

GS
NA

Goethe Yearbook



Officers of the Goethe Society of North America

Catriona Macleod, *University of Chicago*, President
Heather Sullivan, *Trinity University*, Vice-President
Elliott Schreiber, *Vassar College*, Executive Secretary
William Carter, *Iowa State University*, Secretary-Treasurer
Burkhard Henke, *Davidson College*, Newsletter Editor/Webmaster

Directors-at-Large

Vance Byrd, *Grinnell College*
Eleanor ter Horst, *University of South Alabama*

Members of the Editorial Advisory Board

Barbara Becker-Cantarino, *Ohio State University*
Benjamin Bennett, *University of Virginia*
Jane K. Brown, *University of Washington*
Stefani Engelstein, *Duke University*
Willi Goetschel, *University of Toronto*
Dorothea von Mücke, *Columbia University*
Simon Richter, *University of Pennsylvania*
Heidi Schlipphacke, *University of Illinois at Chicago*
David E. Wellbery, *University of Chicago*

Goethe Yearbook

Publications of the Goethe Society
of North America

Edited by
Patricia Anne Simpson
(University of Nebraska-Lincoln)
and
Birgit Tautz
(Bowdoin College)

With Sean Franzel
Book Review Editor
(University of Missouri-Columbia)

Volume XXVII

 CAMDEN HOUSE

Manuscripts for consideration by the Goethe Yearbook should be directed to
Patricia Anne Simpson (psimpson4@unl.edu) at the Department of
Modern Languages and Literatures, 1111 Oldfather Hall,
University of Nebraska-Lincoln, NE 68588-0315
and
Birgit Tautz (btautz@bowdoin.edu) at the Department of German,
Bowdoin College, 7700 College Station, Brunswick, ME 04011-8477
or
editors@goethesociety.org

Books for review should be sent to Sean Franzel (franzels@missouri.edu)
at the Department of German and Russian Studies, University of
Missouri-Columbia, 451 Strickland Hall, Columbia, MO 65211-4170

Additional information on the Goethe Society of North America can be found
on the World Wide Web at <http://www.goethesociety.org>

Copyright © 2020 Goethe Society of North America

All Rights Reserved. Except as permitted under current legislation,
no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system,
published, performed in public, adapted, broadcast, transmitted,
recorded, or reproduced in any form or by any means, without
prior permission of the copyright owner.

First published 2020 by
Camden House

Camden House is an imprint of Boydell & Brewer Inc.
668 Mt. Hope Ave., Rochester, NY 14620, USA
www.camden-house.com
and of Boydell & Brewer Limited
P.O. Box 9, Woodbridge, Suffolk, IP12 3DF, UK
www.boydellandbrewer.com

ISSN: 0734-3329
ISBN-13: 978-1-78744-861-2

Set in Garamond Book and Garamond Ultra type
and printed on acid-free paper.
Manufactured and bound for maximum durability.
Printed in the United States of America.

Contents

PATRICIA ANNE SIMPSON AND BIRGIT TAUTZ Editors' Preface	xi
<hr/>	
The Essays	
<hr/>	
HELMUT J. SCHNEIDER "O dass kein Flügel mich vom Boden hebt": Gang und Blick als Figuren der Überschreitung in Goethes Dichtung (<i>Werthers Leiden, Hermann und Dorothea, Wahlverwandtschaften, Faust</i>)	3
OLIVER SIMONS Werther's Pulse	31
RICHARD B. APGAR Moritz's Veil: Observation, the Rupture of Individuality, and <i>Magazin zur Erfahrungsseelenkunde</i>	47
MATTIAS PIRHOLT Disinterested Love: Ethics and Aesthetics in Karl Philipp Moritz's "Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten"	63
RENATA SCHELLENBERG Refugee Reception in Goethe's <i>Hermann und Dorothea</i>	83
RENATA FUCHS "Sie hat den Gegenstand": Rahel Levin Varnhagen's Subliminal Dialogue with Goethe	101

STEFAN HÖPPNER	119
Cultural Heritage versus Legal Inheritance: Conflicting Views of Goethe's Material Possessions, or Rereading His Personal Library	
MICHAEL SAMAN	137
Towards Goethean Anthropology: On Morphology, Structuralism, and Social Observation	
KARIN A. WURST	165
Weimar: An Experiment in Creativity?	
<hr/> Forum: The Great Unread <hr/>	
BIRGIT TAUTZ AND PATRICIA ANNE SIMPSON	187
Forum: Canon versus "The Great Unread"	
MATT ERLIN	189
From Literature to Metadata	
JULIE KOSER	197
Recovery and Obsolescence: Feminist Scholarship, Computational Criticism, and the Canon	
KATRIN HENZEL	205
Literarische Kleinformen als Mittler zwischen Kanon und "The Great Unread" am Beispiel des Stammbuchs der Goethezeit	
MAIKE OERTEL	215
Temporary Canonicity and the Horizontal Perspective: Digitization and the Emergence of "Forgotten Canons"	
CONSTANZE BAUM	225
Kanon und Digitalität	
ANDREW PIPER AND JAMES MANALAD	233
Measuring Unreading	

MATTHEW HANDELMAN AND LEIF WEATHERBY 243
Digital 1800

Forum Bibliography 251

Special Section:
New Materials

GEORGE S. WILLIAMSON 257
Tales of Love and Folly: An Introduction to August von
Kotzebue's *Mein Umgang mit dem schönen Geschlecht*

Notes on the Following Text: *Mein Umgang mit
dem schönen Geschlecht* by August von Kotzebue 271

AUGUST VON KOTZEBUE 273
Mein Umgang mit dem schönen Geschlecht

Special Section: Sample Entries from the
Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts.
Edited by Clark Muenzer, John H. Smith,
and Bryan Klausmeyer (digital editor)

CLARK MUENZER 307
Begriff

JANE K. BROWN 337
Irrlichtelieren

Book Reviews

Johann Wolfgang von Goethe. **Stella: A Play for Lovers.** 345
Translated by Susan E. Gustafson and Kristina Becker Malett.
Oxford: Peter Lang, 2018. 105 pp.
(Jennifer Caisley)

Gabrielle Bersier, Nancy Boerner, and Peter Boerner. **Goethe:
Journeys of the Mind.** London: Haus, 2019. 220 pp.
(Forrest Finch) 346

- Lauren Nossett. **The Virginal Mother in German Culture: From Sophie von La Roche and Goethe to *Metropolis*.** 348
Evanston, IL: Northwestern UP, 2019. 232 pp.
(Sven-Ole Andersen)
- Mathias Mayer. **Eigentlichst, nachbarlichst, der Deinige: Goethes absolute Freiheit des Superlativs.** 349
Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 106 pp.
(Elizabeth Powers)
- Beate I.Allert. **G. E. Lessing: Poetic Constellations between the Visual and the Verbal.** 350
Hermeia: Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft / Crossing Boundaries in Literary and Cultural Studies 15. Heidelberg: Synchron, 2018. 424 pp.
(Christopher R. Clason)
- Katrin Becker. **Zwischen Norm und Chaos: Literatur als Stimme des Rechts.** 352
Paderborn: Fink, 2016, 317 pp.
(Gabriel Trop)
- Sebastian Böhmer. **Zu einer Semantik von unten: Medien-, material- und diskursphilologische Studien zu Schrift und Schreiben in der Zeit von 1770 bis 1834.** 354
Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018. 338 pp., 7 illustrations.
(Joseph D. O'Neil)
- Corngold, Stanley. **Walter Kaufmann: Philosopher, Humanist, Heretic.** 356
Princeton, NJ: Princeton UP, 2019. 760 pp.
(Kurt Buhanan)
- William S. Davis. **Romanticism, Hellenism, and the Philosophy of Nature.** 358
Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. 156 pp.
(Christopher R. Clason)
- Christiane Frey. **Laune: Poetiken der Selbstsorge von Montaigne bis Tieck.** 359
Paderborn: Fink, 2016. 317 pp.
(Gabriel Trop)

- Davide Giuriato, Philipp Hubmann, and Mareike Schildmann, eds. **Kindheit und Literatur: Konzepte—Poetik—Wissen.** Berlin: Rombach, 2018. 339 pp.
 (Elliott Schreiber) 361
- Maura E. Hametz and Heidi Schlipphacke, eds. **Sissi's World: The Empress Elisabeth in Memory and Myth.** New York: Bloomsbury Academic, 2018. 393 pp., 30 illustrations.
 (Elisabeth Krimmer) 363
- John Ittmann, ed. **The Enchanted World of German Romantic Prints 1770–1850.** Philadelphia: Philadelphia Museum of Art / New Haven, CT: Yale UP, 2017. 424 pp., 350 illustrations.
 (Waltraud Maierhofer) 365
- Sandro Jung. **Kleine artige Kupfer: Buchillustration im 18. Jahrhundert.** Wolfenbütteler Hefte 36. Wiesbaden: Harrassowitz, 2018. 150 pp., 92 illustrations.
 (Waltraud Maierhofer) 368
- Joel B. Lande. **Persistence of Folly: On the Origins of German Dramatic Literature.** Ithaca, NY: Cornell UP, 2018. 354 pp.
 (Elwood Wiggins) 370
- Edgar Landgraf, Gabriel Trop, and Leif Weatherby, eds. **Posthumanism in the Age of Humanism: Mind, Matter, and the Life Sciences after Kant.** New York: Bloomsbury, 2019. 337 pp.
 (Howard Pollack-Milgate) 372
- John McCarthy, ed. **Shakespeare as German Author.** Amsterdam: Brill, 2018. 242 pp.
 (Peter Höyng) 374
- Carl Niekerk, ed. **The Radical Enlightenment in Germany: A Cultural Perspective.** Leiden: Brill-Rodopi, 2018. 422 pp., 2 illustrations.
 (Samuel Heidepriem) 376

- John K. Noyes. **Herder: Aesthetics against Imperialism.** 377
 Toronto: The U of Toronto P, 2015. 402 pp.
 (Beate I. Allert)
- Carlos Spoerhase. **Das Format der Literatur: Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830.** 380
 Göttingen: Wallstein, 2018. 808 pp., 56 illustrations.
 (Jonathan Blake Fine)
- Joan Steigerwald. **Organic Vitality: Experimenting at the Boundaries of Life.** 382
 Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2019. 460 pp., 34 figures.
 (Noelle Rettig)
- Ellwood Wiggins. **Odysseys of Recognition: Performing Intersubjectivity in Homer, Aristotle, Shakespeare, Goethe, and Kleist.** 383
 Lewisburg: Bucknell UP, 2019. 342 pp., 2 tables.
 (Jessica C. Resvick)

PATRICIA ANNE SIMPSON AND BIRGIT TAUTZ

Editors' Preface

WITH THE PUBLICATION of volume 27, we would like to take the opportunity to address some innovations. In this volume, we introduce an array of new formats through which we pursue research on Goethe, his age, and the long eighteenth century and seek to encourage new modes of collaboration, including, perhaps, communication across several volumes.

A range of articles that contribute to the rich and growing archive of scholarship on German eighteenth-century studies opens this issue. Helmut J. Schneider's article, based on a keynote address at the 2017 Atkins Goethe Conference, "Re-Orientations around Goethe," highlights the eighteenth-century genesis of the bourgeois subject's unitary experience of the natural world. With select readings of Goethean texts, Schneider explores the disjuncture that opens between the gaze and the corporeal. Moreover, Schneider's reading captures the destructive consequences of the emancipatory escape into nature for anthropocentric moments of modernity. The remaining articles, while devoted to discreet subjects, authors, and texts, invite fascinating cross-readings. Oliver Simons turns our attention to the representation of Werther's narrative pulse. Herder and Lessing also figure in the framework for this interpretation of metanarrative reflections on suicide and acts of ending; the essay extends the narratological focus of a special section in last year's volume (What is an Event?). The two following articles—a fascinating, opportune pairing—redirect our attention to Karl Philipp Moritz, through texts that engage with but go beyond the *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Richard Apgar explores the fraught process of subject formation through an examination of Moritz's writing on the individual, "Erinnerungen aus den frühesten Jahren der Kindheit" (memories from the earliest years of childhood). This interrogation of impressions and mediated memories leads to fresh insights into the construction of the modern individual. Mattias Pirholt continues the focus on Moritz in his analysis of ethical and aesthetic principles encompassed by the concept of disinterested love in "Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten." The remaining contributions in this first section take up a challenge that our subfield has latently faced, namely to engage overtly or covertly with issues of relevancy; together the articles show how modern Goethe and his contemporaries are in our dialogues on belonging and identities, cultural legacies, and interdisciplinary inquiry. Renata Schellenberg turns our attention to the uncanny correspondence between

Goethe's portrayal of refugee reception in *Hermann und Dorothea*, foregrounding parallels to contemporary discussions and politics of statelessness, citizenship, and national belonging. Issues of intersectional identities also appear in Renata Fuchs's contribution on Rahel Levin Varnhagen's epistolary and dialogical engagement with Goethe. Despite her centrality as salon host and vibrant intellectual, Levin Varnhagen's reception was challenged by her outsider status as a woman and as a Jew. Stefan Höppner's article on Goethe's personal library invites a reconsideration of the shift from legal inheritance to cultural heritage. Michael Saman interprets three Goethean texts as keen observations of human ritual that offer prefatory ethnographic studies that impact structuralist anthropology. Karin Wurst approaches the intellectual hub of Weimar through the lens of contemporary creativity theory. These interventions demonstrate the continued, if underestimated, relevance of eighteenth-century studies for the study of humanities in the present, as well as sustained and innovative engagement with the literature of the *Goethezeit*.

