ich auslöst: »Aber *freudig* seh ich dich mir in dem Glanze der Jugend, / Vielgeliebtes Geschöpf, wieder am Herzen belebt. / Springe *fröhlich* dahin, verstellter Knabe! Das Mädchen / Wächst zur *Freude* der Welt, mir zum Entzücken heran«.⁵⁵

Auch der situative Rahmen der visionären Begegnung ist recht ähnlich. In *Euphrosyne* erfolgt die Traumvision auf einem Gebirge – auf dem »höchsten«

48 Euphrosyne, S. 2, V. 9-11.

49 Ebd., S. 2, V. 13-14.

50 Hymnen, S. 191.

51 Hymnen, S. 2, V. 11-12.

52 Hymnen, S. 190.

53 Schriften I, S. 132, V. 82-86, meine Hervorhebung. In der Prosafassung wählt Novalis stattdessen die oxymorische Formulierung »froh erschrocken« (Hymnen, S. 189).

54 »*Εὐφροσύνη, ἡς, ἡ*, die Freude, Fröhlichkeit, Ergötzung, das Vergnügen: Wonne« (Griechisch-deutsches Handwörterbuch zum Schulgebrauch [hg. von Johann Christoph Vollbeding], Leipzig: Bey Engelhardt Benjamin Schwickert 1784, Sp. 519-520).

55 Euphrosyne, S. 8, V. 89-92, meine Hervorhebung.

Gebirge (V. 1), was nicht nur Goethes Schweizerreise als biografischen Entstehungshintergrund der Dichtung assoziiert,⁵⁶ sondern auch eine Erhebung über das alltäglich-prosaische Tagesbewusstsein als Voraussetzung für das Traumerlebnis symbolisiert. Die Bedrängnis, die den Wanderer durch den Einbruch der Nacht befällt, umschreibt bei Goethe der heftige, lärmende Bergquell, der im unbehausten Reisenden den Wunsch nach einer Bleibe wachruft:

Auch von des *höchsten Gebirgs beeisten*, zackigen *Gipfeln*
Schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg,
Lange decket Nacht schon das Thal und die Pfade des *Wandrer*s,
Der am tosenden *Strom*, *auf zu der Hütte sich sehnt*,
Zu dem Ziele des Tags, der stillen hirtlichen *Wohnung* [...].⁵⁷

Das Incipit von Novalis' vierter Hymne scheint an Goethes Szenerie intertextuell anzuschließen und sie zugleich einer tiefgreifenden Transformation ins Mystische zu unterziehen:

Weit und ermüdend ward mir die *Wallfahrt* zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz. Die *krystallene Woge*, die gemeinen Sinnen unvernehmlich, in des Hügels dunkeln Schooß quillt, an dessen Fuß die irdische Flut bricht, wer sie gekostet, wer oben stand auf dem *Grenzgebürge* der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht *Wohnsitz* – warlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset. / Oben baut er sich *Hütten*, *Hütten des Friedens*, *sehnt sich* und liebt, schaut hinüber, bis die willkommenste aller Stunden hinunter ihn in den Brunnen der Quelle zieht [...].⁵⁸

Goethes »Wandrer« (V. 3) verwandelt sich bei Novalis in einen Pilger, seine Reise wird zur »Wallfahrt«, wobei das Grab Christi und jenes der verstorbenen Geliebten einander überlagern. Das »höchste *Gebirg*« aus Goethes alpiner Landschaft wird bei Novalis zum »*Grenzgebürge* der Welt« und zur Grenzscheide zwischen alter und neuer Welt, zwischen der irdischen Tagesdomäne und dem ewigen »*Wohnsitz*« der Nacht. Goethes Vorstellung einer »hirtlichen *Wohnung*« für den Wanderer widmet Novalis somit auf die Nacht um. Seinerseits verliert der Gebirgsquell die bedrohlichen Züge, die er bei Goethe noch

56 Goethe hielt sich in der Schweiz auf, als ihn die Nachricht vom Tode Christianes erreichte, wie aus seinem Brief an Karl August Böttiger vom 25. Oktober 1797 hervorgeht (vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 4.1: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797*. I, hg. von Reiner Wild, München/Wien 1988, S. 1233).

