



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 4

Helmut Schanze

Goethes Dramatik

Theater der Erinnerung

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1989



CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schanze, Helmut :

Goethes Dramatik : Theater der Erinnerung / Helmut Schanze. –

Tübingen : Niemeyer, 1989

(Theatron ; Bd. 4)

NE: GT

ISBN 3-484-66004-x ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1989

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck, Darmstadt.

Vorwort

Die folgenden Untersuchungen sind in den letzten gut zehn Jahren entstanden. Einige Thesen wurden bereits zur Diskussion gestellt, so in Vorträgen in Frankfurt, Aachen, Düsseldorf, Tübingen und Siegen. Den dortigen Kollegen, namentlich Hans Peter Bayerdörfer, Dieter Breuer und Hans Schwerte, sei für ihre Anregungen herzlich gedankt. Der Aufsatz »Szenen, Schema, Schwammfamilie. Goethes Arbeitsweise und die Frage der Struktureinheit von Faust I und II«, erschienen 1984 in der Zeitschrift »Euph Orion«, Heft 4, ist in die Untersuchungen in umgearbeiteter Form eingegangen. In diesem Zusammenhang danke ich besonders Arthur Henkel für seine Hinweise.

Daß diese Studie im Jahr von Goethes 240. Geburtstag erscheinen kann, ist weniger Absicht als Zufall. Daß dies möglich wurde, danke ich den Mitlesern und Mitarbeitern in Aachen und Siegen. Nennen möchte ich hier zuerst Frau Dorothee Achenbach, der die Revision der Druckvorlage und der Aufbau der bibliographischen Datenbank zu danken ist. Hieraus wurde das Literaturverzeichnis ausgewählt; die elektronische Fassung steht für weitere Fragen und zur Ergänzung im Blick auf eine Literaturdatenbank zu Goethe offen. Hans Braam und Heribert Stevens haben die Druckvorlage noch einmal kritisch gelesen; ihre Vorschläge sind dankbar aufgenommen worden. Zu danken habe ich nicht zuletzt auch dem Verleger und den Herausgebern der Reihe »Theatron« für die freundliche Aufnahme des 'Theaters der Erinnerung'.

Aachen/Siegen im Juni 1989

H. S.

Inhalt

Einleitung Theater und Erinnerung	1
Kapitel 1 O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe	13
1.1 Die jugendlichen Konzeptionen	13
1.2 Götz: Lesedrama oder Bühnenstück?	34
1.3 Clavigo und Stella: Productionen besonders für's Theater	56
1.4 Urfaust?	65
Kapitel 2 Antiker Form sich nähernd	71
2.1 Iphigenie: Mit der Seele suchend	71
2.2 Egmont: Die Geschichte und das kleine Leben	79
2.3 Tasso: Was sich ziemt	93
2.4 Hexenküche	112
Kapitel 3 Aus der besten Zeit	123
3.1 Deutliche Baukunst: das Faust – Schema	123
3.2 Die natürliche Tochter: Verbotene Erinnerungen	142
3.3 Repräsentationen	149
3.4 Für mich letzte Scene	158
Kapitel 4 Theatrum Memoriae	173
4.1 Phantasmagorisches	173
4.2 Antecedenzen	189
4.3 Bergschluchten	203
4.4 Der fehlende vierte Akt	210
Anhang A Rekonstruktion des Faust – Schemas	221
Anhang B Literaturverzeichnis	225
Namensregister	289

Einleitung

Theater und Erinnerung

Die folgenden Überlegungen zu Goethes Dramatik stellen den Versuch dar, eine poetologische Kontinuität über eine Schaffensperiode von mehr als 60 Jahren hinweg nachzuzeichnen. Zeitlich reicht der Bogen der Darstellung »vom zwanzigsten Jahr« – 1769 – bis zur Einsiegelung des Manuskriptes zu »Faust II« – 1832. Angesichts des Umfangs des Gegenstands und der zu ihm vorliegenden Literatur sind Einschränkungen geboten. Wenn schon ein Sammelband – wie der von Walter Hinderer herausgegebene,¹ – kaum alle Aspekte der Goetheschen Dramatik fassen kann, wieviel geringer sind dann die Möglichkeiten für den einzelnen.

Konsequenz hieraus ist, einen bestimmten Aspekt der Dramatik Goethes herauszuarbeiten, der doch ein durchhaltendes Moment für über 60 Jahre seiner poetischen »Production« für das Theater darstellen könnte. Vorzugeben war eine Leitlinie, die sowohl lebensgeschichtliche wie poetologische, zeitgeschichtliche wie systematische Überlegungen zum Verhältnis von poetischer »Production«, »Literatur« und »Theater« bei Goethe berührt.

Nicht nur bei wiederholter Lektüre, sondern auch aus der Sicht des Zuschauers im Theater scheint es plausibel, den Versuch zu unternehmen, Goethes Konzept vom Drama als das eines Theaters der Erinnerung zu beschreiben. Erinnernde Vergegenwärtigung leistet das Theater selbst in einem besonderen Sinn, als Kunstanstalt. Nicht, daß hiervon technische Medien, so auch der Buchdruck, ausgeschlossen seien. Die Kunstwelt des Theaters ist es jedoch, die nach rhetorischer Lehre allein den maximalen Direktheitsgrad ermöglicht. Theater ist zu bestimmen als eine Erinnerungsform von besonderer Qualität; und die

¹ Walter Hinderer (Hrsg.): Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980.

produktive Wechselwirkung zwischen gebuchtem Dramentext und dem so ausgezeichneten Medium verspricht – nicht nur, aber in besonderer Weise – beim Theatermann Goethe vielfältige Aufschlüsse. Zwar kann auch durch das Buch der Imaginationsapparat angeregt werden, so, daß mancher sich in einem Theater, »was da kommen soll«,² zu befinden vermeint; das dramatische Ereignis ist jedoch erst dann vollständig, wenn das geschriebene und gedruckte Stück über die reale Bühne geht.

Der gewählte Ansatz bei der Erinnerung ist aber nicht nur ein mediengeschichtlicher. Er ist zugleich auch ein produktionstheoretischer. Mnemosyne, die Göttin des Gedächtnisses, ist, der antiken Mythologie entsprechend, die Mutter der Musen. Gedächtnis, Erinnerung und Vergegenwärtigung sind die Grundfunktionen aller Künste. Noch ungeschrieben ist die Geschichte des Erinnerungsvermögens aus poetologischer Perspektive.

Die in Rede stehenden Jahre von 1769 bis 1832 dürften in dieser Geschichte der sinnlichen Wahrnehmung und Erinnerung eine entscheidende Epoche darstellen. Ihre wahrhaft klassische Bedeutung in der Diskussion um das, was Literatur vermag, oder nicht vermag, ist trotz der modernen Medienrevolutionen kaum je ernsthaft bestritten worden. Sie ist, im Gegenteil, im Streit erhärtet worden. Die Goethezeit umfaßt die Jahre der aufsteigenden philosophischen Theorie der Ästhetik, der Lehre von der »sinnlichen Erkenntnis«. Es sind die Jahre der Herausbildung der modernen Literaturkritik und der Literaturgeschichte. Zugleich verfällt die alte Kunstlehre der Rhetorik zu theoretischer Bedeutungslosigkeit. Sie wird aufgehoben im Doppelsinn, überwunden und zugleich geborgen in neuen Theorien der Textproduktion und –rezeption. Produktion und Rezeption von Kunst treten auseinander. Der einsame Künstler steht dem großen, unbekannten Publikum gegenüber. Das poetische Ich arbeitet aus seiner Erinnerung heraus für eine unbekannte Menge. Schwankende Gestalten erscheinen vor seinem inneren Auge. Erinnerung ist der Ort der Wiedervergegenwärtigung.

