

MIRIAM EGLOFF

# EPISCHES ERZÄHLEN BEI GOETHE ALS REFLEXION AUF MODERNE ZEITLICHKEIT



BRILL | FINK

Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit



Miriam Egloff

**Episches Erzählen bei Goethe  
als Reflexion auf moderne  
Zeitlichkeit**



BRILL  
FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846767054>

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.

Zugl. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich. Angenommen im Herbstsemester 2019 auf Antrag der Promotionskommission, bestehend aus Prof. Dr. Sabine Schneider (Hauptverantwortliche Betreuungsperson), Universität Zürich und Prof. Dr. Dirk Oschmann, Universität Leipzig (Zürich, 2020).

© 2022 bei der Autorin. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

[www.fink.de](http://www.fink.de)

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Coverillustration von Scarlet Müller, 2021

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6705-8 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6705-4 (e-book)

*Meinen Eltern*



# Inhalt

Einleitung .....	XI
------------------	----

## *Teil I*

### **Kapitel 1**

<b>Das Epos als modernerelevante Erzählform .....</b>	<b>3</b>
1.1 Vom Wissen der literarischen Form: Neue Wege der Gattungspoetik .....	3
1.2 Die Gattungsdifferenzierung des 19. Jahrhunderts im Zeichen soziopolitischer Identitätsbegründung: Volksepos und bürgerliches Epos .....	14
1.3 Hegel: Bürgerlicher Weltzustand und der Tod des Epos .....	19
1.4 Modernes Erzählen: Vom Aufstieg des Romans .....	24
1.5 Die Rückforderung des Epischen im 20. Jahrhundert .....	29

### **Kapitel 2**

<b>Vorgeschichten und Kontexte .....</b>	<b>41</b>
2.1 Antikenbilder und Antikenrezeption .....	42
2.1.1 <i>Joachim Winckelmann: Homers Epos und                 die Kulturgeschichte</i> .....	42
2.1.2 <i>Friedrich August Wolf: Philologische Kritik und die                 Dekonstruktion des homerischen Epos</i> .....	46
2.2 Die deutsche Versepeik des 18. Jahrhunderts .....	55
2.2.1 <i>Klopstocks Messias und Goethes Der ewige Jude</i> .....	55
2.2.2 <i>Wielands Oberon und Goethes Geheimnisse</i> .....	60
2.3 Die Französische Revolution im deutschen Klassizismus .....	63
2.3.1 <i>Die Restitution des Epischen als konservativer Reflex?                 Revision einer Forschungsmeinung</i> .....	63
2.3.2 <i>Goethes Reineke Fuchs</i> .....	67



## Teil II

### Kapitel 3

<b>Erschütterung der Wissenssysteme und methodische Neuansätze</b> . . . .	77
3.1 Die Unruhe in der Kultur . . . . .	79
3.2 Mediale Beschleunigung und die Verzeitlichung der Form . . . . .	86
3.2.1 <i>Die Revolution als Katalysator für den medialen Wandel</i> . . .	87
3.2.2 <i>Goethes Morphologie</i> . . . . .	91
3.2.3 <i>Prägnanz</i> . . . . .	95
3.3 Goethes explorative Epistemologie als Gegenmodell zum Empirismus . . . . .	98
3.3.1 <i>Offener Versuch anstatt experimentum crucis</i> . . . . .	98
3.3.2 <i>Dynamisierung und Vervielfältigung</i> . . . . .	101
3.3.3 <i>Verschränkung von Beobachtung und Gegenstand: Sinnlichkeit als alternativer Erkenntnismodus</i> . . . . .	104
3.3.4 <i>Synergie zwischen Wissenschaft und Ästhetik</i> . . . . .	106

### Kapitel 4

<b>Die Eposdebatte um 1800 und ihre gattungstheoretischen Problemstellungen</b> . . . . .	111
4.1 Gattungspoetologie als Gegenwartskritik: Zwischen Epos und Roman . . . . .	112
4.1.1 <i>Episches und Dramatisches</i> . . . . .	115
4.1.2 <i>Schwanken</i> . . . . .	121
4.1.3 <i>Widerstand gegen den „schlechten Hang des Zeitalters“: Entschleunigung</i> . . . . .	126
4.2 Von der Krise der Kunst und der Verzeitlichung der Zeit . . . . .	130
4.2.1 <i>Geltungsverlust der Kunst für die Kultur</i> . . . . .	130
4.2.2 <i>Die Ästhetische Eigenzeitlichkeit des Erzählens</i> . . . . .	138
4.2.3 <i>Die Lizenzen des Epischen</i> . . . . .	145
4.2.4 <i>Retardation</i> . . . . .	152
4.3 Medienpoetologische Reflexionen . . . . .	160
4.3.1 <i>Vermittlung zwischen individueller Subjektivität und kollektiver Objektivität</i> . . . . .	161
4.3.2 <i>Restitution der Sinnlichkeit im Epischen</i> . . . . .	165
4.3.3 <i>Reintegration der Kunst in die Kultur durch das Epische</i> . . . .	172

**Teil III****Kapitel 5**

<b>Hermann und Dorothea</b> .....	181
5.1 Erzählexperiment zwischen Epos und Idylle .....	181
5.1.1 <i>Vom Geltungsverlust der Idylle in der Moderne und ihrer Erneuerung</i> .....	183
5.1.2 <i>Zwischen idyllischer Beschränkung und epischer Entgrenzung. Ein Blick auf die Entstehungsgeschichte von Hermann und Dorothea</i> .....	193
5.2 Episches Sprechen als Sprachreflexion .....	199
5.2.1 <i>Von griechischen Versmaßen und der Poetisierung des Deutschen</i> .....	200
5.2.2 <i>Goethes Hexameter: Freie Rhythmen und sinnliche Versbewegung</i> .....	210
5.3 Poetologische Verdichtungen .....	215
5.3.1 <i>Goethes Relativierung der idyllischen Bürgertumsutopie</i> ....	215
5.3.2 <i>Verschränkung der Zeithorizonte</i> .....	221
5.3.3 <i>Das Glücksversprechen beschränkter Zeiterfahrung</i> .....	231
5.3.4 <i>Dynamisierung des Zeitengefüges</i> .....	239
5.3.5 <i>„halten und dauern“: Entschleunigtes Erzählen</i> .....	246
5.3.6 <i>Der epische Augenblick</i> .....	252

**Kapitel 6**

<b>Das Achilleis-Fragment</b> .....	261
6.1 Zwischen den Zeiten .....	261
6.1.1 <i>Bemerkungen zur Forschungsgeschichte</i> .....	263
6.2 Gattungsreflexion: Die Achilleis als hybride Komposition aus Epischem und Tragischem .....	270
6.2.1 <i>Goethes Faust, die Tragödie der Moderne und die Vermischung der Formen</i> .....	271
6.2.2 <i>Zur ästhetischen Bedeutung des Fragmentarischen</i> .....	280
6.3 Das Problem moderner Epik als eine Krise der Stoffe .....	284
6.3.1 <i>Vom Suchen und Finden eines geeigneten Gegenstands: Achills' Tod</i> .....	285
6.3.2 <i>„Ob man wohl thue einen tragischen Stoff allenfalls episch zu behandeln?“</i> .....	291

6.3.3	<i>Eine andere Verhandlung moderner Subjektivität</i> .....	298
6.3.4	<i>Das Glücksversprechen des epischen Augenblicks: Bemächtigung der Zeit über den Tod hinaus</i> .....	301
6.4	Die ästhetischen Eigenzeitlichkeiten des Tragischen und die Lizenzen des Epischen .....	308
6.4.1	<i>Faust und das Veloziferische</i> .....	308
6.4.2	<i>Das komplexe Zeitregime der Achilleis</i> .....	314
6.4.3	<i>Formale Überstrukturierung der Komposition</i> .....	320
 <b>Kapitel 7</b>		
	<b>Schlussbemerkungen</b> .....	327
 <i>Anhang</i>		
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	335
	<b>Danksagung</b> .....	363

# Einleitung

Auf dem Höhepunkt des geistigen Austauschs mit Friedrich Schiller beklagt Johann Wolfgang Goethe im Dezember 1797 den gegenwärtigen ästhetischen Zustand der Literatur als disparat und macht den diagnostizierten Kulturverfall der eigenen Epoche prominent am Verlust oder zumindest am Scheitern des Epischen fest:

Leider werden wir Neuern wohl auch gelegentlich als Dichter geboren [sic] und wir plagen uns in der ganzen Gattung herum ohne recht zu wissen woran wir eigentlich sind, denn die specivischen [sic] Bestimmungen sollten, wenn ich nicht irre, eigentlich von außen kommen und die Gelegenheit das Talent determiniren [sic]. Warum machen wir so selten ein Epigram im griechischen Sinne? weil wir so wenig Dinge sehen die eins verdienen. Warum gelingt uns das Epische so selten? Weil wir keine Zuhörer haben und warum ist das Streben nach theatralischen Arbeiten so groß weil bey [sic] uns das Drama die einzig sinnlich reizende Dichtart ist, von deren Ausübung man einen gewissen gegenwärtigen Genuss hoffen kann.<sup>1</sup>

Tatsächlich erlebt der deutsche Kulturraum zu diesem Zeitpunkt aber eine einmalige Hochphase kunstphilosophischer und ästhetischer Originalität – die sogenannte Deutsche Klassik<sup>2</sup>, als deren Hauptvertreter nicht zuletzt gerade Goethe und Schiller gelten. Als die maßgebliche literarische Gattung dieser kulturellen Blütezeit wird gemeinhin das Drama angesehen,<sup>3</sup> wie die zitierte Stelle deutlich macht, während der Epik lediglich marginale Bedeutung zugestanden wird. Umso bemerkenswerter scheint es deshalb, dass sich im gattungspoetologischen Diskurs ab 1790 eine Aufmerksamkeitsverschiebung

- 
- 1 Goethe an Schiller, 27.12.1797, BW, S. 544. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe wird nach der historisch-kritischen Ausgabe von Reclam zitiert (mit Sigle BW gefolgt von Seitenzahlen).
  - 2 Vgl. Busch, Ernst: Das Verhältnis der Deutschen Klassik zum Epos. In: Schröder, Walter Johannes (Hrsg.): Das Deutsche Versepos (= Wege der Forschung, Bd. 109). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969. S. 392–412, hier S. 392 f. Der Begriff der Klassik wird von Busch in seinem Artikel von 1941 ohne Erklärung oder Einordnung als selbstverständliche und eindeutige Epochenbezeichnung verwendet, damit bezeugt er einen lange unhinterfragt gültigen Klassik-Begriff innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft. Inwiefern die Epochenbezeichnung der Klassik allerdings problematisch ist bzw. einer genauen Differenzierung bedarf, soll an anderer Stelle ausführlich behandelt werden.
  - 3 Vgl. Geyer, Stefan; Lehmann, Johannes F.: Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge und zur Verzeitlichung der Gegenwart um 1800. In: Bies, Michael; Gamper, Michael (Hrsg.): Ästhetische Eigenzeiten. Eine Bilanz. Hannover: Wehrhahn 2019. S. 33–56, hier S. 40.

hin auf die Frage nach dem Erzählen verzeichnen lässt und sich die Bemühungen um die epische Gattung wieder verstärken. In prägnanter Differenz zum früheren, von der Renaissanceliteratur geprägten Epikdiskurs nimmt die Auseinandersetzung des späten 18. Jahrhunderts im Kontext einer allgemeinen Antikenbegeisterung ihren Ausgangspunkt am homerischen Epos und tritt infolgedessen in eine Phase präzedenzloser Intensität und Produktivität: 1793 veröffentlicht Goethe seine Epos-Version des *Reineke Fuchs*, im gleichen Jahr erscheint zusammen mit einer überarbeiteten Fassung seiner *Odyssee*-Übertragung von 1781 Johann Heinrich Voß' vielbeachtete *Ilias*-Übersetzung, die wiederum Goethe zu engagierten und sachkundigen Teilübersetzungen der beiden antiken Epen veranlasst.<sup>4</sup> Im Jahr 1795 publiziert der Altphilologe Friedrich August Wolf seine wirkungsmächtigen *Prolegomena ad Homerum*. Im gleichen Jahr gelingt Voß mit der Umarbeitung seiner drei *Luise*-Idyllen zu einer einzigen epischen Hexameter-Dichtung nicht nur die massgebliche Gattungsvorlage für das idyllische Epos, sondern gleichfalls sein größter Erfolg. Mit dem von der *Luise* inspirierten Versepos *Hermann und Dorothea*<sup>5</sup> schreibt dann 1796 auch Goethe sein damals populärstes und vieldiskutiertes Werk. Wilhelm von Humboldt verfasst dazu eine überschwängliche Abhandlung<sup>6</sup> und auch August Wilhelm Schlegel schreibt eine begeisterte Kritik über *Hermann und Dorothea*,<sup>7</sup> die dann wiederum großen Einfluss hat auf den berühmten, von Goethe und Schiller gemeinsam verfassten Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* von 1797.<sup>8</sup>

In diesem bis heute grundlegenden gattungspoetologischen Text fasst Goethe die Diskussion um das Epische, die im Briefwechsel mit Schiller bereits

4 Wahrscheinlich zwischen 1793 und 1795 entstanden, vgl. MA 4.1. S. 1103. Goethes Werke werden nach der Frankfurter-Ausgabe (mit der Sigle FA gefolgt von Abteilungsnummer, Bandnummer und Seitenzahlen), nach der Hamburger-Ausgabe (mit der Sigle HA gefolgt von Bandnummer und Seitenzahlen), nach der Münchner-Ausgabe (mit der Sigle MA gefolgt von Bandnummer und Seitenzahlen) oder der Weimarer Sophienausgabe (mit der Sigle WA gefolgt von Abteilungsnummer, Bandnummer und Seitenzahlen) zitiert. Siehe auch Meid, Christoph: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. In: May, Markus; Zemanek, Evi (Hrsg.): *Annäherung – Anverwandlung – Aneignung*. Goethes Übersetzungen in poetologischer und interkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. S. 83–101, hier S. 86.

5 Die Elegie *Hermann und Dorothea* entsteht 1796 (Dezember) wird 1800 erstveröffentlicht. Das Hexameter-Epos erscheint im Oktober 1797 als selbständige Publikation.

6 Humboldt, Wilhelm von: *Ueber Göthes Herrmann und Dorothea* (1799), hrsg. v. Michael Holzinger. Berlin: Holzinger 2013.

7 August Wilhelm Schlegel in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Jena und Leipzig, 11., 12. und 13. Dezember 1799, HA 2. S. 739 ff.

8 Vgl. Kornbacher, Agnes: August Wilhelm Schlegels Einfluss auf den Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller* (1797). In: *Goethe Jahrbuch* 115 (1998). S. 63–67.

seit 1795 immer mehr Platz eingenommen hatte, prägnant zusammen. Noch im Frühjahr 1799 fasst Goethe mit der *Achilleis* ein weiteres Epen-Projekt ins Auge, das dann allerdings den Schlusspunkt seiner epischen Produktivität bildet und Fragment bleibt. Parallel dazu führt August Wilhelm Schlegel mit seinem Bruder Friedrich ebenfalls einen konzentrierten Austausch über das Epos, vor allem das homerische. Ihre Gattungsüberlegungen finden einerseits Eingang in Friedrich Schlegels *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* von 1798, andererseits in Wilhelm August Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* aus dem Jahr 1801 und stehen, wie zu sehen sein wird, in einem komplementären Verhältnis zur Debatte bei Goethe und Schiller. Der eigentümlichen, bereits an dieser skizzenhaften Beschreibung der Situation um 1800 evident werdenden Diskrepanz zwischen dem beklagten Verlust des Epischen und der gleichzeitigen Konjunktur der Gattung – die eingangs zitierte Stelle und der Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* fallen beide in den Dezember des Jahres 1797 – möchte die vorliegende Studie auf den Grund gehen.

Das Epos der Epochenschwelle, dessen einst hochgelobten und allseits bekannten Exemplare mittlerweile fast ganz vergessen sind, taugt heute allerdings kaum noch zum Gesprächsstoff, denn selbst die Literaturwissenschaft hat ihr Interesse daran größtenteils verloren. Im 19. und auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten Werke wie Voß' *Luise* oder eben Goethes *Hermann und Dorothea* noch als herausragende Nationalkunst, als vorbildliche Darstellung deutsch-bürgerlicher Werte – ja, überhaupt des Deutschen. Und diese Zuweisung einer normativen Bedeutung steht wiederum in unauflöselichem Zusammenhang mit der Kanonisierung Goethes als Nationalautor und überhaupt dem Epochenkonzept der deutschen Klassik.<sup>9</sup> Gerade dieser Nexus zwischen antik-epischer Form und nationalistischer Programmatik wird für die Germanistengeneration der späten 1960er Jahre dann aber zum Auslöser für eine rücksichtslose Zäsur in der Rezeptionsgeschichte.<sup>10</sup> An Goethes

9 Vgl. Willems, Gottfried: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. In: Kaiser, Gerhard R.; Macher, Heinrich (Hrsg.): *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Winter 2003. S. 103–134. S. 103 f.

10 Vgl. Vosskamp, Wilhelm: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*. In: Herzog, Reinhart; Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein (= Poetik und Hermeneutik, 12)*. München: Fink 1987. S. 493–514, hier S. 511 f. Scharfe Kritik an den geistesgeschichtlichen Epocheneinteilungen und damit am Modell des „Geistes der Goethezeit“ erfolgt erst in dem Augenblick, in dem eine prinzipielle Klassikkritik einsetzt. 1971 erscheinen E. Schmalzriedts erweiterte Vorlesung zur „inhumane(n) Klassik“ und der von R. Grimm und J. Hermand herausgegebene Band

Versepos *Hermann und Dorothea* lässt sich dieser Umschwung exemplarisch nachvollziehen:<sup>11</sup> Die Nachkriegsgermanistik stellt daran klassizistische Normativität und Rigidität noch positiv heraus, die dem Werk zu höchster Poetizität gereichen würden. Die ideologiekritische Literaturwissenschaft von 1968 sieht darin dann jedoch vor allem ein antiquiertes, rückwärtiges Restaurationsprojekt Goethes und degradiert es bisweilen gar zum „reinsten und erhabensten Kitsch der gesamten europäischen Literatur“.<sup>12</sup> So sind die Normativität und Formenstrenge, die *Hermann und Dorothea* immer wieder unhinterfragt attestiert werden, für den Germanisten Yahya Elsayghie eindeutig Ausdruck für Goethes „reaktionäre Tendenzen“, die das Werk in den Dienst der Erhaltung des herrschenden politischen Systems – sprich eines aufgeklärten Absolutismus – stelle.<sup>13</sup> Es handle sich dabei um den aggressivsten Versuch des Altmeisters, die Ereignisse der Französischen Revolution literarisch zu bannen. Noch im Jahr 2008 spricht Helmut Schneider Goethes ehemaligem Erfolgsschlagler jegliche Anregung zu einer aktualisierenden „kreativen Lektüre“ oder „kontroversen Deutung“ ab – freilich nicht, ohne genau auf eine solche hinzuwirken.<sup>14</sup> Dass die epischen Projekte Goethes heute weitgehend aus dem Epochenbild der Weimarer Klassik und vor allem auch aus der Autor- und Werkkonzeption verdrängt sind – gemeinhin bekannt sind vor allem Goethes Dramen und Romane – vermag insofern nicht zu erstaunen.

Goethes Epos-Projekt gilt also aufgrund seiner bisher kaum hinterfragten Klassizität als veraltet, konservativ und unrettbar mit der nationalistischen Ideologie verbunden; es gibt lediglich vereinzelt Bemühungen, *Hermann und Dorothea* als ironisch aufzuzeigen und dadurch der reaktionären Verurteilung zu entziehen. Hegels grundsätzliche Verabschiedung des Epos aus der Moderne

---

„Klassik-Legenden“, die besonders auffällig auf den Gebrauch des Klassik-Begriffs als Epochenbezeichnung verzichten.

- 11 Vgl. Oschmann, Dirk: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. In: Gamper, Michael; Hühn, Helmut (Hrsg.): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover: Wehrhahn 2014. S. 167–189.
- 12 Zitiert nach Schneider, Helmut J.: *Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichts-philosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos*. In: Seeber, Hans Ulrich; Klussmann, Paul Gerhard (Hrsg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier 1986. S. 13–24, hier S. 17.
- 13 Elsayghie, Yahya A: Säbel und Schere. Goethes Revolutionierung des Epos und die Rezeptionskarriere von *Hermann und Dorothea*. In: *Seminar* 34 (1998). S. 121–136, hier S. 121.
- 14 Schneider, Helmut J.: Archaik und Moderne. Goethes Formexperiment *Hermann und Dorothea*. In: *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literaturen* 17 (2008). S. 7–35, hier S. 7.

und die mehrheitlich unwidersprochenen Umwertungen von Goethes Epen zur Antithese jeglicher moderner Literatur scheinen die Vernachlässigung dieser spezifischen Gattungsausprägung durch die neuere Forschung für lange Zeit ausreichend zu begründen. Unterzieht man jedoch die Behauptung von der kategorischen Unvereinbarkeit von moderner Erfahrungswelt und epischem Erzählen einer genauen Überprüfung, wie es die jüngste innovative Klassizismus-Forschung tut, so wird schnell deutlich, dass es sich hierbei um eine verkürzte Perspektive handelt. Es tritt sogar vielmehr genau das Gegenteil in Erscheinung, wenn Goethes epischen Werken und den theoretischen Beiträgen der Eposdebatte ein kritisches Gegenwartsbewusstsein sowie eine hohe Reflexivität nachgewiesen werden kann. So zeigt Dirk Oschmann mit seinem Aufsatz über *Hermann und Dorothea*<sup>15</sup> etwa auf, dass Goethe nicht nur über ein sensibles Zeitempfinden verfügt, sondern dieses auch ästhetisch abbildet und dass das dem Klassizismus verbundene Epos insofern sehr wohl noch unentdecktes Wissen birgt, dessen Erforschung neue Erkenntnisse zur Epoche, ihren Akteuren und Programmen zutage fördert. Und auch Sabine Schneider macht in ihren beiden Aufsätzen zum epischen Erzählen in der Moderne deutlich, wie fruchtbar einerseits eine neuakzentuierte Gattungswahrnehmung für die aktuelle Germanistik ist und wie andererseits gerade die vermeintlich veralteten Formen der Epik besonders davon profitieren.<sup>16</sup> Das besondere Verdienst dieser Bemühungen ist eine kritische Hinterfragung der konventionellen Gattungsgeschichte und -poetik des Epos, und vor allem auch eine Ablösung von und Konfrontation mit der Forschungstradition. Das tradierte konservative Gattungsbild wird insofern unterlaufen bzw. erweitert, als dem Epischen selbst kritische und reflektierende Funktionen zugestanden werden, die es als ästhetisch hochkomplexes Gebilde mit stark ideologischer Aufladung erkennbar machen. Dadurch wird die Rehabilitation eines epischen Erzählens reklamiert, in dessen Auseinandersetzung mit der Antike nicht nur eine konservative Gegenwartsflucht, sondern auch eine sensible und kritische Modernisierungsdebatte ausgemacht werden kann.<sup>17</sup> Wenn die vorliegende

---

15 Vgl. Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189.

16 Vgl. Schneider, Sabine: Entschleunigung. Episches Erzählen im Moderneprozess. In: Michael Bies; Gamper, Michael et al. (Hrsg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen: Wallstein 2013. S. 247–264 und dies.: Erzählen im multiplen Zeitenraum. ‚Restitution des Epischen‘ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil). In: Dies.; Brüggemann, Heinz (Hrsg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. München: Fink 2011. S. 215–231.

17 Vgl. Schneider, Sabine: Klassizismus, eine rückwärtsgewandte Moderne? Perspektiven auf die „Weimarer Klassik“. In: Online-Zeitschrift der SAGG (2006) [abgerufen am 21.10.2016].



Studie also Goethes Epos-Projekt sowie die darum herum stattfindende Gattungsdiskussion ins Zentrum rückt, soll an diese aktuellen Forschungsbeiträge und ihre methodischen Neuansätze angeschlossen werden. Sie nimmt den ästhetischen und epistemologischen Wert des epischen Erzählens um 1800 in den Blick und will dieses als ein kritisches Reflexionsmedium auf die Verzeitlichung der Moderne aufzeigen. Über die Untersuchung der intensiv geführten Gattungsdiskussion und über die Frage nach den konkreten Erscheinungsweisen des Epos bei Goethe soll zudem eine weitere Präzisierung und Ausdifferenzierung des Klassik-Begriffs erreicht werden.

Im breit angelegten Einführungsteil der ersten beiden Kapitel werden entlang der wechselhaften Geschichte des Epischen in der Moderne zunächst der Gegenstandsbereich abgesteckt und die methodischen Zugänge geklärt. Woher stammt überhaupt das Desiderat eines epischen Narrativs, an dem – wie das obige Zitat bereits angedeutet hat – der Kulturzustand einer Epoche ablesbar werden soll? Die Nachverfolgung des proklamierten Untergangs des Epos zugunsten des Romans und seiner vehementen Wiederbelebung soll deutlich machen, wie die Frage nach dem Erzählen in Krisenzeiten jeweils besonders virulent wird und dem Epischen im 20. Jahrhundert die spezifisch moderne Funktion einer kritischen Gegenwartsbespiegelung zukommt. In dieser Ausprägung als immer wieder aktualisierbare Reflexionsform entzieht sich das Epische sowohl der traditionellen Gattungsgeschichte wie auch der normativen Gattungspoetologie und verlangt nach einem alternativen, auf neue Erkenntnismöglichkeiten ausgerichteten Gattungsbegriff. Die Hauptthese dieser Arbeit besteht darin, dass zwischen den Auseinandersetzungen mit dem Epischen um 1800 und dem Beginn des 20. Jahrhunderts – zwischen Goethes Epos-Projekt und Benjamins Krisis des Romans – die Traditionslinie eines modernen Gegenkanons ausgemacht werden kann. Dafür wird sich das hier eingeführte wissenspoetologische Gattungsverständnis als ausschlaggebend erweisen. Weiter sollen die wichtigsten gattungsinternen und -externen Vorläufe thematisiert werden, die auf die eigentümliche Wiederbelebung und Transformation des Epischen um 1800 hinführen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden hier die zentralen Entwicklungslinien der Philologie, der epischen Gattungspoetik sowie des übergeordneten historischen Geschehens in den Grundzügen skizziert und gleichzeitig in Beziehung gesetzt mit ausgewählten Einzeltexten. Im direkten Vergleich mit den wirkungsmächtigen zeitgenössischen Gattungsexemplaren dieser Zeit können bereits die frühen Versuche Goethes im epischen Feld als eine kritische Auseinandersetzung mit der Gattungstradition und den von ihr auferlegten Grenzen aufgezeigt werden.

Der zweite Teil der Arbeit nimmt dann das turbulente letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts als engeren zeitlichen Horizont der Eposdebatte in den Blick

und zeigt es als eine umfassende Krisenzeit auf, in der neben den gesellschaftlichen Erschütterungen auch die epistemologischen Erklärungsmuster und ästhetischen Programme unter massiven Druck geraten. Diese Entwicklung soll an den für die Dichtung überhaupt, aber besonders für das Epos ausschlaggebenden Bezugssystemen der Kultur und der Sprache als ein Eindringen der Zeit sichtbar gemacht werden, dem die Zeitgenossen kritisch begegnen, aber auch ein sensibles Modernitätsbewusstsein abzugewinnen vermögen. Gerade bei Goethe erlangen das Feststellen und Verhandeln zeitspezifischer Krisenphänomene sowie die Suche nach möglichen Neuansätzen sowohl auf dem Gebiet der Kulturanalyse wie auch der Naturbetrachtung höchste Virulenz. Es soll dargelegt werden, wie es sich bei Goethes Nachdenken über die Verbindung von Kunst und Kultur, die er auf dem Hintergrund seiner Italienreise anstellt, und der zeitgleich begründeten Morphologie um bewusste methodische Reflexionen handelt, die nicht mehr den einzelnen Gegenstand, sondern vielmehr die Fragen nach seinem Entstehen, seinen Transformationen und seinen Verbindungen zu anderen Gegenständen in den Vordergrund stellen. Die Aufmerksamkeitsverschiebung auf Diskontinuität und Brüche sowie die epistemologische Problematisierung der sinnfälligen Zusammenhänge führen auf ein verändertes, spezifisch zeitlich verfasstes Formdenken, an das nicht zuletzt auch die Möglichkeit eines alternativen experimentellen Gattungsbegriffs anschließt.

