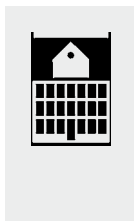


JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2024



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS



JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2024

HERAUSGEGEBEN VON
ANNE BOHNENKAMP



WALLSTEIN VERLAG

Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 1861–1901
Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902–1940
Neue Folge seit 1962

Wissenschaftlicher Beirat:
Jeremy Adler – Gottfried Boehm – Nicholas Boyle – Gabriella Catalano –
Elisabeth Décultot – Heinrich Detering – Andreas Fahrmeir – Johannes Grave –
Fotis Jannidis – Klaus Reichert

Redaktion:
Dietmar Pravida

Freies Deutsches Hochstift
Frankfurter Goethe-Museum
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt am Main



Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-SA 4.0 lizenziert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

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

© Autorinnen und Autoren 2024
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus

ISBN (Print) 978-3-8353-5661-0
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8111-7
ISSN (Print) 0071-9463
DOI <https://doi.org/10.46500/83535661>

Inhalt

HENDRIK BIRUS

»Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan.«
Goethes Frauengestalten im Rückblick. 7

HÉCTOR CANAL UND SÖREN SCHMIDTKE

Am Dienstweg vorbei.
Goethes Schreiben an Johann Jacob Griesbach
vom 12. Februar 1783 42

THEO ELM

Ambiguität.
Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«
und die Debatte um »Freiheit« und »Notwendigkeit« 54

JOHANNES SALTZWEDEL

»Offenbar Geheimniss« – noch einmal 74

GERHARD KURZ

»Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage«.
Hölderlins Klassizismus 89

KLAUS MARTIN KOPITZ

Ein Notenalbum von Maximiliane Brentano
mit Beethovens Lied »An die Geliebte«.
Anmerkungen zu einer Neuerwerbung
des Freien Deutschen Hochstifts 178

TIMO EVERS

Robert Schumanns Faust-Notenmanuskripte im Freien
Deutschen Hochstift. Neuerkenntnisse zur Entstehung,
Funktion und Überlieferung 205

PETER SPRENGEL

Ein Amerikaner als Romführer. Herman Grimms
Romanfragment »Der Landschaftsmaler« (1858/59)
und die Wende zur Kunstgeschichte 293

KARL S. GUTHKE

| | |
|--|-----|
| Veröffentlichungen seit Ende 2000 bis 2023 | 344 |
|--|-----|

FREIES DEUTSCHES HOCHSTIFT

Aus den Sammlungen / Jahresbericht 2023

| | |
|--|-----|
| Inhalt | 354 |
| Revolutionäre Idee von Kindheit | |
| Wie Friedrich Fröbel die Pädagogik romantisierte | 355 |
| Jahresbericht 2023 | |
| Bildung und Vermittlung | 365 |
| Brentano-Haus Oestrich-Winkel | 395 |
| Forschung und Erschließung | 397 |
| Erwerbungen | 411 |
| Verwaltungsbericht | 466 |
| Dank | 474 |
| Adressen der Verfasser | 476 |

HENDRIK BIRUS

»Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan.«

Goethes Frauengestalten im Rückblick

Goethe steht zu weibl(ichen) Figuren wie zu lebendigen Frauen; liebt Adelheid im Goetz, nennt natürl(iche) T(ochter) Töchterchen; sucht Ulrike-Ottolie jene Diaphanéité beizubringen wie Prinzessin [...].

Hugo von Hofmannsthal, Tasso
(Vortrag für Lanckoroński, 1902)¹

I. ›Faust‹

»Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan. | Finis«: so beendet der CHORUS MYSTICUS Goethes ›Faust. Der Tragödie zweiter Teil‹.² Was damit gemeint ist, verdeutlicht zehn Verse zuvor das Crescendo der Anbetung der ›einher schwebenden‹ MATER GLORIOSA durch den DOCTOR MARIANUS: »Jungfrau, Mutter, Königinn, | Göttin bleibe gnädig.« (v. 12102 f.) Fragt man sich, wo solche gesteigerte Verehrung des Weiblichen in Goethes Gesamtwerk beginnt, so sieht man sich überraschenderweise auf dessen Anfänge verwiesen. Wird doch bereits die Protagonistin seiner ersten Gedichtsammlung, ›Annette. Leipzig 1767‹,³ als »Gottheit,

- 1 Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 33: Reden und Aufsätze 2, hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009, S. 219–221, hier: S. 221.
- 2 Johann Wolfgang Goethe, Faust. Eine Tragödie. Konstituierter Text, bearb. von Gerrit Brüning und Dietmar Pravida, 2., durchges. Aufl., Göttingen 2018 (Faust. Historisch-kritische Edition, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis, unter Mitarb. von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Christoph Leijser, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Thorsten Vitt und Moritz Wissenbach), S. 480, v. 12110 f. – künftig zitiert unter einfacher Angabe der Verszahl.
- 3 An Annetten, v. 6 f., in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 1–21, hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und [Bd. 11, 13, 15, 18, 20 und 21:] Edith Zehm, München 1985–1998 (künftig zitiert als MA), Bd. 1.1, S. 98–121, hier: S. 98.

Muse, | Und Freund« angeredet; freilich ist dies offensichtlich dem rhetorischen *ornatus* geschuldet. In ähnlicher Weise wird ein Jahr später in den ›Liedern mit Melodien. Mademoiselle Friederiken Oeser gewidmet von Goethen‹ das Gedicht ›An Venus‹ mit der Anrufung eröffnet: »Große Venus, mächtige Göttin! | Schöne Venus, hör mein Flehn.« (MA 1.1, S. 127) Wozu Gerhard Sauder anmerkt: »Die mythologischen Passagen werden mit Elementen des Alltags im Weinrestaurant Schönkopf verknüpft: Als Wirtstochter reichte Käthchen⁴ jedem Gast den Wein.« (Ebd., S. 814) Und wie in den ›Ses[s]enheimer Liedern‹ (1770/71) von »gute[n] junge[n] FrühlingsGötter[n]« (ebd., S. 159) und von *Friedericke* als einem »Engel« (ebd., S. 158) die Rede ist, so heißt es 1775 über die Heldin von ›Lilis Park‹, Goethes damalige Verlobte Lili Schönemann (1758–1817): »Wie hieß die Fee? – Lili?« Fragt nicht nach ihr. | Kennt ihr sie nicht; danket Gott dafür.« (Ebd., S. 266, v. 9 f.)

Doch kehren wir zurück zum ›Faust‹. Denn fragt man nach der Bezugsebene, dem ›Normalnull‹, jener Steigerung, ja Vergöttlichung des Weiblichen am Schluss des ›Faust II‹, so sieht man sich sogleich auf die 2. Szene des ›Faust I‹, »Vor dem Thor« (v. 808–902), verwiesen, wo unmittelbar vor dem »Osterspaziergang« »die schönsten Mädchen und das beste Bier, | Und Händel von der ersten Sorte« (v. 815 f.) gerühmt und jene gesellschaftlich als DIENSTMÄDCHEN und BÜRGERMÄDCHEN spezifiziert werden, wobei letztere von einer »Alten«, wenn nicht gar »Hexe« (v. 877), mit dem zweifelhaften Kompliment bedacht werden: »Ey! wie geputzt! das schöne junge Blut! | Wer soll sich nicht in euch vergaffen?« (v. 872 f.) Und dass es nicht mit dem ›Vergaffen‹ sein Bewenden haben soll, zeigen die letzten Verse des die Szene beschließenden Soldatenlieds:

Mädchen und Burgen
Müssen sich geben.
Kühn ist das Mühen,
Herrlich der Lohn!
Und die Soldaten
Ziehen davon.
(v. 897–902)

4 Anna Katharina Schönkopf (1746–1810), genannt *Käthchen*, *Ännchen* oder *Annette*, war die Adressatin von Goethes erster Gedichtsammlung.

Eben in diesem Sinne rät Mephistopheles in der Studierzimmer-Szene dem Schüler:

Besonders lernt die Weiber führen;
 Es ist ihr ewig Weh und Ach
 So tausendfach
 Aus Einem Punkte zu curiren
 (v. 2023–2026)

– und dies ist auch die Sicht des Weiblichen, über die sich Mephisto mit der später als »schändlich kupplerisches Weib!« (v. 3767) attackierten Frau Marthe Schwerdtlein ganz einig weiß (v. 2899–3024).

Ungeachtet des himmelweiten Abstands zu solchem moralischen Zynismus entstammt die Heldin der Gretchen-Tragödie derselben gesellschaftlichen Schicht wie die zuvor aufgetretenen Bürger-, wenn nicht gar Dienstmädchen. Denn wie sie selbst bekennt:

Wir haben keine Magd; muß kochen, fegen, stricken
 Und nähn, und laufen früh und spat[.]
 (v. 3111 f.)

Deshalb muss sie Fausts galante, eigentlich einer unverheirateten Adligen zukommende Anrede: »Mein schönes Fräulein« (v. 2605) entschieden zurückweisen und charakterisiert sich selbst als »ein arm unwissend Kind« (v. 3215). Wenn Faust sie »o kleiner Engel« (v. 3163, ähnlich v. 3510) und »Du holdes Himmels-Angesicht!« (v. 3182) nennt, so ist eine solche Verklärung keineswegs zum Nennwert zu nehmen. Vielmehr muss sie sich schließlich wegen ihrer unehelichen Schwangerschaft sogar von ihrem Bruder als »Hur'« (v. 3730) und »du Metze!« (v. 3753) beschimpfen lassen.

Bleibt Gretchens Schicksal am Schluss von der ›Tragödie erstem Theil‹ offen zwischen Mephistos »Sie ist gerichtet!« und der STIMME *von oben*: »Ist gerettet!« (v. 4611), so kehrt sie in der Schlussszene des ›Faust II‹ zu Füßen der MATER GLORIOSA völlig verwandelt wieder als »UNA POENITENTUM sich anschmiegend sonst Gretchen genannt« (vor v. 12069) und als »DIE EINE BÜSSERIN Sonst GRETCHEN genannt« (vor v. 12084), die den ebenfalls verklärten Faust – »Der früh Geliebte | Nicht mehr Ge-trübte« (v. 12073 f.) – nun zu »höhern Sphären« (v. 12094) führen darf.

Auf höherer Ebene durchläuft der ›Tragödie zweiter Theil‹ einen ähnlichen Cursus wie der ›Tragödie erster Teil‹, freilich statt räumlich

»Vor dem Thor« von der »Kaiserlichen Pfalz« ausgehend. Hier wird im »Weitläufigen Saal« die viel bevölkerte »Mummenschanz« – ähnlich jenen Dienst- und Bürgermädchen – von maskierten »Gärtnerinnen und galant« (v. 5105) und bald darauf – ähnlich jenem frivolen Soldatenlied – von dem unverblühten Rat einer Mutter an ihre Tochter eröffnet:

Heute sind die Narren los
 Liebchen öffne deinen Schoos,
 Bleibt wohl einer hangen.
 (v. 5196–5198)

Ja, wie jene kleinbürgerliche Ausgangsebene in moralischer Hinsicht durch Mephisto und Frau Marthe »hinab gezogen« wurde, so nun auch diese heitere Maskerade in mythologischer Hinsicht durch einen Abstieg zu den »Müttern«:

FAUST

Die Mütter! – Mütter! – 's klingt so wunderlich.

MEPHISTOPHELES

Das ist es auch. Göttinnen, ungekannt
 Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.
 Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen;
 Du selbst bist Schuld daß ihrer wir bedürfen.
 [...]

MEPHISTOPHELES

Dein Wesen strebe nieder,
 Versinke stampfend, stampfend steigst du wieder.
 (v. 6217–6221, 6303 f.)

Auch dies eine, allerdings unterweltliche, Variante des Ewig-Weiblichen der Mater gloriosa: »Mütter, die ihr thront | Im Gränenlosen, ewig einsam wohnt, | Und doch gesellig.« (v. 6427–6429)

Doch im lichten Zentrum des »Faust II« steht – im Kontrast zu Phorkyas, dem weiblichen Inbegriff der Hässlichkeit aus der »Tiefe Wunderschoos« der »alte[n] Nacht« (v. 8664 f.) – als Fausts »einziges Begehren« (v. 7412) eine andere mythologische Figur: die ihm einst im »Zauberspiegel« der Hexenküche als »himmlisch Bild« (v. 2429 f.) gezeigte und nun von ihm im »Rittersaal« heraufbeschworene (v. 6479–6563) antike Heroine *Helena*. Von ihr sagt der Chor: »das größte Glück ist

dir einzig beschert, | Der Schönheit Ruhm der vor allen sich hebt.« (v. 8518 f.) Ungeachtet ihrer herausgehobenen Stellung als »Muster aller Frauen« (v. 2601) ist sie nur eingeschränkt eine Verkörperung des ›ewig-Weiblichen⁵ – und dies nicht nur im Lichte von Phorkyas' Diktum: »Eurer Götter alt Gemenge | Laßt es hin, es ist vorbei.« (v. 9681 f.) Muss sie ja selbst bekennen: »Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol« – »*sinkt dem Halbchor in die Arme*« (v. 8881). Zwar erholt sie sich rasch wieder von diesem Schwächeanfall, doch bleibt ihr nach dem Tod ihres gemeinsamen Sohnes Euphorion nur ein »schmerzlich Lebewohl!« (v. 9942):

Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
Persephoneia nimm den Knaben auf und mich.
(v. 9943 f.)

Was die Chorführerin Panthalis mit der Aufforderung an die Mägde beantwortet: »Hinab zum Hades! Eilte doch die Königin | Mit ernstem Gang hinunter.« (v. 9966 f.)

Dieser Abschied Helenas wird durch die Szenenanweisung besiegelt:

*Sie umarmt Faust, das Körperliche verschwindet,
Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen. [...]
Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust,
heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber.*
(S. 400)⁶

So kann Phorkyas Faust nur noch zurufen:

Halte fest was dir von allem übrig blieb.
Das Kleid laß es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst,

- 5 Osterkamp nennt sie eine »antike Präfiguration der Mater gloriosa«; Ernst Osterkamp, *Marienbader Bergschluchten* (2019), in: ders., *Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk*, Frankfurt am Main 2023 (= *Das Abendland N.F.* 49), S. 433–455, hier: S. 448; mein ›Rückblick‹ weiß sich seinem Deutungsansatz dankbar verpflichtet.
- 6 Hierzu und zum folgenden vgl. Osterkamp, *Marienbader Bergschluchten* (Anm. 5), S. 448–453.

Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen
 Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor,
 Es trägt dich über alles Gemeine rasch
 Am Äther hin, so lange du dauern kannst.
 (v. 9945–9953)

In diesem Sinne beginnt der 4. Akt mit der Szenenanweisung: »*Hochgebirg, starke zackige Felsen-Gipfel, eine Wolke zieht herbey, lehnt sich an, senkt sich auf eine vorstehende Platte herab. Sie theilt sich.*« (S. 404) Woraufhin Faust ausruft:

Ja! das Auge trügt mich nicht! –
 Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
 Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
 Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen,
 Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt.
 Ach! schon verrückt sich's!
 (v. 10047–10052)

Die den 5. Akt abschließende Bergschluchten-Szene hat die Sphäre solcher subjektiven Wahrnehmungen und Phantasien hinter sich zurückgelassen und bildet den Naturraum für Fausts Aufstieg zu den »höhern Sphären« (v. 12094) der MATER GLORIOSA samt der verklärten »BÜSSERIN SONST GRETCHEN genannt« (vor v. 12084): »Das Ewig-Weibliche | Zieht [ihn] hinan.«

II. Frühe Dramen

Die Gegentendenz zu solcher »hinanziehenden« Verklärung des Weiblichen findet sich in der Ballade »Der Fischer« aus Goethes früher Weimarer Zeit artikuliert, die in die Schlussverse mündet:

Sie sprach zu ihm sie sang zu ihm,
 Da wars um ihn geschehn,
 Halb zog sie ihn halb sank er hin
 Und ward nicht mehr gesehn.
 (MA 2.1, S. 42)

Solche Ambivalenz des Weiblichen hatte Goethe bereits in der ›Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert‹ (1771) wie in der zweiten Fassung ›Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel‹ (1773/1804–06) gestaltet: Auf der einen Seite Götz' Ehefrau Elisabeth, »Ein edles fürtreffliches Weib!« (MA 1.1, S. 556), über die ihr Mann sagt: »Wen Gott lieb hat, dem geb er so eine Frau« (ebd., S. 615), wie auch seine »edle Schwester« Maria (ebd., S. 599), mit der sich der alsbald untreue Adelbert von Weislingen mit der Begründung verlobt hatte:

Meine sanfte Marie wird das Glück meines Lebens machen. Ihre süße Seele bildet sich in ihren blauen Augen. Und weiß wie ein Engel des Himmels, gebildet aus Unschuld und Liebe, leitet sie mein Herz zur Ruhe und Glückseligkeit. (Ebd., S. 579)

Auf der anderen Seite die am Ende wegen Mords und Ehebruchs verurteilte Verführerin Adelheid von Walldorf. In ihr will der ihr verfallene Edelknappe Franz einen »Engel in Weibergestalt« (ebd., S. 577) erblicken, während der betrogene Gatte Weislingen ihr (in der Erstfassung) an den Kopf wirft:

Und wie du gemacht wurdest wetteten Gott und der Teufel um's Meisterstück. Die Himmlische Weisheit bildete diesen englischen Körper und beschenkte ihn mit einem übermenschlichen Genius, Da kam der Teufel mit einem Tröpfgen höllischen Feuers, das wir mit einem Schwachen Wort Haß nennen – Aus jedem Tröpfgen quillt ein Meer von Glut. – und warf s in dein Herz – und gewann. (Ebd., S. 495)

Zählte Franz von Sickingen die von Weislingen verlassene und nun von ihm geheiratete Maria zu den »Mädgen die durch Liebesunglück gebeizt sind« (ebd., S. 601), so gilt dies nicht minder für Marie von Beaumarchais, die Heldin von ›Clavigo. Ein Trauerspiel‹ (1774), die von diesem als »ein Frauenzimmer voll Geist, Liebenswürdigkeit und Tugend« (ebd., S. 710) bezeichnet wird, die sich selbst aber, ähnlich wie Gretchen, als »ein närrisches unglückliches Mädchen« (ebd., S. 734) charakterisiert. Zu ihrem unglücklichen Schicksal bemerkt Clavigos Freund Carlos, Mephisto antizipierend (Faust I, S. 196, Z. 13), nur schnöde: »sie ist nicht das erste verlassene Mädchen, und nicht das erste, das sich getröstet hat« (MA 1.1, S. 699). Das Ende des ›Trauer-

spiels« ist rasch skizziert: Marie stirbt über der Nachricht von Clavigos erneutem Verrat; dieser stößt zufällig auf den Trauerzug: »Marie liegt weiß gekleidet und mit gefalteten Händen im Sarge, Clavigo tritt zurück und verbirgt sein Gesicht« (ebd., S. 742); im Duell mit ihrem Bruder wird Clavigo tödlich verwundet; sie vergeben einander; »CLAVIGO (sich dem Sarge nähernd, auf den sie ihn niederlassen) Marie! Deine Hand! (er entfaltet ihre Hände und faßt die rechte)« (ebd., S. 744); die letzten Worte des Sterbenden sind: »Ich hab' ihre Hand! Ihre kalte Totenhand! Du bist die Meinige – Und noch diesen Bräutigamskuß. Ach!« (Ebd.)

Dagegen hatte sich Goethes erstes Lustspiel solcher Parteinahme für das weibliche Geschlecht enthalten. Denn der Titel ›Die Mitschuldigen, ein Lustspiel in Einem Akte« (1768/1769/1783) trifft unterschiedslos alle Beteiligten. So kann der diebische Sölller seinem Nebenbuhler Alcest an den Kopf werfen: »Nehmen sie's nur nicht so gar genau. | Ich stahl dem Herrn sein Geld, und er mir meine Frau.« (Ebd., S. 338 f., v. 597 f.) Daher ist es allzu durchschaubar, wenn der angesprochene Alcest Sölllers untreue Ehefrau mit den Worten verteidigt: »Sophie besuchte mich, der Schritt war wohl verwegen, | Doch ihre Tugend darfs.« (Ebd., S. 340, v. 615 f.) Der das Rendezvous belauschende Hahnrei Sölller hatte aber zu Recht gefragt: »Wer gibt mir einen Dreier | Für ihre Tugend?« (Ebd., S. 318, v. 140 f.)

Schon in dem Drama ›Satyros oder Der vergötterte Waldteufel« (1773) wird allerdings wieder deutlich zwischen den Geschlechterrollen differenziert, indem Eudora den Titelhelden, das »Ungeheuer« (ebd., S. 665, v. 383), verklagt:

Mein Mann ward Knecht in seiner eignen Wohnung,
 Und ihre borstige Majestät sah zur Belohnung
 Mich Hausfrau für einen Arkadischen Schwan
 Mein Ehbett für einen Rasen an
 Sich drauf zu tummeln.
 [...]
 Ich schickt ihn mit Verachtung weg, er hing
 Sich fester an Psyche, das arme Ding,
 Um mich zu trotzen.
 (Ebd., S. 665 f., v. 385–392)

Ja, wenig später »*sieht man Eudora sich gegen des Satyros Umarmungen verteidigend*« (ebd., S. 668).

In ›*Erwin und Elmire, ein Schauspiel mit Gesang*‹ (1773–75/1788) kehrt diese Geschlechterdifferenz wieder – allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen, indem Erwin klagt:

Die Mädchen! – Ha! Was kennen, was fühlen die! Ihre Eitelkeit ist's, die sie etwa höchstens einigen Anteil an uns nehmen läßt. Uns an ihrem Triumphwagen auf und ab zu schleppen! – Wenn sie Langeweile haben, wenn sie nicht wissen, was sie wollen, da sehnen sie sich freilich nach etwas; und dann ist ein Liebhaber oder ein Hund ein willkommenes Geschöpf. [...]

Unterhalten, amüsiert wollen sie sein, das ist alles, Sie schätzen dir einen Menschen, der an einem fatalen Abende in der Karte mit ihnen spielt, so hoch, als den, der Leib und Leben für sie hingibt. (MA 1.2, S. 27 f.)

Doch am Schluss singt auch er ein hyperbolisches Loblied des Weiblichen:

Engel des Himmels!
Deinem sanften Blicke
Dank ich all mein Glücke,
Mein Leben dank ich dir.
(Ebd., S. 36)

Goethes ›*Stella. Ein Schauspiel für Liebende*‹ (1775/1806/1816) hat zwar dank seiner erotischen Dreierkonstellation eine ganz andere Bauform als die vorangegangenen Dramen, ähnelt aber in der Verteilung der Geschlechterrollen auffällig dem im Vorjahr verfassten ›*Clavigo*‹. Nur dass Fernando hier gleich mit zwei von ihm verlassenem Frauen konfrontiert wird, die er so ins Unglück gestürzt hatte. Er reagiert darauf, ähnlich wie Clavigo, vor allem mit Selbstmitleid:

Und wenn du um mich schwebst, teurer Schatten meines unglücklichen Weibes, vergib mir, verlaß mich! Du bist dahin; so laß mich dich vergessen, in den Armen des Engels alles vergessen, meine Schicksale, allen Verlust, meine Schmerzen und meine Reue – [...]. (Ebd., S. 44)

Wozu seine Ehefrau Cezilie nur ausrufen kann: »Männer! Männer!« (ebd., S. 50), seine ebenso verlassene Geliebte aber, »jene wunderbare Stella«:⁷

Sie machen uns glücklich und elend! Mit welchen Ahndungen von Seligkeit erfüllen sie unser Herz, welche neue und unbekannte Gefühle und Hoffnungen schwellen unsere Seele, wenn ihre stürmende Leidenschaft sich jeder unserer Nerven mitteilt. [...] Und so ward das Mädchen von Kopf bis zu'n Sohlen ganz Herz, ganz Gefühl. (Ebd.)

Und obwohl sie ihm vorwirft:

Du konntest meine Unschuld, mein Glück, mein Leben, so zum Zeitvertreib pflücken, und zerpfücken, und an Weg gedankenlos hinstreuen! – [...] Und du trägst die tiefe Tücke im Herzen! – dein Weib! deine Tochter! – [...] (ebd., S. 72),

besitzt sie die menschliche Größe, ihm zu sagen: »Gott verzeih dir's daß du so ein Bösewicht, und so gut bist – Gott verzeih dir's, der dich so gemacht hat – so flatterhaft und so treu –« (ebd., S. 55).

Ja, trotz ihrer Klage: »Er verließ mich. Das Gefühl meines Elends hat keinen Namen!« (ebd., S. 61) ist seine verlassene Gattin in der Lage, ein *ménage à trois* als Ausweg aus diesem unlösbaren Konflikt vorzuschlagen:

Fernando, ich fühle, daß meine Liebe zu dir nicht eigennützig ist, nicht die Leidenschaft einer Liebhaberin, die alles dahingäbe, den erflehten Gegenstand zu besitzen. Fernando, mein Herz ist warm, und voll für dich; es ist das Gefühl einer Gattin, die aus Liebe selbst ihre Liebe hinzugeben vermag.[...]

Du sollst glücklich sein! Ich habe meine Tochter – und einen Freund an dir. Wir wollen scheiden, ohne getrennt zu sein! (Ebd., S. 74)

So dass das »Schauspiel für Liebende« mit dem opernhafte *lieto fine* endet:

7 So Ludwig Tieck, *Der junge Tischlermeister* (1836), in: ders., *Schriften in 12 Bänden*, Bd. 11: *Schriften 1834–1836*, hrsg. von Uwe Schweikert, Frankfurt am Main 1988 (= *Bibliothek deutscher Klassiker* 35), S. 9–418, hier: S. 223.

STELLA (*an ihrem Hals*) O du! – –

FERNANDO (*beide umarmend*) Mein! Mein!

STELLA (*seine Hand fassend, an ihm hangend*) Ich bin dein!

CEZILIE (*seine Hand fassend, an seinem Hals*) Wir sind dein!

(Ebd., S. 77)

Zwei Jahrzehnte später ist sich Goethe allerdings mit Schiller einig:

daß nach unsern Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältnis eines Mannes zu zwei Frauen [...] nicht zu vermitteln sei, und sich daher vollkommen zur Tragödie qualifiziere. Fruchtlos blieb deshalb jener Versuch der verständigen *Cecilie*, das Mißverhältnis ins Gleiche zu bringen. Das Stück [in der 2. Fassung] nahm eine tragische Wendung, und endigte auf eine Weise, die das Gefühl befriedigt und die Rührung erhöht.⁸

Und er fügt zu den Frauenrollen hinzu:

Die Schauspielerin, welche die Rolle der *Stella* übernimmt, muß uns eine unzerstörliche Neigung, ihre heiße Liebe, ihren glühenden Enthusiasmus nicht allein darstellen, sie muß uns ihre Gefühle mitteilen, uns mit sich fortreißen.

Cecilie wird das anfänglich schwach und gedrückt Scheinende bald hinter sich lassen, und als eine freie Gemüts- und Verstands-Heldin vor uns im größten Glanz erscheinen. (Ebd., S. 167)

Doch knüpfen wir nochmals an die Erstfassung von ›Stella‹ an. Denn das wenig später verfasste »Schauspiel in einem Akt« ›Die Geschwister‹ (1776) durchläuft, freilich mit ungleich geringerem Konfliktpotential, die entgegengesetzte Bahn: Statt der Entschärfung konfliktuöser Liebesverhältnisse durch ein quasi-geschwisterliches Arrangement erfolgt hier, nach der erotischen Intervention eines Dritten, die Verwandlung eines vermeintlichen Geschwisterverhältnisses in eine glückliche Liebesbeziehung, die zuvor durch Mariannes ahnungsloses Geständnis: »Ich liebe nur Dich!« und: »Verlaß mich nicht! Stoß mich nicht von dir, Bruder!« (MA 2.1, S. 127) lediglich beschleunigt worden war.

8 Johann Wolfgang Goethe, Über das deutsche Theater (1816); MA 11.2, S. 161–173, hier: S. 166. Diese Fassung von 1806, ›Stella. Ein Trauerspiel‹ (MA 6.1, S. 462–505), hat sich in der Folge weitgehend durchgesetzt.

Eine gänzlich andere Rolle spielt die Protagonistin des »Festspiels mit Gesang und Tanz« ›Lila‹ (1776–77/1782/1790),⁹ die mit ihrem »Trübsinn«, »Wahnsinn« und »tiefen Melancholie« (FA I 5, S. 42 f.) eine ganze Familie »in das Verderben gestürzt« (ebd., S. 60), sie (um unsere Titelformulierung zu variieren) »hinabgezogen« hat. Mit Goethes Worten: »Das Sujet ist eigentlich eine psychische Cur, wo man den Wahnsinn eintreten läßt um den Wahnsinn zu heilen« – und dies mit dem Ziel, »daß das Aneinandertreten der Poesie und Prosa, des Alltäglichen und Phantastischen nicht schreyend wird, sondern sich mit einander verbindet und zuletzt eine fröhliche Anerkennung des Gewöhnlichen« stattfindet.¹⁰ Ein größerer Gegensatz zur transzendierenden Aufhebung alles Vergänglichen am Schluss des ›Faust II‹ ist schwerlich denkbar.

Ist Lila in »tiefe Melancholie [...] vergraben« und »wandelt des Nachts in ihren Phantasien herum« (FA I 5, S. 43 und 41), so hat es die Heldin des »Monodramas« ›Proserpina‹ (1778) buchstäblich in die »Tiefe der Nacht« (ebd., S. 67) verschlagen:

Die schwarze Höhle des Tartarus umwölkt die liebe Gegenden des Himmels, in die ich sonst nach meines Ahnherrn froher Wohnung mit Liebesblick hinauf sah. Ach! Enkelin des Jupiters, wie tief bist du verloren! – [...]

Wende aufwärts! aufwärts den geflügelten Schlangenpfad! aufwärts nach Jupiters Wohnung! der weiß es, der weiß es allein, der Erhabene, wo seine Tochter sei. –

[...] freundlich lieber Vater! wirst mich wieder, wieder aufwärts heben, daß befreit von langer schwerer Plage, ich an deinem Himmel wieder mich ergötze. (Ebd., S. 65 und 67)

Doch durch den »Biß des Apfels« (wie beim biblischen Sündenfall, statt des Granatapfel-Kerns im antiken Mythos¹¹) – »O verflucht die Früchte!

9 Hier zitiert nach dem Abdruck einer Handschrift der zweiten Fassung von 1782 in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche (›Frankfurter Ausgabe‹), hrsg. von Friedmar Apel u. a., I. Abt., Bd. 1–27, II. Abt., Bd. 1–12, Register, T. 1–2, Frankfurt am Main (ab 2010: Berlin) 1985–2013 (künftig zitiert als FA mit Abteilungs-, Band- und Seitenzahl), hier: FA I/5, S. 35–62.

10 Goethe an K. F. M. Grafen Brühl, 1. Oktober 1818, WA III 29, S. 299–301.

11 Bei der Integration der ›Proserpina‹ in den ›Triumph der Empfindsamkeit‹ hat Goethe zwar die Szenenanweisungen »Sie bricht den Granatapfel ab« (MA 2.1,

Warum sind Früchte schön, wenn sie verdammen!« (ebd., S. 68) – wird diese Hoffnung zunichte, so dass Proserpina ihre Gefangenschaft in der Unterwelt mit dem Ausruf besiegelt: »Gib mir das Schicksal deiner Verdammten! Nenn es nicht Liebe! Wirf mich mit diesen Armen in die zerstörende Qual.« (Ebd.)

Goethe hat diese Darstellung der »Seele der Einsamen [...], die aus den Bereichen des Lichts in das schreckenvolle Dunkel gerissen ist«,¹² wie er selbst später gesteht, »freventlich in den ›Triumph der Empfindsamkeit‹ [1778] eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet; wie denn überhaupt eine schale Sentimentalität überhandnehmend manche harte realistische Gegenwirkung veranlaßte.«¹³ Gleichwohl führt von ›Proserpina‹ eine verborgene Brücke zum ›Faust II‹. Als sich nämlich Faust auf den Weg zu den ›Müttern‹ macht, ruft Manto ihm zu:

Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen;
Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.
In des Olympus hohlem Fuß
Lauscht sie geheim verbotnem Gruß.
(v. 7489–7492)

Ja, lange war geplant, »daß Persephone der Hellena erlaubte, wieder in die Wirklichkeit zu treten«.¹⁴

S. 194, Z. 21) und »Sie ißt einige Körner« (ebd., Z. 36) eingefügt, ohne aber die kurz darauf folgende Erwähnung des »Apfels« (ebd., S. 195, Z. 21 und Z. 29) zu korrigieren.

12 So Wolfgang Kayser im Nachwort zu ›Proserpina‹ in: Johann Wolfgang Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 16., durchges. Aufl., München 1998, Bd. 4, S. 664–670, hier: S. 667.

13 Tag- und Jahres-Hefte. Bis 1780; FA I 17, S. 13.

14 Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust, in: Johann Wolfgang Goethe, Faust. Historisch-kritische Edition, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis unter Mitarb. von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Christoph Leijser, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Thorsten Vitt und Moritz Wissenbach, Version 1.3 RC, Frankfurt am Main, Weimar, Würzburg 2019, H P123.1, S. 2, URL: http://v1-3.fauedition.net/document?sigil=H_P123.1&page=2&view=document, abgerufen am 24.9.2023. Vgl. Anne Bohnenkamp: »... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«. Die Paralipomena zu Goethes ›Faust‹, Frankfurt am Main und Leipzig 1994, S. 412–416.

III. Klassische Dramen

Nannte Persephone/Proserpina sich eine »Enkelin des Jupiter« (FA I 5, S. 65), so war die Heldin von Goethes nächstem, von ihm als sein »Schmerzenskind«¹⁵ bezeichnetem Drama, »Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel« (1779/1787), dem Mythos zufolge seine Urenkelin. Es bestehen allerdings auch thematische Bezüge zu anderen unmittelbar vorangegangenen Dramen Goethes:

[...] wenn Iphigenie eine Werbung (von Thoas) zurückweist, aber ihrem Bruder (Orest) Segen stiftet, so rückt das Drama auf die thematische Linie der *Geschwister*: als Wunschprojektion und künstlerische Bewältigung von Wunschphantasien in einem.¹⁶

Und:

Mit dem Bruder-Schwester-Verhältnis verbindet sich das Thema der Hypochondrie, der Gemütskrankheit aus Schuld, der lebenszerstörenden Melancholie. Damit wird der Ansatz der *Lila* aufgenommen und weitergeführt: in Orest (und seiner Heilung) ersteht gleichsam Sternthal als Kranker und Genesender wieder, der er in der 1. Fassung der »Lila« ja zunächst gewesen ist.¹⁷

Ganz neu aber ist in der Versfassung Iphigenies Idealisierung als »hohe Seele« (MA 3.1, v. 2143), ja als »Heilige« (v. 2119), da sie es dank ihrer bedingungslosen Wahrhaftigkeit vermag, den Bruder und seine Gefährten zu retten und zugleich den König zu versöhnen und damit den mythischen Fluch der Atriden aufzulösen.

15 Italienische Reise, Rom, 10. Januar 1787; MA 15, S. 185.

16 So Hartmut Reinhardts Kommentar in: MA 2.1, S. 650–672, hier: S. 651; vgl. Iphigenie, v. 1185–1187: »Von dem fremden Manne | Entfernet mich ein Schauer; doch es reiß't | Mein Innerstes gewaltig mich zum Bruder.« – Vgl. auch das am 14. April 1776 an Frau von Stein gesandte Gedicht »Warum gabst du uns die Tiefen Blicke ...«, v. 27 f.: »Ach du warst in abgelebten Zeiten | Meine Schwester oder meine Frau.« (MA 2.1, S. 20–23)

17 So nochmals Reinhardt, in: MA 2.1, S. 652. Vgl. Iphigenie, v. 656–661: OREST »Das ist das Ängstliche von meinem Schicksal, | Daß ich, wie ein verpesteter Vertriebener, | Geheimen Schmerz und Tod im Busen trage; | Daß, wo ich den gesund'sten Ort betrete, | Gar bald um mich die blühenden Gesichter | Den Schmerzenszug langsamen Tod's verraten.« Später dagegen PYLADES: »Faß' | Uns kräftig an; wir sind nicht leere Schatten.« (v. 1335 f.)

Nach der ›Iphigenie auf Tauris‹ hat Goethe auf seiner italienischen Reise ›Egmont, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen‹ (1775–1787) fertigstellen können. Ist der Titelheld hier ein Mann, so ist seine Geliebte Clärchen zunächst, ähnlich wie nach Fausts Worten Gretchen, ein »süße[s] junge[s] Blut« (Faust I, v. 2636), das um Egmonts willen verschmäht, »versorgt« zu sein und ein »ruhiges Leben« zu haben (MA 3.1, S. 261), und das von der Mutter wegen seines vorbehaltlosen Liebesverhältnisses als »verworfenes Geschöpf« getadelt wird (ebd., S. 262). Ähnlich auch von einem frühen Weimarer Leser, dem (oder vielmehr der, nämlich Frau von Stein) »eine Nüance zwischen der Dirne und der Göttin zu fehlen scheint«¹⁸ – dagegen ist Clärchen nach Schillers Worten: »auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen, und ein Niederländisches Mädchen – durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zustand der Ruhe, hinreißend und herrlich im Zustand des Affekts«.¹⁹

Träumt sie eingangs, ein »Soldatenliedchen« singend, von dem »Glück sonder gleichen | ein Mannsbild zu sein« (MA 3.1, S. 260), so ruft sie nach Egmonts Verhaftung voller Empörung den umstehenden Bürgern zu:

Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt; so soll mein Geist um eure Häupter flammen und Liebe und Mut das schwankende zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen. (Ebd., S. 312)

18 Italienische Reise, Korrespondenz. Rom, 3. November 1787 (MA 15, S. 516). Entgegen Hans-Georg Dewitz' Vermutung: »Als Adressat des Briefs kommen sowohl Charlotte von Stein als auch Herder in Frage« (FA I 15/2, S. 1402) spricht einiges dafür, daß es Frau von Stein war, die daran Anstoß genommen hatte; vgl. Formulierungähnlichkeiten mit dem Schluß von Goethes Brief an sie vom 10.11.1787 (Goethes Briefe an Charlotte von Stein, umgearsb. Neuausg. hrsg. von Jonas Fränkel, 3 Bde., Berlin 1960–1962, hier: Bd. 2, S. 371).

19 Friedrich Schiller, Über Egmont, Trauerspiel von Goethe (1788), in: Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, im Auftrage des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hrsg. von Julius Petersen und Hermann Schneider, Bd. 22: Vermischte Schriften, hrsg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 199–209, hier: S. 208.

Ja, in dem (in Schillers Bühnenbearbeitung gestrichenen) opernhafte Finale wird sie in Egmonts Traumvision zur »tröstende[n] Freiheits-Göttin« verklärt:²⁰

Die Freiheit in Himmlischem Gewand von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden. [...] Sie heißt ihn froh sein und indem sie ihm bedeutet daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkrantz. [...] Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend man hört ganz von weiten eine kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen [...]. (MA 3.1, S. 328)

Was Egmont erwachend kommentiert:

Ja sie waren's, sie waren vereint die beiden süßen Freuden meines Herzens. Die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt, das reizende Mädchen kleidete sich in der Freundin himmlisches Gewand. In einem ernsten Augenblick erscheinen sie vereint, ernster als lieblich. (Ebd.)

Dass es in Clärchen aber auch eine Gegentendenz zu solcher stürmischen Erhebung gibt, zeigt Brackenburgs Mahnung: »Du bist betäubt gehüllt in Nacht suchst du die Tiefe.« (Ebd., S. 319)

Weist Clärchens Apotheose in Goethes »Egmont« über all seine bisherigen Dramen hinaus, so weist die Nebenhandlung um Clärchens unglücklichen Verehrer Brackenburg zurück auf den bereits in »Stella« und in den »Geschwistern« etablierten Motivkomplex einer Entschärfung konfliktuöser Liebesverhältnisse durch ein quasi-geschwisterliches Arrangement. Denn sieht sich Clärchen dank ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Egmont außerstande, auf Brackenburgs Werben einzugehen, so dass dieser seufzt: »Kann ich sie doch nicht lassen! Kann sie mich doch nicht lieben!« (ebd., S. 264), so vermag sie, ihn am gemeinsamen Selbstmord zu hindern, indem sie ihn mit den Worten tröstet:

20 So die treffende Formulierung in Fouqués »Göthe und Einer seiner Bewunderer. Ein Stück Lebensgeschichte« (Berlin 1840), S. 27, in: Friedrich de la Motte Fouqué, *Ausgewählte Dramen und Epen*, hrsg. von Christoph F. Lorenz, Bd. 20: *Kleinere biographische Schriften*, Hildesheim, Zürich, New York 2018 (separat paginiert).

Gib mir deine Hand! – Im Augenblick da ich die dunkle Pforte öffne aus der kein Rückweg ist, könnt ich mit diesem Händedruck dir sagen: wie sehr ich dich geliebt, wie sehr ich dich bejammert. Mein Bruder starb mir jung, dich wählt ich seine Stelle zu ersetzen, es widersprach dein Herz und quälte sich und mich, verlangtest heiß und immer heißer was dir nicht beschieden war. Vergib mir und leb wohl. Laß mich dich Bruder nennen! Es ist ein Name der viel Namen in sich faßt. Nimm die letzte schöne Blume der Scheidenden mit treuem Herzen ab – nimm diesen Kuß – der Tod vereinigt alles Brackenburg uns denn auch. (Ebd., S. 318)

Eine weitere Nebenfigur hatte Schiller in seiner Bühnenbearbeitung zu Goethes bleibendem Unmut ganz gestrichen: »MARGARETE VON PARMA, Tochter Carls des fünften, Regentin der Niederlande« (ebd., S. 246). Goethe konnte Eckermann nur zustimmen, wenn dieser betont:

Es ist in vielfacher Hinsicht nicht gut, [...] daß die Regentin fehlt; sie ist vielmehr dem Stücke durchaus notwendig. Denn nicht allein, daß das Ganze durch diese Fürstin einen höheren, vornehmeren Charakter erhält, sondern es treten auch die politischen Verhältnisse, besonders in Bezug auf den spanischen Hof, [...] durchaus reiner und entschiedener hervor.

Was Goethe bekräftigt:

Ganz ohne Frage [...]. Und dann gewinnt auch Egmont an Bedeutung durch den Glanz, den die Neigung der Fürstin auf ihn wirkt, so wie auch Clärchen gehoben erscheint, wenn wir sehen, daß sie, selbst über Fürstinnen siegend, Egmonts ganze Liebe allein besitzt. Dieses sind alles sehr delikate Wirkungen, die man freilich ohne Gefahr für das Ganze nicht verletzen darf.²¹

Nennt Egmont die Regentin »eine treffliche Frau«, ja »eine rechte Amazone!« (MA 3.1, S. 289 f.), so erwidert Clärchen:

Sie hat aber auch einen männlichen Geist, sie ist ein ander Weib als wir Nährinnen und Köchinnen. Sie ist groß, herzlich, entschlossen. [...]

Eine Majestätische Frau! (Ebd.)

21 Vgl. Goethes Gespräch mit Eckermann am 19. Februar 1829; MA 19, S. 289 f.

Doch darin erschöpft sich nicht ihre Funktion im Trauerspiel. Denn sie ist zugleich die Stimme der Mäßigung. Gegen den hypothetischen Vorwurf des Königs, die politischen Unruhen »seien die Folgen meiner Güte, meiner Nachsicht«, erwidert sie:

und doch sagt mir mein Gewissen jeden Augenblick das rätlichste, das Beste getan zu haben. Sollte ich früher mit dem Sturme des Grimms diese Flammen anfachen und umhertreiben. Ich hoffte sie zu umstellen, sie in sich selbst zu verschütten. (Ebd., S. 253)

Und dies mit der erwünschten Folge, auch die aufrührerischen Protestanten »in die bürgerliche Ordnung« zu fassen (ebd., S. 255). Zugleich ist sie sich aber der Grenzen solcher politischen Klugheit bewusst: »O was sind wir Große auf der Woge der Menschheit? wir glauben sie zu beherrschen und sie treibt uns auf und nieder, hin und her.« (Ebd., S. 254)

Eine ganz andere Welt betritt Goethe mit seinem »Schauspiel« ›Torquato Tasso‹ (1780–89/1807). Wenn ihn allerdings Jean-Jacques Ampère mit Goethes Zustimmung »einen gesteigerten Werther«,²² Ludwig Tieck ihn aber »gleichsam die gesteigerte Verwandlung des Clavigo« nennt,²³ so sind dies nicht die einzigen Querverbindungen zu Goethes früheren Werken. Denn wie der Herzog Tassos Melancholie mit einer »Kur« zu heilen hofft (MA 3.1, v. 328–332), so ist dies gleichsam eine Wiederkehr der »psychische[n] Cur« der in »tiefe Melancholie [...] vergraben[en]« Heldin des Festspiels ›Lila‹.²⁴ Und so verschieden Tassos Charakter von dem Egmonts ist, so hat er doch mit ihm die durch keine höfischen Konventionen gebremste »Heftigkeit« gemein, der die Prinzessin Leonore – ähnlich wie die Regentin im ›Egmont‹ – die eindringliche Bitte um »Mäßigung« entgegensetzt (v. 1120 f.), wie sie ja gelegentlich beiseite spricht: »Hier kommt der rauhe Freund; | Wir wollen sehn, ob wir ihn zähmen können.« (v. 1965 f.) Solche Passagen mag Goethe im Blick gehabt haben, wenn er Frau von Stein schrieb:

22 Vgl. ebd., S. 564 (3. Mai 1827).

23 Ludwig Tieck, Goethe und seine Zeit (1828), in: ders., Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben, Bd. 2, Leipzig 1848, Repr. Berlin und New York 1974, S. 171–312, hier: S. 213.

24 Siehe oben, S. 18.

»Ich habe gleich am Tasso schreibend dich angebetet. Meine ganze Seele ist bey dir«,²⁵ und: »Als Anrufung an dich ist gewiß gut was ich geschrieben habe.«²⁶

Wenn Goethes Tasso verkündet: »erlaubt ist was gefällt« (v. 994) und sich damit die Maxime seines historischen Vorbilds: »*S'ei piace, ei lice*«²⁷ wörtlich zu eigen macht, so will die Prinzessin an diesem »Wahlspruch« nur »ein einzig Wort« geändert wissen: »erlaubt ist was sich ziemt.« (v. 1005 f.)

Willst du genau erfahren was sich ziemt;
So frage nur bei edlen Frauen an.
[...]
Die Schicklichkeit umgibt mit einer Mauer
Das zarte leicht verletzte Geschlecht.
[...]
Und wirst du die Geschlechter beide fragen:
Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.
(v. 1013–1022)

Wie sehr dies sogleich zeitgenössische Leser begeistert hat, zeigt etwa Caroline von Dacherödens Brief vom 10. März 1790 an ihren künftigen Ehemann Wilhelm von Humboldt: »Der ›Tasso‹ ist gar herrlich. Goethe hat sich bei uns sehr in Kredit gesetzt, weil er die Frauen so darinnen lobt«,²⁸ oder Ludwig Ferdinand Huber am 8. März 1790 an Christian Gottfried Körner:

Ich gestehe Dir, daß die Prinzessin mich fast verführt, eine Untreue an Iphigenien und Klärchen zu begehen. Wie unendlich fein und doch wie lebendig ist die *schöne Weiblichkeit* wieder in diesem Charakter nuanciert!²⁹

25 Goethes Briefe an Charlotte von Stein (Anm. 18), Bd. 1, S. 300 (20. April 1781).

26 Ebd., S. 301 (23. April 1781).

27 Torquato Tasso, *Aminta*. Italienisch/Deutsch, übers. von Otto von Taube, Frankfurt am Main, Hamburg 1962 (= *Exempla Classica* 57), S. 56 f. (v. 681).

28 Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, zusammengestellt von Wilhelm Bode, neu hrsg. von Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff, 3 Bde., Berlin und Weimar 1979, hier: Bd. 1, S. 414.

29 Ebd., S. 413.

Ein reichliches Jahrhundert später in Hofmannsthals ›Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe‹ (1906) sagt dagegen die ›Hausfrau‹ über die Prinzessin Leonore:

Eine gouvernantenhafte, schöngestige Hoheit. [...] ja was glaubt die eigentlich? Was will sie, und was will sie nicht? Den Leuten Kränze aufsetzen und ihnen halbverdeckte Erklärungen machen und dann:

Nicht weiter, Tasso! Viele Dinge gibt's,
Die man mit Leidenschaft ergreifen darf;
Doch andre können nur durch Mäßigung
Und durch Entbehren unser werden:
So, sagt man, sei die Liebe, das bedenke wohl.

Das soll goutieren, wer will. Ich mag sie nicht. Ich mag sie nicht.³⁰

Dagegen sagt sie über die andere Leonore:

Die Sanvitale ist auch unglaublich unsympathisch, aber die weiß wenigstens was sie will, solche Frauen gibt's und hat's immer gegeben, so stell' ich mir die Fürstin W. vor, eine solche Frau war die Sophie L.; Frauen, die eine Position und einen recht guten Mann und ein Haus voll Kinder haben und noch dazu einen Dichter oder sonstigen großen Mann hinter sich herschleppen müssen; kaltherrig ist sie, mesquine, intrigant und taktlos, daß man für sie rot werden möchte, aber sie weiß, was sie will.³¹

Gleichwohl lautet ihr letztes Wort (und damit das Schlusswort der ›Unterhaltung‹): »Aber die Sanvitale wenigstens, die gern zu haben, dazu wird mich niemand bringen.« (Ebd., S. 117)

Wenn der ›Dichter‹ in dieser »Unterhaltung« betont, »daß die Sanvitale eigennützig alles verwirrt und niemand ihr das Spiel aufdeckt« (ebd., S. 109), so hat er dazu allen Grund. Denn zwar beansprucht sie gegenüber der Prinzessin für sich selbst:

Hier ist die Frage nicht von einer Liebe,
Die sich des Gegenstands bemeistern will,

30 Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* (Anm. 1), Bd. 31: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 1991, S. 107–117, hier: S. 110.

Die ›Hausfrau‹ zitiert damit leicht modifiziert ›Torquato Tasso‹, v. 1119–1124.

31 Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* (Anm. 1), Bd. 31, S. 110.

Ausschließend ihn besitzen, eifersüchtig
Den Anblick jedem andern wehren möchte.
(v. 205–208)

Doch dann schlägt sie gegen den Widerstand der Prinzessin vor, dass Tasso abreisen und sie selbst in Florenz treffen solle (v. 1715–1780). Und während sie im Selbstgespräch zunächst nur als Fragen formuliert:

Ach sie verliert – und denkst du zu gewinnen?
Ist's denn so nötig, daß er sich entfernt?
Machst du es nötig, um allein für dich
Das Herz und die Talente zu besitzen,
Die du bisher mit einer andern teilst
Und ungleich teilst? Ist's redlich so zu handeln?
(v. 1916–1921),

betont sie alsbald: »Du mußt ihn haben, und ihr nimmst du nichts« (v. 1953), um schließlich in aller Deutlichkeit zu bekennen: »Ich nütze diese Zeit | Und suche Tasso zu gewinnen. Schnell!« (v. 2187 f.) Kein Wunder, dass Goethe gegenüber dem Kanzler von Müller einräumt: »Leonore ist eben auch eine Tochter Evas, auf deren Erziehung ich viel Mühe verwendet habe.«³²

Ohne dieses Spiel wirklich zu durchschauen, charakterisiert Tasso schließlich Leonore Sanvitale höhnisch als:

Die zarte Freundin! Ha, dich kenn' ich nun!
O warum traut' ich ihrer Lippe je!
Sie war nicht redlich, wenn sie noch so sehr
Mir ihre Gunst, mir ihre Zärtlichkeit
Mit süßen Worten zeigte! Nein, sie war
Und bleibt ein listig Herz, sie wendet sich
Mit leisen klugen Tritten nach der Gunst
(v. 2491–2497),

oder als »kleine Schlange« (v. 2510), und schließlich als »verschmutzte kleine Mittlerin« (v. 3352). Ja, in seinem Verfolgungswahn verdammt

32 Kanzler von Müller, Unterhaltungen mit Goethe. Kleine Ausgabe, hrsg. von Ernst Grumach, mit Anmerkungen von Renate Fischer-Lamberg, Weimar 1959, S. 63 (23. März 1823).

er sogar die Prinzessin Leonore als »Sirene! die du mich so zart, | So himmlisch angelockt« (v. 3333 f.) als

Buhlerin, die kleine Künste treibt.
 Die Maske fällt, Armiden seh' ich nun
 Entblößt von allen Reizen – ja, du bist's!
 Von dir hat ahnungsvoll mein Lied gesungen!
 (v. 3348–3351).

Auch wenn die Prinzessin mit ihrer Aufforderung: »So mäßige die Glut, die mich erschreckt« (v. 3266) und mit ihrem steten Bemühen um klassische Dämpfung durchaus keine Verkörperung des ›hinanziehenden‹ Ewig-Weiblichen darstellt, so trägt sie doch im 1. Akt zu Tassos Verklärung bei: »*Alphons winkt seiner Schwester, sie nimmt den Kranz von der Büste Virgils und nähert sich Tasso. Er tritt zurück. [...] Er kniet nieder, die Prinzessin setzt ihm den Kranz auf.*« (Ebd., vor v. 472 und 482) Ja, bevor er sie, das höfische Decorum verletzend, zum allgemeinen Entsetzen umarmt, erinnert sich Tasso:

Du bist es selbst, wie du zum erstenmal,
 Ein heil'ger Engel, mir entgegen kamst!
 Verzeih' dem trüben Blick des Sterblichen,
 Wenn er auf Augenblicke dich verkannt.
 Er kennt dich wieder!
 [...]

Mich hält der Fuß nicht mehr.
 Unwiderstehlich ziehst du mich zu dir,
 Und unaufhaltsam dringt mein Herz dir zu.
 (v. 3246–3250 und 3279–3281)

Heißt es in Hofmannsthals ›Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe‹: »daß hier Goethe es versucht hat, Menschen der guten Gesellschaft, und gerade insofern sie Menschen der Gesellschaft sind, zum Gegenstand eines Stückes zu machen«,³³ so gilt dies in gesteigertem Maße für das in der vorrevolutionären französischen Hocharistokratie situierte »Trauerspiel« ›Die natürliche Tochter‹ (1799–1803). Auch hier werden von Goethe frühere Motivkomplexe wieder aufgenom-

33 Hofmannsthal, Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 31, S. 108.

men: Die Stelle etwa, »wo Eugenie so unschuldig mit ihrem Schmucke spielt, indeß ein ungeheures Schicksal, das sie in einen andern Welttheil wirft, schon dicht hinter ihr steht«,³⁴ erinnert bei aller Verschiedenheit³⁵ an Gretchens Entzücken über das in ihrem Schrein plazierte Schmuckkästchen (Faust, v. 2783–2804). Ebenso ist es eine erneute Darstellung der Dialektik von Geschwisterverhältnis und Liebesbeziehung in ›Stella‹, ›Die Geschwister‹ und ›Iphigenie auf Tauris‹, wenn Eugenie ihre schließliche Einwilligung in die Ehe mit dem jungen Gerichtsrat an die Beantwortung der Frage bindet:

Vermagst du, hohen Muts,
Entsagung der Entsagenden zu weihen?
Vermagst du zu versprechen: mich, als Bruder,
Mit reiner Neigung zu empfangen? Mir,
Der liebevollen Schwester, Schutz und Rat,
Und stille Lebensfreude zu gewähren?
(MA 6.1, v. 2887–2892)

Wobei sie einräumt:

Auch solch ein Tag wird kommen, uns vielleicht
Mit ernsten Banden enger zu verbinden.
(v. 2917 f.)

Selbst wenn Eugenie hier, wie auch immer metaphorisch zu verstehen, ihre »Hoffnung einer künft'gen | Beglückten Auferstehung« (v. 2913 f.) bekräftigt, so erlaubt der Fragmentcharakter des Trauerspiels keine Prognose, ob es sich in irgendeiner Weise der Verklärung des Weiblichen im Finale des ›Faust II‹ angenähert haben könnte. Doch bleibt uns immerhin die briefliche Auskunft Goethes an Marianne von Eybenberg vom 4. April 1803:

Wenn Sie, liebe Freundin, dereinst dieses Stück lesen, sollen Sie beurtheilen, ob dieses »natürliche Töchterchen« wohl in der Reihe

34 Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt. Ein nachgelassenes Werk von Johannes Falk, Leipzig 1832, Repr. hrsg. von Ernst Schering, Hildesheim 1977, S. 154 (25. Januar 1813).

35 Vgl. Dieter Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg im Taunus 1977, S. 325 f.

ihrer übrigen weiblichen Geschwister stehen darf. So viel kann ich nur sagen, daß sie sehr jung supponirt ist, und daß ich versucht habe, das weibliche, in die Welt aufblickende Wesen, von kindlicher, ja kindischer Naivetät an bis zum Heroismus durch hunderterley Motive hin und wieder zu führen.³⁶

IV. *Epische Werke*

Dagegen münden Goethes epische Werke mit ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹ in eine solche Apotheose des Weiblichen, indem Makarie, die ›Schöne Seele‹, in einer Traumvision Wilhelms als »heilige Gestalt« erblickt wird, der gegenüber dann in der Realität »der Morgenstern von gleicher Schönheit, obschon vielleicht nicht von gleicher strahlender Herrlichkeit« vor ihm erscheint, woraufhin der Astronom ausruft: »Möge dies nicht auf den Abschied der Herrlichen hindeuten, welcher früher oder später eine solche Apotheose beschieden ist.« (MA 17, S. 354)

Und dies war keine singuläre Elevation Makaries, sondern »sämtliche vorübergehende Personen [...] fühlten die Gegenwart eines höheren Wesens« (ebd., S. 675); ja, ihr wird ein »ganz eigenes Verhältnis [...] zu den Gestirnen« (ebd., S. 357) zugeschrieben. Ihr seien »die Verhältnisse unsres Sonnensystems von Anfang an, erst ruhend, sodann sich nach und nach entwickelnd, fernerhin sich immer deutlicher belebend, gründlich eingeboren« (ebd., S. 358): »sie scheint nur geboren um sich von dem Irdischen zu entbinden, um die nächsten und fernsten Räume des Daseins zu durchdringen.« (Ebd., S. 677)

Doch die Entsprechung in den ›Wanderjahren‹ zum Schluss des ›Faust II‹ geht noch weiter: Denn wie dort »UNA POENITENTUM sich anschmiegend sonst Gretchen genannt« zu Füßen der MATER GLORIOSA so sind hier »die beiden Sünderinnen [sc. Philine, die sich nach ihrer Segnung »mit anständiger Beugung« entfernt, und Lydie, hier Lucie genannt] zu den Füßen der Heiligen zu sehen.« (Ebd., S. 668)

Lucie richtete sich auf, erst auf ihre Kniee, dann auf die Füße und schaute zu ihrer Wohltäterin mit reiner Heiterkeit. »Wie geschieht

36 WA IV 16, S. 212 f.

mir!« sagte sie, »wie ist mir! Der schwere lästige Druck, der mir, wo nicht alle Besinnung doch alles Überlegen raubte, er ist auf einmal von meinem Haupte aufgehoben, ich kann nun frei in die Höhe sehen, meine Gedanken in die Höhe richten und,« setzte sie nach tiefem Atemholen hinzu, »ich glaube mein Herz will nach.« (Ebd., S. 669)

Ähnlich wie in Goethes Jugendliryk finden sich Verklärungstendenzen des Weiblichen aber schon in den ›Leiden des jungen Werthers‹ (1774/1787), wenn Werther zwar anfangs (16. Juni 1771) über Lotte schreibt:

Einen Engel! Pfui! Das sagt jeder von der seinigen! Nicht wahr? Und doch bin ich nicht im Stande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist, genug, sie hat all meinen Sinn gefangen genommen. (MA 1.2, S. 36)

Doch schon zwei Wochen später (1. Juli) nennt er sie: »O der Engel!« (ebd., S. 223); ein halbes Jahr später (20. Februar 1772) grüßt er sie: »Leb wohl, Engel des Himmels, leb wohl, Lotte!« (ebd., S. 253), wie er sie auch am Ende anredet: »O du Engel!« (ebd., S. 292). Und dass dies kein bloßes Kosewort ist, zeigt sein Bekenntnis (6. Juli 1771): »ich hätte mich gern vor ihr niedergeworfen wie vor einem Propheten, der die Schulden einer Nation weggeweiht hat« (ebd., S. 224).

Dagegen muss Werther seinem Freund gestehen: »Sie hat mir meine Exzesse vorgeworfen! Ach mit so viel Liebenswürdigkeit! [...] Tun Sie's nicht! sagte sie, denken Sie an Lotten!« (Ebd., S. 267) Ja, ähnlich wie später die Prinzessin zu Tasso beschwört Lotte ihn:

Ich bitte Sie, [...] mäßigen Sie sich, Ihr Geist, Ihre Wissenschaft, Ihre Talente, was bieten die Ihnen für mannigfaltige Ergötzungen dar! sein Sie ein Mann [...] (ebd., S. 279).

Obwohl es in ›Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‹ wie in den ›Lehrjahren‹ viel nüchterner zugeht, heißt es doch hier über Wilhelms Retterin nach dem Überfall emphatisch:

Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden, er verlor die Kenntnis sein selbst, und als er wieder zu sich kam, waren Reiter und Wagen, die Schöne samt ihrer Begleitung verschwunden. (MA 2.2, S. 283; so fast wörtlich auch in MA 5, S. 226.)

Ja, den Schluss der ›Theatralischen Sendung‹ bildet ihre Idealisierung durch Wilhelms Einbildungskraft:

Auf einem Schimmel kam die liebenswürdige Amazone aus den Büschen, nahte sich ihm, stieg ab, ihr menschenfreundliches Bemühen hieß sie gehen und kommen, sie stand, das Kleid fiel von ihren Schultern, und deckte den Verwundeten, ihr Gesicht, ihre Gestalt glänzte wieder auf, und verschwand. (MA 2.2, S. 332)

Zwar kommt diese Stelle in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ nicht mehr vor, wohl aber die amüsante Kontrastscene der »schöne[n] Amazone« und Wilhelms »in dem Schoße der leichtfertigen Samariterin«, nämlich Philines (ebd., S. 281; entsprechend MA 5, S. 224):

Philine als Pflegerin – das ist wohl der Höhepunkt ihrer moralischen Kurve. Aber schon hier tritt sie in den Schatten der geistigen Sinnlichkeit in der Erscheinung der schönen *Amazone*.³⁷

Wenn diese ›leichtfertige Samariterin‹ früher erklärt hatte:

Laßt mir den Staat und die Staatsleute weg, [...] ich kann sie mir nicht anders als in Perücken vorstellen, und eine Perücke, es mag sie aufhaben wer da will, erregt in meinen Fingern eine krampfhaftige Bewegung; ich möchte sie gleich dem ehrwürdigen Herrn herunter nehmen, in der Stube herumspringen und den Kahlkopf auslachen (MA 5, S. 94),

so scheint sie denkbar wenig für eine Idealisierung des Weiblichen geeignet zu sein. Doch wenn sie spöttisch zu Wilhelm sagt: »Auf den Dank der Männer habe ich niemals gerechnet, also auch auf deinen nicht, und wenn ich dich lieb habe was geht's dich an?« (MA 2.2, S. 289; entsprechend MA 5, S. 232), so hat Goethe später in ›Dichtung und Wahrheit‹ (MA 16, S. 667) enthüllt, dass dieses »freche [...] Wort« auf Spinozas Lehrsatz: »Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebt« zurückgeht.³⁸

37 Arthur Henkel, Versuch über ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: ders., Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge, Stuttgart 1982, S. 103–115, hier: S. 110.

38 So schrieb Goethe an Herder, [20. Februar] 1786: »daß ich gleich den Spinoza aufgeschlagen und von der Proposition: *qui Deum amat, conari non potest, ut Deus ipsum contra amet*, einige Blätter mit der grösten Erbauung zum Abendsegen stu-

Kann an Philine, dieser »Virtuosin der Gegenwart«,³⁹ gleichwohl nichts ›Hinzuziehendes‹ gerühmt werden, so verhält sich die Kind-Frau Mignon (die überdies dank ihrer maskulinen Namensform zwischen Weiblichem und Männlichem changiert) zu dieser Vertikaltendenz bemerkenswert ambivalent. Erklärt sie gleich eingangs, kundrymäßig: »Ich will dienen« (MA 5, S. 105), und fällt sie alsbald »wie an allen Gelenken gebrochen vor ihm [sc. Wilhelm] nieder« und ruft: »Ich bin dein Kind!« (ebd., S. 141), so fällt sie am Ende »mit einem Schrei zu Nataliens Füßen für tot nieder. [...] Das liebe Geschöpf war nicht ins Leben zurück zu rufen.« (Ebd., S. 545) Doch dies ist nicht das letzte Wort. Denn obwohl sie sich anfangs »mit großer Lebhaftigkeit« geweigert hatte, Mädchenkleidung zu tragen (ebd., S. 336), schlüpfte sie schließlich in die Rolle eines kleine Geschenke verteilenden Engels, »und sie ward [...] in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet«:

Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust, und an einem gleichen Diadem in den Haaren. Anfangs wollte ich [sc. Natalie] die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar große goldene Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten. So trat, mit einer Lilie in der einen Hand, und mit einem Körbchen in der andern, die wundersame Erscheinung in die Mitte der Mädchen, und überraschte mich selbst. Da kommt der Engel, sagte ich. (Ebd., S. 516 f.)

Doch ungeachtet ihrer Flügel weist Mignons Lied zunächst in die Tiefe des Grabes:

So laßt mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile, von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Öffnet aber mit den beiden nächsten Strophen die Gegenrichtung:

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,

dirt habe« (WA IV 7, S. 182). Vgl. Spinoza, *Ethica Ordine Geometrico demonstrata, pars quinta, propositio XIX*, in: Spinoza, *Opera · Werke*. Lateinisch und Deutsch, hrsg. von Konrad Blumenstock, Bd. 2, Darmstadt 1967, S. 84–557, hier: S. 528 f.

39 Henkel, Versuch über ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ (Anm. 37), S. 108.

Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und stillt gar die immer wieder bedrängende Frage ihrer geschlechtlichen Identität:

Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.
(Ebd., S. 517)

Die »Exequien Mignons« (ebd., S. 575–579) bekräftigen diese Vertikal-tendenz, indem zwar die Knaben singen:

Ach! die Flügel heben sie nicht, im leichten Spiele flattert das Ge-wand nicht mehr: als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt, blickte sie hold und freundlich nach uns.

Doch der Chor erwidert:

Schaut mit den Augen des Geistes hinan! in euch lebe die bildende Kraft, die das Schönste, das Höchste hinauf über die Sterne das Le-ben trägt. (Ebd., S. 576)

In der Realität freilich obsiegt die Gegenteilendenz:

Durch den Druck einer Feder versenkte der Abbé den Körper in die Tiefe des Marmors. Vier Jünglinge, bekleidet wie jene Knaben, tra-ten hinter den Teppichen hervor, hoben den schweren schön verzier-ten Deckel auf den Sarg, und fingen zugleich ihren Gesang an. (Ebd., S. 578)

Gab es in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ eine »Skala des Weiblichen [...] vom Engelhaften bis zur Verdorbenheit«⁴⁰ und waren sie hier zu-nehmend (um Hofmannsthals Formulierung aufzunehmen) als »Men-schen der guten Gesellschaft, und gerade indem sie Menschen der Ge-sellschaft sind« dargestellt,⁴¹ so gilt letzteres erst recht für die ›Wahl-verwandtschaften‹ – mit zwei bezeichnenden Ausnahmen: einerseits Charlottes Tochter Luciane, die als eine satirisch überzeichnete Philine

⁴⁰ Ebd., S. 106.

⁴¹ Siehe oben, Anm. 33.

»den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her [...] peitschte« (MA 9, S. 427), andererseits Charlottes »liebe Nichte« Ottilie (ebd., S. 290), (mit deren eigenen Worten:) »eine geweihte Person [...], die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andre aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das uns unsichtbar umgebend allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann« (ebd., S. 507).

Doch während der Ottilien verfallene Eduard bekannte: »Sie hat sich nicht von mir weg, sie hat sich über mich weggehoben« (ebd., S. 517), musste sich der junge Architekt angesichts ihres Todes eingestehen: »Auch hier war etwas unschätzbar Würdiges von seiner Höhe herabgestürzt« (ebd., S. 526), wobei er sich dadurch zu trösten vermochte, dass »seine schöne Freundin ihm in einer höhern Region lebend und wirkend vorschwebte« (ebd., S. 527). Ja, in der von ihm entworfenen Kapelle »schauen [...] heitere verwandte Engelsbilder vom Gewölbe auf sie [sc. Ottilie und Eduard] herab« (ebd., S. 529).

V. Späte Lyrik

Hatte Goethe im ›Torquato Tasso‹ und in der ›Natürlichen Tochter‹ »Menschen der Gesellschaft« (Hofmannsthal) als Sujet seiner dramatischen Produktion gewählt, so darf auch seine zeitlich anschließende lyrische Produktion als »gesellige Poesie« charakterisiert werden.⁴² Ja, im höchsten Sinne ›gesellschaftlich‹ kann die Serie seiner Huldigungsgedichte (1808–1821) genannt werden. Gleich das erste, Auguste von Hessen-Kassel gewidmete, ›Einer hohen Reisenden‹, beginnt mit den rühmenden Versen:

Wohin Du trittst, wird uns verklärte Stunde,
 Dir leuchtet Klarheit frisch vom Angesicht,
 Vom Auge Gutheit, Lieblichkeit vom Munde,
 Aus Wolken dringt ein reines Himmelslicht.
 (MA 9, S. 25, v. 1–4)

42 Vgl. Hendrik Birus, Von den ›Sonetten‹ zum ›West-östlichen Divan‹. 1806–1819 (1996), in: ders., Gesammelte Schriften, 3 Bde., Göttingen 2020–2022, hier: Bd. 3, S. 353–363, bes. S. 353–357. Beim späten Goethe dagegen spricht Ernst Osterkamp von einer »Poesie der Einsamkeit« (Marienbader Bergschluchten [Anm. 5], S. 436).

Diese verklärende Vertikaltendenz beherrscht auch die von der Karlsbader Bürgerschaft bestellten ›Ihro Majestät der Allerdurchlauchtigsten Frau Maria Ludovica Kaiserin von Oesterreich bei Ihrer höchst beglückenden Anwesenheit in Karlsbad alleruntertänigst zugeeigneten Gedichte‹ (ebd., S. 44–49) vom Juni 1810, mit enkomiaistischen Versen auf die Kaiserin:

Die zu uns hernieder steigend
Mit uns wandelt unsre Pfade,
(Ebd., S. 47, v. 21 f.)

Nun *Sie* auf euch mit Huld und Neigung blicket,
Nun wißt ihr erst warum ihr euch geschmücket.
(Ebd. S. 46, v. 15 f.)

Und ihr Sprossen dieser Gauen,
Kinder, eilt *Sie* anzuschauen,
Blickt mit Wonne, mit Vertrauen,
Zu der Herrlichen empor!
(Ebd., S. 45, v. 33–36)

Dieses *Sursum corda* kehrt wieder in der Eröffnungstrophe der der österreichischen Kaisertochter Marie Louise und Gattin Napoleons gewidmeten ›Blumen auf den Weg Ihro Majestät der Kaiserin von Frankreich am Tage der höchst beglückenden Ankunft zu Karlsbad alleruntertänigst gestreut von der Karlsbader Bürgerschaft‹ (den ⟨2.⟩ Juli 1812):

Sieht man den schönsten Stern die Nacht erhellen,
So wird das Auge wie das Herz erquickt;
Doch wenn, in seltnen, langersehnten Fällen,
Ein herrliches Gestirn zum andern rückt,
Die nahverwandten Strahlen sich gesellen;
Dann weilt ein Jeder schauend, hochentzückt:
So unser Blick, wie er hinauf sich wendet,
Wird vom Verein der Majestät geblendet.
(Ebd., S. 65, v. 1–8)

Dabei ist es durchaus eine Ausnahme, wenn hier auch einmal »der Blick des *Herrn*« als »zweite Sonne« gepriesen wird.⁴³

Diese Serie endete im August 1821 mit dem Huldigungsgedicht ›Ihro Kaiserl. Hoheit Großfürstin Alexandra‹, der geborenen Prinzessin Charlotte von Preußen und späteren Zarengattin, mit dem abschließenden Verspaar:

So kann er [sc. der innere Sinn] dann, bei solcher Sterne Schein,
Auch wenn er wollte niemals einsam sein.
(MA 13.1, S. 46, v. 13 f.)

Aufschlussreicher für Goethes nach-klassisches Weiblichkeitsverständnis sind freilich seine von aktuellen romantischen Tendenzen angelegten ›Sonette‹ (1807–08). Denn obwohl in direkter Konkurrenz mit anderen Sonett-Dichtern des ›Kreises‹ um den Jenaer Verlagsbuchhändler C. F. E. Frommann (Zacharias Werner, Friedrich Wilhelm Riemer, Johann Diederich Gries und Franz Xaver Klinger) entstanden, die allesamt ein zwar überschwengliches, doch durchaus konventionelles Mädchenbild im Lobpreis von Frommanns achtzehnjähriger Pflegetochter Minchen Herzlieb zelebrierten,⁴⁴ zeugen Goethes Sonette in zweierlei Hinsicht von seinem deutlich veränderten Frauenbild: Während zum einen seine Liebeslyrik bisher fast ausnahmslos aus einer männlichen Perspektive verfasst war,⁴⁵ finden sich hier Sonette mit weiblichen Sprechern: ›IV. Das Mädchen spricht‹ (MA 9, S. 13 f.), ›VIII. Die Liebende schreibt‹, ›IX. Die Liebende abermals‹ und ›X. Sie kann nicht

43 ›Blumen auf den Weg Ihro des Kaisers Majestät am Tage der höchst beglückenden Ankunft zu Karlsbad alleruntertänigst gestreut von der Karlsbader Bürgerschaft den 2. Juli 1812‹ (MA 9, S. 60–62, hier: S. 62, v. 56) – Kursivierung im Original.

44 Vgl. die in Gisela Henckmanns Kommentar (MA 9, S. 1085 f.) abgedruckten *Pendants* von Werner und Riemer zu Goethes ›Charade-Sonett (ebd., S. 21).

45 Solche Ausnahmen sind etwa ›Annette an ihren Geliebten‹ (MA 1.1, S. 119), ›Wunsch eines kleinen [bzw. jungen] Mädgen[s]‹ (ebd., S. 126/144), ›Vor Gericht‹ (MA 2.1, S. 32), die 6. und 16. ›Römische Elegie‹ (MA 3.2, S. 49 f. und 67), ›Nähe des Geliebten‹ (MA 4.1, S. 667) und ›Die Spinnerin‹ (ebd., S. 669 f.); hinzukommen Dialoggedichte wie ›Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel‹ (MA 2.1, S. 97 f.), ›Verschiedene Empfindungen an Einem Platze‹ (ebd., S. 99 f.), ›Das Wiedersehen‹ (MA 4.1, S. 659), ›Der Edelknabe und die Müllerin. Altenglisch‹ (ebd., S. 877 f.), ›Reue. Altspanisch‹ (ebd., S. 883–885) und ›Der neue Pausias und sein Blumenmädchen‹ (ebd., S. 886–901).

enden« (ebd., S. 16 f.). Zum anderen sind diese – wie auch ›I. Mächtiges Überraschen« (ebd., S. 12) und ›VII. Abschied« (ebd., S. 15 f.) – durch Zitate aus Bettine von Arnims Briefen inspiriert.⁴⁶

Dies erfährt im ›West-östlichen Divan« (1814–19) eine weitere Steigerung, indem im ›Suleika Nameh – Buch Suleika«⁴⁷ die Geliebte Suleika völlig gleichberechtigt neben ihrem Geliebten Hatem auftritt, ja er bekennen muss:

Alles Erdenglück vereinet
Find' ich in Suleika nur.

Wie sie sich an mich verschwendet,
Bin ich mir ein werthes Ich;
Hätte sie sich weggewendet,
Augenblicks verlör ich mich.
(S. 84 f., v. 11–16)

Während aber in Goethes ›Sonetten« Bettines Briefzitate lediglich intertextuell verarbeitet sind, zeigt der ›West-östliche Divan« einen weit aus höheren Grad an Dialogizität. Ist es doch keine Fiktion, wenn Hatem an Suleika rühmt: »Selbstgefühltes Lied entquillet, | Selbstgedichtetes dem Mund« (S. 87, v. 51 f.), und sie ihrerseits beteuert: »Wohl daß sie dir nicht fremde scheinen; | Sie sind Suleika's, sind die deinen!« (S. 92, v. 29 f.) Denn Goethe hat mindestens vier Gedichte seiner Geliebten Marianne von Willemer komplett ins ›Buch Suleika« aufgenommen.⁴⁸ Daher heißt es zutreffend von Hatem: »Doch vor allem sollt' ihm recht seyn, | Wenn das Liebchen selber singet.« (S. 86, v. 43 f.)

Gleichzeitig knüpft Goethe im Preis der Geliebten nicht nur an orientalische Panegyrik, sondern nicht minder an die exaltierte Rhetorik seiner Huldigungsgedichte an, wenn er im ›Chuld Nameh – Buch des Paradieses« Suleika »Erdensonne« und »Paradieses Wonne« (S. 130, v. 5 und 7) nennt und das nachgetragene Gedicht ›Vorsmack« in die Strophen münden lässt:

46 Vgl. hierzu die Einzelnachweise in Karl Eibls Kommentar (FA I 2, S. 979–984).

47 Johann Wolfgang Goethe, West-östlicher Divan, neue, völlig revidierte Ausgabe, hrsg. von Hendrik Birus, Berlin 2010 (FA I 3²), S. 73–102 – künftig zitiert mit einfacher Seiten- und Verszahl.

48 Vgl. Birus, Von den ›Sonetten« zum ›West-östlichen Divan« (Anm. 42), S. 359.

Deshalb entsendet er [sc. der Prophet] den ewigen Räumen
 Ein Jugend-Muster, alles zu verjüngen;
 Sie schwebt heran und fesselt, ohne Säumen,
 Um meinen Hals die allerliebsten Schlingen.

Auf meinem Schoos, an meinem Herzen halt ich
 Das Himmels-Wesen, mag nichts weiter wissen;
 Und glaube nun ans Paradies gewaltig
 Denn ewig möcht ich sie so treulich küssen.

(S. 434, v. 13–16)

Solcher Scherz verwandelt sich in der ›Marienbader Elegie‹ (September 1823)⁴⁹ in bitteren Ernst. Denn zwar entwirft die ›Elegie‹ eingangs das »Hoffnungsbild, von der Geliebten an den Pforten des Himmels umarmt zu werden«,⁵⁰ doch dessen Realisierung scheint mehr als fraglich:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen,
 Von dieses Tages noch geschloßner Blüte?
 Das Paradies, die Hölle steht dir offen;
 Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüte! –
 (v. 1–4)

Umso dringlicher muss sich der Sprecher sogleich Mut zusprechen:

Kein Zweifeln mehr! Sie tritt ans Himmelstor,
 Zu Ihren Armen hebt Sie dich empor.
 (v. 5 f.)

Und die unmittelbare Fortsetzung scheint ihm Recht zu geben:

So warst du denn im Paradies empfangen,
 Als wärest du wert des ewig schönen Lebens;
 Dir blieb kein Wunsch, kein Hoffen, kein Verlangen,
 Hier war das Ziel des innigsten Bestrebens,
 Und in dem Anschauen dieses einzig Schönen
 Versiegte gleich der Quell sehnsüchtiger Tränen.
 (v. 7–12)

49 MA 13.1, S. 135–139 – im folgenden zitiert mit einfacher Verszahl.

50 Osterkamp, Marienbader Bergschluchten (Anm. 5), S. 434.

Diese Hoffnung aber erweist sich alsbald als illusionär:

Nun eilt, nun stockt der Fuß die Schwelle meidend,
 Als trieb ein Cherub flammend ihn von hinnen;
 Das Auge starrt auf düstrem Pfad verdrossen,
 Es blickt zurück, die Pforte steht verschlossen.
 (v. 21–24)

Immerhin »schwebt, Seraph gleich, aus ernster Wolken Chor, | Als glich es Ihr, am blauen Äther droben, | Ein schlank Gebild aus lichtem Duft empor« (v. 38–40). Doch solch ein »Luftgebild statt Ihrer« (v. 44) bewahrt ihn auf Dauer nicht vor der Einsicht: »Nun bin ich fern!« (v. 109) und vor dem trostlosen Fazit:

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
 Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
 Sie drängten mich zum gabeselligen Munde,
 Sie trennen mich, und richten mich zu Grunde.
 (v. 133–138)

Schließt das in der ›Trilogie der Leidenschaft‹ unmittelbar vorausgehende Gedicht ›An Werther‹ mit dem Verspaar: »Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet | Geb' ihm ein Gott zu sagen was er duldet.« (Ebd., S. 135, v. 49 f.), so versieht Goethe nun seine ›Elegie‹ als Motto mit dem nur minimal modifizierten Zitat vom Schluss des ›Torquato Tasso‹ (v. 3432 f.): »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt | Gab mir ein Gott zu sagen was [›Tasso‹: wie] ich leide.« Das folgende Gedicht ›Aussöhnung‹ (MA 13.1, S. 140) scheint zwar die Trostlosigkeit des Endes der ›Elegie‹ zu dementieren, war allerdings schon früher für das Stammbuch der Pianistin Marie Szymanowska verfasst worden, ist also werkbiographisch in der ›Trilogie der Leidenschaft‹ nicht Goethes letztes Wort.

Der Schluss des ›Faust II‹, den Goethe anderthalb Jahre nach der ›Marienbader Elegie‹ wieder aufgenommen hatte, »ließ [...] nach der Höllenfahrt der Liebe deren Himmelfahrt ästhetisches Ereignis werden«⁵¹

51 Ebd., S. 438.

und lässt sich »als Antwort auf die offene Frage ihres Endes lesen: ob es ein Leben ohne die schenkende und rettende Kraft der Liebe geben könne«. ⁵²

Noch 1825 hatte Goethe als Pendant zum »Prolog im Himmel« (v. 243–353) eine abschließende Gerichtsszene über Fausts Teufelspakt vorgesehen: »Christus Mutter und Evangelisten und alle Heiligen | Gericht über Faust.« ⁵³ Doch: »Mit der Einführung der ›Mutter‹ [nämlich der *Mater gloriosa*] hatte er, wie in der ›Elegie‹, eine an der Paradiesespforte wartende weibliche Gestalt gewonnen, die darüber entscheiden sollte, ob Faust ins Paradies eingelassen, ob er in die Hölle verstoßen wird.« ⁵⁴ Höher kann die Verklärung des Weiblichen nicht gesteigert werden.

52 Ebd., S. 439.

53 Goethe, Faust. Historisch-kritische Edition (Anm. 14), H P195, S. 2, URL: http://v1-3.faustedition.net/document?sigil=H_P195&page=2&view=document, abgerufen am 24.9.2023. Vgl. Bohnenkamp, »... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend« (Anm. 14), S. 752.

54 Osterkamp, Marienbader Bergschluchten (Anm. 5), S. 440.

HÉCTOR CANAL UND SÖREN SCHMIDTKE

Am Dienstweg vorbei

Goethes Schreiben an Johann Jacob Griesbach
vom 12. Februar 1783

Hochwürdiger
Hochgeehrtester Herr Kirchenrath,

zu einer gewissen Absicht wünschte ich die Nahmen der Ordinarien der Juristen Fakultät zu haben die von Anfange dieses Jahrhunderts diese Stelle bekleidet, und nehme mir die Freyheit Ew Hochwurdℓ zu ersuchen mir solche¹ zu verschaffen. Da der Bote eilt füge ich nichts hinzu als die Versicherung der vollkommensten Hochachtung.

Ew Hochwurdℓ

Weimar dℓ. 12 Febr.
1783.

ergebenster
Goethe²

Der Tod des angesehenen Juristen Johann August von Hellfeld am 13. Mai 1782 setzte die Erhalter, die sogenannten Nutritoren, der herzoglich sächsischen gemeinsamen Universität Jena (Sachsen-Weimar und Eisenach, Sachsen-Gotha und Altenburg, Sachsen-Coburg und Sachsen-Meiningen) »in nicht geringe Verlegenheit«.³ Denn Hellfeld hatte das sogenannte Ordinariat bekleidet, die erste Professur (für ka-

¹ Korrigiert aus: solle.

² H: Riksarchivet (Stockholm/Marieberg), Sjöholmsarkivet, Autografsamlingen, huvudserien, volym 21. – 1 Blatt 18,9 × 27,9 cm, 1 Seite eigenhändig beschrieben, Tinte. Wir danken dem Riksarchivet für die Druckgenehmigung.

³ Goethe an Johann Christoph Koch, 14. Juni 1782; Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 5 I und II. Text und Kommentar, hrsg. von Héctor Canal und Elke Richter unter Mitarbeit von Sören Schmidtke und Bettina Zschiedrich, Berlin und Boston 2024 (im Druck; zitiert als *GB*), hier: *GB* 5 I, S. 86.

Inseparat
 Auf demselben den 12ten Febr. 1783.

Ich habe die Ehre zu sein, Sie zu danken für die
 Güte, die Sie mir durch die Übermittlung der
 Handschriften der Akademie zu Jena zu thun
 lassen, und die ich sehr zu schätzen weis.
 Ich werde mich sehr freuen, wenn Sie mir
 die Handschriften der Akademie zu Jena
 zukommen lassen, und ich werde mich
 sehr freuen, wenn Sie mir die Handschriften
 der Akademie zu Jena zukommen lassen.

Ich bin
 mit Hochachtung
 Ihr
 Goethe

Jena den 12ten Febr. 1783.

Auf demselben den 12ten Febr. 1783.

Auf demselben den 12ten Febr. 1783.

Abb 1. Goethes Schreiben an Griesbach, 12. Februar 1783
(Riksarchivet, Stockholm/Marieberg).

nonisches Recht) der juristischen Fakultät. Dieser Lehrstuhl galt neben dem ersten Lehrstuhl der theologischen Fakultät, dem des Primarius, als der politisch einflussreichste. Er war mit dem ersten Beisitz auf der Professorenbank am gemeinsamen herzoglich-sächsischen Hofgericht zu Jena und vor allem mit dem Ordinariat am Jenaer Schöppenstuhl verbunden – trotz der geringen fixen Besoldung war das Ordinariat durch die Nebeneinkünfte eine sehr einträgliche Stelle.⁴ Der Jenaer

4 ›Ordinarius‹ hier nicht in der Bedeutung in Bezug auf eine ordentliche Professur; vgl. Goethe-Wörterbuch, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der

Schöppenstuhl setzte sich aus Mitgliedern der juristischen Fakultät zusammen und war derart das einzige reine Justizorgan in den sächsischen Herzogtümern. Das Spruchkollegium konnte in Zivil- und Strafsachen durch beteiligte Parteien oder andere Gerichte um ein Urteil angerufen werden. Der Ordinarius als Vorsitzender entschied über die Aufteilung der Fälle unter den Assessoren, seinen Fakultätskollegen. Strafsachen wurden ausschließlich vom Ordinarius übernommen.⁵ Sein Ruf und die Qualität der Rechtsprechung waren maßgeblich für die Reputation des Schöppenstuhls, der mit vergleichbaren Institutionen an anderen Universitäten konkurrieren musste, und der gesamten Fakultät.⁶ Entsprechend sorgfältig wurde die Wiederbesetzung dieser Stelle, für die eine ausgewiesene Urteilspraxis wichtiger als die Lehrpraxis erachtet wurde,⁷ von den politischen Entscheidungsträgern diskutiert.

Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 6: Medizinalausgabe – Promenade, Stuttgart 2018, Sp. 1009. Der heute geläufige Gebrauch des Substantivs ›Ordinarius‹ ist zu dieser Zeit an der Universität Jena ausschließlich für die erste Professur an der juristischen Fakultät belegt, die mit dem Vorsitz (Ordinariat) des Schöppenstuhls verbunden war. Das gilt für andere Universitäten auch; vgl. Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bisher durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden [...] (Zedler), Bd. 25, Leipzig und Halle 1740, Sp. 1793; Johann Georg Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-Stadt- Haus- u. Landwirthschaft, in alphabetischer Ordnung, Bd. 105, Berlin 1807, S. 308. Bei den übrigen Lehrstühlen, auch an den anderen Fakultäten, erscheint ›ordinarius‹ lediglich als Attribut zu den lateinischen Bezeichnungen ›professor ordinarius‹ bzw. ›professio ordinaria‹.

- 5 Vgl. Max Vollert, Der Schöppenstuhl zu Jena (1588–1882), in: Zeitschrift für Thüringische Geschichte und Altertumskunde 28 (1929), S. 189–219, hier: S. 189–191.
- 6 Vgl. Gerhard Müller, Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena, Heidelberg 2006 (= Ereignis Weimar-Jena 6), S. 135; Stefan Wallentin, Fürstliche Normen und akademische »Observanzen«. Die Verfassung der Universität Jena 1630–1730, Köln, Weimar, Wien 2009 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe 27), S. 387–390.
- 7 So Goethe an Johann Heinrich Merck am 28. August 1782: »Ich schike dir hier die Bedingungen unter welchen ein Ordinarius nach Jena berufen wird. [...] Seine vorzüglichste Eigenschaft muß freylich das Urtheilverfaßen seyn; denn unsere Fakultät und Schöppenstuhl haben deswegen bißher in dem besten Kredit gestanden.« (GB 5 I, S. 140)

An der Universität Jena galt das Konformitätsprinzip: Alle vier Nutritoren mussten unabhängig vom jeweiligen Anteil an der Finanzierung der gemeinsamen Universität der Berufung zustimmen, ehe sich der Senat offiziell an den Kandidaten wenden durfte.⁸ So konnte die Wiederbesetzung der seit 1776 vakanten vierten ordentlichen Professur der juristischen Fakultät (Staats- und Lehnrecht) erst durch einen Kompromissvorschlag Weimars kurz vor Hellfelds Tod in die Wege geleitet werden.⁹ Die größeren Höfe Weimar und Gotha, die häufig allein die Kosten für die Extrabesoldung der Professoren trugen (im Verhältnis 2:1), hatten sich bereits vor dem Tod des 65-jährigen Hellfeld geeinigt, als dessen Nachfolger einen auswärtigen Gelehrten zu berufen. In der Regel ergriffen sie die Initiative und holten darauf die Zustimmung der kleineren Höfe Meiningen und Coburg ein, die allerdings vielfach das Reskribieren an die Universität absichtlich verschleppten.¹⁰ Die juristische Fakultät hatte sich damit abzufinden, auf das Prinzip der Anciennität (das dem Dienstalter entsprechende Auf-rücken der Lehrstuhlinhaber auf die jeweils höherrangige Professur) zu verzichten und den von den Nutritoren bestimmten Nachfolger auf den Lehrstuhl zu berufen sowie in die Spruchkollegien einzuführen.

Das Geheime Consilium, die oberste Behörde des Herzogtums Sachsen-Weimar und Eisenach, beriet am 25. Mai 1782, kaum zwei Wochen nach Hellfelds Tod, über das weitere Vorgehen auf der Grundlage der Vota der drei Minister Christian Friedrich Schnauß, Goethe und Jacob Friedrich von Fritsch.¹¹ Darin wurden einige mögliche Kandidaten genannt, deren Bereitschaft, nach Jena zu wechseln, sondiert werden sollte. Wahrscheinlich wurden auch »alsbald Privatschreiben an die Ministeria der Konutritoren [...] erlassen«,¹² wie Goethe vorschlug. Dieser war gerade von einer diplomatischen Reise an die benachbarten

8 Der Verteilungsschlüssel lautete: Sachsen-Weimar und Eisenach 50 %, Sachsen-Gotha und Altenburg 25 %, Sachsen-Meiningen 18,75 % und Sachsen-Coburg-Saalfeld 6,25 %; vgl. Geschichte der Universität Jena 1548/58–1958, hrsg. von Max Steinmetz, Bd. 1: Darstellung, Jena 1958, S. 172 und 228 f.; Müller, Vom Regieren zum Gestalten (Anm. 6), S. 39 und 120.

9 Vgl. Müller, Vom Regieren zum Gestalten (Anm. 6), S. 89–97 und 131–133.

10 Vgl. ebd., S. 134.

11 Vgl. Goethes Amtliche Schriften, Bd. 1, hrsg. von Willy Flach, Weimar 1950, S. 185–187, Nr. 101; FA I 26, S. 140–142, Nr. 67.

12 Ebd., S. 187.

herzoglichen Höfe wegen der diffizilen Besetzungen an der theologischen Fakultät zurückgekommen. Dabei war ihm eine Verstimmung Coburgs und Meiningens, die sich in derlei Fragen häufig von Weimar und Gotha vor vollendete Tatsachen gestellt sahen, nicht verborgen geblieben.¹³

Goethe bot an, den ersten Kandidaten, den Gießener Juristen Johann Christian Koch, anzufragen, da er bereits »mit ihm in Correspondenz« stand.¹⁴ Das Schreiben vom 14. Juni 1782¹⁵ nutzte Koch, um bei seinem Landesherrn in Darmstadt eine Gehaltserhöhung durchzusetzen.¹⁶ Der nächste Sondierungsversuch Goethes galt Julius Friedrich Höpfner, der im Vorjahr von der Universität Gießen als Richter nach Darmstadt gewechselt war, und verlief ebenfalls im Sande.¹⁷ Es ist nicht bekannt, ob weitere auswärtige Kandidaten kontaktiert wurden.

Das Verfahren des Weimarer Hofes (wohl in Einvernehmen mit den restlichen Konnutritoren), einen Professor wie Griesbach bei den Nachbesetzungen der theologischen Professuren¹⁸ oder einen hohen Beamten seine privaten Netzwerke nutzen zu lassen, um aussichtsreiche Kandidaten direkt anzusprechen, war damals angesichts der komplexen Verhandlungen zwischen den vier Erhaltern verbreitet. Bei abgeschlagenen Berufungen erhoffte man derart, einen möglichen Reputationschaden für die Universität zu vermeiden. Nicht von ungefähr hob die offizielle Mitteilung Carl Augusts vom 31. Dezember 1782 die »außerordentlich großen Schwierigkeiten« bei der Anwerbung »auswärtiger bey der gelehrten Welt bereits in gutem Ruf und Ansehen stehender Männer« hervor, bevor den anderen Höfen eröffnet wurde, dass die Suche »nach einem dergleichen auswärtigen Subjecto, von welchem man sich mit Gewißheit versprechen könne, daß es einen darzu erhaltenden Ruf annehmen« würde, erfolglos verlaufen war.¹⁹ Die Situation

13 Zu Goethes Reise (8.–19. Mai 1782) vgl. GB 5 II, die einleitende Erläuterung zu Nr. 111.

14 Goethes Amtliche Schriften, Bd. 1 (Anm. 11), S. 187.

15 GB 5 I, Nr. 133.

16 Vgl. GB 5 II, die einleitende Erläuterung zu Nr. 133.

17 Brief vom 23. Oktober 1782 (GB 5 I, Nr. 257). Auch Höpfner nutzte das durch Goethe unterbreitete Angebot, um eine Beförderung auszuhandeln; vgl. GB 5 II, die erste Erläuterung zu S. 164, Z. 26.

18 Vgl. Müller, Vom Regieren zum Gestalten (Anm. 6), S. 124 und 138 f.

19 LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231, Bl. 378^r.

erforderte eine Änderung der Berufungskriterien, sodass Carl August im November 1782 bei seinem Hofrat und Geheimen Archivar Johann Ludwig Eckardt, mit dem Goethe seit 1777 vertrauensvoll in der Bergwerkskommission zusammenarbeitete,²⁰ anfragen ließ, ob er das Ordinariat übernehmen wolle. Nachdem dieser sich unter bestimmten Bedingungen am 24. November dazu bereit erklärt hatte,²¹ schlug Carl August ihn im Schreiben vom 31. Dezember 1782 an die übrigen herzoglich-sächsischen Höfe als Kandidaten für das Ordinariat vor.²²

Sachsen-Gotha kommunizierte offiziell bereits am 6. Januar 1783 seine Zustimmung mit Eckardts Berufung,²³ nachdem wohl schon im Laufe des Dezembers privat über den sachsen-gothaischen Geheimen Rat Sylvius Friedrich Ludwig von Franckenberg bilateral deswegen verhandelt worden war.²⁴ Sachsen-Meiningen und Sachsen-Coburg reagierten zunächst nicht, vermutlich weil »sie dem zweifellos ungewöhnlichen Verfahren des Weimarer Herzogs, einen seiner Beamten seiner Landesregierung auf den ersten Lehrstuhl der Juristenfakultät zu berufen, nicht ohne Bedenken gegenüberstanden«. ²⁵ Unterdessen hatten sich auch bei Eckardt Bedenken gemeldet, nachdem er erfahren hatte, dass er weder bei der Jenaischen noch bei der Weimarischen Landschaft als *deputatus praelaturae* (Vertreter der Universität) vorgesehen war.²⁶ Eckardt war davon ausgegangen, dass der Ordinarius auch Deputierter bei den Landschaften wäre, so wie es bei seinen Amtsvorgängern zum Teil der Fall war. Für die Jenaische Landschaft war bereits im Juli 1782 Griesbach von Carl August als neuer Vertreter ernannt worden,²⁷ bei der Weimarischen Landschaft übte diese Vertretung seit

20 Vgl. GB 5 II, einleitende Erläuterung zu A 7.

21 Vgl. LATH-HStA Weimar, Landschaft und Landtag B 494, Bl. 21 c–21 e.

22 Das Schreiben wurde am 3. Januar 1783 verschickt. Sachsen-Meiningen und Sachsen-Coburg erhielten eine gekürzte Fassung, während in der Fassung für Sachsen-Gotha die Einzelheiten der mit Eckardt ausgehandelten Extrabesoldung enthalten waren; vgl. LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231, Bl. 378–379.

23 Vgl. LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231, Bl. 380–381.

24 Vgl. LATH-HStA Weimar, Landschaft und Landtag B 494, Bl. 21 f.

25 Vgl. Müller, Vom Regieren zum Gestalten (Anm. 6), S. 135–138, hier: S. 136.

26 Vgl. LATH-HStA Weimar, Landschaft und Landtag B 494, Bl. 21 g–21 h und 21 l–21 n.

27 Vgl. LATH-HStA Weimar, Landschaft und Landtag B 483, Bl. 15–16.

Hellfelds gesundheitlich bedingtem Rückzug der Inhaber der zweiten juristischen Professur, Carl Friedrich Walch, aus. Letzterer sah sich aufgrund eines herzoglichen Reskripts von 1777 im Recht, die landschaftliche Vertretung nach Hellfelds Tod permanent bekleiden zu können.²⁸ Den drohenden Verlust dieser Ämter verstand Eckardt als Herabsetzung des Ordinariats und Zurücksetzung seiner Person gleichermaßen. Am 6. Februar 1783 schrieb er deshalb an Fritsch, er möge Carl August vortragen: »daß wenn die Prälatur vom Ordinariat getrent werden sollte, ich mir zur höchsten Gnade ausbäthe, mich in meinen iletzigen Diensten und Verhältnissen, die ich ohnehin mehr aus Devotion, als wegen anscheinender Vortheile mit dem Ordinariat verwechseln würde, zulassen.«²⁹

In diesen Kontext ist Goethes eigenhändiges Schreiben an Griesbach einzuordnen – ein bislang ungedrucktes Schriftstück, das nicht in die Goethe-Briefausgabe aufgenommen wird.³⁰ Zwar wird der Adressat nicht genannt, er lässt sich jedoch eindeutig identifizieren. Die Anrede Hochwürden weist auf einen Theologen hin. Der einzige, mit dem Goethe in einem regelmäßigen freundlichen Kontakt stand, war Griesbach, der außerdem seit Januar 1781 den Titel Kirchenrat trug.³¹ Nach Griesbachs Tod am 12. März 1812 wurde seine Bibliothek versteigert und der handschriftliche Nachlass verstreut – das Goethe- und Schiller-Archiv konnte nach und nach eine ansehnliche Griesbach-Sammlung zusammentragen.³² Die bisher bekannten weiteren sechs Briefe bzw. Schrei-

28 Vgl. LATH-HStA Weimar, Landschaft und Landtag B 494, Bl. 21 h–21 k.

29 LATH-HStA Weimar, Landschaft und Landtag B 494, Bl. 21 g^v–21 h^r.

30 Aufgrund des ausschließlich amtlichen Charakters wird dieses Schreiben gemäß den Editionsgrundsätzen der historisch-kritischen Goethe-Briefausgabe nicht aufgenommen. Dort werden amtliche Schreiben, darunter auch Vota, nur dann dargeboten, wenn sie bereits in der vierten Abteilung der WA abgedruckt wurden.

31 Vgl. GB 5 II, die einleitende Erläuterung zu Nr. 410 und A 8, Erläuterung zum Adressaten.

32 Goethe selbst verleihte ein beträchtliches Konvolut mit mindestens 57 Briefen aus Griesbachs Nachlass seiner eigenen Autographensammlung ein; vgl. Hans-Joachim Schreckenbach, Goethes Autographensammlung, Katalog, Weimar 1961, S. 269. Dem Goethe- und Schiller-Archiv ist es vor kurzem gelungen, einen Teilnachlass mit Familienstücken zu erwerben; vgl. Claudia Häfner, Johann Jakob Griesbach und die Würde der Frauen. Einblicke in den neu erworbenen Teilnachlass des Jenaer Theologen, in: *Manuskripte* 11 (2023), S. 45–56.

ben Goethes an Griesbach werden in Einrichtungen aus aller Welt aufbewahrt, darunter im Freien Deutschen Hochstift.³³

Dass sich der Geheime Rat Goethe an einen Professor der Theologie wandte, anstatt den Amtsweg über den Prorektor³⁴ oder über den Dekan der juristischen Fakultät zu gehen, lässt sich wohl mit dem Versuch erklären, das Aufkommen von Gerüchten zu verhindern oder eventuelle Verzögerungs- und Gegenmaßnahmen der juristischen Fakultät zu vermeiden. Besonders eine Berufung Carl Friedrich Walchs wollte man in Weimar unbedingt verhindern.

Die Bitte um die Namen der Ordinarien seit 1700 zielte womöglich auf die Identifizierung von Präzedenzfällen, um einerseits Vorbehalte der Konnutritoren auszuräumen und andererseits nachzuweisen, dass das Ordinariat nicht immer mit der jeweiligen Vertretung bei der Jenaischen und Weimarischen Landschaft verbunden war. Somit dürfte Goethes Anfrage durch Eckardts drohenden Rückzug und Privatschreiben der Coburger oder Meininger Minister an ein Mitglied des Geheimen Consiliums motiviert sein. Solche Privatschreiben wurden, wie die durch Goethe erfolgten Sondierungsversuche an Koch und Höpfner, nicht in die »Geheime Canzley-Acta, die besezung der JuristenFacultæt und des Schöppenstuhls zu Jena betrℓ. 1770.–79.[86]« abgelegt.³⁵ Von Griesbachs Antwort auf Goethes Schreiben fehlt jede Spur, vermutlich bewahrte sie Goethe mit seinen privaten Korrespondenzen auf, die größtenteils seinen großen Autodafés im Jahr 1797 zum Opfer fielen.³⁶

Die Namen der bisherigen Ordinarien wurden in den erneuten Schreiben an Sachsen-Coburg und Sachsen-Meiningen vom 4. März 1783, mit Hinweis »auf den Nachtheil, der aus der Verzögerung der WiederBesezung sothaner Stelle für gedachte Akademie überhaupt, als besonders für die Facultät u den Schöppenstuhl, wegen der dabey sich

33 Schreiben vom 13. Dezember 1783 (GB 5 I, A 16): FDH/FGM, Hs–26018.

34 Rektor Magnifikus war Herzog Carl August. Der Posten des Prorektors wurde jedes Semester turnusmäßig neu besetzt. Im Februar 1783 übernahm Johann Ernst Basilius Wiedeburg von der philosophischen Fakultät das Amt von dem Mediziner Ernst Anton Nicolai.

35 LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231. Lediglich Kochs Absage wurde dort abgelegt; vgl. ebd., Bl. 369.

36 Vgl. die Tagebucheinträge vom 2. und 9. Juli 1797; Johann Wolfgang Goethe, Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. II,1: 1790–1800, hrsg. von Edith Zehm, Stuttgart und Weimar 2000, S. 119 f.

häufenden Arbeiten erwachsen dürffte«,³⁷ nicht erwähnt.³⁸ Schließlich stimmten Meinungen am 7. und Coburg am 9. April 1783 Eckardts Berufung zu. Daraufhin wurde am 23. April das Reskript an die Akademie Jena erlassen, Eckardt auf den Lehrstuhl sowie an den Schöppenstuhl zu berufen und ihn zugleich beim Hofgericht zu präsentieren.³⁹ Am selben Tag wies Carl August die Universität Jena an, ihn vom Senat auch zum Vertreter der Universität bei der Weimarischen Landschaft wählen zu lassen.⁴⁰ Eckardt hatte in einem Schreiben an Fritsch vom 1. März 1783 erneut auf dieser Delegation bestanden und andernfalls mit der Rücknahme seiner Zusage gedroht.⁴¹ Um durch einen plötzlichen Rückzug eines bereits angekündigten Kandidaten vor den übrigen Höfen nicht das Gesicht zu verlieren, musste Carl August dieser Forderung nachkommen. Zugleich bot sich ihm damit die schon zuvor erwogene Gelegenheit, wie im Falle Griesbachs bei der Jenaischen Landschaft, einen Vertrauten auf die Deputiertenstelle bei der Weimarischen Landschaft zu setzen. Bei den anstehenden Verhandlungen des Herzogs u. a. mit der Weimarischen Landschaft wegen der Übernahme der Weimarer Kammerschulden⁴² konnte ein ehemaliger Mitarbeiter der eigenen Regierung als neuer Landschaftsvertreter nur von Vorteil sein. Walch wurde noch am 24. April 1783 mit der Ernennung zum Geheimen Justizrat für den Verlust dieser Stelle abgefunden.⁴³ Doch erst im Juli und

37 LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231, Bl. 382^r.

38 Vor Hellfeld hatten die Stelle Johann Caspar Heimbürg, Dietrich Hermann Kemmerich, Kaspar Achatius Beck und Johann Philipp Slevogt bekleidet; vgl. Johann Ernst Basilius Wiedeburg, Beschreibung der Stadt Jena nach ihrer Topographisch-Politisch- und Akademischen Verfassung, Jena 1785, S. 596, 599, 601 und 603.

39 Vgl. LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231, Bl. 386–387, 383 und 391.

40 Zur Wahl Eckardts und zu den Motiven Carl Augusts vgl. Gerhard Müller, Universität und Landtag. Zur Geschichte des Landtagsmandats der Universität Jena (1567–1918), in: Tradition und Umbruch. Geschichte zwischen Wissenschaft, Kultur und Politik, hrsg. von Werner Greiling und Hans-Werner Hahn, Rudolstadt und Jena 2002, S. 33–59, hier: S. 44 f.

41 Vgl. LATH-HStA Weimar, Landschaft und Landtag B 494, Bl. 21 l–21 m.

42 Vgl. GB 5 I, A 19.

43 Vgl. LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231, Bl. 395–397.

August des Jahres wurde Eckardt schließlich in allen seinen neuen Funktionen gänzlich bestätigt und eingeführt.⁴⁴

Das vorliegende eigenhändige Schreiben ist ein weiteres Beispiel für die enge Verknüpfung von privater und amtlicher Korrespondenz bei Goethe. Mit dem vier Jahre älteren Griesbach war Goethe bereits seit seiner Frankfurter Jugendzeit bekannt. In ›Dichtung und Wahrheit‹ erinnert er sich an Griesbach im Zusammenhang mit Hieronymus Peter und Johann Georg Schlosser. Diese seien ihm »damals als ausgezeichnet in Sprachen und andern, die akademische Laufbahn eröffnenden Studien gepriesen und zum Muster aufgestellt« worden, da »Jedermann die gewisse Erwartung hegte, sie würden einst im Staat und in der Kirche etwas Ungemeines leisten«.⁴⁵ Griesbach wuchs in einem pietistischen Umfeld auf. Sein Vater Conrad Caspar Griesbach war zuletzt Prediger an der Frankfurter Peterskirche. Seine Mutter Johanna Dorothea, Tochter des evangelischen Theologen Johann Jacob Rambach, war mit Susanne von Klettenberg und Goethes Mutter befreundet.⁴⁶ 1762 begann Griesbach in Tübingen ein Studium der Theologie, das er ab 1764 in Halle fortsetzte. Unter dem Einfluss Johann Salomo Semlers wandte er sich dort der kritischen Textgeschichte des Neuen Testaments zu. 1766 ging Griesbach an die Universität Leipzig, hörte dort u. a. bei Johann August Ernesti, Johann Jacob Reiske sowie Christian Fürchtegott Gellert und verkehrte auch mit Goethe. Nachdem er 1768 das Studium mit einer Promotion zum Magister in Halle abgeschlossen hatte, unternahm Griesbach eine ausgedehnte Forschungsreise, die ihn von April 1769 bis Herbst 1770 an mehrere deutsche Universitäten und darauf über die Niederlande nach England und Paris führte. Die im Laufe der Reise geknüpften Netzwerke und gesammelten Handschriften des Neuen Testaments prägten Griesbachs weitere Laufbahn: Mit einer quellenkritischen Abhandlung über das Neue Tes-

44 Vgl. LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 6231, Bl. 398–412; LATH-HStA Weimar, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 8007, Bl. 211.

45 FA I 14, S. 179 f. Vgl. auch ebd., S. 265.

46 Vgl. ebd., S. 370. Die Bekanntschaft mit der Familie Griesbach schlug sich laut Ernst Beutler auch im Werk Goethes nieder: Johanna Griesbach sei demnach als reales Vorbild für die Frau des Predigers in Goethes erstem Roman ›Die Leiden des jungen Werthers‹ (1773) anzunehmen. Vgl. Ernst Beutler, Wertherfragen, in: Goethe-Jahrbuch 60 (1940), S. 138–160, hier: S. 144–147.

tament erlangte er im Jahr 1771 die *venia legendi*.⁴⁷ Nach seiner Ernennung zum außerordentlichen Professor in Halle 1773 gab er zwei Werke heraus, die seinen Ruhm als Textkritiker begründeten: ›*Libri historici Novi Testamenti graece*‹ (2 Bde., Halle 1774–75) und ›*Novum Testamentum Graece*‹ (2 Bde., Halle 1775–1777).⁴⁸ Auch seine mehrfach aufgelegte ›Anleitung zum Studium der populären Dogmatik‹ (1. Aufl. Jena 1779 unter dem Titel ›Anleitung zur gelehrten Kenntnis der populären Dogmatik‹) trug zu seinem Ansehen als einflussreichster Vertreter der neutestamentlichen Theologie bei.⁴⁹

Nach Jena war Griesbach 1775 auf die dritte theologische Professur berufen worden, 1779 rückte er auf die zweite und im Frühling 1782 auf die erste Professur auf. Als Professor Primarius stand Griesbach das Recht zu, die Zirkulare im Vorfeld der Senatssitzungen zu eröffnen; seine Vota hatten ein großes Gewicht bei den anschließenden Beratungen. Griesbach und seine Frau Friederike Juliane geb. Schütz bewohnten ein repräsentatives Haus in der Schlossgasse am Löbdergraben, das sich zu einem wichtigen Treffpunkt für die Gesellschaft und die Gäste der Universitätsstadt entwickelte.

Mit Griesbach stand Goethe in vielfältiger amtlicher und privatfreundschaftlicher Verbindung, über ihre Korrespondenz hinaus sind gegenseitige Besuche in Weimar und vor allem in Jena während Goethes zahlreichen Aufenthalten belegt.

Mit ihm beriet Goethe in seiner Funktion als Verantwortlicher für die Finanzen der Kammer Weimar über die Jahresrechnung des Akademischen Museums zu Jena während der Studienreise des Aufsehers, Justus Christian Loder, im Jahr 1783.⁵⁰ Griesbach trat wiederum direkt an Goethe heran, um die Überweisung der jährlichen Zulage der Kam-

47 Johann Jacob Griesbach, *Dissertatio critica de codicibus quattor evangeliorum Origenianis*, Halle 1771.

48 Sie erlebte zahlreiche Neuauflagen, darunter die Prachtausgabe Leipzig 1803–1807.

49 Zur Biographie Griesbachs vgl. Carl Bertheau, Johann Jakob Griesbach, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 9 (1879), S. 660–663, Heinrich Seesemann, Johann Jakob Griesbach, in: *Neue Deutsche Biographie* 7 (1966), S. 62–63 und Marco Stallmann, Johann Jakob Griesbach (1745–1812). Protestantische Dogmatik im populartheologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2019 (= Beiträge zur historischen Theologie 190), S. 21–103.

50 Vgl. GB 5 I, A 8 und A 21.

mer Weimar für die Professoren zu beschleunigen.⁵¹ An Griesbach wandte sich Goethe am 2. Juni 1783, um den Empfang Christian Wilhelm Büttners im Jenaer Schloss zu organisieren.⁵² Mit Griesbach, der 1782 auf Carl Augusts ausdrücklichen Wunsch und bei Missachtung des üblichen Verfahrens vom akademischen Senat als Nachfolger des verstorbenen Hellfelds als Vertreter der Universität bei der Jenaischen Landschaft gewählt⁵³ und im Mai 1784 zum Geheimen Kirchenrat ernannt wurde, beratschlagte Goethe über die Maßnahmen zur Beseitigung des Saalehochwassers im Frühling 1784.⁵⁴

51 Vgl. GB 5 I, A 8 und A 16. Nur im zweiten Fall, im Dezember 1783, tat das Griesbach in seiner Funktion als Prorektor.

52 Vgl. GB 5 I, Nr. 410.

53 Vgl. Müller, *Universität und Landtag* (Anm. 40), S. 45 f.

54 Vgl. GB 5 I, A 21.

THEO ELM

Ambiguität

Goethes Roman ›Die Wahlverwandtschaften‹
und die Debatte um ›Freiheit‹ und ›Notwendigkeit‹

*I. ›Freiheit‹ und ›Notwendigkeit‹.
Ein Prüfstein der Metaphysik?*

Für die Materialisten des 19. Jahrhunderts, Emil du Bois-Reymond und Ernst Haeckel, war es ein »Welträtsel«, ein dunkles »Dogma«, ein »Prüfstein der Metaphysik« – das Verständnis von Freiheit und Notwendigkeit und das Verhältnis beider im Wollen und Handeln des Menschen. Der eine, Agnostizist, bezweifelte in einer gefeierten Akademie-Rede die wissenschaftliche Klärung des Begriffs der Willensfreiheit, da jede Entscheidung notwendig von vorangegangenen Erfahrungen und gegenwärtigen Bedingungen bestimmt sei.¹ Der andere, Darwinist, korrigierte in seinem Bestseller ›Die Welträtsel‹ den »Berliner Rhetor« und nannte das Ideal der Willens- und Entscheidungsfreiheit ein Dogma, das in Wirklichkeit gar nicht existiere, weil die Eigenschaften des menschlichen Gehirns ohnehin durch Vererbung und Anpassung determiniert seien.² Was damals, zwischen 1880 und 1900, zwei Gegner der idealistischen Naturphilosophie zu einem publizitätsträchtigen Scharmützel herausforderte, die Antwort auf die Frage nach dem existentiellen Sinn von ›Freiheit‹ und ›Notwendigkeit‹, ist heute mehr denn je umstritten.

- 1 Emil du Bois-Reymond, Die sieben Welträtsel. In der Leibniz-Stiftung der Akademie der Wissenschaften am 8. Juli 1880 gehaltene Rede, in: Reden von Emil du Bois-Reymond in zwei Bänden, zweite vervollständigte Auflage, hrsg. von Estelle du Bois-Reymond, Bd. 2, Leipzig 1912, S. 65–98.
- 2 Ernst Haeckel, Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studie über monistische Philosophie, Bonn 1899, I. Anthropologischer Teil: der Mensch. – 1. Kapitel: Stellung der Welträtsel – Abschnitt: Zahl der Welträtsel.

Mit Verzweigungen in Philologie, Psychologie, Neurologie und Jurisdiktion bleibt es eine offene Frage der Anthropologie, ob wir Menschen unter dem Einfluss emotionaler Antriebe und zerebraler Reflexe – diktiert von biologischen, sozialen, kulturellen oder anderen Determinanten – tendenziell fremdbestimmt denken und handeln oder doch eigenständig, dank dem kritischen Vermögen der Vernunft als dem Freiheitsraum des Ich.³ Sind wir einem instinktiven Drang unterworfen oder verfügen wir primär über distanzschaffende Steuerungskräfte? Sind es allein irrationale Vorgaben, die uns notwendig bezwingen – Emotionen, Triebe, Leidenschaften, Stimmungen – oder lenkt uns die Achtung vor der Autonomie der Vernunft, zu der wir uns aus Einsicht und freiem Willen bekennen? Homo sapiens nennt der Mensch sich voller Wertschätzung, aber die Paläoanthropologen und Evolutionsbiologen folgen seinen Spuren über sechs Jahrmillionen hinweg zur Tierwelt zurück. Als ›Primat‹ bezeichnet ihn der Biologe Carl von Linné in seiner ›Systema Naturae‹ (seit der zehnten Auflage des Werks aus dem Jahr 1758) und stellt lange vor Darwin Affe und Mensch in die gleiche uranfängliche Tierordnung. Für den Philosophen Kant ist er *auch* ein Naturding, ein sinnliches Wesen,⁴ allerdings begabt mit praktischer Vernunft, frei zu bestimmen, was sein soll, während es in der Natur immer nur ein ›Ist‹ gibt, ein ›Muss‹, eine Regel, ein Gesetz: »Wir können«, so Kant, »gar nicht fragen: was in der Natur geschehen soll«. ⁵ Gleichwohl: Der heutigen Molekularbiologie nach

3 Siehe Kants Definition der ›Freiheit‹ als »Unabhängigkeit der Willkür von der Nötigung durch Antriebe der Sinnlichkeit«: Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, in: ders., Werkausgabe, hrsg. von Wilhelm Weischedel, 12 Bde., Frankfurt am Main 1974–1977, Bd. 3–4 (zitiert nach der Paginierung der Erst- und Zweitausgabe als *KrV*), A 534/B 562. Diese Willensunabhängigkeit beruhe auf der »Vernunft«, d. h. auf »Imperativen der Freiheit, welche sagen, was geschehen soll, ob es vielleicht nie geschieht, und sich darin von Naturgesetzen, die nur von dem handeln, was geschieht, unterscheiden« (*KrV*, A 802/B 830). Gefordert wird somit die Fähigkeit des Menschen, sich nicht von unmittelbar empfundenen Einfällen (›Sinnlichkeit‹) bestimmen zu lassen, sondern nach Gründen zu handeln. Vgl. dazu Geert Keil, Willensfreiheit, 2., vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., Berlin und Boston 2013, S. 84 sowie Ernst Tugendhat, Willensfreiheit und Determinismus, in: ders., Anthropologie statt Metaphysik, München 2003, S. 57–84, hier: S. 57.

4 Kant, *KrV*, A 19/B 33.

5 Kant, *KrV*, A 547/B 575.

teilt der Mensch 98,7 Prozent seines Erbguts mit Schimpansen, Orang-Utans und Makaken,⁶ also mit Wesen, deren Welt nicht von einem ›Soll‹ gelenkt wird, sondern dirigiert ist vom ›Ist‹, vom ›Muss‹.

Der Natur so nahe, bedrängt die Frage nach dem Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit, Vernunftfreiheit und Naturgesetz umso mehr das Selbstverständnis des Menschen. Die Frage hat ihn seit jeher beschäftigt, in seinem Eigenwert beunruhigt. Bereits die ersten Schriftzeugnisse sprechen davon. So versuchte die antike Dichtung und Philosophie die irritierende Widerspruchsbedingung der menschlichen Existenz rhetorisch, mit Hilfe von Dialektik und Analogie, aufzuheben. Für Sophokles besaß 442 v. Chr. der Mensch die höchste Freiheit dann, wenn er das Göttliche als eigenstes Gesetz anerkennt:⁷ Freiheit – verstanden als Einsicht in die Notwendigkeit.⁸ 120 Jahre später glaubte Aristoteles in der ›Nikomachischen Ethik‹, der Mensch, eingebettet in die göttliche Ordnung des Kosmos, sei eben deshalb nicht nur frei und souverän, sondern von Natur aus zugleich auch gebunden – wie der Seefahrer, der im Sturm seine Ladung über Bord wirft, freiwillig *und* gezwungen.⁹ Dergestalt, mit dem Versuch, das Gegensätzliche, Kognition und Emotion, Vernunftfreiheit und die Nötigung der Gefühle, zu vereinbaren, initiierte die Antike das klassische Kompatibilitätsmuster – ein Versuch, der in den einschlägigen Debatten der europäischen Aufklärung widerkehrt.

Mit der Entwicklung der Naturwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert rückte in der westlichen Hemisphäre an die Stelle des Glaubens an göttliche oder schicksalhafte Bestimmung die Auffassung von der na-

6 Wolfgang Enard, Philipp Khaitovich, Joachim Klose, Sebastian Zöllner, Florian Heissig, Patrick Giavalisco, Kay Nieselt-Struwe, Elaine Muchmore, Ajit Varki, Rivka Ravid, Gaby M. Doxiadis, Ronald E. Bontrop, Svante Pääbo, Intra- and Interspecific Variation in Primate Gene Expression Patterns, in: Science 296 [5566], 12. April 2002, S. 340–343.

7 Sophokles, Antigone, insbes. 2. und 4. Akt.

8 Diese hier Friedrich Engels' ›Anti-Dühring‹ entlichene Sentenz meint das Gegenteil seines Originals: nicht die emanzipatorische Freiheit des Menschen, die in der auf Erkenntnis der Naturnotwendigkeiten gegründeten Herrschaft über die Natur beruht, sondern die Freiheit des Menschen, die aus der Anerkennung dessen rührt, was als »Göttliches« ganz und gar sein eigenes Wesen bestimmt.

9 Aristoteles, Nikomachische Ethik. Griechisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2017, S. 107 (III 1 1110a).

turgesetzlichen, der bis in das frühe 20. Jahrhundert kausal gedachten Prägung der Welt.¹⁰ Ob der Mensch notwendig vom Kausalitätsgesetz der Natur, der Folge von Ursache und Wirkung getrieben oder dank der Vernunft gleichwohl frei sei in seinen Entscheidungen und, sofern möglich, auch in seinen Handlungen – das war eine Frage, an der sich die Aufklärung in zwei weltanschauliche Lager teilte. Bei Julian Offray de La Mettrie (*L’Homme Machine*, 1747) und später noch bei Paul Henri Thiry d’Holbach (*Système de la nature*, 1770) ging es um die radikale Anwendung des naturphilosophischen Determinismus auf die Anthropologie.¹¹ Demnach seien die Prinzipien der Newtonschen Mechanik universell gültig, d. h. Körper und Seele eins, Materie und Geist identisch und die Behauptungen der Willens-, aber auch der prinzipiellen Handlungsfreiheit illusionär. Kurz, der Mensch sei vom komplizierten Zusammenspiel der Muskeln, Nerven und Körpersäfte kausal geregelt. Goethe jedoch, sturm- und drangbeseelt, las in Straßburg mit seinen Freunden – »unserer kleinen akademischen Horde«¹² – Holbachs ›System der Natur‹ und erinnert sich: »Es kam uns so grau, [...], so totenhaft vor, daß wir davor wie vor einem Gespenste schauderten [...], dagegen aber aufs lebendige Wissen, Erfahren, Tun und Dichten uns nur desto lebhafter und leidenschaftlicher hinwarfen.«¹³

Dem mechanistischen Monismus eines La Mettrie und Holbach widersprach analog die andere Seite der Aufklärung, die entgegen dem kausalgesetzlichen Determinismus an der prinzipiellen Freiheit des

10 Die Zufälligkeit auf der mikrophysikalischen Ebene (Max Planck, 1900; Albert Einstein, 1905) schließt die determinierende Kausalität der makrophysikalischen Ebene nicht aus. Siehe Helmuth Thome, Notizen zu Neurobiologie, Willensfreiheit und Schuldfähigkeit (2008), <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/12165>.

11 Um 1800 begann man mit der Etablierung des mechanistischen Weltbildes nicht nur vom Prinzip der ›Notwendigkeit‹ zu sprechen, sondern auch vom ›Determinismus‹; vgl. Rainer Kuhlen, Christa Seidel, Nelly Tsouyopoulos, Gerhard Frey, [Art.] Determinismus/Indeterminismus, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, hrsg. von Joachim Ritter, Basel 1972, Sp. 150–155, hier: Sp. 151. ›Notwendigkeit‹ u. ›Determinismus‹ werden im folgenden synonym verwendet.

12 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 3. Teil, 11. Buch; Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder, 21 Bde., München 1985–1998 (zitiert als MA), hier: Bd. 16, S. 516.

13 Ebd., S. 523, 524.

menschlichen Wollens und Handelns festhielt. Maßstab der Freiheit sei die Möglichkeit zur Abwägung von Alternativen, zur Überprüfung willkürlicher Antriebe, »Neigungen« und »Leidenschaften«, kurz, die kritische Reflexion, so Descartes über Leibniz bis hin zu Kant. Sie bestimme das Ich: *Cogito ergo sum*. Allein das kritische Denken, das rationale Unterscheidungsvermögen, garantiere jene Freiheit, die zur gleichen Zeit im »naturwissenschaftlich« legitimierten Determinismus eines La Mettrie oder Holbach unterschlagen ist.

Damit steht der solcherart zwischen Freiheit und Notwendigkeit geteilte Diskurs der Aufklärung selbst vor einer fälligen Überprüfung. Es geht um die Wahl zwischen zwei anthropologischen Entwürfen: Ist der Mensch, da durch Vernunft urteilsfähig, *prinzipiell* frei im Wollen, Beschließen und Tun oder ist er, da Teil der Natur, kausal determiniert? In der Tat bleibt die zeitgenössische Philosophie nicht nur gespannt zwischen den antithetischen Prinzipien der Vernunftfreiheit und der Naturnotwendigkeit. Sie findet auch zu einem dritten Menschenentwurf – in der kompatibilistischen Vermittlung der Dogmen von Freiheit und Notwendigkeit.

Hier ist es vor allem neben John Locke, Thomas Hobbes und David Hume¹⁴ Immanuel Kant, dem mit seiner systematisch durchdeklinierten Metaphysik eine revolutionäre, theoretisch zwingende Vereinbarung der Vorstellungen von Freiheit und Notwendigkeit gelang. Sie gründet 1781 auf der Erkenntniskritik seines Hauptwerks »Kritik der reinen Vernunft«, die die Erkenntnis nicht mehr am erkannten Objekt, sondern am erkennenden Subjekt selbst misst. Was wir Wirklichkeit nennen, ist, so Kant, lediglich ein Ergebnis unserer »Anschauungsformen« von Raum und Zeit sowie der systematisierenden und organisierenden »Verstandeskategorien«, worunter Kant auch die Kategorie der

14 ... denen es wesentlich um Handlungsfreiheit geht: Freiheit gründe auf der Fähigkeit, innezuhalten, zu überlegen und aus Gründen zu handeln. Willensfreiheit dagegen hängt von der Fähigkeit ab, den eigenen Willen zum Maßstab des Handelns zu machen. – Siehe Jens Kulenkampff, Locke und Hume: Freiheit ja, Willensfreiheit nein, in: Hat der Mensch einen freien Willen? Die Antworten der großen Philosophen, hrsg. von Uwe an der Heiden und Helmut Schneider, Stuttgart 2019, S. 171–183. – John Locke, Versuch über den menschlichen Verstand (1699), in: Texte zur Freiheit, hrsg. von Jonas Pfister, Stuttgart 2014, S. 73–79. – David Hume, Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand (1748), ebd., S. 88–91.

›Causalität‹ zählt. Die Erfahrungswirklichkeit, diese raum-zeitlich bestimmte, kausal dem Prinzip von Ursache und Wirkung unterworfenen ›Wirklichkeit‹, kennt folglich keine Freiheit. Von den Erkenntnisbedingungen determiniert, ist sie, so Kant, nur Schein. Kants Nachweis der Bedingungen, aber auch der Grenzen der Möglichkeit von Erkenntnis, sein Urteil über die Unerkenntlichkeit dessen, was man das Wirkliche nennt (›dieses wird uns immer unbekannt bleiben‹¹⁵) und damit auch sein Einspruch gegen die kognitive Selbstgewissheit der Aufklärung – all das war den Zeitgenossen so fremd, dass die erste Auflage der ›Kritik‹ liegen blieb und Herder hier nur »unendliche Hirngespinnste« zu finden glaubte.¹⁶ Aber der Philosoph Moses Mendelssohn zog den Hut und nannte Kant den »Alleszermalmer«¹⁷ – während Heinrich von Kleist über Kants Urteil verzweifelte, dass uns nämlich die Wirklichkeit an sich, was und wie immer sie sein mag, für alle Zeit verschlossen sei.¹⁸

Kant dagegen war nicht verzweifelt. Im Gegenteil. Ist die Wirklichkeit der Erkenntnis verschlossen und als bloßer Schein determiniert, so muss es, folgert Kant, gerade deshalb auch Freiheit geben. ›Determination‹ setzt ›Freiheit‹ voraus. Die Freiheit, die Kant meint, ist eine Freiheit, die den Erkenntnisbedingungen der Notwendigkeit, den Anschauungsformen von Raum und Zeit und den Verstandeskategorien, insbesondere der Kausalkette von Ursache und Wirkung, vorausliegt. Es ist dies eine »noumenale«, d. h. eine sinnlich nicht wahrnehmbare, unserem Erkenntnisvermögen entzogene, aber dennoch denkbare (griech. νοῦς, Denken, Verstand) Freiheit jenseits von Raum und Zeit, jenseits von Ursache und Wirkung.¹⁹ Kant glaubte sie aus dem Vermögen des Menschen zu schließen, sich ein moralisches Gesetz zu geben, nämlich das des kategorischen Imperativs. Es besagt nicht, was wir tun müssen, sondern was wir aus Einsicht tun sollen: »Wir haben ein Vermögen, durch Vorstellungen von dem, was auf entferntere Art nützlich oder

15 Kant, KrV, A 258/B314.

16 Johann Gottfried Herder, *Kalligone* (1800), Vorbemerkung; Herders *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 22, Berlin 1880, S. 4.

17 Moses Mendelssohn, *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes* (1785), hrsg. von Dominique Bourel, Stuttgart 1979, S. 5.

18 Zur ›Kantkrise‹, zu ihrem historischen Kontext und ihrer Rezeption vgl. Kristina Fink, *Die sogenannte ›Kantkrise‹ Heinrich von Kleists. Ein altes Problem in neuer Sicht*, Würzburg 2012.

19 Kant, KrV, A 533/B 561.

schädlich ist, die Eindrücke auf unser sinnliches Begehrungsvermögen zu überwinden.«²⁰ Ergo: »Das moralische Gesetz ist der Erkenntnisgrund unserer Freiheit.«²¹ Es ist jene Vernunft-Freiheit, von der auch Goethe spricht.²² Dem Sollen mag man folgen oder nicht – aber eben nur so, aus solcher Freiheit, der Freiheit der Entscheidung zwischen Müssen und Sollen, lässt sich, auch heutiger Philosophie nach, die frei verfügte Verantwortlichkeit des Einzelnen für sein Wollen und Tun begründen.²³ Kant in Königsberg, die Löbenichtsche Kirche vom Schreibpult aus fest im Blick,²⁴ nennt diese Freiheit und das Nachdenken über sie ›transzendental‹ – die sinnlich fassbare Wirklichkeit übersteigend. Wie können wir, festgezurret an der kausalen Kette und gebunden an unsere Vorstellungen von Raum und Zeit, diese Schein-Wirklichkeit übersteigen? Wie können wir, jenseits der determinierenden Kausalreihungen und damit auch Raum und Zeit enthoben, »einen Zustand von selbst anfangen«, aller Kausalität voraus?²⁵ Bei dieser Frage angelangt, bezieht sich Kant auf die praktische Vernunft. Die praktische Vernunft zielt nicht auf das, was ist, sondern auf das, was sein soll. Fern der kausalen Nötigung, fern dem Zwang von Ursache und Wirkung, wendet sich die Vernunft – es kann nicht anders sein – an unsere transzendente Freiheit, dem Sollen zu folgen.²⁶ Frei, folgen wir nicht kausalen Ursachen, sondern vernünftigen Gründen.

Da Kants transzendente Metaphysik nur die Bedingungen und Grenzen der Möglichkeit der Erkenntnis reflektiert, kann sie die Art

20 Kant, KrV, A 802/B 830.

21 Geert Keil, Willensfreiheit und Determinismus, 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart 2018, S. 128.

22 In seiner Selbstanzeige der ›Wahlverwandtschaften‹ im ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ vom 4. September 1809; MA 9, S. 285.

23 Vgl. Keil, Willensfreiheit und Determinismus, a. a. O., S. 127–131.

24 Vgl. Michael Knoche, Die Buchhandlung als Ort der Kommunikation – Johann Jakob Kanters Laden in Königsberg/Pr. im 18. Jahrhundert, in: Aus der Forschungsbibliothek Krefeld, Blog vom 4. und 11.4.2024, <https://doi.org/10.58079/vy7d> (Teil 1) und <https://doi.org/10.58079/vzyz> (Teil 2; aufgerufen am 31.7.2024).

25 Kant, KrV, A 533/B 561.

26 Siehe Ansgar Beckermanns ebenso konzise wie kenntnisreiche Darstellung: Haben wir einen freien Willen? Klassische Positionen: Immanuel Kant (1724–1804) (2005), <https://www.philosophieverstaendlich.de/freiheit/klassiker/kant.html> (aufgerufen am 31.7.2024).

und Weise der tatsächlichen Vermittlung von Freiheit und Notwendigkeit nicht darstellen. Denn das Noumenon, das bloß Gedachte, das nur rein intellektuell Aufgefasste, entzieht sich der Erfahrung. So ist Kants Plädoyer für die noumenale Freiheit des Menschen lediglich eine Hypothese, und es bedarf der sinnlichen Erscheinung, in der die Freiheit, das ideal Gedachte, als in der Welt seiend wahrgenommen und geprüft werden kann. Der dafür geeignete Ort ist nicht wie in Kants Erkenntnistheorie die Metaphysik der Philosophie, sondern die Ästhetik der Literatur. Vermittels des ästhetischen Möglichkeitsraums der Literatur, ihrer ambigen, alles einseitig Faktische aufhebenden Mehrdeutigkeit, ihrer auslegungsbedürftigen Bildlichkeit, ihrer polyvalenten Darstellungs- und Ausdrucksformen, seien es Gleichnisse, Symbole, Allegorien, Parabeln, Paradoxa, ironische oder satirische Stilmittel, vermag sie im sinnlich Konkreten zugleich das abstrakt Noumenale *andeutend* zur Anschauung bringen.²⁷ Während Kants Metaphysik die Frage nach dem *Verhältnis* zwischen dem Determinismus der Erfahrungswelt und der transzendental gedachten Freiheit offenlässt, entfaltet sich für die Literatur ein reiches Feld möglicher Bezüge. Möglich wäre in der Literatur angesichts der determinierten Erfahrungswelt seitens des Subjekts die *Ahnung* der eigenen transzendentalen Freiheit. Möglich wäre in der Literatur der *Konflikt* zwischen der Erscheinungswirklichkeit und den abstrakten, Zeit und Raum enthobenen Noumena, Zeichen eines jeglicher Vorstellung entzogenen Bereichs.²⁸ Möglich wäre hier auch der *interne Konflikt* zwischen den beiden Seiten des Subjekts selbst, einerseits dem »empirischen Charakter«, andererseits dem »intelligiblen Charakter«.²⁹ Möglich wäre hier endlich auch, Kant weiterführend, der utopisch-spekulative Versuch einer expliziten *Vereinbarkeit* der beiden unterschiedlichen Welten – der Welt der Notwendigkeit, also der Erscheinungs- und Erfahrungswelt, bestimmt von Ursache und Wirkung, und andererseits der Welt der Freiheit, der noumenalen

27 Siehe unten zum Begriff der Ambiguität, S. 73.

28 In den ›Wahlverwandtschaften‹ indiziert als scheinbare Zufälle oder als Symbole: die Platanen, das Köffchen, die Astern, die Gartenanlagen, das Feuerwerk, das Gewässer usw. Siehe hierzu Peter Michelsens werkimmanente Studie: Wie frei ist der Mensch? Über Notwendigkeit und Freiheit in Goethes ›Wahlverwandtschaften‹, in: Goethe-Jahrbuch 113 (1996), S. 139–160, hier: S. 147 f.

29 Siehe Beckermann, Immanuel Kant (Anm. 26) sowie Kant, KrV, A 539/B 567.

Welt, aller Kausalität voraus. Kant, bedacht auf Eindeutigkeit, systematisches Ordnen und scharfes Trennen, belässt es bei einer kompatibilistischen Hypothese – und öffnet einen weiten Gestaltungsspielraum für die Literatur. Ihn nutzt 28 Jahre später, 1809, Goethe mit seinem Roman ›Die Wahlverwandtschaften‹.

*II. ›Die Wahlverwandtschaften‹.
Notwendigkeit der Leidenschaft – Freiheit der Vernunft.
Drei Experimente.*

Ansatzpunkt von Goethes Roman ist nicht Kants ›Kritik der reinen Vernunft‹. Mit dem Stift in der Hand und bloßen Randstrichen hat Goethe Kants Hauptwerk 1789 nur sporadisch durchgeblättert.³⁰ Mögliche Hinweise auf Kant, desgleichen Vorstudien zum Roman, Projektskizzen oder Arbeitspläne sind mit Ausnahme kurzer Bemerkungen in einigen Briefen, im Tagebuch, in den ›Tag- und Jahresheften‹ sowie in ›Dichtung und Wahrheit‹ ebenso verschollen wie das Manuskript selbst.³¹ So weist nichts darauf hin, dass der Roman »die Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit« durch »das Reich der heitern Vernunft-Freiheit« nach Maßgabe des aufklärungsphilosophischen Diskurses verfolgt.³² Vielmehr scheint es das eigene Erleben des Autors zu sein, das, hier in Dichtung übertragen, der zeitgenössischen Debatte eine ganz eigene Wendung gibt: »Es ist in den ›Wahlverwandtschaften‹«, so bemerkt Goethe zu Eckermann, »überall keine Zeile, die ich nicht selber erlebt hätte«,³³ freilich mit der Einschränkung, dass zwar »darin kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so, wie er erlebt worden«. Subjektiv Selbsterlebtes wird zum einen hineingespie-

30 Géza von Molnár, Goethes Kantstudien. Eine Zusammenstellung nach Eintragungen in seinen Handexemplaren der ›Kritik der reinen Vernunft‹ und der ›Kritik der Urteilskraft‹, Weimar 1994. – Siehe auch Terence James Reed, Goethe und Kant: Zeitgeist und eigener Geist, in: Goethe-Jahrbuch 118 (2001), S. 58–74.

31 Siehe Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe, Die Wahlverwandtschaften, hrsg. von Ursula Ritzenhoff, Stuttgart 1982, S. 84.

32 Goethe, Selbstanzeige des Romans vom 4. September 1809 im ›Morgenblatt für gebildete Stände‹; MA 9, S. 285.

33 Am 9. Februar 1829, MA 19, S. 281; das folgende Zitat vom 17. Februar 1830, ebd., S. 358.

gelt in die Privatgeschichte von vier Personen, die mitsamt Eheproblem um 1800 auf einem preußischen Landsitz leben. Zum anderen wird es, in erneuter Spiegelung nun auch der Romanfiguren selbst, an Erkenntnissen der Chemie als einem Ressort der Naturnotwendigkeit reflektiert und objektiviert.³⁴

Entsprechend die berühmte Schlüsselstelle des Romans, das vierte Kapitel des ersten Buchs, die sogenannte Gleichnis-Rede (S. 309–320). Die Stelle alludiert den Titel des Romans und zugleich die 1775 in Schweden erschienene, 1779 ins Deutsche übersetzte Schrift des bedeutenden Chemikers Torbern Bergman, ›Disquisitio de attractionibus electivis‹ – ›Über die Wahlverwandtschaften‹. Bergmans Buch ist eine Aufstellung chemischer Verbindungen sowie deren katalysatorischer Voraussetzungen. Wahlverwandtschaft – das ist bei Bergman: »Wenn zween Stoffe miteinander vereinigt sind, und ein dritter, der hinzukömmt, einen derselben aus seiner Verbindung trennt und ihn zu sich nimmt.«³⁵ Der Satz schwebt gleichsam über dem abendlichen Diskurs der Anwesenden im Schloss des Barons Eduard. Im Kaminzimmer befinden sich der Hausherr selbst, seine Ehefrau Charlotte sowie Eduards Freund und Gast, der virile Hauptmann namens Otto. Im Gespräch geht es scheinbar um die witzige Übertragung chemischer Affinitäten auf die Anwesenden und die noch abwesende Ottilie, Charlottes anmutige Nichte aus dem Pensionat. Beim Gespräch erweist sich allerdings, dass die Figuren allesamt nur die vordergründigen Phänomene wahrnehmen und ihren Zeichensinn verkennen. Sie sind ahnungslos über das vom Hauptmann »wahlverwandtschaftlich«, von Charlotte aber unbewusst hellichtig ›naturnotwendig‹ genannte Gesetz der wechsel-

34 Zu Goethes Begriff der ›Spiegelung‹ vgl. Norbert Bolz, [Art.] Die Wahlverwandtschaften, in: Goethe-Handbuch, Bd. 3, hrsg. von Bernd Witte und Peter Schmidt, Stuttgart und Weimar 1997, S. 152–186, hier: S. 160.

35 Christian Ehrenfried Weigel, Vorrede, in: Herrn H. T. Scheffer[s] Chemische Vorlesungen über die Salze, Erdarten, Wässer, entzündliche Körper, Metalle und das Färben; gesammelt, in Ordnung gestellt und mit Anmerkungen herausgegeben von Torb. Bergmann. Aus dem Schwedischen übersetzt von Christian Ehrenfried Weigel, Greifswald 1779, S. VII–XXVI, hier: S. XVII. Zu Goethes Bergman-Rezeption und zur chemiegeschichtlichen Begründung siehe einschlägig, umfassend und spannend: Jeremy Adler, »Eine fast magische Anziehungskraft«. Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ und die Chemie seiner Zeit, München 1987.

seitigen Abstoßung und Anziehung (S. 317), das sich denn auch als das Gesetz ihres eigenen Schicksals erweisen wird.

Die träge, aller Selbstkritik ferne Ahnungslosigkeit der drei Freunde im ländlichen Schloss gegenüber ihrer drohenden Verstrickung im Naturzwang hat Goethe historisch motiviert – sozialhistorisch. Der Roman von den naturbedingten, den notwendigen Wahlverwandtschaften ist zugleich eine Sozial- und Alltagsgeschichte aus der Zeit um 1800³⁶ – vor dem Hintergrund von Napoleons Code Civil (1804) und den Stein-Hardenbergschen Sozialreformen (1807/08). Goethe porträtiert mit der gesamten Schloss-Gesellschaft, ihren Lustbarkeiten, ihrer Verschwendungssucht, den Bettler-Schikanen und rigiden Dienstbarkeiten eine politisch beschränkte, moralisch fragwürdige und geschichtlich hinfallige Welt – die Welt der preußischen Landaristokratie, so Goethe, ihrer »soziale[n] Verhältnisse und [der] Konflikte derselben«.³⁷

Im Fall der Zentralfiguren – Charlotte und Hauptmann, Eduard und Ottilie – kontert der Erzähler das vergnügungssüchtige Treiben mit der Idee einer in der Vernunft liegenden Unabhängigkeit in Wollen, Denken und Tun. Wird die Idee der »heiteren Vernunftfreiheit« es mit dem triebhaften Naturzwang aller aufnehmen oder wird sie sich mit der »trüben« Naturnotwendigkeit kompatibilistisch einigen? Der Erzähler, der von Beginn an den Roman laut Goethe als »Darstellung einer durchgreifenden Idee«,³⁸ als anthropologisches Experiment,³⁹ ja gleichsam als chemisch-menschlichen Laborversuch versteht und seine Figuren wie dessen Elemente einsetzt (»Eduard – so nennen wir einen reichen Baron«), entwirft als Antwort auf die vom Text insinuierten Fragen drei Versuchsreihen, drei Experimente:

Das erste Experiment ist verbunden mit Eduards Gattin Charlotte und dem mit Eduard befreundeten Hauptmann. Nur wenige Tage weilt der Hauptmann im Schloss, da suchen die beiden, er und Charlotte, zögernd, fast widerstrebend und dann doch unwiderstehlich die Nähe

36 Vgl. Theo Elm, Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften, Frankfurt am Main 1991, S. 46–63.

37 Friedrich Wilhelm Riemer, Tagebuch vom 28. August 1808; MA 9, S. 1215.

38 Goethe im Gespräch mit Eckermann am 6. Mai 1827; MA 19, S. 572.

39 Wilhelm Bölsche nennt die Wahlverwandtschaften im Anschluss an Émile Zola erstmals einen Experimentalroman. Siehe auch Bolz, Die Wahlverwandtschaften (Anm. 34), S. 163–165.

des anderen. Man unternimmt in Abwesenheit Eduards Spaziergänge, der Hauptmann legt den Arm um Charlotte, er küsst sie am Teich, aber als der Hauptmann Charlotte zum zweiten Mal küsst, da bringt sie dieser Kuss »wieder zu sich selbst« (S. 368), wie der Erzähler vermerkt. Vom Hauptmann verlangt sie, dass dieser Moment ihrer beider wert sei: »Nur in sofern kann ich Ihnen, kann ich mir verzeihen, wenn wir den Mut haben, unsre Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt unsre Gesinnung zu ändern« (S. 368 f.). Sofern Charlotte der Leidenschaft nicht einfach ihren Lauf lässt, sie gar als »Gesinnung« heruntertemperiert, bringt sie den Konflikt von Neigung und Pflicht zur Geltung. Sofern sie dem eigenen Appell an die Vernunft folgt, dem »Grundgesetz der reinen praktischen Vernunft«, wie Kant den kategorischen Imperativ nennt,⁴⁰ verbindet sie ihr Schicksal mit der – vernünftigen – Einsicht in das Gesellschaftsganze. So scheint es. Gewiss, an ihrer Ehe hält sie fest, aber nicht nur aus freier Achtung vor dem Gesetz der Vernunft, das sie vom naturhaften Drang befreit. Und vom Hauptmann trennt sie sich,⁴¹ aber nicht nur wegen des Eheschwurs, den sie Eduard einst geleistet hat (ebd.). Vielmehr geht es ihr auch, wie sie wenig später einräumt, um die Bewahrung der »schönsten Rechte«, die sie mit ihrem ehelichen Stand verbindet (S. 385). Sie fürchtet den Verlust gesellschaftlicher Achtung, einen Verlust, mit dem sie und Eduard anderen gegenüber »tadelswert« oder gar »lächerlich« erscheinen könnten (S. 384). »Eudämonistisch« diskreditiert Kant diese Art der Pflicht, der Pflicht als Vorteilnahme für die eigene »Glückseligkeit« und entzieht ihr das Prädikat der Vernunftfreiheit.⁴² So verliert Charlotte ihre Freiheit, ohne sich dessen bewusst zu sein, zwar nicht an die Notwendigkeit der Leidenschaft, wohl aber an den für sie nicht weniger notwendigen Comment und das »wohlerworbne [] Glück« (S. 385).