57 *Euphrosyne*, S. 1, V. 1-5 (meine Hervorhebung).

58 *Hymnen*, S. 192 (meine Hervorhebung).

besitzt, und wird zu einem esoterischen, »gemeinen Sinnen unvernünftlichen« Lethe-Strom, der die Erinnerung an die mühevollen Tageswelt auslöscht.⁵⁹ Goethes Wanderer »sehnt sich« hinauf zu der erhofften, schutzbietenden »Hütte«. Bei Novalis baut er sich »Hütten des Friedens« – eine christliche Metapher für das Grab⁶⁰ – und »sehnt sich« hinunter. Der eigentliche Gegenstand seines Sehns ist jetzt der Wunsch, »in den Brunnen der Quelle« hinuntergezogen zu werden, um die verstorbene Geliebte zu erreichen.

Ein letzter zentraler Aspekt verbindet schließlich beide Dichtungen: der Versuch, die verstorbenen Frauen durch Verewigungsstrategien dem Vergessen zu entziehen und somit die *conditio humana* im Medium der Poesie zu transzendieren. Programmatisch ist in dieser Hinsicht Goethes Erklärung vom 25. Oktober gegenüber Böttiger, der ihm die Todesnachricht übermittelt hatte:

Ich leugne nicht, daß mir der Tod der Becker sehr schmerzlich war. Sie war mir in mehr als einem Sinne lieb. [...] Die Nachricht von ihrem Tode hatte ich lange erwartet, sie überraschte mich in den formlosen Gebirgen. Liebende

59 Die Metapher von der »krystallinen Woge« wird in der Forschung auf Tiecks Essay *Raffaels Bildnis* (Balmes, Kommentar, S. 78) zurückgeführt – eine Herleitung, die wegen der damit verbundenen Lethe-Wirkung des Stromes einleuchtet (»Neue Lebenslust strömt, ein reiner frischer Quell durch mein Gemüth, er rieselt fort, und nimmt auf seinen Wogen alle Gestalten der Sorge mit sich, all trübe Vergangenheit und eine krystallene Zukunft wird der Lethe, der mir den Becher der Vergessenheit ermunternd giebt«, Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, Hg. von Ludwig Tieck, Hamburg: bey Friedrich Perthes 1799, S. 57–58 [*Rafel's Bildniß*]). Das Bild könnte auch durch die Schweizer Alpenlandschaft, die »beeisten [...] Gipfeln« aus dem Incipit von Goethes Elegie angeregt worden sein.

60 Die Forschung hat die pietistische Herkunft des Bildes immer wieder betont (vgl. Balmes, Kommentar, S. 78: »Im Pietismus wurde die auf einem Berg gelegene Hütte [Vgl. Mt 17, 4] zum Symbol einer mystisch-religiösen Gemeinschaft und der Nähe zu Gott, in der Dichtung dann zum säkularisierten Topos von den »Hütten der Freundschaft«, seine Bedeutung als Metapher für das Grab jedoch verfehlt. Als metaphorische Umschreibung des Grabes begegnet das Bild von der »Hütte des Friedens« mehrfach im zeitgenössischen christlich-pietistischen Schrifttum (vgl. etwa: Der Christ am Sonntage. Eine moralische Wochenschrift zur Beförderung des innerlichen Gottesdienstes am Tage des Herrn. Erster Theil, Frankfurt und Leipzig 1770, S. 156: »Nimm uns auf in dein ewiges himmlisches Reich und in die stillen *Hütten des Friedens*, wo kein Übel mehr unsere Ruhe unterbrechen wird«, meine Hervorhebung) sowie in Klopstocks *Messias* (1773) (»Hätte die Erde mich nur in ihre *Hütten des Friedens* /Aufgenommen; so wär ich nicht mehr der Söhne des Elends / Letzter!«, Klopstocks *Messias*, Dritter Band, Leipzig: bey Georg Joachim Göschen 1800, XIV Gesang, V. 1036–1038, meine Hervorhebung).

haben Tränen und Dichter Rhythmen zur Ehre der Toten; ich wünschte, daß mir etwas zu ihrem Andenken gelänge.⁶¹