Die dramatische Theorie der Goethezeit ist, wie die Poetologie, von diesem Prozeß betroffen. Goethes dramatische Rhetorik, kaum

² Goethe an Kleist, vgl. WA IV, 20, S. 15.

untersucht bisher, ist gekennzeichnet durch den Vorgang einer historischen Neudefinition der Dramaturgie unter den Bedingungen des modernen, unbekannten Publikums. Folglich wird in theorieorientierten Überlegungen die Frage nach der Transformation der Rhetorik eine entscheidende Rolle spielen müssen.

»Bilder«, »Repräsentationen«, wie sie Goethe in Worte zu fassen suchte, sind aber im Wortsinn kaum je rationalisierbar; dies macht ihre besondere Qualität aus. Die Behauptung der von Baumgarten im 18. Jahrhundert begründeten Ästhetik war, daß es auch eine »sinnliche Erkenntnis« gebe. Für diese moderne Kunsttheorie sind Goethes »Bilder« und »Scenen« bis heute der eindrücklichste Beweis. Sie gelten zugleich als Nachweise für die Richtigkeit des Gedankens an eine freischaffende Einbildungskraft, die keine Grenzen kennen soll. Im Sinne der rhetorischen Lehren von der Entstehung des Sprachwerks muß zur »Konzeption« die »Disposition«, zu beiden die »Ausführung« im Sinne der »Eloktion« kommen. Die drei Produktionsstadien sind zu verbinden im »Gedächtnis«, das zugleich die »Aktion« auf der Bühne ermöglicht. Der memorierte Text ist mit allen Künsten des gestischen und mimischen Spiels zu unterstützen.

Eine Rechtfertigung der Schöpferkraft und die Verachtung der alten Rhetorik sollten nicht umschlagen in die Behauptung, daß poetische Produktion völlig irrational, dem rekonstruierenden Bewußtsein unzugänglich sei. Poesie hält sich an der Grenze der Rationalität auf, nicht in ihrem Jenseits. Die tragischen Grenzen der Poesie werden von Goethe selbst, so in der Konzeption seiner klassisch-romantischen »Helena«, nachdrücklich und leidenschaftlich thematisiert. Strukturen der Kreativität sind aus den Selbstaussagen und den Berichten über Goethes Schaffensprozeß zu erkennen. Die innere Spannung von sinnlichem Bild und der Rationalität der Sprache sowie deren Rückübersetzung aus dem Text in das Theater lassen sich aufgrund der von Goethe gegebenen Hinweise genauer beschreiben.

Der menschlichen Fähigkeit der Erinnerung wird dabei eine Mittlerrolle zwischen »Sinn« und »Verstand« zugestanden. Nicht mehr sinnlich sind die Erinnerungen, aber auch nicht Begriffe. In der Imagination nähert sich das Gefühl dem Begriff, ohne in ihm aufzugehen. Im dramatischen Text, der Vorlage, werden Erinnerungen zur Sprache gebracht, gebucht, rationalisiert, im Theater werden sie

erneut versinnlicht, wieder aufgerufen zum Nutzen und Vergnügen des Zuschauers, sie entfalten ihre heilend – kathartische Wirkung. Das Theater gibt den gebuchten Imaginationen Wort und Geste, und damit Leben zurück. Es regt erneut die Leidenschaften auf, die entschwunden schienen. Als »Mann des Theaters«³ nutzt er dessen klassische Möglichkeiten bis an die Grenzen des Schaubaren, immer auf »Aufführbarkeit« bedacht.

Die folgenden Überlegungen sind gegliedert nach Stadien in der Produktionsgeschichte der Goetheschen Dramen. Dabei wird in den Einzelanalysen die topische Gültigkeit der antiken Lehre von den fünf »Partes«, den Phasen oder Stufen bei der Bearbeitung einer Rede, systematisch unterstellt: Invention, Disposition, Elokution, Memoria und Aktion. Im Sinne einer Interdependenz und Simultaneität der Stufen – der »allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« (Kleist) – wird zugleich versucht, diese Begriffe und ihre bei Goethe gebrauchten Äquivalenzen an den problematischen Stand der rhetorischen Kunstlehre um 1800 heranzuführen. So werden jeweils systematisch Fragen nach der »Konzeption«, nach dem gattungsmäßigen »Plan«, nach der sprachlichen »Ausführung« und nach dem »Theater« als dramatischer Aktion gestellt.

Gemäß der Leitlinie tritt die poetologisch neudefinierte »Memoria« in das Zentrum der Überlegungen. Zunächst gilt bei Goethe als Memorialform noch der traditionelle Vers oder dessen Durchbrechung, das ebenso artifizielle Extempore der natürlich – bewegenden Rede. Zu den Formen des populären Theaters mit ihren Reihungsstrukturen treten die klassisch – antiken Aufbaumuster und Sie geben den szenischen Imaginationen Form und Festigkeit. Mit der Jahrhundertwende jedoch stellt sich die Frage nach der Memorialform neu. Goethe hält nun seine Erinnerungsbilder, die ausufernden Imaginationen, in poetologischen »Schemata« als Dispositions – und Erinnerungsformen fest, die unabhängig sind von traditionellen Aufbauformen. Im Alter nutzt er die festgehaltenen Gestalten zur vollbewußten Produktion.

Über die einzelnen Epochen der Produktionsgeschichte von Goethes Dramen ließe sich streiten; und selbst die Festlegung des Punktes, an

³ Walter Hinck: Goethe – Mann des Theaters. Göttingen 1982.

dem eine Konzeption nicht mehr nur im Kopfe fertig ist, sondern real auf dem Papier festgehalten wird, birgt philologisch – historische Probleme, die nicht immer eindeutig gelöst werden können. So ist die Folge der Kapitel als Vorschlag zu lesen, als eine Art Idealgeschichte poetischer Produktion, die faktisch immer wieder in Brüchen und Abbrüchen verläuft. Produktionshemmung, Fragmentierung, Revision, Neuanfang sind neben der Behauptung von festen, durchgehaltenen Konzeptionen kennzeichnend für Goethes dramatisches Gesamtwerk.

Dies gilt vor allem für das Werk, dessen Entstehung und problematische Einheit als »Theatrum Memoriae« die Grenzdaten für die folgenden Überlegungen setzt: für die Tragödie von »Faust«. Die »Zueignung« zu »Faust« bereits thematisiert das Theater der Erinnerung. Der Dichter, wie er im Vorspiel auftritt, ist ein Einsamer gegenüber der Menge; die Rhetorikverachtung in Szenen des ersten Teils steht auf den Zeilen. Das Stück als Ganzes birgt eine immanente Poetologie, die Brüche des historischen Schreibprozesses sind in es eingeschrieben, und seine Ausführbarkeit wird zur Probe der neuen poetischen Theorie erinnernder Vergegenwärtigung.