Das zweite Experiment um den Konflikt von Notwendigkeit und Freiheit ist verbunden mit dem ›Element‹ Eduard. Eduard verhält sich umgekehrt zu Charlottes Entscheidung. Als sie ihm ihr vermeintlich

40 Kant, Kritik der praktischen Vernunft (1788), Erster Teil, I. Buch, 1. Hauptstück. §7; Werkausgabe (Anm. 3), Bd. 7, S. 140.

41 Womit der Hauptmann allerdings auch sein Existenzrecht im Roman verliert und aus dem Problemtableau verschwindet.

42 Kant, Die Metaphysik der Sitten (1797), Vorrede zu den Metaphysischen Anfangsgründen der Tugendlehre; Werkausgabe (Anm. 3), Bd. 8, S. 505–507.

moralisches Vernunftgebot vorschlägt und die Trennung von Ottilie fordert (S. 382–386), weicht er aus: »Kannst Du mich schelten, wenn mir Ottiliens Glück am Herzen liegt?« – um dann im Stillen doch »bitterlich zu weinen. Er sollte auf irgendeine Weise dem Glück [...], Ottilien zu lieben, entsagen?« Mit der Sprache des Herzens protestiert er gegen die Unzumutbarkeit der Vernunftgründe. Gleichwohl – er »opfert sich auf« und verlässt das Schloss, allerdings nur, um unter »günstigeren Aussichten« wieder zurückzukehren. Sein Liebes-Protest ist so unglaublich wie Charlottes Moral-Postulat. Ist es doch, wie der Roman bedeutet, nicht das Ethos der Liebe, die in der Tat zwar im Roman hier und da genannt, aber explizit nie zum Ausdruck kommt, sondern allein das Begehren,⁴³ die naturgesetzliche, die wahlverwandtschaftliche Zwangsbindung an Ottilie, die ihm den Verzicht auf sie unmöglich macht. Rätselhafte Vorkommnisse, wie das sympathetische Musizieren mit der Ersehnten, so dass aus beider Spiel »eine Art von lebendigem Ganzen entsprang« (S. 340), die Angleichung von Ottilies Handschrift an die seine (S. 366 u. ö.) und das beiden spiegelbildlich gleiche Kopfweh (S. 324 u. ö.) weisen auf die Macht vegetativer Natur.

Der Kausalwirklichkeit unterliegt Eduard, dem gegen den Zwang des Begehrens die Freiheit der Vernunft unmöglich ist: »Sich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt.« (S. 293) Gewinnt aber das »Sinnliche« die Oberhand, so muss es, wie Goethe 1809 zu Riemer bemerkt, bestraft werden »durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salviert. [...] Nun erst feiert das Sittliche seinen Triumph.«⁴⁴ Wie aber soll Eduard, vom Erzähler gleich zu Beginn ironisch als unmündige Versuchsfigur eingesetzt und als quasi chemisches Element willenlos naturgesetzlicher Notwendigkeit ausgesetzt – wie also soll Eduard das Sittliche solcher Entsagung erlangen? Der eigene Tod als ›Salvierung‹ der Vernunft – das kann nicht Eduards Sache sein. Die Situation, in die der Autor mit seinem Sittlichkeitsprimat – »Triumph des Sittlichen« im Tod – den Erzähler und seinen Helden geraten lässt, ist nicht ohne latente Komik. Der Widerstrebende muss irgendwie ins Jenseits befördert werden, damit durch diesen Tod »das Sittliche seinen Triumph« feiern kann. Nolens volens kann dies also nur geschehen. Und so geschieht es auch. Stockend und gleichsam erstarrt ist jetzt des

43 Siehe kritisch Bolz, *Die Wahlverwandtschaften* (Anm. 34), S. 161–166.

44 MA 9, S. 1217.

Erzählers Narration, subkutan jedoch die Ironie: Das Herzleid über Ottilies eigenen, kurz vorher erlittenen Tod schlägt Eduard auf das Herz, bis es »in unstörbarer Ruhe« lag (S. 529). Denn »nur durch eine höhere Hand, und vielleicht auch nicht in diesem Leben,« seien die »Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit« im »Reich der heitern Vernunft-Freiheit« auszulöschen, erklärt Goethe in seiner Romananzeige.⁴⁵ In der Tat, hier im Text ist es die »höhere Hand« des auktorialen Erzählers, sein Kunstgriff als Überraschungs-Coup – ihm allein verdankt Eduard das Prädikat der Freiheit, als das für Kant das Vernünftig-Sittliche gilt.⁴⁶

Wiederum anders verhält es sich mit dem dritten Lösungsversuch am Zwiespalt von Notwendigkeit und Freiheit, Natur und Vernunft, Müssen und Sollen. Verbunden ist diese Variante mit der Figur der Ottilie. Beim Tod des kleinen Otto, Charlottes und Eduards Kind, den sie – befangen in Gedanken an Eduard – verschuldet hat, kommt Ottilie zur Besinnung. Sie sieht das Zerstörerische ihrer illegitimen Beziehung zu Eduard ein und erkennt, »daß ihre Liebe, um sich zu vollenden, völlig uneigennützig werden müsse [...]. Sie wünschte nur das Wohl ihres Freundes, sie glaubte sich fähig, ihm zu entsagen, sogar ihn niemals wieder zu sehen, wenn sie ihn nur glücklich wisse.« (S. 466) Den Tod des Kindes verzeiht sie sich allein »unter der Bedingung des völligen Entsans« (S. 504).

Ottilie betrachtet sich als »geweihte Person« (S. 467), die sich unter ein Gelübde gestellt hat, Eduard zu lieben und ihn doch nicht zu besitzen. Sie will das Unvereinbare vereinen: leidenschaftliche Notwendigkeit *und* heitere Vernunftfreiheit. Doch unter dem Druck der Spannung bricht sie bei Mittelers Moralpredigt (S. 522) zusammen und stirbt. Ihre übermenschliche Leistung wird sogleich vom Erzähler honoriert. Er lässt, wie der Roman bedeutet, die tote Ottilie Wunder tun und verwandelt sie zur Heiligen Ottilie, ihr Grab in der Kapelle zum Ziel künftiger Wallfahrten. So wird ihr Geschick zum Stoff einer Legende – freilich einer ironisch gegen den Strich gebürsteten Legende:

45 Ebd., S. 285.

46 Die Gewundenheit, in der der Autor seinen Romanhelden enden lässt, verrät etwas von der Konstruiertheit der ›Wahlverwandtschaften‹, dem »Abstracten« der »durchgreifenden Idee«, was Goethe später selbst gegenüber Eckermann (6. Mai 1827) zugegeben und kritisiert hat; MA 19, S. 572.

Das Ende ist dramatisch. Hochtemperiert, im schon abgelebten, teilnehmend-rührenden Stil spätaufklärerischer Empfindsamkeit à la ›Werther‹ erzählt, »überschwemmt« Eduard die auf dem Sofa in »bequemer Stellung« verscheidende Ottilie mit »stummen Tränen«, während sie »lebevoll« und »liebervoll« ist, »himmlisch« und »stumm«, »hold« und »zärtlich«, und das alles zugleich beim letzten Atemzug – »Versprich mir zu leben!« ruft sie noch dazu (S. 523), und er verspricht es, halten wird er es nicht. Als bald erfolgt Ottilies Leichenbegängnis – eine bedeutsame Parade. Den offenen Sarg – »die aufgehende Sonne rötete nochmals das himmlische Gesicht« – schmückt ein Blumenmeer, allerdings, wie der Erzähler lakonisch bemerkt, auf Kosten der Gärten: die lagen nun »verödet«, »ihres Schmuckes beraubt«. Dafür geschieht unvermutet eine Wunderheilung: Die Dienerin Nanny, die mit ihrer Esslust auf Kosten Ottilies deren Ende begünstigte, stürzt sich von Schuldgefühl getrieben, bei der Prozession aus dem Fenster (S. 525) und springt doch, kaum hat sie die Hand der Toten berührt, in Verzückung auf, folgt ihren hauswirtschaftlichen Reflexen, regelt den Abmarsch der Sargträger und besorgt das Totenlicht.

Eduard hingegen »lebte nur vor sich hin, er schien keine Träne mehr zu haben, keines Schmerzes weiter fähig zu sein« (S. 528). »Endlich fand man ihn tot«, notiert der Erzähler karg – und entfaltet zugleich beredt die Peinlichkeit des traurigen Umstands. Denn man fand den jäh »Verblichenen« umgeben von den intimen Reliquien der Geliebten: »Er hatte, was er bisher sorgfältig zu verbergen pflegte«, seine heimlich gehorteten Ottiliana, Locke, Blumen, »Blättchen, die sie ihm geschrieben,« vor sich ausgebreitet. »Das alles konnte er nicht einer ungefähren Entdeckung mit Willen preisgeben.« (S. 529) Und doch geschah es. So hat sein zufälliger Tod noch Anteil am Misslingen seines Lebens – als »unbedingt«,⁴⁷ aber erfolglos Liebender. Seiner Liebesbeharrlichkeit wegen spricht ihn der Erzähler gleichwohl »selig«, während ihm die Geliebte als »Heilige« gilt. Er veranlasst zudem Charlotte, dem Toten »seinen Platz neben Ottilien« zu geben, damit die Liebenden im »Gewölbe« endlich zusammenfinden /ebd.) – dies freilich ohne Garantie

47 Eduard als »unbedingt« Liebender: siehe Goethes Brief an Reinhard vom 21. Februar 1810; Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe, Bd. 3, München 31988, S. 120.

für die Ewigkeit. War Charlotte es doch, die kürzlich noch den Friedhof nach der neuesten Mode der Landschaftsgärtnerei umgestaltet und die Gräber gegen den Protest der Hinterbliebenen verlegt hat (S. 403–405).

So wird durch Ottilies wundertätige Begräbnis-Parade und Eduards unfreiwillige Vernunft-Salvierung die Legende ebenso teilnahmsvoll gewürdigt wie ironisch gebrochen. Als Subtext mag sich in die Erzählung die Idiosynkrasie des Autors gegen die metaphysischen ›Hinterwelten‹ Sterben und Tod drängen: »Die Paraden im Tode sind nicht das, was ich liebe.«⁴⁸ Das Bekenntnis hat Folgen – nicht nur für die ambige Gestaltung von Ottilies dramatischem Grabgang und Eduards jähem Ende, sondern auch für die zweifelhaft elegische Schlusszene des Romans: »So ruhen die Liebenden neben einander, Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab« (S. 529). In der Tat, die Engelsbilder sind »verwandt«, es sind die vom Architekten vormals an das Kirchengewölbe ›dilettierten‹ Putten (S. 412), allesamt Ottilien-Konterfeis (S. 413), die jetzt ihrerseits auf die Särge der Hingeschiedenen blicken. Auch ist das dereinst gemeinsame Erwachen der Toten ungewiss, es obliegt – siehe oben – dem wechselnden Geschmack der Friedhofsordnung. So relativiert die Erzählung unter der Hand den Ernst der tödlichen Entsagung.

Mit der Entrealisierung der zeitgeschichtlichen Handlung durch Motive des Wunders und der Heiligung sowie mit der zwischen offener Rührung und versteckter Ironie changierenden Erzählhaltung entsprechen die letzten Seiten um Ottilies Schicksal dem Eingeständnis des Romans, dass die Spannung von Natur und Moral, naturgesetzlicher Notwendigkeit und aufklärerischer Vernunftfreiheit nur ästhetisch gelöst werden kann. Gelöst wird sie freilich im fiktiven Szenario einer Legende, also nur scheinbar. Aber durch die Ironisierung der Legende wird die Scheinbarkeit der Lösung noch gesteigert. In Wirklichkeit bleibt an Ottilies Geschick zwar haften, was Kants Transzendentalphilosophie abstrakt postuliert, die Verbindung von Notwendigkeit und

48 Den todkranken Herder meidet Goethe so ängstlich wie die Leiche der Herzogin Anna Amalia; Freund Falk tadelt er, weil er den toten Wieland betrachtet hat und deshalb nachts nicht schlafen konnte; an Schiller dagegen lobt er die Unauffälligkeit seines Todes: »Ohne Aufsehen zu machen, ist er [...] von hinnen gegangen.« (Johann Daniel Falk, Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt. Ein nachgelassenes Werk, Leipzig 1832, S. 161)

Freiheit – eine Leistung, für die Ottilies Vermittlungsversuch zwischen Leidenschaft und Entsagung in der Tat gerühmt wird. Aber die konkrete Erzählung, alltagsweltlich eingebettet in kulturelle, soziale, historische und emotionale Umstände, erweist, dass beide Existenzbedingungen auf Erden nicht anders denn im *Konflikt* miteinander verbunden sein können. Noch zwei Jahre nach Veröffentlichung des Romans konstatiert Goethe in ›Dichtung und Wahrheit‹:

Unser Leben ist, wie das Ganze in dem wir enthalten sind, auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt. Unser Wollen ist ein Vorausverkünden dessen, was wir unter allen Umständen tun werden. Diese Umstände aber ergreifen uns aber auf ihre eigne Weise. Das *Was* liegt in uns, das *Wie* hängt selten von uns ab, nach dem *Warum* dürfen wir nicht fragen, und deshalb verweist man uns mit Recht aufs *Quia*.⁴⁹

Uns Menschen meint er und schwingt sich über das Unglück seiner Romanfiguren von 1809. Die Frage nach dem Sinn geschweige denn der Lösung des leidvollen Widerspruchs von Freiheit und Notwendigkeit darf, so Goethe, gar nicht gestellt werden, weil beides, ebenso wie »das Ganze, in dem wir enthalten sind«, unbegreiflich ist – quia absurdum est.

III. *Conditio humana.*

Goethe, Kant und die aktuelle Debatte um Freiheit und Determinismus

Quia absurdum est. Goethes Dictum könnte auch über der gegenwärtigen Auseinandersetzung um die Begriffe von Freiheit und Determinismus (Notwendigkeit) stehen. Denn das Problem, das sein Roman aufgreift, reicht bis in unsere Tage – und wirft von da aus ein Licht zurück auf die Experimente der ›Wahlverwandtschaften‹. Die Frage, ob der Mensch letztlich entweder von Naturnotwendigkeit oder von Vernunftfreiheit oder aber der Kompatibilität, wenn nicht der Inkompatibilität beider bestimmt sei, führte Ende des 20. Jahrhunderts nicht fik-

49 Goethe, Dichtung und Wahrheit, 3. Teil, 11. Buch; MA 16, S. 511 f.

tiv in das Labor der Chemie, sondern real in das Institut der Neurobiologie, genauer der Hirnforschung.

Seit dem legendär aufsehenerregenden Experiment des amerikanischen Neurologen Benjamin Libet im Jahre 1979 ist dank der funktionellen Magnetresonanztomographie empirisch nachweisbar, dass bei der kognitiven Aufgabenstellung, per Impuls die Hand zu bewegen, die Gehirnaktivität der Probanden etwa 550 ms vor dem Moment einsetzt, in dem diese der Auffassung sind, sich bewusst zu entscheiden, dies zu tun. Ist der Mensch also nicht durch die Freiheit der Vernunft bestimmt, sondern durch einen neuronalen, unbewusst vollzogenen Reflex determiniert, durch eine scheinbar geheime Kraft, wie sie auch Goethes Figuren chemischen Elementen gleich trennt und verbindet?

Vielfach gespiegelt in den öffentlichen Medien, wird in der akademischen Philosophie dem Fazit des Libet-Experiments und folgender ähnlicher Versuche⁵⁰ heftig widersprochen – eine Kontroverse, die mit der Karriere der Hirnforschung seit den 1990er Jahren den Diskurs um Willensfreiheit und Determinismus zu einem über die Jahre hin im Grunde ergebnislosen Disput aufgeschaukelt hat. Kritisiert werden seitens der Philosophie die Prozess-Defizite des Libet-Experiments, u. a. die jegliche Handlungsentscheidung einsparende Vorbereitung der Probanden sowie der Komplexitätsmangel der Probandenaufgaben. Moniert wird ferner grundsätzlich an der neurobiologischen Anthropologie die im doppelten Wortsinn inhumane Spaltung des Menschen zwischen Gehirn und Körper. Entgegen der philosophischen Behauptung einer Gehirn und Körper vereinenden Ich-Vorstellung verstehe die Neurologie das Gehirn nur als Schaltzentrale für die Handlungen, Empfindungen und Bedürfnisse des Körpers und der Sinne.⁵¹ Betont wird in die-

50 Patrick Haggard und Martin Eimer, On the Relation between Brain Potentials and the Awareness of Voluntary Movements, in: *Experimental Brain Research* 126 (1999), S. 128–133. – Patrick Haggard und Benjamin W. Libet, Conscious Intention and Brain Activity, in: *Journal of Consciousness Studies* 8 (2001), Nr. 11, S. 47–63.

51 Als Beispiel: Gerhard Roth, *Über den Menschen*, Berlin 2021, S. 158–164, Kapitel »Ich-Zustände und Cortexmodule« sowie »Die erlebte Einheit des Ichs«. Dagegen: Ansgar Beckermann, *Biologie und Freiheit. Zeigen die neueren Ergebnisse der Neurobiologie, dass wir keinen freien Willen haben?* (2005), in: *Texte zur Freiheit* (Anm. 14), S. 187–194.

sem Zusammenhang auch die Unvergleichbarkeit des Gehirn-Organ und dessen auf Ursachen basierende Verschaltungen mit dem phänomenalen Ich und dessen auf Gründen beruhenden Handlungen.⁵²

Ausgelöst von den die Libet-Erkenntnisse bestätigenden Experimenten und eigenen Forschungen weisen ihrerseits namhafte Neurowissenschaftler wie Wolf Singer, Gerhard Roth und Wolfgang Prinz die auf Willensfreiheit bzw. auf die Kompatibilität von Freiheit und Determinismus pochende Position der gegenwärtigen Philosophie zurück.⁵³ Die jahrtausendealte Frage nach Freiheit und Notwendigkeit, verstanden als Prüfstein der Metaphysik – für die Neurobiologie ist sie heute obsolet. So wird auch die Kantische These von der noumenalen, dem notwendigen Müssen vorangestellten Vernunftfreiheit bestritten, also die Behauptung der Entscheidungssouveränität des Menschen. Die Hirnforscher weisen anstatt dessen auf das limbische System zwischen Cortex und Hirnstamm, in dem die menschlichen Willensentscheidungen primär getroffen würden.

Goethes Roman-Experimenten zufolge ist jedoch der Mensch weder frei, noch ist er determiniert. Er ist beides zugleich, ein Ganzes, *kontrovers* gespannt zwischen beiden Existenzbedingungen: Charlottes Verzicht auf die Zuneigung des Hauptmanns ist Ausdruck der Vernunftfreiheit und ist doch konträr auch einem kausalen Muss geschuldet, der Bindung an Eduard aus dem Verlangen nach sozialer Reputation. – Eduards naturnotwendige Leidenschaft für Ottilie ist unüberwindlich, und doch ist es sein Tod, der in seiner Person ebenso das Prinzip der Freiheit zur Geltung bringt. – Ottilies erzwungene *Überwindung* des schmerzlichen Widerspruchs von leidenschaftlicher Notwendigkeit und vernunftbestimmter Freiheit scheitert – und wird der Realität entrückt zur Legende.

52 Siehe dagegen die ausführliche Rechtfertigung von Roth, *Über den Menschen*, a. a. O., S. 314–333. Siehe ferner die Beiträge von Peter van Inwagen, Peter Bieri und Ansgar Beckermann in: *Texte zur Freiheit* (Anm. 14), ebenso das Vorwort von Christian Geyer und die Beiträge insbes. von Eberhard Schockenhoff, Lutz Wingert und Helmut Mayer in: *Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente*, hrsg. von Christian Geyer, Frankfurt am Main 2004.

53 *Das Gehirn und seine Freiheit. Beiträge zur neurowissenschaftlichen Grundlegung der Philosophie*, hrsg. von Gerhard Roth und Klaus-Jürgen Grün, Göttingen 2006. – Roth, *Über den Menschen* (Anm. 51). – Wolf Singer, *Verschaltungen legen uns fest: wir sollten aufhören, von Freiheit zu sprechen*, in: *Hirnforschung und Willensfreiheit* (Anm. 52), S. 30–65.

Was Goethe am Beispiel menschlicher Beziehungen modellhaft erweist, ist die Erkenntnis der *Conditio humana*, der existentiellen Gespaltenheit des Menschen zugleich zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Der Erweis der Ambivalenz, der Zwiespältigkeit des Menschen, verdankt sich hier der Ambiguität des Erzählens.⁵⁴ Die wissenschaftlichen, von Philosophie und Neurologie vertretenen Debattenbeiträge zielen auf konsistente Information. Der Roman von den Wahlverwandtschaften dagegen zielt auf ambige Gestaltung. Ein vorzügliches Gestaltungsmittel ist in ihm die Ironie. Sie ist eine rhetorische Finesse der Ambiguität, die Goethes ›Experimente‹ durchwirkt und die intellektuelle Überlegenheit des Erzählers gegenüber seinen Figuren und ihrem Schicksal zur Geltung bringt. Freiheit und Notwendigkeit erweisen sich dabei, so Goethe, als inkompatibilistisches Ganzes, worin der Mensch schicksalhaft gefangen ist. Kant, dessen Werk Goethe zur Zeit der ›Wahlverwandtschaften‹ kaum wahrgenommen hat, hätte ihm *nolens volens* zugestimmt: »Freiheit«, schreibt Kant zunächst, ist »eine notwendige praktische Voraussetzung und eine Idee, unter der ich allein Gebote der Vernunft als gültig ansehen kann«. Aber dann hält er inne und gesteht: »Es ist schwer, den Menschen ganz abzulegen.«⁵⁵ Bis in den Wortlaut hinein schwingt der Zweifel, ob sich in praxi Vernunftfreiheit und – gegenstimmig – die Notwendigkeit, der der Mensch unterliegt, je trennen, geschweige denn versöhnen lassen.

54 Zum Begriff narrativer Ambiguität siehe Andreas Kablitz' virtuoson Essay: Es ist nichts im Buche. Worüber informieren die Buddenbrooks, wenn sie doch erfunden sind? Das Bedürfnis, Kunstwerken Mitteilungen zu entnehmen, ist der Grund für die Interpretation, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 81 vom 5. April 2023. – H.G. Barnes verbindet im Rahmen seiner werkimmanenten Interpretation den Begriff der Ambiguität mit Goethes Erzählironie, ohne ihm jedoch eine den Text übergreifende Funktion zuzuweisen; H.G. Barnes, Ambiguität in den ›Wahlverwandtschaften‹, in: Goethes Roman ›Die Wahlverwandtschaften‹, hrsg. von Ewald Rösch, Darmstadt 1975, S. 307–324. Siehe auch die knappe Diskussion von Forschungspositionen zur »Ambiguität«, »Mehrdeutigkeit« oder »doppelten Motivation« in den ›Wahlverwandtschaften‹ bei Matías Martínez, Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen 1996, S. 49, Anm. 21.

55 Kant, Rezension zu Johann Heinrich Schulz: Versuch einer Anleitung zur Sittenlehre für alle Menschen (1783); Werkausgabe (Anm. 3), Bd. 12, S. 773–778, hier: S. 777.

›Offenbar Geheimniss‹ – noch einmal

Die Verse an Hafis, die Goethe am 10. Dezember 1814 in Jena dichtete, gehören zu seinen am genauesten untersuchten, am meisten gedeuteten.¹ Es mag vermessen klingen zu behaupten, ein Aspekt an ihnen sei der bisherigen Forschung entgangen. Wenn dies hier dennoch geschieht, dann in der Hoffnung, daß sich die oft geäußerte, sicher berechtigte Überzeugung, in den drei Strophen des ›West-östlichen Divans‹ komme ein Kerngedanke Goethes zu Wort, ergänzen läßt durch einen Blick darauf, in welchen Zusammenhängen seine Verse entstanden und in die Welt traten. Dafür müssen wir ein wenig zurückgreifen.

Schon beim ersten dokumentierten Mal, da Goethe die Formulierung ›Offenbares Geheimnis‹ verwendet,² ist sie ein Zitat. Am 1. Oktober 1781 schreibt er an Charlotte von Stein: »In Leipzig hab ich das Offenbaare Geheimniß gesehen und mein Gewissen hat mich gewarnt.«³ Er meint damit das Ende September⁴ aufgeführte, auch schon gedruckt erhältliche neue Stück seines alten Bekannten, des Gothaer Theaterpraktikers Friedrich Wilhelm Gotter, mit dem Titel ›Das öffent-

- 1 Reichhaltige bibliographische Angaben zu Editionen wie zur umfangreichen Literatur finden sich im Kommentar von Hendrik Birus: Johann Wolfgang Goethe, West-östlicher Divan. Neue, völlig, revidierte Ausgabe, Berlin 2010 (= Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe, Bd. I/3), Teilbd. 2, S. 1015–1020.
- 2 Nur ein früherer Beleg ist bekannt, aus der ›Harzreise im Winter‹ (entstanden 1777), in deren Schlußstrophe der angeredete »Vater der Liebe« und der dichterischen Inspiration »Geheimnißvoll offenbar« genannt wird. Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe), hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, 21 Bde., München und Wien 1985–1998 (zitiert als MA), hier: Bd. 2.1, hrsg. von Hartmut Reinhardt, 1987, S. 41.
- 3 Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 4, hrsg. von Elke Richter und Héctor Canal unter Mitarbeit von Bettina Zschiedrich, Berlin und Boston 2020, S. 329 und Kommentar S. 889.
- 4 Zwischen dem 26. und dem 30. September; vgl. Robert Steiger, Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik, Bd. 2, Zürich und München 1983, S. 344 f.

liche Geheimniß.⁵ In dieser recht turbulenten Komödie, die einigen Erfolg hatte, tauschen zwei Liebende nach verabredetem Signal mit den Anfangsworten von Versen Botschaften aus – entfernt ähnlich der Camouflage, die Goethe eben im ›Journal von Tiefurt‹ getrieben hatte, beispielsweise mit angeblich »Aus dem Griechischen« übersetzten Versen an »Lida«.

Vom Titelblatt des bei Dyck gedruckten Stückes konnte Goethe wissen, daß Gotter den Dramenstoff nicht selbst erfunden hatte, sondern dem Venezianer Carlo Gozzi (1720–1806) verdankte. Dessen am 20. Mai 1769 in Mailand uraufgeführte Komödie ›Il pubblico secreto‹ war 1778 innerhalb einer Werkausgabe auch auf Deutsch als ›Das öffentliche Geheimniß‹ erschienen, übersetzt von Friedrich August Clemens Werthes (1748–1817). Gotter hatte nach eigenem Bekunden Original und Übersetzung mit »eben der Freiheit« genutzt »wie bey meinen vorigen Bearbeitungen ausländischer Theaterstücke«,⁶ indem er Gozzis aus der Commedia dell’arte übernommenem Standardpersonal neue satirische Namen gab und den Dialog ins Empfindsam-Emotionale transponierte.

Aber auch Gozzi hatte, wie er zugab, eine Vorlage. Leidlich plausibel wies er die Anschuldigung zurück, er habe das Stück ›Il segreto in pubblico‹ (1669) des Giacinto Andrea Cicognini (1606–1651) geplündert, denn es verhalte sich so: »Der spanische Theatral-Dichter Don Pietro Calderone hat in seinem Lustspiel: El secreto à voces, mir und vielleicht auch dem Cicognini den Stoff an die Hand gegeben.«⁷ Tatsächlich gehen Grundgedanken und Hauptmotive auf das 1642 erschienene Werk von Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) zurück.⁸ Zwar hatte

5 Während Albrecht Schöne Goethes Formulierung kühl eine »unrichtige Titelangabe« nennt (Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte, München 1982, S. 48), spricht Hartmut Reinhardt subtiler von einer »für ihn charakteristischen Fehlleistung« (MA 2.1, S. 726).

6 Das öffentliche Geheimniß. Ein Lustspiel in drey Acten. Nach Gozzi, Leipzig, im Verlag der Dykischen Buchhandlung, 1781, S. 3.

7 Theatralische Werke von Carlo Gozzi. Aus dem Italiänischen übersezt [von Friedrich August Clemens Werthes], Viertes Theil, Bern, bey der typographischen Gesellschaft, 1778, S. 174. Entsprechend italienisch in: Opere del Co[n]te Carlo Gozzi, Tomo IV, Venezia: Colombani, 1772, S. 306 f.

8 Vgl. die kritische Edition: Pedro Calderón de la Barca, El secreto a voces. Edición crítica de Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel 2015 (= Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas 204).

Gozzi um der Typenkomödiantik willen stark in Calderóns Dramaturgie eingegriffen⁹ und von der melodios eleganten Verskunst des spanischen Vorbildes kaum etwas bewahrt, aber das titelgebende Motiv der für das Publikum unmittelbar verständlichen geheimen Botschaften blieb bei ihm und Gotter so bedeutsam wie im Original.¹⁰

Auf höchst vermittelte Art, ohne daß Goethe es wußte, stand seine Wendung vom offenbaren Geheimnis also von ihrem frühesten wörtlichen Auftreten an mit der Bühnenkunst Calderóns in Verbindung. Der Dichter selbst sollte den paradoxalen Ausdruck nach und nach zu einer seiner bedeutendsten Formeln machen.

Am 23. Juni 1784 entwarf er brieflich an Charlotte von Stein eine Felsinschrift für sie, die mit dem Hexameter beginnen sollte: »Was ich leugnend gestehe und offenbarend verberge«. Hier steht die vor der Umwelt geheimgehaltene Liebesbeziehung noch ganz im Mittelpunkt. Die Erfahrung Italiens führte ihn dann zu der generellen Ansicht, »daß die Natur kein Geheimnis habe, was sie nicht irgendwo dem aufmerksamen Beobachter nackt vor die Augen stellt«. ¹¹ Und 1795 erklärt im »Märchen« der Alte den Königen raunend, das wichtigste seiner drei Geheimnisse sei »Das offenbare«¹² – Vorboten vieler weiterer, von Goethe-Deutern oft erörterter Verwendungen des einprägsamen Oxymorons.¹³

- 9 Interessanterweise verlegten sowohl Cicognini wie Gozzi (und nach ihm auch Gotter) die Herkunft der Hauptgestalten, bei Calderón Parma und Mantua, nach Süditalien, konkret Amalfi und Salerno. So umging man vermutlich Einsprüche von Zensoren und ähnliche Absatzhemmnisse.
- 10 Wie nachhaltig Gotters Stück auf Goethe wirkte, ist am fragmentarisch erhaltenem Libretto »Die ungleichen Hausgenossen« von 1785/86 zu erkennen, worin – wie schon bei Calderón – ein Wettstreit in Gedichten nach einer Leitfrage vorkommt; vgl. Goethe, MA 2.1, S. 466–491 und Kommentar S. 722–728. Grundlegend Max Morris, Die ungleichen Hausgenossen, in: Chronik des Wiener Goethe-Vereins 18 (1904) S. 43–48 und 19 (1905), S. 1–9, speziell hier S. 5.
- 11 Tag- und Jahreshefte 1790; MA 14, hrsg. von Reiner Wild, 1986, S. 17.
- 12 Märchen; MA 4.1, hrsg. von Reiner Wild, 1988, S. 525.
- 13 Einige Belege in: MA 11.1.2, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Katharina Mommsen und Peter Ludwig, 1998, S. 491. Ausführlich, jedoch analytisch unbefriedigend Marlis Helene Mehra, Die Bedeutung der Formel »offenbares Geheimnis« in Goethes Spätwerk, Stuttgart 1982 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 122). Zum Gesamtthema neben vielen anderen knapp Ferdinand Weinhandl, Die Metaphysik Goethes, Berlin 1932, dort speziell S. 285 f., und für die Poetologie umfassend Werner Keller, Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung, München 1972, S. 17–47.

Was mag Goethe empfunden haben, als ihm Ende Mai 1816 ein ansprechend bei Frommann in Jena gedruckter Band zukam, worin als erstes von zwei Dramen Calderóns Komödie ›Das laute Geheimniss‹ in deutscher Übersetzung zu lesen war? Bei dem Buch handelte es sich um den zweiten Teil einer Ausgabe, die dank Goethes Zuspruch überhaupt erst zustande gekommen war und bis über seinen Tod hinaus fortgesetzt werden sollte. Die dort erbrachte Leistung an nachbildender Formtreue war Goethe hochwillkommen, auch weil sie seine damals schon sichere Überzeugung vom weltliterarischen Rang des spanischen Dichters bestätigte und verbreiten half; die Folgen sind noch im ›West-östlichen Divan‹ erkennbar. Aber der Reihe nach.

Vorgebildet durch Bürger und Tychsen in Göttingen sowie die Lektüre Bouterweks, ermuntert durch seinen Freund und Studiengenossen Ludwig Tieck, hatte August Wilhelm Schlegel 1801 mit der Übersetzung von Dramen Calderóns begonnen;¹⁴ schon im September 1802 las Goethe ›Die Andacht zum Kreuze‹ im Manuskript, dann weitere Stücke, die Schlegel 1803 und 1809 in den beiden Bänden seines ›Spanischen Theaters‹ drucken ließ, und war nachhaltig begeistert. Anfang 1811 brachte Goethe den ›Standhaften Prinzen‹, ein in der Epoche der Maurenkämpfe spielendes Märtyrerdrama, in Schlegels Version mit beachtlichem Erfolg auf die Weimarer Bühne, Ende März 1812 ›Das Leben ein Traum‹ in einer eigens entstandenen Fassung auf Grundlage der Übersetzung des Weimarer Kammerherrn Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750–1828).¹⁵

14 Vgl. zum Folgenden das Standardwerk von Henry Wells Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries. His Reception and Influence, 1654–1980*, Cambridge 1983, zur Rezeption Gotters, durch die deutschen Romantiker und das klassische Weimar dort S. 159–195. Über Schlegel eingehend: Héctor Canal, *Romantische Universalphilologie. Studien zu August Wilhelm Schlegel*, Heidelberg 2017 (= *Germanisch-romanische Monatsschrift*, Beiheft 80).

15 Ausführlicher zu Goethes Interesse und den Weimarer Aufführungen Swana L. Hardy, *Goethe, Calderon und die romantischen Theorie des Dramas*, Heidelberg 1965 (= *Heidelberger Forschungen* 10), S. 19–43; dort S. 61–76 auch der Nachweis, wie überlegt Schlegel alle Haupttypen von Calderóns Dramenkunst berücksichtigt hatte. Siehe ferner Karl Wollf, *Goethe und Calderon*, in: *Goethe-Jahrbuch* 34 (1913), S. 118–140, sowie zu den Aufführungen spanischer Dramen in Weimar Arturo Farinelli, *Neue Reden und Aufsätze, gesammelt von seinen Schülern*, Pisa 1937, S. 69–184.

Als Goethe wieder ein Stück Calderóns aufzuführen plante, ›Die große Zenobia‹, wovon es schon einen deutschen Text Einsiedels mit Nachbesserungen von Friedrich Wilhelm Riemer gab, ließ er einen mittlerweile renommierten Übersetzer hinzubitten: Für eine lange Folge von Stanzen im ersten Akt des Dramas schien ihm niemand geeigneter als Johann Diederich Gries (1775–1842), ein in Jena ansässiger gebürtiger Hamburger.¹⁶ Gries war mit seiner beim Jenaer Verleger Frommann erschienenen Übersetzung von Tassos ›Befreitem Jerusalem‹ (1800–1802) bekannt geworden; von 1804 bis 1808 hatte er ähnlich souverän Ariosts märchenhaftes Ritterepos ›Der Rasende Roland‹ in deutschen Stanzen herausgebracht. Zwar begegneten Goethe und Gries einander häufig in Jena, zumal bei Frommanns,¹⁷ auch bisweilen in Weimar, doch der seit Jahren schwerhörige Gries vermied in der Regel Gespräche, weil er wußte, daß Goethe nicht schreien mochte.

Um die Jahreswende 1812/13 übermittelte Gries nach wenigen Wochen die formtreu übersetzten Stanzen Calderóns seinem Bekannten, Goethes in Jena lebendem »Urfreund« Carl Ludwig von Knebel (1744–1834).¹⁸ Nach begeisterten Reaktionen und einem Blick in Einsiedels Vorarbeit übersetzte Gries 1813/14 die gesamte ›Zenobia‹ sowie ›Das Leben ein Traum‹;¹⁹ im Oktober 1814 schloß er einen Vertrag mit dem Berliner Verlagshaus Nicolai (Daniel Friedrich Parthey). Am 30. Januar

16 Vgl. für das Folgende Héctor Canal, »Unterhändler ausländischer Dichter«. Johann Diederich Gries' Calderón-Übersetzungen, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 29 (2019), S. 304–327, hier: S. 308.

17 Wie eng diese Beziehung war und blieb, zeigt sich schlaglichtartig im Oktober 1819 daran, daß Gries von Goethes Einblattdruck ›Die Feier des achtundzwanzigsten Augusts dankbar zu erwiedern‹ (»Sah gemalt in Gold und Rahmen ...«) schon vor dessen Verteilung ein Exemplar von Frommann selbst erhielt; vgl. Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes Werken, Teil 4: Die Einzeldrucke, bearb. von Inge Jensen, Berlin 1984, S. 715 f., Nr. 2563.

18 Vgl. Canal, »Unterhändler ausländischer Dichter« (Anm. 16) S. 308 f.

19 Vgl. Gries an Bernhard Rudolf Abeken (1780–1866) in Osnabrück, 27. Juni 1814; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 64. Am 6. Oktober 1821 erinnerte sich Gries: »Allerdings war es ein Brief von Goethe an Knebel, der mich veranlaßte die Zenobia zu übersetzen. Toll genug! Denn ich wußte vom Spanischen damals nicht mehr, als der Confektbäcker der eleganten Zeitung, das heißt: gar nichts.« (Ebd. S. 552)

1815, dem Geburtstag von Herzogin Louise, wurde die von Goethe eingerichtete Gries-Fassung der ›Großen Zenobia‹ in Weimar aufgeführt, allerdings ohne viel Erfolg beim Publikum.²⁰

Parallel zu den Theater-Vorbereitungen, im Sommer und Herbst 1814, waren die ersten Gedichte des späteren ›West-östlichen Divans‹ entstanden. Als Goethe am 10. Dezember in Jena die drei Vierzeiler »Sie haben dich heiliger Hafis | Die mystische Zunge genannt ...« dichtete, die später ›Offenbar Geheimniss‹ heißen sollten, gab er den neuen Versen keinen Titel; als Nummer 43 gelangte das Blatt auf den wachsenden Stapel von Reinschriften, den Goethe vermutlich schon am 31. Juli angelegt hatte.²¹ Mitten während der finalen Proben zu Calderóns ›Zenobia‹ entstanden dann die sechs Strophen »Wir sind emsig nachzuspüren ...«, in denen Goethe orientalisierend seine Ehrerbietung für Kaiserin Maria Ludovica verrätselte.²² Es liegt mehr als nahe, daß die Gestalt der von Calderón gewürdigten Herrscherin des antiken Palmyra, theatralisch neu in Szene gesetzt zu Ehren von Weimars Herzogin, das Gedicht an die Regentin Österreichs wesentlich inspiriert hat. Aber auch dieses Blatt erhielt keine Überschrift, noch nicht einmal

20 Ahnungsvoll schrieb Goethe schon am 23. Januar an Zelter: »Wahrscheinlich bleibt auch dieses Stück ein ausschließliches Eigenthum unserer Bühne.« (MA 20.1, hrsg. von Edith Zehm und Sabine Schäfer, 1992, S. 364)

21 Text bei Birus (Anm. 1), Teilbd. 1, S. 32 f. Darstellung der Entstehungsgeschichte in: Goethe, West-östlicher Divan. Kritische Ausgabe der Gedichte mit textgeschichtlichem Kommentar von Hans Albert Maier, Tübingen 1965, Kommentarband, S. 10–22; zu diesem Gedicht dort S. 130 f. Umfassend informiert Anke Bosses Edition: »Meine Schatzkammer füllt sich täglich ...«. Die Nachlaßstücke zu Goethes ›West-östlichem Divan‹, Dokumentation – Kommentar, Göttingen 1999, speziell S. 167–181.

22 Text bei Birus (Anm. 1), Teilbd. 1, S. 41 f. Zur Entschlüsselung des Inhalts und den Quellen vgl. die Kommentare von Birus (S. 1053–1060) und Maier (Anm. 21), Kommentarband, S. 158–161. Das Gedicht ist sehr wahrscheinlich Ende Januar 1815 entstanden. Dafür spricht die deutliche inhaltliche Parallele in Goethes Bemerkung an Herzog Carl August vom 29. Januar 1815, es werde im Orient »schon für das höchste Glück geachtet, wenn von irgend einem demüthigen Knecht, vor dem Angesichte der Herrinn gesprochen wird und Sie es auch nur geschehen läßt. Zu wie vielen Kniebeugungen würde derjenige hingerissen werden, dessen Sie selbst erwähnte! Möchte ich doch allerhöchsten Ortes [bei Maria Ludovica] nur manchmal nahmenweise erscheinen dürfen!« (Briefwechsel des Herzogs/Großherzogs Carl August mit Goethe, hrsg. von Hans Wahl, Bd. 2, Berlin 1916, S. 117)

eine Zuwachsnummer, als Goethe es dem Konvolut der Reinschriften anfügte.

Am 17. April 1815 sandte Gries den ersten Band seiner Calderón-Übersetzungen, der ›Die große Zenobia‹ und ›Das Leben ein Traum‹ enthielt, »mit unbeschränkter Verehrung« an Goethe: Er hätte die Arbeit »ohne Ihre Anregung nie unternommen« und »ohne Ihre Aufmunterung nie vollführt«. Vor allem für die anspruchsvolle Inszenierung der ›Zenobia‹ sprach er »innigsten Dank« aus.²³ Der Dichter erwiderte am 24. April mit einem Brief voller Ermutigungen, auch wenn er zugab, daß die Weimarer Aufführung »nicht so glücklich von Statten gegangen« sei und er die ›Zenobia‹ daher »einige Zeit ruhen lassen« wolle.²⁴ Unterdessen war Gries schon für den nächsten Band tätig. Darin sollte noch vor dem ›Wunderthätigen Magus‹ (mit Anklängen an den Faust-Stoff) »das liebliche ›Secreto a voces‹« erscheinen.²⁵ Mitte März war die Arbeit am ersten Akt bereits in vollem Gange, bis Mitte Mai der zweite Akt beendet, und am 17. Juni hatte Gries die Rohfassung seiner Übersetzung ›Das laute Geheimniss‹ abgeschlossen.²⁶

Derweil konnte Goethe seine rasch gewachsene Divan-Sammlung ordnen. Vom 28. bis zum 30. Mai wurden die beiden erwähnten Gedichte im sogenannten ›Wiesbadener Register‹ einsortiert und mit Stichwort-Titeln versehen. »70. Offenbar Geheimniss« entspricht dem Reinschrift-Blatt »Wir sind emsig nachzuspüren ...«, »82. Mystische Zunge« dem Blatt »Sie haben dich heiliger Hafis ...«.²⁷

23 GSA 28/66, Blatt 445 (nach dem Digitalisat).

24 WA IV 25, S. 284 f. Die ›Zenobia‹ war nur noch einmal, am 1. Februar, gegeben worden.

25 Gries an Abeken, 27. Juni 1814; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 65. Der im Spanischen versierte Goethe-Verehrer Abeken, ein enger Brieffreund, mit dem Gries unentwegt und in großer Ausführlichkeit Textfragen erörterte, hatte um der Parallelen zum ›Faust‹ willen früh für den ›Magus‹ plädiert; Griesens Votum, er wolle erst ›Das laute Geheimniss‹ übertragen, beweist, daß er beide Werke Mitte 1814 vom Lesen schon kannte und das ›Secreto‹ besonders schätzte. Abeken erlebte die Weimarer Aufführung der ›Zenobia‹ am 30. Januar 1815 mit.

26 Gries an Abeken, 10–12. April, 20. Mai und 17. Juni 1815; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 147, 160, 166. Das ›Secreto a voces‹ sei »das längste von allen Calderonischen Stücken«, bemerkt Gries am 1. März 1820 an Abeken (ebd., S. 451).

27 Vgl. Birus (Anm. 1), Teilbd. 1, S. 453–456, entsprechend Maier (Anm. 21), Kommentarband, S. 62 f.

Die Formulierung »Mystische Zunge« ist unmittelbar dem Text entnommen und vorwiegend als Gedächtnisstütze für den Autor selbst erklärlich. Beim ostentativ verkappten Huldigungsgedicht an die Kaiserin griff Goethe auf die Bezeichnung vom Offenbaren Geheimnis in ihrer ursprünglichen Bedeutung zurück; das ihm seit mehr als 30 Jahren geläufige Kennwort umschrieb die verrätselten Botschaften eines Liebenden an eine hohe Frau.²⁸

Nach überaus reichem Ertrag an Gedichten im Sommer und Frühherbst 1815 teilte er, von Sprach- und Schreibübungen mit dem Theologen Heinrich Eberhard Gottlob Paulus (1761–1851) inspiriert, am 6. Oktober noch in Heidelberg den ›Divan‹ in Bücher ein. Zehn Tage später meldet das Tagebuch in Weimar: »Abschrift des Buchs Hafis.« Es ist die erste Nachricht von dem Gesamtmanuskript, das Hans Albert Maier mit r bezeichnet hat. Auf dessen bald vorliegenden Blättern sollte die »eigentliche Vorbereitung für den Druck« stattfinden.²⁹ Hier muß Goethe die vorläufigen Merkwörter des ›Wiesbadener Registers‹ in die endgültigen Drucktitel der Gedichte verwandelt haben, wobei das Gedicht an Hafis nun die Überschrift ›Offenbar Geheimniß‹ erhielt, während die Verse »Wir sind emsig nachzuspüren ...« neu mit ›Geheimstes‹ betitelt wurden. Aber wann und weshalb geschah das?

Von Mitte Januar bis Mitte Februar 1816 legte Johann Diederich Gries in Jena letzte Hand an seine Übersetzung von Calderóns ›Secreto a voces‹, dessen meisterlichen Bau er – übrigens in Kenntnis der Adaptionen von Gozzi und Gotter – noch Jahre später rühmen sollte: Monologische Längen fehlten hier ganz, »alles ist Bewegung, Handlung, Charakterschilderung.«³⁰ Am 8. März konnte der Druck des neuen Bandes bei Frommann beginnen; am 28. Mai ging eines der ersten fertigen Exemplare an Goethe. In seinem Anschreiben entschuldigte sich Gries formvollendet, er müsse es sich seiner Harthörigkeit wegen ver-

28 Die Vorläufigkeit der Arbeitstitel hat Hans-Joachim Weitz nachgewiesen: Bemerkungen zum frühen ›West-östlichen Divan‹ (zuerst 1980), in: ders., Der einzelne Fall. Funde und Erkundungen zu Goethe, Weimar 1998 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 66), S. 314–339, speziell S. 329–333.

29 Maier (Anm. 21), Kommentarband, S. 17.

30 Gries an Abeken, 1. März 1820; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 451. Am 20. März 1827 ergänzte er, »auf keine einzige meiner Uebersetzungen« habe er »so viel Mühe u. Sorgfalt verwandt [...]. Aber freilich ist es auch bei weitem das schwerste von allen Calderonstücken, die ich übersetzt habe«; ebd., Band 2, S. 895.

sagen, »Ew. Excellenz dieses Werk persönlich zu überreichen«. ³¹ Beim Aufschlagen des Bandes erblickte Goethe ›Das laute Geheimniss‹. Der Titel dürfte ihn erstaunt haben. ³² Sogleich las er das Drama, und schon am folgenden Tag dankte er Gries in herzlichem Ton: Der Übersetzer habe ihn »aus dem regnichten Jena auf einmal in die heiterste Gegend geführt, und bis in die tiefe Nacht hat mich Ihr Calderon festgehalten«. Eigens fügte Goethe an, »daß mein Aufenthalt im Orient mir den trefflichen Calderon, der seine arabische Bildung nicht verleugnet, nur noch werther macht, wie man edle Stammväter in würdigen Enkeln gern wiederfindet und bewundert«. ³³

Die Wendung, in Calderóns Dramen sei die »arabische Bildung nicht verleugnet«, formuliert eine Einsicht, die Goethe, wie es scheint, eben erst für sich gewonnen hatte: Die langen, meist feindlichen Kontakte des katholischen Spanien zum Maurenum – Hintergrund für den ›Standhaften Prinzen‹ und etliche weitere Märtyrerdramen Calderóns – hatten, wie indirekt auch immer, auf christlicher Seite etwas für Europa Einzigartiges hervorbringen helfen, eine poetische Raffinesse, deren formaler wie inhaltlicher Reichtum an die musikalisch-exakten Symmetrien muslimischer Bauten, Manuskripte und eben auch Dichtungen erinnerte. ³⁴

³¹ GSA 28/70, Blatt 206 f. (nach dem Digitalisat).

³² Von Calderóns ›*Secreto a voces*‹ kann Goethe bis 1816 allenfalls vage gehört haben, ohne daß eine Verbindung zur Formel vom »offenbaren Geheimnis« entstand. Die Auswahl der für die Weimarer Inszenierungen gewählten Stücke macht das auch der Gattung nach wahrscheinlich. In Adam Müllers ›Vorlesung vom Charakter der spanischen Poesie‹, die Goethe in Karlsbad am 30. Juli 1807 im Manuskript las, fehlt das ›*Secreto a voces*‹. Müller nennt nur von Schlegel schon übersetzte Dramen; vgl. Adam Müller, *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied und Berlin 1967, Bd. 1, S. 249–262. Arnold Norwicks zwei Bände ›*Teatro español*‹ (Bremen: Heyse, 1809–1810), die Goethe vom 19. September 1811 bis zum 6. April 1812 Weimar auslieh (Keudell 729), enthalten acht Stücke Calderóns, aber nicht dieses. Vgl. auch John Hennig, *Goethes Spanienlektüre*, in: *Jahrb. FDH* 1982, S. 97–109.

³³ WA IV 27, S. 32 f. Den auf das ›*Laute Geheimniss*‹ folgenden ›*Wunderthätigen Magus*‹ nahm Goethe laut seinem Tagebuch nochmals am 9. Juni vor, drei Tage nach dem Tod Christianes – wohl auch als Ablenkung von der trostlosen Situation in seiner Umgebung.

³⁴ Vgl. auch die Anmerkungen in: *Goethe, West-östlicher Divan*, hrsg. und erläutert von Ernst Beutler, Bremen 1950, S. 538–540.

Am 7. April 1816 starb Kaiserin Maria Ludovica – ein Ereignis, »dessen Nachgefühl mich niemals wieder verlassen hat«, wie Goethe Jahre später schrieb.³⁵ Unmittelbar reagierte er nicht. Daß die bittere Botschaft zur Umbenennung der beiden ›Divan‹-Stücke geführt haben könnte, ist wenig wahrscheinlich. Entscheidend dürfte eher gewesen sein, daß »Mystische Zunge«, eine im Gedicht selbst problematisierte Wendung, als Titel zu kryptisch und nicht positiv genug erschien. Angesichts der hohen Bedeutung der Verse paßte für das große Publikum hier viel besser die Formel vom Offenbaren Geheimnis, die ja längst zu einem Leitwort Goethes für das Wesentliche des poetisch-symbolischen Ausdrucks überhaupt avanciert war. Nach der Entscheidung zu dieser neuen Überschrift mußten die Verse »Wir sind emsig nachzuspüren ...« umbenannt werden. Wenn Goethe das dortige Versteckspiel mit der Huldigung superlativisch als ›Geheimstes‹ bezeichnete, wies er damit den Versen ihren Ort am Schluß des Buches der Liebe an, noch hinter ›Geheimes‹, und benannte zugleich ihren durchaus nicht offenkundigen Anlaß, ohne den Hinweischarakter preiszugeben.³⁶

Gewiß hat Goethe am 30. Juni 1816 mit Gries auch über Calderóns Drama ›Das laute Geheimniß‹ gesprochen. Stolz konnte der Übersetzer berichten, er habe »an einem der wenigen guten Tage dieses regenvollen Sommers« den Dichter und Johann Heinrich Meyer bei einem Ausflug auf das Belvedere nach Zwätzen bei Jena begleitet, wo Goethe »sogar den ziemlich hohen Berg (auf dem das Häuschen steht) erstieg u. sich lange an der Aussicht ergötzte [...] ich mußte mich neben ihn setzen, u. nun sprach er länger als eine halbe Stunde ohne Unterbrechung über den Calderon [...] das Ende ward mir unvernünftig. [...] Doch vernahm ich große Lobeserhebungen, die mich nicht wenig beschämten; auch wiederholte er ausdrücklich die Versicherung, daß er öffentlich etwas über meinen Calderon sagen wolle [...].«³⁷ Dies sollte

35 Tag- und Jahreshefte 1816; MA 14, S. 254.

36 Zur endgültigen Betitelung der Gedichte und den Hintergründen vgl. die ausführlichen Hinweise in Anke Bosses Nachlaßedition (Anm. 21), S. 253.

37 Gries an Abeken, 22. Juli 1816; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 241. Druck in: Goethes Gespräche. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig, Bd. 2, Zürich und Stuttgart 1969, S. 1152–1154, Nr. 4359. In Goethes Tagebuch (WA III 5, S. 248) steht nur zweimal knapp: »Dr. Gries.«

zwar erst 1822 geschehen,³⁸ aber Goethes mündliche Anerkennung – der nötigen Lautstärke wegen unter freiem Himmel bekundet – schmeichelte Gries sehr.

Für die Lyrik des ›Divans‹ war damals, von einer knappen Tagebuchnotiz am 3. Juni abgesehen,³⁹ eine längere, nicht nur freiwillige Dürrezeit eingetreten. Drei Tage später war Christiane gestorben; am 20. Juli wurde Goethes Kurreise nach Wiesbaden, auf der er Marianne Willemer wiederzusehen hoffte, vereitelt. Zur Vorbereitung der ›Noten und Abhandlungen‹ las Goethe in Tennstedt im Alten Testament und arbeitete für ›Kunst und Alterthum‹; Beschäftigungen mit den Gedichten des ›Divans‹ blieben punktuell.⁴⁰ Während des Jahres 1817 studierte er zwar weiter orientalische Fachliteratur, aber auch vieles andere nahm ihn neben den laufenden Geschäften in Anspruch, darunter Kants ›Kritik der Urtheilskraft‹, Mythologica, Byrons ›Manfred‹, optische Versuche oder das Wartburgfest. Erst von Mitte August an las er wieder bisweilen aus den Gedichten vor. Am 21. Dezember gab er, sich selbst ein wenig unter Druck setzend, den »Divan, erstes Buch an Frommann«. Wohl bis dahin, vermutlich aber schon deutlich früher sind in der Gesamtabschrift r die endgültigen Titel der Gedichte festgelegt worden.

Um die Jahreswende ergab sich nebenbei nochmals ein direkter Austausch mit Gries. Am 23. Dezember 1817 ließ ihn Goethe um einen Gefallen bitten: Bei seinen Recherchen zu Leonardos ›Abendmahl‹ war er auf ein Sonett gestoßen, das angeblich von dem Universalkünstler stammte, und bat um dessen Übersetzung. Nach anfänglichem Sträu-

38 Goethes weitgreifender Hinweis auf Calderóns Doppeldrama ›Die Tochter der Luft‹ samt hohem Lob des Übersetzers, textlich beendet am 25. Oktober 1821, erschien im Frühjahr 1822 im dritten Teil des dritten Bandes von ›Über Kunst und Alterthum‹; MA 13.1, hrsg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, 1992, S. 376–378 und Kommentar S. 844–846. Vgl. auch den Schluß dieser Studie.

39 Goethe mag hier die Auswahl getroffen haben für den Vorabdruck in Cottas ›Taschenbuch für Damen‹, das im September erscheinen sollte; Text bei Birus (Anm. 1), Teilbd. 1, S. 555–563.

40 Am 26. September wurde wieder der »Divan durchgesehen«, am 6. Dezember heißt es im Zusammenhang eines möglichen Vorabdrucks: »Divan vorgenommen«, am 20. Dezember: »Coudray Vorlesung des Divans«, und am 17. Januar 1817 nochmals »Die Damen, Vorlesung des Divans«.

ben übergab Gries am 13. Januar 1818 dem ebenfalls bei Frommanns als Mittagsgast anwesenden Goethe persönlich seine deutsche Version – eine Bravourleistung, die Goethe am folgenden Tag studierte und auch mit Freunden besprach.⁴¹

Für den Druck des ›Divans‹, der um den 20. Februar 1818 begann, verwendeten Frommann und sein Partner und Schwager, der Drucker Johann Carl Wesselhöft (1767–1847), genau die charakteristische Antiqua-Schrift, die seit 1800 für Gries' Übersetzungen des Tasso, später des Ariost und auch des Calderón eingesetzt worden war. Als Fahrenkorrektor beauftragten sie – das beweist die durch einen glücklichen Zufall erhaltene Hälfte des zehnten Korrekturbogens⁴² – keinen anderen als Johann Diederich Gries. Ein erheblicher Teil der Interpunktion des ›Divan‹-Erstdruckes geht somit auf ihn zurück. Der Übersetzer, der 1817 durch den Zusammenbruch des familiären Bank- und Handelshauses große Teile seines ererbten Vermögens eingebüßt hatte,⁴³ darum

- 41 Vgl. Max Hecker, Goethe und Gries, in: Goethe-Jahrbuch 25 (1904), S. 220–223, hier: S. 220; ergänzend Hans Gerhard Gräf, Zu Goethes Beschäftigung mit dem italienischen Sonett ›Chi non può quel che vuol, quel che può voglia‹, in: Goethe-Jahrbuch 26 (1905), S. 268–270. Das Originalblatt des italienischen Textes von der Hand des Schreibers John – ohne jeden Hinweis auf Leonardo – hob Gries auf; es befindet sich, bisher unidentifiziert, in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (CS 2: Goethe: 23–24, Kalliope-Kürzel DE-611-HS-3907758). Gries' Übersetzung wurde erst im Taschenbuch ›Urania‹ für 1824 gedruckt, erneut in seinen ›Gedichten und poetischen Übersetzungen‹, Stuttgart 1829, Bd. 2, S. 132.
- 42 Dieser halbe Bogen mit der Aufschrift ›Dr. Gries‹ befindet sich in der Sammlung Kippenberg in Düsseldorf: Katalog der Sammlung Kippenberg, 2. Ausgabe, Leipzig 1928, Bd. 1, S. 35, Nr. 401. Vgl. Maier (Anm. 21), Kommentarband, S. 17; zu Gries' Korrekturen S. 21 f. – Wozu abgearbeitete Korrekturbogen bei Frommann dienen konnten, wird ersichtlich aus einer Bemerkung von Gries an Abeken vom 19. April 1819, als der Übersetzer gerade die dritte, umgearbeitete Auflage seines Tasso korrigierte. Darin heißt es: ›... wann der Divan fertig wird, ist wohl sehr zweifelhaft. Der Text zwar ist längst ausgedruckt, aber mit den Noten hapert's gar sehr.‹ Gries legte dem Goethe-Verehrer Abeken ›ein Stückchen davon bei, das in der Druckerei – horrible dictu! – zum Einwickeln eines Tassonischen Correcturbogens gemißbraucht worden‹; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 415.
- 43 Über diesen Vorgang, datierbar auf Michaelis 1817, informierte Gries zunächst nur enge Freunde, beispielsweise Abeken (17. April 1818; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 347 f.), 1836 dann auch Weimars Kanzler Friedrich von Müller.

mehr als früher auf Einkünfte angewiesen war, verdiente sich mit dieser Tätigkeit ein Zubrot. Zwar hielt sich der nahezu taube Gries, wie erwähnt, bei den damals recht häufigen Begegnungen, vor allem im gastfreien Hause der Frommanns, meist fern vom Dichter. Aber seine Funktion als Gegenleser muß Goethe bekannt gewesen sein, und für Anspielungen war der maliziös-gewitzte Sprachvirtuose allemal empfänglich. So mag es ein eigentümlicher Moment für Gries gewesen sein, als er Anfang April den dritten Korrekturbogen erhielt, worauf sich ›Offenbar Geheimniss‹ befand; spätestens um den 20. April folgte dann der vierte mit den Versen ›Geheimstes‹.⁴⁴

Von seiner Arbeit als Korrektor des ›Divans‹ hat Gries freilich nicht einmal engen Freunden erzählt – sei es, weil er sich der Lohnarbeit schämte,⁴⁵ sei es, weil Indiskretionen als Vertrauensbruch gegen Frommann und Goethe hätten gedeutet werden können. Aber vielleicht trennte er nur säuberlich die Aufgabe als Korrektor von seinem erklärten Hauptgeschäft. Genau parallel zu den ersten Bogen des ›Divans‹ druckte Frommann damals nämlich auch am dritten Teil der Calderón-Übersetzung;⁴⁶ Ende April konnte der Band erscheinen, der die Situationskomödie ›Die Verwicklungen des Zufalls‹ (›Los empeños de un acaso‹) und die Herodes-Tragödie ›Eifersucht das größte Scheusal‹ (›El mayor monstruo del mundo‹) enthielt. Selbstverständlich ging ein Exemplar an Goethe, diesmal mit ausführlich erläuterndem Anschreiben. »Das Lustspiel habe ich gewählt«, erklärte Gries, »weil es ganz rein jener eigenthümlich spanischen Gattung der Mantel- und Degenstücke angehört«; denn »weder ›Die Schärpe und die Blume‹ [deutsch 1803 von Schlegel], noch ›das laute Geheimniß‹« galten als solches.⁴⁷

Ausdrücklich bat Gries um Goethes auch öffentliche Unterstützung, doch eine Reaktion schien auszubleiben. »Sie wollen wissen, was Goethe zum monstruo sagt? Ja, lieber Freund, das weiß ich selber nicht«, berichtete der Übersetzer im Juli seinem langjährigen Gesprächspartner

44 Vgl. Quellen und Zeugnisse, Bd. 4 (Anm. 17), S. 288, Nrn. 968 und 972.

45 Dafür spricht, daß er 1826 über seine Finanzen verdrießlich schreibt, notfalls werde er »suchen müssen, mir auf andere Weise einen Erwerb zu verschaffen, sey es auch als Corrector in einer Druckerei« (Gries an Abeken, 3. Februar 1826; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 2, S. 831).

46 Vgl. Gries an Abeken, 17. April 1818; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 346.

47 GSA 28/78, Blatt 259 f. (nach dem Digitalisat).

Bernhard Rudolf Abeken. »Er war hier, als ich ihm den Calderon, nebst einem höflichen Schreiben, zusandte. (Sie wissen, daß ich, meines Gehörs wegen, nicht zu ihm gehe.) Allein er antwortete mir diesmal nicht, wie ich es doch erwartete ... Nach einigen Wochen traf ich ihn in einer sehr großen Gesellschaft ... Hier kam er auf mich zu, dankte sehr freundlich für das Buch, das er gleich zweimal hintereinander durchgelesen habe, u. fügte hinzu, ›ihm sey durch diesen Band ein ganz neues Licht über den Calderon aufgegangen.«⁴⁸

Hatte der körperlich ertaubte, geistig um so hellhörigere Gries wirklich nicht bemerkt, was ihm Ende Mai⁴⁹ auf dem 7. Korrekturbogen des ›Divans‹ vor Augen gekommen war? Dort hielten vier unscheinbare, aber inhaltlich kühne Verse für das große Lesepublikum genau jene Einsicht fest, die Goethe schon ein Jahr zuvor nach Lektüre des ›Lauten Geheimnisses‹ dankbar als ›arabische Bildung‹ im spanisch-europäischen Erbe bezeichnet hatte. Es war eine Hommage zugleich an Hafis, an den verehrten spanischen Dichter und – heimlich-offenbar – auch an den Übersetzer des ›Secreto a voces‹: »Herrlich ist der Orient | Ueber's Mittelmeer gedrunge, | Nur wer Hafis liebt und kennt | Weiß was Calderon gesungen.«⁵⁰

Es gibt ein Indiz dafür, daß Gries den Gruß wahrgenommen haben könnte. Zwar ließ er nach dem Erscheinen des ›Divans‹ 1820 brieflich vernehmen, das Werk bleibe ihm fremd.⁵¹ Mindestens punktuell aber muß er anders gedacht haben. Denn in seiner Übersetzung von Cal-

48 Gries an Abeken, 2. Juli – 5. August 1818; Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 366 f.

49 Kurz vor dem 26. Mai; vgl. Quellen und Zeugnisse, Bd. 4 (Anm. 17) S. 291, Nr. 990.

50 Text bei Birus (Anm. 1), Teilbd. 1, S. 66. Calderón ist der einzige europäische Autor, der in den Gedichten des ›Divans‹ namentlich erwähnt wird.

51 Gries an Abeken, 6–9. August 1820: »Ganz so, wie Ihnen, gefällt mir der westph. [älteste – ein im vorigen Brief begonnener Wortwitz] Divan freilich nicht. Ein halb Dutzend seiner alten Lieder sind mir lieber, als dieser ganze Band. Auch sind die Anmerkungen mir lieber, als die Gedichte ... Im Ganzen glaube ich, in diesem Werke die ersten unverkennbaren Spuren des vorgerückten Alters gefunden zu haben. Und doch, wer, außer Goethe, könnte ein solches Werk schreiben?« (Staats- und Landesbibliothek Dresden, Msc. Dresd. e 96, Band 1, S. 479) Noch schärfer am 4. Oktober 1828: »Was den Divan betrifft, da kennen Sie meine Meinung seit langer Zeit. Meinetwegen brauchte er nicht in der Welt zu sein; ich würde ihn nicht im mindesten vermissen.« (Ebd., Bd. 2, S. 995)

deróns Doppeldrama ›Die Tochter der Luft‹, einer monumentalen Darstellung des Semiramis-Stoffes, die Goethe am 19. Mai 1821 wiederum sofort nach ihrem Eintreffen las und dann in einem knappen, aber profunden Hinweis nachdrücklich rühmen sollte,⁵² hat der einstige Korrektor gleich mehrfach Ausdrücke verborgen, die unmißverständlich an das ›Divan‹-Gedicht ›Zwiespalt‹ erinnern.⁵³ Das wird Goethe bei der Lektüre des Stückes vermutlich entgangen sein – in diesem Fall war die geheime Botschaft einfach nicht offenbar genug.

52 Siehe Anm. 38.

53 Es geht um den Gegensatz, daß unter Kriegstrompeten »Cupido flötet« – ein verwirrender Doppelklang, den Goethe schon in Calderóns ›Über allen Zauber Liebe: (deutsch von Schlegel 1803) hatte finden können. Ausführlicher Nachweis bei Hans Albert Maier, Zu drei Goethe-Anspielungen in den Übersetzungen von J.D. Gries, in: Monatshefte für deutschen Unterricht 53 (1961), S. 1–8, speziell S. 4–8. Im Kommentar von MA 13.1, S. 845 wird die von Max Morris, Zum Divan, in: Goethe-Jahrbuch 18 (1897), S. 277–279, hier: S. 277 f. aufgebrachte, bei Maier korrigierte Fehlannahme tradiert, Goethe sei hier Gries gefolgt; tatsächlich ist es umgekehrt.

GERHARD KURZ

»Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage«

Hölderlins Klassizismus

In Erinnerung an Luigi Reitani

Eines der Gedichte, die Hölderlin im Tübinger Turm unter dem Namen Scardanelli verfasste, trägt den Titel ›Griechenland‹ (KA I, S. 474).¹ Er verfasste es am 27. Januar 1843, ein halbes Jahr vor seinem Tod. Besucher des psychisch kranken Dichters wünschten sich von ihm Ge-

- 1 Dieser Aufsatz stellt eine tiefgehende und korrigierende Überarbeitung und Erweiterung eines früheren Aufsatzes dar, der unter dem Titel: »Am Feigenbaum ist mein | Achilles mir gestorben«. Lebenswelt und Klassizismus bei Hölderlin, in: *Literatur & Lebenswelt. Ein Buch für Gottfried Willems*, hrsg. von Alexander Löck und Dirk Oschmann, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 125–144, erschienen ist. Verwendet werden die folgenden Siglen:

- KA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main 1992–1994.
- MA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München und Wien 1992–1993.
- StA Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck, Ute Oelmann, 8 Bde., Stuttgart 1943–1985.
- HH Hölderlin-Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, 2., revidierte und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2020.
- Hjb Hölderlin-Jahrbuch, 1947 ff.
- ATK Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde. und Register, Leipzig 1792–1799, Neudruck Hildesheim, Zürich, New York 1994.
- DNP *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik, Manfred Landfester, Helmuth Schneider, 15 Bde., Stuttgart und Weimar 1996–2003; *DNP, Supplemente 13: dass., Supplemente, Bd. 13: Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hrsg. von Joachim Jacob und Johannes Süßmann, 2018.
- DWb *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 33 Bde., Nachdruck München 1984.

dichte zum Andenken. Er lieferte sie wie erbeten und hielt sich dabei den Besuch mit Geschäftsmäßigkeit, untertänigen Titulaturen und, wie hier, mit der Verbergung seines Namens vom Leibe. Einem Besucher, der sich ein solches Gedicht wünschte, antwortete er: »Wie Euer Heiligkeit befehlen! Soll ich über Griechenland, Frühling, Zeitgeist?« (StA 7.3, S. 301) In diesem Angebot des Geisteskranken sind auch zentrale Motive seines Werks zuvor erkennbar: die griechische Antike, die Natur, der Geist der Zeit. ›Griechenland‹ enthält den Vers: »Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage« (v. 6). Die alte Sage, die mit Geistigkeit weit umher ist, ist die alte Sage von Griechenland. Der Ausdruck »alte Sage« schillert zwischen der Bedeutung der Sage als das, was alles seit Jahrhunderten vom antiken Griechenland gesagt, geschrieben, gezeigt, also überliefert wurde und wird, und der Bedeutung als Erzählung von einem außerordentlichen, mit allen Facetten ›sagenhaften‹ Ereignis in der Ferne der Vergangenheit.

Mit dem im Titel genannten Thema steht Hölderlin in der Tradition des europäischen, des westlichen Klassizismus, eines erstaunlichen Phänomens.² Diese alte Sage ist in der Tat ›weit umher‹. Setzt man seinen Beginn in die Florentiner Renaissance in der Wende des 15. zum

2 Aus der Forschung möchte ich nur Übersichtsartikel nennen: Peter L. Schmidt u. a., [Art.] Klassizismus und Klassik, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 977–1088; Peter Kuhlmann, [Art.] Antike, in: *DNP*, Bd. 13, Sp. 135–138; Hartmut Stenzel, [Art.] Klassik als Klassizismus, ebd., Bd. 14, Sp. 887–901; Werner Busch und Raimund Borgmeier, [Art.] Klassizismus, ebd., Sp. 954–978, und besonders *DNP*, *Supplemente* 13; zum Klassizismus in Deutschland: Manfred Fuhrmann, *Die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹, der Nationalismus und die deutsche Klassik*, in: *Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen*, hrsg. von Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann, Rudolf Vierhaus, München 1980, S. 49–67; Manfred Landfester, *Humanismus und Bildung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur politischen und gesellschaftlichen Bedeutung der humanistischen Bildung in Deutschland*, Darmstadt 1988; Claudia Schmolders, *Faust & Helena. Eine deutsch-griechische Faszinationsgeschichte*, Berlin 2018; Marlene Meuer, *Polarisierungen der Antike. Antike und Abendland im Widerstreit – Modellierungen eines Kulturkonflikts im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg 2017; Stefan Rebenich, *Die Deutschen und ihre Antike. Eine wechselvolle Beziehung*, Stuttgart 2021. Zum europäischen Klassizismus erhellend: Christine Zabel, *Polis und Politesse. Der Diskurs über das antike Athen in England und Frankreich, 1630–1760*, Berlin und Boston 2016.

16. Jahrhundert, in die folgende *Querelle des Anciens et des Modernes*, den Streit über den Vorzug der Antike oder der Gegenwart,³ dann erstreckt sich seine Geltung über Jahrhunderte bis weit in das 19. Jahrhundert, bis zur Gründung der Olympischen Spiele Ende desselben Jahrhunderts.⁴ Noch weiter erstreckt sich seine Geltung, geht man in das 14. Jahrhundert, in das Jahrhundert des Humanisten Petrarca zurück, der in seinem Werk in produktiver Aufnahme antiker Traditionen neue, komplexe Erfahrungen und Sichtweisen formulierte. Seitdem bezogen Dichter, Maler und Komponisten bis heute ihre *Sujets* immer wieder aus dem Fundus griechischer und römischer Mythologie und Kunst, um mit ihrer ästhetischen Form und Deutungskraft die Probleme der jeweiligen Gegenwart zu erfassen. Wir leben in Städten, deren Architektur trotz großer Zerstörungen immer noch von der Sage der Antike zeugt. Im 19. Jahrhundert hatte Marx mit Erstaunen von der »Schwierigkeit« zu verstehen gesprochen, dass griechische Kunst wie Homers ›Ilias‹ und ›Odyssee‹ immer noch »Kunstgenuß« gewährt und »in gewisser Beziehung« als unerreichbares Muster gilt, obwohl sich seitdem die gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und religiösen Formen fundamental geändert hatten.⁵

Seine architektonische Formensprache entwickelte der europäische Klassizismus in Metropolen wie Paris, Berlin, London, Petersburg, München, Dresden bis in die Städte der Provinz. Museen, Konzert- und Theaterhäuser, Krankenhäuser, Bahnhöfe, Schulen, Universitäten und Bürgerhäuser wurden nach diesem Stilideal gebaut. Der architektonische Klassizismus reicht hinüber in den palladianischen Klassizismus der Neuen Welt mit den, von George Washington konzipierten, politisch zentralen Gebäuden des Kapitols (1793–1823) und des Weißen Hauses (1792–1800). Karl Friedrich Schinkel, der in Berlin die Neue Wache (1816–1818), das Schauspielhaus (1818–1821) und das Alte Museum (1825–1830) baute, und Thomas Jefferson, der im *Athenian taste* sein

3 Vgl. Hans Robert Jauss, [Art.] Antiqui/Moderni, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 410–414.

4 Vgl. besonders Alexander Honold, Nach Olympia. Hölderlin und die Erfindung der Antike, Berlin 2002, S. 77–96.

5 Karl Marx, Einleitung zu einer Kritik der Politischen Ökonomie (1859), in: ders., Werke, Schriften, Briefe, hrsg. von Hans-Joachim Lieber, Bd. 6, Stuttgart 1964, S. 793–833, hier: S. 832.

Anwesen (Monticello), das Kapitol und die Universität von Virginia selbst entwarf, waren überzeugt, dass von der Klarheit und Würde solcher Bauten eine pädagogische Wirkung ausgeht. Jefferson verstand diese Architektur als eine visuelle Erziehung zu demokratischen Idealen. Die deutsche Nationalversammlung von 1848/49 tagte im tempelartigen, amphitheatralischen Rundbau der Frankfurter Paulskirche. Als eine sichtbare Form der Vernunft wurden der Bau und die Anlage des Schlosses und Parks von Wörlitz (1769–1773) umgesetzt, auch ein Beispiel für die Allianz von Klassizismus und Aufklärung. Noch in Wagners Konzeption des Bayreuther Theaters und in der reduktiven Klarheit und Funktionalität der Ästhetik des Bauhauses im 20. Jahrhundert ist ein Erbe der klassizistischen Ästhetik zu finden.⁶

Winckelmann und sein Jahrhundert

Mitte des 18. Jahrhunderts war es zu einer neuen Renaissance der Antike gekommen. Am Anfang dieser neuen Begeisterung standen die nun systematischen Ausgrabungen von Herculaneum (ab 1738), Pompeji (ab 1748) – und Johann Joachim Winckelmann. 1755 erschien seine schmale, epochenmachende Abhandlung ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹, 1764 seine ebenso epochenmachende ›Geschichte der Kunst des Altertums‹. Der Titel von Winckelmanns ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹ enthält eine programmatische Entscheidung. Winckelmann handelt nicht von der Vorbildlichkeit der Antike allgemein, sondern von der Vorbildlichkeit der griechischen Antike. Demgegenüber trat die bis dahin dominierende Orientierung an der römischen Antike zurück. Einen Paradigmenwechsel in Deutschland hat dies Conrad Wiedemann genannt.⁷

6 Zur klassizistischen Architektur vgl. den prägnanten Übersichtsartikel von Adrian von Buttlar, *Der Klassizismus – ein ästhetisches Markenzeichen Europas*, in: *Das Haus Europa*, hrsg. von Pim den Boer, München 2012 (= *Europäische Erinnerungsorte* 2), S. 151–159, und die Beobachtungen von Wolfgang Braungart, *Intermedialität oder ›Wechselseitige Erhellung der Künste‹?*, in: *Wirkendes Wort* 73 (2023), S. 137–162.

7 Vgl. Conrad Wiedemann, *Römische Staatsnation und griechische Kulturation. Zum Paradigmenwechsel zwischen Gottsched und Winckelmann*, in: *Kontrovers-*

Neuere Untersuchungen haben diesen Paradigmenwechsel relativiert. Der zeitgenössische Griechenlandkult verdrängte nicht die römische Antike, wie sich auch an einer steigenden Zahl der Publikationen zur römischen Antike Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland ablesen lässt.⁸ Doch konnte Goethe 1805 mit einigem Recht einen Sammelband mit dem Titel ›Winckelmann und sein Jahrhundert‹ veröffentlichen. Für Deutschland war Ende des 18. Jahrhunderts in der Nachfolge Winckelmanns der kulturelle Vorrang der griechischen Antike ausgemacht. Von einem Vorrang der griechischen Antike ging schon, von Shaftesbury inspiriert, das englische *Greek Revival* aus.⁹ In Frankreich kam es mehr zu einer Mischung römischer und griechischer Antike. Die französischen Revolutionäre nahmen in ihrer Rhetorik, ihren Festen, ihrer Ikonographie griechische und römische Elemente auf, wie z. B. Jacques-Louis David mit seinen Gemälden ›Schwur der Horatier‹ (1784) und ›Der Tod des Sokrates‹ (1787). Für die Partei der Jakobiner war das ›tugendhafte‹ Sparta das Vorbild, die liberalen Girondisten bewunderten dagegen die athenische Demokratie. Deswegen und wegen ihres föderativen Programms sympathisierten deutsche Intellektuelle wie Hölderlin auch mit den Girondisten. Dem Rom Winckelmanns, der römischen Antike kam für Hölderlin im Vergleich nur eine periphere Rolle zu.¹⁰ In seinem Entwurf des Geschichtsgangs »von Morgen nach Abend« (Friedensfeier, KA I, S. 339, v. 30), vom Orient ins Abendland, von Asien nach Deutschland (›Germanien‹) stellt »die hohe | Roma« (StA 2.2, S. 645, Z. 9 f.) einen Übergangsort dar.

sen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses, Bd. 9, hrsg. von Franz Norbert Mennemeier und Conrad Wiedemann, Göttingen 1985, S. 173–178.

- 8 Vgl. Angela Cornelia Holzer, *Rehabilitationen Roms: Die römische Antike in der deutschen Kultur zwischen Winckelmann und Niebuhr*, Heidelberg 2013; Johannes Süßmann, [Art.] *Griechen-Römer-Antithese*, in: DNP, Supplemente 13, Sp. 298–306.
- 9 Vgl. besonders Meuer, *Polarisierungen* (Anm. 2), S. 171–180. Winckelmann war ein aufmerksamer Leser Shaftesburys; vgl. Élisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, Ruppolding 2004, S. 90–93.
- 10 Vgl. Luigi Reitani, »die kühle Nacht | Der Pomeranzenwälder«. Friedrich Hölderlins Italienbild: Ein Versuch, in: ders., *Hölderlin übersetzen. Gedanken über einen Dichter auf der Flucht, Wien und Bozen 2020*, S. 67–83.

Winckelmann schreibt in den ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹: »Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Diese Quellen suchen, heißt, nach Athen reisen.«¹¹ Seine Abhandlung verfasste Winckelmann in Dresden, einer Stadt mit einer der bedeutendsten Gemälde- und Antikensammlungen. So beendet er den Satz mit: »und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler.«¹² Nicht zu überlesen ist die Anspielung des studierten lutherischen Theologen Winckelmann auf die Bibelworte: »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist« (Ps 34,9), die in der lutherischen Abendmahlsliturgie zitiert werden. Der Umgang mit diesen Quellen der Kunst wird einem ästhetischen Abendmahl gleichgesetzt. Überhaupt mag man Winckelmanns berühmtes »Kennzeichen der griechischen Meisterstücke« als »eine edle Einfalt, und eine stille Größe«,¹³ neben ihrer Herkunft aus der Rhetorik des Erhabenen¹⁴ dem protestantischen

- 11 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, S. 4.
- 12 Zu Winckelmann vgl. ferner Dieter Burdorf, Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart und Weimar 2001, S. 73–80; vorzüglich der Katalog: Winckelmann. Moderne Antike, hrsg. von Élisabeth Décultot u. a., München 2017. Zur raschen und europaweiten Rezeption Winckelmanns vgl. Renate Miller-Gruber, Nachrichten von der Antike in deutschen Zeitschriften von 1755–1835, Petersberg 2017, S. 33–35; zur Folgerezeption vgl. Esther Sophia Sünderhauf, Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004; Die Winckelmann-Rezeption in Italien und Europa. Zirkulation, Adaption, Transformation, hrsg. von Élisabeth Décultot, Martin Dönike, Serena Feloj und Fabrizio Slavazzi, Berlin 2021. Nützlich die Anthologie: Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland, hrsg. von Ludwig Uhlig, Tübingen 1988.
- 13 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 20: »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als auch im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.«
- 14 In der Tradition von Nicolas Boileaus Übertragung der Schrift ›Peri hypsous‹ (Vom Erhabenen) des Pseudo-Longin unter dem Titel ›Traité du sublime‹ von 1674 wurde das Erhabene als Verschränkung von *simplicité* und *grandeur*, Einfalt und Größe, aufgefasst; vgl. Claudia Henn, Simplität, Naivität, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland, 1674–1771,

Ethos der Vergeistigung, der Verinnerlichung, der Einfachheit, auch dem pietistischen Wert der Stille annähern. Winckelmanns Pointierung gab der europäischen Diskussion die zündende Formel.

Auch Hegel griff später zur religiösen Metaphorik, als er das Studium der griechischen Antike eine »profane Taufe« nannte:

Die Vollendung und Herrlichkeit dieser Meisterwerke muß das geistige Bad, die profane Taufe sein, welche der Seele den ersten und unverlierbaren Ton und Tinktur für Geschmack und Wissenschaft gebe. [...] Wenn das erste Paradies das Paradies der *Menschennatur* war, so ist dies das zweite, das höhere, das Paradies des *Menschengeistes*, der in seiner schöneren Natürlichkeit, Freiheit, Tiefe und Heiterkeit, wie die Braut aus ihrer Kammer, hervortritt. [...] Ich glaube nicht zuviel zu behaupten, wenn ich sage, daß, wer die Werke der Alten nicht gekannt hat, gelebt hat, ohne die Schönheit zu kennen.¹⁵

Ende des 18. Jahrhunderts formte der Klassizismus auch das kulturelle Leben an Höfen und in Bürgerhäusern, gleichermaßen als eine Kunstreligion, eine humane Leitkultur, eine Bildungswelt und eine Mode. Es gab aufs Ganze gesehen eine Koexistenz mit der christlichen Religion. Winckelmann ist dafür ein Zeuge. Von ihm wird überliefert, dass er in Rom die Bibel studierte und jeden Morgen ein Kirchenlied von Paul Gerhard sang.¹⁶ Die Antike wurde geradezu von »Neu-Athenern« reinszeniert. Zeitgenossen wie Friedrich Schiller redeten von einem »Fieber der Gräkomanie«.¹⁷ Nicht nur die Form der Paläste, Schlösser und

Zürich 1974. Zur Wirkung auf Winckelmann vgl. Jörg Reiniger, [Art.] Erhaben, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karl Heinz Barck u. a., 7 Bde., Stuttgart und Weimar 2000–2005, Bd. 2, S. 274–310, hier: S. 283. Vgl. Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000, S. 295–300.

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Rede zum Schuljahresabschluß am 29. September 1809, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970–1979, Bd. 4, S. 312–326, hier: S. 317 f.

16 Vgl. Henry Hatfield, *Aesthetic Paganism in German Literature. From Winckelmann to the Death of Goethe*, Cambridge, Mass. 1964, S. 17 f.

17 Vgl. sein Xenion »Die zwei Fieber«: »Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen, | Bricht in der Gräkomanie gar noch ein hitziges aus.« (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1965–1967, Bd. 1, S. 292)

Häuser, der Parks und Gärten, auch die Kleidung, die Frisur, die Gesten, das Mobiliar, die Tapeten und die Geräte des Hauses mussten *à la grecque* sein.¹⁸ Eine florierende Industrie stellte antike Stücke, von Gipsen antiker Marmorwerke bis zu modernen Töpferwaren, als Prestigeobjekte her. Stilgerecht konnte man Tee aus Tassen von Josiah Wedgwood mit Reliefs nach griechischen Vorbildern trinken. Porträts wurden nach den Gesichtsprofilen griechischer Statuen stilisiert. In Gemmen, Kameen, Graphiken, Zeichnungen und Bildern wurden Motive griechischer Antike aufgenommen und gesammelt, in *tableaux vivants* vorgeführt. Europaweit verbreitet waren die Zeichnungen John Flaxmans zur ›Ilias‹ und ›Odyssee‹, die er 1793/94 in Rom anfertigte. Ab 1801 veröffentlichte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Heften ebenfalls Szenen aus der ›Ilias‹ und ›Odyssee‹ unter dem Titel ›Homer nach Antiken gezeichnet‹.¹⁹ (Mit »Antiken« sind antike Motive in Gemmen, Kleinplastiken und Reliefs gemeint.) Mit durchsichtigem, lockerem Gewand ließ sich die preußische Königin Luise als Göttin Hebe, Göttin der Jugend und Mundschenk der Götter, malen. Bei einem Ball im Hause des Bankiers Gontard 1799 in Frankfurt waren sie und ihre Schwestern, wie berichtet wird, »alle griegs [griechisch] gekleidet, sie sahen aus wie 4 recht schöne Wechswood [Wedgwood] Figuren«.²⁰ Bezeichnend für diese gräkomanische Faszination ist auch eine Überlieferung aus Hölderlins Studienzeit im Tübinger Stift: Wenn er auf und ab ging, »sei es gewesen, als schritte Apollo durch den Saal« (StA 7.1, S. 399). Susette Gontard, die Frau seines Patrons in Frankfurt, der den Fünfundzwanzigjährigen 1795 als Hofmeister angestellt hatte, erschien Hölderlin und anderen als eine bezaubernde Verkörperung des zeitgenössischen Phantasmas griechisch-antiker Schönheit. Mündlicher Überlieferung nach wurde sie beschrieben als eine »vollendete Schönheit von edler griechischer Gestalt« (StA 7.2, S. 61). Auch Landolin Ohmachts Gipsbüste von Susette Gontard von 1795 will diese Wirkung

18 Vgl. dazu besonders Hannelore Schlaffer, *Klassik und Romantik 1770–1830*, Stuttgart 1986, S. 167–176.

19 Instruktiv dazu Gudrun Körner, *Cottas Homer. Zeichnungen nach Antiken von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, Marbach am Neckar 2006 (= *Marbacher Magazin* 114).

20 Hölderlins *Diotima Susette Gontard. Gedichte – Briefe – Zeugnisse*, hrsg. von Adolf Beck, Frankfurt am Main 1980, S. 141 (Brief von Marianne Gontard an Marie Rätzer, 29.6.1799).

erzeugen. In den von ihrer komplizierten Liebe inspirierten Gedichten gab Hölderlin ihr den Namen der platonischen Seherin Diotima, die in Platons ›Symposion‹ Sokrates über die Liebe belehrt. In zwei Gedichten (An ihren Genius, KA I, S. 198, v. 4; Menons Klagen um Diotima, KA I, S. 271, v. 102) figuriert sie als »die Athenerin«. Den Ball mit Königin Luise hat er nicht mehr erlebt. Im September 1798 hatte er nach einer Auseinandersetzung mit Gontard das Haus verlassen.

Die klassizistischen Requisiten, mit denen man sich umgab, umfassten kuriose Modeobjekte und dienten ästhetischen Programmen. Schillers Tintenfass war mit einer Büste Homers gekrönt. Goethe stattete sein Haus in Weimar zu einem veritablen klassizistischen Museum aus. Die Treppe sollte bei den Besuchern den Eindruck erzeugen, sie stiegen in einen Götterhimmel auf.²¹ Das Weimar Goethes, Schillers, Herders und Wielands »ist Athen«, wie Johann Wilhelm Ludwig Gleim 1792 in seinem Gedicht ›Als ich zu Weimar war‹ statuierte. Mit antiken Requisiten umgab sich noch Freud in seiner Wohnung in Wien. Am Fußende der Couch in seinem Behandlungszimmer hing eine Reproduktion von Ingres' ›Ödipus und die Sphinx‹. Freud liebte es, die Arbeit des Psychoanalytikers mit der Arbeit des Archäologen zu vergleichen, der eine antike Stadt ausgräbt.

Griechenland als Phantasma

Aber wer von den deutschen Klassizisten reiste nach Griechenland, suchte Athen auf? Die Reise war gefährlich und Griechenland war Teil des Osmanischen Reiches. Das konnte man aus vielen Reisebeschreibungen erfahren. Ein Grund, nicht nach Griechenland zu reisen, mag wohl auch die Befürchtung gewesen sein, die griechische Realität könne das idealisierte Griechenlandphantasma beschädigen.²² Winckelmann

21 Vgl. Jörg Träger, Goethes Vergötterung. Bilder eines Kults, in: Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2004, S. 93–136.

22 Vgl. Constanze Baum, ›Erkenne dich selbst‹. Reisen nach und Schreiben über Delphi, in: Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert, Bd. 2: Der Humanismus und seine Künste, hrsg. von Mark-Georg Dehrmann und Martin Vöhler, Heidelberg 2020, S. 63–88.

reiste nicht nach Griechenland, wohl nach Rom, wo er die sinnliche Fülle der antiken Kunstwerke feierte. Auch Herder, Wieland, Moritz, Heinse, Schiller, Hölderlin, Schinkel, Wilhelm von Humboldt reisten nicht nach Griechenland. Goethe wenigstens nach Sizilien, in die *Magna Graecia*. Aus Neapel, ehemals auch Teil der *Magna Graecia*, schrieb er am 17. Mai 1787 an Herder über sein Erlebnis der Landschaft und des Meeres: »nun ist mir erst die Odyssee ein lebendiges Wort«. ²³ Wenig später besuchte Herder ebenfalls Neapel und schrieb im Rückblick an seine Frau, er fange an zu fühlen, »wie man ein Grieche sein konnte«. ²⁴ Hölderlin suchte bei seinem Aufenthalt als Hauslehrer in Bordeaux 1802 im Lebensgefühl der Bewohner von Südwestfrankreich auch griechisches Lebensgefühl zu verstehen. Sie alle suchten das Land der Griechen mit der Seele, um Iphigenies Anfangsmonolog in Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ (v. 12) zu zitieren. Originale oder Kopien schaute man sich in Antikensammlungen wie in Dresden, Göttingen, Kassel, Mannheim oder in Rom und Paris an. Der weißgraue Marmor der Statuen wurde als authentischer Ausdruck einer edlen Schlichtheit, Klarheit und Idealität wahrgenommen. Dass griechische Statuen auch bemalt sein konnten, lag für die meisten jenseits aller Vorstellung. Die Entdeckung ihrer Farbigkeit nach den Ausgrabungen in Pompeji, vollends dann nach den Ausgrabungen in Athen im späten 19. Jahrhundert, sorgte bei vielen für einen Schock. ²⁵ Es zählte der schöne Körper, der weißgraue Marmor und die klare Linie, »der Contour«, wie Winckelmann formulierte.

- 23 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder, 21 Bde., München 1985–1998, hier: Bd. 15, S. 393 (›Italienische Reise‹).
- 24 Johann Gottfried Herder, *Bloß für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italien 1788/89*, hrsg. von Walter Dietze und Ernst Loeb, Berlin 1980, S. 300 (Brief vom 6.1.1789).
- 25 Eine Vorstellung von der intensiven Farbigkeit der antiken Statuen bietet der Katalog ›Bunte Götter – Golden Edition. Die Farben der Antike‹ (hrsg. von Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, München 2020). Winckelmann war sich der Farbigkeit bewusst. Eine Statue ist für ihn aber »desto schöner [...] je weißer« sie ist (Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, hrsg. von Ludwig Goldscheider, Neudruck Darmstadt 1972, S. 148).

Nur so offenbar, »aus der Ferne, von allem Gemeinen getrennt«, wie Wilhelm von Humboldt 1804 aus Italien an Goethe schrieb,²⁶ vor den Statuen in den Sammlungen, über den Kupferstichen und Texten, war das »Fabelland« (Schiller, *Die Götter Griechenlandes*, v. 4), war die »Wunderwelt« (Tränen, KA I, S. 316, v. 5) der griechischen Antike, war sie als Utopie schöner, natürlicher und freier Menschlichkeit vorzustellen und zu wahren. Von den Statuen muss auch eine intensive erotische Faszination ausgegangen sein, spürbar in der Weise, wie Hölderlin vom athletischen, vom heroischen »Körper der Griechen« (KA III, S. 466 f.) redet. Motiviert auch von der kulturkritischen Fiktion eines glücklichen Urzustands bei Rousseau wurde den Griechen eine Ganzheit zugesprochen, die sich in der modernen, arbeitsteiligen Gesellschaft für die Zeitgenossen in Zerrissenheit gekehrt hat. Es war Winckelmann, Schiller, Herder, Heinse, Goethe, Hölderlin, Wilhelm von Humboldt oder Friedrich Schlegel und Novalis jedoch bewusst, dass diese Verklärung der griechischen Antike aus den Bedürfnissen der Gegenwart erzeugt wird.

In der Gefühlskultur der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang mit ihrem emotionalen, identifikatorischen Umgang mit Literatur wurden auch die Epen Homers emotional und identifikatorisch gelesen. Für diesen Umgang sind diese Epen keine Bücher mehr. Goethes »Die Leiden des jungen Werther« führt am Beispiel Werthers diesen Umgang vor und führt auch vor, wie dieser Umgang ins Narzisstische, ja Regressive gehen kann. Wilhelms Angebot, ihm Bücher zu schicken, lehnt Werther ab: »Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst, ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer.« (13. Mai) In Wahlheim hat Werther ein vertrauliches »Plätzchen« gefunden, »und dahin laß ich mein Tischchen aus dem Wirtshause bringen und meinen Stuhl, und trinke meinen Kaffee da, und lese meinen Homer« (26. Mai).²⁷ Mit großer Romankunst fügt Goethe immanente Brechungen in Werthers Briefe ein: Die homerische Idylle ist ein künstliches, sentimentalisiertes Gefühlskonstrukt. Schon der Kaffee ist ein Melancholieindiz für die Zeitgenossen. Werther braucht

26 Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1960–1981, Bd. 5, S. 216.

27 Goethe, *Werke* (Anm. 23), Bd. 1.2, S. 200, 204.

Homers »Wiegengesang«, aber dieser Wiegengesang steht in einem Buch, das er liest. Der Ausdruck »Wiegengesang« und die Häufung des Possessivpronomens »mein« deuten auf eine Regression ins Frühkindlich-Narzisstische hin.²⁸ Dieses Pronomen »mein« wird auch Hölderlin signifikant verwenden und seine Bedeutung durch den Dativus ethicus noch steigern: »Am Feigenbaum ist mein | Achilles mir gestorben« (Mnemosyne, KA I, S. 365, v. 35 f.). Auf diesen Vers werde ich noch eingehen.

In »Faust. Der Tragödie Zweiter Teil« führt Goethe vor, wie aus dem »Laboratorium« (2. Akt, unmittelbar danach folgt »Klassische Walpurgisnacht«) der Gegenwart diese Bilder der Antike hervorgehen.²⁹ Nach Schillers Analyse in seinem Essay »Über naive und sentimentalische Dichtung« lieben wir in den antiken Griechen nicht sie selbst, sondern die »Idee« einer, verlorenen, natürlichen Welt, die wir uns machen.³⁰ Novalis konnte formulieren: »Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen. Sie wird unter den Augen und der Seele des Künstlers. Die Reste des Alterthums sind nur die specifischen Reitze zur Bildung der Antike.«³¹ Jean de La Bruyère bemerkte schon Ende des 17. Jahrhunderts über die natürlichen Sitten der Athener: »l'éloignement des temps nous les fait goûter«.³² Hölderlins singuläre Rezeption der griechischen Antike behandle ich im folgenden Abschnitt. Für ihn war die griechische »Wunderwelt« von der Gegenwart »wohlgeschieden« (Am Quell der Donau, KA I, S. 323, v. 74). Gleichwohl und deswegen waren ihre Kunstwerke die Muster aller Muster für seine »freie [] Kunstnachahmung« (KA II, S. 447).

28 Vgl. Verf., Werther als Künstler, in: Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids, hrsg. von Herbert Anton, München 1982, S. 95–112. Zum Kaffee als Melancholieindiz vgl. Franziskas »Der liebe, melancholische Kaffee«; Lessing, Minna von Barnhelm IV, 1.

29 Vgl. Heinz Schlaffer, Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, S. 109: »Es ist nicht übertrieben: die Antike wird im Laboratorium der Moderne hergestellt.«

30 Schiller, Werke (Anm. 17), Bd. 5, S. 695.

31 Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Richard Samuel und Hans-Joachim Mähl, 5 Bde., Stuttgart 1960–1988, Bd. 2, S. 640.

32 Jean de La Bruyère, Discours sur Théophraste, in: Œuvres complètes, hrsg. von Julien Benda, Paris 1951, S. 3–18, hier: S. 13.

Wer reiste überhaupt nach Griechenland, um mit eigenen Augen zu sehen, was von der griechischen Antike noch zu sehen war?³³ Es waren vor allem englische Enthusiasten, darunter viele Mitglieder der Londoner *Society of Dilettanti*. Englische und französische archäologische Expeditionen in die klassischen Landstriche waren schon im 17. Jahrhundert unternommen worden. 1714/15 war der große Vorgänger Winckelmanns, der Comte de Caylus, in die Levante gereist und hatte Ephesos aufgesucht. Ab 1752 erschien in sieben umfangreichen Bänden sein ›Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines‹. Zwischen 1751 und 1755 bereisten die jungen Architekten und Maler James Stuart und Nicholas Revett griechische Stätten, um die Muster von Bildhauerkunst und Architektur in genauen Zeichnungen festzuhalten. 1762 erschien der erste Band ihrer ›Antiquities of Athens‹ (weitere Bände erschienen 1787, 1794, 1816). 1754 folgte ihnen der französische Architekt David Le Roy. 1758 erschien als Resultat seiner Reise ›Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce‹. Goethe schätzte Johann Hermann Riedesels ›Reise durch Sizilien und Großgriechenland‹ von 1771. Die Sammelleidenschaft für die antiken Kunstwerke führte zu wahren Jagdzügen. Lord Elgin, Mitglied der *Society of Dilettanti* und damals Botschafter in Konstantinopel, ließ 1804 Teile des Parthenon-Frieses und der Giebelfiguren abmontieren und nach London transportieren, um sie vor Verfall und Zerstörung zu retten. Die ersten Reaktionen waren Empörung über den Raub und Irritation über ihren ästhetischen Wert.

Kolorit und Topographie seines »griechischen Romans« (KA III, S. 103) ›Hyperion oder der Eremit in Griechenland‹ gewann Hölderlin wohl aus Reiseberichten, die er in deutscher Übersetzung lesen konnte: Richard Chandlers ›Travels in Asia Minor‹, 1775 (deutsch 1776), und ›Travels in Greece‹, 1776 (deutsch 1777), beide im Auftrag der *Society of Dilettanti*, und Auguste de Choiseul-Gouffiers ›Voyage pittoresque de la Grèce‹, 1782, zweiter Band 1809. In seinem Roman lässt Hölderlin Hyperion sich über die Europäer empören, die die Säulen und Statuen »weggeschleift und einander verkauft« haben, und er lässt ihn sich über

33 Vgl. den vorzüglichen Beitrag von Norbert Miller, Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt, Bd. 4: Aufklärung und Romantik 1700–1830, hrsg. von Erika Wischer, Berlin 1983, S. 315–366, hier S. 325–332.

zwei britische Gelehrte mokieren, »die unter den Altertümern in Athen ihre Ernte« hielten (KA III, S. 96 f.). Angespielt wird damit wohl auf James Stuart und Nicholas Revett.³⁴

Paradoxe Nachahmung

In ihrer Wirkungsgeschichte erhielten, abgesehen von der epochalen Formel ›edle Einfalt und stille Größe‹ besonders zwei Lehren von Winckelmanns ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹ eine besondere Brisanz. In der Sache waren sie so neu nicht. Winckelmann stellte sie aber pointiert heraus.³⁵

Als erste Lehre, mit erkennbarer Lust an der paradoxen, epigrammatischen Pointe formuliert:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muss mit ihnen, wie mit seinem Freunde, bekannt geworden sein, um den Laokoon ebenso unnachahmlich als den Homer zu finden.³⁶

Auf den ersten Blick ein Widerspruch. Aus einer Nachahmung kann kein Unnachahmliches entstehen. So wird bis heute moniert. Dass es sich jedoch um keinen Widerspruch handeln kann, geht schon aus dem Verstehen-Lernen hervor. Aufgelöst wird der vermeintliche Widerspruch, wenn, paradox, das Unnachahmliche der Alten nachgeahmt wird, nämlich das, worin sie eigen sind, worin ihre Originalität besteht, wie der Schlüsselbegriff der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts heißt. Diese Nachahmung, heißt es später, eröffnet den Weg, selbst »Originale« zu werden.³⁷ Nachahmen bedeutet dann für »uns« nicht Kopieren

34 Die ersten drei Bände ihrer ›Antiquities‹ befanden sich in der Weimarer Bibliothek. Während seiner Arbeit am ›Hyperion‹-Roman in seiner Jenaer Zeit (November 1794 – Mai 1795) hatte er die Möglichkeit, die Bände einzusehen.

35 Vgl. Décultot, Untersuchungen (Anm. 9), S. 67.

36 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 4.

37 Ebd., S. 14. In ›Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst‹ (1759) unterscheidet Winckelmann zwischen Nachmachen und Nachahmen: »unter je-

der antiken Kunstwerke, sondern, in kongenialer Analogie, ebenso wie die Alten originelle Formen aus der eigenen Zeit und für die eigene Zeit zu entwickeln. Insofern handelt es sich, paradox, um die Nachahmung eines Unnachahmlichen. Mit diesem ästhetischen Programm wird die griechische Antike als überzeitliches Vorbild anerkannt *und zugleich* als eine vergangene Epoche historisiert. Friedrich Schlegel rühmte an Winckelmann, dass er zuerst systematisch von der »absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen« ausgegangen sei.³⁸ Die Allianz mit der zeitgenössischen Genieästhetik verlieh Winckelmanns Nachahmungsverständnis eine zusätzliche Überzeugungskraft.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde genau zwischen Nachahmung und *Copey* unterschieden. Zur Ausbildung wurde natürlich das Kopieren praktiziert. Im Artikel ›imitation‹ der ›Encyclopédie‹ heißt es: »Une bonne imitation est une continuelle invention.« (Eine gute Nachahmung ist eine kontinuierliche Erfindung.)³⁹ Auch der junge Herder hatte Winckelmann sogleich verstanden. Er forderte als Pen-

nem verstehe ich die knechtische Folge; in dieser aber kann das Nachgeahmete, wenn es mit Vernunft geföhret wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden.« (ders., Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 149–156, hier: S. 151)

38 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn 1958 ff., Bd. 2, S. 188 f.: »Der systematische Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, [...] legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen, den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre.« Schlegel bezieht sich auf Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ von 1764.

39 Encyclopédie, hrsg. von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert, Bd. 8, Neuchâtel 1765, S. 568. Zit. nach Peter-Eckhard Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972, Art. ›imitation‹, S. 317–319, hier: S. 318. Dort weitere Beispiele. Als Beispiel für »se rendre original en imitant« wird das Verhältnis von Vergil zu Homer angeführt. Aus dem Artikel geht auch hervor, dass zur ›imitation‹ auch ein Moment von Rivalität gehört. Eine kreative Imitation lehrte schon Pseudo-Longin; vgl. Longinus, Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988, 13,2 und 14,1: Das Vorbild inspiriert zum Schaffen aus eigener Natur. Johann Georg Sulzer unterscheidet eine knechtische, eine ängstliche und eine »freye« Nachahmung. »Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es angeflammet, durch eigene Wärme fortbrennet« (Art. ›Nachahmung‹, in: ATK, Bd. 3, S. 489).

dant zum »Winckelmann in Absicht der Kunst« einen »Winckelmann in Absicht der Dichter«, der deutschen Dichter, und dieser Winckelmann »zeige uns das wahre Ideal der Griechen in jeder ihrer Dichtarten zur Nachbildung, und ihre individuelle, National- und Lokalschönheiten, um uns [...] zur Nachahmung unsrer selbst aufzumuntern.«⁴⁰ Shakespeare war für ihn das große Beispiel, wie man »aus seinem Stoff so natürlich, groß und original eine dramatische Schöpfung« ziehen kann, »als die Griechen aus dem Ihren.«⁴¹

Herder konnte sich auch auf Edward Youngs ›Conjectures on Original Composition‹ von 1759 stützen, die er kurz nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung las. Sie erschien 1760 unter dem Titel ›Gedanken über die Original-Werke‹. Darin heißt es, die englische Diskussion zusammenfassend: »Nicht der ahmet den Homer nach, der die göttliche Iliade nachahmet; nur der ahmet den Homer nach, der eben die Methode erwählt, die Homer erwählte, um die Fähigkeit zu erlangen, ein so vollkommenes Werk hervorzubringen. Folget seinen Fußstapfen bis zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit nach; trinket da, wo er trank, auf dem wahren Helicon, nämlich, an der Brust der Natur. Ahmet nach; aber nicht die Schriften, sondern den Geist. Denn könnte man nicht dieses Paradoxon als einen Grundsatz annehmen? ›Daß wir, je weniger wir die berühmten Alten copiren, um so viel mehr, ihnen ähnlich seyn werden.«⁴² Auch in Robert Woods ›An Essay on the Original Genius of Homer‹ (1769, deutsch 1773) wird appelliert, aus dem Bewusstsein der Distanz zur Welt Homers so original zu schreiben wie Homer.⁴³

40 Johann Gottfried Herder, Werke, hrsg. von Günter Arnold u. a., 10 Bde., Frankfurt am Main 1985–2000, Bd. 1, S. 310 f. (›Über die neuere deutsche Literatur II, 1767).

41 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 2, S. 507.

42 Edward Young, Gedanken über die Original-Werke, Leipzig 1760. Faksimiledruck hrsg. von Gerhard Sauder, Heidelberg 1977, S. 23 f. Der Band enthält ein informatives Nachwort von Gerhard Sauder zum englischen Kontext und zur deutschen Rezeption Youngs.

43 Der Übersetzer nahm in seine Vorrede Christian Gottlob Heynes überaus positive Rezension auf. Darin heißt es: »Homer ist original, weil er nichts als die Natur, und kein Muster noch nicht vor sich hatte.« (Robert Wood, Versuch über das Originalgenie des Homers, Frankfurt am Main 1773, S. 26)

Youngs und Winckelmanns Nachahmungsparadoxon nahm Klopstock 1771 im Epigramm ›Aufgelöster Zweifel‹ auf:

»Nachahmen soll ich nicht, und dennoch nennet
Dein lautes Lob mir immer Griechenland?«
Wenn Genius in deiner Seele brennet,
So ahm den Griechen nach. Der Griech' erfand.

Auch Hölderlin wird für seine ›Behauptung‹, worin die griechische ›Vortrefflichkeit‹ von den modernen deutschen Dichtern zu übertreffen ist und worin nicht, den Begriff des Paradoxen verwenden: »Es klingt paradox.« (KA III, S. 460) Seiner Bedeutung wegen werde ich auf den Brief, in dem er diese Behauptung aufstellt, noch ausführlich eingehen. In diesem paradoxen Verständnis konnte Schiller seine Elegie ›Der Spaziergang‹ von 1795 mit dem Vers enden lassen: »Und die Sonne Homers, siehe! Sie lächelt auch uns.«⁴⁴ Die modernen Künstler, heißt dies, können in ihrer Zeit ebenso kreativ sein, wie Homer es in seiner Zeit war. Die Sonne Homers ist auch noch die unsere, heißt dies auch. Goethe schrieb 1818 in seiner kleinen Schrift ›Antik und Modern‹: »Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.«⁴⁵

Die Historisierung der antiken Welt, das Bewusstsein, dass die antike Welt eine andere als die moderne war, war schon ein Antrieb der *querelle des anciens et des modernes*. Sie wurde entschieden geführt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – und umfasste auch die Welt der Bibel. Thomas Blackwells ›An Inquiry into the Life and Writings of Homer‹ von 1736 oder Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ von 1764 oder Robert Woods ›An Essay on the Original Genius of Homer‹ von 1769 waren Stationen auf dem Weg einer entschiedenen Historisierung der antiken Welt als einer eigenen, vergangenen Welt. Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Problem der *querelle*, wie sich die Vorbildlichkeit der Antike mit der Fortschrittlichkeit und Verschiedenheit der Moderne vermitteln lasse, von Schiller (›Über naive und sentimentalische Dichtung‹, 1795), Herder (›Briefe zur Beförderung

44 Knabe, Schlüsselbegriffe (Anm. 39), S. 46, zitiert im Art. ›anciens‹ Charles de Marguetel de Saint-Évremond (1685): »Le même soleil nous luit encore; mais nous lui donnons un autre cours: au lieu de s'aller coucher dans la mer, il va éclairer un autre monde.«

45 Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 11.2, S. 496–507, hier: S. 501.

der Humanität«, 1793–1797, 7.–8. Sammlung) und Friedrich Schlegel (»Über das Studium der griechischen Poesie«, 1795/96) neu diskutiert.⁴⁶ Methodisch wurde diese Historisierung nun auch in einer neuen Wissenschaft, der Altertumswissenschaft, wie sie bald genannt wurde, von den Philologen Johann Matthias Gesner, Christian Gottlob Heyne und dann von dessen Schüler Friedrich August Wolf betrieben.⁴⁷ Altertumswissenschaft, denn das Studium der Antike wurde nun, gestützt auf die Sammlungen der *antiquitates* durch die *antiquari* seit dem 16. Jahrhundert, auf einen Reichtum an Reisebeschreibungen aus außereuropäischen Ländern, ethnographisch ausgeweitet durch Vergleiche mit außereuropäischen, neuzeitlichen indigenen Kulturen Amerikas und Afrikas.⁴⁸ Im kritischen Bewusstsein der eigenen, europäischen Perspektive und der problematischen Anwendung moderner Begrifflichkeit galt die methodische Regel, die fremde Kultur, so gut es geht, aus sich heraus zu verstehen. Eingebettet wurde die Epoche der Antike in eine geschichtliche Folge, in der die Kulturen der Ägypter, Phönizier und Perser der griechischen Kultur vorausgingen. Diese Altertumswissenschaft konzentrierte sich auf die griechische und römische Welt, da sie, wie Wolf formulierte, alle anderen Nationen an »Geisteskultur, Gelehrsamkeit und Kunst« überrage und einen Bildungswert noch und gerade für die Gegenwart besitze.⁴⁹

Für die Dauer eines Jahrhunderts bildete danach in Deutschland die Orientierung an der Antike die pädagogische Norm des höheren Bildungssystems.⁵⁰ Bald verhärtete sie sich zur Ideologie eines heroischen »griechischen Reiches deutscher Nation« (Manfred Fuhrmann).

46 Vgl. dazu noch immer Hans Robert Jauss, Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«, in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970, S. 67–106.

47 Vgl. Ulrich Muhlack, [Art.] Altertumswissenschaft, in: DNP, Supplemente 13, Sp. 16–23.

48 Heyne schreibt in seiner Rezension von Woods Essay: »Es ist oft gesagt, aber wenig noch befolget worden, man müsse den Homer als einen Dichter aus einem ganz anderen Zeitalter, als das unsrige ist, lesen. [...] Aus Reise- und Länderbeschreibungen der wilden und anderer Völker, die in einer noch ungebildeten Gesellschaft und Staatsverfassung leben, lernt man das meiste für Homer.« (Vorrede zu Wood, Versuch [Anm. 43], S. 8 f.)

49 Friedrich August Wolf, Darstellung der Alterthums-Wissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth, Berlin 1807, S. 19.

50 Vgl. Landfester, Humanismus und Gesellschaft im 19. Jahrhundert (Anm. 2).

In Heinrich Bölls Erzählung ›Wanderer, kommst du nach Spa ...‹ von 1950 endet diese Ideologie in einem humanistischen Gymnasium, dessen Ausstattung von einem Parthenonfries in Gips über das Bild des Alten Fritz, Bildern von »Rassegesichtern« bis zum Bild Hitlers reicht.

Die Erkenntnis der Verschiedenheit der antiken und der modernen Welt verschärfte das Problem des Verständnisses antiker Quellen und Objekte. Bei aller Distanz wurden doch elementare anthropologische, kulturelle und politische Gemeinsamkeiten unterstellt, die das Verständnis wenigstens in Annäherungen möglich machten. In der Skizze ›Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben‹, wohl 1799 verfasst, denkt Hölderlin über die Möglichkeit nach, wie »Originalität und Selbständigkeit« gegenüber dem erdrückenden »Altertum« gewonnen werden können. Der Gewinn dieser Originalität, heißt es hier, ist möglich unter der Voraussetzung einer genauen Erkenntnis der unterschiedlichen, spezifischen »Richtungen« eines universell geltenden »Bildungstribs«. (›Bildung‹ ist hier im weitesten Sinn natürlicher, historischer und kultureller Entwicklungen zu verstehen.) Denn jeweils unterschiedliche Richtungen bestimmen die griechische oder moderne Epoche (KA II, S. 507 f.). Trotz aller Unterschiede können wir uns doch »im Urgrunde aller Werke und Taten der Menschen ungleich und einig fühlen mit allen«, können wir uns doch verstehen (ebd.).

Für dieses Verständnisproblem wurde die hermeneutische Kunst des ›Sich-hinein-Versetzens‹ gelehrt. Damit war kein irrationaler Akt gemeint, sondern ein komplexer Prozess der Erkundung, Imagination, Vergleichung, der Abgrenzung und der Übertragung zugleich, damit auch der Anerkennung der fremden Kultur als einer eigenen Kultur. Heyne forderte als »erste Regel bey der Hermeneutick der Anticke«, dass man sich in ein »Zeitalter, seine Zeitverwandten versetzen« müsse, um jedes alte Kunstwerk aus dem »Geiste« zu betrachten, aus welchem der Künstler es verfertigte.⁵¹ Erst aus dem Ganzen der griechischen Welt, lehrte Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ von 1764, ist der Sinn eines griechischen Kunstwerks zu verstehen.

Am Ende seiner ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ hatte Winckelmann, voller Liebe zu diesem Griechenland und ohne Illusion über

51 Christian Gottlob Heyne, Lobschrift auf Winckelmann, Kassel 1778, S. 8.

seinen Verlust, einen Vergleich formuliert. Gegenüber dem griechischen Altertum verhalte sich der Betrachter so »wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wieder zu sehen, mit betrännten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt«. Aus dem Verlust entsteht eine umso größere Sehnsucht nach dem Verlorenen und eine umso größere Intensität seiner Wahrnehmung: »Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe [Gegenstand] unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.«⁵²

Die Generation, die, um den Titel Goethes zu zitieren, in Winckelmanns Jahrhundert aufwuchs und lebte, die Generation Herders, Klopstocks, Goethes, Schillers, Hölderlins, entwickelte aus der ›paradoxen‹ Spannung von überzeitlichem Muster und zeitlicher Distanz ihre je eigene, moderne Ästhetik. Den realen Untergang der antiken griechischen Kultur hat diese Generation begriffen als die Bedingung ihrer ideellen Geltung. Der europäische Klassizismus, heißt dies, setzt das Ende der historischen antiken Kultur voraus. Aus diesem klassizistischen geschichtsphilosophischen Bewusstsein beendet Schiller seine Hymne ›Die Götter Griechenlandes‹ in der zweiten Fassung von 1800: »Was unsterblich im Gesang soll leben, | Muß im Leben untergehn.«⁵³ Das heißt auch: Was im Gesang unsterblich lebt, ist im Leben untergegangen. »Ideal wird, was Natur war«, lässt Hölderlin Hyperion im Roman schreiben (KA II, S. 73). Die »alte Sage« von Griechenland ist mit »Geistigkeit« umher, wie es in seinem anfangs zitierten Gedicht ›Griechenland‹ heißt.

Die Griechen bleiben vorbildlich, die Modernen gewinnen ihre eigenen Formen in steter Auseinandersetzung mit der Antike, entwickeln, wie nicht nur das Beispiel Hölderlins lehrt, Formen der Modernität aus dem Studium ihrer Formen. Dass das Eigene erst in Auseinandersetzung mit dem Fremden der Antike verstanden und gewonnen werden

52 Winckelmann, Geschichte (Anm. 25), S. 393.

53 Schiller, Werke (Anm. 17), Bd. 1, S. 173, v. 127 f.

kann, bildet eine klassizistische Grundüberzeugung.⁵⁴ Wie im Kunstwerk die Zeiten durchsichtig, wie Altes und Neues vermittelt, wie die Spannungen zwischen Altem und Neuem, Dauer und Wechsel fruchtbar gemacht werden, bildet dann das Maß künstlerischen Gelingens. »Wir bringen aber die Zeiten | untereinander«, heißt es in einem Bruchstück eines Gedichts (KA I, S. 437, Nr. 48, Z. 4). Untereinander: das benennt eine Schichtung über- und untereinander, das benennt aber auch bei aller ›Wohlgeschiedenheit‹ ein vertrautes Miteinander von Altem und Neuem, auch ein Ineinander, einen inneren Zusammenhang von Antike und Moderne, Gemeinsames und Trennendes.

Freiheit, Menschlichkeit, Schönheit

Die zweite, mehr implizite Lehre Winckelmanns: Ursache des »Vorzugs« der griechischen Kunst war für Winckelmann ein günstiges, moderates Klima, die körperliche »Schönheit«, die »Freiheit der Sitten«, die »Menschlichkeit«⁵⁵ und die politische Freiheit der Griechen. »Die Freiheit hat in Griechenland alle Zeit den Sitz gehabt«.⁵⁶ Insofern bedeutet die griechische Kunst immer auch eine kulturelle und politische Anmutung an die Gegenwart. Von dieser Anmutung hat sich auch Hölderlin ergreifen lassen.

Winckelmanns ›Gedanken‹ trugen auch, inspiriert von Platons und Shaftesburys Schönheitslehre, wesentlich zur enormen ästhetischen und philosophischen Aufwertung des Begriffs der Schönheit Ende des 18. Jahrhunderts bei. Schönheit wurde verstanden als Offenbarung einer Harmonie der Welt, als Gewähr dafür, dass Versöhnung in der Welt möglich ist, als Vergegenwärtigung der Fülle des den Menschen umfassenden Seins, das vom Gedanken nicht erreicht wird. Kant und Schiller lehrten, dass wir in der Erfahrung der Schönheit auch unserer Freiheit inne werden. Aus der griechischen »Geistesschönheit«, heißt es im ›Hyperion‹-Roman, folgte der nötige »Sinn für Freiheit« (KA II,

54 Am Beispiel der Übersetzungstheorie der Epoche wird diese Grundfigur herausgearbeitet von Friedmar Apel, Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens, Heidelberg 1982.

55 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 8 f.

56 Winckelmann, Geschichte (Anm. 25), S. 130.

S. 91).⁵⁷ Schön ist die griechische Natur, schön der Körper der Griechen, schön ihre Freiheit, schön ihre Kunst: »Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge; von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.«⁵⁸ Folgenreich war auch Winckelmanns Sicht der griechischen Antike nicht nur als Land der Schönheit, der Kunst, der Liebe und Freiheit, sondern auch als eine Einheit, als eine Nation in der Vielfalt politischer, religiöser und künstlerischer Zentren. Sie liegt seiner ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ zugrunde und sie bereitete den Untersuchungsansatz der neuen Altertumswissenschaft vor. Gewiss hat diese Sicht auch die Erfahrung des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation geformt, in dem er aufwuchs. Es stellte, jedenfalls für seine Verteidiger, auch eine politische und kulturelle Einheit in der Vielfalt seiner Territorien dar. Sie liegt auch Hölderlins politischem Verständnis zugrunde. Gegen den ›römischen‹, imperialen Zentralismus Frankreichs konnte so auch die bürgerliche ›griechisch-deutsche‹ Einheit in der Vielfalt gesetzt werden.⁵⁹

Agonaler Habitus

Eine der Facetten des europäischen Klassizismus war die Übernahme des agonalen Habitus der griechischen Kultur, wie ihn die »Wettspiele der Schönheit«,⁶⁰ z. B. die sportlichen Wettspiele in Olympia und die musischen (Schauspiel, Rezitation, Musik) in Athen vorführten. Dieser agonale Habitus prägte auch die europäische Kultur im 17. und 18. Jahr-

57 Vgl. Verf., *Das Wahre, Schöne und Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*, 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, Paderborn 2023, S. 45–53.

58 Winckelmann, *Gedanken* (Anm. 11), S. 11. Herder merkt in seinem ›Denkmal Johann Winckelmanns‹ von 1777 an, dass Winckelmann mit dieser Schönheitskonzeption nicht allein war und verweist auf Lessing, Mendelssohn, Sulzer, Mengs, Diderot, Hutcheson und Home. Herder selbst wäre noch hinzuzufügen, Hemsterhuis, später Moritz; Herder, *Werke* (Anm. 40), Bd. 2, S. 650 f.

59 Vgl. Georg Eckert, [Art.] *Nation*, in: DNP, *Supplemente* 13, Sp. 619–629; Verf., *Hölderlin und die Deutschen*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde Bad Homburg vor der Höhe* 69 (2020), S. 9–34, hier: S. 10–18.

60 Winckelmann, *Geschichte* (Anm. 25), S. 129, übernommen von Hölderlin, *KA II*, S. 475.

hundert. Es gab den großen europäischen Streit, die *querelle des anciens et des modernes*, über den Vorzug der Antike oder der Moderne. Seinem Modell folgte auch Hölderlin in seiner Sicht auf das künstlerische Verhältnis der Moderne zur griechischen Antike. In seinem Brief an den Freund Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, den ich noch ausführlich behandle, geht es auch um die Frage, worin die Griechen »zu übertreffen« sind und worin nicht (KA III, S. 460). Es gab seit dem 15. Jahrhundert den Wettstreit der Künste, den *Paragone*. Er wandelte sich im 18. Jahrhundert zu einer Vergleichung der Künste. Und es gab den Streit der Nationen über den jeweiligen kulturellen Rang.

»Alle Völker Europas«, notierte Herder 1795, »sind jetzt im Wettstreit, nicht der körperlichen, sondern der Geistes- und Kunstkräfte miteinander.«⁶¹ Im Bewusstsein der Konkurrenz der Nationen empfanden die deutschen Gebildeten im 17. und 18. Jahrhundert die deutsche Kultur gegenüber der französischen und englischen als rückständig und verkannt. Ihren Unterlegenheitskomplex deuteten sie Ende des Jahrhunderts um in eine kulturelle Überlegenheit.⁶² Gerade weil die deutsche Kulturentwicklung so langsam war, konnte sie reifen, kann sie nun die der anderen europäischen Nationen übertreffen. Der biblische Vers von den Letzten, die die Ersten sein werden (Mt 19,30), lieferte die Beglaubigung. Hölderlin schrieb 1797 an einen Freund: »Je stiller ein Staat aufwächst, um so herrlicher wird er, wenn er zur Reife kömmt. Deutschland ist still, bescheiden, es wird viel gedacht, viel gearbeitet, und große Bewegungen sind in den Herzen der Jugend, ohne daß sie in Phrasen übergehen wie sonstwo.« (KA III, S. 252) Schiller war um 1800 davon überzeugt, dass das deutsche Volk als das »langsamste Volk« nunmehr »alle die schnellen, flüchtigen einholen« werde, um, »erwählt von dem Weltgeiste«, den großen »Prozeß der Zeit« zu gewinnen (Gedichtentwurf ›Deutsche Größe«, Titel nicht von Schiller).

Im deutschen Reich gab es auch den kulturellen Wettstreit der Territorialfürsten, der ihre Legitimität absichern sollte, und es gab den kulturellen Wettstreit der einzelnen Provinzen. Goethe konnte auf die

61 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 7, S. 336.

62 Vgl. auch Conrad Wiedemann, Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage, in: ders., Grenzgänge. Studien zur europäischen Literatur und Kultur, hrsg. von Renate Stauff und Cord-Friedrich Berghahn, Heidelberg 2005, S. 203–242.

dadurch entstandene Fülle von Universitäten, Bibliotheken, Museen, Theatern und Orchestern verweisen, die eine bewunderungswürdige »Kultur« erzeugte.⁶³

Die Bildungsinstitutionen, die Hölderlin durchlief, die Klosterschulen in Denkendorf und Maulbronn und schließlich das Tübinger Stift förderten mit dem System der Lokation, d. h. der Plazierung nach Leistung in der Klasse, der Promotion, ein ständiges Konkurrenzbewusstsein. Hölderlin erhielt immer die sechste Lokation, bis er im Tübinger Stift wegen zweier Neuzugänge aus dem Stuttgarter Gymnasium, darunter der spätere Freund Hegel, auf die achte Lokation gesetzt wurde. Das schmerzte ihn, wie er der Mutter schrieb (KA III, S. 62). Literarisch sozialisiert wurde Hölderlin in der literarischen Szene Schwabens. Zu ihr gehörte die Konkurrenz zur literarischen Szene Sachsens mit der Leipziger Buchmesse und dem Leipziger Professor und Poeten Christian Fürchtegott Gellert, einem der meistgelesenen Autoren seiner Zeit.⁶⁴ Das Modell des Wettstreits ging auch in das Rollenverständnis der Autoren ein, verschärft natürlich durch die Konkurrenzsituation des literarischen Marktes, der sich im 18. Jahrhundert bildete.⁶⁵ Kleist wollte Goethe vom Thron stoßen, und Hölderlin konkurrierte offen und verdeckt in den Gedichten ›Der Jüngling an die klugen Ratgeber‹, ›Die Vortrefflichen‹ oder in seinem Brief vom 20. Juni 1797 an Schiller mit diesem Landsmann und Förderer. In der Tiefenstruktur dieses Briefes geht es um einen veritablen Kampf – »aber von Ihnen dependier' ich unüberwindlich« – mit Schiller (KA III, S. 264). Im zweiten Brief an Böhlendorff redet er davon, »daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen« (KA III, S. 467). Gemeint sind die zeitgenössischen Dichter, die in seiner Sicht eben nicht »vaterländisch [...] eigentlich originell« dichten.

Hölderlin war sich der agonalen griechischen Kultur bewusst. Im zweiten Magister-Specimen ›Geschichte der schönen Künste unter den

63 Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 16, S. 687 (Dichtung und Wahrheit III 15).

64 Vgl. Gunter Volz, Schwabens streitbare Musen. Schwäbische Literatur des 18. Jahrhunderts im Wettstreit der deutschen Stämme, Stuttgart 1986.

65 Es gab auch einen innerschwäbischen Dichterwettstreit Ende des 18. Jahrhunderts; vgl. Marlene Meuer, Hölderlin und der Schwäbische Dichtungswettstreit, in: Hjb 43 (2022–2023), S. 85–109.

Griechen« von 1790, in dem er ausgiebig Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums« zitiert, schreibt er: »Die Olympischen Spiele hatten großen Einfluß auf die Kunst. Die Natur hatte schon das Ihrige zur Schönheit der Körper beigetragen: in den Wettkämpfen bildeten sie sich aus. Hier war es, wo die Griechischen Künstler ihre Ideale männlicher Schönheit auffaßten.« (KA II, S. 477) Selbst im griechischen Drama entdeckt Hölderlin eine immanente, agonale Struktur. Die dramatische Struktur von ›Antigone« vergleicht er mit einem »Kampfspele von Läufern«, die des ›Ödipus« mit einem »Faustkampf«, die des ›Aias« mit einem »Fechterspele« (KA II, S. 920).

Die Macht dieses Modells zeigt sich auch bei einer besonderen Leserin, bei der Prinzessin Auguste von Homburg. Sie bedankte sich für sein Gedicht zu ihrem Geburtstag ›Der Prinzessin Auguste von Homburg. Den 28ten Nov. 1799« und für ein weiteres Gedicht, wahrscheinlich ›Gesang des Deutschen«, mit den Worten: »Ihre Laufbahn ist begonnen, so schön und sicher begonnen, daß sie keiner Ermunterung bedarf; nur meine wahre Freude an Ihre Siege und Fortschritte wird Sie immer begleiten.« (KA III, S. 534 f.)

Klassizismus – Klassizismen

Bislang habe ich immer vom Klassizismus gesprochen. Die Rezeption antiker Werke um 1800 nötigt aber, unterschiedliche Rezeptionslinien und Klassizismen zu beachten. Es gab nationale Klassizismen, es gab den Streit um den ästhetischen und politischen Vorrang Athens oder Roms (die französischen Revolutionäre) oder auch Spartas (Rousseau, die französischen Revolutionäre), Athens oder Jerusalems (Hamann, Coleridge). Es gab auch die Idealisierung der griechischen Antike und ihre satirische Entidealisierung bei Wieland. Wieland bevorzugte die komische, rhetorische, die politische griechische Antike, also Aristophanes, Euripides, Isokrates, Xenophon. Winckelmann, Herder, Schiller, Goethe und Hölderlin bevorzugten hingegen Homer, Sophokles und Platon.⁶⁶ Wilhelm Heinse, ein kritischer Bewunderer Winckel-

66 Vgl. besonders Jan Cölln, *Philologie und Roman. Zu Wielands erzählerischer Rekonstruktion griechischer Antike im ›Aristipp‹*, Göttingen 1998; Meuer, *Polarisierungen* (Anm. 2), S. 151–169.

manns, vertrat eine vitalistische Variante des Klassizismus.⁶⁷ Friedrich Schlegel, Romantiker und Klassizist zugleich, verband in seiner Rezeption der griechischen Antike beide Tendenzen, Sophokles und Aristophanes, Platon und Xenophon. Schließlich kam es zu je unterschiedlichen synkretistischen oder komplementären Verbindungen. Der Wörlitzer Park wurde mit Elementen griechischer, römischer und neugotischer Architektur ausgestattet. Im Blick auf Goethes ›West-östlichen Divan‹ konnte Manfred Koch von einem »orientalischen Klassizismus« Goethes sprechen, da er auch im alten Orient eine produktive, aktuelle Bedeutung für die Moderne entdeckte.⁶⁸ Im Zuge der Historisierung und ästhetischen Behandlung auch der Bibel (Robert Lowth, *Praelectiones de sacra Poesie Hebraeorum*, 1753; Herder, *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, 1773; *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 1782/83), tauchten die Umrisse einer biblisch-orientalischen Antike auf. Nach dem Vorbild der Epen Homers und Vergils und der »erhabne[n] Schreibart« der »Gesänge« der Psalmen⁶⁹ hatte Klopstock seinen ›Messias‹ als christliches Epos in Gesängen verfasst. Seiner programmatischen Abhandlung ›Von der heiligen Poesie‹ (1755) zufolge zielt die heilige Poesie darauf, die Lehren der Offenbarung »nach poetischer Denkungsart [...] weiter zu entwickeln«. Der Verfasser des »heiligen Gedichts ahmt der Religion nach«, wie er »der Natur nachahmen soll«. Das heilige Gedicht spielt jedoch auf einem »höhern Schauplatze« als die klassischen Epen, die »der Natur nachahmen«.⁷⁰

Im europäischen Kult um den sagenhaften keltischen Barden Ossian wurde eine halb gefundene, halb erfundene ›nordische‹ Antike imagi-

67 Vgl. Wilhelm Heinse. *Der andere Klassizismus*, hrsg. von Markus Bernauer und Norbert Miller, Göttingen 2007.

68 Vgl. Manfred Koch, *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff »Weltliteratur«*, Tübingen 2002, S. 225–229.

69 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Einleitung zu den geistlichen Liedern (1758)*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, München 1962, S. 1010–1015, hier: S. 1010, 1012.

70 Ders., *Von der heiligen Poesie (1755)*, ebd., S. 997–1009, hier: S. 1005. Der Umriss einer biblisch-orientalischen Antike war brisant, da er mit der Frage der Emanzipation der Juden verbunden war; vgl. Verf., *Athen oder Jerusalem. Die Konkurrenz zweier Kulturmodelle im 18. Jahrhundert*, in: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, I: um 1800*, hrsg. von Wolfgang Braungart und Manfred Koch, Paderborn 1997, S. 83–96; Daniel Weidner, [Art.] *Hebräische und klassische Antike*, in: *DNP, Supplemente 13*, S. 319–326.

niert, Ossian als ein nordischer Homer. An einen Freund schrieb der junge Hölderlin von einer »herzerquickende[n] Neuigkeit«: »Ich habe den Ossian, den Barden ohne seines gleichen, Homers großen Nebenbuhler hab' ich wirklich unter den Händen.« (KA III, S. 20)⁷¹ Die von Leo von Klenze nach dem Vorbild des Parthenon entworfene, 1842 eröffnete Ruhmeshalle für die Großen deutscher Sprache wurde in Anlehnung an die Wohnstätte der gefallenen Krieger in der germanischen Mythologie ›Walhalla‹ genannt.

»Wir bringen aber die Zeiten | untereinander«

In der Vorrede zur vorletzten Fassung des Romans schreibt der Herausgeber, den wir mit Hölderlin identifizieren können: »Griechenland war meine erste Liebe und ich weiß nicht, ob ich sagen soll, es werde meine letzte sein.« (KA II, S. 255)⁷² Während seiner Zeit in der Klosterschule in Maulbronn galt Hölderlin als ›fermer Grieche‹ (StA 7.1, S. 361).

71 Zum europäischen Ossian-Kult vgl. den vorzüglichen Katalog: Ossian und die Kunst um 1800, hrsg. von Werner Hofmann, München 1974; zu Hölderlins Ossian-Faszination vgl. Howard Gaskill, Hölderlin und Ossian, in: Hjb 27 (1990–1991), S. 100–130. Jörg Robert, Poetik des Wilden und Ästhetik der Sattelzeit, in: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel, hrsg. von Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther, Würzburg 2012, S. 3–39, bes. S. 33–39, versteht den Ossian-Kult als einen anticlassizistischen. Die Historisierung der griechischen Antike und der Welt des Alten Testaments beförderte jedoch auch die Imagination einer nordischen Antike.

72 Zu Hölderlins Rezeption der griechischen Antike gibt es natürlich eine umfangreiche Forschungsliteratur. Vgl. besonders Robin B. Harrison, Hölderlin and Greek Literature, Oxford 1975; Albrecht Seifert, Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption, München 1982; Werner Volke, »O Lacedämons heiliger Schutt!« Hölderlins Griechenland. Imaginierte Realien – Realisierte Imagination, in: Hjb 24 (1984–1985), S. 63–86; Wolfgang Binder, Hölderlin und Sophokles, hrsg. von Uvo Hölscher, Tübingen 1992 (= Turm-Vorträge 4); Jochen Schmidt, Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin, in: Hjb 28 (1992–1993), S. 94–110; Honold, Olympia (Anm. 4); Cyrus Hamlin, Hölderlin's Hellenism, in: Hjb 35 (2006–2007), S. 252–311; Dieter Burdorf, Hölderlins Antike, in: »Menschlich ist das Erkenntnis«. Hölderlins Werk und die Wissensordnung um 1800, hrsg. von Walter Schmitz in Zusammenarbeit mit Helmut Mottel, Dresden 2017, S. 23–44; Jürgen Link, Hölderlins Fluchtlinie Griechenland, Göttingen 2020.

Griechische Literatur sei sein »StekenPferd« (StA 7.1, S. 12), heißt es über ihn 1789. Seine beiden Magisterarbeiten, mit denen er 1790 das Studium der philosophischen Fächer im Tübinger Stift beendete, hatten als Thema »Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Taten« und »Geschichte der schönen Künste unter den Griechen«. Von seiner »Liebe zum Alterthum« und seiner »Vertrautheit mit den Griechen, besonders auch mit dem Kunstwesen und der Kunstgeschichte Griechenlands« (StA 7.1, S. 463), ist für diese Zeit die Rede. Das Abgangszeugnis von 1793 bescheinigte ihm, sich voller Eifer (»assiduus cultor«) mit der Philologie, besonders der griechischen, mit der Philosophie, besonders der kantischen, und der schöngeistigen Literatur zu beschäftigen (StA 7.1, S. 479). Neues und Antikes, »Kant und die Griechen« (an Hegel, 10.7.1794, KA III, S. 147), d. h. Kant und Platon, werden zusammen studiert. Ein Jahr zuvor schrieb er an den Freund Neuffer von den »Götterstunden«, in denen er sich in den Kreis der Schüler Platons am »Platanenhaine am Illissus« hineinträumt, wenn er trunken voll »sokratischer geselliger Freundschaft am Gastmahle den begeisterten Jünglingen lauschte, wie sie der heiligen Liebe huldigen mit süßer feuriger Rede [...] und endlich der Meister, der göttliche Sokrates selbst mit seiner himmlischen Weisheit sie alle lehrt, was Liebe sei«. Das alles möchte er seinem »Werkchen«, seinem »Hyperion« mitteilen, den er als »griechischen« Roman entworfen hatte (KA III, S. 102 f.).⁷³ Der Roman erhielt dann den Titel »Hyperion oder Der Eremit in Griechenland«.

Im Gedicht »Mein Vorsatz« ging es dem Siebzehnjährigen schon um den »glühenden kühnen Traum«, »Pindars Flug« und »Klopstocksgröße« zu erreichen (KA I, S. 31, v. 18, 11 f.). Der für Hölderlins spätere Dichtungskonzeption so wichtige Dichter Pindar wird hier zum ersten Mal genannt. Die sogenannten »Tübinger Hymnen«, die er in seiner Studienzeit in Tübingen verfasste, feiern die Schönheit, die Freiheit, die Freundschaft, die Jugend, die Menschheit, die Liebe, die Kühnheit und feiern Griechenland. Ihr großes Vorbild sind nun die Hymnen Schillers wie »Die Götter Griechenlandes«. Die »Hymne an den Genius Griechenlands«, die Griechenland als eine ästhetische und politische Utopie entwirft, die platonisch gestimmten »Hymne an die Schönheit« und

73 Dieses Phantasma versammelt Motive aus den platonischen Dialogen »Phaidros«, »Timaios« und »Symposion«.

›Hymne an die Liebe‹, die Evokation der griechischen Götterwelt konnten mit dem Verständnishorizont eines klassizistisch gebildeten Publikums rechnen. Ein dem Freund Stäudlin gewidmetes Gedicht, das er gegen Ende seiner Tübinger Zeit dichtete, trägt den Titel ›Griechenland.‹⁷⁴ Die letzte Strophe endet mit einem Vers, dessen Bedeutung noch auszuloten sein wird. Das Herz des lyrischen Subjekts, in dem Hölderlin selbst spricht, gehört den Griechen als »Toten« an:

Mich verlangt ins ferne Land hinüber
 Nach Alcäus und Anakreon,
 Und ich schließ' im engen Hause lieber,
 Bei den Heiligen in Marathon;
 Ach! Es sei die letzte meiner Tränen,
 Die dem lieben Griechenlande rann,
 Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
 Denn mein Herz gehört den Toten an!
 (KA I, S. 154, v. 49–56)

Viele Jahre später hat Achim von Arnim das Persönliche, Lebendige von Hölderlins Verhältnis zur griechischen Antike hervorgehoben. Im Vergleich mit Goethe und Schiller verirre er sich nicht in »Theorien über das Alterthum«, nicht in musealen »Zusammenreihungen«. Die »Götter der Alten umstehen ihn alle wie nahende Sterne, mit deren Bewohnern er redete [reden] kann« (StA 8, S. 22, Eintrag in sein Sudelbuch).

»Ich liebe dies Griechenland überall. Es trägt die Farbe meines Herzens.« (KA II, S. 56) So lässt Hölderlin den Neugriechen Hyperion, die Briefe an den deutschen Freund Bellarmin schreibende Hauptfigur seines Romans, sich äußern. Der Roman erschien dann in zwei Bänden 1797 und 1799. In diesen Roman integriert Hölderlin Formen des zeitgenössischen Briefromans, des Bildungsromans, des philosophischen und antiquarischen Romans. Er integriert auch den fremden Blick von außen, den Blick des Griechen Hyperion auf die Deutschen. Dieses Modell hatte Montesquieu mit seinen ›Lettres persanes‹ (1721) in die europäische Literatur eingeführt. In der Vorrede wendet sich der Autor auch nicht an die Leser, sondern programmatisch an die Deutschen.

74 Die 1. Fassung ist wohl 1793 entstanden, danach zwei weitere Fassungen. Die 3. Fassung erschien 1795 in Schillers ›Thalia‹.

Ihnen führt er in der sogenannten ›Athener-Rede‹ durch den Mund Hyperions die »Trefflichkeit des alten Athenervolks« (KA II, S. 88) als Vorbild an. Er bestimmt dessen Werte im Licht seiner philosophischen, ästhetischen und religionskundlichen Einsichten.⁷⁵ Die Athener waren von Natur aus »schön, an Leib und Seele« (KA II, S. 90), sie waren begünstigt durch ein gemäßigtes Klima, sie konnten ungestört reifen, sie hatten eine demokratische Verfassung. Daher ihre »Geistesschönheit«, aus der »der nötige Sinn für Freiheit« (KA II, S. 91) folgte, ihre dichterische, religiöse und philosophische Größe. Sie fanden das Wesen der Schönheit in einer harmonischen Einheit von Unterschiedenem, als das »Eine in sich selber unterschiedne« (KA II, S. 90),⁷⁶ das allem Denken voraus und zugrunde liegt. In ihrer Kunst ist »Menschensinn und Menschengestalt« zu finden. Gegen die Extreme des »Übersinnlichen und des Sinnlichen«⁷⁷ wahrten sie die »schöne Mitte« (KA II, S. 91) der Menschlichkeit. Hyperion erzeugt durch seine Evokation des alten Athen geradezu ein »Phantom«: »Mich ergriff das schöne Phantom des alten Athens, wie einer Mutter Gestalt, die aus dem Totenreiche zurückkehrt.« (KA II, S. 95) Die Formulierung hat, vom Autor beabsichtigt, von Hyperion wohl unbeabsichtigt, etwas Gespenstisches, Wieder-gängerisches. Hyperion kann den Untergang des alten Athen, dessen

75 Zum philosophischen und ästhetischen Stand Hölderlins in dieser Zeit vgl. Dieter Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795)*, Stuttgart 1992; Ulrich Gaiert, Valérie Lawitschka, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel, *Hölderlin Texturen 2: Das »Jenaische Project« / Das Wintersemester 1794/95 mit Vorbereitung und Nachlese*, hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft, Tübingen 1995, S. 20–49, 73–99; Michael Franz, *Tübinger Platonismus. Die gemeinsamen philosophischen Anfangsgründe von Hölderlin, Schelling und Hegel*, Tübingen 2012; zu den mythen-theoretischen Voraussetzungen vgl. Lydia Merkel, *Von der Fabeldeutung mit dem Zauberstab zum modernen Mythenverständnis. Die Mythen-theorie Christian Gottlob Heynes*, Stuttgart 2019, S. 50–110, 202–221. Zur ›Athener-Rede‹ siehe den genauen Kommentar von Gideon Stiening, *Epistolare Subjektivität. Das Erzählssystem in Friedrich Hölderlins Briefroman ›Hyperion oder der Eremit in Griechenland‹*, Tübingen 2005, S. 338–362.

76 Hölderlin fasst mit dieser Formel einen Aphorismus Heraklits zusammen: »Das widereinander Strebende zusammengehend; aus dem auseinander Gehenden die schönste Fügung.« (Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hamburg 1957 [= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 10], S. 24, Nr. 8; eine andere Überlieferung in Platons ›Symposion‹ 187a. Zu dieser Formel vgl. Violetta Waibel, *Hölderlin und Fichte. 1794–1800*, Paderborn 2000, S. 180–194.)

77 Mit den ›Extremen des Übersinnlichen‹ wird auch das Christentum getroffen.

Trümmer er mit einem »Schiffbruch« (KA II, S. 96) vergleicht, noch nicht annehmen. Eskapistisch will er sich vom »Schiffbruch der Welt« in seine Liebe zu Diotima als seine »selige[] Insel« zurückziehen. Diotima weist ihn aber freundlich zurecht: »Es gibt eine Zeit der Liebe, [...] wie es eine Zeit gibt, in der glücklichen Wiege zu leben. Aber das Leben selber treibt uns heraus.« (KA II, S. 98) Gerade die Erfahrung, das eigene Gleichgewicht verloren zu haben, wird ihn befähigen, so legt sie ihm nahe, auch nach dem Verlust des alten Athen das »Gleichgewicht der schönen Menschheit [d. h. Menschlichkeit]« (KA II, S. 99) zu erkennen.⁷⁸ Schon vorher hatte Hyperion selbst als Einsicht formuliert: »Ideal wird, was Natur war« (KA II, S. 73). Er fällt jedoch immer wieder dahinter zurück.

Die Arbeit am Roman stellt auch Hölderlins Versuch dar, von der »schröckende[n] Herrlichkeit des Altertums« (KA II, S. 26), von seiner »wilde[n] Trauer« (KA II, S. 83) über seinen Untergang, vom »schöne[n] Phantom des alten Athens« (KA II, S. 95) sich zu befreien und sich der Gegenwart zu öffnen. Im Reflexionsprozess der Briefe lässt Hölderlin Hyperion die Einsicht gewinnen, dass auch das Schöne sterblich ist, dass gerade in »tiefem Leid das Lebenslied der Welt uns tönt« (KA II, S. 172). Die Nötigung, einen Abstand zu diesem faszinierenden Griechenland zu gewinnen, die Frage, was es und was sein Verlust für die Neuzeit, was sie für Deutschland bedeuten, wird nicht aufhören ihn umzutreiben. So wäre die Bemerkung Luigi Reitani, dass Griechenland für Hölderlin »in jeder Hinsicht ein Fluchtpunkt war«, zu ergänzen.⁷⁹ Denn Hölderlin sucht die Frage zu beantworten, die er zu Beginn der Hymne ›Der Einzige‹ stellt:

Was ist es, das
An die alten seligen Küsten
Mich fesselt, daß ich mehr noch
Sie liebe, als mein Vaterland?
(KA I, S. 343, v. 1–4)

Die Liebe zu Susette Gontard in Frankfurt hilft Hölderlin »die Gestalten der Welt« (KA III, S. 258) stärker in sich aufzunehmen. Der Weg führt ihn über eine ästhetisch reflektierte Verwendung lyrischer, anti-

78 Vgl. Stiening, Epistolare Subjektivität (Anm. 75), S. 357 f.

79 Reitani, Wozu heute (noch) Hölderlin lesen?, in: ders., Hölderlin übersetzen (Anm. 10), S. 7–19, hier: S. 9.

ker Formen wie Ode, Hymne, Elegie und Epigramm zu Reflexionen über die Unterschiede griechischer und moderner Kunst, griechischer und christlicher Religiosität, griechischer und moderner deutscher Kultur. Die Form der Gedichte, die er um und nach 1800 entwickelte und die er 1803 in einem Brief an seinen Frankfurter Verleger Wilmans »vaterländische[] Gesänge« (KA III, S. 470) nennt und die für viele der Nachwelt die Modernität seiner Dichtkunst ausmachen, entwickelte er aus dem Studium der Oden Pindars. Vaterländisch, das bedeutet die christlich geprägte Neuzeit – die Zeit des christlichen Vater-Gottes – und, im engeren Sinne, das deutsche Vaterland und darin das Land seiner beiden Väter, seine schwäbische Heimat. Mit einer Formulierung aus den »Anmerkungen zur Antigonae«: Er versucht zu verstehen, »wie es vom griechischen zum hesperischen gehet« (KA II, S. 915). Hesperien (von gr. *hesperios*: abendlich, westlich) nennt Hölderlin das Abendland, all das also, was westlich von Griechenland liegt.⁸⁰ Also: Wie es vom antiken Griechenland ins neuzeitliche Abendland geht, was die Unterschiede, was die Zusammenhänge sind und was die abendländischen, deutschen Künstler von den griechischen Künstlern lernen sollen und was nicht.