This volume launches our first Forum, a section comprised of invited contributions on an important topic of debate in the profession. For the debut, we asked colleagues engaged in Digital Humanities research to consider the canon in comparison to "the great unread" (Margaret Cohen): a vast expanse of noncanonical texts. The contributions evince approaches that go beyond the established binary of scholarly methods vs. data sciences; they also explore Digital Humanities as a way of navigating the gendered fault lines of canon formation to expand on the process, more generally, of canonization vs. marginalization in literary studies. We hope that readers of the *Goethe Yearbook* will be inspired to take up some of the questions, perspectives, and challenges introduced here, and that they will suggest further forum topics for our consideration, propose special sections for inclusion in the *Goethe Yearbook*, and carry on their innovative work in formats that may not even be on our radar yet,

We are also pleased to feature a section that, at first glance, seems like a return to a tried and true feature of a Germany-born philology journal: we include a newly discovered text by August von Kotzebue, introduced and transcribed with annotations by the historian George Williamson. Far from just wanting to make the text available, we tie its inclusion to a broader goal of the *Yearbook*, namely to invite truly interdisciplinary work and an increasing number of contributors whose "traditional" academic home is not in literary studies. 2019 marks the bicentenary of Kotzebue's death at the hands of *Burschenschaftler* and German national sympathizer Karl August Sand; Williamson's work, which has long inhabited the intersection of history and literary life, impressively reminds us of Kotzebue's role in not only drawing attention to historical events but also to global resonance and, with this new source material, to the reverberations of eighteenth-century gender ideals and expectations in Kotzebue's life and works.

Finally, we draw attention to robust, ongoing scholarship that will be one of the projects championed by the Goethe Society for years to come and that involves many of its members. We are delighted to include two sample entries from the prodigious work in progress, the *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts*, edited by Clark Muenzer and John H. Smith; Bryan

Klausmeyer serves as digital editor. This ambitious lexicon is a dynamic reference work (DRW), with an online format that can evolve and nimbly respond to new research. With 300 entries, the reference work promises to be a valuable tool for understanding Goethe's heterodox responses to conventional metaphysics and his original and innovative conceptual perspectives on the human and natural world.

The customary book review section, expertly curated by Sean Franzel, rounds out the volume. We are grateful to him, our contributors and colleagues in the Goethe Society of North America and Camden House for their encouragement and support. As always, we invite manuscript submissions on an ongoing basis and look forward to hearing and reading about your scholarship and to making your work part of the *Goethe Yearbook*.

*University of Nebraska-Lincoln
Bowdoin College*

The Essays

HELMUT J. SCHNEIDER

**“O dass kein Flügel mich vom Boden hebt”:
Gang und Blick als Figuren der
Überschreitung in Goethes Dichtung
(*Werthers Leiden, Hermann und Dorothea,
Wahlverwandtschaften, Faust*)**

DAS KUNST- UND literaturgeschichtliche Interesse für den Wechselbezug von Raum und Subjekt, wie er sich über die körperliche Bewegung und den Blick bestimmt, besitzt im Motiv des Spaziergangs oder der Wanderung in der Landschaft einen privilegierten Gegenstand. Dafür ist nicht zuletzt die historische Verankerung im europäischen 18. Jahrhundert und der Romantik verantwortlich, die das weite und leicht ausufernde Forschungsfeld hier an einem fest umrissenen Ursprungsort zu beschreiben erlaubt. Mit dem Gang in die freie Natur initiierte die Aufklärung eine bald (in der westlichen Welt) alltägliche Kulturpraxis, die symbolisch für ihren Emanzipationsanspruch steht. Der Aufbruch “ins Freie” vor die Tore der Stadt öffnete die geschlossene Welt des Hergebrachten und Gewohnten in einen ästhetischen Erfahrungsraum, in dem sich das Individuum einer neu gewonnenen Autonomie vergewisserte. Gehen und Sehen verbanden sich in der Landschaft zur wechselseitigen Raum- und Selbsterkundung.¹

Goethes Werk, dem die folgenden, höchst selektiven Bemerkungen gelten, knüpft an diesen aufklärerischen Kontext an und führt ihn nach englischen (Addison, Shaftesbury, Thomson) und französischen (Rousseau) Vorgängern zu einem Höhepunkt, der der europäischen Romantik den Weg bereitete. An drei ausgewählten Beispielen der erzählenden Dichtung aus distinkten Schaffensperioden—*Die Leiden des jungen Werther* (1774), *Hermann und Dorothea* (1797), *Wahlverwandtschaften* (1809)—denen als Rahmen zwei, auch autobiographisch beziehbare Szenen aus den beiden Teilen des *Faust* vor- bzw. nachgestellt werden, soll die im Zusammenspiel von Gehen und Sehen realisierte Beziehung zwischen Raumorganisation und Selbstverortung der Figuren skizziert werden. Dabei gibt der befreiende Aufbruch, der der modernen Landschaft von ihrem Ursprung her eigen war, die leitende Perspektive ab. In der Bewegung im Raum—sei es der offenen Natur, sei es der kleinstädtisch-ländlichen Umgebung, sei es des spätfeudal-aristokratischen Landschaftsparks, sei es schließlich des Kolonisierungswerks der Meer-Eindeichung—versichert sich das Individuum in buchstäblich körperlicher

Weise seiner Selbstständigkeit, die es freilich, das ist der kritische Fluchtpunkt der behandelten Texte, auch aus seinen sozialen und zuletzt kreatürlichen Bindungen lösen kann. Der Landschaftsgang entbindet eine Dynamik, die den Gehenden aus seinen gewöhnlichen Verhältnissen in die Einsamkeit führt, das schnellere Auge vom langsameren Körper trennt und die sichtbare Welt in eine grundlose Einbildungskraft überschreitet. Diese Spannung zwischen Befreiung und Orientierungsverlust soll zunächst an einer Szene aus Goethes *Faust* aufgewiesen und mit einigen autobiographischen Zeugnissen illustriert werden.²

Fausts Osterspaziergang: Aufbruch und Entgrenzung

Die Szene "Vor dem Tor" des *Faust*-Dramas, der das Zitat im Titel des Beitrags entnommen ist, stellt eine veritable Re-inszenierung des aufklärerischen Landschaftsaufbruchs dar. Sie folgt auf den düsteren Einsatz der sogenannten Gelehrtentragödie—Überschrift: "Nacht. In einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer"—die den Protagonisten nach seinen gescheiterten Versuchen, den Schranken des Wissens und der menschlichen Existenz zu entkommen, bis an die Grenze des Suizids geführt hatte, vor dem ihn Glocken und Gesang der Mitternachtsmette mit der Erinnerung an seine Kindheit retteten. Nun öffnet sich der Schauplatz und gibt den Blick frei auf eine Menge städtischer Spaziergänger, die sich in der erwachenden Frühlingslandschaft ergehen. "Kehre dich um, von diesen Höhen / Nach der Stadt zurück zu sehen. / Aus dem hohlen, finstern Tor / Dringt ein buntes Gewimmel hervor. / Jeder sonnt sich heute so gern. / Sie feiern die Auferstehung des Herrn," so Faust, der selbst Auferstandene, zu seinem Begleiter Wagner, bevor sich beide in das bunte Treiben mischen, und er fährt fort:

Denn sie sind selber auferstanden,
Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
Aus Handwerks- und Gewerbes-Banden,
Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
Aus der Straßen quetschender Enge,
Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht
Sind sie alle an's Licht gebracht. (*Faust I*: 915–28)³

Die Passage enthält ein deutliches Echo von Goethes eigener Frankfurter Kindheit und Jugend, die hier für einen Moment näher betrachtet werden soll. In *Dichtung und Wahrheit* (1811/14) beschreibt Goethe seine frühen ländlichen Ausflüge (FA 14:32–33) und späteren ausgedehnten Wanderungen, die ihn aus der geschäftigen Enge der alten Reichsstadt hinaus führten. Dass er hierbei auf mehr als die Art von Freizeiterholung zielt, der sich die Bürger, Handwerker und Dienstboten des Dramas hingeben, zeigt die kompositorische Sorgfalt, mit der der Autobiograph wichtige Zäsuren seines Lebensgangs—den Abschied von seiner Heimatstadt nach Leipzig, dann nach Straßburg und später nach Wetzlar, schließlich nach Weimar—jeweils mit Öffnungen in die freie Landschaft markiert. Die Vaterstadt trägt dabei, bei aller positiven Würdigung, durchgehend das Stigma der Enge.⁴ "Mehr als

jemals war ich gegen offene Welt und freie Natur gerichtet," heißt es, als sich der Rückkehrer aus Straßburg, gewissermaßen zur Abwehr der neuerlichen Beengung, zum obdachlosen Streuner in seiner Heimatstadt macht, "als wenn sie mich nichts anginge" (FA 14:567).⁵ Effektiv wird dann der lebensentscheidende Augenblick dramatisiert, der Goethe für immer aus Frankfurt weg führt. Jahre lang gewöhnt, "unter freiem Himmel zu leben," wartet der Sechszwanzigjährige mehrere Tage lang in "völliger Einkerkung" (FA 14:846) einer außerhalb der Stadt gelegenen Unterkunft auf die angekündigte Kutsche des Weimarer Herzogs. Deren endlich erfolgtes Eintreffen liefert *Dichtung und Wahrheit* den Schluss mit dem bekannten Egmontzitat von den "Sonnenpferden der Zeit" und der mutig ergriffenen Schicksals- und Lebensfahrt.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an die vielen Zeugnisse des von Goethe selbst berufenen und von seinen Biographen oft überhöhten Naturerlebens, das sich zumal in den jüngeren Jahren durch bisweilen exzessive (auch nächtliche) Aufenthalte im Freien und eine rastlose körperliche Bewegung auszeichnete.⁶ Jahrzehnte nach seinem Umzug (1817) wird der fast Sechzigjährige resümieren, Weimar habe ihn mit dem "Gewinn [beglückt], Stuben- und Stadtluft mit Land-, Wald- und Garten-Atmosphäre zu vertauschen,"⁷ und bekennen, seine Wahlheimat Thüringen "seit vierzig Jahren zu Wagen, Pferd und Fuß . . . kreuz und quer durchwandert" zu haben.⁸ Dabei war weniger das Wandern zu Fuß als das Reiten die bevorzugte Fortbewegungsart. Goethe gehört nicht zu den großen Gehern der Epoche (wie Rousseau, Jean Paul und Hölderlin, die englischen Romantiker des *Lake District* oder in Amerika Henry David Thoreau, um nur einige zu nennen). In einer kritischen Äußerung der Autobiographie setzt er den "melancholischen, beschwerlichen und doch langsamen und zwecklosen Fußwanderungen" seiner Frankfurt-Darmstädter Monate—die Zeit der forcierten Märsche durch Wind und Wetter, denen sich nach seiner Auskunft *Wandrer's Sturmlied* verdankte—das Reiten als die schnellere und zielgerichtete Fortbewegungsart entgegen (FA 14:568). Frühe Beispiele für ausgiebiges Gehen, an denen die Lust an der körperlichen Herausforderung erkennbar ist, sind dagegen die von Wetzlar ausgehenden Lahnwanderungen (im Elsass ist er meistens geritten), die Brockenbesteigung und der zweimalige Aufstieg zum Gotthardpass. Die Faszination des jungen Goethe für die Höhe erklärt sich nicht nur aus der von ihr gewährten Übersicht—das bekannteste Beispiel ist der Blick vom Straßburger Münster, der dem Zweiundzwanzigjährigen die elsässische Landschaft als noch zu erfahrende, das heißt zu ergehende oder er-reitende Tafel seines neuen Lebens zu Füßen legt (FA 14:389-90)—sondern aus dem Gefühl weltlicher Entbundenheit aus den Niederungen des Gewöhnlichen und erhabener Selbstmächtigkeit. In der Lyrik der siebziger Jahre, im *Schwager Kronos* und der *Harzreise im Winter* wurde der Ansturm auf die Höhe zum poetologischen Bild genialer Schöpfung.⁹