Diese Überlegungen begleiten Goethes eigenes Epos-Projekt wie auch die zeitgleich stattfindende Gattungsdebatte über das Epos und reflektieren die sich darin manifestierenden methodischen und poetologischen Problemstellungen hell-sichtig. In einer diskursanalytischen Betrachtung der wichtigsten gattungstheoretischen Äußerungen zum Epos wird diesen Verbindungen nachgegangen und die Verschiebung vom Epos als rigide normative Gattung hin zum Epischen als selbstreflexives poetologisches Verfahren wird nachvollzogen. So wird etwa in der Auseinandersetzung mit den zeitgemäßen Gattungen des Romans und des Dramatischen der Status des Epischen zwischen Historizität und Normativität, Moderne und Antike genauso verhandelt, wie die Frage nach einer möglichen Fortschreibung der Kulturgeschichte. Dabei erlangt die durch die kultur- und medienhistorischen Veränderungen virulent gewordene Kategorie der Zeit einen besonderen Stellenwert als ambivalentes, inneres Organisations- und Gestaltungsprinzip, mit dem die vom epischen Erzählen erhofften Funktionen der kulturellen Vermittlung und Zusammenhangsstiftung verknüpft werden. Daran wird nicht zuletzt auch einsehbar, wie sich um die Jahrhundertwende immer mehr Brüche und Aporien in einem vermeintlich hermetischen Klassizismus breitmachen, die die produktive Erneuerung des Epos überhaupt erst ermöglichen.

Gleichzeitig soll die besondere Bedeutung herausgearbeitet werden, die Goethe in Bezug auf die Restitution des Epischen nicht nur für die Epochen-schwelle, sondern für die kulturelle Moderne generell zukommt.

An die Ausführungen zu den theoretischen Bemühungen um die epische Gattung schließen im dritten Teil der Arbeit zwei umfangreiche Lektürekapitel an, die mit *Hermann und Dorothea* einerseits und der *Achilleis* andererseits jeweils einen epischen Text Goethes ins Zentrum rücken. Wie zu sehen sein wird, macht Goethe einige der theoretisch erarbeiteten Merkmale, die dem Epischen in der Moderne zuträglich werden sollen, produktiv für seine Dichtungen, andere ignoriert er aber oder verkehrt sie sogar in ihr Gegenteil. Ausgehend von einem zu diesem Zeitpunkt bereits veränderten, auf den spezifischen Problemdruck der Moderne reagierenden Gattungsdenken Goethes werden die Texte deshalb in ihren komplexen Verbindungen mit dem verwandten Gattungsmodell der Idylle zum einen sowie dem oppositionären Gattungsmodell der Tragödie zum anderen betrachtet und darüber hinaus als hybride Erzählexperimente ausgewiesen.

## *Teil I*



# Das Epos als modernerelevante Erzählform

## 1.1 Vom Wissen der literarischen Form: Neue Wege der Gattungspoetik

Der Begriff des Epischen und die Gattung des Epos verfügen über eine bewegte Geschichte, die in der Antike wurzelt und bis in die Gegenwart hineinreicht. Auch gerade dank dieser langen und gut erforschten Gattungstradition scheint über das Epos seit geraumer Zeit allgemeine Klarheit zu herrschen, Fragen nach dessen ausschlaggebenden formalen und inhaltlichen Merkmalen werden selbst in den neueren Forschungsbeiträgen kaum noch gestellt.<sup>1</sup> Das Handbuch der Gattungen von 2009 definiert es als „erzählende Versdichtung gehobenen Anspruchs und größeren Umfangs“, die aufgrund ihres „oft erhabenen Stils“ „lange Zeit als vornehmste der Gattungen [galt]“. Zum klassischen Epos gehören die „Anrufung der Götter, Musen oder Ahnen“, Teichoskopien sowie Ekphrasis und „wesentliche Gestaltungsmittel in Sprache und Aufbau, [die] aus der Mündlichkeit des öffentlichen Vortrags entstanden“ sind. Der formalen Erhabenheit soll auch inhaltlich entsprochen werden, weshalb epische Stoffe meist der Mythologie, der Götter- und Heldensagen entnommen sind „oder große historische Ereignisse und Persönlichkeiten in den Vordergrund [stellen]“, ohne jedoch einen „sich entwickelnden individuellen Charakter dar[zustellen]“. Weiter ziele das Epos

auf die Darstellung weit ausgreifender zeitlicher, geografischer und weltbildlicher Zusammenhänge und strebt danach, die erzählte Welt, [...] in ihrer ganzen Totalität zu erfassen. Dabei zeichnet sich das Epos im Gegensatz zur konzentrierten Intensität des Dramas durch eine panoramatische Extensität, die so genannte epische Breite aus, mittels deren in reihender Episodentechnik, langsamer Entfaltung der Fabel und detailgenauer Ausführlichkeit eine große Ereignisfülle dargestellt wird. In der Regel dominiert zudem eine allwissende, sich kommentierender Wertungen enthaltende Erzählhaltung, die weniger darauf ausgerichtet ist, Spannung zu erzeugen, [...], sondern die vielmehr in ruhiger, distanzierter Betrachtung das Augenmerk auf das Wie des Handlungsablaufs lenkt.<sup>2</sup>

1 Vgl. Christians, Heiko: Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000). Freiburg i. B.: Rombach 2004. S. 89.

2 Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 204 f.

Dieser Lexikonartikel versammelt in vereinfachter, konzentrierter Fassung sämtliche Bestimmungen, die Hegel kurz nach 1800 in seiner epochemachenden *Vorlesung über die Ästhetik* festlegt und die gleichwohl schon lange vor Hegel als gängige Gattungsdefinition gelten. Besonders deutlich wird hier die kategorische Auffassung des Epos als der Antike verhaftete, in der Moderne überholte Dichtung: Versform, Götteranrufung und typische anstatt individuelle Figuren stehen im krassen Widerspruch zur neuzeitlichen Lebenswelt und den aus ihr entstehenden Anforderungen an eine zeitgemäße Literatur. Und auch die Merkmale der epischen Breite, der Totalität und Bedächtigkeit werden hier im Kontrast zum Drama als Alleinstellungskriterien definiert, die offensichtlich nicht in Einklang mit den modernen Raum- und Zeitvorstellungen stehen. An diesem Eposverständnis hat sich seit Hegel nicht mehr viel geändert und bis heute wird es von den meisten kulturwissenschaftlichen Disziplinen selbstverständlich und unhinterfragt übernommen. Ist gegenwärtig die Rede vom Epos bzw. vom Epischen, wird einerseits immer noch auf die Urtexte der Gattung referenziert – Homers *Odyssee* ist nach wie vor Pflichtlektüre im Grundstudium der Germanistik, zumindest stellenweise – und andererseits erlebt der Begriff seit der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts eine Renaissance in der Umgangs- und Jugendsprache,<sup>3</sup> wobei der ursprüngliche Wortgehalt auf „etwas, das sehr lange dauert“ oder im Anglizismus *epic* auf „absolut, überragend, fantastisch“ geschrumpft ist.<sup>4</sup>

Daraus resultiert zunächst die Wahrnehmung, dass das Epische als literarische Gattung tatsächlich seine Produktivität und Relevanz eingebüßt hat; die von Hegel an die moderne Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaftsstrukturen geknüpfte Diagnose vom Gattungstod scheint sich zu bestätigen. Bereits ein oberflächlicher Blick in die neuere Gattungsgeschichte macht allerdings sichtbar, dass die Problematisierung und das Bedürfnis nach dem epischen Erzählen immer wieder virulent werden: Bevor die Eposproduktion um die Jahrhundertwende abrupt abbricht,<sup>5</sup> nimmt sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa stark zu,<sup>6</sup> worauf sich zahl-

3 Vgl. FAZ. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/jugendsprache-krass-war-gestern-es-lebe-das-epos-11927860.html> und Spiegel. <http://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/jugendsprache-lass-mal-die-hausaufgaben-guttenbergen-a-801863.html> [beide abgerufen am 8.5.2018].

4 <http://wortwuchs.net/episch/> [abgerufen am 8.5.2018].

5 Vgl. Michler, Werner: Möglichkeiten einer literarischen Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur ‚modernen Versepiik‘. In: Joch, Markus; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Vol. 108). Tübingen: Niemeyer 2005, S. 189–206, hier S. 203.

6 Vgl. Krauss, Charlotte; Mohnike, Thomas (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts. Berlin: Lit 2011, S. 7 (Vorwort).

reiche Autoren und Theoretiker am Beginn des 20. Jahrhunderts dann wieder rückbeziehen werden.<sup>7</sup> Trotz Hegels Verabschiedung des Epos aus der gegenwärtigen Kunst behält der Begriff des Epischen im ganzen 19. Jahrhundert demnach eine besondere Bedeutung für den deutschen Kulturraum – ein lange vernachlässigtes Forschungsdesiderat, dem die Literaturwissenschaft dank einer kritischen Hinterfragung der hegelschen Epochen- und Gattungskonstrukte nun jüngst Rechnung trägt.<sup>8</sup> Hier zeigt sich, dass literarische Formen bereits in dieser frühen Phase der Moderne nicht unbedingt an eine Epoche gebunden sind, sondern vielmehr zu verschiedenen Zeitpunkten auf- und abtauchen. Ihre Konjunkturen lassen sich also nicht allein aus dem Lauf der Zeit erklären, was die Vorstellung einer linearen, systematischen Gattungsgeschichte grundsätzlich unterläuft und insofern den rigorosen Ausschluss des Epischen aus der modernen Literaturproduktion äußerst verdächtig macht. Diese Einsicht wirft natürlich die Frage auf, welches denn die treibenden Kräfte sind, die zur Reaktualisierung oder Marginalisierung von Gattungen – spezifisch dem Epos – führen und verlangt folglich nach einem alternativen Epochen- und Gattungskonzept.

Heinz Brüggemann<sup>9</sup> und Sabine Schneider<sup>10</sup> liefern diesbezüglich die neusten, wegweisenden Ansätze. In Anlehnung an Kosellecks historiographische Konzeption der sich überlagernden Zeitschichten<sup>11</sup> zeigen sie die Sattelzeit um 1800 von einer grundlegenden Signatur der kulturellen Pluralität gekennzeichnet auf. Es gelingt ihnen nachzuweisen, wie die mit der Aufklärung bewusstwerdende Verfügbarkeit von historischen Zeiten und Stilen den eigentlichen Motor der ästhetischen Moderne ausmacht – einer geschichtlichen Epochenbezeichnung, deren Beschreiben, Definieren und vor allem Datieren grundsätzlich eine unabschließbare Unternehmung ist: Der Begriff

7 Schneider: Erzählen im multiplen Zeitenraum. ‚Restitution des Epischen‘ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil). S. 215–231.

8 Vgl. Krauss; Mohnike (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts und Schneider: Erzählen im multiplen Zeitenraum. ‚Restitution des Epischen‘ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil). S. 215–231.

9 Brüggemann, Heinz: *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.-20. Jahrhundert)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

10 Schneider, Sabine: *Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven*. In: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 37 (2002), S. 86–128. Gemeinsam mit Brüggemann, Heinz: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*.

11 Vgl. Koselleck, Reinhart; Gadamer, Hans-Georg (Hrsg.): *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 19–26.



der Moderne zielt stets auf das Neue, Aktuelle und Zukunftsgerichtete; er wird immer dann virulent, wenn sich das politische und kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft gravierend verändert und sich deutlich von demjenigen der Vorgänger absetzt.<sup>12</sup> Für die neuere europäische Kulturgeschichte kann deshalb der Streit zwischen „den Alten und den Modernen“<sup>13</sup>, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Aufklärung initiiert, als Beginn einer Moderne verstanden werden, die sich bis in die Gegenwart immer wieder selbst überholt.<sup>14</sup> Deren ausschlaggebende Parameter sind gemäß Jürgen Osterhammel der

Beginn eines langfristigen Wachstums der Pro-Kopf-Einkommen; eine rationale, rechenhafte Lebensführung; der Übergang von der Stände- zur Klassengesellschaft; die Ausweitung politischer Partizipation; die Verrechtlichung von Herrschaftsverhältnissen und gesellschaftlichem Umgang; die Entwicklung von Zerstörungskapazitäten neuartiger Dimension; die Umorientierung der Künste von der Nachahmung der Tradition zur kreativen Zerstörung ästhetischer Normen.<sup>15</sup>

- 
- 12 Vgl. Müller, Klaus Peter: *Moderne*. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler 2008. S. 508–511, hier S. 508. *Moderne als Begriff des Wandels, des Umbruchs und der Erneuerung* lässt sich folglich auf diverse Gegenstandsbereiche beziehen, davon zeugen auch die zahlreichen *Moderne-Variationen* wie literarische, ästhetische, politische, kulturelle, technische etc. *Moderne*, mit ihren jeweils eigenen Datierungs- und Beschreibungsdiskursen. Daraus ergeben sich zeitliche, örtliche und programmatische Überschneidung sowie Diskrepanzen, die Koselleck und Andere als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen beschreiben. Gemäss Koselleck überlagern sich jedoch um 1800 Modernisierungsschübe in Gesellschaft, Politik und Kunst, die sich gerade mit diesem Problem zeitlicher Heterogenität auseinandersetzen und in dieser Verdichtung einen umfassenden, epochalen Wandel – sprich eine Epochenschwelle ausprägen, deren ausschlaggebendes, die Gegenstandsbereiche verbindendes Merkmal die Bewusstwerdung einer neuen Zeit ist, vgl. Koselleck, Reinhart: *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*. In: Ders.; Herzog (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. S. 269–282, hier S. 278. In Bezug auf die Entwicklungsgeschichte literarischer Gattungskategorien misst auch Michler der Ausprägung einer sogenannten Sattelzeit um 1800 als Verhandlungsort modernen Wissens größte Bedeutung bei, vgl. Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen: Wallstein 2015. S. 13.
- 13 Die epochemachenden *Querelles des Anciens et des Modernes* werden von Charles Perrault 1687 in der französischen Akademie ausgelöst, darin gewinnt die *Moderne* die Überhand gegenüber der *Tradition der Antike* und der *Vergangenheit schlechthin*, vgl. Müller: *Moderne*. S. 508–511, hier S. 508.
- 14 Vgl. Koselleck, Reinhart; Bergeron, Louis et al.: *Das Zeitalter der europäischen Revolution: 1780–1848*. Frankfurt a. M.: Fischer Bücherei 1969 (= Fischer Weltgeschichte, Bd. 26). S. 303.
- 15 Osterhammel, Jürgen (Hrsg.): *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* (= Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung). München: Beck 2009. S. 1282.

Von Anfang an stellen sich also die Steigerung von Selbstbewusstsein und Selbstbezug sowie eine allgemeine Fortschrittsdynamik als die ausschlaggebenden und sich durchsetzenden Charakteristiken der Moderne heraus. Wie Sabine Schneider jedoch geltend macht, beginnen die aufklärerischen Konzepte der zunehmend auf das Subjekt bezogenen Selbstbewusstwerdung bereits in der Sattelzeit um 1800 problematisch zu werden und die eigenen Voraussetzungen gerade reflexiv zu hintertreiben.<sup>16</sup> Der Begriff der Moderne ist demnach schon zu diesem frühen Zeitpunkt kein historischer mehr, sondern vielmehr ein moralisch-psychologischer, der sich je nach Perspektive mit unterschiedlichen Wertungen fassen und gegen andere Konzepte in Stellung bringen lässt.

In eben diesen Kontext stellt Willems bezeichnenderweise auch die am Ende des 18. Jahrhunderts allgegenwärtige Rede von Klassizität,<sup>17</sup> die immer

16 Vgl. Schneider: Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. S. 89.

17 Zu den Begriffen der Klassik und des Klassizismus: Der Begriff des ‚Klassizismus‘ definiert sich über die Referenz auf die Kunst und Architektur der griech.-röm. Antike, während der Begriff der Moderne gerade das Nicht-Antike, das Gegenwärtige bezeichnet. Das Klassische bezeichnet etymologisch immer etwas Besonderes, Musterhaftes, Vorbildliches. Darin liegen die wertende und normative Komponente, die Anlage zu Kanonisierungs- und Ausgrenzungsfunktionen des Begriffs, die sich auch die Propagandisten der ‚Deutschen Klassik‘ bewusst zunutze machen. Klassische Zeitalter sind deshalb immer historisch verankert, das Prädikat des Klassischen hängt davon ab, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als vorbildlich-herausragend angesehen wird, deshalb wird es stets in der Retrospektive verliehen. Das gilt auch im Fall der historischen, alle Künste erfassenden gesamteuropäischen Diskursformationen des 18. Jahrhunderts, die sich durch einen vielseitigen Antikenbezug einerseits und andererseits einen prononcierten Versuch, den eigenen Stil vom Vorhergehenden abzugrenzen, auszeichnen, vgl. Glaser, Hermann; Lehmann, Jakob et al. (Hrsg.): Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. Berlin: Ullstein 1997. S. 175 und Schweikle, Günther; Zabka, Thomas: Klassik. In: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph et al. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen (dritte, völlig neu bearbeitete Auflage). Stuttgart: Metzler 2007. S. 385. Die Akteure des sogenannten dt. Klassizismus haben sich selbst nie das Prädikat des Klassischen verliehen, vgl. Vosskamp, Wilhelm (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken (DFG-Symposium 1990). Stuttgart: Metzler 1993. S. 6. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wird aus dieser geistigen Bewegung eine Epochenbezeichnung, die eine normativ vorbildliche dt. Klassik mit innerer Wesensverwandtschaft mit der griech. Klassik postuliert. Über den genauen Zeitrahmen der Dt. Klassik ist sich dann die Literaturgeschichte auch nicht einig, die normativen Zugriffe bezeichnen die unterschiedlichsten Zeiträume zwischen 1775 und 1832 als dt. Klassik. Um dem Vorwurf der Beliebigkeit zu entgehen, wird die dt. Klassik oft mit der Weimarer Klassik gleichgesetzt, vgl. ebd. S. 9 und Schlosser, Horst Dieter (Hrsg.): dtv-Atlas Deutsche Literatur. München: dtv 1999. S. 163. Die Weimarer Klassik bezeichnet jedoch eine örtlich, zeitlich und personell sehr eng gefasste, klassizistische Phase: Gemeint ist die Zeit von 1786 bis 1805, als Goethe und Schiller sich beide in Weimar aufhalten und untereinander sowie mit Herder und Wieland einen regen Gedankenaustausch pflegen. Mit diesem engen Rahmen

noch auf die Vorstellung eines „goldenen Zeitalters“ referenziert. Deren Basis – die gesicherte, sich auf einen antiken Musterkanon beziehende „Fundierung der Literatur in Normen“<sup>18</sup> – ist jedoch bereits brüchig geworden. Davon ausgehend weist er in seinem Aufsatz, in dem er Goethe als „klassischen deutschen Nationalautor“ kanonisiert, die sogenannte Deutsche Klassik aufschlussreich als ein „spekulatives, höchst fragwürdiges literaturhistorisches Konstrukt“ aus, dessen Konstituierung mit Herders poetologischer Idealisierung Goethes anfängt und in der Kunsttheorie der Romantik schließlich politisch-nationalistisch konsolidiert wird.<sup>19</sup> Ist im Weiteren also die Rede vom Klassizismus oder der Klassik, ist damit Willems folgend die geistige und ästhetische Strömung der Epochenschwelle um 1800 gemeint, deren intensivierete Auseinandersetzung mit der Antike einer Endphase der sich durch das ganze 18. Jahrhundert hindurchziehenden *Querelles* gleichkommt. Den eigentümlichen Charakter dieser Zeit, in der die Moderne – sprich die moderne, romantische Literatur – nun die antiken Muster und Kunstauffassungen endgültig ablöst, macht gerade das Kritisieren der Mimesis-Programme zum einen und das gleichzeitige Festhalten an der griechischen Dichtung als normativem Vorbild zum anderen aus.<sup>20</sup> Erwartungsgemäß werden die ästhetischen

---

werden aber Beiträge zu klassizistischen Konzepten von anderen Akteuren, die jenseits davon entstehen, wiederum ausgeschlossen. Es ist gerade deshalb auch ein zentrales Ziel dieser Arbeit aufzuzeigen, wie problematisch eine derart rigide Epochenteilung ist und sie wird versuchen, die epochenübergreifenden Gemeinsamkeiten, Zusammenhänge und Reibungspunkte zwischen Sturm-und-Drang, Klassik, Romantik, Aufklärung und Französischer Revolution innerhalb der ausgewählten Literatur hervorzuheben. Zur Problematik der Klassik als Literaturepoche vgl. Conrady, Karl Otto: Anmerkungen zum Konzept der Klassik. In: Ders.; Albertsen, Leif Ludwig (Hrsg.): Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart: Reclam 1977. S. 7–29 sowie Vosskamp (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken (DFG-Symposium 1990). Darin insb. ders.: Einführung, S. 9–11 und Werner, Hans-Georg: Über den Terminus „Klassische deutsche Literatur“. S. 12–24. Weiter auch Vosskamp: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. S. 493–514.; ders.: Europäische Literatur und nationalgeschichtliche Funktion – eine Replik auf H. R. Jauss. In: Herzog; Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. S. 587–589 und Koselleck, Reinhart: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. In: Ebd. S. 269–282. Spezifisch zur Weimarer Klassik vgl. auch Borchmeyer, Dieter: Die Weimarer Klassik. Eine Einführung, Bd.1. Königstein: Athenäum 1980.

18 Willems: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. S. 103–134, hier S. 104.

19 Ebd.

20 Ebd. S. 111. Auch Koselleck und Vosskamp stellen das Projekt einer deutschen Klassik (bzw. spricht Vosskamp von der Weimarer Klassik) in Zusammenhang mit der grundlegenden Krisenerfahrung der Neuzeit, was nicht nur als Folge, sondern gerade auch als

und literaturtheoretischen Konzepte, die unter derartigen Bedingungen erscheinen, aber kaum eine Einheit bilden, sondern viel eher von inhärenten Widersprüchen geprägt sein.

Im Zuge davon erscheinen Klassizismus und Romantik nicht länger als klar definierte und voneinander getrennte Kunstepochen in einem linearen Abfolgeverhältnis,<sup>21</sup> sondern – mit Blick auf Kosellecks Theorem von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – als doppelte, komplementäre Ursprünglichkeit einer ästhetischen Moderne, die nicht ausschließlich durch das Prinzip der Fortschrittslogik bestimmt ist. Diese veränderten Prämissen der Epochenwahrnehmung – dass Aufklärung, Klassizismus und Romantik als unterschiedliche, aber gleichzeitig wirksame ästhetische Programme erscheinen, als vielstimmiger „Prozess der *einen* ästhetischen Moderne“<sup>22</sup> – verpflichten auch zu einer Revision der konventionellen ästhetischen und programmatischen Zuschreibungen. So weist zum Beispiel der vom Zentrum für Klassikforschung herausgegebene Sammelband *Heikle Balancen* die Weimarer Klassik als differenzierten Reflexionsort des zeitgenössischen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Paradigmenwechsels aus. Die steten Bemühungen um einen Ausgleich zwischen den sich akzentuierenden Gegensätzen werden darin als fragile Versuchsanordnungen aufgezeigt, die ein sensibles und kritisches Bewusstsein für die angebrochene Moderne beweisen.<sup>23</sup> Dem Klassizismus, als spezifischer Diskursform in einem dialogischen Verhältnis zur Romantik, wird dadurch zugestanden, einen genuinen Beitrag zur frühen Moderne zu leisten. So wird die vermeintlich programmatische Unvereinbarkeit von Klassizismus und Moderne ein Stück weit widerlegt.

Wie bereits angedeutet, hat die Aufhebung der konventionellen Epochen- teilung auch Konsequenzen für das traditionelle Gattungssystem – die Auf- fassung, dass literarische Formen in einem historisch verfassten, unaufhaltsam

---

Antwort auf die Pluralisierungs- und Beschleunigungserfahrung gelesen werden kann, vgl. Vosskamp: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*. S. 493–514, hier S. 494.

- 21 Wie das z.B. Fitz Strichs Monographie mit nachhaltiger Wirkung aufgebaut hat, vgl. Strich, Fritz: *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich*. Bern: Francke 1962. Dazu, inwiefern dies lange als gefestigte Tatsache der Literaturgeschichte galt, vgl. Vosskamp: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*. S. 493–514 hier S. 493.
- 22 Brüggemann, Heinz (Hrsg.): *Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und bunt- scheckige Schreibart. Aufsätze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- 23 Vgl. Valk, Thorsten (Hrsg.): *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne (= Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, 1)*. Göttingen: Wallstein 2014.

vorwärtsschreitenden Ablöseverhältnis der Traditionen stehen, kann gegen die so überzeugend ins Feld getragenen Erkenntnisse über die epochemachenden Prinzipien von Pluralität, Gleichzeitigkeit und Gemengelage nicht länger aufrechterhalten werden.

Auch hier braucht es neue verfeinerte, alternative Zugriffe auf und Konzepte für die Formen der Literatur, ihre Mutationen und Konjunkturen. Die Kategorie der Gattung drohte aufgrund derartig theoretischer und konzeptueller Erosion zwischenzeitlich fast vollständig aus der Literaturwissenschaft zu verschwinden,<sup>24</sup> in den neueren Debatten erlebt sie aber dank innovativer Differenzierung des Gattungsbegriffs eine Renaissance. Für das hier verfolgte Forschungsinteresse erweisen sich besonders die Verbindungen mit den Ansätzen der Wissensgeschichte<sup>25</sup> und speziell der Wissenspoetologie<sup>26</sup> als höchst produktiv: Ausgehend von der Prämisse, dass literarische Form und Wissen in einem konstitutiven Zusammenhang stehen – nämlich, dass Wissen stets einer Inszenierung bedarf, um überhaupt verfügbar zu werden und dass diese ein eigenes Wissen besitzt – werden Entstehung, Entwicklung und Funktionalität von Gattungen aus einer epistemologischen Perspektive neu beleuchtet. Als distinkte Formen der Darstellung bzw. Inszenierung wird Gattungen somit ein eigenes, literarisches Wissen zugestanden, das sich vom Wissen anderer Wissenssysteme unterscheidet. Zu welchen Einsichten poetische Texte führen, welches spezifische Wissen ihnen eigen ist und wie Gattungen zur Konstitution und Organisation dieses Wissens beitragen, sind die erkenntnisleitenden Interessen einer neuen, alternativen Gattungspoetik. Sie rückt gattungsspezifische Repräsentationsweisen als Verfahren in den Fokus, die das „Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche zugleich als Form ihrer Inszenierung“<sup>27</sup> begreifbar machen. So lässt sich aufzeigen, dass Gattungskonzepte signifikanten Anteil haben an der Tradierung, Konsolidierung und Legitimierung von Inhalten, Wahrnehmung und Deutungen, dass sie in poetischer Verdichtung auf Veränderungsprozesse, neue Denkmodelle und Episteme reagieren sowie an deren Modifikation und Reflexion teilhaben. Sie überliefern und transformieren kulturelles Wissen und

24 Vgl. Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. S. 10.

25 Vgl. Bies, Michael; Gamper, Michael et al. (Hrsg.): *Gattungs-Wissen: Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen: Wallstein 2013 und Berg, Gunhild (Hrsg.): *Wissens-texturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen (= Berliner Beiträge zur Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 17)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014.

26 Vgl. Vogl, Joseph: *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink 1999.

27 Ebd. S. 12.

sind gleichzeitig selbst offen für Transformationen und Neubesetzungen.<sup>28</sup> Literarische Formen werden so nicht länger als in einem unhintergehbaren Abfolgeverhältnis verhaftet beschrieben, sondern als dynamische, veränderliche Kategorien mit unterschiedlichen Funktionen, die gleichzeitig existieren, sich komplementieren, konkurrieren oder sich sogar vermischen.

Ein derart pluralistisches Gattungsverständnis kann das Verhältnis der beiden Erzählformen Epos und Roman an der Epochenschwelle<sup>29</sup> als koexistierende Varianten des Epischen beleuchten, denen jeweils unterschiedliche, modernespezifische Funktionen und Qualitäten zugeschrieben werden und die in einem beweglichen, spannungsvollen und zuweilen sogar prekären Verhältnis zueinander stehen. Diesbezüglich soll hier pointiert auf die Forschungen von Helmut J. Schneider und Werner Michler verwiesen werden, die die gattungsinternen Ausdifferenzierungen gezielt mit den zeitgenössischen soziopolitischen Verschiebungen in Beziehung setzen und dadurch die besondere Bedeutung des Epos für die komplexen Wechselwirkungen zwischen ästhetischem Formdenken, Gattungswahl und sozialer Klassifikation sichtbar machen.<sup>30</sup> Wie Michler in seiner Anwendung von Bourdieus Feldtheorie auf Fragen der Gattungspoetik einleuchtend aufzeigt, bestehen große systemische Affinitäten und Wechselwirkungen zwischen literarischen Gattungen und sozialen Strukturen: Beide generieren stabile Regeln, klassifizierbare und praktikable Produktionsformen; sie bringen zugleich die Unterscheidungs- und Bewertungskriterien hervor, um über Einhaltung oder Abweichung dieser Formen und das Gelingen ihrer Produkte zu entscheiden. Dadurch vermögen sie eine grundlegende Vermittlung zwischen dem Individuellen bzw. dem Einzelwerk und dem Kollektiven bzw. der Literatur zu leisten.<sup>31</sup> Es darf deshalb auch nicht erstaunen, wie überzeugend es Michler gelingt, einen konstitutiven Zusammenhang zwischen der Intensivierung von Gattungsdiskussionen und sozialen sowie literaturästhetischen

28 Vgl. Schneider, Sabine; Drath, Marie (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler 2017, darin insb. die Einleitung, S. 4 f.