Wenn also die folgenden Kapitel jeweils Abschnitte über »Faust« enthalten, das letzte Kapitel zur Gänze diesem Werk gewidmet ist, so ist dies nicht nur der Disposition dieser Teilgeschichte der Erinnerung zuzuschreiben, sondern auch der Sache selber, die ein Mindestmaß von Komplexion in der Darstellung fordert. In einem Kapitel war der eminente Fall eines Theaters der Erinnerung, so »Faust« gemäß dem leitenden Aspekt, nicht zu verhandeln.

Goethe läßt, um in der Gerichtsmetapher seines dramatischen Hauptwerks zu bleiben, sich selbst mit »Faust« immer wieder erneut vor das Tribunal der Erinnerung, revidiert Urteile und kommt zu neuen Schlüssen. Der sehr ernste Scherzprozeß um Luzifer und die Klage der ungetauften Kinder aus dem Zwischenreich zwischen Himmel und Hölle, die zur Grundkonzeption des Werks gehören dürften, begleiten und quälen ihn bis ins höchste Alter. Und es wird den Punkt gegeben haben, wo er erkennt, daß er in dieser »kleinen Welt« nicht Beklagter und Richter zugleich sein kann, daß er sein poetisches Verfahren öffnen, die poetische Appellation aufgeben muß, um zu einem Schluß zu kommen.

Ist »Faust« die paradigmatische Konzeption für Goethes Theater der Erinnerung, so läßt sich doch die Entwicklung dieser Konzeption nur aufgrund der Gesamtheit der Goetheschen Produktionen für das Theater darstellen. Die im Erinnerungstheater aufsteigende Welt der Gestalten wird dadurch reichhaltiger, komplexer. Figurvarianten treten auf. Durchgehende Handlungsmotive erscheinen. Ähnlichkeiten werden erkennbar. In ihrer Breite und Fülle ist die Figurenwelt Goethes zwar mit der Shakespeares nicht vergleichbar. Sie ist aber doch von jener allegorischen Vielfalt, die nicht zuletzt den Reiz der Theaterwelt ausmacht.

Das erste Kapitel ist den jugendlichen Produktionen gewidmet. Aus Leben und Lektüre, festgehalten in einem Sammelsurium täglicher Notizen, die Zufall und Absicht unter dem Titel »Ephemerides« aufbewahrt haben, lösen sich um 1769 einige fortwuchernde »Conceptionen«, von denen eine bereits kurz darauf die schreibende Welt erschreckt: die des Ritters mit der künstlichen Hand. Weniger aber ist es das »Bild« selber, als die anarchisch – rückwärtsgewandte Form-erinnerung, die literarischen Skandal und Erfolg beim Theaterpublikum auslöst.

Davor und daneben schreibt Goethe Stücke für ein Theater, das für ihn ganz real die erstrebte »Schaubühne« seiner »Conceptionen« darstellt. Goethe nutzt traditionelle Genrevorgaben. Im Schäferspiel »Die Laune des Verliebten« erfüllt er die vorgegebene Rokokoform eines gesellschaftlichen Spiels. In den »Mitschuldigen« erweist er seine Gestaltungsfähigkeit in der so seltenen Spezies des »deutschen Lustspiels«. In »Clavigo« baut er nach einem »Memorial« ein Trauerspiel, wie es die Zeit nach Lessing erwartete. Der Problemfall der »Stella« mit seiner Unentschiedenheit zwischen der Tragödie der Gegenwart und dem Glück der Erinnerungen demonstriert die Problematik der Gattungstrennung nach dem Ausgangskriterium.

Im Gang der Überlegungen müssen die kürzeren Produktionen Goethes für das Weimarer Liebhabertheater, so auch die Singspiele, im Hintergrund bleiben. Die vier Leittexte des zweiten Kapitels sind »Iphigenie«, »Egmont«, »Tasso« und »Faust. Ein Fragment«. Sie thematisieren die Erinnerung; ihre mythenschaffende Funktion steht in Rede. Die Aufregung des Ichs durch Erinnerungen bezeichnet den Stand der aufgeklärten Einsicht Goethes in die Natur des poetischen

Vermögens in den 80er Jahren. Es sind prekäre Situationen, in die der Erinnernde gerät, ob in bezug auf die »verteufelt humane« Iphigenie, die ihren Rückkehrtraum verwirklichen will, ob als Handelnder im politischen Leben wie Egmont, der sich eine private, tragische Utopie aufgebaut hat, ob als Poet am Hofe wie Tasso, der sich in dem, was sich ziemt, rhetorisch im »Aptum«, versieht, ob als gelehrter und liebender Faust, der sich den magischen Prozeduren einer Verjüngung unterzieht, um eine ungelebte Vergangenheit zurückzugewinnen.

Das Stück von »Egmont« ist, nach Goethes eigener Aussage, bereits 1774 »im Kopfe fertig«. Es spezifiziert die »Geschichte«, eine besondere kollektive Erinnerungsform, deren Raum Goethe mit dem »Götz« betreten hatte, nachdrücklich als »politische Geschichte«. Der Text des Stücks erscheint erst 1788, am Vorabend der großen politischen Umwälzung, als eminenter Fall »erneuerter Production«, der Macht poetischer Erinnerungsarbeit.

Der persönliche Hintergrund des »Tasso«, der »Tragödie des Dichters«,⁴ scheint so evident, daß es sich lohnen mag, unter dem Aspekt der Erinnerungsthematik dieses Stück gegen den Strich, auf seine traditionellen Momente hin zu lesen. Hier zeigt es sich, daß »Tasso« in viel deutlicherer Weise ein Stück mit frühmodernem Hintergrund ist, also dem »Faust« näher steht, als dies von der modernen Sprache her erscheinen mag. So ist das Hermetische und das Emblematische dieses Stücks als besondere poetische Form der artifiziellen Memoria herauszuarbeiten.

Das eigentümliche Zurückschrecken Goethes vor einer Vollendung des »Faust« unter den Prämissen einer persönlichen Poetologie, aufgrund derer er immer sich selber einsetzen muß, um zum Abschluß zu kommen, ist gesondert zu thematisieren. Hier gerät die magische Geniepoetik, die Goethe in Italien in einer Art Wiedergeburt zurückzugewinnen glaubt, an ihre reale Grenze. Im Spiegel der Erinnerung vermischen sich die Zeiten: Gegenwart wird Vergangenheit, Vergangenheit Zukunft. Ein altes poetisches Bild, das mit dem Namen »Helena« versehen ist, wird erstmals aus einer mythischen Vorvergangenheit in die römische »Hexenküche« heraufgeholt. Die paradoxe Folge der erneuerten italienischen Produktion ist im Falle

⁴ Vgl. Wolfdietrich Rasch: Goethes »Torquato Tasso«. Die Tragödie des Dichters. Stuttgart 1954.

des »Faust« das Fragment. Unter den Bedingungen des Hexeneinmaleins gibt es für den aufgeklärten Poeten als Konsequenz offensichtlich nur den Abbruch. Solche Erinnerungen sind nicht mehr auszuführen ohne die psychisch – reale Drohung des Selbstverlustes.