Im Unterschied zu den vergänglichen »Tränen« charakterisiert Goethe die »Rhythmen« nicht nur als dem Dichter gemäße Form der Trauerbewältigung, sondern auch als den einzigen Weg, um den Verstorbenen der Vergessenheit zu entreißen. Weniger der Ausdruck emotionaler Anteilnahme als vielmehr die »Ehrung« der Toten und die Stiftung ihres »Andenkens« sind die Ziele der poetischen Trauer in Goethes Elegie. Dort richtet die verstorbene Christiane selbst an den Dichter wie ehemals Elpenor an Odysseus⁶² die Bitte, ihre Erinnerung im Gesang zu bewahren:

Einen Wunsch nur vernimm, freundlich gewähre mir ihn:
 Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!
 Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.
 Denn gestaltlos schweben umher in Persefoneias
 Reiche, massenweiß, Schatten, vom Nahmen getrennt;
 Wen der Dichter aber gerühmt der wandelt, gestaltet,
 Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.
 Freudig tret ich einher, von deinem Liede verkündet,
 Und der Göttin Blick weilet gefällig auf mir.⁶³

Den von Christiane erteilten Auftrag löst Goethes Elegie ein, die somit ihre eigene Entstehung performativ inszeniert.⁶⁴ Wie bei Horaz (*carm.* 2, 20 und 3, 30) ist es der Gesang, der den κλέος spendet. Die dichterische Verewigung sorgt dafür, dass der Toten das gestalt- und namenlose Schattenlos erspart bleibt und sie sich dem Chor der Heroen zugesellen kann.⁶⁵

61 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 4.1: Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797. I, hg. von Reiner Wild, München/Wien 1988, S. 1233.

62 Vgl.: »μή μ' ἄκλαυτον ἄθαπτον ἰὼν ὄπιθεν καταλείπειν / νοσηρισθεῖς, μή τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι, / ἀλλά με κακίῃαι σὺν τεύχεσιν, ἄσσα μοι ἔστιν, / σῆμά τέ μοι χεῦαι πολίης ἐπὶ θνίθι θαλάσσης, / ἀνδρὸς δυστήνοιο καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι« (Od. XI 72-76) (»Laß nicht unbeweinet und unbegraben mich liegen, / Wann du scheidest, damit dich der Götter Rache nicht treffe! / Sondern verbrenne mich, sammt meiner gewöhnlichen Rüstung, / Häufe mir dann am Gestade des grauen Meeres ein Grabmal, / Daß die Enkel noch hören von mir unglücklichem Manne!«, Homers Odyssee übersetzt von Joh. [ann] Heinr.[ich] Voß. Erste Übersetzung, neuer Abdruck, [...], Leipzig 1837, S. 174).

63 Euphrosyne, S. 11, V. 120-128.

64 Mathias Mayer, Liebende haben Thränen, S. 154.

65 Zum Aspekt der Mythenbildung und Ruhmesstiftung vgl. außer Paulin (Art and Immortality) auch Dirk Werle: Mythos und Ruhm. Zur Funktion zweier Konzepte des kulturellen Gedächtnisses in Gedichten um 1800 (Hölderlin, Goethe, Schiller). In:

Wie Eva Horn gezeigt hat, spielt in Goethes Elegie auch die schauspielerische Tätigkeit der Verstorbenen eine zentrale Rolle.⁶⁶ So erinnert Christiane den Freund an die gemeinsamen Shakespeare-Proben, bei denen sie den »Knaben Arthur« spielte, der vom Kämmerer Hubert (alias Goethe) geblendet werden sollte. Sie verweilt in der Erinnerung gerade bei ihrem gespielten Sterben – »Und ich heuchelte lang, dir am Busen den Tod.« (Z. 52) –, den Goethe damals als eine gelungene schauspielerische Darbietung gelobt hatte und in der Elegie in einer eingeschalteten Ethopoiia immer noch preist:

Wie du es heute gezeigt, zeig' es auch morgen der Stadt.
Rühre sie alle, wie du mich gerührt, und es fließen zum Beifall
Dir von dem trockensten Aug herrliche Tränen herab.⁶⁷

