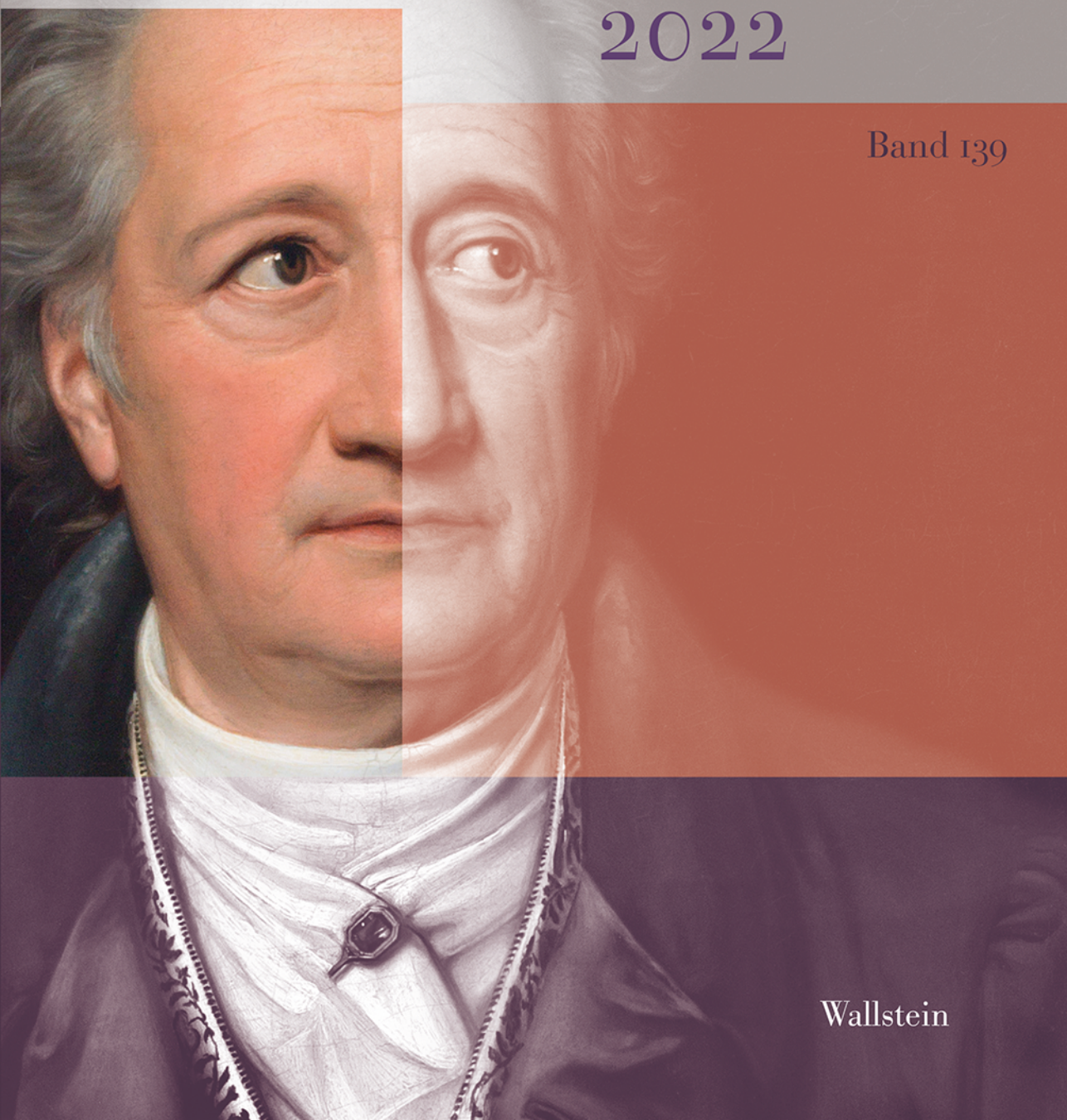
GOETHE-JAHRBUCH

2022

Band 139



Wallstein

Goethe-Jahrbuch 2022
Band 139

Goethe-Jahrbuch

Im Auftrag
des Vorstands der Goethe-Gesellschaft
in Kooperation mit der Klassik Stiftung Weimar
herausgegeben von
Frieder von Ammon, Jochen Golz,
Helmut Heit und Stefan Matuschek

139. Band
der Gesamtfolge
2022

WALLSTEIN VERLAG

Redaktion:
Anne Fuchs

Mit 28 Abbildungen

Gedruckt mit Unterstützung der Thüringer Staatskanzlei,
Abteilung Kunst und Kultur

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehsendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2023
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf – © SG-Image
unter Verwendung des Goethe-Porträts von Friedrich Dürck nach Joseph Carl Stieler
(Klassik Stiftung Weimar, Museen, GGe/00439)

ISBN (Print) 978-3-8353-5511-8
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8560-3
ISSN (Print) 0323-4207

Inhalt

11 *Vorwort*

13 *Dank an die Jahrbuch-Paten*

15 *Symposium junge Goetheforschung*

15 Melanie Hillerkus
Vom »Schauspiel für Liebende« zum »Trauerspiel für Moralisten«? Die Umarbeitung von Goethes »Stella« für das Weimarer Hoftheater

27 Helene Kraus
Über Goethes Anonymitätspolitik

37 Tim Willmann
»Das Wort ist ein Fächer!« – Sprachen des Ostens und poetische Einbildungskraft in Goethes »Hafis Nameh«

47 Philip Reich
»Schola Druidica. Faustus scholasticus vagans«. Faust, die Walpurgisnacht und die Schatzgräber

67 Peter Nicolai Ostwald
Philemon und Baucis mit Rubens' Augen sehen – Anmerkungen zu »Faust II«, 5. Akt

77 Michael Lipkin
»N'oublie pas de vivre« – Pierre Hadot und der ethische Goethe

89 *Abhandlungen*

89 Alfred Brendel
Naivität und Ironie. Goethes musikalische Bedürfnisse

99 Christiane Wiesenfeldt
Romantische Ahnungen: Johann Wolfgang von Goethes »Der Junggesell und der Mühlbach« in frühen Vertonungen

110 Ulrich Hohoff
Iphigenie und Wilhelm Meister in den Alpen. Ludwig Ganghofers Bildungsroman »Der Hohe Schein« (1904)

133 Werner Frizen
Helena oder Apollo? Thomas Mann revidiert den Goethe-Monolog in »Lotte in Weimar«

151 *Goethe philologisch. Neue (und ältere) Projekte*

151 Jutta Heinz
Facetten eines unterschätzten ›Mehrzweck-Instruments‹, oder: Wozu ein »Goethe-Wörterbuch«?

163 Gerrit Brüning
Goethes Gedichte. Die Weimarer Ausgabe und die Herausforderungen für eine neue historisch-kritische Edition

177 *Goethe-Bücher der Vergangenheit, neu gelesen*

177 Gustav Seibt
Gott spielen. Zu Thomas Manns Roman »Lotte in Weimar«

191 *Miszellen*

191 Margrit Wyder
»Solang die Berge stehn auf ihrem Grunde«. Schweizer Zeichnungen Goethes neu verortet

203 Melanie Hillerkus
Eine Abschrift der Weimarer Bühnenbearbeitung? Zum Frankfurter Theatermanuskript von Goethes »Stella. Trauerspiel in 5 Aufzügen« (1809)

219 Héctor Canal
Ein unbekannter Brief Joseph von Beroldingens an Goethe vom 6. November 1784

227 Christoph Cremer
Neue Blicke auf Newton und Goethe anlässlich der Veröffentlichung von Werner Heils »Empirische[n] Untersuchungen an Prisma und Gitter« (2021)

235 *Rezensionen*

235 *Goethe. Begegnungen und Gespräche. Band VII: 1809-1810. Hrsg. von Renate Grumach u. Bastian Röther*
Besprochen von Frieder von Ammon

237 *Johann Wolfgang von Goethe: Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm Riemer. Hrsg. von Héctor Canal, Jutta Eckle, unter Mitarb. von Uta Grießbach, Annette Mönnich, Florian Schnee im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar. Goethe- und Schiller-Archiv*
Besprochen von Betty Brux-Pinkwart

239 *Karl Ludwig von Knebel. Tagebücher und Briefwechsel. Späte Weimarer Jahre 1791-1797. Hrsg. von Ronny Teuscher unter Mitarbeit von Jens-Jörg Riederer, Detlef Jena und Uwe Hentschel*
Besprochen von Héctor Canal

243 *Stefan Höppner: Goethes Bibliothek. Eine Sammlung und ihre Geschichte*
Besprochen von Joachim Seng

246 *Stefan Bollmann: Der Atem der Welt. Johann Wolfgang Goethe und die Erfahrung der Natur*
Besprochen von Eva Geulen

248 *Eva Axer, Eva Geulen, Alexandra Heimes: Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts. Unter Mitarbeit von Michael Bies, Ross Shields und Georg Toepfer*
Besprochen von Helmut Hühn

250 *Dirk Weissmann: Les langues de Goethe. Essai sur l'imaginaire plurilingue d'un poète national*
Besprochen von Gérard Laudin

252 *Christoph König, Denis Thouard (Hrsg.): Goethe, le second auteur. Actualité d'un inactuel*
Besprochen von Sophie Picard

254 *Hendrik Birus: Gesammelte Schriften. Bd. 3: Goethe-Studien*
Besprochen von David E. Wellbery

257 *Daniel Ehrmann, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Der Streit um Klassizität. Polemische Konstellationen vom 18. zum 21. Jahrhundert*
Besprochen von Frieder von Ammon

259 *Lucjan Puchalski: Dichtung und Liebe. Über Goethes Briefe an Charlotte von Stein*
Besprochen von Elke Richter

262 *Wulf Segebrecht: Goethes Nachtlied »Über allen Gipfeln ist Ruh«. Ein Gedicht und seine Folgen*
Besprochen von Frieder von Ammon

265 *Hellmut Ammerlahn: Imagination & Meisterschaft / Mastery. Neue und frühere Goethe-Studien plus Essays on Goethe written in English*
Besprochen von Elisa Ronzheimer

268 *Anastasia Klug, Olaf L. Müller, Troy Vine, Derya Yürüyen und Anna Reinacher (Hrsg.): Goethe, Ritter und die Polarität. Geschichte und Kontroversen*
Besprochen von Timo Mappes

270 *Wilhelm Voßkamp: Zweite Gegenwart. Poetologische Lektüren zu Goethes »Dichtung und Wahrheit«*
Besprochen von Martina Wagner-Egelhaaf

272 *Gabriella Catalano: Goethe und die Kunstrestitutionen. »Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden«. Ein Reisebericht und seine Folgen*
Besprochen von Reinhard Wegner

277 *Martina Bezner: Zwischen den Gattungen. Novellistisches Erzählen in Goethes Romanen »Die Wahlverwandtschaften« und »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden«*
Besprochen von Jutta Heinz

279 *Francesca Fabbri (Hrsg.): Ottilie von Goethe. Mut zum Chaos. Ein Ausstellungsbuch mit Beiträgen von Francesca Fabbri, Waltraud Maierhofer und Yvonne Pietsch. Vorwort Sabine Schimma*
Besprochen von Karsten Hein