Eben solche Erhebung über die fußgängerische Normalität stellt das Reiten (oder Kutschenfahren) dar. Die vielen Reiterszenen und -stürze in Goethes Dichtung (*Egmont*, *Natürliche Tochter*, Felix in den *Wanderjahren* usw.) sind nicht allein der heroischen Ikonographie geschuldet (so wenig wie seine eigene Reitlust nur der patrizischen Herkunft), sondern ihrem

symbolischen Aufschwungscharakter. "Wenn ich denke ich sizze auf meinem Klepper und reite meine pflichtmäsig Station ab, auf einmal kriegt die Mähre unter mir eine herrliche Gestalt, unbezwingliche Lust und Flügel und geht mit mir davon," schreibt Goethe 1780 von einem Dienstritt an Charlotte von Stein und spielt damit auf seine nur mit Mühe unterdrückte poetische Inspiration an.¹⁰ Ein Abschnitt aus dem späten Text *Wilhelm Tischbeins Idyllen* (1822) hebt dieselbe Erfahrung mit der mythischen Figur des Zentauren ins Archetypische:

Wie der Mensch sich körperlich niemals freier, erhabener, begünstigter fühlt als zu Pferde, wo er, ein verständiger Reiter, die mächtigen Glieder eines so herrlichen Tiers, eben als wären es die eigenen, seinem Willen unterwirft und so über die Erde hin, als höheres Wesen zu wallen vermag, eben so erscheint der Centaur beneidenswert. (MA 13.2:79)

Eben diese sich über den Boden erhebende Geschwindigkeit und Schwerelosigkeit machte für Goethe auch das Faszinosum des seit der Jugend bis weit in die achtziger Jahre hinein geübten Eislaufens aus. Er vergleicht die Schlittschuhe mit den homerischen "göttlichen Solen die schönen, goldenen," die Merkur "über das unfruchtbare Meer und die unendliche Erde, mit dem Hauche des Windes" tragen,¹¹ ja, der Gott selbst schnallt ihm seine Flügelschuhe an.

Neben dem offenkundigen poetologischen Bezug dieser für den jungen und frühen Weimarer Goethe bezeichnenden Aufschwungs- und Geschwindigkeitsfigur, lässt sich in ihr auch eine Steigerung des dynamischen Aufbruchscharakters erkennen, wie er der landschaftlichen Erfahrung in ihrem aufklärerischen Ursprung eignete. Dazu passt es (zumal in den Kontext der kritischen Frankfurt-Äußerungen gestellt), wenn ein Brief an die Mutter von 1781 den Vorbehalt gegen die Vaterstadt mit dem "Unverhältnis" rechtfertigt, in dem die "Weite und Geschwindigkeit meines Wesens" zu dem "engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreys" stehe.¹² Poetologische und landschaftliche Dimension kommen in einem bemerkenswerten Tagebucheintrag von der ersten Schweizer Reise 1775 anlässlich des Aufstiegs auf den Gotthard am 21. Juni zusammen. Er ist offensichtlich nahezu zeitgleich im Wandern hastig notiert ("aufwärts. Allmächtig schröcklich") und lautet, in auch typographisch abgerissenen Sätzen:

Ein Tag wie die ewigen <Götter> sich selbst erwählten zu gehen
 Wenn meine Gedanken Federn wären und den Weg ab Pergamente von
 Engeln auf und ab gerollt
 das
 Unmittelbarer Ausdruck von der Natur.
 um sein selbst willen (MA 1.2:545–46)

Der Kommentator der Münchner Ausgabe (Gerhard Sauder) erblickt hierin "ein erstaunliches ästhetisches Programm in Kurzform," das er folgendermaßen paraphrasiert: "Wären meine Gedanken schon Schreibfedern und würden Pergamente durch Engel vor mir auf dem Weg auf- und zusammengerollt, wäre der unmittelbare Ausdruck der Natur möglich" (MA 1.2:899).

Hiernach hätte der Wandernde also den völligen Zusammenfall von Denken, Gehen, Schreiben und Landschaft anvisiert, ermöglicht durch die Mitwirkung einer höheren Instanz (Engel): die Aufhebung aller Distanz zur Natur in einer reinen (Selbst-) Bewegung. Solche imaginäre Ausdrucksunmittelbarkeit, die alles Mediale eliminiert, kann als Grenzwert der von Goethe berufenen Geschwindigkeit gelten.¹³ Es wird gleich zu sehen sein, wie die Figur Werthers sich zur selben Zeit an der Differenz von Gehen und Sehen abarbeitet, die ihr zur Differenz zwischen körperlicher Selbsterfahrung und künstlerischer Gestaltung wird.

Doch kommen wir zuvor noch einmal zurück zu Fausts Osterspaziergang. Er wird zur frevelhaften Überschreitung, die an die voran gegangenen nächtlichen Entgrenzungsexperimente anschließt und konsequent, im fahlen Licht der Abenddämmerung, zur ersten Annäherung Mephistos (in der Gestalt des Pudels) führt. Die Dynamik des Auftritts sprengt mit den Schranken der bürgerlichen Welt auch die existenziellen des Menschen. Faust entfernt sich mit seinem Famulus aus dem Kreis der "vor dem Tor" um ihn gescharten Nachbarn und ersteigt eine Anhöhe über der Stadt, wo er sich im Blick in die Ferne und die untergehende Sonne zuletzt in der Halluzination einer gottgleichen Position verliert. Losgelöst von seinen kreatürlichen Grenzen, will Faust fliegend dem Sonnenlauf folgen, ja: Sonne *sein*. Die Passage sei ausführlich zitiert:

Betrachte, wie in Abendsonne-Glut
 Die grünumgebnen Hütten schimmern.
 Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt,
 Dort eilt sie hin und fördert neues Leben.
 O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
 Ihr nach und immer nach zu streben!
 Ich sah' im ewigen Abendstrahl
 Die stille Welt zu meinen Füßen,
 Entzündet alle Höhn, beruhigt jedes Tal,
 Den Silberbach in goldne Ströme fließen.
 Nicht hemmte dann den göttergleichen Lauf
 Der wilde Berg mit allen seinen Schluchten;
 Schon tut das Meer sich mit erwärmten Buchten
 Vor den erstaunten Augen auf.
 Doch scheint die Göttin endlich wegzusinken;
 Allein der neue Trieb erwacht,
 Ich eile fort ihr ew'ges Licht zu trinken,
 Vor mir den Tag, und hinter mir die Nacht,
 Den Himmel über mir und unter mir die Wellen. (1070–88)

Fausts kreatürlicher Selbstverlust, der ihn vom Erdboden löst und in fantas-tischem Höhenflug in den kosmischen Raum als Raum einer grundlosen Einbildungskraft zwischen Himmel und Meer vordringen lässt, war bereits angelegt in seiner poetischen Evokation der Frühlingslandschaft und der städtischen Gemeinschaft, durch die er sich als distanzierter Beobachter, ja poetischer Schöpfer außerhalb ihrer stellte. "Kehre dich um, von diesen Höhen / Nach der Stadt zurück zu sehen" (916–17) hatte er seinen Begleiter

aufgefordert. Die zurück gelassene und ins Bild gesetzte Herkunfts- und Lebenswelt öffnet den Gang in eine sich mehr und mehr verselbstständigende Einbildungskraft, die das Auge vom Körper und Fuß löst und mit dem Horizont die Grenze der Sichtbarkeit überfliegt.¹⁴

Diese Überschreitung des Gehens in die Einbildungskraft ist ebenfalls bereits im aufklärerischen Ursprung angelegt. Die Voraussetzung hierfür ist der innovative Charakter des "freien" Gehens, eines von äußeren Zweckund Sinnsetzungen entlasteten, eines Gehens um des Gehens willen, man könnte sogar sagen: eines ästhetischen Gehens. Ein solches, in Goethes Bildlichkeit: Gehen wie auf Flügelschuhen entließ mit dem Fuß und Auge auch die inneren Vorstellungen in einen freien Flug. Zwar war das Auge das dominierende Sinnesorgan des Naturspaziergängers, der—gewissermaßen als spazieren geführtes Auge—den Blick nach Belieben umherschweifen ließ und die Landschaft als überwältigende Fülle von "Ansichten," "Szenen," "Bildern" in sich aufnahm. Dieses "landschaftliche Auge" (Wilhelm Heinrich Riehl) aber war ein aktives, schöpferisches Auge, dem sich "Landschaft" als bildhaft wahrgenommene Natur allererst verdankte. Wenn Goethe von seiner frühen Gewohnheit spricht, "die Landschaft als ein Bild zu sehen," der seine lebenslangen zeichnerischen Bemühungen galten (FA 14:813), so stellt er sich in eine neuzeitliche Tradition, die Landschaft als derart ins Bild gesetzte und durch Perspektive und Rahmen auf ein Subjekt bezogene Natur allererst hervorbrachte. Im Medium der Bewegung, des Spaziergangs und der sprachlichen Darstellung, tritt dieser produktive Charakter explizit hervor, sei es in der wechselnden Abfolge der Bilder im Raum, sei es im sukzessiven Aufbau des Bildes für die Einbildungskraft. Die Entwicklung der literarischen Landschaftsbeschreibung im 18. Jahrhundert wird sich dabei mehr und mehr von der äußeren Beschreibung lösen und Landschaft, in der späten, resümierenden Formulierung von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* von 1804, zum Ausdruck eines "inneren poetischen Ganzen der Empfindung" machen.¹⁵

Ein wegweisendes frühes Zeugnis für die Verknüpfung von mobiler Landschaftswahrnehmung und Einbildungskraft sind die (Goethe wohl bekannten) *Spectator*-Essays von Joseph Addison von 1712 "On the Pleasures of the Imagination." Addison unterscheidet die "primary pleasures" der vom Spaziergänger unmittelbar empfangenen Natureindrücke von den "secondary pleasures" ihrer Erinnerung oder Darstellung. Indem er beides im Vermögen der "Einbildungskraft" zusammenfasst, verweist er die Darstellung an die sinnliche Erfahrung, deren unausschöpflicher Reichtum dem beschränkten Reservoir überlieferter Kunst ebenso überlegen sei, wie der offene Horizont der freien Natur dem mit einem einzigen Blick erschöpften Barockgarten: "but in the wide Fields of Nature, the Sight wanders up and down without Confinement, and is fed with an infinite variety of Images."¹⁶ Eine so geübte Wahrnehmung bzw. Einbildungskraft, heißt es an anderer Stelle, lasse die Welt "gewissermaßen in einem anderen Licht" erscheinen.¹⁷ Das Subjekt, das sich in die Landschaft begibt, gewinnt eine neue Freiheit gegenüber der vorgegebenen, klassisch-humanistisch geprägten Wahrnehmungs- und Darstellungstopik. Dies leitete eine Entwicklung ein, in deren Verlauf sich Literatur und Kunst überhaupt von der mimetischen Bindung an die Außenwelt lösten. Nicht zufällig wird die Romantik in der

Landschaftsdarstellung (neben der Musik) die Verwirklichung ästhetischer Autonomie erblicken.¹⁸

Freilich ist in Addisons naturbildlicher Einbildungskraft auch ein appropriativer, um nicht zu sagen kolonialer Blick eingegangen. Dessen impliziten Eroberungs- und Herrschaftsanspruch wird Goethes Faustfigur, auf die wir zum Schluss zurückkommen werden, zu einem tragischen Untergang zuspitzen. Der Held des frühen *Werther*-Romans dagegen ist, im Unterschied zu Faust wie auch zum Spaziergänger Addisons, auf seinen rastlosen Wanderungen von der verzweifelten Sehnsucht nach einer imaginierten Heimatlichkeit bestimmt. Sie bildet die Rückseite der rastlosen Mobilität, ja deren geheimen Antrieb.