Der evozierte Scheintod verwandelt Goethes Elegie selbst in eine Bühne, auf welcher der fiktive Tod den realen überlagert und euphemistisch dämpft. Wie auch der Titel der Elegie betont, geht Christiane nicht als empirische Person, sondern in ihrer – unsterblichen – Theaterrolle ins literarische Gedächtnis ein.⁶⁸

Inklusive Überbietung

Eine dichterische Verewigungsstrategie erprobt in Goethes Nachfolge auch Novalis. Sie besitzt allerdings dezidiert christliche Züge und läuft auf eine idealisierende Überformung der Geliebten zur Figura Christi hinaus. So überlagert die dritte Hymne Sophies Grab mit der Grabstätte des Heilands, dessen Auferstehung als Garant ihrer Unsterblichkeit fungiert. Zugleich nimmt Novalis auch auf die von Goethe vorgenommene, antikisierende Verewigung im Lied Bezug, um sie als insuffizient zu erweisen. Dies geschieht durch eine intertextuelle Strategie, die man als »inklusive Überbietung« bezeichnen könnte und welche auf eine Überwindung des Prätextes durch dessen Inkorporation hinausläuft. Sie lässt sich bereits in Bezug auf Novalis' Umgang mit Schillers Elegie *Die Götter Griechenlandes* konstatieren und zeigt sich auch im Falle von Goethes Gedicht. Die klassizistische Eskamotierung der »grausen

Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen, hg. von Judith Klinger u. a., Berlin 2009, S. 201-216.

66 Dazu Eva Horn, *Trauer schreiben*, S. 88.

67 *Euphrosyne*, S. 6, V. 64-66.

68 Auch »Euphrosine« in Spieß' *Petermännchen* stirbt übrigens einen frühen Tod aus tragischer Liebe zu dem gewissenlosen Protagonisten Rudolph.

Larve«⁶⁹ exemplifiziert Hardenberg nicht nur an dem Genius mit der gesenkten Fackel aus Schillers Elegie,⁷⁰ sondern auch an Goethes Strategie poetischer Erinnerungsstiftung im Gesang:

Mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut
 Verschönte sich der Mensch die grause Larve,
 Ein sanfter Jüngling löscht das Licht und ruht –
 Sanft wird das Ende, wie ein Wehn der Harfe.
Erinnerung schmilzt in kühler Schattenflut,
So sang das Lied dem traurigen Bedarfe.
 Doch unenträthselte blieb die ewge Nacht,
 Das ernste Zeichen einer fernen Macht.⁷¹

Die antikisierende Bewahrung des Andenkens im Lied, die Goethes Elegie vornimmt, weist Novalis in der zitierten Stanze als eine insuffiziente Trauerbewältigung von sich. Dass »Erinnerung« »in kühler Schattenflut« dahinschmilzt, ist genau die Erfahrung, vor der sich bei Goethe Christiane fürchtet (»Denn gestaltlos schweben umher in Persefoneias / Reiche, massenweiß, Schatten, vom Nahmen getrennt«, V. 123-124). »So [im Sinne von »deshalb«, MZ] sang das Lied dem traurigen Bedarfe«: Goethes Verewigung im Lied erscheint jetzt als eine vergangene Bewusstseinsstufe, die durch die christliche Auferstehungslehre inzwischen überwunden wurde. Bei Hardenberg sorgt der christliche Glaube dafür, dass der Tod seine Schrecken verliert und als Auftakt des eigentlichen, ewigen Lebens im Jenseits erscheint. Dies erklärt die Intensität der Todesbejahung, welche die *Hymnen* geradezu enthusiastisch intonieren. Im Christentum bildet sie kein Novum. Bereits in der Spätantike nahmen die Donatisten das »desiderium dissolvi« aus Pau-

69 Hymnen, S. 196, meine Hervorhebung. Vgl. Goethe: »in dem *grausen* Geklüft« (Euphrosyne, S. 2, V. 16, meine Hervorhebung).