281 *Alexander Pavlenko: Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes »Faust I«. Adaptiert von Jan Krauß*
Besprochen von Stephan Packard

285 *Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft*

285 *In memoriam*

298 *Verleihung der Ehrenmitgliedschaft*

304 *Veranstaltungen der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2022*

305 *Stipendienprogramm im Jahr 2022*

306 *Dank für Zuwendungen im Jahr 2022*

309 *Dank für langjährige Mitgliedschaften in der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2022*

311 *Tätigkeitsberichte der Ortsvereinigungen für das Jahr 2021*

323 *Ausschreibungstext zur Vergabe von Werner-Keller-Stipendien*

324 *Die Mitarbeiter dieses Bandes*

327 *Siglen-Verzeichnis*

329 *Abbildungsnachweis*

331 *Manuskripthinweise*

Vorwort

Liebe Leserinnen und Leser,

wenn man in diesem Band unseres Jahrbuchs nicht nur die übliche Gestalt, sondern individuelle Züge erkennen will, dann liegen sie diesmal in einer Reihe je eigenartiger Konstellationen. Sie reichen aus der Ordnung der Rubriken heraus und bilden besondere Paare: der Symposiumsbeitrag zu *Stella* mit der Miszelle zu einem neuen Textfund zu diesem Stück; die musikalisch-intellektuelle Etüde des Pianisten Alfred Brendel mit der benachbarten musikwissenschaftlichen Abhandlung; der wiedergelesene Thomas-Mann-Roman mit der Überlegung zu *Helena oder Apoll*, die demselben Autor gilt. Wer sich nicht nur für die jeweils mitgeteilten Inhalte interessiert, sondern auch für die verschiedenen Textgattungen und -formen, mit denen man ein Jahrbuch wie das unsere füllt, kann dadurch anregende Vergleichserfahrungen machen; wie jemand, der dreimal die jeweils gleiche Nahrung nach zwei verschiedenen Rezepten zubereitet und serviert bekommt. Und man kann auch noch ein viertes Paar finden: Die Beiträge zu Pierre Hadot und Ludwig Ganghofer nehmen eine philosophische und eine literarische Goethe-Konstellation in den Blick, mit je anderen, doch in beiden Fällen überraschend reichen Entdeckungen.

Mit der üblichen Gestalt aber bringt dieser Jahrgang auch etwas Neues, was nicht nur ihn, sondern auch seine Nachfolger betrifft. Mit dem vorliegenden 139. Band verändert und erweitert sich unser Jahrbuch. Personell verändert haben sich die Redaktion und der Herausgeberkreis. Nach langen Jahren geht die Redaktion von Dr. Petra Oberhauser auf Anne Fuchs (Goethe- und Schiller-Archiv) über und folgt auf Dr. Edith Zehm Prof. Dr. Helmut Heit (Leiter des Forschungsreferats der Klassik Stiftung Weimar). Frau Oberhauser und Frau Zehm standen über Dekaden für die Qualität des Goethe-Jahrbuchs. Dafür gehört ihnen unser großer Dank. Frau Oberhauser verdanken wir zudem die Idee der Jahrbuch-Patenschaften, deren großer Erfolg maßgeblich zur finanziellen Sicherung und damit zum Fortbestand beiträgt. Wir wünschen ihr und uns, dass ihre wunderbare Idee auch weit über ihre eigene Redaktionstätigkeit hinaus lebendig bleibt. Wenn Frau Oberhauser und Frau Zehm die nächsten, übernächsten und weiteren Bände zur Hand nehmen werden, können sie mit Recht auch in ihrem Ruhestand sagen, dass es *ihr* Goethe-Jahrbuch ist.

Mit Frau Fuchs und Herrn Heit kommen nicht nur zwei Individuen neu hinzu, sondern auch eine Institution: die Klassik Stiftung. Auch unser Titelblatt markiert diese neue Verbindung. Das Goethe-Jahrbuch bleibt weiterhin das (dauerhaft wichtigste) Dokument der internationalen Goethe-Gesellschaft. Es ist aber richtig, denken wir, dass wir uns mit denen verbinden, die dieselben Ziele verfolgen. Durch die gemeinsame Sache sind die Klassik Stiftung (wie ihre Vorgängerinnen) und die Goethe-Gesellschaft seit jeher eng miteinander verbunden. Traditionell drückte sich das in der Personalunion von Goethe-Präsident und etwa dem Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs aus, wie sie noch mein Vorgänger, Jochen Golz, verkörperte. Wir setzen diese Tradition fort und bekräftigen sie, indem wir die Klassik Stiftung institutionell mit ins Jahrbuch holen. Was wir uns davon versprechen, sind

mehr aktuelle, eindringliche Beiträge zu den Sachen, die uns gemeinsam sind und für die wir uns auf unterschiedliche, komplementäre Weise engagieren. In den nächsten Jahren steht die Sanierung des Goethehauses an und danach wohl auch eine Aktualisierung des Goethe-Nationalmuseums. Die konzeptionellen Überlegungen dazu haben begonnen. Wo sollten sich die Beiträge der am Ort dafür Verantwortlichen und überregionale, internationale kompetente Stimmen dazu besser treffen als in unserem Jahrbuch, das die dafür interessierteste Leserschaft hat. Das Goethe-Jahrbuch geht von Weimar aus in die Welt. Wir hätten eine Gelegenheit verpasst, wenn wir die wichtigsten Entwicklungen an diesem Erinnerungsort, für die die Klassik-Stiftung die Verantwortung trägt, dabei nicht zur Sprache kommen ließen.

So gibt es also noch ein fünftes Paar, eine weitere eigenartige Konstellation: eine staatliche Kulturstiftung und ein privater Verein. Es wäre doch ein Trauerspiel, wenn diese beiden liebevoll demselben Gegenstand Verbundenen nicht gut miteinander könnten. Als Vorbild wählen wir dafür nur die erste Fassung von *Stella*, denn mit der zweiten ginge es für unseren gemeinsamen Gegenstand und für einen von uns übel aus. Vergnügtes Lesen wünscht Ihnen

Im Namen der Herausgeber
Stefan Matuschek

Dank an die Jahrbuch-Paten

Eine besondere Würdigung verdienen unsere Mitglieder

Manfred Klenk
Werner Löfflmann
Ekkehard Taubner.

Sie fördern das Erscheinen des Goethe-Jahrbuchs in sehr großzügiger Weise mit einer lebenslangen Jahrbuch-Patenschaft, wofür wir Ihnen herzlich danken.

Nachfolgend danken wir herzlich all jenen Damen und Herren, die Jahrbuch-Pate für drei aufeinanderfolgende Jahrbücher geworden sind und das Goethe-Jahrbuch 2022 mit 100 € gefördert haben:

Dr. Pjotr Abramow, Moskau (Russland)
Dr. Christina Althen, Frankfurt a. M.
Dr. Stephan Anger, Berlin
Hartmut Bertram, Lüneburg
Volkmar Birkholz, Erfurt
Prof. Dr. Martin Bollacher, Tübingen
Erika Danckwerts, Berlin
Dr. Hans-Jürgen Danzmann, Bad Säckingen
Dr. Hans-Helmut Dieterich, Ellwangen/Jagst
Hartwig Dück, Coburg
Franz Dudenhöffer, Speyer
Prof. Dr. Udo Ebert, Jena
Dr. Gerd Eidam, Burgwedel
Dr. Arne Eppers, Hamburg
Uwe Ertel, Berlin
Peter Ewert, Mönchengladbach
Klaus Martin Finzel, Köln
Dr. Jens Giesdorf, Lasel
Dietrich Gneist, Bonn
Goethe-Gesellschaft Hamburg e. V.
Goethe-Gesellschaft Vest Recklinghausen
Dr. Renate Grumach, Berlin
Marion Heise, Halle (Saale)
Dr. Mathias Iven, Potsdam
Wilhelm Kaltenborn, Berlin
Liselotte Klingsch-Alswede, Remscheid
Prof. Dr. Lothar Köhn, Senden
Mario Kopf, Dessau-Roßlau
Dr. Joachim Krause, Gladbeck
Helmut Krumme, Bonn

Prof. Dr. Paul Laufs, Stuttgart
Dr. Gert Legal, München
Dr. Gertrude Lückerath, Köln (†)
Prof. Dr. Manfred Mörl, Schiffdorf
Dr. Karl Peter Müller, Marl
Hans-Günther Otto, Rudolstadt
Friedrich Petry, Wetzlar
Dr. Ruth Peuckert, Erfurt
Michael Plett, Dortmund
Prof. Dr. Karl Richter, St. Ingbert
Inge Rossbach, Bad Kreuznach
Dr. Wolfgang Saalfrank, Wallhalben
Prof. Dr. Gerhard Sauder, St. Ingbert
Willi Schmid, Rosenheim
Dr. Thomas Schmitt, Fulda
Dr. Brigitte Seebacher, Rothenbach
Holger Spies, Frankfurt a. M.
Gertrud Staffhorst, Karlsruhe
Monika Steffens, Köln
Prof. Dr. Matthias Steinhart, Würzburg
Dr. Sabine Solf, Wolfenbüttel
Stefan Tönjes, Nordenham
Dr. Markus Wallenborn, Worms
Kimberley Wegner, Gremersdorf
Prof. Dr. Reinhard Wegner, Heidelberg
Prof. Dr. Reiner Wild, Heidelberg
Gerd Ziegler, Weimar
Alexander von Zweidorff, Hamburg

Im Abschnitt *Dank für Zuwendungen im Jahr 2022* danken wir namentlich all jenen Damen und Herren, die dem Goethe-Jahrbuch eine größere oder kleinere Spende zuteilwerden ließen.

Symposium junge Goetheforschung

Melanie Hillerkus

Vom »Schauspiel für Liebende« zum »Trauerspiel für Moralisten«? Die Umarbeitung von Goethes »Stella« für das Weimarer Hoftheater

Goethes Jugenddrama *Stella. Ein Schauspiel für Liebende* sorgt 1776 mit dem Ende einer sinnlichen Dreiecksbeziehung für Aufsehen. Cecilie erzählt am Schluss ihrem verzweifelten Ehemann Fernando, der sowohl Cecilie als auch Stella liebt und zwischen den beiden Frauen schwankt, die mittelalterliche Sage des thüringischen Grafen von Gleichen, die in eine vom Papst bewilligte Ehe zu dritt mündet. Daraufhin finden sie eine gemeinsame Lösung, sodass Fernando schließlich von beiden Frauen innig umarmt wird. Zuletzt bekennt Cecilie: »Wir sind dein!« (FA I, 4, S. 574).[1]

Diese sich abzeichnende Doppelliebe – die »Vielweiberey«[2] – entfacht eine harsche Kritik. Der Autor verstoße, wie zuvor mit *Die Leiden des jungen Werthers*, »gegen alle Grundsätze der christlichen Religion, der biblischen und philosophischen Moral, der bürgerlichen Verfassungen« sowie gegen den »gesunden Menschenverstand«.[3] Der Aufschrei mündet in Aufführungsverbote (z. B. in Hamburg)[4] und in eine Reihe von Umschreibungen wie Fortsetzungen, die jedoch dem Drama keine Bühnenwirksamkeit bescheren.[5] Erst drei Jahrzehnte später wird *Stella* am

1 Die Zitate der Erstfassung folgen FA I, 4, die der Trauerspielfassung FA I, 6. Regiebemerkungen bleiben kursiv. Die Schreibweise der Namen richtet sich nach der Trauerspielfassung.