29 Zum Begriff der Epochenschwelle als Phase eines tiefgreifenden Bedeutungswandels, in der bestehende Topoi, Werte und Begriffe mit neuen Bedeutungen angefüllt werden, vgl. Koselleck; Herzog (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein und Steinwachs*, Burkhart: *Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Link-Heer, Ursula (Hrsg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 312–323.

30 Vgl. Schneider: *Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichtsphilosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos*. S. 13–24 und Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. S. 19–86.

31 Vgl. Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. S. 192 f.

Unsicherheitsbekundungen aufzuzeigen. Interessant für die hier verfolgten Thesen ist allerdings vor allem, dass es gerade das Epos ist, das in Phasen gesellschaftlicher Verunsicherung und Neuorientierung besonders attraktiv bzw. strittig wird. Bereits die erste fundamentale Gattungspoetik findet ihren historischen Ursprung in der Ordnung der sozialen Welt begründet, wie Aristoteles' in der *Poetik* proklamiertes Organisationsprinzip verdeutlicht:

Was die erzählende [...] Dichtung angeht, so ist folgendes klar: man muss die Fabeln [...] so zusammenfügen, dass sie [...] sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann.<sup>32</sup>

Im Begriff des Lebewesens wird das Epos hier mit der Vorstellung einer spezifisch anthropologisch-organischen Verfasstheit der Darstellung verbunden, wodurch es schon früh auf die Stiftung eines übergreifenden, verbindlichen Zusammenhangs ausgerichtet wird. Obwohl Aristoteles die Tragödie als die erhabeneren Gattung ansieht, schafft er doch die Grundvoraussetzung für die spätere Nobilitierung und Aristokratisierung des Epos. Diesem weist er das „heroische Versmaß“<sup>33</sup> des Hexameters zu, welches das „feierlichste und erhabenste unter allen Massen“<sup>34</sup> sei. Weiter bestimmt er es, analog zur Tragödie, als die „Nachahmung guter Menschen“<sup>35</sup> und führt das Gelingen dieser Nachahmung auf die ethisch-moralische Veranlagung des Dichters zurück: „Die Dichtung hat sich hierbei nach den Charakteren aufgeteilt, die den Autoren eigentümlich waren. Denn die Edleren ahmten gute Handlungen und die von Guten nach, die Gewöhnlicheren jedoch die von Schlechten [...]“<sup>36</sup> In diese Kategorie gehört zweifellos Homer, den er für „de[n] vorzüglichste[n] Dichter [für das Edle]“<sup>37</sup> hält und der ihm „im Vergleich zu den anderen Epikern als göttlich“<sup>38</sup> erscheint – damit werden *Illias* und *Odysee* als die ersten kanonischen Epen etabliert und Homer wird zum lange unangefochtenen Ideal erhoben.

Die nachfolgende Gattungspoetik der römischen Antike hält zunächst an Homer als Großmeister des Epos fest. Bereits in der Spätantike gibt es

32 Aristoteles: *Poetik*, aus dem Griech. übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2006. § 23, S. 77.

33 Ebd. § 24, S. 81.

34 Ebd.

35 Ebd. § 5, S. 17.

36 Ebd. § 4, S. 13.

37 Ebd.

38 Ebd. §23, S. 77.

Bestrebungen, die drei Stilarten der klassischen Rhetorik mit den drei Hauptgattungen der Literatur und den drei Ständen der Gesellschaft zu parallelisieren und damit die kulturelle Entwicklung des Menschen abzubilden. Um das Jahr 1250 ordnet dann der englische Philologe Johannes de Garlandia die Sprechlagen des niederen, mittleren und höheren Stils nicht nur den mittelalterlichen Ständen, sondern darüber hinaus den kanonbildenden Hauptwerken Vergils zu – der *Bucolica*, der *Georgica* und der *Aeneis*. Mit diesem *Vergilischen Rad* (rota Vergilii) wird die Auffassung, dass Vergil ein Weltweiser gewesen sei und sich dessen höhere Einsicht in seinem Werk widerspiegeln würde, wirkungsmächtig im gesamten europäischen Kulturraum verankert.<sup>39</sup> Die Ablösung von Homers eher schlichten *Illias* durch Vergils künstlerisch komplexer gestaltete *Aeneis* als Gattungsideal führt zur Konsolidierung der spezifischen Konnotation zwischen aristokratischer Gesellschaftsschicht und der poetologischen Bewertung des Epos als höchster literarischer Form. Aeneas entstammt einem Herrschergeschlecht und erfüllt sein Schicksal durch Staatsgründung und Erneuerung des angeborenen Herrschaftsanspruchs, während Achilles zwar ebenfalls einem Königshaus entstammt, seinerseits aber ein kriegerisches Heldenschicksal erfüllt. Die als prototypisch bewerteten Gattungsvorbilder – zunächst Homers und dann Vergils, aber auch alle nachfolgenden – tragen diese soziale Konnotation fortan in sich, selbst dann, wenn die soziale Kategorie brüchig zu werden droht oder ihre Gültigkeit sogar bereits verloren hat, wie im Weiteren noch aufgezeigt werden soll.

Umgekehrt regulieren literarische Gattungen über ihre generischen Produktions- und Bewertungsregeln die Ausbildung und Formierung von sozialen Kategorien – ja, überhaupt tragen sie zur diskursiven Konstitution von Wissen bei. Gattungsdebatten erweisen sich deshalb als prädestinierte Verhandlungsorte von gesellschaftlichen Veränderungen und politischen Positionen. Dem Epos kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle zu, trägt es doch wesentlich zur Stabilisierung der Aristokratie und zu deren Selbstbild wie auch Ansprüchen bei. Darüber hinaus hat es bereits in der Antike öffentlichkeitsherstellende Funktionen – das Proömium diente etwa dazu, den Vortragenden als jemanden zu etablieren, der zum öffentlichen Sprechen berechtigt ist und das Publikum gleichzeitig wohlwollend stimmen soll. Diese alten Kodierungen werden in der Poetologie Epos trotz zahlreicher Überschreibungen und Kontrakodierungen aufrechterhalten, was der Gattung zu einer gewissen Konformität und gleichzeitig zu einer gattungsinternen Mehrdimensionalität gereicht, die sie bis in die Gegenwart produktiv und anschlussfähig hält.

---

39 Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 194.



## 1.2 Die Gattungsdifferenzierung des 19. Jahrhunderts im Zeichen soziopolitischer Identitätsbegründung: Volksepos und bürgerliches Epos

Geradezu exemplarisch ist das Epos in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Bildung und Konsolidierung nationaler Identitäten beteiligt, es ist die „große Zeit der historisierenden und idyllisierenden Epik“<sup>40</sup> im Zeichen des Politischen, wie Michler festhält. Diese Zuwendung zum Epos lässt sich zum einen im gesamten europäischen Kulturraum als Strategie beobachten, die arbeitsteiligen Gesellschaften der neugeschaffenen Nationalstaaten als vermeintliche oder tatsächliche Traditionsgemeinschaften zu verankern.<sup>41</sup> Und zum anderen stehen diese Bemühungen in Deutschland auch dezidiert im Zusammenhang mit dem Projekt, eine neue deutsche Nationalliteratur zu schreiben. Bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verfestigt sich in Deutschland die Selbstwahrnehmung einer verspäteten Nation,<sup>42</sup> deren literarische Blütezeit sich im Gegensatz zu den anderen, sich zunehmend national ausprägenden Literaturen im europäischen Raum nicht einstellen will. In den turbulenten Jahren um und nach der Märzrevolution von 1848 tritt die poetologische Diskussion um eine eigene Nationalliteratur dann in eine deutlich ideologisch-politisch geprägte Phase ein,<sup>43</sup> in der gerade das Epos als prädestinierte Volks- bzw. Nationalgattung konstituiert wird, der bewusst Funktionen der kollektiven Identitätsstiftung ein- und zugeschrieben werden. Die nationalistische und populistische Epik der Gründerzeit<sup>44</sup> prägt die Gattung im Sinne einer Ursprungsüberlieferung des Deutschen Volkes aus und schließt explizit an Herders frühromantischen Begriff der Volkspoesie an. Stoffe

40 Ebd. S. 199.

41 Urban, Urs: Die Funktion des Epischen für die Bewältigung kollektiver Niederlagen in der deutschen und französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Krauss; Mohnike (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts. S. 15–37 und Taterka, Thomas: Die Nation erzählt sich selbst. Zum europäischen Nationalepos des 19. Jahrhunderts. In: Detering, Heinrich; Hoffmann, Torsten et al. (Hrsg.): Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen: Beiträge zum Komparatistischen Symposium, 6. bis 8. Mai 2010 Tartu (= *Humaniora. Germanistica*, 5). Tartu: Tartu University Press 2011. S. 20–72.

42 Vosskamp: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*. S. 493–514, hier S. 506.

43 Willems: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. S. 103–134, hier S. 119 f.

44 Gemäß Christian Jansen eine Ära des Bürgertums und der „Verbürgerlichung der deutschen Gesellschaften“, vgl. Jansen, Christian: *Gründerzeit und Nationsbildung 1849–1871* (= *Seminarbuch Geschichte*, 3253). Paderborn: Schöningh 2009. S. 242.

und Motive der eigenen germanischen und mittelalterlichen Vergangenheit werden in gebundener, aber einfacher, an Mündlichkeit orientierter Sprache publikumswirksam aufgearbeitet.<sup>45</sup> Nachvollziehen lässt sich das etwa an der exponentiell ansteigenden Nibelungenrezeption, aber auch an Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* sowie den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, die sich als Sammlung und Rekonstruktion vorgeblich uralter, nationaler Erzählungen darstellen.<sup>46</sup>

Bei Herder gründete der Volksbegriff noch auf der unpolitischen, viel allgemeiner verfassten anthropologisch-philosophischen Vorstellung einer einfachen und naturhaften Gemeinschaft, die sich ursprünglich in erster Linie durch regionale, kulturelle und zeitliche Eigenarten ausprägte.<sup>47</sup> Erst durch die „Intellektuellenbewegungen“ der Aufklärung und des Humanismus, wie Herder sie bezeichnet, wird die ursprüngliche Volksgemeinschaft von einer gelehrten Intelligenzia abgespalten und in die humanistische Standesideologie überführt, in der „der ehrwürdige Name des Volkes“ zum blossen „Pöbel“ abgesunken sei.<sup>48</sup> Die von Herder als fatal beurteilte soziale Dichotomie zwischen Volk und Gelehrten gründet auf der diagnostizierten Entfremdung der bürgerlichen Gesellschaft von der Natur durch ihre unsinnliche Vernunftkultur<sup>49</sup> und zieht bis in die Romantik weitreichende Konsequenzen für das Literatursystem nach sich. „Zum großen Nachteil der Theorie von den Dichtarten vernachlässigt man oft die Unterabteilungen der Gattungen“, bringt Friedrich Schlegel diese etwa auf den Punkt. „So teilt sich [...] die Volkspoesie in die Volkspoesie für das Volk und in die Volkspoesie für Standespersonen

45 Michler: Möglichkeiten einer literarischen Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur ‚modernen Versepiik‘. S. 189–206, hier S. 199.

46 Detering, Heinrich; Hoffmann, Torsten et al.: Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen. Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen: Beiträge zum Komparatistischen Symposium, 6. bis 8. Mai 2010 Tartu. S. 9–19, hier S. 10.

47 Willems: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. S. 103–134, hier S. 113.

48 Zitiert nach Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 228.

49 Herder in der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772): „Es ist für mich unbegreiflich, wie unser Jahrhundert so tief in die Schatten, in die dunklen Werkstätten des Kunstmäßigen sich verlieren kann, ohne auch nicht einmal das weite, helle Licht der uneingekehrten Natur erkennen zu wollen. Aus den größten [sic] Heldentaten des menschlichen Geistes, die er nur im Zusammenstoss der lebendigen Welt tun und äußern konnte, sind Schulübungen im Staube unserer Lehrkerker, aus den Meisterstücken menschlicher Dichtkunst und Beredsamkeit Kindereien geworden, an welchen greise Kinder und junge Kinder Phrasen lernen und Regeln klaben.“ HW 1. S. 740. Herders Texte werden soweit vorhanden nach der Frankfurter Gesamtausgabe zitiert (mit Sigle HW gefolgt von Bandnummer und Seitenzahlen).

und Gelehrte.<sup>50</sup> Die neuen politischen Begriffe von Volk und Nation werden jetzt reflexartig auch zu den ausschlaggebenden Kategorien für die neue Literatur – und mit ihnen die angesichts der sozialen Ausdifferenzierung und Aushöhlung der ständischen Hierarchie gestellte Forderung nach dem Spezifischen, Lokalen und Zeitgemäßen. Nun, da alle Literatur in erster Linie „Sekular- und Nationalliteratur“<sup>51</sup> sein soll, erweist sich das Volk, „das mehr Sinne und Einbildung hat, als der studierende Gelehrte“<sup>52</sup>, als die eigentliche kulturrelevante Größe. Aus diesem „großen ehrwürdigen Teil des Publikums“<sup>53</sup> soll sich die wahre, zeitgemäße Dichtkunst speisen, und für die traditionell als volksnahe gehandelte Gattung des Epos gilt das in besonderem Maße.<sup>54</sup> Homer war für Herder nichts Anderes als der erste Volksdichter gewesen. Ihm nachzueifern, bedeutet deshalb gerade *nicht*, eine zwar vorbildliche, aber zeitlich sowie räumlich weitentfernte antike Literatur mimetisch nachzubilden, sondern aus der natürlich-eigenen, charakteristischen Kultur und sinnlichen Sprache zu schöpfen.

Die „trivialen Versepen“<sup>55</sup> in der Tradition von Volkslied, Märchen und Sagen, die programmatisch eine ursprüngliche deutsche Volksidentität transportieren, erweisen sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts als äußerst beliebt und produktiv, was wiederum die hohe politische Unsicherheit und das gesellschaftliche Bedürfnis nach einer identitätsstiftenden Literatur zu diesem Zeitpunkt belegt. Darin eingeschrieben sind gleichwohl die soziale Differenzierung in eine proletarische Arbeiterschicht und eine bürgerliche Gelehrtenschicht, die auf den bereits im revolutionären Umfeld von 1848 virulent werdenden Begriff der Klasse zurückgeht, sowie die parallel dazu weiterlaufende Spaltung der literarischen Gattungen in eine volksnahe

50 KFSa I, 2. S. 165. Friedrich Schlegels Texte werden soweit vorhanden nach der Kritischen Friedrich Schlegel-Ausgabe zitiert (mit Sigle KFSa gefolgt von Abteilungsnummer, Bandnummer und Seitenzahlen).

51 HW 1. S. 219.

52 HW 2. S. 490.

53 Ebd.

54 Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 228 f. Herder führt die Poesie und damit auch das Epos zentral auf die Sprache, das Lied, den Gesang zurück. Aus der Einleitung zum zweiten Teil seiner Volksliedsammlung: „Es ist wohl nicht zu zweifeln, dass Poesie und insbesondere Lied im Anfang volksartig, d.i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge sowie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen.“ (HW 3. S. 230). In den Metren der Gesänge sieht er sprachlich-nationale Eigenheiten ausgeprägt, nicht zuletzt deshalb fordert er auch für das Volksepos der Deutschen eine der deutschen Sprache entsprechende Metrik, anstatt griech. Hexameter.

55 Ders.: Möglichkeiten einer literarischen Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur ‚modernen Versepiik‘. S. 189–206, hier S. 199.

Trivilliteratur zum einen und eine akademisch-elitäre Poetik<sup>56</sup> zum anderen, die sich in den jeweilig entgegengesetzten Ausprägungen von Kunst- und Volkspoesie manifestieren. Das Volk, das in Herders Fragmenten noch den Charakter einer produktionsästhetischen Stil­kategorie hatte, wird im Volksepos zwar als eigene soziale Klasse im Zeichen einer spezifisch deutschen Nationalidentität konstituiert, geht seiner kulturtragenden Bedeutung jedoch ver­lustig.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert scheinen die sprachlich anspruchsvollen, stilistisch komplexen Versepen – zumindest auf den ersten Blick – verschwunden, gerät die Produktion von gravitatischer Epik seitens intellektuell-bürgerlicher Produzenten durch die populistische, leichter zugängliche Volksepik der Gründerzeit doch zunehmend in Legitimierungsnot. Das an die antiken Kodierungen des hohen Stils und des adligen Personals anschließende Versepos bleibt jedoch als gattungsinterne Opposition zum immer mehr trivialen und prosaischen Volksepos weiterbestehen, mehr noch wird es geradezu zur Paradegattung des gebildeten Mittelstandes:<sup>57</sup> Als stets bevorzugtes Objekt der Altphilologie läuft der im 19. Jahrhundert akademisch besonders hoch gewichtete altsprachliche Gymnasialunterricht in erster Linie über die kanonisierte Gattungsgeschichte des Versepos. Die Stilisierung Goethes zum Nationalautor und die Doktrin einer zwar späten, aber umso bedeutsameren genuinen, deutschen Klassik nehmen in der unruhigen Gründerzeit ebenfalls deutlich politisch-nationalistische Züge an. Dazu gehört auch eine sukzessive, von der Literaturgeschichtsschreibung des späten 19. Jahrhunderts systematisch betriebene, zeitliche und personelle Verkürzung der „klassischen Epoche“ von einem zunächst noch historisch relativ weiten Zeitraum, der die Aufklärung und ihre Akteure miteinschloss, auf die gut zehn Jahre dauernde, gemeinsame Wirkungszeit Goethes und Schillers in Weimar.<sup>58</sup> Wobei gerade Goethes episches Werk und besonders *Hermann und Dorothea* immer wieder zur Bestimmung einer ewigen Idee des Deutschen Wesens herangezogen werden.<sup>59</sup> So werden einerseits die prototypischen, gattungsdefinierenden Epen für jede Schülergeneration neu kanonisiert und

56 Ders.: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 444.

57 Vgl. Schneider: Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichts-philosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos. S. 13–24.

58 Vosskamp: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. S. 493–514, hier S. 506 f.

59 Vgl. Willems: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. S. 103–134, hier S. 119 f. und Schneider: Idyllisches Epos im 19. Jahrhundert. S. 15.

andererseits werden dadurch auch die hierarchische Gattungswertung und soziale Klassifizierung des Epos aufrechterhalten – sprich als hochsprachlich-poetische Kunstform des Bildungsbürgertums institutionell erneuert.<sup>60</sup>

Diese alternative Ausprägung des Epos erlebt allerdings eine entscheidende formale Transformation: Anstatt eines götter- und heldenbevölkerten Kosmos entstammen Personal und Motive nun der überschaubaren, häuslichen Bürgerwelt. Diese Fokussierung auf die regional und epochal charakteristischen Ausprägungen, das sich Einlassen auf Geschichte, Sitte und Lebensform der Deutschen entspricht zwar Herders Forderung, mehr aus dem National-Eigenen zu schöpfen, ist aber gerade auch in der von ihm als naturfern disqualifizierten, modernen Gesellschaft verankert. Gleichzeitig konfiguriert sie die Poetik der Idylle des 19. Jahrhunderts, in der die affektiven Bindungen der bürgerlichen Kleinfamilie das antike Schäferleben abgelöst haben.<sup>61</sup> Schon Humboldt nannte diese neue hybride Gattungsausprägung in seiner Abhandlung zu Goethes *Hermann und Dorothea* folgerichtig ein bürgerliches Epos<sup>62</sup> und Schiller sprach seinerseits ebenfalls von der bürgerlichen Idylle<sup>63</sup> – neben *Hermann und Dorothea* gilt auch Voß' *Luise* als prototypisch für die frühen bürgerlich-idyllischen Epen. Beide Texte avancieren in kürzester Zeit zu „Lieblingsbüchern der Bürger des 19. Jahrhunderts“<sup>64</sup> und Helmut Schneider zählt bis zur Jahrhundertmitte an die vierzig Werke, die an Goethe und Voß anschließen, von denen Mörikes *Idylle vom Bodensee* (1846) und Hebbels *Mutter und Kind* (1859) – beide Hexameter-Gedichte, die eine heile, harmonische kleine Welt darstellen – die bekanntesten sind.<sup>65</sup> Meist handelt es sich dabei um verklärte Darstellungen eines unaufgeregten Alltags gebildeter Lehrer- und Pfarrerrfamilien, die nur über den Rand ihrer kleinen Welt hinaus schauen, um es dann doch drinnen entschieden besser zu finden als draußen. Dennoch enthalten diese Texte teilweise eine massive Gesellschaftsideologie, die gerade die Familie, deren Struktur sich im späten 18. Jahrhundert von der

60 Vgl. hierzu auch Schneider: Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichts-philosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos. S. 13–24, hier S. 14.

61 Böschstein, Renate: Idyllisch / Idylle. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3. Stuttgart: Metzler 2001. S. 119–138, hier insb. S. 124–131.

62 Humboldt: Ueber Göthes *Herrmann und Dorothea* (1799). S. 138.

63 Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.7.1795–31.10.1796, hrsg. v. Norbert Oellers, Bd. 28. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1969. 323.

64 Böschstein: Idyllisch / Idylle. S. 119–138, hier S. 127.

65 Vgl. Schneider: Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichts-philosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos. S. 13–24, hier S. 13.

vorindustriellen Groß- zur bürgerlichen Kleinfamilie wandelt, nun als natürliches Vorbild gesellschaftlicher Ordnung begreift und deren Werte – Familie, Besitz und Bildung – als universale Grundwerte der modernen, arbeitsteiligen Gesellschaft festschreibt.<sup>66</sup>

### 1.3 Hegel: Bürgerlicher Weltzustand und der Tod des Epos

Die Vermischung des Epos mit der Idylle gereicht Hegel gut 20 Jahre nach Voß und Goethe bekanntlich zum Ausgangspunkt für seine epochemachende Verabschiedung des Epos aus der zeitgenössischen Literatur. Mit der szenisch-thematischen Reduktion auf die bürgerlichen Zustände auf dem Land oder in der Kleinstadt habe sich die echte „eigentliche Epopöe“ gerade „bei uns Deutschen“ in die schützende Beschränktheit der Idylle geflüchtet.<sup>67</sup> Die Idylle als „untergeordnete[r] Nebenzweig [...] des eigentlich Epischen“ sieht in ihrer modernen Ausprägung von „allen tieferen allgemeinen Interessen des geistigen und sittlichen Lebens ab“ und stellt „den Menschen in seiner Unschuld“<sup>68</sup> dar. Dieser unschuldige Zustand kommt gemäß Hegel einer voraufklärerischen Unmündigkeit gleich, in dem die Menschen

von nichts wissen als von Essen und Trinken, und zwar von sehr einfachen Speisen und Getränken, [...]. Ihre Beschäftigung nun besteht darin, diesem lieben Vieh mit dem treuen Hunde den ganzen lieben Tag lang aufzupassen, für Speise und Trank zu sorgen und nebenher mit so vieler Sentimentalität als möglich solche Empfindungen zu hegen und zu pflegen, welche diesen Zustand der Ruhe und Zufriedenheit nicht stören, d.h. in ihrer Art fromm und zahm zu sein, auf der Schalmey, der Rohrpfeyfe usf. zu blasen oder sich etwas vorzusingen und vornehmlich einander in grösster Zartheit und Unschuld liebzuhaben. – Die Griechen dagegen hatten in ihren plastischen Darstellungen eine lustigere Welt [...] als jene prätentöse Unschuld, Frömmigkeit und Leerheit.<sup>69</sup>

Vom wahren Epos sei dieses in süßlich-sentimentalischer Künstlichkeit konservierte Bruchstück nun jedoch weit entfernt, bringe das echte Epos, „indem es zum Gegenstande hat, *was ist*“ doch die „ganze Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheiten im Zusammenhang mit der in

66 Ebd. S. 15 u. 23.

67 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. S. 414.

68 Ebd. S. 390 f.

69 Ebd. S. 391.

sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung“.<sup>70</sup> Wohingegen die moderne Idylle bezüglich der Frage ihrer gesellschaftlichen Potenziale bereits seit Schiller familiale Gemeinschaften ohne sichtbare Beziehungen zu den komplexen staatlichen Gebilden darstellt und insofern im Kontext sentimentalisch-utopischer, idealer Modelle steht.<sup>71</sup> „[D]en Inhalt und die Form des *eigentlich Epischen* [macht deshalb] [die *gesamte Weltanschauung und Objektivität eines Volksgeistes*] [...] aus“<sup>72</sup> und nicht nur ein kleiner, verkürzter Ausschnitt davon. Damit erfindet Hegel das Epos gewiss nicht neu, vielmehr gelten Totalität, Breite und Objektivität schon lange als die ausgemachten Eigenschaften der Gattung. Bemerkenswert ist an Hegels *Ästhetik* jedoch die systematische Einordnung des derart bestimmten Epos in ein streng lineares, geschichtsphilosophisches Konzept, welches Gattungsbegriffe und Epochenprofile, philosophische Weltanschauung und politisches Gesellschaftsbild in ein Entsprechungsverhältnis setzt. So begründet Hegel seinen Abgesang auf das Epos mit dem gegenwärtigen „vernünftigen“ „Weltzustand“, dessen „prosaische Ordnung“ die Möglichkeit eines echten, heroischen Epos in der Moderne grundsätzlich zunichtemacht.<sup>73</sup> Denn:

Unser heutiges Maschinen- und Fabrikenwesen mit den Produkten, die aus demselben hervorgehen, sowie überhaupt die Art, unsere äußeren Lebensbedürfnisse zu befriedigen, würde [...] ebenso als die moderne Staatsorganisation dem Lebenshintergrunde unangemessen sein, welchen das ursprüngliche Epos erheischt. / Denn wie der Verstand [...] in den Zuständen der eigentlich epischen Weltanschauung sich noch nicht muss geltend gemacht haben, so darf hier auch der Mensch noch nicht von dem lebendigen Zusammenhange mit der Natur und der kräftigen und frischen, teils befreundeten, teils kämpfenden Gemeinschaft mit ihr losgelöst erscheinen.<sup>74</sup>

Totalität, Einheit und Ursprünglichkeit sind der „heutigen“ Welt abhandengekommen, das Subjekt hat sich durch seine kritische Reflexionstätigkeit zwar auf eine höhere geistige Entwicklungsstufe gehoben, sein unschuldiges Verhältnis zur Natur, zur Welt und letztlich auch zur Gesellschaft ist dadurch jedoch unumkehrbar ein komplexes, diskontinuierliches und disparates geworden: Der menschliche Geist hat sich von einem subjektiven, in sich ruhenden zu

---

70 Ebd. S. 330.

71 Böschenstein: *Idyllisch / Idylle*. S. 119–138, hier S. 126 f.

72 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. S. 330.

73 Ebd.

74 Ebd. S. 341.

einem objektiven, sich selbst als gegenständlich wahrnehmenden entwickelt.<sup>75</sup> Diese Vorstellung des sich selbst und vor allem seiner individuellen Bedürfnisse bewusst gewordenen, berechnenden Menschen ist auch der zentrale Ausgangspunkt von Hegels soziopolitischer Theorie der modernen bürgerlichen Gesellschaft, die er als frühkapitalistische Klassengesellschaft definiert.<sup>76</sup> Der Ausgang aus der Unmündigkeit und die daraus entstandene, arbeitsteilige Gesellschaftsform haben nicht zuletzt auch gravierende Konsequenzen für die Kunst. Denn das wahre, vom Menschen geschaffene Schöne ist gemäß Hegel kein bewusst reflektiertes Vernunft-Produkt, sondern eine intuitiv-natürliche Hervorbringung des subjektiven menschlichen Geistes: Der Geist schaut sich an, bedient sich unwillkürlich der Natur, um sich selbst auszudrücken,

---

75 In aller Kürze: In Hegels Terminologie sind die Begriffe der Objektivität und des objektiven Geistes – und entsprechend Subjektivität und subjektiver Geist – *nicht* deckungsgleich. Das Epos erfüllt das Kriterium der Objektivität, weil der Dichter darin nicht als Subjekt erscheint, es zeigt gleichgültig Allgemein-Menschliches. Die Subjektivität definiert Hegel als das für sich selbst Seiende, etwas Eigenes, Selbstständiges. Der subjektive *Geist* allerdings sei die natürliche, erste geistige Entwicklungsstufe des Menschen, hier finde noch kein abstraktes Denken statt. Erst ein objektiver, distanzierter Geist kreierte abstrakte Denksysteme – Moral, Sittlichkeit, Rechtsdenken und entsprechend soziale Institutionen, politische Modelle. Die Differenzierung von subjektivem/objektivem Geist und daran anschließend die Systematisierung des objektiven Geistes sind grundlegend für Hegels Begriff der bürgerlichen Gesellschaft, vgl. Hortsmann, Rolf-Peter: Über die Rolle der bürgerlichen Gesellschaft in Hegels politischer Philosophie (= Hegel-Studien, Bd. 9). Berlin: Humboldt-University 1974. S. 1.