So entdeckt Hölderlin Vorformen des christlich geprägten, neuzeitlichen Individualismus in der Antike am Beispiel von Sophokles' Drama »Antigone«, wenn Antigone etwa, in seiner Übersetzung, auf Kreons Frage: »Was wagtest du, ein solch Gesetz zu brechen?« antwortet: »Darum, *mein* Zeus berichtete mirs nicht« (Anmerkungen zur Antigonae, KA II, S. 914, Kursivierung von Hölderlin).⁸¹ In diesem Drama bildet sich auch »tragisch« eine republikanische »Vernunftform« (KA II, S. 920).

80 Vgl. die minutiöse Rekonstruktion der Geschichte dieses Begriffs von Michael Franz, *Hesperische Weltansicht*, in: ders., Valérie Lawitschka und Priscilla A. Hayden-Roy, *Hölderlin Texturen 6.2: »Und freigelassen der Nachtgeist«*. Nürtingen, Homburg 1802–1806. Interpretationen, hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft Tübingen, Tübingen 2024, S. 18–67. Schiller gebraucht den Begriff in »Die Künstler: »Da stieg der schöne Flüchtling aus dem Osten, | Der junge Tag, im Westen neu empor, | Und auf Hesperiens Gefilden sproßten | Verjüngte Blüten Joniens empor.« (v. 367–370)

81 Auch wenn mit »mein Zeus« Hades, der Gott der Unterwelt, gemeint ist, wie Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni, *Analecta Hölderliniana IV*, Würzburg 2017, S. 261 f., argumentieren, bleibt die durch das Possessivpronomen individualisierende, neuzeitlich-christliche Gottesbeziehung.

›Ödipus‹ stellt in seinem Verständnis die Tragödie der neuzeitlichen, ins zerstörerische »Unmaß« (KA II, S. 852) gehenden Begierde zu wissen dar.

In den Hymnen ›Brot und Wein‹ und ›Der Einzige‹ reflektiert er über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede des griechischen und des christlich bestimmten neuzeitlichen Weltbildes. In ›Brot und Wein‹ lässt der »himmlische Chor« als »Zeichen«, dass er wiederkommt, die »Gaben« Brot und Wein zurück (KA I, S. 290, v. 131 f.). Brot, »der Erde Frucht«, »vom Lichte gesegnet«, und Wein, der von Dionysos, dem »donnernden Gott« (v. 137 f.), kommt, sind auch die Gaben des christlichen Abendmahls. Mit einem »kühn[en]« (KA I, S. 348, v. 54) mythologischen Blick wird in der Hymne ›Der Einzige‹ Christus als eine ambivalente weltgeschichtliche Figur begriffen.⁸² Er gehört zum ›Haus‹ (v. 36) der antiken Götter, er ist, gegen die Bedeutung des Gedichttitels, ein »Bruder« (v. 53, 55) der Halbgötter Herakles und Dionysos, er bildet mit ihnen ein »Kleeblatt«, da auch er Sohn eines Gottes und eines Menschen ist (3. F., KA II, S. 1498, v. 76). Er ist der »letzte[]« des »Geschlechts« (KA I, S. 348, v. 35) der alten Götter. Er beendet die antike Epoche. Tröstend verkündet er »des Tags Ende« (Brot und Wein, KA I, S. 290, v. 130) und eröffnet zugleich die moderne Epoche des Individualismus, des Geistes, der Abstraktion und des Verständnisses der Geschichte als einer temporalen, futurischen Dimension. Auch er ist wesentlich der »kommende Gott« (Brot und Wein, KA I, S. 287, v. 54). Auf dieses futurische, theologisch: eschatologische Verständnis deutet in ›Der Einzige‹ der Hinweis, dass er noch verborgen (»verberget«) ist, und die Frage: »warum bliebest | Du aus?« (KA I, S. 348, v. 37, 44 f.) In dieser Eigenschaft wird Christus Dionysos angenähert.⁸³ Das Christentum wird so nicht nur mit der griechischen Mythologie verbunden, es wird selbst als eine Mythologie verstanden. Christus wird in dieser

82 Vgl. jetzt auch Moritz Strohschneider, *Neue Religion in Friedrich Hölderlins später Lyrik*, Berlin und Boston 2019, S. 210–229.

83 Im Kommentar KA I, S. 731 f., wird der »kommende Gott« auf Dionysos bezogen, erläutert mit den Wanderzügen des Dionysos von Osten nach Westen, von Indien und Kleinasien nach Griechenland. So auch Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1988, S. 268–270. Zum eschatologischen Kommen von Christus gibt es viele biblische Belege, z. B. Mt 11,3; 16,27; Mk 13,35; Joh 2,4; Apg 1,11; Heb 10,37; Jak 4,8; Off 1,7; 22,20.

antik-neuzeitlichen Ambivalenz auch aus seiner jüdischen Welt gelöst.⁸⁴

Auch im Rauschen der fackelgeschmückten⁸⁵ Wagen und der Brunnen (›Brot und Wein‹), im Rauschen des Kornes (Friedensfeier, KA I, S. 340, v. 44; Heimat, KA I, S. 382, v. 9 f.) und der Wälder (Heidelberg, KA I, S. 242, v. 27 f.) hört Hölderlin einen dionysischen Klang. Die Szenerie der ›gigantischen‹, von den »Wettern« der Geschichte zerrissenen, »schicksalskundige[n] Burg« (v. 22), wie Hölderlin in ›Heidelberg‹ die Schlossruine nennt, um die »lebendiger | Efeu« (v. 26 f.) grünt, evoziert mit den Anspielungen auf den zerstörerischen, heilenden und freudigen Gott Dionysos und den Kampf der Giganten gegen die Götter auch Szenerien griechischer Mythologie.⁸⁶ In der Evokation heimatlicher Landschaft, wie z. B. in ›Der Neckar‹ oder in ›Heimkunft. An die Verwandten‹, lässt er eine ideale griechische Landschaft durchscheinen.⁸⁷ So wird in vielen Gedichten griechische und deutsche Landschaft, griechische und christliche Mythologie, Geschichte und Gegenwart »untereinander« (KA I, S. 437, v. 5) gebracht.

Das Eigene und das Fremde: Der erste Brief an Böhlendorff

Hölderlins neue Sicht auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Neuzeit und der griechischen Antike führt auch zu einer neuen, vertieften Fassung des paradoxen Nachahmungspostulats. Er hat »lange daran laboriert«, schreibt er (KA III, S. 460). Die griechische Kunst, die Kultur der Griechen überhaupt erklärt er nun als eine dynamisch-

84 Der Name Jesus fällt in einer Vorstufe zu ›Patmos‹ und wird durch Christus ersetzt; StA 2.2, S. 783, v. 21. In den Plänen, Bruchstücken, Notizen kommt »Jesu | Christi« vor; KA I, S. 442, Nr. 62, Z. 5 f.

85 Fackeln gehören zu den Attributen des Dionysos.

86 Auch der immergrüne Efeu ist ein Attribut des Dionysos. Vgl. dazu Bernhard Böschenstein, Dionysos in Heidelberg, in: ders., »Frucht des Gewitters«. Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution, Frankfurt am Main 1989, S. 30–36. Ferner: Oliver Grütter, »Von den Wettern zerrissen«. Zu Hölderlins Ode Heidelberg und ihrer horazischen Mythopoetik, in: Hjb 40 (2016–2017), S. 221–232.

87 Vgl. Strohschneider, Neue Religion (Anm. 82), S. 288–299; Luigi Reitani, Die Außenwelt als Innenwelt. Zur poetischen Topographie Hölderlins, in: ders., Hölderlin übersetzen (Anm. 10), S. 45–66, hier: S. 61–66.

komplementäre Einheit zweier Elemente, einer angeborenen orientalischen Leidenschaft und einer klaren, nüchternen, hesperischen Gestaltungskraft. Diese Gestaltungskraft war auch angeboren, aber nur schwach, sie musste daher erworben werden.⁸⁸ Ebenso erklärt er die, in seinem agonalen Verständnis erst in Anfängen befindliche, eigene Kunst und Kultur als eine dynamisch-komplementäre Einheit, nur sind die Elemente umgekehrt verteilt: Angeboren sind nüchterne Gestaltungskraft, schwach nur die Leidenschaft, sie musste und muss erworben werden. Er ist des Resultats seines Laborierens so sicher, dass er auf eine neue Weise zu begründen beansprucht, warum die Griechen für den modernen deutschen Schriftsteller, der sein Eigenes verstehen und ausarbeiten soll, »unentbehrlich« (ebd.) sind. Dahinter steht immer noch die Frage Winkelmanns, was von den Griechen bei allen Unterschieden für die eigene Kunst zu lernen ist. Es geht durchaus auch noch um den *agon* der Modernen mit den Alten, um die Frage, worin die Griechen zu »übertreffen« (ebd.) sind und wo nicht. Sein letzter Brief an Schiller vom 2. Juni 1801, in dem er Schiller bittet, seinen Plan, an der Universität Jena Vorlesungen über griechische Literatur zu halten, zu unterstützen, lässt sich schon als eine knappe Zusammenfassung seiner neuen Sicht verstehen. Er glaubt im Stande zu sein, »Jüngere[], die sich dafür interessieren«, vom »Dienste des griechischen Buchstabens« zu befreien »und ihnen die große Bestimmtheit dieser Schriftsteller als eine Folge ihrer Geistesfülle« zu verstehen zu geben (KA III, S. 454). Mit »Folge« ist offensichtlich eine reaktive Folge gemeint.⁸⁹

88 Schon das Magisterspecimen von 1790 »Geschichte der schönen Künste unter den Griechen« begreift die Entstehung der griechischen Kunst als humanisierende Reaktion auf den »Orientalismus« der Ägypter und Phönizier, die eingewandert waren. »Der Orientalismus neigt sich mehr zum wunderbaren und abenteuerlichen: der griechische Genius verschönert, versinnlicht.« Er machte das »schauerlicherhabne Religionssystem« der Ägypter »menschlicher«. Seine Götter ließ er »um der Schönheit willen zur Erde niedersteigen, weil er von sich schloß, und so alles ganz natürlich fand« (KA II, S. 473 f.).

89 Zur Denkfigur der Reaktion bzw. »Gegenwirkung« vgl. KA II, S. 428, 434 (»Über das Tragische«), 507 f. (»Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben«), 920 (»Anmerkungen zur Antigonae«). Der Begriff der Reaktion wurde Ende des 18. Jahrhunderts aus der Chemie in die Biologie und Medizin übernommen und auch auf menschliche Verhaltensweisen übertragen.

In zwei Briefen aus Nürtingen, seiner »Vaterstadt« (KA III, S. 467), an den Dichterefreund Casimir Ulrich Böhlendorff vor und nach seinem Aufenthalt (Januar – Mai 1802) in Bordeaux als »Hauslehrer und Privatprediger in einem deutsch evangelischen Hause« (KA III, S. 461), im Haus des Weinhändlers und hamburgischen Konsuls Daniel Christoph Meyer (KA III, S. 459–462, 466–468),⁹⁰ fasst Hölderlin für den Freund seine neue Ansicht der dynamisch-komplementären Struktur griechischer und deutscher Kunst, zum Verhältnis griechischer und moderner, deutscher Kunst zusammen. Der erste Brief enthält seine Ansicht skizzenhaft komprimiert, der zweite berichtet von Erfahrungen im südwestlichen, nachrevolutionären Frankreich, von einer Lebensform, in der Hölderlin die griechische wiederfand. Beide Briefe sind nicht leicht zu verstehen, sie sind erläuterungsbedürftig. Bei ihrer dichten, hermetisch wirkenden Begrifflichkeit muss man Hölderlins etymologisches Sprachbewusstsein und ältere Wortbedeutungen beachten.⁹¹ Deswegen werden diese Briefe viel diskutiert und deswegen sind die folgenden, tentativen Ausführungen, auch zu ihrer Verortung in der zeitgenössischen ästhetischen Theorie, etwas detaillierter ausgefallen und nähern sich Kommentaren an.⁹²

Den ersten Brief schreibt er vor seiner Abreise nach Bordeaux am 4. Dezember 1801. Böhlendorff hatte ihm sein Schauspiel ›Fernando

90 Zu diesem Aufenthalt vgl. prägnant informierend Jean-Pierre Lefebvre, Frankreich (Dezember 1801 – Juni 1802), in: HH, S. 52–56.

91 Vgl. immer noch Rolf Zuberbühler, Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen, Berlin 1969.

92 Der erste Brief ist in einer Abschrift des Freundes Sinclair überliefert, der zweite in Abschriften und einem Regest der Entwurfsfassung. Für mich hilfreich die Kommentare KA III, S. 908–914, 915–927; Gregor Wittkop, Hölderlins Nürtingen. Lebenswelt und literarischer Entwurf, Tübingen 1999, S. 117–131; Conrad Wiedemann, Montesquieu, Hölderlin und der freie Gebrauch der Vaterländer. Eine französisch-deutsche Recherche, in: Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur, hrsg. von Ruth Florack, Tübingen 2000, S. 79–113, bes. S. 103–111; Honold, Olympia (Anm. 4), S. 169–180; Uwe Gonther und Andreas Reinecke, Veränderungen in Hölderlins Sprache vor und nach dem Bordeaux-Aufenthalt am Beispiel der beiden Briefe an seinen Freund Casimir Ulrich Böhlendorff, in: Hjb 41 (2018–2019), S. 122–146; Rainer Schäfer, Aus der Erstarrung. Hellas und Hesperien im ›freien Gebrauch des Eigenen‹ beim späten Hölderlin, Hamburg 2020, S. 59–75, 241–249; Franz, Hesperische Weltansicht (Anm. 80), S. 45–50.

oder die Kunstweihe. Eine dramatische Idylle< zugesandt. Hölderlin geht nur mit wenigen Worten auf das Drama ein, das für ihn im Sinne seiner neuen Sicht »auf gutem Wege« zu einer »echte[n] moderne[n] Tragödie« ist (KA III, S. 461, 460). »Du bist auf gutem Wege, behalt ihn. Ich will aber Deinen Fernando erst recht studieren und zu Herzen nehmen, und dann vielleicht Dir etwas interessanteres davon sagen. In keinem Falle genug!« Dann kommt er auf seine neue Sicht zu sprechen:

Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deswegen werden diese eher in schöner Leidenschaft, die Du Dir auch erhalten hast, als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe zu *übertreffen* sein.

Es klingt paradox. Aber ich behaupt' es noch einmal, und stelle es Deiner Prüfung und Deinem Gebrauche frei; das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deswegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen. (KA III, S. 459 f.)

Thetisch wird zu Anfang formuliert, dass »wir« nichts schwerer lernen als das »Nationelle« frei zu gebrauchen. Das »wir«, dann das »uns« bezieht sich auf Hölderlin und seine Dichterfreunde wie Böhlendorff, darüber hinaus aber, wie aus dem Kontext hervorgeht, auf die Moderne, zumal auf Deutschland als »hesperische Kern-Nation«.93 Warum »wir« uns so schwer tun, das Nationelle frei zu gebrauchen, wird im folgenden nur implizit angedeutet. Explizit geht es um das Übertreffen der Griechen. Das »Nationelle« (abgeleitet von lat. *nasci*: geboren werden, davon *natio*: Geburt, davon dann: Nation) ist das Angeborene, das, was »ursprünglich«, »natürlich« ist.94 (Hölderlin gebraucht nicht die

93 Wiedemann, Montesquieu (Anm. 92), S. 104.

94 Die Bedeutung des »Ursprünglichen« reicht von »am Anfang, im Ursprung« bis zu »eigentlich, echt, natürlich«. Im 18. Jahrhundert wurde frz. *original* mit »ursprünglich« übersetzt. Etymologisch hängt »Ursprung« zusammen mit »Entsprin-

Variante ›das Nationale‹, offensichtlich, um eine politische Assoziation zu vermeiden.) Angeboren ist »uns« die »Klarheit der Darstellung«, also eine bewusste, besonnene, intensive, konkrete Vergegenwärtigung. Diese neue, ästhetische Bedeutung gewann der Begriff der Darstellung Ende des 18. Jahrhunderts. So gebraucht ihn Hölderlin auch sonst in seinem Werk.⁹⁵ Auch »Nüchternheit«, d. h. Besonnenheit, Kühle, Mäßigung, Klarheit,⁹⁶ wird jetzt zum Angeborenen der abendländischen Deutschen gezählt. Das Angeborene der Griechen ist dagegen das »Feuer vom Himmel«, damit auch das Wilde, Maßlose. Im Kontext der Gegenüberstellungen ist damit der Orient gemeint, die, nach traditioneller Klimalehre, heiße Klimazone. Im Orient herrscht ein »feurige[s] Klima«, schreibt der junge Hölderlin in seinem Magisterspecimen ›Geschichte der schönen Künste unter den Griechen‹ (KA II, S. 473). Das klimatisch gemäßigte Abendland kann daher mit Nüchternheit, Besinnung, Mäßigung assoziiert werden.

In einem späteren Brief an seinen Verleger Wilmans verwendet Hölderlin für das Angeborene der Griechen den Ausdruck »das Orientali-

gen«. In ›Die Wanderung‹ wird zu »Suevien«, das nahe dem »Herde des Hauses«, den Alpen mit dem »Quell« des Rheins, liegt, gesagt: »Schwer verläßt, | Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort.« (KA I, S. 324, v. 8, 11, 18 f.) Vgl. Art. ›ursprünglich‹, in: DWb, Bd. 24, Sp. 2546–2553.

95 Vgl. z. B. noch KA II, S. 432 zu seinem Entwurf der Empedokles-Figur: »Sein Schicksal stellt sich in ihm dar, als in einer augenblicklichen Vereinigung, die sich aber auflösen muß, um mehr zu werden.« Zum Aufstieg dieses Darstellungsbegriffs vgl. Klopstocks Epigramm ›Beschreibung und Darstellung‹ (1771) und seine Schrift ›Von der Darstellung‹ (1779), ferner Bürger, Von der Popularität der Poesie (1778), Schiller, Kallias-Briefe (1793); dazu Inka Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998; besonders Dieter Schlenstedt, [Art.] Darstellung in: Ästhetische Grundbegriffe (Anm. 14), Bd. 1, S. 831–875, hier: S. 838–845, 848–853. Die ursprüngliche Bedeutung von ›darstellen‹ ist: hinstellen, herstellen, hervorbringen, zeigen, dann vergegenwärtigen, anschaulich machen; vgl. DWb, Bd. 2, Sp. 791 f. (In der Fachsprache der Chemie und der Banken bedeutet noch heute ›darstellen‹ so viel wie ›realisieren‹.) Diese Darstellungsbedeutung lässt sich auf das rhetorische Konzept der *enargeia* und auf das aristotelische Konzept der *mimesis* zurückführen; vgl. z. B. Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 8, S. 781: »[...] Begriff der lebendigen Darstellung, einer Darstellung (μίμησις), die alle Seelenkräfte in uns beschäftigt, indem sie das Geschehene vor uns entstehen läßt, und es uns mit inniger Wahrheit zeigt.« (›Kalligone‹)

96 Vgl. DWb, Bd. 13, Sp. 972 f.

sche« (KA III, S. 468).⁹⁷ Er hat wohl dabei auch an Homer gedacht, der nach zeitgenössischem und heutigem Kenntnisstand aus dem kleinasiatischen Ionien stammte.⁹⁸ Der orientalische Ursprung ist auch aus der »abendländische[n] Junonische[n] Nüchternheit«, die erst erbeutet werden muss, zu erschließen. Der klimatische Ausdruck »Feuer vom Himmel« wird identifiziert mit dem *enthusiasmus*, dem *furor poeticus*, der gotterfüllten, begeisternden Inspiration,⁹⁹ die bis zu einem »göttlichen Wahnsinn«¹⁰⁰ gehen kann. Traditionell wird diese Inspiration als Feuer, Flamme, als Erhitzung beschrieben.¹⁰¹ Es sind in »Wie wenn am Feiertage ...« die »Taten der Welt«, die ein »Feuer« anzünden in »Seelen der Dichter« (KA I, S. 239 f., v. 30 f.). Auch den Ausdruck »Flamme« für das Angeborene der Griechen verwendet Hölderlin in diesem Brief. In Johann Georg Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« heißt es im Artikel »Feuer«, dass Homer zu den Dichtern gehört, denen das Feuer »angebohren« ist.¹⁰² Das »Feuer vom Himmel« ist auch das »Apollonsreich«, denn Apollon ist auch der Gott der Sonne und der Gott der Inspiration. Bei Dichtern und Sängern weckt er heilige Begeisterung. Er ist der Gott des mantischen Delphi und er ist, als *Musagetes*, der Anführer der Musen. Als Variation für das Angeborene des Feuers steht »schöne[] Leidenschaft« und »heiliges Pathos«. Auch »Pathos« bedeutet ursprünglich Leidenschaft, große Gefühlsbewegung. In »Vom Erhabenen« nennt Pseudo-Longin unter den Quellen des Erhabenen die

97 Vgl. neuerdings Walter Burkert, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1993, S. 92: das Orientalische als das »alte Erbe« der Griechen.

98 Vgl. Johann Heinrich Just Köppen, *Ueber Homers Leben und Gesänge*, Hannover 1788, S. 14 f. Köppen bezieht sich auf Robert Wood, *Versuch über das Originalgenie des Homer*, 1773. Hölderlin kannte Köppens Werk; vgl. KA II, S. 476. Vgl. auch Eva Kocziszký, *Hölderlins Orient*, Würzburg 2009, S. 15–25; Dieter Burdorf, *Hölderlins Orientkonzeption und der deutsche Orientalismus um 1800*, in: *Hjb* 38 (2012–2013), S. 88–114. Zum weiteren Horizont vgl. die ausgreifende Untersuchung von Jürgen Osterhammel, *Unfabling the East: The Enlightenment's Encounter with Asia*, Princeton 2018.

99 Vgl. Platon, *Ion* 533d–e.

100 Platon, *Phaidros* 256b. Vgl. Wolfgang H. Schrader, [Art.] *Enthusiasmus*, in: *Ästhetische Grundbegriffe* (Anm. 14), Bd. 2, S. 223–240, hier: S. 227–232.

101 Vgl. Art. »Begeisterung«, in: *ATK*, Bd. 1, S. 349–357. Zur Physiologie der Begeisterung vgl. Art. »Feuer«, *ATK*, Bd. 2, S. 227–229.

102 *ATK*, Bd. 2, S. 227.

»enthusiastische Leidenschaft« und die Kraft zu bedeutungsvollen Entwürfen.¹⁰³

Nun haben die Griechen auch »Darstellungsgabe«, also auch Klarheit, Geistesgegenwart und Nüchternheit. Die Darstellungsgabe wird »homerisch« genannt, weil Homer diese »abendländische Junonische Nüchternheit« für sein »Apollonsreich« erbeutete. Wie aus Homers Tat hervorgeht, versteht ihn Hölderlin, der Rezeption des 18. Jahrhunderts folgend, als ein individuelles Originalgenie.¹⁰⁴ Friedrich August Wolfs These in seinen »Prolegomena ad Homerum« von 1795, die so neu nicht war, »Ilias« und »Odyssee« seien nicht das Werk einer Dichterpersion, sondern das Produkt namenloser Rhapsoden, hat er wohl nicht zur Kenntnis genommen oder er lehnte sie so entschieden ab wie Schiller oder Novalis, dass er sie noch nicht einmal erwähnt.¹⁰⁵

Hölderlin selbst hatte schon 1799 in »Über die verschiedenen Arten, zu dichten« die »sichtbare sinnliche Einheit«, die »ruhige Moderation«, d. h. Selbstbeherrschung, Besonnenheit, in der »Dichtart« der »Ilias« (KA II, S. 516 f.) herausgestellt. In Herders Abhandlungen »Homer, ein Günstling seiner Zeit« und »Homer und Ossian«, beide 1795 in Schillers Zeitschrift »Die Horen« erschienen, hatte er lesen können: »Homer stiftete mit seiner Gesangsweise die wahre *Schule* Griechenlandes, die sich bis auf späte Zeiten in Blüte erhielt. Der griechische Geschmack in Kunst, Dichtkunst und Weisheit ist dem *Homer* und seinen *Homeriden* fast alles schuldig.« Und: »Homer nämlich änderte den alten Geschmack, dadurch, dass er gleichsam den Himmel auf die Erde zog, und [...] alle seine Gestalten rein menschlich machte.«¹⁰⁶ Weiter rühmt Herder an Homer dessen »ruhige[] Weisheit«, dass er »rein-objektiv« dichtete, dass seine Gestalten »leibhaft in völliger Wahrheit«, in völ-

103 Longinus, Vom Erhabenen 8,1. Vgl. Schrader, Enthusiasmus (Anm. 100), S. 229

104 Vgl. Thomas Blackwell, Enquiry into the Life and Writings of Homer, 1735; Edward Young, Conjectures on Original Composition, 1759; Robert Wood, Essay on the Original Genius of Homer, 1769.

105 Zum Rezeption Homers um 1800 vgl. Joachim Wohlleben, Die Sonne Homers. 10 Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann, Göttingen 1990; vorzüglich der Katalog: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden – Homer in der Kunst der Goethezeit, hrsg. von Max Kunze, Mainz 1999; Stefan Matuschek, [Art.] Homerische Frage, in: DNP, Supplemente 13, Sp. 354–358.

106 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 8, S. 105.

liger »Sichtbarkeit« da stehen. Auf Homer führt er die »schöne Fortschreitung nüchterner Einfalt« der griechischen Kunst zurück. Die alte griechische Dichtung »sang, sie stellte dar, erzählend«. ¹⁰⁷

Warum nennt Hölderlin die abendländische Nüchternheit »juno-nisch«? Juno ist der römische Name für Hera, die Ehefrau Jupiters. Es war zeitüblich, für die griechischen Götter ihre römischen Namen zu gebrauchen. In diesem Falle wohl bewusst, denn Juno ist, vom Orient gesehen, ein westlicher, ein abendländischer Name. Hera nahm Partei für die Griechen im Kampf um Troja und bändigte im Interesse der Einheit des griechischen Heeres den »Grimm« und das »Zürnen« Achills gegen Agamemnon (KA II, S. 610 f., in Hölderlins Prosaübersetzung des ersten Gesangs der ›Ilias‹). Apollon hingegen war auf der Seite (des kleinasiatischen) Trojas. In einer Überlieferung wurde Juno »einerlei« mit der Erde gehalten, Jupiter mit der Luft. ¹⁰⁸ Dies ergibt Sinn, denn Hölderlin verbindet in seinem Spätwerk das komplexe Symbol der Erde auch mit Besonnenheit, Nüchternheit, mit Festem. »Schatten der Erde« ist ebenso lebensnotwendig wie der Sonnenschein (Hälfte des Lebens, KA I, S. 320, v. 11). In einer Fassung von ›Der Einzige‹ heißt es: »Wohl tut | Die Erde. Zu kühlen« (KA II, S. 1500, v. 22 f.).

Bedenkenserwerter erscheint mir jedoch die Gegenüberstellung von Juno und Apollon im Kampf um Troja und Junos Beziehung zum Mond. ¹⁰⁹ Hölderlin stellt sie im Brief nicht Jupiter, sondern dem »Apollonsreich«, also Apollon als Gott der Sonne gegenüber. ¹¹⁰ »Sonn | Und Mond«, heißt es in ›Der Ister‹, sind im »Gemüt'« zu tragen, »un-

107 Ebd., S. 78 f., 98.

108 Vgl. Art. ›Juno‹, in: Benjamin Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp. 1400: »Indessen aber wird sie auch für einerlei sowohl mit der Erde gehalten, da so denn Jupiter die Luft bedeutet.« Vgl. auch Johann Joachim Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke (1756): »Durch den Jupiter wurde die Luft und durch die Juno die Erde bezeichnet.« (Winckelmann, Kleine Schriften [Anm. 37], S. 97–144, hier: S. 139) Auf Hederichs Eintrag wies zuerst hin Peter Szondi, Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, in: ders., Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, Frankfurt am Main 1967, S. 88 f.

109 Vgl. Art. ›Juno‹, in: Lexikon der Alten Welt, hrsg. von Carl Andresen u. a., Zürich und Stuttgart 1965, Sp. 1449 f.

110 So auch Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 109.

trennbar« (KA I, S. 363, v. 51 f.). Insofern könnte Juno für den Abend, die Nacht, metonymisch also für das Abendland stehen. Auch der Mond wird mit dem Bedeutungskomplex des Schattens verbunden. In ›Brot und Wein‹ wird er als »Schattenbild unserer Erde« (KA I, S. 286, v. 14) evoziert. Mit Apollon und Juno werden also, wie ich meine, Orient und Abendland gegenübergestellt.

Nun steht da, dass Homer, »dieser außerordentliche Mensch, seelenvoll genug war«, um die »abendländische Junonische Nüchternheit [...] zu erbeuten«. »Seelenvoll genug« muss ja heißen, dass der orientalische Homer genügend Seelenvolles hat, um gerade die abendländische Nüchternheit und Klarheit, die Geistesgegenwart und Darstellungsgabe erbeuten zu wollen. »Seelenvoll« bedeutet innig, empfindsam, ruhig, zart, warm, auch klar, insofern nahe dem Gefühlvollen, so wie Hölderlin es versteht (vgl. KA II, S. 519). In ›Ermunterung‹ weht der »Othem der Natur um uns, der | Alleserheiternde, seelenvolle« (KA I, S. 296, v. 11 f.). ›Heiter‹ hat hier die ältere Bedeutung von ›klar, hell, ruhig‹.¹¹¹ ›Seelenvoll‹ hat auch die Bedeutungsnuance des Ebenmaßes, des Ausgleichs. In ›Geschichte der schönen Künste in Griechenland‹ schreibt Hölderlin über Homer, dass die »Seelenkräfte« in einer »bewunderungswürdigen Stärke ihm eigen, und in einem ebenso großen Ebenmaße« gewesen sein müssen. Er hebt weiter seine »Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene«, seine »Phantasie« und seinen »Scharfsinn« hervor (KA II, S. 475). In einem Ausgleich von Geist und Nüchternheit singt der »deutsche Dichter« den »Seelengesang« (Deutscher Gesang, KA I, S. 380, v. 17, 20). Mit dem Moment des Seelenvollen ist also schon ein abendländisches Moment in der orientalischen Leidenschaft enthalten. Verbundenheit, Offenheit, Austausch, Schöpferisches ist mit »Psyche« gemeint, wenn es im zweiten Brief an Böhlendorff heißt: »Die Psyche unter Freunden, das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nötig.« (KA III, S. 467)¹¹²

Was hier (für uns heute) mehr implizit zu verstehen gegeben wird, wird in den ›Anmerkungen zur Antigona‹, ebenfalls verfasst nach dem

111 Vgl. Art. ›heiter‹, in: DWb, Bd. 10, Sp. 921–925.

112 Wohl Anfang November 1799 schickte Hölderlin den zweiten Band des ›Hyperion‹ mit einem Begleitbrief an Susette Gontard. Der Brief beginnt mit: »Hier unsern Hyperion, Liebe! Ein wenig Freude wird diese Frucht unserer seelenvollen Tage Dir doch geben.« (KA III, S. 399)

Aufenthalt in Frankreich, expliziter formuliert. Die »Haupttendenz« der griechischen »Dichtkunst« liegt darin, heißt es hier, »sich fassen zu können«, weil darin ihre »Schwäche« lag (KA II, S. 918). Ihre ursprüngliche Stärke liegt in ihrer Geistesfülle, daher ihr Streben, ihre Schwäche zu einer komplementären, notwendigen Stärke auszubilden. Das abendländische Prinzip des Sich-Fassens war also in der orientalischen Leidenschaft enthalten, wenngleich nur schwach. Daher sind die Griechen in ihrer Darstellungsgabe, in ihren Kunstformen »Meister«, weil sie diese »frei gebrauchen« können, weniger in ihrer angeborenen Leidenschaft. Zu »übertreffen« sind sie daher nicht in ihren Kunstformen, sondern nur in dem, was ihnen angeboren ist, denn dieses »wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden«. Wie kann man sich diese komplementäre Struktur vorstellen? In einem früheren, fragmentarischen Entwurf ›Über den Unterschied der Dichtarten‹ bestimmt Hölderlin die Gattung des Epos mit Blick auf Homers ›Ilias‹: »Das epische, dem äußeren Scheine nach *naïve Gedicht* ist in seiner *Grundstimmung* das *pathetischere*, das heroischere aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht so wohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit.«¹¹³ (KA II, S. 554) Die ›Ilias‹ ist daher in ihrer Grundstimmung pathetischer, heroischer, aorgischer, in ihrem Kunstverstand präzise, ruhig und bildlich, also abendländischer. Den Begriff der Präzision verwendet Hölderlin zu Anfang seines Briefes. Er lobt Böhlendorff dafür, dass er in seinem Drama an »Präzision und tüchtiger Gelenksamkeit« gewonnen und nichts an »Wärme« verloren hat. Zu übertreffen, hieße dies, wären die Kunstwerke der Griechen nur an Energie, Bewegung, Leben, an Wärme.

Wie man sieht, naturalisiert die Komplementarität von »Feuer vom Himmel«, »Leidenschaft«, heiliges »Pathos« zu »Klarheit der Darstellung«, »Geistesgegenwart«, »Darstellungsgabe« und »Nüchternheit« die traditionelle ästhetische Komplementarität von *enthusiasmus*, *mania*, *furor poeticus*, *genius*, *ingenium* (wörtlich: das Angeborene), Genie, Begeisterung, Fantasie, Einbildungskraft und *techné*, *mechane*

113 ›Präzision‹ bedeutet im 18. Jahrhundert ›Genauigkeit, Klarheit, Bestimmtheit, Feinheit‹. ›Aorgisch‹: Ausdruck für die Natur als wilde, entgrenzte, gestaltlose, unbewusste Macht, Gegensatz zur Natur als Gestalt, als »Organisieren und Organisiertsein«; vgl. KA II, S. 428–430.

(KA II, S. 849), *ars, iudicium*, Urteilskraft, Nüchternheit, Besonnenheit, Kunstcharakter, Kunstverstand.¹¹⁴

In einem Brief Ende 1796 hatte Schiller seinem Schützling geraten, in seiner Dichtung der »Sinnenwelt« näher zu bleiben, um der Gefahr zu entgehen, »die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren« (KA III, S. 531, Brief vom 24.11.1796). Diesen Rat gibt Hölderlin selbst in seinen »Reflexionen« (Titel nach StA, KA), die wohl für sein Zeitschriftenprojekt gedacht waren: »Das ist das Maß Begeisterung, das jedem Einzelnen gegeben ist, daß der eine bei größerem, der andere nur bei schwächerem Feuer die Besinnung noch im nötigen Grade behält. Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Grenze deiner Begeisterung. [...] Das Gefühl ist aber wohl die beste Nüchternheit und Besinnung des Dichters, wenn es richtig und warm und klar und kräftig ist. Es ist Zügel und Sporn dem Geist. Durch Wärme treibt es den Geist weiter, durch Zartheit und Richtigkeit und Klarheit schreibt es ihm die Grenze vor und hält ihn, dass er sich nicht verliert« (KA II, S. 519).¹¹⁵ Die Grenze der Nüchternheit ist auch die Grenze der Begeisterung. In seinem dichterischen Werk selbst exponiert Hölderlin immer wieder in Evokationen der Sonne und des Schattens, der Wärme und der Kühle, der Nüchternheit und der Trunkenheit nicht nur eine poetische, sondern auch eine lebensnotwendige Bedeutung dieser Kräfte. Es liegt nahe, an »Hälfte des Lebens« zu erinnern: Angeredet werden die »holden Schwäne«, auch ein Symbol für Dichter, die »trunken von Küssen« ihr Haupt ins »heilignüchterne Wasser« tunken. In einer Wendung auf sich selbst klagt das lyrische Subjekt, wo es, »wenn | Es Winter ist, die Blumen« nimmt und »wo | Den Sonnenschein, | Und Schatten der Erde?« (KA I, S. 320, v. 4–11)

Neu ist also im Brief an Böhlendorff nicht die Komplementarität dieses ästhetischen Paares, neu ist seine Dynamisierung und Natura-

114 Vgl. exemplarisch Art. »Dichter«, in: ATK, Bd. 1, S. 608–618, hier: S. 610 f.: Das »Feuer der Einbildungskraft« erfordert komplementär scharfen Verstand, gesunde Urteilskraft und »hinlängliche Stärke des Geistes, sich seiner selbst und der Umstände, darinn man ist, bewußt zu seyn«. Vgl. auch Art. »Feuer«, ebd., Bd. 2, S. 228: Geschmack, Besonnenheit und Überlegung sind die komplementären Kräfte der »Hitze der Einbildungskraft«.

115 »Zügel und Sporn«: Zitat aus Longinus, Vom Erhabenen 2,1: Das »Große« in seinem Drang ist ohne »Methode« gefährdet: »Genies brauchen nämlich ebenso oft wie den Sporn auch den Zügel.«

lisierung, seine anthropologische und kulturelle, seine, im Begriffsgebrauch des 18. Jahrhunderts, völkerpsychologische Begründung.

In der Fortsetzung der zitierten Passage verschiebt sich die Frage, worin die Griechen zu übertreffen sind und worin nicht, zur Frage, warum »wir« die Griechen brauchen:

Bei uns ists umgekehrt. Deswegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregel einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren. Ich habe lange daran laboriert und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste sein muß, nämlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen.

Aber das eigene muß so gut gelernt sein, wie das Fremde. Deswegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das schwerste ist. (KA II, S. 460)

»Bei uns ists umgekehrt«: Bei den Griechen also ist »das Feuer vom Himmel« bzw. die »Leidenschaft« bzw. das »Pathos« angeboren, bei uns, bei den Deutschen, die »Klarheit der Darstellung« bzw. die »Geistesgegenwart« bzw. die »Darstellungsgabe« bzw. die »Nüchternheit«.

Seit dem 16. Jahrhundert wurde ein Volk bzw. eine Nation als eine kollektive Person mit einem bestimmten Charakter, einem Volkscharakter bzw. Nationalcharakter wahrgenommen. So galt der Charakter der Deutschen als ernst, rechtschaffen, bieder, besonnen, schwerfällig, aber auch innig, still, gedankenvoll und, für Hölderlin, auch als nüchtern.¹¹⁶ Wenige Jahre vorher konnte sich Hölderlin noch anders über den deutschen Volkscharakter auslassen. »Es ist auf Erden alles unvollkommen, ist das alte Lied der Deutschen.« So lässt er Hyperion in der zornigen Schelt-Rede zu Ende des ›Hyperion‹ schreiben (KA II, S. 170). Am 1. Januar 1799 schrieb Hölderlin an seinen Stiefbruder über den deutschen »Volkscharakter«, dass er sich auf eine »ziemlich bornierte Häuslichkeit« reduzieren lasse, auf einen Mangel an »Elastizität, an Trieb, an mannigfaltiger Entwicklung der Kräfte«, an »Allge-

¹¹⁶ Vgl. Dieter Borchmeyer, Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst, Berlin 2017, S. 143–147. Nüchternheit wurde im europäischen Arsenal nationaler Stereotypen auch den Engländern und Niederländern zugesprochen und dann dem deutschen Tiefsinn gegenübergestellt.

meinsinn«. Er nimmt sich selbst nicht aus: »Aber die Besten unter den Deutschen meinen meist noch immer, wenn nur erst die Welt hübsch symmetrisch wäre, so wäre alles geschehen. O Griechenland, mit deiner Genialität und Frömmigkeit, wo bist du hingekommen? Auch ich mit allem guten Willen, tappe mit meinem Tun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich treibe und sage, oft nur umso ungeschickter und ungereimter, weil ich, wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe, und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle.« (KA III, S. 329 f., 334) Aber an den Dichterfreund Emerich konnte er Anfang 1800 schreiben: »Wir kalten Nordländer erhalten uns gern in Zweifel und Leidenschaft, damit wir nicht aus lauter Ordnung und Sicherheit uns zum Schneckenleben organisieren.« (KA III, S. 419) Dies führt schon zu seiner Behauptung im Brief an Böhlendorff, dass, umgekehrt, »wir« die Leidenschaft, das »Feuer« uns aneignen müssen, weil darin, mit den »Anmerkungen zur Antigonae« zu reden, unsere Schwäche liegt. Daher nennt er es auch so gefährlich, die »Kunstregeln einzig und allein« von der griechischen »Vortrefflichkeit«, also von ihrer »homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe« zu »abstrahieren«. Dies würde die innere Dynamik von Angebornem und Angeeigneten in der griechischen Kunst verfehlen und das würde gerade das Eigene, das aus der Nachahmung der Griechen ausgebildet werden soll, verfehlen. Denn auf das Verhältnis des Eigenen und des Angeeigneten kam es bei den Griechen und kommt es bei »uns« an. Da diese Dynamik bei »uns« von einem umgekehrten Verhältnis ausgeht, dürfen wir, was mahnend gemeint ist, »nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben«. Doch insistiert Hölderlin darauf, dass, bei allen Unterschieden, das Höchste der Kunst bei den Griechen und bei »uns« gleich ist: das lebendige »Verhältnis und Geschick«. »Verhältnis« meint das Verhältnis zwischen Eigenem und Angeeignetem, feuriger Begeisterung und Darstellungsgabe, Genie und Kunst. Lebendig ist es, wenn es sich in einer zwanglosen Wechselbeziehung darstellt. »Geschick« meint hier das handwerkliche Geschick, das für Hölderlin zu jeder künstlerischen Ausführung gehört. So kann er in den »Anmerkungen zum Oedipus« von der *mechane*, der »μηχανη der Alten« reden, von dem »Handwerksmäßigen«, das in der modernen Poesie fehle. Hier verwendet er dafür auch den Ausdruck »Kalkul« (KA II, S. 849). Zu diesem Geschick gehört auch die Fähigkeit, nicht nur die Teile des Kunstwerks in ein passendes, sondern darin auch die Be-

ziehung des Menschen zum Göttlichen in ein schickliches Verhältnis zu bringen.¹¹⁷

Warum sind »uns« die Griechen unentbehrlich? Weil das Eigene so gut gelernt sein muss wie das Fremde.¹¹⁸ Nun können wir das Eigene nicht so gut lernen wie das Fremde, weil uns, so das stillschweigende Argument, zum Lernen des Eigenen, des Angeborenen die nötige Distanz, die nötige Freiheit fehlt. Über das Studium der griechischen Darstellungsgabe, die unserem »Eigenen, Nationellen« entspricht, können wir aber eine Distanz gewinnen, die uns erlaubt, das Eigene gut zu lernen. Ein gänzlich freier Gebrauch des Eigenen ist freilich nie zu erreichen, denn dies liefe auf eine Freiheit vom Angeborenen hinaus. Dass dies nicht möglich ist, besagt schon der Satz, dass wir »in unserm Eigenen, Nationellen« den Griechen nicht »nachkommen«.¹¹⁹ Es geht vielmehr darum, um eine Formulierung der Aufsatzskizze ›Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben‹ aufzugreifen, ein Wissen, ein »Bewußtsein« davon zu gewinnen, woher wir kommen und wohin wir streben (KA II, S. 507 f.). In der Formulierung vom freien Gebrauch des Eigenen steckt freilich ein Moment des Freiheitspathos, das Hölderlin von Kant, Schiller und Fichte, von der Französischen Revolution aufgenommen hatte: Der poetische Geist, schreibt er in ›Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes‹ (»Wenn der

117 Vgl. Art. ›Geschick‹, in: DWb, Bd. 5, Sp. 3870–3875, hier: Sp. 3874. Im Brief an den Erlanger Philosophieprofessor Gottlieb Ernst August Mehmel, der ihn zur Mitarbeit an seiner ›Litteratur-Zeitung‹ eingeladen hatte, spricht Hölderlin von der »heilige[n] Schicklichkeit«, womit die Griechen in »göttlichen Dingen« verfahren mussten. Sie stellten »das Göttliche menschlich dar, doch immer mit Vermeidung des eigentlichen Menschenmaßes«, weil die Dichtkunst »niemals die Menschen zu Göttern oder die Götter zu Menschen machen« darf (KA III, S. 411 f.). Im Essayfragment ›Über Religion‹ bedeutet ›Geschick‹ ein über die »physische und moralische Notdurft« erhabener, »höherer« Zusammenhang zwischen den Menschen und ihrer Welt (KA II, S. 562).

118 ›Lernen‹ hat im 18. Jahrhundert noch einen weiteren Sinn als heute. Das Lernen bezieht sich nicht nur auf Wissen, sondern auch auf Einsicht, Erfahrung, Verständnis. Lernen heißt ›sich etwas aneignen‹, z. B. eine Sprache, ein Handwerk, die Welt, Denken, lernen, was den Menschen gut tut. Vgl. Art. ›lernen‹, in: DWb, Bd. 12, Sp. 762–777, hier: Sp. 763 f.

119 Daher geht Jochen Schmidt in seinem Kommentar, KA III, S. 910, zu weit, wenn er schreibt: »Die griechische *Kunst* macht uns die eigene *Natur* bewußt und damit verfügbar.«

Dichter einmal ...«), soll in seiner Verfahrungsweise »alles mit Freiheit sein« (KA II, S. 539).

In Übernahme des Tendenzmodells folgt daraus, dass die Tendenz der modernen deutschen Dichter zum Angeborenen der Griechen geht, zur schönen »Leidenschaft« (auch KA III, S. 419), zur »Elastizität«, zur Begeisterung, zum »Handeln« (KA II, S. 508). In den »Anmerkungen zur Antigona« nennt er die Sphäre des Handelns das »Geschick«, das bei »uns« der »Schicklichkeit subordiniert« ist. Geschick bedeutet hier so viel wie Schicksal, das, was den Menschen »geschickt« ist.¹²⁰ Die »Haupttendenz in den Vorstellungen unserer Zeit ist«, heißt es nämlich weiter, »etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schicksallose [...] unsere Schwäche ist.« (KA II, S. 918) »Etwas treffen« heißt hier soviel wie »etwas wagen, bewirken«. »Aber da wir träge | Geboren sind, bedarf es des Falken, dem | Befolgt' ein Reuter, wenn | Er jaget, den Flug.« (»Einst hab ich die Muse gefragt ...«, KA I, S. 393, v. 15–18) In »Über das Tragische«, dem Kommentar zu seinem Drama »Der Tod des Empedokles«, geht es um die Auseinandersetzung mit dem »Schicksal« einer Zeit, mit den gewaltigen »Gegensätze[n]« von »Kunst«, das heißt von menschlichem Handeln, und »Natur« (KA II, S. 432–434).

Darzustellen ist das Eigene. An Böhlendorffs Drama lobt Hölderlin, dass er das Drama »epischer« behandelt hat, weil er damit das Eigene mit Mitteln des homerischen Epos in die dramatische Form aufgenommen hat. »Es ist, im Ganzen, eine *echte* moderne Tragödie.« Epischer¹²¹ ist es, weil es, folgt man Hölderlins Bestimmung der epischen »Dichtart«, im »Ton« natürlich, stetig und in der »Moderation« ruhig ist (KA II, S. 515, 517). Es strebt in seinem »Kunstcharakter« nach »Präzision und Ruhe und Bildlichkeit.« (KA II, S. 554) Für die moderne, epischere Behandlung führt Hölderlin eine kulturgeschichtliche Begründung an: »Denn das ist das tragische bei uns, dass wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweg-

120 Vgl. zu »Geschick« und »treffen« auch »Der Einzige«: »Fein sehen die Menschen, daß sie | Nicht gehen den Weg des Todes und hüten das Maß, [...] den Augenblick | Das Geschick der großen Zeit auch | Ihr Feuer fürchtend, treffen sie« (KA I, S. 348, v. 57–61). Zu diesen Bedeutungen vgl. auch Art. »Geschick«, in: DWb, Bd. 5, Sp. 3870–3875, hier: Sp. 3871; Art. »Treffen«, in: DWb, Bd. 21, Sp. 1614–1617.

121 Der Komparativ impliziert, dass auch die antike Tragödie epische Elemente hat, und er impliziert eine Tendenz.

gehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.« Das moderne Tragische ist zwar »kein so imposantes, aber ein tieferes Schicksal« (KA III, S. 460 f.).

Die Verschiedenheit der modernen Deutschen zu den Griechen spitzt Hölderlin zu einer Entgegensetzung des Eigenen und des Fremden zu, die beide gelernt und beide vermittelt werden müssen. Mit der auffallenden, kaum vorbereiteten Ersetzung der Griechen durch das Fremde,¹²² der abstrakten Entgegensetzung des Eigenen und des Fremden soll offenbar, über das Verhältnis der Deutschen und Griechen hinaus, ein universelles Kulturmuster erfasst werden. Die Zuspitzung übergeht freilich, dass Hölderlin das Eigene und das Fremde nicht scharf trennt. Das Fremde ist schon – »seelenvoll genug« war Homer – ein, wenn auch schwacher, Teil des Eigenen der Griechen; die »Leidenschaft« (KA III, S. 419) ist schon ein, wenn auch schwacher, Teil des Eigenen der Deutschen. Eine scharfe Trennung des Eigenen und des Fremden würde auch der Einsicht widersprechen, dass wir die fremden Griechen verstehen können, denn »im Urgrunde aller Werke und Taten der Menschen« können wir uns »gleich und einig fühlen mit allen« (KA II, S. 508).

Nun sind für dieses Verständnis griechischer Kunst und Kultur Vorbereitungen in den philosophischen und poetologischen Reflexionen Hölderlins zuvor zu finden. So kann die Begründung der Dichtung in den Böhlendorff-Briefen geradezu als eine anthropologische Umformulierung seiner schon zitierten Bestimmung der epischen Dichtung verstanden werden, wofür die ›Ilias‹ Modell stand: »Das epische, dem äußern Scheine nach *naïve Gedicht* ist in seiner *Grundstimmung* das *pathetischere*, das heroischere aorgischere; es strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht sowohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit.« (KA II, S. 554) Winckelmann hatte seiner Formel von der ›edlen Einfalt und stillen Größe‹, gewonnen im Hinblick auf die Laokoon-Statue, die Erläuterung hinzugefügt: »So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck

122 Vom griechischen »Geschmack« schreibt Winckelmann zu Anfang seiner ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹, dass er »ganz und gar fremde unter einem nordischen Himmel war; Gedanken (Anm. 11), S. 3.

in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden.«¹²³ Der Vergleich mag »wenig glücklich« gewählt sein, kommentiert Peter Szondi, aber klar sei, was gemeint ist: »Obwohl die Oberfläche wütet, bleibt die Tiefe ruhig; obwohl das Gesicht ruhig ist, wüten hinter ihm die Leidenschaften.«¹²⁴ Hölderlin, kann man sagen, hat die innere Dynamik der Ruhe und der Leidenschaft in seiner Gattungsbestimmung wie in den Böhlerdorff-Briefen noch gesteigert. Präzision, Pathos, Bewegung, Leben (»lebendig«) kommen als Begriffe in den Böhlerdorff-Briefen vor, Ruhe ist ein Topos der Homercharakteristik (s. o. S. 128 f.).

Zur Vorbereitung gehört auch eine philosophische Einsicht: Das Eigene kann sich nicht aus sich selbst erkennen. Es braucht Distanz zu sich selbst, um sich seiner selbst bewusst werden zu können. Diese Denkfigur liegt der fragmentarischen Abhandlung ›Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes‹ (»Wenn der Dichter einmal ...«) zugrunde.¹²⁵ Darin wird der Akt der poetischen Produktion und der Akt des Selbstbewusstseins enggeführt. Dabei macht Hölderlin sich die doppelte Bedeutung von ›poetisch‹ zunutze. Der Bedeutung von griechisch *poiein* folgend bedeutet ›poetisch‹ ›machend, schaffend‹ und ›dichterisch‹. Hölderlin unterscheidet ein Bewusstsein ›an sich‹ von einem selbstbewussten ›Ich‹. An sich ist das Bewusstsein nur ›da«, es ist gegeben als Instinkt, als subjektive Natur. Das Bewusstsein an sich enthält jedoch schon das Streben, sich »aufzufassen«, sich seiner zu »versichern«, da alles, was der »poetische Geist« in seinem Geschäft ist, »mit Freiheit sein soll« (KA II, S. 539). Sich seiner versichern, sich seiner bewusst werden, Ich werden, kann das Bewusstsein jedoch nur, wenn es aus sich herausgeht, wenn es sich in eine Wechselwirkung mit einem äußeren Objekt setzt: »Alles kommt also darauf an, daß das Ich nicht bloß mit seiner subjektiven Natur, von der es nicht abstrahieren

123 Winckelmann, Gedanken (Anm. 11), S. 20.

124 Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, hrsg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt am Main 1980 (= Studienausgabe der Vorlesungen 2), S. 44.

125 Darauf hat auch Wiedemann, Montesquieu (Anm. 92), S. 107, aufmerksam gemacht.

kann ohne sich aufzuheben, in Wechselwirkung bleibe, sondern dass es sich *mit Freiheit ein Objekt wähle, von dem es, wenn es will, abstrahieren kann, um von diesem durchaus angemessen bestimmt zu werden und es zu bestimmen.*« (KA II, S. 541; die Problematik dieser »Regel« liegt darin, dass das Wählen selbst schon Freiheit voraussetzt.)

Das kann die dichterische Auseinandersetzung mit einem Stoff sein, das kann auch die Wechselwirkung mit anderen Menschen sein. Und das kann die Auseinandersetzung mit den Griechen sein. Anthropologisch gewendet folgt daraus die Regel, dass der Mensch aus sich herausgehen soll, dass er sich in »freier Wahl in harmonische Entgegensetzung zu einer äußeren Sphäre« setzen soll. Dann kann er aus einem »mechanisch schönem« Leben wie in der Kindheit zu einem »menschlich schönem, mit Freiheit schönem Leben« gelangen (KA II, S. 542).

In der Skizze ›Der Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben‹ kommt es darauf an, sich des Bildungstribs bewusst zu werden, der »unsere eigene Richtung« bestimmt, denn es ist »nämlich ein Unterschied ob jener Bildungstrieb blind wirkt oder mit Bewußtsein, ob er weiß, woraus er hervorging und wohin er strebt« (KA II, S. 507 f.).¹²⁶

Auch in die Konstruktion der Hyperionfigur im Roman ist die Denkfigur, über das Fremde ein Wissen vom Eigenen zu gewinnen, eingegangen. Der Neugriecher Hyperion, der »unter die Deutschen« (KA II, S. 168) gekommen war und nun, zurückgekehrt, auf deutsch Briefe an seinen deutschen Freund Bellarmin schreibt, beansprucht in seiner maßlosen Scheltrede auf die barbarischen Deutschen im Namen aller zu sprechen, »die in diesem Lande sind und leiden, wie ich dort gelitten« (KA II, S. 171).¹²⁷ Spätestens diese Scheltrede lässt ahnen, dass er ein heimlicher Deutscher ist.

126 Darauf hat aufmerksam gemacht Lawrence Ryan, »Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell«: Hölderlins Briefe an Böhlendorff, in: Hjb 34 (2004–2005), S. 246–276, hier: S. 251 f.

127 Vgl. dazu die Überlegungen von Wiedemann, Montesquieu (Anm. 92), S. 95–103. – Den Begriff des Barbaren hat Hölderlin aus Schillers ›Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen‹ übernommen. Danach kann sich der Mensch auf doppelte Weise entgegengesetzt sein: »entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und

Schließlich lässt sich das Tendenzmodell in den ›Anmerkungen zur Antigonae‹ zurückführen auf das Triebmodell, das Hölderlin während seiner Arbeit am ›Hyperion‹-Roman in der Auseinandersetzung mit Fichtes Bewusstseinsphilosophie (in der ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre‹, 1794) und Schillers Triebmodell in ›Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen‹ (1795, 12.–16. Brief) entwarf. Danach fühlen wir in uns den Trieb, »uns zu befreien, zu veredeln, fortzuschreiten ins Unendliche«. Ihn zu verleugnen wäre »tierisch«. Doch fühlen wir auch den Trieb, »bestimmt zu werden, zu empfangen«. Ihn zu verleugnen wäre »nicht menschlich«. Denn würde »das Göttliche in uns von keinem Widerstande beschränkt, so wüssten wir von nichts außer uns und so auch von uns selbst nichts«. Sich aber nicht zu fühlen, »ist der Tod« (KA II, S. 208; S. 213, v. 144). Dahinter steht Fichtes Konzeption des Ich als Energie, das durch den Widerstand der Außenwelt, des »Nicht-Ich«, zur Reflexion auf sich selbst gewendet wird und dadurch ein Ich-Bewusstsein erhält. Den »Widerstreit der Triebe, deren keiner | Entbehrlich ist« (KA II, S. 213), vereinigt die immanente Kraft der Liebe. »Sie strebt unendlich nach dem Höchsten und Besten, denn ihr Vater ist der Überfluß, sie verleugnet aber auch ihre Mutter die Dürftigkeit nicht; sie hofft auf Beistand.« (KA II, S. 213, v. 153 f., S. 208)¹²⁸ Dieses Modell überführt Hölderlin in den Jahren danach in das Modell zweier elementarer Lebenstendenzen, der Tendenz zur Selbsterhaltung, zu einem ›Sich-zusammen-Nehmen‹, ›Sich-Fassen‹ (vgl. KA II, S. 918) und einer Tendenz in die leidenschaftliche Entgrenzung des Selbst, darin ein Sehnen »dem Abgrund zu« (Stimme des Volks, 2. F., KA I, S. 312, v. 17,), ins »Ungebundene« (Mnemosyne, KA I, S. 364, v. 13), einer »Todeslust« (Stimme des Volks, 2. F., KA I, S. 312, v. 19; Der Einzige, 2. F., KA I, S. 348, v. 56), die Helden, Städte und Völker ergreifen kann. Eine Vermittlung beider Tendenzen kann gelingen, kann aber auch scheitern.¹²⁹ Etwas mehr als hundert Jahre

entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wilde fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu sein.« (Werke [Anm. 17], Bd. 5, S. 579)

128 Hölderlin bezieht sich auf den Mythos von der Geburt des Eros aus der Paarung von Poros, dem Reichtum, und Penia, der Dürftigkeit; Platon, Symposium 203b–204c (s. u. Anm. 210).

129 Schon in einer Vorstufe zum ›Hyperion‹-Roman wird angemerkt, dass die Liebe als Vermittlung dieser Tendenzen irren kann (KA II, S. 213, v. 168).

später hat Freud den Gegensatz von Lebenstrieb und Todestrieb eingeführt, an dem er bis zum Ende seines Werkes festhielt.¹³⁰

»das Höchste der Kunst«: *Der zweite Brief an Böhlendorff*

Ende 1801 war Hölderlin von Nürtingen nach Bordeaux aufgebrochen, um seine Stelle als »Hauslehrer und Privatprediger« im Haus des Konsuls Meyer anzutreten. Schon im Mai 1802 reiste er aus Bordeaux wieder ab und reiste wohl über Angoulême, Orléans und Paris zurück nach Deutschland. Erschöpft und psychisch zerrüttet traf er im Juni in der schwäbischen Heimat ein. Von Hölderlins Alltag in Bordeaux, den Gründen seiner Abreise und der Reise selbst weiß man wenig, bleibt vieles mehr oder minder gut begründete Vermutung.

Wohl im November 1802 schreibt er aus Nürtingen wieder an Böhlendorff (KA III, S. 466–468). Aus diesem Brief geht hervor, dass er im »südlichen« Frankreich, für ihn klimatisch und geographisch in der Nähe Griechenlands, Erfahrungen gemacht hat, die ihm die Dynamik der griechischen Kultur verständlicher machten. Seine eigene Existenz selbst erfährt und begreift er als eine Austragung dieser Dynamik. Dieser Brief dokumentiert auch die für Hölderlins Spätwerk so charakteristische Bedeutung der Macht und Dynamik der Natur selbst.¹³¹

Er hat eine »traurige einsame Erde«¹³² im südlichen Frankreich gesehen, Hirten und »einzelne Schönheiten, Männer und Frauen, die in der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen sind«. Angst, der patriotische Zweifel, d.h. auch noch die patriotische »Ent-

130 Hölderlin gebraucht den Begriff des Ungebundenen, Freud den der Bindung: Das Ziel des Lebenstriebes ist, Zusammenhänge herzustellen und zu erhalten, »also Bindung«, das Ziel des Todestriebs ist, Zusammenhänge »aufzulösen« (Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von Anna Freud u. a., Nachdruck Frankfurt am Main 1999, Bd. 17, S. 71; *Abriß der Psychoanalyse*, 1938).

131 Vgl. dazu besonders das Kapitel »Natur und Naturmacht« in: Bennholdt-Thomson/Guzzoni, *Analecta Hölderliniana IV* (Anm. 81), S. 220–245.

132 »traurig«: im älteren Sprachgebrauch auch in der Bedeutung »eintönig, düster, armselig, beklagenswert«. Vgl. Art. »traurig«, in: DWb, Bd. 21, Sp. 1533–1538, hier: Sp. 1535 f.

zweigung,¹³³ der Hunger, diese Vokabeln beziehen sich auf den Bürgerkrieg im Südwesten Frankreichs. Dann heißt es in einer mythisierenden, pathetischen Darstellung:¹³⁴ »Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen daß mich Apollo geschlagen.«

Die »Stille« der Menschen, ihr »Leben in der Natur«, ihre »Eingeschränktheit und Zufriedenheit« versteht er als Reaktion auf die klimatische Gewalt und auf die Gewalt des »patriotischen Zweifels«, auf das »gewaltige Element, das Feuer des Himmels«, als Wege, in diesen »Erschütterungen« das eigene Selbst zu bewahren.

Am blutigen Bürgerkrieg, der in der Vendée 1793 mit Unterbrechungen bis 1800 tobte, hat ihn das »wilde, kriegerische interessiert,¹³⁵ das rein männliche«, also gerade der Drang in eine ekstatische Entgrenzung, in ein Außer-sich-Geraten, das »im Todesgeföhle sich wie in einer Virtuosität fühlt«. »Virtuosität« (abgeleitet von lat. *vir*: Mann, daraus *virtus*: Mut, Tugend, und *Virtuosität*: künstlerische Meisterschaft) bedeutet ebenfalls das Männliche, das Männliche in einem ekstatischen Zustand, mit der Konnotation einer künstlerischen Ekstase.¹³⁶ Dann heißt es:

Das Athletische der südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes,¹³⁷ machte mich mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter; ich lernte ihre Natur und ihre Weisheit kennen, ihren Körper, die Art, wie sie in ihrem Klima wuchsen, und die Regel, womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten. (KA III, S. 466)

133 Zu dieser älteren Bedeutung von Zweifel als »Entzweigung, Unentschiedenheit, Unsicherheit, Angst, Verzweiflung« vgl. Art. »Zweifel«, in: DWb, Bd. 32, Sp. 997–1006, bes. Sp. 997–1001. Vgl. auch KA III, S. 472: »Die verschiedenen Schicksale der Heroen, Ritter und Fürsten, wie sie dem Schicksal dienen, oder zweifelhafter sich in diesem verhalten, habe ich im Allgemeinen gefaßt.«

134 Vgl. Wittkop, Nürtingen (Anm. 93), S. 126 f.

135 »interessiert«: noch in älterer Bedeutung von »hat meine Aufmerksamkeit, meine Anteilnahme erregt«.

136 Vgl. Art. »Virtuose, Virtuos«, in: DWb, Bd. 26, Sp. 372–374. Vgl. auch KA II, S. 915: »heroischer Virtuosität«.

137 Bezieht sich wohl auf die römischen Ruinen im südwestlichen Frankreich, z. B. in Bordeaux, Saintes und Poitiers.

In seinem Blick entspricht, was er im nachrevolutionären Südwestfrankreich erfährt, der Situation der »Griechen«. Oder, genauer, da er das »Athletische« der südlichen Menschen hervorhebt, nimmt er dieses nachrevolutionäre Südwestfrankreich aus dem Gesichtspunkt wahr, mit dem er sich das »Wesen der Griechen« erschlossen hatte. Vom »heroischen Körper der Griechen« ist auch kurz darauf die Rede. Hier sind Männer und Frauen »in der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen«, dort, in Griechenland, entspricht dem die »Art«, wie die Griechen in ihrem Klima »wuchsen«, und die »Regel, womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten.«¹³⁸ »Des Elements Gewalt« ist ein anderer Ausdruck für das virtuose Außer-sich-Sein. Dann heißt es:

Dies bestimmte ihre Popularität, ihre Art, fremde Naturen anzunehmen und sich ihnen mitzuteilen, darum haben sie ihr Eigentümlichindividuelles, das lebendig erscheint, so fern der höchste Verstand im griechischen Sinne Reflexionskraft ist, und dies wird uns begreiflich, wenn wir den heroischen Körper der Griechen begreifen; sie ist Zärtlichkeit, wie unsere Popularität.

Der Anblick der Antiquen hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst, die auch in der höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles Ernstlichgemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält, so daß die Sicherheit in diesem Sinne die höchste Art des Zeichens ist. (KA III, S. 466 f.)

Der Ausdruck »Popularität« (abgeleitet von lat. *populus*, davon *popularis*: volkhaft, volkstümlich) ist hier wohl als Volkscharakter zu verstehen. Dazu gehört bei den Griechen die Art, »fremde Naturen« wie, kann man ergänzen, die hesperische, nüchterne Natur, »anzunehmen und sich ihnen mitzuteilen.«¹³⁹ Nicht nur anzunehmen, sondern sich

138 In der Vergleichsabsicht liegt wohl ein Grund, warum Hölderlin in diesem Brief die bürgerlich-großbürgerliche Handelsstadt Bordeaux mit ihren klassizistischen Avenuen übergeht.

139 An den Verleger Steinkopf schreibt Hölderlin über sein Zeitschriftenprojekt, dass »die echte Popularität« weniger in der »Alltäglichkeit des Stoffes« beruhe, »als im Leben und der Faßlichkeit des Vortrags« (KA III, S. 363, 18.6.1799). Ein lebendiger und fasslicher Stil war auch die Forderung der Spätaufklärung, zumal der Popularphilosophie; vgl. z. B. Christian Garve, Von der Popularität des Vortrags, in: ders., Vermischte Aufsätze, 1. Teil, Breslau 1796, S. 331–358.

der fremden Natur auch mitzuteilen. Das macht ihr »Eigentümlich-individuelles« aus, das »lebendig erscheint«. Lebendig erscheint es in der Bewegung des Annehmens und Mitteilens. Im Ausdruck »Reflexionskraft«, d. h. nicht einfach ›Reflexion‹, ist offenbar noch die ursprüngliche Bedeutung der Re-flexion, des ›Zurückwendens‹, also das ›Selbst-Bewusstsein‹ zu verstehen.¹⁴⁰ Diese Kraft der Reflexion wird der »höchste Verstand im griechischen Sinne« genannt. Wurde das Vermögen des Verstandes im ›Hyperion‹-Roman noch als »Notwerk«, als beschränkte, bloß ordnende »Erkenntnis des Vorhandnen« (KA II, S. 93 f.) gesehen, wurde der Verstand in der zeitgenössischen Philosophie der Vernunft untergeordnet, wird dieses Vermögen hier zu einem lebensnotwendigen aufgewertet. In »Verstand« ist der ›Verstand‹ mitzuverstehen, die Kraft einer Ordnung und Vermittlung, die ›steht‹ und Sicherheit gibt.¹⁴¹ Wenig später schreibt denn auch Hölderlin, dass das »Höchste der Kunst« selbst in der »höchsten Bewegung« dennoch alles »stehend und für sich selbst erhält«. Im Gedichtfragment ›Griechenland‹ (Zweiter Ansatz) bewahrt das »Verständige« vor dem »Ungebundene[n]«, das sich »zum Tode sehnet« (KA I, S. 420, v. 17, 15).

Diese Reflexionskraft können wir wie den »heroischen Körper der Griechen« begreifen, insofern beide Stand, Sicherheit geben. Dann

140 Vielleicht eine Reminiszenz an den Reflexionsbegriff in Fichtes ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre‹ (1794). Bewusstsein wird dort u. a. als nach außen strebende »Kraft« bestimmt, die, durch die Gegenkraft der Außenwelt zurückgewendet, »auf sich selbst geht« (III, § 8).

141 Vgl. aus ›Der Einzige‹, 3. Fassung, die semantische Assoziation von ›stehen‹, ›Unverständlichkeit‹ und ›Beständiges‹: »Nämlich Christus ist ja auch allein | Gestanden unter sichtbarem Himmel und Gestirn, [...] Und die Sünden der Welt, die Unverständlichkeit | Der Kenntnisse nämlich, wenn Beständiges das Geschäftige überwächst | Der Menschen und der Mut des Gestirns war ob ihm.« (KA II, S. 1498, v. 66–71) In Fichtes ›Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre‹ wird der Verstand als ein Vermögen zwischen Vernunft und Einbildungskraft begriffen, »worin ein Wandelbares *besteht*, gleichsam *verständigt* wird (gleichsam zum Stehen gebracht wird), und heißt daher mit Recht *Verstand*« (II, § 4, ›Deduktion der Vorstellung‹, III). In einem Brief an den Freund Emerich spricht Hölderlin davon, dass der freie, gründliche »Kunstverstand« den »Genius vor der Vergänglichkeit bewahrt« (KA III, S. 419). – Jochen Schmidt versteht in seinem Kommentar, KA III, S. 923, den »höchste[n] Verstand im griechischen Sinne« als »Nus (νοῦς)«. Im Platonismus und bei Aristoteles bezeichnet νοῦς die höchste Form der Erkenntnis. Die deutsche philosophische Entsprechung wäre eher Vernunft oder Geist, nicht Verstand.

heißt es: »sie ist Zärtlichkeit, wie unsere Popularität«. »sie« kann sich syntaktisch sowohl auf Reflexionskraft wie auf Popularität beziehen. Im älteren Sprachgebrauch bedeutet ›Zärtlichkeit‹ so viel wie ›Zartheit, Sanftheit, Innigkeit, Achtsamkeit, Harmonie, Ebenmaß‹.¹⁴² Bezieht man »sie« auf das syntaktisch Nächste, auf Reflexionskraft, dann bedeutet Zärtlichkeit eine zwanglose, achtsame, harmonische Einheit von Reflexion und Kraft von wildem Geist und (›fremder‹) Natur, wildem Geist und athletischem Körper. Sie schreibt er auch der deutschen Popularität zu.

Vorher heißt es, dass die Natur und die historische Situation des südwestlichen Frankreich ihn mit dem eigentlichen Wesen der Griechen »bekannter« gemacht hat, nun, dass der »Anblick der Antiquen«, d. h. vermutlich die antiken Statuen, die er auf seiner Rückreise in Paris gesehen hat, nicht nur die Griechen »verständlicher« macht, sondern das »Höchste der Kunst«, die auch in der »höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles Ernstlichgemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält«.¹⁴³ Dass das Kunstwerk

142 Vgl. Art. ›zärtlich‹, ›Zärtlichkeit‹, in: DWb, Bd. 31, Sp. 302–307, 307–311, bes. Sp. 308 f. Das Wort war ein Modewort der Empfindsamkeit. Wert gelegt wurde dabei auf die »Proportionierlichkeit«, auf das Ebenmaß von »Vernunft und Tugend des Herzens«; vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1, Stuttgart 1974, S. 195. Dem Brief an Mehmel zufolge fallen in den »höhern Dichtungsarten« der Griechen wie in der Tragödie das »Geistigste« und das »höchste Charakteristische« zusammen. Dabei vermieden sie mit »Zartheit«, ohne jede »Spur von Zwang« das eigene, d. h. anthropomorphisierende, Menschenmaß: »So stellten Sie das Göttliche menschlich dar, doch immer mit Vermeidung des eigentlichen Menschenmaßes, natürlicher weise«, weil die Dichtkunst in ihrem »Enthusiasmus« wie in ihrer »Bescheidenheit und Nüchternheit« ein »heiterer Gottesdienst ist, niemals die Menschen zu Göttern oder die Götter zu Menschen machen, niemals unlautere Idololatrie begehen, sondern nur die Götter und die Menschen gegenseitig näher bringen durfte« (KA III, S. 411 f.). Im späten Gedichtfragment ›Griechenland‹ (Dritter Ansatz) wird »Zärtlichkeit« (KA I, S. 421, v. 14) im Sinne von ›Ebenmaß‹, ›Harmonie‹ verwendet. Friedrich Schlegel betont in seiner Abhandlung ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ (1796) die »Zartheit der Umrisse«, die »feinere Zartheit«, das »schöne Ebenmaß«, das »zarte Gleichgewicht« der griechischen Kunst, von Homer dessen »ursprüngliche Kraft«, »einfache Anmut«, »reizende Natürlichkeit« (Kritische Ausgabe [Anm. 38], Bd. 1, S. 279, 285, 346, 278).

143 Als hermeneutisches Konzept leitet die Phänomenalisierung der Begriffe Hölderlins Auslegung der sog. ›Pindar-Fragmente‹, die er zwischen 1803 und 1804

»für sich selbst« muss stehen und betrachtet werden können, hatten Moritz, Kant und Schiller statuiert. Dafür hat sich der Begriff der Autonomieästhetik eingebürgert.¹⁴⁴ Die Formulierung, dass im höchsten Kunstwerk »alles stehend und für sich selbst« erhalten wird, legt nahe, auch an eine Inspiration durch die »stehenden« antiken Skulpturen zu denken.¹⁴⁵ ›Höchste Bewegung‹: Das heißt bewegte Sprache und Bewegung der Bedeutungen, das Hin-und-Her von Anschauung und Begriff.¹⁴⁶ Phänomenalisierung bedeutet nach der ursprünglichen griechischen Bedeutung von *phainomenon* ›zum Erscheinen bringen‹, ›Versinnlichen‹, ›anschaulich Machen‹, also das Anschaulich-Machen eines Begriffs, des »Ernstlichgemeinten«. Das Phänomen ist das den Sinnen Erscheinende.¹⁴⁷ Vielleicht enthält die Formel von der »Phänomenalisierung der Begriffe« eine Erinnerung an Kants ›Kritik der Urteilskraft‹. Dort, im Paragraphen 59, greift Kant den rhetorischen Begriff

verfasste. Vgl. dazu Heike Bartel, ›Centaurengesänge‹. Friedrich Hölderlins Pindarfragmente, Würzburg 2000.

144 Vgl. Verf., Das Wahre, Schöne, Gute (Anm. 57), S. 48–53.

145 Und an die »stehenden« Buchstaben. Hölderlin hatte ein großes Interesse an dem »Feste[n]« der Druckbuchstaben seiner Übersetzung der sophokleischen Tragödien; vgl. KA III, S. 472 f.

146 Zum Essayentwurf ›Von der Fabel der Alten‹ notiert Hölderlin Stichwörter, u. a.: »System«, »Beziehung«, »Bewegbarkeit« (KA II, S. 574). Bewegung, Beweglichkeit wird Ende des 18. Jahrhunderts als ästhetische Qualität der Sprachkunst gefordert. Mit Beispielen von u. a. Klopstock, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Wilhelm von Humboldt wird dieses Programm luzide von Dirk Oschmann, Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist, Paderborn und München 2007, rekonstruiert. Vgl. z. B. August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Erster Teil: Die Kunstlehre (1801/02), in: ders., Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik 1798–1803, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 181–472, hier: S. 184: »die Werke höherer Geisteskunst sind lebendig, in sich selbst beweglich und unendlich.«

147 Vgl. Malte Hossenfelder, [Art.] Phänomen, I. Antike, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 7, Basel 1989, Sp. 461–464, hier: Sp. 462. Der Begriff des Erscheinens spielt in der idealistischen Philosophie eine wichtige Rolle. Die Dinge der Welt nehmen wir wahr, wie sie uns erscheinen. In den ›Kallias‹-Briefen bestimmt der Kant-Schüler Schiller das Schöne eines Kunstwerks als »Freiheit in der Erscheinung« (Briefe an Körner vom 18. und 23. Februar 1793; Werke [Anm. 17], Bd. 5, S. 400, 409). Und noch Hölderlin: Das Kunstwerk muss »in dem Mittel (moyen) seiner Erscheinung erkennbar« sein (KA II, S. 849).

der Hypotypose auf und erläutert ihn als indirekte »Darstellung« bzw. »Versinnlichung«. Indirekt, weil die anschauliche Darstellung nach einer Analogie vorgeht, wobei die Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen »Begriff« übertragen wird.¹⁴⁸

Die griechische Kunst wird mit einem verdoppelten Ausdruck als »Eigentümlichindividuelles« charakterisiert, das in der Vermittlung der Reflexionskraft »lebendig erscheint«. Im Spiel seiner Beziehungen und Bedeutungen, im Spiel von sinnlichen Evokationen und Begriffen, im Wechsel der Töne, im Rhythmus der Sprache kann es in seiner Erscheinung auch »lebendig« genannt werden. Im ersten Brief an Böhlendorff ist schon vom »lebendigen Verhältnis und Geschick« die Rede. In seinem Erscheinen steht das Kunstwerk »für sich selbst« und ist zugleich ein »Zeichen«. Hölderlin verwendet in seinem Werk den Begriff des Zeichens in der Bedeutung von ›Zeichen für, Anzeichen‹. So sind die »Taten der Welt« in »Wie wenn am Feiertage ...« »Zeichen« für den Geschichtsgang (KA I, S. 239, v. 30), ebenso die Verläufe von Flüssen und Gebirgen. Als »Tageszeichen« sind Sonnenschein, Schatten und friedlicher Rauch auf den Dächern Zeichen für eine ausgeglichene hesperische Epoche (Mnemosyne, KA I, S. 364 f., v. 18–21). Als Anzeichen sind die Kunstwerke immer auch Teil eines Natur und Geschichte umfassenden Prozesses.

Mit ›Darstellung‹, ›Bewegung‹, ›Lebendigkeit‹, ›Erscheinung‹, ›Für-sich-selbst-Sein‹, ›Phänomenalisierung der Begriffe‹, mit der Komplementarität von Leidenschaft und Nüchternheit wendet Hölderlin vertraute Schlüsselkonzepte der zeitgenössischen ästhetischen Theorie an, begründet sie aber durch einen dynamischen, Natur und Geschichte umfassenden Prozess. Und er begründet sie, wie aus der insistenten Betonung des Stehenden, der Sicherheit, des Für-sich-selbst-Erhaltens, der homerischen Geistesgegenwart hervorgeht, existentiell, aus der Bedrohung seiner psychischen Existenz heraus. Der zitierten Passage folgt der Satz: »Es war mir nötig, nach manchen Erschütterungen und Rührungen der Seele mich festzusetzen, auf einige Zeit, und ich lebe

148 Diese Übertragung nennt Kant ein Symbol. So wird ein monarchischer Staat, wenn er »durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird«, durch eine Handmühle symbolisch dargestellt. So kann er auch Schönheit ein Symbol der Sittlichkeit nennen. Hölderlin verwendet den Begriff des Symbols im Sinne Kants als indirekte Darstellung; vgl. KA II, S. 426.

indessen in meiner Vaterstadt.«¹⁴⁹ Zu diesen »Erschütterungen und Rührungen« trug auch die Nachricht vom Tode Susette Gontards durch den Freund Sinclair bei. Sie war am 22. Juni 1802 in Frankfurt gestorben.

Danach kommt er auf die »heimatliche Natur« zu sprechen, auf seine »Ansicht« des Gewitters als »Macht und als Gestalt«, auf das Licht, die Formen des Himmels, das »Charakteristische der Wälder«, schließlich auf das »Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort.«¹⁵⁰ Auch Charakter bzw. das Charakteristische ist ein Schlüsselbegriff zeitgenössischer Psychologie (auch Völkerspsychologie) und Ästhetik Ende des 18. Jahrhunderts.¹⁵¹ Das Charakteristische ist für Hölderlin das, was die konkrete Individualität, die »Eigentümlichkeit«, das »Eigentümlichindividuelle[]« einer Person, einer Sache ausmacht.

In seiner pantheistischen Ansicht der Naturgeschichte werden die Charaktere der Natur wie die Verläufe von Flüssen und Gebirgen als Zeichen verstanden. Im Gedicht »Der Rhein« (KA I, S. 328–334) führt der Gang des »freigeborenen« (v. 33) Rheins von einem wilden »Rasen« (v. 31) in seinem Alpenursprung nach Norden zum kultivierenden »guten Geschäfte« (v. 87) im »deutschen Lande« (v. 85). Ebenfalls von Süden nach Norden, ins heimatliche »Abendliche« erstreckt sich in »Das Nächste Beste« das Gebirge: »[...] Abendlich wohlgeschmiedet | Vom Oberlande biegt sich das Gebirg, wo auf hoher Wiese die Wälder sind wohl an | Der bairischen Ebne. Nämlich Gebirg | Geht weit und strecket, hinter Amberg sich und | Fränkischen Hügeln. Berühmt ist dieses. Umsonst nicht hat | Seitwärts gebogen Einer von Bergen der Jugend | Das

149 Gemeint ist Nürtingen.

150 Luigi Reitani hat luzide herausgearbeitet, wie Hölderlin in seinen Raumdarstellungen, zumal in seiner späten Lyrik, Orte versammelt, austauscht und überlagert; vgl. ders., *Die Außenwelt als Innenwelt* (Anm. 87), S. 59–66. Vgl. ferner das instruktive Kapitel: »Wohl ist mir die Gestalt | der Erd'«. Die Geopoetik Friedrich Hölderlins, in: Gisela Schellenberger-Dietrich, *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*, Bielefeld 2006, S. 50–112.

151 Vgl. Monika Sproll, *Das »Charakteristische«*. Studien zu »Charakter«-Konzepten und zur Ästhetik des »Charakteristischen« von Leibniz bis Hölderlin, Würzburg 2020. In seinem Brief an Mehmel hatte Hölderlin geschrieben, dass bei den Griechen das »Geistigste« zugleich Konkretion, das »höchste Charakteristische« (KA III, S. 411) ist.

Gebirg, und gerichtet das Gebirg | Heimatlich.« (KA I, S. 406, v. 47–54)¹⁵²
Die Donau hingegen strebt in ›Der Ister‹ in Richtung Griechenland und Orient.

Das Eingehen auf die heimatliche Natur geht nun über in die Beschreibung der Situation einer neuen heimatlichen, vaterländischen Dichtung. Im ersten Böhlendorff-Brief ging es auch um den Wettkampf mit den Griechen, hier geht es um einen veritablen Kampf gegen die zeitgenössische Dichtung, um ein revolutionäres Dichtungsprogramm.

»vaterländisch und natürlich, eigentlich originell«

Mein Lieber! ich denke, daß wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht kommentieren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen. (KA III, S. 467)

Die Ausdrücke ›Sangart‹ und ›singen‹ verleihen dieser Passage eine antikisierende Aura. In Reminiszenz an das antike Vorbild, an die Begleitung antiker Lyrik durch die Lyra oder Flöte, war es Ende des 18. Jahrhunderts üblich, ja modisch geworden, Dichtung als Gesang und Dichten als Singen zu bezeichnen. Pindar »sang«, Horaz »sang«, auch Homer »sang«.¹⁵³ Auch der nordische Homer, der gälische Barde Ossian »sang«. In den späten ›Pindar-Fragmenten‹ nennt Hölderlin die »Gesänge des Ossian [...] wahrhaftige Centaurengesänge, mit dem Stromgeist gesungen« (Das Belebende, KA II, S. 773). Klopstock verstand sich als Sänger, sein Dichten als Gesang. Für den jungen Hölderlin war Klopstock der »Sänger Gottes« (Die Stille, KA I, S. 42, v. 56). Hölderlin selbst gebraucht ›Singen‹ und ›Gesang‹ häufig, wohl wissend, dass er ein Schriftsteller ist und sein Medium ein Druck, sein Publikum keine Zuhörer, sondern Leser. Der ›Gesang‹, die Oralität seiner Gedichte sollte eine Gemeinschaft von ›Sänger‹ und Volk stiften. Befördert

152 Erläuterung StA 2.2, S. 872: »Das Gebirg schwingt sich als Apennin aus großgriechischem Bereich durch Italien, stellt sich in den Alpen, noch unklar gerichtet [...] auf und biegt sich bei Wien [...] seitwärts« bis zu den »Fränkischen Hügeln«.

153 Mit »Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus« beginnt Homers ›Ilias‹ (Übersetzung J. H. Voß).

wurde diese antikisierende Aura auch durch das zeitgenössische Lyrikverständnis, wonach Lyrik und Sangbarkeit zusammengehören.¹⁵⁴ Die lyrischen Einlagen in Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ wurden gesungen.

Hölderlin spricht von einem »wir«, von einem »uns«. Das meint ihn und Böhlendorff, darüber hinaus wohl den Kreis seiner Dichterfreunde. Wir werden »die Dichter bis auf unsere Zeit nicht kommentieren«, da die »Sangart überhaupt« einen »ändern Charakter« annehmen wird. Ich verstehe »bis auf unsere Zeit« als ›einschließlich unserer Zeit‹.¹⁵⁵ Die griechischen Dichter sind ausgenommen, da sie ja vaterländisch, natürlich, eigentlich, originell sangen. (Mit seinen ›Anmerkungen‹ werden ja auch ›Ödipus‹ und ›Antigone‹ kommentiert.) »Kommentieren« verstehe ich im Kontext als ›sich abhängig machen von‹, so wie der Kommentar vom Primärtext abhängig ist. Bedenkt man die lateinische Wurzel (*comminisci*), dann ist auch ›studieren, einstudieren‹ möglich.¹⁵⁶ Da vor allem kanonische Texte kommentiert werden, kann »nicht kommentieren« auch ironisch ›nicht wichtig nehmen‹ bedeuten. Zu den Dichtern, die nicht kommentiert werden, zählen offenbar auch Goethe und Schiller. Klopstock bildet für Hölderlin mit dem ›Prophetische[n] der Messiade und einiger Oden‹ eine Ausnahme, wie aus einem Brief vom Dezember 1803 an den Verleger Wilmans hervorgeht (KA III, S. 470).

Wir kommen darum nicht auf, heißt es dann, »weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen«. Mit diesen Begriffen variiert Hölderlin das Programm des ersten Böhlendorff-Briefs.

›Vaterländisch‹ bedeutet im Sprachgebrauch der Zeit das unmittelbare Land des Vaters, dann, bei Hölderlin, die unmittelbare Heimat mit ihrer Landschaft, Geschichte, Kultur und Sprache, dann die nachantike Epoche des christlichen Vater-Gottes, verdichtet im hesperischen Deutschland. In den ›Anmerkungen zur Antigonae‹, in denen er

154 Wie aus dem Art. ›Lyrisch‹, in: ATK, Bd. 3, S. 299–305, hervorgeht, konnte wegen des sprachlichen Wohlklangs Gesang als Gattungskennzeichen lyrischer Dichtung überhaupt aufgefasst werden. Gedichte wurden daher auch Lieder genannt.

155 Vgl. Art. ›bis‹, in: DWb, Bd. 2, Sp. 41–45, hier: Sp. 43 f.

156 Jochen Schmidt erwägt ›nachahmen‹; KA III, S. 926.

etwas ausführlicher auf das Programm einer vaterländischen Dichtung zu sprechen kommt, apostrophiert er diesen Gott nicht christlich, sondern griechisch als den »eigentlicheren Zeus«, den Zeus unserer »eigenen« Epoche. Er findet, bedenkt man die überaus positive Bedeutung der Natur in seinem früheren Werk, die geradezu bestürzende Formulierung, dass dieser eigentlichere Zeus den »ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andre Welt, *entschiedener zur Erde zwinget*«. Mit den Böhlendorff-Briefen zu formulieren: ins Nüchterne, Feste, Gesetzte, Bewusste, Sichere zwingt. Da dies unsere »Weltansicht« auch entschiedener ändert, und »unsere Dichtung vaterländisch sein muß«, müssen ihre »Stoffe« und »Vorstellungen« ebenfalls vaterländisch sein (KA II, S. 918). So kann Hölderlin in einem späteren Brief an Wilmans vom »hohe[n] und reine[n] Frohlocken vaterländischer Gesänge« (KA III, S. 470) reden und seine großen Gedichte wie ›Der Rhein‹, ›Der Ister‹, ›Germanien‹, ›Friedensfeier‹, ›Der Einzige‹, ›Patmos‹, ›Mnemosyne‹, ›Andenken‹ darunter verstehen. Aber auch frühere Gedichte wie ›Brot und Wein‹ oder ›Heimkunft. An die Verwandten‹ gehen »unmittelbar das Vaterland [...] oder die Zeit« an (KA III, S. 469).¹⁵⁷

›Natürlich‹ bedeutet so viel wie angeboren, authentisch, wie es der ›Natur‹ der Deutschen entspricht, auch wie es der gesprochenen Sprache der Deutschen mit ihren Inversionen, mit ihren »lebhaft[e]n Sprünge[n], Würfe[n], Wendunge[n]«,¹⁵⁸ dem ›Frohlocken‹ entspricht.

Hölderlin hatte bei der Wahl dieses Wortes gewiss bedacht, dass, wie das ›Nationelle‹, das deutsche Wort ›Natur‹ von lat. *natura* abgeleitet ist und dieses Wort wieder von *nasci*: geboren werden, entstehen, entspringen. Es hat wohl noch eine weitere Bedeutung, bedenkt man eine Formulierung aus einem anderen Brief an Wilmans. Dort schreibt er, dass er »jetzt [...] mehr aus dem Sinne der Natur und mehr des Vaterlandes« schreiben könne als sonst. Aus dem Sinne¹⁵⁹ der Natur: aus

157 Vgl. dazu die differenzierte Gattungsdiskussion von Ulrich Gaier, Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge?, in: HH, S. 180–191.

158 So charakterisierte Herder die Volkssprache und die Sprache der Volkslieder; Werke (Anm. 40), Bd. 2, S. 477, 491.

159 ›Sinn‹ in der älteren Bedeutung: Richtung, Streben, Neigung, dann Absicht, Bedeutung, Bewusstsein, Gedanken, Verstand. Vgl. Art. ›Sinn‹, in: DWb, Bd. 16, Sp. 1103–1152, hier: Sp. 1107–1114, 1147 f., 1151.

einer Orientierung an den Zeichen der Natur wie dem Gewitter, dem Licht, den Formen des Himmels, der Wälder, des Verlaufs von Flüssen und Gebirgen. Gedichte kann Hölderlin überhaupt als ›Naturprodukte‹ verstehen. Daher auch die naturale Metapher von den »Wolken des Gesanges« (KA I, S. 406, v. 37).¹⁶⁰

›Eigentlich originell‹: ein Pleonasmus. Nach ›eigentlich‹ könnte auch ein Komma stehen. Denn »eigentlich«, eigent-lich, nimmt wie »originell« das Eigene, das ›Ursprüngliche‹, also auch das Originelle (abgeleitet von lat. *origo*: Ursprung, Geburt, Abstammung) aus dem ersten Böhlendorff-Brief auf.

Hölderlins kritisches Urteil über die literarische Kultur um 1800 ist ganz erstaunlich. Im Brief an Wilmans vom Dezember 1803 redet er sogar von »unserer noch kinderähnlichen Kultur« (KA III, S. 470). Zählte die Aufklärung, zählte Schiller, von dem er doch so viel gelernt hatte, zählte Goethe, zählten die »Wunderjahre« (Ziolkowski) von Weimar und Jena nicht mehr?¹⁶¹

Die lyrischen Formen, die Hölderlin wählte, waren ›hohe‹, oratorische Gedichte, Ode, Elegie und die große, reimlose Hymne nach pindarischem Muster. Gedichtgattungen, die in seiner Zeit beliebt waren wie die Ballade, die Romanze, das Sonett, das Lied, alles nicht-antike Gattungen, waren seine Sache nicht, ebenso wenig die in den Almanachen gepflegte sentimentale Lyrik. Darauf bezieht sich wohl die herablassende Bemerkung im zitierten Brief an Wilmans von den »Liebeslieder[n]«, die »immer müder Flug« sind.¹⁶²

Hölderlin hat seine Gedichte als »öffentliche[] Äußerungen« (Brief an die Mutter, 29.1.1800, KA III, S. 414) verstanden, als Reden also an

160 Im Brief an den Verleger Steinkopf kündigt er an, die geplante Zeitschrift werde auch Aufsätze über die Verfasser von Gedichten enthalten, die »den Mann, sein Leben, seine eigene Natur und die Natur, die ihn umgab, zu ahnden geben«. So lassen sie »dem Gedichte als Naturprodukt seine Ehre widerfahren« (KA III, S. 364).

161 ›Kinderähnlich‹: also unmündig. Vielleicht inspiriert vom Anfang von Kants Schrift ›Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?‹ (1783), wonach Aufklärung der »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit« ist. Eine vaterländische Dichtung wäre dann eine mündige Dichtung.

162 Vgl. auch Tobias Christ, »Nachtgesänge«. Hölderlins späte Lyrik und die zeitgenössische Lesekultur, Paderborn 2020, S. 272–297. Nach einem Brief an Neuffer (3.7.1799, KA III, S. 368) gehört die Liebe zu den »sentimentalen« Stoffen.

die Deutschen. Im triadischen Aufbau der Gesänge, im Gebrauch narrativer und gnomischer Elemente, in der Einfügung poetologischer Reflexionen dienten ihm die Siegesgesänge Pindars als Modelle.¹⁶³ 1800 hatte er Oden Pindars als »private Kunstübung« (KA II, S. 1289) übersetzt, um dessen Wortstellung und Rhythmus zu studieren. Mit der lockeren Wortfolge, dem unregelmäßigen Rhythmus, der Variation kurzer und langer Sätze, mit den Inversionen, Anakoluthen, Parenthesen und Enjambements, den harten Fügungen, mit dem »frohlockenden« Stil also, übernahm er Stilelemente Pindars – und, lutherisch, Stilelemente gesprochener Sprache. Zu diesen mündlichen Stilelementen gehören ebenfalls Anakoluthen, die Verwendung alltäglicher Wörter wie »einsmal«, »nimmer«, die »Erd«, »Ade« und Redewendungen wie »Das geht aber | Nicht«, »nicht ewig im Schoß der Mutter sitzen«, »Noch denket das mir wohl«, »Die Himmlischen warm sich fühlen aneinander«, »wenn einer nicht die Seele schonend sich | Zusammengekommen«, die abwägende Verwendung von »aber«, die adverbiale Verwendung von »als« in der Bedeutung von »wie gewöhnlich« oder die pronominale und deiktische Verwendung des Artikels wie in »Denn längst war der zum Herrn der Zeit zu groß«, gehören Abbrüche und Sprünge, die einen Effekt oraler Spontaneität erzeugen. Auf die heimatliche »Schönheit« seiner poetischen Rede war er stolz – und er war sich darüber im Klaren, dass sie den lyrischen Stilkonventionen seiner Zeit nicht entsprach.¹⁶⁴

Gemischt werden diese Stilelemente mit solchen der zeitgenössischen klassizistischen Literatursprache,¹⁶⁵ wie z. B. die Komposita »heiliggesetzt«, »stillwandelnd«, die vollen vokalischen Flexionssilben wie in »meinst«, »vertrauet«, »denket«. Apokopierte Ausdrücke wie

163 Vgl. Seifert, Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption (Anm. 72); Martin Vöhler, Hölderlins Pindar, in: Hjb 41 (2018–2019), S. 33–54.

164 »[...] und nicht soll einer | Der Rede Schönheit mir | Die heimatliche, vorwerfen.« (An die Madonna, KA I, S. 385, v. 14–16)

165 Zu diesem Stil vgl. Peter von Polenz, Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2, Berlin und New York 1994, S. 253. Die Vokalfüllung findet sich freilich auch im schwäbischen Dialekt. Von einem Besuch Hölderlins 1841/42 berichtet ein Besucher: »Nun sprach er folgendes schwäbisch: »wisset se, wie d' Schwoba saget: Närret ist [er hat wohl »ischt« gesagt] se worda, närret, närret, närret.« (StA 7.3, S. 294) Der Besucher sprach Hölderlin auf Diotima an, auf Susette Gontard, die Diotima in seinem Werk.

»Mühl'«, »Erd'«, »Spitz«, »Lieb'« in ›Andenken‹ gehören sowohl zur dialektalen Umgangssprache als auch zur Literatursprache. Dazu kommen die vielen Anklänge an die Lutherbibel und das protestantische Kirchenlied, auch die Verwendung des Predigtmodells, wonach der Lesung des biblischen Ereignisses die Auslegung erfolgt. So orchestriert Hölderlin in seinen vaterländischen Gesängen griechische und deutsche Sprachregister, Pindar und das schwäbische Dorfgespräch,¹⁶⁶ und so konnte der schwäbische Landsmann Brecht »schwäbische Tonfälle«¹⁶⁷ aus Hölderlins poetischer Sprache heraushören.

Dazu gehört auch die in Gesprächen und Selbstgesprächen geübte Praxis reduktiver Bezugnahmen, oft mittels einer Antonomasie. Sie werden verwendet, wenn gewusst wird, wer oder was gemeint ist, oder wenn der treffende Ausdruck nicht relevant ist oder sich nicht gleich einstellt. In ›Der Einzige‹ wird antonomastisch auf den »Gesang und die Schrift | Des Barden oder Afrikaners« (2. F., KA I, S. 349, v. 82 f.) Bezug genommen. Gemeint ist Klopstock, wegen seiner Bardenrolle, und Augustin, der aus Nordafrika stammt. In ›Brot und Wein‹ (KA I, S. 291, v. 156) wird Christus als der »Syrier« apostrophiert, da die römische Provinz *Syria* das heutige Israel umfasste; in ›Kolomb‹ (MA I, 427, v. 38) Luther wegen seiner Medieneffizienz und seiner toleranten Haltung im reformatorischen Bilderstreit als »Bildermann«.¹⁶⁸

Seit den Griechen »wieder anfangen«? Es gab ja schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Projekt einer Dichtung, die man mit Fug und Recht eine Dichtung aus dem Geist der Natur und des Vaterlands nennen kann. Es gab die Wendung zur »Volkspoesie«, zum Volkslied und zur Ballade, zu Ossian und Shakespeare im Kreis um Herder und Goethe in Strassburg 1770/71. Herder und Goethe hatten auch Pindar intensiv rezipiert.

In ›Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste Sammlung‹ von 1768 forderte Herder eine Literatur, »die ursprünglich und national ist«, geformt nach der »originalen Landessprache«.¹⁶⁹ Das Ur-

166 Vgl. Verf., Hölderlins poetische Sprache, in: Hjb 23 (1982/83), S. 34–53.

167 Brecht bezieht sich auf Hölderlins Übersetzung der ›Antigone‹; Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, hrsg. von Werner Hecht, Bd. 2, Frankfurt am Main 1974, S. 497.

168 ›Bildermann‹ wurde in der frühen Neuzeit der fahrende Händler (Kolporteur) von Stichen, Flugschriften, später auch Büchern genannt.

169 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 1, S. 559.

sprüngliche ist in dieser Zeit eine seiner Leitideen. 1773 erschien seine Schrift ›Von deutscher Art und Kunst‹, darin sein ›Briefwechsel über Ossian‹, in dem er auch zum Sammeln der deutschen Volkslieder aufruft, und ›Shakespeare‹. Shakespeare ist das Vorbild für eine Dichtung »so natürlich, groß, und original«¹⁷⁰ wie die der Griechen. Am Ende des Beitrags eine Anspielung auf Goethe, auf sein »edles deutsches Würken« und auf sein, Shakespeares Dramen kongeniales, Drama ›Göt von Berlichingen‹ als Drama »in unsrer Sprache, unserm so weit abgearbeiteten Vaterlande«.¹⁷¹ In die Schrift aufgenommen hatte er auch Goethes ›Von deutscher Baukunst‹, als Übersetzung aus dem Italienischen ›Versuch über die Gothische Baukunst‹ und ›Deutsche Geschichte‹, ein Auszug aus der Vorrede zu Justus Möser's ›Osnabrückische Geschichte‹. Es gab also schon einen vaterländischen Anfang, eine »deutsche literarische Revolution«, wie Goethe später in ›Dichtung und Wahrheit‹ rückblickend schreibt.¹⁷² Zu denken wäre bei dieser literarischen Revolution schon an Lessings ›Minna von Barnhelm‹ von 1767 und natürlich an Goethes erste Gedichtsammlung unter dem Titel ›Neue Lieder‹ von 1775, an seine Gedichte der 1770er Jahre in freien Rhythmen (›Mahomets-Gesang‹, ›Prometheus‹, ›Ganymed‹, ›An Schwager Kronos‹, ›Harzreise im Winter‹¹⁷³), an ›Faust. Ein Fragment‹ von 1790, an Herders Sammlung ›Volkslieder‹ (1778/79, revidiert 1807: ›Die Stimmen der Völker in Liedern‹), an Bürgers ›Gedichte‹ (1778,

170 Herder, Werke (Anm. 40), Bd. 2, S. 507.

171 Ebd., S. 521.

172 Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 16, S. 522 (Dichtung und Wahrheit III 11). Herder hatte ihn, wie er schreibt, mit einer Seite der Poesie bekannt gemacht, die ihm »sehr zusagte. Die hebräische Dichtkunst, welche er nach seinem Vorgänger Lowth geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privatertheil einiger feinen gebildeten Männer.« (Ebd., S. 408 f.) Vgl. dazu auch Wolfgang Braungart, »Aus den Kehlen der ältesten Müttergens«: Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 41 (1996), S. 11–32.

173 Seine pindarische Hymne ›Wandrer's Sturmlied‹, 1772 entstanden, publizierte Goethe erst 1815.

1789, mit den Balladen ›Lenore‹, ›Der wilde Jäger‹, ›Des Pfarrers Tochter von Taubenhain‹).¹⁷⁴

Erklärbar ist Hölderlins revolutionärer Anspruch, dieses Übergehen der ›deutschen literarischen Revolution‹, wohl psychologisch als eine Art Kompensation seines hohen dichterischen Sendungsbewusstseins, dem seine Wirkung nicht entsprach.¹⁷⁵ In seinem Verständnis mochte die Sprache dieser Literatur wohl auch zu wenig vaterländisch ›frohlocken‹, fehlte ihm der welthistorische, griechisch-hesperische Horizont. Um das Eigene, Vaterländische sprechen lassen zu können, waren für ihn die distanzierenden Griechen unentbehrlich. Es war sein spezifischer Klassizismus, der ihn diese Revolution übersehen ließ. Es mochte ihm auch das Bewusstsein einer geschichtlichen Zeitenwende fehlen.

Frankreich: Die liebenswürdige Fremde

Dieser zweite Brief an Böhlendorff sagt indes nicht alles. In ihm beschreibt Hölderlin das nachrevolutionäre Südfrankreich als eine Art erweitertes, antikes Griechenland. Was er noch erlebte, was er an einer neuen, lustvollen Sinnlichkeit gewann, was Frankreich ihm noch gegeben hat, vertraute er Gedichten an wie ›Andenken‹ und ›Das nächste Beste‹. In ›Andenken‹ die Erinnerung an die schöne Garonne, die Parks von Bordeaux, die erotische Wirkung der »braunen Frauen«,¹⁷⁶ die an Feiertagen auf »seidenen Boden« (KA I, S. 361, v. 18 f.), wohl den Tanzboden, gehen, die Weinberge, die luftige Landspitze des Bec d'Ambès,

174 In seinen Programmschriften ›Herzensausguß über Volkspoesie‹ (Aus Daniel Wunderlichs Buch, 1776) forderte Bürger eine ›volkstümliche‹ deutsche Poesie: »Durch Popularität [...] soll die Poesie das wieder werden, wozu sie Gott erschaffen [...] Lebendiger Odem, der über aller Menschen Herzen und Sinnen hinweht!« (Bürgers sämtliche Werke, hrsg. von Wolfgang von Wurzbach, Leipzig o.J., Bd. 3, S. 10 f.) In ›Von der Popularität der Poesie‹ (1784) schreibt er: »Das gibt die echte wahre Popularität, die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten harmoniert.« (Ebd., S. 20) Als »Volksdichter« nennt er Homer, Ossian und Shakespeare.

175 Vgl. dazu auch Christ, Nachtgesänge (Anm. 162), S. 182–192, 464–498.

176 Die braune Farbe ist auch die Farbe derjenigen, die im Freien arbeiten, der Bäuerinnen, Mägde, Fischersfrauen. Frauen höherer Stände pflegten eine standesgemäß bleiche Gesichtsfarbe.

wo die Gironde »meerbreit | Ausgehet« (KA I, S. 362, v. 55 f.). In ›Das nächste Beste‹ erinnert er sich einer liebenswürdigen, gastfreundlichen Fremde, an Gerüche und Geschenke: »Bis zu Schmerzen aber der Nase steigt | Citronengeruch auf und von dem Öl aus der Provence und wo Dankbarkeit | Und Natürlichkeit mir die Gasgognischen Lande | Gegeben.« (MA I, S. 423, v. 39–42)¹⁷⁷ Sogar von »Rappierlust« (v. 43) ist hier die Rede. Zur Zeit »deutschen Schmelzes« (v. 22) – ein Ausdruck, der Verschmelzung, Zartheit und Klarheit verbindet – gehört nun mit Griechenland auch Frankreich. Ein Zeichen dafür ist der Flug der Stare von Südwestfrankreich nach Deutschland. Aus »liebenswürdiger Fremde« (MA I, S. 420, v. 12) kommend, spüren sie die »Heimath« (v. 24) am Wasser, am Grün der feuchten Wiesen der Charente, am scharf wehenden Nordost, also am Wind, der aus der Heimat kommt. Er macht die Augen »waker« (v. 31), also wach, frisch, kräftig. Sie sehen die heiligen »Wälder«, die »Flamme, blühendduftend | Des Wachstums«, die »Wolken des Gesanges fern« (MA I, S. 421, v. 36 f.), eine naturale Metapher für die schonende, den Menschen zuträgliche Vermittlung des ›Feuers vom Himmel‹ durch den Gesang. Sie halten sich »Ek um Eke« immer an das »Nächste« und gewahren so das jeweils »Liebere« (v. 33–35). Im Gedicht findet sich, griechisch geschrieben, der Ausdruck $\mu\alpha\ \tau\omicron\upsilon\upsilon\ \omicron\pi\kappa\omicron\upsilon\upsilon$ (MA I, S. 422, v. 7, so viel wie: ›beim Eide!‹) und über dem Vers, der vom Flug der Stare handelt, steht: »Zwei Bretter und zwei | Brettchen *apoll envers terre*.«¹⁷⁸ Der französische Ausdruck bedeutet so viel wie: ›Apollo zur Erde hin‹. Die griechische, apollinische Geistesfülle wird über Frankreich im hesperischen Deutschland zur Erde hin gelenkt, zum Gesetzten: »Gut ist, das gesetzt ist.« (MA I, S. 421, v. 57) So nimmt der deutsche Schmelz das französische und das griechische Fremde in sich auf.

177 Dieses Gedicht wird zitiert nach der Konstitution in MA I, S. 420–425. – Die Gascogne: die Landschaft südlich und westlich der Garonne.

178 Der erste Teil, »Zwei Bretter und zwei | Brettchen«, variiert einen Vers aus Bürgers Ballade ›Lenore‹ (v. 140).

Vom Griechischen zum Hesperischen

Die Gedichte in dieser Phase, die ›Anmerkungen‹ zu seinen Übersetzungen des ›Ödipus‹ und der ›Antigone‹ entsprechen dem thematischen Horizont der Böhlendorff-Briefe. Sie handeln vom weltgeschichtlichen Drama, »wie es vom griechischen zum hesperischen gehet« (Anmerkungen zur *Antigona*, KA II, S. 915), von der Bestimmung des »hesperischen orbis, im Gegensatz gegen den orbis der Alten«. An den Rand des Gedichts ›Kolomb‹ hatte er notiert: »Flibustiers Entdeckungsreisen als Versuche, den hesperischen *orbis*, im Gegensatz gegen den *orbis* der Alten zu bestimmen.« (MA III, S. 251) In diesem Gedicht und in ›Andenken‹ wird der hesperische *orbis* in die Neue Welt ausgeweitet. An Leo von Seckendorf schreibt er im März 1804: »Die Fabel, poetische Ansicht der Geschichte, und Architektonik des Himmels beschäftigt mich gegenwärtig vorzüglich, besonders das Nationale, sofern es von dem Griechischen verschieden ist.« (KA III, S. 471 f.)¹⁷⁹

Auch die ›Nachtgesänge‹, 1804 erschienen, handeln davon, wie es »vom griechischen zum hesperischen« geht.¹⁸⁰ Sie bilden einen Zyklus von neun Gedichten, sechs Oden, danach drei freirhythmische, kurze Gedichte, formal schon eine Verbindung von Antikem und Modernem. ›Hälfte des Lebens‹ fasst die Bedeutung von Sonne und Schatten, Trunkenheit und Nüchternheit geradezu emblematisch zusammen. Gedichtet sind sie aus dem Bewusstsein einer »Wende der Zeit« (Blödigkeit, KA I, S. 318, v. 18). Die Helden der griechischen »Wunderwelt« (Tränen, KA I, S. 316, v. 5) sind tot, die neue Zeit ist noch kinderähnlich, sie kündigt sich erst an, doch es besteht Hoffnung: »Der Frühling kömmt.« (Ganymed, KA I, S. 319, v. 21) Im letzten Gedicht, ›Der Winkel von Hahrdt‹, zeigt die ›nicht gar unmündige‹ Spur eines historischen Fußtritts an, dass für die Deutschen ein »groß Schicksal | Bereit« (KA I, S. 321, v. 5, 7) ist.

179 Mit ›Fabel‹ ist die (antike und christliche) mythologische Erzählung gemeint, mit ›poetischer Ansicht‹ eine Ansicht, die sich auf den Zusammenhang der antiken und neuzeitlichen Epoche in ihrer Differenz richtet.

180 Vgl. die eindringliche Diskussion von Anke Bennholdt-Thomsen, in: HH, S. 349–358. Vgl. jetzt auch: Friedrich Hölderlin. Neun Nachtgesänge. Interpretationen, hrsg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Marit Müller, Göttingen 2020. Neben dem Kommentar von Jochen Schmidt ist besonders instruktiv der Kommentar von Luigi Reitani in: Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, Milano 2015, S. 1471–1501.

In Hölderlins Verständnis ist die griechische Kultur untergegangen, weil das lebendige Verhältnis von Leidenschaft und festen, klaren, nüchternen Formen nicht eingehalten wurde. Sie haben über die erbeutete Kunst das Eigene »versäumt«, wie er formulieren kann: »Nämlich sie wollten stiften | Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber | Das Vaterländische von ihnen | Versäumt und erbärmlich ging | Das Griechenland, das schönste, zu Grunde.« (»...meinst du | Es solle gehen ...«, KA I, S. 399, v. 3–7) Daher hebt er in seiner Übersetzung von ›Ödipus‹ und ›Antigone‹ den orientalischen Ursprung der griechischen Kultur »mehr« hervor. An Wilmans schreibt er: »Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verleugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere.« (KA III, S. 468) Nicht zu übersehen ist der agonale Impuls, der ihn »verbessere« schreiben lässt.¹⁸¹

Auch in den letzten Gedichten, die der geisteskranke Hölderlin in seinem Turmzimmer in Tübingen verfasste, meist Jahreszeiten gewidmet, scheinen, wie Christian Oestersandfort gezeigt hat, »Griechenland und der Mythos« durch.¹⁸² So beginnt das Gedicht ›Der Herbst‹ mit den Versen: »Die Sagen, die der Erde sich entfernen, | Vom Geiste, der gewesen ist und wiederkehret« (KA I, S. 463, v. 1 f.). Auf Griechenland bezieht sich auch »die alte Sage« aus dem anfangs zitierten Gedicht ›Griechenland‹, das mit diesem Titel aus den Jahreszeittiteln heraussticht: »Mit Geistigkeit ist weit umher die alte Sage« (KA I, S. 474, v. 6). Der Vers steht am Ende von Evokationen menschlichen Lebens und der Natur, als sammle er in ihnen diese Geistigkeit als die Möglichkeit, als das Versprechen einer Harmonie zwischen Mensch und Natur ein: Wie Menschen sind, so ist das Leben »prächtig«; sie sind »der Natur öfters mächtig«; das »prächt'ge Land« ist ihnen nicht verborgen; der Abend und der Morgen erscheinen mit »Reiz«; die Felder sind offen wie in den Tagen der Ernte. Die letzten Verse: »Und neues Leben kommt aus Menschheit wieder | So sinkt das Jahr mit einer Stille nieder.«

¹⁸¹ Zu den Übersetzungen vgl. Böschstein, »Frucht des Gewitters« (Anm. 86), S. 37–71; ders., Übersetzungen, in: HH, S. 284–301.

¹⁸² Christian Oestersandfort, *Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung*, Tübingen 2006, S. 100.

So blieb das antike Griechenland von den Studententagen im Kloster Maulbronn bis zum letzten Jahr seines Lebens für Hölderlin ein selbstverständlicher Horizont seines Dichtens und Denkens. Es ist dann frappierend, dass Peter Szondi 1967 seinem Aufsatz für eine Neuedition den schlagkräftigen Titel ›Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801‹ geben konnte,¹⁸³ und ebenso frappierend, dass die These dieses Titels in der Hölderlin-Forschung eine kanonische Geltung bis heute erhalten hat.¹⁸⁴ Von einer Überwindung des Klassizismus kann bei Hölderlin aber keine Rede sein – es sei denn, man versteht den europäischen Klassizismus als eine epigonale, rückwärtsgewandte, daher antimoderne, gipserne, glatte Kultur und Winkelmann als ihren Vertreter, wie wohl aus dem Satz hervorgeht: »Hölderlin überwindet den Klassizismus, ohne von der Klassik sich abzuwenden.«¹⁸⁵ Der Begriff der Klassik wird gebraucht, als wäre dieser, trotz seiner ideologischen Geschichte in der Germanistik, in der eine deutsche Klassik vom europäischen Klassizismus getrennt wurde, ein unproblematischer Begriff.¹⁸⁶

- 183 Szondi, Hölderlin-Studien (Anm. 108), S. 85–104. Zuerst veröffentlicht unter dem Titel ›Hölderlins Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. Kommentar und Forschungskritik‹, in: Euphorion 58 (1964), S. 260–275. Sonst ist Szondis Kritik der damaligen Auslegung des Böhlendorff-Briefes treffend. In seiner Vorlesung ›Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit‹ hat Szondi die These von der Überwindung bekräftigt; vgl. ders., Poetik und Geschichtsphilosophie I (Anm. 124), S. 54, trotz seiner Annäherung von Winkelmann und Hölderlin, ebd., S. 44.
- 184 Nur als pars pro toto: HH, S. 425 f.; auch Jochen Schmidt redet in seinem Kommentar zum ersten Brief an Böhlendorff von einer »weitgehende[n] Aufhebung des klassizistischen Nachahmungsgebots« (KA III, S. 911).
- 185 Hölderlin-Studien (Anm. 108), S. 97. Später heißt es, dass der Brief von den »Bedingungen und Möglichkeiten des Dichtens, unter der klassizistischen Diktatur Weimars« spreche; ebd., S. 101 f. Vergleichbar und vielleicht von Szondi inspiriert ist das Klassizismus-Verständnis im ebenso wirkungsvollen Essay von Theodor W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: ders., Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1974 (= Gesammelte Schriften, Bd. 11), S. 7–33; zuerst in: Neue Rundschau 78 (1967), S. 586–599.
- 186 Vgl. schon Leo Spitzer, Das Eigene und das Fremde: Über Philologie und Nationalismus, in: Die Wandlung, 1 (1945/46), S. 576–594. Zur Trennung der Weimarer Klassik vom europäischen Klassizismus vgl. besonders Jauss, Schlegels und Schillers Replik (Anm. 46); ders., Deutsche Klassik – eine Pseudo-Epoche?, in: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hrsg. von Reinhart Herzog und

»Am Feigenbaum ist mein | Achilles mir gestorben«

Wie schwer Hölderlin, trotz ihrer Distanzierung als das Fremde, seine Lösung vom Zauber der griechischen Antike fiel, wie sehr er daran ›laborierte‹, kommt auch in dieser Spätphase zur Sprache.

Die Hymne ›Der Einzige‹ beginnt mit den Versen:

Was ist es, das
 An die alten seligen Küsten
 Mich fesselt, daß ich mehr noch
 Sie liebe, als mein Vaterland?
 Denn wie in himmlische
 Gefangenschaft verkauft
 Dort bin ich, wo Apollo ging
 In Königsgestalt,
 (KA I, S. 343 f., v. 1–8)

Der positiv und negativ konnotierte Ausdruck »fesselt« fasst die Situation dieses poetischen Ich, das biographisch verstanden werden soll, zusammen. Es erfährt sich in seiner Liebe zu diesen seligen Küsten zugleich als ihr Sklave. In der zweiten Fassung lauten diese Verse: »Denn wie in himmlischer | Gefangenschaft gebückt, in flammender Luft | Dort bin ich [...]«. (KA I, S. 347, v. 5 f.) Es will von diesen seligen Küsten loskommen und kommt doch nicht los.

Hölderlins Liebe zur alten, seligen Welt der Griechen ist so stark, dass er um den Untergang Griechenlands trauert, wie um den Tod geliebter Personen getrauert wird. In Schillers Hymne ›Die Götter Griechenlandes‹ ist die schöne Welt Griechenlands ausgestorben, die Neuzeit eine Welt der Trauer: »Ausgestorben trauert das Gefilde« (1. F., v. 149). Und Hölderlin: Mit dem Ende der griechischen Welt begann das »Trauern mit Recht über der Erde« (Brot und Wein, KA I, S. 290, v. 128). Mag der Vers Schillers noch der Rhetorik klassizistischer Bildung verhaftet sein, erlangt die Trauer um Griechenland bei Hölderlin eine existentielle, bis ins Pathologische gehende Bedeutung. Die erste

Reinhart Koselleck, München 1987 (= Poetik und Hermeneutik XII), S. 581–585; Hartmut Stenzel, [Art.] Klassik als Klassizismus, in: DNP, Bd. 14, Sp. 887–901; Gerhard Schulz und Sabine Doering, Klassik. Geschichte und Begriff, München 2003, S. 65–68.

Strophe der Hymne ›Germanien‹ artikuliert die Trauer des poetischen Subjekts, das die Götterbilder nicht mehr rufen darf, und seinen Willen, sich selbst in der Trauer nicht zu verlieren. Die ›Vergangenen‹ sind »zu lieb mir«, es ist tödlich, »Gestorbene zu wecken«. Es will nicht rückwärts »fliehen«, sondern in der auch bedrohlichen Zeitenwende der Gegenwart »bleiben«:

Nicht sie, die Seligen, die erschienen sind,
 Die Götterbilder in dem alten Lande,
 Sie darf ich ja nicht rufen mehr, wenn aber
 Ihr heimatlichen Wasser! Jetzt mit euch
 Des Herzens Liebe klagt, was will es anders,
 Das Heiligtrauernde? Denn voll Erwartung liegt
 Das Land und als in heißen Tagen
 Herabgesenkt, umschattet heut
 Ihr Sehrenden! uns ahnungsvoll ein Himmel.
 Voll ist er von Verheißungen und scheint
 Mir drohend auch, doch will ich bei ihm bleiben,
 Und rückwärts soll die Seele mir nicht fliehen
 Zu euch, Vergangene! Die zu lieb mir sind.
 Denn euer schönes Angesicht zu sehn,
 Als wärs, wie sonst, ich fürcht' es, tödlich ists,
 Und kaum erlaubt, Gestorbene zu wecken.
 (KA I, S. 334, v. 1–16)

Gegen die Götter, die »zu lieb« ihm sind, gegen die regressive Flucht aus der Gegenwart ruft das poetische Subjekt, durchaus abwehrend, ihnen zu: ihr seid »Vergangene« (v.13), »ihr hattet eure Zeiten!« (v. 18)

Hölderlins durch die eigene psychische Gefährdung geschärfter Blick entdeckt in seinem, im europäischen Antikekult ein krankes, ein pathologisches Potential, in dieser Trauer um die Gestorbenen nicht nur eine Flucht aus der Gegenwart, sondern ein im Menschen angelegtes, »wunderbare[s] Sehnen dem Abgrund zu«, einen Trieb ins »Ungebundne«, eine »Todeslust« (Stimme des Volks, 2. F., KA I, S. 312, v. 17–19).¹⁸⁷

187 Für Rudolf Haym war es im späten, realpolitischen 19. Jahrhundert ausgemacht: Bei Hölderlin hat »das ›Fieber der Gräkomanie‹ den Charakter einer Krankheit angenommen, der zum Tode führen muss« (Rudolf Haym, Die romantische Schule, Hildesheim 1961 [1870], S. 311).

Von Tod, Toten, Grab und Trauer ist auch schon im ›Hyperion‹-Roman allenthalben die Rede. Eine »wilde Trauer« (KA II, S. 83) um Griechenland fällt, wie Diotima sagt, Hyperion immer wieder an, er selbst spricht von seiner »langen kranken Trauer« (KA II, S. 48).

Hölderlin war sich bewusst, dass er mit dieser Trauer- und Todesthematik ein Lebensproblem behandelt. Es geht auf frühe Erfahrungen zurück. Der leibliche Vater starb 1772, der geliebte Stiefvater 1779. Von den sieben Kindern, die Hölderlins Mutter zwischen 1770 und 1783 gebar, starben vier. Geburt und Tod wechselten sich ab.¹⁸⁸ Auch wenn man die hohe Sterberate von Kindern damals bedenkt, werden diese Erfahrungen tiefe Spuren im jungen Hölderlin hinterlassen haben, zumal die Mutter sich, wie der Sohn ihr schrieb, einer »allzugroßen Traurigkeit« (KA III, S. 60 f.) hingab. Noch viele Jahre später führt Hölderlin seine seelische Zerbrechlichkeit, seinen »Hang zur Trauer« auf die »tägliche Trauer« (KA III, S. 361) der Mutter zurück. Ein spätes Bruchstück ist überschrieben mit ›Der Totengräber‹. Damit ist wohl der Dichter selbst zu verstehen. »Klopstock gestorben am | Jahrtausend. Also heißet um die Alten | Die Trauer. | Furchtbar scheint mir das und als ein« (KA I, S. 441). Wie die Trauer um Klopstock, der 1803 unter großer öffentlicher Anteilnahme starb, ist auch die Trauer um die »Alten« zu verstehen.¹⁸⁹ Scheint ihm diese Trauer furchtbar? Und Hölderlin trauerte um Susette Gontard, die »Diotima« seines Werks, die im Juni 1802 starb.

Zu Hölderlins Hang zur Trauer mögen auch pietistische und kulturelle Dispositionen beigetragen haben. Trauer war für den Pietismus ein Gebot christlicher Lebensführung. Das Nürtingen des jungen Hölderlin war ein »Mittelpunkt« des württembergischen Pietismus.¹⁹⁰

188 Vgl. Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel, Hölderlin Texturen, Bd. 1.1: »Alle meine Hoffnungen«. Lauffen, Nürtingen, Denkendorf, Maulbronn 1770–1788, hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft, Tübingen 2003, S. 157. Die christliche Trauer sollte maßvoll sein; vgl. Hans-Martin Kirn, [Art.] Trauer, IV. Kirchengeschichtlich, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 34, Berlin und New York 2002, S. 14–20, hier: S. 17.

189 Zur Bedeutung von ›heißen‹ als ›bedeuten‹ siehe Art. ›heißen‹, in: DWb, Bd. 10, Sp. 908–918, hier: Sp. 915.

190 Hölderlin Texturen 1.1 (Anm. 188), S. 122. Vgl. die umsichtige Darstellung des gemäßigten pietistischen Umfelds in Nürtingen von Sabine Doering, Friedrich

Dazu kam eine kulturelle Disposition, die Ausbildung einer hochkomplexen Gefühlskultur in der Empfindsamkeit und im Sturm und Drang, eine neue Sensibilität für das Phänomen der Melancholie und der Trauer und schon in Goethes ›Die Leiden des jungen Werther‹, die Aufdeckung eines Narzissmus in dieser Gefühlskultur. Der zeitgenössische Ossian-Kult mit seinem *joy of grief*, der »Wonne der Wehmut« (KA II, S. 81), faszinierte mit seinem Amalgam einer griechischen und synthetisierten nordischen Antike und seinen melancholischen, todessüchtigen Gesängen.¹⁹¹ Diese Gefühlskultur führte auch zu einem identifikatorischem, emotionalem Umgang mit Literatur. So lässt Goethe Werther im Roman schreiben: »ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer.«¹⁹² Und der junge Hölderlin schreibt an einen Freund: »Da leg' ich meinen Ossian weg, und komme zu Dir. Ich habe meine Seele geweiht an den Helden des Barden, habe mit ihm getrauert, wann er trauerte über sterbende Mädchen.« (KA III, S. 39).

Hölderlin. Biographie seiner Jugend, Göttingen 2022, S. 54–61. Nach Johann Arndt, Sechs Bücher vom Wahren Christenthum, Züllichau 1730 (1609), Bd. 3, S. 811, sind »inwendig herzeleid, traurigkeit, angst und pein der seelen« die »wahren zeichen« für die Gegenwart des Heiligen Geistes. Die »weltmenschen« außerhalb der »göttlichen traurigkeit« sind »ohne Geist Gottes«. »Göttliche Traurigkeit« bezieht sich auf 2. Kor 7,10: »Denn die göttliche Traurigkeit wirkt zur Seligkeit eine Reue, die niemand gereut; die Traurigkeit aber der Welt wirkt den Tod.« In Philipp Friedrich Hillers ›Geistliches Liederkästlein‹, erschienen zuerst 1762/67, einem Hausbuch pietistischer Familien in Württemberg, heißt es im Lied ›Allein und ohne Gott zu sein‹ in der dritten Strophe: »Allein und ohne Geist zu sein, | ist ein betrübtes Leben; | da schleicht der Trauergeist sich ein, | weil wir im Elend schweben.« Zitiert nach der Ausgabe Metzingen 1994 (16. Auflage), S. 277. Hölderlin erhielt das ›Liederkästlein‹ als Geschenk zu seiner Konfirmation 1784.

- 191 Zur Frage, inwieweit diese Gesänge von James Macpherson erfunden oder nicht erfunden sind, ob sie nicht vielmehr eine sympathetische Vermittlung einer alten mit einer modernen Kultur sind; vgl. die erhellenden Überlegungen von Fiona Stafford, Introduction: The Ossian Poems of James Macpherson, in: The Poems of Ossian and Related Works, hrsg. von Howard Gaskill, Edinburgh 1996, S. V–XVIII. Zu Hölderlins Ossian-Begeisterung vgl. Gaskill, Hölderlin und Ossian (Anm. 71).
- 192 Vgl. Goethe, Werke (Anm. 23), Bd. 1.2, S. 200 (›Am 13. Mai‹). Die dramatischen Passagen zu Ossian S. 284–290. Vgl. dazu auch Luigi Reitani, Hölderlin als Leser des ›Werther‹, in: Jahrb. FDH 2015, S. 259–288.

Wie sich Hölderlin mit seinem Blick in die »geheimarbeitende[] Seele« (KA II, S. 915) mit dem regressiven, todessüchtigen Potential dieser, seiner Trauer um die Griechen auseinandersetzt, sei noch an zwei Gedichten vorgeführt, an ›Andenken‹ und an ›Mnemosyne‹.

›Andenken‹

Das Gedicht (KA I, S. 360–362) verfasste er nach seinem Aufenthalt in Bordeaux. Selbst wenn man dies nicht weiß, erzeugt das Gedicht in seinem Stil einen autobiographischen Effekt. Hier äußert sich der Autor selbst. Anders als Erinnern ist Andenken ein bewusstes An-denken. Andenken ist ein Denken an Vergangenes, besonders ein Gedenken Verstorbener. Dieses Andenken hebt sie hervor, will sie nicht vergessen lassen. Ein Andenken ist man schuldig. Andenken kann zeitgenössisch aber auch gegenwärtige Personen betreffen.¹⁹³

Das Gedicht beginnt mit einem Naturvorgang, dem Wehen des Nordosts. Der Nordost ist der Wind, der vom Ort des Dichters in Württemberg aus nach Südwesten weht, dahin, wo Bordeaux liegt. Der Name verbindet auf selbstverständliche Weise die kulturellen Sphären des Nordens und des Ostens. Dieser Wind ist dem lyrischen Subjekt »der liebste unter den Winden«, weil er den Schiffern »feurigen Geist« und »gute Fahrt« (v. 2–4) verheißt. Feuriger Geist ist aber auch das, was für Hölderlin den Deutschen fehlt und was er ihnen wünscht. Diesem Wind trägt das lyrische Subjekt auf zu grüßen, woran er denkt, an die schöne Garonne, die Gärten, d.h. die Parks, von »Bourdeaux« (v. 7),¹⁹⁴ das scharfe Ufer mit dem Steg und dem in den Strom tief fallenden Bach, darüber das edle Paar von Eichen und Silberpappeln. In der zweiten Strophe werden der Ulmwald, der sich über eine Mühle neigt, genannt, die Feiertage, an denen die »braunen Frauen« auf den »seidenen« Tanzboden gehen, zur »Märzenzeit, | Wenn gleich ist Nacht und Tag« (v. 18–21). Evoziert werden Bilder einer (fast ländlichen)

193 Vgl. Brief an die Mutter, 20.11.1796: »Sagen Sie, daß ich das Andenken meiner Mitbürger zu schätzen wisse und zu verdienen suche« (KA III, S. 248); Brief an Landauer, Frühjahr 1801: »Bei den Damen mußst du mich in gutem Angedenken erhalten« (KA III, S. 448).

194 Alter Name, der in Hölderlins Zeit noch verwendet wurde. Hölderlin hat diesen alten, auratischen Namen sicher bewusst gewählt.

Harmonie von Mensch und Natur, von Geborgenheit und auch von Wagemut: Die Seefahrer, die »Männer«, sind zu »Indiern [...] gegangen«, an der »luftigen Spitz'«, dem Bec d'Ambès, wo die Dordogne sich mit der Garonne zur Gironde »meerbreit« an »Traubenbergen« (v.49–55) vereint. Die Fahrt der »Männer« zu den »Indiern« evoziert die Entdeckungsreise des Kolumbus, deren Ziel Indien war, und an die Fahrten des Weingotts Dionysos, dessen Heimat Indien ist.¹⁹⁵ Im ganzen Gedicht kommt es zu Paarbildungen, wie die von Nord und Ost, von Eichen und Silberpappeln, von Nacht und Tag, von der Dordogne und der Garonne. »Noch denket das mir wohl«, heißt dazwischen ein Vers (v. 13). Diese Wendung ist in süddeutschen Dialekten verbreitet. Hölderlin nimmt sie in ihrer Aussage ernst. Durch seine Spitzenstellung verstärkt er das ›Noch‹. Dieses Denken, ein An-denken, geschieht dem lyrischen Subjekt. So verbindet der Anfang des Gedichts eine Bewegung vom lyrischen Subjekt nach Außen und eine Bewegung von Außen zum lyrischen Subjekt. Später werden diese Bewegungen aufgenommen im ›Sagen‹ und ›Hören‹ und im ›Nehmen‹ und ›Geben‹ des Gedächtnisses. Dreimal artikuliert sich das lyrische Subjekt im »mir«, ehe es »ich« (v. 28) sagt. Nur aus solchen Wechselwirkungen kann sich für Hölderlin eine freie Individualität bilden.¹⁹⁶

Geradezu entspannt, ja gelöst vollzieht sich dieses Andenken. Das lyrische Subjekt kennt aber auch die Einsamkeit und es kennt die Versuchung, sich der Erinnerung und der Trauer hinzugeben. Vorbereitet wird diese Versuchung Ende der zweiten Strophe von der Erinnerung an die Stege, über die »Von goldenen Träumen schwer, | Einwiegende Lüfte ziehen« (v. 23 f.). Die dritte Strophe setzt mit großer, feierlicher Geste ein:

Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär' unter Schatten der Schlummer.

195 Hölderlin wird auch gewusst haben, dass 1777 der französische General de Lafayette von Bordeaux aus aufgebrochen war, um den amerikanischen Unabhängigkeitskampf zu unterstützen.

196 Vgl. Verf., Hölderlin, Subjektivität und Moderne, in: *Unterwegs zu Hölderlin. Studien zu Werk und Poetik*, hrsg. von Sabine Doering und Johann Kreuzer, Oldenburg 2015, S. 97–112.

Nicht ist es gut,
 Seellos von sterblichen
 Gedanken zu sein. Doch gut
 Ist ein Gespräch und zu sagen
 Des Herzens Meinung, zu hören viel
 Von Tagen der Lieb',
 Und Taten, welche geschehen.
 (v. 25–36)

Das Oxymoron ›dunkles Licht‹ spielt natürlich auf den Rotwein an, für den die Region um Bordeaux berühmt ist. Hält man ein Glas Rotwein ins Licht, ist es dunkeln Lichtes voll. Der Wein ist ein dionysisches Element, ebenso in diesem Gedicht die Nacht, die Feier und der Tanz. In christlicher Tradition wurde dieses Oxymoron oder auch »lichte Finsternis« gewählt, um die übermächtige Wirkung Gottes zu treffen. Seine Fülle des Lichts blendet den Menschen, so dass er sie als Dunkelheit wahrnimmt.¹⁹⁷ Der Genuss des Weines soll in die Ruhe, in den Schlummer unter Schatten übergehen. An den Schatten von Bäumen kann man denken. Das wäre »süß« – ein Adjektiv aus der Welt der Idylle, aber auch der Welt des Kindlichen.¹⁹⁸ Eine weinselige Vorstellung, würde »unter Schatten« für die gebildeten Zeitgenossen nicht die Vorstellung aus der antiken Mythologie und Literatur hervorrufen, wonach die Verstorbenen als Schatten in der Unterwelt leben. Es heißt auch »unter Schatten« und nicht ›unter dem Schatten‹ oder ›im Schatten‹.¹⁹⁹ Auf den Tod spielt auch der »Becher« an, der in diesem Kontext an den Todesbecher des Sokrates und an den Tod Christi, an sein Trin-

197 Vgl. Walter Haug, Das dunkle Licht. Positivierung von Negativität, in: ders., Letzte kleine Schriften, hrsg. von Ulrich Barton, Tübingen 2008, S. 271–285. Die Metapher geht wohl zurück auf die Apostelgeschichte. Paulus wird von einem großen Licht umleuchtet und hört die Aufforderung von Jesus, nach Damaskus zu gehen: »Als ich aber vor Klarheit dieses Lichtes nicht sehen konnte, ward ich an der Hand geleitet von denen, die mit mir waren, und kam nach Damaskus.« (Apg 22,11)

198 Der süße Schlummer unter Schatten ist ein Topos der Idyllendichtung; vgl. Jochen Schmidt, Hölderlins letzte Hymnen. ›Andenken‹ und ›Mnemosyne‹, Tübingen 1970, S. 20 f.

199 Zu dieser mythologischen Bedeutung vgl. z. B. ›An die Hoffnung‹, KA I, S. 316, v. 6; ›Der Archipelagus‹, KA I, S. 260, v. 207, 219 f.; ›Patmos‹, KA I, S. 353, v. 99.

ken des Weins im Abendmahl vor seinem Tod, denken lässt.²⁰⁰ Es bleibt bei der Versuchung, sich der Erinnerung an die Toten der griechischen Welt hinzugeben. Statuiert wird »Nicht ist es gut | Seellos von sterblichen Gedanken zu sein«. Dieser Vers steht in der Mitte des Gedichts. ›Sterbliche Gedanken‹, eine Hypallage. Gemeint sind Gedanken an Sterbliches, an Sterben.²⁰¹ Hölderlin hat sicher bewusst diese attributive Stellung gewählt. Er wollte damit sagen, dass solche Gedanken an Sterbliches die Gedanken selbst angreifen. Sie machen sie ›seellos‹, im Kontext: sie schließen vom Gespräch aus, von den Geschehnissen der Gegenwart, vom Austausch mit anderen. Sie enden in einer Selbstverlorenheit.²⁰² Man hat schon länger darauf aufmerksam gemacht, dass der Ausdruck »sterblichen Gedanken« dieselben Anfangsbuchstaben enthält, wie ›Susette Gontard‹.²⁰³ Ist diese Übereinstimmung beabsichtigt, dann läge hier der Impuls für die auffallenden Paarbildungen im Gedicht, dann läge hier auch eine Mahnung an sich selbst, sich nicht in den Gedanken an den Tod Susettes zu verlieren.

Das Ende des Gedichts handelt vom Bleiben, ein Hölderlin kostbarer Ausdruck. Im Unterschied zu ›dauern‹ akzentuiert das Bleiben in seinem Werk ein Bestehen, ein Sich-Behaupten. Im Gedicht ›Der Frieden‹ wird der Frieden aufgefordert: »komm und gib ein | Bleiben im Leben, ein Herz uns wieder.« (KA I, S. 228, v. 31 f.) In den ›Anmerkungen zur Antigonae‹ wird das »festeste Bleiben vor der wandelnden Zeit« (KA II, S. 916) beschworen, in ›Germanien‹ will das lyrische Subjekt in der Krise der Zeitenwende ›bleiben, | Und rückwärts soll die Seele mir nicht fliehn« (KA I, S. 334, v. 11 f.). Die »See« als Ort der Kauffahrer und der wagemutigen »Männer« (v. 50) gewährt kein Bleiben. Unwillkürlich stellt man sich in ihrem ›Nehmen‹ und ›Geben‹ des Gedächtnisses das Gehen und Kommen der Wogen vor.²⁰⁴ Das ›Noch‹ in »Noch

200 Platon, Phaidon 117a; 1. Kor 11,23–26.

201 Das adjektivische Attribut hat die Funktion eines nachgestellten Präpositionsgefüges.

202 Vgl. ›Hyperion‹: »Das eben, Lieber! ist das Traurige, daß unser Geist so gern die Gestalt des irren Herzens annimmt, so gerne die vorüberfliehende Trauer festhält, daß der Gedanke, der die Schmerzen heilen sollte, selber krank wird« (KA II, S. 48).

203 Michael Franz, Annäherung an Hölderlins Verrücktheit, in: Hjb 22 (1980–1981), S. 274–294, hier: S. 293 f., Anm. 22.

204 Vgl. auch ›Hyperion‹: »Oder schau' ich auf's Meer hinaus und überdenke mein Leben, sein Steigen und Sinken, seine Seligkeit und seine Trauer« (KA II, S. 56).

denket das mir wohl« deutet an, dass auch das Andenken nicht bleiben wird. Die Liebe sucht »auch« ein Bleiben. Aber auch sie gewährt kein Bleiben. Selbstgewiss wird dieses Bleiben der Dichtung zugesprochen, da ihrer Form zugetraut wird, das Andenken zu bewahren. Lautet der alte Topos, dass Dichtung dauert,²⁰⁵ so heißt es hier, dass das, was die Dichter stiften, »bleibet«.²⁰⁶ Dieser hohe dichterische Stiftungsanspruch ist freilich auf das Bleiben in der »Nachwelt« (KA III, S. 419) angewiesen. Sie trägt dazu bei, ob das, was Dichter stiften, bleibt:

[...] Es nehmet aber
 Und gibt Gedächtnis die See,
 Und die Lieb' auch heftet fleißig die Augen,
 Was bleibet aber, stiften die Dichter.

›Mnemosyne‹

Das Gedicht mit dem griechischen Titel ›Mnemosyne‹ (KA I, S. 364 f.) ist zwischen 1803 und 1806 entstanden.²⁰⁷ Auch hier erzeugt das Gedicht einen persönlichen Effekt. Die Titanin Mnemosyne, die Tochter des Uranos, des Himmels, und der Gaia, der Erde, ist in der griechischen Mythologie die Verkörperung der Erinnerung und die Mutter der Muses. Die erste Strophe beginnt mit Zeichen für eine Wende der Zeit, wie Hölderlin die Zeit um 1800 erfuh und deutete: »Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet | Die Frücht und auf der Erde geprüftet [...]«. Man

205 Vgl. Pindar, 7. Nemeische Ode, v. 12–16, Horaz, Carmina IV,8 und Ovid, Amores III,9, v. 29: »Durat, opus vatium, Troiani fama laboris.« (Es dauert, als Werk der Dichter, der Ruhm des Trojanischen Krieges.)

206 Dem Theologen Hölderlin war sicher bewusst, welche Bedeutung ›Bleiben‹ in der Bibel hat, vgl. z. B.: »Nun aber bleibt Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei« (1. Kor 13,13).

207 Die Edition dieser Hymne ist umstritten. Ich beziehe mich auf die Edition in den Ausgaben von Beißner, Schmidt und Knaupp. Vgl. die umsichtige Diskussion von Anke Bennholdt-Thomsen, Die Sprache der Trauer in Hölderlins ›Mnemosyne‹, in: »Ein Zeichen sind wir, deutungslos«. Hölderlin lesen, Ikkyū Sōjun hören, Musik denken, hrsg. von Violetta L. Waibel, Göttingen 2020, S. 55–96, bes. S. 56–61, 79–90. Zur Interpretation vgl. ferner dies. und Alfredo Guzzoni, Marginalien zu Hölderlins Werk, Würzburg 2010, S. 7–29; Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 220–238.

kann an das Kartoffelfeuer im Herbst oder an die in der Sonne kochenden Weintrauben denken.²⁰⁸ Das Feuer und das Kochen enthält freilich auch die Gefahr eines Zerstörerischen. Die Wende ist zugleich eine bedrohliche Krise. Die Strophe handelt dann von der zwiespältigen Kraft der Erinnerung. Erinnerung kann Vergangenes »behalten« (v. 14) und damit Kontinuität und Identität stiften. Sie kann aber auch einen Sog ausüben, in dem sich der Erinnernde bis zum Selbstverlust verliert. So entspricht das Potential der Erinnerung für Hölderlin zwei elementaren Lebenstendenzen, der Tendenz zur Bewahrung des Selbst und der Tendenz zum Verlust des Selbst. Als Tochter des Himmels, in Hölderlins Deutung auch des Ungebundenen, und der Erde, des Gebundenen, verkörpert Mnemosyne beide Tendenzen.²⁰⁹ Nun wird gesetzt, dass Vieles zu behalten ist. Zweimal wird das »behalten« genannt: »Vieles aber ist | Zu behalten.« (v. 13 f.) Vorher: »Und vieles | Wie auf den Schultern eine | Last von Scheitern ist | Zu behalten.« (v. 5–8)²¹⁰ Die Wahl des Wortes »Scheitern«²¹¹ deutet freilich an, dass dieses Behalten in der Erinnerung schwer ist und scheitern kann. Es erfordert eine »Treue«, eine Beständigkeit, die in der Krise einer geschichtlichen Wende »Not« ist (v. 14). Sie erfordert ein Sehen vorwärts und rückwärts (v. 15). Der Tendenz zum Selbstverlust liegt eine »Sehnsucht« ins »Ungebundene« (v. 13) zugrunde: »Und immer | Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht.« (v. 12 f.) So wollen »wir« vor der Zumutung, vorwärts und

208 Ich weiche hier ab von Bennholdt-Thomsen, *Sprache der Trauer* (Anm. 207), S. 84–87, die den Verbrennungstod des Herakles, wie er in Ovids ›Metamorphosen‹ (IX. Buch) beschrieben wird, als Subtext sieht.