2 Mehrere Rezensenten brandmarken explizit die von Goethe am Schluss angeblich propagierte »Vielweiberey«. Siehe [Albrecht Wittenberg:] *Beytrag zum Reichs-Postreuter*, 8.2.1776. In: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend, aus den Jahren 1773-1786*. Hrsg. von Julius W. Braun. Berlin 1883, S. 228 f.; hier S. 229.

3 [Anonym:] *Freywillige Beyträge zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*, 2.4.1776. In: Braun (Anm. 2), S. 258-264; hier S. 259.

4 Obgleich die *Stella*-Premiere am 8. Februar 1776 als »Sensation« gilt und das Stück »mit großem Beifall« wiederholt wird, werden weitere Vorstellungen vom Hamburger Senat verboten. Vgl. Johann Friedrich Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*. Hamburg 1794, S. 444.

5 Siehe z. B. die anonyme Fortsetzung *Stella. Ein sechster Akt* (Berlin 1776), die vermutlich von Johann Georg Pfranger stammt. Hier wird Fernando als Bigamist zu Gefängnis und lebenslanger Strafarbeit verurteilt. Bislang lässt sich keine Aufführung nachweisen.

Weimarer Hoftheater zu einer publikumskonformen Gestalt verholfen. Die Premiere von *Stella. Ein Trauerspiel* findet am 15. Januar 1806 statt (Abb. 1). Das Stück wird in den nächsten Jahren in Weimar und in Gastspielorten erfolgreich aufgeführt.[6]

Von Goethe, der ab 1791 Theaterintendant ist, erfahren wir, dass *Stella* Schiller »ihre Erscheinung auf dem Theater verdankt« (*Über das deutsche Theater*, 1815; FA I, 19, S. 684). Allerdings ist bislang ungeklärt, welcher Anteil Schiller, der vermutlich bereits 1803 an der Bühnenfassung arbeitet,[7] tatsächlich zukommt.[8] Ungewiss bleibt damit auch, ob Goethe womöglich später bzw. nach Schillers Tod für die Weimarer Uraufführung die von diesem erstellte Fassung noch modifiziert und dann erst das neue Finale verfasst.[9] Die Zeitgenossen nehmen 1806 allein Goethe als Autor *und* Bearbeiter wahr. Die *Zeitung für die elegante Welt* verkündet: »Endlich gab uns den 15ten Göthe seine Stella, von ihm selbst neu für's Theater in 5 Aufzügen, zum Trauerspiel bearbeitet«.[10]

Es ist kein Manuskript der Weimarer Bühnenbearbeitung erhalten. Mutmaßlich ist die Handschrift dem Theaterbrand im Jahr 1825 zum Opfer gefallen.[11] Zudem hat Goethe die Bühnenbearbeitung *nicht* zum Druck ausgewählt.[12] Stattdessen veröffentlicht er sein Jugenddrama erst ein Jahrzehnt später in der Umarbeitung als *Trauerspiel* in der (zweiten) Werkausgabe bei Cotta (*Goethe's Werke*, Bd. 6 [1816]; siehe FA I, 6). Hierfür hat er lediglich den neukonzipierten Schluss, der in einer handschriftlichen Fassung erhalten ist,[13] an das ursprüngliche *Schauspiel für Liebende* (in der bereits leicht umgearbeiteten Version der Göschen-Ausgabe von 1787) ›angeheftet‹. Somit wird erst im Jahr 1816 das glückliche Ende einer sinnlich-erotischen Doppelbeziehung zugunsten eines tragischen Ausgangs, bei dem

6 Zwischen 1806 und 1815 finden (in Weimar, Lauchstädt, Leipzig) 14 Vorstellungen statt. Vgl. Karl August H. Burkhardt: *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817*. Hamburg, Leipzig 1891, S. 144.

7 Ein Indiz dafür, dass die Bühnenfassung schon 1803 entsteht, ist, dass in dem Jahr Christian Wilhelm Schumann für die Rollenabschriften der *Stella* bezahlt wird. Vgl. Kommentar Dieter Borchmeyer u. Peter Huber (FA I, 6, S. 1204 f.).

8 Bisherige Forschungsarbeiten zu Schillers dramaturgischer Praxis berühren die *Stella*-Bühnenfassung nur am Rande, wie z. B. Marion Müller: *Zwischen Intertextualität und Interpretation – Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796-1805*. Karlsruhe 2004, S. 109, 182.

9 Vgl. z. B. Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*. 2 Bde. Bd. 2: *1791-1805*. München ²2004, S. 491.

10 [Siegfried August Mahlmann:] *Zeitung für die elegante Welt*, 23.1.1806, Sp. 80.

11 Vgl. Kommentar Dieter Borchmeyer u. Peter Huber (FA I, 6, S. 1206).

12 Vgl. ebd.

13 Der Titel der Konzepthandschrift lautet: *Stella neuer Schluß* bzw. *Stella. Neuer Schluss*. 2. Fassung von 1806 (Sign.: GSA 25/W 1255). Von einigen winzigen Änderungen abgesehen (siehe dazu Anm. 18), entspricht der Text der Handschrift dem Erstdruck der Trauerspielfassung (siehe FA I, 6, S. 562-566). Somit liegt die Bühnenfassung nur fragmentarisch in der Gestalt dieses neuen Schlusses vor. Diese Handschrift wird weder in der Weimarer Ausgabe (WA) noch in den jüngeren Werkausgaben wie der Münchner (MA) und Frankfurter Ausgabe (FA) erwähnt.

Weimar,
Mittwoch, den 15ten Januar 1806.
Zum Erstenmahle:

Stella.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, von Goethe.

Stella,	Wolff.
Cecilie, anfangs unter dem Nahmen Madame Sommer,	Silie.
Fernando,	Haide.
Lucie	Corona Becker.
Verwalter,	Graff.
Postmeisterin,	Brand.
Annchen,	Sophie Teller.
Karl,	Louise Beck.
Wilhelm,	Unzelmann.
Postillion,	Lortzing.

Neunte Vorstellung im Januar-Abonnement.

Numerirte Plätze im Parterre und numerirte Stühle auf dem Balkon sind belegt und können nur von Abonnenten eingenommen werden.

Balkon	3 Kopfstück.
Parket	2½ Kopfstück.
Parterre	2 Kopfstück.
Gallerie	1 Kopfstück.

Anfang um halb 6 Uhr.

Freytag, den 17ten ist Redoute im Stadthaus.

Theaterzettel der *Stella*-Premiere, 15. Januar 1806.

sich Stella vergiftet und Fernando sich erschießt, für den Druck ersetzt. Allerdings existiert eine faszinierende und in der Goetheforschung bislang kaum gewürdigte Quelle, die Einblicke in die Theaterfassung zu gewähren vermag.

Während des Leipziger Gastspiels im Sommer 1807[14] verfasst der aus Leipzig stammende Schriftsteller und Verleger Johann Gottfried Dyk (Dyck) zwei Aufsätze *Ueber einige Vorstellungen der Weimarischen Hofschauspieler*, die er anonym in der *Bibliothek der redenden und bildenden Künste* (1807) veröffentlicht.[15] Der

14 Die Weimarer Schauspieler treten vom 24. Mai bis 5. Juli und vom 4. bis 31. August in Leipzig auf. Vgl. dazu Julius Wahle: *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*. Weimar 1892, S. 282-300.

15 Die Artikel erscheinen in der *Bibliothek der redenden und bildenden Künste*, Leipzig 1807, 3. Bd., 1. St., S. 403-442 und 4. Bd., 1. St., S. 46-100. Georg Witkowski hat Dyk als Verfasser ausgemacht. Vgl. ders.: *Die Leipziger Goethe-Aufführungen im Jahr 1807*. In: GJb 1917, S. 130-152.

erste Artikel ist als Quellenfund höchst bedeutsam, denn er bespricht die *Stella*-Aufführung vom 12. Juni 1807 nicht nur sehr positiv, sondern enthält eine beachtenswerte Synopse.[16] Dyk stellt Goethes *Stella* in der Fassung von 1787[17] und die Spielfassung vergleichend gegenüber. Um diese feingliedrige Synopse erstellen, Seitenangaben anfügen und Zitate der Spielfassung einfädeln zu können, muss dem Kritiker neben der genannten *Stella*-Ausgabe auch die komplette Handschrift der Trauerspielfassung vorgelegen haben. Da die neuen Schlusspassagen korrekt zitiert werden, lässt sich schlussfolgern, dass der Rezensent die ihm bekannte Trauerspielfassung wortwörtlich abgeschrieben hat. Ein philologischer Textvergleich zeigt, dass Dyk mutmaßlich die erwähnte Konzeptfassung *Stella. Neuer Schluss*, die im Goethe- und Schiller-Archiv aufbewahrt wird, verwendet hat.[18]

Dyks Synopse erlaubt zwar keine Rekonstruktion der Spielfassung,[19] aber sie ermöglicht einen Einblick in die Bühnenbearbeitung, worauf bereits Georg Witkowski im Goethe-Jahrbuch 1917 hinweist, jedoch ohne die Veränderungen der Spielfassung gegenüber der später gedruckten Trauerspielfassung vorzustellen und

16 [Johann Gottfried Dyk:] *Ueber einige Vorstellungen der Weimarischen Hofschauspieler zu Leipzig. Schreiben an Herrn Prof. M** in Br.* In: *Bibliothek der redenden und bildenden Künste.* 3. Bd., 1. St., Leipzig 1807, S. 403-442, zur *Stella*-Aufführung am 12. Juni 1807, S. 421-424.

17 Es lässt sich leicht die der Synopse zugrundeliegende *Stella*-Ausgabe ermitteln, da der Rezensent direkte Zitate mit Seitenangaben versieht. Es handelt sich um die Ausgabe bei Göschen: *Goethe's Schriften.* Bd. 4: *Stella. Ein Schauspiel für Liebende.* Leipzig 1787, S. 1-102. Diese Ausgabe wird mit der Sigle GS zitiert.

18 Das genannte Manuskript (Anm. 13) weist z. B. eine winzige, aber doch markante Abweichung gegenüber dem Trauerspielerstdruck (Cotta, Bd. 6, 1816) auf, denn hier heißt es noch explizit in der Regiebemerkung, dass Fernando die Pistole »heimlich« (Sign. GSA 25/W 1255, Bl. 2v) nehme und langsam abgehe. Dyk wählt die identische Formulierung: »nimmt er heimlich ein Pistol vom Tische und geht langsam ab« [Dyk] (Anm. 16), S. 423. Im Druck von 1816 heißt es dagegen: »*Fernando hat mit der linken Hand ein Pistol ergriffen, und geht langsam ab*« (FA I, 6, S. 565).