Sehnsucht nach Beheimatung: Werthers wandernde Einbildungskraft

“Wie froh bin ich, daß ich weg bin!” (FA 8:10).¹⁹ Der berühmte Stoßseufzer Werthers, der seine Briefe und den Roman eröffnet, verschiebt den emanzipatorischen Akzent des Aufbruchs in die Natur auf die Befreiung von der Last der Vergangenheit. Werthers ziellose Bewegungen in der Landschaft sind zugleich Flucht und Suche nach Zuflucht. Er ist unablässig unterwegs, spazierend, wandernd, seltener reitend oder fahrend, eine der körperlich mobilsten Figuren Goethes (in die gewiss auch die eigene jugendliche Erfahrung eingegangen ist). Als Werther, der sich später “nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde” nennt (FA 8:157, 2. Fassung) bald nach seinem Weggang seinen Wunschort gefunden zu haben glaubt, schlägt er dort nicht etwa seinen Wohnsitz auf; “Wahlheim” wird als Sehnsuchtsort auf Distanz gehalten, um Werthers Spaziergängen als gelegentlicher “Schauplatz” ausgesucht zufälliger “Szenen,” “Auftritte” oder “Idyllen” zu dienen. Neben Wahlheim und seinem von Linden beschatteten Dorfplatz gibt es eine Reihe weiterer, affektiv besetzter Lieblingsplätze (den Garten mit dem Kabinett seines verstorbenen Erbauers, den Brunnen vor der Stadt, die Kastanienallee und das Tal unterhalb, Lottes einsam im Wald gelegenes, von Wahlheim “nur eine halbe Stunde” (FA 8:56) entferntes Haus, den Pfarrhof mit den alten Nussbäumen, die Laube in Lottes und Alberts Garten), die der Spaziergänger und gelegentliche Reiter aufsucht. Sie fügen sich nicht zu einem überblickbaren Ganzen,²⁰ erzeugen im Leser aber durch ihre wiederholten Besuche doch den Eindruck räumlicher Vertrautheit—so wie ihm die lose, den impulsiven Stimmungen unterliegende Brieffolge den Protagonisten in intime Nähe rückt.

Der durch Werthers Bewegungen gebildete äußere Raum des Romans zerfällt einerseits in weite Landschaftsblicke, andererseits in bildhafte und oft explizit als Bild apostrophierte, meist kreisförmig eingefasste Kleinräume, in die sich der Wandernde einschließt und die er doch immer schon überschritten hat. Denn sie sind bestimmt von dem Blick des von außen Kommenden und Fremden und seinem Wunsch nach einer imaginären Zugehörigkeit. In den Horizont, den er sich in jenem ersten Satz geöffnet hat, setzt Werther Wunschräume seiner Sehnsucht nach Beheimatung, für die der Name “Wahlheim” programmatisch steht und die er in der Leidenschaft zur mütterlich konnotierten Lotte bald erfüllt glaubt.

So ist Werthers Existenz zugleich ortlos und von der Sehnsucht nach Verortung getrieben. Gelegentlich der glücklichen "Entdeckung" Wahlheims (und von hier aus Lottes) bekennt er dem Freund und Briefadressaten seine frühe Gewohnheit, "mich anzubauen, irgend mir an einem vertraulichen Orte ein Hüttchen aufzuschlagen, und da mit aller Einschränkung zu herbergen" (FA 8:26). Es sind willige und nur ihm bedeutsame Einschränkungen—"irgend mir an einem *vertraulichen* Orte," heißt es im Unterschied zu "einem *vertrauten*," so wie "mich anbauen" das Paradox einer Selbstanpflanzung nahelegt—die die Reserve eines Über-sie-Hinaus-Seins voraussetzen; Aufenthalte unter Vorbehalt sozusagen. In zahlreichen, von den Interpreten des Romans oft angeführten Äußerungen reflektiert Werther die widersprüchliche Gefühlsdisposition, die ihn zwischen Ferne und Nähe hin und her treibt. Ihre körperliche Motorik macht den dargestellten Raum zur Topographie seiner Seele.²¹

Nach dem *coup de foudre* der Liebesbegegnung lässt Werther sich aus "über die Begier im Menschen sich auszubreiten, neue Entdeckungen zu machen, herumzuschweifen," um diesem, an den aufklärerischen Aufbruch erinnernden äußeren Trieb sogleich den "inneren" entgegen zu setzen, "sich der Einschränkung willig zu ergeben, in dem Gleise der Gewohnheit so hinzufahren, und sich weder um Rechts noch um Links zu bekümmern" (FA 8:56). Beide Triebe stehen in einem Wechselverhältnis; die expansive ambulatorische Entdeckungslust schlägt um in die vorgestellte *Ergebung* ins Gleis der Gewohnheit, die verlockende Ferne in das Wunschbild der Normalität. Werther sucht die Reichweite seines Auges und den Horizont seiner Einbildungskraft mit den Füßen, das heißt leiblich, existenziell einzuholen. Wo Addison und die nachfolgenden Vertreter der beschreibenden Naturpoesie sich mit ihrem spazieren geführten Auge vergnügten und *begnügten*, das ihnen die schönen Landschaftsbilder mühelos zuspielte—"it is but opening of the Eye, and the Scene enters"²²—da sprengt Goethes Held den visuellen Rahmen der Distanz, um sich im "Ganzen" der Natur aufzulösen, die darüber ihre sichtbaren Konturen verliert:

Es ist wunderbar: wie ich hierher kam und vom Hügel in das schöne Thal schaute, wie es mich rings umher anzog. Dort das Wäldchen! Ach könntest du von da die weite Gegend überschauen! Die ineinander gekettete Hügel und vertrauliche Täler! O könnte ich mich in ihnen verliehren!—Ich eilte hin! Und kehrte zurück, und hatte nicht gefunden was ich hoffte. O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein grosses dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt sich darinne, wie unser Auge, und wir sehen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit all der Wonne eines einzigen grossen herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen.—Und ach, wenn wir hinzueilen, wenn Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armuth, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale. (FA 8:56)

Der "hinzueilende" Schritt zerstört das große dämmernde Ganze, dessen "Herrlichkeit" (um den berühmten Brief vom 10. Mai zu zitieren) ihn allererst in Bewegung setzte. Den Zwiespalt beruhigt allein die freiwillige Einschränkung, die aber nur eine andere Wunschimagination und das exakte Spiegelbild zu jener unerfüllbaren Ganzheitssehnsucht ist—das imaginäre

Fernbild einer erfüllten Nahwelt: "So sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande und findet in seiner Hütte, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder, in den Geschäften zu ihrer Erhaltung die Wonne, die er in der weiten Welt vergebens suchte" (FA 8:56). Einen solchen idyllischen Ruheort wird Werther erst im Grab finden (das er sich auch als solchen vorstellt; FA 8:224). Seine irdischen Wanderungen münden in die Leere völliger Ortlosigkeit. Der im Lauf seiner tragischen Liebesverwicklung immer häufiger geäußerte Entschluss "zu gehen," der sich vordergründig auf das unhaltbare Dreieckverhältnis bezieht, bezeichnet die unüberwindbare Grundverfassung, an der er scheitert: "wenn ich nur wüßte wohin, ich ginge wohl"; "Ich gehe ohne Hoffnung ohne Zweck heraus, und kehre wieder heim wie ich gekommen bin" (FA 8:188).

Es ist häufiger bemerkt worden, dass Goethe sich in den frühen Partien des Romans auf die—wegen ihres didaktisch-unanschaulichen Charakters von Lessing im *Laokoon* angegriffene—deskriptive Naturdichtung der aufklärerischen Empfindsamkeit, und besonders auf die ihnen verpflichteten Idyllen Salomon Geßners (1756 und 1772) bezieht, die er durch die problematische Subjektivität seines Protagonisten überbietet und dekonstruiert. Geßners noch im traditionellen Hirtenkostüm gehaltene "Gemälde von stiller Ruhe und sanftem ungestörtem Glück," die der Verfasser in der Vorrede zur ersten Sammlung (1756) als "Früchte" einer durch den Aufenthalt in die Natur belebten "Einbildungskraft" bezeichnet ("Oft reiße ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden"),²³ speisen Werthers Glücksvisionen, ohne dass sein in die Natur projizierter, radikaler Selbstverwirklichungsanspruch sich an ihnen genügen kann. Als Moment seiner wandernden Einbildungskraft wird die Geßnersche Idylle überdies zum Prüfstein von Werthers künstlerischem Anspruch und Goethes Überwindung der aufklärerischen Naturästhetik.

In einer Rezension der zweiten Idyllensammlung Geßners von 1772 kritisierte Goethe die artifizielle Bildhaftigkeit der kleinen Texte, die den Lesern das Land nur aus der Perspektive des touristischen Voyeurs zeigten, wo sie wie "bei einer Visite die schöne Seite der Wohnung sehn, und ach! nur *sehn*, der geringste Anteil, den wir an einer Sache nehmen können!" (MA 1.2:346–49, hier 347). Neben der mangelnden Verwobenheit der im Einzelnen durchaus, wie der Rezensent konzidiert, mit einem subtilen "Malerblick in die Welt" gezeichneten Naturansichten—"das Detail, wie bestimmt, Steine, Gräschen"—in ein größeres Ganzes, verfällt die "ausgedachte" Flachheit und Handlungsarmut der Figuren, die kein "wahres Interesse an= und miteinander" (348) zeigten, der vernichtenden Kritik einer neuen Poetik und Naturauffassung.²⁴ Werthers Brief vom 10. Mai, eine Überschreitung der "malerischen" Geßnerschen Idylle in eine exzessive, körperlich-emotionale Raumphantasie, übernimmt diese Kritik in die Darstellung. Die verzückte Erhebung aus der "wimmelnden" Kleinwelt des Grases zum Gefühl der "Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf," (FA 8:14). hebt jede Distanz zwischen Ich und Welt auf; wie in der zuvor zitierten Passage "dämmert" es um seine Augen, bis "die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht wie die Gestalt einer Geliebten." Statt, wie dies in einer als Vorbild dienenden Geßnerschen Idylle geschieht,²⁵ der Gräserwelt die demütige Lehre kosmischer Harmonie zu entnehmen,

überspannt Werther sein Gefühl in den Wunsch nach eigener, quasi-göttlicher Schöpfung: „ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einzuhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des lebendigen Gottes“ (FA 8:14).

So wie später Fausts herrisch-fantastischer Sonnenflug an den kreatürlichen Schranken, so scheidet Werthers genialisches Ausdrucksverlangen am Unvermögen, das Allheitsgefühl zur Darstellung zu bringen. Darstellung setzt mediale Distanz und Rahmen, also Begrenzung voraus. Erinnert sei an das Bild der von Engeln auf dem Weg abgerollten Pergamente der Schweizer Reise, das den imaginären Fluchtpunkt eines Sich-Selbst-Schreibens der Natur abgab. Werthers den Brief einleitende Äußerung, er sei „nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken,“ ohne einen Strich zeichnen zu können, bezeugt seine Unfähigkeit zur distanzierenden Objektivierung. Zwar widerlegt, wie man zurecht gesagt hat, die großartige sprachliche Darstellung implizit und dem Schreiber unbewusst das Eingeständnis seines künstlerischen Scheiterns, indem sie die Sprache als dem Bild überlegenes Medium ausweist.²⁶ Es geht jedoch um den kategorialen Unterschied von Erleben und Darstellen schlechthin; an anderer Stelle beklagt Werther sein sprachliches Unvermögen, die „mahlerischen Empfindungen“—das heißt hier, weit über das traditionelle „in Bildern sehen“ hinaus, die Fähigkeit, im stimmungsvollen Anblick einer Landschaft aufzugehen, innerlich *in sie hinaus zu geben*—darstellerisch wiederzugeben (27. Mai; FA 8:30). In der Spannung „zwischen visueller Distanz und leiblichem Aufenthalt“ in der Natur, zwischen der Natur als *Landschaft* und als existenziellem *Raum*, zwischen *Blick* und *Gang* agiert der Wanderer Werther das grundsätzliche anthropologische Verhältnis von *Bild* und *Sein* aus.²⁷ Die Sehnsucht nach dem Ganzen der Natur ist unerfüllbar, da sie nur als Landschaft, also als Bild und Ausschnitt zu „haben“—das heißt eben nur zu *sehen* ist.

Die Intensität dieser Spannung bemisst sich also neben der Emotionalität auch an der konkreten Leiblichkeit, die den psychischen Habitus von Goethes *gebendem* und *schreibendem* Protagonisten prägt. Auf die künstlerische Produktion bezogen, scheint gegenüber dem Gesichtssinn die direktere Körperlichkeit des plastischen Gestaltens der ganzheitlichen Naturerfahrung näher zu kommen. Im Brief vom 24. Juli beklagt Werther wieder die Diskrepanz zwischen seiner innigen „Empfindung an der Natur, bis auf's Steingen, auf's Gräsgen herunter“ (die Formulierung ist dieselbe wie in der Geßnerkritik) und der Schwäche seiner „vorstellenden Kraft“: „alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß pakken kann; aber ich bilde mir ein, wenn ich Thon hätte oder Wachs, so wollt ich's wohl herausbilden“ (FA 8:82).