209 Darauf hat hingewiesen Ralf Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München 2011, S. 88, Anm. 155.

210 In ›Hyperions Jugend‹ wird die Möglichkeit des Scheiterns an der Liebe exemplifiziert. Dahinter steht Hölderlins philosophische Interpretation des Mythos von der Zeugung der Liebe: Nach Platon, *Symposion* 203b–204c, geht Eros aus der Paarung von Poros (Reichtum) und Penia (Armut) hervor. In Hölderlins Fassung: »als die Armut mit dem Überflusse sich paarte, da ward die Liebe.« (KA II, S. 208) Wenig später die Mahnung an Hyperion: »Doch erhalte den Geist dir frei! verliere nie dich selbst! [...] Vergiß dich nicht im Gefühle der Dürftigkeit! Die Liebe, die den Adel ihres Vaters verleugnet, und immer außer sich ist, wie mannigfaltig irrt sie nicht, und doch wie leicht!« (KA II, S. 221)

211 Im Neuhochdeutschen kam es zu den Pluralformen ›Scheite‹ und ›Scheiter‹, im schwäbischen Dialekt: ›Scheiter‹.

rückwärts zu sehen, in einen kindlichen Zustand fliehen. In einer kritischen Sermocinatio wird diese illusorische Flucht artikuliert: »Vorwärts aber und rückwärts wollen wir | Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie | Auf schwankem Kahne der See.« (v. 15–17)²¹²

In der zweiten Strophe werden als »Tageszeichen« (v. 24) mit dem Ausgleich von Sonnenschein und heimatlichem Schatten der Wälder, mit dem an Dächern ›blühenden‹ Rauch und den alten ›Kronen‹ der Türme Bilder einer Harmonie von Natur und Kultur vorgeführt. Eine solche epiphanische Harmonie bedeutet der »Tag« in Hölderlins poetischem Lexikon. Griechenland kann der »Tag« der Götter genannt werden (KA I, S. 288, v. 72), Homer die »Aurore« des »griechischen Tages« (KA II, S. 112).²¹³ Diese Tageszeichen sind »gut« für eine Seele, die durch ein »Himmlisches« verwundet wurde: »gut sind nämlich | Hat gegenredend die Seele | Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.« (v. 12–14) »Himmlisches«, darunter versteht Hölderlin den »Geist der Zeit und Natur«, das, was den Menschen »ergreift« (KA II, S. 914). Er selbst ist ja von einem Himmlischen »verwundet« worden. Apollo hat ihn »geschlagen«, schreibt er im zweiten Brief an Böhlendorff (KA III, S. 466).²¹⁴ Nach der plausiblen Vermutung von Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni grundiert diese Verse auch die Trauer um den Tod Susette Gontards.²¹⁵

212 Eine kritische Reminiszenz an Rousseaus ›Träumereien eines einsamen Spaziergängers‹ (Les Rêveries Du Promeneur Solitaire), Fünfter Spaziergang. Im Kahn auf dem Bieler See, im Anblick der Bewegung des Wassers, der ihn wiegte (»qui me berçoit«), erfuhr Rousseau Momente einer erfüllten, glücklichen Gegenwart, in der man nicht nötig hat, sich an die Vergangenheit zu erinnern, noch in die Zukunft voraus zu greifen (»sans aucune trace de succession«, übersetzt in: Jean Jacques Rousseau, Träumereien eines einsamen Spaziergängers, übers. von Ulrich Bossier, Stuttgart 2003, S. 92, mit: ohne dass »sich ein Vorher oder Nachher abzeichnete«). Für Hölderlin ein Zustand des Eskapismus. Vgl. ›Hyperion‹: »Dem Einflusse des Meers und der Luft widerstrebt der finstere Sinn umsonst. Ich gab mich hin, fragte nichts nach mir und andern, suchte nichts, sann auf nichts, ließ vom Boote mich halb in Schlummer wiegen, und bildete mir ein, ich liege in Charons Nachen. O es ist süß, so aus der Schale der Vergessenheit zu trinken.« (KA II, S. 58)

213 Vgl. auch KA I, S. 239, v. 18; S. 247, v. 6; S. 305, v. 5; S. 309, v. 41.

214 Zur biblischen Quelle dieser Metaphorik (Hohes Lied 4,9) vgl. den Kommentar KA I, S. 1044.

215 Vgl. Bennholdt-Thomsen/Guzzoni, Marginalien (Anm. 207), S. 61.

Zeichen vom Vergehen und Werden, vom Edelmütigen, vom Tod dann in den Alpen: Dort glänzt der Schnee »hälftig« (v. 29) auf grüner Wiese. Der Schnee glänzt vom himmlischen Licht, auf der anderen Hälfte kündigt sich der Frühling mit neuem, grünem Wachstum an. Auch hier verweist (v. 27: »bedeutend«) Natürliches auf die Sphäre menschlichen Handelns, auf das »Edelmütige, wo | Es seie« (v. 26 f.). Das Zeichen der ›hälftigen‹ Wiese führt zu zwei geschichtlichen Epochen, der griechischen Antike und der christlichen Neuzeit:

Denn Schnee, wie Maienblumen
 Das Edelmütige, wo
 Es seie, bedeutend, glänzet auf
 Der grünen Wiese
 Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das
 Gesetzt ist unterwegs einmal
 Gestorbenen, auf hoher Straß
 Ein Wandersmann geht zornig,
 Fern ahnend mit
 Dem andern, aber was ist dies?
 (v. 25–34)

Das Kreuz bezieht sich zuerst auf Kreuze, die an Alpenstraßen als Mahnung und als ›Male‹ zur Erinnerung an Gestorbene errichtet wurden. Der Singular »vom Kreuze« evoziert das eine, singuläre Kreuz, das an den gestorbenen Christus erinnert.²¹⁶ Er selbst wird nicht genannt. Sein Tod markiert das Ende der antiken Götterwelt und den Beginn der Neuzeit: »unterwegs« im Gang der Geschichte »einmal«, d. h. auch ›ein Mal‹. Dieses Kreuz macht die Geschichte »hälftig«. Vom Kreuz wird ›geredet‹, es hat offenbar etwas Befremdliches oder Anstößiges. (So, wie über jemanden ›geredet‹ wird.) In seiner im Vergleich zu den antiken Götterstatuen abstrakten Form sieht Hölderlin wohl auch ein Zeichen für die Rationalität der Neuzeit. Der Wandersmann, der »zornig | Fern ahnend mit | Dem andern« geht, ist wohl als eine objektivierte Figuration des Dichters zu verstehen.²¹⁷ In Hölderlins Spätwerk bedeutet

216 Christus ist in Hölderlins Sicht nicht der Auferstandene. Er ist wie die antiken Helden gestorben.

217 Die Wandererrolle findet sich oft, z. B. in ›Ganymed‹, ›Der Neckar‹, ›Der Wanderer‹, ›Heimkunft. An die Verwandten‹, ›Griechenland‹.

Zorn ein Außer-sich-Geraten, eine Entgrenzung, wie Jochen Schmidt gezeigt hat.²¹⁸ Was ist der oder das ›Andere‹, mit dem der Wandersmann im Zorn fern ahnend geht? Die folgende Strophe legt nahe, im ›Andern‹ ›das Andere‹ zu verstehen. »Fern ahnend« bezieht sich auf zeitlich und räumlich Entferntes.²¹⁹ Zeitlich und räumlich entfernt ist das antike Griechenland; auf diese ›andere Hälfte‹ ist wohl ›das Andere‹ zu beziehen.²²⁰ Das Reden über das Kreuz ist dann ein Selbstgespräch des Wandersmanns. Der Zorn entzündet sich wohl in der Erinnerung an die anderen Gestorbenen. Genannt werden in der folgenden Strophe die griechischen Heroen Achilles, Ajax (Aias) und Patroklos. Es sind Heroen, die an ihrem Zorn untergegangen sind. Die Frage »aber was ist dies?«, mit dem diese Strophe schließt, deutet an, dass dieser Zorn den Wandersmann geradezu fortgerissen hat.²²¹

In der dritten, letzten Strophe artikuliert sich das lyrische Subjekt selbst. Es artikuliert sich mit einem Satz, der provokativ, für Christen blasphemisch, die Erinnerung an die griechischen Gestorbenen an die Stelle der Erinnerung an den Tod Christi setzt:

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
(v. 35 f.)

218 Vgl. Jochen Schmidt, Der Begriff des Zorns in Hölderlins Spätwerk, in: Hjb 15 (1967/68), S. 128–157.

219 Vgl. »fernahnend die Rosse des Herrn« (KA I, S. 398, v. 26); der »fernsinnende Kaufmann« (KA I, S. 255, v. 72).

220 Von dieser Lesart hat mich Simon, Bildlichkeit (Anm. 209), S. 84, überzeugt. Zu Hölderlins häufigem Gebrauch von ›das andere‹ oder ›ein anderes‹ vgl. ›Der Ister‹, KA I, S. 362, v. 14: »Und kommen auf die andere Seite.« Gemeint ist das Abendland. Vgl. auch ›Der Einzige‹, KA I, S. 348, v. 49, 62; »die Naturmacht, die tragisch, den Menschen [...] in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten reißt« (KA II, S. 851). Vorgeschlagen wurde auch, im ›ändern‹ Christus zu verstehen und die Situation der beiden Jünger, die ›unterwegs‹ nach Emmaus über den Tod von Christus reden und ihn, der sich ihnen anschließt, nicht erkennen; vgl. Flemming Roland-Jensen, Vernünftige Gedanken über die Nymphe Mnemosyne. Wider die autoritären Methoden in der Hölderlinforschung, Würzburg 1998, S. 93.

221 Mit dieser Frage wird im lutherischen Katechismus die Erklärung der einzelnen Gebote eingeleitet; vgl. Sabine Doering, Aber was ist diß? Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk, Göttingen 1992, S. 140.

Nicht Christus, der nach christlicher Lehre »für uns« (Römer 5,8) oder »für mich«²²² gestorben ist, es ist »mein« Achilles, der »mir«, dem lyrischen Subjekt, gestorben ist.²²³ In der hypertrophen Paarung von »mein« und dem ethischen Dativ »mir« äußert sich eine »zornige«, narzisstische Trauer des lyrischen Subjekts. Im Unterschied zu »für mich gestorben« zieht die Formulierung »mein | Achilles mir gestorben« diesen Tod in die unmittelbare Gefühlswelt des Ich. »Für mich gestorben« wahrt eine Distanz, der Fokus richtet sich auf den, der »für mich« gestorben ist. »Mein« zusammen mit »mir gestorben« löst diese Distanz in eine possessive Innerlichkeit auf. Der Fokus ist auf das fühlende, erlebende Subjekt gerichtet.

In den folgenden Versen löst sich das lyrische Subjekt aus dieser narzisstischen Verfallenheit an den Tod des Achilles und gewinnt Distanz. Es exponiert nicht mehr sich selbst, sondern tritt hinter seine Aussagen zurück. Er erwähnt nach Achilles Ajax und Patroklos. »Und es starben | Noch andere viel.« (v. 44 f.) Achilles und Patroklos²²⁴ starben durch das Eingreifen Apollons; Ajax, von Athene mit Wahnsinn (»Schläfen Sausen«, v. 40) geschlagen, tötet, seiner Wahnsinnstaten bewusst geworden, sich selbst. Sein Schicksal war Gegenstand von Sophokles' Drama »Aias«, das Hölderlin faszinierte.²²⁵ In seiner Übersetzung dreier Chorlieder dieses Dramas figuriert Ajax als »vom heimatlichen Geschlechte |

222 Hiller, Geistliches Liederkästlein (Anm. 190), S. 596, Str. 1: »Jesus, des ich eigen bin, ging dahin auch mir zum Leben; war sein Hergang nicht für sich, ist sein Hingang auch für mich.« Evangelisches Gesangbuch für die Kirche in Hessen und Nassau, 1994, Nr. 341, »Nun freut euch, liebe Christen G'mein«, Str. 7: »Er sprach zu mir [...] »ich geb mich selber ganz für dich | da will ich für dich ringen; | denn ich bin dein und du bist mein [...]« (Text von Luther, 1523); Nr. 91, »Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken«, Str. 9: »Du hast mein Heil, da du für mich gestorben, | am Kreuz erworben.« (Text von Gellert, 1757) Zur theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Dimension vgl. Für uns gestorben: Die Bedeutung von Leiden und Sterben Jesu Christi, hrsg. vom Kirchenamt der EKD, Gütersloh 2015.

223 Zur Bedeutung von Achilles für Hölderlin vgl. KA II, S. 510 f.

224 Achilles wird mit der Hilfe Apollons von Paris getötet, Patroklos im Kampf durch einen Schlag Apollons auf den Rücken betäubt. Die Grabhügel dieser drei Heroen (nach Odyssee III, v. 109 f.) werden im »Fragment von Hyperion« (KA II, S. 196) erwähnt.

225 Vgl. zur Bedeutung dieser Figur für Hölderlin Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 192–219.

Der mühebeladnen Achäier einer«, der des »angeborenen | Zorns« nicht »mächtig, sondern außer sich ist« (KA II, S. 780, v. 37–40). Den Zorn des Achilles nennt die ›Ilias‹ schon im ersten Vers. Auch Patroklos (z. B. XV, v. 586; XVI, v. 30) wird in der ›Ilias‹ zornig genannt. So wird Hölderlin im Zorn, im Wahnsinn, im Außer-sich-Geraten dieser Heroen²²⁶ eine heroische Virtuosität, eine Todeslust entdeckt haben.²²⁷ Auch der tragische Untergang von Antigone und Ödipus geht in Hölderlins Deutung auf ihre ›Gesetzlosigkeit‹ (KA II, S. 917) zurück. Der »Zeitgeist« reißt Antigone in die »Totenwelt«, in den »Wahnsinn« (Anmerkungen zur *Antigonae*, KA II, S. 914, 915). Und Ödipus folgt, selbstzerstörerisch, »im zornigen Unmaß« der »reißenden Zeit« (Anmerkungen zum *Oedipus*, KA II, S. 852).

Mit dem Feigenbaum wählt Hölderlin einen Baum, der dem Gott Dionysos zugeordnet wird und symbolisch für Lebensfülle, Erotik und Fruchtbarkeit steht.²²⁸ Achilles fiel jedoch am Skäischen Tor (*Ilias* XXX, v. 359 f.). Hölderlin hat den symbolischen Ort des Feigenbaums wohl bewusst gewählt.²²⁹ Ajax liegt in der Nähe von Wasser begraben, an »Grotten der See«, an »Bächen, benachbart dem Skamandros« (KA I, S. 365, v. 38 f.; der Skamandros ist ein Fluss südlich von Troja). Die Nähe des nüchternen Wassers soll wohl diesem Tod etwas Tröstliches mitgeben. In ›Hälfte des Lebens‹ gleicht das »heilig-nüchterne« (v. 7) Wasser die Trunkenheit aus.²³⁰ Ajax stammt von der Insel Salamis. Die »Insel des Ajax« wird sie im ›Hyperion‹-Roman (KA II, S. 56) genannt. Hier wird ihr, personifizierend, Unbewegtes, Stetes, eine »gewohnte Lebensweise zugesprochen: »nach | Der unbewegten Salamis steter | Gewohnheit« (v. 40 f.).²³¹ Ajax ist »groß« in Kleinasien vor Troja, »in

226 Sie werden im ›Fragment von Hyperion‹ schon genannt; KA II, S. 196.

227 Vgl. auch Harrison, Hölderlin (Anm. 72), S. 222.

228 Vgl. Art. ›Feige/Feigenbaum/Feigenblatt‹, in: Metzler-Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, 3., erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2021, S. 172 f.

229 Eine *lectio difficilior*: Hölderlin kann sich auch geirrt haben. In der ›Ilias‹ wird ein Feigenbaum auf dem Schlachtfeld vor Troja erwähnt; vgl. KA I, S. 1045.

230 Vgl. auch ›Deutscher Gesang‹: im »tiefen Schatten«, am »kühlatmenden Bache« singt der deutsche Dichter, »wenn er des heiligen nüchternen Wassers | Genug getrunken« (KA I, S. 380, v. 15–19).

231 Zur etymologischen Akzentuierung des ›Wohnens‹ in »Gewohnheit« vgl. auch aus seiner Übersetzung aus dem sophokleischen ›Aias‹: »Berühmte Salamis,

der Fremd« (v. 42), gestorben. Patroklos, heißt es, starb »in des Königes Harnisch« (v. 44), in der Rüstung des Achilles. »Königes Harnisch«²³² hat eine schützende, feste und neuzeitliche Konnotation. Der Tod dieser Heroen steht daher wohl auch für den Untergang der griechischen Kultur, weil sie den Ausgleich von leidenschaftlicher Natur und fester Fassung verlor. Auf diesen Untergang deutet auch die Formulierung, dass »das abendliche«, eine Paronomasie des Abendlandes, »Elevtherä, der Mnemosyne Stadt« die Locken löste. Das Lösen der Locken kann ein Auflösen und ein Ablösen bedeuten.²³³ Der Untergang Elevtheräs, der Stadt der Mutter der Musen und des Gedenkens, stünde dann für den Untergang Griechenlands. Demnach wäre es nicht an einem Übermaß an »Kunst« (s. o. S. 159), sondern an einem Übermaß an Zorn, an »himmlischem Feuer« zugrunde gegangen. Er vollzieht sich in einem intimen, liebevollen, geradezu befreienden, aber auch zerstörenden Akt. Versteht man »Gott« als Synekdoche für den griechischen Götterhimmel, dann kann man das Ablegen des Mantels als Ablegen seiner Macht verstehen.²³⁴ Versteht man das Ablegen des Mantels als Offenbarung Gottes in seiner unmittelbaren Macht, als Zorn und himmlisches Feuer,²³⁵ dann ist auch Elevtherä an diesem Übermaß zugrunde gegangen. Dass es später heißt, dass die Himmlischen »unwillig« sind, wenn einer die Seele nicht »schonend« zusammengenommen hat, legt nahe, die Offenbarung Gottes in seiner Macht als eine Art Strafe zu

irgend wohnst | Du meerumwogt, glücklich (KA II, S. 779, v. 1 f.); »Der Archipelagus: »[...] und nach des Herzens Gewohnheit | Ordnen die luftigen Wohnungen sich umher an den Hügeln.« (KA I, S. 258, v. 162 f.) Zu diesem etymologischen Akzent vgl. auch Art. »gewohnen, Gewohnheit«, in: DWb, Bd. 6, Sp. 6482–6511, bes. Sp. 6509.

- 232 Vgl. »Kolomb: »wohl nämlich mag | Den Harnisch dehnen | [...] ein Halbgott« (KA I, S. 411, v. 129–131); »Eines zu sein mit Allem, was lebt! Mit diesem Worte legt die Tugend den zürnende Harnisch [...] weg« (KA II, S. 16).
- 233 In antiker Vorstellung kann das Ablösen einer Locke den Augenblick des Todes bedeuten; vgl. den Kommentar KA I, S. 1048.
- 234 Vorschlag von Gunter Martens, Über Handschriften gebeugt. Ein Versuch, Hölderlins »Mnemosyne« zu fassen, in: Literatur als Erinnerung. Winfried Woesler zum 65. Geburtstag, hrsg. von Bodo Plachta, Tübingen 2004, S. 165–192, hier: S. 183.
- 235 Der die Menschen schonende Gott trägt ein »Gewand«: »Griechenland«, 2. Fassung: »Alltag aber wunderbar | Gott an hat ein Gewand. | Und Erkenntnissen verberget sich sein Angesicht« (KA I, S. 420, v. 22–24).

verstehen. Versteht man »Gott«, artikellos, als Gott des christlichen Abendlands, dann bedeutet das Ablegen des Mantels auch seine Ankunft, seine Einkehr. Zur Nacht werden »nachher« die Locken gelöst. Jetzt entsteht Mnemosyne, die Erinnerung, mit griechischem Namen, an Griechenland, die »Sage«, die mit »Geistigkeit« umher ist:

[...] Und es starben

Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
 Elytherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch als
 Ablegte den Mantel Gott, das abendliche nachher löste
 Die Locken. Himmlische nämlich sind
 Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
 Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
 Gleich fehlet die Trauer.

(v. 44–51)

Die Schlussverse konstatieren die Macht der Sehnsucht ins Ungebundene. Der Mensch muss sich zusammennehmen, um seine Seele zu schonen. Die Himmlischen sind unwillig, wenn er dies nicht tut. Die Einrede: »aber er muß doch«! Dass es auch zum Fehlgehen kommen kann, wird als die Macht einer Lebenstendenz hingenommen. Dem gleich, dem Sich-nicht-zusammennehmen-Können, »fehlet die Trauer«. Eine solche Trauer geht fehl, da sie in ihrem Übermaß, in ihrem Narzissmus den Gegenstand ihrer Trauer nicht mehr trifft und das Subjekt in der Trauer sich selbst verliert. Dies gilt auch für seine, für Hölderlins Trauer um die Toten Griechenlands, die »zu lieb« (KA I, S. 334, v. 13) ihm sind.

KLAUS MARTIN KOPITZ

Ein Notenalbum von Maximiliane Brentano mit Beethovens Lied ›An die Geliebte‹

Anmerkungen zu einer Neuerwerbung
des Freien Deutschen Hochstifts*

I.

Maximiliane Brentano, spätere Blittersdorf, geboren am 8. November 1802 in Frankfurt am Main, war die älteste Tochter der gebürtigen Wienerin Antonie Brentano geb. Edle von Birkenstock (1780–1869), die 1798 den Frankfurter Kaufmann Franz Brentano (1765–1844) geheiratet hatte, einen Halbbruder von Clemens Brentano (1778–1842) und Bettina von Arnim (1785–1859). Nach dem Tode ihres Vaters Johann Melchior Edler von Birkenstock (1738–1809) lebte Antonie – zusammen mit ihren Kindern – von 1809 bis 1812 noch einmal in ihrer Heimatstadt, in jenem großen Haus in der Vorstadt Landstraße, Erdberggasse Nr. 98, in dem sie bereits einen Großteil ihrer Kindheit verbracht hatte. Sie organisierte in diesen Jahren den Verkauf des väterlichen Nachlasses, bestehend aus Tausenden von wertvollen Kunstwerken, von denen einige über Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) in die Albertina in Wien gelangten.

Antonie Brentano wurde vor allem als Freundin Beethovens bekannt, den sie durch ihre Schwägerin Bettina kennengelernt hatte, als sich diese zusammen mit ihrem Schwager Friedrich Carl von Savigny

* Ein ganz herzlicher Dank gilt Konrad Heumann, dem Leiter der Handschriftenabteilung des Freien Deutschen Hochstifts, der meinen Vorschlag zum Erwerb des Notenalbums aufgriff und mich zu dem vorliegenden Beitrag anregte, ebenso Dietmar Pravida für einige wertvolle Informationen. Weitere Hinweise erhielt ich freundlicherweise von Walter Scharwies sowie von Ursula van Meter von der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen in Bad Homburg vor der Höhe. Christine Krienke war so nett, mir ein Foto des Porträts von Carl Joseph Brentano zur Verfügung zu stellen.

(1779–1861) und dessen Familie vom 8. Mai bis 3. Juni 1810 in Wien aufhielt¹ – auf der Durchreise von Landshut nach Berlin. Glaubt man ihren Erzählungen, so tauchte Bettina plötzlich unangemeldet bei dem Komponisten auf, der sie einige Stunden später zu Antonie begleitete, wo er »bis Abends 10 Uhr« blieb. Er kam »noch 2 Abende«, schrieb sie kurz darauf einem Freund, »es waren die letzten die ich in Wien war«.²

In diesen Tagen fand am 24. Mai im Burgtheater die Premiere von Goethes ›Egmont‹ statt, mit Friedrich Wilhelm Ziegler (1758–1827) in der Titelrolle und Antonie Adamberger (1790–1867) als Klärchen. In der vierten Vorstellung am 15. Juni erklang erstmals – als Uraufführung – Beethovens ›Egmont-Musik‹ op. 84. Bettina war an diesem Tag nicht mehr in Wien, aber Antonie ließ sich dieses Ereignis sicherlich nicht entgehen.

In einem Brief vom 4. Oktober 1810 schrieb sie Bettina dann, Beethoven sei »ein ganz vorzüglicher Mensch, Kunst und Natur haben das Füllhorn ihrer besten Gaben über ihn ausgeschüttet«.³ Von der engen Beziehung beider erfuhr auch Clemens Brentano, der Antonie am 10. Januar 1811 »für Beethoven« den Text einer Kantate auf den Tod der Königin Luise von Preußen (1776–1810) schickte – in der Hoffnung auf eine Vertonung. Am 26. Januar versprach sie Clemens, sie werde den Text »in Bethovens heilige Hände legen den ich tief verehere, er wandelt göttlich unter den Sterblichen«.⁴ In einem weiteren Brief vom 11. März 1811 (Abb. 1) ließ sie Bettina wissen, Beethoven – der ihr »einer der liebsten Menschen geworden« sei – besuche sie »oft, beinahe täglich, und spielt dann aus eignen Antrieb«. Demselben Brief ist zu

- 1 Vgl. Vaterländische Blätter, Jg. 3, Nr. 3 vom 15. Mai 1810, S. 32: »Angekommene in Wien. Am 8. May. [...] Hr. v. Savigny, bayr. Hofrath und Prof. aus Frankfurt am Mayn, k. v. Regensburg, (w. auf der Landstraße Nr. 83.)«. – Vaterländische Blätter, Jg. 3, Nr. 13 vom 19. Juni 1810, S. 139: »Abgegangene von Wien. Den 3. Juny. [...] Hr. v. Savigny, k. bayr. Hofrath, nach Prag.«
- 2 Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen, hrsg. von Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach unter Mitarbeit von Oliver Korte und Nancy Tanneberger, München 2009, Bd. 1, S. 17.
- 3 Ebd., Bd. 1, S. 97. Vgl. auch Klaus Martin Kopitz, Antonie Brentano in Wien (1809–1812). Neue Quellen zur Problematik ›Unsterbliche Geliebte‹, in: Bonner Beethoven-Studien 2 (2001), S. 115–144, hier: S. 125 (Erstdruck).
- 4 Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen (Anm. 2), Bd. 1, S. 98. Vgl. auch Harry Goldschmidt, Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme, Leipzig 1977, S. 401 (Erstdruck).

entnehmen, dass sie ihren Mann schon sechs Monate nicht gesehen hatte, auch kaum Post von ihm erhielt.⁵

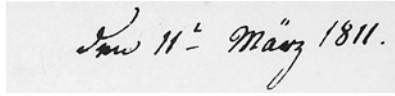


Abb. 1. Antonie Brentano, Brief an Bettina Brentano, datiert: »den 11^{ten} März 1811.«
(Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Sammlung Varnhagen, Kasten 37).

Beethoven wohnte in diesen Jahren im Pasqualati-Haus auf der Mülkerbastei,⁶ etwa viereinhalb Kilometer von der Birkenstock-Villa entfernt, so dass es denkbar erscheint, dass er dort manchmal auch übernachtete. Wie eng die Beziehung war, zeigt insbesondere Beethovens Lied ›An die Geliebte‹ WoO 140, das im Dezember 1811 entstand, und dessen Autograph (2. Fassung)⁷ auf der ersten Seite einen Vermerk von Antonies Hand enthält: »den 2^{ten} März 1812 mir vom Author erbethen« (Abb. 2).⁸

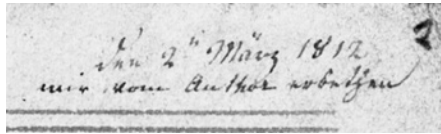


Abb. 2. Antonie Brentano, Vermerk auf dem Autograph von Beethovens Lied ›An die Geliebte‹ WoO 140 (2. Fassung):
»den 2^{ten} März 1812 mir vom Author erbethen«
(Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 31).

- 5 Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen (Anm. 2), Bd. 1, S. 99. Vgl. auch Kopitz, Antonie Brentano (Anm. 3), S. 128 f. (Erstdruck).
- 6 Kurt Smolle, Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod, München und Duisburg 1970, S. 44–50.
- 7 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 31. – Abb. von S. 1 bei Goldschmidt, Unsterbliche Geliebte (Anm. 4), nach S. 256, Abb. 12. – online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7400226s/f1.item>.
- 8 Goldschmidt, Unsterbliche Geliebte (Anm. 4), S. 108: »Wie der Schriftprobenvergleich im Nachlaß Savigny ergab, handelt es sich zweifelsfrei um die Hand

Beethovens Zuneigung galt vermutlich nicht nur ihrer Person, sondern der gesamten Welt, die sie verkörperte. Daneben ist bekannt, dass er auch ihre Tochter Maximiliane mochte, es wohl auch genoss, ihr beim Aufwachsen zusehen zu dürfen, zumal es ihr an nichts fehlte. Dieses Leben, in dem gegenseitige Liebe und Achtung selbstverständlich waren, musste ihm wie ein freundlicher ›Gegenentwurf‹ zu seiner eigenen Kindheit und Jugend erscheinen, die ein bestialischer, dem Alkohol verfallener Vater geprägt hatte. Nach Aussagen von Zeitgenossen wurde der junge Beethoven »entsezlich mißhandelt«, »in den Keller eingesperrt« und »alle Tage geprügelt«.⁹ Dagegen war die Mutter so apathisch, dass ein Schulkamerad glaubte, sie sei »aller Wahrscheinlichkeit nach gestorben, denn Louis van Beethoven zeichnete sich ganz besonders durch Unsauberkeit, Vernachlässigung udw. seines Aeussern aus«.¹⁰

Man muss kein Psychologe sein, um zu verstehen, dass ihn dieses Kindheitstrauma zu einem misstrauischen, innerlich zerrissenen Außenseiter machte, der zu Wutanfällen neigte, andererseits zeitlebens große Sehnsucht nach Wärme und Geborgenheit verspürte.¹¹ Am 7. Dezember 1826, wenige Monate vor seinem Tod, schrieb Beethoven dem Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler (1765–1848): »Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, u. dann wie ein altes Kind irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen.«¹²

Antonias«. Zu demselben Ergebnis kommt Maynard Solomon, Beethoven, New York 1977, S. 175. Helga Lühning (wie Anm. 57, Kritischer Bericht, S. 90) hält die Identifizierung für »zweifelhaft«, nennt dafür jedoch keinen Grund.

9 Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen (Anm. 2), Bd. 1, S. 58 und 528.

10 Ebd., Bd. 2, S. 1107.

11 Beethoven litt wahrscheinlich an einer Borderline-Persönlichkeitsstörung; vgl. Klaus Martin Kopitz, Beethovens Wesen – Gedanken zu einer ›Borderline-Persönlichkeit‹, in: Der ›männliche‹ und der ›weibliche‹ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Bonn 2003, S. 137–162.

12 Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 6, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 320.

II.

Der New Yorker Beethoven-Forscher Maynard Solomon (1930–2020) identifizierte Antonie Brentano schließlich als jene Frau, der Beethoven am 6./7. Juli 1812 im böhmischen Kurort Teplitz den berühmten Brief an die ›Unsterbliche Geliebte‹ schrieb.¹³ Solomons überzeugende Argumentation beschränkte sich im Grunde auf wenige ›kriminalistische‹ Anhaltspunkte, die überwiegend aus dem Brief selbst hervorgehen: Die rätselhafte Adressatin war anscheinend verheiratet, kannte Beethoven schon länger und hielt sich gerade in Karlsbad auf. Kurz zuvor hatte er sie überraschend getroffen, wahrscheinlich am Abend des 3. Juli in Prag, wo er wohl auch ihren »Bleistift« erhalten hatte, mit dem der Brief geschrieben wurde. Wie Solomon belegen konnte, war Antonie die einzige Frau aus Beethovens Umfeld, für die eine solche Reise dokumentiert ist. Nach den Fremdenlisten der ›Prager Oberpostamts-Zeitung‹ traf sie genau am 3. Juli in Prag ein, um am anderen Morgen nach Karlsbad weiterzureisen, wo ihr Aufenthalt sowohl in den Kurlisten als auch in den ›Anzeigs-Protokollen‹ vermerkt wurde, die auf der Grundlage der bei der Polizei abzugebenden Pässe erstellt wurden.

Im damaligen Österreich war selbst für Reisen im Inland ein Pass erforderlich, und dieser galt nur für die jeweils beantragte Reise. Wie streng die Registrierung der Kurgäste namentlich in Karlsbad gehandhabt wurde, lässt sich einem Reiseführer des fraglichen Jahres entnehmen.¹⁴ Unter diesem Aspekt ist es nahezu ausgeschlossen, dass die ›Unsterbliche Geliebte‹ auch eine andere Frau gewesen sein könnte, eine, die sich womöglich inkognito in Karlsbad aufhielt.

13 Maynard Solomon, *New Light on Beethoven's Letter to an Unknown Woman*, in: *The Musical Quarterly* 58 (1972), S. 572–587. Weitere Quellen bei Maynard Solomon, *Antonie Brentano and Beethoven*, in: ders., *Beethoven Essays*, Cambridge, Massachusetts 1988, S. 166–189 und Anmerkungen S. 335–340. Vgl. ferner Klaus Martin Kopitz, *Der Brief an die Unsterbliche Geliebte. Fakten und Fiktionen*, in: *Die Beethoven-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin. »Diesen Kuß der ganzen Welt!«*, hrsg. von Friederike Heinze, Martina Rebmann und Nancy Tanneberger, Petersberg 2020, S. 164–171.

14 August Leopold Stöhr, *Kaiser Karlsbad und dieses weit berühmten Gesundheitsortes Denkwürdigkeiten, für Kurgäste, Nichtkurgäste und Karlsbader selbst*, 2. Aufl., Karlsbad 1812, S. 24–26.

Beethoven schickte den Brief nicht ab – er wurde in seinem Nachlass gefunden –, doch dafür fuhr er am 27. Juli 1812 selbst nach Karlsbad, vermutlich, um noch einmal persönlich mit Antonie zu sprechen, aber auch mit ihrem Mann, denn er wird in Prag erfahren haben, dass sie keineswegs allein unterwegs war. Möglicherweise machte er erst in Karlsbad Franz Brentanos Bekanntschaft, der auf ihn einen nachhaltigen Eindruck gemacht zu haben scheint – vor allem als liebevolles, fürsorgliches Familienoberhaupt.

Im November 1812 kehrte Antonie Brentano mit ihren Kindern nach Frankfurt zurück, und Beethoven sah sie nie wieder. Beide blieben jedoch in Verbindung, wie mehrere, teilweise recht emotionale Briefe bezeugen. Antonie war es auch, die 1820 bei Joseph Karl Stieler (1781–1858) das heute bekannteste Beethoven-Porträt in Auftrag gab, das ihn sehr familiär zeigt, im Morgenmantel, in der Hand das ›Credo‹ der ›Missa solemnis‹. Franz Brentano hatte wiederum großen Anteil daran, dass das epochale Werk später im Druck erscheinen konnte. Antonie Brentano wurden 1823 noch zwei bedeutende Klavierwerke gewidmet, die letzte Klaviersonate c-Moll op. 111 und die ›Diabelli-Variationen‹ op. 120.

III.

Neben Antonie Brentano verdient auch ihre Tochter Maximiliane einen Platz in seiner Biographie. Über ihre Wiener Jahre erzählte später der Beamte und Musikfreund Joseph Wilhelm Witteczek (1787–1859), der im Nachbarhaus Erdberggasse Nr. 97 wohnte, dass Beethoven sie »bisweilen neckte«, wohingegen sie ihm einmal, »als er eben sehr erhitzt war, in kindischem Muthwillen eine Flasche eiskaltes Wasser unversehens über den Kopf schüttete«. ¹⁵ Wie es heißt, hat sie als Kind auch »oft auf seinen Knien gesessen«. ¹⁶

Im Frühjahr 1812 komponierte Beethoven für Maximiliane das einsätziges Klaviertrio B-Dur WoO 39. Das auffallend sauber geschriebene Autograph trägt die eigenhändige Widmung: »Vien am 26ten juni.

15 Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen (Anm. 2), Bd. 1, S. 225.

16 Ludwig Nohl, Beethoven's Leben, Bd. 3, Leipzig 1867, S. 275.

1812. für meine kleine Freundin Maxe Brentano zu ihrer Aufmunterung im Klavierspielen. – lvBthwn.«¹⁷

Gewissermaßen unsterblich wurde sie, als ihr Beethoven seine Klaviersonate E-Dur op. 109 widmete, die 1821 bei Adolph Martin Schlesinger (1769–1838) in Berlin erschien.¹⁸ Er sandte ihr die Noten am 6. Dezember 1821 mit einem Brief voll wehmütiger Erinnerungen, wohl wissend, dass auch ihre Eltern seine Zeilen lesen würden:

An Maxmiliania V. Brentano –

Eine Dedikation!!! – nun Es ist keine, wie d. g. in Menge gemißbraucht werden – Es ist der Geist, der edle u. bessere Menschen auf diesem Erdenrund zusammenhält, u. keine Zeit den zerstören kann, dieser ist es, der jetzt zu ihnen spricht, u. der Sie mir noch in ihren Kinderjahren gegenwärtig zeigt, eben so ihre geliebte Eltern, ihre So vortreffliche geistvolle Mutter, ihren So von wahrhaft guten u. edlen Eigenschaften beseelten vater, stets dem wohl seiner Kinder Eingedenk, u. so bin ich in dem Augenblick auf der Landstraße¹⁹ – u. sehe sie vor mir, u. indem ich an die vortrefflichen Eigenschaften ihrer Eltern denke, läßt es mich gar nicht zweifeln, daß Sie nicht zu Edler Nachahmung sollten begeistert worden seyn, u. täglich werden – nie kann das andenken einer edlen Familie in mir erlöschen, mögen Sie meiner manchmal in güte gedenken –

leben sie Herzlich wohl, der Himmel segne für immer ihr u. ihrer aller daseyn. –

Herzlich u. allzeit ihr Freund

Beethoven.

vien am 6ten Decemb. 1821

An Fraülein Maximiliania v. Brentano²⁰

17 Autograph in Bonn, Beethoven-Haus, BH 76. Vgl. auch Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, bearb. von Kurt Dorf Müller, Norbert Gertsch und Julia Ronge, unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München 2014, Bd. 2, S. 100.

18 Ebd., Bd. 1, S. 697–703.

19 Beethoven wohnte 1821 bis Mai 1822 in der Vorstadt Landstraße, Hauptstraße Nr. 244, unweit der Birkenstock-Villa; vgl. Smolle, Wohnstätten (Anm. 6), S. 68–70.

20 Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 4, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 462.

Was Beethoven wohl nicht wusste: Zusammen mit ihrer Mutter und dem Bruder Carl Joseph (1813–1850) weilte die inzwischen 19-Jährige zu dieser Zeit in Paris, wo sie am 1. Januar 1822 ein Notenalbum anlegte, das Abschriften zweier Beethoven-Lieder enthält, die 1810/11 in Wien entstanden waren.

IV.

Anlass für die Reise nach Paris, die Antonie Brentano im Spätsommer 1821 antrat, war die Hoffnung, der dort lebende Arzt und Hirnanatom Franz Joseph Gall (1758–1828) könnte ihren Sohn Carl Joseph heilen, der an einer geistigen und körperlichen Behinderung litt, die der Frankfurter Historiker Andreas Niedermayer (1835–1872) in seiner Biographie über Antonie Brentano wie folgt beschreibt:

Ihr jüngster Sohn Karl Joseph war das Schmerzenskind dieser Ehe, mit dem sie eine 33jährige Passionsgeschichte durchzumachen hatte. Gerade auf ihn, den Jüngsten, der körperlich ein prächtiges Kind war, sollte alle Sorgfalt verwendet werden; aber schon im vierten Jahre befiel ihn eine Krankheit, deren Charakter Niemand recht erkannte; er wuchs auf, ohne daß sein Geist sich entwickelte. Was die liebende Mutter Alles gethan und unternommen hat, um dem Kind Hilfe und Heilung zu bringen, ist nicht zu beschreiben. Sie ging mit ihm nach Paris, nach Würzburg, nirgendwo fand sich der kundige Arzt. Das Uebel wurde nur schlimmer und artete zuletzt in epileptische Krämpfe aus. Es waren förmliche Wuthausbrüche; er hatte beständig drei Wärter, die sich in der Pflege bei ihm ablösten, ritt auf einem Esel in Begleitung eines Dieners. Fünfzehn Jahre lang war der Leidende Nachts gerade über dem Schlafzimmer seiner Mutter. Da mußte sie, die Mitleidende, es in mancher Nacht erleben, daß der Sohn elf fürchterliche Anfälle nacheinander hatte; was mag ihr Mutterherz dabei empfunden haben? Oder es geschah auch, wenn sie Klavier spielte, sie durch das Spiel den Kranken säntigte und er den Kopf auf ihre Schulter legte, aber nur kurze Frist, dann aufsprang und so wild tobte, daß sie selbst fliehen mußte. Da klagte sie manchmal: Wo werde ich nur Rath finden, wem werde ich mein unglückliches Kind anvertrauen können? Gott hat eingegriffen und den Kranken zu sich

genommen; aber 33 Jahre lang hat die Mutter den Schmerz getragen, hat den Jammer Tag für Tag angesehen; denn sie konnte sich nimmermehr darein finden, sich von ihrem Kinde zu trennen. Was liegt nicht Alles in dieser 33jährigen Passionszeit! Welches Duldungsvermögen und welche Geisteskraft hat da nicht die Frau dargethan! Und doch war dieß Leid nur ein Theil des Kreuzes, das sie tragen mußte.²¹

Franz Joseph Gall war seit 1806 mit der Familie Brentano bekannt²² und hatte 1820 Antonies Schwägerin Lulu von Jordis, die mit ihrem Mann, dem Bankier Carl von Jordis (1781–1839) in Paris lebte, tatsächlich von einer nicht näher bekannten Krankheit geheilt.²³

Am 10. April 1821 vertraute Antonie ihre Gedanken über die geplante Paris-Reise Friedrich Carl von Savigny an:

Gall will mich mit Carl nach Paris haben wo er mir all seinen Geist preis geben will, er kann aus der deutlichsten Schilderung nicht erathen ob das Uebel aus dem Gehirn, dem Rückenmark, oder partiellen Lähmung entspringe, ein Blick auf den Kranken nur könne ihm Aufschluß geben, und den nach den Umständen sehr verschiedenen Heilplan bestimmen. Da ich von jeher in Gall's Scharfsinn viel Vertrauen habe, und das richtige Erkennen des Sitzes des Uebels allein ein günstiges Wirken bestimmen kann, brüte ich wirklich an einen Ausflug dahin, nur ist mir die Vollführung noch nicht klar da ich für die andern Kinder auch meine Verantwortung habe, und sehr fürchte, Gall und Loulou lassen mich so bald nicht los, schicken mich nach dieppe oder der Himmel weis wohin, und das alles gienge noch, wenn man nur endlich ach! gekrönter Hoffnung voll nach Hauße kehrte. Indessen geht es doch nicht schlimm mit Carl, ja besser, er sitzt grade, steht, lernt schön in der Schule, ist des heitersten Sinnes, singt beim einschlafen »freut euch des Lebens« und hat einen famu-

21 Andreas Niedermayer, *Frau Schöff Johanna Antonia Brentano. Ein Lebensbild*, Frankfurt am Main 1869, S. 12.

22 *Die junge Bettina. Briefwechsel 1796–1811. Kritische Gesamtausgabe mit Chronik und Stimmen der Umwelt*, hrsg. von Heinz Härtl und Ursula Härtl, Berlin 2022, Bd. 1, S. LXXXIV, und Bd. 3, S. 1597–1599.

23 Walter Scharwies, *Lulu Brentano – eine »curiose« Lebensgeschichte erzählt in Briefen*, Wiesbaden 2021, S. 85–87.

lus der für ihn nicht übel paßt, alles was von uns abhängt wäre gut geordnet, möge der große Ordner und Lenker aller Dinge, der Allmächtige der Allgütige seine volle Genesung wollen – ihm Kraft zu gehen – oder mir Kraft zu tragen geben!! Wie gesagt ich brüte an meinen Sommerplan und werde ihn bald ausgebrütet haben, aber das stört nicht unser Winkelleben wenn du in den Ferien kommen willst, ich habe so etwas verlauten hören.²⁴

Einen konkreten Hinweis auf den Pariser Aufenthalt enthält ein Brief Bettinas an ihren Mann Achim von Arnim (1781–1831), in dem sie am 3. Oktober 1821 über Franz schreibt: »Gall giebt große Hoffnung sein Kind zu heilen deswegen bleibt Toni noch in Paris«. ²⁵ Einem weiteren Brief Bettinas, geschrieben am 22. März 1822, ist zu entnehmen, dass Gall den Knaben mit einer Moxa-Therapie behandelte, und dass Maximiliane sich »so in den Finger geschnitten daß er steif geworden dieß hat groß Wehklagen verursacht weil sie sehr gut Klavier spielen konnte, was vielleicht ganz dadurch aufhören muß«. ²⁶

Vermutlich logierte Antonie mit den Kindern bei der erwähnten »Loulou«, deren Wohnung sich in der Rue Le Peletier 1 befand, ²⁷ in unmittelbarer Nähe der am 16. August 1821 eröffneten Salle Le Peletier – bis 1873 Heimstatt der Pariser Oper. Aus einem Brief, der vermutlich kurz nach der Eröffnung geschrieben wurde, geht hervor, dass einige Opernsänger auch zu den Gästen ihres Salons gehörten, den sie in Paris unterhielt. ²⁸

24 Antonie Brentano an Friedrich Carl von Savigny, 10. April 1821; Autograph in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Nachlass Savigny 45/3 Nr. 5. – »Winkelleben« ist eine Anspielung auf das Brentano-Haus in Winkel, etwa 50 Kilometer westlich von Frankfurt, das der Familie als Sommerresidenz diente. Es ist seit 2014 im Besitz des Landes Hessen; vgl. Wolfgang Bunzel, *Das Brentano-Haus in Oestrich-Winkel. Kleinod der Romantik*, Regensburg 2019.

25 Achim von Arnim – Bettine Brentano verh. von Arnim, Briefwechsel, hrsg. von Renate Moering, Wiesbaden 2018, Bd. 2, S. 282.

26 Ebd., S. 309.

27 Scharwies, Lulu Brentano (Anm. 23), S. 89.

28 Ebd., S. 97–101.

V.

Das Notenalbum Maximiliane Brentanos wurde am 16. Oktober 2019 vom Berliner Auktionshaus Bassenge zum Verkauf angeboten²⁹ und vom Freien Deutschen Hochstift erworben, wo es seitdem unter der Signatur Hs-31349 / Hs-Bd. 216 aufbewahrt wird. Das Album mit einem Format von 21 × 27 cm ist in marmoriertes Halbleder gebunden und enthält 130 unpaginierte Seiten mit etwa 60 Kompositionen. Auf der Einbandinnenseite findet sich links oben ein aufgeklebtes Etikett:

SUSSE Papetier
 Passage des Panoramas
 N^o 7
 A PARIS

Die Schreibwarenhandlung Susse Frère der Brüder Nicolas und Victor Susse, in der Maximiliane das Album demnach kaufte, war recht bekannt und hat sogar einen deutschsprachigen Wikipedia-Artikel. Demzufolge wurde sie 1804 in der Passage des Panoramas eröffnet, einer der ersten überdachten Ladenstraßen Europas, unweit des Boulevard Montmartre. Zum Geschäft gehörten verschiedene Fertigungsstätten und Ausstellungsräume, so dass es speziell unter Künstlern sehr beliebt war.

Seite 1 des Albums enthält den eigenhändigen Vermerk:

Maximilienne Brentano.
 Paris le 1^e Janvier 1822.

Nach der letzten Seite, auf der Innenseite des Einbands, notierte sie noch zahlreiche Anweisungen, die darauf hindeuten, dass die notierten Werke für den Gesangsunterricht verwendet wurden, etwa: »Soutenez la voix! Faites mourir le son! Portez la voix! Fillez le son! Posez la voix! Chantez largement!«. Die Frage, ob Maximiliane in Paris tatsächlich Gesangsunterricht nahm, lässt sich nicht beantworten. Bemerkenswert jedenfalls ist, dass es sich bei den notierten Kompositionen überwiegend um Vokalmusik mit Klavierbegleitung handelt, wohingegen Stücke für Klavier solo kaum vorkommen.

29 Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 114 vom 16. Oktober 2019, Autographen, S. 5–7, Nr. 2504; online: https://issuu.com/galeriebassenge/docs/a114_at_issuu.

Unter den abgeschriebenem Stücken sind Arien, Lieder und Duette folgender Komponisten: Gioachino Rossini (1792–1868),³⁰ Antoine Joseph Michael Romagnesi (1781–1850), August Harder (1775–1813), John Braham (1774–1856), Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814),³¹ Jean-Jacques Rousseau (1712–1778),³² Ludwig van Beethoven (1770–1827),³³ Angelo Maria Benincori (1779–1821), François-Adrien Boieldieu (1775–1834),³⁴ Hortense de Beauharnais (1783–1837),³⁵ Giuseppe Sarti (1729–1802),³⁶ Nicolas Isouard (1775–1818), Felice Blangini (1781–1841),³⁷ Bettina von Arnim (1785–1859),³⁸ Louise Reichardt (1779–1826),³⁹ Auguste Mathieu Panseron (1796–1859),⁴⁰ Antonio Bianchi (1755–1817), Giovanni Battista Perucchini (1784–1870), Henry Rowley Bishop (1786–1855),⁴¹ Karl Borromäus von Miltitz (1781–1845), Charles Philippe Lafont (1781–1839),⁴² Ferdinando Paër (1771–1839), Niccolò Antonio Zingarelli (1752–1837), Luigi Caruso (1754–1823) und Giovanni Paisiello (1740–1816). Hinzu kommen Volkslieder,⁴³ auch solche schottischer und irischer Herkunft, mit Texten von Tho-

- 30 Romanze aus der Oper ›La Cenerentola‹ (S. 24 f.), Cavatina aus der Oper ›Ciro in Babilonia‹ (S. 56–58), Romanze aus der Oper ›Otello‹ (S. 86 f. und 96 f.), ›La Partenza. Canzonetta‹ (S. 116 f.) und Arie aus der Oper ›La gazza ladra‹ (S. 127).
- 31 Zwei Lieder mit englischen Texten (S. 8–11) und ›Die Sendung Idas an Alexis‹ op. 43 Nr. 40 (S. 112 f.).
- 32 »Que le jour me dure« (S. 12).
- 33 »Freudvoll und leidvoll« op. 84 Nr. 4 (S. 23) und ›An die Geliebte‹ WoO 140 (S. 104 f.).
- 34 ›Du rivage de Vaucluse‹ op. 7 Nr. 1. (S. 34–36).
- 35 »En soupirant j'ai vu naître l'Aurore« (S. 38 f.).
- 36 Cavatina »Lungi da te, ben mio« aus der Oper ›Armida e Rinaldo‹ (S. 40–42).
- 37 »Les Adieux du troubadour« (S. 90 f.).
- 38 »O schaudre nicht« (S. 80), »Lass los von der Welt« (S. 81) und »Die dunkle Nacht« (S. 82).
- 39 ›Das Mädchen am Ufer‹ (S. 88 f.), hier Carl Maria von Weber (1786–1826) zugeschrieben.
- 40 ›Petit blanc. Chanson créole‹ (S. 92 f.)
- 41 »And Ye Shall Walk in Silk Attire« (S. 110 f.)
- 42 »C'est une larme« (S. 118–121).
- 43 »God Save the King« (S. 52 f.), hier Johann Christian Bach (1735–1782) zugeschrieben, »O Sanctissima« (S. 67), in Deutschland als »O du fröhliche« bekannt, und »Du, du liegst mir im Herzen« (S. 100 f.).

mas Moore (1779–1852)⁴⁴ und Robert Burns (1759–1796),⁴⁵ außerdem fragmentarische Aufzeichnungen sowie Werke, die nur unvollständig benannt sind, so dass sie sich nicht ohne weiteres identifizieren lassen, zumal bei einigen auch der Name des Komponisten fehlt.

Die einzigen Klavierwerke – ohne Gesang – stammen von Johann Peter Pixis (1788–1874) und Ferdinand Gruber.⁴⁶

Das Werk von Pixis ließ sich als Druck nachweisen und trägt den Titel: ›ALINE-WALZER oder: Wiener-Tänze in einem andern Welttheile. Nach den beliebtesten Motiven aus A. Bäuerle's Zauberoper: Aline, oder Wien in einem andern Welttheile, mit Musik v. W. Müller, für das Pianoforte eingerichtet von J. P. PIXIS‹.⁴⁷ Es erschien im November 1822 bei S. A. Steiner & Comp. in Wien.⁴⁸

Die Zauberoper ›Aline‹ von Wenzel Müller (1759–1835) nach einem Libretto von Adolf Bäuerle (1786–1859) gelangte am 9. Oktober 1822 im Theater in der Leopoldstadt zur Uraufführung und erlebte danach zahlreiche weitere Aufführungen. Am 19. Oktober 1822 besuchte auch Franz Schubert (1797–1828) eine Vorstellung und war offenbar besonders angetan von dem volksliedhaften Duett »Was macht denn der Prater, sag', blüht er recht schön?« Es findet sich, leicht variiert, in Schuberts ›Wanderer-Fantasie‹ wieder, die im November 1822 entstand.⁴⁹

Maximiliane Brentano schrieb sich den gesamten Zyklus ab, bestehend aus sechs Stücken und einer Coda, darunter die Klavierbearbeitung des genannten Duetts (S. 46–51).

Die kurzen Stücke von Ferdinand Gruber, insgesamt sechs, tragen in Maximilianes Abschrift den Titel ›Walses Autrichiennes par F. Gruber‹ (S. 54–55). Gruber veröffentlichte zwischen 1820 und 1832 fast

44 »Silent, oh Moyle, Be the Roar of Thy Water« (S. 15 f.), »The Harp That Once Thro' Tara's Halls« (S. 17 f.), »When Cold in the Earth« (S. 19 f.) und »Those Ev'ning Bells« (S. 64 f.).

45 »Comin' Thro' the Rye« (S. 22).

46 Ferdinand Gruber, zu dem keine biographischen Angaben bekannt sind, fehlt auch bei Anton Ziegler, Adressen-Buch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-Kammer- Theater- und Kirchen-Musikern [...] in Wien, Wien 1823. – Ein Bericht aus Wien zählt ihn 1826 zu den dortigen »jungen Componisten«, die »beliebte Tänze« geschaffen haben; vgl. Franz Schubert. Dokumente 1817–1830, Bd. 1, hrsg. von Till Gerrit Waidelich, Tutzing 1993, S. 301, Nr. 436.

47 Exemplar in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. O. 97 407.

48 Vgl. Wiener Zeitung, Nr. 257 vom 7. November 1822, S. 1027 (Verlagsanzeige).

49 Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1996, S. 165.

40 Hefte mit Ländlern und Walzern, die alle bei Artaria & Comp. in Wien erschienen.⁵⁰ Zum Vergleich konnten das erste⁵¹ und zweite Heft⁵² herangezogen werden, beide mit negativem Ergebnis.

VI.

Maximiliane Brentanos Notenalbum war längere Zeit im Besitz des Buchwissenschaftlers Bernt Ture von zur Mühlen (1939–2021), der es 1985 für die Frankfurter Ausstellung zum 200. Geburtstag von Bettina von Arnim zur Verfügung stellte,⁵³ denn es enthält drei ihrer Lieder (S. 80–82): »O schaudre nicht« (Text Johann Wolfgang von Goethe), »Lass los von der Welt« (Text Achim von Arnim) und »Die dunkle Nacht« (Text Johannes vom Kreuz). Später benutzte Renate Moering das Album für ihre Edition der Lieder und Duette von Bettina von Arnim.⁵⁴

Von besonderem Wert ist es auch durch die beiden Beethoven-Lieder, die Maximiliane gleichfalls in ihr Album übertrug: »Freudvoll und leidvoll« aus der »Egmont-Musik« op. 84 (S. 23) und »An die Geliebte« (S. 104–105), das in dieser Fassung erst 1836 im Druck erschien.

Im Gegensatz zu anderen Einträgen, die wohl erst etwas später erfolgten, könnte jener von »Freudvoll und leidvoll« noch im Januar/Februar 1822 in Paris entstanden sein. Maximiliane notierte ihn mit Bleistift, als unbezeichnete, fragmentarische und eigenwillig verfremdete Version von Klärchens Lied (Abb. 3). Das Original steht in A-Dur

50 Alexander Weinmann, Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., 3. Aufl., Wien 1985, S. 162.

51 Ferdinand Gruber, 12 Laendler für das Piano-Forte dem Herrn Baron Carl von Call-Kulmbach in tiefster Ehrfurcht zugeeignet, Wien: Artaria & Comp. (Verlagsnummer 2612); Exemplar in Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Mus V: 213 a; online: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/878987843/>.

52 Ferdinand Gruber, XII Laendler ou Valses autrichiennes pour le Piano-Forte. Composéées et Dediées A Madame la Baronne Henriette de Pereira née Baronne d'Arnstein, Wien: Artaria & Comp. (Verlagsnummer 2615); Exemplar in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. O. 16 538.

53 Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859. Katalog der Ausstellung zu ihrem 200. Geburtstag in Frankfurt am Main und Düsseldorf, hrsg. von Christoph Perels, Stuttgart 1985, S. 189 f., Nr. 234.

54 Bettine von Arnim, Lieder und Duette für Singstimme und Klavier. Handschriften, Drucke, Bearbeitungen, hrsg. von Renate Moering, Kassel 1996, S. 30, 31 und 36.



Abb. 3. Maximiliane Brentano, freie, unvollständige Niederschrift von Beethovens Lied »Freudvoll und leidvoll« op. 84 Nr. 4 (Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Hs-31349 / Hs-Bd. 216, S. 23).

und im $\frac{2}{4}$ -Takt, doch ihr Eintrag ist abwärts nach C-Dur transponiert und im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert. Zu Beginn von Takt 16 bricht sie ab, als wüsste sie nicht weiter, und man fragt sich: Ist es denkbar, dass der Eintrag infolge von Erzählungen ihrer Mutter über die Uraufführung der »Egmont-Musik« am 24. Mai 1810 entstand und diese gewissermaßen reflektierte? Jedenfalls stellen die wenigen Takte keine »Abschrift« dar, sondern eher eine Art »Gedächtnisprotokoll«.

VII.

Beethovens Lied »An die Geliebte« WoO 140 basiert auf einem Text seines Freundes Joseph Ludwig Stoll (1777–1815), der ihn wahrscheinlich auf Wunsch des Komponisten schrieb. Darauf deutet dessen Notiz im Petterschen Skizzenbuch, benannt nach seinem zeitweiligen Besit-

zer Gustav Adolf Petter (1828–1868), in dem Beethoven das Lied auf Blatt 74 entwarf: »Nb: wenn noch 2 Strophen dazu kämen, würde Es noch schöner seyn«. ⁵⁵ Dazu kam es indes nicht.

Im Druck erschien Stolls Gedicht erst 1813 in zwei Wiener Almanachen, ⁵⁶ erneut 1814 im Rahmen einer Veröffentlichung von Beethovens Lied (3. Fassung) in den Wiener »Friedensblättern«. 1815 vertonte dann auch Franz Schubert Stolls Verse. Sie lauten:

O dass ich dir vom stillen Auge,
In seinem liebevollen Schein,
Die Träne von der Wange sauge
Eh sie die Erde trinket ein.

Wohl hält sie zögernd auf der Wange,
Und will sich heiß der Treue weihn;
Nun ich sie so im Kuss empfangen,
Nun sind auch deine Schmerzen mein.

Von Beethovens Vertonung sind drei Fassungen überliefert, ⁵⁷ von denen die als 1. Fassung bezeichnete erst 1826 im Verlag Gombart & Comp. in Augsburg erschien. Sie stimmt weitgehend mit dem Entwurf überein, so dass sie als früheste Fassung gilt. Das Autograph ist nicht erhalten und unklar bleibt, wie es nach Augsburg gelangt sein könnte.

Die 2. Fassung (Notentext Abb. 4) ist jene aus dem Besitz Antonie Brentanos. Das Autograph ist von Beethovens Hand bezeichnet: »An die geliebte. (Poesie von Stoll) geschrieben im Monath December 1811. Von LVBthwn«.

55 Autograph in Bonn, Beethoven-Haus, HCB Mh 59. Vgl. auch Sieghard Brandenburg, Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1812. Zur Chronologie des Petterschen Skizzenbuches, in: Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen, hrsg. von Harry Goldschmidt, Bd. 1, Berlin 1979, S. 117–148, hier: S. 128–134 und Abb. 1.

56 Musen-Almanach für das Jahr 1814, hrsg. von Johann Erichson, Wien o.J., S. 185. – Selam. Ein Almanach für Freunde des Mannigfaltigen auf das Jahr 1814, Jg. 3, hrsg. von Ignaz Franz Castelli, Wien o.J., S. 205. – Beide Almanache erschienen bereits Ende Dezember 1813; vgl. die Anzeige in der Wiener Zeitung, Nr. 208 vom 30. Dezember 1813, Allgemeines Intelligenzblatt, S. 1311.

57 Vgl. Ludwig van Beethoven, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung, hrsg. von Helga Lühning (= Beethoven, Werke. Gesamtausgabe, Abt. XII, Bd. I), München 1990, Nr. 54, 55 und 86. Zu weiteren Einzelheiten vgl. Dorfmueller, Gertsch und Ronge (Anm. 17), Bd. 2, S. 332–336.

An die Geliebte

Text von Joseph Ludwig Stoll

(2. Fassung)

Ludwig van Beethoven

Andantino, un poco agitato

pp

O, dass ich dir vom stil - len Au - ge, in sei - nem lie - be -

vol - len Schein, die Trä - ne von der Wan - ge sau - ge,

f eh sie die Er - de trin - ket ein!

f *p* *espressivo*

Wohl hält sie zö - gernd auf der Wan - ge,

cresc. *p*

15
und will sich heiß der Treue weihn; nun ich sie so im

18
Kuss empfangen, nun sind auch deine

[sic]

21
Schmerzen mein, nun, nun sind auch deine Schmerzen mein,

24
ja, nun sind auch deine Schmerzen mein, mein, mein!

Abb. 4. Ludwig van Beethoven, *An die Geliebte*, WoO 140
(2. Fassung, Text modernisiert), nach dem Autograph,
ehemals im Besitz Antonie Brentanos
(Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 31).

Von dieser Fassung ist noch eine geringfügig abweichende Version überliefert, die 1836 als Beilage zur Zeitschrift ›Europa‹ erschien, mit der Anmerkung: »Eine Reliquie von Beethoven; eines seiner gefühlvollsten Lieder, welches er einst in das Stammbuch der bairischen Hofsängerin Regina Lang schrieb, als sie sich in Wien befand.«⁵⁸

Die Sopranistin Regina Lang geb. Hitzelberger (1788–1827) war mehrere Jahre am Münchner Hoftheater engagiert und heiratete am 19. Oktober 1808 den Geiger Theobald Lang (1783–1839). Schon im November 1811 – sie war erst 23 Jahre alt – beendete »die herrliche und vielseitige Regina Lang« ihre Bühnenlaufbahn, »um fortan nur ihrem Beruf als Hofsängerin zu leben«.⁵⁹ Zu dieser Zeit hielt sich Carl Maria von Weber (1786–1826) in München auf und gab dort am 11. November 1811 ein Konzert, in dem »Mad. Regina Lang« eine Arie Webers sang.⁶⁰ Webers Tagebücher und Briefe erwähnen noch weitere Begegnungen, enthalten aber keine Notiz über ihre Reise nach Wien,⁶¹ die sich auch anderweitig nicht dokumentieren lässt,⁶² etwa durch Presseberichte über dortige Konzerte. Insofern lässt sich nur sagen, dass Regina Lang spätestens Ende Februar 1812 nach Wien gekommen sein muss, denn nach dem 2. März besaß Beethoven das Lied-Autograph nicht mehr, konnte davon also auch keine Abschrift mehr anfertigen.

Es mag seltsam erscheinen, einer fremden Sängerin ein Liebeslied ins Stammbuch zu schreiben. Doch was soll ein Komponist einer Sängerin – auf deren Wunsch – ins Stammbuch schreiben, wenn nicht ein Lied. Und nach allem, was wir wissen, war dieses das einzige, das Beethoven 1811 komponierte. In diesen Monaten arbeite er auch haupt-

58 Europa. Chronik der gebildeten Welt, hrsg. von August Lewald, Bd. 1, Leipzig und Stuttgart 1836, S. 47. – Das verschollene Stammbuch Regina Langs war damals vermutlich im Besitz ihrer Tochter, der Komponistin, Pianistin und Sängerin Josephine Lang-Köstlin (1815–1880).

59 Max Zenger, Geschichte der Münchener Oper, hrsg. von Theodor Kroyer, München 1923, S. 122.

60 Baierische National-Zeitung, München, Nr. 267 vom 11. November 1811, S. 1088.

61 2. Anzeige zum Konzert von Carl Maria von Weber in München am 11. November 1811; Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <https://weber-gesamtausgabe.de/A031537> (Version 4.11.0 vom 1. Juli 2024).

62 In den Fremdenlisten der Vaterländischen Blätter (Anm. 1), die zweimal wöchentlich erschienen, werden Regina Lang oder ihr Mann nicht erwähnt. Überprüft wurden die Ausgaben vom 2. November 1811 bis 1. August 1812. Die Listen sind allerdings unvollständig, genannt werden überwiegend nur Adlige und Kaufleute.

sächlich an der 7. Sinfonie op. 92, die im September 1811 begonnen und am 13. April 1812 beendet wurde.

Allerdings unterscheiden sich beide Versionen der 2. Fassung im Text. Im Autograph aus dem Besitz Antonie Brentanos – wie auch in den beiden Publikationen des Gedichts – lautet die vorletzte Zeile: »Nun ich sie so im Kuss empfangen.« Ebenso steht es in Maximilianes Abschrift. In das Stammbuch von Regina Lang schrieb Beethoven hingegen – etwas weniger verfänglich: »Nun ich sie so in Lust (!) empfangen.«⁶³ Damit dürfte nebenbei geklärt sein, dass Maximilianes Vorlage tatsächlich das Autograph aus dem Besitz ihrer Mutter war – und nicht etwa das Stammbuch der bayerischen Sängerin.

Maximiliane Brentanos Abschrift (Abb. 5) transponiert das Lied einen Ton abwärts, von D-Dur nach C-Dur, was sicherlich aus praktischen Erwägungen heraus geschah, also aus ihrer Stimmlage resultierte. Ansonsten nahm sie nur geringfügige Veränderungen vor, bei denen es sich auch um Abschreibfehler handeln könnte. So lautet die Temporanweisung bei Beethoven »Andantino, un poco agitato«, bei Maximiliane »Andante un poco agitato«. Dafür korrigierte sie wiederum in Takt 18 der Klavierbegleitung (linke Hand) einen Flüchtigkeitsfehler Beethovens.

Es wäre interessant zu wissen, wann und für wen Maximiliane die Abschrift anfertigte, ebenso, inwieweit das mit ihrer Mutter abgesprochen war. Relativ sicher dürfte zumindest sein, dass die Abschrift nicht in Paris erfolgte, wie überhaupt der größte Teil des Albums wohl erst nach der Rückkehr nach Frankfurt angelegt wurde. Das gilt bereits für die Abschrift der Klavierbearbeitungen von Johann Peter Pixis (S. 46–51), die erst im November 1822 erschienen.⁶⁴ Für die Abschrift von Bettina von Arnims Lied »O schaudre nicht« (S. 80) ermittelte Renate Moering zudem, dass sie »mit größter Wahrscheinlichkeit aus dem Jahr 1824 stammt«,⁶⁵ so dass die Beethoven-Abschrift (S. 104–105) möglicherweise erst 1825 entstand, als Maximiliane bereits verheiratet war. Vielleicht war der damit verbundene Auszug aus dem Elternhaus der Grund, ihre Mutter zu bitten, sich von dieser kostbaren Reliquie eine Abschrift anfertigen zu dürfen.

63 Vgl. auch Goldschmidt, *Unsterbliche Geliebte* (Anm. 4), S. 382, Anm. 746a.

64 Vgl. Anm. 48.

65 Bettine von Arnim, *Lieder und Duette* (Anm. 54), S. 71.

Clav. des Galilées. 1771 Beethoven

Andante un poco agitato.

O salve ubi non moror

Willen bringe zu jener Liebe - sollen sein die: Spinnen von dem Menschen, was er

von der Erde kühlt ein. Will dich ja zu - sammen

und dem Menschen sind will sich auch die: Was er selber Mensch ist für die

Andererseits ist natürlich offen, in welcher Reihenfolge Maximiliane die einzelnen Seiten ihres Albums beschrieb, so dass sie durchaus beide Beethoven-Lieder schon 1822 in Paris aufgezeichnet haben könnte.

VIII.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf die 3. Fassung eingegangen, die sich deutlich von den ersten beiden unterscheidet. Sie erschien am

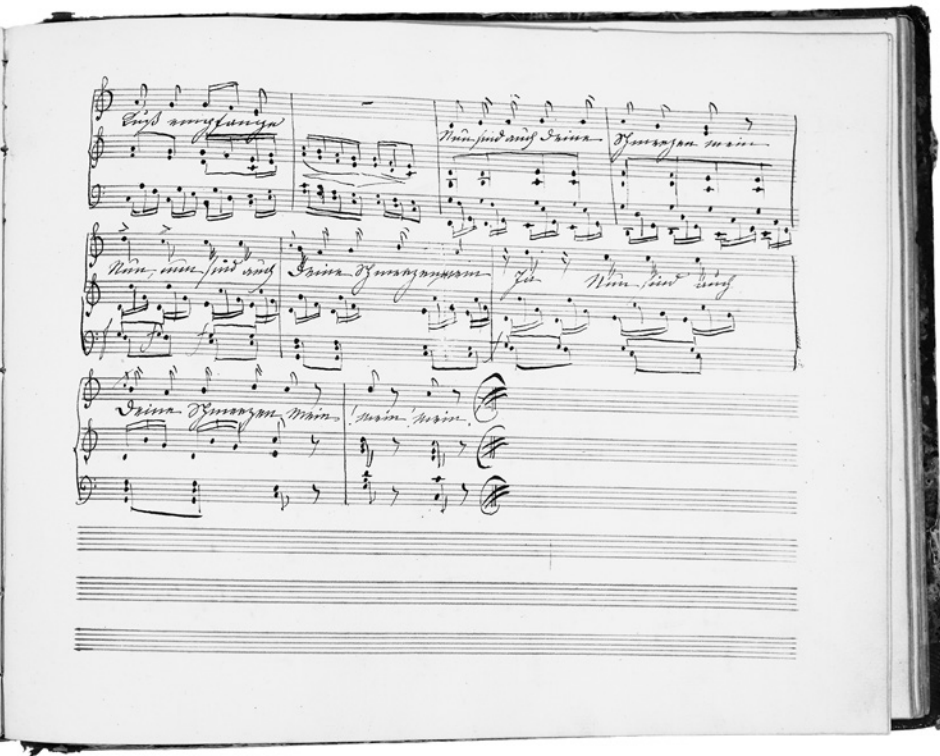


Abb. 5. Maximiliane Brentano, Abschrift von Beethovens Lied ›An die Geliebte‹ WoO 140 (2. Fassung) (Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Hs-31349 / Hs-Bd. 216, S. 104–105).

12. Juli 1814 in den ›Friedensblättern‹,⁶⁶ einer Wiener Zeitschrift, die von Clemens Brentano initiiert wurde, der von Juli 1813 bis Anfang Mai 1814 in Wien lebte.⁶⁷ Haupterausgeber war der aus Schlesien

66 Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst, Jg. 1, Nr. 7 vom 12. Juli 1814, nach S. 30.

67 Konrad Feilchenfeldt, Brentano-Chronik. Daten zu Leben und Werk, München 1978, S. 91–94. Vgl. auch Dietmar Pravida, Brentano in Wien. Clemens Brentano, die Poesie und die Zeitgeschichte 1813/14, Heidelberg 2013.

stammende Pädagoge und Schriftsteller Johann Karl Christian Fischer (1765–1816),⁶⁸ und zu jenen, die Beiträge für die Zeitschrift lieferten, gehörte Joseph Ludwig Stoll. Er war es wohl auch, der Beethoven um diese 3. Fassung bat und deren Veröffentlichung veranlasste. Die ›Friedensblätter‹ stellten dem Abdruck noch eine redaktionelle Erklärung voran, die auf die Premiere von Beethovens ›Fidelio‹ am 23. Mai 1814 Bezug nimmt:

Heutige Musikbeylage.

Wir sind so glücklich, dem heutigen Stücke der Friedensblätter eine neue Composition von dem großen Meister der Töne, auf den Wien mit recht stolz ist, beyzulegen. Den Freunden der Kunst haben wir über das Geschenk, das er ihnen macht, nichts zu sagen; nur bey dieser Gelegenheit ein Wort seinen Verehrern. Wie oft haben sie, im Unmuth, daß seine Tiefe nicht genügend anerkannt werde, gesagt: van Beethoven dichte nur für die Nachwelt! – Von diesem Irrthum sind sie gewiß, wenn auch erst seit der allgemeinen Begeisterung, welche die unsterbliche Oper Fidelio erweckt hat, zurückgekommen, überzeugt, daß das wahrhaft Große und Schöne auch in der Gegenwart verwandte Geister und fühlende Herzen finde, ohne der Nachwelt den geringsten ihrer gerechten Ansprüche zu entziehen.

Clemens Brentano hat sich nur zu Beginn für die ›Friedensblätter‹ engagiert, so dass dieser euphorische Kommentar wohl nicht von ihm herrührt. Er war jedoch ein großer Verehrer Beethovens und besuchte am 2. Januar 1814 sogar dessen Konzert im großen Redoutensaal, in dem die 7. Sinfonie op. 92 und ›Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria‹ op. 91 erklangen, über das er auch einen Gedichtzyklus verfasste.⁶⁹ Mit ähnlicher Begeisterung äußerte er sich im Oktober 1815 in Berlin über die dortigen Aufführungen des ›Fidelio‹.⁷⁰

68 Josef Körner, Die Wiener ›Friedensblätter‹ 1814–1815, eine romantische Zeitschrift, in: Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 14 (1922), S. 90–98.

69 Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen (Anm. 2), Bd. 1, S. 103–106. Erstdruck unter dem Kürzel »C. B.«, Nachklänge Beethovenscher Musik, in: Dramaturgischer Beobachter, Jg. 2, Nr. 3 vom 7. Januar 1814, S. 10 f.

70 Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen (Anm. 2), Bd. 1, S. 106–109.

IX.

Es bleibt nachzutragen, dass die 1821/22 in Paris vorgenommene Behandlung Carl Joseph Brentanos letztlich erfolglos war. Seine Behinderung führte auch zu Spannungen innerhalb der Familie. So schrieb Bettina von Arnim am 31. August 1824 empört, Clemens, der sehr religiös war, erzähle über Antonie, »daß der krancke Sohn eine Strafe für ihre Sünden sey«. ⁷¹

Wie Andreas Niedermayer erwähnt, ⁷² brachte sie den Jungen später noch zu einem Spezialisten in Würzburg. Diese Reise lässt sich auf März/April 1827 datieren, wie Briefen von Moritz Trenck von Tonder (1786–1855) zu entnehmen ist, einem Freund Antonies, der seit 1810 in Wien lebte, und der ihr darin von Beethovens Tod am 26. März 1827 berichtete. ⁷³

In Würzburg schuf ein unbekannter Maler auch das berührende Porträt des Knaben, das sich im Brentano-Haus in Oestrich-Winkel befindet (Abb. 6). Es ist in Gouache und Pastell ausgeführt und trägt auf der Rückseite den Vermerk: »der arme Lahme, in der orthoped. Anstalt zu Würzburg«. Gemeint ist die Würzburger Heilanstalt Carolinum, begründet von dem Orthopäden und Mechaniker Johann Georg Heine (1771–1838). Wie wir durch dessen Sohn wissen, lebte Heine zuvor einige Jahre in Frankfurt und verkehrte dort bereits »mit einer der geist- und seelenvollsten Frauen, Antonie Brentano, geb. v. Birkenstock«. ⁷⁴ 1827 konstruierte er für ihren Sohn anscheinend eine Art Rollstuhl.

Am 18. Mai 1850, mit 37 Jahren, starb Carl Joseph Brentano. Antonie Brentano schrieb noch am selben Tag an ihren Schwager Christian Brentano (1784–1851) in Aschaffenburg:

Samstag 18ⁿ

Lieber Christian

Mit betrübten Herzen theile ich dir mit, daß das Kind meiner Schmerzen, mein armer Carl, heute Nacht 4 Uhr unter kurzen aber

⁷¹ Arnim – Brentano, Briefwechsel (Anm. 25), Bd. 2, S. 414.

⁷² Vgl. Anm. 21.

⁷³ Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen (Anm. 2), Bd. 2, S. 1022–1026.

⁷⁴ Joseph Heine, *Physio-pathologische Studien aus dem ärztlichen Leben von Vater und Sohn. Eine Gedächtnißschrift für Johann Georg Heine den Orthopäden*, Stuttgart und Tübingen 1842, S. 19.



*Abb. 6. Carl Joseph Brentano, anonymes Porträt, 1827
(Oestrich-Winkel, Brentano-Haus, Foto: Christine Krienke).*

heftigen Leiden verschieden ist. Gott nahm gewiß diese unschuldige Seele in sein himmlisches Reich, und wird auch mein durchschmerztes Herz zu allmählicher Ertragung dieser schweren Prüfung stärken, denn er verläßt nicht die auf ihn vertrauen, aber ich leide tief, und du kannst es begreifen, und gewiß auch mit fühlen da du so lange mit meinen Sorgen vertraut warst. Klage mein Leid auch deiner Frau. Gott möge Euch Eure Lieben erhalten! Vergeßt mich nicht im frommen Gebethe –

deine Tony.⁷⁵

⁷⁵ Autograph in Frankfurt, Freies Deutsches Hochstift, Hs-11176,13.

Rechnet man vom 8. März 1813, dem Tag von Carl Joseph Brentanos Geburt, neun Monate zurück, so wurde er im Juni 1812 gezeugt, wenige Wochen vor dem 6./7. Juli 1812, als Beethoven den Brief an die ›Unsterbliche Geliebte‹ schrieb. Die englische Beethoven-Forscherin Susan Lund und einige andere Autoren sind deshalb der Auffassung, das Kind sei Beethovens Sohn gewesen. Denkbar wäre aber ebenso, dass sich Franz Brentano im Frühjahr 1812 wieder um ein engeres Verhältnis zu seiner Frau bemühte.

X.

Maximiliane Brentano heiratete am 30. Dezember 1824 den späteren badischen Geheimrat und Staatsminister Friedrich von Blittersdorf (1792–1861), mit dem sie vier Kinder hatte.

Neben einer Porträt-Fotografie, die sich heute im Beethoven-Haus Bonn befindet (Abb. 7), besitzen wir von ihr noch ein Bildnis besonderer Art, das kein Geringerer als Moritz von Schwind (1804–1871) schuf, der sie – am Klavier sitzend – 1851/52 auf seinem allegorischen Gemälde ›Eine Symphonie‹ darstellte, das eine symbolische Aufführung von Beethovens ›Chorfantasie‹ op. 80 zeigt. Ursprünglich wollte Schwind die Gräfin Julie von Gallenberg geb. Gräfin Guicciardi (1782–1856) am Klavier porträtieren – die Widmungsempfängerin der ›Mondschein-Sonate‹ –, fand jedoch keine Vorlage für eine lebensnahe Darstellung, so dass er einem Freund mitteilte, er »habe dafür die Frau v. Blittersdorf hingesetzt, geb. Maximiliana Brentano, unter welchem Namen er ihr eine der schönsten Sonaten in E-Dur dediziert hat«. ⁷⁶

Nachdem ihr Mann am 16. April 1861 gestorben war, geriet sie in eine tiefe seelische Krise, wegen der sie auf ärztlichen Rat zur Kur nach Brunnen am Vierwaldstätter See reiste, wo sie am 1. September 1861 – im Alter von 58 Jahren – »von der heftigsten Gallenbrechruhr befallen

76 Moritz von Schwind an Konrad Jahn, München, 2. März 1850, in: Moritz von Schwind, Briefe, hrsg. und erläutert von Otto Stoessl, Leipzig 1924, S. 261. Vgl. auch Silke Bettermann, ›Eine Symphonie‹ – Musik ins Bild gesetzt, in: dies., Moritz von Schwind und Ludwig van Beethoven. Ein Maler der Romantik und seine Begeisterung für die Musik, Bonn 2004, S. 41–55, hier: S. 42.



*Abb. 7. Maximiliane von Blittersdorf geb. Brentano,
Fotografie von Friedrich Weisbrod, um 1855
(Bonn, Beethoven-Haus, B 478).*

den Tod fand«.77 Zwei ihrer Töchter und der Sohn Ludwig von Blittersdorf (1829–1909) waren bei ihr und überführten die Leiche nach Frankfurt, wo Maximiliane am 5. September neben ihrem Mann begraben wurde.78

77 Antonie Brentano an Friedrich Carl von Savigny, 30. September 1861; Autograph in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Nachlass Savigny 45/5 Nr. 17.

78 Maria Andrea Goldmann, Antonia Brentano, die Frau Schöff, in: dies., Im Schatten des Kaiserdomes. Frauenbilder, Limburg 1938, S. 67–163, hier: S. 144.

TIMO EVERS

Robert Schumanns Faust-Notenmanuskripte im Freien Deutschen Hochstift

Neuerkenntnisse zur Entstehung, Funktion und Überlieferung

Im Sommer 1851 schrieb Robert Schumann in Düsseldorf einen kurzgefassten, aber für die Veröffentlichungsgeschichte seiner musikalischen Werke umso bedeutsameren letzten künstlerischen Willen nieder und siegelte ihn in einem Umschlag mit der Aufschrift: »Zu späterer Eröffnung von treuer Hand«. Das Schreiben ist mit dem 6. Juni 1851 datiert, mit dem vertraulichen »R.« für Robert signiert und lautet wie folgt:

Da wir alle sterblich sind, möchte ich in Hinsicht meiner zurückbleibenden Kompositionen anordnen, daß Gade, oder ist dieser verhindert, J. Rietz über etwa noch herauszugebende Werke, natürlich im Einvernehmen mit meiner lieben Clara entscheiden möchte, und zwar bitte ich nach vorheriger strengster kritischer Prüfung.¹

Zwar übertrug er damit seinem Duzfreund,² dem Komponisten und Dirigenten Niels Wilhelm Gade, dem Schumann das Klavierstück »Nor-

- 1 Zit. nach Schumann-Briefedition, hrsg. vom Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 50 Bde., Köln 2008–2025 (III Serien); Serie I, Bd. 7, S. 632 (abgekürzt zitiert als *SBE*).
- 2 Robert Schumann, Tagebücher. Bd. I: 1827–1838, hrsg. von Georg Eismann, Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus; Bd. III: Haushaltbücher, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig ²1987 (¹1971), 1987, 1982, Nachdruck Basel und Frankfurt am Main 1988 (abgekürzt zitiert als *Tb I*, *Tb II*, *Tb III*), hier: *Tb III*, S. 360. Schumann hatte ihn im »Projectenbuch«, S. 72, in der Kategorie »Durch die Zeitschrift vorzugsweise eingeführte Kunstgenossen« aufgeführt; Robert-Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 4871/VII,C,8–A3 (im folgenden *Projectenbuch*). – Mit »Zeitschrift« ist die von Schumann herausgegebene Neue Zeitschrift für Musik (*NZfM*) gemeint.

disches Lied (Gruß an G.)« im ›Album für die Jugend‹ op. 68 gewidmet hatte, dessen Grundmotiv den Namen des verehrten Freundes mit den gleichlautenden Noten ($g^1-a^1-d^1-e^1$) exponiert, sowie dem seinerzeit in der Nachfolge von Felix Mendelssohn Bartholdy als Kapellmeister am Leipziger Gewandhaus wirkenden Julius Rietz die künstlerische und moralische Verantwortung, etwaige nachgelassene Kompositionen aus seiner eigenen Feder postum zu veröffentlichen. Das Schreiben macht jedoch unmissverständlich deutlich, dass keine Entscheidung ohne seine Gattin und künstlerische Partnerin Clara Schumann, geborene Wieck, getroffen werden sollte, womit ihr de facto die letzte Entscheidungsgewalt zugeschrieben wurde.

Schumanns hier zitierter letzter künstlerischer Wille wurde offensichtlich zwei Tage vor seinem am 8. Juni begangenen 41. Geburtstag niedergeschrieben und fällt damit in eine Zeit, als er als Musikdirektor bereits auf Widerstand beim Düsseldorfer Musikverein und Publikum gestoßen war;³ dies führte in mancher Hinsicht zu einer neuen Phase künstlerischer Selbstreflexion, in welcher er sich mit seiner eigenen Person sowie der Rolle des Künstlers in einer Literatur und Musik liebenden Gesellschaft intensiv auseinandersetzte und neue musikalische Ausdrucksformen entwickelte – etwa in Form der von Schumann zu dieser Zeit gepflegten neuen Gattung für den Konzertsaal, der großbesetzten Ballade für Solostimmen, Chor und Orchester, wovon er bis 1853 vier umfangreiche Werke komponierte.⁴ Und erst wenige Tage vor Niederschrift seines musikalischen Testaments hatte er die so intim ausfallenden, das Andenken der Dichterin feiernden ›Mädchenlieder‹

3 Siehe dazu Bernhard R. Appel, Das Promemoria des Wilhelm Wortmann. Ein Dokument aus Schumanns Düsseldorfer Zeit, in: Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 1–47.

4 Der Königssohn op. 116 nach Ludwig Uhland, komponiert April bis Juni 1851; Des Sängers Fluch op. 130 nach Uhland, Juni bis Dezember 1851; Vom Pagen und der Königstochter op. 140 nach Emanuel Geibel, Juni bis September 1852; Das Glück von Edenhall op. 143 nach Uhland, Februar bis März 1853. Siehe Margit L. McCorkle, Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Düsseldorf, Mainz u. a. 2003 (abgekürzt zitiert als RSW), S. 492–497, 573–583, 590–592.

op. 103 und ›Sieben Lieder‹ op. 104 komponiert, beide basierend auf Gedichten der im zarten Alter von 17 Jahren verstorbenen Elisabeth Kuhlmann.⁵

Welche Kompositionen Schumann in der Zeit seines künstlerischen Testaments und in den folgenden Jahren zu komponieren und zu veröffentlichen plante, ist allerdings trotz überlieferter Auflistungen im »Projectenbuch«⁶ sowie im sogenannten »Düsseldorfer Merkbuch«,⁷ einem privaten Notizbuch Schumanns, nicht sicher; es waren laut seines letzten Satzes, den er noch wie ein Postscriptum seinem »R.«-Signum im letzten künstlerischen Willen anfügte, jedoch zwei großbesetzte Werke, die er im Falle seines möglicherweise vorschnell erfolgenden Ablebens postum unbedingt veröffentlicht wissen wollte: »Namentlich wünsche ich Faust und Manfred ediert.«⁸

Schumann ging selbstverständlich davon aus, dass es Claras »treue Hand« oder diejenige einer anderen Vertrauensperson sein würde, die nach seinem Ableben das Siegel seiner Verfügung brechen sollte und die genau einzuordnen wusste, welche Werke damit gemeint waren. Es handelte sich zum einen um seine im Autograph so betitelten »Scenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester« WoO 3 sowie um die damit mindestens literarisch in Beziehung stehende⁹ Komposition zu Lord Byrons ›Manfred‹, also der gleichnamigen Ouvertüre und der heute nur mehr selten aufgeführten Bühnenmusik, von Schumann als »Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen [...] mit Musik« op. 115 bezeichnet.

Mit beiden Kompositionen hat Schumann gewichtige Vertonungen von Werken der Weltliteratur vorgelegt, mit denen er sich seit seiner

5 Tb III, S. 562 f.

6 Diverse einst geplante, dann mehrheitlich ausgeführte Kompositionsprojekte finden sich von Schumann aufgeführt in seinem Projectenbuch, S. 14–17.

7 Düsseldorfer Merkbuch, Robert-Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 4871/VII, C,7–A4, S. 2–4, 28.

8 Wie Anm. 1.

9 Heinz Gockel, Goethes poetische Kinder, in: ders., Literaturgeschichte als Geistesgeschichte. Vorträge und Aufsätze, Würzburg 2005, S. 83–96, hier: S. 92; Laura Tunbridge, Euphorion falls: Schumann, Manfred and Faust, Ph. D. Diss. Princeton University, Ann Arbor 2002.

Jugend beschäftigt hatte;¹⁰ beide haben einen rastlosen, gespaltenen männlichen Hauptcharakter, das Problem unzureichender Erkenntnis, Versuchung, Schuld und die Frage der Erlösung durch weibliche Liebe zum Thema, wobei Schumann besonders im Fall der ›Faust-Szenen‹ weniger eine durchgehende dramatische Handlung, vielmehr die rastlos-getriebenen bzw. seelisch erschütterten Charakterbilder Fausts und Gretchens in einem literarisch-musikalischen Kunstwerk darstellen wollte. Sowohl beim ›Faust‹ als auch beim ›Manfred‹ galt es – auf unterschiedliche Weise – eine anspruchsvolle Dichtung für seine Komposition zu arrangieren, wobei Schumann im Fall des englischen Originaltextes von Byron unterschiedliche Übersetzungen prüfte und die letztendlich gewählte von dem unter dem Pseudonym Posgaru veröffentlichenden Karl Adolf Suckow bearbeitete, kürzte und nur relativ wenige Textabschnitte in Form einer Bühnenmusik mit vorgeschalteter, jedoch auch eigenständig als Konzertstück aufführbarer Ouvertüre vertonte.¹¹

Im Fall des Goethe'schen ›Faust‹ dagegen wählte Schumann von den 12111 Versen beider Teile nur wenige vornehmlich des 2. Teils des Dramas; anders als andere Komponisten fokussierte Schumann in seiner Vertonung nicht die Gelehrten-Tragödie des ersten Teils, sondern spürte der kunst- und lebensweisheitlichen Essenz der an sich schon durchbrochenen Tragödie nach. So setzte er in seiner Vertonung bei der mystischen Bergschluchten-Schlusszene des zweiten Teils an und bezog, davon ausgehend, sukzessive andere Abschnitte der Tragödie ein, um so die wesentlichen inhaltlichen Voraussetzungen der Bergschluchten-Szene, musikalisch-poetisch neu zu gestalten. Zentral und Höhepunkt der Komposition ist also ›Faust's Verklärung‹, wie Schumann die von ihm vollständig als eigenständiges Werk vertonte Bergschluchten-Szene zeitweise nannte, bevor er sie als dritte Abteilung seiner

10 Schumann beschäftigte sich seit seiner Jugend sowohl mit Byrons ›Manfred‹ als auch mit Goethes ›Faust‹. Siehe RSW, S. 485, Tb I, S. 309; Schumanns Brief an Emil Flechsig vom 1. Dezember 1827, in: Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig 1885, S. 11–13. Aus dem gleichen Jahr stammt ein Faust-Handexemplar Robert Schumanns, siehe unten.

11 Siehe RSW, S. 485.

später erweiterten Komposition bearbeitete, ihr in einer ersten Abteilung Szenen vorstellte, welche ein Charakterbild Gretchens und Einblicke in ihre Psyche, ihr vorerst tragisches Ende andeutend, vermitteln – gefolgt von einer zweiten Abteilung, die Fausts rastlosem Charakter, schließlich seiner Erblindung und seinem Tod gewidmet ist. Es handelt sich also um ein geschickt bewerkstelligtes Arrangement von Textpassagen des ersten und zweiten Teils der Faust-Tragödie, das neben der eindrücklichen, Schumann so essenziell wichtigen Charakterdarstellung die Interpretation des Komponisten und seinen eigenen, höchst kreativen Umgang mit dem Text Goethes widerspiegelt,¹² wobei Schumann die poetische Essenz des Textes in ebenjener Bergschluchten-Schlusszene sah, die er zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung wie des Werkes insgesamt gemacht hatte.

Die folgende Tabelle vermittelt eine Übersicht über die vertonten Verse gemäß der Zählung der historisch-kritischen Faust-Edition¹³ und Schumanns Gliederung dieses vokalsymphonischen Großwerks in »Abteilungen« und einzelne »Nummern«. Die Zählung der einzelnen Musiknummern folgt der in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv aufbewahrten teilautographen Partitur.¹⁴ Der Wortlaut folgt dem der Partitur vorangestellten, von Schumann selbst geschriebenen Inhaltsverzeichnis. Abweichungen in der Partitur und im in Wien archivierten teilautographen Klavierauszug¹⁵ können hier nicht erörtert werden. Text in runden Klammern stammt von Schumann und gibt jeweils das Entstehungsjahr der einzelnen Nummern an; Text in eckigen Klammern wurde zum besseren Verständnis ergänzt, findet sich so als Satzbezeichnung aber nicht in den Manuskripten:

- 12 Dazu ausführlich Edda Burger-Güntert, Robert Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau 2006 (= Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae 40), besonders S. 77–192.
- 13 Johann Wolfgang Goethe, Faust. Eine Tragödie. Konstituierter Text, bearb. von Gerrit Brüning und Dietmar Pravida, 2., durchges. Aufl., Göttingen 2018.
- 14 Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1 und 3,2.
- 15 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: A 294 (Nachlass Johannes Brahms).

| VERS | SCHUMANNS GLIEDERUNG |
|--|---|
| | Ouverture. (1853) |
| | Abtheilung 1. |
| 3163–3192, 3207–3210 | Nro. 1. Scene im Garten. (1849) |
| 3587–3619 | Nro. 2. Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa. ¹⁶ (1849) |
| 3776–3834 | Nro. 3. Scene im Dom. (1849) |
| | Abtheilung 2. |
| 4621–4685, 4695–4727 | Nro. 4. Ariel. Sonnenaufgang. (1849) |
| 11384–11411, 11416– 11440, 11453–11466, 11487–11510 11511–11595 | Nro. 5. Die vier grauen Weiber. Erblindung. (1850) |
| | Nro. 6. Faust's Tod. (1850) |
| | Abtheilung 3. |
| 11844–12111 | Nro. 7. Faust's Verklärung (1844) ¹⁷ |
| 11844–11853 | Nro. 1. [Waldung, sie schwankt heran] |
| 11854–11865 | Nro. 2. [Ewiger Wonnebrand] |
| 11866–11933 | Nro. 3. [Wie Felsenabgrund mir zu Füßen] |
| 11934–11988 | Nro. 4. [Gerettet ist das edle Glied] |
| 11989–12019 | Nro. 5. [Hier ist die Aussicht frei] |
| 12020–12103 | Nro. 6. [Dir, der Unberührbaren] |
| 12104–12111 | Nro. 7. [Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß, 1. Bearbeitung] |
| 12104–12111 | Nro. 7. [Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß,] 2te Bearbeitung |

Zwecks einheitlicher, eindeutiger und leicht nachvollziehbarer Referenzierbarkeit wird im folgenden ein Numerierungssystem mit römischer, arabischer und Buchstaben-Zählung eingeführt, wobei römische Zahlen (I bis III) immer für die Abteilungen stehen, arabische für die originale überlagernde Ebene einer durchgehenden Numerierung der einzelnen Sätze (1 bis 7) und eine weitere, durch Punkt abgetrennte Numerierung (1 bis 7A bzw. 7B) für die Binnenummerierung von Nro. 7, »Faust's Verklärung«. Nr. I.3 etwa bezeichnet demnach die

16 So in allen anderen Quellen; hier stattdessen: »Ach neige!«

17 De facto hat Schumann einzelne Abschnitte dieser Nr. 7 später komponiert und bis 1849/50 in mehreren Phasen intensiv daran gearbeitet, siehe unten.

»Scene im Dom«, Nr. II.4 »Ariel. Sonnenaufgang«, Nr. III.7.1 »Waldung, sie schwankt heran« und Nr. III.7.7A »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß« in der ersten Bearbeitung.

Zum Zeitpunkt der Niederschrift seines musikalischen Testaments, also im Juni 1851, lagen allerdings weder der »Manfred« noch die »Faust-Szenen« in einer veröffentlichungsreifen Form vor, auch hatte es längst noch keine vollständige Aufführung dieser beiden Großwerke gegeben. Die Komposition der »Faust-Szenen« war noch nicht einmal abgeschlossen, denn die offenbar schon frühzeitig vorgesehene Ouvertüre komponierte Schumann erst im Sommer 1853; zuvor hatte es offenbar an der nötigen besonderen Inspiration für eine solche Ouvertüre gemangelt, die zum einen dieses vokalsymphonische Werk dramaturgisch effektiv einleiten, zum anderen aber auch dessen poetisch-musikalischen Gehalt insgesamt spiegeln und gleichermaßen als eigenständig aufführbare Konzertmusik fungieren sollte.¹⁸

Schumanns Notate in der Tabelle geben die Entstehung der »Faust-Szenen« nur sehr unzureichend wieder und führen teilweise sogar in die Irre. Die Zusammenschau der von ihm festgehaltenen Entstehungsdaten in sämtlichen Manuskripten dieser Komposition, aber auch in seinen Tagebüchern und in seiner Korrespondenz ergibt ein wesentlich

18 Im Brief an August Strackerjan vom 28. Oktober 1853 schrieb Schumann: »So ist eine Ouverture zu Faust entstanden, der Schlußstein zu einer größeren Scenereihe aus Faust«. Zit. nach Hermann Erler, Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert, Berlin 1887, S. 202. – Laut Wasielewski, Schumanns erstem Biographen, stellte die Ouvertüre eine besondere Herausforderung dar: »Zu Düsseldorf äußerte Schumann zu Anfang des Jahres 1851: »Ich bin oft mit dem Gedanken umgegangen, eine Ouvertüre zu den Faustszenen zu schreiben, habe aber die Ueberzeugung gewonnen, daß diese Aufgabe, die ich mit für die schwierigste halte, kaum befriedigend zu lösen sein wird; es sind da zu viele und zu gigantische Elemente zu bewältigen. Doch aber wird es nöthig sein, daß ich der Musik zum Faust eine Instrumentaleinleitung voranschicke, sonst rundet sich das Ganze nicht ab, und die verschiedenen Stimmungen müssen auch vorbereitet sein. Indeß kann man so was nicht auf der Stelle machen; ich muß den Moment der Eingebung abwarten, dann geht es schnell. Ich habe mich, wie gesagt, häufig mit der Idee einer Faoustouvertüre beschäftigt, aber es geht noch nicht.« Zit. nach Wilhelm Joseph von Wasielewski, Robert Schumann. Eine Biographie, Bonn 31880, S. 261. – Dementsprechend hat Schumann zu unbekanntem Zeitpunkt im »Düsseldorfer Merkbuch«, S. 3, in einer Liste künftiger Kompositionsprojekte notiert: »Einleitung zu Faust«.

differenzierteres Bild und zeigt, dass die ›Faust-Szenen‹ etappenweise in diversen konzentrierten Arbeitsphasen entstanden sind, wobei das erarbeitete Material immer wieder tiefgreifender Neuordnung und Überarbeitung unterworfen gewesen ist.

Die Rekonstruktion dieser komplexen Genese verspricht wertvolle Neuerkenntnisse bezüglich Schumanns Auseinandersetzung mit der Textvorlage, der Herausbildung und Modifizierung des bei der Komposition entwickelten besonderen Werkkonzepts sowie bezüglich seiner Arbeitsweise als Librettist und Komponist schlechthin. Die Klärung dieses philologischen Sachverhalts ist wiederum die unmittelbare Voraussetzung, um sich seiner besonderen, nicht unbedingt unmittelbar zugänglichen Goethe-Rezeption in den ›Faust-Szenen‹ überhaupt erst durch eine adäquate, historische Fakten berücksichtigende Interpretation nähern zu können.

Der Weg dorthin ist mit gewaltigen Herausforderungen verbunden und so aus diversen Gründen noch nie besprochen worden. Erstens blockierte ein einseitiges und ideologisch verblendetes, gleichwohl wirkmächtiges Narrativ die Rezeption der ›Faust-Szenen‹; demnach seien Schumanns späte musikalische Werke aufgrund seines 1854 erfolgten gesundheitlichen Zusammenbruchs mit anschließender Einlieferung in die Endenicher ›Irrenanstalt‹ des Franz Richarz, wo er am 29. Juli 1856 – vermeintlich geistig umnachtet – gestorben ist, von hohen Qualitäts-einbußen betroffen und daher keiner Verbreitung würdig.¹⁹ Zweitens mangelte es bisher an den zeitlichen und ökonomischen Ressourcen, nach der von Clara Schumann verantworteten Alten Gesamtausgabe der musikalischen Werke ihres Mannes eine historisch-kritische und zugleich praktische Bedürfnisse erfüllende Neuausgabe dieser umfangreichen Komposition zu erarbeiten. Auch deshalb kann es nicht verwundern, dass das Werk noch im 20. Jahrhundert ein Schattendasein fristete. Drittens – und sicher am schwerwiegendsten – ist jedoch der Umstand, dass Schumann die ›Faust-Szenen‹ selbst nicht mehr zum Druck befördern konnte, dass die für eine neue Edition relevanten Ma-

19 Siehe dazu Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hamburg 1984 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 29), besonders S. 15 f., 165–171. Helmut Loos, *Szenen aus Goethes ›Faust‹ für Soli, Chor und Orchester WoO 3*, in: Robert Schumann. *Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, Bd. 2, S. 386–397.

nuskripte – nämlich die erwähnte Partitur in Berlin und der zweihändige Klavierauszug in Wien – in mancher Hinsicht widersprüchlich sind und ein beträchtlicher Teil nach wie vor als verschollen gelten muss.

Vor diesem Hintergrund muss es als ein wahrer Glücksfall betrachtet werden, dass das diverse weitere Manuskripte der ›Faust-Szenen‹ enthaltende Konvolut, dessen Existenz der Forschung zwar seit langem bekannt war, das jedoch aufgrund seines Verbleibs in privatem Besitz bis dato kaum zugänglich war,²⁰ im Jahr 2018 wieder auf dem Autographen-Markt angeboten wurde und für das Freie Deutsche Hochstift erworben werden konnte.²¹ Es ist seither unter der Signatur Hs-31276 archiviert. Wie es noch zu zeigen ist, entspricht dieses Manuskript-Konvolut einem ganz wesentlichen Knotenpunkt im recht komplexen Netz der in diversen Einzelmanuskripten rekonstruierbaren Werkgenese, zumal es zahlreiche Datierungen und sonstige Notate enthält, welche Antworten auf Fragen liefern, die allein auf Basis der altbekannten Einträge in Schumanns Tage- und Haushaltbüchern bisher nicht beantwortbar schienen.

War die bisher bekannte Entstehungsgeschichte dieses Opus magnum bis hin zu dessen postum erfolgter Drucklegung, das Schumann im für ihn ungewöhnlich langen Zeitraum von beinahe zehn Jahren intensiv beschäftigte, bereits sehr komplex, so sei sie in ihren Grundzügen kurz referiert, bildet sie doch die unmittelbare Voraussetzung, um Bedeutung, Funktion und Quellenwert des Faust-Notenmanuskript-Konvoluts im Freien Deutschen Hochstift erfassen zu können.

Die Entstehung der ›Faust-Szenen‹ im Spiegel der Tagebucheinträge Schumanns

Im Februar 1844 las Schumann während einer gemeinsam mit Clara unternommenen Konzertreise nach Russland auf einer Zwischenstation in Dorpat (Tartu) krank im Bett wieder Goethes ›Faust‹, offenbar besonders den zweiten Teil.²² Diese Lektüre muss ihn derart affiziert haben, dass er noch im März in St. Petersburg eine Textabschrift der

20 Siehe dazu die Ausführungen unten.

21 Vgl. Jahrb. FDH 2019, S. 418–420.

22 Tb II, S. 284. Siehe dazu auch die Ausführungen unten.

Bergschluchten-Szene des zweiten Teils anfertigte²³ und konkrete Pläne für eine Vertonung schmiedete, wobei anfänglich offenbar noch die Frage verfolgt wurde, ob der Text als Oper eingerichtet oder doch besser in der Art eines eigentlich eher religiösen Stoffen vorbehaltenen Oratoriums behandelt werden sollte.²⁴ Die erst jüngst wieder zugänglich gewordene Textabschrift auf paginae 131–134 im Freien Deutschen Hochstift-Konvolut enthält diverse Dispositionsangaben zur Bergschluchten-Szene, wobei der Text bereits in einzelne Abschnitte gegliedert ist und Instrumentationsangaben notiert sind; die von Schumann dem Text vorangestellte Überschrift »Finale aus dem 2ten Theil des Faust von Göthe. | Für Chor Solostimmen u. Orchester« deutet darauf hin, dass er zur Zeit dieser Textabschrift eher noch an eine Oper dachte, war der »Finale«-Begriff doch ein zeitüblicher innerhalb der musikalischen Sonaten- und Operntheorie- und praxis.²⁵

Hatte Schumann bis dato vermutlich zwei frühe Faust-Ausgaben besessen, so gab wohl seine Erwerbung der Cotta-Ausgabe von 1843 am 7. Juni 1844 den letzten Anstoß, mit der Vertonung zu beginnen.²⁶ Laut den entsprechenden Einträgen in den Haushaltsbüchern »brütete« Schumann, nun wieder zurück in Leipzig, in den folgenden Tagen über einer möglichen Faust-Vertonung, bevor er offenbar spätestens am 13. Juni 1844 mit der Komposition der Bergschluchten-Szene begann.²⁷ Am 25./26. Juli wird er die ersten Entwürfe fertiggestellt haben,²⁸ denn schon für den 26. Juli notierte er im Haushaltsbuch: »Am Faust [zu] in-

23 Tb II, S. 287.

24 In Schumanns »Projectenbuch«, S. 6, ist der Fauststoff unter der Überschrift zu erwägender »Operntexte« aufgeführt. Der Kontext der benachbarten Notate legt es nahe, dass der Eintrag aus den frühen 1840er Jahren stammt. In einem Brief von Oktober bis Dezember 1844 fragte Schumann schließlich Eduard Krüger: »Der Faust beschäftigt mich noch sehr. Was meinen Sie zu der Idee, den ganzen Stoff als Oratorium zu behandeln? Ist sie nicht kühn und schön? Nur denken darf ich jetzt daran.« Zit. nach Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 210 f.

25 Ulrich Michels, Finale, in: Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz u. a. 1967, S. 289.

26 Tb III, S. 364.

27 Tb III, S. 364 f.

28 Am. 9. Juli 1844 notierte er: »Faustiana«, am Folgetag: »Fleißig«, am 11. Juli: »Sehr fleißig«, am 12. Juli wieder »fleißig«, am 18. Juli: »Fleißig im Faust«, am 19. Juli: »Fleißig, doch angestrengt«, am 20. Juli: »Fleißig«, Tb III, S. 367 f.

stru.[mentieren] angef.[angen]«,²⁹ womit die erste vollständige Niederschrift in Form einer ausnotierten, sämtliche Vokal- und Instrumentalstimmen enthaltenden Partitur gemeint ist. Diese Arbeit setzte Schumann vermutlich in den folgenden Wochen fort, wobei er, wie es die Ausführungen unten zeigen, auch weiter an den Kompositionsentwürfen gearbeitet haben muss. Die weitere kompositorische Arbeit an der Bergschluchten-Szene ist von Schumann leider nur spärlich dokumentiert worden. Laut Haushaltbuch war er am 21. August 1844 »Fleißig im Faust« und am 22. August »Fleißig«. ³⁰ Erst unter dem Datum des 23. Dezember 1844 heißt es dann: »den Faust nach Kräften beendet«;³¹ die Arbeit erwies sich also als ausgesprochen mühsam. Welche Form die Faust-Komposition Schumanns zu dieser Zeit aufwies, welche Teilsätze bereits vorlagen und ob das Vorhandene bereits vollständig instrumentiert in Partitur vorlag, geht aus den Einträgen der Haushaltbücher nicht hervor und lässt sich nur teilweise erschließen, da aus dieser Arbeitsphase der ersten Instrumentation kein einheitlich durchnotiertes Manuskript erhalten ist und die überlieferten Bruchstücke in der Berliner Partitur meist lediglich zu Spekulationen einladen.

Nach dem 23. Dezember 1844 ließ Schumann seine Faust-Komposition offensichtlich in der Schreibtischschublade verschwinden, denn sie findet weder in seinen Tagebüchern noch in seiner Korrespondenz weitere Erwähnung. Erst in seinem Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 24. September 1845, inzwischen war die Familie Schumann von Leipzig nach Dresden übergesiedelt, schrieb er: »Die Scene aus Faust ruht noch im Pult; ich scheue mich ordentlich sie wieder anzusehen. Das Ergriffensein von der sublimen Poesie gerade jenes Schlußes ließ mich die Arbeit wagen; ich weiß nicht, ob ich sie jemals veröffentlichen werde.«³² Auch in den Folgejahren korrespondierte Schumann gelegentlich über seine ruhende Faustvertonung; dass es eine solche gab, war in den Musik liebenden Kreisen Leipzigs bekannt;³³ Schumann gab sich

29 Tb III, S. 368.

30 Tb III, S. 370.

31 Tb III, S. 376.

32 SBE II/1, S. 229.

33 Neben Felix Mendelssohn Bartholdy korrespondierte Schumann etwa mit dem Redakteur der NZfM, Franz Brendel, und mit dem Leipziger Verleger Friedrich Whistling über seine Faust-Komposition. Siehe SBE II/5, S. 243, 252, 255, 264, 270 f., 281, 282–285, 287; SBE III/2, S. 249.

jedoch geheimnisvoll, gewährte keinerlei Einblicke und arbeitete erst 1847 wieder an dieser Komposition.

Unter dem Datum des 17. April 1847 vermerkte er im Haushaltbuch: »Faust« wieder vorgenommen.«³⁴ In den Folgetagen scheint er weiter »Fleißig am Finale des Faust« gearbeitet zu haben,³⁵ wobei unklar bleiben muss, ob damit die gesamte Bergschluchten-Szene gemeint war oder nur der Schlusschor. Jedenfalls wird Schumann eine Revision vorgenommen und gewisse Teile weiter in Partitur ausgearbeitet haben, denn unter dem Datum des 23. April 1847 vermerkte er: »Endlich ›Faust‹ fertig instrumentirt – Freude.«³⁶ Dieses Datum wird nach dem Schlusstakt der ersten Bearbeitung des Chorus mysticus in der Berliner Partitur bestätigt; Schumann notierte: »Beendet endlich den 23sten April 1847 | in Dresden. | Robert Schumann.«³⁷ Ab dem 1. Mai scheint nicht Robert, sondern Clara Schumann sodann »iimer an ›Faust‹« weitergearbeitet zu haben, unter dem Datum des 4. Mai heißt es dann: »Kl.[ara] mit ›Faust‹ fertig«;³⁸ ob sie einzelne Partien kopierte oder bereits Teile eines Klavierauszuges erarbeitete, muss allerdings offen bleiben, ob schon letzteres sehr wahrscheinlich anmutet; zumindest ist der Klaviersatz von Nr. III.7.1 bis Nr. III.7.6 im Wiener Manuskript des zweihändigen Klavierauszuges weitgehend von ihr geschrieben, später ergänzte sie dort offenbar auch den Klaviersatz der deutlich später komponierten Nummern I.1 und I.2.

Spätestens in diesem Frühjahr 1847 wird Schumann den Plan zu einer alternativen Vertonung des Schlusschores (Chorus mysticus) erwogen haben, denn unter dem Datum des 22. Mai 1847 vermerkte er: »anderer Schlußchor zu Faust«, den er ebenfalls laut Haushaltbuch am 29. Juni 1847 wohl im Entwurf »fertig gemacht« haben will.³⁹ Rund einen Monat später unter dem Datum des 28. Juli heißt es dann in Bezug auf diesen neuen Schlusschor, er habe ihn »fertig aufgeschrieben«,⁴⁰ womit wohl die erste vollständige Partitur-Niederschrift gemeint sein

34 Tb III, S. 346.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Partitur, p. 189, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. 3,2.

38 Tb III, S. 347 f.

39 Tb III, S. 427 und 431.

40 Tb III, S. 433.

dürfte. Dem entspricht Schumanns Datierung nach dem Schlusstakt in der Berliner Partitur: »Dresden, den 28sten Juli 1847. | R. Schumann.«⁴¹

Damit war die wohl in dieser Zeit unter dem Titel »Faust's Verklärung« firmierende Komposition der Bergschluchten-Szene jedoch noch immer nicht abgeschlossen. Denn unter dem Datum des 6. Mai 1848 hielt Schumann im Haushaltbuch fest: »Chor in B dur zum Faust gemacht«.⁴² Damit ist zweifellos der Entwurf des den Satz »Gerettet ist das edle Glied« beschließenden, feierlich-ausgedehnten Triumphchores über dieselben Worte gemeint (T. 342–464), wobei dieser Abschnitt in den erhaltenen Manuskripten, der Berliner Partitur und dem Wiener Klavierauszug, deutlich erkennbar nachgetragen worden ist. Die Instrumentationsarbeiten an diesem Teilsatz waren dann laut Haushaltbuch aber wohl erst am 3. Juni beendet.⁴³

In den Wochen zuvor hatte Schumann Proben mit dem von ihm in Dresden geleiteten Chorverein durchgeführt, die am 25. Juni 1848 in eine halböffentliche Probeaufführung zusammen mit Mitgliedern des Königlichen Orchesters vor geladenen Gästen mündeten.⁴⁴ In welcher Form hier »Faust's Verklärung« erklang, lässt sich philologisch gesichert jedoch nicht beantworten. So muss offen bleiben, ob der nachkomponierte »Gerettet ist das edle Glied«-Chor erklang und welche Bearbeitung des Schlusschores Schumann gewählt hatte. Denn das Aufführungsmaterial – wohl bestehend in Vokal- und Instrumentalstimmen –, das für diese Gelegenheit angefertigt worden sein muss und das die entsprechenden Informationen enthalten hat, ist verschollen. Zwei Tage nach der Aufführung, die Erinnerung der klanglichen Realisierung wird noch frisch gewesen sein, verzeichnete Schumann im Haushaltbuch unter dem Datum des 27. Juni »Correcturen im Faust«.⁴⁵ Vermutlich hat er einzelne Revisionen in der Instrumentation vorgenommen.

Eine weitere Gelegenheit einer Aufführung sollte sich im folgenden Jahr ergeben. Schumann plante nicht nur, seine Faust-Komposition im Rahmen der anstehenden Feierlichkeiten zu Ehren des 100. Geburts-

41 Wie Anm. 37, p. 227.

42 Tb III, S. 460.

43 Tb III, S. 462.

44 Tb III, S. 460–463.

45 Tb III, S. 463.

tages von Johann Wolfgang Goethe öffentlich aufzuführen;⁴⁶ dies war ihm offenbar mehr noch Anlass, sein nur etwa 35 bis 45 Minuten dauerndes Werk um weitere »Faust-Szenen« zu erweitern. Parallel zu seiner Teilnahme an den Sitzungen des Festkomitees,⁴⁷ das sich zur Planung und Durchführung der Goethe-Feier gebildet hatte, hielt Schumann im Haushaltsbuch am 13./14. Juli 1849 die Kompositionsentwürfe der »Scene im Dom«, am 15. Juli der »Scene im Garten« und am 18. Juli »Ach neige« fest, womit sicher die spätere Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« gemeint war.⁴⁸ Aus der Berliner Partitur geht hervor, dass die »Scene im Garten« bereits am 18. Juli und »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« am 20. Juli fertig instrumentiert vorlagen.⁴⁹ Spätestens am 21. Juli war Schumann dann offenbar mit der Instrumentation der zuvor entstandenen »Scene im Dom« beschäftigt, die laut Haushaltsbuch am 24. Juli »fertig instr.[umentiert]« war, was durch das Schlussdatum in der Berliner Partitur bestätigt wird.⁵⁰ Bereits unter dem Datum des Folgetags notierte Schumann sodann »»Scene des Ariel« vollendet«. Doch wird er an diesem umfangreichen, großbesetzten Satz Nr. II.4 noch weiter gearbeitet haben, bezieht sich doch wohl auch der Eintrag vom 26. Juli noch auf diesen. Einträge bezüglich dessen Instrumentation sind schließlich unter den Datum des 14. und 20. August zu finden, wobei er in diesem Zeitraum die gesamte Szene vollständig instrumentiert haben wird, was entsprechende autographe Datierungen in der Berliner Partitur bestätigen.⁵¹

Am 29. August 1849 war es dann so weit: Die Bergschluchten-Szene wurde unter dem Titel »Faust's Verklärung« sogleich in drei Städten

46 Hans John, Die Dresdner Goethefeierlichkeiten 1849 und ihre musikalischen Aktivitäten – Eine Dokumentation, in: Musik und Szene, Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag, hrsg. von Bernhard R. Appel, Karl W. Geck und Herbert Schneider, Saarbrücken 2001 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft N.F. 9), S. 333–347.

47 Schumanns Teilnahme an den Sitzungen des Komitees ist in seinen Haushaltsbüchern mit dem Stichwort »Conferenz« festgehalten (Tb III, S. 498–501).

48 Tb III, S. 498.

49 Partitur, p. 37 und p. 44, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. 3,1.

50 Ebd., p. 90; Tb III, S. 498.

51 So in der Berliner Partitur auf p. 157 nach T. 334: »d. 18 August 1849.«; auf p. 180 nach dem Schlusstakt 450: »D. 20sten August 1849.« Siehe dazu Tb III, S. 498–501.

öffentlich aufgeführt, nämlich in Dresden im Rahmen der Goethe-Feier unter Schumanns eigener Leitung, in Leipzig unter Julius Rietz und in Weimar unter Franz Liszt. Liszt führte »Faust's Verklärung« sodann nochmals am 11. Mai 1852 in Weimar auf.⁵² Für diese Aufführungen müssen sowohl Partitur-Abschriften als auch – davon ausgehend – Abschriften der Vokal- und Instrumentalstimmen angefertigt worden sein, aus denen musiziert wurde.⁵³ Eventuell konnte Schumann bezüglich des Stimmenmaterials für Dresden noch auf Teile der Probeaufführung des Vorjahres zurückgreifen, sollten sie aufgrund zu weit in die Tiefe führender Revision nicht doch ganz neu geschrieben worden sein. Erhalten hat sich von den Aufführungsmaterialien für Dresden, Leipzig und Weimar allerdings nichts. Schumann selbst wird für sein eigenes Dirigat seine autographe Partitur benutzt haben, die zu dieser Zeit vermutlich schon stark überarbeitet war. Einzelne Abschnitte wird er allerdings später noch weiter revidiert haben. Um welche genau es sich handelte, lässt sich ebenfalls nicht mehr rekonstruieren, da die Überarbeitungsspuren in der Berliner Partitur viel zu zahlreich sind und – an den Notenpapiersorten, den beteiligten Schreibern und am veränderten Duktus der Handschrift Schumanns deutlich erkennbar – ganz unterschiedlichen Phasen entstammen. Solange nicht doch noch etwas von jenem authentischen Aufführungsmaterial wiedergefunden werden sollte, scheint eine philologisch zweifelsfrei erfolgende Rekonstruktion der 1849 aufgeführten Fassung von »Faust's Verklärung« aussichtslos.

Nach diesen Aufführungen am 29. August 1849 fand Schumann erst im April 1850 wieder Zeit, weitere »Faust-Szenen« zu komponieren. In unglaublich kurzer Zeit von gerade einmal vier Tagen stellte er laut Haushaltbuch zunächst wohl die Entwürfe von »Faust's Erblindung« (25. bis 26. April) und »Faust's Tod« (27. bis 28. April) fertig, bevor er diese zwischen dem 30. April und 10. Mai 1850 in der vollständigen

52 Diese Aufführungen mit Daten, Orten und Namen der Dirigenten hielt Schumann auf der autographen Titelseite der Berliner Partitur, p. 65a, von »Faust's Verklärung« fest.

53 Aus Robert und Clara Schumanns Korrespondenz mit Franz Liszt geht hervor, dass Schumann eine Partitur von »Faust's Verklärung« und Vokal- und Instrumentalstimmen nach Weimar schickte und dass man diese dort teilweise kopierte. Siehe SBE II/5, S. 154–164.

Partitur instrumentierend ausarbeitete.⁵⁴ In der Berliner Partitur ist als Schlussdatum für »Die vier grauen Weiber. Erblindung« der 4. Mai 1850 von Schumann notiert worden, für »Faust's Tod« sodann ebenjener 10. Mai 1850.⁵⁵

Mit einigem zeitlichen Abstand widmete Schumann sich danach zunächst der Komplettierung des zweihändigen Klavierauszuges. Arbeiten an diesem Arrangement durch Clara hatte Schumann ja bereits 1847 dokumentiert.⁵⁶ Der in Wien archivierte teilautographe Klavierauszug enthält in der Tat zahlreiche Abschnitte in der Handschrift Clara Schumanns.⁵⁷ Er wird bereits für die Vokal- und Orchesterproben 1848, 1849 und wohl auch noch im Folgejahr benötigt worden sein, als Schumann »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« und die »Scene im Dom« am 8. Mai 1850 vor geladenen Gästen mit seinem Dresdener Chorverein aufführte.⁵⁸ Dieses Klavierauszug-Material bearbeitete Schumann und ergänzte es in Düsseldorf eigenhändig um die fehlenden, noch in Dresden neukomponierten Nummern. Darauf nehmen seine Einträge im Haushaltsbuch Bezug, wonach er seit dem 31. Oktober 1852 »am Clavierauszug des ›Faust‹ gearbeitet haben will, bevor er ihn am 13. November des gleichen Jahres vorläufig »beendet« hat.⁵⁹ Noch unter dem Datum des 24. Mai 1853 verzeichnete

54 Tb III, S. 525 f.

55 Berliner Partitur, Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1, p. 251; Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,2, p. 61.

56 Tb III, S. 347 f.

57 Siehe oben.

58 Chornotizbuch, Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr.: 4871, VII, C, 6–A3, S. 60. Einträge dazu auch im »Düsseldorfer Merkbuch«, S. 8, 13–15. Diese Szenen und wohl noch eine nicht genannte weitere hat Schumann laut Claras Brief an ihre Freundin Marie von Lindeman vom 3. April 1851 noch für sein gemeinsam mit Clara am 13. März 1851 gegebenes Konzert in Düsseldorf vorgesehen, doch mussten sie entfallen, weil die Solo-Sopranistin Mathilde Hartmann erkrankt war. Siehe Chornotizbuch, S. 74a–76; SBE II/22.2, S. 1114; RSW, S. 629.

59 Tb III, S. 606 f. Die Einträge stimmen überein mit Schumanns autographischer Datierung am Schluss von Nr. II.6 im Wiener Klavierauszug, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: A 294, p. 75. – Von Robert vollständig eigenhändig geschrieben ist dort der Klaviersatz von Nr. II.4, II.5 und II.6. Der Klaviersatz der übrigen Sätze ist dagegen – von einzelnen von Robert revidierten Stellen abgesehen – von Clara bzw. von anderen Kopisten notiert worden, die Vokalstimmen gänzlich von anderen Kopisten.

Schumann sodann, er habe den »Clavierauszug des Faust in Ordnung gebracht«. ⁶⁰

Lagen damit nun endlich sämtliche Vokalsätze der ›Faust-Szenen‹ in Orchesterpartitur und auch im Klavierauszug vollständig in Manuskripten vor, so fehlte noch eine Overture, die Schumann offensichtlich seit längerer Zeit geplant, aber noch nicht zu realisieren vermocht hatte. Diese komponierte er erst im August 1853. Der Entwurf datiert vom 13. bis 15. August, ⁶¹ in vollständiger Partitur-Niederschrift instrumentierte Schumann sie dann innerhalb von zwei Tagen am 16. und 17. August. ⁶² Direkt im Anschluss fertigte er laut Haushaltsbuch am 18. und 19. August höchst persönlich einen zweihändigen Klavierauszug der Faust-Overture an, dem am 21. August noch ein »4händiges Arrangem.[ent] d. Overture« gefolgt sein soll, von welchem jedoch jedwede Spur fehlt. ⁶³

Die Ausführungen auf Basis von Schumanns Einträgen in seinen Haushaltsbüchern und seinen Datierungen im Berliner Partitur- sowie im Wiener Klavierauszug-Manuskript haben gezeigt, dass die ›Faust-Szenen‹ in intensiven Arbeitsphasen, jedoch über längere Zeiträume hinweg mit teilweise großen Unterbrechungen mehrerer Jahre entstanden sind. Schumann plante ursprünglich lediglich die von ihm als »Finale« bezeichnete Bergschluchten-Szene zu komponieren, die er 1844 zunächst noch nicht vollständig entwarf und auf diesem Stand eine erste, nicht mehr rekonstruierbare Partitur-Niederschrift anfertigte. Erst 1847 beendete Schumann diese Partitur-Niederschrift mit beiden alternativen Vertonungen des Chorus mysticus und gab dem Ganzen spätestens jetzt den Werktitel »Faust's Verklärung«, wobei er auch später noch weiter an dem Manuskript arbeitete und den Nr. III.7.4 abschließenden Triumphchor »Gerettet ist das edle Glied« nachkomponierte. Im Zuge der ersten Aufführungen 1848 bis 1850 wurden sodann Aufführungsmaterial und auch ein Klavierauszug hergestellt. Erst jetzt hat Schumann das Werkkonzept ausgedehnt und weitere Szenen zur Vertonung ausgewählt. Diese Nachkomposition der 1. und 2. Abteilung erfolgte sehr rasch und flüssig ohne größere Schwierigkeiten oder Brü-

60 Tb III, S. 625.

61 Tb III, S. 633.

62 Ebd.; Berliner Partitur, Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1, p. 31.

63 Tb III, S. 633.

che und wurde jeweils in einem Zug ausnotiert. Davon zeugt das Berliner Partitur-Manuskript ebenso, wie es vice versa zu einem beträchtlichen Teil die vielfältigen Revisionsprozesse von »Faust's Verklärung«, die Schumann seinen »Faust-Szenen« nun als 3. Abteilung eingliederte, widerspiegelt.

Wenn eine Rekonstruktion einer »Urfassung« von »Faust's Verklärung« auch nicht möglich und selbstverständlich nicht sinnvoll erscheint – das Berliner Partitur-Manuskript enthält auf unterschiedlichen Notenpapiersorten zahlreiche Beschneidungen und nachträglich eingearbeitete Tekturen, die zeigen, dass zahlreiche Seiten ausgesondert und anschließend wohl vernichtet bzw. neugeschrieben worden sind –, so kann doch festgehalten werden, dass es allein von »Faust's Verklärung« mindestens drei unterschiedliche Fassungen gegeben haben muss, noch bevor das Stück zum ersten Mal aufgeführt worden ist. Und es gibt Hinweise, dass Schumann auch später noch bedeutende Änderungen vornahm, die es gerechtfertigt erscheinen lassen, von einer vierten Fassung auszugehen. Allein in Bezug auf »Faust's Tod« unterschieden werden können demnach:

1. Fassung mit der ersten Vertonung (von Schumann »Bearbeitung« genannt) des Chorus mysticus, wobei auch hier aufgrund des großen zeitlichen Abstandes – der Schlusschor wurde ja erst 1847 vollständig in Partitur niedergeschrieben – von einzelnen Revisionen der seit Ende 1844 liegengelassenen Partitur auszugehen ist.
2. Fassung mit der zweiten Vertonung des Chorus mysticus (»Zweite Bearbeitung«)
3. Fassung mit erweiterter Nr. III.7.4 durch Hinzukomposition des ursprünglich nicht vorgesehenen Schluss-Triumphchores »Gerettet ist das edle Glied«
4. Fassung mit letzten Revisionen im Detail, wahrscheinlich mit erst jetzt hinzukomponierten Einleitungstakten 1–12 zu Nr. III.7.1, »Waldung, sie schwankt heran« usw.

*Der Stand des Notentextes
zur Zeit von Schumanns Tod 1856*

Schumann verlor seine ›Faust-Szenen‹ offensichtlich bis zu seiner Einlieferung in die Endericher ›Irrenanstalt‹ nicht aus den Augen. Er arbeitete zunächst weiter an dem Klavierauszug, den er 1852 vorläufig beendete und 1853 revidierte. Wie schon im Falle der 1849/50 neu komponierten Szenen schrieb Schumann auch die erst 1853 entstandene Ouvertüre zügig und ohne Brüche nieder. Danach ordnete er die einzelnen Partitur-Manuskripte: Er hatte zunächst zu beinahe jeder einzelnen Nummer eine eigene Titelseite angefertigt. Nun brachte er diese Teil-Manuskripte zusammen mit der Ouvertüre in ihre der Logik des Werkes folgende Reihenfolge und schaltete dem Ganzen eine autographe Titelseite vor, die auch eine Inhaltsübersicht mit Gliederung dieses Opus magnum enthält. In der Berliner Partitur und im Wiener Klavierauszug-Manuskript finden sich immer wieder auch einzelne Anmerkungen bezüglich noch einzuarbeitender Korrekturen, in der Berliner-Partitur sogar ein eigener Notizzettel mit letzten Anweisungen. Ganz offensichtlich zog Schumann bis zuletzt diese Manuskripte immer wieder für Revisionen und Korrekturen heran, also ausdrücklich keine der für die Aufführungen 1848 bis 1851 benutzten Partitur- und Stimmenabschriften, vermutlich weil er selbst aus seiner revidierten Erstniederschrift der Partitur dirigiert hatte und ihm die Partitur-Abschriften für Leipzig und Weimar nicht zur Verfügung standen. Entsprechende Notizen Schumanns im Partitur- und Klavierauszug-Manuskript dokumentieren, dass er jedoch sehr wohl Stimmenabschriften in den Revisions- und Korrekturprozess einbezog, die allerdings heute verschollen sind.⁶⁴

Der Befund zeigt, dass Schumann seine ›Faust-Szenen‹ in der Komposition für vollendet erklärte und in der Revision für den anstehenden Druck bereits weit fortgeschritten war. Somit hatte er noch vor Einlieferung in die ›Irrenanstalt‹ eine zwar schwer lesbare Partitur sowie einen

64 So findet sich in der Berliner Partitur ein »Letzte Aenderungen im Faust. (Schlußscene)« überschriebener Zettel (Mus. ms. autogr. R. Schumann 3,1, p. IX). Und auf der autographen Titelseite des Wiener Klavierauszugs hat Schumann notiert: »Schluß d. Domszene Soprani in d. ausgeschr. Stiimen nachzutragen. | 3/11 [18]52.«

Klavierauszug hinterlassen; er konnte jedoch davon ausgehen, dass die »treuen« Hände Claras sowie seiner Freunde, die seine Handschrift in der Regel ohne größere Schwierigkeiten korrekt zu entziffern vermochten, dieses Notenmaterial zum Druck beförderten und in Zusammenarbeit mit einem guten Verlag eine verlässliche, seinen letzten Willen weitgehend vermittelnde Erstausgabe herausbrachten. In diesem Kontext ist Schumanns Frage an seine Frau in seinem bereits in der Endenicher ›Irrenanstalt‹ geschriebenen Brief vom 26. September 1854 zu verstehen: »dann über das Concertstück aus D f. 1 Pf. u. Orchester [op. 134], [...] die Gesänge der Frühe für P[iano]f[or]te. [op. 133], über das neue spanische Liederspiel [op. 138], Neujahrlied [op. 144], Requiem [op. 148], Faustscenen [WoO 3] – ob davon weiter noch nichts erschienen?«⁶⁵

Der Notentext nach Schumanns Tod

Clara Schumann entsprach dem Wunsch ihres Mannes erst nach seinem Tode. Im Gegensatz zu den meisten anderen seiner nachgelassenen Kompositionen erschienen die ›Faust-Szenen‹ nicht im Musikverlag Rieter-Biedermann; und auch das mit den Schumanns befreundete Verlagshaus Breitkopf & Härtel, die zu Lebzeiten zahlreiche der bedeutendsten Kompositionen Schumanns veröffentlicht hatten, lehnte Clara Schumanns auf die Veröffentlichung der ›Faust-Szenen‹ abzielende Anfrage vom 12. Mai 1858 ab.⁶⁶ Zwar sind entsprechende Verhandlungen nicht dokumentiert, doch erklärte sich schließlich offensichtlich der mit Clara Schumann befreundete, in Berlin ansässige Musikverleger Julius Friedlaender bereit, Schumanns ›Faust-Szenen‹ auf den Markt zu bringen, denn noch im gleichen Jahr erschienen schließlich die Partitur, die Vokal- und Instrumentalstimmen, der zweihändige Klavierauszug, das Textbuch sowie 1860 der von Clara Schumanns Halbbruder Woldegar Bargiel erarbeitete vierhändige Klavierauszug der Ouvertüre.⁶⁷

⁶⁵ SBE I/7, S. 651, Ergänzungen in eckigen Klammern von Timo Evers.

⁶⁶ »...daß Gott mir ein Talent geschenkt«. Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne, hrsg. von Monica Steegmann, Zürich und Mainz 1997, S. 176 f.

⁶⁷ RSW, S. 632 f.

Die Partitur sowie die Instrumentalstimmen wurden nicht eigens gestochen, sondern in Form einer autographierten Kopistenabschrift vervielfältigt.⁶⁸ Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel war offensichtlich in den Korrekturprozess dieser Ausgabe involviert.⁶⁹ Die Ausgabe und wohl auch die entsprechenden Vorlagen dazu gingen bereits 1862 an den Musikverlag C. F. Peters in Berlin und Leipzig über, der daraufhin erstmals eine Partitur stechen und drucken ließ.⁷⁰

Auf welcher Grundlage diese Verlage das Material für die Veröffentlichung einrichteten, ob teilweise auf Aufführungsmaterial der zu Lebzeiten stattgefundenen Teilaufführungen zurückgegriffen werden konnte, bleibt aufgrund fehlender Überlieferung unklar. Vermutlich stellte Clara Robert Schumanns teilautographierte Manuskripte der vollständigen Chor- und Orchesterpartitur sowie des zweihändigen Klavierauszugs für Kopierzwecke zur Verfügung. Sie wird diese Manuskripte weiterhin gehütet haben, denn sie wurden später noch für die 1879 bis 1893 unter ihrer Verantwortung erschienene Alte Gesamtausgabe der musikalischen Werke (AGA) ihres Mannes wieder herangezogen.⁷¹

Stichproben haben gezeigt, dass diese postumen Erstdrucke der ›Faust-Szenen‹ in vielerlei Hinsicht stark fehlerhaft sind. Die autographierte Erstausgabe der Partitur enthält neben vielen falschen Tönen gar größere Abschnitte, die falschen Instrumenten zugewiesen sind.⁷² Und

68 Ebd., S. 633.

69 Brief Woldemar Bargiels an Clara Schumann vom 14. Oktober 1858; SBE I/3, S. 347–349, hier: S. 348.

70 Szenen | aus | Göthe's Faust | Für Solostimmen, Chor u. Orchester | componirt von | Rob. Schumann. | Partitur u. Stimmen. | Klavier Auszug mit Text. | Klavier Auszug zu 4 Händen. | Eigenthum des Verlegers | Leipzig & Berlin. | C. F. Peters, Bureau de Musique. Vgl. dazu den Brief Woldemar Bargiels an Clara Schumann vom 19. Februar 1862; SBE I/3, S. 355–358, hier: S. 355.

71 Robert Schumann's Werke, hrsg. von Clara Schumann, 32 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879–1887, 1891, 1893. Siehe etwa Brief von Ernst Frank an Clara Schumann vom 16. November 1882, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. Nachl. K. Schumann 4,201; SBE III/9, S. 347 und S. 378 f.

72 Szenen | aus | Göthe's Faust | für | Solostimmen, Chor und Orchester | componirt | von | ROBERT SCHUMANN. | Preis. Rthlr. 20. | Partitur. | Eigenthum des Verlegers. | BERLIN | bei Julius Friedlaender vorm. Stern & Co. | Mohren Str. No 36. | J. F. 263. | Entered at Stationers Hall in conformity with the act of May 13. 1846. –

noch in der Edition der Alten Gesamtausgabe, die von diesen Fehlern weitgehend bereinigt worden ist, finden sich zahlreiche andere problematische Stellen. Eine der wichtigsten, welche die Rezeption des Werkes bisher maßgeblich geprägt hat, ist der Schluss von Nr. II.6, »Faust's Tod«, wo im Gegensatz zu Goethes Originaltext und ganz entgegen Schumanns Original-Manuskripten der Singtext eigenmächtig geändert wurde – ob bewusst oder unbewusst aufgrund von Flüchtigkeit, kann nicht mehr nachvollzogen werden.

Gemeint ist die Stelle nach Fausts Tod, wenn Mephistopheles in Anspielung auf die letzten Worte Jesu Christi gemäß Johannes-Evangelium kommentiert: »Er [der Zeiger der Mitternachtsuhr] fällt, es ist vollbracht«, woraufhin der Chor bei Goethe antwortet: »Es ist vorbei.« In der Alten Schumann-Gesamtausgabe wiederholt der Chor hingegen »vollbracht!«.73 In der Literatur ist man bisher davon ausgegangen, diese Textänderung stamme bewusst von Schumann, er habe damit das weihevollen, feierlich-kunstreligiöse Moment betonen wollen.74 Tatsächlich zeigen die handschriftlichen Quellen, die noch aus Schumanns Einflussbereich stammen, dass er stets im Sinne Goethes »vorbei«, nicht »vollbracht« durch den Chor gesungen wissen wollte. So steht es sowohl in seinem handschriftlichen Partitur-Arbeitsmanuskript als auch im von ihm revidierten Klavierauszug. Der nun wieder zugängliche Particell-Entwurf zeigt, dass er offensichtlich von Anfang an das Goethe'sche »vorbei« vorgesehen hat. Somit stützt die Skizze also zusätzlich den Befund, dass die Textänderung von einer fremden Hand vorgenommen worden sein muss und nicht von Schumann autorisiert ist. Ziel der derzeit entstehenden, erstmals nach historisch-kritischen Maßstäben zu erarbeitenden Neuedition der ›Faust-Szenen‹ ist es daher, Schumanns autorisierten Manuskripten zu folgen und im Notentext den von Schumann zweifelsfrei vorgesehenen Singtext abzudrucken.

Das Beispiel zeigt die hohe Relevanz, die dem Manuskript-Konvolut im Freien Deutschen Hochstift in der Überlieferung der ›Faust-Szenen‹ zukommt, ist es doch nicht nur für Fragen der Datierung und Genese,

Fehlerhafter Notentext ist dort in der Partitur etwa in der Ouvertüre, T. 5, Klarinette abgedruckt: Statt der Klarinettenstimme ist in der zweiten Takthälfte der Notentext der Oboe vorhanden.

73 AGA IX/7, S. 168.

74 Bürger-Güntert, Robert Schumanns ›Szenen aus Goethes Faust‹ (Anm. 12), S. 442–448.

sondern offensichtlich ebenso zur Bekräftigung editorischer Entscheidungen heranzuziehen. Damit trägt es maßgeblich zu einer neuen, philologisch fundierten Edition der ›Faust-Szenen‹ bei. Bevor die wertvollen Informationen, die dieses Manuskript-Konvolut im Einzelnen enthält, im folgenden erläutert werden können, ist noch grundsätzlich die Provenienz der genannten authentischen Manuskripte der ›Faust-Szenen‹ zu klären.

Zur Provenienz der ›Faust-Szenen‹-Autographen

Nachdem Robert Schumann am 29. Juli 1856 in der Endenicher ›Irrenanstalt‹ bei Bonn gestorben war, verfügte Clara Schumann über seinen gesamten künstlerischen Nachlass, also über die Fülle an Büchern, Musikalien und Manuskripten, die er zeitlebens gesammelt und für eine effiziente Nutzung geordnet hatte. Dazu zählten neben seinen Musikhandschriften und Handexemplaren von Druckwerken, darunter die Erstdrucke seiner musikalischen und literarischen Werke, der von ihm rezipierten Literatur, also auch Goethes ›Faust‹, seine Tagebücher, sonstige alltagsgeschichtlich bedeutsame Dokumente und seine umfangreiche Korrespondenz, welche allesamt sehr wichtige Informationen zur Genese der ›Faust-Szenen‹ enthalten. Clara Schumann war sich der Bedeutung dieses Erbes offenbar bewusst, denn sie hielt es zunächst beisammen, schenkte im Laufe der Jahre jedoch einzelne Handexemplare und (Teil-)Manuskripte Bekannten und Freunden, mit welchen sie eine intensivere Beziehung pflegte.

Nachdem die ›Faust-Szenen‹ nun in Form der Partitur, des Klavierauszugs und der Einzelstimmen seit Ende 1858 auf dem Musikalienmarkt verfügbar waren und damit die Speicherung dieser wertvollen Komposition im Kulturellen Gedächtnis vorerst gesichert schien, stellte sich die Frage der weiteren Verwahrung der Originale. Das Manuskript des zweihändigen Klavierauszugs schenkte sie laut ihrer eigenhändigen Widmung auf Schumanns autographen Titelseite bereits wenige Tage nach dessen Tod »Dem geliebten Johannes | von | Clara Schumann | D. 7 Aug: 1856.«⁷⁵ Damit war der von Clara wie Robert Schumann glei-

75 Datierung wohl aufgrund von Schmierflecken im Original falsch gelesen in RSW, S. 631, und davon ausgehend in SBE II/3, S. 481. Am gleichen Tag widmete

chermaßen verehrte junge Freund und angehende Komponist Johannes Brahms gemeint. Die tiefe Freundschaft der beiden sowie dessen bibliophile Sorgfalt im Umgang mit besonderen Handschriften und Drucken schien die stete Erreichbarkeit dieses Manuskripts für den zu dieser Zeit noch ausstehenden Druck zu gewährleisten.⁷⁶ Brahms wird es dann für den 1858 erfolgten Erstdruck des Klavierauszugs tatsächlich zur Verfügung gestellt haben, sollte der Druck nicht doch auf einer Abschrift des Manuskripts basieren, welche Clara zuvor hatte anfertigen lassen.⁷⁷ Da diese Vorgänge jedoch nicht im Einzelnen dokumentiert sind, kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. Nach Brahms' Tod am 3. April 1897 gelangte das Manuskript des zweihändigen Klavierauszuges der ›Faust-Szenen‹ in das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo es seither verwahrt wird.

Einen Teil des Schumann-Nachlasses bot Clara schließlich 1887, als Schumanns Werke durch die von ihr verantwortete Alte Gesamtausgabe der musikalischen Werke umso mehr für das kulturelle Gedächtnis gesichert schienen, der Königlichen Bibliothek in Berlin, der späteren Deutschen Staatsbibliothek, zum Verkauf an und übergab ihn 1890 dieser Institution als Depositum, das 1904 mit finanzieller Unterstützung des in Berlin wirkenden Buchhändlers und Verlegers Hermann Paetel für die Bibliothek erworben werden konnte;⁷⁸ zu diesen Handschriften gehörte auch das Partitur-Manuskript der ›Faust-Szenen‹.⁷⁹ Einen immer noch eindrucksvollen anderen Teil vererbte Clara ihren

Clara der mit ihr befreundeten Rosalie Leser Schumanns Manuskript der Sieben Clavierstücke in Fughettenform op. 126, wobei diese Datierung von gleichem Schriftduktus ist. Siehe Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Mainz u. a. 1991 ff. (abgekürzt zitiert als *RSA*), Serie III, Werkgruppe 1, Bd. 6,2, S. 511 f., 514.

76 So gab Brahms tatsächlich noch im Brief vom 22. Februar 1881 bezüglich einer Frage zur Notation Auskunft, indem er das bei ihm befindliche Manuskript des zweihändigen Faust-Klavierauszugs konsultierte (SBE II/3, S. 1609).

77 Im von Johannes Brahms an Clara Schumann geschriebenen Brief vom 22. Juni 1855 ist von einer Faust-Abschrift, welche der für Schumann arbeitende Kopist Peter Fuchs in dieser Zeit anfertigte, die Rede (SBE II/3, S. 357). Möglicherweise handelte es sich um eine Kopie des Klavierauszug-Manuskripts, auch wenn lediglich von »Stimmen« die Rede ist (siehe auch Tb III, S. 649).

78 RSW, S. 39*.

79 Brief Clara Schumanns an Gustav von Gossler, 28. Mai 1887; SBE II/18, S. 124–126.

Kindern, wobei sich vor allem die zu dieser Zeit noch lebenden Töchter Marie, Elise und Eugenie Schumann nach Clara Schumanns Tod am 20. Mai 1896 dieses verbliebenen Nachlasses annahmen. Von Marie Schumann erwarb das Schumann-Museum in Zwickau, heute Schumann-Haus, im Jahr 1926 Schumanns Handexemplare der Goethe'schen Tragödie, die autographe Eintragungen des Komponisten enthalten.⁸⁰

*Das Faust-Notenkonvolut im Freien Deutschen Hochstift:
Provenienz*

Anfang des 20. Jahrhunderts gelangten zahlreiche Schumann-Manuskripte aus Privatbesitz durch Bekannte und Freunde der Schumann-Familie sowie durch die noch lebenden Töchter in die Hände der Antiquare Leo Liepmannsohn in Berlin und C. G. Boerner in Leipzig. Es ist anzunehmen, dass die Töchter die Manuskripte, die heute das im Freien Deutschen Hochstift aufbewahrte Konvolut bilden, Boerner in Leipzig zum Verkauf überließen. Von diesem erwarb es der in Weißenborn bei Zwickau lebende Bergrat und leidenschaftliche Sammler von Schumann-Autographen Alfred Wiede außer Katalog am 28. November 1911, um es seiner privaten Sammlung einzugliedern. Hier erhielt es die Signatur 11/3. Nach seinem Tod 1925 ging es in die Erbgemeinschaft Wiede über und war seither kaum zugänglich. Lediglich eingeweihte Spezialisten durften die Manuskripte einsehen, so Martin Kreisig 1933;⁸¹ Wolfgang Boetticher wurde 1973 von den Wiede-Erben beauftragt, Expertisen des Schumann-Nachlasses für eine Teilung des Erbes anzufertigen. In diesem Zusammenhang war es ihm gestattet, die Faust-Notenkonvolut-Manuskripte in den Jahren 1973, 1976 bis 1985

80 Laut dem im Schumann-Haus Zwickau archivierten »Katalog des Schumann-Nachlasses in Interlaken«, S. 294, im Besitz Marie Schumanns. In diesem Katalog taucht der Titel »Faust« zweimal auf, ohne die Auflagen genauer zu differenzieren. In einer Spalte mit Anmerkungen ist, auf beide Einträge bezogen, »R. Schs. Ex.« notiert. – Laut »Hauptkatalog« des Schumann-Hauses Zwickau, S. 183, gelangten jedoch sämtliche drei Exemplare 1926 aus dem Besitz der ältesten Tochter, Marie Schumann (1841–1929), in die Bestände des Schumann-Museums.

81 Das geht aus einem dem Konvolut beiliegenden Zettel hervor, siehe unten.

einzusehen und kaum lesbare Photographien anzufertigen,⁸² die er noch in den 1990er Jahren seiner Schülerin Kathrin Leven-Keesen für deren Dissertation zur Verfügung stellte.⁸³ 1996 wurde das Manuskript-Konvolut durch das Auktionshaus Sotheby's angeboten,⁸⁴ dann wieder durch dieses 2011⁸⁵ und schließlich durch Aristophil 2018,⁸⁶ von wo es für das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main erworben werden konnte.

Das Manuskript-Konvolut enthält weitgehend vollständig die Skizzen und Entwürfe der ›Faust-Szenen‹ und dokumentiert Schumanns langwierige Beschäftigung mit Goethes Text. Es kann nur als Glücksfall bezeichnet werden, dass dieses Material derart geschlossen überliefert ist. Dieses Faktum ist auf Schumanns eigene Sorgfalt wie auf diejenige seiner Erben zurückzuführen. Offensichtlich war es allen Beteiligten bewusst, hier eine ganz besondere Handschrift, nämlich die Notate aus den frühesten Entstehungsphasen eines außergewöhnlichen⁸⁷ Werkes vorliegen zu haben, die in geschlossener, vollständiger Form der Nachwelt überliefert werden sollten. Bei anderen Werken ihres Mannes agierte Clara weniger sorgsam, zerteilte sie doch immer wieder zahlreiche Manuskripte ihres Mannes, um möglichst viele Bekannte und Freunde mit Schumann-Memorabilien versorgen zu können.⁸⁸

82 Daten basierend auf Wolfgang Boetticher, Wiede. Stichworte aus den Expertisen des Bestands 1973–88, 1991 maschinenschriftlich angefertigter Katalog, S. 4.

83 Kathrin Leven-Keesen, Robert Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3, Berlin 1996 (= Musicologica Berolinensia 1).

84 Sotheby's, Auktionskatalog, 6. Dezember 1996, Nr. 241.

85 Sotheby's, Auktionskatalog, 30. November 2011, Nr. 173.

86 Aristophil, Katalog 7 zur Auktion vom 20. Juni 2018, Nr. 1231.

87 So schrieb etwa Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel, zu dieser Zeit mit Korrekturlesungen für die Erstveröffentlichung der ›Faust-Szenen‹ beschäftigt, in Übereinstimmung mit ihr in seinem Brief an sie vom 14. Oktober 1858: »Der Faust wird wohl Schumanns Hauptwerk bleiben, das gewaltige Gedicht hat noch keine tiefere und innigere Übersetzung in Töne gefunden, und Keiner war vielleicht so dazu berufen wie Schumann. Die Worte mit dieser Musik üben eine hinreißende Wirkung auf mich, und ich möchte daß Viele meinen Genuß theilten«; SBE 1/3, S. 348.

88 Es seien nur zwei Beispiele genannt, die Claras Umgang mit Schumann-Manuskripten verdeutlichen, nämlich Manuskripte der ›Waldszenen‹ op. 82 und der ›Sieben Clavierstücke in Fughettenform‹ op. 126. Vgl. dazu die Ausführungen in RSA III/1/6,2, S. 207 f., 211 f., 511 f.

Insgesamt wie im Detail wirkt das Manuskript-Konvolut zunächst wie ein chaotisch überliefertes Konglomerat einzelner Bruchstücke, die offenbar Einblicke in die Werkstatt des Komponisten gewähren, jedoch den Anschein des arg Vorläufigen, bisweilen Fragmentarischen erwecken. Tatsächlich ist es jedoch Zeugnis einer hochprofessionellen, stark ökonomisch geprägten kompositorisch-poetischen Arbeitsweise, die sich erst erschließt, wenn man das Konvolut eingehend analysiert und es in seinen entstehungsgeschichtlichen Kontext stellt.