Das dritte Kapitel beschreibt die poetologischen Bedingungen der Zeit um 1800, der »besten Zeit«. Sie ist zugleich die Zeit des Wissenschaftlers Goethe. Das hier erstmals explizit auftretende Verfahren mit »Schemata« oder »Figuren« als den Werkzeugen der Hervorbringung und Erinnerung markiert einen Umbruch in der Produktionsgeschichte vom »genialen« über den formsuchenden zum »klassischen Goethe«. Es bezeichnet zugleich einen Wendepunkt von den »vorwissenschaftlichen« Methoden der sogenannten »weißen Magie« zu neuzeitlicher, auf Empirie begründeter Wissenschaft und Poetik.

Goethes poetisches Verfahren der »zarten Empirie«⁵ hält einen Mittelweg zwischen synthetisch – produktiver und analytisch – wissenschaftlicher Methode ein. Daß diese von Goethe später als die »beste« Zeit bezeichneten Jahre für die Produktion des »Faust« wieder mit einem scheinbar definitiven Abbruch der Publikation enden, macht, zusammen mit den zeitgeschichtlichen Progressen und Regressen um 1800, die Grenzen der poetischen Erinnerungslandschaften umso nachdrücklicher bewußt. So muß auch die dramatische Rede der »besten Zeit«, die den Theaterleiter in Konflikt mit den jugendlichen Konzeptionen brachte, gegen den Strich gelesen werden.

Goethe rettet im Falle des »Faust« die jugendliche »Conception« in die Erinnerungswelt des hohen Alters. Zwischen Konzeption und Ausführung tritt das »Schema« als Memorialform. Als Disposition dient nicht mehr allein die traditionelle Gattungsvorgabe der Akte, der Einheit der Handlung, die Goethe ohnehin mehr als einmal durch Nutzung populärer Verfahren der Szenenreihung durchbrochen hatte, sondern die bewußte Wiedergewinnung individueller, themenbezogener Ordnung. Das »Schema« aber bleibt verborgener Produktionsschritt und wird mit der Ausführung überholt. Goethes Klassizismus um 1800 erweist sich produktionstheoretisch als der paradoxe Versuch, über das traditionelle Konzept der Gattung hinaus ein Mittelglied in den

⁵ Herman Meyer: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart 1963, S. VII.

poetischen Schaffensprozeß einzuführen, das »Production mit völligem Bewusstsein« ermöglichen soll. Die historischen Voraussetzungen dieses Produktionsschritts in den Gedächtnis- und Erinnerungstheorien verschiedenster Provenienz, von der Magie bis zur aufgeklärten Enzyklopädie, sind zu erörtern.

Die Texte nach 1800 können als problematische Beispielsreihe für produktive Versuche mit »Schemata« gelesen werden. In der »Natürlichen Tochter« wird das Experiment veranstaltet, die Umwälzung als Thema mit der individuellen Form als »generisches« Schema zu verbinden, ein Versuch, der in der Ausführung letztlich scheitert. »Paläophron und Neoterpe«, nach schematischer Methode scheinbar aus dem Stegreif produziert, zeigt den Streit der Alten mit den Jungen, der Gedächtnislosen mit den allzu Bedächtigen, der als ein Stück der »alten bildenden Kunst« poetisch repräsentiert wird. Die »Pandora«-Konzeption, in einem Schema niedergelegt, geht das Thema der verborgenen Hoffnungen gegen die mythologische Tradition positiv an. Pandorens Gefäß muß erneut geöffnet werden. Und in der Friedensfeier »Des Epimenides Erwachen«, zu der ein schematischer Entwurf offiziell vorgelegt werden mußte, sind es die Dämonen der Erinnerung, die, poetisch gebändigt, durch Kunst »gefaßt« werden können. Zu beobachten ist, wie der formale Produktionsansatz sich mit der Thematik verbindet, die Erinnerungsform mit dem Thema der Erinnerung.

In die Epoche des »Schemas« gehört auch der Abschluß des »Ersten Theils« der Tragödie von »Faust«. Der klare Bauplan, das »ausführliche Schema« des gesamten Stücks, ist festgehalten für zukünftige Ausführung. Mit der Teilung des »Ganzen« und der Veröffentlichung des »Ersten Theils« der Tragödie ist mehr als nur eine Fragmentierung verbunden. Goethe gibt einen »Theil« des »Ganzen« an die Öffentlichkeit. Was der andere »Theil« sein sollte, läßt sich aus Notizen der Jahre nach 1800 erschließen: Dem »romantischen« Faust sollte ein »klassischer« folgen, an den die Ansprüche des »Verstandes« zu stellen waren. War der erste Teil »individuell«, sollte der zweite »gebildet« sein.

Die Voraussetzungen für dieses eminente Vorhaben sind erst in den zwanziger Jahren, nach einer neuen Wiedergeburtstheorie, einer Erinnerungsreise an Rhein und Main, gegeben. In den Jahren um 1818

findet Goethe, im Paradigma der Lyrik, eine neue Produktionsform der universellen Aneignung. Das Konzept der »Weltliteratur« kann er mit der großen Werkkonzeption der später so genannten »Ausgabe letzter Hand« auch für das dramatischen »Hauptgeschäft«, den »Faust«, fruchtbar machen.⁶

Ist die »Helena« erstes Zeichen der erneuerten Produktion, so treibt sie den poetischen Klassizismus in »wiederholter Spiegelung« auf die Spitze und läßt ihn in sein romantisches Gegenstück umschlagen. Diese Öffnung ist Voraussetzung für die endliche Vollendung der Tragödie von »Faust«.

War das Produktionsprinzip des ersten Teils des »Faust« die Schöpfung aus dem Ich, so ist das Prinzip des zweiten das der Schöpfung aus der Welt der Überlieferung. Gerade deren unbefragte Selbstverständlichkeit für die Goethezeit macht den zweiten Teil so unverständlich für das 19. Jahrhundert wie für unsere Gegenwart. Goethes Innovation, die moderne Mythologie des Ichs, versinnlicht im »Ersten Theil«, wird heute als Tradition angesehen. Was Goethe dagegen als »Bildung« voraussetzt, kommt dem heutigen (und vielleicht doch auch schon dem damaligen Leser) als verlorene humanistische Bildungsfracht vor. Hier käme es also darauf an, die Selbstverständlichkeiten des 18. Jahrhunderts vor denen des 19. zu retten, konkrete Erinnerungsarbeit am Text zu leisten.

In der stufenweisen Vollendung des »Zweiten Theils« erscheint die Memoria in vielfacher Reflexion, in wiederholter Spiegelung mit ihren Versagungen und Grenzen, ihrer weisen Übersicht und als Mittel serener Produktivität. Sind die Bedingungen für den Abschluß des »Zweiten Theils« schon sechs Jahrzehnte zuvor gelegt und liegt das Verfahren des Schaffens bei »völligem Bewusstsein« mit dem Schema schon erprobt vor, so bleibt doch die Aufgabe, den »schwankenden Gestalten« mit Hilfe von »festumrissenen« »Figuren« endlich jene sinnliche »Ausführung« zu geben, welche die Bühne fordert.