Neben der unerfüllbaren Sehnsucht nach solcher göttlich-promethischen Schöpfung (an die schon der Wunsch des früheren Briefs vom Einhauchen des Lebens ins Papier anklang), gibt es noch eine andere, soziale Form der Grenzüberschreitung. Wo Goethe an Geßners Figuren das „wahre Interesse an= und miteinander“ vermisste, da zeichnet sich sein Held durch warme Anteilnahme an den einfachen Verhältnissen aus, denen er auf seinen Streifzügen über Land begegnet. „Ich habe heute eine Scene gehabt, die, rein abgeschrieben die schönste Idylle von der Welt gäbe; doch was soll

Dichtung, Scene und Idylle? muß es denn immer geboßelt sein, wenn wir Theil an einer Naturerscheinung nehmen sollen?“ (FA 8:33).²⁸ Die rhetorische Frage leitet die Begegnung mit dem liebeskranken Bauernknecht ein, dessen (das eigene Schicksal vorwegnehmende) Geschichte Werther tief berührt. Die passende Antwort lautet: ja, denn Dichtung, Szene und Idylle sind die Gestalt, die Werthers *Wunsch* nach teilnehmender Zugehörigkeit zugrunde liegt. Dessen Erfüllung würde den Übertritt in *handelnde* Praxis verlangen, vor der er ebenso zurück weicht wie vor der *künstlerischen* Realisierung. Wenn die idyllischen Bilder—jene bildhaften Einschließungen, die wie gesagt zusammen mit den weiten Perspektiven die Raumstruktur des Romans prägen—im späteren Verlauf der Handlung allesamt zerstört werden: Wahlheims Dorfszene von Mord befleckt, die alten Nussbäume des Pfarrhofs abgehauen, das Tal überschwemmt usw., so manifestiert dies den Einbruch der Realität in die Wunschillusionen.

*

“Wenn einer zu Fuße, ohne recht zu wissen warum und wohin, in die Welt lief, so hieß dies eine Geniereise“ (FA 14:823): Diese Kritik des späteren Autobiographen trifft mit einer überwundenen Zeitmode wohl auch seine eigene Jugend und die seines jungen Helden. Es sei “Wahn” gewesen, das Verlassen der “häuslichen Beschränkung” für den Eintritt in eine “nicht nur fremde sondern völlig freie Natur” zu halten (FA 14:813). Dennoch eignet Werthers scheiterndem Aufbruch aus der Gesellschaft immer noch etwas von dem emanzipatorischen Anspruch, der in der frühen Aufklärung die Tore der Stadt geöffnet hatte. Indem Werther der Vergangenheit den Rücken kehrt und sich in eine, in der Tat für “völlig frei” gehaltene Natur hin entwirft, öffnet er sich auch—bei aller hier beschriebenen Bedingtheit seines Blicks—der Erfahrung des Fremden und Anderen. Übersehen wir nicht, dass Werther eine grundsätzlich sympathisch gezeichnete Figur ist, die sich durch Offenherzigkeit, Freimütigkeit, Einfühlung und Mitteilsamkeit auszeichnet—Züge, die der Autobiograph seinem eigenen jugendlichen Ich zuerkennen möchte. Und ziehen wir hier noch eine andere Stelle von *Dichtung und Wahrheit* heran: Der “Wanderer” genannte Goethe der Frankfurt-Darmstädter Zeit wurde auch “der Vertraute” genannt (FA 14:567); sein Schuldgefühl gegenüber der Vergangenheit und das Fremdheitsgefühl des Zurückgekehrten in der Heimatstadt machten ihn für die Nöte anderer Menschen empfänglich.

Die Verbindung eines auf sich gestellten Wanderns mit empathischer Zuwendung zu den Mitmenschen wird ein Thema der *Meister*-Romane, insbesondere des zweiten, der *Wanderjahre*, werden. Vom Wilhelm der *Lehrjahre*, der sich als Anführer seiner Theatertruppe eine romantische Wanderkleidung zulegt, heißt es nach dem Fiasko des von ihm mit verschuldeten Waldüberfalls: “Er wollte nicht etwa planlos ein schlenderndes Leben fortsetzen, sondern zweckmäßige Schritte sollten künftig seine Bahn bezeichnen” (FA 9:601).²⁹ Der Bezug zwischen Wanderung und (Selbst-) Bildung wird erweitert um den sozialen Aspekt einer von Herkunft und Ort unabhängigen, auf Wanderung im Sinne von Mobilität und Wahl begründeten Gemeinschaft. Dabei wird die Landschaft als medialer Bewegungsraum zurück treten; vom

Wilhelm der *Wanderjahre* wird gesagt, er besitze kein "malerisches" Auge für die Natur, sondern nur für die menschliche Gestalt. Bezeichnend ist, dass in beiden Romanen Wilhelms Wege als solche kaum Beachtung finden gegenüber den stationären, sozial charakterisierten Räumen, in denen er sich abwechselnd aufhält. Im Vordergrund steht das Motiv der Wanderschaft als Öffnung und Sich-offen-Halten gegenüber einer Vielzahl von Lebens- und Handlungsmöglichkeiten und -bereichen, nicht die subjektive Erfahrung aktueller (gehender) Bewegung aus der Figurenperspektive. Wenn der Wilhelm der *Wanderjahre* einmal kritisch mit einem in jeder beliebigen Ecke ergrünenden, aber nirgendwo Wurzeln schlagenden Wanderstab verglichen wird (FA 10:298), so ist in der ihm auferlegten Nicht-Sesshaftigkeit doch noch etwas von der ursprünglichen Frische des Wertherschen Aufbruchs erhalten.

Für den nachitalienischen Goethe gilt allgemein eine gewandelte, auf "ruhige" Betrachtung und wissenschaftlich gestützte Objektivität orientierte Natureinstellung. Die beiden jetzt zu behandelnden Werke setzen sich deutlich vom Subjektivismus des jungen Goethe und seines *Werther* ab. Beide stellen einen begrenzten, topographisch exakt nachvollziehbaren Raum dar, der sich weder einer subjektiven Figurenperspektive verdankt noch den bloßen Hintergrund des Geschehens abgibt. Vielmehr fungiert der Raum hier selbst als Handlungsträger, insofern in ihn Bewegungen und Blickbahnen eingetragen sind, die die Objektivität mobiler bzw. mobilisierter sozialer Verhältnisse zum Ausdruck bringen. Das geschieht in den beiden Werken *Hermann und Dorothea* und *Die Wahlverwandtschaften* in sehr unterschiedlicher Weise. Im Epos wird eine markante Grenze zwischen einem Innen- und einem Außenraum gezogen, die zugleich durch die wechselseitige Spiegelung beider überschritten wird. Im Roman wird ein hermetisch gegen die Außenwelt abgeschlossener Raum selbst in Bewegung gesetzt.

***Hermann und Dorothea*: Grenzbefestigung durch Grenzüberschreitung**

Nichts könnte gegensätzlicher sein zu Werthers unruhig schweifenden Gängen in den Räumen der Einbildungskraft als die plastische Gestalthaftigkeit der Welt von Goethes "bürgerlichem" oder "idyllischem Epos" *Hermann und Dorothea* von 1797. Eine im epischen Hexametermetrum dargestellte und (nicht ohne Ironie) idealisierte ländliche Kleinstadt wird in Kontrast zu einem Außen gestellt, das sie bedroht und letztlich doch festigt. Die rheinische Kleinstadt wird von einem vorüberziehenden Treck von Flüchtlingen gestreift, die von den französischen Revolutionsheeren aus ihrer Heimat am linken Rheinufer vertrieben wurden. Innen- und kontrastierender Außenraum sind dabei durch wiederholte Bewegungen der Figuren verbunden, wobei der Schwerpunkt auf dem Vordergrund liegt. Die in scheinbar zeitlos-klassischem Gewand dargestellte Handlung ist geographisch wie zeitlich (wenige Jahre vor ihrem Erscheinen 1797) recht genau und aktuell platziert. Dabei dient ihr einfacher Kern als Vehikel für eine weitreichende soziale Symbolik: Die überraschende Verlobung des unauffälligen deutschen

Wirtshaussohns "Hermann" mit der jungen Vertriebenen "Dorothea" (seinem unverhofften "Gottesgeschenk," mit nach Frankreich weisenden Zügen) setzt die hergebrachte Ordnung einer teilweise noch altständischen Bürgerlichkeit dem historischen Umbruch der Revolution aus und bringt beides zu einem, freilich prekären Ausgleich.

Entgegen einer lange vorherrschenden und größtenteils fatalen Deutungsgeschichte etabliert Goethes Dichtung keinen starren Wertegegensatz zwischen den beiden Räumen und den von ihnen repräsentierten Werten konservativer Stabilität und revolutionärer Bewegung. Vielmehr spiegelt sie die innere und äußere Welt, Vordergrund und Hintergrund so ineinander, dass im einen das jeweils positive und negative Moment des anderen enthalten erscheint. So wird im (vermeintlich) Beständigen und Sicherem das stagnierend Ängstliche und Besorgte, und andererseits im (vermeintlichen) Chaos der Auflösung die Kraft zum gründenden Neuanfang freigelegt. Dem behüteten Erben geht angesichts des Flüchtlingseleids und der Begegnung mit der Vertriebenen die Enge seiner vom Besitz bestimmten Welt auf. Er transzendiert ihre Begrenztheit, indem er sich gegen die väterliche Autorität stellt und die mittellose Frau heimführt, ein Akt der Selbstbestimmung, mit dem er das Ethos der Revolution im Privaten und Kleinen einholt.³⁰ Umgekehrt findet die befreiende Macht des Umbruchs, dessen destruktive Potenz im Zug der Flüchtlinge anschaulich wird, einen durch Figurenrede vermittelten Eingang in den Vordergrund. Der Anführer der Vertriebenen beschwört den Enthusiasmus, mit dem die Revolution als menschheitliche Neugeburt begrüßt wurde, und im Mund Dorotheas wird am Ende der Dichtung das Pathos einer alles Bestehende und Substanzielle ergreifenden Umwälzung in das bürgerliche Haus getragen. Bevor sie Hermann die Hand zum Bund reicht, erinnert die Braut an das Vermächtnis ihres früheren Verlobten, der begeistert nach Paris ging und in den Revolutionswirren umkam. "Locket neue Wohnung dich an und neue Verbindung," so hatte der Scheidende ihr gesagt und damit eine unabhängige Haltung gegenüber aller (wiederum: vermeintlich) sicheren Sesshaftigkeit nahegelegt: "Locket neue Wohnung dich an und neue Verbindung / . . . dann auch setze nur leicht den beweglichen Fuß auf" (MA 4.1:9.283, 9.286).³¹ Der Fortgang der Rede, Goethes bewegendstes Zeugnis zur Revolution, sprengt mit seiner diskursiven Weite den engen Rahmen des Vordergrunds, bevor sie dann ganz zum Schluss in ihn zurück geholt wird:

Grundgesetze lösen sich auf der festesten Staaten,
 Und es lös't der Besitz sich los vom alten Besitzer,
 Freund sich los von Freund: so lös't sich Liebe von Liebe

.....
 Nur ein Fremdling, sagt man mit Recht, ist der Mensch hier auf Erden;
 Mehr ein Fremdling als jemals, ist nun ein jeder geworden.
 Uns gehört der Boden nicht mehr; es wandern die Schätze;
 Gold und Silber schmilzt aus den alten heiligen Formen;
 Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts
 Lösen in Chaos und Nacht sich auf, und neu sich gestalten.

(9.264-66; 9.269-74)

Dieser Beschwörung einer alles mobilisierenden Moderne antwortet der deutsche Ackerbürger Hermann mit einem Appell zum Beharren, an den sich die erwähnte einseitige Rezeption umso eher anschließen konnte, als es die letzten Worte des Epos sind:

Desto fester sei, bei der allgemeinen Erschütterung,
Dorothea, der Bund! Wir wollen halten und dauern,
Fest uns halten und fest der schönen Güter Besitztum

.....
Nicht dem Deutschen geziemt es, die fürchterliche Bewegung
Fortzuleiten, und auch zu wanken hierhin und dorthin.

(9.299–301; 9.305–6)

Festhalten, selbst halten, dauern—und dagegen: wanken, schwanken, schwindeln, aber eben auch: “Setze nur leicht den beweglichen Fuß auf.” Der Flüchtigen, die ein neues Haus gefunden hat, scheint wie einem “endlich gelandeten Schiffer / Auch der sicherste Grund des festesten Boden zu schwanken” (9.295–96). Ein symbolisches Bild für die erschütterte, durch die Erschütterung aber zugleich in sich gefestigte Ordnung hatte das Epos schon zuvor gefunden. Als Dorothea auf dem abendlichen Heimweg stolpert und sich den Fuß vertritt, fängt Hermann sie schützend auf: “Starr wie ein Marmorbild, vom ernsten Willen gebändigt” (8.94). Das Bild verweist zugleich in poetologischer Selbstreferenz auf die Form der Dichtung, deren epische Statuarik die moderne Mobilität in sich aufnimmt. Wie im Motiv des vertretenen Fußes angedeutet, geschieht das in einer gebrochenen Weise, deren Ausdruck die leise Ironie ist, die die Inkongruenz von antikem Epos und modernem Stoff wach hält.