70 Die antike Allegorie von dem eine Fackel löschenden Jüngling wurde von Lessings Streitschrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) in die ästhetische Debatte der Goethe-Zeit gebracht und erscheint an zentraler Stelle auch in Schillers Elegie *Die Götter Griechenlandes*: »Still und traurig senkt' ein Genius / Seine Fackel. Schöne, lichte Bilder / Scherzten auch um die Notwendigkeit« (in: *Der Teutsche Merkur* [1788] 1, S. 250-260, hier S. 255, V. 108-110). Übersehen wurde bisher, dass die Allegorie auch in Schillers Distichon *Der Genius mit der umgekehrten Fackel* zu finden ist, das im *Musen-Almanach für das Jahr 1797* erschien: »Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel, / Aber, ihr Herren, der Tod ist so aesthetisch doch nicht« (*Musen-Almanach für das Jahr 1797*, Tübingen 1796, S. 87).

71 Hymnen, S. 196, meine Hervorhebung.

lus' Philipper-Brief⁷² wörtlich.⁷³ Wenigstens metaphorisch überlebte dieser radikale *contemptus mundi* auch in der pietistischen Vorstellung, Jesu nachzusterben.⁷⁴ Novalis knüpft in den *Hymnen* an die pietistische Todessehnsucht an, indem er das Ende als Durchbruch zur ewigen Seligkeit und zugleich als sinnliche Vereinigung der Liebenden im Jenseits präsentiert.⁷⁵ Die Trauersituation, welche die *Hymnen* im Incipit inszenieren, wird somit nachträglich aufgehoben und negiert:

Nun weint an keinem Grabe,
Für Schmerz, wer liebend glaubt.

- 72 »Συνέχομαι δὲ ἐκ τῶν δύο, τὴν ἐπιθυμίαν ἔχων εἰς τὸ ἀναλῦσαι καὶ σὺν Χριστῷ εἶναι, πολλῶ μᾶλλον κρεῖσσον« (Phil. 1, 23) (»Es zieht mich zu beidem: Ich habe Sehnsucht danach zu verschiden und bei Christus zu sein; das wäre das Allerbeste«).
- 73 So praktizierten im 4. Jahrhunderts die donatistischen Circumcellionen den religiösen Selbstmord als Martyrium, indem sie etwa Reisende dazu zwangen, sie zu töten, oder selbst sich von Klippen kollektiv herunterstürzten. Im anonym überlieferten *Prædestinatus* (um 440 n. Chr.) werden die rituelle Selbstmorde der Circumcellionen mit der Häresie der Patricianer in Verbindung gebracht, welche die teuflische Herkunft des menschlichen Fleisches behaupteten: »Ex his sunt aliquanti qui etiam rogant eos quos invenerint ignotos, ut ab eis occidantur. [...] Hos miseri Donatistae postea secuti, coeperunt se montis præcipitio quasi futuri martyres tradere: ut qui vitam æternam catholicæ fidei derelinquunt, viathanati æternam mortem inveniant« (Prædestinatus, De haeresibus. 61, MPL 53, 608d) (»Unter ihnen [den Patricianern] sind ziemlich viele, die auch Unbekannte, die sie trafen, darum bitten, von ihnen getötet zu werden. [...] Ihnen sind später die armen Donatisten gefolgt und sie begannen, sich gewissermaßen wie Märtyrer der Zukunft durch einen Sturz vom Berg preiszugeben, wie diejenigen, die dem ewigen Leben des katholischen Glaubens abschwören und als Selbstmörder den ewigen Tod finden«, Übersetzung MZ).
- 74 »Es ist wahr, es muß bey uns [...] doch den leuten wahrhaftig so vorkommen, die mit uns umgehen, als wenn sie ähnlichkeiten des marter-leichnams Jesu an uns sähen, *representationes* des HErrn JEsu vor ihnen stünden, daß das sterben des HErrn JEsu an unsern personen gepriesen werde, daß man sage: ›Sie tragen allezeit das sterben des HErrn JEsu an ihrem leibe mit sich herum; wo sie gehen, sieht mans an ihnen; es sind getödtete menschen; es sind JEsu-glieder; es sind Lamms-glieder; es sind geschlachtete leute« ([Nikolaus Ludwig von Zinzendorf,] *Zwey und Dreißig einzelne HOMILLÆ oder Gemein-Reden in denen Jahren 1744. 1745. 1746.* o. O. u. J., S. 14); »Las uns kinder vor die schweben, sterben aller eigenheit, sterben alem widerstreben, sterben aller weichlickkeit, sterben alen fleiches, dringen, ungehorsam, heucheley, sterben alen tändel-dingen« (Gesang-Buch der Herrnhut; und anderer Brüder-Gemeinen. Mit denen Cöthnischen Liedern vermehret, o. O. 1741, S. 902, Nr. 1066 [16]); »Geh ich nun in den tod hinein, so mus der tod mir selbst des lebens wurzel seyn« (ebd., S. 397, Nr. 470 [39]); »Schöner Bräutigam der seele, mich beschwert die leibes-höhle, und mein geist, das freye wesen wird im sterben erst genesen« (ebd., S. 711, Nr. 840 [45]. Vgl. in der fünften Hymne die Worte des Sängers: »Du bist der Tod und machst uns erst gesund«, *Hymnen*, S. 198).
- 75 »Tod – eine nähere Verbindung liebender Wesen« (Schriften III, S. 389, Nr. 652).