Dies wurde offensichtlich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts versucht, als es von den Schumann-Erben abgegeben wurde. So wurde es von fremden Händen entgegen der Beschriftungschronologie gemäß der inneren Werkordnung beginnend mit der zuletzt entstandenen Overtüre neu geordnet und teilweise durch den Schumann-Enkel, den bei Zwickau wirkenden Apotheker Ferdinand Schumann, rudimentär kommentiert. Dadurch wurde die anzunehmende ursprüngliche Ordnung unwiederbringlich zerstört.

Wohl für den Verkauf durch den Antiquar C.G. Boerner oder für eine spätere Ausstellung im Zwickauer Schumann-Museum fertigte Ferdinand Schumann, der mit den Schumann-Forschern und -Museumsleitern Martin Kreisig und Georg Eismann in beratender Funktion in stetem Kontakt stand,⁸⁹ einige kleinformatige Zettel an, die dem Konvolut beigelegt wurden. Sie sind bis in die Gegenwart dort vorhanden und enthalten andeutungsweise Beschreibungen des Notierten. Ähnlich ging Ferdinand Schumann bei einem anderen Schumann-Autograph vor. Es handelt sich um ein Manuskript-Konvolut mit Einzelskizzen zu anderen, ganz unterschiedlichen Werken Schumanns: dort gab er jedem Originalblatt ebenfalls einen solchen kleinformatigen, beschreibenden Notizzettel bei.⁹⁰

Im Faust-Skizzenkonvolut sind drei gefaltete Notizblätter überliefert, die allesamt von Ferdinand Schumanns Hand mit Blei beschriftet

89 Aus dem Apothekenhaus. Ferdinand Schumann an Musikdirektor Kurt Barth. *Zuschriften aus den Jahren 1941–1954*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Zwickau 2004 (= Veröffentlichung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau), S. 8. – Dort finden sich auf S. 12 und S. 49 Handschrift-Proben Ferdinand Schumanns.

90 Skizzenkonvolut I, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. R. Schumann 35; siehe dazu RSW, S. 785 f.

sind. Der erste Zettel enthält die Aufschrift:⁹¹ »Dieses Halbblatt,⁹² mit Rotstift | S[.] 25 nummerirt, ist Skizze | zum II Teil der Faustszenen, No 4 ›Ariel, Sonnenaufgang‹. u. | beginnt mit dem 53^{ten} Takt vor | dem Schluß. A dur, Geigenlauf in A dur | Text ›Schauer, der spiegelt ab das menschliche Bestreben‹. | etc.« Der zweite Zettel enthält: »Chor in Bdur aus III Teil No[.] 4, | vorletzte Seite: Fragment | zur Oper Genovefa. | Ein Bogen⁹³ enthält | ›Nebelnd um Felsenhöhn‹.« Auf dem dritten Zettel hat Ferdinand Schumann notiert: »Die Skizzen zum | Schlußchor der Faustmusik | bestehen aus | 1 großem Bogen, 4 seitig. | 5 großen⁹⁴ Blättern, | und | 2 kleine Bogen | 2 Blätter«.⁹⁵ Die letzten beiden Zeilen sind durch eine geschweifte Klammer verbunden, womit der Bezug zu »2 kleine Bogen | 2 Blätter« hergestellt wird, und sind um folgende Anmerkung in einer Fußnote ergänzt: »diese enthalten Skizzen zur | 2^{ten} Bearbeitung des Schlußchores.«

Darüber hinaus findet sich eine beschnittene, mit schwarzer Tinte geschriebene Zettelkarte, die wohl von Martin Kreisig stammt und Schumanns im Manuskript-Konvolut enthaltene Abschrift der Bergschluchten-Szene auf Bogen XXVI betrifft: »R. Schumanns | Entwurf zum Text f.[ür] s.[eine] Faustszenen | (betr.[ifft] die Schlußszene) | am 18. März 1932 hier [Zwickau?] aufgeführt«. Kreisig, Herausgeber der bis heute zitierten Ausgabe der *Gesammelten Schriften*⁹⁶ Schumanns sowie Gründungsmitglied der Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft wie des Schumann-Museums ebendort, dessen erster Direktor er war, hatte die Wiede-Sammlung mittels Zettelkatalog erschlossen, wobei er auch für das Faust-Konvolut eine eigene Karte angefertigt hatte. Dort wird das Faust-Notenkonvolut schlicht als »Skizzen zu den ›Faustszenen‹ | Handschr.[ift]« bezeichnet.⁹⁷ Der Vergleich mit diesem Zet-

91 Ergänzungen in eckigen Klammern im Folgenden von Timo Evers.

92 Gemeint ist Bl. 21^r; siehe dazu die Beschreibung unten.

93 Gemeint ist Bg. XXV; siehe dazu die Beschreibung unten.

94 »großen« nicht ausnotiert, sondern durch Abkürzungsstriche angedeutet.

95 Gemeint sind Bg. XX, Bl. 51–55, Bg. XXI–XXII; siehe dazu die Beschreibung unten.

96 Von der Forschung bis in die Gegenwart zitiert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. Fünfte Auflage, mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur 4. Auflage und weiteren hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914.

97 Zitiert nach einer Kopie in der inzwischen aufgelösten Düsseldorfer Robert-Schumann-Forschungsstelle.

telkatalog zeigt, dass die Zettelkarte im Faust-Notenkonvolut zweifelsfrei von Kreisig geschrieben wurde. Deren beschnittene Rückseite enthält, wohl von anderer Hand geschrieben, Wortfragmente: »[Schuman]n Museu[m]«; evtl. war Schumanns Textabschrift also für eine Ausstellung im Zwickauer Schumann-Museum vorgesehen.

Zum anderen findet sich im Faust-Notenkonvolut ein weiterer Zettel mit einer in Blei geschriebenen Notiz von unbekannter Hand: »am 24. 8[. 19]33 von Kreisig zurücker-|halten; das Blatt soll zu den Faust-|szenen gehören!«, darunter ein nicht eindeutig identifizierbares Kürzel, darunter – wieder von der Hand Ferdinand Schumanns – ebenfalls in Blei: »Gehört in den III Teil No. 1 Chor | ›Waldung, sie schwankt heran.« Takt 18–25 des | Chorteiles. Einzelnes Blatt.«⁹⁸ Das Wort »Chorteiles« entspricht einer Überschreibung eines früher notierten anderen Wortes, das sich jedoch nicht entziffern lässt. Diese Notiz deutet also darauf hin, dass Kreisig neben Schumanns Textabschrift auch mindestens ein Notenblatt für eine Ausstellung im Schumann-Haus aus der Wiede-Sammlung entliehen hatte.

Darüber hinaus finden sich in Schumanns Faust-Manuskript-Konvolut selbst Einträge von unterschiedlichen fremden Händen, die Informationen über die Provenienz enthalten. So steht mit Blei am oberen Seitenrand von pagina 67 geschrieben: »III Teil №7 Schluß«, darunter korrigiert: »№. 1«, und mit einigem Abstand rechts daneben: »Zu den Faustszenen | An Dr Ancot | zurück«. Gemeint ist damit der Zwickauer Bürger und Jurist Emanuel Ancot, Schwiegersohn Alfred Wiedes, später Beiratsmitglied der Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau, der für das Schumann-Museum ebendort bedeutende Handschriften und Drucke akquirierte. Wohl die gleiche fremde Hand – die Schriftzüge deuten auf Martin Kreisig – hat in zahlreiche Kompositionsentwürfe des Faust-Manuskript-Konvoluts Seitenzahlen eingetragen, welche auf Referenzstellen in der postum erschienen gedruckten Peters-Partitur verweisen,⁹⁹ so über dem Kompositionsentwurf von Nr. I.1, »Scene im Garten« auf p. 24, wo mit Blei notiert wurde: »Erste Abteilung No 1. | S. 15.«; mit letzterem ist die Referenzstelle in der Peters-Partitur gemeint, beginnt der Notentext doch ebendort auf S. 15. Auf p. 26 über

98 Gemeint sein dürfte p. 67, Einlageblatt zur vollständigen autographen Erstniederschrift des Klavierauszuges von Nr. III.7.1; siehe dazu die Beschreibung unten.

99 Wie Anm. 70.

dem Kompositionsentwurf von Nr. II.4., »Ariel. Sonnenaufgang« hat die gleiche Person mit dickerem Blei-Schreibmittel ebenfalls einen Titel ergänzt: »2. Abteilung N. 4«. Weitere Numerierungen von dieser Hand finden sich auch zu Nr. II.5, »Die vier grauen Weiber. Erblindung« auf p. 45, zu Nr. II.6, »Faust's Tod« auf p. 57 und zu Nr. III.7.1., »Waldung, sie schwankt heran« auf p. 65.

Ferdinand Schumann hat auf pagina 55, von welcher unten rechts ein großes Stück fehlt, am linken Seitenrand in Blei notiert: »Von Schumann selbst | ausgeschnitten. | Es fehlt kein Takt.« Ferner hat er auf p. 41 oben rechts »[zu Faust]« notiert, womit gleichsam der Bezug zu seinem entsprechenden, oben bereits angeführten Notizzettel hergestellt ist. Einen in Bezug auf Nr. III.7.4 vermeintlich fehlenden Abschnitt hat Ferdinand Schumann auf p. 70 mit Blei vermerkt: »[51 Takte fehlen bis ›Nebelnd | um Felsenhöhen‹]«. Diese Beobachtung ist nicht zutreffend, weil Ferdinand nicht erkannt haben wird, dass Robert Schumann den entsprechenden Abschnitt – gemeint sind wohl die Takte 153–203 – auf p. 87 sehr komprimiert notiert hat. In die Irre führt auch Ferdinands Kommentar auf p. 76, dem im Konvolut überlieferten Fragment einer früheren Partitur-Fassung von Nr. III.7.4, wo er unten rechts am Blattrand nach dem letzten im Konvolut enthaltenen Takt des hier noch notierten Beginns von Nr. III.7.5 notiert hat: »[Weiteres zu No 5 fehlt]«. Tatsächlich ist die Fortsetzung des Manuskripts zwar nicht im Konvolut enthalten, jedoch in der Berliner Partitur, da die Blätter ursprünglich zu dieser gehörten und Robert Schumann lediglich die nicht mehr benötigten, heute im Konvolut enthaltenen Seiten aus dieser Partitur heraustrennte und die Fortsetzung – also die die Konvolut-Frühfassung ursprünglich umgebenden Blätter – in der Berliner Partitur weiter verwendete.

Ferner hat Ferdinand Schumann auf p. 93 unten links »Zum Schlußchor« geschrieben, womit er den Bezug zu Nr. III.7.7A bzw. Nr. III.7.7B herstellt, handelt es sich doch um den Kompositionsentwurf der doppelhörigen Chorpartitur, genauer um den langsamen polyphonen ersten Teil, den Robert Schumann auch in seiner Zweiten Bearbeitung verwendet hat. Auch auf p. 95 hat Ferdinand den Bezug »Zum Schlußchor« am unteren Blattrand festgehalten, wobei hier der Übergang zum schnelleren zweiten Teil der ersten Bearbeitung (Nr. III.7.7A) gemeint ist. Genauer hat er das auf der mit dem ersten Takt des schnelleren zweiten Teils beginnenden pagina 97 am unteren Blattrand vermerkt:

»Faust, Schlußchor 1^{te} Bearbeitung«, wobei er 1^{te} aus 2^{te} korrigiert hat. Dass es sich um den Schluss des offensichtlich sehr chaotisch und wohl nicht ohne große zeitliche Brüche notierten Chorsatz-Entwurfs auf p. 101 handelt, darauf hat Ferdinand sodann unten links hingewiesen: »Faust. Schlußchor. 1^{te} Bearbeitung«. Die Zweite Bearbeitung hielt er auf p. 106 fest: »[Faust Schlußchor; 2^{te} Bearbeitung]«, und so nahezu identisch noch einmal auf p. 108. Auf p. 129 kommentierte Ferdinand das Fragment eines offenbar zeitlich vor dem Faust-Kompositionsentwurf notierten Libretto-Entwurfs von Robert Schumann zur Oper ›Genoveva‹ op. 81, die in zeitlicher Umgebung zum nachkomponierten, hier notierten Triumph-Schlusschor von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied« entstanden ist: »[Zur Oper Genovefa]«.

Beschreibung des Faust-Notenkonvoluts

Sämtliche der genannten Notate von fremder Hand im Faust-Manuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts zeigen, dass man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Überblick über das teilweise schwer entziffer- und zuordbare Material verschaffen wollte und – damit verbunden – dieses sogleich zu ordnen versuchte. Ob diese Ordnung derjenigen entspricht, die sich den Nutzenden gegenwärtig bietet, lässt sich nicht klären. Fraglich bleibt, ob nicht einzelne Manuskripte anderer Funktion erst durch die Nachwelt in das Konvolut geraten sind, als sich die Materialien bereits im Besitz Alfred Wiedes befanden, so etwa das Einzelblatt 34, das einem Fragment von Schumanns autographem zweihändigen Klavierauszug von Nr. III.7.1 entspricht und das eventuell zuvor im Besitz des »Dr. Ancot« gewesen ist, worauf die oben zitierte rätselhafte Notiz Martin Kreisigs möglicherweise hindeutet. Angesichts der unwiederbringlich zerstörten ursprünglichen Ordnung Robert Schumanns, aber auch wegen der diversen, teilweise auf einzelnen Bogen zu ganz unterschiedlichen Zeiten geschriebenen und zu unterschiedlichen Werkkontexten gehörenden Notate, erscheint jeder weitere neue Ordnungsversuch nicht angemessen.

Das Manuskript-Konvolut wird aufbewahrt in einem gefalteten Umschlag, einem Bogen aus dünnem, graublauem Papier; die Vorderseite enthält oben die mit Blei zentriert geschriebene Aufschrift ›Skizzen zu Faust‹. Der Terminus ist im modernen, musikwissenschaftlichen Sinne

stark missverständlich: Hier sind keine vielen Einzelskizzen gemeint, wie man sie etwa von Ludwig van Beethoven kennt, sondern der Begriff ist von Schumann stets synonym zu ›Entwurf‹ gebraucht, womit der rudimentär, nur in einer oder wenigen weiteren Hauptstimmen notierte vollständige Verlauf eines ganzen Satzes oder zumindest eines größeren Abschnittes gemeint ist. Und so enthält das Konvolut, zum Großteil durchgängig notiert, die nahezu vollständigen Kompositionsentwürfe sämtlicher einzelner Abschnitte seiner Faust-Vertonung sowie der zugehörigen Ouvertüre. Daneben begegnen bisweilen wenige, anscheinend zusammenhanglos notierte Nebenskizzen.

Größeren Anteil haben aber die gleichsam eingelegten, den vollständigen Tonsatz enthaltenden Erstniederschriften des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre sowie in unvollständiger Form von Nr. I/3, ›Scene im Dom‹, von Nr. III/7/1, »Waldung, sie schwankt heran«, sowie des Triumph-Schlusschors von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied«. Für diese Notenmanuskripte trifft der Terminus »Skizze« und »Entwurf« also mitnichten zu, sondern führt vielmehr in die Irre, da es sich um Niederschriften des vollständig ausgearbeiteten Klavierauszug-Tonsatzes handelt. Darüber hinaus enthält das Konvolut noch ein weiteres Manuskript-Fragment ganz anderer Funktion, nämlich eine vollständige Vokal- und Orchesterpartitur-Niederschrift eines umfangreichen Abschnitts aus ebenjener Nr. III.7.4, welche offensichtlich einer früheren Fassung entspricht und auf dem gleichen Notenpapier notiert ist wie der überwiegende Teil der in Berlin archivierten autographen Partitur von »Faust's Verklärung«, der späteren Dritten Abteilung der ›Faust-Szenen‹. Ob diese anderen Manuskripte – also neben den genannten autographen Klavierauszügen und dem Partitur-Fragment der früheren Fassung von Nr. III.7.4 auch die Textabschrift der Bergschluchten-Szene – bereits von Schumann in die blaue Sammelmappe eingelegt wurden oder erst durch die Nachfahren, als man seinen kompositorischen Nachlass ordnete, lässt sich nicht klären, da es weder für das eine noch für das andere Anhaltspunkte gibt.

Insgesamt besteht das Faust-Manuskript-Konvolut aus 67 Blättern zu 26 Bogen und 15 Einzelblättern. Es handelt sich also um 134 Seiten vornehmlich Notenpapiers unterschiedlicher Sorten, sämtlich ohne Wasserzeichen; der letzte Bogen entspricht handelsüblichem Schreibpapier ohne Notensysteme, jedoch mit Wasserzeichen. Die von Schumann verwendeten Schreibmittel sind Blei, braune bis schwarzbraune

Tinten und Röteln. Von den 134 Seiten sind 12 Seiten von Schumann unbeschriftet, die übrigen 122 beschrifteten Seiten setzen sich zusammen aus 95 Seiten Kompositionsentwürfen, 17 Seiten ausgearbeiteten Erstniederschriften des zweihändigen Klavierauszugs, 6 Seiten Partitur-Fragment der Frühfassung der Schlusschores von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied«, und 4 Seiten Teil-Libretto (Bergschluchten-Szene).

Die Maße sind nicht eindeutig zu erheben, da das Papier meist an den Rändern ungleichmäßig beschnitten ist. Die meisten Faszikel enthalten jeweils eine von Schumann, teilweise auch von fremder Hand ergänzte Folierung bzw. Paginierung, eingetragen teilweise mit Blei, Röteln bzw. brauner Tinte. Die folgende, der bei der Autopsie im Mai 2023 vorgefundenen Sortierung verpflichtete Tabelle bietet eine Übersicht über die einzelnen Faszikel und die unterschiedlichen Folierungen bzw. Paginierungen, wobei letztere, den verwendeten Schreibmitteln entsprechend, hellgrau (Blei), dunkelgrau (Röteln) oder schwarz (Tinte) abgedruckt sind. Originale Paginierungen/Folierungen (PAG. / FOL.) in $\langle \rangle$ verweisen auf gestrichene, solche in $[]$ auf nicht eingetragene, jedoch dem Prinzip nach zu ergänzende Seitenzahlen. Die Vielzahl unterschiedlicher Zählungen sowie das Fehlen einer einheitlich vollständigen machte es zwecks besserer Referenzierbarkeit notwendig, eine neue, vollständig durchgehende Seitenzählung einzuführen, die in der Spalte DURCHGEHENDE PAGINIERUNG aufgeführt ist.

Darüber hinaus findet ein Siglen-System Verwendung, mittels dessen jeder einzelne, teilweise durch Neuordnung des Konvoluts unterbrochen wirkende Entwurf in seinen Zusammenhängen zweifelsfrei identifiziert werden kann. Entwickelt wurde es für die im Entstehen begriffene historisch-kritische Edition des Faust-Notenmanuskript-Konvoluts, die publiziert werden wird im Rahmen der neuen Notenausgabe *RSPW – Robert Schumanns Poetische Welt. Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk. Historisch-Kritische Hybridausgabe*, getragen durch die Bayerische Akademie der Wissenschaften München, durch die Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig sowie durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Das Faust-Notenmanuskript-Konvolut erhält in Gänze die Sigle M₃, wobei die einzelnen Manuskripte, der Paginierung folgend, fortlaufend durchgezählt werden:

| BOGENBLATT | DURCHGEHENDE PAGINIERUNG | HISTORISCHE PAG. / FOL. | MANUSKRIFT-SIGLE NACH RSPW |
|---------------|-----------------------------|---|-------------------------------|
| - 1 | 1-2 | [1] / 2 | M3/1 |
| - 2 | 3-4 | 3 / [4] | M3/2, M3/1 |
| I [3 | 5-6 | | M3/1 |
| 4 | 7-8 | | |
| II [5 | 9-10 | 1 / 2 | M3/3 |
| 6 | 11-12 | 3 / [4] | |
| III [7 | 13-14 | | M3/4 |
| 8 | 15-16 | | |
| IV [9 | 17-18 | 1 / 2 | M3/5 |
| V [10 | 19-20 | 3 / 4 | |
| 11 | 21-22 | 5 / 6 | |
| 12 | 23-24 | 7 / 8 | M3/5, M3/6 |
| 13 | 25-26 | 9 / 14 | M3/6, M3/7 |
| VI [VII [14 | 27-28 | <9> ₁₀ / <10> ₁₁ | M3/6, M3/8 |
| 15 | 29-30 | <11> ₁₂ / <12> ₁₃ | M3/8 |
| 16 | 31-32 | 15 / 16 | M3/7 |
| VIII [17 | 33-34 | 17 / 18 | |
| 18 | 35-36 | 19 / 20 | |
| IX [19 | 37-38 | 21 / 22 | |
| 20 | 39-40 | 23 / 24 | M3/9, M3/7 |
| X [21 | 41-42 | 25 / | |
| 22 | 43-44 | 26 / | |
| XI [23 | 45-46 | 1 / 3 | M3/10 |
| 24 | 47-48 | 4 / 2 | |
| XII [25 | 49-50 | 5 / | |
| 26 | 51-52 | 6 / | |
| XIII [27 | 53-54 | 7 / 8 | |
| 28 | 55-56 | 9 / 10 | |
| XIV [29 | 57-58 | 1 / 3 | M3/11 |
| 30 | 59-60 | 4 / 2 | |
| XV [31 | 61-62 | 5 / 7 | |
| 32 | 63-64 | 8 / 6 | |
| XVI [33 | 65-66 | 1 / 2 | M3/12-M3/15 |
| - 34 | 67-68 | | M3/16 |
| 35 | 69-70 | 3 / 4 | M3/15, M3/17, M3/18 |

| BOGENBLATT | DURCHGEHENDE PAGINIERUNG | HISTORISCHE PAG. / FOL. | MANUSKRIFT-SIGLE NACH RSPW |
|-------------------|-----------------------------|----------------------------|--|
| - 36 | 71-72 | 5 / 6 ([37]/38) | M ₃ /19 |
| - 37 | 73-74 | 7 / 8 (39/40) | |
| - 38 | 75-76 | 9 / 10 (41/42) | M ₃ /19, M ₃ /20 |
| xvii [39 | 77-78 | 11 / 12 | M ₃ /21 |
| 40 | 79-80 | 13 / 14 | |
| xviii [41 | 81-82 | 15 / 16 | |
| 42 | 83-84 | 17 / 18 | |
| xix [43 | 85-86 | 19 / 20 | M ₃ /22-M ₃ /24 |
| 44 | 87-88 | 21 / 22 | M ₃ /23, M ₃ /25 |
| - 45 | 89-90 | 4 / | M ₃ /26 |
| - 46 | 91-92 | 5 / | M ₃ /27-M ₃ /30 |
| - 47 | 93-94 | 1 / | M ₃ /31 |
| - 48 | 95-96 | 2 / | |
| xx [49 | 97-98 | 3 / | |
| 50 | 99-100 | 6 / | |
| - 51 | 101-102 | | M ₃ /26, M ₃ /31 |
| - 52 | 103-104 | | M ₃ /32 |
| - 53 | 105-106 | | |
| - 54 | 107-108 | | |
| - 55 | 109-110 | | M ₃ /33 |
| xxi [56 | 111-112 | | |
| 57 | 113-114 | | |
| xxii [58 | 115-116 | | |
| 59 | 117-118 | | M ₃ /33, M ₃ /34 |
| 60 | 119-120 | | M ₃ /35 |
| xxiii [xxiv [61 | 121-122 | | |
| 62 | 123-124 | | |
| 63 | 125-126 | | M ₃ /36 |
| xxv [64 | 127-128 | | |
| 65 | 129-130 | | M ₃ /37, M ₃ /35 |
| xxvi [66 | 131-132 | | M ₃ /38 |
| 67 | 133-134 | | |

Die Siglen entsprechen im Detail den folgenden Manuskripten:

| SIGLE | MANUSKRIFT | PAGINA |
|--------------------|--|---------------|
| M ₃ /1 | Ouvertüre, Entwurf | 1, 3, 5 |
| M ₃ /2 | Ouvertüre, früherer, abgebrochener Entwurf | 3 |
| M ₃ /3 | Ouvertüre, Zweihändiger Klavierauszug | 9–12 |
| M ₃ /4 | Nr. I.3, T. 1–164, Zweihändiger Klavierauszug | 13–16 |
| M ₃ /5 | Nr. I.3, T. 4–193, Entwurf | 17–23 |
| M ₃ /6 | Nr. I.1, Entwurf | 24–25, 27–28 |
| M ₃ /7 | Nr. II.4, Entwurf | 26, 31–41, 44 |
| M ₃ /8 | Nr. I.2, Entwurf | 28–30 |
| M ₃ /9 | Unbekannte Komposition (vermutl. c-Moll), Nebenskizze | 39 |
| M ₃ /10 | Nr. II.5, Entwurf | 45–49, 52–56 |
| M ₃ /11 | Nr. II.6, Entwurf | 57–64 |
| M ₃ /12 | Nr. III.7.1, T. 12–17, 1. Entwurf | 65 |
| M ₃ /13 | Nr. III.7.1, T. 13–30, 35–45, 2. Entwurf (Chorpartitur) | 65 |
| M ₃ /14 | Nr. III.7.2, Entwurf | 65–66 |
| M ₃ /15 | Nr. III.7.3, Entwurf | 66, 69 |
| M ₃ /16 | Nr. III.7.1, Einschub der neugefassten Takte 30–37, Zweihändiger Klavierauszug | 67 |
| M ₃ /17 | Nr. III.7.1 bis Nr. III.7.6, Dispositionsliste der Taktumfänge | 69 |
| M ₃ /18 | Nr. III.7.4, T. 1–334, Entwurf | 70, 87 |
| M ₃ /19 | Nr. III.7.4, T. 202–340, Frühfassung in Partitur | 71–76 |
| M ₃ /20 | Nr. III.7.5, T. 1–7, Partitur | 76 |
| M ₃ /21 | Nr. III.7.4, nachkomponierte Takte 338–466, Zweihändiger Klavierauszug | 77–84 |

| SIGLE | MANUSKRIFT | PAGINA |
|-------|--|---------------------|
| M3/22 | Notiz zur Disposition der Ersten und Zweiten Abteilung | 85 |
| M3/23 | Nr. III.7.6, Entwurf | 85, 86, 88 |
| M3/24 | Nr. III.7.7A, T. 1–10, 1. Entwurf | 86 |
| M3/25 | Nr. III.7.5, Entwurf | 88 |
| M3/26 | Nr. III.7.7A, 2. Entwurf | 89–90, 101 |
| M3/27 | Nr. III.7.7A, 3. Entwurf | 91 |
| M3/28 | Unbekannte Komposition (F-Dur), Nebenskizze | 92 |
| M3/29 | Unbekannte Komposition (vermutlich e-Moll oder h-Moll), Nebenskizze | 92 |
| M3/30 | Nr. III.7.6, T. ⁺ 90–105, 130–155, Nebenentwurf | 92 |
| M3/31 | Nr. III.7.7A, 4. Entwurf | 93, 95, 97–100, 102 |
| M3/32 | Nr. III.7.7B, 1. Entwurf | 103–108 |
| M3/33 | Nr. III.7.7B, 2. Entwurf | 109–118 |
| M3/34 | Ouvertüre d-Moll, Zugehörigkeit unklar, 8 Takte, Entwurf | 118 |
| M3/35 | Nr. III.7.4, T. ⁺ 346–464, Entwurf | 119–124, 129–130 |
| M3/36 | Nr. III.7.4, T. 202–203, {204–277}, 339–344, {345–350}, alternativer, nicht verwendeter Entwurf | 125–128 |
| M3/37 | Genoveva op. 81, 2. Akt, Libretto-Entwurf (unvollständig überliefert) | 129 |
| M3/38 | Goethe, Faust II (Vers 11844–12111; Schlusszene »Bergschluchten«) Textabschrift mit Eintragungen zur Besetzung und Disposition | 131–134 |

Es können unterschiedliche industriell hergestellte Notenpapiersorten identifiziert werden, die sich klar den drei Entstehungsorten Leipzig, Dresden und Düsseldorf zuordnen lassen:

| NOTENPAPIER | Bl. / Bg. | BESCHREIBUNG |
|-------------------------|------------------------|--|
| Düsseldorf _A | 1, 2, I, III | vermutlich aus der Musikhandlung Wilhelm Bayrhoffer, Hochformat, ca. 33,8 x 26,8 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,5 cm, Systembreite: 23,0 cm |
| Düsseldorf _B | II | Bayrhoffer 1853, Hochformat, ca. 33,4 x 26 cm, 16 Systeme, Systemhöhe: 0,7 cm, Systembreite: 26,0 cm, an den Innenseiten in der Mitte entlang des Falzes rechts gedreht Aufdruck: »Wilhelm Bayrhoffer in Düsseldorf.« |
| Dresden _A | IV–IX, XI–XIV | Hochformat, ca. 33,5 x 26,7 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,6 cm, Systembreite: 22,8 cm |
| Dresden _B | X, XV | Hochformat, ca. 34,2 x 27,0 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,5 cm, Systembreite: 23,2 cm; Rastralfehler: 2. Syst. rechts länger; Bg. X beschnitten: ca. 17,3 x 27,0 cm, 12 noch vorhandene Systeme, vermutl. ehemals 24 Systeme |
| Dresden _C | 34, 52–55, XXI–XXV | Hochformat, ca. 30,2 x 23,0 cm, 16 Systeme, Systemhöhe: 0,65 cm, Systembreite: 18,6 cm |
| Dresden _D | XVII–XVIII | Hochformat, ca. 34,2 x 27,1 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,6 cm, Systembreite: 22,7 cm |
| Leipzig _A | 36–38 | Hochformat, ca. 34,2 x 25,5 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,55 cm, Systembreite: 23,5 cm |
| Leipzig _B | XVI, XIX, 45–48, XX | Hochformat, ca. 34,5 x 26,8 cm, 24 Systeme, Systemhöhe: 0,5 cm, Systembreite: 23,6 cm |
| Leipzig _C | 51 | Querformat, ca. 26,4 x 33,8 cm, 16 Systeme, Systemhöhe: 0,6 cm, Systembreite: 28,4 cm |

Die Textabschrift der Bergschluchten-Szene auf Bg. XXVI (pp. 131–134) ist nicht auf Notenpapier, sondern auf handelsüblichem Schreibpapier (Hochformat, ca. 34,2 x 22,2 cm) mit Wasserzeichen (»FERD. FLINSCH«) angefertigt worden, das dessen Herkunft aus der Produktion des Papierfabrikanten und -händlers Ferdinand Flinsch belegt (Abb. 1):¹⁰⁰



Abb. 1. Faust-Notenmanuskript-Konvolut, Bg. XXVI,
Detail: Schumanns Textabschrift, Wasserzeichen
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Der Befund der unterschiedlichen Notenpapiersorten, der Lagenordnung und der im Konvolut vorhandenen Datierungen erlaubt im Kontrapunkt mit Schumanns entsprechenden Datierungen in seinen Haushaltbüchern sowie im Berliner Partitur- und im Wiener Klavierauszug-Manuskript die Rekonstruktion einer genaueren Chronologie der Entstehung. Dieser sind die folgenden Erläuterungen im Detail verpflichtet.

Die Entstehung der ›Faust-Szenen‹ im Spiegel des Faust-Notenkonvoluts

Am Beginn der Komposition der ›Faust-Szenen‹ stand Schumanns erneut einsetzende Auseinandersetzung mit dem Text von Goethe oder demjenigen, den er für diesen hielt. Seit seiner Jugend hatte Schumann Goethes ›Faust‹ immer wieder intensiv rezipiert, er ließ sich laut eigenem Bekunden von Jugendfreunden gar selbst als »Faust« bezeichnen,¹⁰¹ diskutierte mit Bekannten und Freunden über Goethes Tragödie und

¹⁰⁰ Siehe dazu Friedrich Wilhelm Süss, Das Handlungshaus Ferdinand Flinsch. Gedenkbuch zu dessen fünfzigjähriger Jubelfeier am 20. April 1869, Frankfurt am Main 1869.

¹⁰¹ Schumanns Brief an Emil Flehsig vom 1. Dezember 1827; Jugendbriefe von Robert Schumann (Anm. 10), S. 11–13.

verfolgte auch die ihm zugängliche Sekundärliteratur zu diesem Thema, darunter den Kommentar des auch in der NZfM publizierenden Ferdinand Deycks, ›Goethe's Faust. Andeutung über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theiles der Tragödie‹, Koblenz 1834.¹⁰² Schumann besaß von Goethes ›Faust‹ mehrere Ausgaben, eventuell hatte er als Sohn eines Buchhändlers und Autors Kenntnis weiterer Ausgaben. Überliefert sind Schumanns Handexemplare von drei (!) Faust-Ausgaben, die laut Zwickauer Hauptkatalog 1926 durch das Schumann-Museum von seiner damals hochbetagten Tochter Marie Schumann erworben wurden.¹⁰³ Es handelt sich um:

1. Faust, erster Theil [S. 1–247]. Faust, zweyter Theil [Fragment, v. 4613–6063, S. 249–313] (Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 40 Bde., hrsg. von Johann Peter Eckermann und Friedrich Wilhelm Riemer, Stuttgart und Tübingen 1827–1830), 12. Bd., in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1828 (Robert Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 6068,12–A4/C1)
2. Faust. Der Tragödie zweyter Theil in fünf Acten [S. [1]–344] (Goethe's Nachgelassene Werke, 20 Bde., hrsg. von Johann Peter Eckermann und Friedrich Wilhelm Riemer, Stuttgart und Tübingen 1832–1842), 1. Bd. (= Bd. 41 der Ausgabe letzter Hand) in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1832 (Robert Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 6067,1–A4/C1)
3. Faust. Eine Tragödie von Goethe. Beide Theile in Einem Bande [S. 1–187, [191]–463], Stuttgart und Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag, 1843 (Robert Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 6066–A4/C1; Abb. 2)

102 Den Kommentar von Deycks empfahl Schumann noch Franz Brendel im Brief vom 3. Juli 1848 für dessen Rezension der Bergschluchten-Szene, SBE II/5, S. 270; Franz Brendel, R. Schumann's Musik zu der Schlußscene des Goethe'schen Faust, in: NZfM, 36. Bd., Nr. 22, 12. September 1849, S. 113–115. Darüber hinaus war Schumann die Publikation von Carl Gustav Carus, der auch einen öffentlichen Vortrag im Rahmen der Dresdner Goethe-Feierlichkeiten 1849 hielt, bekannt: Briefe über Göthe's Faust, Leipzig 1835; Dresdner Anzeiger, Nr. 216, 4. August. 1849, S. 3. Mit Eduard Bendemann diskutierte Schumann über Raffaels Sixtinische Madonna. Vgl. Tb II, S. 398; Nicholas Marston, Schumann, Raphael, Faust, in: Rethinking Schumann, hrsg. von Roe-Min Kok und Laura Tunbridge, Oxford 2011, S. 109–128.

103 Wie Anm. 80.

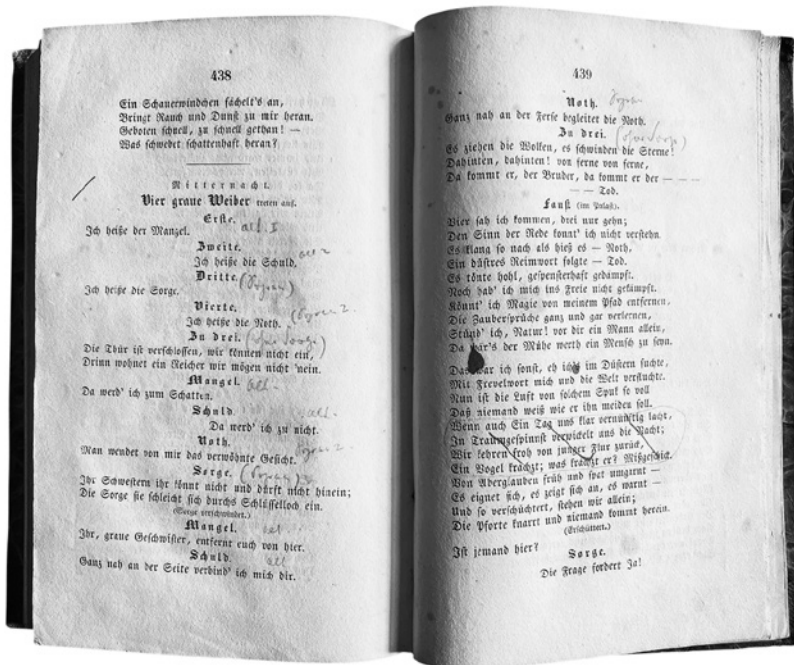


Abb. 2. Schumanns Faust-Handexemplar, Ausgabe von 1843: Beginn der »Mitternacht«-Szene mit Schumanns Eintragungen (Robert Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 6066-A4/C1).

Als Schumann sich 1844, unterwegs während seiner Reise nach Russland, wieder intensiv mit Goethes Faust beschäftigte,¹⁰⁴ eignete er sich den Text künstlerisch an, indem er in St. Petersburg laut Tagebuch am 1. bzw. 13. März 1844 eine Abschrift der Schlusszene anfertigte: »Scene aus Faust's 2tem Theil abgeschrieben – ungeheure Mattigkeit in den Gliedern«.¹⁰⁵ Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um jene annotierte Textabschrift, die im Notenmanuskript-Konvolut

104 Wieder gelesen bereits in Dorpat am 13. bzw. 25. und am 15. bzw. 27. Februar 1844, wobei Schumann unter letztgenanntem Datum notierte: »Faust, 2ter Theil [von Goethe] – Ob W.[ilhelm] Meister [von Goethe] zur Oper zu verwandeln –«. Vgl. Tb II, S. 284.

105 Tb II, S. 287.

des Freien Deutschen Hochstifts ganz am Ende auf Bg. XXVI mit pp. 131–134 enthalten ist. Ein genauer Textvergleich zeigt, dass Schumann die Bergschluchten-Szene vollständig und sehr sorgfältig abgeschrieben hat (Abb. 3). Schriftduktus, unterschiedliche Schreibmittel und Tintenfärbung deuten darauf hin, dass er den Text in mehreren Arbeitsphasen für die anstehende Komposition eingerichtet hat. So hat er, teilweise in dunklerer Tinte, Angaben zu den vokalen Lagen einzelner Partien zu Beginn einzelner Teilsätze notiert, neben »Chor« also »Sopran«, »Alt«, »Tenor«, »Bariton« und »Baß«; ferner finden sich größere Klammern und Trennstriche, die vermutlich geplante größere Einheiten der erst noch zu entwerfenden Komposition markieren. Eine solche Einheit deutet auch der auf p. 133 bei Vers 12037 (»Bei der Liebe, bei den Füßen«) zu findende Begriff »Terzett« an, ferner auch die ganz am Schluss geschriebene Besetzungsangabe zum Chorus mysticus, Vers 12104–12111, »(Doppelchor)«: Schumann plante also schon im Zuge dieser frühen künstlerischen Auseinandersetzung einen großbesetzten, monumentalen Schlusssatz.

Die Vorlage für diese Textabschrift bildete offensichtlich sein Exemplar der 1832 erschienenen vollständigen Erstausgabe des 2. Teils der Tragödie. Dazu passend, finden sich dort auch wenige einzelne Anstreichungen, die mit seiner Textabschrift in Beziehung zu stehen scheinen. Dass der vollständige 1832er Erstdruck die Vorlage gebildet hat, dafür sprechen Schumanns Übernahmen der Orthographie und Interpunktion, wie es das folgende Beispiel der Verse 11989 bis 11996 zeigt (Abweichungen grau unterlegt):

| FAUST 1832 | FAUST 1843 | SCHUMANNS ABSCHRIFT |
|--|---|--|
| Doctor Marianus (in der höchsten, reinlichsten Zelle). | Doctor Marianus (in der höchsten reinlichsten Zelle). | <u>Doctor Marianus.</u> (Bariton) (in der höchsten reinlichsten Zelle) |
| Hier ist die Aussicht frei, Der Geist erhoben. | Hier ist die Aussicht frei, Der Geist erhoben. | Hier ist die Aussicht frei, Der Geist erhoben. |
| Dort ziehen Frau'n vorbei, Schwebend nach oben; | Dort ziehen Frau'n vorbei, Schwebend nach oben; | Dort ziehen Frau'n vorbei, Schwebend nach oben; |
| Die Herrliche mitteninn Im Sternenkranze, | Die Herrliche mittenin Im Sternenkranze, | Die Herrliche mitteninn Im Sternenkranze, |
| Die Himmelskönigin, Ich seh's am Glanze. | Die Himmelskönigin, Ich seh's am Glanze. | Die Himmelskönigin Ich seh's am Glanze. |

Die Abweichungen davon in der späteren Ausgabe von 1843 übernahm er nicht und konnte dies auch gar nicht, weil er sein Exemplar dieser Ausgabe nachweislich erst am 7. Juni 1844 erwarb,¹⁰⁶ inzwischen wieder in Leipzig zurück, wo er bereits in den Folgetagen, spätestens jedoch am 13. Juni 1844 mit der Komposition der Bergschluchten-Szene begann.¹⁰⁷

Ein Textvergleich, welcher das später geschriebene Berliner Partitur-Manuskript sowie den Wiener Klavierauszug einbezieht, zeigt, dass Schumann sich hier offenbar nicht mehr an der 1832er, sondern an der 1843er Ausgabe orientiert hat. Dazu passt, dass zwar im 1832er Handexemplar in der Bergschluchten-Szene einige Anstreichungen bezüglich der Disposition enthalten sind. Sie finden sich in abgewandelter, differenzierter Form allerdings auch im 1843er Exemplar und erstrecken sich dort auch auf die 1849/50 nachkomponierten Szenen. Die Anstreichungen sind dort teilweise um Annotationen zur Besetzung erweitert und fallen wesentlich detaillierter aus. Schumann hat also nach Erwerb der 1843er Ausgabe sein früheres Handexemplar wohl nicht mehr für die Komposition konsultiert, lediglich zwei bewusste Änderungen ebendort nachgetragen, als er die Partitur von »Faust's Verklärung« ausarbeitete. So findet sich erstens vor Vers 11844 die Besetzungsangabe teilweise gestrichen (»Chor ~~und Echo~~«); in der Berliner Partitur und im Wiener Klavierauszug-Manuskript hat Schumann in Nr. III.7.1 dementsprechend lediglich »Chor« notiert. Und zweitens hat er im 1832er Handexemplar eine Textänderung eingetragen, die sich so jedoch weder in der Textabschrift noch in den entsprechenden Kompositionsentwürfen des Faust-Manuskript-Konvoluts im Freien Deutschen Hochstift nachweisen lassen. Die Textänderung findet sich im 1832er Handexemplar in Vers 11969, (»Ein Geister-Leben«), den er in »Göttliches Leben« änderte (Abb. 4); sowohl in der Berliner Partitur als auch im Wiener Klavierauszug findet sich diese Textänderung in Nr. III.7.4 als Lesart ante revisionem; sie wurde später allerdings von Schumann wieder dem Goethe'schen Text entsprechend revidiert. Das Beispiel zeigt auch, dass Schumann anscheinend Skrupel hatte, Goethes Text in seiner Bedeutung zu ändern, er war offensichtlich noch bis kurz vor Einlieferung in die Eendenicher »Irrenanstalt« damit beschäftigt, den

¹⁰⁶ Tb III, S. 364.

¹⁰⁷ Tb III, S. 365.

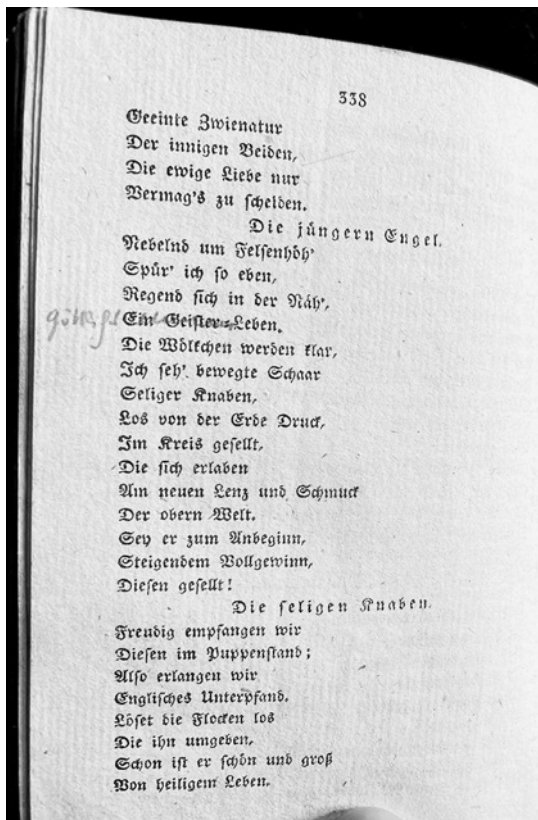


Abb. 4. Schumanns Faust-Handexemplar,
 Ausgabe von 1832: Bergschluchten-Szene mit Textänderung
 (Robert Schumann-Haus-Zwickau, Archiv-Nr.: 6067,1-A4/C1).

Singtext auf solche Abweichungen und Fehler zu prüfen und ihn gemäß Goethe zu bereinigen.¹⁰⁸ Lediglich Orthographie und Interpunktion modernisierte Schumann dabei behutsam.

Hatte Schumann anfangs lediglich die Komposition der Bergschluchten-Szene im Sinn, so entschied er sich spätestens kurz vor der Dresdner Goethe-Feier 1849 zur Komposition weiterer Szenen. Auch hier ist

¹⁰⁸ Korrekturen des Singtextes finden sich recht häufig in der Berliner Partitur, die Schumann noch bis mindestens 1853 revidierte.

die Einrichtung des Textes dokumentiert, wenn auch nicht in Form einer vollständigen Textabschrift. Es finden sich vielmehr die erwähnten entsprechenden Anstreichungen und Annotationen in dem 1843er Handexemplar, das darüber hinaus eine Überraschung bereit hält, ist hier doch auf S. 179–187 zusätzlich die letztendlich nicht komponierte Kerker-Szene (Vers 4405–4612) des ersten Teils markiert. Dass es sich tatsächlich um eine Markierung Schumanns und nicht um eine solche von fremder Hand handelt, darauf deutet zum einen die braune Tinte und die Form der Markierungsstriche.

Zum anderen ist eine inmitten von Kompositionsentwürfen geschriebene Notiz im Faust-Manuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts überliefert, in welcher Schumann offensichtlich eine mögliche Disposition weiterer zu komponierender Szenen entworfen hat und wo noch eine andere, letztendlich nicht vertonte Textstelle aufgeführt ist. Dort ist auf p. 85 zu lesen:

Scenen aus Faust.

- 1) Scene im Garten.
- 2) Lied am Spinnrad.
- 3) Requ~~is~~ Scene im Dom u. Requiem.
- 4) Schluß des 2ten Theils.

Schumann wollte also einst statt »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« das zu seiner Zeit schon durch die Vertonung anderer Komponisten vielgesungene »Gretchen am Spinnrad« – so etwa in der 1821 veröffentlichten Vertonung Franz Schuberts D 118 –, also wohl Vers 3374–3413, komponieren, entschied sich dann aber aus unbekanntem Gründen für den letztendlich vertonten Text der Verse 3587–3619. Neben dem Aspekt der Popularität jener Spinnrad-Verse mag ein inhaltlicher Grund den Ausschlag gegeben haben, die andere Gretchen-Szene zu vertonen, werden die Worte »Ach neige« und die damit verbundene Marien-Figur doch von Schumann in der Bergschluchten-Szene kompositorisch wieder aufgegriffen. Somit ist die letztendlich gewählte Textstelle ein Beleg für Schumanns poetisch-durchdachte und verzahnte Konstruktion seines Faust-Librettos und seiner entsprechenden Vertonung. Warum diese Notiz zur Szenen-Disposition ausgerechnet auf p. 85 mit eindeutig in das Jahr 1844 zurückreichenden Kompositionsentwürfen von »Faust's Verklärung« notiert ist (Abb. 5), darüber lässt sich zwar nur spekulieren, es entbehrt jedoch nicht einer gewissen

Handwritten musical manuscript page, page 85, featuring a list of scene dispositions and musical notation.

Disposition der Szenen:

- 1) Faust am Garten.
- 2) Faust im Zimmer.
- 3) Faust im Garten.
- 4) Faust im Zimmer.

The page contains musical notation for voice and piano, including staves with notes, rests, and dynamic markings. The text "Faust am Garten!" is written above the first staff. The page is numbered "85" at the bottom center.

Abb. 5. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 85: Notiz zur Disposition der Szenen
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Logik, ist auf diesem Notenbogen doch auch die »Ach neige«-Stelle notiert, die Schumann – dies zeigt die immer wieder revidierte Notation des Kompositionsentwurfs – ganz offensichtlich einiges Kopfzerbrechen bereitet hat. Schumann, der bekanntlich die erste Lesart für die beste hielt¹⁰⁹ und deshalb häufig geänderte Stellen in seinen Kompositionen seinem ersten Einfall gemäß zurückrevidierte, wobei er zu diesem Zweck auch die frühesten Entwürfe und Kompositionsniederschriften sorgfältig aufbewahrte, um diese Einfälle auch Jahre später noch rekonstruieren zu können, mag, als er weitere Szenen komponieren wollte, also wieder in den frühen Kompositionsentwurf geschaut und davon ausgehend die hier notierte Szenen-Disposition entwickelt haben, die er sogleich auf frei gebliebenem Raum notierte. Auffällig ist auch, dass die spätere zweite Abteilung der »Faust-Szenen« hier bei Punkt 4 nur sehr knapp angedeutet ist, offensichtlich schwebten ihm die Schlusszenen mit Fausts Tod vor, allerdings noch nicht die 1849 komponierte Nr. II.4. »Ariel. Sonnenaufgang«.

Die Ausführungen zeigen, dass Schumann über lange Zeit hinweg mit den Entwürfen beschäftigt gewesen ist und sie offenbar auch in späteren Arbeitsphasen, als es längst eine im Entstehen begriffene handschriftliche Partitur gegeben hat, wieder herangezogen hat. Dieses über lange Zeiträume hinweg funktionierende vernetzte Arbeiten hat Konsequenzen für eine Chronologie, die konsequent durchgeführt gar nicht möglich ist. Denn es kann nicht davon ausgegangen werden, dass sämtliche Notate auf einem Blatt tatsächlich aus einer einzigen Arbeitsphase stammen, sondern – nicht immer auf den ersten Blick erkennbar – teilweise später korrigiert, revidiert, vervollständigt oder gar um ein ganz neues Notat anderer Funktion erweitert wurden. Dennoch können frühe Teile eindeutig von späteren getrennt identifiziert werden, nicht zuletzt durch Notenpapier-Analyse und Schumanns autographe Datierungen, die hinreichende Anhaltspunkte bieten.

Nachdem Schumann also entschieden hatte, die Bergschluchten-Szene vollständig zu komponieren, sie sorgfältig abgeschrieben und

109 Schumann legte zwei seiner fiktiven Davidsbund-Charaktere unter der Überschrift »Ueber Aendern in Compositionen« folgenden Aphorismus in den Mund: »Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth sein. | Euseb.[ius] | Die ursprüngliche ist meist die bessere. | Raro.« (Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1854, Bd. 1, S. 46)

annotiert hatte, begann er laut Tagebuch spätestens am 13. Juni, wahrscheinlich jedoch schon ein paar Tage früher, mit der Komposition.¹¹⁰ Sehr wahrscheinlich stammt ein Teil der Notennotate auf Bogen XVI aus dieser Zeit; die Beschriftungsreihenfolge deutet darauf hin, dass Schumann tatsächlich mit dem Kompositionsentwurf der späteren Nr. 1, also Satz III.7.1, »Waldung, sie schwankt heran«, auf p. 65 in dieser Zeit begann, wobei er in den folgenden Tagen bzw. Wochen auf p. 66 und p. 69 die Entwürfe von Nr. III.7.2, »Ewiger Wonnebrand« und Nr. III.7.3, »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen« niedergeschrieben haben wird. Die autographe Datierung »¹⁰/7 [18]44« nach dem Schlusstakt von letzterem auf p. 69, womit sie dem Abschlussdatum dieser Skizze entsprechen dürfte, ist sehr bemerkenswert, denn sie wirft im Kontrapunkt zu Schumanns Datierungen im Haushaltbuch ein Schlaglicht auf sein Vorgehen bei der Entstehung der ›Faust-Szenen‹: Im Gegensatz zur Ersten Symphonie B-Dur op. 38, bei welcher er innerhalb von vier Tagen zunächst einen nahezu vollständigen Particell-Entwurf notiert und diesen, davon deutlich abgegrenzt, in den folgenden Wochen in mühsamer Detailarbeit in einer stetig überarbeiteten handschriftlichen Partitur in der Instrumentation ausgearbeitet hat,¹¹¹ verfuhr er bei den ›Faust-Szenen‹ offensichtlich anders. Denn laut Haushaltbuch hatte er bereits am 26. Juli »Am Faust [zu] instru.[mentieren] angef.[angen]«,¹¹² also die Erstinstrumentation des vollständigen Tonsatzes in Form einer ausnotierten, sämtliche Vokal- und Instrumentalstimmen enthaltenden Partitur begonnen. Ob damit lediglich Nr. III.7.1 bis III.7.3 oder auch schon weitere Sätze gemeint waren, lässt sich aufgrund fehlender weiterer Datierung Schumanns nicht klären. Längere Pausen zwischen Entwurf auf Skizzenblättern und Instrumentation in einer Partitur sind bei Schumann zwar dokumentiert, so etwa im Fall der Zweiten Symphonie C-Dur op. 61, deren im Dezember 1845 innerhalb von nur zwei Wochen entstandenen Entwurf Schumann mit zahlreichen Unterbrechungen bis Ende Oktober 1846 instrumentierte,¹¹³ doch stellen solche Unterbrechungen eher eine Ausnahme dar. Grundsätzlich war Schumann vielmehr bestrebt, eine Komposition zügig auszuarbeiten, um so

¹¹⁰ Tb III, S. 365.

¹¹¹ RSA I/1/1,2, S. 416–444.

¹¹² Tb III, S. 368.

¹¹³ RSA I/1/2, S. 235–240.

zu vermeiden, sich nach langer Pause wieder mühsam in die Komposition hineinfinden zu müssen. Da weitere Kompositionsdaten bezüglich der Folgesätze von »Faust's Verklärung« nicht dokumentiert sind, kann nur spekuliert werden, wie er wann weitergearbeitet hat. Festgehalten werden kann jedoch, dass er den Kompositionsentwurf der Ersten Bearbeitung des Chorus mysticus, Nr. III.7.7A, am 23. Dezember 1844 beendete, also zu einer Zeit, als es längst eine Orchester-Partitur einiger vorausgegangener Nummern gegeben haben muss. Dieses Datum ist nicht nur im Haushaltbuch notiert,¹¹⁴ es findet sich auch nach dem entsprechenden Schlusstakt auf p. 102 im Faust-Notenmanuskript-Konvolut. Damit ist klar, dass er diesen Satz tatsächlich zunächst nicht in Partitur ausführte, als er die »Faust-Szenen« nach diesem Tag offensichtlich für längere Zeit weglegte, bis er sie im April 1847 wieder hervorholte. Das Haushaltbuch dokumentiert sodann ja auch eindeutig, dass er nun erst an der Instrumentation des Chorus mysticus in Partitur arbeitete.¹¹⁵ Vollkommen unklar muss allerdings bleiben, bis wohin die Partitur im Jahr 1844 gediehen war, zumal in der Berliner Partitur von »Faust's Verklärung« keine weiteren Datierungen im Detail enthalten sind.

Wenn nun davon ausgegangen werden kann, dass Schumann seine Faust-Komposition tatsächlich mit den ersten Worten der Bergschluchten-Szene, »Waldung, sie schwankt heran«, begann, so muss konstatiert werden, dass dieser Anfang dem Komponisten offenbar alles andere als leicht gefallen ist. In entsprechenden Ego-Dokumenten ist belegt, dass Schumann zeitweise mit der Frage einer der Dichtung würdigen Musik durchaus haderte.¹¹⁶ Dies wird in dem Entwurf von Nr. III.7.1 unmittelbar augenfällig.

¹¹⁴ Tb III, S. 376: »den Faust nach Kräften beendet.«

¹¹⁵ Die erste Bearbeitung des Chorus mysticus (Nr. III.7.7A) war laut Haushaltbuch und Berliner Partitur erst am 23. April 1847 in der Instrumentation abgeschlossen (Tb III, S. 346).

¹¹⁶ So schrieb Schumann etwa an seinen Verleger Friedrich Whistling im Brief vom 26. Juni 1848: »Von Vielen ist mir gesagt worden, die Musik erleichtere das Verständniß des Textes [Bergschluchten-Szene], – und dies hat mich sehr gefreut. Der Eindruck einzelner Stellen, so namentlich gleich des 1sten Chores, u. dann des Chores: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß« war der gewünschte. Auch Gretchen's erstes Erscheinen (über die) \mit den/ Worten »Neige, neige« gefiel dem Componisten sehr gut. Der letzte Chor »das Ewig-Weibliche zieht

Genau genommen handelt es sich um zwei Entwürfe: Zunächst notierte Schumann in einer Akkolade zu lediglich zwei Systemen in Blei bloß T. 12–16; in T. 17 bricht dieser Entwurf bereits ab. Es handelt sich um eine für Schumann typische Form des Entwerfens: Notiert wird in Akkoladen zu zwei Notensystemen, in anderen Fällen auch drei oder vier Notensystemen, lediglich eine Hauptstimme, wobei weitere Stimmen angedeutet werden können. Harmonik wird höchstens durch rudimentär notierte Bassnoten bzw. Akkorde dargestellt. Inwiefern der Komponist bereits ein vollständiges Klanggebäude im Kopf hatte, lässt sich auf Basis dieser reduzierten Notationsform nicht erschließen. Der Entwurf dient in erster Linie dazu, die bereits gefundenen Melodien, Motive, Themen in eine sinnvolle Ordnung zu bringen und ein Musikstück von Anfang bis Ende rudimentär durchzunotieren, um so einen Überblick über die Disposition zu erhalten, wovon ausgehend in einem nächsten Schritt die Partitur in einem anderen Manuskript ausgearbeitet werden kann. Dem besseren Überblick über die Disposition dienen offensichtlich auch die Angaben über die Taktumfänge, die Schumann nach größeren Abschnitten oder nach ganzen Sätzen notiert, so auch im zweiten, mit Tinte geschriebenen Entwurf von »Waldung, sie schwankt heran« (Abb. 6). Dass die Übergänge fließend sind, zeigt auch die bei Schumann in der Regel schon in unmittelbarer Nähe zum Entwurf – meist wie auch hier am Seitenrand – notierte Liste, mit welcher er das zu verwendende Instrumentarium festlegt. Es darf also vermutet werden, dass bereits ganz bestimmte Klangfarben in der frühen Phase des Entwerfens eine Rolle spielen.

Eine plausible Erklärung für den Abbruch des kurzen Blei-Entwurfs liefert der unmittelbar folgende, mit schwarzbrauner Tinte notierte Entwurf zum gleichen Satz: Seine Akkoladen sind nicht auf zwei, son-

uns hinan, über den der Comp. einigemal stark in Desperation gerathen, und den er mehremal componirt, immer im Glauben, daß es noch nicht das Rechte sei, brachte in seiner ersten Gestalt beinahe den (größten) \meisten/ Eindruck hervor – ganz unverhoffter Weise.« (SBE III/2, S. 286–288, Zitat S. 287) – Im Brief an Franz Brendel vom 3. Juli 1848 berichtete Schumann: »Am liebsten war mir von Vielen zu hören, daß ihnen die Musik die Dichtung [Bergschluchten-Szene] erst recht klar gemacht. Denn oft fürchtete ich den Vorwurf, ›wozu Musik zu solch vollendeter Poesie?‹ – Andernthails fühlte ich es, seitdem ich diese Scene kenne, daß ihr gerade Musik größere Wirkung verleihen könnte.« (SBE II/5, S. 270 f.) – Ergänzungen in eckigen Klammern von Timo Evers.

dern vier Systemen entsprechend der Stimmen-Besetzung mit Sopran, Alt, Tenor und Bass dieses Chorsatzes geschrieben: Schumann notiert hier den vollständigen Vokalsatz, beginnend mit T. 13, also ohne die diesem vorausgehende, spätere instrumentale Einleitung: Er übernimmt hier genau die Töne, die er bereits im Blei-Entwurf notiert hatte, und führt den Satz weiter aus. Ein Grund für den Abbruch und die Fortsetzung in einer größeren Vokalsatz-Partitur dürfte zum einen gewesen sein, dass die Stimmkreuzungen des Blei-Entwurfs unübersichtlich wurden, zum anderen das in der Kompositionstheorie zu Schumanns Zeit noch praktizierte altehrwürdige Credo, dass eine Fuge bzw. auf dem Prinzip der Imitation beruhende Kanon-Sätze nicht zusammengefasst, sondern in einer Partitur mit je einem System pro Stimme ausnotiert werden sollten, um die Eigenständigkeit der Stimmen und vice versa deren harmonische Beziehung zueinander auch schon im Entwurf deutlich darzustellen.¹¹⁷ Dass Schumann hier ein Satz mit sinnlichen Echo-Wirkungen, jedoch ohne in schulmeisterliche Kanon- und Fugenmodelle zu verfallen, vorschwebte, zeigt die musikalische Faktur und ist unmittelbar durch Goethes Dichtung motiviert, wo als Handelnde ja »Chor und Echo« vorgeschrieben sind. Die Schwierigkeiten, mit denen sich Schumann konfrontiert sah, zeigt der weitere Chor-Entwurf im Detail: Es finden sich zahlreiche korrigierte Töne, und viele Tonfolgen sind ausgestrichen, offensichtlich weil Schumann sich bei der Zuweisung zu den Vokalstimmen unschlüssig gewesen ist. Teilweise wurde auch später noch mit Blei nachkorrigiert. Vergleicht man diesen Entwurf mit dem autorisierten Endresultat in der Berliner Partitur, so wird

117 Dieses Prinzip praktizierte Schumann selbst noch mit Clara im Kontext ihrer Kontrapunkt- und Fugenstudien. Siehe dazu Timo Evers, Von einer dankbaren Schülerin: Clara Schumanns III Praeludien und Fugen für das Pianoforte op. 16. Aspekte ihrer Kontrapunkt- und Fugenstudien, in: Clara Schumann – Alltag und Künstlertum, hrsg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Würzburg 2023 (= Schumann-Studien 14), S. 143–207, bes. S. 172–206. – Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge« wurde vermutlich für Tasteninstrumente komponiert, gleichwohl nicht in Clavier-Akkoladen, sondern entsprechend den vorhandenen Stimmen in Partitur-Form mit mehr als zwei Systemen notiert, womit schon Bach dieses Werk in eine alte Tradition kontrapunktischen Kunstanspruchs stellte. Siehe dazu Friedrich Sprondel, Das rätselhafte Spätwerk. Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Kanons, in: Bach-Handbuch, hrsg. von Konrad Küster, Kassel u. a. 1999, S. 937–975, hier: S. 943.

Handwritten musical score for Robert Schumann's Faust, page 65. The page contains multiple staves of music with lyrics in German. The lyrics include: "Waldung, sie schwankt heran", "Ewiger Wonnebrand", "Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276". The score is written in ink on aged paper with a circled page number "65" at the bottom center.

Abb. 6. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 65: Entwürfe zu »Waldung, sie schwankt heran« und »Ewiger Wonnebrand«
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

des weiteren deutlich, dass nicht nur der Großteil des Instrumentalvorspiels fehlt, sondern auch die Takte 31–34 sowie 42–45. Der Entwurf scheint also unvollständig zu sein. Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch nach vermeintlichem Abbruch des Entwurfs vier senkrecht notierte Striche am rechten Seitenrand nach T. 41 auf Höhe der Sopran-Stimme auf, die typischen Platzhaltern Schumanns entsprechen: Die Schlusstakte waren also durchaus eingeplant, lediglich nicht ausnotiert, offensichtlich da es an Platz mangelte. Darüber hinaus kann der Entwurf schon deshalb nicht als unvollständig bezeichnet werden, da er offensichtlich ein anderes Konzept vermittelt, das Schumann anfangs mit diesem Satz verfolgt hat.

Dieses Konzept ist zweifelsfrei durch die Berliner Partitur dokumentiert: Denn dieses Manuskript ist durch zahlreiche Revisionsspuren charakterisiert, wozu abschnittsweise eingefügte großflächige Neuschriften und Überklebungen des ursprünglich Notierten ebenso zählen wie Revisionen im Detail. Die Berliner Partitur zeigt, dass Schumann dem vokalen Chorsatz ursprünglich tatsächlich lediglich einen einzigen Takt Orchestervorspiel vorschaltete, der genau dem in dem Blei-Entwurf notierten entspricht. In dem Tintenentwurf ist er zwar nicht eigens ausnotiert, die Anmerkung über der ersten Akkolade dieses Entwurfs, »1 Takt«, zeigt aber, dass Schumann auch hier einen solchen Einleitungstakt vorgesehen hat. Und noch die früher notierte, später revidierte Fassung in der Berliner Partitur zeigt, dass Schumann auch hier zunächst noch ohne die Takte 31–34 ausgekommen sein muss, bevor er sie später hinzufügte, denn ab T. 29 ist die Partitur auf einem anderen, später verwendeten Notenpapier geschrieben; Schumann hat den Schlussabschnitt also später durch einen neu geschriebenen, um die Takte 31–34 ergänzten ersetzt. Dem entspricht die Angabe nach dem letzten notierten Takt vollkommen: Die Zahl »31« verweist auf den Gesamtumfang des Stücks, das in diesem Entwurf eben ursprünglich statt 45 lediglich 31 Takte aufweisen sollte – neben den real notierten 25 Takten den virtuell vorhandenen Einleitungstakt sowie die durch Platzhalter-Striche nur angedeuteten vier Schlusstakte einbegriffen.

Zwar kann an dieser Stelle lediglich spekuliert werden, doch bleibt zu vermuten, dass Schumann »Faust's Verklärung« noch im Rahmen der 1849er Goethe-Feier mit dieser Fassung mit lediglich einem einzigen Eröffnungstakt Orchestervorspiel einleitete, sodass Franz Liszts Äuße-

rung in seinem Brief an Schumann vom 7. September 1849 umso nachvollziehbarer erscheint. Liszt schrieb ebendort:

Meines Erachtens nach würde allerdings das Werk noch gewinnen wenn Sie dem 1^{ten} Chor eine längere Symphonische Introduction, welche das mystische Element, den eigentlichen Schauplatz der ganzen Scene, dem Ohr und dem Gemüth der Zuhörer mehr einprägte, vorausgehen liessen. Im Falle Sie diese Meinung nicht missbilligen, so wird es Ihnen ja eine geringe Arbeit sein ein paar hundert Takte welche sich aus dem Kern selbst der Vocal Composition leicht gestalten könnten, noch vor der Herausgabe des Werkes als Ouverture hinzuzufügen.¹¹⁸

Hatte Liszt demnach offensichtlich eher ein symphonisches Vorspiel – also eine Ouvertüre bzw. Symphonische Dichtung – im Sinne, so ging Schumann letztendlich doch anders vor: Durch die später nachkomponierten weiteren »Faust-Szenen« machte ein längeres Orchesterstück als Einleitung vor »Waldung, sie schwankt heran« keinen Sinn; dennoch mag er Liszts Empfehlung, diesem Chorsatz eine größere instrumentale Einleitung voranzustellen, als berechtigt empfunden haben, sodass er die Takte 1–11 im zeitlichen Abstand mehrerer Jahre nachkomponierte und diesen vergleichsweise kleinen musikalischen Raum zur Konstruktion einer faszinierenden Tonfolgen-Architektur nutzte, um die unterschiedlichen »Ebenen« der heiligen Anachoreten in einer immer noch recht knappen, aber umso eindrucksvolleren Einleitung musikalisch erfahrbar zu machen.

Der im Notenmanuskript-Konvolut enthaltene, auf der gleichen p. 65 f. unmittelbar nach »Waldung, sie schwankt heran« notierte und auf der verso-Seite fortgesetzte Entwurf der folgenden Nr. III.7.2, »Ewiger Wonnebrand« erweist sich verglichen mit dem früher notierten als unproblematisch: Schumann kommt wieder mit Akkoladen zu lediglich zwei Systemen aus. Offensichtlich wurde der Entwurf in einem Zug ohne größere Schwierigkeiten durchgehend notiert; auch hier findet sich wieder eine Liste des zu verwendenden Instrumentariums, die Solo-Violoncello-Figuration des Vorspiels ist bereits tongenau vorhanden, und auch die Solo-Tenorstimme ist fertig auskomponiert. Die nach

dem Schlusstakt geschriebene Taktumfang-Angabe »48« entspricht fast dem letztendlich in der Berliner Partitur autorisierten Notentext; dort ist der Schlussakkord lediglich um einen Takt verkürzt ausgeführt.

Auch der sich an »Ewiger Wonnebrand« auf p. 66 nahtlos anschließende, auf p. 69 endende Entwurf von Nr. III.7.3, »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen« verhält sich ähnlich unproblematisch: Schumann notierte auch hier wieder in Akkoladen zu zwei Systemen vornehmlich die Haupt-Vokalstimme, sowohl bei den Solo- als auch bei den Chorpartien. Die Harmonik ist auch hier durch rudimentär notierte Bassnoten lediglich grob angedeutet, auch hier findet sich mit »169« eine Taktumfang-Angabe nach dem Schlusstakt; sie ist allerdings nicht ganz korrekt, weil Schumann offenbar einen der 170 vor der entsprechenden Angabe notierten Takte zu zählen vergessen hat, auch sind die drei nach der Angabe im System darunter offensichtlich nachträglich notierten Takte 171–173 noch nicht in diese Zählung einbegriffen.

Bemerkenswert ist auf p. 69 eine nach dem Schluss des Entwurfs von Nr. III.7.3 am unteren Seitenrand von Schumann mit Blei notierte Zahlenliste (Abb. 7): Die Werte deuten darauf hin, dass er hier in einer frühen Entstehungsphase die Taktumfänge einzelner Sätze bzw. Abschnitte von »Faust's Verklärung« notierte, um sich einen Eindruck von den Proportionen sowie der Gesamtlänge der komponierten Bergschluchten-Szene zu verschaffen, sind die Takte doch am Ende addiert. Möglicherweise schätzte Schumann so bereits die Länge für noch zu komponierende Sätze von »Faust's Verklärung« sowie die Aufführungsdauer des bereits Existierenden ab, um das Werk sinnvoll in einem größeren Kontext plaziert der Öffentlichkeit vorführen zu können. Die Zuordnung der Taktzahlen zu bestimmten Sätzen bzw. Abschnitten von »Faust's Verklärung« kann lediglich hypothetisch erfolgen, da nicht immer zweifelsfrei erschlossen werden kann, auf welchen Teil sie sich beziehen. Es ist nicht in jedem Fall klar, welchen Teil Schumann mit einer neuen Zählung bedachte und inwiefern bestimmte Abschnitte im Entwurf ursprünglich kürzer oder länger ausgefallen sind, als es die Referenzzählung auf Basis der letztendlich autorisierten Berliner Partitur nahelegt. Auch können Zählfehler nicht ausgeschlossen werden. Offensichtlich stimmen einige Werte auch nicht mit den vorhandenen Takten im Entwurf überein. Es ist davon auszugehen, dass sie schon auf Teilen des damals vorhandenen frühesten Partitur-Manuskripts von »Faust's Verklärung« basierten, das sich heute aller-

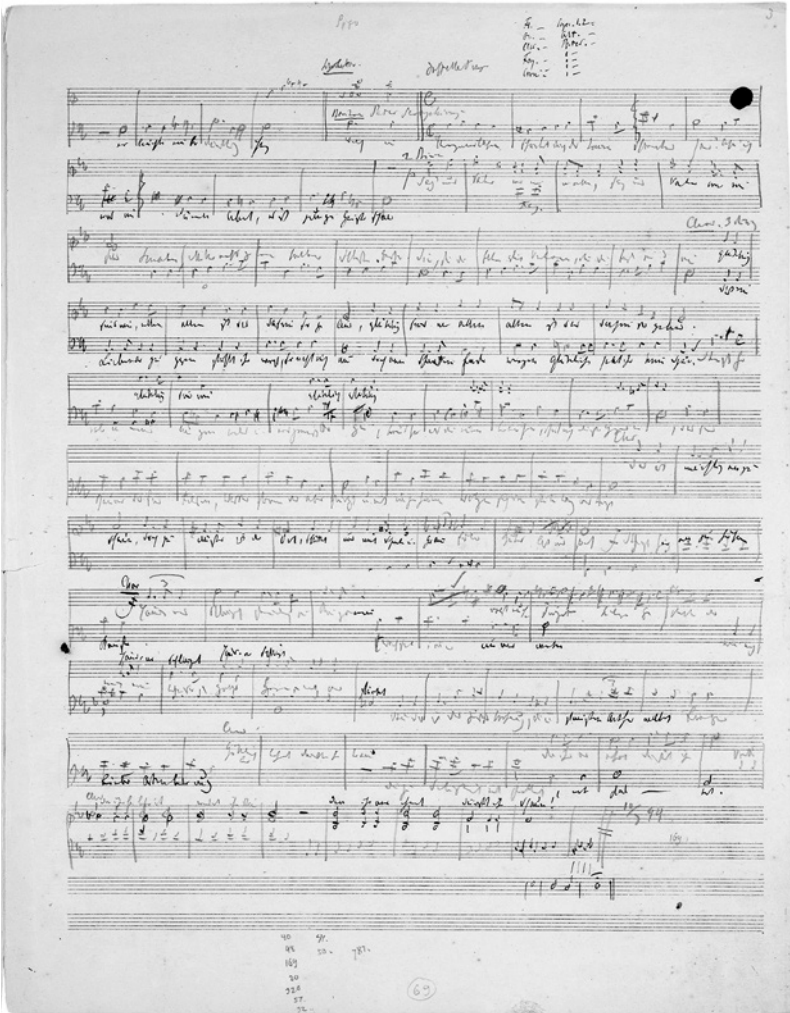


Abb. 7. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
 p. 69: Entwürfe zu »Wie Felsenabgrund mir zu Füßen« und Zahlenliste
 (Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

dings aufgrund zahlreicher nachweislich ersetzter Blätter nicht mehr lückenlos rekonstruieren lässt. Die nachfolgende Tabelle kann daher lediglich den Status eines möglichen Lösungsversuchs beanspruchen:

| TAKT- ZAHLEN | NR. | TAKT- ZAHLEN | NR. |
|-----------------|-------------------------|-----------------|----------------------------|
| 40 | III.7.1, T. 1–30, 36–45 | 41 | Nr. III.7.6, ca. T. 33–72 |
| 48 | III.7.2, T. 1–47, 48 | 50 | Nr. III.7.6, ca. T. 73–129 |
| 169 | III.7.3, T. 1–170 | [Summe:] | |
| 20 | III.7.4, T. 1–20 | 783 | |
| 326 | III.7.4, ca. T. 21–334 | | |
| 57 | III.7.5, T. 1–57 | | |
| 32 | III.7.6, T. 1–32 | | |

Die Tabelle zeigt, dass einige Sätze in dieser frühen Entstehungsphase noch ganz andere Dimensionen aufweisen, der beschließende Chorus mysticus (Nr. III.7.7A bzw. III.7.7B) fehlt offensichtlich noch ganz. Da dessen erste Bearbeitung zumindest im Kompositionsentwurf aber definitiv bereits am 23. Dezember 1844 abgeschlossen war, muss die Zahlentabelle aus ebendiesem Jahr und noch vor der Komposition des Chorus mysticus stammen.

Die von der letztendlich kurz vor der Einweisung in die »Irrenanstalt« autorisierte Berliner Partitur bezüglich des Umfangs drastisch abweichenden Sätze sind in der Tabelle grau unterlegt. Der Blick in die Kompositionsentwürfe im Vergleich zur Berliner Partitur zeigt, dass Schumann bei Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied« ursprünglich ein ganz anderes Konzept verfolgt hat: Nach T. 334 sollte kein ausgedehnter, figurierter Triumphchor folgen, sondern der Satz sollte im Entwurf (p. 70 und p. 87) nach den Versen 11981–11988 »Freudig empfangen wir [...]« einfach mit Wiederholung des Einleitungs-Chorabschnitts (T. ⁺1–20) enden. Daran sollte sich sodann Nr. III.7.5 anschließen. Das ebenso im Manuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts überlieferte Partitur-Fragment der Frühfassung von Nr. III.7.4 ist hier sogar noch reduzierter: Hier endet der Satz ganz verhalten im *piano* mit T. 340 ohne Wiederholung der majestätischen ersten 20 Chortakte (vgl. Abb. 21). Zum Vergleich: In der autorisierten Berliner Partitur endet der Satz mit nachkomponiertem Triumphchor in T. 464.

Der Kompositionsentwurf von Nr. III.7.4 ist noch in zweierlei anderer Hinsicht rätselhaft: Erstens ist der Abschnitt mit den Takten 204 bis

ca. T. 291 («Nebelnd um Felsenhöh'») gestrichen, obwohl er in der letztendlich autorisierten Berliner Partitur weitgehend diesem Entwurf verpflichtet ist; zum anderen ist der folgende Abschnitt mit T. 292–334 («Freudig empfangen wir») nahezu leer: Es sind lediglich Taktstriche gezogen, die Töne des Cantus firmus sind nur in T. 292–299 notiert. Eventuell hatte Schumann diesen Abschnitt bereits an anderer Stelle aufgeschrieben, eventuell gar nur auf einem kleinen Notizzettel, wobei dieses Notenblatt in diesem Fall unwiederbringlich verloren sein dürfte; oder er hatte ihn bereits derartig internalisiert, dass er ihn sogleich unmittelbar in Partitur ausführte.

Ist Satz III.7.5, p. 88, »Hier ist die Aussicht frei«, laut Tabelle unproblematisch und auch im Kompositionsentwurf gut lesbar in einem Zug durchnotiert, so deutet die Tabelle bezüglich des Folgesatzes III.7.6, »Dir, der Unberührbaren«, mit wohl lediglich ca. 91 Takten – in der letztendlich autorisierten Niederschrift der Berliner Partitur umfasst der Satz 243 Takte – insgesamt darauf hin, dass Schumann damit noch nicht fertig geworden war und sich wohl auch kompositorische, vermutlich über einen längeren Zeitraum erstreckende Schwierigkeiten ergeben hatten. Das wird auch anhand des Kompositionsentwurfs selbst auf pp. 88, 85, 86 deutlich, denn es sind große räumliche Unterbrechungen durch zahlreiche leergebliebene Notensysteme, durch den dazwischen notierten, oben bereits diskutierten Entwurf der Szenen-Disposition sowie zahlreiche gestrichene Takte vorhanden; mehr noch zeigt das weitere, im Konvolut deutlich weiter hinten einsortierte Blatt mit p. 92, dass Schumann die Takte ⁺90–105, 130–155 ursprünglich auf einem anderen Notenblatt vermeintlich kontextlos vorentworfen hat, bevor er sie später auf p. 85 noch einmal neu, detaillierter und um die Takte 106–129 erweitert zum zweiten Mal entwarf. p. 92 enthält denn auch in den ersten beiden Akkoladen zu zwei Systemen einen bisher nicht zuordbaren Entwurf in F-Dur, der offensichtlich einem fugierten Satz entspricht, der nach Takt 10 jedoch nicht fortgeführt wurde, nach sechs leer gelassenen Systemen gefolgt von einer mit Blei notierten schlüssellosen Nebenskizze in einer Akkolade zu zwei Systemen von drei Trakten Länge vermutlich in e-Moll oder h-Moll, in welcher ein Quintfall zu zwei Stimmen kanonisch kombiniert wird. Die Ausführungen zeigen, dass Schumann bei alledem in unterschiedlichen Arbeitsphasen mit unterschiedlichen Schreibmitteln arbeitet, wobei teilweise zunächst in Blei entworfen und später mit Tinte ergänzt bzw. korrigiert wird oder anders herum.

Zeigt Schumanns die Taktumfänge des bis dato vorhandenen Materials widerspiegelnde Tabelle also, dass sich zu jener Zeit Schwierigkeiten in Satz III.7.6 ergeben hatten und dieser offensichtlich erst zu gut 38 Prozent im Kompositionsentwurf vorgelegen haben wird, so verwundert es nicht, dass die folgenden Skizzen und Entwürfe zum Schlusssatz, dem Chorus mysticus erster Bearbeitung, Nr. III.7.7A, zum einen im Umfeld des vorausgegangenen Satzes notiert sind, zum anderen weitere kompositorische Schwierigkeiten dokumentieren, die Schumann ja schließlich auch im Haushaltbuch mit der Notiz »– den Faust nach Kräften beendet« angedeutet hat.¹¹⁹ Mit Sicherheit entsprach es einer Herausforderung, das in den Schlussversen der Bergschluchten-Szene gefeierte, sich in der Figur der Mater gloriosa verkörpernde Ewig-Weibliche kompositorisch zu verwirklichen und hierfür einen angemessenen, auf Altehrwürdigkeit und Überwältigung abzielenden universalen Ton zu finden, ohne die gängigen kompositorischen Mittel in einem epigonalen Sinne zu sehr zu beanspruchen. Die Kompositionsentwürfe zeigen, dass Schumanns uns heute und auch schon sein Umfeld so sehr beeindruckende Lösung, Mittel der Vokalpolyphonie auf neue Art einzusetzen, ohne altbekannte Muster zu kopieren, viele Versuche erfordert hat und das Ergebnis harter Arbeit ist. Dazu gehört in Nr. III.7.6 die Lösung, dem musikalischen Satz wie in der kirchlichen Figuralmusik einen auf dem Quintfall basierenden weihevollen Cantus firmus (T. 89–105) einzuarbeiten, der dann in anderer Faktur auch die Grundlage für den kunstvollen Doppelchor des Schlusssatzes, des Chorus mysticus bildet. Gerade dessen langsamer, feierlicher Einleitungsabschnitt hat viele Vorstudien erfordert, die zeigen, dass Schumann sich offenbar mit dem Problem konfrontiert sah, einen kunstvollen doppelchörigen Vokalsatz zu acht Stimmen zu schreiben, altehrwürdige Kanon- und Fugatechniken anzuwenden und dies gleichsam als eine einzigartige, harmonisch spannungsreiche überwältigende Steigerung anzulegen. Und so verwundert die Fülle des Materials mit mehreren zum Großteil voneinander unabhängigen Kompositionsentwürfen allein für die erste Bearbeitung des Schlusssatzes (Nr. III.7.7A) mitnichten.

Sogleich der erste, in Akkoladen zu je zwei Systemen notierte Entwurf auf p. 86 dokumentiert ab T. 6 drei unterschiedliche, in sich korrigierte Bearbeitungsschichten (Abb. 8), wobei Schumann T. 5 noch ganz

119 Tb III, S. 376.

The image shows a page of handwritten musical notation, page 86 of Robert Schumann's Faust manuscript. The page contains approximately 12 staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several large diagonal 'X' marks drawn over the manuscript, indicating sections that have been crossed out or revised. The handwriting is in ink and appears to be a working draft. At the bottom center of the page, the number '86' is written in a small circle.

Abb. 8. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 86: Entwürfe zu »Dir, der Unberühbaren« und
»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Entwurf zur 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

anders konzipierte, als es in der autorisierten Berliner Partitur der Fall ist, und die erste Version dieses Entwurfs bereits nach T. 8 abbrach (Schicht A). Die Akkolade ließ er nach T. 8 leer und schrieb in der Akkolade darunter eingerückt einen neuen Versuch mit den Takten 6–10 (Schicht B) nieder, den er danach zusammen mit Schicht A kanzellierte. Wohl nach dieser Elimination notierte er T. 6–10 erneut, nochmals eingerückt, in der Akkolade darunter (Schicht C), brach den Entwurf aber nach T. 10 ab, wobei dessen zweite Takthälfte wiederum kanzelliert ist und es darüber hinaus Korrekturen gibt. Deutlich wird an diesem Beispiel, dass Schumann in Schicht A zunächst noch keinen ihn zufriedenstellenden harmonischen Grundbass gefunden hatte, den er dann erst in Schicht B im Kontrapunkt mit dem Quintfall-Soggetto entwickelte, wobei ihn dieser Versuch, was die Stimmenverteilung anbelangt, offenbar auch nicht zufrieden stellte, sodass es eines dritten Versuchs in Schicht C bedurfte.

Die weiteren Kompositionsentwürfe zu Nr. III.7.7A sind sodann allesamt zum Großteil in Akkoladen zu deutlich mehr als zwei Systemen notiert: Schumann versucht offensichtlich, der Komplexität des Tonsatzes und den Relationen der einzelnen Stimmen zueinander durch eine ausdifferenzierte, auf dem Notenpapier deutlich mehr Raum beanspruchende Notationsweise Rechnung zu tragen, bereits größere Abschnitte vollständig im Chorsatz auszukomponieren und zuletzt einen vollständigen, durchgehenden Kompositionsentwurf zu generieren. Die unterschiedlichen Entwürfe zeigen, dass es auch hier einiger Neuansätze bedurfte, zwischen denen vielleicht größere zeitliche Unterbrechungen liegen, da sich teilweise der Schriftduktus ändert und teilweise anderes Notenpapier verwendet wurde.

Der zweite Kompositionsentwurf ist auf p. 89 durchweg auf Akkoladen zu vier Systemen notiert (Abb. 9), wobei die ersten beiden für Chor 1, die letzten beiden für Chor 2 reserviert sind. Er umfasst die Takte 1–27 und enthält noch manche Lücken und Tonkorrekturen, wird sodann offenbar auf p. 90 mit T. 37–109, und damit sogleich mit dem schnelleren zweiten Teil, also ohne die überleitenden Takte 28–36, fortgesetzt, wobei nun wieder nur die wesentlichen Hauptstimmen – also kein vollständiger Tonsatz – notiert werden. Der Entwurf bricht scheinbar nach T. 109 unvermittelt ab, nachdem Schumann, nun doch wieder Raum sparend, die Akkoladen ab deren vierter erneut zu lediglich zwei Systemen fasst.

Handwritten musical score for Robert Schumann's Faust, page 267. The score is written in ink on aged paper and features two vocal parts, "Quint." and "Quint.", at the top. The lyrics are in German, including "Alles Vergänglich" and "ist nur ein Gleichniß". The music is complex, with many notes, rests, and dynamic markings. A small number "29" is written at the bottom center of the page.

Abb. 9. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 89: 2. Entwurf zu »Alles Vergänglich ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Der dritte Kompositionsentwurf folgt auf p. 91, ist jedoch noch deutlich knapper (Abb. 10). Er enthält lediglich T. 37–57 und entspricht offenbar dem Versuch, den Doppelchorsatz im Detail weiter auszuarbeiten. Warum das Notat abgebrochen wurde, ist unklar.

Der vierte Kompositionsentwurf auf pp. 93 und 95 (Abb. 11) entspricht sodann zunächst einem Chorpartitur-Entwurf auf Akkoladen zu je acht Systemen, also einem System pro Chor-Stimme, und umfasst einen ausdifferenzierteren Tonsatz, diesmal mit auskomponierter Überleitung zum schnelleren Teil, jedoch endend mit dieser, also insgesamt T. 1–33 nebst T. 34 in einer ganz anderen Gestalt als der letztendlich in der Berliner Partitur autorisierten. Auch in dieser Phase hatte Schumann noch mit Tonsatzproblemen zu kämpfen, denn es gibt zahlreiche Abschnitte mit schwer lesbaren Tonrevisionen, so besonders in T. 11–14, 18–21.

Der nun folgende Kompositionsentwurf auf pp. 97–100, abermals gefasst in Akkoladen zu vier Systemen mit Chor 1 in Syst. 1–2 und Chor 2 in Syst. 3–4, enthält sodann mit T. 37–153, 156–210 eine große Portion des schnelleren Teils in Form einer Chorpartitur, wobei T. 154–155 fehlen, da sie offenbar noch nicht vorgesehen waren. Nach T. 210 bricht der Entwurf scheinbar ab, nachdem zuvor bereits ab T. 188 nur noch die jeweilige Hauptstimme notiert worden war.

Das nun folgende Blatt 51 im Querformat – das einzige in diesem Format überlieferte im gesamten Faust-Notenmanuskript-Konvolut – dokumentiert gleich zwei unterschiedliche Arbeitsphasen, die wohl jeweils mit einem anderen der bereits genannten Entwürfe in Beziehung zu setzen sind. Recto (p. 101) ist vollständig in Akkoladen zu lediglich zwei Systemen gefasst und enthält nur T. 109–132, nach einer Lücke von ca. 1½ Akkoladen T. 154–179 und im unmittelbaren Anschluss daran so nicht immer mit der autorisierten Fassung der Berliner Partitur in Einklang zu bringende Takte 196–219. Möglicherweise entspricht der Entwurf damit einer Fortsetzung von Kompositionsentwurf 2 (M₃/26), der ja nach T. 109 abbricht, auch wenn T. 109 dann in der Fortsetzung auf Blatt 51 doppelt notiert wäre.

Blatt 51^v (p. 102; Abb. 12) wiederum enthält fast durchweg in Akkoladen zu vier Systemen den wiederum nur sehr rudimentär notierten Entwurf für den Schluss des Chorus mysticus in erster Bearbeitung, und zwar T. 211–251. Nicht ausgeschlossen werden kann deshalb, dass dieser Entwurf einer Fortsetzung von Entwurf M₃/31 entspricht, bricht



Abb. 10. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 91: 3. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

dieser doch nach T. 210 ab. Die letzte Akkolade umfasst nur zwei Systeme, wobei nach dem Schlusstakt der Taktumfang »213« notiert ist. Möglicherweise ist damit der Umfang des schnelleren Teils nach dem langsameren Einleitungsteil gemeint oder doch der gesamte Satz in einer kürzeren Version. Für ersteres spricht die Taktzahl »172« in Bezug auf T. 210, wobei hier ebenfalls davon auszugehen ist, dass sie nur auf den schnellen Teil bezogen ist und der einleitende langsame nicht in diese Taktzählung einbegriffen ist. Die nach dem Schlusstakt mit einigem Abstand auf die Taktzahl »213« folgende Datierung »den

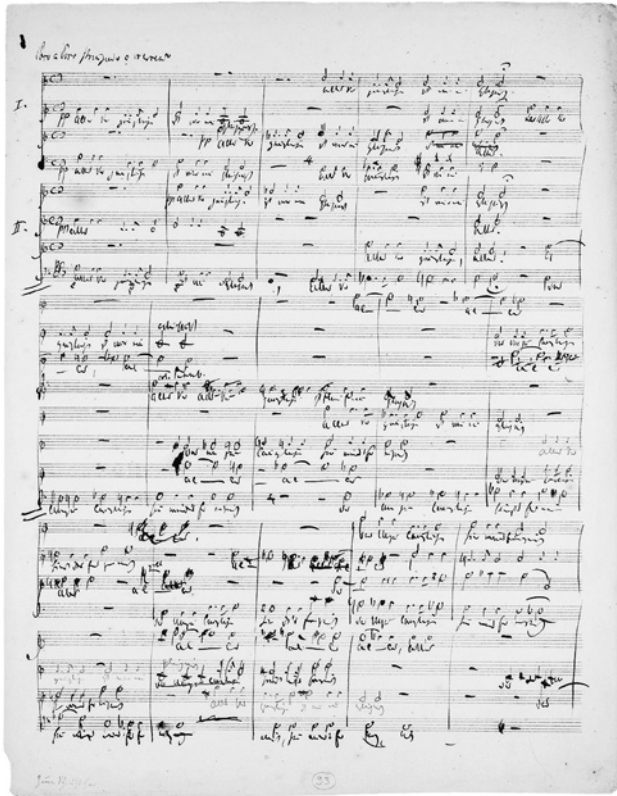


Abb. 11. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 93: 4. Entwurf zu »Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

23sten December 1844« dokumentiert zweifelsfrei das auch im Haushaltbuch fixierte Enddatum der Arbeit an den Kompositionsentwürfen von Nr. III.7.7A.¹²⁰

Nachdem Schumann laut Haushaltbuch erst am 17. April 1847 »Faust« wieder vorgenommen«, in den Folgetagen daran weitergearbeitet und endlich am 23. April »fertig instrumentirt« hatte,¹²¹ entschied er sich

¹²⁰ Tb III, S. 376.

¹²¹ Tb III, S. 346.



Abb. 12. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 102: Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 1. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

zu einer zweiten Komposition des Chorus mysticus, wobei er den bereits 1844 skizzierten Eröffnungsteil bis T. 27 nahezu unverändert übernahm und lediglich den folgenden, ausgedehnten schnelleren Teil neu komponierte.

Diese Kompositionsarbeit spiegeln die Notenmanuskripte des Freien Deutschen Hochstifts unmittelbar wider. Von dieser Zweiten Bearbeitung des Chorus mysticus (Nr. III.7.7B) liegen auf anderem, in Dresden genutztem Notenpapier zwei unterschiedliche Kompositionsentwürfe vor. Deren erster (pp. 103–108) beginnt auf p. 103 mit T. ⁺30, dem eigentlichen Anfang des neu komponierten schnelleren Teils, und ist nahezu durchgehend in Akkoladen zu zwei Systemen rudimentär, d. h. nur die Hauptstimmen, bisweilen auch nur eine einzige, notiert. Dieser Kompositionsentwurf ist durch zahlreiche Brüche charakterisiert, die zeigen, dass Schumann auch an diesem Entwurf intensiv, fortlaufend

revidierend und offenbar recht langwierig gearbeitet hat. So sind die Takte 72–77 in ihrer ersten Schicht (A) auf p. 103, unterste Akkolade, und auf p. 104, oberste Akkolade, eliminiert worden. Auch die Neufassung, T. 72–83 (Schicht B) in den auf p. 104 unmittelbar darunter folgenden Akkoladen 2–4 ist getilgt worden. Danach hat Schumann das Blatt offenbar zunächst leer gelassen, bevor er mit einem Notensystem Abstand in Akkolade 5–6 zu späterem Zeitpunkt einen durch ein Di-gamma markierten Einschub mit den Takten 107–116 notierte; in Akkolade 7 wird dieser Abschnitt fortgesetzt durch abermals gestrichene Takte 117–122, wobei T. 120–122 gar nicht mit der autorisierten Fassung in der Berliner Partitur in Einklang zu bringen sind. (Abb. 13)

Dieser Abschnitt wird unmittelbar fortgesetzt auf p. 105 mit den gestrichenen Takten 123–126, wobei in dieser Akkolade sogleich die stehen gelassenen Takte 117–119 folgen, ergänzt in der zweiten, nur aus einem System bestehenden Akkolade um T. 120–123. Akkoladen 3–5 sind dann wieder weitgehend getilgt, nur T. 124–126 sind stehen geblieben, die folgenden gestrichenen Takte 127–140 enthalten zudem wieder nicht mit der autorisierten Berliner Partitur in Zusammenhang zu bringenden Notentext. In Akkolade 5–8 folgt endlich wieder gültiger Notentext (T. 127–136, ⁺158–163), bevor in der letzten, nur aus einem System bestehenden Akkolade die T. 113–116, 121–123 nachgetragen sind, wobei T. 115–116 wiederum ganz anders gefasst sind als das Endresultat der Berliner Partitur.

Die folgende pagina 106 enthält in Akkolade 1–5 mit T. 164–195 endlich einen Abschnitt, der ohne Brüche und großflächige Tilgungen durchnotiert ist. Der letzte Takt in Akkolade 5, T. 196, ist allerdings wieder getilgt, ebenso wie die in Akkolade 6–8 folgenden Takte 197–217.

p. 107 schließlich enthält in Akkolade 1–8 die endgültig gefundene Gestalt der Takte 72–106, wobei in Akkolade 8 nach T. 106 abermals getilgte Takte 107–110 folgen, die nicht mit der Berliner Partitur übereinstimmen.

Dieser gestrichene, nicht mit der Berliner Partitur in Einklang zu bringende Abschnitt setzt sich auf der letzten Seite (p. 108) dieses ersten Kompositionsentwurfs von Nr. III.7.7B in Akkolade 1–3 mit T. 111–122 fort. Auch diese letzte Seite ist wieder recht chaotisch notiert, denn auf den genannten eliminierten, letztendlich nicht verwendeten Abschnitt folgen in Akkolade 4–6 zunächst T. 218–240, wobei T. 218–228 abermals gestrichen sind und in Akkolade 6–7 wieder Anschlussakte

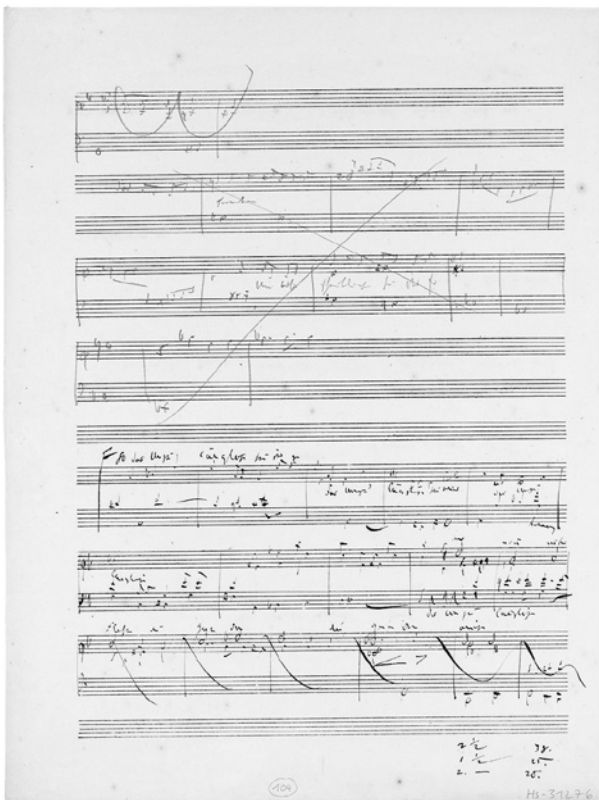


Abb. 13. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 104: 1. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 2. Bearbeitung
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

241–249 notiert sind, die vollkommen anders ausfallen als diejenigen in der Berliner Partitur.

Angesichts des im ersten Kompositionsentwurf von Nr. III.7.7B chaotisch notierten Notentextes, dessen Zusammenhang und Funktion schwer zu erkennen sind, verwundert es nicht, dass Schumann einen zweiten Kompositionsentwurf seiner Zweiten Bearbeitung des Chorus mysticus angefertigt hat (pp. 109–118). Dieser ist mit Ausnahme des Beginns, dessen erste drei Akkoladen mit nur einem einzigen Notensystem auskommen, durchgehend in Akkoladen zu vier Systemen ge-

fasst, umfasst die Takte ⁺30–47, 49–50, 52–135, 137–247 und ist bezüglich des Tonsatzes weiter ausgearbeitet, weist keine größeren Brüche und Leerstellen auf. Lediglich auf p. 114 findet sich eine frühere, gestrichene Version der Takte 113–119, und ganz am Schluss (p. 110) ist der Schlussakkord ursprünglich auf weitere Takte ausgedehnt gewesen.

Der Befund zweier großer Kompositionsentwürfe für die nachkomponierte Zweite Bearbeitung des Chorus mysticus zeigt, dass Schumann über einen längeren Zeitraum intensiv daran gearbeitet haben muss. Dies deckt sich mit seinen Einträgen im Haushaltbuch, wo er bereits am 22. Mai 1847 einen anderen »Schlußchor zu Faust« vermerkt hat, den er dann jedoch erst am 29. Juni. 1847 »fertig gemacht« haben will.¹²² Vermutlich entspricht dieses Datum dem Enddatum des zweiten Kompositionsentwurfs. Rund einen Monat später unter dem Datum des 28. Juli heißt es dann, er habe den Schlusschor nun »fertig aufgeschrieben«, womit die Instrumentation in der Berliner Partitur gemeint war, was durch Schumanns entsprechende Datierung nach dem Schlusstakt ebendort bestätigt wird.

Der zweite Kompositionsentwurf der Zweiten Bearbeitung des Chorus mysticus birgt noch eine Überraschung: Auf p. 118 findet sich am unteren Blattrand, um 180° gedreht, der Beginn eines weiteren, jedoch abgebrochenen und gestrichenen, an keiner anderen Stelle – auch nicht im Haushaltbuch – dokumentierten Entwurfs eines Tonsatzes, der mit »Ouverture« überschrieben ist (Abb. 14). Notiert sind lediglich acht Takte wohl einer Langsamen Einleitung in d-Moll, wobei der letzte Takt unvollständig ist. Der Tonsatz enthält einige bemerkenswerte chromatische Wendungen, wirkt aber recht einförmig, was möglicherweise ein Grund für den Abbruch ist. Es kann nicht mit letzter Sicherheit entschieden werden, ob diese Ouvertüre überhaupt für die »Faust-Szenen« konzipiert war. Er muss definitiv vor dem Kompositionsentwurf des Chorus mysticus notiert worden sein, weil die Aufteilung von dessen Notentext deutlich erkennbar von dem Notat der »Ouverture« abhängig ist. Sollte dieser Satz also als Einleitungsstück zu Schumanns »Faust-Szenen« geplant gewesen sein, so wird es sich lediglich auf die Bergschluchten-Szene bezogen haben, denn es gibt keine Hinweise da-

122 Tb III, S. 426 und 431.

118

Hs-31276

Abb. 14. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 118: 2. Entwurf zu »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«, 2. Bearbeitung,
und »Overture« (Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).



Abb. 15. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
 p. 130: Späterer Entwurf zum Triumphchor »Gerettet ist das edle Glied«
 (Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

rauf, dass Schumann zu dieser Zeit bereits an die Komposition weiterer Szenen gedacht hat.

Rund ein Jahr, nachdem Schumann die Zweite Bearbeitung des Chorus mysticus zum ersten Mal im Haushaltbuch vermerkt hatte, bearbeitete er Nr. III.7.4 offenbar von Grund auf, denn er fügte diesem Satz, wie bereits erwähnt, einen neuen, langen Schluss zu, einen Triumph-Chor zu den Versen »Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen. Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.« Laut Haushaltbuch hat Schumann diesen Chor am oder um den

Abb. 16. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 129: Späterer Entwurf zum Triumphchor »Gerettet ist das edle Glied«
und Libretto-Entwurf zur Oper *Genoveva* op. 81
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

6. Mai 1848 komponiert, womit der Kompositionsentwurf gemeint gewesen sein wird.¹²³ Dieser findet sich im Notenmanuskript-Konvolut auf pp. 119–124, 128–130 (Abb. 15–16). Der Entwurf ist mehrheitlich in Akkoladen zu vier Systemen geschrieben, reduziert auf solche zu zwei Systemen jedoch auf pp. 128 f. Er ist durchweg noch in einem an-

123 Tb III, S. 460.

deren Metrum gefasst: Notiert ist ein $\frac{6}{8}$ -Takt, wobei zwei Takte im Vergleich zur autorisierten Fassung der Berliner Partitur einem Takt im dort vorhandenen C-Takt entsprechen. Schumann beginnt den Entwurf offensichtlich auf p. 129 mit T. ⁺346 und schreibt ihn recht flüssig ohne größere Korrekturen nieder, dabei häufig nur die Hauptstimme andeutend. Gestrichene, letztendlich nicht verwendete bzw. ungestrichene, später jedoch trotzdem nicht verwendete Takte gibt es nach T. 363 auf p. 119, auf p. 124 in der ersten und zweiten Akkolade und auf p. 129, der letzten Seite dieses Entwurfs, in den Akkoladen 4 und 7. Diese letzte Seite ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: zum einen sind die Takte nicht gemäß der letztendlich autorisierten Abfolge in der Berliner Partitur notiert – Schumann hat offenbar einzelne Akkoladen nachgetragen und Einschübe durch Digamma- und »vide«-Markierungen deutlich gemacht; zum anderen fehlen noch die Schlusstakte wahrscheinlich wegen Platzmangels. Sie sind in Akkolade 4 am rechten Seitenrand wohl nur durch vier senkrecht verlaufende Taktstriche dargestellt.

Mehr noch sind Akkoladen 1–6 eingerückt notiert, weil auf der linken Blathälfte ein Text notiert ist, der offenbar vor dem Kompositionsentwurf dort niedergeschrieben wurde. Es handelt sich um ein Fragment aus dem Libretto-Entwurf zu Schumanns zeitgleich entstandener Oper ›Genoveva‹ op. 81. Schumann hatte im Frühjahr 1847 an dem Libretto gearbeitet, dessen Entwurf er laut Haushaltbuch am 8. April fertig skizzierte.¹²⁴ Danach war er noch bis Mitte Mai mit diesem Text beschäftigt, holte Rat von Robert Reinick ein und wandte sich auch an Friedrich Hebbel, dessen Genoveva-Drama Schumann in seine Arbeit einbezog.¹²⁵ Laut Haushaltbuch revidierte Schumann den Libretto-Text des 2. Aktes noch einmal um den 24. Januar 1848.¹²⁶ Als Schumann den B-Dur-Triumph-Chor ›Gerettet ist das edle Glied‹ im Mai 1848 nachkomponierte, hatte er soeben erst die Skizze des dritten Aktes der ›Genoveva‹ abgeschlossen.¹²⁷

Ein Vergleich mit dem 1850 für die Uraufführung in Leipzig gedruckten Libretto zeigt, dass es sich bei dem autographen Libretto-

¹²⁴ Tb III, S. 345.

¹²⁵ Tb III, S. 345–348, 426–428.

¹²⁶ Tb III, S. 450 f.

¹²⁷ Tb III, S. 459.

Fragment im Faust-Notenmanuskript-Konvolut um ebene Szene aus dem 2. Akt handelt, in welcher der Antagonist Golo [G.] die Titelheldin Genoveva [Gen.] derart bedrängt, dass sie ihn brüsk zurückweisen muss. Mehr noch wird deutlich, dass Schumann die Szene in diesem Libretto-Entwurf-Fragment wesentlich länger und teilweise mit Wiederholungen ausstattete:

FAUST-SKIZZEN, LIBRETTO-ENTWURF ZU
GENOVEVA OP. 81 (FRAGMENT)

ORIGINALER TEXTDRUCK DES OPERN-
LIBRETTOS, LEIPZIG 1850, S. 18–19

G. Hör deñ – du meines Herrn
Gemahlin

Hör' denn, du meines Herrn
Gemahlin –

Gen. Allmächtiger tritt zwischen ihn
u.[nd] mich[!]

Golo O daß ich es reden[,]
Aussprechen könnte.

Daß ich es reden, aussagen könnte,

Worte finden – Töne –

Worte finden, Töne –

Gen. Es fällt ihn Wahnsinn an –

Es fällt ihn Wahnsinn an – wer steht
mir bei! –

Wo flich' ich hin! Drago! Angelo!
hört Niemand mich?

Golo. Du liebst mich holde Braut?
Da ist der Tag begonñen –
Da regt < sich > u.[nd] rührt sich's laut
Da brechen aus den Knospen alle
Woñen.

Du liebst mich, holde Braut,
Da ist der Tag begonnen,
Da regt und rührt's sich laut,
Da brechen aus den Knospen alle
Wonnen –

Gen: Wer hilft mir von den Knechten[?]
O Siegfried mein Gemahl, wann
kehrst du wieder[?]

O Siegfried, mein Gemahl,
Wann kehrst du wieder!

Golo: Neñ' ihn nicht, ihn – dieser Nam'
ist Tod.

Sein Nam' ist Tod! Nenn' ihn
[nicht –

Er dein Gemahl? Ich war es eh' als er.
Mein bist du – ich geb meine Selig-
keit –

Mein bist du, mein –

(auf sie eindringend.)

Gen: <Allmächtiger tritt zwischen mich
u.[nd] ihn!>

Allmächtiger Gott!

Wo rett' ich hin mich?

Golo O daß ich es reden
Aussprechen konnte
Worte finden Töne –

(sie umarmend)

Mein Herz möcht' ich aus meinem Busen nehmen –
O Genoveva – ich bin mein nicht mehr mächtig –

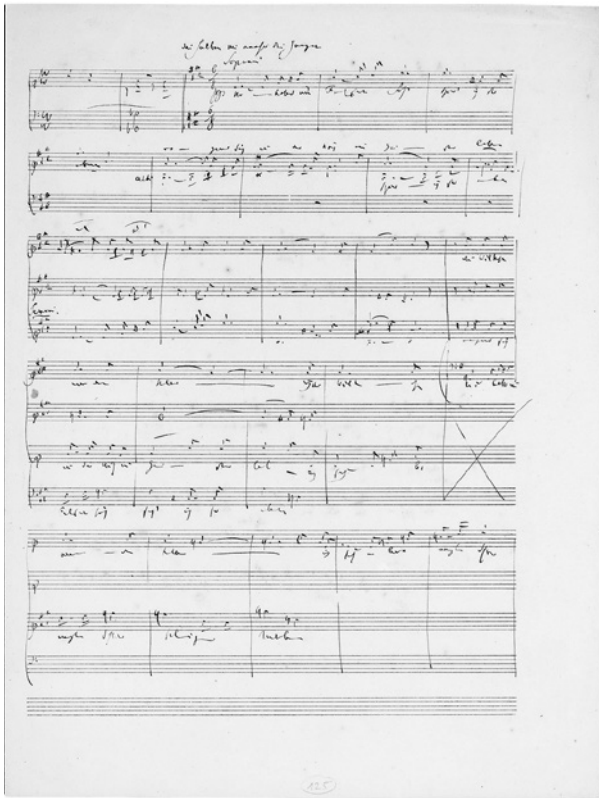


Abb. 17. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 125: Alternativer Entwurf zu »Nebelnd um Felsenhöh'«
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

der Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« am 18. Juli sehr rasch und offenbar problemlos erfolgte, geht nicht nur aus dem Haushaltbuch,¹²⁸ sondern auch aus den Entwürfen im Notenkonvolut des Freien Deutschen Hochstifts selbst hervor: Sie sind nahezu ausnahmslos ohne große Brüche bzw. Korrekturen und Revisionen durchgehend notiert worden.

128 Tb III, S. 498.

Eine kleine Ausnahme stellt der Entwurf von Nr. I.1, »Scene im Dom« (pp. 17–23) dar, der in der ersten Akkolade nach Notenschlüsseln und Tonartvorzeichen mit einem Taktstrich beginnt, worauf sogleich T. 4 folgt. Der Entwurf ist sodann vollständig bis zum Schluss auf p. 23 in korrekter Reihenfolge der Takte durchnotiert und kommt ohne Einschübe oder größere Änderungen aus. Die fehlenden Takte 1–3 finden sich im sogenannten ›Taschennotizbuch‹, einem kleinen Notenheft im Sedezformat (8,8 x 14 cm), das Schumann für spontan erfolgende Notate in Dresden benutzte, wenn er unterwegs war. Dort, auf pagina 58, sind T. 1–3 in einer Akkolade zu zwei Systemen skizziert, wobei diese Skizze danach abbricht.¹²⁹ Offensichtlich ist Schumann der erste Einfall zur »Scene im Dom« also gekommen, als er unterwegs war. Ob das Notat im Zusammenhang mit seinem Besuch der ersten Goethe-Konferenz steht, welche das oben genannte Komitee zur Planung der Dresdner Goethe-Feier am 14. Juli 1849 abhielt, darüber lässt sich nur spekulieren.¹³⁰ Offensichtlich sah Schumann es mitnichten als notwendig an, diese drei Eröffnungstakte im sonst vollständig auf dem großformatigen Papier des Hochstift-Konvoluts notierten Entwurf noch einmal neu zu schreiben, und fuhr dort also direkt mit T. 4 fort.

Es handelt sich um ein typisches Particell, das für Schumanns Verhältnisse sehr sauber in Akkoladen zu zwei bis vier Systemen notiert ist und bereits den Notentext der Singstimmen nahezu vollständig und im Vergleich zur autorisierten Version der Berliner Partitur nur mit geringfügigen Abweichungen enthält. Demgegenüber sind Bass, harmonische Fortschreitungen und Figurationen der Orchesterinstrumente lediglich flüchtig angedeutet, vereinzelt finden sich Hinweise auf die Instrumentation.

Diesem Befund entsprechen auch die Entwürfe von Nr. I.1, »Scene im Garten« (pp. 24 f., 27 f.) und von Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« (pp. 28–30). Nach dem Schlusstakt von Nr. I.1, »Scene im Garten«, p. 28, 1. Akkolade, findet sich von Schumanns Hand das Datum »d. 15ten Jul.« 1849 geschrieben, das somit seiner Datierung im Haushaltbuch entspricht.

129 Taschennotizbuch, p. 58. Faksimiliert und ediert in: RSA VII/3/4, hier: S. 86.

130 Treffen von Schumann im Haushaltbuch vermerkt (Tb III, S. 498).

Der Particell-Entwurf von Nr. I.2, »Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa« enthält auf p. 30 gestrichene Notate eines früheren anderen Schlusses. In Akkolade 2–3 notierte Schumann die Takte 62–66 zunächst choralartig (Schicht A), strich sie danach aus und schrieb im unmittelbaren Anschluss daran eine B-Schicht (T. 62–65) nieder, die er, zusammen mit einer darüber geschriebenen C-Schicht, ebenfalls ausstrich. Erst in der letzten Akkolade finden sich Schlusstakte, die sich zu der endgültig autorisierten Berliner Partitur sinnvoll in Beziehung setzen lassen (T. 62–64), worauf allerdings noch drei weitere, so letztendlich nicht verwendete Takte folgen.

Der bereits im Kontext von Bogen VI–VII mit den Entwürfen von Nr. I.1 und Nr. I.2 notierte Entwurf der folgenden Nr. II.4, »Ariel. Sonnenaufgang« (pp. 26, 31–44), dokumentiert ebenfalls die wohl Ende Juli 1849 recht flüssig erfolgte Niederschrift. Lediglich T. 86–89 sind am unteren Rand von p. 26 mit »vide«-Verweis nachgetragen worden – der Anschluss bezieht sich auf T. 85 auf p. 31 –, und p. 41 enthält in der letzten Akkolade nach T. 419 sieben gestrichene, nicht verwendete Takte, wobei der auf der verso-Seite notierte Schluss der Takte ab 447 durch leere Takträume lediglich angedeutet ist. Dieses Blatt 21 mit pp. 41–44 ist nach dem 12. Notensystem beschnitten, der untere Teil fehlt also. Wo er Verwendung gefunden hat, ist unklar. Da er sich bisher nicht aufspüren ließ, ist zu vermuten, dass er an anderer Stelle verwendet wurde und vermutlich verschollen ist. Eine Besonderheit stellt p. 39 dar: Hier notierte Schumann im ersten System einen Takt mit Auftakt in c-Moll, der einer unbekanntenen Nebenskizze entspricht; sie ließ sich bisher keinem seiner Werke zuordnen. Auch der im dritten System ohne Notenschlüssel notierte Takt – das zweite System ist leer geblieben – scheint zu dieser Nebenskizze zu gehören, vermutlich handelt es sich um eine Bassstimme. Der Kontext zeigt, dass diese Nebenskizze notiert gewesen sein muss, bevor Schumann im System darunter den Entwurf von Nr. II.4 mit T. 340 fortsetzte.

Die 1850 zuletzt in der sehr kurzen Zeit von gerade einmal vier Tagen zwischen dem 25. und 28. April entstandenen Entwürfe der Nummern II.5, »Die vier grauen Weiber. Erblindung« (pp. 45–56), und II.6, »Faust's Tod« (pp. 57–64), sind ebenfalls sehr deutlich und ohne größere Brüche notiert worden. Da im Fall des ersteren Entwurfs Bl. 28 unten beschnitten ist – es fehlen die untersten vier Systeme nahezu vollständig, nur ein kleiner Teil ist noch vorhanden, der allerdings of-

fensichtlich erst nach der Beschneidung beschriftet worden ist –, fehlte Schumann ausreichend Raum, um die Schlusstakte 388–393 notieren zu können. Er schrieb sie stattdessen auf der früher beschrifteten p. 54 am unteren Seitenrand auf dem untersten, leer gebliebenen System nieder und verwies auf den Ort, an welchem sie einzufügen sind, durch Digamma-Zeichen. Demgegenüber enthält der Entwurf von Nr. II.6, »Faust's Tod« auf p. 61 in Akkolade 3–4 einen getilgten Abschnitt, der eine frühere Version der Takte 147–155 dokumentiert, wobei Schumann im direkten Anschluss daran in Akkolade 5 eine neue Version ab T. 153 notierte, die weitgehend der später in der Berliner Partitur instrumentierten entspricht. Es fehlt im Entwurf also eine gültige Version der Takte 147–152. Auch hier hatte der das Notenpapier immer sehr ökonomisch verwendende Schumann wieder ein Platzproblem, sah er sich doch offensichtlich gezwungen, die Schlusstakte auf p. 63 auf dem untersten, also einem einzigen Notensystem zusammenfassend zu notieren, wobei gerade die zuletzt notierten Takte – gemeint sind vermutlich T. 302–306 – kaum noch zu entziffern sind.

Dass damit die eigentliche Komposition der gesungenen Nummern von Schumanns »Faust-Szenen« nach sechsjähriger, teilweise unter großen Mühen und mit einigem Zweifel vollzogener Arbeit im Entwurf beendet war, veranlasste Schumann offensichtlich zu einem bei ihm einmaligen Kommentar im Zusammenhang mit seiner nach dem Schlusstakt geschriebenen Datierung, indem er »M. G. H. Den 28sten April 1850 | beendetigt« notierte, wobei die Abkürzung offensichtlich auf die Formel »Mit Gottes Hilfe« verweist. Ob es sich um ein religiöses Bekenntnis und um den Dank des Komponisten an die von Gott verliehene Schöpferkraft handelt, bleibe einmal dahingestellt, zumal sich Schumann in späteren Lebensjahren in der Regel mitnichten zu derart religiösen Aussprüchen hinreißen ließ. Nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Formel einer humorvollen Reaktion auf den Singtext entspricht, resümiert doch Mephistopheles nach Fausts Tod in Vers 11594 blasphemisch die Jesu Christi am Kreuz zitierenden Worte »es ist vollbracht«.

Von den Kompositionsentwürfen entstand derjenige der Ouvertüre auf pp. 1, 3 und 5 zuletzt, nämlich am 13. bis 15. Mai 1853 (Abb. 18).¹³¹ Genau genommen handelt es sich um zwei unterschiedliche Entwürfe in Akkoladen zu jeweils zwei Systemen. Schumann begann mit der

¹³¹ Tb III, S. 633.



Abb. 18. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 3: 1. Entwurf zur »Ouverture« und deren darunter fortgesetzter 2. Entwurf
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Niederschrift eines ersten Entwurfs oben auf p. 3, Akkolade 1–3. Der insgesamt 21 Takte zählende Entwurf weist zentrale Gemeinsamkeiten mit der später autorisierten Version der Berliner Partitur auf. So ist er ebenfalls in d-Moll komponiert, und das Material basiert ebenso maßgeblich zum einen auf aufwärts strebenden schnellen Läufen eines jeweils gebrochenen Akkordes (T. 2, 7, 18); zum anderen war offenbar ein modulatorisch spannungsreicher Abschnitt vorgesehen, dessen Harmonien weit von der Grundtonart wegführen sollten (T. 9–18). Allerdings steht der Entwurf im Gegensatz zur autorisierten Berliner Parti-

tur im $\frac{3}{4}$ -Takt statt im geraden C-Metrum und ist von diversen Generalpausen geprägt. Schumann hatte den ihm vorschwebenden Ton offenbar nicht getroffen, kanzellierte diesen ersten Entwurf und schrieb einen neuen zweiten Entwurf räumlich um diesen herum.

Auch im Fall des zweiten, auf p. 1 beginnenden Entwurfs hatte er offensichtlich in der Langsamen Einleitung einige Schwierigkeiten, denn es finden sich ausgestrichene Takte mit verworfenen A-Schichten in T. 2–3 und 8 und sogar eine verworfene B-Schicht in T. 8–9. Darüber hinaus begegnen gelegentlich Korrekturen, Revisionen und Ergänzungen des ziemlich vollständig und harmonisch eindeutig notierten Gerüstsatzes. Nach dem Schlusstakt auf p. 5 hat Schumann datiert: »D. 15ten Aug. [18]53«.

Bei den übrigen Manuskripten im Faust-Notenkonvolut des Freien Deutschen Hochstifts handelt es sich nicht um Skizzen und Entwürfe, sondern um Erstniederschriften vollständiger Tonsätze, in den meisten Fällen um zweihändige Klavierauszüge, in einem Fall um das Orchester-Partitur-Fragment der bereits erwähnten früheren Fassung aus Nr. III.7.4 ab Vers 11942, »Jene Rosen, aus den Händen«.

Auf pp. 9–12 findet sich zunächst das flüssig in einem Zug ohne Unterbrechungen mit einigen Revisionen geschriebene Manuskript des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre (Abb. 19). Schumann arbeitete daran laut Haushaltbuch direkt im Anschluss an die offenbar zwischen dem 16. und 17. August erfolgte Instrumentation in der Berliner Partitur, nämlich am 18. und 19. August 1853.¹³² Unter dem Datum des 21. August 1853 vermerkte Schumann sodann noch ein »4händiges Arrangem.[ent] d. Ouverture«.¹³³ Es muss unklar bleiben, ob es sich lediglich um einen Plan zu einem solchen gehandelt hat oder ob er ein solches wirklich am oder um den 21. August noch anfertigte. Denn ein entsprechendes Manuskript ist nicht im Manuskriptkonvolut enthalten; bis es vielleicht an anderer Stelle auftauchen wird, muss es als verschollen gelten.

Dass jedoch Schumanns Autograph des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre im Konvolut enthalten und damit endlich der wissenschaftlichen Auswertung zugänglich ist, ist als ein Glücksfall zu

132 Tb III, S. 633, zum 18. August: »2händiges Arr.[angement] d. Ouv.[erture] –«; zum 19. August: »– Beendigung d. Arrangements der Ouverture«.

133 Ebd.



Abb. 19. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 9: »Overture«, zweihändiger Klavierauszug, Autograph
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

bezeichnen. Denn es handelt sich offensichtlich um die einzige authentische Quelle dieses Notentextes im Hochformat: Der in Wien archivierte zweihändige Klavierauszug der ›Faust-Szenen‹ enthält die Overture nämlich mitnichten, sondern beginnt unmittelbar mit Nr. I.1. Offenbar hatte Schumann keine Gelegenheit mehr, eine Abschrift seines zweihändigen Klavierauszugs der Overture im Querformat anfertigen zu lassen, diese zu korrigieren und in den Wiener Klavierauszug zu integrieren. So kann nun erstmals überhaupt eine quellenbasierte, historisch-kritische Edition des Klavierauszugs der Overture

erarbeitet werden; Stichproben haben gezeigt, dass die einzige bisher bekannte, freilich nicht authentische Quelle, der nicht autorisierte postum erschienene Erstdruck des Klavierauszugs der Ouvertüre, stark fehlerbehaftet ist.¹³⁴

Im Faust-Notenmanuskript-Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts folgt unmittelbar auf Schumanns Autograph des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre die Erstniederschrift des zweihändigen Klavierauszugs der Nr. I.3 auf pp. 13–16, von Schumann auf p. 13 überschrieben mit »Clavierauszug zur Scene im Dom aus Faust«. Auch dieses Autograph ist von großem Wert für die Wissenschaft, denn es birgt wesentliche Neuerkenntnisse bezüglich der Werkgenese und Schumanns bisher lediglich in Ansätzen erforschtem Vorgehen bei der Anfertigung von Klavierauszügen, da von solchen häufig die originalen Manuskripte verschollen sind: Das Autograph ist auf in Düsseldorf verwendetem Notenpapier geschrieben, was dafür spricht, dass er es erst ebendort geschrieben haben kann, vermutlich im Kontext der geplanten Aufführung in Düsseldorf am 13. März 1851¹³⁵ oder doch erst im Zuge seiner Arbeiten am Klavierauszug im Oktober und November 1852.¹³⁶ Das Autograph ist leider unvollständig; das Blatt, das den Schluss mit den Takten 165–195 enthalten haben muss, fehlt und muss als verschollen gelten. Das Autograph enthält lediglich den Notentext der Klavierstimme und muss als Vorlage für die von einem Kopisten angefertigte Abschrift im Wiener Manuskript des Klavierauszugs gedient haben. Der Kopist wird dort die Singstimmen auf Basis der Berliner Partitur ergänzt haben.

Noch mehr Fragment geblieben ist vermeintlich das Klavierauszug-Manuskript zu Nr. III.7.1, »Waldung, sie schwankt heran« auf p. 67 (Abb. 20). Der Notentext setzt unvermittelt mit T. 30 auf der recto-Seite von Bl. 34 ein und endet ebendort in der zweiten Akkolade nach dem zweiten Taktdrittel von T. 37; die verso-Seite ist leer. Die Funktion dieses Notats erschließt sich, wenn man es mit dem Wiener zweihändigen Klavierauszug in Beziehung setzt. Denn es handelt sich um Takte,

134 Szenen aus Goethe's Faust, für Solostimmen, Chor und Orchester von Robert Schumann. Vollständiger Clavier-Auszug, Berlin, bei Julius Friedlaender vorm. Stern & Co, 1858.

135 Wie Anm. 58.

136 Tb III, S. 606 f.

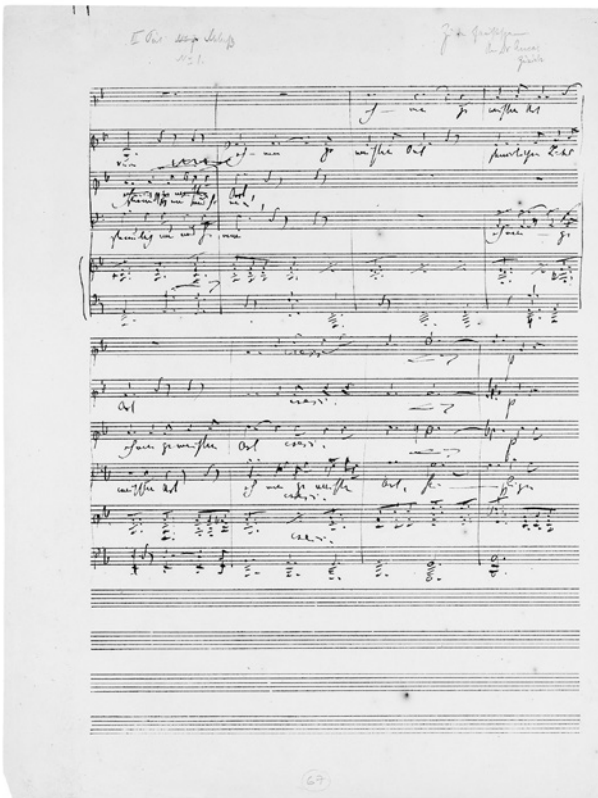


Abb. 20. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 67: »Waldung, sie schwankt heran«, zweihändiger Klavierauszug,
T. 30–37 in Schumanns Neuschrift
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

die in dieser Quelle auf p. 79 erst nachträglich durch Tektur eingefügt worden sind, womit sie ebendort den von Clara Schumann früher notierten, abweichenden Text ersetzen.¹³⁷ Schumann hat mit Bl. 34 im Konvolut des Freien Deutschen Hochstifts also lediglich ebendiesen Abschnitt als Vorlage für den Kopisten des Wiener Klavierauszugs, der

¹³⁷ Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen oben zum Entwurf von Nr. III.7.1 im Vergleich zur Berliner Partitur.

den neugefassten Abschnitt in der Tat gemäß Schumanns Vorlage eingearbeitet hat, neu geschrieben, es ist also mitnichten als Fragment einzustufen.

Als nachträglich zum Zweck eines Einschubs geschrieben zu bewerten ist auch das sehr sorgfältig notierte Manuskript des zweihändigen Klavierauszugs von Nr. III.7.4, »Gerettet ist das edle Glied«, T. 338–464 bzw. bis 465 auf pp. 77–84, wobei der letzte Takt einem später im Wiener Klavierauszug getilgten entspricht. Somit enthält dieses Manuskript den erst 1848 nachkomponierten Triumph-Schlusschor der Nr. III.7.4, der ja auch in der Berliner Partitur nachträglich eingefügt wurde. Im Wiener Klavierauszug ist die spätere Einfügung ebenfalls genau nachzuvollziehen: Zum einen beginnt Schumanns Vorlage im Hochstift-Konvolut in T. 338 genau mit der Stelle, die später auf einem nachträglich eingearbeiteten Blatt für den Wiener Klavierauszug neugeschrieben wurde, zum anderen sind die Schlusstakte T. 455–464/465 ebendort auf einem Tekturzettel notiert, der später auf ein früher vorhandenes Blatt, heute p. 111, aufgeklebt wurde, sodass der neue Anschluss an die folgende Nr. III.7.5 nahtlos gelingen konnte.¹³⁸ Darüber hinaus enthält Schumanns Manuskript im Hochstift-Konvolut an zahlreichen Stellen noch einen früheren Notentext ante revisionem, den der Kopist für das Wiener Manuskript nahezu fehlerlos übernommen hat und den Schumann ebendort erst abschließend revidierte. Das genutzte Notenpapier und der flüssige Schriftduktus legen nahe, dass die Niederschrift des zweihändigen Klavierauszugs zeitnah zur Komposition in Dresden erfolgte.

Das bereits mehrmals angesprochene, im Faust-Notenkonvolut des Freien Deutschen Hochstifts überlieferte Partitur-Fragment mit der Frühfassung von Nr. III.7.4 auf pp. 71–76 (Abb. 21) enthält die Takte 202–211, 213–320, 323–340 sowie so nicht mit der in der Berliner Partitur in Einklang zu bringende, dort nicht verwendete Takte 203–207, 321, 323. Bei dem Abschnitt mit den Worten »Nebelnd um Felsenhöh« (T. 204–291) folgt die frühere Fassung weitgehend dem ersten, in Leipzig geschriebenen Entwurf (p. 87), nicht dem zweiten aus der Dresdner Zeit (pp. 125–128). Sehr wahrscheinlich wurden die Blätter des Partitur-Fragments von Schumann nicht nur herausgetrennt, weil er in

¹³⁸ Im Fall der Berliner Partitur gelang der Anschluss nicht ganz so nahtlos, muss-ten doch die ersten Takte von Nr. III.7.5 ebendort neu geschrieben werden.

92.

Handwritten musical score fragment for Faust, showing multiple staves with musical notation and German lyrics. The page is numbered 92 in the top left corner. The lyrics include: "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ", "Vor Tode die Augen schließ".

Abb. 21. Faust-Notenmanuskript-Konvolut,
p. 76: Partitur-Fragment, früherer Übergang von Nr. III.7.4 zu Nr. III.7.5
(Freies Deutsches Hochstift, Signatur: Hs-31276).

Dresden später den Triumph-Chor nachkomponierte und dieser in diesem Kontext eingefügt werden musste, sondern weil der Komponist auch mit dem vorherigen Abschnitt »Nebelnd um Felsenhö« nicht zufrieden war und daher einen vom bisher Komponierten gänzlich abweichenden neuen Entwurf begann. Nachdem dieser Neuentwurf verworfen worden war, entschied Schumann sich wohl doch, die Version des ersten Entwurfs bzw. der frühen Partitur-Fassung wieder aufzugreifen und sie für die Berliner Partitur auf neu eingefügten Blättern neu zu instrumentieren.

Im Vergleich zur Berliner Partitur ist das Fragment der Frühfassung darüber hinaus insgesamt entscheidend anders instrumentiert, es gibt große Abweichungen im vokalen Chorsatz und es dokumentiert das ursprünglich leise, verhaltene Ende von Nr. III.7.4 nach den Worten »Schon ist er schön und groß vom heiligen Leben, löset die Flocken los«. Damit stellt es eine Zwischenstufe zwischen Entwurf und letztendlich autorisierter Berliner Partitur dar: Im Entwurf sollte auf diesen verhaltenen Schluss noch die Wiederholung der mächtigen Chortakte 1–20 folgen (»Gerettet ist das edle Glied«), in der Berliner Partitur dagegen hat Schumann stattdessen den großangelegten abschließenden Triumphchor über die gleichen Worte integriert (T. 342–464) und ante revisionem eine »Längere Pause« nach dessen Schlusstakt vorgeschrieben, bevor das intime Arioso »Hier ist die Aussicht frei« von Nr. III.7.5 folgen soll. Im Partitur-Fragment des Freien Deutschen Hochstifts dagegen fehlt die Wiederholung der sowohl im Entwurf als auch in der Berliner Partitur laut instrumentierten Worte »Gerettet ist das edle Glied«. Der Satz mündet stattdessen *attacca* direkt und kontrastlos in die ruhige Nr. III.7.5.

Das Beispiel zeigt als *pars pro toto* die hohe Relevanz des Faust-Notenmanuskript-Konvoluts im Freien Deutschen Hochstift für die Forschung: Es dokumentiert Schumanns langjähriges Ringen um die beste Lösung, zeigt wesentliche Probleme seines Komponierens auf und gibt seine Arbeit als eine zeitökonomisch effiziente, dabei stark vernetzte zu erkennen: Die Genese vollzieht sich in unterschiedlichen Manuskripten unterschiedlicher Funktion, von ersten Skizzen über nahezu den gesamten Verlauf einer Nummer fixierenden Entwurf und erste, später ausgesonderte Partitur-Abschnitte und darauf folgende Alternativ-Entwürfe bis hin zur endgültig autorisierten Berliner Partitur, wobei Schumann in langjähriger Arbeit immer wieder auf seine früheren Notate zurückkam und offenbar auch das ausgesonderte Partitur-Fragment mit der frühen Fassung aufzuheben wert hielt. Ohne dieses nun endlich zugängliche Notenmanuskript-Konvolut blieben zahlreiche der bekannten Einträge in den Tagebüchern des Komponisten und in seiner Korrespondenz unverständlich, es fehlte ein zentraler Baustein in der Überlieferung von Robert Schumanns »Scenen aus Goethe's Faust«, dieses überaus wichtigen Hauptwerks, einer der schönsten Faust-Vertonungen überhaupt.

PETER SPRENGEL

Ein Amerikaner als Romführer

Herman Grimms Romanfragment
›Der Landschaftsmaler‹ (1858/59)
und die Wende zur Kunstgeschichte

Zwischen Dichtung und Wissenschaft

Herman Grimm (1828–1901) ist erst spät aus dem Schatten seines Elternhauses hervorgetreten.¹ Durch langanhaltende Kränklichkeit im Abschluss seiner Ausbildung behindert (das Jurastudium blieb unvollendet), hat er sich seit den frühen 1850er Jahren als Dramatiker, Novellist, Lyriker, Kritiker und Essayist betätigt – letztlich ohne durchschlagenden Erfolg.² Aus der Unklarheit seiner damaligen Lebenssituation, die auch das unentschiedene Liebesverhältnis zu seiner Jugendfreundin und späteren Frau Gisela von Arnim einschloss, suchte er sich nach bekanntem Muster durch Reisen nach Italien zu befreien.³ Ein erster auf Oberitalien beschränkter Anlauf 1856 – in der Begleitung des Violinisten Joseph Joachim, seines Konkurrenten in der Gunst Giselas⁴ – führte zu keinem Erfolg. Um so nachhaltiger wirkte sich die halbjährige Romreise (mit Abstechern nach Florenz, Neapel und Albano) 1857

- 1 Vgl. auch Bernhard Lauer, Herman Grimm (1828–1901) als Dichter, Zeichner, Kritiker – Eine bio-bibliographische Übersicht, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 9–48.
- 2 Vgl. die detaillierten, auch einen Großteil der Rezensionen verzeichnenden, Nachweise (auch zum späteren Werk) in: Deutsches Schriftstellerlexikon 1830–1880, bearb. von Herbert Jacob, Bd. 3.1, Berlin 2000, S. 441–456.
- 3 So strebt schon der Zweiundzwanzigjährige einen längeren Rom-Aufenthalt an; vgl. den Briefwechsel Herman Grimms mit seinem Vater Wilhelm vom 15./16.8. 1850 in: Brüder Grimm, Briefwechsel mit Herman Grimm, hrsg. von Holger Ehrhardt, Kassel und Berlin 1998 (= Werke und Briefwechsel. Kasseler Ausgabe, Briefe 1), S. 197–203.
- 4 Vgl. Joseph Joachim, Briefe an Gisela von Arnim 1852–1859, hrsg. von Johann Joachim, Göttingen 1911.

aus.⁵ Es gilt als ausgemacht, dass Grimm dem fünfwöchigen Aufenthalt in Florenz entscheidende Anregungen für die Michelangelo-Biographie verdankt, die seinen Durchbruch als renommierter Kunsthistoriker und Schriftsteller mit internationaler Resonanz nach sich zog.⁶ Frühe Briefe aus Rom, der ersten italienischen Reisestation (denn Grimm war von Marseille zu Schiff angereist), zeigen andererseits, dass er schon am Tiber mit Bibliotheksstudien beschäftigt war und die vitalisierende Kraft dieser Stadt intensiv empfand: »Es ist hier ein Leben, das unvergleichlich ist«; »wäre ich allein auf der Welt, so würde ich kein Mittel scheuen, hier zu bleiben *vielleicht für immer*.«⁷

Erstreckt sich Herman Grimms persönliche Goethe-Nachfolge, zu der noch Näheres zu sagen ist, also auch darauf, dass er in Rom eine Neujustierung seiner kreativen Aktivitäten vornahm und sich dort gleichsam (wie Goethe von seiner malerischen) von seiner dichterischen Laufbahn verabschiedete? Tatsächlich sollte Grimm nach seiner Rückkehr kein einziges Drama und keine Novelle mehr veröffentlichen. Dass aber die Annahme eines generellen Seitenwechsels, einer ausschließlichen Hinwendung zur Wissenschaftsprosa, zu pauschal und den Verhältnissen nicht angemessen wäre, zeigt schon die Dichtungsnähe der essayistischen Produktion, die bei Grimm jetzt erst richtig Fahrt aufnimmt – mit zahlreichen Essaybänden ab 1859 – und letztlich wohl seinen wichtigsten Beitrag zur Literaturgeschichte darstellt. Ein klares Gegenargument liefert aber auch das Erscheinen seines dreibändigen Romans ›Unüberwindliche Mächte‹ 1867 – vier Jahre nach dem

- 5 Vgl. Hans-Joachim Mey, Die Italienreise Herman Grimms im Jahre 1857, in: Brüder Grimm Gedenken 3 (1981), S. 445–456; Grimm, Briefwechsel (Anm. 3), S. 320–413.
- 6 Herman Grimm, Leben Michelangelo's, 2 Bde., Hannover 1860–1863. Die von Grimm mehrfach erweiterte, bei der kumulativen Leipziger Promotion (1868) wie bei der Berliner Habilitation (1870) als Hauptschrift dienende Arbeit erfuhr bis in jüngste Zeit zahlreiche Neuauflagen. Zur Problematik einer angemessenen Einschätzung vgl. u. a. Sebastian Böhmer, Das romantische Erfolgsrezept – Die Verbürgerlichung der Romantik in Herman Grimms ›Leben Michelangelo's‹, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 141–174.
- 7 Herman Grimm an Gisela von Arnim, 24.5.[1857], Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 1904; ders. an Jacob Grimm, 20.5.1857, in: Briefwechsel (Anm. 3), S. 334.

vorläufigen Abschluss der Michelangelo-Biographie, fünf Jahre vor der ersten Fassung des Raffael-Buchs.⁸

Der in der unmittelbaren Gegenwart spielende – noch die Schlacht von Königgrätz (1866) in die Handlung einbeziehende – Gesellschafts- und Gesprächsroman behandelt vorrangig die Gegensätze Adel – Bürgertum, Tradition – Moderne und Europa – Amerika. Dort ist die Braut des adligen deutschen Helden zu Hause, und dort spielen auch große Teile des zweiten und dritten Bands des Romans, der sich mit dieser interkontinentalen Fokussierung an ein Leitthema der damaligen Romanliteratur anschließt, das sich keineswegs nur oder hauptsächlich in der aktuellen Auswanderungsproblematik erschöpfte.⁹ Auch Ferdinand Kürnberger, der Verfasser des ›Amerika-Müden‹ (1855), ist bekanntlich nie in Amerika gewesen. Für Grimm scheint das Thema aber noch eine spezifische Virulenz besessen zu haben. Denn er bringt damit offenbar einen Motivkomplex zum Abschluss, den er erzählerisch schon ein knappes Jahrzehnt vorher zu gestalten versucht hat: in einem Rom-Roman, dessen interessanteste Figur von einem Amerikaner verkörpert wird.

Dieser Roman ist allerdings nie vollendet und nie veröffentlicht¹⁰ worden und auch der Forschungsliteratur anscheinend vollständig un-

8 Das Leben Raphaels von Urbino. Italiänischer Text von Vasari. Übersetzung und Commentar von Herman Grimm, Theil 1, Berlin 1872. Zu den verschiedenen Versionen der auf eine umstrittene Deutung der ›Schule von Athen‹ zulaufenden Arbeit vgl. René Strasser, Herman Grimm. Zum Problem des Klassizismus, Zürich 1972 (= Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 40), S. 97–106. Als »Meilenstein der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert« beurteilt von: Wilhelm Schlink, Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer, in: Aspekte der Romantik, hrsg. von Jutta Osinski und Felix Saure, Kassel 2001 (= Schriften der Brüder Grimm-Gesellschaft 33), S. 73–93, hier: S. 89.

9 Vgl. Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt, Nordamerika, USA, hrsg. von Sigrid Bauschinger, Horst Denkler und Wilfried Malsch, Stuttgart 1975; darin auf S. 205–217 auch eine Interpretation des Romans: Helmut Kreuzer, Herman Grimms ›Unüberwindliche Mächte‹. Deutschland und die Vereinigten Staaten in einem Adelsroman des bürgerlichen Realismus. Vgl. ferner Peter Sprengel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz, München 2020 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart VIII), S. 29–39.

10 Abgesehen von den in ›Unüberwindliche Mächte‹ übernommenen Anfangsseiten; vgl. Anm. 24.

bekannt. Eine Mitschuld daran trifft sowohl die Titelwahl des Autors als auch die archivarische Verzeichnung seines Marburger Teilnachlasses.¹¹ Grimm hat sich relativ spät dazu entschieden, die im Februar 1858 zunächst titellos als Fortsetzung der Novelle ›Der Landschaftsmaler‹¹² (1856) begonnene Erzählung direkt nach ihrer Vorlage zu benennen; erst die im Frühjahr 1859 beschriebenen beiden Hefte (die zweite Version von Heft 3 und das vierte Heft¹³) tragen auf dem Etikett die Aufschrift »Landschaftsmaler« bzw. »Der Landschaftsmaler«. Der Katalog des Marburger Grimm-Bestandes verzeichnet die fünf Hefte mit insgesamt 393 großenteils vollgeschriebenen Seiten demnach mit einigem Recht unter dem Titel ›Landschaftsmaler‹ (mit dem schon etwas problematischeren Zusatz: »Novelle. Entwurf«), gibt die Entstehungszeit aber nur unvollständig mit »1858« an und verwirrt Leserinnen und Leser vollständig, wenn darunter in kleinerer Schrift der Nachweis erscheint: »Druck in: Herman Grimm, Novellen, 1956 (!)«. ¹⁴ Die doppelte Fehlinformation ist dem durch Grimms Arbeitstitel nahegelegten Missverständnis geschuldet, dass es sich um Entwürfe handle, die mit dem vorgängigen Druck der gleichnamigen Novelle eigentlich abgegolten seien. Wie wenig das zutrifft, soll im folgenden gerade gezeigt werden.

11 Alles Folgende bezieht sich auf: Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 180. Bei Zitaten aus dem unpaginierten Manuskript wird im Folgenden nur die Seitenzahl der digitalen Präsentation in Klammern angegeben. Vgl. <https://arcinsys.hessen.de/arcinsys/detailAction.action?detailid=v1632546> (letzter Zugriff 15.6.2024). Zitiert wird jeweils nach der letzten entzifferbaren Fassung; Korrekturen werden dabei in eckigen Klammern nur mitgeteilt, wenn sie besonderen Aufschluss versprechen.

12 Herman Grimm, *Novellen*, Berlin 1856, S. 285–414.

13 Heft 4 ist auf dem Umschlag auf »März 1859« datiert (299); da ein direkter Zusammenhang zwischen der zweiten Version von Heft 3 und den Eintragungen in Heft 4 besteht, ist anzunehmen, dass dieses undatierte Heft unmittelbar vorher ausgefüllt wurde. Der Beginn der Eintragungen in den ersten drei Heften ist jeweils genau datiert: »25 Februar 1858« (2), »5 März 1858« (102), »25 März 1858« (344).

14 Verzeichnis des Nachlaßbestandes Grimm im Hessischen Staatsarchiv Marburg, bearb. von Werner Moritz, Marburg 1988 (= *Quellen zur Brüder Grimm-Forschung* 1), S. 254.

Vor-Geschichte

›Der Landschaftsmaler‹, die umfangreichste und letzte der 1856 zu Herman Grimms einzigem Novellenband gebündelten Erzählungen, mochte sich als Anknüpfungspunkt für eine fiktionale Verarbeitung der Romreise schon aufgrund ihres dezidiert autobiographischen Charakters anbieten. Denn unschwer erkennt man im ländlichen Schauplatz der Novelle das märkische Wiepersdorf wieder mit dem Gutshaus der Familie von Arnim und dem von Bettina und ihren Töchtern zeitweise als Ausweichquartier genutzten Schlösschen Bärwalde in der Nähe; Grimm hat dieses Ensemble bei einem Sommeraufenthalt 1847 (bei dem er auch zeichnet und malt) kennengelernt und in seinem Tagebuch damals bereits mit einer Dreiecksproblematik verknüpft.¹⁵ Inzwischen hat sich die Konkurrenz für den landschaftsabbildenden Künstler auf dem Lande – so lässt es die Phantasie des Autors erscheinen – noch verschärft. Denn seine Novellenheldin Lilli, die Tochter des örtlichen Gutsbesitzers, ist mit einem Geigenspieler (!) regelrecht verlobt, so dass sich die Annäherungsversuche des Landschaftsmalers Friedrich eigentlich verbieten; darauf wird dieser vom Pfarrer des Dorfs auch in aller Freundschaft nachdrücklich hingewiesen. Gleichwohl droht am Ende der Novelle ein emotionaler Ausbruch, den die Ankunft des Verlobten, in dem der Maler einen Freund erkennt, im letzten Moment verhindert. Dass das Novellen-Ende kein endgültiges sein musste und dass Grimm überhaupt zwischen Novellenform und Fortsetzbarkeit keinen Widerspruch erblickte, legt seine Aussage in einem Brief vom Oktober 1856 nahe: »Einige meiner erschienenen Novellen erhalten noch Fortsetzungen.«¹⁶

Übrigens ist schon in der Novelle von 1856 das Italien-Thema angelegt. Friedrich hat als junger Maler, wie er Lilli erzählt, einen Preis gewonnen und wurde nach Italien geschickt, ohne dort aber ins richtige Verhältnis zu den »großen Gemälden der alten Meister« zu kom-

15 Vgl. Holger Ehrhardt, Das Tagebuch Herman Grimms aus dem Jahre 1847, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 5 (1995), S. 33–105. Der damalige Konkurrent Grimms ist sein Freund und Hausnachbar Gebhard von Alvensleben.

16 Herman Grimm an eine unbekannte Redaktion, 27.10.1856 (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 2045). Der Kontext zeigt, dass Grimm dabei primär an die im ›Morgenblatt‹ vorabgedruckten Novellen dachte; s. u. mit Anm. 74 und 75.

men.¹⁷ Dennoch oder mittlerweile ist Goethes ›Italienische Reise‹ sein Lieblingsbuch:

Das Buch, in dem er lesen wollte, war eines seiner liebsten, Goethes italienische Reise, die er stets mit sich führte und so zu sagen immer las; am meisten vielleicht, ihm unbewußt, deshalb, weil in dem Werke eine Stimmung der Ruhe und edler, unbefangener Betrachtung herrscht, der sich hinzugeben, allein schon die größte Wohlthat ist. [...]