Die dennoch vorherrschende idealisierte Zuständlichkeit wird unterstützt durch eine exakte Lokalisierung und Zuordnung der einzelnen Handlungsräume. Die topographisch detailliert nachvollziehbaren Wege der Figuren (die meisten von ihnen doppelt begangen) bewirken eine dichte räumliche Anschauung wie in kaum einer anderen Dichtung Goethes, mit der bemerkenswerten Ausnahme des *Wahlverwandtschaften*-Romans. Der so entstehende “Kleinkosmos” suggeriert eine vertraute Welt, in der sich die Lektüre gewissermaßen heimatlich bewegen kann.³² Goethe spricht mit Bezug auf die epische Form von *Hermann und Dorothea* von einem “gleichzeitigen, sinnlich vor Augen stehenden Werke,” für das er die bildende Kunst zum Vorbild genommen habe, im Unterschied zu der “in der Sukzession vor den Augen des *Geistes*” vorbei ziehenden Dichtung (An Schiller, 8. April 1797).³³ Auch hier steht die Laokoon-Problematik im Hintergrund: Bild, Plastik, Skulptur, die sich der simultanen Anschauung anbieten, werden als inneres Formtelos einer poetischen Raumgestaltung verstanden, die auf den Aufbau eines Ganzen in der “sinnlichen,” visuell verstandenen Einbildungskraft hin angelegt ist und als formaler Garant von Stabilität fungiert, im Unterschied zur sprachlichen Bewegtheit der Revolutionsreden, die sich an das geistige Auge wenden. Lessings *Laokoon* erscheint so in eine politische Dimension transponiert.

In dieser Welt hat die Figur der Überschreitung, so wie sie in *Faust* und *Werther* als Überbietung des aufklärerischen Landschaftsgangs in eine

überfliegende Phantasie verfolgt wurde, keinen Platz. Kleinstadt und das nahe gelegene Dorf, in dem die Flüchtlinge Rast machen, sind fest umrissene Räume, zwischen denen sich wie erwähnt die Figuren in zielgerichteter Weise hin und her bewegen, ohne dass sich der Blick über sie hinaus auf einen weiteren Horizont öffnet—außer eben in den Reden, die sich auf den “geistigen” Horizont der Revolution beziehen. Die bedeutsame Ausnahme bildet eine lange Passage im vierten Gesang, in der dieser Horizont tatsächlich als Grenze einer gehenden Überschreitung in den Blick genommen wird. Einerseits fest—und körperlich—eingebunden in den plastischen Raum des kleinstädtischen Vordergrunds, setzt sie zugleich dessen Bezug zur Revolution und schließlich die Öffnung zu ihrem Ethos in symbolische Bewegung um. Der aufklärerische Aufbruch des Spaziergangs erfährt so im Mikrokosmos der epischen Idylle eine bedeutsame Zuspitzung, wobei der Fernblick freilich sogleich wieder in die Nähe, poetologisch mit Goethe gesprochen das “geistige” Auge der Dichtung auf das “sinnliche” der Plastik zurück gelenkt wird.

Hermann hat im Streit mit dem Vater, der gegen den plötzlichen Liebeswunsch des Sohns auf einer konventionellen Besitzheirat bestand, das Haus verlassen. Die Mutter sucht ihn und durchmisst dabei die ausgedehnten Besitzungen des Hauses, die so den Lesern vor Augen geführt werden. Ihr Gang führt sie durch die Höfe mit Stallungen und Scheunen, durch den Obst- und Gemüsegarten, der sich bis zur Stadtmauer erstreckt, aus der ihr ein durch altes Privileg angebrachtes Törchen den Weg über die Straße zum “steileren Pfad” den Weinberg hinauf und dann weiter zu den Äckern und Feldern öffnet, wobei sie sich immer noch auf “eigenem Boden” bewegt, dessen Pflanzen sie sich im Vorbeigehen mit aufmerksamer Sorge zugewandt hatte. Schließlich findet sie den Sohn an der Grenze des Besitzes, unter einem uralten Birnbaum:

Wer ihn gepflanzt, man konnt' es nicht wissen. Er war in der Gegend
Weit und breit gesehn, und berühmt die Früchte des Baumes.

Unter ihm pflegten die Schnitter des Mahls sich zu freuen am Mittag,
Und die Hirten des Viehs in seinem Schatten zu warten;
Bänke fanden sich da von rohen Steinen und Rasen. (4.55–59)

Der in eine zeitlose Tiefe zurück reichende Baum bezeichnet einen Ort weder diesseits noch jenseits des Besitzes, eine Grenze zwischen Innen und Außen, die keinem der beiden Bereiche angehört—einen dritten, einen archaischen Ort. Hier erklärt sich Hermann der Mutter, indem er den Blick zurück auf die eigene Welt mit dem anderen nach vorn in die Ferne und ihre vermutete Bedrohung überblendet. Nach der Begegnung mit der Not der Vertriebenen, habe ihn sein eigener Weg durch Garten und Felder und darauf die Aussicht in die weite Landschaft zu dem Entschluss gebracht, dem väterlichen Haus den Rücken zu kehren und das Vaterland zu verteidigen:

Und nun ging ich heraus, und sah die herrliche, weite
Landschaft, die sich vor uns in fruchtbaren Hügeln umher schlingt;
Sah die goldene Frucht den Garben entgegen sich neigen
Und ein reichliches Obst uns volle Kammern versprechen.
Aber, ach! wie nah ist der Feind! (4.77–81)

Als die Mutter der heroischen Pose ihres "stillen" Sohns keinen Glauben schenken will und ihm das Geständnis seines wahren Motivs, der Verliebtheit, entlockt, da besteht Hermann darauf, es habe sich dennoch um "halbwahre Worte" und "halbwahre Verstellung" gehandelt (4.136). Die Begegnung mit der schönen Vertriebenen entband in ihm das Verlangen nach einem glücklicheren und selbstbestimmten, außerdem ein allgemeineres Interesse ergreifenden Leben. Das Wort von der "halben Wahrheit" und "halben Verstellung," das die aufflammende Liebe mit dem Bewusstsein der "höheren," nicht auf die enge Häuslichkeit beschränkten "Bestimmung" verbindet, passt zu dem Grenzort zwischen dem inneren und äußeren Raum. Gang und Blick werden nicht, wie bei Faust und Werther, in Differenz zueinander gesetzt, der Blick löst sich nicht vom Körper und verliert sich nicht in einer überschwänglichen Einbildungskraft. Sondern der Gang durch das Eigentum und der Blick in den weiten geschichtlichen Horizont, wo der "Feind" vermutet wird, wirken zu einer Balance zusammen, die dem Sohn seine angestammte Welt und hergebrachte Arbeit (in den Worten der Mutter, die einen Widerschein des revolutionären Ethos tragen) "freier und eigener" macht (4.200). Vor diesem Hintergrund verankert Hermanns Liebe die phantasmatische Idylle seines Vorgängers in einem archaischen Grund. Freilich ist die zum Schluss etablierte Harmonie keine ontologische Gewissheit, sondern eine prekäre Balance, die im poetischen Experimentcharakter der "epischen Idylle," der "halben Wahrheit" des modernen (bürgerlichen) Epos ihren Ausdruck findet.

An einem archaischen Ort, einem Brunnen mit alttestamentarischer Symbolik, wie sie schon Werther angezogen hatte, vollzieht sich im nächsten Gesang die Liebesbegegnung. Hermann hat sich von seinen Begleitern, die als traditionelle Brautwerber fungieren, getrennt, um sich noch einmal für sich zu bedenken, als ihm unvermutet die Gestalt Dorotheas wie eine traumhafte Erscheinung entgegen tritt. Das Paar trifft sich in unausgesprochener gegenseitiger Anziehung, und nimmt sodann zu Fuß (die Kutsche ist zurückgelassen) den Weg zurück, der jetzt, in umgekehrter Richtung wie jener aufsteigende Gang, vom Birnbaum den Weinberg hinunter und durch den Garten ins Haus führt, das der Vertriebenen—zunächst unter dem Vorwand eines Dienstverhältnisses—zur neuen Herberge und dem Erben zum "eigeneren" Vaterhaus wird. Die Beschreibung des Brunnenplatzes bildet die exakte Mitte des Epos, was dadurch unterstrichen wird, dass es sich um den einzigen Szenenwechsel der Dichtung innerhalb eines Gesangs handelt. Heraus gelöst aus dem pragmatischen Raumkontext und Wegenetz, erscheint er fast als auratischer, ja epiphaner Ort. An dem außerhalb des Flüchtlingsdorfs gelegenen Brunnen mit "immer lebendig[er]" Quelle, "Von dem würdigen Dunkel erhabener Linden umschattet, / Die Jahrhunderte schon an dieser Stelle gewurzelt" (5.157; 5.151-52), kommen die vor und zurück schreitenden Bewegungen zwischen Kleinstadt und Revolution zur Ruhe bzw. zu einem schwebenden Gleichgewicht. Der "Lustort" (5.154) wird zum symbolischen Ort einer Neugründung, genauer *Neubegründung* der Gesellschaft im Horizont moderner Mobilität. "Du bist mein; und nun ist das Meine meiner als jemals," (9.311) mit diesem ungrammatischen Komparativ wird Hermann das Paradox der überschreitend gesicherten Grenze besiegeln.

***Wahlverwandtschaften*: Mobilisierung des Bodens und Virtualisierung der Welt**

Eine derartige mythische Verankerung der sozialen Ordnung kennt der Roman der *Wahlverwandtschaften* nicht. Sein ebenfalls eindringlich veranschaulichter, topographisch sogar kartierbarer (und in der Handlung tatsächlich kartierter) Raum muss sich nicht gegen ein bedrohliches Außen erneuern und "von seinen Schlacken" gereinigt werden (um Goethes Begriff für das Epos zu benutzen), sondern er wird von innen her in einer destruktiven Weise mobilisiert. Ausdruck der Mobilisierung ist das Parkprojekt des "reichen Barons" und seiner Ehefrau, das die Liebes- und Ehehandlung des Romans von Beginn an begleitet und zu einem großen Teil bestimmt. Das Projekt verwandelt das ererbte Schloss mit seinem Garten und der natürlichen Umgebung in einen modischen englischen Landschaftspark. Dieser neue Gartentypus öffnete die architektonische Geschlossenheit seines "französischen" Vorgängers in die Weite der Landschaft, um sie, in einer von Goethes eigenen, nicht unkritischen Charakterisierungen, "in einer Folge von ästhetischen Bildern darzustellen."³⁴ Das erinnert an die Technik der aufklärerisch-empfindsamen Beschreibungspoese, so wie die Anlage des Landschaftsgartens überhaupt die territoriale Realisierung des aufklärerischen Spaziergangs ist; erinnert sei an Addisons Kontrast des umschlossenen Palastgartens mit den "weiten Feldern der Natur," in denen "das Auge ohne Einschränkung auf und nieder wandert und sich an einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Bildern sättigt." Im Landschaftspark boten sich die "malerischen" Bilder einem durch raffiniert angelegte, geschlängelte und kaum je in ihrer Gänze überschaubare Wege geführten Spaziergänger in schneller und überraschender Abwechslung dar. Gang und Blick wurden einer sorgfältig lenkenden und ebenso sorgfältig verborgenen Regie unterworfen, die sie eng aneinander band. Das grundlegende Prinzip der Anlage war die Suggestion unbegrenzter Offenheit und Mannigfaltigkeit, ganz im Sinne der frühen Naturästhetik Addisons: "a spacious horizon is an image of liberty, where the Eye has Room to range abroad, to expatiate at large on the Immensity of its Views,"³⁵ freilich innerhalb eines definierten, mehr oder weniger ausgedehnten Raums, dessen Begrenzung sorgfältig verborgen wurde.