Der Liebe süße Habe
Wird keinem nicht geraubt.⁷⁶

An der von Novalis entfalteten Erotisierung des Todes, der als »Hochzeit« erscheint,⁷⁷ lässt sich übrigens die ›inklusive Überbietung‹ auch eines anderen Goethe-Textes beobachten, dessen Spuren in den *Hymnen* die Forschung konstatiert hat: die ebenfalls in Schillers *Musen-Almanach* publizierte *Brauth von Corinth*.⁷⁸ Dass die Ballade die Behandlung von Ehe und Sexualität in Paulus' Erstem Brief an die Korinther kritisiert, hat inzwischen anhand von Lesespuren in Goethes Biblexemplar Konrad Rahe überzeugend nachgewiesen.⁷⁹ Diesem zentralen Vorwurf Goethes, christliche Askese würde aus Menschen Vampire, lebende Tote machen,⁸⁰ bietet sich Hardenberg jedoch provokatorisch dar, indem er eine solche Metaphorik übernimmt, um die höchste sinnliche Erfüllung im Jenseits zu charakterisieren. So richtet in der ersten Hymne das lyrische Ich an die Geliebte die Aufforderung, wie die Braut von Corinth ihm vampirisch die Lebenskraft auszusaugen: »Geliebte [...] – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.«⁸¹ In der vierten Hymne tritt wiederum Christus als geisterhafter Vampir auf, um das *cupio dissolvi* des lyrischen Ich zu erfüllen:

O! sauge, Geliebter,
Gewaltig mich an,
Daß ich entschlummern
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Aether

76 *Hymnen*, S. 201.

77 »Zur Hochzeit ruft der Tod« (ebd., S. 200).

78 Goethe, *Die Brauth von Corinth*. Romanze, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen 1797, S. 88-99. Dazu Balmes, Kommentar, S. 77.

79 Konrad Rahe, »Als noch Venus' heitrer Tempel stand«, *Heidnische Antike und christliches Abendland in Goethes Ballade Die Brauth von Corinth*, in: *Antike und Abendland* 45 (1999), S. 129-164, vor allem S. 145-152. Zum Komplex vgl. auch Cornelia Zumbusch, *Weimarer Klassik. Eine Einführung*, Berlin 2019, S. 112-114.

80 Harald Neumeyer, *Wie aus Aberglauben und Wissenschaft Literatur wird. Johann Wolfgang Goethes Die Braut von Corinth und die ›Vampirdebatte‹ des 18. Jahrhunderts*, in: *Liminale Anthropologie. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Hg. von Jochen Achilles, Roland Borgards, Brigitte Burrichter, Würzburg 2012, 85-104, hier S. 99.

81 *Hymnen*, S. 190.

Verwandelt mein Blut –
 Ich lebe bey Tage
 Voll Glauben und Muth
 Und sterbe die Nächte
 In heiliger Glut.⁸²

Dialektik des Andenkens

Die Stiftung des Andenkens gestaltet sich sowohl bei Goethe als auch bei Novalis schließlich als ein dialektischer Prozess, der den Einzelnen durch sein Aufgehen in ein zeitlos Gültiges zugleich bewahrt und auslöscht.⁸³ Die literarisch-mythologische Überhöhung der Verstorbenen bedeutet gleichzeitig den endgültigen Untergang ihrer biografischen Identität.