19 Dyk (Anm. 16) weist selbst darauf hin, dass er *nur* exemplarische Stellen aufzählt, die gestrichen wurden (vgl. S. 421). Zudem sind einige Anmerkungen äußerst schwammig, wenn es u. a. heißt, dass einzelne Seiten »bis auf wenige Zeilen weggefallen« seien (S. 422). Da keine von Goethe autorisierte Weimarer Spielfassung vorliegt, sind die Angaben letztlich nicht vollends verifizierbar. Erst nach der Verschriftlichung meines Vortrags konnte ich das Frankfurter Theatermanuskript zu *Stella*, welches Goethe dem Frankfurter Nationaltheater im April 1809 vermittelt, in der Sammlung für Musik und Theater der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main (Sign. Mus Hs Texte 2) auffinden. Der Vergleich dieser Handschrift mit der Dyk'schen Synopse zeigt, dass *alle* von Dyk genannten Texteingriffe in dem Frankfurter Bühnenmanuskript erkennbar sind. Die verbindende, sich ergänzende Lektüre dieser beiden Quellen (der Frankfurter Abschrift und der Dyk'schen Rezension) erbringt erstmalig den Beweis dafür, dass Dyks Ausführungen zur Weimarer Bühnenbearbeitung Akribie und Glaubwürdigkeit für sich beanspruchen können. Unter Berücksichtigung der Dyk'schen Rezension ist damit erstmals belegbar, dass mit der Überlieferung der Frankfurter Abschrift tatsächlich eine Rekonstruktion der Weimarer Bühnenfassung möglich ist. Näheres hierzu in meinem Beitrag in »Dokumentationen und Miszellen«.

zu interpretieren.[20] Dieses Desiderats möchte sich der vorliegende Beitrag annehmen. Es gilt aufzuzeigen, inwiefern nicht nur der Schluss für die Aufführungen modifiziert, sondern auch die Liebesbeziehung zwischen dem verheirateten Fernando und seiner Geliebten Stella gemäß den gesellschaftlichen Erwartungen und Bühnenkonventionen modelliert wird. Zudem wird eine Relektüre des umgearbeiteten Schlusses unternommen. Das anstößige Ende wird bekanntermaßen zugunsten eines konventionellen Tragödienschlusses umgeschrieben. Dieser vermittle »moralische Befriedigung«, da man sehe, wie »Schuldbewußtsein und Tod Ordnung schaffen«.[21] Aus dem *Schauspiel für Liebende* werde somit, wie Lothar Pikulik formuliert, ein »Trauerspiel für Moralisten«.[22] In Erweiterung dieser Lektüren, die den moraldidaktischen Ton der Neufassung betonen,[23] vertrete ich die These, dass Goethes Stück mit dem bühnenwirksamen Doppelselbstmord nichts an Provokation einbüßt. Dies gelingt, indem der Autor am Schluss das einstige *Schauspiel für Liebende* palimpsestartig anklingen lässt.

Dyk erwähnt in seiner Synopse – abgesehen vom neuen Schluss – keine neu hinzugefügten Passagen, sondern er definiert die Kürzung als dominanten Texteingriff. Goethe schreibt in *Über das deutsche Theater* (1815), dass Schiller das Stück »in allen seinen Teilen bestehen« ließ und »nur hier und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien«, kürzte (FA I, 19, S. 684). Welche Passagen dies betrifft, erfahren wir erstmals von Dyk, da er Stellen, die mit »dem feinsten Takt […] weggestrichen«[24] wurden, akribisch auflistet. Die Kürzungen betreffen vor allem Stellas Redeanteile und in dem Zusammenhang die Fernando-Stella-Konstellation als solche. Stellas Erinnerungsschwelgereien und ihre aufflammenden Empfindungsbekundungen werden reduziert.[25] Dieser Befund stimmt mit dem überein, was Goethe andeutet, wenn er zu Schillers Kürzungsintention festhält: »Denn wie in einem Stück zuviel geschehen kann, so kann auch darin zuviel Empfundnes ausgesprochen werden« (FA I, 19, S. 684). Zudem ist auffällig, dass die innige Wiedersehensszene zwischen Stella und Fernando leicht umgearbeitet ist. So lässt sich eine sanfte Enterotisierung ausmachen. Die

20 Vgl. Witkowski (Anm. 15), S. 141 f. Witkowskis Hinweis, man könne mithilfe von Dyks Rezension Einblicke in die Spielfassung und so »wertvolle Belege von Goethes dramaturgischem Verfahren« erhalten (S. 141), hat man meines Wissens in der Goetheforschung noch nicht verfolgt.

21 Lothar Pikulik: *Stella. Ein Schauspiel für Liebende*. In: *Goethes Dramen*. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1992, S. 88-116; hier S. 114.

22 Ebd.

23 Vgl. ebd., auch Henry J. Schmidt: *Goethe' s Stella. From »Ein Schauspiel für Liebende« to »Ein Trauerspiel«*. In: *Fide et amore*. Hrsg. von William C. McDonald u. Winder McConnell. Göppingen 1990, S. 317-328; hier S. 327.

24 [Dyk] (Anm. 16), S. 421.

25 Dyk schreibt: »S. 75 und 76 sind bis auf wenige Zeilen weggefallen« (ebd., S. 422; vgl. Anm. 19). Es handelt sich um Stellas Schilderung, wie sie Fernando im Garten ihres Onkels kennenlernte und sich auf den ersten Blick verliebte (vgl. FA I, 6, S. 551 f., entspricht GS 4, S. 75 f.).

religiöse Dimension des Liebesempfindens wird abgemildert.[26] Das erotisch anmutende Spiel mit Stellas langen, offenen Haaren – eine intime und daher im Bühnenspiel tabuisierte Geste – fällt sogar vollends weg.[27] Insgesamt erfährt die illegitime Liebesbeziehung nicht dieselbe Entfaltung wie in der Erstfassung. Man kann erstmals anhand der Synopse feststellen, dass nicht nur das skandalisierende Ende, sondern das gesamte Stück moralisch ›poliert‹ wird. Solche Texteingriffe sind fester Bestandteil der dramaturgischen Bearbeitungspraxis am Weimarer Hoftheater.[28] Im Jahr 1812 schildert Goethe der Theaterkommission rückblickend die Maßnahmen der (Selbst-)Zensur: »Bey dem Weimarischen Hof-Theater hat man […] die anstößigsten Stellen [der zu spielenden Stücke; M. H.] theils sogleich, theils nach und nach ausgelöscht, so daß nicht leicht etwas ganz Auffallendes vorkam« (FA I, 27, S. 243).

Ferner ist die Retuschierung der erotisch anmutenden Berührung vor dem Hintergrund der Weimarer Bühnenästhetik zu deuten, die alles Unschickliche verbannt. Wie penibel das Zusammenspiel der Geschlechter, der Körperkontakt, reglementiert wird, dokumentiert ein einzigartiges Zeugnis. Der Schauspieler Pius Alexander Wolff, der im Sommer 1803 von Goethe Schauspielunterricht erhält, notiert:

> Wo es zu vermeiden ist, sollte man nie einen Mitspielenden anfaßen. Es ist ein elender Behelf sich auf des andern Schultern lehnen, und abwechselnd ihn bald bei den Händen faßen bald in die Arme schließen. Eine Umarmung ist unter Freunden selbst immer nur ein seltner Ausbruch der Freude oder des Schmerzes. Ganz unschiklich aber ist es das Gesicht einer Dame mit der Hand zu berühren, ihr die Backen zu streicheln, oder sie bei'm Kinn zu faßen. Der Schauspieler muß in dießen Punkte ein Zartgefühl besitzen, das ihn Dinge, noch so wahr und für die Situation passend, auf der Bühne zu vermeiden mahnt, und ihn erinnert, daß unter der Maske des angenommenen Carakters, immer der Mann von guter Erziehung verborgen sein soll der die Gränze nie überschreitet wenn er sich gegen eine Dame Freiheiten erlauben muß.[29]

26 Dyk: »S. 48, die siebente bis zwölfte Zeile« wird gestrichen (ebd., S. 421), also Fernandos Rede: »Da sei Gott für! – Aber diese Augenblicke von Wonne in deinen Armen machen mich wieder gut, wieder fromm. – Ich kann beten, Stella; denn ich bin glücklich« (FA I, 6, S. 540, vgl. GS 4, S. 48).

27 Dyk notiert die Streichung von: »auf derselben Seite [S. 48] die zwey letzten Zeilen und den Schluß des ganzen Auftritts bis S. 50« (ebd., S. 421). Siehe FA I, 6, S. 540, V. 23 bis S. 541, V. 10. Das offene, lange Frauenhaar wird in der Zeit mit weiblicher Sexualität assoziiert (vgl. Carol Rifelj: *The Language of Hair in the Nineteenth-Century Novel*. In: *Nineteenth-Century French Studies* 32 [2003], S. 83-96; hier S. 88), sodass Fernandos Berührungen, das Einwickeln seiner Arme in Stellas Haare, womöglich als anstößiges Bühnenspiel empfunden werden. Wie sehr überhaupt Körperkontakte zwischen Schauspielern und Schauspielerinnen reglementiert werden, belegen u. a. die im Beitrag herangezogenen Aufzeichnungen des Schauspielers Wolff (Anm. 29). Zum Gebot des »Anstands« siehe auch: Jutta Linder: *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*. Bonn 1990, S. 101-108.

28 Vgl. Andrea Heinz: *Goethes Weltrepertoire auf dem Weimarer Hoftheater*. In: *Goethe und die Weltkultur*. Hrsg. von Klaus Manger. Heidelberg 2003, S. 297-310; hier S. 307.

29 [Pius Alexander Wolff:] *Regeln für Schauspieler. Weilburger Handschrift*. In: *Die Weilburger Goethe-Funde. Neues aus Theater und Schauspielkunst. Blätter aus dem Nach-*

Neben diesen Texteingriffen vor dem Hintergrund einer zu wahrenden (Bühnen-) Schicklichkeit ist der Befund interessant, dass Dyk sehr detailliert die neu hinzugekommenen Szenen wiedergibt. Die Öffentlichkeit wird also bereits 1807 über den neuen Schluss, den Goethe erst 1816 veröffentlicht, informiert.[30]

»Denken Sie nur: Fernando erschießt sich und die arme Stella vergiftet sich am Ende«[31] – so formuliert Johann Diederich Gries sein Erstaunen nach der Weimarer Premiere. Weshalb Goethe das harmonische Schlusstableau verwirft und stattdessen einen tragischen Ausgang konzipiert, lässt sich folgender Schilderung entnehmen:

> [A]llein bei aufmerksamer Betrachtung kam zur Sprache, daß nach unsern Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältnis eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei, und sich daher vollkommen zur Tragödie qualifiziere. (*Über das deutsche Theater*, 1815; FA I, 19, S. 684)

Die Zurücknahme des früheren Schlusses begründet Goethe bemerkenswerterweise weder mit eigenen (neuen) Ansichten noch mit religiösen Geboten, sondern er bezieht sich allein auf die gegenwärtige Übereinkunft der Gesellschaft (»unsern Sitten«) sowie auf die Publikumserwartungen. Mit der Eingangsformulierung, die auf einen Diskurs mit Schiller hinweist, macht Goethe explizit, dass einzig Monogamie toleriert werde und demzufolge auf der Bühne zu »vermitteln« sei. Mit der nachdrücklichen Formulierung, dass die Gesellschaft »ganz eigentlich«[32] auf Monogamie gründe, deutet Goethe jedoch an, dass auch etwas anderes existiert. Da alternative Beziehungen jenseits der Ehe vorstellbar sind, sie teilweise gelebt werden und überdies auch über Polygamie diskutiert wird,[33] bedarf es immer wieder der Entgegnung dessen, was »eigentlich« gilt. Damit enthält die Stellungnahme, welche auf den ersten Blick Monogamie affirmiert, die Einsicht, der zufolge die Ehe als kulturell geformte und damit auch veränderbare, anfällige Institution wahrzunehmen

*laß Pius Alexander Wolff*s. Hrsg. von Hans Georg Böhme. Emsdetten 1950, S. 32 f. Diese Notizen bilden die Grundlage für die später verschriftlichten *Regeln für Schauspieler*. Vgl. auch Linder (Anm. 27), S. 108.