76 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015. Vgl. dazu auch Riedel, Manfred: Hegels Bürgerliche Gesellschaft und das Problem ihres geschichtlichen Ursprungs. In: Internationale Vereinigung für Rechts- und Sozialphilosophie (Hrsg.): Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie, Bd. 48. Stuttgart: Steiner 1962. S. 539–566. Der Bürger-Begriff durchläuft in der Neuzeit mehrere Bedeutungswandel – um 1700 ist damit noch der Stadt-Bürger gemeint, in rechtlicher Abgrenzung zum Landbewohner-Untertan, in der Goethezeit prägt sich dann die staatsbürgerliche Bedeutung aus als politischer Gegenbegriff zu aristokratischer Obrigkeit und Reaktion auf die sich auflösende Ständeordnung. Dieses Bürgertum definiert sich über *kulturelle* Gestaltung des Zusammenlebens und dessen Institutionalisierung. Der, wie bei Herder noch deutlich sichtbar, ehemals separate Stand der Gelehrten (Pfarrer, Lehrer, Professoren, Juristen) wird nun in den breiten, heterogenen Bürgerstand integriert, wozu im 19. Jahrhundert selbstverständlich auch die Handwerker, Kaufleute und andere mittlere Gewerbeschichten gehörten. Seither ist ein Begriff wie ‚Bildungsbürger‘ für die Bezeichnung einer bürgerlichen Teilgruppe sinnvoll, wobei der Begriff tatsächlich erst nach dem Ersten Weltkrieg entsteht. Im 19. Jahrhundert wird der Bürger (bei Marx dann der ‚bourgeois‘) wie sich bei Hegel gut nachverfolgen lässt, zum Klassen-Begriff der Nichtproletarier, vgl. Conze, Werner; Kocka, Jürgen et al. (Hrsg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 1–4. Stuttgart: Klett-Cotta 1985–1992.



und schafft so das Kunstschöne.<sup>77</sup> In der systemisch ausdifferenzierten, von rationalen, selbstreflexiven Individuen bevölkerten Moderne kann es allerdings diese unwillkürliche, absolute und insofern ideale Kunst nicht mehr geben. Hier wird offensichtlich, wie das konstruierte Entsprechungsverhältnis zwischen Reflexionstätigkeit, gesellschaftlichem Selbstverständnis und Kunstfähigkeit, das Hegel im Kern seiner Geschichtsphilosophie installiert, ihn schließlich zu seiner epochemachenden These vom „Ende der Kunst“ führen muss.

In Hegels kulturpessimistischem Geschichts- und Kunstverständnis nimmt nun das Epos insofern eine zentrale Stellung ein, als es im Rückblick als ein verlorenes Ideal vergangener Zeit stilisiert wird, in dem der Mensch gerade erst „aus der Dumpfheit erwacht“<sup>78</sup> und noch in der Welt geborgen war. In dieser vormodernen Epoche, namentlich der griechischen Antike, verortete Hegel jenen ersten poetischen, „epischen Weltzustand“, in dem der Mensch noch in einem unreflektiert-unmittelbaren, natürlichen Verhältnis zu sich und der Welt stand und diese objektive Einheit in einer entsprechend noch wahrhaften Kunst<sup>79</sup> zur Anschauung brachte. Das homerische Epos gilt Hegel als Inbegriff dieser Epoche, ihrer Gesellschaftsform und Kunstausprägung, insofern schließt er an die von Winckelmann und Friedrich W. J. Schelling begründete Griechenverehrung des Klassizismus<sup>80</sup> an. Ähnlich wie Winckelmann misst auch Schelling dem antiken Epiker einen quasi göttlichen Status bei, er sieht ihn als Dichter „von solcher Größe, dass keine spätere Zeit ihm Ähnliches hervorzubringen im Stande war“.<sup>81</sup> Bei Schelling ist Homer aber weit mehr als nur ein Autor, er gerät geradezu zum Geschichtsprinzip: „Der homerische Mythos, und insofern Homer selbst, [ist] in der griechischen Poesie absolut das Erste und der Anfang.“<sup>82</sup> Aus dieser kunstphilosophischen Position erscheint Homer als der Ursprung von allem – der Menschheit, der Dichtung, der Geschichte. In ihm drückt sich der glückliche Geisteszustand

77 Vgl. Liggieri, Kevin: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. Berlin: WvV 2010. S. 47.

78 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 332.

79 Zu Hegels Kunstbegriff: Kunst ist die Art und Weise, wie das Göttliche – die tiefsten Interessen der Menschen und die umfassendsten Wahrheiten des Geistes – zu Bewusstsein gebracht wird. Kunst ist also Selbstanschauung bzw. der Ausdruck des sich selbst betrachtenden Geistes. Kunst als eigentätige Produktion der geistigen Manifestation – der Geist schaut sich an, bedient sich dabei der Natur und schafft so das Schöne: die Kunst. Der hohe Stellenwert von Einheit und Totalität ist für diesen Kunstbegriff offensichtlich.

80 Vgl. S. 42 ff. in diesem Buch.

81 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Schriften zur Religionsphilosophie. In: Schellings Werke, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Bd. 6. Stuttgart: Beck 1779. S. 241.

82 Schelling: Philosophie der Kunst. In: Ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Bd. 5. Stuttgart und Augsburg: Cotta 1859. S. 353–736, hier S. 410.

der Menschheit und ihre unnachahmliche Kunst aus, der Dichter, sein Werk und seine Epoche erscheinen als *eine* Chiffre.<sup>83</sup> Für Schelling stellt das antike homerische Epos also das höchste, ursprüngliche Kunstideal dar. Diese Überzeugung radikalisiert nun Hegel, indem er die Möglichkeit eines modernen Epos, das Wiedererlangen eines totalen, epischen Weltzustands und damit die Wiederholung einer wahrhaften, reintegrativen Kunst kategorisch negiert – da sich die Geschichte nun mal vorwärts entwickelt und das Zeitalter der kulturlosen Moderne nicht hintergangen werden, bedeutet das Ende der Kunst auch das Ende des Epos.

Mit dem Losreißen von der Natur befreit sich der Mensch von deren Zwängen und tritt gleichwohl in den von Hegel als prosaisch bezeichneten Weltzustand ein, der unverkennbar im Zeichen von individueller Subjektivität, gesellschaftlicher Partikularität und dem damit verbundenen Verlust eines verbindlichen, kulturstiftenden Kunstsystems steht. Und obwohl Hegel die Ablösung des prosaischen durch ein philosophisches Zeitalter prognostiziert, in dem der Mensch zur Selbsterkenntnis gelangt und Subjekt und Welt sich wieder annähern, wird die zukünftige Kunst dieser höchsten geistigen Entwicklungsstufe eben eine philosophische sein und die ursprünglich poetische nicht restituieren. Die vom Homerischen Epos repräsentierte totale Einheit von Natur, Mensch und Kunst ist mit dem Eintritt in die Moderne endgültig und unwiederbringlich zerstört. Gleichwohl liegt damit auch der ästhetische Höhepunkt der Menschheitsgeschichte – das Goldene Zeitalter – unerreichbar in der Vergangenheit. Die zeitgenössische Kunst sieht darin alles gespiegelt, was ihr nicht gelingt, gar nicht gelingen *kann*. Die Gattung des Epos erscheint in der Konsequenz als unzeitmässig und vergangen – was die moderne Welt *ist*, kann gar nicht als ein einheitliches Ganzes gefasst werden, eine derartige Vorstellung ist überhaupt unrealistisch, naiv – ja, eben *idyllisch* – geworden.

„Die Prosa des wirklichen Lebens“<sup>84</sup> findet hingegen ihre adäquate Darstellung nun allein im Roman, dieser „bürgerlichen Epopöe“<sup>85</sup>, die das wahre, poetische Epos abgelöst hat. Darin wird auf „die Kreise des gegenwärtigen nationalen und sozialen Lebens“<sup>86</sup>, ihre modernen Verhältnisse und Anforderungen Rücksicht genommen, sowohl in Bezug auf die „Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals“.<sup>87</sup> Hegel schreibt seiner geschichtsphilosophischen *Ästhetik* somit grundlegend die im

83 Wohlleben, Joachim: Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1554). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990. S. 80.

84 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 393.

85 Ebd. S. 392.

86 Ebd. S. 415.

87 Ebd. S. 392 f.

18. Jahrhundert virulent gewordene Dialektik zwischen Epos und Roman ein, die dezidiert alles Gegenwärtige und Aktuelle als Zeichen dekadenter Kunstlosigkeit ausmacht, im Roman verortet und diesen gleichwohl als die Erzählgattung der Moderne festschreibt. Dem Epos dagegen wird jeglicher Gegenwartsbezug abgesprochen, dafür aber höchste ästhetische Qualität zugestanden. Hegel wirft einen desillusionierten Blick auf die prosaisch-trivialen Verhältnisse seiner Gegenwart und empfiehlt den modernen Menschen den ebenso trivialen, durch das zufällig-belanglose<sup>88</sup> der Individualität und Kontingenzerfahrung gekennzeichneten Roman als Gesellschafts- und Kulturspiegel an. Nur eine Erzählung, die die Komplexität und Disparatheit der modernen Welt sowohl inhaltlich wie auch formal verarbeitet, verspricht eine gültige, zeitgemäße Aussage über die menschlichen und kulturellen Verhältnisse der Moderne machen zu können. Nun ist das Epos, gerade auch in seiner idyllisch-bürgerlichen Ausprägung, gewiss keine derartig progressive Gattung. Vielmehr scheint seine formimplizierte Rückgewandtheit, sein Beharren auf Einfachheit und Kontinuität, die Hegelsche Verabschiedung zu rechtfertigen und den traditionell hergestellten Zusammenhang mit einem konservativen und restaurativen Klassizismus zu bestätigen.

#### 1.4 Modernes Erzählen: Vom Aufstieg des Romans

Dass modernes, zeitgemäßes Erzählen im Roman stattfindet, darüber herrscht in der Literaturwissenschaft ein seltsam unhinterfragter Konsens und die Prämisse scheint mit einem Blick in die gegenwärtigen Auslagen des Buchhandels bis heute wirksam zu sein. Wie keine andere Gattung nimmt der Roman das moderne Subjekt und seine Erfahrungswelt in sich auf und stellt sie in ihrer Vielfaltigkeit dar. Diese Konzeption erlangt der Roman im Zusammenhang mit den epochalen Umwandlungen der Gesellschafts- und Glaubensvorstellungen des 18. Jahrhunderts, in deren Verlauf ihm eine wesentliche Rolle für die Ausdifferenzierungs- und Abgrenzungsprozesse des modernen Literatursystems zugesprochen wird. Die voraufklärerische Auffassung vom Roman als unmoralisch-gefährliche Gattung weicht einer Nobilitierung der Form als pädagogisch wertvoll und so wird der Roman zum exemplarischen Verhandlungsort des modernen Erzählens.<sup>89</sup>

88 Vgl. ebd. S. 243.

89 Vgl. Lämmert, Eberhard (Hrsg.): *Romantheorie 1620–1880. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1988. S. 53; Vosskamp, Wilhelm: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*

In seiner *Philippika* von 1698 bezichtigt der calvinistische Pastor Gotthard Heidegger den barocken Liebes- und Abenteuerroman noch der Lüge und befindet ihn als unmoralisch.<sup>90</sup> Der Roman gilt zu diesem Zeitpunkt allgemein als verderbliche Gattung, weil er sich mit Liebessachen beschäftige und so zur Wollust verführe, weil er mit seinen überbordenden Phantasien den Kopf verwirre und weil er Eitelkeit und Galanterie lehre – damit sei er eine Beschäftigung für Müssiggänger und verderbe den guten Geschmack.<sup>91</sup> Im 18. Jahrhundert erscheint dann aber ein neuer Romantypus, der sich auf empfindsame und sittenstrenge Erzählungen fokussiert. Diesem wird im Gegensatz zum lasterfördernden Barockroman das Potenzial zugestanden, zu Bildung und Tugendhaftigkeit beitragen zu können und es kommt zu einer vorsichtigen moralischen Umwertung der Gattung. Gleichzeitig vollzieht sich auch ein narratologischer Paradigmenwechsel weg von den Prinzipien der metaphysischen Teleologie hin zu einer natürlichen Kausalität. Damit sind nun die Voraussetzungen für die Akzeptanz und aufklärerische Wirksamkeit des Romans gegeben,<sup>92</sup> die mit seiner inhaltlichen Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit<sup>93</sup> begründet werden. Der neue Roman spielt in Bereichen, die den Lesern räumlich, zeitlich und sozial bekannt und vertraut sind, er enthält keine Phantasterei oder Anrühigkeit wie der barocke Roman und vermittelt exemplarisch die anzustrebenden, aufklärerischen Sitten und Werte.

In der Poetik der Aufklärung folgt auf diese moralische Anerkennung des Romans auch die Frage nach seinem ästhetischen Dichtungscharakter, immer mehr wird er zum zentralen Gegenstand literaturtheoretischer Überlegungen – dazu gehören die Abspaltung vom antiken Epos sowie die zunehmende Hinterfragung seines expliziten Moralisierens und seiner mittlerweile als übertrieben beurteilten Empfindsamkeit.<sup>94</sup> Tugendhaftigkeit soll nun nicht mehr gepredigt,

---

(= Germanistische Abhandlungen, Bd. 40). Stuttgart: Metzler 1973. S. 121–141; Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart: Metzler 1971. S. 512 ff.

90 Vgl. Lämmert: Romantheorie 1620–1880. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. S. 53.

91 Vgl. Martens: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. S. 494.

92 Vgl. Brenner, Peter J.: Die Krise der Selbstbehauptung. Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 69). Tübingen: Niemeyer 1981. S. 156–165.

93 Vgl. Lämmert: Romantheorie 1620–1880: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. S. 70–80.

94 Vgl. Jacobs, Jürgen: Prosa der Aufklärung. Moralische Wochenschriften, Autobiographie, Satire, Roman. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1976. S. 27 f.; Lämmert: Romantheorie 1620–1880: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. S. 106–120.

sondern im konkreten Verhalten aufgezeigt werden, Charaktere sollen natürlich und nicht mehr exemplarisch fest sein, wie überhaupt die Handlung nicht mehr ein Exempel ausführen, sondern wirklichkeitsgetreu wirken soll. Das Wunderbare, das dem barocken Roman noch eigen war, wird weiter und auch immer radikaler aus dem ‚guten‘ Roman ausgeschlossen, dafür wird das Realistische immer wichtiger. Diese ästhetische Anerkennung des Romans ist mit dem Paradigma der inneren Geschichte zum einen und einem Bekenntnis zur Realität zum anderen verbunden, die sich gerade auch als die zentralen Abgrenzungspunkte gegenüber dem epischen Gattungskonzept erweisen werden. Eine detaillierte psychologische Darstellung des Inneren und die Verankerung in einer realen Umgebung sind *die* bestimmenden Faktoren des modernen Romans – beispielhaft realisiert in Moritz' *Anton Reiser*, Wielands *Agathon*, Goethes *Meister* und auch im *Werther*. Und diese Errungenschaften machen auch seine wirkungsästhetische Rechtfertigung als *das* neue Erzählen aus.<sup>95</sup> Wieland bringt das im *Vorbericht* seines *Agathons* prägnant auf den Punkt:

Die Wahrheit, welche von einem Werke, wie dasjenige, so wir den Liebhabern hiemit [sic] vorlegen, gefordert werden kann und soll, bestehet darin, dass alles mit dem Lauf der Welt übereinstimme, dass die Character [sic] nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen; in der Entwicklung derselben so wohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besondern Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individual-Character [sic] und die Umstände einer jeden Person bekommen, aufs genaueste beibehalten; daneben auch der eigene Character des Landes, des Orts, der Zeit, in welche die Geschichte gesetzt wird, niemals aus den Augen gesetzt; und also alles so gedichtet sei, dass kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können, oder noch einmal wirklich geschehen werde. Diese Wahrheit allein kann Werke von dieser Art nützlich machen, und diese Wahrheit getrauet sich der Herausgeber den Lesern der Geschichte des Agathons zu versprechen.<sup>96</sup>

Im Zentrum dieses Erzählens steht ein sich individuell konstituierendes Subjekt, das, um ein glaubhafter Charakter zu sein, nicht schon von Anfang an ein Bild vollkommener Tugendhaftigkeit ist, sondern im Lauf seiner Entwicklung

95 Biere, Florentine: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900 (= Philologie der Kultur, Bd. 6, hrsg. v. Kiening, Christian; Schneider, Sabine; von Arburg, Hans-Georg). Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. S. 34.

96 Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon. In: Ders.: Werke, hrsg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, Bd. 1. München: Hanser 1964. S. 375–381, hier S. 375.

dahin Herausforderungen bestehen muss.<sup>97</sup> Äussere Begebenheiten sind für den Leser gemäß Wieland an sich völlig uninteressant, sie scheinen willkürlich, erst die Verbindung mit Einblicken in das Innere des erzählten Charakters macht die Erzählung sowohl fesselnd wie auch wahrscheinlich und lädt so die äußeren Begebenheiten überhaupt erst mit Bedeutung auf.<sup>98</sup>

Daran – und an Henry Fieldings *Tom Jones* – knüpft Friedrich von Blanckenburg 1774 mit seiner epochemachenden Romantheorie an. Er überführt Wielands Überlegungen, die er in dessen *Agathon* exemplarisch verwirklicht sieht, in ein straffes, normatives Programm, das für die ganze folgende Romandiskussion ausschlaggebend sein wird. Er fasst den Roman im Grunde als eine „innere Geschichte“<sup>99</sup> und sieht „den guten Roman für das an, was, in den ersten Zeiten Griechenlands, die Epopee für die Griechen war“ oder zumindest glaubt er, „dass der gute Roman für uns das werden“<sup>100</sup> und insofern „das menschliche Geschlecht seiner Vervollkommnung näher bringen“<sup>101</sup> könnte. Die programmatische Ablösung des Epos durch den Roman erklärt er mit dem grundlegenden Wandel der Zeit:

Die Romane entstanden nicht aus dem Genie der Autoren allein; die Sitten der Zeit gaben ihnen das Daseyn [sic]. Gegenden, in welchen man keine Bürger<sup>102</sup> brauchte; und Zeiten, in welchen keine Bürger mehr waren, verwandelten die Heldengedichte der Alten, eine Iliade oder Odyssee, in einen Roman. Der erste Romanendichter würde, wenn er in ganz bürgerlichen Zeiten geboren, und gebildet worden, an statt einen Roman zu schreiben, gewiss eine Epopee geschrieben haben. – Doch die Heldengedichte der Alten sind nicht durch diese Romane etwann so verdrängt worden, dass sie nicht dabey [sic] haben bestehen können, und wirklich bestanden sind; sondern diese sind nur so zur Unterhaltung ihrer Zeit geschrieben worden, wie jene zur Unterhaltung der ihrigen. Den Eindruck, den damals nur jene machen konnten, machen jetzt diese; in so fern nämlich nur, dass sie die Unterhaltung des Publikums jetzt sind, so wie es jene ehemals waren.<sup>103</sup>

97 Ebd. S. 377.

98 Ebd. S. 375.

99 Vgl. Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler 1965. S. 56: „innere Bewegung“, S. 146: „innere Geschichte des König Lear“ und viele Stellen mehr.

100 Ebd. S. 13.

101 Ebd. S. 14.

102 Blanckenburg verwendet den Bürger-Begriff im Sinne des *Polites* der griechischen *Polis*, vgl. Bellen, Heinz: Polis. In: Ziegler, Konrat; Sontheimer, Walther (Hrsg.): Der neue Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 4. München: Druckenmüller 1972. S. 976 f.

103 Blanckenburg: Versuch über den Roman. S. 13 f.

Der aktuelle, gegenwärtige Roman stellt also nicht „öffentliche Thaten [sic] und Begebenheiten, das ist, Handlungen des *Bürgers*“, sondern „Handlungen und Empfindungen des *Menschen*“<sup>104</sup> dar und ist ein „Gedicht, in welchem alle Handlungen dahin nur zweckten, den Geist und den Charackter [sic] eines einzelnen Mannes zu bilden“.<sup>105</sup> Diese Anforderungen stehen in einem explizit wirkungsästhetischen Kontext: Das Vergnügen soll unterrichten, also Wissen vermitteln und erziehen.<sup>106</sup> Der Roman soll den Menschen demnach moralisch und tugendhaft machen, indem er die innere Leidens- und Entwicklungsgeschichte eines realistischen – sprich gegenwärtigen – Helden auf unterhaltsam-fesselnde Weise zur Darstellung bringt. Weiter argumentiert von Blanckenburg ganz in Übereinstimmung mit dem zeitgenössischen wirkungsästhetischen Diskurs<sup>107</sup>, dass die Darstellung wahrnehmbarer Veränderungen den Leser mehr bewegen als statische Zustände<sup>108</sup>, weshalb der Erzähler die Handlung vorantreiben und eine Veränderung des Charakters entwickeln soll:

In den Thaten [sic] dieser Leidenschaften sehen wir nicht das, was wir sehen wollen, und was wir in dem bloßen Ausdruck erkennen, – das, was allein uns in Bewegung setzen kann: die innre Gemüthsverfassung der Person. An diesem Innern ist, wenn wir bewegt werden sollen, das mehrste gelegen.<sup>109</sup>

Überhaupt ist für von Blanckenburg eine Handlung „bloß, wie ich glaube, abwechselnder Zustand unsrer Gemüthsfassung, innerliche Bewegung“<sup>110</sup> und jeder Dichter muss deshalb „das Innere seiner Person kennen und [...] es erzählen“.<sup>111</sup> Diese Romankonzeption der kausalverknüpften, sinnstiftenden inneren Geschichte, der inneren Bewegung als Handlungsgrundlage, der Ausrichtung auf Unterhaltung und der motivischen Verankerung in der räumlichen und zeitlichen Gegenwart bzw. Realität bestimmt die Poetik des Romans bis ins 20. Jahrhundert und bildet gleichwohl die Folie für den Eposdiskurs um 1800. Zu diesem Zeitpunkt wird einer Prosaform überhaupt zum ersten Mal ästhetische Anerkennung in diesem Ausmaß zuteil<sup>112</sup> – im Roman soll sich nicht nur die Moderne manifestieren, sondern gerade auch

---

104 Ebd. S. 17.

105 Ebd. S. 13.

106 Ebd. S. 8.

107 Biere: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. S. 37.

108 Blanckenburg: Versuch über den Roman. S. 98.

109 Ebd. S. 96.

110 Ebd. S. 56.

111 Ebd. S. 264.

112 Vgl. Jacobs: Prosa der Aufklärung. Moralische Wochenschriften, Autobiographie, Satire, Roman. Kommentar zu einer Epoche. S. 34.

die besonderen Qualitäten modernen Erzählens. An dieser offensichtlich normativ interessierten Engführung lässt sich bereits ablesen, dass im Roman dann jeweils das besonders Moderne die gute Erzählung ausmacht.<sup>113</sup> Das heißt konkret, dass trotz Disparatheit und Düsternis der Welt, der Isolation und des Ausgeliefertseins des Subjekts die aufklärerische Selbstbewusstwerdung als gelingendes Projekt einer tieferen Einsicht aufgezeigt wird. Insofern versucht der Roman, die Krise der Moderne mit dem Blick nach innen kompensatorisch zu lösen.<sup>114</sup> Das ist sein genuiner ästhetischer Beitrag, die soziokulturellen, geschichtsphilosophischen und kunsttheoretischen Probleme zu bewältigen, was durchaus auch für die Sattelzeit von höchster Bedeutung ist: Die durch den Aufklärungs- und Säkularisierungsprozess verlustig gegangene Vorstellung von Ganzheit rettet das dominante Romanprogramm der inneren Geschichte und moralischen Erzählung ins Subjekt.

### 1.5 Die Rückforderung des Epischen im 20. Jahrhundert

Der Aufschwung des Romans führte – zumindest vordergründig – zur Ablösung des Epos und zu der bis heute nachwirkenden Behauptung vom Tod des Epos. Diese gilt es allerdings zu relativieren, insbesondere wenn man den Blick über den deutschen Kulturraum und dessen Differenzierung von Trivial- und Hochliteratur hinauswagt, wie Charlotte Krauss und Urs Urban in ihrem Sammelband *Das wiedergefundene Epos*. Darin gelingt es, das Epische als ein signifikantes Phänomen des gesamteuropäischen Kulturbetriebs aufzuzeigen, das durch das ganze 20. und bis ins 21. Jahrhundert aktuell bleibt: Angefangen bei Tolkiens *Herr der Ringe*<sup>115</sup> zu zeitgenössischen Autoren wie Christoph

113 Vgl. Biere: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. S. 23 f.

114 Vgl. Brenner: Die Krise der Selbstbehauptung: Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung. S. 71–142 sowie Schings, Hans-Jürg: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Bernhard, Fabian; Schmidt-Biggemann, Wilhelm; Vierhaus, Rudolf (Hrsg.): Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen (Studien zum 18. Jahrhundert). München: Kraus International Publications 1980. S. 247–276 und Grimminger, Rolf: Roman. In: Ders. (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3/2. München: Hanser 1980. S. 635–715.

115 Vgl. Mouton, Margerite: L'épopée tolkienienne, enjeux idéologiques et stylistiques. In: Krauss, Charlotte; Urban, Urs (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. Berlin: Lit 2013. S. 79–89.



Ransmayr<sup>116</sup> und Jonathan Littel<sup>117</sup>, deren umfangreiche Romane die epische Tradition aktualisieren, mit der jüngsten Publikation von Raoul Schrott<sup>118</sup> sogar eine überstrukturierte Sprache wiederaufnehmen, bis hin zu Filmen wie *Der Pate* und TV-Serien wie *Game of Thrones*, die mit ihrem großen Erfolg beweisen, wie fruchtbar das epische Narrativ in das Medium des Films eingeht.<sup>119</sup> Gemäß Michler macht der Gattungsboom im späten 19. Jahrhundert die Attraktivität des Epischen für kanonisierte oder kanonfähige Autoren zunichte, das Epos gilt fortan als seichte Unterhaltungsliteratur der Massen.<sup>120</sup> Infolgedessen nimmt die Epenproduktion um und nach 1900 oberflächlich betrachtet zwar rapide ab, tatsächlich schreiben aber vermehrt unbekannt gebliebene Autoren prosaische Epen,<sup>121</sup> die von der kulturellen Elite weitgehend unbeachtet bleiben. Demnach erleidet das epische Erzählen also vor allem einen großen Prestigeverlust. Die Gattung verliert ihre Dignität, besteht aber unterschwellig sehr wohl fort und wird in der Populärkultur des 20. und 21. Jahrhunderts europaweit immer produktiver.

Es lohnt sich allerdings auch auf den spezifischen Epikdiskurs des deutschsprachigen Kulturraums einen kritischen Blick zu werfen. Hier wird der theoretische Gattungsdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts zunächst noch durch den ausgewiesenen Hegel-Schüler Georg Lukács und seine Romantheorie als Versuch über die Formen der großen Epik geprägt. Analog zu Hegel sieht Lukács im Epos die formale Entsprechung der Antike – eine homogene, in sich geschlossene, totale Welt, die ursprüngliche, mittlerweile aber verlorene Heimat der Menschheit. Diese „transzendente Obdachlosigkeit“<sup>122</sup> des Menschen in der Moderne kann nur im Roman repräsentiert werden, der die Welt so brüchig und unabgeschlossen wie sie ist und den Menschen als problematisches Individuum auf der Suche nach sich selbst zeigt. Nicht

116 Vgl. Grimm-Hamen, Sylvie: Postmoderne des Epischen im österreichischen Gegenwartroman. In: Ebd. S. 109–130.

117 Vgl. Goyet, Florence: Über die Bedingungen der Möglichkeit eines ‚Neugründungsepos‘. In: Ebd. S. 31–54.

118 Schrott, Raoul: *Erste Erde*. Epos. München: Hanser 2016.

119 Vgl. Boni, Marta: *Cinéma italien contemporain et discours épique(s)*. In: Krauss; Urban (Hrsg.): *Das wiedergefundene Epos*. S. 155–174 sowie Urban, Urs: *Die Renaissance des Epic-Films*. In: Ebd. S. 175–195; Malatrait, Solveig Kristina: *L'épopée à l'encre de lumière*. In: Ebd. S. 197–208; Schneid, Bernd: *Die Sopranos, Lost und die Rückkehr des Epos*. Erzähltheoretische Konzepte zu Epizität und Psychobiographie (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 42). Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

120 Michler: *Möglichkeiten einer literarischen Gattungspoetik nach Bourdieu*. Mit einer Skizze zur ‚modernen Verseplik‘. S. 189–206, hier S. 204.

121 Ebd. S. 203.

122 Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans* (1920). Bielefeld: Aisthesis 2009. S. 23.

zufällig erscheint Lukács' Bestätigung der These vom Tod des Epos erstmals 1916: Auf dem Höhepunkt des Ersten Weltkriegs, als die Industrialisierung des Krieges und die skrupellose Verheizung von Soldatenleben den Zeitgenossen drastisch vor Augen geführt werden und die alte, heile Welt der Antike und des Epos endgültig zerbrochen scheint.