So wird nicht nur die »Helena«, unter Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart (Tod Byrons in Missolonghi) ausgeführt; es werden auch die Szenen am Kaiserhof und, im Zusammenspiel

⁶ Vgl. hierzu auch: Cyrus Hamlin: Literary History and Tradition: The importance of Goethe's 'Weltliteratur' for Comparative Literature. In: Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. S. 87–91.

aktueller Polemik und antiker Vision, die Bilder der »Classischen Walpurgisnacht« beendet. Der »alte« Schluß wird in die Szene der »Bergschluchten« gesetzt, und eine Allegorie des modernen Krieges wird als komplexes Ineinander von biblischen Reminiszenzen und modernen Tendenzen im noch fehlenden vierten Akt sinnlich gestaltet. Zwar resigniert die poetische Imagination vor den Bedingungen der Bühne der Zeit und hofft auf eine bessere – um 1800 noch hätte Goethe solche Hoffnungen als abstrus bezeichnet und »Gegenwart« eingefordert –, die Lebensgeschichte erzwingt, die schaffende Imagination ermöglicht den literarischen Abschluß. »Faust« wird eingeseigelt, erscheint unspielbar.

Trotzdem: Goethes Hinweise auf die Spielbarkeit des »Faust« sind ernstzunehmen. Eingelöst jedoch sind die Hinweise des Textes für die Bühnengestalt bis heute kaum. Der Text fordert zu immer neuen theatralischen Vergegenwärtigungen heraus. Diesem Ziel sollten die Vorarbeiten des Philologen letztlich dienen.

Damit folgt das Buch ausdrücklich der Forderung Albrecht Schönes, die alten Texte in der Gegenwart neu zu lesen, mehr noch, schaubar zu machen. Dennoch soll nicht in Konkurrenz zu diesem Versuch getreten werden. Jede neue Lektüre hat ihre besonderen Bedingungen und Voraussetzungen. Die hier gestellte Frage nach Goethes romantischer Rhetorik zielt auf den Versuch, ein Stück Rhetorikgeschichte zu schreiben. Sie fordert zugleich, Modelle dramatischer Rede konkret aus der Produktionsgeschichte seines Werks heraus zu entwickeln.

Die Konzentration auf den Aspekt eines Theaters der Erinnerung ermöglicht die Vielfalt der methodischen Ansätze im Bereich der Analyse von Text und Kontext. Einige editionskritische Anmerkungen (Versuch der Rekonstruktion des viersätzigen Aufbaus der »Classischen Walpurgisnacht«, Aufhebung der Dreiteilung des »Helena« – Aktes) ergeben sich aus den poetologischen Überlegungen. Sie dienen aber auch der Textsicherung, die als notwendige Vorstufe der Textanalyse zu gelten hat. Begriffs- und Bildentwicklungen in den Dramen sind zu verfolgen. Gerade die Fremdheit der Goethetexte in sprachlicher Hinsicht erfordert die genaue Untersuchung der Wörter im Kontext.

Wird Ausführung als Elokution verstanden, so muß den philologischen Verfahren eine besondere Bedeutung zugemessen werden.⁷

Rezeptionshistorische Beobachtungen werden dort einbezogen, wo sie in die Umarbeitungsprozesse der Dramen eingegangen sind, vor allem aber dann, wenn Goethe, als Rezipient und Dramaturg seiner Stücke, sich selbst historisch geworden ist.

Die knapp gehaltenen Interpretationen stützen sich auf eine gewiß unzulängliche Verarbeitung einer fast uferlos erscheinenden Sekundärliteratur. Soweit möglich, sind Hinweise auf die Forschung am Ort aufgenommen. Wo keine direkten Zitate angebracht sind, werden zu jedem Stück im Anhang einschlägige Titel genannt. Damit ist zugleich die Ausschnitthaftigkeit betont, die jede neue Beschäftigung mit der Dramatik Goethes sich eingestehen muß. Wenn gegenüber der Forschung analytisches und textkritisches Vorgehen eingefordert wird, so bedeutet dies nicht Abstinenz von Deutung überhaupt. Interpretation heißt jedoch, im Kontext der Gattung des Dramas, dessen sinnliche Wiederherstellung im eigenen Medium, des Theaters nämlich. Und hier kann das Philologenbuch ohnehin nicht mehr konkurrieren.

⁷ Der Versuch genauerer Lektüre, auch gegen den Strich, konnte sich u. a. stützen auf Vorarbeiten, die sich mit der elektronischen Edition dieser alten Texte ergaben. Vgl. Randall Jones, Stephen Sondrup: Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. In: Elektronische Bibliothek zur deutschen Literatur. Hrsg. v. Randall Jones, Helmut Schanze und Winfried Lenders. Tübingen 1989ff.

Kapitel 1

O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe

1.1 Die jugendlichen Konzeptionen

Sauere Arbeit der dramatischen Form

Lessings Frage nach der »saueren Arbeit der dramatischen Form« im 80. Stück der »Hamburgischen Dramaturgie« vom 5. Februar 1768 gehört zu jenen poetischen Unmöglichkeitserklärungen, deren Antwort die Überschreitung einer traditionellen Grenze sein mußte. »Die dramatische Form«, so Lessing, sei »die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner anderen Form die Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden [...].«⁸

Interpretiert man diese Stelle vom traditionellen Stilhöhenkonzept der Rhetorik her, so impliziert sie eine Rücknahme des Dramatischen als Mittel zum Zweck des »Docere« und damit auch jener stilistischen Dämpfung, die zum literarischen Programm der Aufklärung gehörte. Dem »Drama« wird die Stilhöhe des »Pathos« zugewiesen, ja eine Exklusivität der Gattung für diese Stilhöhe postuliert.

Die poetische »Arbeit« jedoch bleibt für Lessing eine »sauere«; poetische Produktion braucht den Poeta doctus; Gelehrsamkeit und den Geruch der Lampe, Hervorbringung mit Bewußtsein.

Lessing wird mit seinem Konzept des bürgerlichen Pathos Vorbild einer Generation. Seine »Emilia Galotti« liegt aufgeschlagen auf dem Pulte Werthers. Nicht zu folgen vermögen die Jüngeren dagegen seiner

⁸ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. Stuttgart 2. Aufl. 1963, S. 313.

Vorstellung von der poetischen Arbeit. Schreiben gehört ihnen zur selbstverständlichen Lebensäußerung wie Einatmen und Ausatmen. 1775 wagt der Verfasser der »Leiden des jungen Werthers«, der travestierende Jurist aus Frankfurt, eines der »Genies«, denen das Schreiben so leicht zu fallen scheint, daß sie mit einer fabelhaften Produktivität glaubten renommieren zu müssen, den provozierenden Satz, daß ihm das Dramenschreiben so wichtig sei wie das tägliche Brot. Mehr noch, Schreiben selbst komme einem Herauswerfen von Krankheit, Katharsis im Wortsinn genommen, gleich: »O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ging' zu Grund.«⁹

Goethe hat bereits dramatische Praxis genug, als er diesen Satz von seiner genialisch – notwendigen Produktivität niederschreibt. 1767 hatte er mit dem Spiel von der »Laune des Verliebten« die gängige Norm des Schäferspiels erprobt. Um Pathos war es hier nicht gegangen, eher um das Vergnügen des »mittleren Stils«. Gleichwohl: Stücke zum Vergnügen zu verfertigen, bedeutet ein hartes Stück Arbeit. Der Schwester gegenüber spricht er noch von der »Arbeit« der dramatischen Form:

Ich arbeite nun schon acht Monate daran, aber es will noch nicht pariren, ich lasse mich nicht dauern ganze Situationen zwei, dreimal zu bearbeiten, weil ich hoffen kann, daß es ein gutes Stückchen mit der Zeit werden kann, da es sorgfältig nach der Natur copirt ist, [...].¹⁰

Metapher der Produktion ist die der Zähmung, des Gehorsams, den der Stoff der Form gegenüber zu erzeugen habe. Das zu bearbeitende Element ist die »Situation«, die sorgfältig »nach der Natur« zu »copiren« ist. Der Widerspruch schäferlicher Künstlichkeit, aus der die Situationen genommen sind, gegen einen modernen Naturbegriff muß bearbeitet werden.