30 Es ist nicht überliefert, wie Goethe auf diese Bekanntmachung seiner Bühnenbearbeitung reagiert hat. Vermutlich wird Dyk das Manuskript nicht ›illegal‹ aus dem Umkreis der Theaterschaffenden erhalten haben, denn Goethe hat nach dem Eklat um Carl August Böttiger, der sich unerlaubterweise die Kopie von *Wallensteins Lager* verschafft hatte, die heimliche Weitergabe von Theatermanuskripten an Außenstehende strikt untersagt. Dieses Verbot mündet in dem Dekret vom 11. März 1799: »Es wird hiermit denen bey den hießigem Theater angestellten Wöchnern ausdrücklich untersagt irgend jemand, es sey wer es wolle, ohne Vorwissen der Commission ein Manuscript zu leihen« (FA I, 27, S. 172). Hierzu auch Linder (Anm. 27), S. 115.

31 Brief von Gries an Hufeland, 28.3.1806, zit. nach Hans Gerhard Gräf: *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeusserungen des Dichters über seine poetischen Werke*. Frankfurt a. M. 1908, T. 2, Bd. 4, S. 199, Fn. 3.

32 Goethe benutzt häufig die Superlativform »ganz eigentlich«, vgl. Gertrud Herwig: *»eigentlich«*. In: GWb 2, Sp. 1411-1413.

33 Bezogen auf den deutschsprachigen Raum siehe u. a.: Isabel Virginia Hull: *Sexuality, State, and Civil Society in Germany 1700-1815*. Ithaca, London 1996, S. 176-179.

ist. Mit seinem Trauerspielschluss führt Goethe nun dem Publikum vor, was mit Menschen in einer Gesellschaft geschieht, die Mehrfachlieben – und somit Ehebruch – verurteilt und Bigamie bestraft.

Auch in der Trauerspielfassung erzählt allerdings zunächst Cecilie ihrem Ehemann die Sage vom Grafen von Gleichen. Sie identifiziert sich mit der liebenden Gemahlin, die mit der Retterin ihres Mannes aus Dankbarkeit eine Ehe zu dritt eingehen wird:

> An ihrem Halse rief das treue Weib, in tausend Tränen rief sie: »Nimm Alles was ich dir geben kann! Nimm die Hälfte des, der ganz dein gehört – Nimm ihn ganz! Laß mir ihn ganz! Jede soll ihn haben, ohne der andern was zu rauben – Und rief sie an seinem Halse, zu seinen Füßen: Wir sind dein!« (FA I, 6, S. 562)

Cecilie schließt ihre Erzählung mit den Worten: »Und ihr Glück, und ihre Liebe faßt selig Eine Wohnung, Ein Bett, und Ein Grab« (ebd.),[34] woraufhin Fernando erleichtert sagt: »Gott im Himmel! Welch ein Strahl von Hoffnung dringt herein!« (ebd.). Allerdings wird er bitter enttäuscht, denn Stella hat im Nebenraum schon Gift zu sich genommen. Drastisch wird somit die Erzählung als retardierendes Moment eingesetzt: Die Hoffnung auf ein glückliches Ende bricht nicht nur hervor, sondern man wird auch unweigerlich an den einstigen Schluss der Schauspielfassung erinnert (»Wir sind dein!«; FA I, 4, S. 574), was den Rezeptionsprozess des Finales steuert. Das Happy End wird nun demonstrativ getilgt und »eine tragische Wendung« (FA I, 19, S. 684) vollzogen.

Dass sich Stella in dem Augenblick für den Selbstmord entscheidet, da Cecilie um eine einvernehmliche Lösung ringt und zuletzt ihrem Ehemann den Vorschlag einer Ehe zu dritt unterbreitet, nachdem sie bereits Stella an ihrer Abreise gehindert und ihr womöglich eine Zukunftsperspektive mit Fernando eröffnet hat, ist bedeutsam. Im Trauerspiel kann Stella, obgleich sie Fernando liebt, keinesfalls mit ihm verbunden bleiben. Stella, die unwissend mit dem verheirateten Mann über viele Jahre zusammen war, ist nämlich von extremen Schuldgefühlen gegenüber Cecilie geplagt, in der sie nun plötzlich die Ehefrau entdecken musste (vgl. FA I, 6, S. 555). Demzufolge ist die Selbsttötung als Ausdruck der Entsagung deutbar. Dieser Umstand bekommt eine besondere Relevanz, wenn man die Funktion der Todesszene beachtet. Diese besteht, gemäß Peter von Matt, darin, »das sittliche Profil der Figur ins volle Licht«[35] zu rücken. In diesem Sinne werde dem Publikum die »Norm« vorgeführt, »gegen die sie [die Figur; M. H.] verstoßen, für die sie sich geopfert hat«.[36] Die letzten Worte seien hierbei immer von »Wahrheit« geprägt.[37] So zeugen Stellas letzte Worte von einer innig empfundenen Liebe (»Alles um Liebe, war die

34 Dass dieser Satz in der Weimarer Spielfassung nicht ausgelassen wird, erfahren wir von Dyk (Anm. 16), S. 422.

35 Peter von Matt: *»The Tongues of dying men …«. Zur Dramaturgie der Todesszene*. In: *Das Subjekt der Dichtung*. Fs. für Gerhard Kaiser. Hrsg. von Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler u. Horst Turk. Würzburg 1990, S. 567-578; hier S. 569.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 574.

Losung meines Lebens.«; FA I, 6, S. 564) und stehen im Bannkreis eines familiär-empfindsamen Wertekanons. Goethes Frauenfigur erstrahlt in wahrer sittlicher Größe, denn sie opfert ihr Leben, um die Eheleute zu vereinen. Sie ist bereit, ihre Leidenschaften den moralischen Forderungen der Ehe zu opfern. Dies wird mithilfe einer ausdrucksstarken Geste vermittelt, denn die Sterbende versucht mit ihrer letzten Kraft, »*die Hände beider Gatten zusammenzubringen*« (ebd.). Allerdings misslingt die Vereinigung des Ehepaares; stattdessen wählt Fernando den Tod mit der Geliebten: »Ja wir wollen schweigen, Stella, und ruhen« (ebd.). Mit diesen Worten verlässt er den (Bühnen-)Raum und erschießt sich nebenan.

Fernandos Selbstmord ist Ausdruck verzweifelter Liebe und marternder Schuldgefühle. Goethe zeigt einen schuldbeladenen und von Todessehnsucht gezeichneten Mann, der mit seiner Gefühlswelt überfordert ist und die Situation, zwischen beiden Frauen zu schwanken, nicht bewältigen kann: »Ein Dolchstich würde allen diesen Schmerzen den Weg öffnen, und mich in die dumpfe Fühllosigkeit stürzen, um die ich jetzt Alles dahin gäbe!« (FA I, 6, S. 549). Während im Schauspiel noch die Rettung gelingt, kommt es in der Trauerspielfassung zum zweifachen Selbstmord. Die Dramaturgie der finalen Sterbeszene lässt dabei die Beobachtung zu, dass der Autor die rigorosen Moralansprüche szenisch ausbuchstabiert, indem Stella und Fernando voneinander getrennt sterben müssen. Den Liebenden wird ein gemeinsamer Bühnentod verwehrt. So erinnert Stella in ihrem Todeskampf Cecilie an deren Pflicht als Gattin:

> So gehe du hin, zu dem, dem du angehörst. Nimm seinen letzten Seufzer, sein letztes Röcheln auf. Er ist dein Gatte. Du zauderst? Ich bitte, ich beschwöre dich. Dein Bleiben macht mich unruhig. *Mit Bewegung, doch schwach.* Bedenke, er ist allein, und gehe! *Cecilie mit Heftigkeit ab.* (FA I, 6, S. 565 f.)

Hier wird nicht nur der allerletzte Versuch, die Familie zusammenzuführen (Lucie wird kurz darauf zu ihrem Vater geschickt), gezeigt, sondern vor allem auch Stellas fortwährende Liebe zu Fernando in den Mittelpunkt gerückt. Stella fühlt dessen tödliche Verletzung, was auf die innigste Verbundenheit der Liebenden verweist: »Ich sehe Blut fließen. Ist's denn mein Blut? Es ist nicht mein Blut. Ich bin nicht verwundet, aber tod krank – Es ist doch mein Blut« (FA I, 6, S. 565). Das Publikum muss in dem »fürchterlichsten Augenblick« erkennen, dass Stella und Fernando, wie Cecilie sagt, »nicht [zu] trennen und nicht [zu] vereinigen« sind (ebd.). Goethes Schlussbild erscheint dann als völlig trostlos: Stella stirbt allein.

Mit dem neuen Schluss werde nun, wie Goethe kundtut, das »Gefühl befriedigt und die Rührung erhöht« (FA I, 19, S. 684). Bei dem »Gefühl« handelt es sich um das moralische Empfinden, welches bei vielen verletzt worden war. Goethe vollzieht dreißig Jahre später also das, was seine Kritiker gebetsmühlenartig wiederholt hatten: Der Verführer und Ehebrecher Fernando müsse für seine Laster bestraft werden, damit die Bühne ihre Funktion als bürgerliche Sittenanstalt erfülle.[38] Er sollte sich »selbst ermorden«, denn »diese traurige Catastrophe würde den meisten be-

38 Siehe auch die erwähnte Fortschreibung von Pfranger (Anm. 5).

haglicher gewesen seyn«.[39] Zwar folgt Goethe nun diesem Bestrafungsbedürfnis und inszeniert die Selbsttötung seiner Männerfigur. Der Glanzpunkt von Goethes Dramaturgie liegt meines Erachtens jedoch darin, dass der Autor nur vordergründig das Moralempfinden versöhnt, indem er die Handlung dem sittlich-moralischen Erwartungshorizont anpasst, während es ihm vor allem um Mitleid, um ›Rührung‹, geht. Die Sterbeszene ist eine Einladung zum Mitfühlen, da Stella als Liebende auftritt, die bereit ist, für die Wiederherstellung der Ehe und Familie zu sterben, und es ferner dem Publikum ermöglicht wird, Fernando mit Stellas Augen der Liebe zu sehen. Es fehlen überhaupt Worte der (moralischen) Verurteilung oder Schuldzuweisung, vielmehr zeigen sich alle äußerst betroffen. Zwar können die Zuschauerinnen und Zuschauer Fernandos Sterben nicht auf der Bühne miterleben, aber sie werden durch die empathische Anteilnahme an Stellas Leiden auch zur Imagination des Todeskampfes angeregt und können Fernandos »letzten Seufzer« und »letztes Röcheln« (FA I, 6, S. 565 f.) hören.