Die ins Bewusstsein getretene Historizität literarischer Formen versucht die moderne Gattungspoetologie noch bis in die Zwischenkriegszeit mit dem an Goethe anschließenden normativen Gattungssystem zu vermitteln und bemüht sich doch gleichzeitig um eine Neubegründung der Literaturwissenschaft in Absetzung zu den empiristischen Naturwissenschaften.<sup>123</sup> In diesem Spannungsfeld zwischen Traditionsanschluss und Innovation nimmt nun die von Walter Benjamin, Robert Musil und Alfred Döblin betriebene, theoretische und literarische Restitution des Epos eine zentrale Stellung ein. Im Erzähler-Aufsatz von 1937 beginnt Benjamin mit dem Postulat, dass der Erzähler „in seiner lebendigen Wirksamkeit keineswegs durchaus gegenwärtig“ sei, vielmehr sei er „etwas bereits Entferntes und weiter noch sich Entfernendes“, weshalb es „mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht“.<sup>124</sup> Die Gründe für das Verschwinden des Erzählens aus der gegenwärtigen Kultur sieht Benjamin<sup>125</sup> zum einen in der kriegsbedingten Erfahrungsarmut des modernen Menschen, genauer in der *Unmittelbarkeit* dieser Erfahrungen. Damit führt er das Erzählen auf seine mündliche Medialität zurück – in der Kritik zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* schreibt er explizit: „Das mündlich Tradierbare ist das Gut der Epik“<sup>126</sup> – und stellt gleichzeitig den Verlust von Oralität als Ursache für einen Umbruch im Literatursystem dar.<sup>127</sup> Bereits Döblin konstatiert

123 Zur Dominanz von empiristischer Naturwissenschaft und Positivismus, die Literaturwissenschaft in Erklärungs- und Berichtigungsnotstand bringen, vgl. Oschmann, Dirk: Gestalt und Naturgeschichte. Benjamins Erzähler-Aufsatz im Horizont der zeitgenössischen Gattungspoetologie. In: Kaiser; Macher (Hrsg.): Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur Deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart. S. 299–318.

124 Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 438–465, hier S. 438 f.

125 Benjamin nennt zahlreiche Gründe, hier werden diejenigen wiedergegeben, die für die vorliegende Fragestellung interessant sind, es wird daher kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

126 Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 230–236, hier S. 213.

127 Lubkoll bezieht diese Überlegungen Benjamins auf eine kulturgeschichtliche und funktionale Betrachtung der Novelle und sieht darin den Ablöseprozess von einer mündlichen Erzählkultur hin zur schriftlich-literarischen Narration beschrieben, vgl. Lubkoll,

in *Bau des epischen Werks*: „Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprachen. Dem Epiker, der nur schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache.“<sup>128</sup> Zum anderen macht Benjamin das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit verantwortlich für das Verschwinden des epischen Erzählens.<sup>129</sup> Während das epische Erzählen im Kern darauf abzielt, Erfahrungen zu vermitteln – zwischen den Einzelnen aber auch zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv – ist „[d]ie Geburtskammer des Romans [...] das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben“.<sup>130</sup>

Für die Akteure des frühen 20. Jahrhunderts hat der Roman die Autorität, die ihm im Laufe des 18. Jahrhunderts zuwächst und noch von Lukács explizit zugesprochen wird – nämlich die realitäts- und zeitgetreue Darstellung des modernen Menschen – gerade verloren. Der Roman nähert sich durch seinen Rückzug auf die erzählerische Vermittlung von persönlicher und individueller Innerlichkeit im Verlauf der Moderne immer stärker dem Lyrischen an. Dadurch ist er allerdings immer weniger dazu im Stande, den von Benjamin und seinen Zeitgenossen an das Erzählen gestellten Vermittlungsforderung nachzukommen. Für diese Generation von modernen Autoren machen der disparate Zustand der Gegenwart, die herrschende Isolation des Individuums und das daraus entstehende kulturelle Vakuum im Gegensatz zu Hegel nun aber gerade ein Narrativ notwendig, das über die Darstellung von subjektiven Einzelschicksalen hinausgeht. Für sie besteht die signifikante Leistung des Epischen denn auch nicht darin, massentaugliche Unterhaltung durch Thematisierung und Ausstellung von Privatem zu sein, sondern vielmehr darin, das Individuum als Teil eines großen Ganzen darzustellen. Sie fordern also gerade wegen der Kontingenz- und Pluralitätserfahrung ein alternatives episches Erzählen zurück, das Kontinuität und Verbindlichkeit vermittelt, denn der Roman kann diese Zuständigkeit nicht erfüllen.<sup>131</sup>

---

Christine: Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 3 (2008). S. 381–402, hier S. 387 f.

128 Zitiert nach Benjamin: *Krisis des Romans*. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*. S. 230–236, hier S. 213.

129 Vgl. Benjamin: *Der Erzähler*. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. S. 438–465, hier S. 442.

130 Ebd. S. 443.

131 Vgl. Schneider: *Erzählen im multiplen Zeitenraum*. ‚Restitution des Epischen‘ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil). S. 215–231.

Im Kern dieses zurückgeforderten Epischen steht die Revitalisierung der mündlichen Tradition: Nicht zuletzt unterscheidet den Roman von den anderen epischen Gattungen, dass er im Gegensatz zu Märchen, Sagen und Legenden nicht auf eine traditionelle Verwurzelung in der Sphäre von Oralität und Auralität zurückgreifen kann. Im Gegenteil steht der Roman dezidiert für eine introvertierte, schnelllebige Schriftlichkeits- und Lesekultur, wie sie erst im Zuge einer breiten Alphabetisierung der Bevölkerung und erleichterten Reproduzierbarkeit von Texten entstehen konnte. Insofern hat auch die Presse des bürgerlichen Zeitalters, die darauf ausgerichtet ist, überprüfbare, aktuelle Informationen – sprich *Neuigkeiten* – zu verbreiten, Anteil am Verschwinden des Epischen. Das Kriterium der Plausibilität konkurrenziert die Erfahrung als Grundlage des Erzählens.<sup>132</sup> Ein kontemplativer Zustand der Langeweile, wie er gemäß Benjamin für das epische Erzählen ausschlaggebend ist, wird unter diesen Bedingungen kaum noch erreicht: „Die Langeweile ist der Traumvogel, der das Ei der Erfahrung ausbrütet. Das Rascheln im Blätterwalde vertreibt ihn. Seine Nester – die Tätigkeiten, die sich innig der Langeweile verbinden – sind in den Städten schon ausgestorben, verfallen auf dem Lande.“<sup>133</sup> Das Epische ist demnach entscheidend auf Zeit angewiesen – etwas, was der Gegenwart allerdings gerade schmerzlich abhandengekommen ist: „Die Zeit ist vorbei, in der es auf Zeit nicht ankam. Der heutige Mensch arbeitet nicht mehr an dem, was sich nicht abkürzen lässt.“<sup>134</sup> Benjamin beschreibt diese zeitintensive epische Erzählweise als „handwerkliche Form der Mitteilung“, an der „die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale“ haftet, das gleichwohl das „geduldige Verfahren der Natur“ nachahmt und dadurch das „kostbare Werk einer langen Kette einander ähnlicher Ursachen“ ist.<sup>135</sup> Damit setzt er das Epische auch durch eine soziokulturelle Implikation als sinnliches, kulturtechnisches<sup>136</sup> Erzählen vom Roman und dessen Verankerung im modernen Bürgertum ab. „Das Dasein ist im Sinne der Epik ein Meer“, heißt es dazu am Eingang zum Aufsatz über Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Und weiter:

132 Vgl. Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. S. 438–465, hier S. 444.

133 Ebd. S. 446.

134 Ebd. S. 448.

135 Ebd. S. 447 f.

136 Vgl. Oschmann: Gestalt und Naturgeschichte. Benjamins Erzähler-Aufsatz im Horizont der zeitgenössischen Gattungspoetologie. S. 299–318, hier S. 317.

Es gibt nichts Epischeres als das Meer. Man kann sich natürlich zum Meer sehr verschieden verhalten. Zum Beispiel an den Strand legen, der Brandung zuhören und die Muscheln, die sie anspült, sammeln. Das tut der Epiker. Man kann das Meer auch befahren. Zu vielen Zwecken und zwecklos. Man kann eine Meerfahrt machen und dann dort draußen, ringsum kein Landstrich, Meer und Himmel, kreuzen. Das tut der Romancier. Er ist der wirklich Einsame, Stumme. Der epische Mensch ruht nur aus. Im Epos ruht das Volk nach dem Tagwerk; lauscht, träumt und sammelt. Der Romancier hat sich abgeschieden vom Volk und von dem, was es treibt.<sup>137</sup>

Es ist also die Aufgabe des Epikers, anders als die des Romanciers, die isolierten und vereinzelt Elemente zu sammeln, nach und nach zu einem Ganzen zu fügen und so dem modernen Individuum die Erfahrung eines homogenen, integren Sinn- und Lebenszusammenhangs zu ermöglichen, sei es auch nur ein fiktiver. Benjamin ist allerdings weit davon entfernt, die Widersprüchlichkeit zwischen Epos und Moderne schlichtweg aufzuheben. Vielmehr deutet er das bei Hegel als untrügerisches Dekadenmerkmal dargestellte Verschwinden des Epos um, zu einer „Begleiterscheinung säkularer geschichtlicher Produktivkräfte, die die Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Sprache entrückt hat und zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwinden fühlbar macht“.<sup>138</sup> Es manifestiert sich zu diesem Zeitpunkt der Eposdebatte also trotz des Bewusstseins für Vereinzelung und Isolation ein deutlicher Wunsch nach Erzählbarkeit, nach Wiedereinordnung in ein kollektives, verbindliches und stabiles Weltgefüge. Damit wird das Verschwinden des Epos erstmals als dessen produktiver Antrieb sichtbar gemacht: Die Entwicklung der Gegenwart bedroht das Phänomen des Erzählens, im Moment seines Verschwindens wird es aber gerade so vergegenwärtigt, dass daran zugleich eine eigene Positionierung in Geschichte und Geschichtsphilosophie ablesbar wird.<sup>139</sup>

Die Diskussion um das Epische wird dann auch im Umfeld der zweiten Schicksalszäsur des 20. Jahrhunderts erneut virulent: 1941 schreibt Michail M. Bachtin die literaturhistorische Abhandlung *Epos und Roman* und Theodor W. Adorno veröffentlicht 1943 seinen Aufsatz *Über epische Naivität*, worin er auf die Restitution des Epischen bei Goethe und Stifter verweist. Schließlich aber konstatieren beide im Sinne Hegels die Unmöglichkeit des Epos in der Gegenwart bzw. dessen Ablösung durch den Roman. Die ideologische

137 Benjamin: *Krisis des Romans*. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*. S. 230–236, hier S. 213.

138 Ders.: *Der Erzähler*. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. S. 438–465.

139 Vgl. Oschmann: *Gestalt und Naturgeschichte*. Benjamins Erzähler-Aufsatz im Horizont der zeitgenössischen Gattungspoetologie. S. 299–318, hier S. 302.

Beschlagnahmung der Weimarer Klassik überhaupt und besonders Goethes *Hermann und Dorothea* sowie die unheilvolle Karriere des Totalitätsbegriffs im Nationalsozialismus leiten das abrupte Ende des deutschen Interesses am Epos nach 1945 ein, und zwar sowohl vonseiten der hochliterarischen Produktion wie auch der Philologie. Es gilt hier fortan als Ausdruck eines fundamentalen sowie aggressiven Konservatismus und Nationalismus.<sup>140</sup>

Diese nur skizzenhaften Ausführungen offenbaren zwei zentrale Anknüpfungspunkte für die leitenden Thesen der vorliegenden Arbeit: Erstens die einhellige und gut erforschte Differenzierung und Hierarchisierung von Roman und Epos in der Moderne sowie ein gleichzeitiges Festhalten am Begriff des Epischen trotz des proklamierten Gattungstodes, wodurch die im 19. und 20. Jahrhundert etablierte Forschungsmeinung von der erwiesenen Unzeitmäßigkeit des Epos kontrastiert wird. Werfen wir nun erneut einen Blick auf Hegels konstruierte Diagnose vom Tod des Epos, bewahrheitet diese sich nicht, mehr noch trifft sie nicht einmal zum Zeitpunkt ihrer Formulierung wirklich zu: Hegels Zeitgenossen debattieren angeregt über die gerade im Zeichen der Nationalphilologie rekonstruierten Epen der mittelalterlichen Vergangenheit und bringen gleichzeitig selbst Texte hervor, die explizit im Zeichen des Epischen geschrieben oder von der Leserschaft als episch aufgefasst werden.<sup>141</sup> Es lässt sich weder die Unterstellung vom Tod des Epos aufgrund der subjektiv-kontingenten Verfasstheit der Moderne, noch die Behauptung eines idealtypischen, totalen Ur-Epos in der Antike belegen: Nicht nur persistiert das Epos in der Moderne offensichtlich in hybriden und fragmentierten Formen, sondern es war bereits in der Antike nicht die homogene, in sich geschlossene Kunstform, als die es lange angesehen worden war. Das legen zum einen die Schwierigkeiten bei der Definition des Epos eines Aristoteles nahe und zum anderen die hier noch ausführlicher zu behandelnden Erkenntnisse des Altphilologen Wolf.<sup>142</sup> Aufschlussreich sind Hegels Thesen und vor allem auch deren ungeprüfte Fortschreibung insofern als daran aus heutiger Sicht die problematische Verfasstheit jener bürgerlichen Gemeinschaft ablesbar wird, die sich mit einer derartigen Geschichts- und Literaturkonstruktion zu versichern versucht, dass sie eine historisch gewachsene, stabile kollektive Identität hat und dass sich tradierte Narrationsmuster in gesellschaftliche

140 Vgl. Elsaghe: Säbel und Schere. Goethes Revolutionierung des Epos und die Rezeptionskarriere von *Hermann und Dorothea*. S. 121–136 und Morgan, Peter: Aufklärung, Revolution und Nationalgefühl. Der Topos des Jakobiners und die Frage deutscher Identität in Goethes *Hermann und Dorothea* In: Zeitschrift für Germanistik NF 1 (1991). S. 533–543.

141 Vgl. Einleitung in Krauss; Urban (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. S. 8 f.

142 Vgl. S. 46 ff. in diesem Buch.

Kohäsionskräfte übersetzen lassen. In der Rückwendung auf das Epos findet nicht nur die Ablehnung, sondern tatsächlich eine wenn auch aporetische Selbstvergewisserung der Moderne statt: Just in dem Moment, in dem das Subjekt selbstbewusst aus den alten Ordnungsgefügen heraustritt, wird das Epos zum Spiegel dieser doch äußerst problematischen Emanzipation und verspricht gleichzeitig trotzdem die Möglichkeit, einen glücklichen, integrativen Sinn- und Lebenszusammenhang zu vermitteln. Es wird hier deutlich, dass die Funktions- und Merkmalszuschreibungen des Epos schon seit jeher stark von Interessen vorgegeben werden, die außerhalb des literarischen Feldes angesiedelt sind. Das Eposkonzept der Moderne macht gerade das eigene Ableben, oder zumindest die Rede davon, zum produktiven Antrieb. Eva Geulen bemerkt in diesem Zusammenhang, dass jede Rede vom Ende der Kunst – und damit auch die Behauptung vom Ende des Epos – ein gespaltenes Verhältnis zu ihrem Gegenstand hat. Sie ist entweder verfrüht oder zu spät, sie widerspricht sich jedenfalls stets selbst, denn solange noch bzw. wieder darüber geredet wird, kann das Epos gar nicht tot sein.<sup>143</sup> Die Behauptung vom Tod des Epos wurde, gleich wie die Rede vom Ende der Kunst, zu einem Topos der Moderne, zum literaturtheoretischen Gemeinplatz. Bei Nietzsche, Lukács und Bachtin wird Hegels Dekadenzdiagnose einer kunst- und eposlosen Gegenwart unwidersprochen übernommen. Wie es im Folgenden zu zeigen gilt, setzt die Rhetorik vom Tod des Epos aber bereits vor derjenigen vom Ende der Kunst ein, nämlich in den 1790er Jahren, und fungiert quasi als deren Wegbereiter. Seit die Rede vom Ende des Epos eingesetzt hat, erlebte das Eposkonzept derart zahlreiche Aktualisierungen, dass hier in Anlehnung an Eva Geulen die Behauptung aufgestellt wird, dass das, was das Epos alles war, sein sollte und vielleicht noch werden wird, ohne die Rhetorik von dessen Ende gar nicht vorstellbar wäre.<sup>144</sup> Diese regt stets von Neuem dazu an, das Epos wieder zu beleben, nach ihm zu suchen, es neu zu erfinden und es bisweilen aber gerade auch produktiv zu verfehlen.

Zweitens scheint es einen spezifischen Zusammenhang zu geben zwischen der historischen Erschütterung des gesellschaftlich-kulturellen Selbstverständnisses, einer nur noch im permanenten Umbruch begriffenen Gegenwart sowie den daraus neu hervorgehenden Bedürfnissen nach Stabilität und Kontinuität zum einen und der ungebrochenen Virulenz des epischen Narrativs zum anderen. Denn der Begriff des Epischen zieht sich trotz – oder gerade wegen – der vielbeschworenen Inkompatibilität von Epos und Moderne

143 Vgl. Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 9.

144 Vgl. ebd. S. 10.

wie ein roter Faden durch die neuere Kulturgeschichte. Inwiefern episches Erzählen von Interesse ist für ein Zeitalter, dessen vorherrschende Symptomatik die Krise<sup>145</sup> ist, hat die jüngere Forschung für das 19. und 20. Jahrhundert bereits einleuchtend herausgearbeitet.<sup>146</sup> Wie Dirk Oschmann an Benjamins Erzähler-Aufsatz aufzeigt, beruht dessen Bemühung um das Epische dezidiert auf dem Bewusstwerden einer umfassenden Krise, die sich auch in der Literaturgeschichte, der Bildung, der Intelligenz und der Kunst überhaupt manifestiert.<sup>147</sup> Im modernen Epikdiskurs werden die Ausdifferenzierungs- und Dynamisierungsprozesse des Gattungssystems verhandelt und darin spiegeln sich wiederum die zentralen Probleme der kulturell-gesellschaftlichen Auflösungs-tendenzen: die ab Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Erschütterung der sozialen Ordnung sowie der Geltungsverlust der Kunst für die Kulturtradition. Das Epische erscheint unter diesem Gesichtspunkt in Abgrenzung zum Roman als ausgemachtes Krisenphänomen – zum einen steht paradoxerweise seine Restitution in konstitutivem Zusammenhang mit seiner Verabschiedung und zum anderen ist es darauf angelegt, just die Krise, die zu seiner Rückforderung geführt hat, narrativ zu lösen. Dabei wird klar, dass das Epos für die Verhandlung und Vermittlung politischer, sozialer sowie kultureller Ideale eine wichtige Rolle spielt und immer dann aktualisiert wird, wenn diese brüchig zu werden drohen. Dem epischen Erzählen ist insofern das

---

145 Vgl. dazu Karl Jaspers, ein Zeitgenosse Benjamins: „Was in Jahrtausenden die Welt des Menschen war, scheint heute zusammenzubrechen. [...] Der Mensch scheint in das aufzugehen, was nur Mittel, nicht Zweck, geschweige denn Sinn sein sollte. [...] Alles ist fraglich geworden, alles sieht sich in seiner Substanz bedroht. Wie sonst die Wendung geläufig war, wir lebten in einer Übergangszeit, so ist jetzt in jeder Zeitung von Krise die Rede. Man fragt nach dem tieferen Grund und findet die Staatskrise; wenn die Weise des Regierens zu keiner entschiedenen Willensbildung des Ganzen führt und die Gesinnung der Zustimmung schwankt, schwankt alles.“ Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*, 7. Abdruck der im Sommer 1932 bearbeiteten 5. Auflage. Berlin: de Gruyter 1971. S. 72 ff.

146 Der bereits erwähnte Sammelband *Das wiedergefundene Epos* von Krauss und Urban legt den Fokus auf den Höhepunkt einer vielgestaltigen Epos-Produktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, fragt dezidiert nach der Bedeutung politischer Umbrüche und der Gewalterfahrungen des 20. Jahrhunderts für die Persistenz des Epischen bzw. für seine Wiederkehr in neuen Gewändern und spürt in allen Beiträgen ein historisch verfasstes, politisches Interesse als Antrieb für die epische Produktion auf. Und auch Michler attestiert dem Epos eine schon immer eingespeicherte soziale Energie, die sich transformieren und deren Kraft sich reaktualisieren lässt, vgl. Michler: *Möglichkeiten einer literarischen Gattungspoetik nach Bourdieu*. Mit einer Skizze zur ‚modernen Versepiik‘. S. 189–206, hier S. 198.

147 Vgl. Oschmann: *Gestalt und Naturgeschichte*. Benjamins Erzähler-Aufsatz im Horizont der zeitgenössischen Gattungspoetologie. S. 299–318, hier S. 308.



Potenzial zur Bewältigung von kollektiver und systematischer Verunsicherung eingeschrieben, welches dem Roman nicht zugestanden wird.<sup>148</sup>

Für die kulturelle Moderne<sup>149</sup> lassen sich innerhalb des epischen Gattungsdiskurses also zwei Haupttraditionslinien ausmachen, an denen sich auch die Auseinandersetzungen zwischen Poesie und Prosa, Epos und Roman, populärer und intellektueller Kunst, sowie geschichtsphilosophischer und kulturalanthropologischer Literaturtheorie manifestieren. Die eine und zugleich dominante führt über Herders Begriff der Volkspoesie in die Romantik, zu Hegel und den ihm wenn auch nicht in allen Aspekten aber doch im Gesamturteil folgenden Epospoetiken Vischers, Lukács' und Bachtins. Während die andere, nennen wir sie vorläufig die klassizistische, über Wolf zu Goethe, Schiller und Humboldt verläuft. Sie führt zwar auch zu Hegel, aber – so die These dieser Arbeit – von hier an unterschwellig über ihn hinaus bis zu Walter Benjamin und kann als alternative Traditionslinie eines Gegenkanons der Moderne aufgezeigt werden.<sup>150</sup>

Der Eposdiskurs der Epochenschwelle, an dem sich Vertreter sowohl der klassizistischen wie auch der romantischen Geisteshaltung gleichermaßen beteiligen und der die umfangreichste, vielstimmigste und expliziteste Auseinandersetzung mit dem epischen Erzählen seit der Antike darstellt, wird in dieser Arbeit als entscheidender Moment der Eposbestimmung bzw. -erneuerung verstanden, in dem die Zurückweisung des Epos wie auch dessen Vereinnahmungen durch die anbrechende Moderne gleichzeitig einsetzen. Wieso ist aber ausgerechnet das Epos so zentral für den klassizistisch-romantischen Gattungsdiskurs? In diesem Sinn gilt es im Weiteren nach dem Ursprung und den Bedingungen eines spezifisch modernen epischen Erzählens zu fragen, dessen Verortung in der Sattelzeit um 1800 nicht zuletzt durch die neusten Forschungsergebnisse legitimiert wird. Denn obwohl selbst Christians nicht über die Feststellung hinauskommt, dass es sich bei Goethes Erfolgsschlager *Hermann und Dorothea* um ein „irritierendes Moment der Literaturgeschichte“<sup>151</sup> handle, kommt bezeichnenderweise

148 Vgl. Krauss; Mohnike (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts. S. 5–13 (Vorwort).

149 Kulturelle Moderne wird hier in Anschluss an Heinz Brüggemann als „longue durée“ seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts/Aufklärung verstanden, vgl. dazu Brüggemann: Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert). S. 17–29 (Einleitung).

150 Vgl. Schneider: Erzählen im multiplen Zeitenraum. ‚Restitution des Epischen‘ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil). S. 215–231 und dies.: Entschleunigung. Episches Erzählen im Moderneprozess. S. 247–264.

151 Christians: Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000). S. 11.

keine der erwähnten Bemühungen um die Persistenz des Epos in der Moderne ohne Rekurs auf die Gattungsentwicklung und -reflexion am Ende des 18. Jahrhunderts aus. Welche Dimensionen des Epischen werden bereits zu diesem Zeitpunkt virulent, wie werden sie bestimmt und produziert? Welche Forderungen und Funktionen werden als gattungsbestimmend an sie herangetragen? In welchem Kontext mit zeitgenössischen Diskursen stehen diese Forderungen? Welche Wechselwirkungen zwischen historischer Erfahrung, politischer Ideologie und literarischer Reflexion werden im epischen Gattungsdiskurs und durch die Epenproduktion aktualisiert? Diesen Leitfragen soll im Folgenden nachgegangen werden.



## Vorgeschichten und Kontexte

Wenn es nun darum geht, das Epos um 1800 als eine alternative Form des Erzählens mit modernspezifischen Funktionen aufzuzeigen, so sind zunächst die ausschlaggebenden Vorläufer und Kontexte der Gattungsentwicklung zu rekonstruieren, bevor die poetologischen Besonderheiten und Erneuerungen der Epochenschwelle überhaupt als solche herausgearbeitet werden können. An die Grundkonstellation eines kritisch auf die Moderne gerichteten Epos-Projekts soll deshalb im Folgenden über drei dafür als zentral angesehene und aufeinander bezogene Entwicklungsfelder herangeführt werden. Das Epos wird zuerst in seiner gattungspoetologischen Verbindung mit der Antikenrezeption des gesamteuropäischen Klassizismus betrachtet. In der Gegenüberstellung der philologischen Zugriffsversuche auf die Antike von Winkelmann und Wolf zeigt sich nicht nur, wie der Antikenbezug unter den Bedingungen der Moderne zunehmend problematisch wird, sondern können auch die frühen gattungsspezifischen Spannungen zwischen Normativität und Historizität sichtbar gemacht werden, die sich für die Eposkonzepte der Epochenschwelle als ausschlaggebend erweisen werden. Entlang der wirkungsmächtigen Gattungsexemplare von Klopstock und Wieland zum einen und Goethes Reaktion auf diese Werke zum anderen soll zweitens die Epik des 18. Jahrhunderts als gattungsinterne Vorgeschichte rekonstruiert werden, von der sich die Auseinandersetzung der Jahrhundertwende dann entschieden abheben wird. Dabei wird auch einsehbar werden, inwiefern die Aneignung des Epischen bei Goethe von Anfang an mit reflexiven, kritischen Tendenzen verbunden ist. Schließlich wird ein Blick auf die Französische Revolution als epochales Ereignis der Sattelzeit und die Bedeutung, die ihr von der Goetheforschung zugeschrieben wird, geworfen. Die lange unterhinterfragte Kausal-Verschrankung von Französischer Revolution, Weimarer Klassizismus und der Restitution des Epos soll einer kritischen Revision unterzogen werden, deren Einsichten dann an einer exemplarischen Lektüre von Goethes *Reineke Fuchs* überprüft werden.

## 2.1 Antikenbilder und Antikenrezeption

### 2.1.1 *Joachim Winckelmann: Homers Epos und die Kulturgeschichte*

Bis in die Barockzeit und auch im späten 19. und 20. Jahrhundert wird der deutschen Antikenaneignung im Vergleich zu den anderen europäischen Philologien fast keine oder nur marginale Bedeutung zugemessen. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erlangt sie allerdings höchste Aktualität<sup>1</sup> und nimmt an der Schwelle zum 19. Jahrhundert eine klare Schlüsselfunktion sowohl für die klassizistische wie auch die romantische Tradition ein. Diese bis weit ins 19. Jahrhundert hineinwirkende Antikenbegeisterung des deutschen Kulturraums wird maßgeblich ausgelöst und bestimmt durch Johann Joachim Winckelmanns Frühwerk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst* (1755) sowie seine Hauptschrift *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).