Der Begriff der 'Kopie' »nach der Natur« läßt nach dem zugrundeliegenden Produktionskonzept fragen. Offensichtlich sieht es Goethe hier noch als selbstverständlich an, den Blick des Zeichners und Malers gegenüber einer besonderen natürlichen Staffage einzunehmen. Die Rhetorik des Schäferspiels, von Gottsched als Anti-Oper beschrieben, muß Leichtigkeit kunstvoll erzeugen, darf aber nicht

⁹ Gräf II, 4, Nr. 3879.

¹⁰ Gräf II, 3, Nr. 2742.

»künstlich im Ausdrucke sein«. ¹¹ Denn die Oper sei schlechthin unnatürlich, taue nichts, da sie der Natur nicht »ähnlich« sei. ¹²

Nach der Natur »copiren«: dieser Satz beschreibt das Verfahren, das der Erzeugung dieser Leichtigkeit dient. Nichts zu tun hat es mit moderner, technischer Reproduktion. Durch »Kopie«, »copia«, durch das Prinzip der rhetorischen Fülle, wird das Drama der Natur und ihrer Fülle ähnlich gemacht, »nach der Natur copirt«. Auch wenn dies scheinbar naheliegen mag: es geht nicht um ein Abbildungsprinzip, sondern um ein Erzeugungsprinzip.

Die Fabel, deren Situationen in Hinblick auf Erzeugung von Fülle zu bearbeiten sind, ist sicher nicht originell zu nennen. Es ist die der Kur der Eifersucht. Wenn in »Dichtung und Wahrheit« später von Goethe der Eindruck vermittelt wird, hier habe sich der Dichter selbst von der Krankheit der Eifersucht geheilt, das Stück sei eine Selbstkur gewesen, so entspricht dies späterer Optik. Unter dieser Prämisse kann der Theaterleiter sein Stück 1805 auf die Weimarer Bühne bringen. Er erinnert zugleich daran, daß er 1779 die Rolle des Eridon, dessen »Laune« zu heilen war, bei einer Liebhaberaufführung in Weimar selbst übernommen hatte.

Die Betonung der rhetorischen Arbeit im alten Sinn zielt dagegen auf Anerkennung, ist vielleicht sogar gegenüber der Schwester ein wenig Renommisterei des überlegenen Bruders, der mit den Vorschriften und der Attitüde des Regelpoeten wohl vertraut ist. Ohne Fleiß kein Preis; und Fleiß müsse auch der Dichter zeigen.

Von »genialischer« Produktion kann also 1769 noch nicht gesprochen werden, auch wenn Goethe später Züge der dramatischen Selbstreinigung in diesem vorzüglichen Stück der dramatischen Konvention entdeckt. Überhaupt bleibt das »pièce bien fait« für ihn das hohe Ziel, dem sich auch die »genialische« Produktion unterordnen muß. Daß aber gerade an diesem Stück in »Dichtung und Wahrheit« die neue »Richtung« dichterischer Produktion festgemacht wird, ist eher dem poetologischen Umfeld als dem Vorwurf und der Ausführung gerade dieses Stücks zuzuschreiben.

¹¹ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. 4. Aufl. Leipzig 1751. Neudruck Darmstadt 1962, S. 772ff.

¹² Gottsched, a.a.O., S. 739.

Daß es mit dem Dichten in der Tat nicht so schnell gehen konnte, wie es die Stürmer und Dränger, gegen die fleißigen Regelpoeten des 18. Jahrhunderts gerichtet, wahrhaben wollten, zeigen die mehrfachen Umarbeitungen des Jugenddramas, das den Forderungen der Lessingschen Dramaturgie nach ungekünstelter Naturwahrheit am nächsten kommen mag: der »Mitschuldigen«. In der Tat ist auch hier die »sauere Arbeit« dokumentiert.

1769 war eine erste Fassung hergestellt, einaktig, noch mit deutlichen Motivationsmängeln. Die zweite Fassung, ebenfalls 1769, löst diese Problematik, indem sie ein Stück Naturwahrheit durch Theaterwahrheit, durch das Konzept der stehenden Figur, ersetzt. Sie macht aus der zwielichtigen Hauptfigur, der Figur des Söllers, einen traditionellen, spielbaren Buffo. Seine Schlechtigkeiten sind in einer Notlage begründet. Diese buffoneske Fassung konnte 1776 in Weimar auf das Liebhabertheater kommen.

Die dritte Fassung von 1780–1783 tilgt wiederum, im Sinne einer klassizistischen Wendung, die populär–buffonesken Elemente. Was als Verbesserung des Textes intendiert ist, läßt sich als Spur der Produktionsgeschichte zurücklesen: Gewinne und Verluste sind zu verzeichnen.

Gegenüber dem Schäferspiel, das nicht »pariren« will, ist die Ausarbeitung der »Mitschuldigen« von der Erfüllung eines Fabelkerns abhängig, der im moralischen Sinn prekär genannt werden muß. Söllers, die Hauptperson, der diebische Wirt, kommt ungestraft davon, der Verführer Alcest spielt zum Schluß noch den Großmütigen und die treu–treulose Sophie ist letztlich auch keine Tugendheldin. Was die stehenden Figuren in der zweiten Fassung an Distanzbildung dem Stoff gegenüber leisten, wird in der dritten Fassung, nach dem Verzicht auf die buffoneske Struktur, zum offenen Problem. Tolerierbare Lässigkeiten der Figuren sind nun den Charakteren, den Hauptpersonen, die das Stück tragen sollen, individuell zuzurechnen. Sie machen einen moralischen Makel aus. Die buffonesken Situationen des alten Spiels sind auf dem öffentlichen Theater unter den neuen Bedingungen der Naturwahrheit kaum mehr hinnehmbar. Goethe tilgt und bessert dort, wo die Angreifbarkeit seiner Figuren zu offensichtlich wird: Diebe, Verführer, Ehebrecherinnen können nicht ungestraft davonkommen. Am 17. Januar 1805 schreibt er an Schiller:

Mich dünkt, die Hauptsache kommt darauf an, daß man das, was allenfalls noch zu direct gegen die Dezenz geht, mildere und vertusche, und daß man noch etwas Heiteres, Angenehmes, Herzliches hereinretouchire.¹³

Das Bild von der Retusche nimmt das alte Produktionsprinzip auf: Das alte Bild ist noch einmal zu überarbeiten, einige Elemente des Bildaufbaus sind zu tilgen, andere hinzuzufügen. Die Grundstruktur des Buffonesken, die Wiedererkennbarkeit der Figur, die dem Ganzen 1769 den festen Hintergrund gegeben hatte, ist dabei kaum noch brauchbar. Sie widerspricht der Dezenz, dem Schicklichen, da sie vom Publikum nicht mehr im Sinne des 'So machens alle' verstanden und gebilligt werden kann. So gewinnt das Stück an Fülle, verliert aber an der Festigkeit erkennbarer Struktur, entfernt sich dem Theater, auf dessen neue Forderungen es einzugehen trachtet.