So ging Goethe von Ort zu Ort in dem schönen Lande vorwärts, etwa wie heute ein Botaniker oder Geologe nach Italien bereisen könnte, überall Bekanntes vorfindend und das Unerwartete gleich an die rechte Stelle legend. [...]

Einzelne Seiten in dem Buche hatte Friedrich unzählige Male gelesen und las sie immer wieder, gleichsam mechanisch, wie man eine Hand voll Gold von neuem durchzählt, um sich so im Geiste noch einmal allmähig in seinen Besitz zu setzen. Seine Phantasie und die Erinnerung fühlten sich immer frisch angeregt. Die Farben sind überall so milde aufgetragen, daß sie den Gedanken nicht erschöpfen und uns die Freiheit geben, die eigene Stimmung auf das Freieste mit der des Dichters zu verschmelzen.¹⁸

Das »uns« rutscht hier nicht zufällig in den Satz; es ist offenkundig die Position des Autors Herman Grimm, die sich in diesem Erzählerkommentar preisgibt.¹⁹ Angesichts so gründlicher Vertrautheit mit Goethes Reisebuch darf es uns nicht wundern, wenn Friedrich auch die novellistisch verdichtete Episode von der schönen Mailänderin geläufig ist – eines der prominentesten Exempel für die Entsagungsethik des Goethe'schen Alterswerks. Vor dem Hintergrund seiner eigenen Liebesproblematik, nämlich dem gebotenen Verzicht auf eine nähere Bezie-

17 Grimm, *Novellen* (Anm. 12), S. 344. Die frühere Italienreise Friedrichs scheint Grimm in der Anfangsphase der Arbeit am Romanprojekt nicht bewusst gewesen zu sein; mehrere Korrekturen der ersten Abschnitte seines Manuskripts (15 u. ö.) dienen der Klarstellung, dass der vom Ich-Erzähler dargestellte Rombesuch sein zweiter Aufenthalt ist.

18 Grimm, *Novellen* (Anm. 12), S. 316 f.

19 Vgl. seinen eng an Goethes Reisebericht anschließenden Vortrag in der Berliner Singakademie: Goethe in Italien. Vorlesung gehalten zum Besten des Goethedenkmals in Berlin, Berlin 1861.

hung zu Lilli, gewinnt der Novellenheld neuartiges Verständnis für diese ihm bisher antipathische Erzählung:

Früher hatte er diese Episode niemals ohne ein Gefühl der Abneigung gegen den Dichter gelesen, welcher so kalt die Herrschaft über sein Herz bewahrt und sich mit so regelrechter Behandlung selbst zu curiren verstand. Wie sehr ihm auch Alles der Gerechtigkeit gemäß erschienen war, diese Art und Weise, das Verhältniß abzubrechen, welches leidenschaftlich und tragisch werden konnte, beleidigte ihn. Jetzt las er die Worte mit anderem Gefühl; die früher vermißte Leidenschaft sah er tief und glühend in ihm liegen, die freiwillige Verbannung ward zum bewunderungswürdigen Heroismus.²⁰

Goethe erzählt von seiner »Neigung für die Mayländerin« im Oktober-Bericht des ›Zweiten Römischen Aufenthalts‹, im Rahmen jener Villegiatur in Castel Gandolfo, die auch den Hintergrund für seine letzten ernsthaften Bemühungen um Fortschritte in der Landschaftsmalerei abgab.²¹ Damals, und wohl gerade durch jene »Neigung« veranlasst, entstand sein Gedicht ›Amor als Landschaftsmaler‹, das der Überschrift nach auch in die ›Italienische Reise‹ eingegangen ist.²² Man darf wohl vermuten, dass schon bei der Titelwahl für die Novelle diese Referenz eine Rolle gespielt hat – um wieviel mehr bei der Übertragung desselben Titels auf das neue Projekt eines hauptsächlich in Rom beheimateten Romans! Der Umstand allein, dass Friedrich auch auf italienischem Boden aus kommerziellen Gründen an der routinierten Fertigung von Landschaftsgemälden festhält, kann dabei kaum den Ausschlag gegeben haben. Wichtiger dürfte dem Goethe-Kenner Grimm die Anspielung auf die im Gedicht ausgedrückte – entstehungsmäßig in Italien verortete – künstlerische Selbsterfahrung vom Einfluss des Gefühls auf die Wahrnehmung der Welt gewesen sein.

20 Grimm, *Novellen* (Anm. 12), S. 359 f.

21 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München 1985–1998, hier: Bd. 15, S. 506–513.

22 Ebd., S. 611; vgl. Bd. 3,2, S. 10–14.

Einsam in Rom

Mit einem Gefühlsausbruch beginnt denn auch das Roman-Manuskript.²³ Die ersten Seiten, die Grimm ein knappes Jahrzehnt später als fiktives Tagebuch von Arthurs Mutter in den Roman ›Unüberwindliche Mächte‹ integriert hat,²⁴ sind der leidenschaftliche Ausdruck eines unglücklichen Bewusstseins, das sein Einsamkeitsgefühl auch auf das nächtliche Panorama des Kapitols überträgt. Diese Einsamkeit ist offenbar eine importierte, denn das Sprecher-Ich ist erst vor wenigen Tagen in Rom angekommen. Es vergewissert sich dieser ersten Tage im Rückblick: der Ankunft in Rom im Morgengrauen mit dem ersten Blick auf den Petersdom, der ersten Stunden im Wirtshaus, des ersten Gangs über das Forum Romanum zum Kolosseum und des ersten Osteria-Besuchs, bei dem sich sogleich eine für den Fortgang des Romans bestimmende Beziehung anbahnt. Denn der Erzähler wird dort von einem Mädchen namens (das aber erfahren wir erst viele Seiten später) Teresina bedient, deren Dienstfertigkeit, Musikalität und sporadische Präsenz zunehmend an die Mignon-Gestalt aus ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ erinnern.²⁵ Auch um Teresina scheint übrigens ein Geheimnis zu wittern, insofern sie im Ich-Erzähler ein Déjà vu-Erlebnis auslöst, das tief in seine Kindheit zurückreicht.

Überhaupt wird der Erzähler, der inzwischen als Maler mit Atelier und akademischer Schulung hinlänglich Profil gewonnen hat, bald von seiner Vergangenheit eingeholt. Der Panoramablick von seiner exponierten Wohnung in einem turmartigen Gebäude des Kapitols vermischt sich mit Erinnerungen an die deutsche Heimat: an die Abfahrt vom Dorf, wo Lilli wohnt, in Begleitung des ›Predigers‹ (hier schließt die Vorgeschichte direkt an das Ende der gedruckten Novelle an), an die nachfolgende Etablierung als künstlerisch überschätzter Maler in der

23 Die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ wird hier auf eigene Verantwortung – vom Autor gibt es dazu keine Angaben – und gleichsam im Vorgriff benutzt. Sie wird sich sehr bald durch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit dem Bildungsroman, später auch durch die Nähe zum Modell des romantischen (andere Werke als Subtexte integrierenden) Romans erhärten.

24 Herman Grimm, *Unüberwindliche Mächte*, 3 Bde., Berlin 1867, hier: Bd. 3, S. 243–246.

25 Zur auffälligen Beliebtheit von Mignon-Figuren im Bildungsroman der Jahrhundertmitte vgl. Sprengel, *Geschichte* (Anm. 9), S. 331–335.

Stadt (hier werden Motive der früheren Novelle erneuert), an die Begegnung mit Lillis Tante in Berlin, die offensichtlich nach dem Vorbild Bettina von Arnims gezeichnet ist, und die erneuerte Versuchung einer Kontaktaufnahme zur versagten Geliebten. »Ich war im Geiste ganz fort von Rom« (75) – mit diesem Eingeständnis wird der Anschluss an die Erzählgegenwart wiederhergestellt und uns zugleich das Bauprinzip des Romanentwurfs deutlich.

Denn offensichtlich ist Grimms ›Landschaftsmaler‹-Projekt als Konkurrenz zweier Sphären und Zeitebenen angelegt: die unglückliche Liebesvergangenheit Friedrichs konkurriert mit den ästhetischen (vielleicht auch sozialen und erotischen) Erfahrungen in der Kunst-Hauptstadt Rom, die zu einer künstlerischen Weiterentwicklung des Malers oder zu einer Veränderung seiner Persönlichkeit beitragen könnten. Beide Erwartungen werden durch die Parallelen zum Bildungsroman und zu Goethes ›Italienischer Reise‹ gestützt, gehen aber innerhalb der ausgeführten Teile des Manuskripts trotz einzelner positiver Momente letztlich nicht in Erfüllung. Dafür zeichnet sich eine Art dritter Weg ab: eine historisch fundierte Auseinandersetzung mit der Kunst der Renaissance, und für diesen Weg findet Friedrich einen höchst ungewöhnlichen Führer.

Auf einen gewissen Nachholbedarf in jener Hinsicht weist schon der Umstand hin, dass nach der anfänglichen Erwähnung der Peterskirche die Baudenkmäler und Kunstwerke der Renaissance und des Barock auf den ersten achtzig Seiten des Romanmanuskripts gänzlich zurücktreten. Das Rom, das wir mit den Augen des Ich-Erzählers erleben, ist der Schauplatz eines quirligen Volkslebens, das keine Grenzen zwischen privater Wohnung und öffentlicher Straße (11) und eine – dem Deutschen verlorene – vaterländische Gemeinschaft (28) kennt. In zweiter Linie ist es auch das Rom der Antike: des Kapitols, des Forums, des Kolosseums, des Pantheons und der Trajans- oder Marc-Aurels-Säule (hier macht sich schon eine Unschärfe, vielleicht auch eine Unsicherheit des Autors, bemerkbar²⁶). Ihren Höhepunkt und Abschluss erreicht diese Form der Antikerezeption bei einem abendlichen Aufstieg zum Quirinalsplatz mit dem sogenannten Dioskurenbrunnen. Wie

26 So wird auf Seite 13 »Säule des Trajan« nachträglich in »Säule des M. Aurel« verbessert; eventuell wäre diese Korrektur auch auf spätere Erwähnungen der Trajanssäule zu übertragen.

schon eingangs bei der Peterskirche,²⁷ wird die Wirkung der monumentalen Figuren – »Hier ist alles groß« (79) – dabei vom römischen Himmel freundlich unterstützt:

Ich stieg zum Quirinal hinauf, und hatte einen köstlichen Anblick. Im Westen ging die Sonne unter durch dunkles Gewölk hervorbrechend, daß ihr Licht einen wunderbaren gelblichen, goldnen Schein erhielt. Die beiden Heroen mit den Pferden waren wie durchleuchtet von ihr so heftig strahlte sie sie an. Ich wandte die Licht [lies: Augen] den Recken zu und sah die zwei Gestalten wie lebendige Götter dastehen, hinter ihnen nach Osten thürmte eine finstre Wolkenschicht auf, es sah aus als gingen die Helden Homer's wieder über die Erde. Ich hatte so oft Schillers Vers gelesen

Und die Sonne Homers siehe sie lächelt uns auch
ohne einen plastischen Inhalt für ihn zu finden, das war die Sonne
Homer's, die so zauberhafte Strahlen sandte. (78 f.)

Die emphatische Formulierung aus Schillers Elegie ›Der Spaziergang‹,²⁸ eher utopische Hoffnung als einen faktischen Befund ausdrückend, war im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem geflügelten Wort, ja – wie Wilhelm Raabes Erzählung ›Pfisters Mühle‹ demonstriert²⁹ – zur Lieblingsparole philiströser Selbstzufriedenheit herabgekommen. Auch im obigen Zitat ist eine ironische Distanzierung zu spüren; zu deutlich verdankt sich die Identifikation dieses Ich-Erzählers mit der Antike illusionären Beleuchtungseffekten und optischer Täuschung. Schon Grimms glänzender Kurzesay ›Die Venus von Milo‹ (1856) mündete in die Einsicht, dass die antike Kunst (und Dichtung³⁰) bei aller Faszina-

27 »Es dämmerte endlich [...] eine braungelbliche Wolkendecke verhüllte den Himmel [...]. Es wurde lichter und lichter an der Stelle des Horizonts wo die Sonne erscheinen wollte, ich sah eine braunrothe Masse emporragen, eine Kuppel, langgestreckte Dächer, kleine Kuppeln, es war die Peterskirche« (16).

28 Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, Bd. 1, hrsg. von Julius Petersen † und Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 266. Dort mit der Wortstellung »auch uns«.

29 Vgl. Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr, Stuttgart 2016, S. 204.

30 Als (wenig überzeugender) Widerruf der hier geäußerten Skepsis ist Grimms auf Januar 1857 datiertes Gedicht ›Homer‹ zu lesen: Morgenblatt für gebildete Leser (im folgenden nur: Morgenblatt), Nr. 7 vom 15.2.1857, S. 145 f.

tionskraft dem modernen Menschen letztlich unerreichbar bleibe: Das Gesicht der Göttin lächelt zwar – im Grunde aber eben nicht für uns.³¹

Transatlantischer Pakt

Grimms Landschaftsmaler scheint sich also auch da in seiner Subjektivität zu verirren, wo er sich nicht den Erinnerungen an seine unglückliche Liebe hingibt. Um in ein produktives Verhältnis zum Bildungspotential der Ewigen Stadt zu gelangen, bedarf er offenbar eines Mentors – im Sinne der Goethe'schen ›Lehrjahre‹ könnte man sagen: eines Eingreifens der Turmgesellschaft. Und tatsächlich kommt Friedrich noch am selben Abend auf der Aussichtsterrasse des Pincio ins Gespräch mit einer höchst ungewöhnlichen Persönlichkeit, die strukturell durchaus in Parallele mit ähnlichen wohlwollend auf Wilhelm Meister einwirkenden Figuren im klassischen Prätext gesehen werden kann. Wenn man übrigens bedenkt, dass bei Goethe aus dem Kreis der Turmgesellschaft heraus ein Kolonisationsprojekt in Amerika betrieben wird, erscheint die Herkunft von Friedrichs Gesprächspartner gar nicht mehr so erstaunlich. Jedenfalls fehlt es nicht an Anzeichen dafür, dass dem Zufall der Begegnung etwas nachgeholfen wird:

Während ich so stand war Jemand in meine Nähe gekommen und stützte sich gleich mir auf das steinerne Geländer. Es war ein Mann

31 Herman Grimm, Die Venus von Milo, in: Morgenblatt, Nr. 5 vom 3.2.1856, S. 105–107. Wieder in: H.G., Essays, Hannover 1859, S. 39–45. Grimm hat das Manuskript am 10.11.1855 abgeschlossen und einen Tag später an die Redaktion des ›Morgenblatts‹ gesandt (Begleitbrief in: Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar, im folgenden nur: DLA); eine frühere Fassung des Essays hat sich in einem Kollektaneenband erhalten (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 193, Scan 41–47). Der Subjektivismus des Protagonisten in ›Der Landschaftsmaler‹ zeigt sich auch im Umgang mit der Venus-Statue, die er gedankenlos schon während seines Studiums an der Akademie abgezeichnet hat; jetzt betrachtet er im Kerzenlicht die Gesichtsmaske an der Wand seiner Wohnung und fragt sich mit Bezug auf den antiken Bildhauer: »[...] und das Lächeln das diese Lippen umspielt hat es ihn glücklich gemacht in längst vergangenen Tagen oder ihn vernichtet weil er die Lippen niemals küssen durfte nach denen er arbeitete in Gedanken?« (41)

von etwas gedrungener Statur, starker Stirn aber hellen Augen und mit einem dichten Barte der das untere Gesicht bedeckte. Er hatte einen braunen leichten Filzhut auf wie man ihn auf Reisen allgemein trägt, sah im übrigen aber nicht danach aus, als verwendete er große Sorgfalt auf seine Kleidung.

Ohne bestimmte Absicht bald hier bald dort die Aussicht betrachtend war er mir zuletzt ziemlich nahe gekommen. Er nahm eine Cigarre und während er sie zwischen den Lippen hielt suchte er in der Tasche nach dem Feuerzeug. Ich hatte das meinige bei mir und bot es ihm an. Er benutzte es und dankte mit einigen englischen Worten. Sind Sie [lies: Sie] ein Engländer, sagte ich, ich hätte Sie für einen Deutschen gehalten. Ein Amerikaner antwortete er. Oh erwiderte ich das freut mich. Es entfuhr nur unwillkürlich. Kennen Sie Amerika? – Nein, aber ich liebe es. – Dann sind wir einer Meinung, war seine Antwort. (83 f.)

Friedrichs Liebeserklärung an Amerika bleibt im Romanmanuskript ohne direkte Motivation; es handelt sich vielleicht um eine jener Stellen, an denen Grimms eigene Position unverhüllt hervortritt (dazu noch später). Die Entwicklung des Gesprächs bezeugt eine eindrucksvolle Dialektik von Nähe und Ferne; der aus denkbar großer Entfernung herstammende Fremde kommt Friedrich äußerst schnell »nahe«. Nachdem man die Daten der jeweiligen Rom-Erfahrung ausgetauscht hat – der Amerikaner hält sich offenbar schon seit Jahren hauptsächlich in Rom auf –, gibt Friedrich zu erkennen, dass er in den drei Wochen seines jetzigen Rom-Aufenthalts bisher keine einzige Kirche oder Kunstsammlung besucht habe. Die Reaktion seines Gesprächspartners lässt Verständnis für die emotionale Blockade des Malers durchblicken, was diesen wiederum zu seiner eigenen Überraschung zu einem spontanen Freundschaftsbündnis mit dem Fremden veranlasst:

Er mußte am Ton meiner Stimme etwas gemerkt haben und sah mich an. Es war wohl nicht schwer in meinen Zügen zu lesen daß ich nicht glücklich bin. Die Zeit hat gute Weile gehabt es darauf einzugraben. Er schien mich zu prüfen. Doch es belästigte mich nicht. Sie leben wohl ein wenig als Einsiedler hier? bemerkte er endlich und lächelte. Ich nickte ihm zu daß er Recht hätte. Dann sind wir wieder in einem Falle war seine Antwort. Gott weiß was mich jetzt dazu antrieb, ich streckte ihm meine Hand entgegen und er drückte sie. Es

war nicht meine Gewohnheit so zu handeln, ich verwunderte mich über mich selbst, mich hätte unter anderen Umständen diese Art Bekanntschaft zu machen mit Mistrauen erfüllt, die innere Kraft die mich zuweilen handeln läßt hatte aber diesmal wieder das Regiment übernommen und ich folgte ihr. (85 f.)

Es ist ein Ausnahmeverhältnis, das hier begründet wird. Es läßt auf der einen Seite an das Bündnis von Faust und Mephistopheles in Goethes Drama, andererseits auch an Personenkonstellationen im expressionistischen Theater denken. In Walter Hasenclevers »Der Sohn« etwa steht plötzlich ein »Freund« auf der Bühne, der alles vom Helden zu wissen scheint und sein Handeln maßgeblich bestimmt.³² Den mythisch-mystischen Dimensionen des Amerikaners tritt bald seine nationale und biographische Verankerung an die Seite. Noch am selben Abend erfährt Friedrich von der früheren Kaufmannsexistenz seines neuen Freundes und der einschneidenden Wirkung, die eine öffentliche Vorlesung über Kunst auf ihn ausgeübt hat. Fortan widmete er sich nur noch seiner geistigen Ausbildung, die er in England, Deutschland, Frankreich und schließlich in Rom verfolgte. Dieser direkte Übergang von der Theorie zur Praxis und die Konsequenz ihrer Umsetzung beeindruckten Friedrich und werden von seinem Gesprächspartner selbst mit der Besonderheit der amerikanischen Kultur in Verbindung gebracht:

Amerika sagte er wenn man es mit den europäischen wohlgeordneten Königreichen vergleicht scheint ein unordentlicher Haufen von Menschen zu sein, die nichts bindet, die alle Tage sich trennen könnten, um sich untereinander aufzureiben, doch das ist nur der ärgste Anschein. Viele denken selbst bei uns so aber sie irren. Die Monarchien der alten Welt sind prächtige wohlausgerüstete Kriegsschiffe, wo jedes Ding seinen Platz hat und alles bis zum geringsten wohlangeordnet und aufgehoben ist. Kein Tropfen Wasser dringt durch die Ritzen, aber es kann das Schiff an einen Felsen geschleudert werden oder in Flammen aufgehen plötzlich und in die Tiefe versinken, Amerika dagegen ist wie ein ungeheures Floß wo die alten Balken sich bewegen und die Mannschaft bis an die Knie im Wasser steht, die Wellen fliegen drüber hinweg, aber es geht nicht unter. (90)

32 Walter Hasenclever, *Der Sohn*. Drama in fünf Akten, Leipzig 1914, S. 13.

Renaissance-Unterricht I: Wort und Bild

Zwischen dem so beschriebenen Amerika und der Kulturwelt, in die der Amerikaner Friedrich gleich vom nächsten Tag an einführt, besteht bis in die Wassermetaphorik³³ hinein eine gewisse Gemeinsamkeit. Denn es ist die Welt der Renaissance, in erster Linie aber die Kunst Michelangelos und Raffaels, die dem Maler jetzt geradezu systematisch verordnet wird. Gleich am nächsten Morgen greift der Amerikaner unter den Buchausgaben italienischer Klassiker auf dem Boden von Friedrichs Wohnung eine noch ungeöffnete Ausgabe von Michelangelos Gedichten heraus: »Haben Sie die gelesen? [...] Gut, dann lesen Sie sie, fuhr er fort, es lohnt sich der Mühe.« (93) Friedrich wird das tun und sich für ein Sonett dabei so sehr begeistern, dass er Teresina bittet, es ihm vorzulesen (114) – ohne zu bedenken, dass das elternlos aufgewachsene Mädchen natürlich Analphabetin ist. Während seines späteren Aufenthalts in Albano wird Teresina heimlich lesen lernen und ihn eines Tages mit der Lesung eben jenes Sonetts überraschen, das er ihr seinerzeit vorgelegt hat. Es handelt sich um das Sonett »Sento d'un freddo aspetto un fuoco acceso«,³⁴ das Grimm in eigener Übersetzung in den Erzähltext aufnimmt:

Bist du von Eis und deine Augen lassen
mich doch in Gluth gerathen und verbrennen
Und deine beiden zarten Arme können
Mich überwält'gen ohne mich zu fassen?

Dein Herz das keiner so wie ich empfunden
Unsterblich selber, wünscht es daß ich sterbe
Du weißt wohl wie ich ohne Dich verderbe
Und wie mich schmerzen meine Wunden.

Wie kann mit soviel Lieblichkeit vereint
soviel Beleidigung wohnen, wozu frommt
dies Leben mit dem Tode zum Begleiter?

33 S. u. mit Anm. 60.

34 Michelagnolo Buonarroti il Vecchio, Rime. Col commento di G. Biagioli, Parigi 1821, p. 30.

Heiß wie die Sonne auf die Erde scheint
 blickst Du mich lächelnd an, der Frühling kommt
 Doch kalt im Aether wallt die Sonne weiter. (236 f.)

Es lassen sich rund fünfzig Gedichte Michelangelos zählen,³⁵ mit deren Übersetzung Grimm seine Schriften über ihn anreicherte – angefangen mit dem frühen Essay ›Rafael und Michelangelo‹ von 1857³⁶ –, die er gelegentlich aber auch separat veröffentlichte. Das Sonett aus dem ›Landschaftsmaler‹-Manuskript steht also in einer langen Reihe. Seine Funktion im Roman ist allerdings ambivalent. Dient es einerseits als Zeugnis für Friedrichs Hinwendung zum Erbe der Renaissance, so kann es andererseits seiner Trauer um den Verlust von Lilli Ausdruck verleihen, wie umgekehrt im Munde Teresinas ihrer unbeachteten Liebe zum Maler.

Der Amerikaner führt Friedrich zur Villa Farnesina am rechten Tiberufer und in die Kirche San Pietro in Vincoli. Geht es hier um Michelangelos Grabmal für Papst Julius II. mit der berühmten Moses-Figur, so dort um ein in wesentlichen Zügen von Raffael entworfenes und teils auch ausgemaltes repräsentatives Gesamtkunstwerk. Schon Grimms Brief an Gisela von Arnim vom 12. Juni 1857 beklagt allerdings den teilweise ruinösen Zustand der Anlage;³⁷ so waren beispielsweise im Gartensaal die Fenster zum Tiber vermauert. Wie der Autor selbst hält sich der Erzähler seines Romans vor allem an die Fresken Sodomas (nach Skizzen Raffaels) im Obergeschoss, deren inneren Zusammenhang er betont (hier der militärische Triumph Alexanders über den Perserkönig, dort seine Hochzeit mit der Tochter eines baktrischen Satrapen), von deren genauerer Beschreibung er aber schon deshalb ab-

35 Franziska Kraft zählt allein 47 lyrische Übertragungen: Herman Grimm als Michelangelo-Übersetzer – Eine poetische Neuinszenierung des Renaissance-Künstlers, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 173–194, hier: S. 175. Nicht eingerechnet ist die im ›Morgenblatt‹ (Nr. 20 vom 16.5.1858, S. 473) erschienene und die in Albano am 17.8.1857 angefertigte Übersetzung (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 387).

36 Herman Grimm, Rafael und Michelangelo, in: Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte 2 (1857), S. 79–89, 196–206, 325–336. Wieder in: Essays (Anm. 31), S. 175–260. Darin sind allein schon sechs (bzw. im Neudruck sieben) Übersetzungen enthalten.

37 Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 1905.

sieht, weil er sich durch die Gegenwart des Amerikaners gestört fühlt: »ich muß allein sein« (104). Bereits in der unteren Halle fiel Friedrich das eigentümliche Verhalten seines Begleiters auf:

Mein Amerikaner zog ein Taschenbuch heraus, suchte sich einen bequemen Platz und fing an zu schreiben. Ich fragte ihn was er schreibe, denn er sah von Zeit zu Zeit zur Decke als zeichnete er vielmehr die Figuren ab. Er erklärte mir er gebe nichts auf Copien von Bildern [...]. Er beschreibe deshalb die Kunstwerke die er sähe so genau als möglich und habe gefunden daß diese Aufzeichnungen für ihn selbst wenn er sie wiedergelesen und bei andern die niemals die Werke selbst gesehen ein so genaues Gefühl von ihnen gegeben haben daß er nun Alles in Worten darzustellen suche was irgend der Mühe werth sei. Er erinnerte mich an die Beschreibungen des Philostratos. Welchen Werth diese besäßen. Ich mußte das zugeben, ich kannte sie zufällig. Er behauptete in seiner unbekümmerten praktischen Art ein Erdbeben könne plötzlich oder eine Feuersbrunst oder die Zeit allmählig diese kostbaren Dinge zerstören, dann wären doch immer noch seine Beschreibungen vorhanden um die Menschheit dafür zu begeistern. (101, 103 f.)

Selten wohl sind die Chancen und der mögliche Nutzen einer Bildbeschreibung so optimistisch beurteilt worden. Der Ich-Erzähler scheint zwar leise Zweifel zu hegen, ob das Verfahren der Ekphrasis³⁸ wirklich in gültiger Weise für den Verlust eines Bildes zu entschädigen vermag, und doch sind die »Eikones« des älteren Philostrat lange Zeit gerade so wahrgenommen worden: als authentische und zur Reproduktion einladende Zeugnisse für verlorene Gemälde der griechisch-römischen Antike. Friedrich scheint sie oder Goethes Aufsatz³⁹ darüber zu kennen und zu schätzen und erweist sich darin als getreues Spiegelbild seines

38 Zu den grundsätzlichen Aspekten vgl. Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995.

39 Philostrats Gemälde, in: Ueber Kunst und Alterthum 2.1 (1818), S. 27–144. Vgl. auch Christoph Michel, Goethe und Philostrats »Bilder«. Wirkungen einer antiken Gemäldegalerie. Mit einem Anhang: Moritz v. Schwinds »Philostratische Gemälde« in der Kunsthalle zu Karlsruhe, in: Jahrb. FDH 1973, S. 117–156; Ernst Osterkamp, Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen, Stuttgart 1991, S. 185–223.

Schöpfers, der ganze zwei Seiten des oben erwähnten Briefs an Gisela von Arnim mit einer detaillierten Beschreibung der beiden Sodoma-Fresken füllt und anschließend bemerkt: »man denkt an die Beschreibung der griechischen Bilder die wir in Wiepersdorf lasen.«⁴⁰ Natürlich sieht sich auch der künftige Kunsthistoriker Grimm immer wieder vor die Aufgabe gestellt, Werke der bildenden Kunst in Worten wiederzugeben, auch wenn er als akademischer Lehrer dabei gern – und zwar als Vorreiter eines solchen Medieneinsatzes – die Projektionstechnik des Skioptikons zu Hilfe nahm.⁴¹ Auch das Farnesina-Kapitel seines Raffael-Buchs kommt übrigens nicht ohne ein längeres Philostrate-Zitat aus.⁴²

Als Höhepunkt Grimm'scher Beschreibungskunst gilt allgemein die Passage über Michelangelos Moses-Figur in seiner Künstlerbiographie. Der entscheidende Konjunktiv darin kündigt sich schon im Romanmanuskript an: »Es ist als wollte er [sc. Moses] eben in einer donnernenden Rede auf das ungehorsame Volk losbrechen.«⁴³ (118) Im übrigen aber hält sich der Erzähler sehr bedeckt – offensichtlich unbeeindruckt von den ausführlichen Erklärungen seines Begleiters über die langjährigen Auseinandersetzungen mit dem päpstlichen Auftraggeber, die Michelangelos Leben »vergiftet« (116) hätten, und von der schlecht beleuchteten Marmorgruppe selbst:

Mein Amerikaner erzählt mir Alles aufs genaueste er hat die Dokumente beisammen die sich auf diese Streitigkeiten beziehen, beide

40 Wie Anm. 37.

41 Vgl. Rainer Zuch, Zwischen Wissenschaft und Offenbarung – Herman Grimm und das Skioptikon, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 193–210.

42 Herman Grimm, Das Leben Raphaels, Stuttgart und Berlin 1903, S. 198. Grimm verhält sich jedoch kritisch zur Behauptung, Raffael habe im ›Triumph der Galathea‹ das von Philostrate beschriebene Gemälde reproduziert.

43 Später schreibt Grimm: »Er sitzt da, als wollte er eben aufspringen [...]« (Leben Michelangelo's [Anm. 6], Bd. 1, S. 405). Zur Bedeutung des Konjunktivs bemerkt Böhmer: »Grimm weicht nun in die konjunktivische Sprache einer eingeschränkten Gültigkeit der individuellen Imagination aus [...]. Doch drückt sein Konjunktiv niemals Deutungsvorbehalte aus. Er erklärt sich durch Grimms Ablehnung wissenschaftlicher Kriterien und Maßstäbe, nicht nur für die Beurteilung eines Werks, sondern auch für dessen Anschauung selbst und bedient sich des Primats vom *Bilderleben* gegenüber dem *Bildbeschreiben* klassischer Manier« (Das romantische Erfolgsrezept [Anm. 6], S. 148).

Theile waren in ihrem Rechte, behauptet er. Von Michelangelos' eigener Hand ist jetzt nichts daran als die Statue des Moses, eine ungeheure Arbeit die seinen Nahmen als er noch im Beginn war befestigte. Ich war Anfangs nicht besonders erbaut von diesem Werke. Sie [sc. die Statue] steht eigentlich in gar keinem Lichte, in einer un günstigen Dämmerung und da sie sehr fein gearbeitet und der Marmor an vielen Stellen polirt ist, dazu unrein geworden ist so muß man sie wohl genau kennen ehe man von sich sagen kann daß man sie gesehen habe. (117 f.)

Als Gipfel und Erfüllung des Besuchs von S. Pietro in Vincoli bewertet Friedrich – darin ganz Landschaftsmaler – dagegen den Ausblick auf das Kolosseum und die Albanerberge, der sich ihm von einem dahinter gelegenen Klostergebäude eröffnet: »[...] ganz dicht unter uns ein Artischockenfeld dessen bläulich grüne harten Blätter ineinander griffen, Alles ringsum von der Sonne überwältigt« (119).

Ein solches Ausweichen vor den harten Anforderungen der Kunstbetrachtung zeigen schon Friedrichs Aufzeichnungen vom Farnesina-Besuch:

Als ich so dastand und an die Zeiten dachte wo hier Rafael und seine Genossen ein und ausgegangen waren, empfand ich die Verlassenheit die nun schon Jahrhunderte hier herrschen mochte um so stärker als die Bilder noch so frisch in den Farben und der Garten draußen so üppig unter den Fenstern lag. Es regte sich nichts. Auf einmal kam eine weiße Katze durch die Thüre und schlich behutsam durch zur anderen Thüre wieder hinaus. Mir fiel das Märchen von der Prinzessin ein die als weiße Katze mutterseelenallein in ihrem Palaste hauste. (110 f.)

Friedrich erinnert sich an das Märchen ›La chatte blanche‹ von Marie-Catherine d'Aulnoy, das sich mit dem Märchen ›Der arme Müllerbursch und das Kätzchen‹ aus der Sammlung der Brüder Grimm berührt.⁴⁴ In seiner Phantasie und der Bildsprache des Romanentwurfs wird das einsame Tier in der Villa zu einem Symbol des entschwundenen Kunstgeists.

44 Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Große Ausgabe, Bd. 2, Göttingen 61850, S. 114–118 (Nr. 106).

Renaissance-Unterricht II: Leben und Kunst

Zwischen Friedrich und seinem »Cicerone«⁴⁵ (116) besteht eine geheime Verbindung, aber keine Übereinstimmung. Bald schon kommt es zu Spannungen, die sich in ambivalenten Bewertungen äußern: »Er hat sich eine Art Oberherrschaft über mich angemäßt, man könnte eben so gut sagen: er hat sie aus Freundlichkeit übernommen.« (111 f.) Nach kurzer Zeit hat der Maler genug von der Gängelung durch seinen Führer, und er verleugnet sich, wenn dieser bei ihm anklopft:

Wir sind einige Tage so gegangen. Es ist mir unerträglich geworden. Es war ein Effort den ich zu machen versuchte, nun rächt sich mein Herz das ich betäuben wollte. Ich kann nicht mehr. Der Amerikaner ist mir zuwider. Er geht wie der klare Verstand umher, er sieht und spricht so deutlich wie ein Daguerrotyp die Dinge zeigt aber auch so nüchtern, es ermüdet mich allmählich, es beleidigt mich. Sind wir der Dinge wegen da oder sind sie unsretwegen da? Ich habe mich losgemacht. (121)

Paradoxerweise wird allerdings gleich der erste Kunstgenuss, den sich der Romanheld nach seiner Befreiung vom Amerikaner verschafft, ihn wiederum mit diesem zusammenführen. Friedrich besucht die Kirche S. Pietro in Montorio und konzentriert sich vor allem auf das Wandgemälde Sebastiano del Piombos (nach einem Entwurf Michelangelos) in der Cappella Borgherini:

Das Bild des Sebastian stellt einen gezeißelten Christus dar. Ich fuhr über einige Stellen die ich erreichen konnte mit angefeuchteten Fingern und sah auf einige Augenblicke den alten Glanz der Farben. Es ist in Öl auf die Wand gemahlt. Michelangelo giebt in seinen Compositionen Momente die schmerzlich ergreifen ohne zu versöhnen er drückt einen Kampf aus wo man nicht deutlich genug den Sieg fühlt um beruhigt zu sein. Es ist mir aufgefallen daß sich Künstler die in

45 Die Wortwahl impliziert eine Anspielung auf Jacob Burckhardts »Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens« (Basel 1855), die jedoch nicht als Zustimmung missdeutet werden darf. Vielmehr muss sich Grimm in einem Brief aus Rom 1857 sehr kritisch über Burckhardts Buch geäußert haben; vgl. Wilhelm Hemsens Antwortbrief aus München vom 19.7.1857 (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 2897).

ihren Compositionen das Übermenschliche ergreifen durch nicht[s] soweit erheben können um die Verklärung des Leidens darzustellen das sie schildern. Wie im Prometheus des Aischylos auch nichts übrig bleibt als die Vernichtung. Es sind Titanen die nicht sterben sondern zerstört werden. (135)

Nach diesen einleitenden Bemerkungen, die Grimm bei der Bearbeitung seines Manuskripts noch durch einen Bleistift-Zusatz über den heidnischen Charakter dieses Titanenkampfes erweitert (137), wendet sich Friedrich en détail dem Aufbau des Gemäldes zu. Seine differenzierte Beschreibung geht weit über die Angaben in Grimms künftigen Buchpublikationen hinaus:⁴⁶

Christus steht vor der Säule, die Hände hinter ihr gebunden so daß er sie gleichsam nach rückwärts umwindet. Er drängt sich vor, der Kopf neigt sich gebeugt im Profile nach der rechten Seite. Die rechte Schulter und ein Theil der Rückenlinie die sichtbar ist, ziehen sich aufwärts, die Brust knickt über der linken Hüfte etwas zusammen.⁴⁷

Das linke Bein tritt vor, das rechte ganz zurück, tief hinter die Säule. Man sieht einen Körper vor sich der fest an etwas geheftet ist gegen das er sich stemmen möchte wenn er einen Anhalt fände, aber er findet ihn nicht. Man sieht den rechten Arm in einer kühnen Verkürzung nach hinten ausgestreckt, und den Strick der das Handgelenk fesselt Man sieht es ist unmöglich sich loszumachen. In diesem einzigen Arme liegt [> lässt sich⁴⁸] die ganze Qual der fruchtlosen Anstrengung erkennen. Der Ellenbogen dreht sich nach oben und das Gelenk der Hand, wo die Fessel liegt, ist eingeknickt.

Die Malerei ist vortrefflich. Christus ist nackt, nur ein Gewand um die Hüften, die Peiniger neben ihm sind dunkler im Fleischtone gehalten, so daß er trotz der nachgedunkelten Farbe licht und rein von ihnen absticht. Die Venetianische weiche Färbung ist eben so unverkennbar, als die strenge der florentinischen Zeichnung. (136, 138)

46 Sie zwingt daher auch zu einer Revision der geläufigen Vorstellungen über die Eigenart von Grimms Kunstbeschreibungen; Strasser zufolge liegt deren Schwerpunkt in der Schilderung persönlicher Gefühle und Stimmungen (Klassizismus [Anm. 8], S. 48–51).

47 Der mehrfach korrigierte Satz wurde nach der vorletzten Arbeitsstufe wiederhergestellt.

48 Unvollständige Korrektur.



*Abb. 1. Sebastiano del Piombo, Geißelung Christi
(San Pietro in Montorio, Rom; Bild: Wikisource).*

Friedrich richtet den Blick noch auf die darüber befindliche Himmelfahrtsdarstellung, als er auch schon Gesellschaft bekommt – auf eben jene magische Art, die oben durch die Parallele mit Hasenclever erläutert wurde:

Ich hatte eine Zeitlang vor dem Bilde gesessen als mein Amerikaner in die Kirche eintrat mir die Hand drückte sich neben mich setzte und das Bild ansah wie ich. Er zog einen Theil Vasari aus der Tasche und schlug die Stelle auf wo von ihm die Rede ist. Wie lebendig wurde die Kirche plötzlich durch das was ich hörte und doch war alles nur eine Täuschung denn das Bild ward nicht schöner als es vorher [war.] Und ich nicht klüger wenn ich mich genau bedenke. (140 f.)

Es folgt eine Zusammenfassung von Vasaris Bericht über die Auftragsvergabe an Michelangelo und Sebastiano und über den Effekt, den die

gelungene Ausführung auf die Konkurrenz zwischen Michelangelo- und der Raffael-Partei in Rom hatte.⁴⁹ Danach geht es äußerst kontrovers weiter:

Es liegt ein ganzes Drama in dieser Erzählung. Wer aber weiß ob es wahr ist. Vasari ist ein Schwätzer, ich habe gegen seine Erzählungen dasselbe Misstrauen das ich gegen seine Bilder habe.

Ich sprach dies gegen meinen Begleiter aus. Er gab mir Recht. Trotzdem ist er unschätzbar, fuhr er fort, denn man liest oft ganz deutlich die Wahrheit zwischen den Zeilen. Es ist notwendig die Geschichte jener Männer genau zu kennen, wenn man ihre Bilder verstehen will. Ich verneinte das mit Heftigkeit, Sie werden es selbst erfahren antwortete er ruhig nachdem er mich hatte ausreden lassen. Freilich aber die Geschichte liegt oft wo anders als wo man sie bisher gesehen und gesucht hat. Jede Natur hat ihren Schwerpunkt an einer anderen Stelle. Den muß man herausfinden und darstellen. Dann wird ihre Geschichte nützlich. Es ist freilich nichts gewonnen wenn man alle die Klatschgeschichten über Michelangelo aus dem Vasari herausliest und zusammenstellt, das giebt noch keine Ahnung von dem Leben dieses Mannes, sie bilden keinen Commentar zu seinen Bildern. Was Vasari von seinem Leben erzählt ist sein Leben nicht. Aber sehen Sie einmal diesen Körper an wie er ohnmächtig an der Säule steht und seine Kraft furchtlos ist, sehen Sie wie droben die Jünger gestürzt sind, wie Christus emporwirbelt, wer so gewaltige Dinge durch bloße Linien ausdrückte, der muß eine Seele gehabt haben die es erfuhr was es heißt sich fruchtlos zu stemmen gegen die Übermacht. (143–145)

Pro oder contra Vasari? Das Streitgespräch geht freilich weit über die Frage nach der Vertrauenswürdigkeit einzelner Künstlerviten hinaus. Es dreht sich letztlich um Sinn und Nutzen biographischer Daten für das Verständnis von Kunst und Künstlern. Dass gerade Herman Grimm an einem Scheitelpunkt seiner Entwicklung ein solches Kunstgespräch in seinen Roman einbaut, entbehrt nicht einer gewissen Paradoxie oder Pikanterie – gilt er doch nicht nur mit seinen Beiträgen zur italieni-

49 Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, vol. 2, Roma 1759, p. 470 f.

schen Kunstgeschichte, sondern auch mit seinen Vorlesungen über Goethe⁵⁰ geradezu als Hauptvertreter der biographischen Richtung in Kunstwissenschaft und Philologie. Nicht umsonst hat er seine Bücher immer weiter überarbeitet und aktualisiert: um nämlich die zu seiner Zeit zugänglichen historischen und biographischen Quellen maximal auszuschöpfen. Damit steht er in seiner Generation wissenschaftsgeschichtlich gesehen keineswegs allein. Und doch unterscheidet sich Grimms Umgang mit dem biographischen Material deutlich von dem seiner Kollegen. Während die meist jüngeren Anhänger des Positivismus den Künstler oder seine Produktionen aus den äußeren Fakten seines Lebens ableiten zu können glaubten und ein Generationsgenosse wie der renommierte Kunsthistoriker Anton Heinrich Springer im Zeichen Hegels von einem dialektischen Antagonismus zwischen dem produktiven Subjekt und seiner Umwelt ausging, bleibt in Grimms Denken letztlich ein unüberbrückbarer Abstand zwischen Außen und Innen bestehen.

Grimms kunstgeschichtliche Studien misstrauen vorgefertigten Überlieferungen à la Vasari und favorisieren stattdessen Briefe und andere Selbstaussagen (im Falle Michelangelo z. B. seine Sonette) als Material für die Rekonstruktion einer individuellen Entwicklung. Aber selbst solche höchstpersönlichen oder privaten Dokumente reichen für sein Verständnis nicht an den Kern des Gegenstandes: das künstlerische oder gegebenenfalls das dichterische Werk heran. Gleich eine seiner ersten Veröffentlichungen macht das in aller Schärfe deutlich: der Essay ›Lord Byron‹, den Grimm 1856 für Cottas ›Morgenblatt‹ schrieb, nachdem ihm zufällig Teile von Friedrich Johannes Fabers Artikel über Leigh Hunts persönliche Abrechnung mit Byron⁵¹ in derselben Zeitschrift zu Gesicht gekommen waren. Es gehe ihm, schreibt Grimm an die Redaktion in der damals noch von ihm bevorzugten Kleinschreibung seines Vaters und Onkels, nicht um eine Entgegnung, sondern

50 Herman Grimm, Goethe. Vorlesungen, gehalten an der Königlichen Universität zu Berlin, 2 Bde., Berlin 1877.

51 [Friedrich Johannes Faber,] Lord Byron, in: Morgenblatt, Nr. 5 vom 3.2.1856, S. 108–114; Nr. 6 vom 10.2.1856, S. 131–136; Nr. 7 vom 17.2.1856, S. 156–161. Den Namen des Verfassers verdanke ich (wie weitere Informationen zum Cotta-Archiv) der freundlichen Auskunft von Helmuth Mojem, Marbach am Neckar.

um eine Reflexion »der art, das leben großer dichter zu betrachten«. ⁵²
Das Votum des Byron-Essays ist eindeutig:

Das wahre Leben eines großen Mannes liegt nicht in den Erlebnissen seines Privatcharakters, sondern spricht sich in den Worten und Thaten aus die er an die Welt richtete. [...] Nicht was ihn mit uns auf eine Höhe stellt, sondern was ihn unerreichbar macht, ist unser Eigenthum an ihn. Raphaels Verhältnis zur Fornarina, Goethes zu Christiane Vulpius, Byrons Ehescheidungsproceß haben kein Forum mehr. Byron ist ein Dichter für uns, nichts weiter. ⁵³

Man kann nicht behaupten, dass Grimm sich in Zukunft selbst strikt an diese Regeln gehalten hätte. Fast liegt ein tragischer Schatten über seinen Biographien, die verfasst sind ohne den letzten Glauben an das biographische Prinzip. ⁵⁴ Es ist denn auch eine fragile Versöhnung, zu der seine Romanfiguren am Ende der Diskussion gelangen. »Es ergriff mich«, schreibt Friedrich, »wie dieser ehemalige Kaufmann so unbekümmert in die Tiefe der Dinge eingriff« (145).

Goethe-Nachfolge und Renaissance-Unterricht III: Der große Mann und seine Epoche

Unmittelbar nach der geschilderten Aussprache lädt der Amerikaner Friedrich zu einem Sommeraufenthalt in Albano ein. Dieser nimmt den Vorschlag dankbar an – nicht nur wegen der zunehmenden Hitze in der Stadt, sondern auch als Chance, seine eigentliche Tätigkeit als Landschaftsmaler wiederaufzunehmen (146). Nach einer längeren Erinnerungsschleife, die uns in Friedrichs deutsche Vergangenheit und unglückliche Liebesgeschichte zurückversetzt (149–180), hören wir denn auch von der Umwandlung seines Zimmers in Albano in ein Atelier

52 Herman Grimm an die Redaktion des Morgenblatts, 19.3.1856 (DLA).

53 Herman Grimm, Lord Byron, in: Morgenblatt, Nr. 19 vom 11.5.1856, S. 433–443, hier: S. 438. Der Aufsatz wurde unter der Überschrift »Lord Byron und Leigh Hunt« in Grimms erste Essaysammlung aufgenommen: *Essays* (Anm. 31), S. 47–62.

54 So erstrebt Grimm bei der Überarbeitung seines Raffael-Buchs eine »ganz neue Sorte Biographie, bei der vom Biographischen völlig abstrahirt wird« (an Wilhelm Scherer, 13.1.1877; Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Nachlass Scherer 449).

(187) und zahlreichen Spaziergängen in die Umgebung, die sich alsbald mit Goethe-Reminiszenzen überlagern. Tatsächlich berichtet die ›Italienische Reise‹, die Friedrich hier »zum 1000 und dreizehnten Male« liest (256), ja nicht nur von der Villeggiatur im benachbarten Castel Gandolfo und Goethes eigenen Bemühungen um Fortschritte in der Landschaftsmalerei, sondern auch von einem kurzen Zwischenstopp in Ariccia auf der Fahrt nach Neapel am 22. Februar 1787:

Wir kamen durch Albano nachdem wir vor Gensano an dem Eingang eines Parks gehalten hatten, den Prinz *Chigi*, der Besitzer, auf eine wunderliche Weise hält, nicht unterhält; deshalb auch nicht will daß sich jemand darin umsehe. Hier bildet sich eine wahre Wildnis: Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser. Der Platz vor dem Eingang ist unsäglich schön. Eine hohe Mauer schließt das Tal, eine vergitterte Pforte läßt hineinschauen, dann steigt der Hügel aufwärts wo dann oben das Schloß liegt. Es gäbe das größte Bild, wenn es ein rechter Künstler unternehme.⁵⁵

Dem Wanderer auf Goethes Spuren ist siebzig Jahre später – womit sich übrigens, wenn man die Zahl genau nimmt, eine präzise mit Grimms eigener Reise übereinstimmende Datierung (1857) ergibt⁵⁶ – gleichfalls kein Betreten des Parks um den Palazzo Chigi gestattet:

Ich habe die italienische Reise Goethes wieder vorgenommen. Gestern stieg ich bei Aricia den steilen Weg nach dem Garten Chigi hinauf und betrachtete mir das Schloß auf der Höhe zum erstenmal genauer. Bernini hat es gebaut. Es hat keine architektonische Schönheit aber es hat das was hier alle Bauwerke besitzen, man könnte sich kaum denken daß es fehlte. Es muß dastehen. Gegenüber liegt die Kirche, und gleich daneben beginnt die ungeheure Brücke die den Abgrund zwischen Albano und Aricia so gewaltig ausfüllt.

Als ich den Weg zum Schlosse heranstieg und an der verschlossenen verwitterten Eisernen Gitterthüre des Parkes vorbei kam fiel mir ein daß ich bei Goethe gelesen er sei denselben Weg gegangen. Es

55 Goethe, Sämtliche Werke (Anm. 21), Bd. 15, S. 215.

56 Zum selben Ergebnis führt auch eine andere Berechnung; s. u. mit Anm. 90.

kann damals nicht viel anders als heute gewesen sein. Die Bäume nicht dieselben freilich, aber der felsige Weg und das Schloß. Sein Auge sah wie meines die eisernen Schnörkel des Gitterwerkes an, und blickte hinauf zum Thore der Stadt durch das einer gerade auf den Brunnen sieht, einen breiten antiken Sarkophag in den das Wasser hinabsprudelt. Es fehlen 30 Jahre so sind es 100 daß er da gegangen ist.

Ich schlug die Stelle auf. Es war auf der Reise nach Neapel als er Rom zum erstenmal verließ. Welch ein Mann. Er allein hat Italien mit der richtigen Farbe gemalt [...]. (196 f.)

Herman Grimm hat bekanntlich stets Wert darauf gelegt, dass ihm – nicht nur als Schwiegersohn Bettina von Arnims und Vertrauter Marianne von Willemer⁵⁷ – ein besonderer, auf (wenn auch indirekten) persönlichen Beziehungen basierender Zugang zu Goethe gegeben sei. Und er hat spezielle literarische Techniken entwickelt, die Augenblicke seines Lebens, in denen ihm diese Nähe am intensivsten erfahrbar wurde, als mystische oder eucharistische Höhepunkte zu gestalten.⁵⁸ Das obenstehende Zitat aus dem ›Landschaftsmaler‹-Manuskript, in dem Grimm freilich nicht im eigenen Namen spricht, ist im Vergleich eher sachlich ausgefallen, weist mit der landschaftlichen Rahmung, dem Kunstsymbol des Gitterschnörkels und dem Taufwasser im Sargbrunnen aber eine grundsätzlich vergleichbare Poetisierung auf.

Kein Zweifel, Friedrich kommt Goethe in Albano näher als in Rom (über das dieser, wie er meint, ohnehin wenig Objektives sagte⁵⁹), und auch die anderen Themen des Rom-Aufenthalts bleiben auf dem Lande präsent. Dafür sorgt schon die Gegenwart des Amerikaners, der »nie müßig« ist und einen ganzen Koffer voll Bücher nach Albano mitbringt (187). Von diesen Büchern werden Friedrich einige auf den Tisch gelegt – vor allem florentinische Geschichtsschreiber, neben denen Vasari ihm als »elendes Werkzeug« erscheint (195). Dazu gehört offenbar die »poetische Prosa« von Dantes Freund Dino Compagni (264). Immerhin

57 Vgl. Im Namen Goethes. Der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm, hrsg. von Hans Joachim Mey, Frankfurt am Main 1988.

58 Vgl. Stefan Knödler, »Eine Art von Erbschaft«. Zur Gegenwart Goethes bei Herman Grimm, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 17/18 (2015), S. 49–59.

59 »Er spricht wenig über Rom immer nur über sich aber die römische Luft weht aus den Linien heraus« (198).

wird auch Vasari gelesen: der Amerikaner leiht Friedrich sein eigenes annotiertes Exemplar (195). Überhaupt lernt Friedrich im näheren Umgang die Arbeitsweise seines Freundes näher kennen. Er liest einige Artikel »in amerikanischen Blättern« (198), aus denen der Amerikaner ein Buch machen will, und erfährt von seinem in Vorbereitung befindlichen Aufsatz über Italien (199).

Seinen letzten großen Aufschwung nimmt das Renaissance-Thema aber erst wieder auf römischem Boden. Das gilt freilich nicht für die letzte Fassung des Manuskripts. Denn in dieser ist der ursprüngliche Inhalt von Heft 3 (zu dem die nachfolgenden Gesprächspassagen gehören) durch eine abweichende Version mit neuem Personal – dazu bald mehr – und ohne diese Dialoge ersetzt. Innerhalb des Textcorpus, das im Frühjahr 1858 verfasst wird, stehen die folgenden Unterhaltungen jedoch absolut gleichrangig neben den bisher referierten Diskursen; die im Cafè nuovo im Erdgeschoss des Palazzo Ruspoli (im Rahmen eines Rom-Ausflugs von Albano aus) lokalisierten Unterhaltungen setzen sie als logische Ergänzung fort. Die schwärzliche Fassade und der spärlich sprudelnde Springbrunnen des Palastes bilden den Ausgangspunkt der Betrachtung. Friedrich stellt sich vor, wie die heute so herabgekommene Architektur »zu den Zeiten Michelangelo's« gewirkt haben muss, »als die Gebäude neu erbaut« waren und Herrschaften mit fürstlichem Gefolge in ihnen wohnten. Von da ist es nicht weit zu allgemeineren Bemerkungen über Größe und Geist einer auf singuläre Weise »liquiden«,⁶⁰ nämlich offen durcheinandersprudelnden (statt in verborgenen Leitungen kanalisiert) Epoche:

Diese Zeiten scheinen mir immer größer und bedeutender je länger ich in den Schriftstellern lese die aus ihnen geschrieben haben. Und so bunt das Leben war das man zur Schau trug so bunt und offenkundig in ihrem Auftreten waren die Charaktere der Männer. Heute fließen die Schicksale wie lauter vermauerte gehauene (?) Wasserleitungen blind durcheinander, damals nur offnes Gewässer wo jeder Strom und jedes Bächelchen sich frei sein bequemes Bette suchten. Es hing vom Talent und der Kraft eines jeden ab welchen Rang er einmal stellte. Verborgen blieb nichts, der Große scheute die Sonne

60 In Abwandlung der Rolle des Wassers im oben angeführten Schiffsgleichnis; vgl. Anm. 33.

nicht, die Verbrechen wurden offen begangen, selbst die gräulichsten. Darin gleicht jene Epoche dem Alterthume, daß man daß (?) Schöne und Erhabene (?) bewunderte, das Häßliche und Gemeine aber passieren ließ ohne ein Geschrei über Schamlosigkeit und Verderbnis zu erheben. Wo es geschah fand es keinen Anklang, es kümmerte sich jeder um sich allein. Eine heidnische Gleichmuth erfüllte die Gemüther [...] wo es sich um Leben und Tod handelte. (353, 355, 357)

Zwei Jahre bevor Jacob Burckhardt die Vorstellung von der Renaissance als quasi moralfreiem Entfaltungsraum selbstherrlicher Akteure populär machte,⁶¹ sind hier schon wesentliche Elemente eines solchen Epochenpanoramas vereinigt. Freilich stützen sich Grimm (oder Grimms Held) und Burckhardt auf ähnliche Quellen: »Ich theilte meine Bemerkungen dem Amerikaner mit dem ich im Café ein Rendezvous gegeben. Er hatte mich fast gezwungen die Bücher zu lesen aus denen ich auf solche Gedanken gerieth. Varchi und Nardi's Aufzeichnungen, dazu den Vasari, der tief unter ihnen steht.« (356) Die frühen historiographischen Werke von Benedetto Varchi und Jacopo Nardi bieten auch reichhaltiges Material zur schillernden Figur des Kardinals Ippolito Medici, den der Amerikaner anschließend als »Typus« der damaligen Zeit anführt (357).

Die anekdotische Überlieferung, dass Michelangelo ein großzügiges Geschenk Ippolitos angenommen haben soll, lenkt das Gespräch auf den Großmeister der Renaissance zurück: auf den Anteil, den er am römischen Stadtbild seiner Zeit und der nachfolgenden Jahrhunderte besitzt, und ebenso an der allgemeinen Stilentwicklung überhaupt. Der Amerikaner versteigt sich dabei zur These, dass es ohne die Person dieses Künstlers keinen anschließenden Übergang zum Barock gegeben habe – er benutzt dafür die Bezeichnung »Rococco«,⁶² auch seine Verwendung des Epochenbegriffs »Renaissance« verdient Beachtung⁶³ –

61 Vgl. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance. Ein Versuch*, Basel 1860.

62 Zur Geschichte des Begriffs um die Jahrhundertmitte vgl. Wolfgang Beyrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. *Darstellung und Briefwechsel*, Bonn 1979, S. 114–121.

63 Sie widerlegt eine schwach begründete Behauptung Sebastian Böhmers: »Den Epochen-Begriff »Renaissance« konnte er [sc. Grimm] bei der Herausgabe des ersten Bandes des »Lebens Michelangelo's« 1860 auch schwerlich verwenden, haben diesen doch erst Jules Michelet zu Beginn der 1840 Jahre [...] und Jacob Burck-

und teilt dabei heftig gegen Kunsthistoriker wie Springer aus, die im Anschluss an Hegel von einer gesetzmäßigen Entwicklung der Kunststile ausgingen:⁶⁴

Rom wie es dasteht ist eine Schöpfung Michelangelo's [...] Nennt man Rom die Bühne auf der die Geschichte der Welt gespielt wurde so ist Michelangelo ihr Dekorateur gewesen. [...] Freilich wenn man bedenkt wie das Rococco, denn das ist der Styl der aus Michelangelo's Wirken sich bildete, überall herrschend ward und den Geschmack einer ganzen Epoche durchdrang, so sollte man glauben dieser Geschmack sei die sogenannte naturwüchsige Fortbildung der Renaissance, wie diese dann auch aus der sogenannten naturwüchsigen Wiederaufnahme der antiken Baukunst entstanden sei. Das ist ganz falsch. Naturwüchsig und Entwicklung aus sich sind die albernsten Worte die uns jemals eine falsche Anschauung gaben. Die Renaissance läßt sich ebensovgt auf das Talent einzelner Baumeister zurückführen, wie das Rococco auf das alleinige Talent des Michelangelo. Ohne Michelangelo hätte es nie ein Rococco gegeben und wenn die Kunst sich noch sosehr aus sich entwickelt und noch so naturwüchsig gewesen wäre. Alles was geschehen ist ist durch ganz bestimmte Männer bewirkt ohne diese wäre es nicht erschienen in der Welt. (363–365)

Das einzige Zugeständnis, dass sich diese Ansicht der Kunstgeschichte als Abfolge des Wirkens ›großer Männer‹ abringen lässt,⁶⁵ besteht in der Anerkennung, dass es günstigere und ungünstigere Zeiten für die Entfaltung bestimmter Talente geben könne und Raffael und Michelangelo gewissermaßen Glück hatten: »Die Zeit in die sie fielen verlangte sehnsüchtig nach dem was sie ihr beide am besten und vollsten darreichen konnten.« (365)

hardt in der ›Cultur der Renaissance‹ (1860) erarbeitet« (wie Anm. 6, S. 165). Vgl. auch Matthias Bauer, Michelangelo Buonarotti im Kontext des Renaissance-Diskurses. Burckhardt, Nietzsche und Brandes, Grimm, Mackowsky und Ludwig, in: Der Renaissance-Diskurs um 1900, hrsg. von Thomas Althaus und Markus Fauser, Bielefeld 2017 (= Philologie und Kulturgeschichte 5), S. 27–69.

64 Vgl. Anton Heinrich Springer, Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung, Kunsthistorische Briefe, Prag 1857.

65 Vgl. Böhmer (Anm. 6), S. 155–164: Der »große Mann« als Kraft.

Das klingt schon fast wie im Hörsaal. Grimm muss bewusst geworden sein, in welchem Maße sich ihm der Diskurs der Romanfiguren unter der Hand akademisiert hat und die ursprünglich vorhandene Differenz zwischen dem rationalistischen Kunstkenner und dem melancholisch in sich befangenen Maler dabei verloren gegangen ist. Gewiss ließ sich Friedrichs gewachsene Sachkenntnis als positive Entwicklung des Protagonisten erklären, die nunmehr herrschende Dauer-Übereinstimmung zwischen ihm und seinem Mentor musste den Dialogen aber viel von ihrer Spannung nehmen und den Amerikaner auf weite Strecken wie eine innere Stimme oder ein klügeres Ich des Narrators wirken lassen. Gewiss, solche Züge eigneten ihm von Anfang an – nicht umsonst wurde oben der Vergleich mit der Turmgesellschaft in Goethes ›Wilhelm Meister‹ gezogen. Eine abschließende Erklärung des Ich-Erzählers, direkt an das obige Zitat zur Kunstgeschichte anschließend, bringt die verworren-verwirrende Situation auf den Punkt:

Was ich hier sage sind alles Dinge die mir mein Amerikaner gepredigt hat. Er hat eine so sonderbare Macht die Dinge eindringlich zu sagen daß man hinterher schwören möchte es seien alles die eigenen Gedanken die er nur ordnete ohne aber von sich hinzuzuthun. Er ist der Dichter für mich. Ich erinnere mich wenn er spricht mit andern daß ich diese Dinge ebenso beobachtet und dasselbe Gefühl ihm gegenüber gehegt hatte, ich hatte nur nicht den Muth mich auszusprechen. Vielleicht auch nicht die Gelegenheit. Man kann nicht sprechen in's Blaue hinein. Aber ich glaube fast dieser Mensch wäre im Stande wie der Heilige Antonius den Fischen zu predigen. Es gehört nur Glauben zu den Dingen. (366)

Veränderte Fortsetzung

Unmittelbar danach bricht der Text ab; die restlichen Seiten des (ersten) dritten Hefts füllen Entwürfe einer Dante-Übersetzung, die 1859 im ›Morgenblatt‹ erschien.⁶⁶ Als Grimm die Arbeit am Roman ein knappes Jahr später wieder aufnahm, verwarf er die zuletzt geschriebenen zwan-

66 Aus Dante (dat. Berlin, August 1859), in: Morgenblatt, Nr. 37 vom 11.9.1859, S. 879 f. Der Übersetzung liegt der zweite Canto des ›Purgatorio‹ zugrunde.

zig Seiten, eröffnete ein zweites Heft 3 und setzte mit Beginn des Rom-Ausflugs neu ein, wobei übrigens erstmals eine auktoriale Erzählsituation erprobt und in der dritten Person von Friedrich berichtet wird (eine Änderung, die nicht lange Bestand hat). Das *Cafè nuovo* dient jetzt nicht mehr als Schauplatz tiefsinniger kunstgeschichtlicher Betrachtungen, sondern der Zeitungslektüre und dem Auftritt einer neuen Figur, die als zweite Mentorgestalt den Amerikaner als Anreger und Welterklärer weitgehend ablösen wird.

Die neue Figur zeichnet sich durch gesteigerte Rätselhaftigkeit aus. Sie bleibt bis zum Schluss ohne Namen (die häufigste Bezeichnung lautet: »der alte Herr«), und selbst ihre Nationalität ist lange ungewiss: »Sein Gesicht schien in alle Völkergesichter zu passen. Doch waren seine Züge energisch, sein Mund ausgebildet und energisch geschlossen und die Augen scharf aber von liebenswürdiger Milde, sie hatten etwas anziehendes auf den ersten Blick.« (214) Später heißt es, sein Gesicht ähnele dem des Flussgottes Nil – nämlich der gleichnamigen Brunnenfigur auf dem Kapitol (218). Der weißhaarige Mann, ein Bekannter des Amerikaners, schließt sich den Freunden auf dem Weg zum Pincio an, wo diese – darauf wird ausdrücklich hingewiesen (215) – sich seinerzeit kennengelernt haben. Man steigt zur Aussichtsterrasse hinauf, stützt sich auf die Balustrade und blickt in die Weite. Nicht ohne Feierlichkeit wird der für Friedrich Unbekannte hier und jetzt als Nachfolger seines bisherigen Romführers implantiert:

Der Schein des Abendhimmels fiel dem Fremden in's Gesicht und jetzt bemerkte man sein Alter erst. Er mußte in den sechszigen sein. Er blickte über die Stadt nach der Peterskirche hinüber wie ein Lootse über das Meer, der in geheimem Einverständnis mit den Wellen und dem Winde zu stehen scheint.

Sie schwiegen noch immer.

Was mir so seltsam ist, begann jener jetzt zuerst und zwar italienisch, wenn man da hinüber und hinabsieht und so recht einen Begriff von Rom zu haben glaubt und von Rafael und Michelangelo und den andern, da denkt man gar nicht daran daß zu den Zeiten auch nicht eine Spur von alledem vorhanden war was wir gewahren. Weder die Terasse wo wir stehen, da waren wilde Weinberge noch [zu Göthe's Zeiten>] vor Kurzem, noch die Peterskirche noch alle die 1000 Kuppeln und Palastkrönungen drunten.

Aber wenn es dämmerig wird und die Massen verschwimmen und der Fluß glänzt und die Linie der Hügel darüber wird so scharf und gleichsam als strahlte sie ein wenig, dann kann man denken solchen Blick hätten jene auch gehabt und dabei empfunden was uns durch die Seele zieht.

Er sah nachdem er gesprochen Friedrich freundlich an als kannte er ihn lange und sah dann wieder vor sich gerade aus.

Diese Worte drangen in das Herz des Malers seltsam ein. Ein ganz wunderliches Gefühl bemächtigte sich seiner. Wie oft hatte er ausgesprochen: Rafael und Michelangelo, mit wie großem Respekten, wie es ihm vorkam, und wie durchdringend feierlich klangen diese Namen plötzlich aus dem Munde dieses Mannes. Es schien als lägen Geheimnisse hinter ihnen die ihn lockten und beunruhigten. (215–218)

Die romantische Aura hält näherer Prüfung kaum stand. Soll man der Intonation der Künstlernamen wirklich so viel Gewicht beilegen?⁶⁷ Die Bemerkung des Fremden jedenfalls über die Historizität des Erscheinungsbildes der Stadt ist zwar zutreffend, aber eher banal und beispielsweise auch schon in Grimms zweitem Brief aus Rom an Gisela enthalten.⁶⁸ Auch weicht der romantische Anschein bald einer eher pragmatischen Funktion: Der »alte Herr« bietet den Freunden Quartier in seiner geräumigen Wohnung in Albano an, so dass sich eine längere – bis zum Ende des Romanfragments anhaltende – Lebensgemein-

67 Herman Grimm allerdings tat es. In seinem zweiten Cornelius-Essay (s. u. mit Anm. 85) heißt es: »Wir haben heute kaum ein Stück Arbeit, das wir mit Sicherheit für eine eigenhändige Arbeit des Phidias erklären könnten, aber der bloße Namen des Mannes, welcher ein Klang! als sagte man Frühling, Sonne, Ruhm, Liebe, Glück, wo jedes Wort nichts bestimmtes und doch Alles bedeutet. Oder wenn wir Rafaels Namen aussprechen – es ist als rissen die Wolken und es verwandelte sich ein trüber Herbsttag in einen lachenden Junimorgen« (Morgenblatt, Nr. 12 vom 20.3.1859, S. 265 f.).

68 An Gisela von Arnim, 12.6.1857 (wie Anm. 37). Damals konnte Grimm nicht wissen, wie schnell sich der Panoramablick auf Rom wiederum ändern sollte; in seiner Protestschrift gegen die Modernisierung der italienischen Hauptstadt wird der Ausblick vom Pincio mehrfach erwähnt. Vgl. Herman Grimm, Die Vernichtung Roms, in: H. G., Fünfzehn Essays. Vierte Folge: Aus den letzten fünf Jahren, Gütersloh 1890, S. 250–271; ferner Rotraut Fischer und Christina Ujma, Römische Querelen um den Preis der Moderne. Gisela und Herman Grimm, Ferdinand Gregorovius und Fanny Lewald über den Umbau Roms, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 13/14 (2003/04), S. 95–114.

schaft in ländlicher Umgebung und vielfache Gelegenheit für gute Ratschläge ergeben. Er übt (mit heimlichem Beifall des Künstlers selbst) Kritik an Friedrichs neuestem Landschaftsgemälde (226) und fordert ihn wiederholt zur Übernahme sozialer Verantwortung auf: »Sie sollten deutlicher erkennen wozu Sie da sind und Ihre Gaben ruhiger ausbilden.« (335)

Er selbst geht im Kleinen mit gutem Beispiel voran, indem er der Analphabetin Teresina das Lesen beibringt. Als Italiener mit französischer Staatsangehörigkeit, der als junger Offizier unter Napoleon gedient hat, unterstützt er die Bemühungen der italienischen Einigungsbewegung. In drastischen Worten schildert er die demoralisierenden Folgen der Fremdherrschaft für seine Heimat (»Wer nicht lügt der ist verdächtig«) und versucht Friedrich die Vorteile seiner Lage – auch als Verpflichtung – bewusst zu machen: »Sie haben ein freies Vaterland. Sie werden da doch irgendwo die Stelle finden, wo sie hingehören, und wenn Sie einmal an der Stelle stehn so arbeiten Sie Ihr Theil zum Wohle des Ganzen.« (268)

Dennoch kommt der romantische Anstrich nicht ganz von ungefähr. Vielmehr häufen sich im letzten Viertel die Anzeichen dafür, dass der Roman eine über die Handlungsebene hinausgehende Rundung erhalten soll. Denn die Handlung selbst stagniert: Friedrich macht keine erkennbaren Fortschritte als Maler, auch die Nachricht von Lillis Verheiratung verschafft ihm keine Erleichterung; wenn er am Schluss im Zuge einer bevorstehenden Erbschaft nach Deutschland gerufen wird, kann das unter diesen Umständen kaum als befriedigender Abschluss gelten. Als eine Art von ästhetischem Ausgleich mag dagegen die Aufnahme von Gedichten (Michelangelos Sonett!), Volksliedern oder volkstümlichen Erzählungen in das Romanmanuskript bewertet werden. Im vorliegenden Zustand sind sie teils nur als Lücke zur späteren Auffüllung angedeutet, wie die »Geschichte des Bildhauers«⁶⁹ (248). Diese ist in der Fiktion unseres Textes der alten »Sora Teta« als Binnenerzählerin in den Mund gelegt, die Friedrichs (wie Grimms⁷⁰) römische Wohnung in Ordnung hielt und ihm nach Albano als Köchin folgte. Jetzt

69 Als Idee möglicherweise durch Mitteilungen des Bildhauers Carl Hassenpflug angeregt, eines Cousins von Grimm, dem dieser in Rom begegnete; vgl. Grimm, Briefwechsel (Anm. 3), S. 340 u. ö.

70 Vgl. an Gisela von Arnim, 24.5.[1857] (wie Anm. 7).

entwickelt sie sich zu einem vergleichbaren Medium volkstümlicher Überlieferungen, wie die Brüder Grimm es in Dorothea Viehmann fanden oder zu finden glaubten.

Punktuell hat es sogar den Anschein, als wolle Grimm in den entstehenden Roman bereits vorliegende eigene Erzählwerke mindestens als Verweistext, vielleicht aber auch dem ganzen Inhalt nach integrieren – dann wäre ›Der Landschaftsmaler‹ ähnlich dem Jean-Paul’schen ›Papierdrachen‹⁷¹ eine Art Supertext, in dem neben der schon in Anspruch genommenen Novelle ›Der Landschaftsmaler‹ auch andere Teile des alten Novellenbandes ihren Platz fänden. Solche zugegebenermaßen kühnen Vermutungen werden durch eine Passage kurz vor Ende des Manuskripts gestützt. Man muss dazu wissen, dass schon zu Beginn eine Verbindung zwischen Friedrichs ›Mignon‹ Teresina und seiner Familiengeschichte angedeutet wird: Ihr Gesicht erinnert ihn an ein Gemälde, das er in einem Traum seiner Kindheit in einem Schloss-Saal erblickte. Nun gibt es in Grimms Novellenband die Erzählung ›Cajetan‹,⁷² die in Form einer tragischen Liebesgeschichte aus dem 18. Jahrhundert vom Besuch eines venezianischen Malers auf einem sächsischen Schloss und seiner Anfertigung eines Mädchenporträts erzählt. Diese Novelle soll oder sollte offenbar als Prätext oder Textbestandteil in den ›Landschaftsmaler‹-Roman eingehen.

Das gilt auch für ihre von der »Poesie des Schicksals« handelnde Fortsetzung,⁷³ die Grimm in erster Fassung schon im August 1854 beendet hatte. Nicht umsonst erfolgte der Erstdruck von ›Cajetan‹ im ›Morgenblatt‹ Anfang 1855 unter dem Titel ›Geschick und Fügung. Eine Erzählung in zwei Novellen‹.⁷⁴ Als die Ablieferung der zweiten Novelle anstand, musste der Verfasser jedoch passen.⁷⁵ Die heute nur unvollständig (deshalb auch ohne Titel) erhaltene epigonal-romanti-

71 Vgl. Helmut Pfotenhauer, Das Leben schreiben – das Schreiben leben. Jean Paul als Klassiker der Zeitverfallenheit, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2000/01), S. 46–58, hier: S. 51 f.

72 Novellen (Anm. 12), S. 45–94.

73 Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 178, Scan 20–43, hier: Scan 43. Das Ende der Erzählung liegt in zwei Fassungen vor, der Anfang fehlt.

74 Morgenblatt, Nr. 5 vom 28.1. und Nr. 6 vom 4.2.1855.

75 Vgl. Grimms Briefe an die Redaktion des Morgenblatts vom 10.1., 20.1. und 27.2.1855 (DLA).

sche Fortsetzung genügte seinen gewachsenen Ansprüchen nicht mehr, und zu einer grundlegenden Erneuerung fehlte ihm 1855 Zeit und/oder Kraft. Im Zuge der Wiederaufnahme des ›Landschaftsmalers‹ und der schwierigen Suche nach einem geeigneten Romanschluss scheint er jedoch darauf zurückkommen zu wollen. Ein mysteriöser Ring, der in dem 1854 niedergeschriebenen zweiten Diptychon-Teil neben dem Frauenbildnis eine zentrale Rolle spielte, wird zeitnah zur Arbeit am Roman neu datiert.⁷⁶

Auch in den letzten Passagen des Romanmanuskripts wird fieberhaft nach einem Ring gesucht, der familiäre Zusammenhänge aufklären soll. Dennoch hängt das nachfolgende Zitat daraus größtenteils in der Luft. Es haben sich nämlich keine Manuskriptblätter erhalten, auf denen erzählt würde, dass der »alte Herr« die Liebesgeschichte zwischen Cajetan und der von ihm gemalten Baroness Caroline vorträgt. Trotzdem ist der Stellenwert der ominösen Verknüpfung nicht zu unterschätzen. Sie unterstreicht nochmals die Bedeutung der namenlosen Figur und ihrer Verbindung zu Teresina wie auch deren Mignon-Charakter, denn selbstverständlich gehört zu einer richtigen Mignon eine unerwartete illegitime Herkunft. Doch hören wir selbst, was Friedrich an einem Regentag in Albano widerfährt:

Da fiel ihm etwas in die Hände das ihm der alte Herr mitgegeben, ein Stück Manuscript, die Fortsetzung seiner neulichen [Novelle>] Erzählung.

Während er die Blätter auseinanderbog um sie zum Lesen grade zu machen fing er jetzt zum erstenmale an über das nachzudenken was er an jenem Abend vernommen. Das Schloß in das Cajetan eingeritten trat ihm wie durch einen Zauber heraufgebaut vor die Phantasie als wäre er dort gewesen; Caroline als hätte er sie gekannt und in demselben Moment wo ihm der Name wiederiefiel hatte Caroline Teresina's Gestalt angenommen und die beiden Frauengestalten

76 Die ursprüngliche Fassung hatte davon berichtet, dass in dem an einem 13. (!) Juni aufgefundenen Ring das Datum des 13. Juni 1698 eingraviert sei. Mit Bleistift hat Grimm beides korrigiert: Die Jahreszahl heißt jetzt »1750« und das Funddatum ist der 9. Juni (der unwahrscheinliche Zufall des identischen Kalendertags wird also zurückgenommen), noch mehr Gewicht aber hat der Zusatz: »und wir schrieben 1858« (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 178, Scan 26).

waren nicht mehr zu trennen voneinander, und zugleich überkam ihn das seltsame das Gefühl der Erinnerung an irgend etwas das ihn in der ersten Zeit jedesmal befallen wenn er Teresina begegnet; [*gestrichen*: und damit die Verwirrung immer größer ward] besann er sich jetzt auf etwas das ihm ganz entfallen war, aber ihn wie ein Schauer durchrieselte: er hatte den Ring gesehn von dem in der Erzählung die Rede war. (320, 322)

Ist der »alte Herr« womöglich ein Nachfahre des Malers Cajetan? Und steht Teresina – in irgendeiner Form aber auch Friedrich selbst – in verwandtschaftlicher Beziehung zu Caroline? Der Autor, der bald darauf die Arbeit am Manuskript endgültig aufgegeben hat, scheint es selbst nicht genauer gewusst zu haben.

Cornelius

Die beiden Mentorgestalten im ›Landschaftsmaler‹-Entwurf tragen, so haben wir gesehen, mythische Züge. Dennoch liegt beiden ein Bezug auf reale Personen zugrunde. Es sind in erster Linie dieselben, denen Grimm die nächsten nach der italienischen ›Wende‹ herausgegebenen Bücher widmet.⁷⁷

Die Figur des älteren Herrn, dessen Namen der Protagonist bei der ersten Vorstellung nicht versteht und der nie nachgetragen wird, ist offenbar als Hommage an den Maler Peter von Cornelius angelegt, den Grimm ab Mitte August 1857 mehrere Wochen in seiner Sommerwohnung in Albano oder genauer in Ariccia (im zweiten Stock des Palazzo Musagnola an der Nordwestecke dieses Nachbarortes von Albano) besuchte.⁷⁸ Cornelius scheint auch den plötzlichen Abbruch von Grimms Rom-Aufenthalt miterlebt zu haben, der zwei Monate später durch die

77 Die ›Essays‹ von 1859 (Anm. 31) sind »Emerson in herzlicher Verehrung« gewidmet; das ›Leben Michelangelo's‹ (Anm. 6) ist »dem Director Peter von Cornelius verehrungsvoll zugeignet«.

78 Vgl. Grimms Brief aus »Albano« vom 31.8.1857 (Briefwechsel [Anm. 3], S. 392 f.) und seine retrospektive Schilderung in: Herman Grimm, Fünfzehn Essays. Neue Folge, Berlin 1875, S. 500–502, ferner die Angaben zur Örtlichkeit in Aloys Flirs anonymem Korrespondenzbericht aus Rom: Allgemeine Zeitung, Beilage zu Nr. 251 vom 8.3.1855, S. 4009 f.

Nachricht von einer bedrohlichen gesundheitlichen Krise Gisela von Arnims im böhmischen Teplitz ausgelöst wurde. Das lässt jedenfalls der Anfang seines ersten Briefs an Grimm nach dessen Abreise erahnen, der uns im übrigen eine Vorstellung von den dichterischen Projekten vermittelt, die diesen Autor – ungeachtet seiner zunehmenden Vertiefung in die Geschichte der Renaissance – damals noch beschäftigt haben müssen:

Mein lieber junger Freundschaftsnachwuchs!

Es ist nun bald ein Jahr als sie davon liefen wie jemand dem der Kopf brante; statt dessen hätten sie hier in Latium, in Ariccia im palazzo Musignano, die Ilias bequem fertig machen, und noch dabey die Landung des Aeneas in Lavinium in einem Drama zu Stande bringen können. Statt dessen ist er nun unter die Kunstschreiber gegangen, und will am Ende noch gar ein (Gott sey bey uns) Rezensent werden.⁷⁹

Im antiquiert-großväterlichen und zugleich herzlichen Tonfall des Briefs spiegeln sich eine langjährige, schon auf die Berliner Jahre des Künstlers zurückgehende Bekanntschaft⁸⁰ und die Empfänglichkeit des alternen Malers für die außerordentliche Verehrung, die ihm Herman Grimm von früh an entgegenbrachte.⁸¹ Allerdings spürt man auch die Reserve, die der generationsmäßig noch ganz der Goethezeit ange-

79 Peter von Cornelius an Herman Grimm, 15.9.1858; Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 769. Vgl. Grimms interpretierende Paraphrase des Epos: Homer, Ilias, 2 Bde., Berlin 1890–1895.

80 Briefe und Tagebücher Grimms bezeugen in den fünf Vierteljahren vor Cornelius' Umzug nach Rom (April 1853) einen engen, zeitweilig wöchentlichen Umgang: an Claudine Firnhaber von Eberstein, 13.2., 14.3. und 29.3.1852 (Klassik Stiftung Weimar, Archiv, Best. 3/822); Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Ms 64, 6^r. Auch Grimms lyrischer Nachruf auf den 1853 verstorbenen Cornelius-Schüler Johann Martin Niederee (Deutscher Musen-Almanach 1854, hrsg. von O[tto] F[riedrich] Gruppe, S. 381–383) ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Die Bekanntschaft reicht übrigens bis in Grimms Jugendjahre zurück, in denen beide Familien in derselben Berliner Straße wohnten; vgl. Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 498–500.

81 Grimms Beschäftigung mit Cornelius reicht über dessen Tod 1867 hinaus, geht aber mit zunehmender Distanzierung von dessen Illusionismus und Katholizismus einher. Vgl. den großen retrospektiven Essay ›Cornelius und die ersten funfzig Jahre nach 1800‹, in: Preußische Jahrbücher 35 (1875), S. 165–195 und 36

hörige Künstler der publizistischen Neuorientierung seines jüngeren Besuchers entgegenbrachte. Sie erscheint ihm tendenziell als Verrat an der reinen Kunst, die in seinen Augen von Italien verkörpert wird. Tatsächlich deuten sich schon in einem Brief, den Grimm Ende August 1857 aus Albano an die Familie richtet, leichte Spannungen mit seinem Gastgeber an.⁸² Dieser seinerseits nimmt im Herbst desselben Jahres gegenüber Theodor Brüggemann, dem Herausgeber der ›Kölnischen Zeitung‹, kein Blatt vor den Mund:

Hermann Grimm ist eine Zeitlang bei uns in Albano gewesen. Es konnte nicht fehlen, daß wir einigemal hart aneinander gerathen sind; er ist ein echter Berliner geworden und der Negation ganz verfallen. Italien hat zwar Eindruck auf ihn gemacht, aber ich glaube kaum, daß er widerhaltig sein wird; der Weg, den er eingeschlagen hat, führt nicht zum Ziel. Es wäre schade um ihn; er ist begabt und ein guter, liebenswürdiger Mensch.⁸³

Grimms erster Cornelius-Essay im ›Morgenblatt‹ ist auf den Juli 1856 datiert.⁸⁴ Er verteidigt den Fresko-Entwurf für die Altarnische des geplanten Dom-Neubaus in Berlin gegen den Vorwurf einer katholischen Tendenz. Große Kunst steht für Grimm über konfessionellen Differenzen, und als große Kunst gilt ihm die spätnazarenische Malerei von Cornelius allemal. Der im Februar 1859, also unmittelbar vor der Wiederaufnahme des ›Landschaftsmaler‹-Romans, entstandene Essay ›Berlin und Peter von Cornelius‹ schreckt denn auch vor Parallelen zu den

(1875), S. 309–331, in wesentlich erweiterter Form wieder in: Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 360–524.

82 Demnach sah sich Grimm durch Cornelius »occupirt« und in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt; Briefwechsel (Anm. 3), S. 392.

83 Cornelius an Brüggemann, 5.11.1857, in: Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, hrsg. von Ernst Förster, Berlin 1874, Teil 2, S. 394–396, hier: S. 395.

84 Cornelius' neueste Arbeit, in: Morgenblatt, Nr. 30 vom 27.7.1856, S. 697–701 (gez. –n–m). Wieder in: Essays (Anm. 31), S. 63–74 (Die Erwartung des jüngsten Gerichtes von Cornelius). Zu Inhalt und Problematik des Entwurfs, der nicht mit dem thematisch verwandten Monumentalfresko des Künstlers in der Münchener Ludwigskirche zu verwechseln ist, vgl. Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 328–333 mit Abb. 117.

größten Namen der Kunstgeschichte nicht zurück.⁸⁵ Grimms Plädoyer für einen angemesseneren Umgang mit den Entwürfen für den nie realisierten, von Fontane noch nachträglich verspotteten⁸⁶ Freskenzyklus in der als Campo Santo geplanten Begräbnisstätte der Hohenzollern beim Berliner Dom konnte immerhin den Erfolg für sich in Anspruch nehmen, dass die Kartons 1859 in der Berliner Akademie der Künste ausgestellt wurden.⁸⁷

Derselbe Essay enthält übrigens ein kleines Versehen: Grimm, der kein gutes Gedächtnis für Jahreszahlen hatte,⁸⁸ datiert darin die Geburt von Cornelius auf 1787 (statt 1783).⁸⁹ Legt man diese irri- ge Annahme zugrunde und setzt man (wofür es ja Indizien gibt⁹⁰) als Zeitpunkt der erzählten Handlung denjenigen von Grimms eigener Romreise voraus, so könnte der Held in Cornelius – wenn er ihm denn auf dem Pincio begegnen würde – tatsächlich noch einen Sechziger erkennen.⁹¹ Die Aussicht vom Monte Pincio Richtung Petersdom war übrigens auf einem Lampenschirm abgebildet, der zur Ausstattung von

85 Herman Grimm, Berlin und Peter von Cornelius, in: Morgenblatt, Nr. 12 vom 20.3.1859, S. 265–277. Wieder in: Neue Essays über Kunst und Literatur, Berlin 1865, S. 70–104. Vgl. auch das in Anm. 67 angeführte Zitat.

86 In der Figur des durch »unentwegten Peter Cornelius-Enthusiasmus« auffallenden »alten Malerprofessors« im »Stechlin« (Kap. 21). Den indirekten Bezugspunkt für die Klagen des Verehrers bildete die Reduktion der Cornelius-Exponate zugunsten der französischen Moderne in der Berliner Nationalgalerie.

87 Zur Ausstellung erschien die erläuternde Broschüre: Herman Grimm, Die Cartons von Peter von Cornelius in den Sälen der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1859. Grimms Briefwechsel mit dem Museumsleiter Ignaz von Olfers vom 27./28.8.1859 zeigt, dass er sogar auf die Hängung der Bilder direkt Einfluss zu nehmen suchte (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 1993 und 4116). Wahrscheinlich ist Grimm auch der mit dem Symbol des Schützen gezeichnete, gleichfalls die Positionierung der Exponate kritisierende Artikel »Die Ausstellung der Cartons von Cornelius in Berlin« (Kölnische Zeitung, Nr. 232 vom 22.8.1859) zuzuschreiben.

88 So lässt er in dem für das »Morgenblatt« bestimmten Manuskript des Byron-Essays das Geburtsjahr aus, um es separat nachzureichen; vgl. Herman Grimm an die Redaktion des Morgenblatts, 18.3.1856 (DLA).

89 Morgenblatt, Nr. 12 vom 20.3.1859, S. 273.

90 S. o. mit Anm. 56.

91 Peter von Cornelius war am 23.9.1783 geboren; die Begegnung auf dem Pincio fällt in die Zeit des Hochsommers.

Cornelius' Berliner Wohnung gehörte;⁹² dass der Erzähler des Romanfragments den »alten Herrn« gerade mit einer Betrachtung dieser Aussicht einführt, kann demnach als Schibboleth für Eingeweihte gelten. Der »energisch geschlossen[e]« Mund, den der Erzähler dem Fremden zuschreibt (214), stimmt auf jeden Fall mit den Porträts des alten Malers überein. Im übrigen aber hat der Autor fast alles getan, damit das Lesepublikum Cornelius gerade *nicht* erkennen konnte. Abgesehen davon, dass er dessen Nationalität und seine – zweite, der Familie Grimm freundschaftlich verbundene⁹³ – Ehefrau vertauscht bzw. verschweigt, gilt das natürlich vor allem für die Abstraktion vom Malerberuf. Der reale Cornelius war bis ins hohe Alter hinein so leidenschaftlich Maler, dass eine nach ihm gezeichnete Figur ohne dieses Metier tatsächlich nur noch eine mysteriöse Persönlichkeit ergeben konnte.

Anspielungen auf sein künstlerisches Schaffen waren unter diesen Voraussetzungen nur auf Umwegen möglich. Gleichwohl verzichtet der Erzähler nicht darauf. So ist die Schilderung des Gewitters, in das dieser auf einer gemeinsamen Wanderung mit dem »alten Herrn« gerät, offenbar als Hinweis auf ›Die apokalyptischen Reiter‹ (1846) zu verstehen, den ersten und künstlerisch vielleicht stärksten Entwurf aus der Reihe der Campo Santo-Fresken:⁹⁴ »Wären jetzt plötzlich fliegende Reiter aus den Abgründen dieser Wolke hervorgebrochen die sich öffnend und schließend über uns schwebte, hätten sie gekämpft und wären in ein gellendes Hurrah ausgebrochen, es hätte zu dem Anblicke gepaßt, der uns gewährt war« (244). Die ungewöhnliche Phantasie korrespondiert zugleich einem Gleichnis aus Goethes ›Iphigenie in Tauris‹,⁹⁵ das Cornelius nach Grimms Erinnerung auf einem Spazier-

92 Vgl. Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 511: »Dann kam die allabendliche, dämmrige Lampe mit der Aussicht vom Monte Pincio nach der Peterskirche als Lichtschirm davor.«

93 Die gebürtige Römerin Gertruda von Cornelius wird von Grimms Mutter in mehreren Briefen begrüßt und ihre Erkrankung (die schon 1859 zum Tod führte) lebhaft bedauert; vgl. Briefwechsel (Anm. 3), S. 386, 394 u. ö.

94 Vgl. Büttner, Cornelius (Anm. 84), Bd. 2, S. 335 f. mit Abb. 157. Der in Reproduktionen weit verbreitete Karton wurde 1945 zerstört.

95 »Sie zogen aus, | Als hätte der Olymp sich aufgetan | Und die Gestalten der erlauchten Vorwelt | Zum Schrecken Iliions herabgesendet« (Vers 960–963, in: Goethe, Sämtliche Werke [Anm. 21], Bd. 3.1, S. 187).



Abb. 2. Julius Cäsar Thaeter, Stahlstich (1849) nach Peter Cornelius, *Die apokalyptischen Reiter* (1846) (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Volker-H. Schneider).

gang bei Albano im Gespräch zitiert und folgendermaßen kommentiert hat: »dann sah ich immer die schönsten Gestalten griechischer Helden vor mir, die aus dem Gebirge heruntergeritten kamen, als wenn sie wie aus einer ungeheuren Höhle herauskämen, die sich aufthat.«⁹⁶

Emerson/Thayer

Bleibt noch der Amerikaner. Dessen Namenlosigkeit wird gut hundert Manuskriptseiten nach seinem ersten Auftreten aufgehoben: »Mein Amerikaner heißt Ralph mit Vornamen. Es klang mir zuerst wie eine

96 Fünfzehn Essays. Neue Folge (Anm. 78), S. 502.

Person aus Schillers Räufern. Er sagte mir es sei bei ihnen ein ganz gewöhnlicher Name« (189).⁹⁷ Doch kaum so gewöhnlich, dass man in der Namensgebung des Romanfragments den Hinweis auf Ralph Waldo Emerson überhören könnte, den Hauptvertreter des von Carlyle und dem deutschen Idealismus inspirierten amerikanischen Transzendentalismus⁹⁸ und großen Erneuerer des Essays im Geist der Predigt! Grimm wurde zu einem seiner wichtigsten Multiplikatoren in Deutschland, nachdem er bei einem amerikanischen Freund auf einen Essayband Emersons gestoßen war. Schon im Januar 1855 schickte er einem Freund ein ähnliches oder das gleiche Buch;⁹⁹ im Oktober desselben Jahres schrieb er an die Redaktion des ›Morgenblatts‹:

ich lese seit einiger zeit die schriften des americaners Emerson mit dem allergrössten interesse. meiner meinung nach ist er einer der bedeutendsten männer unserer zeit. seine bücher sind bei uns so gut wie nicht bekannt. ich habe mehrfach mit buchhändlern über ihn gesprochen und sie zu einer übersetzung anzureitzen versucht, allein die sprache Emerson's ist so eigenthümlich, daß die arbeit sehr schwierig sein würde. trotzdem möchte ich mit allen mitteln dahin streben, seinen namen und seine schriften bekannter zu machen und zu diesem behufe hätte ich lust einen artikel aus seinem buche »Representative Men« zu übersetzen. dies buch, von welchem ich einen londoner schillingsabdruck (und zwar aus dem 12ten tausend) be-

- 97 Steht der Verweis auf Schillers Drama für die Redensart von den »böhmischen Dörfern«? Jedenfalls halten sich die Räuber dieses Schauspiels in den »Böhmischen Wäldern« auf (Nationalausgabe, Bd. 3: Die Räuber, hrsg. von Herbert Stubenrauch, Weimar 1953, S. 53). In der Liste der Dramatis personae findet sich übrigens kein Ralf und auch sonst kaum ein ungewöhnlicher Name (allenfalls Razmann oder Kosinsky), dagegen merkwürdigerweise ein »Grimm« und ein »Herrmann« – letzterer mit dem Zusatz: »Bastard von einem Edelmann« (ebd., S. 241).
- 98 Vgl. Sandra Richter, Eine Weltgeschichte der deutschen Literatur, Gütersloh 2017, S. 211–214.
- 99 Vgl. Tagebuch vom 6.1.1855: »Emerson's essays« (wie Anm. 80, die bei der Blattzählung übersprungene Seite befindet sich gegenüber von 71^r). Es könnte sich um den Band ›Essays. Second Series‹ (London 1844) gehandelt haben, denn dem darin befindlichen Essay ›Nominalist, and Realist‹ entnimmt Grimm Ende Februar oder Anfang März 1855 zwei Aphorismen (Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. P 27, Scan 57).

sitze ist Ihnen wohl bekannt; es enthält betrachtungen über 6 hervorragende männer (aller zeiten), jeden als representanten einer grossen richtung aufgefasst. unter diesen zwei über Shakspeare als den dichter, und Goethe als den schriftsteller par excellence. erstren hätte ich lust zu übersetzen [...]. was den inhalt betrifft so enthält er für mich das wahrste, was über Sh. gesagt worden ist.¹⁰⁰

Im März/April 1856 bringt Cottas Zeitschrift Grimms Übersetzung des Shakespeare-Essays,¹⁰¹ die ein Jahr später zusammen mit dem deutschen ›Goethe‹ und einer ›Critic der Schriften Emerson's‹ in Buchform bei Rümpler (Hannover) erscheint.¹⁰² Zu diesem Zeitpunkt hat das ›Morgenblatt‹ schon eine Übersetzung von Emersons ›Goethe‹ aus anderer Feder gedruckt.¹⁰³ Es folgt gleich auf den ersten Seiten des Jahrgangs 1859 Grimms Essay ›Emerson. Ein Brief‹, entstanden ebenso wie der oben genannte zweite Cornelius-Essay zwischen den beiden Arbeitsphasen am ›Landschaftsmaler‹-Roman, nämlich im Dezember 1858.¹⁰⁴ Grimm spricht darin von dem Déjà vu-Gefühl, das beim erstmaligen Lesen Emersons über ihn gekommen sei. Er hat dieses Gefühl schon in seinem ersten Brief an den Verfasser ausgesprochen: »Überall glaubte ich meine eigenen, geheimsten Gedanken wieder zu finden, die Worte sogar, in denen ich sie am liebsten ausgedrückt haben würde.«¹⁰⁵ Diese Übereinstimmung betrifft auch bestimmte Inhalte: so den Glauben an die Mission des großen Mannes – eine geschlechtsneutrale Formulierung ist hier tatsächlich nicht möglich – und die Existenz einer

100 Herman Grimm an die Redaktion des Morgenblatts, 12.10.1855 (DLA).

101 Emerson, Shakespeare, in: Morgenblatt, Nr. 12 vom 23.3.1856, S. 265–269; Nr. 13 vom 30.3.1856, S. 297–301; Nr. 14 vom 6.4.1856, S. 318–322.

102 Ralph Waldo Emerson, Über Goethe und Shakespeare, Hannover 1857.

103 Emerson, Goethe, in: Morgenblatt, Nr. 46/47 vom 16./23.11.1856, S. 1081–1086 und 1117–1120. Irrtümlich Grimm zugewiesen in: Mey, Im Namen Goethes (Anm. 57), S. 32 und 45. Übersetzer war Grimms Freund Wilhelm Hensen, der Adressat der oben (mit Anm. 99) erwähnten Buchsendung.

104 Herman Grimm, Emerson. Ein Brief, in: Morgenblatt, Nr. 1 vom 2.1.1859, S. 1–9. Wieder in: Neue Essays (Anm. 85), S. 1–23.

105 Herman Grimm an Emerson, 5.4.1856, in: Der Briefwechsel Ralph Waldo Emerson / Herman Grimm und die Bildung von Post-mortem-Gemeinschaften, hrsg. von Thomas Meyer, Basel 2007, S. 23. Vor den okkultistischen Begleittexten dieser Edition kann nur gewarnt werden. In ihr fehlt der Brief Emersons an Grimm vom 12.3.1868 (Universitätsbibliothek Basel).

(angeblich die »germanische Race«¹⁰⁶ auszeichnenden) sozialen Elite jenseits von Geburtsadel und materiellen Privilegien. Grimm weiß sich mit Emerson auch in der Überzeugung von der versöhnenden Funktion großer Kunst einig und nennt als Beispiele Raffael und Goethe, aber auch Emerson selbst.

Dieser hat sich seinerseits nur selten über bildende Kunst geäußert, demungeachtet aber nach Grimms eigener Aussage die Entstehung des Michelangelo-Buchs nachhaltig beeinflusst. Nach Übersendung des ersten Bandes seiner Biographie schreibt er an Emerson: »Ich habe versucht, mein Buch über Michel Angelo in Ihrem Sinne zu schreiben, jedes Blatt so, dass es die Probe hielte, wenn ich es Ihnen vorläse.«¹⁰⁷ In seiner großangelegten Studie zur methodischen Entwicklung der Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert bemerkt Johannes Rößler dazu:

Eines solch expliziten Hinweises hätte es sicher nicht bedurft, denn zu deutlich sind die transzendentalistischen Bezüge im ›Leben Michelangelo's‹ angelegt. Drei Gesichtspunkte sind es, die dort fundamental in die Darstellungsauffassung eingreifen und in gegenseitiger Verschränkung das ideelle Gerüst bedingen: Produktionsästhetisch und künstlerbiographisch eine spirituelle Verbindung von Seele und Weltallheit; kunstphilosophisch ein naturverhafteter Symbolbegriff; narratologisch schließlich eine enge Verschränkung von Erzählverfahren und Rezeptionsästhetik, durch die der auktoriale Erzähler als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart gestärkt wird. In ihrer Gesamtheit bilden die drei Kriterien einen anthropologischen Entwurf, der oft als irrational und unwissenschaftlich kritisiert wurde, in der konsequenten Ausführung aber eine durchaus zentrale ideengeschichtliche Stellung im späthistoristischen Denken beanspruchen darf.¹⁰⁸

106 Grimm, Emerson (Anm. 104), S. 5. Vgl. ebd., S. 6: »Der Streit wird der sein, daß diese *eine* Herrschaft eine germanische sey, der sich Slaven, Romanen, Mongolen, und wie die andern Stämme alle heißen, unterordnen.« Zu den rassistischen Tendenzen bei Grimm vgl. wegweisend: Peter Goldammer, Herman Grimm im Berliner Antisemitismusstreit, in: Weimarer Beiträge 39 (1993), S. 258–265.

107 Herman Grimm an Emerson, 25.10.1860; Emerson/Grimm, Briefwechsel (Anm. 105), S. 41.

108 Johannes Rößler, Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin 2009, S. 159.

Blickt man von hier aus auf das Romanfragment zurück, das ja letzten Endes die Hinwendung zur Kunstgeschichte zum Thema hat, erhält die Einführung eines amerikanischen Mentors mit Namen Ralph einen geradezu umfassenden Sinn. Allerdings wird man kaum sämtliche der verschiedenen Ebenen in Betracht ziehen, auf denen Rößler, wie zitiert, einen Zusammenhang zwischen Emerson und Grimms Form der Kunstbetrachtung behauptet. Ein solcher Zusammenhang besteht im ›Landschaftsmaler‹-Manuskript vor allem auf der künstlerbiographischen Ebene, während die spirituelle Dimension in den Äußerungen der Romanfigur eher unterrepräsentiert ist. Hier dominiert auf weite Strecken doch ein faktengläubiger Positivismus oder empirischer Rationalismus.

Nun haben wir schon bei der anderen Mentorgestalt des Romans gesehen, dass unser Autor mit paradoxen Referenzen arbeitet, den intentionalen Verweis auf eine konkrete lebende Person schon aus Diskretionsgründen mit gegenläufigen, einer direkten Gleichsetzung widersprechenden Zügen kombiniert. Analoges lässt sich auch für die Figur des Amerikaners Ralph feststellen, allerdings tritt hier noch ein weiterer Aspekt hinzu. Denn möglicherweise ist die Hommage an Emerson als hybrides Konstrukt zusätzlich mit individuellen Zügen einer anderen Persönlichkeit ausgestattet: des amerikanischen Freundes, dem Grimm nach eigener Aussage¹⁰⁹ den ersten Zugang zur Essayistik Emersons verdankt. Es handelt sich dabei mit größter Wahrscheinlichkeit um den in Grimms Tagebuch von 1855 als persönlicher Kontakt und Lehrer/Helfer bei englischer Lektüre erwähnten¹¹⁰ ehemaligen Harvard-Bibliothekar Alexander Wheelock Thayer (1817–1897), der nach Europa bzw. Deutschland kam, um Material für sein Lebensthema, eine mehrbändige Beethoven-Biographie,¹¹¹ zu sammeln, und in seinen

109 Vgl. Grimm, Emerson (Anm. 104), S. 1: »Bei einem mir befreundeten Amerikaner fand ich vor Jahren einen Theil der Essays zufällig auf dem Tische liegen.«

110 Vgl. den Tagebucheintrag vom 24.5.1855: »Thayer bei mir um engl zu lesen« (wie Anm. 80, 80^v). Grimm hat im Februar/März 1854 englischen Sprachunterricht bei Walter Twight genommen, für den er auch ein Empfehlungsschreiben verfasste, und den Unterricht danach bei Dr. Abbot fortgeführt; vgl. Briefwechsel (Anm. 3), S. 265 und 376.

111 Alexander Wheelock Thayer, Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet [von Hermann Deiters], 3 Bde., Berlin 1866–1879.

Berliner Jahren 1849–1851 und 1854–1856 »einer der nahestehenden Freunde« der Familie Grimm wurde.¹¹²

Thayer war jedenfalls der Bote, dem Grimm 1856 seine erste Sendung an den amerikanischen Essayisten mitgab, und hat seinerseits dem überseeischen Mentor des Romanfragments einiges mitgegeben. Wird nicht die Ralph-Gestalt durch ihren speziellen Umgang mit Büchern definiert, die sie bei sich führt, empfiehlt, annotiert und weiterverleiht und von denen sie einen ganzen Koffer mit ins Sommerquartier nimmt? Entspricht ihre »gedrungene[] Statur« (83) – so paradox von der feingliedrigen Erscheinung Emersons¹¹³ abstechend – nicht ganz der untersetzten Figur¹¹⁴ Thayers? Schließlich ist auch Ralph um die Lebensgeschichte eines ganz Großen der abendländischen Kulturgeschichte bemüht, denn als scheiternde Geistes-Titanen ließen sich Beethoven und Michelangelo – wenn man sich denn einmal auf das Grimm geläufige Parkett solcher Mythisierungen begeben will – durchaus in manchem Betracht vergleichen. Ralph und sein Erfinder, der angehende Michelangelo-Biograph Grimm, teilen mit dem Beethoven-Biographen Thayer übrigens zusätzlich den Makel, dass sie sich dem Gegenstand ihrer Studien als Dilettanten, nämlich ohne ein reguläres akademisches Fachstudium nähern. Selbst als Berliner Ordinarius sollte Grimm den Ruch des Dilettanten nie ganz loswerden.¹¹⁵ In seinem Lob für Emer-

112 So Herman Grimm in seinem auf den 16.7.1897 datierten Nachruf: *National-Zeitung*, Nr. 431 vom 17.7.1897, Abend-Ausgabe, S. 1. Aus Triest, wo Thayer zuletzt als amerikanischer Konsul lebte, haben sich mehrere herzliche Briefe an Herman Grimm und seine Geschwister erhalten; Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. Br 5245–5251.

113 Grimm attestiert ihm »eine hohe schmale Gestalt, mit dem unschuldigen Lächeln um den Mund, das Kindern und Männern höchsten Ranges eigen ist« (Emerson/Grimm, Briefwechsel [Anm. 105], S. 76).

114 »Alexander Thayer war ein kräftiger, breitschultriger, aber nicht hochgestreckter Mann« (wie Anm. 112).

115 Heinrich Wölfflin, der Nachfolger Grimms auf dem Berliner Lehrstuhl, schreibt nach der ersten Begegnung: »Der Mann hat das Gefühl, nicht als ganz vollwertig zu gelten, daher hie und da ein unangenehmes Renommieren, sonst durchaus nobel und gebildet« (zit. Matthias Memmel, Herman Grimm und Heinrich Wölfflin. Zwei Vertreter eines Faches, in: *Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft* 17/18 [2015], S. 91–109, hier: S. 95). Dass die Fachwissenschaft des 19. Jahrhunderts noch in größerem Umfang auf die Kooperation mit sogenannten Dilettanten angewiesen war, betont Ralf Erik Werner in: *Goethephilologie*

sons Fähigkeit zur Vereinfachung steckt daher immer auch ein Stück Selbstaffirmation und -legitimierung.¹¹⁶

Im Sommer 1858, Monate nach der Entstehung der ersten drei Hefte seines Romanentwurfs, in denen der amerikanische Romführer noch als einziger Mentor auf Friedrich einwirkt, erhalten Grimm und Gisela von Arnim – wiederum durch Thayer vermittelte – Antwort auf die verehrungsvollen und von Druckwerken begleiteten Briefe, die sie schon lange zuvor an Emerson gerichtet hatten.¹¹⁷ Der damit eröffnete transatlantische Dialog sollte viele Jahre anhalten und auch den Hintergrund für eine Erneuerung der Emerson-Referenz in Grimms Roman ›Unüberwindliche Mächte‹ bilden. Im Mittelteil dieses Amerika-Romans wird nicht nur eine längere Passage aus Emersons Essay ›Manners‹ zitiert¹¹⁸ (sowie der Anfang von ›Friendship‹¹¹⁹), sondern es tritt nun wirklich eine unverkennbare Emerson-Figur, wenn auch unter dem Namen Wilson, auf die Roman-Bühne.¹²⁰ Der ziellos nach New York verschlagene Protagonist wird von seinem hilfsbereiten Bekannten Smith zu einem merklich gealterten früheren Lehrer, Vortragsredner

zwischen Dilettantismus und Universität. Briefe Gustav von Loepers an Herman Grimm aus den Jahren 1870 bis 1889, hrsg. von R. E. W., Stuttgart 2021, S. 37–46.

- 116 Vgl. Herman Grimm, Fünfzehn Essays. Dritte Folge, Berlin 1882, S. XX: »Mit wunderbarem Scharfsinn reducirt er [sc. Emerson] die verwickeltesten Fragen auf einfache Formeln.«
- 117 Vgl. Emersons Briefe vom 29.6.1858 und die vorausgehenden Anschreiben in: Emerson/Grimm, Briefwechsel (Anm. 105), S. 23–28. An seinen Vater berichtet Grimm bei der Rückkehr aus Helgoland am 4.9.1858: »Was mich aber über Alles freute war ein Paquet das ich hier vorfand von Emerson, Thayer hat es mitgebracht, der also wieder da [...] ist. Emerson sendet mir alle seine Werke, 6 Bände und hat sehr herzlich dazu geschrieben.« (Briefwechsel [Anm. 3], S. 421 f.)
- 118 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 155–159. Zugrunde liegt: Ralph Waldo Emerson, Complete Works, vol. 1, London 1866, p. 204 f.
- 119 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 167 f. Zugrunde liegt: Ralph Waldo Emerson, Complete Works, vol. 1, a. a. O., p. 80 f.
- 120 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 259–290 und Bd. 3, S. 412–452. Zur Identifikation Wilson-Emerson vgl. auch Helmut Kreuzer, Ralph Waldo Emerson und Herman Grimm. Zur Rezeption des Amerikaners in Deutschland und zum Amerikabild in der deutschen Literatur, in: H. K., Aufklärung über Literatur, Bd. 2, Heidelberg 1993, S. 112–123, hier: S. 116. Es handelt sich um eine erweiterte Fassung des in Anm. 9 genannten Buchbeitrags.

und Journalherausgeber geführt,¹²¹ der in der »heiligen Einöde« der amerikanischen Wälder inmitten vieler Bücher das Leben eines Eremiten führt.¹²² Die Vergleiche, die Wilson zwischen europäischer und amerikanischer Kultur anstellt,¹²³ fallen ganz ähnlich aus wie die des uns bekannten Romführers.

Der Zufall wollte es, dass sich Emerson und Grimm 1873 gleichzeitig in Florenz aufhielten – dieser von seiner Frau, jener von seiner Tochter begleitet. Man besuchte sich wechselseitig, und hielt die Begegnung in Erinnerungen fest.¹²⁴ Der unmittelbarste Bericht entstammt einem Brief Grimms an Wilhelm Scherer aus Florenz vom 14. März 1873:

Am nächsten Morgen trat er [sc. Emerson] bei uns ein. Sein Haus in Concord war abgebrannt, er in Regen und Sturm in die Nacht hinaus, zum erstenmale krank in seinem Leben, a broken man, wie er sagte. Nun traten seine Freunde zusammen, und während sein Haus an derselben Stelle aufgebaut wird, genau wie es war, machte er sich mit seiner Tochter Helene nach Europa auf. Jetzt ist er auf dem Rückwege. Nur einen Tag hatte er noch für Florenz. Wir waren lange Stunden zusammen. Eine unerwartete grosse Freude für mich. Der Genius der englischen Sprache kam über mich und wir konnten uns mühelos zusammen unterhalten.¹²⁵

Ein oder zwei Romane?

Das Gewicht, das Emerson – mit großflächigen Zitaten und persönlichen, wenn auch maskierten Auftritten – für den Roman von 1867 gewinnt, wirft noch einmal die schon eingangs berührte Frage nach dem

121 Unüberwindliche Mächte (Anm. 24), Bd. 2, S. 243.

122 Ebd., S. 274.

123 Beispielsweise ebd., S. 271: »Ihr aber wohnt in einem alten Hause, das Ihr stützen müßt und ausbessern, weil Euch, wenn es einbräche, gar kein Obdach bliebe, und Euch der Biber-Instinct mangelt ein neues aufzuführen, wir aber wohnen unter Zelten die hin- und herschwanken, aber die wir, wenn sie der Sturm Morgens umrisse, Abends längst wieder aufgerichtet hätten [...]«. Die Passage wirkt wie eine Variante des oben angeführten Vergleichs zwischen Kriegsschiff und Floß.

124 Vgl. Emerson/Grimm, Briefwechsel (Anm. 105), S. 60 und 76.

125 Herman Grimm an Wilhelm Scherer, 14.3.1873 (wie Anm. 54).



Abb. 3. Ralph Waldo Emerson.

Foto von J. W. Black, Boston, mit Widmung (1872) für Herman Grimm
(Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 340 Grimm, Nr. B 119).

inneren Verhältnis zwischen dem hier diskutierten Entwurf und dem veröffentlichten Erzählwerk auf: Ist das ›Landschaftsmaler‹-Manuskript als erster Entwurf für ›Unüberwindliche Mächte‹ zu verstehen? Baut Grimm möglicherweise bewusst die Anfangsseiten des früheren Textes in das spätere Werk ein, etwa weil er sich selbst beweisen will, dass jener in diesem aufgehoben sei?

Außer der Verklammerung durch den Emerson-Komplex ließen sich folgende Argumente für eine solche Ansicht ins Feld führen: Beide Werke oder Fassungen sind zumindest in wesentlichen Teilen als Reise-

roman angelegt und zeigen die Begegnung eines schwachen, in sich gefangenen Helden mit einer fremden starken Kultur. Beide Werke oder Fassungen zeigen aber auch als konkurrierenden Faktor die »unüberwindliche Macht« einer Liebesbindung. Diese ist im späteren Text als Liebe zu einer Amerikanerin unmittelbar in die Amerika-Erfahrung des Helden integriert und mit der Hoffnung auf künftige Erfüllung verbunden, wogegen sie im ›Landschaftsmaler‹-Manuskript der Vergangenheit und einer separierten räumlichen (nämlich der heimatischen deutschen) Sphäre angehört.

Die Aufforderung der zweiten Mentorgestalt, eines ehemaligen Offiziers, zu nutzbringender Betätigung des Protagonisten für dessen Vaterland verhallt im Marburger Manuskript ungehört; man kann sich vor dem Hintergrund der römischen Szenerie kaum vorstellen, was damit gemeint sein soll. Durch die Kriege der 1860-er Jahre änderten sich die Voraussetzungen, jedenfalls aus der Sicht eines (pro-)preußischen Autors, im Handumdrehen. Es ergab sich nunmehr eine neue starke Verbindung zum Amerika-Thema, insofern der amerikanische Sezessionskrieg der preußisch-österreichischen Konfrontation direkt vorausging und der Sieg der Nordstaaten und die damit verbundene Abschaffung der Sklaverei in der deutschen Öffentlichkeit allgemein begrüßt wurden. In Grimms Roman von 1867 korrespondiert dem (nur als Vorgeschichte referierten) Kriegstod des einzigen Bruders der weiblichen Hauptfigur im Kampf gegen die Südstaaten die Verwundung des männlichen Helden als Teilnehmer des preußischen Feldzugs in der Schlacht von Königgrätz.

Bestätigt sich damit die vom alten Herrn im ›Landschaftsmaler‹-Manuskript aus der florentinischen Geschichte abgeleitete Theorie, dass nie »Ruhe und Frieden«, wohl aber »Unruhe« und »Verbrechen« zur Grundlage einer »schönen Volksentwicklung« werden könnten (265 f.)? Gerade die Tatsache, dass erst die politischen Entwicklungen der Jahre nach 1860 die Konzeption der ›Unüberwindlichen Mächte‹ ermöglicht haben, spricht doch eher dafür, den Rom-Roman zwar als Vorstufe, aber als unvollendetes Werk sui generis einzuschätzen – als Ausläufer der Bildungsromantradition, in dem der Einfluss von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ und der ›Italienischen Reise‹ sowie des romantischen Romans mit Händen zu greifen ist. Gleichzeitig macht sich darin aber schon eine Umorientierung bemerkbar, die im späteren Roman so nicht mehr enthalten ist: die Abwendung von reiner Kunst

oder Dichtung zugunsten einer positivistisch untermauerten, wenn gleich immer noch ideell gedachten kunsthistorischen Biographik. Diese Wende geriet im ersten Anlauf sogar so radikal, dass sie dem Autor selbst unheimlich wurde und er den Einfluss des amerikanischen Mentors durch eine traditionellere Erzieherfigur auszugleichen versuchte.

Grimm selbst scheint vier Jahre nach Erscheinen der ›Unüberwindlichen Mächte‹ keinen Zusammenhang zwischen diesem Roman und dem ›Landschaftsmaler‹-Fragment gesehen zu haben. In einem Brief an Paul Heyse, der durch die Aufnahme seiner Novelle ›Das Kind‹ in dessen ›Deutschen Novellenschatz‹¹²⁶ veranlasst war, bekennt er sich zu einer tiefen Abneigung gegen das Lesen »eigne[r] Sachen«. Solche mit einem veränderten Standpunkt erklärbare Distanzierung vom früheren Schaffen betraf auch und insbesondere die hier als Romanfragment diskutierten Entwürfe in der Nachfolge der ›Landschaftsmaler‹-Novelle, die der Verleger im Hinblick auf künftige Weiterungen anscheinend nicht für Heyses Sammlung freigegeben hatte.¹²⁷ Grimm jedenfalls schreibt: »Wenn Hertz glaubt der Landschaftsmaler werde noch eine Fortsetzung bekommen, so irrt er sich. Sie liegt zum grossen Theile fertig da, aber ich kann es nicht über mich bringen, sie auch nur anzusehn.«¹²⁸

126 Vgl. *Deutscher Novellenschatz*, hrsg. von Paul Heyse und Hermann Kurz, Erste Serie, Bd. 6, München [1872], S. 275–356.

127 Um die Freigabe dieses seines »alten Liebling[s]« für den ›Novellenschatz‹ hatte Heyse den Autor am 4.6.1870 gebeten (DLA, Cotta-Archiv, Grimm, Herman: Faszikel I, 138).

128 Herman Grimm an Paul Heyse, 9.6.1871 (Bayerische Staatsbibliothek München, Heyse-Archiv VI, 13). Für die Mitteilung der Briefe von und an Heyse danke ich Volker Ehrhardt, Kassel.

KARL S. GUTHKE

Veröffentlichungen seit Ende 2000 bis 2023*

Die Veröffentlichungen seit 1955 sind verzeichnet in: *History and Literature. Essays in Honor of Karl S. Guthke*, hrsg. von William Collins Donahue und Scott Denham, Tübingen: Stauffenburg, 2000, S. xxvii–liv.

Bücher

Goethes Weimar und die »große Öffnung in die weite Welt«, Wiesbaden: Harrassowitz, 2001, 202 S.

B. Traven. *Biografía de un misterio*. Edición revisada por el autor, [übersetzt von Angelika Scherp], México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 657 S.

Lessings Horizonte. Grenzen und Grenzenlosigkeit der Toleranz, Göttingen: Wallstein, 2003 (= Kleine Schriften zur Aufklärung 12), 71 S.

Epitaph Culture in the West. Variations on a Theme in Cultural History, Lampeter, Wales, Queenston, Ontario und Lewiston, N. Y.: Edwin Mellen, 2003, 416 S.

Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, [um ein Kapitel (S. 305–339) über die Forschung seit der Erstauflage von 1994] erweiterte und bearbeitete 2. Aufl., Tübingen: Stauffenburg, 2005, 347 S.

Sprechende Steine. Eine Kulturgeschichte der Grabschrift, Göttingen: Wallstein, 2006, 413 S.

* Karl S. Guthke veröffentlichte erstmals im Jahr 1966 im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts und hat seither einen großen Teil der Ergebnisse seiner Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte der Aufklärung und der Goethezeit an dieser Stelle publiziert. Mit seiner Studie ›Goethes indische Reise‹ im Jahrgang 2022 dieses Jahrbuchs (S. 7–76) sieht er nun, wie er mitteilt, seine literaturwissenschaftliche Produktion abgeschlossen. So haben wir dem Vorschlag gerne entsprochen, seine Bibliographie für die Jahre seit 2000 zu ergänzen. (Anmerkung der Herausgeberin)

- Die Erfindung der Welt. Globalität und Grenzen in der Kulturgeschichte der Literatur, Tübingen: Francke, 2005 (= Edition Patmos 11), 588 S.
- Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, vollständig überarbeitete und erweiterte 6. Aufl., Weimar: Metzler, 2006 (= Sammlung Metzler 116), 157 S.
- H. B. Nisbet, Gotthold Ephraim Lessing. Eine Biographie, aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, München: C. H. Beck, 2008, 1024 S.
- Die Reise ans Ende der Welt. Erkundungen zur Kulturgeschichte der Literatur, Tübingen: Francke, 2011 (= Edition Patmos 15), 508 S.
- Lebenszeit ohne Ende. Kulturgeschichte eines Gedankenexperiments in der Literatur, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, 215 S.
- Geistiger Handelsverkehr. Streifzüge im Zeitalter der Weltliteratur, Tübingen: Francke, 2015 (= Edition Patmos 19), 292 S.
- Goethes Reise nach Spanisch-Amerika. Weltbewohnen in Weimar, Göttingen: Wallstein, 2016 (= Kleine Schriften zur Aufklärung 18), 79 S.
- Life without End. A Thought Experiment in Literature from Swift to Houellebecq, Rochester, N. Y.: Camden House, 2017, 212 S.
- Von Heidelberg nach Harvard. Erinnerungen eines Literaturwissenschaftlers an die Goldenen Jahre der Migration nach Nordamerika, Tübingen: Francke, 2018, 169 S.
- Exploring the Interior. Essays on Literary and Cultural History, Cambridge (England): Open Book Publishers, 2018, 354 S.
- Encountering America in the Golden Years of Academic Migration. Reminiscences of a Literary Historian, Lewiston, N. Y.: Edwin Mellen, 2021, 218 S.

Artikel/Essays

- Goats and Germans on Inaccessible, in: Tristan da Cunha Newsletter 27 (2000), S. 10.
- Life on Tristan da Cunha in 1811, in: Tristan da Cunha Newsletter 27 (2000), S. 10.
- Goethes Weimar und Hebbels »Welt«, in: Hebbel-Jahrbuch 56 (2001), S. 57–81.

- Talking Stones. Anthologies of Epitaphs from Humanism to Popular Culture, in: *Harvard Library Bulletin*, N. S. 10, nr. 4 (1999 [ersch. 2001]), S. 19–69.
- Der Kanon und die weite Welt. Das außereuropäisch Fremde in der deutschsprachigen erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 27 (2001), S. 15–70.
- Gotthold Ephraim Lessing, in: *Biographische Enzyklopädie der deutschsprachigen Philosophen*, hrsg. von Bruno Jahn, München: K. G. Saur, 2001, S. 248–249.
- Gotthold Ephraim Lessing, in: *Biographische Enzyklopädie der deutschsprachigen Aufklärung*, hrsg. von Rudolf Vierhaus und Hans Erich Bödeker, München: K. G. Saur, 2002, S. 187–188.
- Epitaphs on Suicides. Cultural Studies in the Cemetery, in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*, hrsg. von Helmut Koopmann und Manfred Misch, Paderborn: Mentis, 2002, S. 433–459.
- Laughter in the Cemetery. Stories told by Epitaphs, in: *Fabula* 43 (2002), S. 197–226.
- »Dodd hat euch ganz verdorben«? Der europäische Kontext der Shakespeare-Kenntnis des jungen Goethe, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2002, S. 1–30.
- Chiseled Farewells [Interview über »Epitaph Culture in the West« mit Craig Lambert], in: *Harvard Magazine* 105, Nr. 2 (Nov./Dez. 2002), S. 14–15.
- »Fast menschlich – aber treu«. Grabschriften für Tiere als Institution der Popularkultur, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 99 (2003), S. 1–28.
- Do-it-yourself Immortality. Writing One's Own Epitaph, in: *Markers. Annual Journal of the Association for Gravestone Studies* 20 (2003), S. 111–153.
- Der Tod in der Anakreontik [Vortragsfassung], in: *Gemeinnützige Blätter (Förderkreis Gleimhaus e. V., Halberstadt)*, 12. Jg., H. 25 (2003), S. 18–33.
- Indianer im Weltraum. Kolonialismus in der frühneuzeitlichen Science Fiction, in: *Vir ingenio mirandus. Studies Presented to John L. Flood*, hrsg. von William J. Jones, William A. Kelly und Frank Shaw, Göppingen: Kümmerle, 2003, Bd. 1, S. 317–334.
- Traven und sein englischsprachiges Publikum. Neues aus der Korrespondenz mit Chatto & Windus und Sanora Babb, in: B. Traven

- the Writer – Der Schriftsteller B. Traven, hrsg. von Jörg Thuncke, Nottingham: Refugium Press, 2003, S. 334–354.
- Nightmare and Utopia. Extraterrestrial Worlds from Galileo to Goethe, in: *Early Science and Medicine* 8 (2003), S. 173–195.
- Die Entdeckung der Welt um 1800. Die Geburt der globalen Bildung aus dem Geist der Geographie und Ethnologie, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2003, S. 134–207.
- Kolonialphantasien in der populären Naturwissenschaft der Frühen Neuzeit [Revision von ›Indianer im Weltraum‹], in: *Early Science and Medicine* 9 (2004), S. 20–36.
- Zweimal Palau. Imagewandel des Pazifikinsulaners in der Vorgeschichte des deutschen Kolonialismus, in: *Weimarer Beiträge* 50 (2004), S. 5–32.
- Der Tod und die Mädchens – und Gleim. Behagen und Unbehagen in der Aufklärung, in: *Euphorion* 98 (2004), S. 1–38.
- Gruppenbild ohne M. G. Lewis. Neues zu Walter Scotts Übersetzungen von Goethes Balladen, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 241 (2004), S. 1–17.
- B. Traven »in einem anderen Land«. Die Begegnung mit dem Fremden in den ›Busch‹-Novellen, in: *Literatur für Leser* 27 (2004), S. 1–21.
- Schillers Trauerspiel ›Karl der Erste‹. Ein jeu d'esprit von William Makepeace Thackeray, in: *German Life and Letters* 57 (2004), S. 170–174.
- Traven, B., in: *Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Bernd Lutz und Benedikt Jeßing, 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2004, S. 744–745.
- Lessing, Gotthold Ephraim, in: *Dictionary of German Biography*, hrsg. von Walther Killy and Rudolf Vierhaus, Bd. 6, München: K. G. Saur, 2004, S. 356–358.
- Viimsetest sõnadest meediaajastul [Letzte Worte in der Medienkultur], in: *Mäetagused* 25 (2004), S. 9–46.
- B. Traven. El inmigrante de sí mismo [formuliert von M. E. Montes de Oca de Heyman], in: *Picnic* 1 (Nov./Dez. 2004), S. 112.
- Schiller im Schiller-Jahr, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 256 (2004), S. 255–288.
- ›Die Jungfrau von Orleans‹ und ›Wilhelm Tell‹, in: *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, hrsg. von Steven D. Martinson,

- Rochester, N. Y.: Camden House, und Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2005, S. 227–245 und S. 247–267.
- »Nicht einmal Malabarisch?« Immermann und »die große Öffnung in die weite Welt«, in: *Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne*, hrsg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 69–92.
- B. Travens Comeback zwischen den Sprachen. Der ›Macario‹-Text und seine Abenteuer, in: *B. Travens Erzählwerk in der Konstellation von Sprachen und Kulturen*, hrsg. von Günter Dammann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 261–291.
- Schiller und das Theater der Grausamkeit, in: *Euphorion 99* (2005), S. 7–50.
- Lessing, Gotthold Ephraim, in: *Die deutschsprachige Presse. Ein biographisch-bibliographisches Handbuch*, hrsg. von Bruno Jahn, München: K. G. Saur, 2005, Bd. 1, S. 626–628.
- Traven, B., in: *Die deutschsprachige Presse. Ein biographisch-bibliographisches Handbuch*, hrsg. von Bruno Jahn, München: K. G. Saur, 2005, Bd. 2, S. 1074.
- Die Schule und die weite Welt. Geographielehrbücher in der Goethezeit, in: *Kulturelle und interkulturelle Dialoge. Festschrift für Klaus Bohnen*, hrsg. von Jan T. Schlosser, Kopenhagen und München: Fink, 2005, S. 135–150.
- In »a Far-Off Land«. B. Traven, in: *German Novelists of the Weimar Republic. Intersections of Literature and Politics*, hrsg. von Karl Leydecker, Rochester, N. Y.: Camden House, und Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2006, S. 169–191.
- Die Geburt des ›Nathan‹ aus dem Geist der Reimarus-Fragmente, in: *Lessing-Jahrbuch 36* (2004/2005 [ersch. 2006]), S. 13–49.
- Freund Hein? Der Tod in der Anakreontik, in: *Rituale der Freundschaft*, hrsg. von Klaus Manger und Ute Pott, Heidelberg: Winter, 2006 (= Ereignis Weimar-Jena 7), S. 9–22.
- »Hier wendet sich der Mensch mit Grausen«. Humanität und ihr Widerspiel bei Schiller, in: *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin*, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Ursula Hudson, York-Gothart Mix und Nicholas Saul, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 207–217.

- Traven, B., in: Dictionary of German Biography, hrsg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, Bd. 10, München: K.G. Saur, 2006, S. 78–79.
- Das Tragische in ›Emilia Galotti‹, in: Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti, bearb. von Herbert Fuchs, Dieter Seiffert, Ekkehart Mittelberg, Berlin: Cornelsen, 2006, S. 97–98.
- »Wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint«, Schiller in »des Lebens Fremde«, in: Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung, hrsg. von Klaus Manger, Heidelberg: Winter, 2006 (= Ereignis Weimar-Jena 15), S. 393–419.
- Lessing, Gotthold Ephraim, in: Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, Bd. 6, 2. Aufl., München: K.G. Saur, 2006, S. 385–386.
- »Die große Öffnung in die weite Welt«. Globale Bildung in der Goethezeit, in: Der Mnemosyne Träume. Festschrift zum 80. Geburtstag von Joseph P. Strelka, hrsg. von Ilona Slawinski in Zusammenarbeit mit Vahidin Preljević und Robert Weigel, Tübingen: Francke, 2007, S. 85–107.
- Papierkrieg und -frieden in Heidelberg. Kontroversen um Volksdichtung in den ›Heidelbergischen Jahrbüchern‹ und ihrem Umkreis, in: Heidelberger Jahrbücher 51 (2007), S. 441–467.
- Der Künstler Marquis Posa, in: Friedrich Schiller. Don Karlos. Erläuterungen und Dokumente, hrsg. von Michael Hofmann, Stuttgart: Reclam, 2007, S. 119–126.
- Die Funktion der Tragikomödie. Ausdruck der Zeit, in: Gerhart Hauptmann, Die Ratten, Berliner Tragikomödie. Mit Materialien ausgewählt von Wolfgang Pasche, Stuttgart und Leipzig: Klett, 2007, S. 142.
- Schiller, Shakespeare und das Theater der Grausamkeit, in: Shakespeare im 18. Jahrhundert, hrsg. von Roger Paulin, Göttingen: Wallstein, 2007, S. 181–194.
- Traven, B., in: Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, Bd. 10, 2. Aufl., München: K.G. Saur, 2008, S. 87.
- Die Welt im Kopf. Um einen Haller von innen bittend, in: Albrecht von Haller. Leben, Werk, Epoche, hrsg. von Hubert Steinke, Urs Boschung und Wolfgang Proß, Göttingen: Wallstein, 2008, S. 468–474.

- Global versus Humanistic Education in the Age of Goethe. The Emergence of a New Concept of Bildung, in: *Transcultural German Studies. Building Bridges*, hrsg. von Steven D. Martinson and Renate A. Schulz, Bern: Peter Lang, 2008 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik A/94*), S. 179–193.
- Rührstück oder »Schreckspiel«? Die Rezeption des deutschen bürgerlichen Trauerspiels im achtzehnten Jahrhundert, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2008, S. 1–80.
- Diebstahl, Kunst oder Kunst des Diebstahls. Travens »Plagiate«, in: *Neue BT-Mitteilungen. Studien zu B. Traven*, hrsg. von Mathias Brandstädter und Matthias Schönberg, Berlin: Karin Kramer, 2009, S. 13–40.
- »Des Lebens Fremde«. Über den Zufall in Schillers Dramen, in: *Wirrendes Wort* 59 (2009), S. 17–45.
- Künstlerische Schwächen; Das Schauspiel der schönen Seele, in: *Friedrich Schiller, Maria Stuart*, hrsg. von Frauke Bohlen und Rosemarie Zölle, Stuttgart und Leipzig: Klett, 2009, S. 178, 183–184.
- Maria Stuarts Abgang – ein Akt der Würde, in: *Friedrich Schiller, Maria Stuart*, hrsg. von Erdmute J. Pickerodt-Uthleb und Gerhart Pickerodt, Berlin: Cornelsen, 2009, S. 163.
- Der Bürger und der Zusammenstoß der Kulturen. Exotik im bürgerlichen Trauerspiel, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), S. 141–160.
- Die zentrale Rolle des Glücks für Karl Moor, in: *Friedrich Schiller, Die Räuber. Erläuterungen und Dokumente*, hrsg. von Christian Grawe, Stuttgart: Reclam, 2009, S. 253–254.
- Die Verwirrungen des Soldaten ›–‹. Ret Maruts ›An das Fräulein von S.....‹, in: *Literatur für Leser* 32 (2009), S. 233–243.
- Ein Weltmann aus Deutschland. Joh. Chr. Hüttner und »die große Öffnung in die weite Welt«, in: *Lessing-Jahrbuch* 38 (2008–09), S. 219–248.
- Feindlich verbündet. Lessing und die ›Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens‹, in: *Goethe Yearbook* 17 (2010), S. 327–347.
- Die Reise ans Ende der Welt. Tristan da Cunha in der Literatur, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 247 (2010), S. 24–54.
- Von der humanistischen zur globalen Bildung. Die Rolle der Gelehrten und Naturwissenschaftler im Perspektivenwandel um 1800, in:

- Liber Amicorum Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag, hrsg. von Andreas Rimmel und Paul Rimmel, Bonn: Bernstein, 2010, S. 157–183.
- Goethes Reise zu den Antipoden. Neues zum Thema »Weltbewohner«, in: Angermion 3 (2010), S. 71–95.
- Deutsche Literatur aus zweiter Hand. Englische Lehr- und Lesebücher in der Goethezeit, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011, S. 163–237.
- ›Maria Stuart‹, ›Die Jungfrau von Orleans‹, ›Die Braut von Messina‹, in: Schiller-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, 2. Aufl., Stuttgart: Kröner, 2011, S. 438–514.
- Traven, B., in: Literatur Lexikon, hrsg. von Walther Killy, Bd. 11, 2. Aufl., München: K.G. Saur, 2011, S. 578–580.
- Auszüge aus Guthke, Schillers Dramen, in: Friedrich Schiller, Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente, hrsg. von Christian Grawe, überarbeitete und aktualisierte Ausgabe, Stuttgart: Reclam, 2011, S. 221–226.
- Vergangenheitsgestaltung. ›Die Baumwollpflücker‹ deutsch, englisch, amerikanisch, in: B. Traven. Autor – Werk – Werkgeschichte, hrsg. von Günter Dammann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 29–56.
- Urwissen. Ernst Schönwieses Auffassung der Dichtung im historischen Horizont, in: Ernst Schönwiese. Aspekte seines Werks, hrsg. von Robert G. Weigel, Tübingen: Francke, 2012, S. 17–36.
- Dr. Johann Faust und die Kannibalen. Geographische Horizonte im sechzehnten Jahrhundert, in: Faust-Jahrbuch 4 (2010–2013), S. 119–152. Engl. Übersetzung von J.M. van der Laan in: The Faustian Century, hrsg. von J.M. Van der Laan und Andrew Weeks, Rochester, N. Y.: Camden House, 2013, S. 305–335.
- At Home in the World. The Savant in the Service of Global Education, in: Scholars in Action. The Practise of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century, hrsg. von André Holenstein, Hubert Steinke und Martin Stuber, Leiden: Brill, 2013, Bd. 2, S. 569–590.
- Lessing and Science [übersetzt von Ritchie Robertson], in: Lessing and the German Enlightenment, hrsg. von Ritchie Robertson, Oxford: Voltaire Foundation, 2013, S. 263–290.
- ›Der Güter höchstes nicht‹? Lessing und Mendelssohn im Gespräch über den Selbstmord, in: Lessing-Jahrbuch 40 (2012–2013), S. 31–52.

- [Rezension:] Jan-Christoph Hauschild, B. Traven. Die unbekanntesten Jahre, in: *Arbitrium* 31 (2013), S. 244–253.
- »The Father of Anglo-Germanism«. William Taylors Kritik der deutschen Literatur, in: *Angermion* 6 (2013), S. 13–52.
- »Auch ich in Afrika!« Weltbewohnen in Weimar, in: *Euphorion* 107 (2013), S. 137–166.
- Lebenszeit ohne Ende. Wunschtraum und Alptraum in Wissenschaft und Literatur, in: *Gebundene Zeit. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Wolfgang Adam*, hrsg. von Jan Standke, Heidelberg: Winter, 2014, S. 183–195.
- Schillers »Kabale und Liebe«. Tragödie der Säkularisation, in: *Friedrich Schiller, Kabale und Liebe. Text und Kontext*, hrsg. von Max Kämper, Stuttgart: Reclam, 2014, S. 148–151.
- Goethes Reise nach Nordamerika. Weltbewohnen in Weimar, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2019, S. 114–182.
- Goethes indische Reise, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2022 [ersch. 2023], S. 7–76.

Freies Deutsches Hochstift

Aus den Sammlungen
Jahresbericht 2023

Inhalt

Aus den Sammlungen

| | |
|--|-----|
| Revolutionäre Idee von Kindheit. | |
| Wie Friedrich Fröbel die Pädagogik romantisierte | 355 |

Jahresbericht 2023

| | |
|--|-----|
| Bildung und Vermittlung | 365 |
| Ausstellungen | 365 |
| Veranstaltungen | 384 |
| Museums- und Medienpädagogik | 389 |
| Lehre, Vorträge, auswärtige Tätigkeiten | 391 |
| Brentano-Haus Oestrich-Winkel | 395 |
| Forschung und Erschließung | 397 |
| Editionen und Forschungsprojekte | 397 |
| Frankfurter Brentano-Ausgabe | 397 |
| Robert Schumanns Poetische Welt | 401 |
| Provenienzprüfung des Handschriftenbestandes | 402 |
| Alltagsleben im 19. Jahrhundert | 403 |
| Baugeschichtliche Quellen des Goethe-Hauses | 404 |
| Restaurierungen und Sicherungsmaßnahmen | 405 |
| Vorbereitungen zu einer künftigen Sanierung | 408 |
| Publikationen | 409 |
| Erwerbungen | 411 |
| Kunstsammlungen | 411 |
| Handschriften | 425 |
| Bibliothek | 450 |
| Verwaltungsbericht | 466 |
| Dank | 474 |
| Adressen der Verfasser | 476 |

AUS DEN SAMMLUNGEN

Revolutionäre Idee von Kindheit

Wie Friedrich Fröbel die Pädagogik romantisierte

Die Wechsausstellungen im Deutschen Romantik-Museum wollen immer auch auf das Fortleben romantischer Ideen in unserer Gegenwart hinweisen. Dies war auch ein Ziel der Ausstellung »Die Natur will, dass Kinder Kinder sind ...« Kindheit im Wandel: Von der Aufklärung zur Romantik« (siehe den Bericht auf S. 376–383). Besonders deutlich wurde das bei den pädagogischen Ideen von Friedrich Fröbel (1782–1852), der ein umfangreiches Gesamtwerk hinterließ, das bis heute Einfluss auf die frühkindliche Bildung in Deutschland und der Welt hat. Mit seinem Konzept des »Spielens als Lernen« und seinem Glauben an die natürliche Neugier und Kreativität der Kinder hat er die Pädagogik des 19. Jahrhunderts revolutioniert – vor allem durch seine Auffassungen zur Kleinkinderziehung und zum ganzheitlichen Lernen, die schließlich zur Gründung des Kindergartens führte. Zwei seltene Erstaussgaben bedeutender Fröbel-Schriften konnten in diesem Jahr mit Mitteln der Marga Coing-Stiftung für die Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts erworben werden.

Der Pädagoge Friedrich Fröbel steht wie kein zweiter für die Übernahme romantischer Ideen in die angewandte Pädagogik der Zeit. Bereits 1805 war er als Lehrer nach Frankfurt am Main gekommen und unterrichtete an der innovativen »Musterschule« Geographie. Dort wurde schon früh nach der Pestalozzischen Methode gearbeitet. Parallel dazu arbeitete er als Privatlehrer für die Söhne der Familie von Holzhausen, wurde deren Hofmeister und durfte mit seinen Zöglingen 1808 in Pestalozzis Institut nach Yverdon gehen, wo er bis 1810 blieb. Nach Deutschland zurückgekehrt, gründete er 1817 die »Allgemeine deutsche Erziehungsanstalt zu Keilhau«, mit späteren Zweigstellen in der Schweiz, in Burgdorf und Wallisau. Anfang 1837 ging Fröbel nach Blankenburg in Thüringen, wo er seine »Anstalt zur Pflege des Beschäftigungstriebes der Kindheit und Jugend« errichtet. Er widmet sich nun verstärkt einer Pädagogik von Kindern vor dem Schuleintritt. Die Grundlagen der Menschen-erziehung sollten in der frühen Kindheit liegen. Seine neuen Überlegungen formuliert er erstmals in einer Zeitschrift mit dem Titel: *»Kommt, laßt uns unsern Kindern leben!« Keime, Knospen, Blüten und Früchte aus dem Leben für Betätigung dieses Wechselzurufes geeinter Familien in Deutschland, in der Schweiz und in Nordamerika. Ein Sonntagsblatt für Gleichgesinnte und unter tätiger Mitwirkung derselben, im Vereine mit seinen erziehenden Freunden*



Abb. 1. »Kommt, laßt uns unsern Kindern leben!«
Ein Sonntagsblatt für Gleichgesinnte, hrsg. von Friedrich Fröbel, Blankenburg,
Keilhau, Burgdorf & Columbus 1837/1838–1840.

(hrsg. von Friedrich Fröbel, Blankenburg, Keilhau, Burgdorf & Columbus: Anstalt zur Pflege des Beschäftigungstriebes der Kindheit, 1837/1838–1840; Abb. 1). Das ›Sonntagsblatt‹, die bedeutendste Schrift in dieser Zeit, wurde 1838 und 1840 in zwei Jahrgängen veröffentlicht und beinhaltet Fröbels Bemühungen, seine Spielkonzeption in Theorie und Praxis darzustellen. Das Zentrum seiner Kindergartenpädagogik bilden das Spiel mit den Spielgaben, die Kreis- und Bewegungsspiele, die Gartenpflege und das Erzählen. Durch die gezielte und bewusste Anwendung der gesamten Spiel- und Bildungsmittel sollen alle Sinne angeregt, alle Anlagen und Kräfte im Kind entwickelt werden. In seinem ›Sonntagsblatt‹ teilte er der Öffentlichkeit auch erstmals seine Ideen zu einem »Kindergarten« für die Früherziehung der Kinder mit, die auch – wie der Zeitschriftentitel zeigt – in der Schweiz und in den Vereinigten Staaten von Amerika Anklang finden sollten. Hier erläutert er erstmals seine ›Spielgaben‹ (Ball, Holzkugel, Würfel), mit denen das Kind die drei Seiten

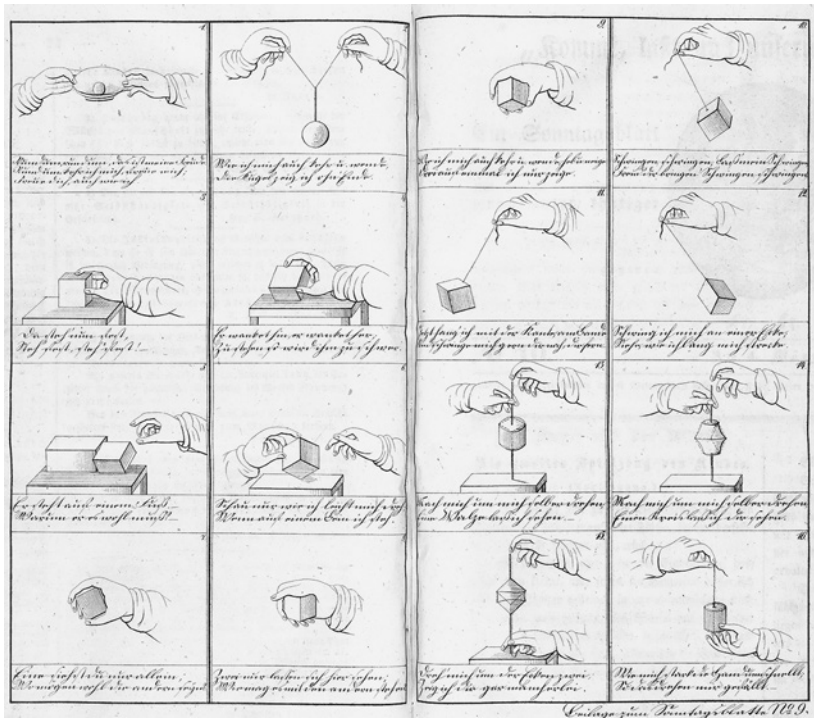


Abb. 2. Beispiele für den Umgang mit kleindkindgerechten Spielsachen aus Fröbels ›Sonntagsblatt‹.

seines Entwicklungspotentials entfalten soll: Handeln, Fühlen und Denken. »Durch die gezielte und bewusste Anwendung der gesamten Spiel- und Bildungsmittel sollen alle Sinne angeregt, alle Anlagen und Kräfte im Kind entwickelt werden.«¹ In der neu erworbenen Zeitschrift finden sich auch erste Abbildungen der ›Spielgaben‹ und deren Anwendung (Abb. 2). Die Zeichnungen stammen von Friedrich Unger (1811–1858), einem Künstler, der dem Kreis der Nazarener nahestand und seit 1838 mit Fröbel in Blankenburg zusammenarbeitete.

1 Andrea C. Schmid, Nikolas A. Rathert und Isabel Schamberger, [Art.] Friedrich Wilhelm August Fröbel, in: socialnet Lexikon, Bonn 21.12.2023; <https://www.socialnet.de/lexikon/5933> (aufgerufen am 20.06.2024).

Dass Fröbel seine Ideen nicht allein als Ergebnis einer romantischen Pädagogik sehen wollte, sondern sich zugleich in der Tradition eines aufgeklärten Denkens sah, zeigt das Zitat, das er dem ersten Band der Zeitschrift, datiert auf den 31. Dezember 1837, voranstellt. Es stammt von Immanuel Kant:

Kinder sollen nicht dem *gegenwärtigen*, sondern dem *zukünftig* möglich *bessern* Zustande des menschlichen Geschlechtes das ist: *Der Idee der Menschheit*, und deren ganzer Bestimmung angemessen erzogen werden. Dieses Princip ist von großer Wichtigkeit. Eltern erziehen gemeiniglich ihre Kinder nur so, daß sie in die gegenwärtige Welt, sei sie auch verderbt, passen. Sie sollen sie aber *besser* erziehen, damit ein *künftiger besserer* Zustand hervorgebracht werde.²

Eingeleitet wird das Zitat auf der ersten Seite der Zeitschrift mit Fröbels hier erstmals ausgegebenem und prominent plaziertem Leitspruch »Kommt, laßt uns unsern Kindern leben!«, der im folgenden Artikel »Der Doppelblick« näher erläutert wird:

Es drängt sich hervor dieser Zuruf, er hofft An- und Einklang in des Menschen Brust zu finden [...]. Sagt es nicht die Sonne mit allen Sternen zu der Erde mit all ihren Geschöpfen, mit all ihren Kindern? [...] Sagen es nicht sogar in jedem Gewächse wieder alle Theile desselben zu einander hinsichtlich des sich still an seinem Orte bildenden Samens? – Ja, in der ganzen Natur, wo sich nur Leben und Thätigkeit kund thut, wo das *Einzelne die Einbeit* und das Ganze (wie z. B. der Kern das Wesen des ganzen Baumes) in sich aufzunehmen strebt, um es von neuem in Mannigfaltigkeit und Allheit, vollkommener kund zu thun und darzuleben; überall sehen wir den Gedanken, kommt und laßt uns unsern Kindern *leben*, auch als, das ganze Leben erfassende Thatsache sich aussprechen.