Diese Dialektik liegt bereits Goethes Elegie zugrunde. Zwar beruft sich Euphrosyne auf die Erinnerung des Freunds als Medium für die Konservierung ihrer lebensgeschichtlichen Spur: »Ich hoffte mein Bild noch fest in des Freundes Erinnerung / Eingeschrieben«.⁸⁴ *De facto* aber überschattet ihre »unsterbliche« Theaterrolle den biografischen Personenbezug und wird ihrerseits einem weiteren aushöhlenden Universalisierungsprozess unterzogen. Aus »Euphrosyne«, der Nebenfigur aus Weigls Zauberoper *Das Petermännchen*, wird bei Goethe »Euphrosyne«, die antike Grazie, die Göttin der Freude und – aufgrund ihres Schein-Todes – zugleich die Allegorie des ästhetischen, »täuschenden« Scheins.

Noch stärker als bei Goethe zeichnet sich in Novalis' *Hymnen* die poetische Auslöschung der Verstorbenen ab. Redet Goethe Christiane Becker-Neumann niemals bei ihrem bürgerlichen, sondern ausschließlich bei ihrem Künstlernamen an, so evoziert Hardenberg die Verlobte Sophie von Kühn nur unter dem Nicht-Namen »die Geliebte«. Sie wird noch in der ersten Hymne unmittelbar apostrophiert,⁸⁵ in der dritten Hymne ist sie allerdings nur noch in der drit-

82 Ebd., S. 194-195. Vgl. Goethe: »Gierig saugt sie seines Mundes Flammen / Eins ist nur im andern sich bewußt« und: »Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben, / Noch zu suchen das vermißte Gut, / Noch den schon verlohnen Mann zu lieben, / Und zu saugen seines Herzens Blut« (Goethe, Die Brauth von Corinth. Romanze, in: Musen-Almanach für das Jahr 1798, S. 95, V. 122-123 und S. 98, V. 176-179).

83 Zu Goethe vgl. Eva Horn, Trauer schreiben, S. 90.

84 Euphrosyne, S. 3, V. 27-28.

85 Vgl.: »sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht« (Hymnen, S. 190).

ten Person präsent.⁸⁶ In dem Maße, in welchem die persönliche Trauerklage der ersten Hymnen sukzessive dem religiösen Bekenntnis weicht, wird »die Geliebte« von Maria⁸⁷ sowie von »dem Geliebten«, Christus, verdrängt,⁸⁸ der wie im Pietismus als himmlische »Braut« erscheint: »Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten«.⁸⁹ Hinter diesem allmählichen Substitutionsprozess, der primär durch den doktrinären christlichen Gehalt motiviert ist, darf auch taktvolle Rücksicht der neuen Verlobten Julie von Charpentier gegenüber vermutet werden,⁹⁰ die Hardenberg bald zu heiraten gedachte⁹¹ und zu welcher übrigens wohl eine stärkere Affinität als zu dem launischen und herrischen Mädchen aus Grünigen bestanden haben soll.⁹²