Mit der Wahl des Landschaftsgartens, dessen kulturhistorische Bedeutung für das achtzehnte und frühe neunzehnte Jahrhundert kaum zu überschätzen ist,³⁶ als Handlungsraum seines Romans zielt Goethes auf ein globales Merkmal der Moderne: die Mobilisierung, *Virtualisierung* der Welt im Bild. Der Park *war* nicht Natur sondern *stellte* sie—nach Weise der neuen bildhaften Wahrnehmung—*dar*, oder anders gesagt: Er brachte den konstitutiven *Bildcharakter* von Landschaft zur materiellen Erscheinung. Wo Werther *bildhaft*, in Bildern sah, deren Inszenierungscharakter er verleugnete ("was soll Dichtung, Szene, Idylle") und deren Rahmen er *überschritt*, da *wird* die Welt nun zum hergestellten Bild, wird "Reales," nach dem Schema *Über den Dilettantismus* von 1797, "als ein Phantasiewerk behandelt," in das sich die Figuren einschließen. In der Perspektive der klassischen Weimarer Ästhetik beruhte die inszenierte Natürlichkeit auf der unzulässigen Vermischung von Natur und Kunst, Realität und Schein (MA 6.2:166–67); Goethe mokierte sich

noch spät über solche "Naturspäsigkeit."³⁷ In den *Wahlverwandtschaften* unterhöhlt die neue Gartenanlage den festen "Grund und Boden" (FA 8:454) des über Jahrhunderte gewachsenen altadligen Landsitzes, ganz buchstäblich in der Teicherweiterung. Ihre ästhetische Scheinwelt geht, getrieben von einer entbundenen Einbildungskraft, einher mit der Auflösung von Ehe und traditionaler Ordnung, die die Menschen ihren angestammten Verhältnissen entfremdet und in die sekundären Welten und Weiten der Bilder entführt, schließlich in eine selbst geschaffene Totenlandschaft bannt.³⁸

"Niemand glaubt sich in einem Garten behaglich," sagt Charlotte, "der nicht einem freien Lande ähnlich sieht; an Kunst, an Zwang soll nichts erinnern, wir wollen völlig frei und unbedingt Atem schöpfen." Der skeptische Gehilfe stimmt ihr zu, dass dies das Zeichen eines Epochenumbruchs, einer "Zeit der Umwendung" sei. In der früheren Periode, erklärt er, hatte "man Lust . . ., sich manches zuzueignen, dieses Eigentum zu sichern, zu beschränken, einzuengen und in der Absonderung von der Welt seinen Genuß zu befestigen"; heute wolle man "sich auszudehnen suchen, mitteilen, verbreiten und das Verschlossene öffnen" (FA 8:454). Das deutet auf eine vormoderne Zeit, deren Geschlossenheit—in Architektur, Garten, sozialen Verhältnissen—vom aufklärerischen Landschaftsaufbruch ins Freie geöffnet wurde. Nun, so scheint es, wird der ursprüngliche emanzipatorische Aufbruch in eine ästhetische Veranstaltung überführt. Goethes Roman weist im Bild von Raum und Landschaft dem Freiheitsanspruch der aufklärerischen Moderne seine problematische Kehrseite.

Vom Begründer der englischen Parkbewegung hieß es in einem vielzitierten Satz, er habe den Zaun—also die Einzäunung des formalen Parktyps—übersprungen und alle Natur als Garten entdeckt.³⁹ Diesen historischen Einschnitt der Gartengeschichte reinszeniert Goethes Romanbeginn in einem symbolischen Auftritt, der sich als kritische Rücknahme jenes befreienden Sprungs erweisen wird. Eduard hat seine Arbeit im alten, von seinem Vater bestellten Schlossgarten beendet und legt das Werkzeug zusammen, als der hinzu tretende Gärtner ihn darauf hinweist, dass seine Frau sich "drüben in den neuen Anlagen" befinde, wo sie jenseits des Bachs auf halber Höhe einer Felswand den Bau einer Aussichtshütte fertigstellt. "Man hat einen vortrefflichen Anblick," lobt er, "unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht; gegenüber das Schloß und die Gärten" (FA 8:271).

Von dieser Perspektivversetzung an nimmt das Unheil seinen Lauf. An die Stelle des praktischen Umgangs mit der Natur tritt ihr ästhetischer Anblick, in dem die Figuren sich schicksalhaft verfangen. Eduard wird aus dem Mittelpunkt seiner gutsherrlichen Existenz heraus ins Grenzenlose gezogen, das sich bald aus der Energie erotischer Passion speist. Er lebt nicht mehr *in* Schloss, Garten, Dorf und Kirche, sondern steht ihnen als exzentrischer Betrachter *gegenüber*; folgerichtig wird er sie einmal ganz verlassen und erst im Tod wieder in sie als einen nun unrealisierten Raum eingehen. Ebenso lösen sich die "neuen Anlagen" von ihrer Ausrichtung auf die alte Umgebung, die schließlich auf der anderen Seite des Hügels, im Tal zwischen Teichen und Felsen ganz außer Sicht gerät. Die Parkerweiterung folgt damit der Blicklinie, die Charlottes Hütte erstmals geöffnet hatte. "Dann," so hatte der Gärtner

seine Beschreibung der Aussicht fortgesetzt, "öffnet sich rechts das Tal und man sieht über die reichen Baumwiesen in eine heitere Ferne. Der Stieg die Felsen hinauf ist gar hübsch angelegt" (FA 8:271). Als Eduard bald höher hinauf will—"der Blick wird oben freier und die Brust erweitert sich"—führt Charlotte den "alten etwas beschwerlichen Fußpfad" "bequemer" auch bis dorthin fort (FA 8:289). Schließlich entscheidet man sich, ein neues "Lusthaus" nicht auf der Höhe des Felsen in Sichtweite des Schlosses, sondern auf dem jenseitigen Abhang zu errichten. "Man sähe zwar das Schloß nicht: denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer andern und neuen Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären. Die Aussicht auf die Teiche, nach der Mühle, auf die Höhen, in die Gebirge, nach dem Lande zu, ist außerordentlich schön" (FA 8:325-26). Gegen diese Verlockung des Anderen und Fernen, den Übertritt aus der gewohnten in eine neue, imaginäre Welt, die die soziale Umwelt in die Unsichtbarkeit verbannt—der Vorschlag stammt von Ottilie, der Eduard begeistert zustimmt—ist der Einwurf des Hauptmanns machtlos: "Das Schloß haben die Alten mit Vernunft hierher gebaut: denn es liegt geschützt vor den Winden, und nah an allen täglichen Bedürfnissen" (FA 8:326).

Die Wegführungen des Parks, die dem Fußgänger die scheinbare Spontaneität und Unwillkürlichkeit seiner Eindrücke vorgeben, folgen drei Merkmalen: neben der weiten Aussicht ist es die Freilegung bisher nicht oder schwer zugänglicher Stellen (Mühle, Platanen) sowie die Verbindung der entstehenden einzelnen "Partien" miteinander zu einem Ganzen (das fatale Beispiel hierfür sind die Teiche). Der Hauptrepräsentant der so entstehenden "malerischen" Anlagen als begehbarer Gemäldefolge ist der "reisende Baron" aus England, der sie mit Kennerblick durchstreift und ihre Details mit einer camera obscura aufnimmt:

Sein geübtes Auge empfing jeden Effekt ganz frisch. . . . Keine Stelle blieb ihm unbemerkt, wo noch irgend eine Schönheit hervorzuheben oder anzubringen war. Hier deutete er auf eine Quelle, welche gereinigt, die Zierde einer ganzen Buschpartie zu werden versprach; hier auf eine Höhle, die ausgeräumt und erweitert, einen erwünschten Ruheplatz geben konnte, indessen man nur wenige Bäume zu fällen brauchte, um von ihr aus herrliche Felsenmassen aufgetürmt zu erblicken. (FA 8:466)

Der Baron hat umfangreiche Illustrationen ähnlicher Anlagen und Orte mitgebracht, die er seinen Gästen zur Unterhaltung vorlegt. Das mühevolle Amusement, fremde Räume "vor sich vorbeiziehen zu sehen" (FA 8:467) spiegelt das andere, den eigenen Ort durch neben oder über seine kartographische Abbildung gelegte Karten oder Folien mit ästhetischen Veränderungsoptionen in eine verfremdende Perspektive zu rücken. Sein eigenes englisches Gut hat der Landschaftstourist schon vor langem verlassen, auch sein Sohn hat kein Interesse daran. Mit anscheinender Zufriedenheit führt der Baron eine aller Verantwortung und Sorge ledige Hotelexistenz, überall nur "halb und halb zu Hause" (FA 8:468): ein Werther des neunzehnten Jahrhunderts, freilich ohne dessen Verortungssehnsucht, der seine Landschaftserfahrung bzw. -schöpfung nun buchstäblich zur Welterfahrung und Lebensmaxime macht.

Neben dem Portefeuille von Abbildungen führt der Reisende eine Sammlung von Anekdoten und Geschichten mit sich; eine von ihnen, die Novelle von den *Wunderlichen Nachbarskindern*, wird der Gesellschaft vorgetragen und verstört Charlotte, die in ihr einen Vorfall aus dem früheren Leben des Hauptmanns wiedererkennt. Was als harmloser, man könnte sagen: malerischer, der Parkumgebung angemessener Unterhaltungsstoff gedacht war, sprengt den Rahmen mit dem Ernst eines Lebensschicksals. Auch in diesem Zug klingt ein Echo an den unbehausten Wanderer Werther an, der sich umgekehrt in die Geschichten idyllisierter Anderer hinein fühlte, ohne zu praktischer Anteilnahme zu gelangen. Hier reißt die zur Unterhaltung bestimmte Fiktion eine Wunde im Wirklichen auf, so wie den Figuren des Romans umgekehrt ihre Selbstversetzung in den imaginären Raum zum Verderben wird. Unbewusst hatten die Gatten bereits zu Beginn den Park und ihr Leben in einen trügerischen Bezug gesetzt. Als spät Verhehelichte verständigten sie sich in der Aussichtshütte nicht nur über die fatale Einladung an den "Dritten" (und dann die Vierte), sondern äußerten auch den Wunsch nach einer orientierenden Übersicht ihrer vergangenen und gegenwärtigen Lebensverhältnisse. Ihre Absicht, aus "Papieren" ein "erfreuliches Ganze zusammenzustellen," um derart "die Welt, die wir zusammen nicht sehen sollten, in der Erinnerung zu durchreisen" (FA 8:276), zielte auf die Herstellung einer ähnlichen imaginären Ganzheit, wie sie das Parkunternehmen dann in Angriff nimmt. So wie Eduard sein "Erbgut" erst in dem "wie eine neue Schöpfung" aus dem Papier "hervorgewachsen[en]" Entwurf sich wahrhaft zueignen zu können meint (FA 8:290), so entfernen sie ihr eigenes Leben in die ästhetische Distanz eines "erfreulichen Ganzen."

*

Werthers Leiden (1774), *Hermann und Dorothea* (1797), *Die Wahlverwandtschaften* (1809) bieten drei unterschiedliche Erzählräume, die unterschiedliche und ineinander greifende Momente aufklärerisch-neuzeitlicher Natur- und Welteinstellung widerspiegeln. Zugleich repräsentieren sie drei Epochen des Goetheschen Schaffens. Der sich in eine unbegrenzte Natur entwerfenden und in ihr Beheimatung suchenden (Sturm und Drang-) Subjektivität Werthers steht die Sicherung einer objektiven und naturhaften, durch die revolutionäre Bewegung selbstreflexiv freigelegten sozialen Ordnung im Epos der Weimarer Klassik gegenüber. Dem folgt ein Dutzend Jahre später die Auflösung der herkömmlichen Ordnung in eine Welt beweglicher Bilder, die keinen Halt mehr gewährt: weder im Subjekt noch in der "Natur" als normativer Größe. In der formidabel mobilisierten Welt der *Wahlverwandtschaften* ist das Gegeneinander und Ineinander von Blick und Gang, Sehen und Gehen, das in den früheren Texten doch einen festen Bezugspunkt besaß, in die beides übergreifende Dynamik einer medialen Selbstbewegung überführt. Das ist eine Rücknahme jenes befreienden Aufbruchs im Ursprung der modernen (aufklärerischen) Naturerfahrung, deren "Gestus des Hinaustretens"⁴⁰ jetzt zu einem Gestus freischwebenden Übertretens geworden ist. Dessen Ursprung aber liegt in einem Sehen, das sich völlig von seiner natürlichen und lebensweltlichen Einbettung gelöst hat.

Dieser Vorgang findet eine radikale Darstellung im letzten Akt des zweiten Teils des *Faust*-Dramas, zu dem wird daher noch einmal zurück kehren.

Coda: Fausts Erblindung

Es handelt sich um die gewalttätige Zerstörung der Philemon und Baucis-Idylle, mit der der fünfte Akt eröffnet wird und die Fausts Erblindung zur Folge hat. Sie ist nicht nur ein Gericht über die Maßlosigkeit neuzeitlicher Naturbeherrschung—das ist sie ganz gewiss—sondern ein Gericht über ein solches, sich aus der leiblichen, der *existenziellen* Gebundenheit lösendes Sehen.