Die darin entwickelte Idealisierung der antiken Kunst, ihre Installation als Norm und das Postulat ihrer Nachahmung schließen durchaus an eine gesamt-europäische neoklassizistische Tendenz an,<sup>2</sup> deren vorläufiger Höhepunkt wohl die französische Klassik des späten 17. Jahrhunderts markiert. Während sich die französischen und italienischen Klassizisten jedoch vor allem an der römischen Antike orientierten, weicht Winckelmann davon nun entschieden ab und wendet sich ganz dem antiken Griechenland zu. Hier verortet er ein historisch beispielloses Zusammentreffen der geographischen, klimatischen und politischen Verhältnisse, das die Entwicklung eines vortrefflichen Menschengeschlechts bedingt, dessen Kunst über die bloße Nachahmung der Natur hinausgeht und eine idealische, gleichzeitig vorbildhafte wie uneinholbare Schönheit erreicht. Im Wesentlichen beschreibt Winckelmann damit eine ideale Kulturentwicklung, in der das antike Griechenland und seine spezifischen geographisch-politischen Bedingungen einerseits realer Bezugspunkt sind, zugleich aber mit der mythisch-poetischen Bedeutung einer Wiege der Kultur aufgeladen werden.<sup>3</sup> Dem Widerspruch zwischen der Einsicht in die Historizität der griechischen Klassik auf der einen und dem Festhalten sowohl an deren Idealstatus wie an einer darauf gerichteten Mimesis-Programmatik

1 Vgl. Riedel, Volker: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung.* Stuttgart: Metzler 2000. S. 4.

2 Vgl. Uhlig, Ludwig: *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland.* Tübingen: Narr 1988. S. 8.

3 Vgl. Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). In: *Winckelmanns Werke in einem Band*, hrsg. v. Helmut Holtzbauer (= *Bibliothek deutscher Klassiker*). Berlin, Weimar: Aufbau 1969. S. 1–38, hier S. 1.

auf der anderen Seite, begegnet Winckelmann zwar mit einer vorwiegend normativen Argumentation, die die problematischen Aspekte der griechischen Gesellschaft – ihre Archaik und ihre undemokratischen Formen<sup>4</sup> – auszublenken sucht. Und dennoch bleibt seine Antikenbeschreibung im Kern stets der Frage verpflichtet, wie die eigene zeitgenössische Kunst auf einen neuen Höhepunkt gebracht werden kann,<sup>5</sup> so dass bereits in dieser frühklassizistischen Ausprägung des Antikendialogs Historizität und Normativität ineinander verschränkt sind.<sup>6</sup>

Obwohl Winckelmanns Interesse in erster Linie der bildenden Kunst gilt – zentraler Gegenstand seiner Argumentation ist bekanntlich die *Laokoon*-Statue –, nimmt das Homerische Epos die eigentliche Schlüsselposition in seinem Antikenbild ein. Sämtliches Wissen über die griechische Mythologie, ihre Götter und Helden und schließlich auch das in ihnen verkörperte Menschenbild würde darin überhaupt erst gestiftet: „So viel ist gewiss“, hält Winckelmann in der Vorrede seiner *Monumenti antichi inediti* fest,

dass nicht nur die Griechen, sondern auch die Römer, seitdem sie an der griechischen Literatur Geschmack fanden, sogar ihre Kinder, ehe sie dieselben in irgend einer andern Wissenschaft unterrichten ließen, zur Lesung des Homerus anhielten, und dieser Dichter wurde von einem jeden, der sich auf die Philosophie oder auf die Kunst der Zeichnung legete [sic], auswendig gelernt. Auf diese Weise wurden seine Gedichte die allgemeine Quelle, aus welcher sowohl die Trauerspieldichter als die Künstler den Stoff zu ihren Werken nahmen, und beide waren versichert, dass dieselben von jedermann, der sie anhörte oder anschauete, verstanden würden. Da die Gedichte Homers ferner mit den übrigen Traditionen der Götterlehre durch das engste Band verknüpft waren, so wurden sie zugleich für ebenso viele die Religion betreffende Nachrichten gehalten, und diese deswegen in den Schulen bei der Lesung dieses Dichters förmlich gelehret.<sup>7</sup>

4 Vgl. Riedel: Antikerezeption in der Deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. S. 112.

5 Vgl. Kunze, Max: Der „rote Faden“ Winckelmanns – Homer. In: Wiegels, Rainer (Hrsg.): Antike neu entdeckt. Aspekte der Antike-Rezeption im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Osnabrücker Region (= Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike-Rezeption, Bd. 4). Möhnesee: Bibliopolis 2002. S. 243–251, hier S. 243.

6 Zur aktuellen Winckelmann-Forschung vgl. Disselkamp, Martin; Testa, Fausto (Hrsg.): Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2017 und Déculot, Élisabeth; Dönike, Martin et al. (Hrsg.): Winckelmann. Moderne Antike. München: Hirmer 2017.

7 Winckelmann, Johann Joachim: Vorrede. In: Johann Winckelmanns sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe, hrsg. v. Joseph Eiselein, Bd. 7. Donauöschingen: Verlag deutscher Classiker 1825–1829. S. 24 f.

Wie sein Griechenlandbild lebt auch Winckelmanns Auffassungen vom Epos und besonders von Homer als poetischem Kulturstifter von einer suggerierten bruchlosen Übereinstimmung von Natur und Ideal. Selbst die „edle Einfalt und stille Größe“<sup>8</sup> der idealschönen Körper der griechischen Plastiken sieht er in Homers Helden entschieden vorgebildet.<sup>9</sup> Winckelmanns Erhebung des Homers zum „göttlichen“<sup>10</sup> Dichter und seines Epos zu *der* Urquelle der Kunst – um zur „Kenntnis des Schönen zu gelangen“ „betet“ er „Gleichnisse aus dem Homerus“<sup>11</sup> – kommt der Installation eines Entstehungsmythos der ganzen abendländischen Kultur gleich. „Ihm schwebt eine Art natürlicher Religion vor“, beschreibt Goethe Winckelmanns Intention später in seinem Porträt, „wobei jedoch Gott als Urquell des Schönen und kaum als ein auf den Menschen sonst bezügliches Wesen erscheint“.<sup>12</sup> Dadurch wird die Kenntnis der homerischen Epen zur Grundvoraussetzung sowohl für die Kunst der griechischen Klassik wie auch für das spätere Verständnis antiker Darstellungen und Inhalte<sup>13</sup> – ja, überhaupt für das Entstehen und Entschlüsseln jeglicher Kunst. Die junge Generation der Sturm-und-Drang-Dichter nimmt besonders die an Homer ausgestellte Autorkonzeption enthusiastisch auf und verehrt den antiken Epiker geradezu religiös als Prototyp des Originalgenies. Auch Goethe, der sich sein ganzes Leben über mit Homer beschäftigt,<sup>14</sup> überhöht den antiken Dichter in seiner Straßburger-Zeit fast maßlos und trägt damit seinen Teil zur Festigung Homers als uneinholbares Muster bei.<sup>15</sup> Symptomatisch dafür ist das Gedicht *Künstlers Morgenlied* von 1773, in dem es heißt: „Ich trete vor den Altar hier, / Und lese, wie sich's ziemt, / Andacht liturg'scher Lektion / Im heiligen Homer.“<sup>16</sup> Von der philologisch und historisch

8 Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755). S. 1–38, hier S. 23.

9 Vgl. ebd. S. 4.

10 Zitiert nach Wohlleben: Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann. S. 13.

11 Zitiert nach ebd. S. 12.

12 Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Kunsttheoretische Schriften und Uebersetzungen. Berliner Ausgabe, hrsg. v. Siegfried Seidel, Bd. 19. Berlin: Aufbau 1960 ff. S. 480–516, hier S. 510.

13 Vgl. Kunze: Der „rote Faden“ Winckelmanns – Homer. S. 243–251, hier S. 243.

14 Vgl. Jessing, Benedikt: Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes *Achilleis*. In: Effe, Bernd; Gleis, Reinhold F. et al. (Hrsg.): „Homer zweiten Grades“. Zum Wirkungspotenzial eines Klassikers (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, Bd. 79). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009. S. 249–264, hier S. 252.

15 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 84 f.

16 Goethe, Johann Wolfgang von: Poetische Werke. Berliner Ausgabe, hrsg. v. Siegfried Seidel, Bd. 1. Berlin: Aufbau 1960 ff. S. 396.

kritischen Auseinandersetzung mit dem antiken Idol der 1790er Jahre ist diese identifikatorische Vereinnahmung des Homers noch weit entfernt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist diese Heiligsprechung eines heidnischen Dichters und seine Inszenierung als gottähnlicher Kunstschöpfer ein gleichwohl irritierendes wie konstitutives Moment der Kulturgeschichte. Der Bruch mit der christozentrischen Lehre und ihre Ersetzung durch eine kultische Verehrung der antiken Kunst stellt einen grundsätzlichen Verstoß gegen das gängige Weltbild dar, fügt sich jedoch auch in die einsetzende Glaubensauflösung der Aufklärungszeit. Dies bedeutet sowohl den Beginn der geistigen Revolution, die den deutschen Klassizismus antreibt, wie auch das subsequente Entstehen des kulturellen Vakuums, das den romantischen Synkretismus befördert – die Kunst soll bzw. *muss* die Religion ersetzen, Pietismus schlägt um in Ästhetik, Glaubensvorstellungen und ihre Wertesysteme werden säkularisiert und auf die Kunst überhaupt, aber in ganz besonderem Maß eben auf die Kunst der Antike übertragen.<sup>17</sup>

Die winckelmannsche Homer-Bearbeitung erhält so einen kaum zu überschätzenden Eigenständigkeitswert für den deutschen Kulturraum, zeigt sich darin doch nicht zuletzt eine ästhetische Gleichursprünglichkeit der Moderne sowohl im Klassizismus wie auch in der Romantik. Denn obwohl die Strömungen unterschiedliche, geradezu komplementäre Lösungsansätze generieren, operieren sie an den gleichen Problemstellungen, die sich allesamt um die Frage „wie weiter?“ drehen.<sup>18</sup> Dabei beziehen sich beide auf die Kunst der Vergangenheit, genauer die spezifische Neuperspektivierung der griechischen Antike und ihrer Kunst durch Winckelmann. Bezeichnenderweise findet vor Winckelmann in Deutschland keine eigenständige Auseinandersetzung mit Homer statt. Im frühen 18. Jahrhundert werden zwar durchaus Homer-Übertragungen gelesen, die die Ausgangslage für spätere Interpretationsansätze bereitstellen, diese stammen jedoch größtenteils aus England.<sup>19</sup> Mit der dezidierten Stellungnahme für Homer und für die Griechen wird nun ein neues, unverbrauchtes Prinzip in den zeitgenössischen Kunstdiskurs eingeführt, was sowohl die Initialisierung eines eigenen, deutschen

17 Vgl. Wohlleben: Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann. S. 13.

18 Vgl. Schneider: Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. S. 86–128 und Lubkoll, Christine; Oesterle, Ingrid (Hrsg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 12). Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

19 Vgl. Wohlleben: Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann. S. 8.



Antikendialogs bedeutet als auch eine bewusste Emanzipation von der bisher stark französisch dominierten, auf die römische Tradition fixierte Antikenrezeption. Das Ersetzen der hohen formalen Künstlichkeit der römischen Kunst sowie der Schwülstigkeit des späten Barocks durch eine Ästhetik des Einfachen und Schnörkellosen werden zusammen mit der Übertragung von grundlegenden Überlegungen zur Kunst auf das Feld der Literatur zum deutschspezifischen Signum der Epoche, mehr noch liegt darin sogar eine eigene deutsche Literaturtheorie und -tradition begründet.<sup>20</sup> Schließlich ist Winckelmann auch deshalb von größter Bedeutung für den deutschen Sprachraum, weil er mit seinem Griechenkult die Vorstellung einer Kunstgeschichte als Kulturgeschichte<sup>21</sup> einführt, die die Herausbildung des bildungsbürgerlichen Selbstverständnisses einer einzigartigen – sprich eben nur mit den alten Griechen zu vergleichenden –, bedeutsamen Kulturgesellschaft befördert.

### 2.1.2 *Friedrich August Wolf: Philologische Kritik und die Dekonstruktion des homerischen Epos*

Durch Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum* erfährt 1795 nicht nur die deutsche Altertumforschung eine entscheidende Fokusverschiebung, sondern werden auch die Epos-konzeption der Epochenschwelle und ihre besondere Bedeutung für das deutschen Antikenbild wesentlich vorbereitet. Wie alle bisherigen Poetologien greift zwar auch Wolfs Darstellung des homerischen Epos auf die Gattungsüberlieferung zurück und schreibt damit den unhintergehbaren Antikenbezug der Eposdebatte fort, allerdings unterzieht sie das homerische Werk und seine Sonderstellung gleichzeitig einer historisch-philologischen Kritik, die revolutionäre Ergebnisse zutage fördert und darüber hinaus eine grundlegende methodische Erneuerung der wissenschaftlichen Textauslegung bedeutet. Die bis anhin gattungsbestimmende Prämisse der epischen Einheit, die noch auf Aristoteles' Poetik zurückgeht und das hohe Ansehen des Epos mitbegründet, wird nun erstmalig in der deutschen Eposdiskussion hinterfragt. Wolf legt es darauf an, den Status der homerischen Epen zu demontieren, indem er diese als ursprünglich mündlich tradierte, autonome Einzelepisoden darstellt, die erst durch einen langen und gewalthaften Verschriftlichungs- und Kanonisierungsprozess zu den einheitlichen

20 Vgl. S. 14 in diesem Buch.

21 Vgl. Keller, Claudia: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse (= Ästhetik um 1800, hrsg. v. Johannes Grave und Sabine Schneider, Bd. 11). Göttingen: Wallstein 2017. S. 150.

Großwerken zusammengefügt wurden, als die sie lange angesehen wurden.<sup>22</sup> Die kritische Durchsicht der philologischen Homer-Tradition seit der Antike hebt sich sowohl von den vornehmlich ästhetischen Zugriffen der antiken Philologen wie auch von der zeitgenössischen Editionspraxis<sup>23</sup> entschieden ab und bedeute eine eigentlich archäologische Aufarbeitung nicht nur der Homer zugeschriebenen Texte, sondern des epischen Erzählens überhaupt.

Wolfs Dekonstruktion fusst auf der grundlegenden These, dass die homerischen Epen einer Zeit der rein mündlichen Sängerkultur vor der Verschriftlichung der griechischen Sprache entstammten, denn „nicht nur die Dichtungen Homers, sondern auch die des Hesiod u.a., die ganze epische Dichtung, bald auch die lyrische und jambische hat die Kunst der Rhapsoden umfasst; dieselbe ist überhaupt lange die einzige Art, Geisteserzeugnisse zu veröffentlichen [...]“.<sup>24</sup> Die als Schriftwerke überlieferten Epen stellen für Wolf deshalb den Versuch dar, die mündlich tradierten Einzelepisoden zu einer epischen Erzählung zusammenzufügen und gleichwohl die ursprüngliche orale Medialität zu simulieren. Damit siedelt er bereits die antiken Epen an der Schwelle zwischen Poesie und Prosa, Mündlichkeit und Schriftlichkeit an, was sie gleichzeitig traditionell – der mündlich vermittelten Kultur entstammend – und modern – auf die sich durchsetzende Prosaform vorausweisend – erscheinen lässt. Der mediale Wandel des Verschriftlichungsprozesses bedeutet jedoch neben der Konsolidierung des Epischen auch den Verlust wichtiger poetischer Attribute wie Lebendigkeit und Ursprünglichkeit.

Wolf sieht sich deshalb zunächst mit einem Dilemma konfrontiert: Die Hauptidee seiner historisch-kritischen Philologie – dass es keinen eigentlichen Ur-Text, kein Ur-Epos gibt, sondern (nur) eine unabgeschlossene, heterogene Sammlung von variierenden, beliebig kombinierbaren Einzelteilen – spiegelt sich nämlich so gar nicht in der ästhetischen Lektüererfahrung. Nicht nur sind die homerischen Epen weiterhin populär und lösen auch bei einer ästhetisch und kunstphilosophisch gebildeten Leserschaft nach wie vor Begeisterung aus,<sup>25</sup> sondern sie präsentieren sich der sinnlichen

22 Vgl. Theisohn, Philipp: Totalität des Mangels. Carl Spitteler und die Geburt des modernen Epos aus der Anschauung (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 344). Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 18 u. 29.

23 Vgl. ebd.

24 Wolf, Friedrich August: Prolegomena zu Homer, ins Deutsche übertragen von Hermann Muchau, mit einem Vorwort über die Homerische Frage und die wissenschaftlichen Ergebnisse der Ausgrabungen in Troja und Leukas/Ithakas. Leipzig: Reclam 1908. S. 130 f.

25 Vgl. Osinski, Jutta: Homer-Bilder im 19. Jahrhundert. In: Detering, Heinrich (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002. S. 202–219, hier S. 203.

Wahrnehmung auch als einheitliches Ganzes. Wolf nimmt deshalb seinen Befund einer fragmentarischen Disposition des Epischen gerade wieder ein Stück zurück und weicht auf die Antithese von Geist und Buchstabe aus: „Die Homerischen Epen sind nicht so verbildet und verunstaltet, dass sie im einzelnen ein ihrer alten ursprünglichen Form unähnliches Gepräge zeigen. Im Gegenteil passt in ihnen fast alles auf *ein und denselben Geist*, der darin waltet.“<sup>26</sup> Während also die äußere Form philologischer Degeneration zum Opfer fällt, sind im *Geist* immer noch Ursprünglichkeit und Einheitlichkeit zu beobachten. Wie Matthias Buschmeier zu Recht festgestellt hat, liegt an dieser Stelle „der Wendepunkt, an dem Wolf der kritischen Philologie die hermeneutische Frage nach dem Geist implementiert“.<sup>27</sup> Hier wird nämlich die von Winkelmann postulierte Harmonie von äußerer und innerer Form aufgegeben, dafür wird über den Geistbegriff trotz der materiellen Fragmentarität des Textes an einer inneren Totalität und darüber wiederum an der normativen Geltung der antiken Epen festgehalten. Allerdings gelingt es Wolf damit nicht, die Diskrepanz zwischen kompositorischer Fragmentarität und ästhetischer Ganzheit überzeugend aufzulösen, vielmehr hintertreibt er damit gerade die eigene Argumentation.

Der Hinweis auf den Ursprung der Epen in der Sphäre der Mündlichkeit unterläuft denn auch die Vorstellung von Homers eindeutigen bzw. alleinigen Urheberschaft der *Ilias* sowie der *Odyssee* und legt vielmehr eine ursprünglich unbegrenzte Episodenvielfalt sowie das Fehlen einer streng chronologischen Ordnung nahe. Erst durch die späteren redaktionellen Bemühungen der Diaskeuasten<sup>28</sup> werden die einzelnen Gesänge zu den eigentlichen Konvoluten *Ilias* und *Odyssee* zusammengefügt. Die Wiederherstellung des „wahren und unverfälschten Text[es], wie er ursprünglich aus seinem [Homers] göttlichen Mund geflossen ist“<sup>29</sup>, hält Wolf jedoch für grundsätzlich unmöglich. Für ihn ist „Homer“ nichts Anderes als eine artifizielle, im Nachhinein auf Einheit und Eindeutigkeit hindrängende Bezeichnung für eine tatsächlich fraktale, plurale

26 Wolf: Prolegomena zu Homer. S. 213.

27 Buschmeier: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 67.

28 Diaskeuase (griech.): Anordnung, Umarbeitung, Redaktion eines Schriftwerks. Daher war ‚Diaskeuasten‘ im Altertum der Name derjenigen Gelehrten, welche die Anordnung der Homerischen Gesänge, wie sie seit Peisistratos bestand, einer Revision unterwarfen, einzelne Stücke überarbeiteten und ergänzten, bis jene Gesänge endlich durch die alexandrinischen Grammatiker die jetzige Gestalt erhielten, vgl. Meyers Konversations-Lexikon (im Internet seit 2005), Text geprüft am 15.3.2008; publiziert von Peter Hug. <https://peter-hug.ch/lexikon/diaskeuase/w1> [abgerufen am 1.12.2021].

29 Wolf, Friedrich August: Prolegomena zu Homer. S. 63.

und daher unklare Überlieferung.<sup>30</sup> Damit beleuchtet Wolf nicht zuletzt die ganze bisherige Forschungstradition als sowohl unkritische wie unreflektierte Aneignungspraxis<sup>31</sup> und wendet sich entschieden von ihr ab.

Die Auffassung vom Epos als über die Zeit hinweg entstehendes Kollektivwerk impliziert also auch ein alternatives Autorschaftskonzept, das der damals maßgebenden Vorstellung vom kreativen Originalgenie grundsätzlich entgegensteht. Wolf unterläuft hier nicht nur die Lehre des aus der Genialität des Autors generierten, autonomen Kunstwerks, vielmehr stellt er auch überhaupt die Autorität des Autors so fundamental in Frage wie das erst Roland Barthes für das 20. Jahrhundert in ähnlicher Radikalität wieder tun wird. Nicht etwa Homer sei das Epos zu verdanken, „sondern vielmehr der Kunstfertigkeit eines gebildeten Zeitalters und den vereinten Bemühungen vieler.“<sup>32</sup> Es sei die „Tätigkeit des Sammeln und Ordnen“<sup>33</sup> der Philologie, die aus Dichtung erst Werke erzeuge<sup>34</sup> und nicht die Instanz einer Autorperson. Damit wertet er die Editionstätigkeit der antiken Philologen auf, zerschlägt gleichzeitig aber auch die Totalität des antiken Epos und die ganze damit einhergehende Wert- und Moralästhetik.<sup>35</sup> Das als selbstverständlich angenommene Verhältnis von Dichtung und Philologie wird damit relativiert, zumindest in der Antike scheinen Poesie und Wissenschaft in einer integrativen Wechselbeziehung gestanden zu haben. Darüber hinaus erklärt Wolf die Entstehung von Poesie als die spezifische Neigung eines Volkes – der Griechen – zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte und leistet damit entscheidende Vorarbeit für die Ausrichtung der Kulturwissenschaften auf Historizität und Nationalität.

Wolfs Auseinandersetzung mit Homer offenbart die epische Form somit als von Anfang an ambivalentes Spannungsfeld homogenisierender und heterogenisierender Kräfte. Formal gesprochen ist das Epos folglich schon immer ein Krisenphänomen, das weder klar begrenzt noch klar strukturiert ist, das immer wieder Bemühungen zur Vervollkommenheit und Abgeschlossenheit ausgesetzt ist bzw. diese hervorruft, sich diesen Versuchen aber gerade aufgrund der fragmentarischen Disposition stets widersetzt und ihnen zuwiderläuft. Die Vereinheitlichungsarbeit am Epos erscheint unter diesen Vorzeichen

30 Vgl. ebd. S. 136.

31 Vgl. Buschmeier, Matthias: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. In: Goethe Jahrbuch 125 (2008). S. 64–79, hier S. 65.

32 Wolf: Prolegomena zu Homer. S. 93.

33 Ebd. S. 166.

34 Vgl. Buschmeier: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 65.

35 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 11.

als philologische Abwehrbemühung gegen destabilisierende, die Vorstellung von Ganzheit unterlaufende Tendenzen. Der übergreifende Zusammenhang, die enge Verknüpfung der Episoden zu einem großen Ganzen, dieser durchgehend als gattungsdefinierend behauptete Eindruck von Einheit stellt sich dadurch als Ergebnis einer jahrelangen bewussten Revisions- und Redaktionsbemühung heraus. Demnach scheitert also der Versuch, das Epos formal dingfest zu machen, bereits für die Antike. Alle späteren Bemühungen, die sich auf die vermeintlich gesicherten Merkmale berufen, kommen insofern einer ungeprüften Übernahme von Kriterien gleich, die sich gar nicht aus den Texten selbst ableiten lassen, sondern die schon immer außerliterarisch motivierte Voraussetzungen waren. Es ist aber gerade diese dem Epos schon seit jeher eingeschriebene formale Disparatheit, welche die Bemühung darum so produktiv macht. Nur dank dieser Disposition kann sich das Epos immer wieder aufs Neue als Verhandlungsort und -gegenstand eines politisch motivierten, gesellschaftlich artikulierten Begehrens anbieten und insofern zur Krisenbewältigung auffordern. Besonders deutlich wird diese Funktion jeweils zum Zeitpunkt systemischer Verunsicherung, wie bereits daran ersichtlich wurde, wie Hegels prominente Verabschiedung des Epos gerade die erneute Suche danach, diesmal als Bewältigung einer dekadenten Moderne, forciert.

Für viele Zeitgenossen bedeutet aber die Nivellierung des Homers und die gleichzeitige Aufdeckung des Epos als fragmentarisches, in der Sphäre der Oralität begründetes Gefüge eine fast unerhörte Provokation: „Die gebildete Menschheit war im Tiefsten aufgeregt“, beschreibt Goethe die Reaktion auf Wolf später rückblickend, „und wenn sie schon die Gründe des höchst bedeutenden Gegners nicht zu entkräftigen vermochte, so konnte sie doch den alten Sinn und Trieb, sich hier nur *eine* Quelle zu denken, woher soviel Köstliches entsprungen, nicht ganz bei sich auslöschen.“<sup>36</sup> Auch Goethe selbst reagiert im Veröffentlichungsjahr der *Prolegomena* in einem Brief an Schiller noch unwirsch auf Wolfs Ausführungen, er bezeichnet sie als „subjectiven [sic] Kram“, der ihn „schlecht erbaut“ hätte.<sup>37</sup> In einem Distichon desselben Jahres stellt er schließlich resigniert fest: „Sieben Städte zankten sich darum, ihn [Homer] geboren zu haben, Nun da der Wolf ihn zerriss, nehme sich jede ein Stück.“<sup>38</sup> Damit verweist er hellsichtig auf den bereits zu diesem Zeitpunkt fragwürdig gewordenen, tradierten Kohärenzanspruch an das Epos der griechischen Antike und das gleichzeitige Verfügbarwerden des Epischen für die Gegenwart.

36 WA I, 36. S. 189 f.

37 Goethe an Schiller, 17.5.1795, BW. S. 80 f.

38 MA 4.1. S. 715.

Wilhelm von Humboldt findet Wolfs Thesen zwar „vortrefflich gelungen“<sup>39</sup>, hält seinerseits aber am Totalitätsanspruch des Epos fest, wie sich später zeigen wird. Auch Johann Heinrich Voß beharrt auf der Einheit der Werke sowie der homerischen Autorschaft.<sup>40</sup> Und selbst Schiller lehnt Wolfs Argumentation konsequent und zeitlebens ab, „der Gedanke an eine Rhapsodische Aneinanderreihung und einen verschiedenen Ursprung“ kommt ihm „notwendig barbarisch“ vor, wo die „herrliche Kontinuität und Reciprocität [sic] des Ganzen und seiner Teile“ doch die „wirksamsten Schönheiten“ der Homerischen Gesänge seien.<sup>41</sup> Friedrich Schlegel gesteht Wolfs Thesen zwar einerseits etwas „Genialisches“ zu, aber andererseits hält auch er an der formalen Einheit des Werkes und einer davon nicht ablösbaren Einheit des Urhebers zunächst fest.<sup>42</sup> Allerdings ist es dann gerade die wolfsche Epos-Dekonstruktion, die Schlegel zu seiner Theorie der inneren Einheit inspiriert.<sup>43</sup> Diese fast durchgehend ablehnende Haltung gegenüber Wolf hat nicht zuletzt auch damit zu tun, dass zu diesem Zeitpunkt die Idee eines starken, genialischen Dichterindividuums eigentlich noch jung ist und neben Shakespeare gerade auch Homer und Ossian zum Paradigma dieser Vorstellung erhoben worden sind.<sup>44</sup> Trotz der Skepsis, die ihnen entgegengebracht wird, und unabhängig davon, ob sie die Entstehungsgeschichte der homerischen Epen zutreffend beschreiben, führen Wolfs Thesen unvermeidbar zum Bruch des ästhetischen Antikenbildes nach Winckelmann und der damit verbundenen Idealvorstellung des Epos als Urquell jeglicher Kunst und Kultur.

Der frühe Klassizismus hatte am griechischen Epos, besonders an der *Odyssee*, im Gegensatz zur kunstvollen Rhetorik der lateinischen Epen das Einfache, Ursprüngliche und Ungekünstelte als erstrebenswert hervorgehoben. In dieser Retrospektive gelang es, den griechischen Kulturraum als ideale, harmonisierte Einheit von Natur und Kunst zu installieren – als Sehnsuchtsort einer Ganzheit, die in der Gegenwart bereits brüchig geworden war. Schillers Emphase der Kontinuität als Merkmal des griechischen Epos und die im Gegenbegriff des Barbarischen aufscheinende Verbindung mit einer

39 Humboldt an Wolf, 30.1.1795. In: Humboldt, Wilhelm von: Briefe an Friedrich August Wolf. Textkrit. hrsg. und komment. Von Philip Mattson. Berlin: Gruyter 1990. S. 111.

40 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 8.

41 Schiller an Goethe, 27.4.1798, BW. S. 638.

42 KFSa III, 23. S. 267 und S. 214. 1796 wird Schlegel seiner Schrift *Über die homerische Poesie* den Untertitel *Mit Rücksicht auf die Wolfischen Untersuchungen* hinzufügen.