Poetische Tagebücher

Anfang 1770 aber kommt ein Moment in Goethes poetische Produktion, das als Antwort und zugleich als Widerlegung der Anfrage des Hamburgischen Dramaturgen gedeutet werden kann. Ex post muß es epochal genannt werden, so bescheiden es sich zunächst ausnimmt. Goethe legt Grund für eine neue Art und Weise der persönlich – genialen Produktion, die keineswegs mit der poetologischen Tradition bricht, von ihr aber in neuer Weise Gebrauch macht. Im 7. Buch von »Dichtung und Wahrheit«, in dem Goethe die literaturhistorische Situation seiner Anfänge beschreibt, wird diese Epoche markiert:

Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen.¹⁴

Alle Arbeiten, die er seitdem geschrieben habe, seien demnach nur »Bruchstücke einer großen Confession«.¹⁵ Sie seien Teile eines

¹³ Gräf Bd. II, 3, Nr. 3230.

¹⁴ WA I, 27, S. 109f.

¹⁵ WA I, 27, S. 110.

kritischen Bekenntnisses, erweitertes Tagebuch. Kann man die frühen Stücke von diesem Programm weitgehend ausnehmen, so ist doch nach seinen Anfängen im Tagebuch zu suchen. Tagebuchnotizen sind streng ichbezogene Literarisierungen. Inventionen im Doppelsinn, Erfindung und Fund, erscheinen gemischt. Sie sind vorläufig im Blick auf das kathartische Ziel, das in der traditionellen Poetik erst dem ausgeführten und aufgeführten dramatischen Werk zugewiesen wird.

Die Epoche des poetischen Tagebuchs wird erstmals um 1770 faßbar. Goethe legt sogenannte Kollektaneen an. Ein Heft, überschrieben »Ephemerides«, ist erhalten. Der Inhalt ist vielfältig, tagesbezogen. Die Summe, die aus einem trockenen Kommentar, wie dem von Hanna Fischer-Lamberg in der Ausgabe »Der Junge Goethe«, gezogen werden kann, aber ist schlagend. Nahezu alle großen Dramen Goethes der Folgezeit sind im Kommentar zu diesem Tagebuch, in Hinweis und Verweis angeführt: »Faust«, »Götz«, »Cäsar«, »Iphigenie«. Überdies ist mit Exzerpten aus dem Grundlehrbuch für vernünftiges und wirksames Reden, zugleich dem Grundbuch der europäischen Literaturtheorie, Quintilians »Institutio oratoria«, ein Theoriestück verarbeitet, das für Goethes Theorie der poetischen Produktion einen durchhaltenden Stellenwert bis ins hohe Alter aufweist. Goethes poetische Rhetorik und ihr Verhältnis zur Tradition stehen in Frage.

So gehören eine Reihe von Notizen zu Beginn des Heftes zu den ersten überhaupt faßbaren schriftlichen Fixierungen der »Faust«-Thematik. Und am Schluß des Heftes, datierbar 1771, finden sich Notizen zu Fehdewesen und Faustrecht, also zur »Götz«-Thematik. Das geplante, aber nicht ausgeführte »Cäsar«-Drama findet sich hier zuerst fixiert. Eine Reihe von Notizen lassen sich auf den Plan eines »Sokrates«-Dramas beziehen. In den »Ephemerides« taucht auch zuerst die Thematik der »farbigen Schatten«, also der Kern der »Farbenlehre« auf. Andere Notizen lassen sich auf »Clavigo« beziehen. Über eine Anmerkung in Lessings »Laokoon« läßt sich bereits ein Hinweis auf den Stoff zur »Iphigenie« ableiten.¹⁶

¹⁶ Vgl. hierzu die Anmerkungen von Hanna Fischer-Lamberg. In: Der junge Goethe I, S. 442ff.

Eine produktionstheoretisch wichtige Lektürespannung ergibt sich in diesem frühesten Tagebuch. Sie kann auch noch für »Dichtung und Wahrheit« Gültigkeit beanspruchen: hier das Studium des Grundbuchs des geregelten Redens, Quintilians »Institutio oratoria«, dort eine unregelmäßige Fundgrube von Einfällen, Notizen, Zitaten – Keime zu Werken, was sich allerdings erst in der Rekonstruktion von Entstehungsgeschichten ergibt, auch dann, wenn hier die rekonstruierende Phantasie des Interpreten diese oder jene Linie ziehen mag, die so und genau so mit Sicherheit nicht gezogen werden kann.

Auch ist die Quellenlage durch Goethes eigene Überlieferungssteuerung, seine gelegentlichen »Autodafés«, nicht gerade die beste. Was Goethe verbrannte, kann nur noch spekulativ rekonstruiert werden. Die Erhaltung der »Ephemerides« ist Ausnahme, nicht Regel. Goethe bewahrte sie sicher nicht nur auf, weil sie, aus heutiger Sicht, Anfangspunkte einer Vielzahl von Entstehungsgeschichten dokumentieren, eher, weil sie noch viel Unausgeführtes enthielten. Die Blickumkehr, die Goethe nach 1800, als er sich selbst »historisch« wurde, mitvollzog, ist zu beachten. Was für den rekonstruierenden Interpreten wichtig erscheinen mag, kann für den Autor längst abgetan, zur Vernichtung bestimmt sein. Bei dem für den Autor wichtigen, die Überlieferung sichernden Rest ist eine Relevanzprüfung ex post ausgeschlossen. Textphilologisch gesehen, sind verständlicherweise aber nur solche Notizen von Interesse, für die die weitere Ausführung, bis hin zum fertigen Werk dokumentierbar ist.

Das postulierte Interesse des Dichters an den noch unausgeführten Teilen einerseits, die feststellbare entstehungsgeschichtliche Bedeutung der Tagebücher andererseits, lassen die generelle Frage nach der poetologischen Funktion dieser Tagebücher für Goethe zu. Hier konvergieren die produktionstheoretischen und die entstehungsgeschichtlichen Fragen. Das Faktum der Nicht-Vernichtung der »Ephemerides« läßt auf Aufbewahrung des Nichtausgeführten im Sinne einer späteren Nutzung schließen. Gestützt wird die Annahme durch den Plan der Vervollständigung der dichterischen »Konfession« in der Autobiographie. Die philologischen Nachweise früher Entstehungsschichten auf der anderen Seite machen das Alter der Konzeption

wahrscheinlich. Die Blickumkehr vom Autor zum Interpreten kommt zu einem Indifferenzpunkt, der auch methodisch von größtem Interesse ist.

Qualifiziert man die »Ephemerides« – im Unterschied zu traditionellen Tagebüchern, für deren Führung Goethe die Anregung, ja Nötigung im pietistischen Kreis der Susanna von Klettenberg gefunden haben dürfte – als eine Aktivität in poetologischer Absicht, so weist diese auf einen Bereich, der in der rhetorischen Kunstlehre der »Topik« oder »Inventio« zugewiesen wird.