- 86 »Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten *Züge der Geliebten*. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich faßte ihre Hände, und die Thränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An Ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Thränen. – Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem föhl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, *die Geliebte*« (Hymnen, S. 191-192); »Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten –« (ebd., S. 204, meine Hervorhebung).
- 87 »Nach dir, Maria, heben / Schon tausend Herzen sich. / In diesem Schattenreich / Verlangten sie nur dich« (ebd., S. 201).
- 88 »O! sauge, *Geliebter*, / Gewaltig mich an, / Daß ich entschlummern / Und lieben kann« (ebd., S. 194, meine Hervorhebung).
- 89 Ebd., S. 204. Zur pietistischen Jesus-Liebe vgl. Albrecht Ritschl, *Geschichte des Pietismus in der lutherischen Kirche des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bonn 1884, S. 63-96 (»Jesusliebe in Poesie und Prosa). Zur Pietismus-Rezeption bei Novalis vgl. Johann R. Thierstein, *Novalis und der Pietismus*, Diss. Bern 1913 (zur Jesus-Liebe: S. 34 und 80), sowie Margot Seidel, *Die Geistlichen Lieder des Novalis und ihre Stellung zum Kirchenlied*, Diss. Bonn 1973. Völlig unergiebig dagegen Klaus Ziegler, *Die Religiosität des Novalis im Spiegel der Hymnen an die Nacht*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* LXX (1947-1949), S. 396-418 und LXXI (1951-1952), S. 256-277.
- 90 Die Verlobung mit ihr war bereits im Dezember 1798 erfolgt.
- 91 Vgl. den Brief an die Mutter vom 12. 8. 1799 (Schriften IV, S. 297, Nr. 141) sowie den Tagebucheintrag vom 16. 10. 1800 (ebd., S. 59). Das Gedicht *An Julien* preist sie als »die Eine« (ebd. I, S. 419, V. 7).
- 92 Vgl. die unter dem ironischen, an Richardson anspielenden Titel *Klarisse* versammelten Tagebuchnotizen über Sophie vom August/September 1796: »Ihre Launen [...] Sie macht nicht viel aus Poesie. [...] Sie scheint noch nicht z[u] eigentlichen reflectiren gekommen zu seyn [...] Herrschsucht. [...] Sie will sich nicht durch meine Lieben geniren lassen. Meine Liebe drückt sie oft. Sie ist *kalt* durchgehends« (Schriften IV, S. 24-25). Vgl. dagegen die geradezu enthusiastischen brieflichen Erwähnungen Julies: »Ich sehe mich auf eine Art geliebt, wie ich noch nicht geliebt worden bin« (An Friedrich Schlegel vom 20. 1. 1799, ebd., S. 273, Nr. 130); »Gestern Abend kam das herrliche, gute Mädchen und seit der Zeit weiß ich nicht, ob ich noch auf Erden, oder im Himmel bin« (An Sidonie von Hardenberg vom 9. 7. 1799, ebd., S. 291, Nr. 137).

Bilanz

Wenn nicht alles täuscht, konzipierte Hardenberg nicht erst seinen *Heinrich von Ofterdingen* als Goethe-*superatio*.⁹³ Vielmehr dürften bereits die *Hymnen an die Nacht* im Zeichen eines dichterischen Agons mit dem Olympier entstanden sein, wie übrigens auch ihre Publikation in der Programmzeitschrift der Romantik, dem *Athenäum*, als Konkurrenzunternehmen zu Schillers *Musen-Almanach* bestätigt. Die traumhafte nächtliche Begegnung mit der Verstorbenen in Goethes Elegie scheint eine bedeutsame prätextuelle Vorlage für Hardenberg gewesen zu sein, der deren Bildlichkeit zugleich übernahm und ins Mystische überformte. Novalis' christliche Umdeutung des Todes dagegen motiviert nicht nur seine provokatorische Übernahme der Vampirismus-Metaphorik aus der *Brauth von Corinth*, die gegen Goethes Christentumskritik gerichtet ist. Sie erklärt auch die »überbietende Inklusion« von Goethes antikisierender Verewigungsstrategie in der fünften Hymne, und zwar als Exemplifizierung des defizitären und geschichtlich überwundenen antiken Umgangs mit dem Tod. Wenn Novalis die geschichtsphilosophische Antike-Verklärung von Schillers Elegie *Die Götter Griechenlandes* heilsgeschichtlich dekonstruiert, so erteilt er Goethes antikisierendem Verständnis des Gesangs als Ruhmesstiftung eine nicht weniger deutliche Absage. Der Klassizismus wird in den *Hymnen* somit nicht nur als geschichtsphilosophische Konstruktion, sondern auch als poetische Praxis widerrufen. Gleichzeitig übernimmt Hardenberg von Goethes Elegie wohl den Verewigungsanspruch, der allerdings christlich umgewidmet wird. Um ein Andenken zu stiften, bedarf der Gesang des Glaubens. Nicht als antike Heroine erlangt Sophie poetische Unsterblichkeit, sondern als Christus-Figur.

93 Dazu Hans-Joachim Beck, Friedrich von Hardenberg's »Oeconomie des Styls«. Die *Wilhelm Meister*-Rezeption im *Heinrich von Ofterdingen*, Bonn 1976.