Doch wie wird diese Sterbeszene von den Rezipientinnen und Rezipienten aufgenommen? Charlotte von Stein äußert sich in einem Brief an ihren Sohn kritisch: »Fernando erschießt sich, und mit dem Betrüger kann man kein Mitleid haben. Besser wäre es gewesen, er [Goethe] hätte [nur] Stella sterben lassen; doch nahm er mir's sehr übel, als ich dieß tadelte«.[40] Diese scharfe Zurückweisung einer Mitleidsregung ist bemerkenswert, verrät sie doch, womit man anscheinend hadert. So fordert von Stein paradoxerweise Fernandos Überleben, damit auch niemand Gefahr laufe, doch noch »Mitleid« mit dem »Betrüger« zu haben. Auf diesen Vorschlag reagiert Goethe sichtlich verstimmt, was die Vermutung bestärkt, dass (auch) Fernandos Sterben für den Autor wirkungsästhetisch bedeutsam ist. Tatsächlich belegen die Theaterkritiken, dass Goethe mit seinem *Trauerspiel* eine Anregung zu emotionaler Anteilnahme gelungen ist. Über die Premiere schreibt Siegfried August Mahlmann in der *Zeitung für die elegante Welt*: »Dieser gegenwärtige herrliche Genuß verschlang die Vergangenheiten. Mit tiefer Rührung wurde das Schauspielhaus verlassen«.[41] Auch über die Leipziger Aufführung (21. Juni 1807) erfährt man: »Man blieb mehrere Minuten in Schwermuth versunken auf seinem Stuhle sitzen, und nur das Wiederhinaufrollen des vordern Vorhanges erinnerte an das Aufstehen«.[42] Dass man dem Augenzeugen Glauben schenken kann, zeigt ein weiterer Bericht. Johann Friedrich Rochlitz, den Goethe zuvor um ausführliche

39 [Anonym:] *Berlinisches Litterarisches Wochenblatt*, 20.3.1776. In: Braun (Anm. 2), S. 249-253; hier S. 252.

40 An Friedrich (Fritz) Konstantin von Stein, 5.3.1806; zit. nach Gräf (Anm. 31, S. 199). Gräf weist darauf hin, dass ein »nur« eingefügt werden muss, da auch andere Zeitgenossen, die ebenfalls die Premiere erlebt haben, wie der zitierte Gries, den zweifachen Tod schildern. Da dies auch mit den Ausführungen von Dyk übereinstimmt (Anm. 16, S. 422 f.), erscheint eine Variation der Sterbeszene als höchst unwahrscheinlich.

41 [Mahlmann] (Anm. 10), Sp. 80.

42 [Dyk] (Anm. 16), S. 423. Lediglich dieser kurze Auszug wird z. B. in der Frankfurter Ausgabe im Abschnitt »Wirkung« zitiert (vgl. FA I, 6, S. 1209), ansonsten bleibt die Dyk'sche Quelle in den Werkausgaben unberücksichtigt.

Schilderungen des Leipziger Gastspiels gebeten hatte,[43] schreibt am 4. Juli 1807 an diesen: »Stella machte einen so tiefen Eindruck, als kaum jemals irgend ein Schauspiel«.[44] Und Rochlitz fügt hinzu: »[N]ach dem ersten, äußerst lebhaften Ausbruch dankbarer Theilnahme ging alles schweigend und leise, wie blöde und scheu, aus dem Hause«.[45]

Die zitierten Rezeptionsdokumente sind nicht nur Zeugnisse einer außerordentlichen Betroffenheit, sondern verdeutlichen zudem, wie schwer der Schluss zu fassen ist. Man führe sich diesbezüglich noch einmal vor Augen, wie Goethe sein Trauerspiel enden lässt: Stella, »*sinkend*«, sagt: »Und ich sterbe allein« (FA I, 6, S. 566). Dieser Satz muss einen so starken Eindruck hinterlassen haben, dass sogar Dyk explizit darauf zu sprechen kommt: »Wenn Sie nun vollends diese Worte der Madam Wolff hätten sagen hören!«.[46]

Indem der Autor diesen Schluss wählt, verweigert er die »letzte Diagnose, die Feststellung des eingetretenen Todes«.[47] Es fehlt ferner das szenische Geschehen der anderen Charaktere, welches gewöhnlich, wie von Matt ausführt, ganz im »Nachruf auf den toten Protagonisten«[48] steht. Goethe verzichtet auf beide Elemente einer Todesszene. Niemand ist auf der Bühne, der Stellas Ableben feststellt und ihren Tod betrauert. So müssen sich die Zuschauerinnen und Zuschauer in einem ungewohnten Rezeptionsmodus mit Stellas Sterben befassen. Sie werden wohl nicht nur gebannt die szenisch-gestischen Vorgänge erschließen, die den eintretenden Tod andeuten, sondern müssen anschließend die Stille aushalten. Sie werden auf sich selbst zurückgeworfen, zu Empathie und Reflexion angeregt.

Womöglich fällt es den aufmerksamen Rezipientinnen und Rezipienten auf, dass Goethe ganz am Ende eine Reminiszenz an seine Erstfassung gestaltet. So verbinden sich die letzten Sätze beider Fassungen – »Wir sind dein!« und »Ich sterbe allein« – durch einen Reim. Diese Klangfigur verknüpft das Trauerspiel spannungsvoll mit dem Prätext, dem *Schauspiel für Liebende*: Das tragische Ende verweist zwingend auf das Happy End, als dessen Revision es nun eingesetzt wird. Verstärkt wird dieser verweisende Gestus auf das einstige Happy End zudem dadurch, dass auch die Trauerspielfassung die Legende vom Grafen von Gleichen kurz zuvor wiedergibt und in dem Zusammenhang auch den Ausruf »Wir sind dein!« erklingen lässt, um diesen schließlich nun mit dem todverheißenden Reim »Ich sterbe allein« spürbar zu konterkarieren.

Die am Ende wahrzunehmende nuancierte Anspielung auf den einstigen letzten Satz des Stückes könnte ein subversives Potenzial enthalten, indem sie nicht nur den

43 Vgl. Goethe an Rochlitz, 3.4.1807. In: *Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz*. Hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann. Leipzig 1887, S. 33-35.

44 Rochlitz an Goethe, 4.7.1807. In: ebd., S. 48-54; hier S. 49.

45 Ebd.

46 [Dyk] (Anm. 16), S. 423. Die Schauspielerin Amalie Wolff habe sich die Rolle der Stella »so zu eigen gemacht, daß man glauben sollte, der Dichter habe sie schon vor zwanzig und mehr Jahren im Auge gehabt, als er das Stück schrieb« (ebd., S. 424).

47 Matt (Anm. 35), S. 571.

48 Ebd., S. 577.

früheren Schluss imaginativ hervorruft oder auf die mögliche Austauschbarkeit der Schlüsse hinweist, sondern die tödliche Macht der moralischen Gebote ausstellt, die eine Negation des Happy Ends erzwingt. Es wird markiert, dass eine sinnliche Doppelliebe, welche die Beteiligten in eine Ehe zu dritt überführen wollen, aufgrund der gesellschaftlichen Konventionen keine Zukunft finden kann. Das vereinzelte Sterben einer Liebenden auf der Bühne erinnert so an die innige Umarmung zu dritt, welche Goethe einst vor dem Niederfallen des Vorhangs gestaltet hatte.

Helene Kraus

Über Goethes Anonymitätspolitik

Als Friedrich Schiller 1794 Goethe für eine namentliche Mitwirkung an seinem neuen Journal *Die Horen* gewinnen wollte, bestand Goethe darauf, dass seine Beiträge »sämtlich anonym erscheinen«. Erst dadurch werde ihm »ganz allein möglich mit Freyheit und Laune, bey meinen übrigen Verhältnissen, an Ihrem [Schillers, H. K.] Journale theilnehmen zu können« (SNA 35, S. 101 f.). Schillers Überredungskunst, Goethe doch zu einer namentlichen Publikation zu akquirieren, blieb erfolglos. Der Autor setzte sich gegen den Herausgeber Schiller und den Verleger Johann Friedrich Cotta durch.[1] Goethes Mitwirkung an den *Horen* war dezidiert an die Bedingung der Anonymität geknüpft. Auch andere Arbeiten Goethes gingen ohne seinen Namen in den Druck: Die aus der solidarischen Produktionsgemeinschaft mit Schiller erwachsenen *Xenien*,[2] von den selbstständigen Schriften die Jugendarbeiten *Götz von Berlichingen*, *Erwin und Elmire* und *Die Leiden des jungen Werthers* sowie in den 1780er und 1790er Jahren *Das Römische Carneval* sowie *Der Bürgergeneral*.

Mit anderen, anonym bleibenden Autoren und Autorinnen ging Goethe hingegen nicht gerade sorgfältig um: Über 30 der im Kollektiv zwischen Goethe, Merck, Herder und Schlosser 1772 entstandenen Rezensionen der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* wurden in Goethes *Vollständige Ausgabe letzter Hand* eingerückt – darunter Kritiken, die Goethe sicherlich nicht verfasst hatte. In den 50. Band ebenjener Werkausgabe importierten Goethe bzw. seine Nachlassverwalter einen ursprünglich im *Tiefurter Journal* erschienenen, fragmentarisch gebliebenen Aufsatz über die Natur,[3] der nicht von Goethe,[4] sondern vermutlich von dem Weimarer Schriftsteller Georg Christoph Tobler herrührte.[5] Im Jahre 1819 erhob Goethe seine Dichterfreundin Marianne von Willemer nicht in den Stand einer Co-Autorin, obwohl deren lyrische Produkte seitdem das Textkorpus des *West-östlichen Divans* zieren. Ausgehend von diesen Beispielen lässt sich radikal formulieren: Goethe eignete sich wiederholt fremde, anonyme Textmaterialien an.[6]

1 Vgl. Brief von Schiller an Goethe, 6.12.1794. In: SNA 27, S. 100 f.; hier S. 101.

2 Vgl. zur anonymen Veröffentlichung der *Xenien* Mathew Bell: *Anonymität und Autorschaft in den »Xenien«*. In: GJb 2005, S. 92-106.

3 Der Aufsatz liegt ediert vor in SchrGG 74 (2011), S. 270-272.

4 Die Editoren des *Tiefurter Journals* verweisen hinsichtlich dieses Aufsatzes auf die prekäre Quellenlage, die eine eindeutige Zuschreibung der Verfasserschaft nicht erlaubt; eine Goethe'sche erscheint den Herausgebern zufolge aufgrund von inhaltlichen Kriterien »unwahrscheinlich«. SchrGG 74 (2011), Kommentar, S. 570.

5 Vgl. Holger Dainat: *Goethes Natur oder: Was ist ein Autor?* In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hrsg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2004, S. 101-116.