43 Vgl. Buschmeier: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 68 f.

44 Vgl. Jessing: Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes *Achilleis*. S. 249–264, hier S. 253.

sentimentalischen Kulturvorstellung verdeutlichen diesen Reflex. Die nun mit Wolf einsetzende historisch-kritische Revision des bei Winckelmann und dem jungen Goethe<sup>45</sup> noch rein ästhetischen Antikenideals hat gravierende Folgen: Werden das Epos und sein genialer Urheber als Inbegriff dieser idealen antiken Kunst dekonstruiert, wird damit auch das ganze Antikenbild fragwürdig bzw. als Konstruktion erkennbar. Oder anders gesagt: Die dem Epos zugeschriebenen Qualitäten von Einheit und Geschlossenheit, Übersicht und Erhabenheit sind keine faktischen Begebenheiten, sondern zeugen tatsächlich von den Defiziten der modernen Gegenwart. Aus dem prekären Jetzt wird ein emphatischer Blick zurückgeworfen und die Kunst der Vergangenheit mit den Verheißungen von Ganzheit und Beständigkeit angefüllt. Diese kritische Dimension, nämlich den gemäß Jacobs in den „romantischen Definitionen der Progressivität von Dichtung konsequent zu Ende gedachten Gedanken, dass es sich bei der Idee der Antike um die Wunschvorstellung einer sentimentalischen, sich selbst überholenden und beschleunigenden Moderne handelt“<sup>46</sup>, verdeutlicht Goethe in seiner späteren Winckelmann-Schrift:

Es ist ein gewaltsames Hinreißen in eine von uns nun einmal, sei es auch durch eine notwendige Täuschung, als edler und erhabener angesehene Vergangenheit; eine Gewalt, der selbst, wer wollte, nicht widerstehen kann, [...]. Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muss das Altertum uns erscheinen. Es geht damit, wie wenigstens mir und einem Freunde mit den Ruinen. Wir haben immer einen Ärger, wenn man eine halb versunkene ausgräbt; es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein.<sup>47</sup>

Schon erstaunlich bald werden damit die von Winckelmann so wirkungsmächtig initiierte Ablösung Vergils durch den göttlichen Homer als Vorzeigedichter der Antike, die Bevorzugung „stillereinfalt und edlere Größe“<sup>48</sup> und die darauf gründende Neuausrichtung der Altertumsforschung auf Griechenland wieder kritisch unterlaufen.<sup>49</sup> Die Altphilologie überhaupt und die Homerforschung im Speziellen werden dadurch zur Revision gezwungen und das Epos, als Inbegriff der hohen antiken Kunst, rückt endgültig ins Zentrum

45 Vgl. S. 41 ff. in diesem Buch.

46 Jacobs, Angelika: Empfindliches Gleichgewicht. Zum Antike-Bild in Goethes *Winckelmann und sein Jahrhundert*. In: Goethe Jahrbuch (2006). S. 100–114, hier S. 111.

47 MA 6.2. S. 360 f.

48 Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755). S. 1–38.

49 Vgl. Christians: Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000). S. 22.

dieser nunmehr kritischen Auseinandersetzungen mit der Antike. Dass Wolfs Befunde die revolutionäre Sprengkraft haben, eine grundsätzliche Gattungsdebatte zu initiieren, und nicht als disparate Einzelmeinung diskreditiert werden, verweist darauf, dass über das Epos nicht die vermeintliche Klarheit herrscht. Die philologische Dekonstruktion macht vielmehr deutlich, wie stark das Epos ideologisch aufgeladen ist, wie die Debatte darüber jeweils die zeitgenössischen politischen und kulturellen Auseinandersetzungen abbildet und sich daraus Implikationen ableiten lassen, die weit über den reinen Gattungsdiskurs hinausreichen.

Darüber hinaus gereicht dieser Umstand gerade auch zum Zeichen einer unhintergehbaren Einsicht in die Konstruiertheit normativer Gattungskonzepte. Nun, da das alles bestimmende Kriterium der Einheit verdächtig geworden ist, bringt die Frage nach der eigentlichen, wahren Form des Epos die gattungspoetisch interessierten Zeitgenossen zwar in Schwierigkeiten, eröffnet ihnen aber auch unerwartete Möglichkeiten: „Mit hartherzger Kritik hast du den Dichter entleibet“, tadelt Goethe Wolf und gesteht ihm gleichwohl zu: „aber unsterblich durch dich lebt das verjüngte Gedicht“.<sup>50</sup> Auch bei der späteren Parallelektüre von Homer und Wolf gehen ihm „die wunderbarsten Lichter auf, worüber wir [Goethe und Schiller] künftig gar manches werden zu sprechen haben“.<sup>51</sup> Dass Goethe innerhalb von zwei Jahren eine völlig veränderte Einstellung zu Wolfs Thesen einnimmt, kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass Goethe hier wohl, trotz aller Skepsis gegenüber Wolfs Vorgehen, Anschlussmöglichkeiten für seine eigenen Überlegungen zum Epischen erkennt. Die folgenden Zeilen der dem gleichnamigen Epos vorausgehenden Elegie *Hermann und Dorothea* des Jahres 1796 bringen dann die volle Tragweite des ambivalenten Verhältnisses zu Wolf zum Ausdruck:

Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros  
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.  
Denn wer wagt mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?  
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.  
Darum höret das neuste Gedicht! Noch einmal getrunken!<sup>52</sup>

Homers Status als göttlicher Dichter wird hier als Hemmschwelle beleuchtet, die eine produktive Aneignung seiner Werke erschwert, wenn nicht sogar ganz verunmöglicht. Durch Wolfs Relativierung der historischen Person Homers und vor allem seiner Autorschaft eröffnen sich den modernen Epikern auf einmal

50 MA 4.1. S. 715.

51 Goethe an Schiller, 19.4.1797, BW. S. 375.

52 MA 4.1. S. 859.



neue Zugriffsmöglichkeiten auf die Stoffe und Formen der Antike.<sup>53</sup> „Wolf hat den Homer zerstört“, wird Goethe genau diesen Sachverhalt in einem späten Tagebucheintrag ausformulieren, „doch dem Gedicht hat er nichts anhaben können; denn dieses Gedicht hat die Wunderkraft wie die Helden Walhallas, die sich morgens in Stücke hauen und mittags wieder mit heilen Gliedern zu Tisch setzten“.<sup>54</sup> Wolfs Auflösung der epischen Totalität aus historischer und philologischer Perspektive führt tatsächlich zur Neuentdeckung der epischen Form als teilbar und insofern zur Freisetzung des epischen Erzählens überhaupt:

Vielleicht sende ich Ihnen bald mit mehrerem [sic] Mute die Ankündigung eines epischen Gedichtes [Hermann und Dorothea, M.E.], in der ich nicht verschweige, wieviel ich jener Überzeugung schuldig bin, die Sie mir so fest eingeprägt haben. Schon lange war ich geneigt *mich in diesem Fache zu versuchen* und immer schreckte mich der hohe Begriff von Einheit und Unteilbarkeit der Homerischen Schriften ab, nunmehr da Sie diese herrlichen Werke einer *Familie* zueignen, so ist die Kühnheit geringer sich in größere Gesellschaft zu wagen und den Weg zu verfolgen den uns Voß in seiner Luise so schön gezeigt hat. [Hervorhebungen M.E.]<sup>55</sup>

Gerade aus der rücksichtslosen Infragestellung der epischen Einheit erwachsen nun vielfältige Möglichkeiten, die antike Poetik mit den kunstästhetischen Diskursen der Gegenwart und vor allem den kulturkritischen Zeitdiagnosen zu verbinden.<sup>56</sup> Nicht zuletzt liegt die Virulenz, die der Eposdebatte der späten 1790er Jahre zu eigen ist, darin begründet, dass sich den Zeitgenossen auf einmal die Chance bietet, selbst „Homeride zu sein“ und sich also auch als Moderner noch einmal an einer hohen Kunst zu beteiligen, anstatt sie nur nachzuzahlen. Darin ist ferner sogar eine potenzielle Überwindung des ewigen Antagonismus von Alten und Neuen, den *Querelle des Anciens et des Modernes* angelegt, den Goethe in *Antik und Modern* von 1818 affirmativ benennen wird: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's!“<sup>57</sup> Dieser gewandelte, auf die Gegenwart gerichtete Antikenbezug ist denn auch besonders für Friedrich Schlegels frühromantische Programme des modernen Romans<sup>58</sup> sowie der neuen Mytho-

53 Vgl. hierzu vor allem Wohlleben, Joachim: Goethe and the Homeric Question. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 4 (1967). S. 251–275.

54 Goethe zu Eckermann, 1.2.1827, FA II, 12. S. 234.

55 Goethe an Wolf, 26.12.1796, MA 4.1. S. 1085.

56 Vgl. Buschmeier: *Epos, Philologie, Roman*. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 78 f.

57 MA 11.2. S. 501.

58 Vgl. Buschmeier: *Epos, Philologie, Roman*. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 68–76.

logie wegbereitend, in welchen „der Rückbezug auf das Urbild mythischer Dichtung“ zur „Lust der Selbstversicherung“ des modernen Poetologen<sup>59</sup> und insofern die Antike in den Dienst der Autonomie genommen wird.

## 2.2 Die deutsche Versepiik des 18. Jahrhunderts

### 2.2.1 *Klopstocks Messias und Goethes Der ewige Jude*

In den romanistischen Antikendialogen der europäischen Klassizisten war dem Epos, namentlich dem heroischen Versepos, eine prioritäre Rolle zugekommen, was bereits in Barock und Renaissance zu einer eigenständigen, national geprägten Produktion von hochstehenden Epen geführt hatte. In Deutschland bleibt diese Auseinandersetzung aber – zumindest in dieser fruchtbaren Form – zunächst aus, was in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dann als Zurückbleiben im internationalen Vergleich und schließlich als Ansporn zu einer eigenen epischen Produktion begriffen wird.<sup>60</sup> So ausschlaggebend Winckelmanns Griechenideal und das darin so zentral gestellte Epos des Homers für die spätere Hochphase der Eposdebatte in den 1790er Jahre sein werden, in der spätaufklärerischen deutschen Epik kommt dem homerischen Epos eher marginale Bedeutung zu.

Das große, wirkungsmächtige Epos der 1790er Jahre ist Klopstocks *Messias* – zwischen 1748 und 1773 immer wieder in Teilen publiziert –, der an die europäische Tradition volkssprachlicher und neulateinischer Bibelepik anschließt<sup>61</sup> und in erhabenen Hexametern von Christi Himmelfahrt erzählt. Gut bekannt sind die Szenen aus *Dichtung und Wahrheit*, die nicht nur die immense Wirkung des *Messias* auf Goethe illustrieren,<sup>62</sup> sondern auch auf den allgemein hohen Stellenwert hindeuten, der dem Dichter und seinem Werk zu diesem Zeitpunkt zukommt. Sein Heldengedicht hatte Klopstock

59 Matuschek, Stefan: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön“. Zur Bedeutung der Mythologie bei Friedrich Schlegel. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72, Heft 1 (1998). S. 115–125, hier S. 118.

60 Vgl. Martin, Dieter (Hrsg.): Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Neue Folge 103 = 227). Berlin: de Gruyter 1993. S. 1. Bodmers und Gottscheds etwa gleichzeitiges Auftreten um 1725 ist dafür ausschlaggebend, beide haben ein stark normatives, systematisches Gattungsdenken und sind von der Vormachtstellung des Epos als höchste Gattung überzeugt. Die Diagnose der verspäteten Nation sowie die Forderung eines repräsentativen deutschen Epos kann auf sie zurückgeführt werden, vgl. ebd. S. 6–10.

61 Vgl. ebd. S. 93.

62 Vgl. HA 9, S. 78–82.

bereits in seiner Abituriendenrede von 1745<sup>63</sup> als Versuch angekündigt, sich in die oben beschriebene Leerstelle im deutschen Ependiskurs einzuschreiben. Sich gleichwohl in die Bildungstradition der Renaissance einordnend als auch dem Zeitgeist entsprechend<sup>64</sup> misst Klopstock dem Epos in seiner Abschlussrede unter den Gattungen<sup>65</sup> den höchsten Rang zu und lobt dabei die antiken Dichter Homer und Vergil als die großen Vorbilder in diesem Fach.<sup>66</sup> Auf den ersten Blick scheint der *Messias* tatsächlich in vielem an die Epen-tradition der Antike anzuschließen, handelt es sich doch um eine groß angelegte Erzählung, die versucht, heilsgeschichtliche Geschehnisse auf einen begrenzten Zeitraum zu konzentrieren und dabei die gängigen Stilmittel erhabener Epik wie Anrufe, Gleichnisse, katalogische Aufzählungen, episodisches Erzählen sowie natürlich die Hexameter-Form bedient. Da die bisherige deutsche Heldenepik fast ausnahmslos in paarweise gereimten Alexandrinern verfasst worden war und insofern in deutlicher Abhängigkeit zur französischen Dichtung stand, kommt Klopstocks Entscheidung für das Versmaß des Hexameters die höchste Bedeutung zu. Mit dem Zurückgreifen auf das antike Versmaß relativiert er nicht nur die Vorbildlichkeit der vor allem französisch dominierten, neuzeitlich-volkssprachlichen Epen-tradition, sondern trägt darüber hinaus wesentlich zur Begründung einer eigenen deutschen, auf die Griechen gerichteten Antikenaneignung bei, wie sie bei Winckelmann vorgezeichnet wurde.

Obwohl Klopstocks eigentliche Einführung des Hexameters in die deutsche Sprache als ausschlaggebend für die spätere Auseinandersetzung um die angemessene Form des Epischen bezeichnet werden kann, gilt ihm selbst die richtige Stoffwahl als vorrangig gegenüber der äußeren Formgestaltung. An den antiken Gattungsvorbildern bemängelt er deshalb auch vor allem die Bearbeitung mythologischer, anstatt christlicher Gegenstände. Die heidnische Mythologie, die für Winckelmann untrennbar mit dem Epos verbunden war, ersetzt Klopstock deshalb konsequent mit der christlichen Lehre und versucht damit, explizit an John Miltons *Paradise Lost* anknüpfend,<sup>67</sup> die antiken

63 „Declamatio, qua poetas epoeiae auctores recenset F. G. Klopstockius“, zitiert nach dem Erstdruck in: Cramer, Carl Friedrich (Hrsg.): Klopstock: er und über ihn, 1. Teil. Hamburg: gedr. bey G.F. Schniebes 1780. S. 99–132, hier 124–125; Cramers Übersetzung steht dem lateinischen Text voran (ebd. S. 54–98, hier S. 87–88).

64 Vgl. Martin: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. S. 85.

65 Vgl. Cramer: Klopstock: er und über ihn, 1. Teil. S. 105; Übersetzung ebd. S. 61.

66 Vgl. Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 82; Martin: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie, darin das Kapitel *Klopstocks Messias*. S. 85–139, insb. S. 86 ff.

67 Vgl. Martin: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. S. 93 f.

Heldengedichte im Bewusstsein religiöser Überlegenheit zu überbieten. Bereits im ersten Gesang kommt diese Überzeugung vom religiös begründeten Vorang des eigenen, christlichen Stoffes – namentlich der Passionsgeschichte – gegenüber den antiken Mustern deutlich zum Ausdruck:

O so hör ihn, Eloa, wenn er, wie die himmlische Jugend,  
Kühn und erhaben, nicht modernde Trümmern der Vorwelt besinget,  
Sondern den Bürger der göttlichen Erde dein Heiligthum aufthut. (I, V, 583–585)<sup>68</sup>

An den Invokationen, die den Erzähler in die Nähe der Propheten rücken,<sup>69</sup> am traditionellen Anruf am Werkanfang, der sich aber nicht an die Musen, sondern an die „unsterbliche Seele“ (I, V, 1) richtet<sup>70</sup>, sowie an der grundsätzlichen Ausrichtung nach innen, die im passiven Leiden des Messias<sup>71</sup> besonders deutlich wird und den nach außenhandelnden Helden des Altertums entgegensteht,<sup>72</sup> lässt sich Klopstocks Agon gegen die Antike ablesen. Für den jungen Goethe ist die mal spielerische, mal ernste Auseinandersetzung mit dem 25 Jahre älteren Klopstock von höchster Bedeutung<sup>73</sup> und 1774 ist es der *Messias*, der ihn zu seinem ersten<sup>74</sup> eigenen Epen-Projekt veranlasst. Mit dem Fragment *Der ewige Jude* wendet er sich aber gerade so deutlich gegen das große Vorbild, wie er daran anschließt.<sup>75</sup> Wohl orientiert Goethe sein Epos thematisch ebenfalls an

68 Fassung von 1748, zitiert nach Martin, Dieter: Klopstocks *Messias* und die Verinnerlichung der deutschen Epik im 18. Jahrhundert. In: Kohl, Katrin; Hilliard, Kevin F. (Hrsg.): Klopstock an der Grenze der Epochen. Berlin: de Gruyter 1995. S. 97–116, hier S. 101 f.

69 Vgl. ebd.

70 Martin: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. S. 138.

71 Zum besonderen Verhältnis von Handlung und Teilhabe in Klopstocks *Messias* vgl. Martin: Klopstocks *Messias* und die Verinnerlichung der deutschen Epik im 18. Jahrhundert. S. 97–116.

72 Vgl. ebd. S. 107.

73 Vgl. Lee, Meredith: Eingeleiert in Klopstocks Rhythmik: *Der Messias* und Goethes Fragment *Der ewige Jude*. In: Kohl; Hilliard (Hrsg.): Klopstock an der Grenze der Epochen. S. 117–131, hier S. 118.

74 Genau genommen war Goethes erster Versuch im epischen Fach die Geschichte Josephs, die allerdings in Leipzig den Flammen zum Opfer fiel, vgl. Mommsen, Katharina: Goethes Morgenlandfahrten. In: Goethe Jahrbuch 116 (1999). S. 281–290. S. 282.

75 Goethe selbst gibt keinen eindeutigen Hinweis darauf, dass sein *Der ewige Jude* gegen Klopstocks *Messias* gerichtet sei, er schreibt aber im August 1774 an Johanna Faimer von einem neuen Werk, das vielleicht „ein neuer Messias“ werde: „Dancke besonders für die gütige Theilnehmung an der Schätzung des Volcks die ich vornehme, vielleicht wird während der Zeit ein neuer Messias im Stall gebohren“, zitiert nach Fischer-Lamberg, Hanna (Hrsg.): Der junge Goethe (neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden, Bd. IV). Berlin: de Gruyter 1963–74. S. 247. Die Forschung sieht ihrerseits den engen Zusammenhang

der Kreuzigungsgeschichte und lässt sich dafür von den Volksbüchern des 17. Jahrhunderts inspirieren:

Weil nun aber alles, was ich mit Liebe in mich aufnahm, sich sogleich zu einer dichterischen Form anlegte, so ergriff ich den wunderlichen Einfall, die Geschichte des ewigen Juden, die sich schon früh durch die Volksbücher bei mir eingedrückt, episch zu behandeln, um an diesem Leitfaden die hervorstechenden Punkte [sic] der Religions- und Kirchengeschichte nach Befinden darzustellen.<sup>76</sup>

Gemäß dieser durchaus selbstinszenatorisch motivierten Aussage in *Dichtung und Wahrheit* hätte *Der ewige Jude* eine diachrone Religionsgeschichte werden sollen,<sup>77</sup> das vermag das in zwei größere und mehrere kürzere Bruchstücke zerfallende Fragment allerdings nicht zu leisten. Goethe sucht damit nicht nur die Auseinandersetzung mit der Religions- und Kirchengeschichte sowie mit den protestantischen Zuständen seiner Zeit, sondern vor allem auch mit den eigenen religiösen Überzeugungen. In seinen Jugendjahren hatte er sich intensiv mit religiösen und kirchenkritischen Fragen beschäftigt und dabei die Vorstellung eines toleranten, spirituellen und unkirchlichen Urchristentums verfolgt.<sup>78</sup> Die kurz vor dem *Ewiger-Jude*-Fragment entstandenen Schriften<sup>79</sup> vermitteln aber auch Goethes Einsicht in die historische Bedingtheit der verschiedenen Phasen des Christentums, seiner Konflikte und konfessionellen Abspaltungen. Für Meredith Lee ist deshalb klar, dass sich Goethe zu diesem Zeitpunkt von religiösen Ideen und Bindungen zu distanzieren beginnt, weder länger an ihnen teilnehmen kann noch will und ihm diese Entfernung auch klar ins Bewusstsein tritt.<sup>80</sup>

---

zwischen *Messias* und *Der ewige Jude* als erwiesen an, vgl. ebd. S. 347–348; Minor, Jacob: Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Fragen in der Zeit Goethes. Stuttgart: Cotta 1904. S. 89 und 101–102; Staiger, Emil: Goethe, Bd. 1. Zürich: Atlantis Verlag 1952 ff. S. 125–129; Lee: Eingeleiert in Klopstocks Rhythmik: *Der Messias* und Goethes Fragment *Der ewige Jude*. S. 117–131; Berning, Matthias: „Der neue Messias im Stall“. Goethes Fragment *Der ewige Jude* und die Verselbständigung des Epitextes. In: Berning, Matthias; Jordans, Stephanie et al. (Hrsg.): Fragment und Gesamtwerk. Relationsbestimmungen in Edition und Interpretation. Kassel: kassel university press GmbH 2015. S. 117–128.

76 HA 10. S. 45.

77 Vgl. Berning: „Der neue Messias im Stall“. Goethes Fragment *Der ewige Jude* und die Verselbständigung des Epitextes. S. 117–128, hier S. 119.

78 Vgl. ebd. S. 120.

79 Brief des Pastors zu xxx an den neuen Pastor zu xxx, Zwo wichtige bisher unerörterte biblische Fragen. WA I, 37. S. 153–190.

80 Vgl. Lee: Eingeleiert in Klopstocks Rhythmik: *Der Messias* und Goethes Fragment *Der ewige Jude*. S. 117–131, hier S. 125.

Vor diesem Hintergrund wird einsehbar, dass Goethe kein ernstgemeintes religiöses Versepos in der Nachfolge des *Messias* schreiben konnte, sondern vielmehr eine kritische Position dazu beziehen wollte. In Goethes *Der ewige Jude* steht die Passion Christi denn auch nicht am Schluss als Vollendung des göttlichen Schöpfungsplans, sondern gerade am Anfang der Erzählung, die damit mehr zu einer Weltgeschichte mit offenem Ausgang wird, anstatt die Heilsgeschichte mit ihrem festgelegten Ausgang wiederzugeben. Zentraler Protagonist ist nicht der große Heilsbringer, sondern ein heimatloser Jude, der stark an die aus den Volksbüchern bekannte Ahasver-Figur angelehnt ist.<sup>81</sup> Dieser in Jerusalem beheimatete und mit dem Verrat des Judas in Verbindung stehende Schuster begegnet Jesus auf dessen Kreuzweg, wobei er dem Leidenden keinerlei Mitleid entgegenbringt und dafür als Strafe bis zur Wiederkehr Christi rastlos auf Erden herumwandern muss.

Während Klopstock im *Messias* also den Triumph Christi als eine ausgedehnte Himmelfahrt feiert, kehrt Christus in Goethes Fragment schließlich auf die Erde zurück, wo er eine trostlose Welt antrifft, aus der alle Zeichen seiner Gegenwart verschwunden sind – anstatt Erlösung zu zelebrieren, weist Goethe gerade auf deren Vergeblichkeit hin.<sup>82</sup> So deutlich die inhaltlichen Parallelen zwischen den beiden Werken sind, so konsequent verkehrt Goethe die klopstockschen Motive in ihr Gegenteil und setzt sich damit sowohl von dem pietistischen Programm als auch dem pathetischen Ton der Vorlage parodistisch ab. Durch die distanzierende Wirkung des Komischen versucht Goethe der Verunsicherung, die er in Bezug auf religiöse wie auch poetologische Fragen erlebt, entgegenzuwirken und sich gleichzeitig eine eigene Stimme, eine eigene poetische Identität zu verschaffen.<sup>83</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch Goethes Vorhaben, den *Ewigen Juden* in Knittelversen zu verfassen, sowohl als Emanzipationsgestus gegenüber Klopstock als auch als früher, impliziter Erneuerungsversuch der epischen Form zu verstehen. So sehr Goethe den älteren Klopstock als Schöpfer einer neuen Dichtersprache geschätzt hatte, wie im Lektürekapitel zu *Hermann und Dorothea* noch zu sehen wird, vermochte er sich doch weder an dessen religiös bestimmte Auffassung vom Poeten als göttlichem Boten auf Erden noch an das fromme Pathos des *Messias* anzuschließen. Mit dem holprigen, ungeschliffenen und teilweise derben Versmaß der mittelalterlichen Schwänke

81 Vgl. Anderson, George Kumler: *The Legend of the Wandering Jew*. Hanover: Brown University Press 1991, hier S. 45–48.

82 Vgl. Lee: Eingeleiert in Klopstocks Rhythmik: *Der Messias* und Goethes Fragment *Der ewige Jude*. S. 117–131, hier S. 126 f.

83 Vgl. ebd. S. 121.

lässt sich eine größtmögliche Entgegensetzung zum *Messias* und seiner kunstvoll-eleganten Hexameter-Metrik gestalten,<sup>84</sup> darüber hinaus wird aber auch ein spannungsvolles Verhältnis zwischen dem traditionellen Verständnis des Epos als hoher Gattung und der formalen Ausführung im niederen Stil erzeugt. Insofern eröffnen sich Goethe über das Projekt des *Ewigen Juden* schon früh alternative Möglichkeiten des epischen Erzählens. Anstatt heiliger, aber weltfremder Poesie hätte er ein Epos über die Welt als gottverlassener, dem Versmaß des Hexameters unwürdiger und deshalb nur in Knittelversen adäquat zu beschreibender Ort geschrieben. *Der ewige Jude* sollte die Motive und Formsprache des *Messias* in eine andere, neue Poetologie des Epischen überführen, eine solche, die den Erscheinungen und Problemen der gegenwärtigen Erfahrungswelt gerecht würde.

### 2.2.2 *Wielands Oberon und Goethes Geheimnisse*

Darauf, dass es sich beim *Ewigen Juden* nicht bloß um eine zufällige Alternative zum Biblepos, sondern um eine bewusste Gattungsreflexion handelt, deutet auch Goethes Auseinandersetzung mit dem anderen wirkungsmächtigen Epos des späten 18. Jahrhunderts, Wielands *Oberon – ein romantisches Helden-gedicht*, hin.<sup>85</sup> Bei dem zwischen 1780 und 1784 veröffentlichten Werk handelt es sich um einen Versuch, das italienische Renaissance-Epos im Stil von Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* zu restaurieren,<sup>86</sup> das mit seinen leisen, aber geistreichen Zweideutigkeiten an die komisch-erotische Epentradition des Mittelalters anschließt.<sup>87</sup> Für seine von Shakespeares Sommernachts-traum inspirierte Liebesgeschichte im Feenreich bedient Wieland sowohl den ironisch-unterhaltsamen Ton als auch die flexiblen Stanzas der Vorlage und schlägt damit einen ganz anderen Weg ein als Klopstock. Die Handlung teilt sich in zwei kunstvoll ineinandergeflochtene Erzählstränge, die von zwei Paaren – Hyon und Rezia, und Oberon und Titania – erzählen, deren Liebe durch zahlreiche vergnügliche Intrigen geprüft wird. Die Märchendichtung knüpft an die Ritterromane hohen Stils ebenso an wie an deren spätere

84 Inwiefern der Kontrast zwischen Knittelvers und Hexameter von den Zeitgenossen an Hans Sachs zum einen und Klopstock zum anderen festgemacht wurde, allgemein gut bekannt war und benutzt wurde, vgl. ebd. S. 123–125.

85 Vgl. Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. S. 264.

86 In der Vorrede nennt Wieland „Romanzen und Ritterbücher“ des Mittelalters, „die fabelhafte[n] Götter- und Heldengeschichte[n] der Morgenländer und der Griechen“ sowie „Bojardo, Ariost, Tasso, Allemanni, und andere“ als seine Inspirationsquellen, vgl. Christoph Martin Wieland: *Oberon*. In: *Werke*. Band 5, München 1964 ff. S. 162.

87 Vgl. Dietrich, Wolfgang: *Die Geheimnisse, Achilleis, Das Tagebuch*. In: Lützel, Paul Michael; McLeod, James E. (Hrsg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1985. S. 268–290, hier S. 268 f.

Parodien und verbindet insofern ironische Distanz mit Abenteuerlust und Erzählfreude. Dem Wunderbaren wird dabei in Form von Zaubertränken, magischen Bechern und eisernen Kämpfen besonders viel Raum gegeben. Wie die italienischen Stanzendichtungen zeichnet sich auch Wielands wunderbarromantisches Märchen-Epos durch eine enorme Dichte an plastischen sowie figürlichen Schilderungen aus, die den hohen Unterhaltungswert der Dichtung ausmachen und den *Oberon* besonders im 19. Jahrhundert nicht nur zu Wielands bekanntestem Werk avancieren lassen, sondern überhaupt zu einem oft rezipierten Muster der Nachfolgegeneration. Auch formal orientiert Wieland sein Versepos an der klassischen Stanzenform, folgt dabei allerdings weder einem regelmässigen Metrum noch einem konsistenten Reimschema.<sup>88</sup> Er setzt sich damit von Klopstocks *Messias* wie von Homer und der antiken Gattungstradition ab, was ihm nicht nur Anerkennung einbringt.