Die notwendige »That«, die daraus folgt, besteht in der Gründung einer Anstalt »zur Pflege des Familienlebens und zur Bildung für das Volks- und Menschheitsleben, durch Pflege des Thätigkeits-, des Forschungs- und des Bildungstriebes im Menschen, im Kinde als Glied der Familie, des Volkes und der Menschheit; – Eine Anstalt zur *Selbstbelehrung*, *Selbsterziehung* und *Selbstbildung des Menschen*, wie zur allseitigen so zur in sich einigen Ausbildung desselben durch *Spiel*, *schaffende Selbstthätigkeit* und *freithätigen Selbstunterricht*«.

Hier formuliert Fröbel die wichtigsten Voraussetzungen für seine Idee eines »Kindergartens«. Der Name ist bereits Programm und deutet auf eine romantische Vorstellung frühkindlicher Erziehung hin, die sich im »Garten =

2 Hervorhebungen wie im Original.

Paradies, also Kindergarten = das den Kindern wieder zurückzugebende Paradies« vollzieht.³ So wie in einem »Garten unter Gottes Schutz und unter Sorgfalt erfahrener einsichtiger Gärtner im Einklang mit der Natur die Gewächse gepflegt werden«, so sollen nach Fröbel im Kindergarten »die edelsten Gewächse, Menschen, Kinder als Keime und Glieder der Menschheit in Übereinstimmung mit sich, mit Gott und Natur [...] erzogen werden«, wie es dann später in seinem »Entwurf eines Planes zur Begründung und Ausführung eines Kindergartens« heißen wird.⁴ Das war neu und revolutionär und etwas anderes als die »Kinderbewahranstalten«, die im Kontext der Armenfürsorge bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eingerichtet wurden und vorrangig der Verbrechensverhütung dienten. Sie sollten der Verwahrlosung vorbeugen, den Schulbesuch älterer Kinder und die christliche Erziehung fördern. Fröbel dachte radikal anders. Kinder waren für ihn keine »Dinge«, wie in der Gesetzgebung der Zeit, die man verwahrlosen lassen und zu schwerster Arbeit schicken konnte, ohne bestraft zu werden. Fröbel sah Kinder als Menschen mit einer eigenen individuellen Lebensqualität, denen man Zeit und Raum zur Selbstentwicklung geben muss. Seine pädagogischen Ideen zur Erziehung kleiner Kinder reichten damit weit über die bis dahin übliche Praxis hinaus.

Er war der Meinung, dass Kinder nicht nur zu bewahren oder unterrichten sind, sondern dass ihre Entwicklung im und durch das Spiel angeregt und gefördert werden sollte. Das Spiel erkannte er als das der Natur des Kindes entsprechende Bildungs- und Erziehungselement. Der Selbsttätigkeit der Kinder im Spiel und dem Spielzeug galt nun sein außerordentliches Interesse.⁵

Dass dem Spielen und dem Spiel eine wichtige Bedeutung zukommt, begründete Fröbel schon in seinem »Sonntagsblatt«. Die Zeitschrift enthält zudem bereits erste Tafeln zu den ersten beiden Spielgaben Ball sowie Kugel, Würfel und Walze. Hier formuliert er die zentralen pädagogischen Ideen der kind-

- 3 In einem Brief an seine zweite Ehefrau, Luise Levin, schreibt Fröbel im November 1848: »Eine solche Offenbarung nenne ich zum Beispiel den mir im Frühling 1840 auf einer Wanderung von Blankenburg nach Keilhau zwischen dem alten Schlosse und Klein Göltz gekommenen Namen Kindergarten; Garten = Paradies also Kindergarten = das den Kindern wieder zurück zu gebende und gegebenes Paradies.« Zitiert nach Helmut Heiland, 175 Jahre Kindergarten. Friedrich Fröbel und sein pädagogisches Erbe, in: Diskurs Kindheits- und Jugendforschung 10 (2015), S. 367–380, hier: S. 369.
- 4 Friedrich Fröbel, Entwurf eines Planes zur Begründung und Ausführung eines Kindergartens, Leipzig [1840], S. 8.
- 5 Schmid/Rathert/Schamberger (Anm. 1).

lichen Früherziehung, die bis heute nichts an ihrer Popularität eingebüßt haben.

Damals forderte er die Eltern eindringlich auf, das Spiel der Kinder zu »pflegen« und zu »nähren« und entwickelte die sogenannten »Spielmittel« oder »Spielgaben« und »Beschäftigungs- oder Bildungsmittel«, die noch heute, im 21. Jahrhundert, in jedem Kindergarten als Fröbel-Material zum Einsatz kommen. Mit ihnen wollte der Pädagoge die Kinder in ihrer »Allseitigkeit« anregen, ihr Fühlen, Ahnen, Denken und Erkennen, ihre Motorik, Phantasie und Kreativität aktivieren.

Ein Kind, welches tüchtig, selbsttätig, still, ausdauernd bis zur körperlichen Ermüdung spielt, wird gewiss auch ein tüchtiger, stiller, ausdauernder, Fremd- und Eigenwohl mit Aufopferung befördernder Mensch.⁶

Die Kinder sollten mit den von Fröbel entwickelten Gaben am Tisch spielen, also legen, bauen, malen, falten und dazu singen. Daneben gab es Kreis- und Bewegungsspiele – beispielsweise mit dem Ball – die auch draußen, im Garten, gespielt werden konnten. Begüterte Kinder spielten damals mit Puppen und Holzsoldaten, also mit Dingen, die in gewisser Weise den Phantasierahmen vorgaben. Fröbel hatte seine »Gaben«, hier Ball, Kugel, Walze, Würfel (Gabe eins und zwei), den Grundformen des Lebens abgeschaut. Das Kind sollte schon, indem es danach griff, Ideen und Vorstellungen »begreifen« und sein Inneres äußerlich darstellen können. Aus den weiteren »Gaben« entstanden später die Fröbelbaukästen, aus denen die Kinder Häuser, Türme, Muster und Gestalten bauen konnten. Der Phantasie waren keine Grenzen gesetzt. Eine Idee, so zeitlos modern, dass sie im 20. Jahrhundert Künstler und Architekten wie den Maler Wassily Kandinsky oder Walter Gropius als Vertreter des Bauhauses anregten.

Fröbels erster Kindergarten existierte nur wenige Jahre (1839–1844) in Blankenburg. Es fehlte das Geld, um seinen Kindergarten dauerhaft zu finanzieren. Mit der Märzrevolution im Jahr 1848 sah Fröbel eine neue Chance für sein Projekt. Nach Rudolstadt gereiste Volkslehrer aus allen Teilen Deutschlands ersuchten die deutschen Regierungen und die Reichsregierung in einer Resolution, die Idee der Kindergärten zu prüfen und deren Gründung finanziell zu unterstützen. Gefördert werden sollte zugleich die Bildung von Kindergärtnerinnen. Die Idee stieß in Preußen bei den politisch Verantwortlichen auf wenig Gegenliebe, denn Fröbel sprach davon, dass der Zögling, der aus seinem Haus hervorgeht »weder Richter noch Soldat noch Priester« sein wird,

6 Wichard Lange, Friedrich Fröbel's gesammelte pädagogische Schriften. Erste Abteilung: Friedrich Fröbel in seiner Entwicklung als Mensch und Pädagoge, Bd. 2, Berlin 1863, S. 33.

»er wird zuerst Mensch sein«. Das gefiel der politischen Obrigkeit nicht. Die Einrichtung eines Kindergartens der Freien Gemeinde in Nordhausen wurde von der preußischen Regierung zum Anlass genommen, Fröbels Kindergärten 1848 zu verbieten. Ausgerechnet die Kindergärten gerieten zwischen die politischen Fronten und wurden als Teil eines sozialistischen Systems diffamiert, das Atheismus befördere und gegen die Familie gerichtet sei. Selbständige und selbstdenkende Kinder mochte der preußische Staat nicht heranwachsen sehen. Kindergärtnerinnen mussten in Preußen ab 1851 unter Repressionen und polizeilicher Überwachung leiden. Nicht selten wurden Tatbestände konstruiert, um sie ausweisen zu können. Aber gute, revolutionäre Ideen lassen sich nicht aufhalten. In vielen Sprachen bezeichnet das Wort »Kindergarten« eine Einrichtung frühkindlicher Bildung. Insbesondere in Großbritannien, Nordamerika und Asien (vor allem in Korea und Japan) wurden Fröbels Ideen adaptiert. Heute ist sein Werk in gut 40 Sprachen übersetzt, das Wort »Kindergarten« wurde zum weltweiten Idiom. Erst jüngst, im März 2023, wurde das Konzept nach Fröbels Idee jetzt bundesweit zum »Immateriellen Kulturerbe« erklärt und von der Deutschen UNESCO-Kommission in die erweiterte Liste schützenswerter Kulturformen Deutschlands aufgenommen. Fröbels Erkenntnisse über die Bedeutung des Spiels für die menschliche Entwicklung veränderten die erzieherische Praxis und machten ihn zum einflussreichsten Pädagogen des 19. Jahrhunderts.

Fröbels Forderung einer qualifizierten frühpädagogischen Elementarbildung, einer individuellen Bildungsförderung für jedes Kind durch eine qualifizierte pädagogische Betreuung, diese Forderung ist bis heute noch nicht eingelöst, ist also bleibendes verpflichtendes Erbe Fröbels!⁷

Zu diesem Erbe gehört auch eine zweite wichtige Fröbel-Neuerwerbung, die *Mutter- und Kose-Lieder*, die zu den bedeutendsten Liederbüchern der Romantik zählen. Sie entstanden aus der Erkenntnis heraus, dass die Erziehung mit dem Neugeborenen beginnt und seine erste Erzieherin die Mutter ist. Fröbel versucht mit diesem Buch, »seine Erziehungstheorie in ein Anleitungsbuch für Mütter zu »übersetzen«.⁸ Dabei handelt es sich um eine Sammlung von Liedern, Reimen und Bewegungsspielen, die Fröbel nach langjährigen und zeitraubenden Vorarbeiten im Jahre 1844 veröffentlichte. Der vollständige Titel der Erstausgabe lautet: »Kommt, laßt uns unsern Kindern leben!« *Mutter-*

7 Heiland, 175 Jahre Kindergarten (Anm. 3), S. 379.

8 Inka Friese und Bettina Hurrelmann, [Art.] Friedrich Fröbel (1782–1852): Mutter- und Kose-Lieder, in: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850, hrsg. von Otto Brunken, Bettina Hurrelmann und Klaus-Ulrich Pech, Stuttgart und Weimar 1998, Sp. 958–975, hier: Sp. 959.



Abb. 3. Friedrich Fröbel, »Kommt, laßt uns unsern Kindern leben!«
Mutter- und Kose-Lieder, Blankenburg bei Rudolstadt 1844, Frontispiz.

und Kose-Lieder. Dichtung und Bilder zur edlen Pflege des Kindheitslebens. Ein Familienbuch von Friedrich Fröbel [...]. Mit Randzeichnungen, erklärendem Texte und Singweisen (Blankenburg bei Rudolstadt 1844; Abb. 3). Mit seinem Buch wandte sich Fröbel in erster Linie an die Mütter, denn er zählte das tändelnde Spiel zwischen Mutter und Kind zu den wichtigsten pädagogischen Maßnahmen der frühesten Kindheit.

In seinem Liederbuch griff Fröbel Äußerungen von Müttern aus dem Keilhauer Kreis auf und brachte sie in Versform, indem er teilweise alte, umgedichtete oder ergänzte Kinderreime verwendete. Zusätzlich bezog er »eine meist durch Handzeichen unterstützte Symbolik mit ein, die ganz seiner auf Wechselwirkung zwischen innerer Kraft und tätiger Form beruhenden, die

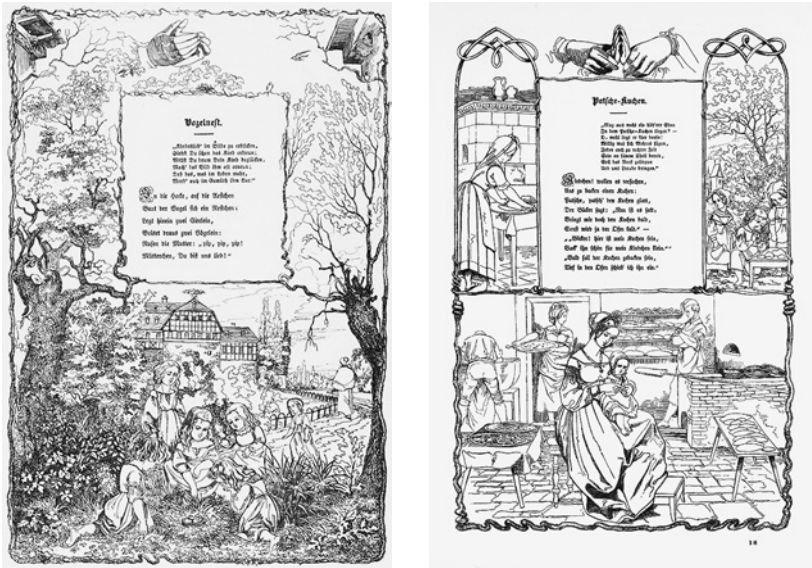


Abb. 4-5. »Vogelnest« und »Patsch-Kuchen«
aus Fröbels »Mutter- und Kose-Liedern«.

Stufen der kindlichen Weltbemächtigung unterstützenden Erziehungsabsicht entsprach.«⁹ Fröbel selbst sagte über sein Buch:

Ich habe in diesem Buche das Wichtigste meiner Erziehungsweise niedergelegt; es ist der Ausgangspunkt für eine naturgemäße Erziehung, denn es zeigt den Weg, wie die Keimpunkte der menschlichen Anlagen gepflegt und unterstützt werden müssen, wenn sie sich gesund und vollständig entwickeln sollen.¹⁰

Fröbels Liederbuch enthält drei Hauptteile, die »Mutter- und Kose-Lieder« (Bl. 1–6), die »Spiel-Lieder« (Bl. 7–55) und schließlich einen umfangreichen Abschnitt mit pädagogischen Erläuterungen, in denen das Titelblatt, die Randzeichnungen sowie Lehre und Sinn aller Lieder beschrieben werden. Grob lässt sich sagen, dass die Mutter- und Kose-Lieder des ersten Teils der emotionalen Einstimmung der Mutter dienen, während die »Spiel-Lieder« Anlass zu

9 Hermann Bertlein, [Art.] Friedrich Föbel, in: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur, hrsg. von Klaus Doderer, Bd. 1, Weinheim und Basel 1975, S. 417.

10 Johannes Prüfer, Friedrich Fröbels Mutter- und Kose-Lieder. Der Geist aus dem das Werk geboren, Leipzig 1911, S. [95].

Körper-, Glieder- und Sinnspielen geben. Die Verse sollen die »Wahrnehmung des Körpers, den Tast-, Takt-, Geschmacks-, Geruchs- und Gesichtssinn ansprechen« und dabei zugleich die Aufmerksamkeit des Kindes auf die es umgebende Natur und Menschenwelt lenken (Abb. 4–5).¹¹ Die großformatigen Illustrationen zu dem Familienbuch fertigte wieder Friedrich Unger:

Der Text wird von den Radierungen eingerahmt, Unger verteilt die Dekoration mit einem Geschmack, der dem Neureuthers nicht nachsteht. Eine lieblichere Darstellung von Mutter und Kind kann man sich kaum denken. In der Anordnung der Pflanzenornamente verrät sich Runges romantischer Sinn.¹²

Ungers Bilder im Zusammenspiel mit den Kompositionen von Robert Kohl (1813–1880) und den pädagogischen Erläuterungen von Fröbel ergeben schließlich ein romantisches Gesamtkunstwerk. Fröbels Hoffnung auf die Breitenwirkung seiner »Mutter- und Kose-Lieder« erfüllte sich zu Lebzeiten nicht, doch sie wirkten – wie seine Kindergarten-Idee – nach und trugen dazu bei, dass man Friedrich Fröbel als bedeutendsten Pädagogen der Romantik bezeichnen kann.

Joachim Seng

¹¹ Friese/Hurrelmann (Anm. 8), Sp. 964.

¹² Arthur Rümmer, *Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland*, Leipzig, 1930, S. 235.

JAHRESBERICHT 2023

Bildung und Vermittlung

Ausstellungen

Unheimlich Fantastisch – E. T. A. Hoffmann 2022

Die am 24. November 2022 eröffnete Schau »Unheimlich Fantastisch – E. T. A. Hoffmann 2022« zum 200. Todestag E. T. A. Hoffmanns wurde bis zum 12. Februar 2023 gezeigt. Das Gemeinschaftsprojekt – eine der größten deutschen Literatúrausstellungen der letzten Jahre – stieß sowohl bei Presse wie auch beim Publikum auf großes Interesse. Als regelrechter Magnet erwies sich die Ausstellung bei den Schulen im Rhein/Main-Gebiet. Die öffentlichen Führungen, die Kate Schaaf als Kater Murr anbot, erfreuten sich großer Beliebtheit. Zudem gab es zehn Kreativ-Angebote im Vermittlungsraum sowie neun Rundgänge im Stadtraum. Die Inhalte der Ausstellung selbst stehen in digital aufbereiteter Form weiterhin zur Verfügung.¹

Begleitend fanden zahlreiche Veranstaltungen statt. Prof. Dr. Wolfgang Bunzel moderierte am 24. Januar den Abend »E. T. A. Hoffmann und die Commedia dell'arte«, der einen einführenden Vortrag von Dr. Tiziana Corda mit der Darstellung komischer Szenen aus den Texten »Prinzessin Blandina« und »Prinzessin Brambilla« verband. Am 31. Januar fungierte er als Gesprächspartner für den Autor Eckhart Nickel, der in der Stadtbücherei Frankfurt am Main seinen auf E. T. A. Hoffmann Bezug nehmenden Roman »Hysteria« (2018) vorstellte. Am 4. Februar fand ein Workshop zum kollaborativen Schreiben mit den Schriftstellern Tillman Severin und Lea Schneider unter dem Titel »Mit dem Fernrohr in Hoffmanns Werkzeugkasten« statt. Im Rahmen der Finissage las der Schauspieler Peter Schröder am 12. Februar im voll besetzten Seekatz-Saal aus der Erzählung »Der Sandmann«.

Wolfgang Bunzel

¹ <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/unheimlich-fantastisch/>.

Schreiben mit der Hand in der Zeit der Romantik

Dreimal wurde 2023 im Handschriftenstudio die Ausstellung »Schreiben mit der Hand in der Zeit der Romantik« gezeigt – im April, im August/September und im Dezember (Abb. 1). Zu sehen waren Schreiblehrbücher und Schriftvorlagen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert sowie Objekte zur Schreibpraxis. Kuratiert wurde die Schau von Dr. Andreas Dietzel gemeinsam mit dem Leiter der Handschriftenabteilung. Sie zeigte Zimelien einer bedeutenden Frankfurter Privatsammlung; viele von ihnen sind heute höchst selten, da Schreiblehrbücher und Schriftvorlagen als Gebrauchsbücher meist weggeworfen wurden, sobald sie als überholt galten.

Die ersten Exponate waren den ›Schreibmeistern‹ der frühen Neuzeit gewidmet, die vor allem in den Handelsstädten angehende Kaufleute und Kanzleibeamte im Schreiben unterwiesen. Für sie standen handwerkliche Perfektion und künstlerischer Anspruch im Vordergrund. Gezeigt wurde etwa das ›Gesprechbüchlein zweyer schüler‹ (Nürnberg 1549) von Johann Neudörffer dem Älteren, der für die Entwicklung der deutschen Schreib- und Druckschrift von herausragender Bedeutung war. In der Zeit der Aufklärung mehrten sich Schreiblehrbücher, die auf den praktischen Schulunterricht ausgerichtet waren, so etwa Johann Friedrich Bernhard Menzzers ›Anleitung zur Schönschreibekunst‹ (Darmstadt 1775), deren Musterblätter über 50 Jahre den Schreibunterricht der hessisch-darmstädtischen Schulen beherrschten. Zu dieser Zeit wurden bis zu vier Grundschriftarten unterrichtet. Zum Basisprogramm der Schulen gehörten die deutsche Kurrentschrift als Alltagsschrift für deutschsprachige Texte und meist auch die lateinische Kursivschrift für fremdsprachige Texte, Fremdworte und solche Textstellen, für die gute Lesbarkeit besonders wichtig war. Zur höheren Schulbildung gehörten die Frakturschrift als dekorative Zierschrift sowie die Kanzleischrift, die für Reinschriften wichtiger Dokumente, aber auch für dekorative Zwecke verwendet wurde.

Durch die breitere Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht Ende des 18. Jahrhunderts geriet der Schreibunterricht zunehmend unter Erfolgsdruck. Damals begann die bis heute anhaltende Diskussion um eine gut lesbare und rasch zu erlernende Normalschrift. In Reaktion auf diese Entwicklung bemühten sich die Schreiblehrer verstärkt um die Leserlichkeit des Schriftbilds und Zügigkeit des Schreibvorgangs. Die gestochenen Musterblätter erleichterten den Lehrern erheblich den Schreibunterricht, da sie die Vorlagen nun nicht mehr mit eigener Hand verfertigen mussten. Zu sehen waren zum Beispiel die ›Vorschriften zum Schönschreiben für die Schulen in Schlesien‹ von Andreas Gottlieb Ulrici (Glogau 1772). Sie sind stark von Nützlichkeitsbetrachtungen geprägt, da »Künsteleyen« allenfalls dazu geeignet seien, »den Schreibeschüler zu verwirren und ihm das Nützliche verdunkeln«, wie es in der Einleitung heißt.

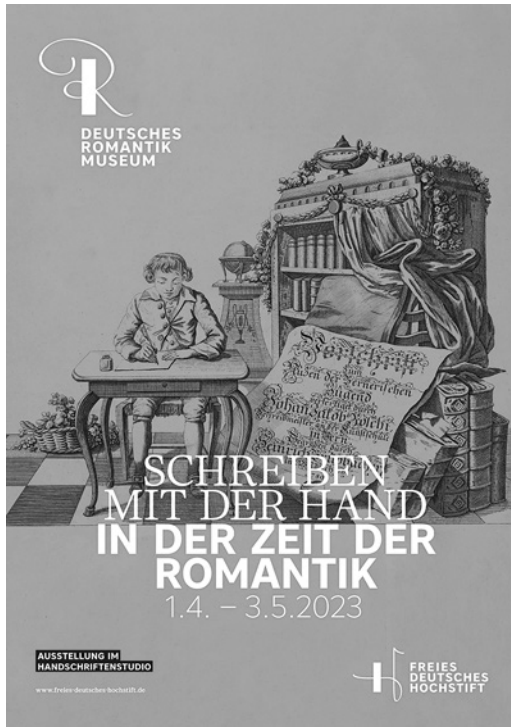


Abb. 1. Plakat der Ausstellung »Schreiben mit der Hand« mit dem Titelblatt von Johann Jakob Roschi, »Vorschrift zum Nutzen der Bernerischen Jugend« (1789).

Im Zuge dieser Entwicklung wurden nach 1800 die reich verzierten Schreibmeisterbücher zunehmend durch schlichter gestaltete, preiswertere Schreiblehrbücher verdrängt, die auf dekorative Elemente weitgehend verzichteten und dafür didaktische Elemente aufnahmen.

Begleitend zur Ausstellung erschien im August im Göttinger Verlag der Kunst eine gleichnamige Broschüre mit einem ausführlichen Essay von Andreas Dietzel. In diesem Essay wird in knapper Form die Geschichte des Schreibenlernens von der kunsthandwerklichen Kalligraphie bis zu den vereinfachten Schulschriften des 19. Jahrhundert vorgestellt, wobei der Schwerpunkt auf der Zeit um 1800 liegt. Im Anhang werden zwölf wichtige Exponate der Ausstellung erläutert. Ausstellung und Broschüre wurden von der Öffentlichkeit und der Presse gut aufgenommen.

Konrad Heumann

*Romantik und Parlamentarismus.
Jacob Grimm und Ludwig Uhland
in der Frankfurter Paulskirche*

Vom 11. Mai bis zum 30. Juli wurde im Studio des Deutschen Romantik-Museums eine Ausstellung zu den beiden Romantikern gezeigt, die 1848/49 gewählte Abgeordnete der Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche waren: Jacob Grimm (1785–1863) und Ludwig Uhland (1787–1862). Die Schau flankierte die von der Stadt Frankfurt ausgerichtete Festwoche zum 175-jährigen Jubiläum des ersten deutschen Parlaments (Abb. 2). Da das Freie Deutsche Hochstift hier nicht über eigene Bestände verfügt, wurde die von Prof. Dr. Wolfgang Bunzel kuratierte Ausstellung ausnahmsweise durchgehend mit Reproduktionen bestückt, die in dieser Form zum ersten Mal zusammengestellt wurden. Ziel war es, das Wirken von Jacob Grimm und Ludwig Uhland als gewählte Parlamentarier zu beleuchten und anhand dieser beiden Personen ein neues Licht auf das Verhältnis von Romantik und Politik insgesamt zu werfen. Die Studioausstellung war deshalb auch als temporäre Ergänzung der Dauerausstellung konzipiert, die durch den – mit einem Antragstext Jacob Grimms versehenen – Fensterausblick zur Paulskirche im 3. Obergeschoss und den im Zusammenhang der Interaktiven Landkarte im 2. Obergeschoss gezeigten Reisefilm zu Ludwig Uhland beide Personen kurz vorstellt. Die museographische Inszenierung der Studioausstellung lag in den Händen des Büros Sounds of Silence (Petra Eichler und Susanne Kessler, Frankfurt am Main), das auch die Dauerausstellung gestaltet hat.

Im Sinne der Nachhaltigkeit wurden sämtliche Objekte und erläuternden Begleittexte in Form einer Materialsammlung dokumentiert, die auch weiterhin über den Mediaguide² zugänglich ist und zusätzlich zum Download bereit steht.³ Die Ausstellung ist in der regionalen und überregionalen Presse sowie im Rundfunk auf großes Interesse gestoßen. In der Nacht der Museen brachten Sabine Kalmer (Gesang) und Bettina Rentsch (Gitarre und Gesang) Protestlieder des frühen 19. Jahrhunderts mit Erläuterungen zu Gehör. Bei jeder der vier Aufführungen waren bis zu 50 Besucher dabei, die teils auch mitsangen. Dieses Konzert bildete den Auftakt für den 17. Mai, an dem die beiden Musikerinnen zusammen mit Liz König (Perkussion) unter dem Titel »Freiheit im musikalischen Gewand – 175 Jahre Protestlieder« im Arkadensaal ein

2 <https://guide.freies-deutsches-hochstift.de/mediaguide/romantik-ausstellung/3-obergeschoss/handschriftenstudio/romantik-und-parlamentarismus/>.

3 <https://freies-deutsches-hochstift.de/besuch/ausstellungen/-/romantik-und-parlamentarismus-jacob-grimm-und-ludwig-uhland-in-der-frankfurter-paulskirche/1143>.



*Abb. 2. Sitzung der Frankfurter Nationalversammlung im Juni 1848,
kolorierte Zeichnung von Ludwig von Elliott, 1848
(Historisches Museum Frankfurt).*

Gesprächskonzert im Rahmen der anlässlich des Paulskirchenjubiläums veranstalteten Frankfurter Festwoche gaben. Die Einführung und kurze historische Einordnung in den Kontext der Ersten Deutschen Nationalversammlung von 1849 übernahm Prof. Dr. Andreas Fahrmeir. Zum Abschluss sangen die 80 Besucher des Abends das Lied »Die Gedanken sind frei ...« laut mit. Am 19. Mai (»Freitags um vier«) präsentierte Dr. Joachim Seng unter dem Titel »Der Bundestag des deutschen Geistes«. Von der Paulskirche zum Hochstift« neuere Erkenntnisse zu den Verbindungen der Hochstiftsgründer Otto Volger zur Deutschen Nationalversammlung und zur Revolution von 1848. In der Reihe »Verweile doch!« stellte Dr. Cornelia Ilbrig am 4. Mai Ludwig Uhlands Reisen u. a. mit dem Dampfschiff auf dem Rhein vor der Interaktiven Landkarte dar. Und am 29. Juni stellte der Kurator die Ausstellung in dieser Reihe vor.

Wolfgang Bunzel

Mut zum Chaos.
Ottilie von Goethe und die Welt der Romantik

Im Anschluss an eine Ausstellung der Klassik Stiftung Weimar, die 2022 im Goethe- und Schiller-Archiv zu sehen war,⁴ zeigte das Deutsche Romantik-Museum vom 23. Juni bis 3. September 2023 im Ernst Max von Grunelius-Saal eine umfangreiche Ausstellung zu Ottilie von Goethe. Kuratiert wurde die Schau von Francesca Fabbri (Weimar) in Verbindung mit der Handschriftenabteilung des Freien Deutschen Hochstifts.

Aufgrund ihres ungewöhnlich autonomen Lebensstils und ihres offensiven Charakters zählte Ottilie von Goethe (1796–1872) lange zu den schillernden Figuren im Umfeld Goethes. Bereits unter ihren Zeitgenossinnen und Zeitgenossen rief Goethes Schwiegertochter immer wieder Missgunst und Hämie hervor, und auch die wissenschaftliche Literatur des 20. Jahrhunderts maß sie in einer Mischung aus frivoler Neugier und Empörung vor allem am Tugendkatalog der deutschen Hausfrau und Mutter. Hinzu kamen ab den 1920er Jahren Trivialromane, die das Bild einer ebenso halt- wie geistlosen Frau perpetuierten. Daran änderte auch nichts, dass Heinrich Hubert Houben bereits vor hundert Jahren konstatierte, Ottilie sei »in ihrem leidenschaftlichen Anspruch auf persönliche Freiheit und Selbstbestimmung« vor allem eines gewesen: »die Verkörperung eines modernen Menschen- und Frauenbewußtseins«.⁵ Seit einigen Jahren wandelt sich das Bild, 2001 erschien eine umfangreiche, am Archivmaterial erarbeitete Dissertation von Karsten Hein⁶ und jüngst eine stark erweiterte Fassung der Lebenschronik von Ulrich Janetzki.⁷

Die Frankfurter Ausstellung setzte mit einer Rauminstallation aus sieben Selbstporträts aus dem Album ›Allerlei‹ ein, die wohl kurz nach Ottilies Heirat im Juni 1817 entstanden (Abb. 3). In diesen Zeichnungen präsentiert sie sich als Traumtänzerin, Hausmutter, Kleinkind, Pallas Athene, unglücklich Liebende, preußischer Soldat und verhärmte Greisin. Im Schlussbild vereinigt sie alle diese Facetten ihrer Persönlichkeit zu einem Wesen, das quer zu allen

- 4 Vgl. Ottilie von Goethe. *Mut zum Chaos*. Ein Ausstellungsbuch, hrsg. von Francesca Fabbri, mit Beiträgen von Francesca Fabbri, Waltraud Maierhofer und Yvonne Pietsch, Wiesbaden 2022 (= Schätze aus dem Goethe- und Schiller-Archiv 6).
- 5 Ottilie von Goethe. *Erlebnisse und Geständnisse 1832–1857*, hrsg. von H. H. Houben, Leipzig 1923, S. XII.
- 6 Karsten Hein, *Ottilie von Goethe (1796–1872). Biographie und literarische Beziehungen der Schwiegertochter Goethes*, Frankfurt am Main u. a. 2001 (= Europäische Hochschulschriften I/1782).
- 7 Ottilie von Goethe. *Zeugnisse eines Lebens (1796–1872)*, hrsg. und mit biografischen Einleitungen versehen von Ulrich Janetzki, mit einem Nachwort von Francesca Fabbri, Letschin 2023.



Abb. 3. Blick in die Ausstellung ›Mut zum Chaos‹ mit der Rauminstallation zum ›Allerlei‹ (Foto: Alexander P. Englert).

Rollenerwartungen steht: eine junge Frau mit Schnauzbart, Kasperlmütze, Kinderklapper, Schild und Patronentasche, die in der Haltung der trauernden Alten eine Rose betrachtet.

Die weitere Ausstellung dokumentierte in chronologischer Folge (1) die Zeit nach der Ankunft der Familie in Weimar im April 1806, (2) die Freundschaft und ersten Ehejahre mit August von Goethe, (3) sechs Lesejournale, in denen Ottilie ihre Lektüreeindrücke notierte, (4) die Arbeits- und Lebensgemeinschaft mit Goethe, dem »Vater«, (5) die Begeisterung Goethes und Ottilies für Lord Byron, (6) den 1816 gegründeten »Musenverein«, (7) die Gemeinschaft mit den irischen und englischen Literaten in Weimar, (8) den Dialog mit Jane und Thomas Carlyle (samt Ottilies Schottenmütze), (9) Ottilies Situation nach Goethes Tod, (10) ihren Austausch mit der irischen Schriftstellerin Anna Jameson, (11) ihr Interesse am irischen Freiheitskampf und am Jungen Deutschland, (12) ihre gesellschaftlichen Kontakte in Wien, wo sie ab 1842 lebte, (13) ihre Italienaufenthalte, (14) ihre umfangreichen Kunstsammlungen und ihre Bibliothek sowie (15) die letzte Nachricht an den Freund Gustav Kühne wenige Tage vor ihrem Tod am 26. Oktober 1872.

Das Zentrum der Ausstellung bildeten zahlreiche Zeugnisse zum Journal ›Chaos‹, das Ottilie von Goethe in den Jahren 1829 bis 1832 in 70 Hefen mit dem erklärten Ziel herausgab, die Schranken zwischen Nationalitäten, Geschlechtern und Schichten zu überwinden. Eine große Videoinstallation von Stefan Matlik visualisierte die Prinzipien und die Organisation der Unterne-



Abb. 4. Blick in die Ausstellung ›Mut zum Chaos‹ mit der Videoinstallation zur Zeitschrift ›Chaos‹ (Foto: Alexander P. Englert).

4mung (Abb. 4). Zudem brachten Studierende der Goethe-Universität Frankfurt ein ›Neues Chaos‹ heraus, das auf die Themen der Ausstellung reagierte und auch Beiträge der Ausstellungsbesucherinnen und -besucher aufnahm.

Die üble Nachricht, die Otilie von Goethe zu Lebzeiten und darüber hinaus erfuhr, wurde in der Auswahl der Exponate bewusst ausgespart – mit einer Ausnahme: Am Ende stand als Leihgabe der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund der Brief von Annette von Droste-Hülshoff an Elise Rüdiger vom Juli 1845, in dem die Verfasserin der ihr weitgehend unbekanntes Otilie unterstellt, aufgrund von »Eitelkeit und liebesieche[r] Natur« unter dem Einfluss eines verbrecherischen Juden die eigene Tochter ermordet zu haben, um an deren Geld zu gelangen. So sei es wohl richtig, mit »Koth und Steinen« nach ihr zu werfen. Der Vernichtungswille des Briefs führt zu der Frage, warum Droste-Hülshoff derart empört (und fernab aller Wahrheit) auf eine Frau reagierte, die sich den Regeln des weiblichen Anstands offensichtlich nicht fügen wollte.

Die Gestaltung lag in den bewährten Händen von Sounds of Silence, die einen farbenreichen, höchst vitalen Raum mit großformatigen Selbstaussagen Otilie von Goethes an den Wänden entworfen hatten.

Die Ausstellungseröffnung fand am 22. Juni mit über 200 Gästen statt. Zur Einführung sprachen Francesca Fabbri und Konrad Heumann. Umrahmt wurde der Abend vom Trio Hannari (Hanna Ponkala-Nitsch, Violine / Larissa Nagel, Violoncello / Rie Kibayashi, Klavier), die Werke von Lera Auerbach

sowie Clara und Robert Schumann zu Gehör brachten. Presse und Rundfunk berichteten überregional sehr freundlich. Die Führungen (Annina Schubert und Kate Schaaf sowie die Kuratoren) waren gut besucht, hinzu kamen vier »offene Ateliers« der Museumspädagogik. Im Rahmen des Begleitprogramms stellte am 29. Juni Dagmar von Gersdorff ihre Otilie von Goethe-Biographie vor. Am 4. Juli folgte ein Podiumsgespräch zum Thema »Schreiben ohne Namen? Schriftstellerinnen um 1800« mit Francesca Fabbri, Martina Wernli sowie Barbara Englert (Lesung). Am 19. Juli widmeten sich Ulf Bästlein (Bassbariton) und Hedayet Jonas Djeddikar (Klavier) in der Reihe »Lied & Lyrik« dem kompositorischen Werk Walther von Goethes, des ältesten Sohns Otilie von Goethes. Schließlich stellte Stephan Oswald am 1. September in der Reihe »Freitags um vier im Gartensaal« seine Biographie über Goethes Sohn August vor.

Konrad Heumann, Bettina Zimmermann

France Prešeren und die slowenische Romantik

Vom 15. September bis zum 25. November 2023 konnte im Handschriftenstudio des Deutschen Romantik-Museums an einem Fallbeispiel erkundet werden, welche internationale Zugkraft die Romantik im 19. Jahrhundert entwickelte. Die Ausstellung »France Prešeren und die slowenische Romantik« wurde von einem Team von Expertinnen und Experten aus Ljubljana kuratiert und stellte einen hierzulande wenig bekannten Romantiker vor, der in Slowenien bis heute als wichtigster Nationalschriftsteller gilt, ja, geradezu verehrt wird. Das Kuratorenteam um Igor Grdina und Urška Perenič (Universität Ljubljana) präsentierte eine Auswahl wirkmächtiger Gedichte France Prešerens in Handschriften und wertvollen Drucken, die von einem Gestaltungsteam der Slowenischen National- und Universitätsbibliothek in hochwertigen Faksimiles arrangiert wurden. Die Ausstellung begleitete die Frankfurter Buchmesse, die Slowenien als Gastland vorstellte, wobei die Koordination des Projekts und ergänzende Veranstaltungen mit Unterstützung des Slowenischen Kulturzentrums Berlin realisiert wurden (Abb. 5).

Dank einer ausführlichen Kommentierung des slowenischen Expertenteams, zweisprachig im Mediaguide nachzulesen,⁸ wurden die Werkstationen des virtuosen wie auch tragischen Romantikers France Prešeren (1800–1849) vorgestellt, dessen Leben innerhalb Sloweniens von Mythen umrankt wird. Die fünf Vitrinen führten vor, wie diese Mythen vom Autor selbst in Szene

8 <https://guide.freies-deutsches-hochstift.de/mediaguide/romantik-ausstellung/3-obergeschoss/handschriftenstudio/archiv/france-pre/>.

gesetzt werden: Eine erste Vitrine zeigte Prešeren als ›Dichter der Liebe‹, der seine Frauenfiguren zu quasireligiösen Gestalten überhöht. Vor allem die höhergestellte Bürgerstochter Julja Primic ist in ganz Slowenien durch Prešerens (unerwidert geliebene) Anbetung bekannt, die ihren Anfang angeblich bei einem Treffen am Ostersonntag in einer Kirche von Trnovo nahmen – so inszeniert es jedenfalls das Sonett »Je od vesel'ga časa teklo leto ...« (›Seit der fröhlichen Zeit ist ein Jahr vergangen ...‹) in deutlicher Anspielung auf Petrarca. Die zweite Vitrine präsentierte eine andere Seite von Prešerens Lyrik, den ›Dichter der Verzweiflung‹, was in seinen ›Sonetten des Unglücks‹ (1832) zum Ausdruck kommt, während ein kunstfertiger ›Sonettenkranz‹ (1834), gegenläufig dazu, die Kraft einer haltstiftenden Liebe anpreist – sowohl zur slowenischen Kultur als auch zu Julja Primic, deren Name sich in den Anfangsbuchstaben des Meistersonetts versteckt.

Nach diesen beiden Hauptwerken zeigte die dritte Vitrine sein wohl berühmtestes Einzelgedicht, das Trinklied ›Zdravljica‹ (1843/48), das in graphischer Form eines Weinbeckers auf die Bruderschaft aller freiheitlich gesinnten Völker anstößt. Seit 1991 fungiert der ›Trinkspruch‹ als Nationalhymne Sloweniens und wurde 2020 mit dem Siegel ›Europäisches Kulturerbe‹ ausgezeichnet. Eigens für die Ausstellung ließ Igor Grdina sein Buch über ›Prešeren, Politik und Poesie‹ ins Deutsche übersetzen, in dem er die Entstehung der ›Zdravljica‹ am Vorabend der 1848er Revolutionen neu beleuchtet – begleitet von Faksimiles dreier Handschriften des Textes, zusammen als Begleitpublikation zur Ausstellung im Museumsshop zu erwerben.⁹

In der vierten Vitrine wurden die interkulturellen Kontakte erkundet, die Prešeren mit der europäischen Romantik verbinden – beispielsweise übersetzte er den polnischen Romantiker Adam Mickiewicz ins Deutsche. Zahlreiche Gedichte Prešerens liegen in zweisprachiger Handschrift vor und wurden von ihm selbst ins Deutsche, damals Amtssprache im österreichisch organisierten Kronland, übertragen. Inwiefern Prešeren das Selbstbewusstsein slowenischer Literatur auch im persönlichen Kontakt förderte, zeigte eine letzte Vitrine, die eine ›Schülerin‹ vorstellt: Die slowenisch-deutsche Schriftstellerin Luiza Pesjak (1828–1898) war die Tochter seines langjährigen Arbeitgebers und widmete Prešeren, der sie zur Literatur animierte (u. a. mit dem Sonett ›An eine junge Dichterin‹), später ein eigenes Drama. Pesjak wurde zu einer weichenstellenden Prosaautorin des Realismus und führte den Tagebuchroman in Slowenien ein, zudem übersetzte sie Gedichte Prešerens ins Deutsche.

Die Eröffnung der Ausstellung am 14. September konnte zahlreiche Gäste in einen vollbesetzten Gartensaal locken und ein Zeichen interkultureller, hier

9 Igor Grdina, *Prešeren, Politik und Poesie*, übersetzt von Ann Catrin Bolton und Lars Felgner, Ljubljana 2023.



Abb. 5. Blick in die Ausstellung »France Prešeren und die slowenische Romantik« (Foto: Alexander P. Englert).

deutsch-slowenischer Zusammenarbeit setzen. Neben der Direktorin des Hochstifts und der Kuratorin der Ausstellung Dr. Urška Perenič sprachen Barbara Koželj Podlogar, Generaldirektorin des slowenischen Kultusministeriums, Viljem Leban, Direktor der Slowenischen National- und Universitätsbibliothek, und Saša Šavel Burkart, Leiterin des Slowenischen Kulturzentrums Berlin. Prešerens Gedichte wurden zweisprachig vorgetragen, und die Kuratorin führte ein interessiertes Publikum durch die Ausstellung; ebenso an einem späteren »Verweile doch!«-Abend am 5. Oktober. Als Begleitprogramm für die Dauer der Ausstellung wurden, organisiert vom slowenischen Rundfunk (RTV), ausgewählte Gedichte Prešerens als Hörbuch (Sprecher: Urs Remond) eingesprochen und via Link für die Besucherinnen und Besucher zugänglich gemacht. Ein Podiumsgespräch im Arkadensaal am 22. November stellte die Lyrik-Anthologie »Mein Nachbar auf der Wolke« (2023) vor, in der einschlägige Lyrikerinnen und Lyriker Sloweniens des 20. und 21. Jahrhunderts, häufig erstmals, ins Deutsche übersetzt wurden. Auf dem Podium tauschten sich Barbara Korun und Boris A. Novak, zwei prägende Figuren der zeitgenössi-

schen Lyrikszene Sloweniens, moderiert von Amalija Maček und Ilma Rakusa, über ihre Arbeit aus, wo das omnipräsente Werk Prešerens bis heute die slowenische Gedichtproduktion prägt. In der Eröffnungsrede auf der Frankfurter Buchmesse erwähnte schließlich auch die slowenische Präsidentin Nataša Pirc Musar die Ausstellung im Handschriftenstudio als einen intimen Einblick zum Verständnis slowenischer Kultur. Die Ausstellung bildete den Auftakt zu einer Reihe, die in loser Folge zukünftig weitere Einblicke in die internationalen Facetten der europäischen Romantik geben soll.

Raphael Stübe

*»Die Natur will, dass Kinder Kinder sind ...«
Kindheit im Wandel: Von der Aufklärung zur Romantik*

Am 26. Oktober 2023 wurde im Ernst Max von Grunelius-Saal die Ausstellung »Die Natur will, dass Kinder Kinder sind ...« – Kindheit im Wandel: Von der Aufklärung zur Romantik« eröffnet. Kuratiert wurde die Schau, die bis zum 21. Januar 2024 zu sehen war, von Dr. Joachim Seng und Dr. Katja Kaluga. Bereits die Vernissage im bis auf den letzten Platz gefüllten Arkadensaal war zauberhaft, denn der Zauberkünstler Stefan Alexander Rautenberg verblüffte die Anwesenden mit »Salonmagie« im Stil der Zeit um 1800. Die Wechsausstellung widmete sich der Frage, inwiefern sich in den hundert Jahren zwischen 1750 und 1850, also zwischen Aufklärung und Romantik, das Kindheitsbild gewandelt hat. Da unser Sammlungsschwerpunkt eben diesen Zeitraum umfasst und Goethes museales Elternhaus als Ort seiner Kindheit ein zentraler touristischer Anziehungspunkt ist, war die Konzentration der Ausstellung auf die Epochen Aufklärung und Romantik gesetzt. Das Frankfurter Goethe-Haus wurde Teil der Ausstellung, und in den Gästeführungen wurde verstärkt auf Erinnerungsstücke aus der Kindheit des Dichters hingewiesen und verschiedene Schilderungen von Kindheitsszenen aus »Dichtung und Wahrheit« vorgetragen. Und natürlich war das historische Puppentheater, ein Weihnachtsgeschenk der Großmutter Textor und das einzige Original aus Goethes Kindheit, das Hauptexponat innerhalb des historischen Wohnhauses. Auch die Gemälde in Goethe-Haus, Goethe-Galerie und Deutschem Romantik-Museum, in denen das Thema Kindheit eine Rolle spielt, verblieben an ihrem Ort. Hier war es den Besuchern überlassen, weitere Stücke selbst zu entdecken oder das umfangreiche Begleitprogramm zur Ausstellung zu nutzen, in dem etwa die Leiterin der Kunstsammlungen in der Goethe-Galerie »Von Prinzen, Bettelknaben und kindlichen Bräuten« erzählte.

Die Ausstellungsgestaltung lag wieder in den bewährten Händen des Büros Sounds of Silence. Die Ausstellungsgraphik stammte von desres design studio (Michaela Kessler). Die Gestaltung bemühte sich um eine klare Grundhellig-



*Abb. 6. Blick in die Ausstellung »Kindheit im Wandel«
(Foto: Alexander P. Englert).*

keit des Raums, als Orientierungshilfe diente eine zarte, aber leuchtende Farbigkeit als Klammer zusammengehöriger, aber über den Raum hinweg verteilter Stationen. Dies kombinierten die Gestalterinnen mit Elementen von Spiel und Phantasie: Die Richtung des Rundgangs wurde durch auf den Boden geklebte farbige Punkte (wie bei Brettspielen) angezeigt, jede neue Abteilung begann mit einem mit Spiegelfolie verkleideten Tor, eine Anspielung auf das Durchschreiten von Toren in phantastische Welten (Abb. 6). Hörstationen mit Märchen und Gedichten, Faksimiles historischer Bücher zum Blättern sowie verschiedene Spiele luden zur vertieften Auseinandersetzung mit Motiven der Romantik in der historischen und modernen Kinder- und Jugendliteratur ein. Die zahllosen Bildmotive, die die ausgestellten Bücher und Spiele aufweisen, brachte Stefan Matlik in einer aufwendigen Projektion in Bewegung.

Um die Besucherinnen und Besucher in die Themen einzuführen, wurde eingangs knapp zusammengefasst, was als eine mehr oder minder allgemeingültige Vorstellung vom Kind gelten kann: »Ein Kind ist ein vollkommenes menschliches Wesen, begabt mit schöpferischer Phantasie, es lebt in einer erfüllten Gegenwart voller spielerischer Momente, in universeller Einheit und im Einklang mit Natur und Welt; es drückt seine Gefühle unmittelbar aus, ist begeisterungsfähig und lebhaft.« Am Anfang der Herausbildung dieser Vorstellung standen die Überzeugungen der Frühaufklärung, die im Kind in erster Linie ein zu kultivierendes und zu disziplinierendes Triebwesen sah, das in

geistiger Hinsicht als vollständig bildungsfähig und wenig individuell begriffen wurde, wie in John Lockes ›Gedanken von Erziehung der Kinder‹ (1693). Rousseaus ›Émile ou de l'éducation‹ (1762) bildete den Einstieg zu der auf das Kindheitsbild der Romantik hinführenden Bewegung der Ausstellung. Rousseau beschreibt die Kindheit erstmals als eine Lebensphase eigenen Rechts, in der den Kindern Raum für die Entwicklung ihrer natürlichen Anlagen gelassen werden müsse, worauf sich alles pädagogische Handeln zu richten habe. Beide Bücher befanden sich in der dauerhaft im Goethe-Haus gezeigten Bibliothek von Goethes Vater, in der ausgewählte Werke, die etwa als Kinderlektüre und Lehrwerke dienten, besonders präsentiert und beschrieben wurden.

Wie aber zeigt man, wie sich Kindheitsbilder entwickelten, welche gesellschaftlichen Schichten an ihnen partizipierten und durch welche Medien sie verbreitet wurden? Rasch ergab sich neben der zeitlichen Grenze eine Beschränkung auf die im Bestand sozialhistorisch am besten dokumentierte Schicht, nämlich auf das gehobene Bürgertum und seine Kinder: Aus dieser Schicht sind Objekte wie Bücher, handschriftliches Material, gedruckte Lehrwerke und schließlich Spielzeuge sowie bildliche Darstellungen in erheblicher Zahl überliefert. Als nahezu unmöglich erwies es sich, authentische Objekte zu finden, die vom Leben der Kinder aus unteren Schichten bildkräftig hätten erzählen können. Dem wichtigen, einer eigenen, historisch weit ausgreifenden Bearbeitung bedürftigen Thema der Kinderarmut und Kinderarbeit widmete sich die Schlussvitrine. In der Ausstellung selbst, wurde es durch Zitate oder in einer Hörstation mit Märchen zum Thema Armut präsent gehalten.

Eröffnet wurde die Ausstellung mit der weitgefassten Station über die Kindheiten Johann Wolfgang und Cornelia Goethes. Mutter und Vater Goethe erwiesen ihren einzigen beiden überlebenden Kindern alle Aufmerksamkeit und investierten enorm in deren breitgefächerte Ausbildung, die weitgehend zu Hause und durch Privatlehrer erfolgte. Die pietistische Religiosität der Mutter förderte möglicherweise einen besonders kindgerechten Ton, da insbesondere die Anhängerschaft des Theologen Nikolaus Graf Zinzendorf sich besonders für die Phase der frühesten Kindheit interessierte. Ein besonderes Exponat war das 1760 von Goethes Lehrer Johann Heinrich Thym geschriebene und gezeichnete Schreibmeisterbuch, ein noch durch und durch barockes schriftkünstlerisches Zeugnis: Sinnsprüche und Bibelworte sind mit Schreibmeisterschnörkeln umrahmt, mit kleinen Zeichnungen verziert und in mehreren Schriftarten ausgeführt. Angefertigt wurde dieses 24 Blätter umfassende Buch auf Bestellung von Goethes Vater für seinen Sohn, wie das Titelblatt erweist (Universitätsbibliothek Leipzig). Ein Blatt aus den ›Labores juveniles‹ aus dem Besitz der Handschriftensammlung des Hochstifts erwies kontrastiv dazu am graphischen Befund den Abstand zwischen Lehrer- und Schülerschrift. Die meisten Frankfurter Kinder wurden in den sogenannten Quartiersschulen auf einem wesentlich geringeren Niveau unterrichtet, wie

das seltene »Frankfurter ABC-Buchstabier- und Lesebuch« zeigte. Historische Puppen, ein Räderpferd, Guckkasten-Dioramen, Zinnfiguren und besondere, mit Motivprägung versehene Brokatpapiere ermöglichten einen kleinen Einblick in die Spiel- und Lebenswelt der Epoche. Goethe begegnete in der Ausstellung auch als Erwachsener in seinen Beziehungen zu Kindern, so als junger Mann bei dem für die 1770er Jahre zeittypischen Versuch, sich als Erzieher des schweizerischen Hirtenjungen Peter im Baumgarten zu beweisen, aber auch als Umgang Fritz von Steins sowie als Vater Augusts, Großvater Walthers, Wolfgangs und Almas. Hier konnten aus verschiedenen Sammlungen Briefe entliehen werden, die vornehmlich von der noch recht formellen Kommunikation zwischen Kind und Erwachsenen zeugen, insbesondere am Beispiel der sich etablierenden Form des kindlichen Glückwunsches im Gedicht an Eltern oder Großeltern. Das Erlernen sozialer Formen, das Akzeptieren der durch Erziehungspersonen artikulierten Zwänge und Ansprüche innerhalb einer keineswegs freien Kinderwelt zeigt eindrucksvoll eines der ausgestellten Spielzeuge, der vielteilige Zauberkasten aus dem Goethe-Museum Düsseldorf, den Goethe in Frankfurt durch Marianne von Willemer beschaffen ließ und seinen Enkeln Mitte der 1820er Jahre zu Weihnachten schenkte. Die vielen Tricks bedurften der konzentrierten Einübung, der präzisen sprachlichen Präsentation, der Ablenkung und geschickten Ausführung vor einem dem sozialen Stand entsprechend zu adressierenden Publikum, das die kleinen Zauberer kritisch beobachtete. Dass sich die Goethe-Enkel mit diesem Spielzeug begeistert beschäftigten, zeigt ihr handschriftlich überliefertes Zaubernotizbuch. Historische Spielzeuge – Papier-Anziehpuppen, Zinnfiguren, Papiergloben, ein Baukasten, ein Puzzle und anderes – wurden uns von Privatsammlern, dem Historischen Museum der Stadt Frankfurt und der Sammlung des Instituts für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität geliehen und im Zentrum der Ausstellungsfläche sehr ansprechend präsentiert. Die Spielzeugindustrie – die nicht ohne Kinderarbeit denkbar ist – wie auch die Kinderbuchverlage, die entsprechende Literatur produzierten, nahmen um 1800 bedeutenden Aufschwung. Kinder wurden als eigene Konsumentengruppe entdeckt, die weitgehend über die Eltern zu erreichen waren, und zwar durch die etwa seit 1790 angebotenen, mit Kupferstichen illustrierten Spielwarenkataloge spezialisierter Händler wie Catel (Berlin), Bestelmeier (Nürnberg) oder Albert (Frankfurt). Darin konnte man zwischen 400 und 1200 Spielzeugen und »physikalischen Belustigungen« wählen. Im selben Zusammenhang wurden Zeugnisse zu Weihnachten als dem Familien- und Kinderfest schlechthin präsentiert. Vom Weihnachtsbaum über die Weihnachtskarte bis zum Geschenkeberg: Diese weltweite, inzwischen kultur- und religionsübergreifend wahrgenommene Tradition wurde in der Romantik erfunden.

Außer den Generationen der Familie Goethe standen Zeugnisse der Kinder der Frankfurter Brentanos über drei Generationen hinweg im Fokus: Begonnen

wurde mit Sophie von La Roche, der bekanntesten weiblichen Erziehungsschriftstellerin im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, deren fünf überlebende Kinder in einem durch den Lebensstil des Adels geprägten Umfeld aufwachsen. Die Mädchen wurden schon im Alter von ca. 6 Jahren zur Erziehung in ein französisches Kloster gegeben und kehrten erst in heiratsfähigem Alter in die Familie zurück, während der älteste Sohn bis zum Alter von 12 Jahren bei den Eltern bleiben durfte. Sohn Fritz ging mit der Familie Christoph Martin Wielands in die Universitätsstadt Erfurt. Der liebevolle und zugewandte Ton der wenigen überlieferten Nachrichten Sophie La Roches an ihren Sohn, ein Brief des Jungen und die von Wielands intensiver Erziehungsarbeit zeugenden Briefe waren ähnlich überraschende Funde wie die nüchternen und strengen, oft geradezu manipulativ wirkenden Briefe Maximiliane La Roche-Bretonos an ihre Kinder, von denen diejenigen an ihren Sohn Clemens ausgewählt und in Form einer Lesestrecke präsentiert wurden. In die große Frankfurter Familie des italienischen Handelsmannes hineingeboren worden zu sein, bedeutete keineswegs, auch in dieser Familie aufwachsen zu dürfen: Alle Kinder, die älter als sechs Jahre wurden (acht von zwölf), gaben die Eltern zu weit entfernt lebenden Verwandten oder in nicht weniger weit entfernt liegende Schulen. Den Kindern von Bettine und Achim von Arnim waren weitere Vitrinen gewidmet. An den dort ausgestellten Zeugnissen erwies sich in dieser Generation ein völlig anderer Umgang mit Kindern. So wollte Bettine von Arnim, die ihre Mutter im Alter von acht Jahren verloren hatte und zunächst im Kloster, später dann von ihrer Großmutter Sophie La Roche erzogen worden war, »mit Gewalt keinen Gehorsam verlangen«, sondern Freiheit und Individualität ihrer Kinder respektieren. Sie erlaubte ein verhältnismäßig wildes Leben (zum Teil auf Gut Wiepersdorf, wovon Kinderbriefe mit der Schilderung einer Jagd berichten) und widmete der schulischen Ausbildung, die durch Hofmeister und später in Berliner Gymnasien erfolgte, eher geringe Aufmerksamkeit, während sie von ihrem Mann vehement Unterstützung bei der Bändigung der wilden Jungen und Mädchen einforderte.

Buchillustrationen, Graphik und Gemälde spielten in der Ausstellung insgesamt eine wichtige Rolle, da sie verdeutlichen, wie sich der Blick auf Kinder verändert, so etwa beim ›Werther‹. Dass Kinder in ihrer Kindlichkeit immer stärker von den Künstlern wahrgenommen wurden, ließ sich im Vergleich u. a. des strengen Bildnisses der Familie von Sophie und Georg La Roche (Anton Wilhelm Tischbein, 1774) mit demjenigen Christoph Martin Wielands im Kreis seiner Familie (Georg Melchior Kraus, 1775) sowie, u. a., den Zeichnungen Ludwig Emil Grimms von Kindern aus seinem Familienkreis, dem in keiner Weise staatstragenden Porträt Carl Friedrichs, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach als Kind (Johann Heinrich Lips, 1790) über G. F. A. Schöners Bildnis des dreizehnjährigen Pestalozzi-Zöglings Abraham Willemer (1807) bis hin zu Carl Engel von der Rabenaus (1817–1870) Bildnissen der de



Abb. 7. Blick in die Ausstellung »Kindheit im Wandel, Aufklärung und Romantik (Foto: Alexander P. Englert).

Bary-Gontard'schen Kinder aus der Zeit um 1850 erfahren. Das Kind in seiner Umgebung und seinen Beschäftigungen wird bildwürdig.

Als Gegenentwurf zur Welt der Erwachsenen erhält die Kindheit in der Romantik eigene Würde und eigenen Wert (Abb. 7). Der veränderte romantische Blick der Künstler auf das Kind richtet sich vornehmlich auf dessen Individualität. Die deutschsprachige romantische Kinderliteratur nimmt ihren Anfang mit den Kinderliedern aus ›Des Knaben Wunderhorn‹ (1808) und den ›Kinder- und Haus-Märchen‹ der Brüder Grimm (1812/1815) und erzielt mit Werken von Autoren wie Ludwig Bechstein, illustriert von Ludwig Richter, oder Wilhelm Hauff gewaltige, bis heute gültige Erfolge. Das Märchen etabliert sich als Kinderliteratur. So sind in E. T. A. Hoffmanns ›Kinder-Märchen‹ (1816/1817) mit ›Nussknacker und Mausekönig‹ und dem Märchen ›Das fremde Kind‹ die Keime für die moderne kinderliterarische Phantastik gelegt: Kindliche Protagonisten erleben, wie das Wunderbare in die vertraute familiäre Umgebung eindringt und wie sie sich in dieser Welt behaupten können.

Mit E. T. A. Hoffmanns ›Nussknacker und Mausekönig‹ und dem Märchen ›Das fremde Kind‹ war auch der Schlussteil der Ausstellung verknüpft, in dem sich Studierende der Germanistik an der Universität Leipzig (geleitet von Jun.-Prof. Dr. Anna Stemmann) mit neueren Illustrationen zu den beiden Märchen beschäftigten. Dabei widmeten sie sich u. a. den Motiven der Romantik, die ›Das fremde Kind‹ durchziehen. Eine zweite Gruppe von Studierenden des Masterstudiengangs Kinder- und Jugendliteratur-/Buchwissenschaft an

der Goethe-Universität Frankfurt (geleitet von Prof. Dr. Ute Dettmar) gingen den Spuren der Romantik in der neueren Kinderliteratur nach, etwa bei Astrid Lindgren (»Mio, mein Mio«), Michael Ende (»Momo«), Neil Gaiman (»Coraline«) und Cornelia Funke (»Reckless«). Auf spielerische Weise präsentierten sie an einem großen Arbeitstisch die Ergebnisse eines Seminars, in dem sie nach dem Einfluss von romantischem Kindheitsbild und romantischer Kinderliteratur geforscht hatten. Für diesen partizipativen Bereich hatte die Künstlerin Dani Muno die Wände gestaltet, teilweise mit anverwandelten Motiven aus den Kinderbüchern.

Die Pädagogen der deutschen Spätaufklärung reformierten die schulische Bildung, schufen aber keine Freiräume für eigene, die Phantasie anregende Lektüreangebote, sondern veränderten grundlegend die Art und Weise, wie zunächst einmal Schreiben und Lesen und später ein breiter Fächerkanon unterrichtet wurden. Beispielhaft für diese Neuorientierung war das 1774 von Johann Bernhard Basedow begründete Philanthropin in Dessau, dessen Lehrkonzept auf Bildtafeln, altersangemessenes selbständiges Entwickeln des Lehrstoffs und sinnliche Erfahrung setzte, welches seine ehemaligen Mitarbeiter an neuen Standorten weiterentwickelten, indem etwa in der Schule Schnepfenthal Sportunterricht und praktische Arbeit hinzukamen; ferner die lebenden Fremdsprachen, Naturkunde, mathematisch-technisches Wissen und Kenntnisse für den Handel einen immer breiteren Raum im Lehrplan einnahmen. Abschließend wurde die schulische Entwicklung in Frankfurt behandelt. Die hiesige Bürgerschaft interessierte sich für Johann Pestalozzis Schulkonzept und gründete gleich zwei überregional beachtete Reformschulen, die »Musterschule« und das »Jüdische Philanthropin«.

Zur Ausstellung erschienen ein gleichnamiger farbig bebildeter Katalog im Göttinger Verlag der Kunst, der in Überblicksartikeln ausgewählte Themen und besondere Exponate in Miszellen beleuchtet, sowie ein »Kinderheft« »für die ganze Familie – zum Entdecken, Rätseln und Kreativwerden«, das Goethes Kindheit und interessante Exponate der Ausstellung thematisiert. Es wurde von Sophie Lauster konzipiert und inhaltlich gestaltet, die im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 2041 »Modell Romantik« ein Praktikum im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum absolvierte und das Kuratorenteam unterstützte.

Zu der Wechselausstellung gab es auch ein umfangreiches Begleitprogramm mit insgesamt 87 Angeboten (Führungen, Workshops, etc.), die von rund 1200 Personen genutzt wurden. Im Begleitprogramm der Ausstellung sprachen am 1. November Prof. Dr. Ute Dettmar und die Juniorprofessorin Dr. Anne Stemmann »Zur Illustrations- und Wirkungsgeschichte romantischer Kindheiten«. Am 10. November stellte Dr. Katja Kaluga in der Reihe »Freitags um vier« die unterschiedlichen Erziehungsmethoden der Familien La Roche und Brentano vor. Am 14. November hielt Prof. Dr. Sophia Baader

einen Vortrag über »Romantische Kindheitskonzepte und ihre Kontinuitäten« und am Sonntagnachmittag, den 22. November, sprach Dr. Joachim Seng mit Prof. Dr. Ulrike Landfester über »Kindheit zwischen Dichtung und Wahrheit: Geschichte und Geschichten aus den Familien Goethe und Brentano«. Dr. Mareike Hennig führte am 16. November mit dem Thema Kindheit durch die Goethe-Galerie und das Gemäldekabinett. Schon vor Ausstellungsbeginn hatte am 6. Juli die diesjährige Exkursion zum Thema Kindheit 40 Mitglieder mit Dr. Joachim Seng, Dr. Katja Kaluga und Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl u. a. nach Wilhelmsbad ins Puppenmuseum geführt. Am 12. September, widmete Dr. Joachim Seng mit Michael Quast dem Thema »Goethe und die Kinder« einen heiteren Abend. In der Reihe »Freitags um vier« stellten die Kooperationspartner der Ausstellung Prof. Dr. Ute Dettmar und Dr. Felix Giese die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins vor.

Gefördert wurde die Schau von der Adolf Christ Stiftung, der Hessischen Kulturstiftung, Dr. Andreas Dietzel und der Marga Coing-Stiftung.

Katja Kaluga, Joachim Seng

Geburtstagsgäste

Zum 250. Geburtstag von Caspar David Friedrich 2024 veranstalten neben den großen Museen in Hamburg, Berlin und Dresden auch zahlreiche kleinere Häuser Ausstellungen. Zum Auftakt des Jubiläumsjahrs des einflussreichsten und bekanntesten Malers der deutschen Romantik startete die Kunstsammlung des Freien Deutschen Hochstifts bereits Anfang Dezember 2023 die Reihe »Geburtstagsgäste«. Für die Leihgaben, die vom Hochstift 2024 nach Hamburg und Berlin gehen, werden Gegenleihgaben dieser Häuser in den Kontext unserer Dauerausstellung eingebunden. Am 4. Dezember 2023 eröffnete als erster Gast Carl Gustav Carus' »Morgennebel« aus der Alten Nationalgalerie in Berlin den Dialog mit unseren Friedrich-Gemälden. Zwischen Friedrich und dem Arzt, Naturwissenschaftler und Maler Carus bestand seit 1818 eine enge freundschaftliche Beziehung, die Carus' Kunst grundlegend prägte. Sein »Morgennebel« macht Nähe und Abgrenzung zu Friedrich gleichermaßen sichtbar. Die Ölstudie zeigt einen Blick von weit oben über eine ausgedehnte Landschaft, in der Wald und Ebene noch im Dunst der schwindenden Dunkelheit liegen, der Himmel in der aufziehenden Morgenröte aber schon farbenprächtig leuchtet. An Friedrich erinnert die Darstellung einer Übergangssituation in der ruhigen Landschaft. Die Technik der Ölstudie jedoch, die es Carus ermöglichte eine Lichtstimmung unmittelbar und schnell zu erfassen, nutzte Friedrich kaum. Ihm waren vielmehr die exakte Komposition und der feine Duktus wichtig. Die Reihe wird 2024 fortgesetzt.

Mareike Hennig

Veranstaltungen

Goethe-Geburtstag

Einen besonderen Charakter hatte diesmal die Feier von Goethes Geburtstag am 28. August, zu der erstmals alle Mitglieder des Hochstifts an einem Abend eingeladen wurden, zu dem mehr als 500 Besucher als Gäste teilnahmen. Das Eröffnungsprogramm fand im Cantate-Saal der Frankfurter Volksbühne statt und wurde per Bild und Ton in den Arkadensaal übertragen. Die Direktorin Anne Bohnenkamp referierte in ihrer Begrüßung Goethes Begegnungen und Erlebnisse des Jahres 1823, aus denen die ›Marienbader Elegie‹ hervorgegangen ist. Das musikalische Programm lehnte sich mit Stücken der Pianistin Maria Szymanowska, die Goethe vor zweihundert Jahren in Karlsbad kennengelernt hatte, und mit Vertonungen von Goethe-Liedern, die von der ihm bekannten Sopranistin Anna Milder gesungen worden waren, eng an Goethes Biographie an. Ausführende waren Studentinnen von Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt. Francesca Fabbri gab zuletzt eine kurze Einführung in die Ausstellung ›Mut zum Chaos‹. Ein vielfältiges Programm erwartete die Gäste in den Gärten, im Goethe-Haus (Begrüßung des Shakespeare-Kranzes) und im Deutschen Romantik-Museum. Die Zimmer des Goethe-Hauses und die Bühnen schmückte die Floristin Ute Reußenzehn von der Blumenwerkstatt Frankfurt.

Nacht der Museen

Nach dreijähriger Pause fand die Frankfurter Nacht der Museen am 13. Mai wieder statt. Das Freie Deutsche Hochstift war unter dem Motto »Mit Faust und Protestliedern durch die Nacht« erstmals nicht nur mit dem Frankfurter Goethe-Haus, sondern auch mit dem Deutschen Romantik-Museum vertreten. Im Gartensaal war das »Theater der Dämmerung« zu Gast: Der Schauspieler Friedrich Raad spielte mit seinem Schattenspieltheater vier Szenen aus Goethes ›Faust‹. Faust und Gretchen, die als Skulpturen im Romantik-Garten stehen, bildeten das Hauptthema. Die vier Vorführungen, die von der Dr. Elisabeth und Dr. Hans Feith-Stiftung gefördert wurden, zogen insgesamt etwa 200 Menschen in ihren Bann. Freies Zeichnen im Romantikgarten, Kostümführungen in der Goethe-Galerie, eine Führung zur Schauerromantik und Führungen im Goethe-Haus fanden sehr guten Zuspruch, die Nachfrage überstieg das Angebot deutlich. Vor der Studio-Ausstellung zur Paulskirche wurden Protestlieder des frühen 19. Jahrhunderts gegeben.

Vorträge, Gespräche und Vorlesungen

Das Veranstaltungsjahr 2023 begann am 24. Januar mit einem Abend zu »E. T. A. Hoffmann und die Commedia dell'arte« mit Dr. Tiziana Corda sowie zwei Schauspielern der Accademia in Venedig, Matteo Forni und Nicolò Rossi.

Am 26. Januar kamen zur Kooperationsveranstaltung mit den Freunden der Alten Oper über »Romantische Komponistinnen um Felix und Cécile Mendelssohn« 200 Gäste, zahlreichen Interessenten musste abgesagt werden. 60 Teilnehmer erhielten zuvor Führungen durch das Deutsche Romantik-Museum. Dr. Ulrike Kienzles Vortrag bot einige Anknüpfungspunkte an das Museum und an die Stadt Frankfurt. Umrahmt wurde der Abend vom Klaviertrio Trio Hannari und einem Gesangsduo junger Studentinnen der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.

Anlässlich der Vorstellung des Briefwechsels zwischen Friedrich und Dorothea Schlegel aus den Jahren 1811 bis 1814 am 8. Februar unter dem Titel »Lesen sie nur Recht, es ist doch viel darin«, zu dem Prof. Dr. Ulrich Breuer einführte und Tim Porzer M. A. (beide Mainz) moderierte, zeigte das Hochstift in einer Vitrine im vollbesetzten Gartensaal vier Originalmanuskripte. Die Briefe wurden gelesen von Ingrid Reitenbach und dem Schauspieler Sebastian Reiß.

Vor einem sehr interessierten Publikum von fast 70 Personen und in Kooperation mit der Deutsch-Britischen Gesellschaft stellte am 28. Februar Dr. Charlotte Lee ihre Forschungsarbeiten zum Thema Lyrik und Bewegung vor anhand von Gedichten Klopstocks, Hölderlins und Rilkes. Neben der Direktorin des Hochstifts grüßte auch der Vorsitzende der Deutsch-Britischen Gesellschaft Nicholas Jefcoat.

Am 8. März stellte Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt im Gespräch mit Anne Bohnenkamp ihr Buch »Die Anfänge der Romantik in der Musik« vor.

Das Thema Kinderbücher wurde am 22. März in einer Abendveranstaltung »Kinderbücher zwischen Kunst, Kommerz und Klassenlektüre. Auf der Suche nach dem Leseglück für Groß und Klein« behandelt, die besonders viele Lehrerinnen und Lehrer anzog. Auf dem Podium saßen der Autor und Übersetzer Andreas Steinhöfel, die Professorin für Kinder- und Jugendliteratur an der Frankfurter Universität Dr. Ute Dettmar, der Deutschlehrer Dr. Thorsten Gabler und die Schulelternbeiratsvorsitzende Konstanze Brockmann. Es moderierte Tilman Spreckelsen. Eine Aufnahme ist als F. A. Z.-Bücherpodcast verfügbar.¹⁰

¹⁰ <https://www.faz.net/podcasts/f-a-z-buecher-podcast/kinderbuecher-in-deutschland-eine-erfolgsgeschichte-19154969.html>.

Am 28. März gab es für die Kooperationsveranstaltung »Will's Book – 400 Jahre Shakespeare's First Folio«, die mit Blick auf die laufende Ausstellung in Marbach von der Deutsch-Britischen Gesellschaft Rhein-Main e. V. und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach bestritten wurde, großen Publikumszuspruch. Dr. Jan Bürger aus Marbach sprach mit Prof. Dr. Tobias Döring aus München. Die Schauspieler Christoph Pütthoff und Alison Ripper lasen Shakespeare auf Englisch und in verschiedenen historischen Übersetzungen auf Deutsch.

Am 15. und 16. April richtete das Hochstift unter dem Titel »Wozu Philologie?« ein internationales wissenschaftliches Symposium für und mit Prof. Dr. Hendrik Birus aus. Es nahmen ca. 40 Gäste teil, darunter auch Mitglieder des Hochstifts. Die Mehrzahl der gehaltenen Vorträge ist im Jahrbuch 2023 nachzulesen.

Am 23. Mai wurde in den Goethe Annalen 1823 mit Dr. Gustav Seibt, Prof. Dr. Ernst Osterkamp und Prof. Dr. Anne Bohnenkamp Goethes Lebensjahr 1823 behandelt, das von schweren Krankheiten und einem beschwingten Sommer in Marienbad und Karlsbad bestimmt war und unter anderem die »Marienbader Elegie« hervorgebracht hat. 65 interessierte Besucher waren zugegen.

Anlässlich des 250. Geburtstags Ludwig Tiecks am 31. Mai 2023 widmeten sich mehrere Veranstaltungen dem romantischen Dichter: Im Rahmen der Goethe-Ringvorlesung an der Universität Frankfurt, die erneut in Kooperation mit dem Freien Deutschen Hochstift durchgeführt wurde, fanden zwischen dem 18. April und dem 23. Mai »Gespräche über Ludwig Tieck« an der Goethe-Universität statt. Es handelte sich um sechs Vorlesungen in Gesprächsform. Am 9. Mai widmete sich Wolfgang Bunzel mit Roland Borgards und Christoph Heller dem späten Erzählen Tiecks. Die Reihe »Lied & Lyrik« widmete sich am 26. April »Tieck und Brahms: Die schöne Magelone«. Am 2. Mai trug der Schauspieler Heiko Raulin Texte von Ludwig Tieck vor, begleitend machten Ausführungen von Tilman Spreckelsen Tiecks Leben und Werk plastisch. Am 11. Juni wurde die Aufnahme als Sonderfolge des F. A. Z.-Bücher-Podcasts online gestellt, und schon am nächsten Tag hatte sie mehr als 3400 Abrufe.¹¹

Am 11. Juni führte morgens Reinhard Pabst auf den Spuren von Stéphane Mallarmé durch Frankfurt. Nachmittags wurde mit »Purpurschimmer der Romantik – Beethovens Instrumentalmusik« das Kulturpaket der Alten Oper im Rahmen von »Musik Plus« umgesetzt: Die über 80 Teilnehmer erhielten

11 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buecher-podcast/ludwig-tieck-buecher-podcast-aus-dem-freien-deutschen-hochstift-in-frankfurt-18945727.html>.

Führungen durch das Museum, anschließend einen Vortrag mit Musikbeispielen von Dr. Ulrike Kienzle, bevor sie abends in der Alten Oper an einem Beethoven-Konzert mit dem Pianisten Lang-Lang teilnahmen.

In der Reihe »Weltliteratur in Übersetzungen« stellte am 10. Oktober Dr. Susanne Klingenstein (Harvard University) ihren Band »Es kann nicht jeder ein Gelehrter sein« – Eine Kulturgeschichte der Jiddischen Literatur 1105–1597« vor. Im Anschluss sprach sie mit dem F. A. Z.-Redakteur Andreas Platthaus, wobei auch die Ereignisse des 7. Oktober zur Sprache kamen.

Lied & Lyrik

Die Reihe wurde am 15. Februar mit einer »Winter – Zeit – Reise« eröffnet, in der Julian Prégardien mit Gesang und Rezitation und Michael Gees am Klavier Schuberts »Winterreise« aufführten, ergänzt durch Martin Opitz' »Galathee«, die der Dichter Wilhelm Müller ediert hatte. Über 150 Gäste kamen zu der einzigartigen Aufführung, die am darauffolgenden Freitag im Feuilleton der F. A. Z. hymnisch besprochen wurde.¹² Am 26. April trugen Frederic Jost (Bass), Silke Rüdinger (Rezitation) und Klara Hornig (Klavier) Lieder von Brahms nach Tiecks »Die schöne Magelone« vor. Am 19. Juli widmeten sich Prof. Dr. Ulf Bästlein (Bassbariton) und Hedayet Jonas Djeddikar vor 70 sehr interessierten Besuchern Walther von Goethe, dessen kompositorisches Werk als kaum bekannt gelten muss. Die letzte Abendveranstaltung des Jahres in der Reihe konnte wegen der Erkrankung der Sängerin Jana Baumeister nicht wie geplant mit dem Liederabend »O wüßt' ich doch den Weg zurück« – Freud und Leid der Kindheit im romantischen Lied« stattfinden. Dr. Burkhard Bastuck am Flügel und seine Ehefrau Ursula Maria Berg, 1. Konzertmeisterin des Gürzenich-Orchesters Köln, präsentierten anstelle des Liederprogramms am 6. Dezember ein Violine-Klavier-Rezital unter dem Titel »Kinderszenen. Kammermusikabend«, der begeistert aufgenommen wurde.

»Verweile doch!«

Die Reihe fand im Berichtsjahr achtmal statt. Die Termine waren:

- | | |
|-------------|---|
| 19. Januar | E. T. A. Hoffmanns »Meister Floh« (mit Wolfgang Bunzel) |
| 23. Februar | Marianne von Willemers Gitarre (mit Heike Matthiesen) |

12 Jan Brachmann, Nun muss sich alles wenden. Einmalig: Julian Prégardien und Michael Gees bezaubern im Frankfurter Goethehaus mit Schuberts »Winterreise«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. Februar 2023.

4. Mai Romantik – mobil. Ludwig Uhland fährt mit dem Dampfschiff auf dem Rhein (mit Cornelia Ilbrig)
29. Juni Romantik und Parlamentarismus im Deutschen Romantik-Museum (mit Wolfgang Bunzel)
5. Oktober Gespräch zur slowenischen Romantik mit der Ausstellungskuratorin Urška Perenič
2. November Buch-Kinder – Kinder-Buch? Eine Zeitreise in die Kindheit des 18. und 19. Jahrhunderts (mit Katharina Schaaf)
16. November Von Prinzen, Bettelknaben und kindlichen Bräuten (mit Marreike Hennig)
7. Dezember Goethes ›Faust‹ im Deutschen Romantik-Museum (mit Anne Bohnenkamp)

Vom Zwackelmann zur Tigertatze

Die kuratierte Vorlesereihe für Grundschul Kinder mit der Schauspielerin Pirkko Cremer und/oder Kinderbuchautoren fand 2023 sechsmal statt. Sie wurde durch die Dr. Elisabeth und Dr. Hans Feith-Stiftung und die Marga Coing-Stiftung unterstützt. Die Grundschulen nehmen das Angebot sehr gerne an. Es nehmen jeweils ca. 30 Kinder an den Terminen teil. Oft wird noch eine kurze Führung durch das Museum oder die Sonderausstellung gewünscht.

Blauer Donnerstag

Die Reihe mit Katharina Schaaf, in der Literatur zu Themen der Romantik an verschiedenen Stationen im Museum vorgestellt wird, fand 2023 acht Mal statt. Sie wird gut angenommen und führt nicht selten neue Interessenten ins Museum.

Freitags um vier im Gartensaal

Die Reihe wurde am 24. Februar durch Lesung und Interpretation von Goethes ›Faust I‹ durch Anne Bohnenkamp, assistiert von Jasmin Behrouzi-Rühl, eröffnet. Im vierten Faust-Termin wurde die Lektüre bei Vers 1065 fortgesetzt.

Am 17. März gab es einen Termin zu dem Dadaisten Walter Serner, zu dem auch der Vorstand der in Berlin neugegründeten Walter-Serner-Gesellschaft anreiste.

Am 21. April stellten Heiner Boehncke und Hans Sarkowicz ihren neuen Band ›Vagantenlieder‹ vor.

Am 28. April stellte Jasmin Behrouzi-Rühl im vollbesetzten Saal den Roman ›Ein liebender Mann‹ von Martin Walser vor, veranschaulichte Goethes Aufenthalt in Marienbad und erläuterte die Elegie.

Am 5. Mai stellte Mareike Hennig die Gärten des Freien Deutschen Hochstiftes vor. Im Goethe-Haus-Garten, im Romantik-Garten, im Brunnenöfchen und im Gartensaal wurde die Geschichte des Areals von Goethes Jugend am Hirschgraben an über die großen Veränderungen des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart veranschaulicht.

Am 14. Juli stellte Eva Demski im vollbesetzten Gartensaal ihr Buch über Frankfurter Gärten vor, mit Blick auf die »Geburt des Romantik-Gartens« am Museum.

Jasmin Behrouzi-Rühl

Museums- und Medienpädagogik

Das Jahr 2023 war von einer guten Nachfrage nach Führungen und Programmen geprägt, insbesondere am Jahresanfang, als neben den Dauerausstellungen auch die Schau zu E. T. A. Hoffmann im Angebot war. Die nötige Verstärkung des Teams erfolgte durch Lucia Wunderlich, Deborah D'Angelo und Dr. Chana Keck, die zügig Goethe-Haus- und Romantik-Führungen übernahmen. Für drei Monate wurden Lilli Pankotsch und Navneet Pal eingestellt, für den Wochenenddienst Anika Manthey und Idris Bayram. Zusätzliche Angebote übernahmen Henning Cromm (Goethe-Haus und Romantik-Ausstellung in Englisch), Monika Krusch (Familien-Führung) und Ute Schaldach sowie Henning Cromm (Goethe-Haus in Einfacher Sprache). Neben der Ausbildung der Kolleginnen und Kollegen übernahm das Team der Museumspädagogik die Betreuung der Schüler-Praktikanten Elias Schmidt, Chiara Giulivo und Timon Eck.

Im Mai 2023 begann das durch die Deutsche Bank Stiftung und die Adolf Christ Stiftung geförderte und auf drei Jahre befristete Projekt »Werkstatt Romantik«. Sein Ziel besteht primär in der Konzeption, Umsetzung und Durchführung neuer medialer Vermittlungsformate für das Deutsche Romantik-Museum und Goethe-Haus. Loreen Dalski widmet sich in diesem Rahmen der Transformation des Angebots »Romantik entdecken« in ein hybrides Format. Damit wird eine Lücke geschlossen, indem auch Schulkursen mit mehr als 15 Personen eine intensive Auseinandersetzung mit den Stationen des Romantik-Museums ermöglicht wird. Entstanden ist ein dreiteiliges Format, das zunächst über einen Video-Rundgang mit interaktiven digitalen Sequenzen in die Inhalte des Romantik-Museums einführt, mit einer Erarbei-

tungsphase der Schülerinnen und Schüler im Museum fortgesetzt wird und mit einer Ergebnispräsentation auf Basis der von den Beteiligten eigens erstellten Fotos schließt. Dem neuen Vermittlungsangebot gingen Befragungen voraus, die die thematischen und didaktischen Interessen von Lehrkräften und Schülern ermittelten und für die Konzeption weiterer Vermittlungsangebote genutzt werden können.

Gut etabliert haben sich verschiedene Kooperationen, so mit dem Förderverein Lionshilfe, dem Kulturrat im Projekt »Places to see« und dem Amt für multikulturelle Angelegenheiten im Projekt »Kulturöffner«. Für alle Partner wurden individuelle Angebote eingerichtet. Neu war in diesem Jahr eine Kooperation mit der Schillerschule Frankfurt, organisiert von der Lehrerin Katja Sacher.

Beim 18. Durchgang des Jungen Literaturlandes des Hessischen Rundfunks erkundete eine Klasse der IGS Ebsdorfer Grund unter der Leitung von Gunild Schulz-Gade das Romantik-Museum und widmete sich danach dem Kreativen Schreiben, betreut von der Autorin Saskia Hennig von Lange. Ebenso besuchten uns wieder Schülerinnen und Schüler im Rahmen der »Literarischen Entdeckungsreise«, eine Kooperation mit der Frankfurter Bürgerstiftung.

An der Kooperation mit Prof. Dr. Anette Sosna von der Universität Greifswald ist neben dem Romantik-Museum auch das Pommersche Landesmuseum beteiligt. Hier ist die Erstellung digitaler didaktischer Materialien zur Epoche der Romantik das Ziel. Bei Batuhan Ergün liegt die organisatorische und technische Betreuung, Doris Schumacher und Loreen Dalski sind inhaltlich beteiligt.

Die öffentlichen Führungen im Goethe-Haus brachten es mit sich, dass die Besucherinnen und Besucher ein entsprechendes Angebot auch im Romantik-Museum wünschten. Da dies aber der Idee des Selbst-Entdeckens im Museum entgegenstehen würde, wurde dem Wunsch mit einer öffentlichen halbstündigen Einführung entsprochen. Ab April gab es diese Einführung um 15 Uhr am Wochenende und an Feiertagen, aufgrund der guten Resonanz fanden sie ab Oktober täglich statt. Für größere Gruppen, z. B. ganze Oberstufen-Jahrgänge, waren Einführungen ins Romantik-Museum per Power-Point-Präsentation im Arkadensaal im Programm.

Vom kontinuierlichen Ausbau unseres kunstpädagogischen Angebotes zusätzlich zur Literaturvermittlung profitierten verschiedene Events, so die Nacht der Museen am 13. April oder das Museumsufer-Fest Ende August, jeweils mit dem Angebot »Zeichnen im Garten«. Neu hinzugekommen ist auch ein Märchen-Angebot im Romantik-Museum vor allem für Grundschulen, das sich aus einem Rundgang mit Schwerpunkt in der Grimm-Station und einem Kreativ-Teil zusammensetzt. Ebenso eine Führung zu Caspar David Friedrich. Seit September sind unsere Medien-Guide-Texte auch in Einfacher Sprache zu lesen.

Weitere Termine in Auswahl:

- 16.04. Offenes Kaminzimmer (ehrenamtlich durch Jutta Blech betreut)
- 20.04. Ferienprogramm »Goethe und der Frühling«
- 23.04. »Zeichnen in der Natur«
- 29.04. Satourday »Abbilder, Schattenrisse, Scherenschnitte« mit Pirkko Cremer
- 19.05. Museumstag: »Schreiben und Zeichnen wie zu Goethes Zeiten«
- 19., 20., 29.08. Ferienprogramm »Zeichenschule für Kinder«
- 22.10., 05.11. Die Zeichenschule (für Erwachsene)
- 30.09. Satourday »Auflehnung und Emotion« mit Pirkko Cremer
- 02.12. Rundgang »Weihnachtszeit um 1800«
- 05., 06., 08.12. Theater im Museum »Die Gans und die Lumpensammlerin« mit Pirkko Cremer

Am 20. und 21. Januar fanden die Frankfurter Studententage mit Dr. Paul Kahl zum Thema »Goethe, Faust und die Romantik« statt. Die Veranstaltung war schnell ausgebucht, teilgenommen haben 14 Lehrkräfte. Die Frankfurter Studententage am 16. und 17. Juni thematisierten »Goethes ›Wahlverwandschaften‹ und der Epochenbruch um 1800« und zogen 13 Lehrkräfte an. Die drei Angebote für Lehrkräfte zum Thema »Kindheit im Wandel« zur entsprechenden Wechselausstellung wurden im November von über 30 Lehrkräften angenommen. Sie wurden von Joachim Seng durchgeführt.

Doris Schumacher

Lehre, Vorträge, auswärtige Tätigkeiten

Am 17. März konnte Prof. Dr. Anne Bohnenkamp im Arkadensaal des Hochstifts den Hessischen Kulturpreis des Jahres 2022 entgegennehmen. Die Laudatio hielt Ministerpräsident Boris Rhein, die musikalische Umrahmung gestaltete auf Wunsch der Preisträgerin Victor Plumettaz auf dem Cello.

Die Direktorin hielt am 13. Januar einen Vortrag mit dem Titel »Anmerkung zu einem Streit mit dem Teufel« auf dem Kolloquium zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Stefan Matuschek in Jena. Vom 13. bis 17. März besuchte sie auf Einladung der Englischen Goethe-Society Oxford und London, wo sie einen Vortrag über Goethes »Genetische Methode« hielt. Am 17. April sprach sie auf Einladung der Goethe-Gesellschaft Plauen über den Wiederaufbau des Frankfurter Goethe-Hauses, am Folgetag auf Einladung der Goethe-Gesellschaft Altenburg über das Deutsche Romantik-Museum, zu letzterem Thema auch am 24. August im Cronstettenhaus Frankfurt. Auf Einladung der Öster-

reichischen Akademie der Wissenschaften äußerte sie sich am 24. Oktober im ›Austrian Center for Digital Humanities and Cultural Heritage‹ in Wien zur ›Historisch-kritischen Edition im digitalen Zeitalter‹. Am 6. November nahm sie auf Einladung der Carl Friedrich von Siemens-Stiftung an einem wissenschaftlichen Kolloquium anlässlich des 80. Geburtstages von Hendrik Birus in München teil.

Am 16. und 17. Januar beteiligte sich Anne Bohnenkamp an einer Klausurtagung der S. Fischer-Stiftung in Königstein, vom 14. bis 17. Juni reiste sie zu Sitzungen von Vorstand und Kuratorium der S. Fischer-Stiftung nach Bukarest, wo diese auf Einladung des New Europe College (NEC) tagte. Am 23. Januar folgte sie der Einladung der Klassik Stiftung Weimar zu einer Sitzung des Beirats für die Neugestaltung des Goethe-Hauses. Als Vertreterin des Freien Deutschen Hochstifts nahm sie am 3. Februar zum ersten Mal an einer Sitzung des Rundfunkrats teil, im Lauf des Jahres folgten neun weitere Termine. Bei den Sitzungen des Stiftungsrats sowie des Präsidialausschusses der Stiftung Polytechnische Gesellschaft war sie regelmäßig beteiligt, ebenso an Beiratssitzungen des Kuratoriums Kulturelles Frankfurt, eines Tochterinstituts der Stiftung. Am 21. April nahm sie an einer digitalen Sitzung des Vorstands der Internationalen Novalis-Gesellschaft teil, am 2. Mai an der Sitzung der Auswahlkommission der Universität Jena für die Neubesetzung der vakanten Stelle des Direktors des Goethe-und-Schiller-Archivs, am 5. Mai an der Jury-Sitzung zur Verleihung des Friedrich Hölderlin-Preises der Stadt Bad Homburg, der am 4. Juni verliehen wurde, sowie am 10. Mai im Rahmen der Frühjahrstagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung an der Sitzung der Kommission für Publikationen und leitete dort die Sitzung der Zuwahlkommission. Digitale Sitzungen des Scientific Steering Committees (SSC) des NFDIText+, des DFG-Projekts ›Korrespondenzen der Frühromantik‹ und eine Besprechung zur zukünftigen Sicherung der Faustedition fanden am 26. Mai statt. Vom 31. Mai bis zum 3. Juni besuchte sie als Mitglied des Vorstands die Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar und moderierte ein Podium mit Prof. Dr. Maoping Wei, Prof. Dr. Marcus Mazzari und Prof. Dr. Helena Cortés-Gabaudan zum Thema »Wundersame Spiegelungen. Goethe-Übersetzer im Gespräch«. Auf der Mitgliederversammlung wurde sie erneut in den Vorstand gewählt. Am 10. Juni folgte sie einer Einladung der Beauftragten für Kultur und Medien zu einem Abendessen aus Anlass des Jahrestreffens der Mitglieder des Ordens Pour le mérite in Berlin.

Im Berichtszeitraum war die Direktorin auch als neue Projektleiterin zweier Akademieprojekte tätig. Sie nahm an verschiedenen auswärtigen Sitzungen teil: am 27. Juni in Weimar an der festlichen Begehung des neuen Förderabschnitts des Projekts ›Propyläen‹, am 28. Juni folgte die Teilnahme an einer Sitzung des Fachbeirats zur Sanierung des Weimarer Goethe-Hauses,

am 3. Juli eine Besprechung im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar im Zusammenhang mit der von der Stifterin angeordneten Zuständigkeit der Hochstiftsdirektorin für die Effi Biedrzyński-Stiftung, bei der es um die Vorbereitung eines Projektantrags »Goethes Lyrik Digital« ging. Für das zweite Akademievorhaben – Robert Schumanns Poetische Welt – fuhr Prof. Bohnenkamp am 29. August zum Auftakttreffen nach Würzburg.

An der Goethe-Universität hielt Frau Bohnenkamp im Wintersemester ein Seminar zum Thema »Literatur ausstellen« und im Sommersemester ein Seminar zum Thema »Ottile von Goethes Zeitschrift ›Chaos‹ im Kontext von Goethes Konzept einer Weltliteratur«, zusammen mit Prof. Dr. Wolfgang Bunzel leitete sie in beiden Semestern ein Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden.

Prof. Dr. Wolfgang Bunzel stellte am 15. Januar in den Räumen des Kleist-Museums Frankfurt an der Oder die Konzeption des Deutschen Romantik-Museums vor und ging bei dieser Gelegenheit auf die Bezüge der Dauerausstellung zu Heinrich von Kleist ein. Am 25. März nahm er in seiner Funktion als Mitglied des Stiftungsrats an der Frühjahrssitzung der Stiftung »Wege wagen mit Novalis« in Schloss Oberwiederstedt teil. Auf dem Internationalen Symposium »Verwurzelungen« zum 10. Todestag von Sarah Kirsch (4./5. Mai) hielt er einen Vortrag über die Frankfurter Poetikvorlesungen der Autorin.

Am 23. Juni nahm der Leiter der Abteilung Romantik-Forschung an einer Sitzung des Kuratoriums Brentano-Akademie in Aschaffenburg teil. Am 2. Juli sprach er im Badehaus des Brentano-Hauses über die Beziehung zwischen der Schriftstellerin Bettine von Arnim und dem Maler Carl Blechen. Am 14. September fand die alljährliche Beiratssitzung der Arbeitsstelle Lessing-Rezeption in Kamenz statt. Am 9. Oktober gab Wolfgang Bunzel auf Einladung der Goethe-Gesellschaft Wetzlar in der Phantastischen Bibliothek einen Überblick über die Spielarten des romantischen Märchens. Vor der Goethe-Gesellschaft Augsburg (8. März), der Goethe-Gesellschaft Nürnberg (11. Oktober) und dann noch einmal vor der Goethe-Gesellschaft Weimar (17. Oktober) referierte er über »Goethe als literarische Figur in der deutschen Gegenwartsliteratur«. Am 18. Oktober nahm er an einem Expertenworkshop zur Neugestaltung der Dauerausstellung des E. T. A. Hoffmann-Hauses Bamberg und am 20. November an der digitalen Kick-off-Veranstaltung des Beirats zur Neugestaltung des Museums für Sepulkralkultur Kassel teil. Am 26. Oktober hielt er im Rahmen des Studium Generale an der Volkshochschule Frankfurt einen Vortrag über Heinrich Heine und am 30. November stellte er im Rahmen der aktuellen Ringvorlesung des Germanistischen Instituts der Universität Gießen die Konzeption des Deutschen Romantik-Museums vor und erläuterte die laufenden Editionsprojekte des Freien Deutschen Hochstifts.

Seine Lehrtätigkeit an der Goethe-Universität Frankfurt war im Sommersemester 2023 einem Seminar mit dem Titel »Rückblicke auf die Romantik – Ludwig Tiecks späte Erzählungen« gewidmet und im Wintersemester 2023/24 einem Seminar zum Thema »Umschriften. Clemens Brentanos ›Italienische Märchen‹«.

Mareike Hennig hielt am 18. Juni in Oestrich-Winkel einen Vortrag für den Freundeskreis Brentano-Haus. Auf Einladung von Herrn Prof. Gerhard Weiß trug sie im restaurierten Badehaus des Anwesens zum Thema »Zeichnung und Zeichnen in der Romantik« vor. Am 11. November war sie zu Gast im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden. Auf Einladung der Leiterin der Sammlung, Dr. Stephanie Buck, hielt sie den Abendvortrag beim Jahrestreffen der Freunde und Förderer des Kupferstichkabinetts. In ihrem Vortrag zu Philipp Otto Runge's Blumen- und Pflanzenscherenschnitten sprach Mareike Hennig über die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts, über Runge und die Scherenschnitt-Kunst des 19. Jahrhunderts sowie über die Verbindungen von Runge und Caspar David Friedrich im Kontext der Dresdener Romantik.

Brentano-Haus Oestrich-Winkel

Als einer der beiden Geschäftsführer der vom Freien Deutschen Hochstift gemeinsam mit der Stadt Oestrich-Winkel gebildeten Trägergesellschaft Brentanohaus gemeinnützige GmbH begleitet der Leiter der Abteilung Romantik-Forschung den Fortgang der Sanierungsarbeiten und kümmert sich um alle Belange, die Bezug zum Anwesen haben. Regelmäßig nimmt er an den Sitzungen der Baukommission teil. Nachdem die Restaurierungsarbeiten der im ersten Obergeschoss befindlichen historischen Schauräume – sie umfassen den großen Salon und drei davon abgehende Kabinettzimmer (der sog. Rote Salon wurde bereits vor einiger Zeit vom Erdgeschoss nach oben transloziert) – abgeschlossen werden konnten, wurden im Frühjahr die darin befindlichen und für die Dauer der Sanierung andernorts im Haus zwischengelagerten Möbel und Einrichtungsgegenstände zurückgeführt. Am 5. Juli gab es im Brentano-Haus einen Pressetermin, der den anwesenden Journalistinnen und Journalisten den Abschluss der Sanierungsarbeiten an den historischen Schauräumen erläuterte.

Seitdem wird die ergänzend dazu geplante, thematisch zentrierte Dauerausstellung in den leeren und bereits sanierten ehemaligen Wohnräumen der letzten Eigentümer geplant. Prof. Dr. Wolfgang Bunzel hat mittlerweile ein Ausstellungskonzept vorbereitet, das er am 19. Oktober bei einer Videokonferenz des Beirats und am 15. November noch einmal bei einer Begehung des Beirats vor Ort vorgestellt hat. Künftig wird er sich in Abstimmung mit den Ausstellungsgestaltern an die Detailplanung machen. Um die ergänzende Dauerausstellung realisieren zu können, müssen allerdings die nötigen Gelder für die museale Ausstattung und die museographische Gestaltung der Räume eingeworben werden. Eine erste Vorbesprechung zur möglichen Gestaltung der neuen Dauerausstellung wurde am 13. November im Freien Deutschen Hochstift mit dem Museographinnenteam Sounds of Silence durchgeführt.

Besprechungen der Baukommission fanden am 6. Februar, am 30. Mai (diesmal in Form einer Videokonferenz), am 4. September (Sondersitzung) und am 18. Oktober statt. Zusätzlich erfolgte am 22. November eine Begehung des Brentano-Hauses mit zwei Vertretern der Deutschen Stiftung Denkmalschutz. Auf der Sondersitzung im Freien Deutschen Hochstift, an der auch Vertreter des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur teilnahmen, wurde die gegenwärtig prekäre wirtschaftliche Lage der Trägergesellschaft erörtert. Die massiven Einnahmerückgänge durch die Gastronomie (Pächter: Weingut Allendorf) in Kombination mit der Notwendigkeit einer kontinuierlichen Betreuung des Anwesens durch einen Hausmeister führten leider zu einer finanziellen Schieflage, die eine ange-

messene Fortsetzung der Arbeit der Betreibergesellschaft perspektivisch in Frage stellt.

Am 10. September fand wieder der Tag des offenen Denkmals statt, an dem kostenlose Kurzführungen durch das Brentano-Haus angeboten wurden. Außerdem führte Wolfgang Bunzel am 10. Oktober die Exkursionsteilnehmer des Jenaer Graduiertenkollegs »Modell Romantik« durch das Brentano-Haus und hielt einen Workshop zur Rheinromantik ab. Führungen durch das Haus und die Gartenanlagen werden von Baronin Angela von Brentano, Rebecca Kirsch und Laura Müllner angeboten.

Wolfgang Bunzel

Forschung und Erschließung

Editionen und Forschungsprojekte

Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Clemens Brentanos (Frankfurter Brentano-Ausgabe)

Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrich Breuer, Wolfgang Bunzel, Ulrike Landfester, Christof Wingertszahn, Stuttgart: Kohlhammer 1975 ff.

Zum Jahresende 2023 lagen insgesamt 59 Bände der Ausgabe vor:

- 1 Gedichte 1784–1801, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Michael Grus hrsg. von Bernhard Gajek (2007)
- 2,1 Gedichte 1801–1806, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Michael Grus (2012)
- 2,2 Gedichte 1807–1813, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus (2019)
- 3,1 Gedichte 1816/1817, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug (1999)
- 3,2 Gedichte 1818/1819, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus, Kristina Hasenpflug und Hartwig Schultz (2001)
- 3,3 Gedichte 1820–1826, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus (2002)
- 4,1 Gedichte 1826–1827, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Holger Schwinn und Renate Moering (2020)
- 4,2 Gedichte 1827–1833, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Renate Moering und Holger Schwinn in Zusammenarbeit mit Ulrike Landfester (2022)
- 5,1 Gedichtbearbeitungen I, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Silke Franziska Weber hrsg. von Sabine Gruber (2011)
- 5,2 Gedichtbearbeitungen II, Trutz Nachtigal, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Sabine Gruber (2009)
- 6 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
- 7 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1976)
- 8 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)

- 9,1 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
- 9,2 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
- 9,3 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1978)
- 10 Romanzen vom Rosenkranz, Text und Lesarten, unter Mitarbeit von Michael Grus und Hartwig Schultz hrsg. von Clemens Rauschenberg (1994)
- 11,1 Romanzen vom Rosenkranz, Lesarten, Entstehung und Überlieferung, hrsg. von Dietmar Pravida (2006)
- 11,2 Romanzen vom Rosenkranz, Erläuterungen, hrsg. von Dietmar Pravida (2008)
- 12 Dramen I, Text, hrsg. von Hartwig Schultz (1982)
- 13,1 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Text, unter Mitarbeit von Michael Grus und Simone Leidinger hrsg. von Christian Sinn (2010)
- 13,2 Dramen II,2, Dramen und Dramenfragmente; Prosa zu den Dramen, Text, hrsg. von Christina Sauer (2013)
- 13,3 Dramen II,3, Wiener Festspiele, Prosa zu den Dramen, Text, unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2007)
- 14 Dramen III, Die Gründung Prags, Text, hrsg. von Gerhard Mayer und Walter Schmitz (1980)
- 15,2 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Christian Sinn (2011)
- 15,3 Dramen II,2, Dramen und Dramenfragmente; Prosa zu den Dramen, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Cornelia Ilbrig und Christina Sauer hrsg. von Jutta Heinz (2014)
- 15,4 Dramen II,3, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Simone Leidinger, Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2008)
- 15,5 Dramen III, Die Gründung Prags, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Ulrike Landfester (2020)
- 16 Prosa I, Godwi, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Werner Bellmann (1978)
- 17 Prosa II, Die Märchen vom Rhein, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Brigitte Schillbach (1983)
- 18,1 Prosa III,1, Italienische Märchen I, Text, hrsg. von Wolfgang Bunzel (2021)
- 18,3 Prosa III,2, Italienische Märchen II, Text, hrsg. von Ulrike Landfester (2014)

- 18,4 Prosa III,2, Italienische Märchen II, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Judith Michelmann hrsg. von Ulrike Landfester (2018)
- 19 Prosa IV, Erzählungen, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Gerhard Kluge (1987)
- 21,1 Prosa VI,1, Satiren und Kleine Prosa, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Maximilian Bergengruen, Wolfgang Bunzel, Renate Moering, Stefan Nienhaus, Christina Sauer und Hartwig Schultz (2013)
- 21,2 Prosa VI,2, Kleine Prosa, Text, hrsg. von Michael Grus und Armin Schlechter (2021)
- 22,1 Religiöse Werke I,1, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Text, hrsg. von Renate Moering (1985)
- 22,2 Religiöse Werke I,2, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Renate Moering (1990)
- 23,1 Religiöse Werke II,1, Leben Mariä, Text, hrsg. von Johannes Barth (2016)
- 24,1 Religiöse Werke III,1, Lehrjahre Jesu, Teil I, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1983)
- 24,2 Religiöse Werke III,2, Lehrjahre Jesu, Teil II, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1985)
- 26 Religiöse Werke V,1, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Text, hrsg. von Bernhard Gajek (1980)
- 27,1 Religiöse Werke II,3, Leben Mariä, Erläuterungen, unter Mitarbeit von Konrad Feilchenfeldt hrsg. von Marianne Sammer (2017)
- 27,2 Religiöse Werke V,2, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Irmengard Schmidbauer (1995)
- 28,1 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Text, hrsg. von Jürg Mathes (1981)
- 28,2 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Jürg Mathes (1982)
- 29 Briefe I (1792–1802), nach Vorarbeiten von Jürgen Behrens und Walter Schmitz hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1988)
- 30 Briefe II (Clemens Brentanos Frühlingskranz), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1990)
- 31 Briefe III (1803–1807), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1991)
- 32 Briefe IV (1808–1812), hrsg. von Sabine Oehring (1996)
- 33 Briefe V (1813–1818), hrsg. von Sabine Oehring (2000)
- 34 Briefe VI (1819–1823), hrsg. von Sabine Oehring (2005)
- 35 Briefe VII (1824–1829), hrsg. von Sabine Oehring (2012)
- 36 Briefe VIII (1830–1835), hrsg. von Sabine Oehring (2015)

- 37,1 Briefe IX (1836–1839), hrsg. von Sabine Oehring (2016)
 37,2 Briefe X (1840–1842), hrsg. von Sabine Oehring (2017)
 38,1 Erläuterung zu den Briefen 1792–1802, hrsg. von Ulrike Landfester (2003)
 38,3 Erläuterungen zu den Briefen 1803–1807, hrsg. von Lieselotte Kinskofer (2004)

Seit dem 1. Juli 2018 wird die Frankfurter Brentano-Ausgabe mit Mitteln des – vom Land Hessen finanzierten – Innovations- und Strukturentwicklungsbudgets gefördert. Die beiden mit je einer halben Stelle beschäftigten wissenschaftlichen Mitarbeiter Dr. Michael Grus und Dr. Holger Schwinn sind dabei der Professur für Neuere deutsche Literatur an der Goethe-Universität Frankfurt am Main zugeordnet, die Prof. Dr. Roland Borgards innehat. Prof. Dr. Wolfgang Bunzel als vom Hochstift fest angestellter Abteilungsleiter übt nach wie vor die Funktion des Koordinators und wissenschaftlich Verantwortlichen für die Edition aus. Unterstützt werden er und die beiden Projektmitarbeiter von zwei studentischen Hilfskräften, die ebenfalls aus Mitteln des Hochstifts finanziert werden.

Mit Band 15,1 (Dramen I: Prosa zu den Dramen, Lesarten und Erläuterungen) haben die frühen Dramen und Dramenfragmente Clemens Brentanos, die in Band 12 enthalten sind, endlich eine Gesamtkommentierung auf dem aktuellen Stand der Forschung erfahren. Umso bedauerlicher ist es, dass dabei versehentlich der Hinweis auf Werner Bellmanns grundlegenden Aufsatz »Bedlam« und »Kasperle« auf dem literarischen Schützenplatz in Jena. Anmerkungen zu Brentanos satirischem Frühwerk¹³ unterblieben ist, dem die Erläuterungen zum Drama »Gustav Wasa« wichtige Hinweise verdanken. PD Dr. Jutta Heinz als Bandbearbeiterin ebenso wie die gesamte Redaktion und die Haupterausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe bedauern diese Nichtnennung. Seit dem Erscheinen von Band 15,1 liegt die gesamte Werkgruppe Dramen nun vollständig vor. Gegenüber der anfänglichen Planung, die für die Werkgruppe von lediglich fünf Bänden ausging, umfasst sie nicht weniger als insgesamt zehn Bände und veranschaulicht eindrucksvoll, mit welcher Intensität der Autor sich diesem Gattungsfeld gewidmet hat. Nach den Briefen ist es die zweite von insgesamt fünf Werkgruppen, die abgeschlossen werden konnte.

Die Besprechung der Haupterausgeber fand am 31. Oktober statt. Außerdem hat Dr. Uwe Fliegauß, der der Leitung des Kohlhammer Verlags (Stuttgart) angehört und im Verlag für die Frankfurter Brentano-Ausgabe zuständig ist, am 7. März der Redaktion einen Arbeitsbesuch abgestattet.

13 Erschienen in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 42 (1982), S. 166–177.

*Mitwirkende an der Frankfurter Brentano-Ausgabe:**Hauptherausgeber:*

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (zugleich Projektleiterin, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrich Breuer (Mainz), Prof. Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Prof. Dr. Christof Wingertzahn (Düsseldorf)

Mitarbeiter der Brentano-Redaktion:

Redaktionsleiter: Prof. Dr. Wolfgang Bunzel
 Redakteure: Dr. Michael Grus, Dr. Holger Schwinn
 studentische Hilfskräfte: Tristan Logiewa, Anna Schmitt (bis 30. November), Marie-Luise Vörös (ab 1. Dezember)

Bandherausgeber:

PD Dr. Johannes Barth (Wuppertal), Prof. Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), Dr. Sabine Gruber (Tübingen/Leipzig), Dr. Michael Grus (Wiesbaden), Nico Imhof (St. Gallen), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Dr. Armin Schlechter (Speyer/Koblenz) und Dr. Holger Schwinn (Neu-Isenburg)
Wolfgang Bunzel

Robert Schumanns Poetische Welt

Robert Schumanns literarisches sowie musikalisches Œuvre stehen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts für den musikästhetischen Diskurs, aber auch für die kompositorische Gegenwart. Kein anderer dichterisch wie musikalisch versierter Künstler verfolgte sein Konzept von Musik und Sprache in den Ausprägungen von Oper, Oratorium und neuen vokalsymphonischen Genres derart zielstrebig und vernetzt. Schumann reflektierte dabei sein Tun bis zuletzt in dichterischen und musikschriftstellerischen Arbeiten und im steten Austausch mit Künstlern seiner Zeit.

Das interakademische Forschungsprojekt »Robert Schumanns Poetische Welt. Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk. Historisch-kritische Hybridausgabe« wird von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München getragen. Ziel des auf eine Laufzeit von 24 Jahren angelegten Vorhabens, das als Nachfolgeunternehmen zur inzwischen beendeten, aber nicht abgeschlossenen

Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe konzipiert ist, ist die vollständige Rekonstruktion der poetischen Welt Schumanns über den Weg einer historisch-kritischen Edition des zentralen Bestands an Schriften, Dichtungen und großformatigen Vokalkompositionen unter Berücksichtigung der intermedialen und historischen Bezüge. Die Darstellung der verschiedenartigen medialen Manifestationen wird sowohl in gedruckten Notenbänden als auch auf einer Open-access-Plattform »Robert Schumann-digital« geleistet. Erarbeitet werden sollen 22 Notenbände sowie die digitale Edition des dichterischen und schriftstellerischen Œuvres. Das Projekt verbindet editorisch-philologische Grundlagenerschließung und rezeptionshistorisch überfällige Neubewertung mit einem interdisziplinären Ansatz zwischen Musik- und Literaturwissenschaft sowie Digital Humanities. Es unterhält Forschungsstellen an den Standorten Leipzig, Frankfurt und Würzburg.

Die Arbeitsstelle der Mainzer Akademie ist am Freien Deutschen Hochstift angesiedelt und hier der Romantik-Abteilung zugeordnet. Dr. Timo Evers ist seit Mai 2023 mit der Erschließung und Edition des im Besitz des Hochstifts befindlichen eigenhändigen Skizzenkonvoluts Robert Schumanns zu den »Scenen aus Goethe's Faust« befasst, die ca. 120 großformatige Notenseiten umfassen und einen Anhang zur geplanten neuen Edition der »Scenen aus Goethe's Faust« bilden wird. Timo Evers entzifferte die Handschrift nach den Regeln musikwissenschaftlicher Skizzentranskription und erschloss die Quellen der Komposition. Daneben wurden auch die Entstehungszeugnisse in den Briefen Clara und Robert Schumanns und ihrer Zeitgenossen (ein Corpus von ca. 25 000 Einzelbriefen) gesammelt. Für die Ausgabe entstand ein Entwurf der Editionsprinzipien, die mit den übrigen Mitarbeitern des Projekts in Würzburg und Leipzig abzustimmen waren, ebenso ein detailliertes Konzept für die zu entwickelnde Projekt-Plattform. Von der Arbeit an dem Skizzenkonvolut wird auch die Faust-Station im Deutschen Romantik-Museum profitieren. Die aktuellen Ergebnisse der Arbeit an Schumanns »Faust-Scenen« werden in einem Beitrag im vorliegenden Jahrbuch erstmals präsentiert (siehe S. 205–292).

Anne Bohnenkamp, Timo Evers

Provenienzprüfung des Handschriftenbestandes

Seit dem 1. Oktober 2021 überprüft Dr. Anja Heuß die Provenienzen der Handschriften, die in den Jahren 1933 bis 1945 erworben wurden. Das Projekt wurde zunächst bis zum 15. Juli 2024 verlängert.

Die Archivrecherchen wurden im Jahr 2023 weitgehend abgeschlossen. Die Digitalisierung und Erfassung der Metadaten in der Datenbank Museum Digital ist abgeschlossen. Trotz intensiver Suche konnten fünf Handschriften nicht

mehr im Bestand gefunden werden und müssen wohl als Verlust gelten. Auch diese Verluste werden in Museum Digital veröffentlicht; die Provenienzprüfung in diesen Fällen kann jedoch nur »nach Aktenlage« erfolgen, da die Originale fehlen. Daneben wurden intensive Archivrecherchen, etwa zu den Autographensammlern Kurt Loewenfeld und Rudolf Brockhaus, unternommen. Die interessierte Öffentlichkeit erhielt durch Workshops und Führungen Einblick in die Arbeit der Provenienzforschung.

Anja Heuß

Alltagsleben im 19. Jahrhundert

Im Rahmen des Projekts »Alltagsleben im 19. Jahrhundert«, einer Kooperation mit der Universitätsbibliothek Frankfurt, waren die Kunstsammlungen seit August damit beschäftigt, entsprechende Bestände zur Geschichte des Goethe-Hauses von 1800 bis 1899 zu sondieren, auszuheben, zu digitalisieren und in Museum Digital einzupflegen. Schwierigkeiten offenbarten sich gleich zu Beginn bei den Objekten aus Haus- und Fotoarchiv, die bislang fast gänzlich unerschlossen in den Depots lagern. Für die Kunstsammlung begann das Projekt bereits im Lauf des Jahres 2023.

Zunächst wurden die besser erschlossenen Bestände der Graphischen Sammlung aufgenommen. Zwei Bereiche aus den Goetheana kamen für das Projekt infrage: Blätter der Systematiken »Goethe-Haus« und »Denkmäler und Feiern«. Eine Erstsichtung und Vorauswahl wurde von Dr. Nina Sonntag in Hinblick auf die zeitliche Begrenzung auf den Zeitraum von 1800 bis 1899 vorgenommen. Die Blätter ohne bzw. mit unzureichenden Digitalisaten wurden von Nina Sonntag ausgehoben, Gabriela Gietl nahm diese an der Repronanlage auf und importierte die Bilddateien mit Inventarnummern in Museum Digital. Für die Dauer von zwei Monaten erhielt die Kunstsammlung Hilfe durch Ana Dumitrescu-Krampol, die die Datensätze mit den zugehörigen Metadaten versah. Insgesamt wurden so 68 Datensätze angelegt und 164 Digitalisate aus dem Bereich der Graphischen Sammlung für das Projekt aufgenommen. Im Rahmen dieser Neuaufnahmen wurden acht Blatt, die bisher ohne eine Zuordnung in der Sammlung lagerten, nachträglich mit Inventarnummern versehen. Zudem wurden die Bestände der Postkarten und Fotografien voneinander getrennt, was aufgrund der unterschiedlichen konservatorischen Ansprüche empfehlenswert ist, bisher aber nicht konsequent umgesetzt wurde. Die Fotografien werden nun im Fotoarchiv verwahrt, die Postkarten, bei denen es sich meist um Lichtdrucke bzw. fotomechanische Reproduktionen handelt, verbleiben bei den Graphiken.

Das Fotoarchiv, das als eigenständiger Sammlungsbestand bisher noch nie aufgearbeitet und systematisch archiviert wurde, barg als zweiter Teil des Pro-

jekts aus den Kunstsammlungen größere Probleme. Nina Sonntag nahm sich alle nur grob vorsortierten Kisten in den zwei Fotoschränken vor. Ausgewählt wurden projektrelevante Fotografien des Goethe-Hauses sowie der Denkmäler und Feiern vor 1900 (die frühesten Fotografien des Goethe-Hauses stammen aus dem Jahr 1849 und wurden exakt 100 Jahre nach Goethes Geburt aufgenommen). Aufgrund fehlender Angaben bzw. Hinweise auf einen Fotografen oder auf eine Datierung war diese zeitliche Einordnung nur in Teilen möglich. Fotografien mit unklarem Aufnahmedatum wurden ausgeklammert. Diese Vorauswahl wurde mit Inventarnummern versehen. Im Anschluss an die Inventarisierung wurde die Erfassung in der Datenbank analog zu den graphischen Blättern vorgenommen. Aus dem Fotoarchiv konnten so 66 Datensätze erfasst und 168 Neuaufnahmen angefertigt werden.

Die Zuarbeit zum Projekt seitens der Kunstsammlungen war Mitte Oktober vorerst abgeschlossen. Unbefriedigend bleibt, dass die Datensätze lediglich mit spärlichen Metadaten erfasst worden sind. Eine entsprechende Aufarbeitung und Ergänzung der Datensätze ist wünschenswert, personell jedoch gegenwärtig nicht umsetzbar. Esther Woldemariam kontrollierte im Rahmen ihrer zeitlichen Möglichkeiten bereits bei ausgewählten Datensätzen die Metadaten und ergänzte sie um vorhandene Literaturangaben, Stempel, Inschriften oder Verweise auf vergleichbare Objekte aus anderen Sammlungen. Auch eine – für jede ordentliche Erfassung eigentlich grundlegende – Autopsie der Objekte konnte in dieser kurzen Zeit nur rudimentär erfolgen. Die wissenschaftliche Recherche zu den Objekten musste gänzlich unterbleiben. Die Inventarisierungsstrategie für die Fotosammlung bleibt als Ergebnis des Projektes jedoch eine wichtige Grundlage für eine hoffentlich zukünftig realisierbare Gesamterschließung dieses besonderen Bestandes, in den auch wichtige fotografische Dokumente zu Zerstörung und Wiederaufbau des Goethe-Hauses gehören, die für dieses Projekt beiseitegelassen wurden.

Baugeschichtliche Quellen des Goethe-Hauses

In Hinblick auf die eine geplante, umfassende Sanierung des Goethe-Hauses führte Nina Sonntag kontinuierlich systematische Sichtungen, Recherchen und Transkriptionsarbeiten durch. Zusammengetragen werden etwa die Rechnungen von Goethes Vater zum Umbau des Hauses, Artikel, Fotos und Berichte, die für die kommenden Arbeiten eine wichtige Quelle bilden. Die Dokumentation zu den einzelnen Räumen, ihrer historischen Erscheinung, ihrem Zustand etc. wächst damit stetig weiter. In diesem Kontext konnte im Dezember 2023 mit einem besonderen Erschließungsprojekt begonnen werden, das sich im kommenden Jahr fortsetzen wird. Im Zentrum stehen dabei die wichtigsten baugeschichtlichen Quellen des Goethe-Hauses, nämlich die

etwa 300 erhaltenen Rechnungen zum Umbau durch Goethes Vater in den Jahren 1755/56, die heute im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar aufbewahrt werden. Anhand dieser von Handwerkern wie Maurern, Tapezierern oder Malern verfassten Rechnungen entsteht ein authentisches und greifbares Bild der Umgebung, in der der junge Goethe heranwuchs. Ziel des Projekts ist es, die Rechnungen mithilfe von Transkribus, einem Programm zur Handschriftenerkennung, zu transkribieren um diese kulturgeschichtlich bedeutsamen Primärquellen schließlich in einer digital aufbereiteten Form (und damit zitier- und durchsuchbar) vorliegen zu haben. Im Rahmen der Recherche zu den durch das Hochstift seit Einrichtung der Goethe-Haus-Kommission 1885/86 durchgeführten Baumaßnahmen hatte Nina Sonntag von einer »Abschrift« besagter Rechnungen im Jahrbuch gelesen, die 1887 durch Dr. Heinrich Pallmann in Weimar für das Hochstift erstellt worden war. Die Abschrift hat sich glücklicherweise erhalten und wurde im Hausarchiv aufgefunden. Die Umsetzung des Transkribus-Projektes, für das zwei Studentinnen, Anika Osterodt und Malin Paul, gewonnen werden konnten, findet im Rahmen eines Praxismoduls des Studiengangs Neuere deutsche Literatur an der Goethe-Universität Frankfurt statt. Joshua Enslin unterstützt das Projekt von technischer Seite. Eine erste Besprechung zu Ablauf und Durchführung erfolgte am 15. Dezember.

Restaurierungen und Sicherungsmaßnahmen in Goethe-Haus und Deutschem Romantik-Museum

Gemälde und Graphik. Im Januar unterzog die externe Gemälderestauratorin Maike Behrends das »Weidengebüsch bei tiefstehender Sonne« von Caspar David Friedrich einer Autopsie und fertigte auf dieser Grundlage ein Zustandsprotokoll an. Das Gemälde ging im Februar als Leihgabe an das Museum Barberini nach Potsdam. In gleicher Weise fertigte sie im Herbst nach genauer Autopsie Zustandsprotokolle für die »Schwäne im Schilf« von Caspar David Friedrich und den »Verschnitten Wald mit Steinkreuz« von Carl Gustav Carus an. Beide Gemälde gingen in die Ausstellung »Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit« in die Hamburger Kunsthalle (15. Dezember 2023 – 1. April 2024). Es zeigte sich bei allen drei Gemälden, dass der Zustand der Werke gut ist. Die kleine Carus-Landschaft war jedoch stark verschmutzt und wurde gereinigt. Der Unterschied ist deutlich sichtbar, vor allem die Partie der Baumstämme, doch auch die subtilen Farbfolgen im kleinen Bereich des Himmels erscheinen deutlich heller, differenzierter und räumlicher. – Zwei großformatige Radierungen von Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863) restaurierte der Graphikrestaurator Hans Hilsenbeck. Schirmer, Landschaftsmaler und Graphiker aus dem Kreis der Düsseldorfer Malerschule, schuf im Jahr



Abb. 8. Kinder-Pantoffeln, Zustand nach der Restaurierung.

1841 ›Die große deutsche Landschaft‹ und ›Die große italienische Landschaft‹ als Pendants. Die malerischen Waldansichten waren als Exponate für die Wald-Ausstellung 2024 vorgesehen, wiesen aber zahlreiche Stockflecken und Verschmutzungen auf. Der Restaurator konnte die präsenten roten Flecken vorsichtig zurücknehmen, so dass sie den klaren, schönen Druck optisch nicht mehr stark beeinflussen.

Objekte. Im Juli bearbeitete die Textilrestauratorin Christina Stührenberg ein Paar Kinderpantoffeln aus der Kunstsammlung (Abb. 8). Die feinen Schühchen aus roter Seide mit weißen, lederbezogenen Sohlen entstanden um 1750. Sie wurden gereinigt, der Stoff unterfüttert, die Rüschen neu geformt und gepolstert. In diesem Zustand fanden die Schuhe aus dem Umkreis der Familie Goethe Eingang in die Ausstellung zur Kindheit.

Möbel. Der Möbelrestaurator Christoph Dettmering führte mehrere Arbeiten an unserem historischen Mobiliar durch. Im Frühjahr wurde das abgebrochene Bein eines kleinen Hockers aus dem Zimmer der Frau Rat geleimt



Abb. 9. Neue Gedenktafel am Goethe-Haus.

und gefestigt. An Ort und Stelle wurden die großen Tische im Blauen Zimmer, in der Bibliothek und im Dichterzimmer aufpoliert und alte, auffällige Wasserflecken minimiert. Diese Maßnahmen brachten eine große optische Verbesserung. Bei einem kleinen Beistelltischchen vor den Fenstern im Cornelia-Zimmer hatte der Lack durch die starke Sonneneinstrahlung großen Schaden genommen. Die Tischplatte des zierlichen Möbels war völlig verblasst. Auch das klappbare Schachbrett-Tischchen vor den Fenstern im Gemäldezimmer war verblasst und wies Schäden an der Furnierung auf. Die beiden besonderen Möbel wurden durch Christoph Dettmering in seiner Werkstatt neu gewachst und aufpoliert. Alte Kittungen wurden entfernt und lose Furniere der Schachfelder neu eingeleimt.

Goethe-Haus. Anfang März wurde an der Fassade des Goethe-Hauses, oberhalb der Haustür eine Marmortafel angebracht, die auf die Geburt Goethes an diesem Ort hinweist (Abb. 9). Die historische Vorlage der Tafel wurde bei der Zerstörung des Hauses beschädigt.

Vorbereitungen zu einer künftigen Sanierung des Goethe-Hauses

Eines der aufwendigsten Projekte der nächsten Jahre wird die notwendige, umfassende und denkmalgerechte Sanierung des Goethe-Hauses sein. Dr. Nina Sonntag und Dr. Mareike Hennig unternahmen im Jahr 2023 erste Schritte in Hinblick auf dieses Projekt und führten diverse Auftaktgespräche. Nina Sonntag begann mit einer Bestandsaufnahme der Schäden und Archivalien für die jeweiligen Räume. Hierfür waren intensive Recherchen sowohl im Hausarchiv, im Bildarchiv, in den Berichten der Goethehaus-Kommission und alten Jahrbüchern als auch in anderen Museen und historischen Gebäuden notwendig.

Nach der Zerstörung im Krieg wurde das Goethe-Haus als Wohnhaus wiederaufgebaut, so wie es zuvor am Hirschgraben stand. Inzwischen hat das Gebäude stark gelitten und weist deutlich mehr als nur die üblichen Altersspuren auf. Dies liegt einerseits an der jahrzehntelangen, generellen Belastung des als einfaches Wohnhaus errichteten Gebäudes durch mehr als 100 000 Besucher und Besucherinnen im Jahr, andererseits ist auch der »Neubau« inzwischen über 70 Jahre alt. Die letzten großen Sanierungs- und Renovierungsmaßnahmen in den Räumen des Goethe-Hauses wurden zwischen 1989 und 2001 unter der Leitung von Dr. Petra Maisak durchgeführt. Zu den Belastungen kamen in den letzten Jahren der Abriss des direkt angrenzenden Gebäudes und der Bau des 2021 eröffneten Deutschen Romantik-Museums. Die während der pandemiebedingten Schließzeiten vorgenommene restauratorische Aufarbeitung von vier Fußböden (Blaues Zimmer, Puppentheater-Zimmer, Dichtezimmer und Peking-Zimmer) und die Sanierung der morschen Dachgauben auf der Gartenseite des Hauses waren nur punktuelle Eingriffe. Heute zeigt das Goethe-Haus eine Vielzahl neuer Schäden, die in unterschiedlichem Ausmaß in allen Räumen ohne Ausnahme an Wänden und Decken festzustellen sind. Mehr als eine Renovierung ist eine grundlegende Sanierung in denkmalgerechter Weise erforderlich. Erste Gespräche fanden im Mai mit Dr. Marco Popp, Konservator des Denkmalamtes Frankfurt, und Dr. Maria Wüllenkemper vom Landesamt für Denkmalpflege in Hessen bei einem Ortstermin im Goethe-Haus statt. Von beiden Ämtern kam großes Interesse an dem Projekt.

Ebenfalls in den Bereich der Planungen zur Sanierung des Goethe-Hauses fällt eine Begehung, die im November mit Deborah Schönburg von der Firma Texturwerk stattfand. Dies Unternehmen, spezialisiert auf Wände und Oberflächen im Bereich Stukkatur, Fresko und Farbgestaltung in neuen und historischen Gebäuden, hat unlängst die historische Tapetenfirma Hembus aufgekauft. Hembus stand dem Goethe-Haus schon bei ersten Einrichtungen durch das Hochstift zur Seite, später bei der Einrichtung nach dem Wiederaufbau, und auch Dr. Petra Maisak arbeitete in den 1990er Jahren bei der Sanierung

einzelner Räume mit Hembus zusammen. Mit der Übernahme durch das Texturwerk wird die alte Handwerkskunst dank der noch betriebenen alten Maschinen und auf Basis der alten Tapetenmuster auch in Zukunft weitergeführt. Für die Sanierung des Goethe-Hauses ist dies in Hinsicht auf die Gewerke Malerei, Tapete und Farbe wichtig.

Mareike Hennig, Nina Sonntag

Publikationen

Publikationen des Freien Deutschen Hochstifts

- Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2023, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Göttingen: Wallstein [2024 erschienen]. (335 Seiten, mit Beiträgen von Anne Bohnenkamp, Sebastian Donat, Konrad Feilchenfeldt, Stephan Grotz, Matías Martínez, Ernst Osterkamp, Hermann Patsch, Christoph Perels, Helmut Pfothhauer, Patrick Poch, Dietmar Pravida, Nina Sonntag, Jürgen Trabant.)
- Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 15,1: Dramen I; Prosa zu den Dramen, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Jutta Heinz und Cornelia Illbrig, [Redaktion: Holger Schwinn, Michael Grus und Wolfgang Bunzel], Stuttgart: Kohlhammer. (474 Seiten)
- »Die Natur will, dass Kinder Kinder sind ...«. Kindheit im Wandel. Von der Aufklärung zur Romantik, hrsg. von Joachim Seng und Katja Kaluga, Göttingen: Göttinger Verlag der Kunst – Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift. (150 Seiten)
- Andreas Dietzel (unter Mitwirkung von Konrad Heumann), Schreiben mit der Hand in der Zeit der Romantik. Eine Betrachtung, Göttingen: Göttinger Verlag der Kunst – Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift. (63 Seiten)
- Barbara Hahn, Perlen aus einer sturmbewegten Menschenseele. Rahel Levin Varnhagens Buch des Andenkens, Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift. (24 Seiten)
- Carola Hilmes, Es ist die Sehnsucht in mir, mein Leben in einer bleibenden Form auszusprechen. Die Dichterin, Dramatikerin und Philosophin Karoline von Günderrode, Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift. (20 Seiten)
- Sophie Lauster, Kindheit im Wandel. Von der Aufklärung zur Romantik. Ein Heft für die ganze Familie – zum Entdecken, Lesen, Rätseln und Kreativwerden, Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift. (35 Seiten)

Weitere Veröffentlichungen (Auswahl)

- Bettine von Arnim, »Der Tanz meiner Gedanken«. Aphorismen und Sentenzen, hrsg. von Wolfgang Bunzel und Petra Heymach, mit einem Nachwort von Wolfgang Bunzel, Ditzingen: Reclam.
- Die Taunusreise. Peter Cornelius und Christian Xeller, hrsg. von Mareike Hennig, Berlin: Seccession Verlag (= Handliche Bibliothek der Romantik 12).
- Wolfgang Bunzel, Von der verlassenen Geliebten zur Femme fatale: Loreley – Stationen einer Figur, in: *Femme Fatale. Blick – Macht – Gender*, hrsg. von Markus Bertsch, Bielefeld und Berlin: Kerber Art, S. 12–22.
- Wolfgang Bunzel, »Zwischen den Flittern des Gewerks«. Ein ungedruckter Brief Ferdinand Freiligraths an Bettine von Arnim – Kontext und Implikationen, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 33/34/35 (2021/22/23), S. 27–48.
- Wolfgang Bunzel, [Rez.] Opus magnum mit kleinen Schönheitsfehlern. Zu Heinz und Ursula Härtls Mammut-Edition der Korrespondenz Bettine Brentanos, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 33/34/35 (2021/22/23), S. 199–207.
- Wolfgang Bunzel, [Rez.] Maria Frommhold, Briefzeichnungen. Clemens Brentanos Kunst der Kommunikation, Heidelberg: Winter 2021 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 105), in: *Arbitrium* 41 (2023), H. 1, S. 59–61.
- Wolfgang Bunzel, »Unheimlich fantastisch«. E. T. A. Hoffmann als Türöffner in eine andere Welt. Interview mit Anke Sauter, in: *Forschung Frankfurt* 2023, H. 1, S. 68–70 und 72–73; wieder in: *Universitas* 78, H. 10 (928), S. 94–105.
- Konrad Heumann, Sur les traces des recontres vénitiennes de Proust. Hans Schlesinger et Marcel Proust à l’Hôtel de l’Europe, in: *Bulletin Marcel Proust* 73 (2023), S. 213–223.
- Dietmar Pravida, Beiträge zur Varnhagen-Bibliographie IV. »Deutscher Beobachter oder privilegierte Hanseatische Zeitung«, 1813–1818 (mit einem Hinweis zu Friedrich Schlegel und dem »Deutschen Beobachter« und Nachtrag zu den Beiträgen I–III), in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 33/34/35 (2021/23), S. 113–184.

Erwerbungen

Kunstsammlungen

Im Jahr 2023 konnte sich die Kunstsammlung über Neuzugänge aus den Bereichen Malerei, Graphik und Zeichnung, Miniatur, Kleinplastik und Objekte freuen. Ankäufe und Geschenke konnten wichtige Schwerpunkte der Sammlung hochwertig bereichern, andere Erwerbungen das Spektrum der Sammlung ausweiten. Für ihre großzügige Unterstützung sind wir insbesondere Christina Huber und Dr. Klaus-Dieter Stephan herzlich dankbar.

Noch Ende des Jahres 2022 im Auktionshaus C.G. Boerner in Düsseldorf erworben, kam zu Beginn des Jahres 2023 eine interessante Zeichnung von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) in die Sammlung.¹⁴ Einen beträchtlichen Anteil der Erwerbssumme spendete Dr. Klaus-Dieter Stephan.

Das 209 × 317 mm große Blatt ist beidseitig mit Zeichnungen versehen. Weder datiert noch signiert, weist es verso einen sechszeiligen Text in Graphit auf, der nur fragmentarisch zu lesen ist. Die Darstellungen sind unvollendet (recto) bzw. skizzenhaft (verso) und geben Einblick in Tischbeins Arbeitsweise. Es handelt sich um ein Studienblatt in verschiedenen Techniken, Ausführungsgraden und mit unterschiedlichen Themen, die jedoch beide auf die Antike verweisen. Auf der Vorderseite laufen mittig dicht hintereinander zwei junge Frauen mit großen Schritten nach links (Abb. 10). In der schnellen Bewegung flattern ihre langen Haare, und der Gewandstoff schmiegt sich an die Beine. Beide beugen sich vor und ihre Gesichter zeigen einen Ausdruck von Schreck und Entsetzen. Die Vordere hält einen Säugling, der die Arme zum Himmel ausstreckt. Sie setzt ihren rechten Fuß in einen mit wenigen Federstrichen angedeuteten Kahn, der die Szene an einer Küste verortet. Dicht hinter ihr drückt die zweite Frau ein Bündel an den Körper. Angstvoll schaut sie hinter sich und ihr Gewand bauscht sich zu einer großen Volute. Hinter den Fliehenden kauern zwei Frauen, die der Zeichner nur in Umrissen und übergreifenden Lavierungen darstellte. Sie heben die Hände über den Kopf und ducken sich zu Boden. Rechts leuchtet die gelbe Sonne bedrohlich durch die schwarzen, wolkigen Tuschlasuren des verdüsterten Himmels. Während die Figuren sich rechts drängen, bleibt die linke Seite nahezu frei. Die feine Linie des Kahns wird vom Seitenrand überschritten, und mit zartem Bleistiftstrich skizzierte der Zeichner eine Gruppe von Figuren, die eng beieinander Schutz im Nachen suchen.

14 Inv. Nr. III-16110.



*Abb. 10. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein,
Studienblatt, Vorderseite.*

Das Blatt ist flüssig, frei und sicher gezeichnet. Das dramatische Thema findet seine Entsprechung in der Komposition, etwa im Kontrast von Dichte und Freiraum, und in der prägnanten Lavierung. Tischbein umriss die Fliehenden mit schwarzer Feder und setzte hellbraune und rosafarbene Akzente im Inkarnat und in den Haaren. Ihre Kleidung bleibt farblos wie die der kauenden Figuren, wobei scharf konturierte Schattenkanten ein unnatürlich grelles Licht evozieren. Der leuchtende Sonnenball im Kontrast zum schwarzen Himmel lokalisiert die Katastrophe auf der rechten Bildseite, die freie linke scheint Rettung zu versprechen. Der verschattete Himmel, die zur Küste Fliehenden und das lesbare Wort »Flucht« auf der Rückseite legen nahe, dass es sich um eine Szene beim Vesuvausbruch in Pompeji im Jahre 74 n. Chr. handelt. Diesen überzeugenden Vorschlag macht auch der Tischbein-Experte Dr. Hermann Mildnerberger.

Anderer Natur ist die Zeichnung auf der Rückseite des Blattes (Abb. 11). Hier wurde auf dem Papier mit Feder in Braun ein Hochformat ausgewiesen, in dem zwei Figuren wie auf einer Bühne agieren. Vorn rechts sitzt eine junge Frau mit Lyra und Schmetterlingsflügeln, die sie als Psyche kennzeichnen. Links, jenseits eines schmalen Baches, steht eine knabenhafte Gestalt, wahrscheinlich Amor, mit einer Fackel in der Hand. Beide Figuren werden nur durch den Kontur und wenige Binnenlinien definiert. Der Umräum aber ist in dichten Schraffuren, schwunghaften Schleifen, ausgezogenen langen Strichen und wolkigen Kringeln differenziert ausgefüllt, ohne einzelne Gegenstände zu benennen. Gras, Bach, Rauch und Lichtstrahlen definieren so einen Tiefenraum. Außerhalb der umrandeten Zeichnung steht rechts auf



Abb. 11. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein,
Studienblatt, Rückseite.

Zehenspitzen eine weitere Knabenfigur, die ebenfalls einen Stab oder eine Fackel trägt.

Während die Vorderseite eine historische Szene entwirft, wäre die kleine Gruppe auf der Rückseite auch etwa im Kontext des Idyllen-Zyklus denkbar, den Tischbein ab 1819 für das Oldenburger Schloss entwarf. Hier finden sich Szenen mit Göttern, Satyrn oder Schäfern, doch keine ausgeführte Idylle mit Amor und Psyche. Ein verworfenes Blatt, das Amor mit einer schmetterlingsgeflügelten Frau zeigt (Amor und Zephyrette) ist gänzlich anders komponiert. Da die Schrift bislang noch nicht vollständig entziffert werden konnte und die Datierung offen ist, bleibt das schöne Blatt weiter zu untersuchen.

Eine weitere herausragende Zeichnung konnte im Juni auf der Auktion 538 19th Century Art bei Ketterer in München ersteigert werden.¹⁵ Das großformatige (415 × 643 mm) Blatt von Jakob Philipp Hackert trägt den Titel *Ansicht des Tibertals bei Tor di Quinto III* (Abb. 12). Es stammt aus dem Jahr 1781 und wurde mit Feder und Pinsel in Braun über Bleistift auf festem Ingrespapier ausgeführt. Oben links findet sich die Bezeichnung »Pres de Rome sur la voie Flaminienne à Torre Quinto«.

Das querformatige Blatt zeigt aus erhöhter Perspektive einen weiten Blick über die römische Campagna. In klassischer Manier staffelte Hackert die Bildgründe wie eine Theaterbühne: Den Vordergrund nimmt eine schmale, höher gelegene Zone ein, die rechts und links von Felsblöcken gerahmt wird. Hier

15 Inv. Nr. III-16117.



Abb. 12. Jakob Philipp Hackert, *Ansicht des Tibertals bei Tor di Quinto III.*

lagert ein junges bäuerliches Paar mit einem Kind auf dem Gras zwischen Kräutern, Gräsern und Disteln. Der Abbruch des Geländes lenkt den Blick übergangslos in eine helle und weite, baumlose Ebene im Mittelgrund. Hackert gestaltete sie sparsam und belebte sie nur durch eine kleine Herde grasernder Kühe. Rechts steigt das Gelände zur titelgebenden Via Flaminia an, auf der zwei Figuren in die Bildtiefe wandern. Den dritten Bildgrund bildet ein ferner Hügelzug, aus dem auf der vertikalen Mittelachse die Kuppel von St. Peter aufragt. Rechts davor liegt der Monte Mario mit hohen Pinien. Ganz entsprechend der Beschreibung, die Goethe von Hackerts Arbeitsweise gab, sind Vorder-, Mittel- und Hintergrund in unterschiedlich intensiven Sepiatönen ausgeführt. Auch wandeln sich der Grad der Ausführung und der Duktus der Zeichnung in die Bildtiefe hinein. Vorn zeigt Hackert das ganze Repertoire niedriger Vegetation mit kleinen und großen Blättern, Gräsern und Buschwerk. Er belebt den Grund durch Licht und Schatten, kleine Mulden, Felsbrocken und schließlich die Staffagefiguren. Die Ebene im Mittelgrund, links begrenzt durch den Tiber, bietet dem Auge kaum Anhaltspunkte. Hackert gelingt es, dem Betrachter durch die nur leicht, in zarten Abstufungen lavierte zentrale Zone einen Eindruck von der Weite der Campagna zu vermitteln. Den Hintergrund schließlich legte der Zeichner detailliert mit der Feder an. Hier finden sich bewaldete Hügel, einzelne Gebäude, Pinien, Paläste und schließlich der Petersdom. Die Verbindung dieser feinen erzählerischen Ausgestaltung mit der rein graphischen Manier, bei der der Zeichner kaum noch Farbe einsetzte, schafft einen eigenen Bildraum, der die Ferne durch das intensive Betrachten der Einzelheiten nach vorn holt. So einfach die Gestaltung zunächst scheint, so komplex durchdacht und ausgeführt ist sie.

Für die Kunstsammlung des Hochstifts ist die Sepiazeichnung von besonderer Bedeutung. Das große Blatt komplettiert einen Bestand, der sich bereits seit 1957 in der Graphischen Sammlung befindet. Aus unterschiedlichen Quellen gelangte damals das Bilderpaar ›Tor di Quinto I‹ und ›Tor di Quinto II‹ ins Hochstift. Beide Blätter wurden 2022 in der Ausstellung »Zeichnen im Zeitalter Goethes« gezeigt und im Ausstellungskatalog vorgestellt. Das jetzt erworbene Blatt ›Tor di Quinto III‹ bildet das dritte und letzte Stück der Zeichnungsfolge, die nun, mehr als 240 Jahre nach ihrem Entstehen, vollständig in unserer Sammlung vereint ist. Die drei Blätter sind in gleicher Technik, gleicher Manier und gleicher Größe gefertigt. Sie gehören zu einer Reihe von Vedutenpaaren Hackerts, die von einer Stelle aus, aber in unterschiedlichen Blickrichtungen aufgenommen wurden. Diese Gruppen sind in der kunstwissenschaftlichen Literatur publiziert und vorgestellt worden. Claudia Nordhoff schlüsselt die räumlichen Bezüge unserer Blätter konkret auf:¹⁶ Im Blatt 1 liegt der Standpunkt des Betrachters neben dem mittelalterlichen Turm. Von hier blickt er nach Norden über das Tibertal, während links die Via Flaminia liegt. Der Wanderer, den Hackert in dieser Zeichnung rechts neben den Turm setzte, gibt die Perspektive des zweiten Blattes vor. Der Blick geht nun am Turm vorbei nach rechts. Man sieht die Fortsetzung des Tibertales, den Fluss Aniene und die Ausläufer des Monte Antenne. Das dritte Blatt der Reihe kehrt den Blick um und schaut stadteinwärts. Die Via Flaminia, die in der ersten Sepia links verlief, ist nun rechts im Blatt zu sehen. Alle drei Ansichten gemeinsam bilden ein Panorama, in dem die Blicke aneinander anschließen. Wie auf einer Wanderung ergeben sich immer neue Perspektiven, die Hackert in eine Art zeichnerische Bestandsaufnahme der ihn umgebenden Landschaft verwandelte.

Aus der privaten Sammlung Frau Christina Hubers aus Heusenstamm gelangten im April sieben Gemälde in die Kunstsammlung. Für dies großzügige Geschenk dankt die Kunstsammlung Christina Huber herzlich. Fünf der Bilder stammen von Justus Juncker (1703–1767), zwei von Johann Conrad Seeckatz (1719–1768). Beide Künstler waren in der Gemäldesammlung von Johann Caspar Goethe vertreten, so dass die unvermutete und großzügige Spende die Gemäldesammlung des Hochstifts sehr passend bereichert.

Die Schenkung enthält zwei Gelehrtenbilder, die der Frankfurter Maler Justus Juncker als Pendants anlegte. *Ein lesender Gelehrter* und *Ein Gelehrter am Schreibtisch, seine Feder spitzend* sind beide undatiert, entstanden mit Öl auf Leinwand und haben eine Größe von 25×20 cm (Abb. 13–14).¹⁷

16 Claudia Nordhoff und Hans Reimer, Jakob Philipp Hackert, 1737–1807. Verzeichnis seiner Werke, Bd. 2, Berlin 1994, S. 316 f.

17 Inv. Nrn. IV–2023–02 und IV–2023–003.



Abb. 13. Justus Juncker, *Ein lesender Gelehrter*
(Bild: David Hall).