6 Ein ähnlicher Fall scheint bei dem Gedicht *Im Sommer* vorzuliegen. Vgl. Daniel Ehrmann: *»unser gemeinschaftliches Werk«. Zu anonymer und kollektiver Autorschaft in den »Propyläen«*. In: GJb 2015, S. 30-38; hier S. 31.

Zeitlebens behielt sich Goethe eine Flexibilität hinsichtlich seines Umgangs mit Anonymität vor.[7] Das Oszillieren zwischen Anonymität und Onymität[8] akzentuiert, dass die heteronome Anonymitätspolitik primär auf die eigene Interessenlage zugeschnitten war. Ziel dieses Beitrages ist es, einige schlaglichtartige Überlegungen zu Goethes Verhältnis zu Anonymität aus historisch-praxeologischer Sicht vorzustellen:[9] Dies geschieht erstens durch das Produktivmachen von Anonymität in Bezug auf das eigene Einzelwerk, zweitens durch den Umgang mit anderen, anonymen Textartefakten sowie drittens durch das politische Engagement gegen Anonymität in Druckschriften.

Goethes eigene Anonymität

Zum Ärgernis des Verfassers kündigte das Verzeichnis der Leipziger Michaelismesse des Jahres 1774 unter der Kategorie der »Fertig gewordenen Schriften« an: »Göthe, die Leiden des jungen Werthers […] in der Weygandschen Buchhandlung«.[10] Obwohl der Messkatalog Goethes Verfasserschaft bereits angekündigt hatte, kam das Titelblatt des *Werthers* ohne Autornamensignatur auf den Buchmarkt. Parallel kursierte der Text im brieflichen Netzwerk des Verfassers: Ein individualisiertes Vorabexemplar des *Werthers* schickte Goethe etwa an Charlotte Kestner mit der Bitte, es »niemand iezzo sehn [zu lassen], es kommt erst die Leipziger Messe in's Publikum« (GB 2,I, S. 131). Der private Textversand fungierte als Element einer Feedbackkultur, wodurch sich Goethe kritische Rückmeldungen erhoffte. Die Freunde übernahmen zudem wichtige textdistributive Aufgaben: Sophie von La Roche (vgl. GB 2,I, S. 36) und Johann Christian Kestner (vgl. GB 2,I, S. 37) waren auch aus finanzieller Logik mit Goethes Produkten vertraut gemacht worden – der private Buchversand sollte den Verkauf der autorisierten Ausgaben be-

7 Den Begriff Anonymität verstehe ich auf peritextueller Ebene (in diesem Fall das Titelblatt) als fehlende bzw. chiffrierte Namenssignatur; vgl. zu peritextuellen Formen von Anonymität und Pseudonymität Gérard Genette: *Paratexte. Das Werk vom Beiwerk des Buches*. Berlin 2001, S. 45-50. Zur begrifflichen Differenzierung zwischen peritextueller und epistemischer Ebene von Anonymität vgl. Carlos Spoerhase: *Die spätromantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als ›Technologie‹ der Anonymisierung in E. T. A. Hoffmanns »Des Vetters Eckfenster«*. In: DVjs 83 (2009), S. 577-596; hier S. 588.

8 Der Begriff geht auf Genette zurück, der Onymität als Gegensatz zu Anonymität konstruiert und darunter die Signatur des »Autor[s] mit seinem amtlich verbürgten Namen« versteht. Vgl. Genette (Anm. 7), S. 43.

9 Methodisch folge ich einem historisch-praxeologischen Ansatz. Vgl. zur Praxeologie den einschlägigen Aufsatz von Andreas Reckwitz: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive*. In: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), 4, S. 282-301; vgl. weiterführend zur historischen Praxeologie als Methode Lucas Haasis und Constantin Rieske: *Historische Praxeologie. Zur Einführung*. In: *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*. Hrsg. von dens. Paderborn 2015, S. 7-54.

10 *Allgemeines Verzeichniß derer Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Michaelmesse des 1774 Jahres entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftige noch herauskommen sollen*. Leipzig 1774, S. 760.

schleunigen und das unautorisierte Druckwesen des 18. Jahrhunderts abfedern;[11] 1775 kamen nachweislich sieben unautorisierte *Werther*-Ausgaben auf den Buchmarkt.[12] Die Freunde kompensierten mitunter die logistischen Abläufe, die im autorisierten Verlagssektor gewöhnlich Buchhändler übernahmen.

Anonymität war in diesem Fall nicht gleich Anonymität: Die Unsigniertheit des Titelblatts kontrastierte mit den vom Autor betriebenen Zirkulationsmechanismen. Ein Geheimnis schien Goethes Verfasserschaft nicht zu sein; dem Publikum war ohnehin durch die Messkatalogankündigung der genuine Urheber des *Werthers* genannt worden. Über seine jugendlichen anonymen Publikationsgeschäfte reflektierte Goethe später in *Dichtung und Wahrheit*, diese seien aufgrund einer »Scheu vor der Presse« (FA I,14, S. 623) erfolgt. Diese Skepsis gegenüber dem Druck erklärt allerdings nicht, warum Goethe erst dreizehn Jahre nach der Erstveröffentlichung seiner Frühwerke auf dem Titelblatt verantwortlich zeichnete: 1787 erschien eine autorisierte Textausgabe des *Werthers* mit der Angabe »Von Goethe«.[13] Doch warum zögerte Goethe durch die Eigennamensignatur, Autorschaft wie Werkherrschaft für sich zu reklamieren?[14] Unrechtmäßige Drucker versuchten bereits wesentlich früher Profit aus dem Namen Goethe zu schlagen. Nachdrucker wie Johann Georg Fleischhauer, Christian Friedrich Himburg oder Christian Gottlieb Schmieder wiesen in ihren gesammelten Goethe-Ausgaben schon seit Mitte der 1770er Jahre dezidiert auf den Autornamen Goethe hin.[15]

Die in den 1780er Jahren erfolgte autorisierte Signatur korrespondierte mit Goethes Verlagswechsel zu Georg Joachim Göschen, der eine erste autorisierte Werkausgabe realisierte. Die Professionalisierung des Verlagswesens im ausgehenden 18. Jahrhundert ließ Akteure wie Göschen vom Autornamen als Marke Gebrauch machen. Der Name Goethe versprach mit den Erfolgen der 1770er Jahre einen ökonomischen Mehrwert, der einerseits als qualitatives Moment den Textabsatz der Goethe-Produkte anregen und andererseits als Aushängeschild des jungen Göschen-Verlags zu dessen Renommee beitragen sollte. Der Name Goethe sollte mithin die Neuauflage des *Werthers* sowie der gesammelten Goethe-Schriften bewerben; dies war freilich deshalb nötig geworden, weil die schriftstellerischen Arbeiten Goethes aufgrund von regen Amtstätigkeiten in den ausgehenden 1770er bzw. 1780er Jahren stagnierten.[16] Der doppelte Rekurs auf die zurückliegenden Jugenderfolge durch Wiederabdruck in Einzelwerk- respektive Gesamtwerkformaten fungierte als Anschluss an den früheren Erfolg.

Die Rückbindung textueller Artefakte an Goethe übernahm zusätzlich distinktive Funktionen und grenzte fremde Produkte von eigenen ab. Der Autorname diente der Individualisierung von Textmengen, wie Michel Foucault herausgestellt

11 Dies gilt umso mehr für den im Selbstverlag veranstalteten *Götz*, den Goethe ebenso im Freundeskreis distribuieren ließ.

12 Vgl. Waltraud Hagen: *Die Drucke von Goethes Werken*. Berlin 1971, S. 110-114.

13 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig 1787.

14 Vgl. zur Verbindung von Autorschaft und Werkherrschaft die Studie von Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn 2014.

15 Vgl. Hagen (Anm. 12), S. 3-8.

16 Vgl. Siegfried Unseld: *Goethe und seine Verleger*. Frankfurt a. M. 1991, S. 112-134.

hat[17] – und dies war gerade im expandierenden Buchmarkt des 18. Jahrhunderts fundamental geworden. Konstitutiv für Goethes selbstständige Veröffentlichungen erwies sich der Autorname, der 1787 die fragile Autor-Werk-Verbindung stabilisierte. Der Name Goethe bewirkte eine Bündelung von Aufmerksamkeit und integrierte die unsignierten Texte in den Kanon des Goethe'schen Gesamtwerks. Der Autorname subsumierte verstreute Textelemente und machte sie als Werk *eines* Urhebers lesbar; *Goethe's Schriften*, die ab Mai 1787 bei Göschen in insgesamt acht Bänden ausgeliefert worden waren, besiegelten diese Zentrierung des bisherigen Gesamtwerks auf Goethe.[18]

Die peritextuelle Namensnennung definierte den *Werther* endgültig als Goethes *Werther*. Die Textdeutung veränderte sich nicht nur angesichts der bekannten Umarbeitung zur Zweitauflage, sondern auch die Transformation von ›ohne‹ zu ›mit‹ Goethes Signatur hatte wesentliche hermeneutische Auswirkungen. Anonymität kann ein Element sein, das textkompositorische Effekte erzeugen kann und mitunter unsere heutige Textwahrnehmung gegenüber der historischen entschieden zu modifizieren vermag.[19] Für den Text des *Werthers* lässt sich bilanzieren, dass der Name Johann Wolfgang von Goethe die Plausibilität der Narration entschieden gestört hätte: Schließlich tritt zu Beginn des *Werthers* eine Herausgeberfigur auf, die ihrem Publikum versichert:

> Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammlet, und leg es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen.[20]

Auf Goethes anonymer Autorschaft gründete die den Werther-Briefen subtil attestierte Echtheit und die damit verbundene Einforderung einer emphatischen Lektürehaltung. Die Parallelität zweier Verfasserfiguren (Werthers und Goethes), wie sie mit Goethes Namenseinrückung 1787 realisiert wurde, identifizierte die Herausgeberrede als Unmittelbarkeitsimagination: Der Name Goethe attestierte a priori der Lektüre die Fiktion Werthers wie seiner Briefe. Goethes Name stimmte seitdem statt auf eine mögliche faktuale Rezeption auf eine dezidiert fiktionale ein. Das Wissen um Goethes Autorschaft kaschierte die vom Text angebotene authentische Lesart. Die Fixierung Goethes auf dem Titelblatt signalisierte einen fiktionalen Status und machte Werthers Briefe letztlich zu Goethes Briefen. Der Text wird qua Goethes Namen vom brieflichen Zeugnis zum Roman.

Wer den anonymen Druck des *Werthers* veranlasste, auf wessen Initiative überhaupt die Messekatalogankündigung mit Goethes Namen zurückging und ob

17 Vgl. Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Theorie von Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko. Stuttgart 2000, S. 198-229; hier S. 210.

18 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Goethe's Schriften*, 8 Bde. Leipzig 1787-1791.

19 Darauf verwies bereits Stephan Pabst: *Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss*. In: *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenslosigkeit*. Hrsg. von dems. Berlin 2011, S. 1-34; hier S. 5 f.