Faust will an der mythischen Stätte frommer und demütiger Welt-hinnahme, dem Sitz der Alten hoch oben auf der Düne und dem letzten Ort, den seine Macht noch nicht erreicht hat, seinen durch die Eindeichung des Meers gewonnenen “Weltbesitz” arrondieren—mit dem Ziel, ihn von dort zu überblicken:

Dort wollt ich, weit umherzuschauen,
 Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
 Dem Blick eröffnen weite Bahn,
 Zu sehn, was alles ich getan,
 Zu überschaun mit einem Blick
 Des Menschengestes Meisterstück . . . (11243–48)

Faust maßt sich den göttlichen Schöpfungsblick des siebten Tags an. Das weist auf die Höhenflüge von Goethes eigenem Werk der Genieperiode zurück, deren poetischer “Wahn” im Kontext von moderner Technik, Kolonisation, Unternehmertum, Herrschaft über Land und Meer zum Vernichtungswerk wird. Gipfelblicke, oft mit Anspielung auf Jesus’ Versuchung durch Satan, durchziehen Goethes gesamte Dichtung.⁴¹ Im vorangegangenen vierten Akt hatte Mephisto, auf dem Rückweg von Arkadien im Hochgebirge der Alpen, ausdrücklich an seinen biblischen Vorgänger erinnert, als er Faust in Anspielung auf die Wette vorhielt: “Du übersahst, in ungemessnen Weiten, / Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten” (10130–31). Faust will die Welt jedoch als von ihm unterworfen besitzend; er will sie einzig seiner Leistung verdanken, und er will seine Weltschöpfung vollenden, indem er sie “mit einem Blick” “überschaut.” “Im höchsten Alter” in einem “weiten Ziergarten” und an einem “großen, gradgeführten Kanal”—einem veritabel anti-landschaftlichen Raum—“wandelnd,” spaltet Faust den Blick als vorge-stellte göttliche Schau von sich ab, bevor er, durch den Anhauch der Sorge erblindet, diese Welt nur noch im “hellen Licht” des “Innern” (11500), als von seinem Kommando vermeintlich in die Wirklichkeit gerufene Zukunft hat (das akustisch wahrgenommene Spatengeklirr rührt bekanntlich von seinen eigenen Totengräbern her). Es ist die Wiederholung und zugleich das katastrophale Scheitern seiner Selbstüberschreitung im Osterspaziergang. Ausgebrochen aus der Welt der Herkunft und in eine vom unersättlichen Blick getriebene, ins Unendliche ausgreifende Welteroberung gezogen—“da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen,” so hatte er zuletzt Mephisto

sein Landgewinnungsprojekt vorgestellt (10220)—wird Faust der Anblick seiner Welteroberung entzogen. “Was sich sonst dem Blick empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin” (11336–37), klagt der Türmer Lynkeus, nachdem er soeben noch das Glück seiner für die Schönheit der Welt dankbaren Augen gepriesen hatte.

Blicken, Schauen heißt auch, sich der Vorgängigkeit von Welt und Natur auszusetzen und ihre Schönheit zu *empfangen*; und das heißt in letzter und grundsätzlicher Instanz: Kind zu sein. Daher ist es zutiefst sinnvoll, dass der Ort, den Faust (in Mephistos Wort) “kolonialisieren” (11274) will, ja zugleich der Ort der Geschöpflichkeit, der Gebürtigkeit ist—der Ort der zurück gelassenen Herkunft. Als einen solchen, in dankbarer Erinnerung bewahrten hatte ihn in der Eröffnungsszene des Aktes (überschrieben als “Offene Gegend”) der Wanderer begrüßt, den das Paar einst, in einem symbolischen Geburtsakt, aus dem Meer gerettet und geborgen hatte: “Ja! sie sinds, die dunkeln Linden, / Dort, in ihres Alters Kraft. / Und ich soll sie wiederfinden, / Nach so langer Wanderschaft!” (11043–46) Wiederzufinden sind in den Linden auch Werthers Linden von Wahlheim sowie die Linden des Brunnenplatzes in *Hermann und Dorothea*. Zu erkennen ist überdies im Wanderer ein früherer Faust—und vielleicht sogar der Schöpfer des Dramas, der “Wanderer” Goethe. Im voran gegangenen Akt auf dem Hochgebirge hatte Mephisto seinem Begleiter das spöttische Wunschbild einer zu errichtenden Stadt vorgehalten, die auffallend jener im Osterspaziergang transzendierten gleicht—und damit auch Goethes Vaterstadt:

Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungs-Graus,
Krummunge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln;
Fleischbänke wo die Schmeißen hausen
Die fetten Braten anzuschmausen;
Da findest du zu jeder Zeit
Gewiß Gestank und Tätigkeit. (10136–43)

Mephisto war fortgefahren, indem er der mittelalterlichen Stadt eine Vorstadt mit “weiten Plätzen, breiten Straßen” hinzu fügte, die wiederum an Goethes Schilderung von Straßburg erinnert. Schließlich bot er ihm ein “grandioses” Lustschloss mit Park—“Wald, Hügel, Flächen, Wiesen, Feld / Zum Garten prächtig umbestellt”—(10163–64) an, das ziemlich exakt dem künstlichen Landschaftsraum der *Wahlverwandtschaften* gleicht.⁴² Doch Faust, dem Wetteinsatz treu, schlug das hedonistisch gemeinte Angebot, das zugleich eine versteckte Rekapitulation Goethescher Lebens- und Werkstationen enthält, aus zugunsten seines eigenen Projekts: “Herrschaft gewinn ich, Eigentum!” (10187). Mit Mephistos Hilfe bringt er eine zweite, eine teuflisch infizierte Schöpfung hervor. Als der Wanderer schauend und betend ans “grenzenlose” Meer “hervor treten” will, belehrt ihn der greise Philemon über diese neue Welt: Die Gewalt des Elements ist gebändigt, der “Wasserboden” “als Garten . . . behandelt,” dem Betrachter bietet sich ein “paradiesisch Bild.” In eben dieses Bild möchte Faust, gewissermaßen zur Komplettierung seines allumfassenden Schöpfungsanblicks, die mythischen Alten, die symbolischen

Elternfiguren, versetzen: "Da seh ich auch die neue Wohnung, / Die jenes alte Paar umschließt, / Das, im Gefühl großmütiger Schonung, / Der späten Tage froh genießt" (11346–49). Doch der jämmerliche Feuertod des Paares offenbart die Hybris dieser genealogischen Umkehrung, die einer Selbstgeburt gleichkommt, ebenso wie er Mephistos beschwichtigende Verharmlosung der Umsiedlungsaktion grausam widerlegt: "Nach überstandener Gewalt / Versöhnt ein schöner Aufenthalt" (11280–81).

Seit ihrem neuzeitlich-aufklärerischen Ursprung waren der Gang in die Landschaft und das frei entbundene Sehen nicht zu trennen vom Prozess rational-technischer Naturbeherrschung. Der Spaziergänger, hieß es schon bei Addison, besitze eine Art Eigentum an allem, was er sieht und genießt; sein Auge erstreckt sich in den unbegrenzten Horizont und macht sich die entferntesten und unzugänglichsten Partien der Natur dienstbar.⁴³ Goethes Wertherfigur spiegelte in ihrer absolut gesetzten Subjektivität etwas von dem hierin einbegriffenen herrscherlichen Charakter wider, der gewiss auch den genialen Schöpfungsanspruchs ihres Autors betrifft. *Hermann und Dorothea* führte das objektiv-historische Bewegungsprinzip der revolutionären Moderne in die naturnahe Sozialordnung des epischen Kleinkosmos ein, der im Licht seiner Bedrohung und im Ausschreiten nach innen und integrierenden Ausgreifen nach außen eine idealisierte Gestalt gewann. Dagegen entzog die für den Spaziergangsblick ästhetisch zugerichtete Welt der *Wahlverwandtschaften* den Menschen den selbstverständlichen Boden ihres Daseins. Das schöpferische Empfangen der Welt im Gehen durch die Landschaft kehrte sich schließlich in die Weltlosigkeit einer in sich befangenen Einbildungskraft um.

Wenn Goethe jetzt seiner Faustfigur den Anblick der von ihr *hergestellten* Welt entzieht und sie in die Düsternis der Sorge stürzt, so ist das eine Art Gericht über die moderne technisch-industrielle Naturzerstörung, das unsere Gegenwart als hellsichtige Prophetie treffen muss.⁴⁴ Doch dahinter erscheint auch eine individuell-existenzielle Dimension, die durch die ange deuteten autobiographischen und werkbiographischen Bezüge—die Stadt Frankfurt, Goethe als "Wanderer," die Linden von *Werther* und *Hermann Dorothea*, der Park der *Wahlverwandtschaften*—gestützt wird. Vor dem Ende seines eigenen Lebens blickt Goethe auf den unbefangenen Blick des *Kindes* und Jugendlichen auf Welt und Natur zurück, der den ursprünglichen Antrieb aller Kreativität bildet und von dem die technisch-industrielle Produktion nicht zu trennen ist, die doch dem von Welt und Natur als einer rein *empfangenen Gabe* entgegen steht. Dieser Widerspruch lässt sich nicht in ihrer Versetzung ins "paradiesische Bild" versöhnen. Philemons und Baucis' verkohlter Lindenwuchs, die Brandstätte der Geburt und Herkunft, ist ein Menetekel unheilvollen Fortschritts der Moderne, der im emanzipatorischen Aufbruch ins Freie der Natur und der Wahrnehmung ihrer Schönheit mitgegeben war.

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

ANMERKUNGEN

1. Zur Raumthematik im Gefolge des sog. *spatial turn* nur drei Titel: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hrsg. von Hartmut Böhme (Stuttgart: Metzler, 2005); *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Bielefeld: transcript, 2009); sowie die von Elliott Schreiber und John B. Lyon hg. Sektion "The Poetics of Space" in *Goethe Yearbook 24* (2017): 3–153; darin die grundsätzliche Einleitung zur Goetheforschung.
2. Der Aufsatz ist die überarbeitete Version eines Vortrags auf der Atkins Goethe Conference an der Penn State University im November 2017. Der Überblickscharakter ist beibehalten; Forschungsliteratur kann bei dem weit gespannten Thema nur sehr selektiv angeführt werden. Die Ausführungen beruhen auf einer Reihe früherer Veröffentlichungen des Verfassers, die an ihrer Stelle genannt werden. Auf zwei ältere für das Thema grundlegende Arbeiten sei nachdrücklich hingewiesen: Eberhard Mannack, *Raumdarstellung und Realitätsbezug in Goethes epischer Dichtung* (Frankfurt/Main: Athenäum, 1972) bietet genaue Detailanalysen auch der drei hier behandelten Texte. Gerhard Kaiser, *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977) behandelt (fortgeführt in anderen Arbeiten des Verfassers) die im Titel genannte Konstellation als poetische Verdichtung der geistesgeschichtlichen Dialektik von Geist und Natur sowie (in weniger pointierter sozial- und kulturgeschichtlicher Perspektive) des Antagonismus von Sesshaftigkeit und Mobilität. Die Figur von Gang und Blick legt den Akzent auf den konkreten körperlichen Akt und die durch ihn geleistete spezifische Raumorganisation der Texte.
3. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, in *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. von Friedmar Apel et al., 40 Bde. (Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker-Verlag, 1985–2013). Erste Abteilung: *Sämtliche Werke 7.1*, hrsg. von Albrecht Schöne. Alle Angaben im Folgenden nach dieser Ausgabe, mit Verszählung in Klammern im Text.
4. Stephan Berghaus: *Das topographische Ich. Zur räumlichen Dimension der Autobiographie in Goethes "Dichtung und Wahrheit"* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015); bes. Kap. 3.4.1 zu den Wanderungen (233–50). Den Aspekt positiver Einhegungen für das Kind verfolgt Anthony Miller, "Affective Closures: The Topography and Topoi of Goethe's Autobiographical Childhood," *Goethe Yearbook 24* (2017): 43–63. Von hier ließen sich Linien zu Werthers Kleinräumen ziehen.
5. Der Abschnitt ist bemerkenswert: "Ich gewöhnte mich, auf der Straße zu leben, und wie ein Bote zwischen dem Gebirg und dem flachen Lande hin und her zu wandern. Oft ging ich allein oder in Gesellschaft durch meine Vaterstadt, als wenn sie mich nichts angehe, speiste in einem der großen Gasthöfe in der Fahrgasse und zog nach Tische meines Wegs weiter fort." Es folgt die Erwähnung der unterwegs gesungenen "seltsamen Hymnen und Dithyramben," unter ihnen das erhaltene *Wandrer's Sturmlied*.
6. Einen Überblick über Goethes "gesteigertes Freiluftleben" in Weimar wie überhaupt seine körperlich-sportlichen Betätigungen liefert die ältere Arbeit von Carl Diem, *Körpererziehung bei Goethe. Ein Quellenwerk zur Geschichte des Sports* (Frankfurt/Main: Waldemar Kramer, 1948).
7. *Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit* (1817, überarbeitet 1831). Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter et al. Genehmigte Taschenbuchausgabe