Beide zeigen sie einen in seine Tätigkeit versunkenen Mann am Schreibtisch. Der lesende Gelehrte sitzt nach links gewandt im Lehnstuhl und stützt versunken das Kinn in die Hand. Auf dem Tisch mit einem zusätzlichen Leseputz liegen Bücher und Schriftrollen. Der Gelehrte trägt einen leuchtend blauen Mantel und eine pelzverzierte Kappe. Sein Gegenstück zeigt einen braun gewandeten Mann mit schwarzem Käppchen, der an einem Tisch mit grüner Decke und ebenfalls einem kleinen Schreibpult sitzt. Auch er wendet sich von Betrachter und Betrachterin ab und konzentriert sich auf das Zuschneiden seiner Schreibfeder. Für beide Typenporträts ist die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts vorbildhaft. Die konkrete Vorlage für den Gelehrten mit der Feder bildet das Gemälde ›Gelehrter, eine Feder spitzend‹ des Rembrandt-Schülers Gerald Dou (1613–1675), gemalt um 1623, das sich heute in der Leiden Collection in New York befindet. Juncker wandelte das Motiv leicht ab. Er änderte etwa den Schreibtisch mit seinen Objekten so ab, dass ein klares Gegenstück zum Bildnis des lesenden Gelehrten entstand. Das Motiv des Gelehrten am Schreibtisch hat der Maler in zahlreichen Bildern variiert. Da Justus Juncker zu dem Kreis der Künstler gehörte, die Goethes Vater für seine eigene Gemäldesammlung beauftragte, kannte Johann Wolf-



Abb. 14. Justus Juncker, *Ein Gelehrter am Schreibtisch, seine Feder spitzend*
(Bild: David Hall).

gang Goethe ihn bereits seit seiner Kindheit. Seine Werke waren in zahlreichen Frankfurter Sammlungen vertreten und befinden sich heute etwa im Städel-Museum, im Historischen Museum Frankfurt und in den Museen in Darmstadt und Kassel. Das Hochstift besitzt eine Sammlung von 20 Werken Junckers, von denen der Großteil in der Gemäldegalerie oder im Goethe-Haus ausgestellt wird. Die beiden Gelehrtenporträts fügen sich ausgezeichnet in die Sammlung des Hauses.

Die drei weiteren Gemälde Junckers gehören zum Genre des bürgerlichen und bäuerlichen Interieurs, für das der Maler bekannt war. Auch in diesen orientierte er sich an holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts. Die zwei Querformate *Bauernpaar in der Stube* und *Magd beim Brotschneiden* (beide undatiert, Öl auf Holz, 49 × 42 cm), zeigen zum einen ein bäuerliches Paar in einer Stube zum anderen eine Küchenszene mit Magd und Knecht.¹⁸ Im ersten verband Juncker den Typus des versunken am Tisch sitzenden Mannes, wie er in Gelehrtenbildern auftaucht, mit einer spinnenden Frau im Hinter-

¹⁸ Inv. Nrn. IV-2023-004 und IV-2023-005.



Abb. 15. Johann Conrad Seekatz. *Der Bilderhändler*
(Bild: David Hall).

grund. Die Stube ist dabei mehr Wohnraum als Studierzimmer, und die Handlung erhält einen alltäglicheren Anstrich. In der Küchenszene variierte Juncker die Grundform noch einmal, so dass in der Bandbreite der Darstellungen auch die Kompositionsmechanismen des Malers deutlich werden. Nun sitzt die brotschneidende Magd am Küchentisch, und ein Diener trägt einen Korb aus dem Raum. Durch die detaillierte Ausgestaltung von Mobiliar und Gerätschaften erhalten beide Gemälde einen erzählerischen Ton, der zeitgenössisch sehr beliebt war. Die dritte Szene, ›Interieur mit Bäuerinnen‹, ist ein Hochformat.¹⁹ Hier geht der Blick auf eine Magd, die, umgeben von Körben und Schüsseln, Rüben und Fleisch, in ihre Arbeit versunken ist. Auf allen drei Bildern lenkte Juncker das Licht auf die Figuren und hob so die Farbigkeit hervor, die im übrigen Raum gedämpft erscheint.

Für das Freie Deutsche Hochstift und namentlich das Goethe-Haus sind diese fünf Bilder ein großer Gewinn. Sie knüpfen an die Sammlung von Johann Caspar Goethe an, geben einen Eindruck vom vorherrschenden Kunst-

¹⁹ Inv. Nr. IV–2023–006.



Abb. 16. Johann Conrad Seekatz. *Der Bänkelsänger / Moritaten-erzähler*
(Bild: David Hall).

geschmack des Frankfurter Bürgertums zur Zeit von Goethes Kindheit und machen deutlich, woher dessen eigene Niederländer-Vorliebe rührte. Zudem fügen sie sich passgenau in unsere Gemäldesammlung: Von Juncker besitzen wir bereits Darstellungen einer gänserupfenden Magd in einer Küche, Bauernfamilien in Küche und Stube als Pendants, Küchenstillleben und Gelehrte und Ärzte am Schreibtisch. Darüber hinaus zeigt der Küchenkamin auf dem Gemälde der Magd große Ähnlichkeit mit dem Kamin in der Küche des Goethe-Hauses.

Neben den fünf Gemälden Junckers enthält die Schenkung zwei interessante Werke des Darmstädter Hofmalers Johann Conrad Seekatz. Es handelt sich um die Pendants *Der Bilderhändler* und *Der Bänkelsänger / Moritaten-erzähler* (beide undatiert, Öl auf Holz, 26,5 × 20 cm; Abb. 15–16).²⁰ Auch dieses Paar fügt sich gut in die Gemäldesammlung des Hochstifts. Seekatz gehörte ebenfalls zu den Malern, deren Werke Goethes Vater sammelte und die Goethe von Kindheit an kannte. Mit über 50 Gemälden, darunter den Monats-

20 Inv. Nr. IV–2023–007 und IV–2023–008.

bildern, die heute den Gartensaal des Hochstifts schmücken, gehört er zu den bedeutendsten Künstlern unserer Sammlung. Mit dem Bilderpaar eines Moritatensängers und eines wandernden Bilderverkäufers, die der Maler vielfach variiert hat, gelangten zwei auch kulturhistorisch interessante Gemälde in die Sammlung. Schließlich gibt es direkte Bezüge in unsere Zeichnungssammlung, in der sich Adaptionen der Motive finden.

Ein außergewöhnliches Stück mit einer hausinternen Vorgeschichte konnte im Juni aus Privatbesitz erworben werden.²¹ Vier Porträt-Miniaturen mit karikierten Zügen, die in einer Gruppe von zwei mal zwei Gesichtern übereinander in einem passgenauen Holzrahmen unter ovalen Gläsern zusammengefasst sind, zeigen im Profil nach links gemäß Überlieferung der Vorbesitzer folgende Personen: oben links den Pfarrer und Physiognomen Johann Caspar Lavater (1741–1801), oben rechts den Theologen und Schriftsteller Johann Bernhard Basedow (1724–1790), unten links den Mediziner und Philosophen Johann Georg Zimmermann (1728–1795) und unten rechts Johann Wolfgang Goethe (Abb. 17). Die sorgfältig mit Deckfarben auf papierdünnen Elfenbeinblättchen vom Hellen ins Dunkle gearbeiteten Schulterstücke messen jeweils 33 × 23 mm im Hochoval. Der Rahmen ist nahezu quadratisch und 128 × 115 mm groß. Für den Hintergrund wurde kontrastierend eine dunkelblaue Farbschicht aufgetragen, während die Schattierungen der Porträts in zartem Blau (bei beiden Rechten) oder Grau (bei beiden Linken) auf dem Elfenbein als natürlichen Weißgrund angelegt sind. Bei drei der Miniaturen finden sich zudem punktuelle Weißhöhlungen (ausgenommen oben links).

Der Neuzugang befand sich von 1990 bis 2005 als Dauerleihgabe im Haus, wurde allerdings 2005 zurückgefordert. Dass sich nun die Möglichkeit bot, das Stück aus dem Privatbesitz des ehemaligen Leihgebers zu erwerben, ist erfreulich. Bereits im Jahresbericht 1990 hat Petra Maisak die karikierende Darstellung Goethes als »ausgesprochene Rarität« hervorgehoben.²²

Jedes einzelne Porträt ist oben links im Fond mit »Bart. fecit« bezeichnet. Ein älterer, 1983 aus konservatorischen Gründen abgelöster Klebezettel auf der Rückseite der Miniatur verweist in dänischer Sprache darauf, dass sich hinter dem Kürzel der in Florenz geborene und später in London und Lissabon lebende Künstler Francesco Bartolozzi (1727–1815) verberge. Von ihm besitzt die Kunstsammlung eine Reihe druckgraphischer Illustrationen zum »Werther« nach Johann Heinrich Ramberg. Diese Blätter wurden in einer speziellen, von Bartolozzi perfektionierten Drucktechnik ausgeführt, mit der er große Bekanntheit erlangte. Arbeiten in Elfenbein von seiner Hand sind hingegen nicht nachweisbar. Der Goethe-Karikatur, die in keinem Verzeichnis der Bildnisse

²¹ Inv. Nr. IV-2023-009.

²² Jahrb. FDH 1991, S. 337.



*Abb. 17. Francesco Bartolozzi (?), Vier Porträt-Miniaturen:
Johann Caspar Lavater, Johann Bernhard Basedow,
Johann Georg Zimmermann, Johann Wolfgang Goethe.*

Goethes aufgeführt wird, liegt wohl ein Porträt des betagteren Goethe zugrunde. Es weist z. B. viele Ähnlichkeiten mit Sebbers Porträt des Dichters aus dem Jahr 1826 auf, doch starb Bartolozzi bereits 1815, was die überlieferte Zuschreibung zweifelhaft erscheinen lässt. Auch die Attribute der Porträtierten werfen Fragen auf. Die Darstellung Goethes mit einem Einglas in der erhobenen Hand könnte man als Satire auf seine bekannte Abneigung gegenüber Sehhilfen deuten. Generell lassen sich die karikierenden Züge der Porträtierten in den Kontext der Lavaterschen Schriften zur Physiognomie stellen. Eine interessante Analogie lässt sich in Goethes Lebenserinnerungen ›Dichtung und Wahrheit‹ finden. Wenn der Dichter im 1814 erschienenen dritten Band die beiden Begleiter seiner 1774 unternommenen Rheinreise beschreibt, hebt er die kontrastierende äußerliche Erscheinung von Lavater und Basedow hervor und stellt im direkten Vergleich der beiden fest:

Einen entschiedneren Kontrast konnte man nicht sehen als diese beiden Männer. Schon der Anblick Basedows deutete auf das Gegenteil. Wenn Lavaters Gesichtszüge sich dem Beschauenden frei hergaben, so waren die

Basedowischen zusammengepackt und wie nach innen gezogen. Lavaters Auge klar und fromm, unter sehr breiten Augenlidern, Basedows aber tief im Kopfe, klein, schwarz, scharf, unter struppigen Augenbrauen hervorblickend, dahingegen Lavaters Stirnknochen von den sanftesten braunen Haarbogen eingefasst erschien.²³

In den Bereich der neu erworbenen Zeichnungen fällt auch ein Konvolut der Frankfurter Künstlerin Vroni Schwegler (*1970). Ihre vier Werke entstanden in Auseinandersetzung mit der Ausstellung »Zeichnen im Zeitalter Goethes«. Das Konzept der Ausstellung band zum einen das Amateur-Zeichnen – in historischer und aktueller Perspektive – ein und gab zugleich der aktuellen professionellen Zeichenkunst Raum. Diese sollte über die Jahrhunderte hinweg auf Zeichnung und Zeichnen um 1800 als eine Kunst- und Kulturpraxis Bezug nehmen.

Bei Vroni Schwegler, ausgebildet an der Frankfurter Städelschule und Meisterschülerin von Hermann Nitsch, bilden Zeichnung und Druckgraphik einen Schwerpunkt ihres Werks. Seit 2015 ist sie Professorin an der Hochschule Mannheim und unterrichtet hier eine Generation im Zeichnen, die nur noch selten mit dem Stift in der Hand arbeitet. In der Auseinandersetzung mit der Ausstellung stellte sich die Künstlerin der Vielfalt der Zugänge ebenso wie der der Techniken und Motive. Sie nahm sich dabei kein ausgestelltes Werk der Sammlung zum Vorbild, sondern ließ in der Serie *Eichhörnchen*, ein kleines Tier in zeichnerischer Vielfalt und aus unterschiedlichen Perspektiven auf unterschiedlichen Papieren erscheinen. Dabei arbeitete sie wie viele Künstlerinnen und Künstler vor 200 Jahren vor der Natur. Auf vorgefundenem, gefalteten bräunlichen Papier erscheint das Eichhörnchen im durch die Faltung entstandenen unteren linken Viertel.²⁴ Schwegler hielt es mit schwarzer Kreide, leicht gekrümmt auf der Seite liegend fest. Der Strich ist zülig, verdichtet sich in Falten und dort, wo das Fell Wirbel schlägt. Die glatten Stellen bleiben hell. Die Platzierung im oberen Bereich des Papierviertels, das offene Auge und der Glanz geben dem Tier noch eine Anmutung von Lebendigkeit.

Das zweite, mit 500 × 315 mm recht große Blatt ist glatter, kühl weiß und in der Mitte gefaltet, so dass es wie eine ausgelöste Heftseite wirkt.²⁵ Hier erscheint das Tier im unteren Bereich des Bogens zweimal: rechts unten in schwarzer Kreide allein das Gesicht mit den spitzen Ohren und die Pfüßchen, links darüber das ganze Tier. Neben dem dichten Fell, den kräftigen Beinen und dem langen Schwanz mit den feinen Haaren wurde der Untergrund partiell dunkel schraffiert, so dass sich ein Tiefenraum ergibt. Wenige Pinsel-

23 WA I 28, S. 271 f.

24 Inv. Nr. III-16111-001.

25 Inv. Nr. III-16111-02.



Abb. 18. Vroni Schwegler, Eichhörnchen.

striche in hellbrauner Tusche wirken wie eine alternative Fassung der Beine. Die roten Farbspuren unterhalb der Faltung erscheinen wie Farbspritzer, sind aber Blutflecken des Eichhörnchens, das während des Zeichnungsprozesses auf dem freien, oberen Teil des Bogens lag. So erinnern und verweisen ein Abdruck und eine Zeichnung auf das inzwischen verschwundene Tier.

Noch größer, 540×780 mm, ist die Arbeit, die das Eichhörnchen gleich in sechs Ansichten auf klassischem Zeichenpapier zeigt, was der Komposition große Dynamik verleiht (Abb. 18).²⁶ Schwegler begann links mit einer Aquarellarbeit, die das rötlichbraune Fell mit seinem hellen Glanz zeigt. Es folgt leicht versetzt eine Zeichnung in schwarzer Kohle, deren feinerer Strich die Linie betont. Wie in einem Salto schließt sich, um 90 Grad gedreht, eine zartere Kreidezeichnung von Kopf und Pfoten des Tieres an. Schließlich folgen, mit den Füßen nach oben, zwei weitere Teilzeichnungen des Eichhörnchens in Kreide und kräftiger Kohle, die den Unterkörper mit den starken Füßen und dem buschigen Schwanz zeigen. Ganz zart erscheinen unter dem zweiten, hochgerückten Bild noch einmal die Füße des Tieres. Die vierte Zeichnung in gleicher Größe setzt in die Mitte des Blattes einen Dreiklang von Kreide, Aquarell und Rötel.²⁷ Links erscheint das liegende Eichhörnchen in Kreide, bzw., leicht überlappend, in kräftig-farbigen Pinselzügen, rechts daneben der Oberkörper in Rötelkreide, fast wie ein Nachklang. Im Durchdeklinieren der

26 Inv. Nr. III-16111-003.

27 Inv. Nr. III-16111-004.



Abb. 19. Goldener Ehrenring der Stadt Frankfurt für Ernst Beutler, 1950
(Bild: Alexander P. Englert).

Zeichenmittel, den versetzten Blicken auf das Tier mit seinen charakteristischen Einzelheiten, der Bewegung, die das Motiv durch immer neue Perspektiven erhält und die verschiedenen Grade der Ausführung, manifestiert sich in der kleinen Serie anhand eines einzigen Motivs die Vielfalt zeichnerischer Möglichkeiten und ihrer unterschiedlichen Wirkungen.

Im Oktober konnte das Hochstift auf einer Auktion den *Goldenen Ehrenring der Stadt Frankfurt* ersteigern, den die Stadt 1950 dem damaligen Direktor des Freien Deutschen Hochstifts, Ernst Beutler, verliehen hat (Abb. 19).²⁸ Er erhielt diese Auszeichnung anlässlich seines 25-jährigen Dienstjubiläums. Beutler stand zu dieser Zeit kurz vor der Wiedereröffnung des Frankfurter Goethe-Hauses, für das er sich mit großer Energie und Überzeugungskraft eingesetzt hatte. Seinem vorausschauenden Einsatz war es auch zu verdanken, dass große Bestände an Kunstgegenständen, Büchern und Archivalien im Krieg ausgelagert und so gerettet wurden. Der schwere Ring scheint speziell für ihn angefertigt worden zu sein. Ihn zierte ein rechteckiger Aufsatz mit einer gerahmten, reliefierten Darstellung des Goethe-Hauses, eingefasst durch eine feine blaue Emaillinie. Auf den Seiten der Platte steht eingraviert: »1.10.1950« / »ERNST BEUTLER STADT« / »FRANKFURT«. Rechts und links der Ringplatte sind die Wappen der Familie Goethe und der Stadt auf dem Ringkörper angebracht. Bereits seit 1936 verlieh die Stadt Frankfurt verdienten Bürgern einen Ehrenring. Trug dieser zunächst noch den Titel »Eh-

²⁸ Inv. Nr. IV-2023-010.

renring der Stadt des deutschen Handwerkes«, so wurde er später auch als »Goldener Ehrenring der Stadt Frankfurt« verliehen. Optisch unterscheidet sich Beutlers Ring deutlich von der früheren Form. Diese trägt einen Adler auf der trapezförmigen Platte, hingegen steht Beutlers Ring mit der Abbildung des Goethe-Hauses in einem so direkten Bezug zu seiner Arbeit und seinen Verdiensten, dass es sich um ein Unikat handeln wird.

Von Karl-Wilhelm Stolze aus Bramsche erhielt die Kunstsammlung eine *Goethe-Plakette* geschenkt.²⁹ Die Plakette mit dem Durchmesser von 57 mm wurde 1932 anlässlich des hundertjährigen Todestages Goethes gefertigt und zeigt den Dichter als Brustbild im Profil nach links auf blauem Grund, mit glasiertem Perlbandreliefrahmen. Dem reliefierten Porträt liegt die Zeichnung von Ludwig Sebbers aus dem Jahr 1826 zugrunde. Gefertigt wurde die Plakette aus Biskuitporzellan von den Gebrüdern Metzler und Ortloff, die in Ilmenau in Thüringen zwischen 1873 und 1976 eine bekannte Porzellanfabrik betrieben. Die Plakette wurde uns im Originalletui übergeben. Im Deckel des Etuis ist zu lesen: »22. März 1832–1932 / Plakette / zum Gedenken / an den hundertjährigen Todestag / Goethes / Nach einer Zeichnung von Ludwig Sebbers / (1826) / Gebr. Metzler & Ortloff / Ilmenau i. Thür.«

Mareike Hennig, Nina Sonntag

Handschriften

Im Berichtsjahr 2023 ist es gelungen, zahlreiche Handschriften romantischer Autorinnen und Autoren zu erwerben. Aber auch Goethe und sein Umkreis sind vertreten, außerdem ein Briefkonvolut von Ludwig Fulda.

Goethe und Umkreis

*Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) an Heinrich Karl Abraham Eichstädt (1771–1848), mit Randbemerkungen von Eichstädt, Schreiberhand (Friedrich Wilhelm Riemer), Weimar, 30. März 1805*³⁰

Der Brief wurde 1992 von einem süddeutschen Sammler bei einer Auktion der Galerie Gerda Bassenge (Berlin) erworben (Abb. 20).³¹ Jürgen Behrens, der damalige Leiter der Handschriftenabteilung, war bei der Auktion unterlegen

²⁹ Inv. Nr. IV–2023–001.

³⁰ Hs–31613.

³¹ Auktion 59 vom 9. Mai 1992, Nr. 3128.

und schrieb wenig später an den Käufer, von dem er eine Kopie des Briefes erhalten hatte: »Es ist ja weiß Gott nicht irgendein Brief, sondern in der Korrespondenz mit Eichstädt einer der inhaltsreichsten und schönsten Briefe. [...] Auch äußerlich ist der Brief sehr typisch: mit eigenhändigem Datum und Unterschrift, mit Grußformel und einer eigenhändigen Nachschrift sowie den Randnotizen von Eichstädt. Es ist wirklich ein rundum interessantes Stück.«³²

Goethe beurteilt in seinem umfangreichen Schreiben drei Rezensionen und einen Aufsatz, die ihm Eichstädt als Herausgeber der ›Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ zur Prüfung übersandt hatte. Eichstädt hat die Verfasser der vier Manuskripte, deren Namen Goethe nicht nennt, jeweils an den Rand notiert. Was die drei Rezensionen angeht, so antwortet Goethe abschlägig:

So sehr ich dem romantischen sämmtlichen Banner Rittern Knappen und Troß das beste wünsche und auch recht gerne sehe, daß sie auf unserm Felde gut behandelt werden; so würde ich doch nicht rathen die zurückkommenden drey Recensionen in die Zeitung einzurücken, da sie gar zu Schüler- und Jüngerhaft abgefasst sind.

Nr. 1. ist der schwächste Compan und befindet sich im Zustande der hohlen Anbetung. Er würde sich am besten zum Bruder Redner in eine Freymäurerloge schicken, wo man hinter den Worten keinen Gehalt verlangt, er versichert, daß seine Meister erreicht haben, was sie unternahmen, welches doch ein großer Unterschied ist.³³

Nr. 2. scheint ein fleißiges Subject zu seyn und wäre vielleicht mit ihm wegen der Sprach- und Literaturkenntniß die Conexion zu erhalten; doch steckt er auch noch viel zu tief in der Verehrung, als daß er sobald zum Urtheil gelangen sollte.³⁴

Nr. 3 ist bey weitem der beste. Er hat hübsche Anlagen und Ansichten; aber sein Urtheil ist zu lobrednerisch. Auch er steckt in diesem Genre drinnen und übersieht es nicht, gehört auch übrigens zu den Autochthonen, die indem sie aus dem Erdschollen hervorspringen und ihres Daseyns gewahr werden, überzeugt sind, daß die ganze Welt in diesem Augenblick geschaffen sey, und was vorhin da war nur allenfalls in einer trübenden und verkleinernden Entfernung erblicken. Wie weit müßten wir in den Hauptpunten seyn, wenn so kleine Schriftchen eine so umständliche Kritik verdienen sollten!³⁵

32 Inventaranlage zu Hs-31613.

33 Eichstädt notiert an den Rand: »war v. Ranisch in Dresden. Die Recens. der Bibliotheca Castellana, portugueza p«.

34 Hier notiert Eichstädt »Candidat Hartmann in Dresden«.

35 Die dritte Rezension stammt von »[Zacharias] Werner in Warschau.«

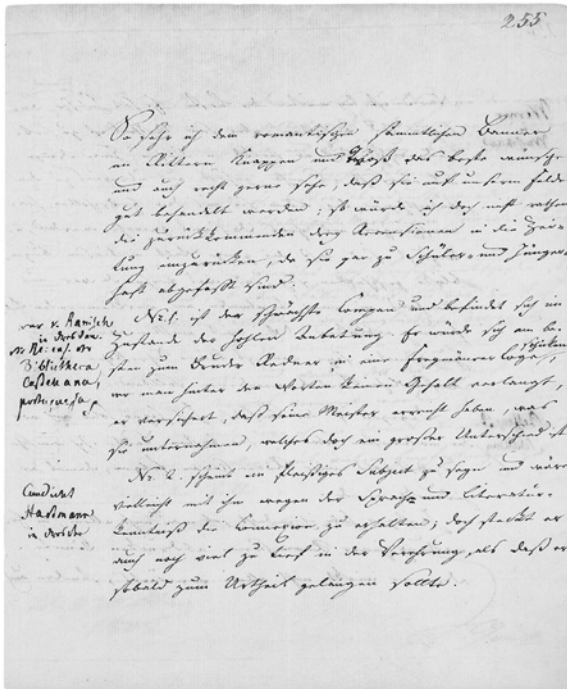


Abb. 20. Goethes Brief an Eichstädt vom 30. März 1805,
Seite 1 mit Anmerkungen von Eichstädt

Den ebenfalls eingereichten »Aufsatz« hatte Goethe selbst angeregt.³⁶ Er stammte von dem norwegisch-deutschen Philosophen und Naturforscher Henrik Steffens (1773–1845), der seit 1804 in Halle eine Professur für Naturphilosophie und Mineralogie innehatte:

Dagegen ist der Aufsatz sub signo solis auch von der modernsten aber besten Sorte. Ich wünsche nur, daß bald einige Recensionen folgen, damit er gedruckt werde.³⁷

Ja sogar habe ich gedacht, ob man ihn nicht allein, in Erwartung jener Recensionen abdrucken könnte. Denn er wirkt nicht allein vorwärts; son-

³⁶ Brief an Steffens vom 7. Oktober 1803, WA IV 16, S. 321 f.

³⁷ Eichstädt notiert am Rand »Steffens üb. Schelling«. Der Text über die »Schellingische Naturphilosophie« erschien in den Nummern 103 und 137 der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung 1805.

dern auch rückwärts und indem er als Einleitung zu den erwarteten Rezensionen gelten wird, so stellt er auch zugleich ein Zusammenfassen und Bestätigung dessen, was in diesem Fache schon bey uns abgehandelt worden, vor. Besonders wünschte ich, daß er abgedruckt würde, ehe das erste Stück des Schellingsch-Markusischen Journals herauskommt.

Wenn Sie nun hierüber nach Einsicht entscheiden, so wünschte ich auf alle Fälle, daß Sie von dem Verf[asser] die Erlaubniß erhielten, das unglückliche anorgisch in anorganisch zu verwandeln. Es war ein Mißgriff Schellings und warum soll der Mißgriff eines vorzüglichen Mannes verewigt werden. Zu Beschleunigung der Sache lege ich ein kleines Blatt bey, das ich Herrn Steffens mit vielen Empfehlungen zu übersenden bitte.

In allem wie immer

W[eimar] d. 30 März

1805.

Goethe

Vielleicht gäbe die Bemerkung wegen anorgisch einen Artikel unter den Strich, weshalb eine Abschrift zurück zu halten bitte.

Noch eine Anfrage. Haben wir zur L[iteratur] Z[eitung] ein Generalregister zu erwarten? Oder können wir unser Exemplar getrost binden lassen?

Könnten Sie mir Jakobs Übersetzung des Vellejus Pat[erculus] auf kurze Zeit verschaffen?

Zwei Folgen von Steffens' umfangreichem Aufsatz erschienen unter dem Titel ›Schellingsche Natur-Philosophie‹ am 1. Mai und 10. Juni 1805 anonym in der ›Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹. Weitere Fortsetzungen unterblieben. Schellings Wortprägung ›anorgisch‹ wurde im Druck tatsächlich durch ›anorganisch‹ ersetzt, wobei sich Goethe wie angekündigt in einer Glosse im ›Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ vom 13. Mai gegen ›anorgisch‹ als »unrichtig gebildetes, ganz etwas anders aussagendes Wort« wandte.³⁸

Erworben wurde der Brief – mehr als 30 Jahre, nachdem das Hochstift zum ersten Mal sein Glück versucht hat – bei Eberhard Köstler (Tutzing).³⁹ Die Finanzierung erfolgte aus Mitteln der Erich und Amanda Kress-Stiftung. Zur Handschriftensammlung des Hochstifts gehören bereits mehr als 30 Briefe Goethes aus dem rund 200 Schreiben umfassenden Briefwechsel mit Eichstädt.

38 WAI 40, S. 334. Zu den systematischen Folgen von Goethes Intervention für die Bestimmung des Anorganischen vgl. Wolfgang Hottner, *Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert*, Göttingen 2020, S. 9–14.

39 Katalog 245 ›In allem wie immer‹. 85 Handschriften, Oktober 2023, Nr. 26.

Der Erstdruck mit Kommentierung der genannten Rezensionen erfolgte 1872 durch Woldemar von Biedermann,⁴⁰ ihm folgte 1895 die Weimarer Ausgabe.⁴¹

*16 Briefe von Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757–1828) an Ludwig Heinrich Gottlieb von Fritsch (1772–1808), Weimar, 1795–1796*⁴²

Dem Konvolut der 16 teilweise eigenhändig geschriebenen Briefe des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach hat der Adressat, der jüngste Sohn von Goethes Ministerkollegen Jakob Friedrich von Fritsch (1731–1814), besondere Sorgfalt zuteilwerden lassen: Er archivierte sie in einem eigens dafür angefertigten hellblauen Pappband mit Fadenbindung. Die eigenhändig vorgenommene Beschriftung lautet (Abb. 21):

16. Briefe von Sr: Herzogl: Durchlaucht dem regierenden Herren Herzog von Weimar. Erhalten in den Jahren 1795 und 1796 zu Franckfurt und Ansbach. Geordnet und durchgesehen zu Weimar, den 24sten Januar 1797.

Die Briefe – bislang allesamt unbekannt und folglich auch ungedruckt – befanden sich durchgehend in Familienbesitz und kamen nun als Geschenk von Arno Fitzler (Braunfels), einem langjährigen Hochstiftsmitglied, ins Haus. Weitere 33 Briefe Carl Augusts an Fritsch aus den Jahren 1792 bis 1795 befinden sich im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar.⁴³

Die Briefe stammen aus der Zeit des ersten Koalitionskrieges. Goethe hatte den zwanzigjährigen Fritsch bei der Kampagne in Frankreich – dem Feldzug der preußischen und österreichischen Armeen gegen das jakobinische Frankreich zwischen Juni und Oktober 1792 – als jungen Leutnant des Weimarschen Regiments unter der Führung Carl Augusts kennengelernt und ihm in seinem 1822 erschienenen Bericht ein Denkmal der Tapferkeit gesetzt.⁴⁴

40 Goethes Briefe an Eichstädt. Mit Erläuterungen hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann, Berlin 1872, S. 122 f., Brief 95.

41 WA IV 17, S. 267–270 (gedruckt nach Biedermann). Nicht in Ulrike Bayer, »Die Actenstücke jener Tage sind in der größten Ordnung verwahrt ...«. Goethe und die Gründung der »Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung« im Spiegel des Briefwechsels mit Heinrich Carl Abraham Eichstädt, Göttingen 2009 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 70).

42 Hs-31569.

43 GSA 20/100.

44 Johann Wolfgang von Goethe, Aus meinem Leben. Zweyter Abtheilung fünfter Theil. Auch ich in der Champagne!, Stuttgart und Tübingen 1822.

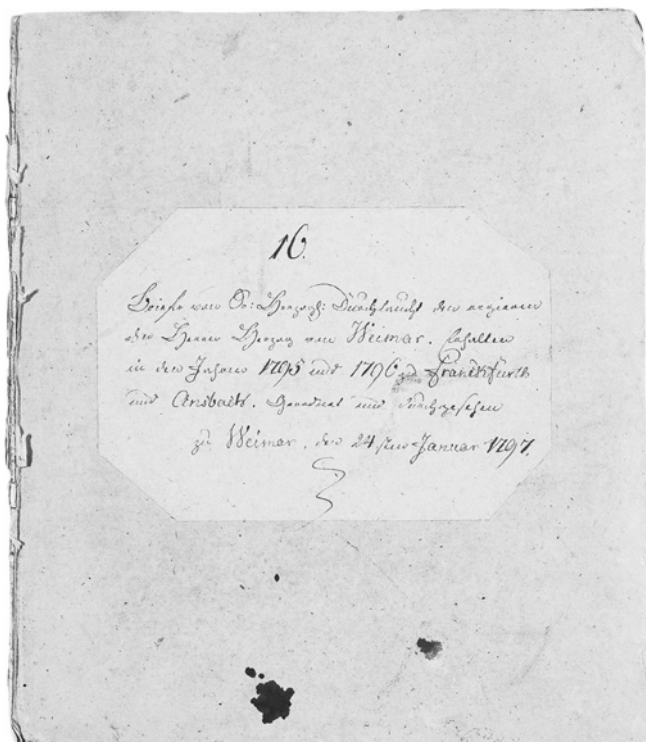


Abb. 21. Fritschs eigenhändige Beschriftung des Konvoluts der Briefe von Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach.

Fritsch erhielt für seine militärischen Leistungen den preußischen Orden Pour le mérite.

Nach dem Ausscheiden Carl Augusts aus dem preußischen Militärdienst wurde Fritsch auf dessen Empfehlung hin der Suite des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen (1746–1818) zugeteilt. Während des Feldzugs 1794/95 lieferte Fritsch seinem ehemaligen Dienstherrn Informationen über das Zustandekommen des preußisch-französischen Sonderfriedens von Basel. Diese Briefe befinden sich heute im Thüringischen Hauptstaatsarchiv in Weimar.⁴⁵

⁴⁵ ThHStAW H 1674 und H 1698.

Im März 1795 folgte Fritsch dem Fürsten Hohenlohe nach Frankfurt am Main, wo dieser die im Baseler Frieden festgelegte Demarkationslinie zwischen französischen und preußischen Truppen überwachte. Im März 1796 ging Fritsch mit dem Fürsten nach Ansbach in Franken. Auch von dort berichtete Fritsch Carl August – und empfing die bis jetzt unbekanntenen 16 Antwortschreiben.

Die Briefe Carl Augusts zeigen, wie zuvorkommend der Herzog mit dem ihm höchst wichtigen Informanten umging. Er antwortete stets mit großer Höflichkeit und Wertschätzung, unterschrieb mit »ergebenster Freund« und verfasste einige der Briefe sogar eigenhändig.⁴⁶

*Johanna Schopenhauer (1766–1838), Widmung für Ottilie von Goethe geb. von Pogwisch (1796–1872) in »Novellen, fremd und eigen. Erster Band. Rudolstadt, im Verlage der Hofbuchhandlung 1816«, o. D. und o. O. (Weimar 1816)*⁴⁷

Auf der 37. Antiquaria (Antiquariatsmesse Ludwigsburg) konnte beim Versandantiquariat Manuscriptum ein Widmungsexemplar der Salonnière und Schriftstellerin Johanna Schopenhauer für Ottilie von Goethe erworben werden. Das Buch gehört zu den wenigen erhaltenen Exemplaren aus Ottilies Bibliothek, die aus der Zeit vor ihrer Ehe mit August von Goethe stammen und als Besitzeintrag Ottilies Geburtsnamen von Pogwisch enthalten. Die Widmung lautet:

Zum Andenken von deiner Freundin Johanna Schopenhauer

Die »Novellen« zählen zu den ersten Publikationen von Johanna Schopenhauer. 1810 veröffentlichte sie eine Lebensbeschreibung ihres bereits verstorbenen Freundes Carl Ludwig von Fernow (1763–1808), deren Erfolg sie ermutigte, auch weiterhin zu schreiben. Es folgten drei Bände mit Reisebeschreibungen zwischen 1813 und 1817. Ab 1819 trat sie vor allem als Autorin von Romanen hervor. Mit Johanna Schopenhauers Tochter Adele (1797–1849) verband Ottilie von Goethe eine lebenslange enge Freundschaft.

46 Zu Ludwig von Fritschs Militärlaufbahn und seiner Korrespondenz mit Carl August siehe die Publikation von Marko Kreuzmann, *Zwischen ständischer und bürgerlicher Lebenswelt. Adel in Sachsen–Weimar–Eisenach 1770 bis 1830*, Köln, Weimar, Wien 2008, S. 233–239.

47 Hs-31574 / B. m. hs. Eintr. 147.

*Karoline von Heygendorff geb. Jagemann (1777–1848), Memoiren, unbekannte Schreiberhand und eigenhändig, o. O. und o. D. (1846–1848)*⁴⁸

Karoline von Heygendorff gehörte seit 1797 als äußerst erfolgreiche Sängerin und Schauspielerin zum Ensemble des Weimarer Hoftheaters unter Goethes künstlerischer und Franz Kirms' administrativer Leitung. Nach der von ihr initiierten Trennung von Oper und Schauspiel wurde sie 1808 Operndirektorin. Als Goethe sich 1817 von der Theaterleitung zurückzog, übernahm sie die alleinige Leitung des Hoftheaters. Am 11. Juni 1828 hatte sie ihren letzten Bühnenauftritt als Lady Macbeth und beendete damit ihre Karriere. Als wenige Tage später Carl August starb – seit 1801 war sie seine Lebensgefährtin und gebar ihm in den folgenden Jahren drei Kinder – verließ sie Weimar.

1831 begann Karoline von Heygendorff, Erinnerungen aus ihrer Kindheit und Jugend niederzuschreiben. Erhalten haben sich insgesamt drei nur geringfügig unterschiedliche Manuskripte dieser Memoiren, alles überwiegend Abschriften, die die Zeit bis zu ihrem 24. Lebensjahr (Ende 1801) umfassen. Eines der Manuskripte befindet sich im Freien Deutschen Hochstift. Es besteht aus 6 Heften im Quartformat, dazu Beilagen von Briefkopien und einige Blätter älterer Entwürfe von Karolines Hand. Von den insgesamt 344 beschriebenen Blättern sind 76 eigenhändig.

Karoline von Heygendorff las zwar einem ausgewählten Publikum aus ihren Aufzeichnungen vor und verschickte sogar einzelne Hefte, publiziert wurden die Memoiren zu ihren Lebzeiten aber nicht. Nach ihrem Tod blieben sie in der Obhut ihres ältesten Sohnes Carl Wolfgang von Heygendorff (1806–1895). Das Manuskript, welches sich heute im Hochstift befindet, übergab er seiner Tochter aus zweiter Ehe, Marie von Nauendorff (1837–1913). Diese vererbte es ihrem Sohn Georg von Nauendorff (1865–1933), dessen Sohn Friedrich (Fritz) (1900–1966) es dem Hochstift bereits 1958 als Leihgabe zur Verfügung stellte. Die Nachfolge als Leihgeberin trat seine Tochter Gisela Gerken an.

Die beiden anderen Manuskripte vererbte Carl Wolfgang von Heygendorff seinem Sohn Bernhard aus erster Ehe mit Meta von Heygendorff, geb. Abegg (1810–1835). Bernhard von Heygendorff (1834–1916) vererbte sie weiter an seinen Sohn Dr. jur. Bernhard von Heygendorff (1866–1932). Dieser wiederum gab sie seinem Neffen Ralph von Heygendorff (1897–1953), der sie seinem Sohn Achim von Heygendorff (Essen) vererbte – bei dem sie sich noch heute befinden.

⁴⁸ Hs-12911 / Hs-Bd. 73.

Die Memoiren sind 1926 erstmals publiziert worden.⁴⁹ Der Herausgeber pflegte einen sehr freien Umgang mit dem Text, hat zahlreiche Passagen gekürzt und auch umgestellt. Die 2004 erschienene zweibändige Ausgabe bietet jedoch einen verlässlich edierten Text.⁵⁰ Das Frankfurter Manuskript diente nicht als Textgrundlage für diese Edition, doch sind die wenigen, geringfügigen Abweichungen verzeichnet.

Die Memoiren haben viele Jahrzehnte als Leihgabe den Handschriftenbestand bereichert. Nun hat Dr. Andreas Dietzel, Vorsitzender des Verwaltungsausschusses des Hochstifts, das Manuskript von der Leihgeberin gekauft und dem Hochstift geschenkt.

*Jacob Georg Hermann Mumm von Schwarzenstein (1816–1887)
an Sophie Eugenie von Mumm geb. Lutteroth (1822–1888),
Frankfurt am Main, 21. August 1849*⁵¹

Der Weinhändler und Champagnerfabrikant berichtete seiner Frau, die gerade im Seebad Ostende an der belgischen Küste kurte und sich offenbar über die dort herrschende Langeweile beklagte, von dem Programm der Feierlichkeiten zu Goethes 100. Geburtstag in Frankfurt am Main, die unmittelbar bevorstanden und deren Mittelpunkt das am 22. Oktober 1844 enthüllte Goethedenkmal des Bildhauers Ludwig Schwanthaler (1802–1848) sein sollte. Da Mumm im Komitee für die Säkularfeier der Geburt Goethes war, wusste er bereits vor Erscheinen des gedruckten Programms am 27. August über den Ablauf der Feierlichkeiten Bescheid:⁵²

[...] Euere einförmige Beschäftigungs Weise habe ich gelesen & sollte ich denken es wird schon sich ändern & amusement & Lustbarkeit werden schon kommen. Am Anfang sind alle Bade Orte langweilig. – Hier in Fftr sind wir nun ganz im Göthe Fest & zweifle ich nicht daß es recht gut ausfallen wird; den Abend vorher ist ein Ständchen an Göthes Haus. Den nächsten Morgen Coral vom Catharinen Thurme & Besuch an der Frau Rath Göthes Grab. Um 8 Uhr große Gelehrten Academie im Kaisersaal. Dann Zug zu dem Monument [Ludwig Schwanthalers Goethedenkmal auf

49 Die Erinnerungen der Karoline Jagemann. Nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethezeit, hrsg. von Eduard von Bamberg, Dresden 1926.

50 Selbstinszenierungen im Klassischen Weimar: Caroline Jagemann, hrsg. und untersucht von Ruth B. Emde, kommentiert in Zusammenarbeit mit Achim von Heygendorff, 2 Bde., Göttingen 2004.

51 Hs-31568.

52 Vgl. den Einblattdruck des Festkomitees: Fest-Programm zur hundertjährigen Geburtsfeier Goethe's am 27. und 28. August 1849, Frankfurt am Main 1849.

dem Goetheplatz] welches recht schön geschmückt wird. Den Nachmittag spielen 5 Militair Musiken in der ganzen Stadt den Abend Iphigenie & Tableaus & Banquet. –

Mumm geht auch auf die angespannte politische Lage in der Stadt ein:

Es giebt ein vollkommenes Fest & hoffentlich wird es auch ungestört vorüber gehen. Die Parthei Hadermann Friedleben wird sich nicht wenig ärgern denn sie sind der Sache zu wieder da sie sich vor der Fürstlichen Versöhnlichen Stimmung fürchten. Hoffentlich wird sie den gefürchteten Erfolg haben & die Partheien werden sich näher rücken. [...]

Der Lehrer Nikolaus Hadermann (1805–1871) und der Jurist Johann Jacob Julius Friedleben (1820–1886), Vertreter der liberalen und demokratischen Einheits- und Freiheitsbewegung, gehörten seit Oktober 1848 zur Verfassunggebenden Versammlung der Freien Stadt Frankfurt, Hadermann war seit Mai 1849 sogar deren Präsident. Das Scheitern der Revolution von 1848/49 erst wenige Wochen zuvor und damit einhergehend das Wiedererstarken der monarchisch-restaurativen Kräfte war ihnen ein Dorn im Auge, und sie fürchteten eine pro-monarchische Stimmung während der Festivitäten.

Mumm wurde im Januar 1864 Mitglied des Freien Deutschen Hochstifts. Im Oktober 1874 ist er aufgrund seiner Verdienste in der »Kunstpflge« zum Ehrenmitglied und Meister ernannt worden. Seine Mitgliedsakte sowie sechs Briefe an Otto Volger aus den Jahren 1867 bis 1887 haben sich in der Handschriftensammlung erhalten.⁵³ Mums Brief an seine Frau stammt aus dem Handel und ergänzt nun die bereits vorhandenen Archivalien.⁵⁴

*Johannes Brahms (1833–1897), Orchesterfassung des Liedes ›Geheimes‹ (nach Goethe) von Franz Schubert (1797–1828), Schreiberhand (Februar 1884)*⁵⁵

Eine Schenkung von Dr. Renate Moering (Wiesbaden), der ehemaligen Leiterin der Handschriftenabteilung, bereichert den Bestand der Goethe-Vertonungen. Es handelt sich um eine zeitgenössische Abschrift von Brahms' Orchesterfassung des Schubert-Liedes ›Geheimes‹ (1821) aus Goethes ›Westöstlichem Diwan‹,⁵⁶ die sich im Besitz von Moerings Mutter Eva-Maria Beschke aus Jena erhalten hat. Brahms' Orchesterfassung,⁵⁷ ein besonders

53 Hs-19769,1–6.

54 Eberhard Köstler (Tutzing), Katalog 237 »Handschriften aus 3 Jahrhunderten«, Januar 2023, Nr. 198.

55 Hs-31614.

56 Werkverzeichnis D 719.

57 Werkverzeichnis Anh. Ia Nr. 15.

schönes Zeugnis seiner Schubert-Verehrung, entstand im Frühjahr 1862. Am 7. Februar 1884 dirigierte Brahms in Leipzig ein Konzert, in dem die Altistin Hermine Spies (1857–1893) die Gesangspartie übernahm. Von ihr stammen die Noten.

Brahms veränderte die Melodie der Singstimme nicht, die Klavierbegleitung hingegen erfuhr eine differenzierte Instrumentierung für Kammerorchester. Überliefert sind sowohl die Partitur der Orchesterstimmen (Streicher und F-Horn) sowie die Einzelstimmen (mit Ausnahme der Singstimme).⁵⁸

Romantik

*11 Briefe von Clemens Brentano (1778–1842) an Wilhelmine (Minna) Reichenbach (1782–1835), 1 Brief an ihre Schwester Juliane »Julie« Reichenbach; Jena, Altenburg, Marburg und Frankfurt a. M., Anfang Juni 1799 bis Juli 1800 sowie Februar und März 1801*⁵⁹

Die Briefe Clemens Brentanos an die Schwestern Reichenbach wurden erstmals 1921 von Walther Limburger, einem Urenkel von Wilhelmine Reichenbach, im Insel-Verlag publiziert.⁶⁰ Seitdem galten die in Privatbesitz befindlichen Autographe als verschollen. So konnte sie die Frankfurter Brentano-Ausgabe lediglich nach dem Buchdruck edieren und nicht auf die Originale zugreifen.⁶¹

2021 tauchten die Briefe überraschend im Autographenhandel auf.⁶² Das Freie Deutsche Hochstift hat bei der Auktion mitgesteigert, wurde aber überboten. Später war der damalige Käufer bereit, sich von dem Konvolut zu trennen. Dank einer großzügigen Spende von Kristian Gross (München) konnte das Hochstift das Briefkonvolut erwerben und es somit dauerhaft für Forschung und Öffentlichkeit sichern (Abb. 22).

Clemens Brentano, seit Juni 1798 Student der Medizin in Jena, hielt sich erstmals zwischen Ende Mai und Anfang Juni 1799 rund zehn Tage in dem östlich von Jena gelegenen Städtchen Altenburg auf, wo er die Familie Rei-

58 Vgl. Renate Moering, Die Schubert-Lieder »Memnon« und »Geheimes« in der Orchesterfassung von Brahms. Verschollene Handschriften, in: Brahms-Studien 18 (2018), S. 161–176.

59 Hs-31585 bis Hs-31594, Hs-31596, Hs-31597.

60 Clemens Brentano und Minna Reichenbach. Ungedruckte Briefe des Dichters, hrsg. von Walther Limburger, Leipzig 1921.

61 FBA 29 (Briefe 1792–1802, Text) und FBA 38,1 (Kommentar): Briefe 66, 80, 82, 83, 84, 84a, 86, 87, 88, 89, 110 und 115.

62 J. A. Stargardt (Berlin), Katalog 709, Auktion 15. und 16. April 2021, Nr. 20.

chenbach kennenlernte. Der Kontakt ergab sich durch ein Empfehlungsschreiben von Brentanos damaliger Geliebter und späterer Ehefrau Sophie Mereau (1770–1806), deren Stiefbruder Johann Friedrich Pierer-Schubart die älteste Reichenbach-Tochter Henriette geheiratet hatte, so dass die beiden Frauen Schwägerinnen wurden. Als Brentano im Frühsommer 1800 erneut nach Altenburg kam, verliebte er sich Hals über Kopf in die noch siebzehnjährige Minna, die jüngste der insgesamt vier Schwestern. In den knapp zwei Monaten seines Aufenthalts versuchte er, die junge Frau in einer Folge von Briefen von seiner Liebe und einer Heirat zu überzeugen – jedoch erfolglos. Gegenbriefe haben sich nicht erhalten, wir erfahren lediglich aus den Schreiben Brentanos von Minnas Reaktionen.

Einer der letzten Briefe, mit 11 Seiten der längste des Konvoluts, zeigt besonders deutlich Brentanos Hartnäckigkeit:

Freitag Nacht.

Ich sizze schon wieder vor einem Blatte, das in ihre Hände kömmt, meine liebe Minna! und sie haben mir noch kein Wort gesagt, von allem, waß ich sie gefragt habe. Heute Abend war mir es auf einmal recht traurig, ich war neben ihnen, und ist das nicht sehr viel – nicht glücklich, wie sie schwiegen, den Kopf verstekten, und nicht hörten, waß ich sagte, so war mir es, als wäre alles umsonst gewesen, alle mein Vertrauen, alle meine Liebe zu ihnen, und sie schöben das alles mit dem Fusse zurück. Es ist wunderbar, wie ich das glauben kann, aber dieses seltsame Mistrauen in mich, liegt in mir und ist mir ebensowohl Bürge für meine Delikateße, als für mein ewiges Unglück. Bei diesem Mißtrauen ist für mich daher nichts fürchterlicher, als der Zustand der Ungewisheit, ich habe nie in meinem Leben nur den Blick eines Weibes zu meinen Gunsten ausgelegt, und es ist schwer, sich bei mir zu verrathen. Für mich aber ist nichts tödender, und erniedrigender als jedes Kriechen, ich bin der Mann nicht, und der Mann wäre es nicht wehrt, der ohne einen Beweis von Erwidrung um Sie schleichen könnte, ich fühle schwer, ob man mich mehr als duldet, und kann nie wieder um Liebe betteln; und könnte ich es – waß kann ein armer um seines Herzens willen geächteter nicht – so könnte ich es nicht bei Ihnen, Ihre Eitelkeit, liebe liebe Minna, soll durch mich, keine Nahrung erhalten. Ich war so offen gegen sie, ich habe sie in mein innerstes Herz sehen lassen, ich habe an ihnen, meine Lust zu leben wieder in die Höhe gerichtet, von den meisten Menschen zertreten, fühlte ich mich so glücklich in ihrer Gegenwart, wollen sie das nicht besiegen, wahrlich ich bin kein Taugenichts, kein Lügner, ich bin der beste Sohn, der edelsten Mutter, ich habe Kopf und Herz, und ich liebe sie – ? – ja, liebe Minna! [...]⁶³

63 Mitte bis Ende Juli 1800, Hs-31593.

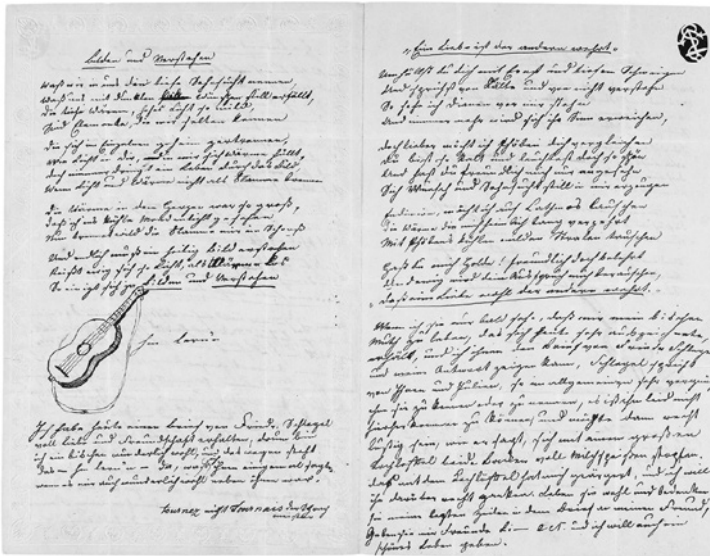


Abb. 22. Seite 2 und 3 des zweiten Briefs von Clemens Brentano an Minna Reichenbach, um den 8. Mai 1800, mit den Sonetten ›Bilden und Verstehen‹ und ›Eine Liebe ist der andern werth‹ sowie der Zeichnung einer Gitarre.

Die Schriftstücke zeigen uns nicht nur Brentanos Briefschreibekunst, sondern geben auch Einblicke in seine dichterische Entwicklung um 1800. Einige der Briefe enthalten nämlich Sonette, insgesamt 8 an der Zahl. In seinem zweiten Brief an Minna, der um den 8. Mai 1800 zu datieren ist, finden sich gleich drei;⁶⁴ sie sind Brentanos früheste Versuche in dieser Gedichtform.⁶⁵

Die Begegnung mit den Schwestern Reichenbach fand schließlich Niederschlag im ersten Band von Brentanos Roman ›Godwi oder das steinerne Bild der Mutter‹ (erschienen um die Jahreswende 1800/1801), den er Minna, Julie und Henriette widmete: »Den schönen Launen der lieblichen Minna, dem guten Geiste Juliens und dem stillen heitern Sinne Henriettens widme ich dieses Buch ohne Tendenz.«⁶⁶

64 Hs-31587.

65 Über die Reichenbach-Sonette vgl. Bernhard Gajek, Doch wohnt nur eine Liebe in dem Leben. Clemens Brentanos Briefe und Sonette an Minna Reichenbach, in: Auf Dornen oder Rosen hingesunken? Eros und Poesie bei Clemens Brentano, hrsg. von Hartwig Schultz, Berlin 2003, S. 46–93.

66 FBA 16, S. 7.

*Karoline von Günderrode (1780–1806) an Bettine von Arnim geb. Brentano (1785–1859), o. O. und o. D. (Frankfurt am Main, vermutlich erstes Drittel Dezember 1805), mit Adresse und Siegel*⁶⁷

Karoline von Günderrodes Brief (Abb. 23) erreichte ihre Freundin »Mademoiselle Bettine Brentano« in Marburg, wo diese gemeinsam mit der jüngeren Schwester Meline seit Ende November 1805 bei ihrer älteren Schwester Gunda (»Gundelchen«) und deren Mann Friedrich Carl von Savigny wohnte.

Liebe Bettine!

Dein Brief hatt mir Freude gemacht es ist ein gesundes munteres Leben dari[n] das ich immer lieb in dir gehabt habe.

Wenn du einige Stunden in der Geschichte genommen hast, so schreibe mir doch darüber, besonders in welcher Art dein Lehrmeister unterrichtet, u ob du auch rechte Freude daran hast. An dem Märchen habe ich die Zeit sehr fleißig geschrieben, aber etwas so leichtes buntes wie mein erster Plan war kann ich wohl jetzt nicht hervor bringen, es ist mir oft schwer zumuth, u ich habe nicht recht Gewalt über diese Stimmung.

Grüße Gundelchen von mir, u sage Savigni ich würde ihm bald antworten.

Karoline

Karoline antwortet hier nur knapp auf einen sehr umfangreichen Brief Bettines, den diese kurze Zeit nach dem Umzug nach Marburg geschrieben haben muss. Er endet mit dem Satz: »Von meinem Lernen schreibe ich Dir nächstens. Bettine.«⁶⁸ Daran anknüpfend erkundigt sich Karoline hier nach Bettines Geschichtsunterricht, den diese in Marburg von dem mit ihrem Bruder Christian befreundeten Gottfried Heinrich Schäfer (1764–1840) erhielt. Worum es sich bei dem erwähnten »Märchen« handelt, ist nicht bekannt – unter Karolines literarischen Hinterlassenschaften befinden sich keine Märchentexte.

Bettines sehr langer Antwortbrief befindet sich im Freien Deutschen Hochstift.⁶⁹ Darin berichtet sie ausführlich über die von ihr betriebenen Studien in der Geschichte und der Musik sowie über mehrere von ihr gelesene Rezensionen von Goethe über verschiedene Dichter.

67 Hs-31572. Der Brief ist im Laufe seiner Publikationsgeschichte unterschiedlich datiert worden. Wir richten uns nach der neuesten Veröffentlichung in: Die junge Bettina. Briefwechsel 1796–1811. Kritische Gesamtausgabe mit Chronik und Stimmen der Umwelt, Bd 1: Briefwechsel 1796–1808, hrsg. von Heinz Härtl und Ursula Härtl †, Berlin und Boston 2022, S. 140 (Brief 148).

68 Bettine von Arnim an Caroline von Günderrode in Frankfurt, Marburg, vermutlich letztes Drittel November 1805, in: Die junge Bettina (Anm. 67) S. 137–140 (Brief 147), hier: S. 139.

69 Hs-8303.

*Bettine von Arnim geb. Brentano (1785–1859) an Friedrich Carl von Savigny (1779–1861), o. O. und o. D. (Frankfurt am Main, Juni 1806)*⁷²

Ebenfalls aus dem Handel⁷³ stammt dieser bis jetzt unpublizierte Brief Bettine von Arnims. Bettine hielt sich seit Ende April 1806 zu Besuch in Frankfurt auf. Von dort schrieb sie an ihren Schwager Friedrich Carl von Savigny und berichtete zunächst von den Vorträgen des Arztes und Phrenologen Franz Joseph Gall (1758–1828) über dessen Gehirn- und Schädellehre, die sie zusammen mit »dem Linster«, ihrer jüngeren Schwester Meline, besucht hatte. Gall befand sich, nachdem er von Kaiser Franz II. 1805 aus Österreich ausgewiesen worden war, auf einer Vortragsreise durch Europa. Seit dem Frühjahr war er in Deutschland unterwegs, am 4. Juni begann er seine Vorträge in Frankfurt – auch im Haus zum goldenen Kopf, dem Stammhaus der Familie Brentano in der Großen Sandgasse, war er zu Gast, wie Clemens Brentano Sophie Mereau berichtete.⁷⁴

Gall hat einen genialischen Vortrag, wird den Cristian in kurzem ganz überzeugt haben, welcher sich doch so ziemlich hartneckig bezeugt hat, alles was er in seinen Stunden lehrt ist durchaus interessant für alle Menschen mich interessiert es auchenbliklich aber Gott sey Dank nicht länger, wenn Du je die Gelegenheit haben solltest, ihn zu hören, so versäume es nicht, und auch die Gundel nicht. Nur allein um zu sehen, wie er alle Opositionen so rein so richtig so deutlich wiederlegt, daß man sich wundern muß wie ein gelehrter Mann so nicht von selbst darauf verfiel, macht es schon merkwürdig genug. Er sagt von mir, ich habe ein Gut Gedächtnuß ein starkes Musik Organ einen zimlichen Kunsthügel, das Organ was aber am meisten sich auf meinem Schädel auszeichne sey der Mordsinn. Er wird nach Hütengeseß gehen um dort die hundertjährige Frau zu sehen. [...]

Der Linster ist Gesund wie ein Fisch im Wasser, er und ich sind die einzigen jungen Mädger die bey Galls Vorlesung sind, man spricht auch schon starck über unsere Aufgeklärtheit, als in der letzten Stunde vom Geschlechtstrieb die rede war und Gall das Organ am Schädel bewies so setzten die Weiber ihre Hüte auf, ich aber hatte keinen Hut und setzte daher meinen Brill auf – aber wahrhaftig als besonders zu Rückerinnerung meiner ehemaligen Naivtät lieber Alter – dieser hab ich hier zu Grab leuten müssen –

Bettine schreibt auch über ihre Freundin Karoline von Günderrode, »der Günderr« genannt, die sich gerade in Winkel im Rheingau aufhält. Die Beziehun-

⁷² Hs-31571.

⁷³ J. A. Stargardt (Berlin), Katalog 711, Nr. 5

⁷⁴ Clemens Brentano an Sophie Mereau, 20. Juni 1806, FBA 31, S. 556.

gen Karolines zu den Schwestern Pauline und Charlotte Servièr betrachtet Bettine mit Unverständnis.

Die Serviers haben von ihrem Rheinischen Aufenthalt geschrieben wie sie in der seeligsten Ruhe im Genuß der herrlichsten Natur sich philosophischer Gespräche erfreuend mit ihrem Gùnder, die Süseste Wonne aus und einathmen u. s. w. da sie sich aber nichts-desto weniger eines starken Appetits erfreuen, und daß ihre einzige Sorge sey wie sie genug zu essen bekommen die Schweine; ich kann nicht begreifen wie die Gùnderrode sich mit diesen herum treiben kann, ich hab sie fast aufgegeben, jedoch will ich ihr nicht unrecht thun, ich verlöhre am meisten dabey.

Karoline wird Bettine circa Mitte Juni, nach der Rückkehr aus Winkel nach Frankfurt, auf Anraten Friedrich Creuzers die Freundschaft kündigen, woraufhin Bettine den Kontakt zu Goethes Mutter sucht und diese am 8. Juli erstmals besucht.

Schließlich kommt Bettine noch auf Achim von Arnim zu sprechen, mit dem sie seit Anfang des Jahres regelmäßig korrespondiert.

Zuletzt war der Brief 1977 im Autographenhandel angeboten worden, wo er von Privat erworben wurde.

Clemens Brentano, Religiöse Manuskripte zu Anna Katharina Emmerick einschließlich späteren Bearbeitungen und Briefwechseln (1818–1842)

Im Dezember 2023 ist es gelungen, vom Redemptoristen-Orden (Provinz Wien-München) ein umfangreiches Konvolut zu Clemens Brentanos Beschäftigung mit dem Leben und den Visionen Anna Katharina Emmericks zu erwerben (Abb. 24–25). Die Materialien waren bereits in den Jahren 1969 bis 1976 schrittweise vom Generalat der Redemptoristen in Rom (Biblioteca Sant'Alfonso) und dem Kloster Gars am Inn ins Freie Deutsche Hochstift überführt worden, wo sie seitdem im Rahmen der Frankfurter Brentano-Ausgabe für die Edition der religiösen Schriften herangezogen werden. Es handelt sich um 31 Archivboxen mit 12 300 Seiten Text, davon 7 800 Seiten von Brentanos Hand. Seit der Eröffnung des Deutschen Romantik-Museums im September 2021 sind dort 133 faksimilierte Blätter aus dem Bestand sowie wechselnde Originale zu sehen.

Clemens Brentano hielt sich ab Herbst 1818 in Dülmen (unweit von Münster) am Krankenbett der ehemaligen Augustinernonne Anna Katharina Emmerick auf, die seit einigen Jahren im Wochenzklus die Wundmale Christi trug und von Visionen heimgesucht wurde. In ihren ekstatischen Zuständen schien sie unmittelbar an den biblischen Geschehnissen teilzunehmen. Brentano entwickelte in der Folgezeit ein Schreibprojekt von ungeahnten Ausmaßen: Als »Schreiber« der Emmerick wollte er der Menschheit die historische Wahrheit



Abb. 24. Clemens Brentano, gebundenes Manuskript zum ›Vierten Lehrjahr Jesu‹ mit der Aufschrift: »Leben Jesu / nach Auferstehung. / erzählt April 1821. / schließt sich an / 1823. / Himmelfarth. / Pfingsten. Apostelgeschichte« (FDH Sant'Alfonso Nr. 55, Konv. VII, 4; Foto: Alexander Englert).

über ihre Geschichte und ihre heilsgeschichtlichen Perspektiven mitteilen. Zugleich sah er sich als Biograph der visionsbegnadeten Frau.⁷⁵

Von Brentanos Bleistiftmitschriften am Krankenbett ist, von wenigen Zetteln der Frühzeit abgesehen, nichts überliefert. Die gebundenen ›Tagebücher‹ im Großfolioformat mit den meist aufgeklebten Berichten entstanden erst um 1825, also nach dem Tod Emmericks. Sie lesen sich wie wörtliche Protokolle, doch konnte die Forschung nachweisen, dass Brentano über weite Strecken

75 Die komplizierte Entstehungsgeschichte der Emmerick-Manuskripte Clemens Brentanos ist in Grundzügen der Habilitationsschrift von Wolfgang Frühwald (Das Spätwerk Clemens Brentanos 1815–1842, Tübingen 1977, S. 189–298) sowie Jürg Mathes' Kommentar zur Edition von Brentanos Emmerick-Biographie (Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 28/2, Stuttgart 1982, S. 26–30) zu entnehmen. Weitere Hinweise finden sich in Otto Weiß' quellenreichem Standardwerk ›Die Redemptoristen in Bayern 1790–1909. Ein Beitrag zur Geschichte des Ultramontanismus‹ (St. Ottilien 1983 = Münchener theologische Studien I/22), das sich vor allem mit Carl Erhard Schmögers Redaktion der Manuskripte beschäftigt (S. 1034–1070).



Abb. 25: Clemens Brentano, Aufzeichnungen zum 21.–22. August 1822: Der See Genezareth und das ›Schiffchen Jesu‹ (FDH Sant’Alfonso Nr. 76, Konv. VIII, 4).

auch ältere Werke der Theologie hinzuzog sowie die seit der Aufklärung verpönte Erbauungsliteratur des Barock. Eine große Rolle spielten auch historische Reiseberichte aus dem Heiligen Land und historische Karten: In den geographischen Materialien des Bestandes findet sich u. a. eine der sehr raren Palästinakarten des 14. Jahrhunderts, die allesamt auf die ›Descriptio terrae sanctae‹ des deutschen Dominikaners Burchardus de Monte Sion zurückgehen.⁷⁶

Nach Emmericks Tod im Jahr 1824 sah Brentano in der Ausarbeitung und Herausgabe seiner Aufzeichnungen die Hauptaufgabe seines Lebens, die er mit der Anlage umfangreicher Register begann. Einen ersten Teilkomplex des »religiösen Weltepos«⁷⁷ publizierte Brentano 1833 unter dem Titel ›Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi‹ mit einem »Lebensumriß« der Emmerick als Einleitung. Das Passionsbuch war sehr erfolgreich, bis 1842 erschienen sechs Auflagen. Ein zweiter Band mit dem Titel ›Leben der heiligen Jungfrau Maria‹ war bei Brentanos Tod im Jahr 1842 etwa zur Hälfte gesetzt. Er erschien 1852 in einer Bearbeitung seines Bruders Christian Brentano (1784–1851), der dafür auf die ›Tagebücher‹ zurückgriff, die er mit diversen kritischen Marginalien versah. In den Jahren 1855 und 1857 gelangte das Konvolut auf Umwegen an den ultramontan gesinnten Redemptoristen Carl Erhard Schmöger (1819–1883), der ab 1865 als Rektor dem Redemptoristenkloster in Gars am Inn vorstand. Sein Ziel war die editorische Auswertung des restlichen überlieferten Materials.

Pater Schmöger veröffentlichte in den Jahren 1858 bis 1860 drei Bände mit dem Titel ›Das Leben unseres Herrn und Heilands Jesu Christi. Nach den Gesichtern der gottseligen Anna Katharina Emmerick, aufgeschrieben von Clemens Brentano«. Schmöger zeichnete anonym als »Herausgeber«. Als Vorlage dienten ihm über weite Strecken nicht etwa die Tagebücher, sondern ein abweichendes Manuskript Brentanos in der Handschrift seiner Vertrauten Anna Barbara Sendtner, das er für den Druck nochmals überarbeitete. Anschließend publizierte er 1864 und 1870 als sein eigenes Hauptwerk zwei Bände mit dem Titel ›Das Leben der gottseligen Anna Katharina Emmerick‹. Der zweite Band schöpft auf über 900 Seiten hauptsächlich aus den Tagebüchern. Bei der Redaktion der Texte verfuhr Schmöger sehr frei, da es ihm in erster Linie um die Untermauerung seiner eigenen mystischen Theologie ging.⁷⁸

Am 20. November 1876 gelang es Pater Schmöger, Brentanos Emmerick-Manuskripte von Emilie Brentano für ein »Almosen« in der Höhe von 1500 Mark für das Redemptoristenkloster Gars am Inn zu erwerben. Die damit

76 FDH Sant'Alfonso IX,5.

77 Joseph Görres, *Die christliche Mystik*, Bd. 2, Regensburg und Wien 1837, S. 349.

78 Weiß, *Die Redemptoristen in Bayern* (Anm. 75), S. 1054.

verbundene Verpflichtung, sie so bald wie möglich dem Generalat des Ordens in Rom zuzuführen, wurde nicht umgesetzt. Ein Teil des Bestandes, vor allem die besagten Tagebücher, wurde 1899 allerdings als Quellenmaterial für den von den Augustinereremiten angestregten Seligsprechungsprozess Emmericks an die Ritenkongregation in Rom überstellt.⁷⁹ Nach dem Scheitern des Prozesses gelangte dieses Teilkonvolut an das Generalat der Redemptoristen in Rom.⁸⁰ Von dort wurde es 1969 über die deutsche Botschaft an das Freie Deutsche Hochstift ausgeliehen und von Jürg Mathes, dem Herausgeber der Emmerick-Biographie in der Frankfurter Brentano-Ausgabe, anhand der aus Gars entliehenen Register geordnet.

Im Zuge der Verhandlungen um einen Verkauf der römischen Materialien stellte sich 2016 heraus, dass die Tagebücher dem Generalat nicht übereignet worden waren, sondern nur temporär für die Seligsprechungsprozess überlassen, so dass sie nach wie vor dem Kloster Gars gehörten.⁸¹ So war es möglich, vom Kloster Gars den Gesamtbestand zu erwerben, also das »römische Material« (14 Archivboxen »FDH Sant'Alfonso«: vor allem die besagten 7300 Seiten Tagebücher) und den im Kloster verbliebene Rest (17 Archivboxen »FDH Gars«: Briefe, Registerlisten und Partien zum »Marienleben« von der Hand Brentanos, ferner die umfangreiche Korrespondenz von Carl Erhard Schmöger, etwa mit Emilie Brentano und dem Friedrich Pustet Verlag, Untersuchungsprotokolle zur Causa Emmerick usw.).

Ermöglicht wurde der Ankauf durch die Kulturstiftung der Länder, die Carl Friedrich von Siemens-Stiftung, die Hessische Kulturstiftung und die Georg und Franziska Speyer'sche Hochschulstiftung. Allen Förderern sei herzlich für ihr großes Engagement gedankt.

*Ein privates Rezeptionszeugnis von Clemens Brentanos Märchen »Gockel, Hinkel und Gackeleia«, nach 1838*⁸²

Als Geschenk des Kasseler Antiquars Michael Eckel gelangte durch Vermittlung von Dr. Holger Schwinn ein in seiner Art einzigartiges und bisher unbekanntes Rezeptionszeugnis von Clemens Brentanos Märchen »Gockel, Hinkel und Gackeleia« in die Handschriftensammlung des Hochstifts. Es handelt sich dabei um eine stark gekürzte und offenbar gezielt für Kinder gedachte Nach-

79 FBA 28/2, S. 70.

80 Aktennotiz von Jürgen Behrens vom 16.12.1986.

81 Fax von Pater Paul Sindermann an das Freie Deutsche Hochstift vom 18. April 2016.

82 Hs-31622 / Hs-Bd. 222.

erzählung der Handlung der im Jahr 1838 erschienenen Druckfassung⁸³ von unbekannter Hand. Der Text wird begleitet von acht eingeklebten Bleistiftzeichnungen, die sich an den Illustrationen der Druckfassung von 1838 (darin sind insgesamt 14 Stiche enthalten) orientieren. Die geraffte Version ist insofern ein Kuriosum, als sie den gedruckt zugänglichen Text wieder in das Stadium der Handschrift überführt.

Ausführlich präsentiert und kontextualisiert wird dieser Neuzugang in einem Aufsatz von Holger Schwinn und Wolfgang Bunzel, der im nächsten Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft erscheint.

*Robert Schumann (1810–1856) an Franz Liszt (1811–1886),
Dresden, 21. Juli 1849*⁸⁴

In seinem Schreiben schlägt Schumann vor, seine »Scene aus Faust« bei den Feierlichkeiten zu Goethes 100. Geburtstag in Weimar zur Aufführung zu bringen. Der Brief ist ein wertvolles Entstehungszeugnis zu einem der Hauptwerke der musikalischen Goetherezeption des 19. Jahrhunderts. Er ist in der Schumann-Briefedition bereits gedruckt, allerdings nach einer Abschrift aus dem Nachlass von Eugenie Schumann (1851–1938), der Tochter Robert Schumanns:⁸⁵

Verehrter Freund,

Mir fiel gestern ein, wäre nicht die Göthefeier, die nächsten Monat gewiß auch in Weimar begangen wird, eine schöne Gelegenheit, meine Scene aus Faust aufzuführen – zum erstenmal öffentlich und zu solcher Feier, – der Gedanke hat für mich etwas beglückendes. Noch mehr, mein Vorhaben, von dem ich Ihnen schon schrieb, mehrere Scenen aus dem 1sten Theil des Faust noch zu componiren, haben mir freundliche Geister bereits erfüllen helfen; es sind dazugekommen die Scene im Garten, und die Scene im Dom

83 Gockel, Hinkel und Gackeleia. Märchen wieder erzählt von Clemens Brentano, Frankfurt am Main 1838. Von der wesentlich kürzeren ersten Fassung des Märchens haben sich zwei Handschriften erhalten, eine eigenhändige von Clemens Brentano und eine im Auftrag von Johann Friedrich Böhmer hergestellte Abschrift; beide befinden sich in der Handschriftensammlung des Hochstifts (Hs-11100 und Hs-7988 / Hs-Bd. 47). Beide Fassungen sind in den Bänden 18/3 (Text) und 18/4 (Lesarten und Erläuterungen) der Frankfurter Brentano-Ausgabe publiziert.

84 Hs-31573.

85 Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner, hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge, Köln 2014 (= Schumann-Briefedition II.5), S. 151 f.

mit dem Dies irae. Das Ganze (mit der Schlußszene aus Theil II) würde höchstens eine Stunde dauern. Zur Schlußszene müßte womöglich (etwa bei den Worten: das Ewig Weibliche zieht uns hinan) im Schlußtableau: Faust's und Gretchen Vereinigung vor der Mater gloriosa, arrangirt werden. Doch das sind alles Specialia. Wollten Sie vor allem mir melden, wie es mit dem Faust in Weimar steht, ob der Faust noch eine Stelle finden kann, und ob Sie die Vermittlung zwischen dem Comité und mir übernehmen wollen, so wäre der nächste Zweck der Zeilen erfüllt. Meine Endentscheidung soll übrigens dieser Brief noch nicht aussprechen d. h. ich weiß noch nicht gewiß, ob ich selbst in der Zeit des 28sten August von Leipzig fort kann, da um diese Zeit dort meine Genoveva gegeben werden soll. Dies würde ich dann arrangiren, sobald ich die Gewißheit hätte, daß mein Vorschlag bei Ihnen und in Weimar Anklang gefunden.

Sei Ihnen denn die Idee persönlich empfohlen; mir wenigstens will es schön und passend dünken, wenn hundert Jahre nachdem das Wunderkind geboren zum erstenmal und zwar in Weimar sein »das Ewig Weibliche« aus hundert und mehr Kehlen dort erschölle.

Herzlich grüßend
der Ihrige
R. Schumann.

Franz Liszt, von 1843 bis 1861 Hofkapellmeister in Weimar, war maßgeblich an der Gestaltung und Durchführung der dreitägigen Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag des »Wunderkinds«, wie Schumann Goethe im Brief nennt, beteiligt. Vom 27. bis zum 29. August 1849 fand ein reichhaltiges Programm statt. Am 29. August um 6 Uhr abends wurde im Theater die von Schumann zuerst komponierte, spätere dritte Abteilung der »Scenen aus Goethe's Faust«, »Fausts Verklärung«, aufgeführt und von Liszt dirigiert – Schumann war es nicht möglich, nach Weimar zu reisen.⁸⁶

Schumann hatte, wie im Brief erwähnt, bereits in der Mitte des Jahres mit der Komposition weiterer Szenen der späteren ersten und zweiten Abteilung begonnen. Liszt empfahl nach der Weimarer Aufführung dem Werk eine Ouvertüre voranzustellen. Dies geschah tatsächlich, allerdings erst vier Jahre später. Das ganze Werk wurde erst nach dem Tod des Komponisten 1858 veröffentlicht und 1862 in Köln unter dem Dirigat von Ferdinand Hiller ur-aufgeführt.

Der Brief stammt aus dem Handel.⁸⁷

86 Vgl. Programm der Goethe-Feier in Weimar, Weimar, Landes-Industrie-Comptoir, 1849.

87 J. A. Stargardt (Berlin), Katalog 711, Nr. 645.

*Friedrich Carl von Savigny (1779–1861) an Bettine von Arnim geb. Brentano (1785–1859), 7 Briefe, Berlin, 1838–1844*⁸⁸

Bereits im Oktober 2022 hat das Freie Deutsche Hochstift gemeinsam mit dem Hauptstaatsarchiv Wiesbaden einen vom Stuttgarter Auktionshaus von Brühl angebotenen Teilnachlass der Familie Savigny ersteigert.⁸⁹ Es handelt sich im Kern um den Nachlass von Karl von Savigny (1855–1928), einem Enkel des Rechtsgelehrten und preußischen Ministers Friedrich Carl von Savigny (1779–1861), mit Kryptonachlässen seiner Eltern Karl Friedrich (1814–1875) und Freda Sophie von Savigny geb. von Arnim-Boitzenburg (1831–1905).

Das Konvolut enthält zum großen Teil Akten von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, die über die finanziellen und rechtlichen Verhältnisse des Hofguts Trages in der Gemeinde Freigericht bei Gelnhausen Auskunft geben, darunter viele Akten das Familienfideikommiss betreffend. Bereits vor der Auktion wurde eine Vereinbarung mit dem Hauptstaatsarchiv Wiesbaden getroffen, diesen Teil des Bestandes zu übernehmen, da sich dort seit 2005 bereits ein Teil des Familienarchivs Savigny befindet.⁹⁰

Neben den besagten Verwaltungsakten enthält das Konvolut sieben Briefe von Friedrich Carl von Savigny an seine Schwägerin Bettine von Arnim aus den Jahren 1838 bis 1844, die die zahlreichen im Hochstift bereits vorhandenen Archivalien zur Familie Brentano und von Arnim hervorragend ergänzen und eine Lücke schließen: Bisher gab es lediglich einen Brief von Savigny an seine Schwägerin im Bestand.⁹¹ Die Briefe beziehen sich vor allem auf die Versorgung von Bettines Kindern, deren Vormund Savigny nach Achim von Arnims Tod im Januar 1831 bis zu deren Volljährigkeit war. Es geht um Vermögensverwaltung, Erziehungsgelder etc. Die Briefe wurden bereits 1929 auf der Versteigerung des Auktionshauses Henrici (Berlin) angeboten,⁹² bei der das Freie Deutsche Hochstift große Teile des Familiennachlasses der Arnims erwarb und auf diese Weise den Grundstock der Romantiksammlung des Hauses legte. Die Savigny-Briefe wurden damals jedoch nicht erworben und galten seit dieser Zeit als verschollen. Nun haben sie ihren Weg in die Handschriftensammlung des Hochstifts nach fast hundert Jahren doch noch gefunden.

88 Hs-31576 bis Hs-31582.

89 Auktion 23, Herbstauktion, Sammlerstücke und Antiquitäten, Nr. 183.

90 Die Gutsakten werden in Wiesbaden unter der Zugangsnummer 11/2023 verwahrt.

91 Brief vom 14. Oktober 1822, mit einer Nachschrift von Gunda von Savigny (Hs-14636).

92 Auktionshaus Karl Ernst Henrici, Berlin, Katalog 148: Bettine von Arnim. Literarisches und Politisches aus ihrem handschriftlichen Nachlass darunter Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Versteigerung am 28. Februar 1929, Nr. 97.

Lediglich der Inhalt des Briefes vom 24. November 1839 war bisher teilweise bekannt,⁹³ weil sich eine gekürzte Abschrift von Wilhelm Grimm (1786–1859) in der Sammlung Varnhagen in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau erhalten hat.

Jahrhundertwende

*Ludwig Fulda (1868–1939), 11 Briefe und Karten an Anton Bettelheim (1851–1930) sowie 1 hektographierter Durchschlag, München, Berlin und San Martino, 25.1.1887 bis 9.11.1928*⁹⁴

Von Eberhard Köstler (Tutzing) wurden 11 Schreiben Ludwig Fuldas an den Wiener Theaterkritiker Anton Bettelheim aus den Jahren 1887 bis 1928 erworben. Fuldas Nachlass befindet sich als Schenkung des Sohnes seit 1955 im Freien Deutschen Hochstift, Bettelheims Gegenbriefe sind dort nicht enthalten.

Drei Briefe vom Januar 1893 richten sich an Bettelheim als Feuilletonredakteur der ›Neuen Freien Presse‹ und Theaterreferenten der ›Deutschen Zeitung‹ in Wien. Sie beziehen sich auf die Querelen um Fuldas Drama ›Der Talisman‹, eine Bearbeitung des Märchens ›Des Königs neue Kleider‹ von Hans Christian Andersen, das Fulda im November 1892 im Wiener Hofburgtheater eingereicht hatte. Als das Theater die Aufführung unter Hinweis auf einen vermeintlichen Vertragsbruch des Autors absagte, entspann sich eine Auseinandersetzung zwischen Fulda und dem Direktor Max Eugen Burckhard, die ab Mitte Januar 1893 öffentlich in der ›Neuen Freien Presse‹ ausgetragen wurde und auch juristische Folgen hatte. Im Hintergrund standen wohl politische Gründe, die Burckhard zu verschleiern suchte: Man hatte Anstoß daran genommen, dass das Drama um die Willkürherrschaft eines despotischen, seinen Ratgebern blind ergebenden Märchenkönigs allzu deutlich auf die absolutistischen Verhältnisse in Deutschland und Österreich anspielte.⁹⁵ Fuldas Brief vom 15. Januar 1893 lag eine Presseerklärung in eigener Sache bei, sie trägt den Titel: ›Ludwig Fulda und das Burgtheater‹ (Hektographie der Handschrift mit redaktionellen Eintragungen).

93 Vgl. Der Briefwechsel Bettine von Arnims mit den Brüdern Grimm 1838–1841, hrsg. von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main 1985, S. 262–264.

94 Hs-31402,1–12.

95 Vgl. Fuldas Rückblick in seinen ›Burgtheater-Erinnerungen‹ (1926), zitiert in: Ludwig Fulda, Briefwechsel 1882–1939, hrsg. von Bernhard Gajek und Wolfgang von Ungern-Sternberg, Frankfurt am Main u. a. 1988, Bd. 2, S. 680. Vgl. auch die Einleitung, Bd. 1, S. XXVIII–XXX, sowie Jahrb. FDH 2003, S. 351–353.

1895 erhielt Fulda für sein Lustspiel ›Die Kameraden‹ als erster den Bauernfeldpreis, auch hier stand Bettelheim freundschaftlich im Hintergrund bereit. In den übrigen Briefen dankt Fulda für Neuerscheinungen Bettelheims und grüßt aus verschiedenen Städten.

Konrad Heumann, Bettina Zimmermann

Bibliothek

Insgesamt erweiterte sich der Bibliotheksbestand im Jahr 2023 um 983 Titel, wovon 395 angekauft wurden und der Rest als Geschenke, Belege oder im Schriftentausch ins Haus kam. Wichtige Unterstützer der Bibliothek waren auch in diesem Jahr wieder die Erich und Amanda Kress-Stiftung, die uns die Fortführung eines zentralen Projekts ermöglicht, nämlich die Komplettierung der Bibliothek von Johann Caspar Goethe im Frankfurter Goethe-Haus. 2023 konnten dafür 15 Titel ermittelt und angeschafft werden. Auch der Marga Coing-Stiftung, Frankfurt am Main, verdanken wir wieder den Ankauf wichtiger Einzelstücke, ebenso privaten Einzelspendern wie Erika Lympius, die den Erwerb einer Zeitschrift mit Erstdrucken des jungen Goethe ermöglichte und die Bibliothek seit vielen Jahren bei der Restaurierung wichtiger Bücher unterstützt. Wir danken zudem der Carl Friedrich von Siemens Stiftung München, die den Ankauf neuer und wissenschaftlicher Literatur für unsere Bibliothek förderte. Eine besondere Schenkung, die unsere Bestände bereicherte, erhielten wir aus der Bibliothek des österreichischer Kunsthistorikers und Museumsdirektors Hans Aurenhammer (1920–1995). Sein Sohn, Professor am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt, übergab uns insgesamt 39 Bücher mit Werken der Goethezeit und Romantik. Allen Förderern der Bibliothek sei auf das Herzlichste gedankt.

Aus der Bibliothek von Goethes Vater

Die bedeutendste Neuerwerbung für die Bibliothek von Johann Caspar Goethe ist der Band *Problemata Aristotelis: Mancherley zweyfelhafftiger Fragen gründliche erörterung und auflösung, Deß Hoch berühmten Aristotelis, und vil anderer bewerten Natur erkündiger. Fast nützlich und kurtzweilig, allerley fürgebrachte Fragen eygentlich und scheinbarlich zu entscheyden* (Frankfurt am Mayn: Wolffius, 1571; Abb. 26). Diese kuriose volkstümliche Abhandlung über naturkundliche Vorgänge gehört zu den ältesten Büchern in der Vaterbibliothek. Es enthält eine Fülle von »Fragstücken«, zumeist zu physiologischen und pathologischen Erscheinungen bei Mensch und Tier. Die ›Problemata‹ sind u. a. in Fragen zu bestimmten Teilen und Organen des Kör-

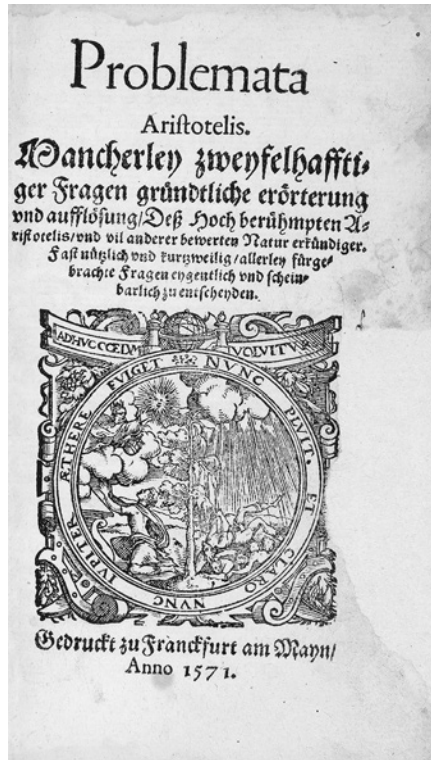


Abb. 26. *Problemata Aristotelis: Mancherley zweyfelhafftiger Fragen gründliche erörterung und aufflösung, Deß Hoch berühmten Aristotelis, Franckfurt am Mayn: Wolffius, 1571.*

pers unterteilt, von den Haaren über Augen, Nase, Ohr und Mund, bis zu Blutfluss, Magen, Galle und Milz. Das Buch handelt insbesondere auch von verschiedenen Problemen der Zeugung, weshalb es als ein »Aufklärungsbuch des Mittelalters« gilt, weil es Kapitel über den »natürlichen Samen« und die »Entpfengnuß« gibt. Aber auch Fragen zur weiblichen Menstruation, zur Unfruchtbarkeit oder Missgeburten und »Hermaphroditis« werden beantwortet. Die Texte sind aus verschiedenen Werken der großen Mediziner des Altertums kompiliert. Von der Inkunabelausgabe (um 1475) bis ins 17. Jahrhundert wurden etwa 20 verschiedene Ausgaben in Latein, Deutsch, Französisch und Englisch publiziert. Die vorliegende Ausgabe enthält in einem zweiten Teil auch die »Problemata« (»Auserlesene Fragstücke«) des italienischen Philosophen Marc-Antonio Zimara (um 1475–1537), bekannt für seine Aristoteles-Kom-

mentare. Bei unserem Buch handelt es sich um die zweite Auflage, die erste erschien 1568, ebenfalls bei dem Frankfurter Buchdrucker und Verleger Johann Wolff d. Ä. (†1574). Wolff war Dominikanermönch gewesen und 1564 Geschäftsnachfolger des Druckers Johann Rasch (†1562) geworden. Gemeinsam mit dem Nürnberger Drucker Dietrich Gerlach brachte Johann Wolff in Frankfurt eine Vollbibel in der Übersetzung Martin Luthers mit zahlreichen Illustrationen von Virgil Solis heraus. Auch das erste große »Frankfurter Gesangbuch«, das mit Holzschnitten von Sigmund Feyerabend nach Zeichnungen von Solis geschmückt war und insgesamt 375 Lieder enthielt, erschien 1569 in seinem Verlag. Unser Band enthält eine hübsche Druckermarke auf dem Titel sowie einen außergewöhnlichen Bucheinband mit Deckelvergoldung und Prägung des Titels »Problema Aristotelis« als Supralibros auf beiden Deckeln, die zudem einen dreiseitig punzierten Goldschnitt mit floralem Rankenwerk aufweisen. Der prächtige Einband ist ein charakteristisches Werk des berühmten deutschen Buchbinders Jakob Krause (1531–1586) und war vielleicht für den Kurfürsten August von Sachsen (Amtszeit 1553–1586) bestimmt.

Ebenfalls in der Bibliothek von Johann Caspar Goethe befand sich eine Ausgabe mit Werken des römischen Kaisers Julius Cäsar im handlichen Duodez-Format: *C. Iulii Caesaris quae exstant. Ex emendatione Ios. Scaligeri, Iul. Caesaris Filij* (Amstelodami: Blaeuw, 1630). Das Werk enthält gleich zu Beginn ein Titelfrontispiz und 3 Faltkarten von Gallien, Spanien und dem Römischen Reich. Diese seltene Ausgabe erschien fünf Jahre vor der ersten Elzevirianischen Ausgabe und sie könnte auch Goethe als Lehrbuch gedient haben. Sie enthält die Kommentare von Joseph Scaliger (1540–1609), einem der größten Gelehrten seiner Zeit, zu Julius Cäsars »Gallischem Krieg«. Darüber hinaus enthält unsere Ausgabe auch Hirtius' Kommentare zu den Alexandrinischen und den Afrikanischen Kriegen Caesars.

Neben den »Täglichen Loosungen der Brüder-Gemeine« (Gnadau [u. a.]: Unitäts-Buchhandlung [u. a.], 1773), diesmal für das »Werther«-Jahr 1774, konnte noch eine weitere Lücke unter den religiösen Büchern in Goethes Elternhaus geschlossen werden. Die beiden fehlenden Teile der Ausgabe Martin Luther, *Kraft- und Saft-voller Kern derer Evangelischen Wahrheiten aus der Kirchen- und denen beyden Haus-Postillen: des seligen Herrn D. Martini Lutheri sorgfältig heraus gesucht ... / nebst einer Vorrede ... heraus gegeben von Benjamin Lindnern* (2. Aufl., Salfeld und Leipzig: In Commision bey Joh. Michael Teubner, 1754) konnten nun erworben werden. Herausgegeben waren die Bände von dem lutherischen Geistlichen Benjamin Lindner, dem »Hofprediger, Superintendenten, und Pastore Primario« zu Saalfeld. Lindner war 1733 von Herzog Christian Ernst von Sachsen-Coburg-Saalfeld in diese Position berufen worden und wirkte dort im Sinne des Pietismus. Der dritte Teil seines Buches enthält ein ausführliches Register.

Zu den juristischen Schriften, die für die Bibliothek Johann Caspar Goethes erworben werden konnten zählt eine Abhandlung mit dem Titel: *Acten-mäßige gründliche Deductio Juris & Facti In Sachen Bernh. von Henswigs & Consortin zu Franckfurth, Klägere; contra Annam Mariam von Bostel und Consortin zu Hamburg; Worinnen aller unpartheyischen Welt Sonnenklar vor Augen gestellet, und durch unwiedersprechlichen, legalen und authentischen Beweis dargethan wird, daß Bernhard von Henswig und Consortin die einzige wahrhaftige und nächste Erben an intestato, des im Martio 1726 zu Hamburg seel. verstorbenen Banquiers Hrn. Jobst von Overbeck, mithin die von Bostel und Consortin gänzlich abzuweisen seyen* (Hamburg 1729). In diesem juristischen Fall, den Goethes Vater offenbar aufmerksam studierte, ging es um die Erbschaft des Vermögens des im Jahr 1726 verstorbenen Jobst von Overbek, der selbst keine Kinder hinterlassen hatte. Als nun die Kinder seiner Geschwister die Erbschaft antreten wollten, meldeten sich plötzlich bis dahin unbekannte Verwandte aus Frankfurt am Main. Bernhard von Henswig und dessen Angehörige behaupteten, die alleinigen Erben des reichen Bankiers zu sein. Der Großvater des Erblassers hatte in dritter Ehe in Frankfurt mit Barbara Scherles sieben Kinder, darunter auch den späteren Erblasser Jobst von Overbek, der später nach Hamburg zog. Interessant an dem langwierigen Prozess war der Umstand, dass die Sorgfalt des Frankfurter Kastenamts, das die Frankfurter Kirchenbücher führte, in Zweifel gezogen wurde. Ein Eintrag des Kirchendieners Christian Müller, der den Tod Overbeks mitteilte und im Prozess als Beweis dienen sollte, schien nicht sorgfältig genug und wurde im Streit zwischen den Familien Henswig und von Bostel in Frage gestellt. Die Frage, ob der Tod des Herrn von Overbek 1726 richtig eingetragen worden war, blieb noch lange ungeklärt. Erst im August 1750 empfahl der Reichshofrat in Wien dem Rat der Stadt Frankfurt am Main, die Kirchenbücher künftig sorgfältiger zu führen.

Ebenfalls in der Bibliothek im Großen Hirschgraben befand sich eine Zeitschrift, die in gewisser Weise auch den Stolz des Vaters auf seinen Sohn dokumentiert. Es handelt sich um die bedeutende Zeitschrift *Iris. Vierteljahresschrift für Frauenzimmer*, herausgegeben von Johann Georg Jacobi und Wilhelm Heinse (8 Teile in 7 Bänden, mit mehreren gefalteten Musikbeilagen, Düsseldorf: Privatdruck, bzw. ab Bd. V: Berlin: Haude und Spener, 1774–1777), die mit einer großzügigen Privatspende von Erika Lympius angeschafft werden konnte (Abb. 27). Diese Erstausgabe der speziell an das weibliche Lesepublikum gerichteten Zeitschrift, die in den Bänden II–IV insgesamt elf Erstdrucke von Goethe enthält – »Lied, das ein selbst gemaltes Band begleitet« – »Mayfest« – »Der neue Amadis« – »Erwin und Elmire, ein Schauspiel mit Gesang« – »An Belinden« – »Neue Liebe, neues Leben« – »Mir schlug das Herz ...« – »Rettung« – »Mit einem goldenen Halskettchen überschickt« – »Den Männern zu zeigen« – »Im Herbst 1775« – war selbstverständlich in der Biblio-

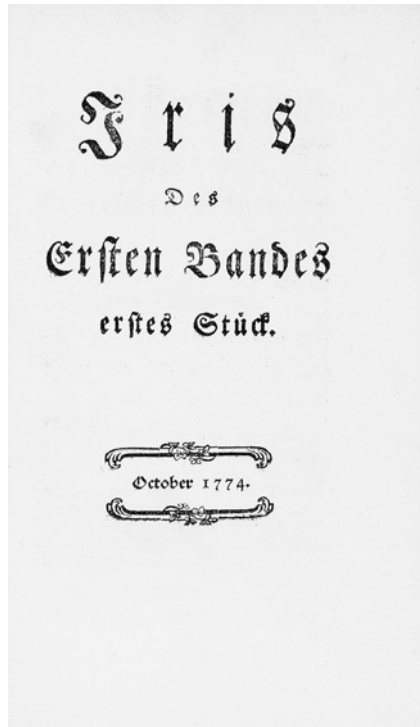


Abb. 27. *Iris*. Vierteljahresschrift für Frauenzimmer, herausgegeben von Johann Georg Jacobi und Wilhelm Heinse, Bd. 1, 1774.

thek der stolzen Eltern im Haus im Großen Hirschgraben vorhanden und konnte nun angekauft werden. Initiatoren und Herausgeber der Zeitschrift waren Johann Georg Jacobi und Wilhelm Heinse, wobei vor allem letzterer die Korrespondenz führte und für die Versendung der Exemplare sorgte, die anfangs noch ohne Verlag erschienen. Die Zeitschrift sollte für Frauen aller Gesellschaftsschichten und jeden Alters von Interesse sein, so dass sie ein breites Spektrum an Themen bot und neben den beiden Herausgebern eine Reihe von bekannten Autorinnen und Autoren als Beiträger aufweisen konnte. So finden sich in der ›Iris‹ der Anfang des Romans ›Eduard Allwils Briefsammlung‹ von Friedrich Heinrich Jacobi, dem Bruder des Herausgebers, als Erstveröffentlichung sowie Auszüge von Heinses Übersetzungen ›Das befreyte Jerusalem‹ von Tasso und ›Roland der Wüthende‹ von Ariost. Sophie von La Roche publizierte darin ihre ›Freundschaftlichen Frauenzimmer Briefe‹, die später erweitert unter dem Titel ›Rosaliens Briefe an eine Freundin‹ im Buchhandel

erschienen. Auch Jakob Michael Reinhold Lenz ist mit Gedichten im Erstdruck und der Übersetzung ›Ossian fürs Frauenzimmer‹ (Fingal) vertreten, ebenso wie Goethes Schwager Johann Georg Schlosser, der hier seinen Aufsatz ›Plan und Fragment einer Weltgeschichte fürs Frauenzimmer‹ veröffentlichte. Auch Johann Georg Jacobis Aufsatz ›Ueber das Lied‹ war in der Zeitschrift abgedruckt, die auch einige Musikbeilagen enthielt, manche im Notentypendruck im Heft, andere in gefalteten Notenblättern. Da diese Notenbeilagen zu Goethes Singspiel ›Erwin und Elmire‹ komponiert von Johann André aus Offenbach und seinem Gedicht ›An Belinden‹ von Philipp Christoph Kayser in Band II der Reihe meistens fehlen, darf man annehmen, dass die Noten den Vierteljahresheften beigegeben waren, aber vor dem Zusammenbinden des Jahrgangsbandes meistens entfernt und zur Hausmusik genutzt worden waren. Auch in unserem neu erworbenen Exemplar fehlen in Band II wie meistens die beiden Notenbeilagen, sind aber in schönen Kopien auf altem Papier eingebunden (vor S. 161 ›Arie aus Erwin und Elmire‹ und ›An Belinden‹ nach S. 240). Band V enthält zwei Seiten in Typendruck (S. 136/137) zu dem Lied ›Es leuchten drey Sternen am Himmel. Außerdem finden sich in dem Band noch die Notenbeilagen zu »Chloe! kennst du noch die Stunde« (S. 152 f.) und ›Music zur Iris. Von Herrn Capellmeister Reichart ...‹ (›Leiser nann ich deinen Namen«) (S. 76). In unserem Exemplar sind die Noten aber in Band VI eingebunden (nach S. 400 und S. 480). Schließlich befinden sich noch in Band VII zwei Seiten in Typendruck (S. 666/667 ›Hochzeitslied‹ [›Will singen euch im alten Ton«]).

Lektüren in Goethes Elternhaus

Die Familie Goethe interessierte sich sehr für die englische Literatur, insbesondere auch für das englische Theater, mit Goethes Leitstern William Shakespeare. Dessen bekannter Impresario in Goethes Jugendzeit war der englische Schauspieler und Theatermann David Garrick, der 1769 für Shakespeare ein aufwendiges Volksfest veranstaltete. Nun konnte eine zweibändige Sammlung von Theaterstücken erworben werden, die insgesamt 19 Stücke vereint, von denen 17 von Garrick stammen und zwei weitere Werke, an deren Mitaufführung in London er mitwirkte. Eines davon ist das Drama *Mahomet the Imposter*, das 1776 im Theatre-Royal in Drury-Lane gegeben wurde. Bedeutender jedoch ist die seltene Ausgabe von Shakespeares *Romeo and Juliet: A tragedy: printed exactly agreeable to the representation, by Halhed Garland, in Watling-Street* (London [i. e. Dublin?] 1763), die ebenfalls in dem Sammelband enthalten ist (Abb. 28). Garrick glänzte damals in der Rolle des Romeo, wie die Liste der Schauspieler zeigt, die sich auf der Rückseite des Titelblatts befindet. Die Julia spielte bei dieser Aufführung die Schauspielerin

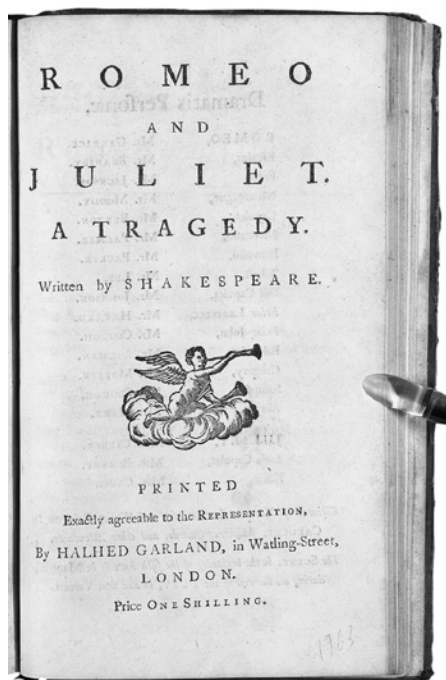


Abb. 28. *Romeo and Juliet: A tragedy*:
 printed exactly agreeable to the representation,
 by Halhed Garland, in Watling-Street (London [i. e. Dublin?] 1763).

Susannah Cibber. Ebenfalls mit Shakespeare-Bezug ist auch die eingebundene seltene Publikation der *Songs, Chorusses, &c.*, die beim Shakespeare-Jubilee gesungen und aufgeführt wurden. Die Lieder »which are introduced in the new Entertainment of the Jubilee, at the Theatre-Royal, in Drury-Lane« (London: T. Becket, 1778) wurden offenbar neun Jahre nach dem Shakespeare-Jubiläum noch einmal mit Erfolg aufgeführt. In den Kontext der Shakespeare-Aufführungen in Garricks Theatre Royal gehört auch die Komödie *Catharina and Petruchio. A Comedy, in three Acts* (London: Tonson, Draper, 1756), die sich an Shakespeares »Der Widerspenstigen Zähmung« (»Taming of the Shrew«) anlehnt. Als dramatisches Vorspiel fungiert ein »Prologue to the Winter's Tale« von Garrick, der im Theatre Royal am gleichen Tag aufgeführt wurde. Alle in den beiden Sammelbänden enthaltenen Stücke stammen aus den Jahren 1756 bis 1781. Von David Garricks Stücken finden sich darunter »May-Day or, the little Gipsy« (1775), »Neck or Nothing« (1774), »The Irish Widow«

(1774), ›The Lying Valet‹ (1769), ›Cymon. A Dramatic Romance‹ (1778) und ›Miss in her Teens. Or, The Medley of Lovers‹ (1777).

Alois Wilhelm Schreiber (1761–1841), der zwischen 1805 und 1813 als Professor für Ästhetik und Geschichte an der Universität Heidelberg lehrte, war bei Goethes Mutter vor allem als Herausgeber der ›Dramaturgischen Blätter‹ beliebt, die »der Frau Rätthin Goethe in Frankfurt« gewidmet waren. Als Autor von Theaterstücken und Gedichten war Schreiber zwar aktiv, aber wenig erfolgreich. Der Erfolg stellte sich erst als Reiseschriftsteller ein. In der napoleonischen Zeit entstand einer der ersten modernen Rheinreiseführer, seine 1812 in Heidelberg erschienene ›Anleitung den Rhein von Schaffhausen bis Holland [...] zu bereisen«. Aber bereits 1806, noch zu Lebzeiten der Frau Rat, hatte Schreiber das Werk *Mahlerische Ansichten des Rheins von Mainz bis Düsseldorf: mit 32 nach der Natur von Schütz aufgenommenen und von Günther gestochenen Kupfern, und einer Karte* (Frankfurt am Main: Wilmans, 1806) veröffentlicht, das nun erworben werden konnte. Schreibers Reiseführer erschienen bis zu seinem Tod in mehreren überarbeiteten Auflagen, wobei immer das Topographische und Statistische im Vordergrund standen, aber auch das Antiquarische und Historische, ja selbst das Artistische und Poetische, »weshalb romantische [...] Sagen und Reiselieder integriert wurden«. Politische Erwägungen fehlen dagegen völlig. Unser Band enthält die 32 Kupferstiche mit Ansichten von Mainz, Johannisberg, Bingen, Bacharach, St. Goar, Boppard, Koblenz, Bonn, Köln und Düsseldorf sowie eine Faltkarte mit »Ansichten des Rheins in 3 Theilen«.

Vom Rhein an den Main führt ein Kalender, der ein schönes Zeugnis von der Kooperation zwischen Frankfurt und Offenbach im 18. Jahrhundert ablegt: *Der Hinkende und Stolpernde doch eilfertig fliegend und laufende Bote, Evangelisch verbesserter und Katholisch neuer, Europäisch allgemeiner Staats-Kriegs-Siegs-Geschichts-Kalender auf das Jahr 1743* (Frankfurt am Main: Jäger; Offenbach am Main: de Launoy, 1743). Kalender und Almanache waren bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein populäres Informationsmedium für breite Bevölkerungsschichten. Viele solcher Volkskalender trugen den Titel ›Hinkender Bote‹, die vor allem im alemannischen Sprachraum weitverbreitet waren. Eine lange Tradition kann auch der ›Offenbacher Hinkende Bote‹ aufweisen, der wohl seit spätestens 1698 nachweisbar ist. Das Titelblatt des Offenbacher Kalenders zeigt den namensgebenden »Hinkenden Boten«, einen Mann mit einem Holzbein in Soldatenuniform, was darauf anspielt, dass es häufig Kriegsversehrte waren, die als Kolporteurs von Nachrichten oder als Verkäufer von Volkskalendern ihr Auskommen sicherten. Die abgebildete Schnecke symbolisiert die Langsamkeit des Boten und lässt ihn als vertrauenswürdige Quelle erscheinen. Das Titelblatt des nun erworbenen Jahrgangs ist nur als Fragment vorhanden und auch im Innenteil sind Seiten unvollständig. Wie bei Volkskalendern üblich, enthält unser Exemplar auch

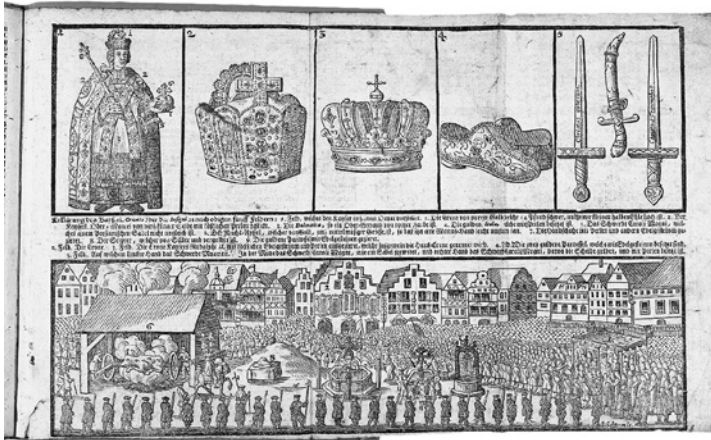


Abb. 29. Der Hinkende und Stolpernde
doch eifertig fliegend und laufende Bote auf das Jahr 1743,
Frankfurt am Main und Offenbach am Mayn.

einen Kalenderteil nach verschiedenen Zeitrechnungen und so genannte astrologische Praktika (auf Astrologie beruhende Wettervorhersagen), Anweisungen zum Aderlass, Termine für Messen und Märkte der Region, Anekdoten, Platz für eigene Eintragungen, historische Begebenheiten, Unwetter und Überfälle, Hinrichtungen und politische Neuigkeiten. Da der Offenbacher »Hinkende Bote« einer der am weitesten verbreiteten Quartkalender in Südhessen war, ist es nicht ausgeschlossen, dass auch Johann Caspar Goethe ihn las – zumal der neu erworbene Kalender eine ausführliche Dokumentation der Kaiserkrönung Karls des VII. in Frankfurt am Main im Jahr 1742 enthält und eine schöne, ausklappbare Tafel mit den Reichsinsignien (Abb. 29). Immerhin war Karl VII. jener Kaiser, von dem Johann Caspar den Titel eines »Kayserlichen Raths« erhielt.

Handel und Wandel in Frankfurt und Offenbach am Main

Aus dem benachbarten Offenbach stammt auch ein kurioses Nachschlagewerk für Kauf- und Handelsleute. Schon der Titel verrät alles Wichtige über den Inhalt des zweibändigen Werks: *Johann Christian Schedels neues und vollständiges, allgemeines Waaren-Lexikon: oder genaue und umständliche Beschreibung aller rohen und verarbeiteten Produkte, Kunsterzeugnisse und*

Handelsartikel, zunächst für Kaufleute, Kommissionäre, Fabrikanten, Mäkler und Geschäftsleute abgefaßt; so daß diese, und alle, die sich in der Waarenkunde unterrichten wollen, eine richtige Erklärung aller Waarenartikel, getreue Angabe ihrer Eigenschaften, Kennzeichen und Unterscheidungsmerkmale, ihres Nutzens und ihrer Anwendung, wie auch woher sie zu beziehen, und wohin sie abzusetzen sind, finden; nicht weniger die gehörigen Notizen der Verhältnisse der Waaren in Absicht auf Gewicht, Maas, Zahl und Verkaufsart; welche Sorten den Vorzug verdienen, oder zu verwerfen sind, u. s. w. (Dritte, durchaus umgearbeitete, verbesserte, und mit vielen hundert Zusätzen und neuen Artikeln vermehrte Auflage, 2 Teile, Offenbach am Main: Brede, 1800–1801). Der Herausgeber Johann Christian Schedel (1750–1803) veröffentlichte seinerzeit einige sehr beliebte kaufmännische Nachschlagewerke, darunter auch dieses »Waaren-Lexikon«, das erstmals in den Revolutionsjahren 1789 bis 1791 erschien und bis 1863 sechs Auflagen erlebte. Damit war es eines der erfolgreichsten Werke seiner Art. Es enthält Einträge über alle handelbaren Waren seiner Zeit und gestattet damit einen besonderen Blick auf die gehandelten Lebensmittel und Gebrauchswaren in der Goethezeit und im Zeitalter der Romantik. Unsere Auflage stammt aus dem Jahr 1800 und wird gerade in den Handelshäusern der Messestadt Frankfurt am Main reichlich in Gebrauch gewesen sein. Darin finden sich u. a. fast 20 Seiten über Tabak und seine Geschichte, Verarbeitung und Verwendung oder ausführliche Beiträge zu Edelsteinen, Holz, Metall, Glas, Wolle, Leinen, Papier und allerlei Nahrungs- und Genussmittel. Die Auswahl reicht auf insgesamt 1743 Seiten von »Aachener Galmey« (Mineralgemenge) bis »Zwischgold« (Blattgold mit einer Seite Silber, einer Seite Gold), und das Buch beschreibt Paradiesvögel, Ponchos und Poches (schwarzseidene Turbane aus Bagdad).

Der Warenhandel florierte aber nicht allein in Offenbach, sondern auch in der benachbarten Messe- und Handelsstadt Frankfurt am Main. Zur Handelsgeschichte von Frankfurt am Main gehört auch das Gewerbe der Buchdrucker. Die Stadt mit ihren Messen war seit jeher eine bedeutende Stadt des Buches. Als Beispiel dafür kann ein bedeutendes und besonders seltenes Werk stehen, das in diesem Jahr erworben werden konnte: die *Proben aus der Schriftgiesserey der Andreäischen Buchhandlung in Frankfurt am Main* (Frankfurt am Main: Schriftgießerey der Andreäischen Buchhandlung, 1834). Das Buch enthält 185 ungezählte Blätter mit schönsten Schriftproben in englischer, französischer und in weiteren Sprachen. Bei diesem Verkaufskatalog aus der Epoche der Romantik handelt es sich um ein seltenes Musterbuch für den Buchdrucker mit zahlreichen Schriftproben, Zierleisten und Buchschmuck. Die umfangreiche Hauptprobe der bedeutenden Schriftgießerei Andreä ist ein seltenes Dokument aus der Geschichte des Schriftgießereigewerbes im 19. Jahrhundert. Unser Exemplar enthält auch das schöne lithographische Frontispiz, das auf den vorderen Spiegel montiert ist und die Arbeit in einer Druckerei mit Pres-



Abb. 30. Proben aus der Schriftgießerey der Andreäischen Buchhandlung in Frankfurt am Main 1834, Frontispiz.

sen von Ruthven, Stanhope und Cogger zeigt (Abb. 30). Dieses Schriftmusterbuch repräsentiert eine Frankfurter Druckerfamilie, deren Wirken bis ins 17. Jahrhundert reicht. Die Buchdruckerfamilie kam aus Straßburg nach Frankfurt, wo sich der Buchdrucker Johann Andreä d.J. 1653 niederließ. Seine Nachkommen wirkten hier erfolgreich als Buchdrucker, Verleger und Buchhändler. Doch der letzte Buchhändler der Familie, Johann Benjamin Andreä d.J. (1735–1793) starb 1793 und vermachte die Andreäische Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung seinem Adoptivsohn Johann Georg Augustin Krebs (1755–1793) und dessen Nachfahren. 1797 übernahm erst Johann Jakob Krebs die Geschäfte, zum Zeitpunkt des Erscheinens der Proben im Jahr 1834 leitete dann ein Mann die Geschicke des Unternehmens, der in Fachkreisen hohe Wertschätzung genoss: Benjamin Krebs (1785–1858). Er gliederte dem Betrieb 1816 wieder eine Schriftgießerei an und veröffentlichte 1827 sein berühmt gewordenes ›Handbuch der Buchdruckerkunst‹. »Das Schriftmusterbuch von 1834 belegt, mit welcher Intensität Benjamin Krebs seine Schriftgießerei betrieben hat. Umfang und Programm zielen in der ersten Phase auf den Bedarf des Werkdrucks; in der zweiten Stufe beziehen sie fremdsprachlichen Werksatz in starkem Maße ein. Die formale Qualität der angebotenen Schriften deutet auf den feinen persönlichen Geschmack des Verantwortlichen hin, spiegelt aber ebenso den Zeitgeschmack.« Eine Schriftprobe von 1826 hatte 47 Fraktur-, 33 Antiquaschriften, eine Fraktur- und eine lateinische Schreibschrift und fünf Grade Griechisch sowie Einfassungen und Linien enthalten.

Die Probe von 1834 dokumentiert die Erweiterung des Angebots. Krebs hatte im Laufe der Jahre Originalstempel hinzugekauft und sicher auch neue Stempel schneiden lassen. Der »Umfang und die Entwicklung seines Schriftenangebots [stellt] eine imponierende Arbeitsleistung dar, und Benjamin Krebs hat sich schon vor Erscheinen der [...] Schriftprobe zu einem bedeutenden Schriftgießer seiner Zeit entwickelt.« In seiner Schriftgießerei arbeiteten 1832 immerhin 40 Menschen. 1839 gab Krebs die Buchhandlung an seinen Schwager ab und betrieb nur noch die Buchdruckerei und Schriftgießerei. Ab 1848 widmete er sich vor allem seiner politischen Tätigkeit als Abgeordneter und Mitglied der Gesetzgebenden Versammlung der Freien Stadt Frankfurt in der Paulskirche. Im Jahre 1857 übergab er schließlich seine Schriftgießerei an den Schwiegersohn Gustav Rosalino sowie dessen Freund Hermann Poppelbaum, die den Betrieb weiterführen und 1870 eine Zweigstelle in Wien eröffnen. Später, 1912, wird auch eine Filiale in St. Petersburg errichtet. Anfang der 1930er Jahre übernehmen die Firmen Ludwig & Mayer, Gebrüder Klingspor und D. Stempel AG die Schriftgussproduktion.

Der Buchdruckerkunst widmet sich auch eine weitere Neuerwerbung. Johann Daniel Schoepflin (1694–1771) war Professor der Geschichte, Beredsamkeit und Staatsrechtslehre an der Universität Straßburg und war 1770/71 einer der Universitätslehrer Johann Wolfgang Goethes, der ihn in »Dichtung und Wahrheit« porträtiert. Er machte sich vor allem verdient um die geschichtliche Aufarbeitung des Elsass, wie auch seine Schrift *Vindiciae typographicae* (Argentorati: apud Joh. Gothofredum Bauer, 1760) bezeugt. Der Band ist vorbildlich gedruckt und enthält sieben (zwei gefaltete) gestochene Faksimiletafeln. Schoepflin veröffentlicht hier erstmals Akten, die seine These belegen sollen, dass Gutenbergs erste Versuche mit beweglichen Lettern in Straßburg stattfanden. Zwar ist Schoepflins These durch neuere Untersuchungen widerlegt, aber dennoch zeigt dieses Beispiel, dass er durch seine Arbeiten die Forschungen zur elsässischen Geschichte gewaltig voranbrachte. Zusammengebunden ist seine Schrift mit einer anderen, den »Commentationes Historicae Et Criticae« (Basileae: Decker, 1741), die in Straßburg entstand und in der er seine früheren Studien zur römischen und mittelalterlichen Geschichte wieder aufnahm und die Entwicklung des burgundischen Reichs bis zum Ende der Karolingerzeit bearbeitete.

Kinder- und Jugendbücher der Goethezeit und Romantik

Zu den populären Schul- und Lesebüchern der Goethezeit zählt Friedrich Eberhard von Rochows *Der Kinderfreund: ein Lesebuch zum Gebrauch für Stadt- und Landschulen* (Cassel: bey D.C. Mourguet auf dem Markt, [um 1800]). Das Buch konnte nun in einer sehr seltenen Ausgabe erworben wer-

den, die als Druckort Kassel nennt und um 1800 erschienen sein dürfte. Die erste Ausgabe von Rochows Schulbuch erschien 1772 in Berlin bei Friedrich Nicolai, damals noch unter dem Titel ›Versuch eines Schulbuches für Kinder und Landleute oder zum Gebrauch in Dorfschulen‹. Friedrich Eberhard von Rochow war ein Gutsherr, der um 1773 eine Dorfschule gründete, um für eine bessere Ausbildung der auf seinen Besitzungen aufwachsenden Bauernkinder zu sorgen. Denn zur Umsetzung landwirtschaftlicher Reformen benötigte die nächste Generation neue Kenntnisse und Fertigkeiten. Sein Lehrbuch, das im Titel der bekannten Reihe ›Der Kinderfreund‹ von Felix Christian Weiße folgt, war überaus erfolgreich. Schließlich erschien sein ›Kinderfreund‹ in Frankfurt am Main bei den Eichenbergischen Erben mit dem Untertitel: ›Ein Lesebuch zum Gebrauch in Landschulen‹ und beeinflusste über einen sehr langen Zeitraum in unzähligen Ausgaben und Auflagen die Gattung der Schullesebücher. Noch zu Lebzeiten Rochows – er starb 1805 – erreichte der ›Kinderfreund‹ eine Auflage von 100 000 Stück und erlebte Übersetzungen in zahlreiche Sprachen. Das nun erworbene Exemplar zeugt auf sehr anschauliche Weise von seinem Gebrauch und enthält auf dem inneren Vorderdeckel Schreib- und Schriftübungen des Besitzers, der auf dem hinteren Umschlagdeckel festhält: »Dieses Buch gehört Christian Homburg zu Allshausen. es ist ein sehr nützlichs Buch für kleine Kinter welche zu erst in die Schule gehen: und dieses Buch schreibt sich ein Kinder freunt«.

Kein Schulbuch, aber um Verständigung zwischen Christen und Juden bemüht, war die Zeitschrift *Sulamith eine Zeitschrift zur Beförderung der Cultur und Humanität unter den Israeliten* (Dessau u. a. Jg. 1, 1806/07,2), von der mit Mitteln der Marga Coing Stiftung der zweite Teilband des ersten Jahrgangs des seltenen Periodikums angekauft werden konnte. Es gilt als erste jüdische Zeitschrift in deutscher Sprache und Schrift und erschien zwischen 1806 und 1837. Die Zeitschrift wandte sich nicht nur an ein überregionales jüdisches, sondern dezidiert auch an ein nichtjüdisches Publikum. Herausgegeben wurde die Zeitschrift von dem deutsch-jüdischen Publizisten David Fränkel (1779–1865). Sie war ein wichtiges Organ für die Verbreitung der aufklärerischen Reformideen, in der wichtige Vertreter der jüdischen Aufklärung (Haskala) publizierten. Auch Goethe besaß Aufsätze aus dieser Zeitung, die sich in seiner Weimarer Bibliothek erhalten haben. Besonders interessierten ihn die Aufsätze zur jüdischen Erziehung in Reformschulen wie dem ›Jüdischen Philanthropin‹ in seiner Vaterstadt Frankfurt am Main, die ihm Bettine von Arnim zuschickte.

Zwei Schenkungen

Wie bereits bemerkt, haben in diesem Jahr zwei Schenkungen die Bestände unserer Bibliothek bereichert. Aus der Bibliothek Hans Aurenhammers (1920–1995) kam etwa die vollständige Reihe (33 Lieferungen) *Die koeniglichen Museen in Berlin eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architectur der deutschen Metropole. Dargestellt in einer Reihe brillanter Stahlstiche mit erläuterndem Texte* (Leipzig und Dresden: Verlag der englischen Kunstanstalt von A. H. Payne / Berlin, in A. Ockhardt's Kunsthandlung, um 1855) ins Hochstift sowie eine prachtvolle Ausgabe von Grandvilles *Les fleurs animées* (2 Bde., Paris: Gabriel de Gonet, éditeur, 1847; Abb. 31). Diese gehört auch zu jenen Büchern, die die weltliche Bedeutung der Blumen zur Sprache bringen und die es seit dem 17. Jahrhundert gibt. Damals – die Osmanen standen ein letztes Mal vor Wien – kam die Erzählung auf, dass die Türken sich einer Blumensprache bedienten, um sich mitzuteilen, weil sie nicht frei mit den Damen verkehren dürften. Anfang des 18. Jahrhunderts nahm Lady Mary Wortley Montagu (1689–1762) in ihren ›Briefen [...] während ihrer Reisen in Europa, Asia und Afrika, an Personen vom Stande, Gelehrte und in verschiedenen Theilen von Europa geschrieben‹ (Leipzig 1763) diesen Faden von der Kommunikation mit Blumen wieder auf. Im Orient, so Montagu in ihrem Buch, das die Goethes in italienischer Übersetzung besaßen, käme jeder Blüte eine feststehende Bedeutung zu, die sie »Selam« nannte, nach dem öffentlich zugänglichen Teil osmanischer Häuser (Selamlik). Da die jungen Liebenden des 18. Jahrhunderts nicht öffentlich aussprechen konnten, was sie dachten, kam die »Blumensprache« schnell in Mode und wurde zum wichtigen Mittel der nonverbalen Kommunikation. Es verwundert nicht, dass die »Blumensprache« in der Romantik zu einem wichtigen Ausdrucksmittel wurde. Selbst die »blaue Blume« von Novalis symbolisiert Sehnsucht und Liebe. 1821 erschien das Wörterbuch der Blumensprache unter dem Titel ›Der Selam des Orients oder die Sprache der Blumen‹, das in der zweiten Auflage von 1832 ebenfalls zu dem geschenkten Konvolut gehört. Herausgegeben hatte das populäre Buch der Berliner Literat Johann Daniel Symanski (1789–1857). Ein weiterer Band mit dem Titel ›Selam oder die Sprache der Blumen, mit naturgetreuen, fein kolorirten Abbildungen. Nach den besten Quellen bearb. und hrsg. von J. K. Stoeckler‹ (Wien: Gedruckt bei den P. P. Mechitaristen, 1839) enthält hübsche Zeichnungen von Heinrich Reichert.

Dr. Günter Steinberg schenkte uns die bibliophile Ausgabe von Miguel de Cervantes Saavedras ›El Quijote‹ mit 160 ganzseitigen Farbaquatinta-Tafeln sowie 186 Vignetten des deutschen Künstlers Eberhard Schlotter (Valencia: Rembrandt Ediciones, 1979) in vier großformatigen Textkassetten. Alle 160 Bildtafeln sind signiert und nummeriert, unser Exemplar trägt die Nr. 100 von 300 Exemplaren. Der Druck erfolgte auf Guarro-Velin und Text und Tafeln



Abb. 31. Grandville, *Les fleurs animées*, Paris 1847.

liegen in losen Lagen in Originalpergament-Kassetten. Das Gutenberg-Museum Mainz widmete dem Magnum Opus Schlotters 1982 eine Ausstellung. »In Eberhard Schlotters Werk läßt sich ablesen, in welche vieldeutigen Dimensionen das Illustrieren sich weitert, ob in den graphischen Reflexionen auf Arno Schmidt, James Joyce oder nun auf den Cervantes. Und es ergibt sich aus der Betrachtung des gesamten bisherigen Oeuvres unmittelbar die Erkenntnis, daß Zeichnen, Malen, Radieren ganz und gar Eines sind und nicht zu trennen in Werkgruppen verschiedener Motivationen, also aus direktem Welt-, Na-

tur-Bezug veranlaßt oder aus der Begegnung mit dem literarischen Stoff.«⁹⁶ Schlotter beschäftigte sich über mehrere Jahre hinweg mit diesem großen Illustrationszyklus und schuf damit ein Werk, das in der langen und reichhaltigen Geschichte der Cervantes-Illustration einzigartig ist. Es stellt eines der umfangreichsten und bedeutendsten Graphikprojekte seiner Zeit dar. »Man darf über den Zyklus wirklich mit allem Gewicht dies sagen: daß er eine erste Interpretation darstellt, einen Grundansatz des Sehens und Durchschauens, in dem die Wahrheit des so schillernd verhüllten Werks an den Tag kommt.«⁹⁷

Allen Spenderinnen und Spendern, die im Jahr 2023 die Bibliothek unterstützten, gilt unser herzlichster Dank:

Burkhard T. Abel, ArtScape ArteVista Amsterdam, Victoria Asschenfeldt, Prof. Dr. Hans Aurenhammer und Veronika Pirker-Aurenhammer, Prof. Dr. Hans Bernsdorff, Dr. Bernhard Beutler, Johannes Beutler SJ, Hans-Wolfgang Bindrim M. A., Prof. Dr. Peter Burschel, Carl Friedrich von Siemens Stiftung München, Dr. Wolfgang Cilleßen, Dr. Andreas Dietzel, Irma Duraković, Ulrike Mylius-Fauler, Sewil Fuchs, Sonja Gehrisch M. A., Dr. Boris Roman Gihardt, Haus der Geschichte Offenbach, Dr. Bertold Heizmann, Annette Held, Jürgen Heumann (†), Christina Huber, Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, Prof. Dr. Yeong Ae Jeon, Jüdischer Verlag Berlin, Alexander Karpf, Jörg Kiefer, Dr. Ulrike Kienzle, Johannes Kleszczewski (†) und Ursula Eifert, Prof. i. R. Dr. Gerhard Kurz, Dieter Lehnhardt, Christian Lieber, Literaturmuseum Petőfi Budapest, Peter Oliver Loew, Eberhard Mayer-Wegelin, Dr. Susanne Mittag, Dr. Takuto Nito, Offenbacher Verein für Naturkunde, Dr. Manfred Pape, Prof. Dr. Christoph Perels, Bernd Probst, Dr. Annelise Raub (†), Jörg Riemer, Dr. Elisabeth Rüfer, Hans-Joachim Sander, Michael Steinbeisser, Dr. Günter Steinberg, Karl-Wilhelm Stolze, Dr. Rüdiger (†) und Constanze Volhard, Prof. Dr. Gerd Weiss, Dr. phil. Margit Wyder, Bettina Zimmermann M.A.

Joachim Seng

96 Hans A. Halbey, Vorwort, in: Miguel Cervantes Savedra, Don Quijote, illustriert von Eberhard Schlotter mit 160 ganzseitigen farbigen Tafeln sowie 186 Vignetten 1977–1981. Katalog, Gutenberg-Museum Mainz, 1982, S. [5].

97 Hans Wollschläger, Promenaden-Notizen vor Eberhard Schlotter's ›Don Quijote‹, ebd., S. [10].

Verwaltungsbericht

Die *Mitgliederversammlung* fand am 26. Juni 2023 statt. Sie erteilte dem Verwaltungsausschuss aufgrund der vorgelegten Bilanz sowie der Gewinn- und Verlustrechnung Entlastung. Für eine weitere Amtszeit von vier Jahren im Verwaltungsausschuss wurden Herr Dr. Burkhard Bastuck, Herr Prof. Dr. Manfred Schubert-Zsilavec, Herr Prof. Dr. Gerd Weiß und Herr Dr. Andreas Dietzel wiedergewählt. Es schieden jedoch auch einige langjährige und sehr verdiente Mitglieder aus Altersgründen aus, so der bisherige Schatzmeister, Herr Helmut Häuser, Mitglied im Verwaltungsausschuss seit dem Jahr 2001, Herr Friedrich von Metzler, stv. Schatzmeister, Mitglied im Verwaltungsausschuss seit 1975, Herr Prof. Dr. Gerhard Kurz, stv. Vorsitzender, Mitglied im Verwaltungsausschuss seit 2001, und Herr Manfred Krupp. Neu in den Verwaltungsausschuss wurden gewählt Herr Prof. Dr. Joachim Jacob, Herr Hartwin Möhrle, Frau Celina Gräfin zu Solms-Laubach, Herr Joachim Spill und Herr Florian Hager.

Dem *Verwaltungsausschuss* gehörten am 31. Dezember 2023 an:

Dr. Burkhard Bastuck, Rechtsanwalt Kanzlei Freshfields Bruckhaus Deringer
Dr. Andreas Dietzel, Rechtsanwalt, ehem. Geschäftsführender Partner von
Clifford Chance Partnergesellschaft
Prof. Dr. Heinz Drügh, Professor an der Goethe-Universität, Frankfurt am
Main
Stefan Fautz, Architekt, Mitglied im Familienrat der Firma Merck, Darmstadt
Jo Franzke, Architekt, Frankfurt am Main
Florian Hager, Intendant des Hessischen Rundfunks
Dr. Gabriele C. Haid, Mitglied im Vorstand der Gesellschaft der Freunde der
Alten Oper, Frankfurt am Main
Hannes Hintermeier, verantwortlicher Redakteur im Feuilleton der Frankfurter
Allgemeinen Zeitung
Prof. Dr. Joachim Jacob, Professor an der Justus-Liebig-Universität Gießen,
Prof. Dr. Christoph Mäckler, Architekt (Mitgliedschaft ruht)
Hartwin Möhrle, Unternehmensberater, Dozent, Autor zu Themen der Kom-
munikation
Martin Mosebach, Schriftsteller
Prof. Dr. Klaus Reichert, em. Professor an der Goethe-Universität Frankfurt
am Main
Annika Rittmeister-Murjahn, Managerin und Projektleiterin bei der Firma
Caparol-Wandfarben
Dr. Claudia Schmidt-Matthiesen, Mitglied des Vorstandes der Deutschen
Bank Stiftung

Prof. Dr. Manfred Schubert-Zsilavec, Vizepräsident der Johann Wolfgang
Goethe-Universität Frankfurt am Main
Celina Gräfin zu Solms-Laubach, Landschaftsarchitektin
Joachim Spill, Wirtschaftsprüfer, Steuerberater
Dr. Klaus-Dieter Stephan, Rechtsanwalt
Selina Stihl, Beirats- und Aufsichtsratsmitglied Firma Stihl
Prof. Dr. Gerd Weiß, ehem. Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege in
Hessen

Vertreterin der Bundesregierung:

Dr. Korinna Weichbrodt

Vertreterin des Landes Hessen:

Staatssekretärin Ayse Asar, vertreten durch Dr. Dorothee Lux, Leiterin des
Referats für Forschung, Transfer und Gesundheitszentren

Vertreterin der Stadt Frankfurt am Main:

Dr. Ina Hartwig, Kulturdezernentin

*Vertreter der Stadtverordnetenversammlung der Stadt Frankfurt am
Main:*

Christian Becker
Sylvia Momsen

Vorsitzender:

Dr. Andreas Dietzel

Stellvertretende Vorsitzende:

Dr. Gabriele C. Haid
Prof. Dr. Joachim Jacob

Schatzmeister:

Joachim Spill

Stellvertretender Schatzmeister:

Dr. Klaus-Dieter Stephan

Dem *Wissenschaftlichen Beirat* gehörten am 31. Dezember 2023 an:

Prof. Dr. Jeremy Adler, King's College London
Prof. Dr. Gottfried Boehm, Universität Basel
Prof. Dr. Nicholas Boyle, Magdalene College Cambridge
Prof. Dr. Gabriella Catalano, Università degli Studi di Roma »Tor Vergata«
Prof. Dr. Elisabeth Décultot, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Prof. Dr. Heinrich Detering, Georg-August-Universität Göttingen
Prof. Dr. Andreas Fahrmeir, Goethe-Universität Frankfurt am Main
Prof. Dr. Johannes Grave, Friedrich-Schiller-Universität Jena
Prof. Dr. Fotis Jannidis, Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Prof. Dr. Klaus Reichert, Goethe-Universität Frankfurt am Main

Ehrenmitglieder:

Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt
Friedrich von Metzler

Ewige Mitglieder:

Boeck Stiftung – Dieter und Elisabeth Boeck, Marianne Brunnhöfer, Deutsche Bank AG, Dr. Andreas Dietzel, Kristian Gross, Ilona Fink-Kuechenhoff, Dr. Dirk Ippen, Annika Rittmeister-Murjahn, Heinrich Sikora, Prof. Dr. Matthias Steinhart, Gottfried Stephan

Nachrufe

Am 19. September 2023 verstarb unser Ehrenmitglied Amanda Kress im Alter von 99 Jahren. Sie war eine dem Freien Deutschen Hochstift schon seit Beutlers Zeiten besonders verbundene Freundin. Nach dem Tod ihres Mannes, Oberstudienrat Erich Kress, rief seine Witwe die »Erich und Amanda Kress-Stiftung« ins Leben, die das Hochstift mit mehreren großzügigen Schenkungen bedachte. Seit 2006 half und hilft die Stiftung dem Hochstift bei der Ergänzung der Sammlungen des Hauses. Von den Sammlungen des Hochstifts, deren Ergänzung nun auch ihr Erbe zugutekommen soll, lagen ihr besonders die Goetheana am Herzen.

In besonderen Fällen ließ sich Amanda Kress aber auch gern bewegen, ihre Mittel für den Erwerb anderer Sammlungsstücke zu verwenden – im Hinblick auf die bevorstehende Fertigstellung des Deutschen Romantik-Museums seinerzeit eine wichtige Hilfe. So gelang 2012 mit ihrer Hilfe unter anderem der Ankauf einer wiederentdeckten Handschrift des Dichters Novalis mit Entwürfen zu seinem Romanfragment »Heinrich von Ofterdingen«, die heute in

der Dauerausstellung des Museums zu sehen ist; 2018 war sie auch an der Ersteinigung der überraschend auftauchenden umfangreichen Skizzen Robert Schumanns zu seinen »Scenen aus Goethe's Faust« beteiligt, die heute ebenfalls zu den Höhepunkten des neuen Museums zählen.

Für ihre besonderen Verdienste wurde Amanda Kress in der Mitgliederversammlung des Freien Deutschen Hochstifts 2011 die Ehrenmitgliedschaft verliehen, eine Auszeichnung, die vor ihr so bedeutende Freunde des Hauses wie Thomas Mann, Anton Kippenberg, Arthur von Weinberg und Albert von Metzler zuerkannt wurde.

Am 8. Oktober 2023 verstarb 92-jährig Dr. Rüdiger Volhard, langjähriges Mitglied im Verwaltungsausschuss des Freien Deutschen Hochstifts. Viele unserer Mitglieder und Freunde werden sich an ihn erinnern, war er doch treuer Gast unserer Veranstaltungen und häufig auch ihr Protagonist.

Eine seiner großen Leidenschaften war, neben der Literatur, in der er sich hervorragend auskannte, die Musik. Im Hochstift begann er nach der Einrichtung des Arkadensaals sehr bald damit, Liedprogramme zu erarbeiten, die inzwischen längst fester Bestandteil unserer Veranstaltungen geworden sind und dank ihrer hohen musikalischen Qualität zu den besten des städtischen Angebots zählen. Rüdiger Volhard war aber nicht nur ein großer Kenner der Musik. Er war auch ein ausgezeichnete Pianist, wovon wir uns immer wieder überzeugen durften.

Rüdiger Volhards Namen ist dauerhaft mit dem Kulturleben der Stadt Frankfurt verwoben. Stets erwies er sich als unermüdlicher Kulturschaffender und -förderer, der in einem Zeitungsporträt einmal als der »heimliche Kulturdezernent« Frankfurts bezeichnet wurde. Ohne seine Initiative und sein Engagement wären viele Einrichtungen, so wie wir sie heute kennen, kaum entstanden, und auch das Hochstift, das ihm, wie er immer wieder versicherte, besonders am Herzen lag, hat ihm unendlich viel zu verdanken. Sein wertvoller Rat in allen Belangen, sein persönlicher Einsatz auch in schwierigen Situationen und nicht zuletzt seine materielle Unterstützung beim Aufbau unserer Kunstsammlungen bleiben unvergessen.

Seit 1992 gehörte er dem Verwaltungsausschuss des Hochstifts an, und er hat dessen Arbeit entscheidend mitgeprägt. Als er das Gremium 2019 verließ, hat ihn das Hochstift zum Ehrenmitglied dieses Gremiums ernannt, an dessen Sitzungen er fast bis zum Schluss teilnahm.

Im Jahr 2023 waren im Hochstift tätig:

| | |
|----------------------------------|---|
| Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken | Direktorin |
| Heike Fritsch | Direktionssekretärin |
| Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl | Direktionsassistentin |
| Beatrix Humpert M. A. | Direktionsassistentin |
| Kristina Faber M. A. | Kommunikation und Fundraising |
| Dr. Dietmar Pravida | Wissenschaftliche Redaktion |
| Andreas Doepke ¹ | wissenschaftlicher Mitarbeiter, Ausstellung Wälder |
| Clarissa Lütz ¹ | studentische Hilfskraft, Ausstellung Wälder |

Verwaltung

| | |
|--------------------------------|--|
| Christian Alberth | Verwaltungsleiter |
| Sonja Naßhan | Personalsachbearbeiterin |
| Jens Dichmann | Buchhalter |
| Camilla Stöppler | Verwaltungsangestellte (Einkauf/Verkauf) |
| Sigurd Wegner | Verwaltungsangestellter (EDV-Betreuung) |
| Andreas Crass | Haus-/Museumstechniker |
| Christian Müller | Hausmeister |
| Martina Falkenau | Telefonzentrale |
| Sonja Gehrisch M. A. | Registrierin, Assistentin |
| Silke Weber M. A. | Registrierin, Assistentin |
| Batuhan Ergün M. A. | Medienbetreuung Romantik-Museum |
| Alemseged Gessese | Empfang, Kasse, Museumsladen |
| Vojislava Mitula | Empfang, Kasse, Museumsladen |
| Anne Simonetti | Empfang, Kasse, Museumsladen |
| Martha Gorachek | Hausreinigung |
| Mirsada Mosenthin | Hausreinigung |
| Georgi Georgiev ^{1,2} | Hausreinigung |
| Zoya Georgieva ¹ | Hausreinigung |

Handschriften-Abteilung

| | |
|--------------------------|-----------------------------|
| Dr. Konrad Heumann | Leiter der Abteilung |
| Bettina Zimmermann M. A. | Mitarbeiterin der Abteilung |

1 Diese Mitarbeiter/innen wurden zu Beginn oder im Lauf des Jahres 2023 neu eingestellt.

2 Diese Mitarbeiter/innen schieden im Lauf oder am Ende des Jahres 2023 aus.

| | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| Joshua Ramon Enslin M. A. | Digital Humanities |
| Dr. Anja Heuß | Provenienzforschung |
| Dr. Katja Kaluga | wissenschaftliche Mitarbeiterin |
| Dr. Olivia Varwig | wissenschaftliche Mitarbeiterin |
| Carla Spellerberg ² | studentische Hilfskraft |

Bibliothek

| | |
|----------------------|--------------------------------------|
| Dr. Joachim Seng | Leiter der Abteilung |
| Nora Schwarz-Ehrecke | Diplombibliothekarin |
| Karin Zinn | Bibliotheksassistentin |
| Waltraut Grabe | Restauratorin und Buchbindemeisterin |
| Brita Werner | Buchbinderin |

Goethe-Haus, Goethe-Museum, Kunstsammlung

| | |
|---|--|
| Dr. Mareike Hennig | Leiterin der Abteilung |
| Dr. Nina Sonntag | wissenschaftliche Mitarbeiterin |
| Esther Woldemariam M. A. | Bildstelle |
| Gabriela Gietl B. A. | Mitarbeiterin Bildstelle |
| Ana Dumitrescu-Krampol B. A. ^{1,2,3} | studentische Hilfskraft (Projekt »Alltagsleben«) |
| Dr. Doris Schumacher | Museumspädagogin (Kulturvermittlung) |
| Cristina Szilly | Mitarbeiterin Museumspädagogik |
| Loreen Dalski ^{1,3} | Mitarbeiterin Museumspädagogik |
| Slobodan Adanski | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Idris Bayram | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Stefan Burk | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Henning Cromm | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Deborah D'Angelo | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Babett Frank, Dipl. Troph. | Dienstplanung, Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Ayla Grunert | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Tobias Gutting | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Frederic Hain | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Annika Hedderich M. A. | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Sibylle Hoffmann-Merz | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Dr. Chana Keck ¹ | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Reiner Krausch | Gästeführer, Museumsaufsicht |

3 Diese Mitarbeiter/innen werden aus Spenden- bzw. Fördergeldern finanziert.

| | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| Jonas Lange | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Thorsten Lessing | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Petra Mayer-Früauff M. A. | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Navnet Pal ¹ | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Lilli Pankotsch ^{1,2} | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Christopher Rüther | Gästeführer, Museumsaufsicht |
| Ute Schaldach | Gästeführerin, Museumsaufsicht |
| Lucia Wunderlich | Gästeführerin, Museumsaufsicht |

Robert Schumanns Poetische Welt

Dr. Timo Evers^{1,3} wissenschaftlicher Mitarbeiter

Redaktion der Brentano-Ausgabe/Romantik-Abteilung

| | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| Prof. Dr. Wolfgang Bunzel | Leiter der Abteilung |
| Dr. Michael Grus ³ | wissenschaftlicher Mitarbeiter |
| Dr. Holger Schwinn ³ | wissenschaftlicher Mitarbeiter |
| Tristan Logiewa | studentische Hilfskraft |
| Marie-Luise Vörös ¹ | studentische Hilfskraft |

Außerdem waren im Laufe des Jahres 2023 folgende Mitarbeiter für den Führungs- und Aufsichtsdienst an Wochenenden, Feiertagen, Abendveranstaltungen und zur Vertretung bei Urlaub und Krankheit tätig: Suzanne Bohn, Anna Hofmann, Monika Krusch, Anika Manthey¹, Peter Metz, Radojka Savic, Kawa Shamel. Das neue Zeiterfassungsprogramm wurde im Laufe des Jahres vollumfänglich eingeführt.

Auch 2023 hat die Abteilung Romantik-Forschung wieder Praktikanten des Graduiertenkollegs »Modell Romantik« betreut. Vom 2. Januar bis zum 31. März war Catherine Weis im Hochstift zu Gast; ihr Nachfolger war Sigmund Jakob-Michael Stephan (3. April bis 30. Juni).

Im Jahr 2023 war das Besucherinteresse erfreulich groß. Mit 128 187 Gästen in Goethe-Haus und Romantik-Museum war das Ergebnis das höchste seit 25 Jahren. Auch die Veranstaltungen waren wieder gut besucht, zudem waren die neuen Vermittlungsformate »Blauer Donnerstag«, »Vom Zwackelmann zur Tigertatze« und »Verweile doch!« ein Erfolg. Auch die Wechsausstellungen wurden sehr gut angenommen, die beiden neuen Registrarinnen konnten dabei unmittelbar unterstützen.

In der Haustechnik zeigt sich noch immer ein großer Nachholbedarf aus den vergangenen Jahren, der durch die Gleichzeitigkeit und Interdependenzen zwischen jeweiligen Maßnahmen nicht in kurzer Zeit abgebaut werden kann. So konnte im Arkadensaal die Licht- und Tontechnik erneuert werden, der Abschluss der Erneuerung der Einbruch- und Brandmeldeanlage im Bestands-

gebäude musste hingegen auf das Jahr 2024 verschoben werden. Im Romantik-Museum wurde an einigen Stellen nachgearbeitet, so der Fußboden im Untergeschoss und die Schließfächer.

Für die Planung und Betreuung des Umbaus der früheren Museumsetage und die Sanierung des Daches wurde im Herbst 2023 das Büro Mäckler Architekten beauftragt.

Christian Alberth

Dank

Über die institutionelle Förderung durch die Bundesrepublik Deutschland, das Land Hessen und die Stadt Frankfurt erhielt das Freie Deutsche Hochstift auch großzügige und wichtige Unterstützung von Freunden und Förderern. Besonders genannt seien hier:

Adolf Christ Stiftung
Akademie der Wissenschaften Mainz
AsKI
Herr Prof. Hans Aurenhammer
Berkenkamp-Stiftung
Carl Friedrich von Siemens Stiftung
Familie Carl-L. von Boehm-Bezing
Herr Michael von Brentano
Clifford Chance Deutschland LLP
Cronstett- und Hynspergische evangelische Stiftung
Deutsche Bank AG
Deutsches Zentrum Kulturgutverluste
Dieter und Elisabeth Boeck Stiftung
Hessische Kulturstiftung
Herr Stefan Fautz
Dr. Hans Feith und Dr. Elisabeth Feith Stiftung
Herr Kristian Gross
Familie Gerhard Grotewold
Herr Dr. Volker Güldener
Dr. Höhl's GmbH & Co KG
Herr Hans-Jürgen Holzmann
Frau Christina Huber
Karlheinz und Sigrid Huth-Stiftung »Traumfänger«
Ippen-Stiftung
Frau Charlotte Jäckel
Erich und Amanda Kress-Stiftung
Herr Dr. Thomas Kruppa
Kulturfonds Frankfurt Rhein-Main
Kulturstiftung der Länder
Kulturstiftung des Bundes
Frau Erika Lympius
Marga Coing-Stiftung
Frau Adelheid Meißner

Speyer'sche Hochschulstiftung
Stiftung Polytechnische Gesellschaft
Herr Dr. Klaus-Dieter Stephan
Familie Rüdiger Volhard
Frau Ingeborg Wirth

HESSEN



STADT  FRANKFURT AM MAIN



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Adressen der Verfasser

- Prof. Dr. Hendrik Birus, Schwedenstraße 2, 80805 München
Dr. Héctor Canal Pardo, Goethe- und Schiller-Archiv, Abteilung Editionen,
Jenaer Straße 1, 99425 Weimar
Prof. Dr. Theo Elm, Holzleite 19, 91090 Effeltrich
Dr. Timo Evers, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Haus, Gro-
ßer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
Prof. Dr. Karl S. Guthke, Harvard University, Department of Germanic Lan-
guages and Literatures, Barker Center 365, 12 Quincy Street, Cambridge,
MA 02138-3879, USA
Dr. Klaus Martin Kopitz, Gertrudstraße 1, 13053 Berlin
Prof. Dr. Gerhard Kurz, Ehrsamer Weg 30, 35398 Gießen
Dr. Johannes Saltzwedel, Woldsenweg 18, 20249 Hamburg
Sören Schmidtke, Goethe- und Schiller-Archiv, Abteilung Editionen, Jenaer
Straße 1, 99425 Weimar
Dr. Joachim Seng, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Haus,
Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
Prof. Dr. Peter Sprengel, Wartburgstraße 20, 10825 Berlin