20 Goethe (Anm. 13), S. 3.

Goethe oder Göschen die Textsignatur 1787 veranlassten, kann aufgrund der unzureichenden Quellenlage nur vermutet werden. Die Relevanz der nachträglichen Textsignatur und Werkintegration wird nicht nur an Goethes erster, sondern ebenso an seiner letzten Werkausgabe offenkundig.

Goethe und fremde Anonymität

Als Goethe 1772 zusammen mit Johann Heinrich Merck, Johann Georg Schlosser und Johann Gottfried Herder an der Rezensionszeitschrift *Frankfurter gelehrte Anzeigen* mitwirkte, erschienen noch ganz im Gestus der Aufklärung alle Artikel anonym.[21] Die aufklärerische Kritikkultur definierte sich gerade durch die Anonymität der Verfasser – Anonymität galt als Indiz von Objektivität, als Ausdruck von Sachlichkeit. Der aufgeklärte Kunstrichter sprach nicht in seinem Namen, sondern im Namen aller und postulierte diesen Allgemeinheitsanspruch qua Anonymität.[22]

Problematisch gestaltete sich die eigene Anonymität für Goethe rund 55 Jahre später, als es darum ging, eine *Vollständige Ausgabe letzter Hand* vorzubereiten. An ein Gespräch mit Goethe am 11. Juni 1823 erinnerte sich Johann Peter Eckermann retrospektiv, der von Goethe an jenem Morgen »zwei dicke Bücher« der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* überreicht bekommen haben will.[23] Mit dem Hinweis, dass »›[d]iese […] nicht gezeichnet [sind]‹«, hoffte Goethe, dass Eckermann, der schließlich seine »›Art und Denkungsweise‹« kenne, seine Rezensionen »›aus den übrigen herausfinde[t]‹«.[24] Goethe konnte sich nicht mehr an die von ihm verfassten Artikel erinnern[25] und betraute Eckermann damit, seine Rezensionen aus den insgesamt zirka 400 Beiträgen zu extrahieren.

Bereits in Vorbereitung von *Dichtung und Wahrheit* hatte sich der Autobiograf auf die Suche nach diesen Rezensionen begeben und versprach, Auszüge aus den

21 Vgl. zur Entstehungsgeschichte dieses Jahrgangs die Einleitung von Ulrike Leuschner in der Werkausgabe Johann Heinrich Mercks, die sich aufgrund der redaktionellen Überarbeitung aller Rezensionen für eine Wiedergabe des gesamten Jahrgangs 1772 entschieden hat. Ulrike Leuschner: *Einleitung*. In: Johann Heinrich Merck. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.2. Hrsg. von ders. u. a. Göttingen 2020, S. 15–107.

22 Stefan Matuschek leitet diese Beobachtungen anhand seiner Untersuchung der Jenaer *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (*A. L. Z.*) ab. Diese scheinen aber nicht nur bezüglich des Rezensionswesens der *A. L. Z.* zuzutreffen, sondern durchaus abstrahiert werden zu können. Vgl. Stefan Matuschek: *Epochenschwelle und prozessuale Verknüpfung. Zur Position der »Allgemeinen Literatur-Zeitung« zwischen Aufklärung und Frühromantik*. In: Ders.: *Organisation der Kritik. Die »Allgemeine Literatur-Zeitung in Jena« 1785-1803*. Heidelberg 2004, S. 8-21; hier S. 8 f.

23 Möglicherweise handelt es sich um die beiden Bände der *Frankfurter gelehrten Anzeigen*, die heute noch in Goethes Bibliothek in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar vorhanden sind. Signatur: HAAB, Ruppert 273 (1) und (2).

24 FA II, 12, S. 41-43; hier S. 41 f.

25 Wilhelm Scherer vermutet, dass Goethe einige Rezensionen bewusst vernachlässigt hat, etwa die zu Johann Georg Jacobis *Ueber das von dem Herrn Professor Hausen entworfene Leben des Herrn Geheimrath Klotz* (1772). Vgl. Wilhelm Scherer: *Einleitung*. In: *Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772*. Heilbronn 1883. Neudruck hrsg. von Bernhard Seuffert. Heilbronn 1882, S. III-CXXIX; hier S. LXXXVI f.

Frankfurter gelehrten Anzeigen, »an denen ich mich wieder erkenne, […] künftig am schicklichen Orte erscheinen« zu lassen (FA I, 14, S. 599). Dieser ›schickliche‹ Ort wurde der 33. Band der *Ausgabe letzter Hand*, der 1830 veröffentlicht wurde. Durch die Integration von 35 Rezensionen wurden primär aufmerksamkeitsversprechende Textzeugen versammelt, darunter Besprechungen von Johann Georg Sulzers erstem Teil der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, Sophie von La Roches Bestseller *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Johann Caspar Lavaters *Predigten über das Buch Jonas*, Albrecht von Hallers bedeutendstes religionsphilosophisches Werk, die *Briefe über die wichtigsten Wahrheiten der Offenbarung*, sowie das Buch *Eden* des Skandalautors Karl Friedrich Bahrdt. Goethe und Eckermann schienen bezeichnenderweise den Autor Goethe in denjenigen Rezensionen wiedererkannt zu haben, die entweder in den 1770er Jahren Aufmerksamkeit generierten[26] oder aus der Sicht der 1820er Jahre insofern Attraktivitätswert besaßen, weil sie einen prominenten Verfasser besprachen. Überrascht von der eigenen Rezensionstätigkeit, kommentierte der gealterte Goethe gegenüber Sulpiz Boisserée 1830, dass er sich in diesen Rezensionen oft wunderbar vorkomme, »denn ich erinnere mich ja nicht mehr daß ich diesem oder jenem Werke, dieser oder jener Person zu seiner Zeit eine solche Aufmerksamkeit geschenkt; ich erfahre es nunmehr als eine entschiedene Neuigkeit […]« (FA II, 11, S. 283).

Der Überraschungseffekt, den die Rezensionen für Goethe bereithielten, erstaunt nicht. Von den insgesamt 35 Rezensionen, die Goethe und Eckermann für goethisch hielten, konnte die Forschung bis heute drei für Goethe nachweisen. Gleichwohl bewirkte die Positionierung der bislang unsignierten Literaturkritiken im Gesamtwerk des Autors Johann Wolfgang von Goethe deren werkförmige Aufladung. Die Aneignung fremder Verfasserschaft, wie sie mit der Integration fremder Texte in das eigene Werkkorpus erfolgt war, gründete auf der ursprünglich ausgebliebenen Autorschaftsmarkierung sowie der engen entstehungsgeschichtlichen Verklammerung mit Goethe. Die Rezensionen der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* waren Resultate einer geselligen Produktionsgemeinschaft der vier Veranstalter Goethe, Herder, Schlosser und Merck.[27]

Die erstmalige Berücksichtigung der Rezensionen der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* in einer Werkausgabe dürfte mit dem Statuswandel der Rezension als Gattung sowie mit dem erhöhten Produktivitätsdruck zusammenfallen, den Steffen Martus beobachtet hat.[28] Im Sinne einer Überbietungsstrategie der unautorisierten Druckbranche mussten die von Goethe selbstkomponierten Werkausgaben auf Innovationswert ausgerichtet werden;[29] poetische Novitäten und ästhetische Präsen-

26 Vgl. dazu auch Hermann Bräuning-Oktavio: *Herausgeber und Mitarbeiter der Frankfurter gelehrten Anzeigen*. Tübingen 1966, S. 243.

27 Dies gilt analog für den eingangs angeführten Tobler-Aufsatz, der aus mündlichen Gesprächen mit Goethe hervorgegangen war. Vgl. Dainat (Anm. 5), S. 107.

28 Vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin 2007.

29 Für die *Ausgabe letzter Hand* handelte Goethe mit dem Deutschen Bund ein Privileg aus, das zunächst nur in der Theorie Schutz vor unautorisierten Drucken bot.

tationen waren als Dämpfer von Nachdruckausgaben konzipiert und sollten Kaufanreize schaffen.[30]

Goethes Verhältnis zu Anonymität war primär auf die eigene Interessenlage zugeschnitten: Seine Kräfte mobilisierte Goethe auch außerhalb seiner schriftstellerischen Unternehmungen im engeren Sinne; die politisch-juristischen standen komplementär zu den schriftstellerischen und manifestierten sich in einem Plädoyer wider Anonymität.

Goethes Plädoyer wider die Anonymität

Wie Goethes Tagebuchaufzeichnungen dokumentieren, arbeitete er im Oktober 1808 an einem Aufsatzprojekt zum Thema »Nachdruck und Anonymität« – unmittelbar nach dem bekannten Erfurter Fürstenkongress, den Napoléon Bonaparte veranstaltet hatte.[31] Wie Goethe seinem Amtskollegen Christian Gottlob von Voigt brieflich berichtete, stießen seine Pläne bei dem sächsischen Kabinettsminister Graf von Bose sowie dem Fürstprimas Carl Theodor von Dalberg auf Zustimmung, mit denen er in Erfurt über das zeitgenössische Buchmarktwesen verhandelt haben dürfte (vgl. GT, III.2, S. 1180). Goethe übermittelte Voigt am 10. Oktober 1808 »einen Aufsatz nebst Schreiben die ich [Goethe, H.K.] an den Fürsten Primas zu erlassen im Begriff bin« und erbat: »Zu dieser meiner Privathandlung […] [Euer Exzellenz] freundliche Beystim*m*ung« (AS II.2, Nr. 212, S. 789).[32] Seine »Beystim*m*ung« gab Voigt allerdings nicht. Stattdessen ergriff Voigt »lebhafte Opposition gegen den zweyten Punct jenes Aufsatzes [d.i. Anonymität, H.K.]«, die dann auch Goethe »höchst interessant« erschien. Auf Voigts Intervenieren versicherte Goethe:

> Die Papiere mögen liegen biß ich gelegentlich die Sache nochmals mit Ihnen durchgesprochen habe. Ich läugne nicht daß ich von meiner Seite die absolute Aufhebung aller Anonymität in Druckschriften für die größte Wohlthat halte die man einer Nation besonders der deutschen in ihrer jetzigen Lage erweisen könnte. Das Weitere mündlich. Mich bestens empfehlend G. (AS II.2, Nr. 212, S. 790)

Was Goethe und Voigt mündlich abgesprochen haben mögen, warum Voigt überhaupt gegen Goethes Ideen ›lebhaft opponierte‹, bleibt unklar. Fest steht aber, dass Goethe sie nicht weiterverfolgte.[33]

30 Vgl. Martus (Anm. 28), bes. S. 476.

31 Vgl. zum Kongress sowie zu Goethes Beziehung zu Napoléon Gustav Seibt: *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*. München ²2008, S. 87-102.

32 Das undatierte Schreiben wurde mitunter von der Forschung auf 1816 datiert. Vgl. FA II, 6, Kommentar S. 1049.

33 Vgl. Roswitha Wollkopf: *Nachlaß*. In: *Goethe-Handbuch* 4.2, S. 743-745; hier S. 743. Vgl. weiterführend zu Goethes Nachlass- und Werkpolitik Dirk Werle: *Nachlass, Nachwelt, Nachruhm um 1800. Am Beispiel Johann Wolfgang von Goethes*. In: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000*. Hrsg. von Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 115-131; hier S. 126-130.