Der andere Quintilian

Damit erhält auch die spezifische Rhetorik-Rezeption in den »Ephemerides« einen Stellenwert, der eine genauere Analyse der Quintilian-Exzerpte erfordert. Dabei ist zunächst darauf hinzuweisen, daß sich die Exzerpte nicht auf die ganze »Institutio« beziehen, sondern nur auf die Bücher I, II und X.¹⁷ Buch I handelt von den Grundlagen der Rhetorik, dem ersten Unterricht, der Grammatik als Vorschule, der Notwendigkeit enzyklopädischer Kenntnisse und der ersten Begegnung mit Vortrag und Gebärde. Buch II erörtert den Zeitpunkt des Beginns von Rhetorikunterricht, die Aufgaben und die Qualifikation des Lehrers, die vorausgesetzte Lektüre, die Übungsthemen, das Auswendiglernen, die Rolle der Naturanlagen, den Nutzen der Deklamation, den Nutzen des Rhetorikstudiums und das Verhältnis von Studium und Begabung. Buch X handelt von der »copia rerum et verborum« – der »Wortfülle«, dem zentralen poetologischen Konzept des »Copirens« also. Hier interessieren den jungen Goethe Quintilians Nachahmungstheorie und das Kapitel über die Übung des Stils.

Die gezielte Lektüre kann begründet werden: Handelt es sich doch bei den ausgelassenen Büchern ohnehin um den »klassischen« Lehrstoff jeden Rhetorikunterrichts, also um die technischen Regeln des guten Redens. Subjektive und objektive Voraussetzungen müssen dagegen mit dem Schüler nicht erörtert werden, sie gehören zur Theorie des

¹⁷ Goethes Vorauswahl findet einen modernen Nachfolger in der Ausgabe von Teilen der »Institutio« durch James J. Murphy, der ebenfalls Buch I, II und X für Unterrichtszwecke ausgewählt hat. Vgl. Quintilian on the Teaching of Speaking and Writing. Translations from Book One, Two, and Ten of the Institutio oratoria. Ed. by James J. Murphy. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.

Lehrens. Bei den Auszügen handelt sich um die Rhetorik für den Rhetoriker.

Aufschlußreich ist zudem die Art und Weise, in der Goethe mit dem rhetorischen Grundbuch umgeht. Die Lektüre geht gegen den Zusammenhang, zerstört ihn und stellt einen anderen Quintilian her. Was Goethe in den »Ephemerides« notiert, ergibt zugleich einen neuen Zusammenhang, der das Lehrgebäude in spezifischer Weise deutet, in Ansätzen sogar umdeutet. Ausgezogen sind Stellen, die man offensichtlich so bei Quintilian nicht erwartet. Ausgezogen sind Stellen, die den Lehrbuchcharakter sprengen und in poetologischer Absicht brauchbar erscheinen.

Die Notizenkette setzt ein mit einer Stelle über mißgestaltete und mißgebildete Kinder, deren geringe Zahl von Quintilian als Beweis für die in den Kindern schlummernden Zukunftserwartungen gewertet wird.¹⁸ Daß Fehler, »vitiae« in rhetorischer Terminologie, zugleich »virtutes« der Rede, d. h. Wirkmittel, sein können – werden sie kunstgemäß eingesetzt –, gehört zum Grundbestand rhetorischer Lehre. Im Zusammenhang der Lektürenotizen gewinnt der Satz jedoch eine Bedeutung, die über die rhetorische Problematik der Lizenz hinaus geht. Er zielt in Richtung auf eine erst im 19. Jahrhundert so ausgeführte »Ästhetik des Häßlichen«.¹⁹

Es folgt eine bei Quintilian eher beiläufige Bemerkung über die Notwendigkeit philosophischer Bildung bei den Ammen und bei den Kinderwärtern (»nutrices«, »paedagogi«), wobei letztere entweder ganz oder gar nicht gebildet sein sollen. Von Schaden ist nach Quintilian vor allem die Halbbildung.²⁰ Goethes Lektüre aktualisiert das Fundstück. Einbaubar wäre der paradoxe Satz eher in eine Erziehungstheorie Rousseaus als in den klassischen Schulzusammenhang humanistisch – rhetorischer Bildung.

Die in den »Ephemerides« folgende Lesefrucht ist bereits den Überlegungen zur Rolle des grammatischen Lehrstoffs entnommen,

¹⁸ Quintilian: Inst. Orat. (ed. H. Rahn) I, 1, 3: »Vielmehr liegt in dieser ziemlich geringen Anzahl gerade der Beweis dafür, daß in den Kindern die höchsten Zukunftserwartungen schlummern.« Übers. v. H. Rahn, I, S. 15.

¹⁹ Vgl. Günter Oesterle: Entwurf einer Theorie des ästhetischen Häßlichen. Ein Reflexions- und Veränderungsversuch moderner Kunst. In: Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Hrsg. v. Helmut Schanze. Darmstadt 1985. S. 397 – 451.

²⁰ Quintilian: Inst. Orat. I, 1, 8.

welche die umfassende Theorie der »Mutationes«, der vier Änderungskategorien der Adjektion, Detraktion, Immutation und Transmutation und das für die Sprachauffassung der Goethezeit zentrale Prinzip der »Analogie« enthalten.²¹ Das von Quintilian selbst bereits zitierte Aperçu über den Unterschied zwischen »lateinisch reden« und »grammatisch reden« zielt auf Normdurchbrechung und gilt Quintilian nur als »hübsches Beispiel« für dieses schöpferische Prinzip.²² Goethe exzerpiert den immanenten Widerspruch zur Schultradition.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Rolle der historischen Sacherklärung steht der im Tagebuch folgende Auszug, der inhaltlich später im szenischen Zusammenhang des »Faust« (in der Szene »Nacht«, Vers 534ff.) kritisch gegenüber einer falschverstandenen Rhetoriktradition aufgenommen wird: Ein Zeichen der Armseligkeit und der Wichtigtuerei sei es, allem nachzugehen, was irgendwann und irgendwo von Historikern angemerkt worden sei. Es beenge und überlaste nur den Geist, der besser für andere Dinge frei bleiben solle. Manches nicht zu wissen, so Quintilian, zähle zu den Vorzügen des Lehrers – ein paradoxer Satz im Kontext eines Lehrgebäudes, das, wie kaum ein anderes, auf Bildungswissen als Voraussetzung des Redens abhebt.²³

Im folgenden exzerpiert Goethe aus den Überlegungen zum Verhältnis der Rhetorik zu den anderen Künsten, insbesondere dem zur Musik. Der Hinweis, daß gerade Sophrons Werke unter dem Kopfkissen Platons bei dessen Tode gelegen haben sollen, ist wieder ein Paradox: Aristophanes hatte den Sophron als ungebildeten Demagogen verhöhnt. Gemeinsam mit den Vorgängernotizen ist wieder der Spott auf den Bildungsstolz impliziert.²⁴ Daß, nach Pythagoras, die bloße Änderung des musikalischen Rhythmus eine besondere, dämpfende oder erregende Wirkung haben könne, unterstreicht die ästhetischen Verstehensmöglichkeiten der »Ungebildeten«. Sie ist aber

²¹ Quintilian: Inst. Orat. I, 5, 1ff. und I, 6, 16.

²² Quintilian: Inst. Orat. I, 6, 27.

²³ Quintilian: Inst. Orat. I, 8, 18.

²⁴ Quintilian: Inst. Orat. I, 10, 17.