Auch Goethe hatte spätestens seit 1773 ein ambivalentes Verhältnis zu Wieland: In seiner Funktion als Prinzenenerzieher hatte Wieland in diesem Jahr das Singspiel *Alceste* geschrieben und damit bewusst versucht, die antike Vorlage zu überbieten.<sup>89</sup> Mit diesem anmaßenden Umgang mit den Alten zeigte sich der junge Goethe gar nicht einverstanden und zitierte Wieland in seiner Satire *Götter, Helden und Wieland* in den Tartaros, wo er ihn mit antiken Dichtern und Helden, vor allem aber Euripides konfrontierte, gegen dessen Tragödie Wieland opponiert hatte. Unter dem Eindruck der eigenen Auseinandersetzung mit der Renaissanceliteratur fasst Goethe 1784 dann seinerseits den Plan, ein weitläufig angelegtes, episches Gedicht in Stanzen zu verfassen, das den Titel *Die Geheimnisse* tragen sollte.<sup>90</sup> Die Verserzählung hätte in gesetztem Ton von der Gebirgswanderung des jungen Bruder Markus gehandelt, der auf Irrwegen zu einem Kloster gelangt, dessen zwölf Rittermönche nach dem Tod ihres Ordensleiters den jungen Mönch zu ihrem neuen Oberhaupt wählen.<sup>91</sup> In der geschilderten Bruderschaft entwirft Goethe ein unorthodoxes Christentum bzw. die Vorstellung einer humanistischen Urreligion, die alle Religionen umfasst und in der alle nach Religiosität strebenden Menschen zusammenfinden.<sup>92</sup>

Die Kritik an Wieland bildet nun gerade den entscheidenden Hintergrund für *Die Geheimnisse*, die die poetologischen Eposdebatten der Renaissance,

88 Vgl. Wieland, Christoph Martin: Werke, bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Heinz-Günther Nesselrath, Bd. 15.1. Berlin: de Gruyter 2012.

89 Vgl. Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 263.

90 Vgl. HA 2. S. 705.

91 Goethe selbst liefert 1816 in Cottas Morgenblatt eine Interpretation nach, die über den Inhalt des Werks Auskunft gibt und den Plan versucht einzuordnen vgl. HA 2. S. 281 ff.

92 Vgl. HA 2. S. 705.



an denen sich Torquato Tasso mit seinen *Discorsi dell' arte poetica* sowie den *Discorsi del poema eroico* besonders prominent beteiligt hatte, zu einer anderen Restitution des ernstesten Religionsepos nutzen als es Klopstock getan hatte. Goethe schickt die *Zueignung* des Gedichts mit der Bemerkung an Herder, „was ich hier schicke ist zum Eingang bestimmt, statt der hergebrachten Anrufung“<sup>93</sup>. Damit bezieht er sich auf die *invocatio*, den Musenanruf, der mit der *propositio* zu den traditionellen Eingangsstellen des Epos gehört und insofern auf den von Tasso mitgeprägten renaissancistischen Gattungsdiskurs, der in Erneuerung der aristotelischen Poetik und dem Wiederbeleben traditioneller Gattungen solche festen Formelemente als unumstößliche Bestandteile der Epen-tradition festgelegt hatte.<sup>94</sup>

Auf ein an die Renaissancetradition anschließendes Gattungsverständnis verweisen neben dem Gebrauch der Formensprache auch einige auf Tasso bzw. Petrarca zurückgreifende Motive,<sup>95</sup> der gravitatische Ton und vor allem die strenge Stanzenform. Goethe hatte unter den deutschen Versmaßen alleine dem Knittelvers komisches Potenzial zugestanden, was ihm das Schreiben eines komischen Epos in Stanzen ohnehin verunmöglichte.<sup>96</sup> Mit der Abweichung von der komisch-erotischen Stanzen-tradition der italienischen Poesie leistet Goethe die eigentliche Begründung einer eigenen, deutschen Stanze. Damit stehen sich nun *Die Geheimnisse* und Wielands *Oberon* inhaltlich, stilistisch sowie formal diametral gegenüber, und zwar im Sinne einer bewussten, gattungsinternen Antithese: Goethe setzt Tasso gegen Ariosto, regelhafte gegen freie Stanzen, das Wunderbare der Religion gegen dasjenige des Märchens, Ernsthaftigkeit gegen Komik. Anstelle unterhaltsamer Kabalen liefert Goethe einen esoterischen Gründungsmythos, anstelle romantischer Liebensgeschichte ein welthaltiges Lehrgedicht. Das *Geheimnisse*-Projekt steht also in engem Zusammenhang mit Goethes Beschäftigung mit Torquato Tasso sowie dessen *gerusalemme liberata*, die im ersten Weimarer Jahrzehnt das Gravitätszentrum seines poetischen Denkens bildet, und bedeutet gleichzeitig auch in vielerlei Hinsicht eine polemische Wendung gegen Wielands *Oberon*, wie Werner Michler einleuchtend aufgezeigt hat.<sup>97</sup>

93 Goethe an Herder, 8.8.1784, WA IV, 6. S. 333.

94 Vgl. Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 258.

95 Vgl. ebd. S. 259.

96 Vgl. Dietrich: *Die Geheimnisse, Achilleis, Das Tagebuch*. S. 268–290, hier S. 270.

97 Vgl. Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. S. 263 f.

## 2.3 Die Französische Revolution im deutschen Klassizismus

### 2.3.1 *Die Restitution des Epischen als konservativer Reflex?*

#### *Revision einer Forschungsmeinung*

Für die hier in den Fokus genommene Zeit um 1800 liegt der bereits angedeutete Zusammenhang zwischen systemumfassender Krisenerfahrung und einem sich daraus speisenden Bedürfnis nach einem reintegrativen, epischen Erzählen auf der Hand: Der von Klassizisten wie Romantikern gleichermaßen forcierte Gattungsdiskurs fällt in das zeitliche Umfeld der Französischen Revolution und der mit ihr einhergehenden Legitimationsverlusten der traditionellen Gesellschaftsordnung sowie der etablierten Wissenssysteme.<sup>98</sup> Neben den prekär gewordenen Kultur- und Geschichtsbegriffen sind es besonders die nun in Ermangelung verbindlicher Identitätsentwürfe neu auftauchenden Begriffe von Volk, Nation und Bürgertum, die vorerst Konstruktionen ohne tradierten sozialen Gehalt sind und zuerst noch mit verbindlicher Bedeutung angefüllt bzw. als Kategorien konstituiert werden müssen.

Über die große Wirkung, die das historische Ereignis der Revolution weit über Frankreich hinaus und gerade auch auf die deutschen Zeitgenossen hatte, besteht in der kulturwissenschaftlichen Forschung kein Zweifel.<sup>99</sup> Besonders Goethe wird gemeinhin als entschiedener Gegner der Revolution angesehen, als Verfechter der konstitutionellen Monarchie, in deren Verwaltungsapparat er schließlich selbst eingebunden war. Das hat ihm den Ruf eines Reaktionärs eingebracht, der sich dezidiert gegen alles Neue und Moderne stellt und sich nach Kräften bemüht, den *status quo* zu konservieren – ja, sogar die Verhältnisse der Vergangenheit zu restaurieren. Hans Blumenberg bestätigt dieses Goethebild noch 1999, wenn er dem Dichter eine zunehmende Versteifung und Entfremdung als Reaktion auf die historischen und persönlichen Veränderungen der Revolutionszeit attestiert.<sup>100</sup> Und nach wie vor tendiert die Forschung dazu, Goethes forcierte Antikenaneignung zwischen 1797 und 1805 als klassizistische Bemühung aufzufassen, einen bewährten, antiken Kunstbegriff als normativen Maßstab in die Gegenwart hinein zu tragen und

98 Vgl. Valk: Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne. S. 9.

99 Vgl. Jaeger, Michael: Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 und Willems, Gottfried: „Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander“. Das Italienbild in Goethes *Römischen Elegien* und *Venetianischen Epigrammen* und die Klassik-Doktrin. In: Manger, Klaus (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11). Tübingen: Niemeyer 1997. S. 127–149.

100 Vgl. Blumenberg, Hans: Goethe zum Beispiel, in Verbindung mit Manfred Sommer hrsg. v. Hans-Blumenberg-Archiv. Frankfurt a. M., Leipzig: Suhrkamp 1999, dort insb. S. 63 f.

darin eine eindeutige Markierung der Werkteilung zu sehen. Diese an Hegel anschließende Tradition handelt neben dem Propyläen-Projekt auch explizit die Hinwendung zum Epischen als Ausdruck einer als ausgemacht geltenden, konservativen Grundhaltung Goethes und den Rekurs auf die antiken Formen als Gegenwartsflucht ab, deren gemeinsamer Auslöser die Revolutionserfahrung sei.

Weniger einig ist man sich allerdings über die tatsächliche Einsicht Goethes und seiner Zeitgenossen in die tiefere, strukturelle Bedeutung der Revolution: Dass sie ein Ereignis welthistorischen Ausmaßes sei, das hätten die großen Dichter und Denker sehr wohl erkannt, worin ihre *Bedeutung* jedoch bestand, das hätten sie nicht verstanden, gar nicht verstehen *können*.<sup>101</sup> Diese Argumentation legt die Revolutionserfahrung als Schlüsselerlebnis einer ganzen Dichter-Generation aus, das die schematische Abkehr von der regelbreiten, geniezentrierten Sturm-und-Drang-Poetik und Rückwendung auf die normative, strengdifferenzierende Formenästhetik des Klassizismus auslöst. Gleichzeitig versteht sie die Zeitzeugen der Revolution als *in* den Ereignissen und ihrer Abfolge befangen. Ihre literarischen Auseinandersetzungen mit den Geschehnissen werden nicht als Reaktionen auf die Revolution als zusammenhängendes Ganzes gedeutet, sondern als Bewältigungsversuche von Singularitäten.<sup>102</sup> Ein tieferes Verständnis dafür, dass die aus der Revolution gespeisten Veränderungen einen umfassenden Modernisierungsschub bedeuten, einen Umsturz nicht nur der unmittelbaren politischen Verhältnisse, sondern sämtlicher politischen und sozialen Kategorien sowie des bisherigen ästhetischen Referenzsystems – das Ende der Tradition nach Hegel – wird Goethe und seinen Zeitgenossen damit aber allzu pauschal abgesprochen. Wie die jüngsten, traditionsskeptischen Forschungsbemühungen nämlich einleuchtend nachweisen, haben die Akteure der Epochenschwelle die Tragweite und Drastik des umfassenden Paradigmenwandels der Moderne und

---

101 Die Münchner Gesamtausgabe unternimmt eine präzise historische Einordnung der Goethe-Texte, in denen er sich mit der Revolution beschäftigt. Sie zeigt auf, dass diese nicht Reaktionen auf *die* Revolution darstellen, sondern unterschiedliche Reaktionen auf verschiedene Phasen der Revolution. Der Ausgabe gelingt es dadurch, Goethes Schaffen einerseits als stärker politisch motiviert aufzuzeigen, als das die bisherige Forschung getan hat, und andererseits auch als flexibler und experimentierfreudiger. Obwohl diese feinteilige Werkanalyse erhellende Einblicke in die wechselhafte Haltung Goethes gegenüber der Revolution gewährt, bleibt sie dem Standpunkt verhaftet, dass ihm als Zeitgenosse die nötige Distanz fehle, um deren tieferliegende Bedeutung zu erkennen und dass sich die Revolution Goethe nicht wie dem nachfolgenden Historiker als das *eine* große Ereignis präsentiere, sondern als einzelne Vorfälle, deren rasante Abfolge die literarische Bewältigungsarbeit überfordert, vgl. MA 4.1. S. 921.

102 Vgl. MA 4.1. S. 919.

die katalysierende Funktion der Revolution dafür sehr wohl verstanden, mehr noch verhandeln sie dieses Wissen in ihren literarischen und theoretischen Auseinandersetzungen und stellen es vielfältig aus.<sup>103</sup> Daran will die hier angestrebte Neuperspektivierung der gattungstheoretischen Eposdebatte anschließen. Die verkürzte Perspektive auf die antikenbegeisterte deutsche Philologie der Revolutionszeit als konservativer Reflex wird nämlich weder ihrem literarischen und theoretischen Gehalt gerecht – bietet die Diskussion um das Epische doch, wie bereits angedeutet, gerade Gelegenheit, sich mit modernen Problematiken auseinanderzusetzen – noch der tatsächlichen ästhetischen Anarchie der Zeit, dem hierarchielosen Nebeneinanderexistieren verschiedener Kunstauffassungen und -strömungen sowie deren komplexen, wechselseitigen Beziehungen.<sup>104</sup>

Goethes Blick nach Paris ist stets ein kritischer, die große Euphorie Friedrich Ludwig Klopstocks,<sup>105</sup> der sogar in die französische Hauptstadt reist, um das Fest der Freiheit aus nächster Nähe mitzuerleben,<sup>106</sup> aber auch Friedrich Hölderlins und Christoph Martin Wielands, teilt er nicht. Wie viele seiner Zeitgenossen beurteilt Goethe die Ideale von Freiheit und Gleichheit, denen er selbst zeitlebens anhängt, sowie die ersten Reformen der revolutionären Bewegung von 1789 – das Ende der feudalen Ständegesellschaft, das Einrichten einer konstitutionellen Monarchie und die Erklärung der Menschenrechte – zwar weitgehend positiv. Wenn er im verhältnismäßig friedlichen Zwischenjahr 1790

---

103 Als wegweisend darf hier wohl Heinz Brüggemanns Studie *Modernität im Widerstreit* bezeichnet werden, die die kulturelle Moderne als „longue durée“ seit der Aufklärung auffasst und auch der Sattelzeit das Epochenbewusstsein von Krise, problematischer Neubegründung und Pluralität attestiert, vgl. Brüggemann: *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte* (18.–20. Jahrhundert). Dem vom Thorsten Valk herausgegebenen Sammelband *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne* gelingt es zudem, fast allen kulturschaffenden Repräsentanten der Epochenchwelle ein sensibles Modernitätsbewusstsein nachzuweisen, das epistemische, anthropologische und kunsttheoretische Innovationsansätze integriert.

104 Vgl. Christians: *Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000)*. S. 127 und Schulz, Karlheinz: *Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn*. Goethezeitportal. [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz\\_wandlungen\\_konstanten.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz_wandlungen_konstanten.pdf); Erstpublikation: 11.5.2010 [abgerufen am 20.12.2016].

105 Vgl. Vierhaus, Rudolf: „Sie und nicht Wir“. Deutsche Urteile über den Ausbruch der Französischen Revolution. In: Voss (Hrsg.): *Deutschland und die Französische Revolution*. 17. Deutsch-Französisches Historikerkolloquium des Deutschen Historischen Instituts Paris (= Beihefte der Francia, 12). München, Zürich: Artemis 1983. S. 1–15.

106 Vgl. Alt, Peter-André (Hrsg.): *Schiller: Leben, Werk, Zeit*, Bd. 2 von 2. München: Beck 2000. S. 113. Auch Heinrich Campe und Georg Forster reisen in das revolutionäre Paris.

an Friedrich Heinrich Jacobi schreibt, „dass die Französische Revolution auch für mich eine Revolution war“<sup>107</sup>, dann ist damit Hinweis darauf gegeben, dass Goethe die erneuernde Energie der Revolutionsbewegung nicht nur erfasst, sondern ganz bewusst für sein eigenes Denken und Schaffen produktiv macht. Wie weiter unten noch genauer ausgeführt werden soll, setzt dieser durchaus bedeutende Wandel in Goethes Denken jedoch bereits mit der persönlichen Identitätskrise von 1786<sup>108</sup> ein und lässt sich daher nicht einseitig aus der Revolutionserfahrung erklären. Die Skepsis gegenüber der Französischen Revolution gründet zum einen in Goethes kategorischer Verurteilung jeglicher Gewalt und zum anderen in seiner damaligen Wahrnehmung des Volkes als einer leicht manipulierbaren, gewaltbereiten Manövriermasse.<sup>109</sup> Die weiter unten vorgestellten Textstellen des *Reineke Fuchs* werden das gleich deutlich machen.

Die blutigen Ereignisse des Jahres 1792 bringen deshalb nicht nur für die meisten deutschen Intellektuellen, sondern insbesondere auch für Goethe den endgültigen Wendepunkt in der Revolutions-Wahrnehmung.<sup>110</sup> Sogar für Schiller, der die Revolution bis dahin als das „vollkommenste aller Kunstwerke“ beschrieben hat, da sie den „Bau einer wahren politischen Freiheit“<sup>111</sup> angestossen habe, und der 1792 noch als Ehrenmitglied in die neue französische Nationalversammlung gewählt worden war, ändert sich mit dem Ausbruch des Terrors, vor allem der Hinrichtung Louis XVI im Januar 1793, alles. Enttäuscht über die Brutalität und Willkür, die die Schrecken des *Ancien Régime* noch zu übersteigen scheinen, wendet er sich von der Revolution und darüber hinaus auch ein Stück weit von der Politik ab, hin zu den Möglichkeiten einer gewaltfreien, rein ästhetischen Reformbewegung, die die Menschheit durch Schönheit zu Humanität und Vernunft führt. Mit dem ersten Koalitionskrieg und der Besetzung oberrheinischen Gebiets durch französische Truppen greift die innerfranzösische Katastrophe – die zahlreichen Opfer des Tuileriensturms, die massenhaften Ermordungen und Hinrichtungen von Adligen, die Flucht des Königs in die Nationalversammlung und dessen anschließende

107 Zitiert nach MA 4.1. S. 917 (Einführung).

108 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: MA 4.1. S. 915 f. (Einführung).

109 Vgl. MA 4.1. S. 925. Zu Goethes Volksbegriff und seinen Wandlungen vgl. Mommsen, Wilhelm: Die politischen Anschauungen Goethes. Stuttgart: Deutsche Verlagsgesellschaft 1948. S. 25 ff.; Marianelli, Marianello: Die Idee der Entwicklung im Spiegel von Goethes *Italienische Reise*. In: Goethe Jahrbuch 99 (1982). S. 117–132 und Bahr, Ehrhard: Volk. In: Witte, Bernd; Janssen, Carina et al. (Hrsg.): Goethe Handbuch in vier Bänden, Band 4.2. Stuttgart: Metzler 2004. S. 1102–1105.

110 Vgl. Vierhaus: „Sie und nicht Wir“. Deutsche Urteile über den Ausbruch der Französischen Revolution. S. 1–15.

111 Oschmann, Dirk: Friedrich Schiller. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009. S. 86.

Absetzung – unerwartet heftig auf die europäischen Monarchien über. Durch das Einrichten einer radikaldemokratischen und vor allem militärisch schlagkräftigen Republik in Frankreich sind auch die umliegenden, ständisch organisierten Staaten grundsätzlich und mit erneuter Vehemenz in Frage gestellt. Für Goethe, der als Begleiter des Herzogs Karl August, den Feldzug gegen Frankreich von 1792 sowie die Belagerung von Mainz im Frühjahr darauf selbst miterlebt und davon tief betroffen ist,<sup>112</sup> wird die Revolution mit „diesem gräßlichen Unheil [gemeint ist die Guillotinerung Ludwigs XVI.]“<sup>113</sup> mit einem Schlag zum „schrecklichsten aller Ereignisse.“<sup>114</sup>

### 2.3.2 Goethes Reineke Fuchs

Genau in diese Zeit, als sich die Französische Revolution als fatale Welterschütterung erweist, fällt Goethes Bearbeitung des alten Tierepos vom Reineke Fuchs.<sup>115</sup> Den entscheidenden Hinweis auf diese „Fabel der Welt, aller Berufsarten, Stände, Leidenschaften und Charaktere“ und vor allem ihr Potenzial zu einer „deutsche[n] Epopée“<sup>116</sup> verdankt er Herder. Das Werk wird eine schonungslose Abrechnung sowohl mit den höfischen Intrigen des *Ancien Régime* und der amoralischen Heuchelei der Kirche wie auch mit der radikalen Unnachgiebigkeit der Revolution. „Hier kommt Reineke Fuchs, der Schelm“, schreibt Goethe an Charlotte von Kalb, „[D]a dieses Geschlecht auch in unserer Zeit bei Höfen, besonders in Republiken sehr angesehen und unentbehrlich ist, so möchte nichts billiger sein, als seine Ahnherrn recht kennen zu lernen“.<sup>117</sup> Inhaltlich ändert Goethe nur wenig an den alt bekannten Geschichten, die Gottsched zuletzt 1752 in eine wirkungsmächtige neuhochdeutsche Prosaerzählung<sup>118</sup> übersetzt hatte, erweist sich das alte satirische Volksbuch doch als hervorragendes Gefäß für die eigene Kritik an den Zuständen der Gegenwart: „Vor Jahrhunderten hätte ein Dichter dieses gesungen? Wie ist das möglich? Der Stoff ist ja von gestern und heut.“<sup>119</sup> In Goethes prägnantem Kommentar klingt bereits eine frühe, implizite Vorstellung davon an, dass sich Historizität und Überzeitlichkeit nicht unbedingt gegenseitig ausschließen müssen, sondern gerade auf spannungsvolle Weise ineinandergreifen können. Schon

112 Vgl. MA 14, S. 517 ff. und S. 756 ff.

113 MA 14, S. 517.

114 MA 12, S. 308.

115 Vgl. Jäger, Hans-Wolf: Nachwort. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Reineke Fuchs. Stuttgart: Reclam 2002, S. 177–206, hier S. 178.

116 HA 2, S. 718.

117 Goethe an Charlotte von Kalb, 28.6.1794, zitiert nach HA 2, S. 714.

118 Vgl. Jäger: Nachwort. In: Goethe: Reineke Fuchs, S. 181.

119 Aus den *Xenien*, 1796, zitiert nach HA 2, S. 715.

die mittelalterliche Fuchs-Fabel war ein höchst politischer Welt- und Regentenspiegel, prall gefüllt mit spezifischem Zeitwissen über weltliche und geistliche Machtverhältnisse, Rechtswesen, Moralbräuche und stereotype Rollenbilder. Auch Goethes Reineke präsentiert noch eine mittelalterliche Welteinrichtung, in deren Zentrum ein korrupter Königshof und seine amoralische Vasallengesellschaft stehen, die von einem Außenseiter vorgeführt werden. Die wenigen neuen Verse, die Goethe der tradierten Geschichte hinzufügt, stellen dann aber jeweils einen Bezug zum aktuellen Weltgeschehen her und offenbaren Goethes klare Absicht zur Gegenwarts kritik. Die folgende zornige Stelle aus dem 8. Gesang aktualisiert und radikalisiert etwa die Hof- und Kirchengesellschaft des überlieferten Erzählkorpus entschieden und stellt insofern eine pessimistische Zeitdiagnose dar:

[...] es bleiben die Besten  
 Doch nicht unberedet in diesen Zeiten vom Volke.  
 Denn es weiß die Menge genau nach allem zu forschen,  
 Niemand vergessen sie leicht, erfinden dieses und jenes;  
 Wenig Gutes ist in der Gemeine, und wirklich verdienen  
 Wenige darunter auch gute, gerechte Herren zu haben.  
 [...]  
 Doch das Schlimmste find' ich den Dünkel des irrigen Wahnes,  
 Der die Menschen ergreift: es könne jeder im Taumel  
 Seines heftigen Wollens die Welt beherrschen und richten.  
 Hielte doch jeder sein Weib und seine Kinder in Ordnung,  
 Wüsste sein trotzig Gesinde zu bändigen, könnte sich stille,  
 Wenn die Toren verschwenden, in mäßigem Leben erfreuen.  
 Aber wie sollte die Welt sich verbessern? Es lässt sich ein jeder  
 Alles zu und will mit Gewalt die andern bezwingen.  
 Und so sinken wir tiefer und immer tiefer ins Arge. (8, V. 143–160)

Kern der Geschichte ist eine große Gerichtsverhandlung, in der seine tierischen Mitbürger Reineke Raub, Mord, Betrug und Vergewaltigung vorwerfen – also Kapitalverbrechen – und die spätestens mit Reinekes Freispruch zur Farce gerät. Anders als in den mittelalterlichen *Histori* ist Goethes Fuchs allerdings kein symbolhafter Bösewicht mehr, sondern ein „Schelm“ (1, V. 14), dessen Intelligenz, List und Redegewandtheit ihm die Sympathien des Lesers einbringen. Am Unglück seiner Opfer trägt er durchaus Mitschuld, in erster Linie versteht er sich aber darauf, deren eigene Dummheit und Habsucht zu seinen Gunsten zu nutzen. Verhandelt wird die ganze Sache am Hoftag des Königs, vor dessen Richterstuhl, was ihr den Rang einer offiziellen Staatsangelegenheit gibt. Damit wird die Nachdichtung endgültig auf die Ebene einer höchst brisanten, staatskritischen Politsatire gehoben, die nicht nur die französischen Verhältnisse vor und während der Revolution mit ätzender Kritik eindeckt,

sondern die ganze zeitgenössische Machtpolitik – sprich die ganze öffentlich-politische Welt der Epochenschwelle. Dass Goethes Text, der auf die Zeitgenossen noch wenig Eindruck gemacht hatte,<sup>120</sup> im vormärzlichen Bayern dann ebenso staatlich behindert wird wie bereits seine Vorgänger<sup>121</sup>, belegt dessen zeit- und gesellschaftskritische Durchschlagskraft.

Obwohl Goethe sich „von der Betrachtung der Welthändel abziehen [und] zu zerstreuen“<sup>122</sup> suchte, kann von einer eigentlichen Abkehr von den politischen Wirren aber bei weitem nicht die Rede sein. Wenn Goethe die eigene Gegenwart vor Gericht zieht, ist das kein göttliches, sondern ein menschliches bzw. sogar ein tierisches Gericht. Die geistlich-religiöse Sphäre, die bei den früheren Epos-Projekten noch den maßgeblichen Überbau lieferte, wird jetzt konsequent durch eine rein weltliche, machtpolitisch bestimmte Erfahrungssphäre ersetzt, die geprägt ist von Unverhältnismässigkeit, Gier und Übereilung. Die in den frühen Aneignungsversuchen bereits implizierte Ausrichtung des Epischen auf eine kritische Betrachtung des moralischen und politischen Zustands der modernen Erfahrungswelt erfährt damit eine eindeutige Radikalisierung. Mehr noch offenbart sich Goethe bei der Bearbeitung des *Reineke Fuchs* gerade das besondere Potenzial des Epischen, den festgestellten Krisenphänomenen produktiv zu begegnen, anstatt sie zu sublimieren: Das bedrängende Chaos der Revolution aus Gewalt, Überstürzung und Auflösung wird erzählerisch gebannt und überwunden, indem es satirisch auf Distanz gebracht wird. Die sich vor dem Hintergrund der Terrorjahre bereits zu diesem Zeitpunkt akzentuierenden Schattenseiten von Aufklärung und Säkularisierung – Diskontinuität, Pluralität, Brüche und Widersprüche – rücken nun immer mehr in den Vordergrund<sup>123</sup> und bilden den historischen Rahmen für die verstärkten Bemühungen um das Epos.

120 Angesichts des realen Terrors sind die meisten Zeitgenossen weder an literarischen Brandreden noch einer kritischen Selbstbespiegelung interessiert. Der Text wird dann auch von der Literaturgeschichte zunehmend marginalisiert und verharmlost. Im 19. Jahrhundert ist Goethes *Fuchs* als Erziehungs-traktat in die Kinderzimmer des Bürgertums verbannt. Derart aus der Erwachsenenlektüre herausgefallen wird der Text zwar nicht mehr ernst genommen, aber weiterhin ökonomisch nutzbar gemacht, vgl. dazu FA 8. S. 1149 f.

121 Vgl. Scheffler, Christian: Die deutsche spätmittelalterliche *Reineke-Fuchs*-Dichtung und ihre Bearbeitung bis in die Neuzeit. In: Rombauts, Edward; Welkenhuysen, Andries (Hrsg.): *Aspects of the Medieval Animal Epic (= Mediaevalia Lovaniensia I, III)*. Leuven: Leuven University Press 1975. S. 85–104, hier S. 94 u. 104.

122 WA I, 33. S. 191 und WA IV, 10. S. 84.

123 Vgl. Pfothenhauer, Helmut: Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie. In: Flemming, Victoria von; Schütze, Sebastian (Hrsg.): *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner. Mainz: von Zabern 1996. S. 583–597.



Unbestritten hat also die Revolutionserfahrung nicht nur eine ganz extreme Wirkung auf Goethe und seine Zeitgenossen, sondern kann durchaus auch als Anlass für die forcierte Epenproduktion betrachtet werden – gerade die Veränderungen im Zeitregime, die im Weiteren noch ausführlich besprochen werden sollen, stehen in unmittelbarem Kontext mit dem Revolutionsereignis und dessen Wahrnehmung im deutschen Kulturraum.

Das Erleben einer wenn auch umfassenden soziopolitischen Krise vermag die Restitution des Epischen um 1800 aber nicht erschöpfend zu erklären. Und vor allem mit Blick auf *Reineke Fuchs* lässt sich auch die These eines primär durch die Revolution ausgelösten, konservativen Rückfalls auf eine streng normative Gattungspoetik nicht verifizieren. In erster Linie findet nämlich die eigentliche ästhetische Erneuerung der Fuchsdichtung auf der Ebene der Form statt und weist hier vieldeutig auf Goethes eigentümliches Verständnis nicht nur des Epischen, sondern seines übergreifenden Gattungsdenkens überhaupt hin. So integriert und durchformt der Dichter die einzelnen *Histori* des überlieferten Korpus etwa zu einer einzigen epischen Einheit. Anstatt als lose Sammlung lehrhafter Episoden werden Reinekes Abenteuer nun als ein in sich geschlossenes großes Ganzes mit einem bestimmten Anfang und einem bestimmten Ende dargestellt. Dazu lässt Goethe die von Gottsched noch mitgeführten Glossen, die die Dichtung immer wieder mit lehrhaften Glaubensüberlegungen unterbrechen, weg und erreicht insofern eine gleichzeitige Säkularisierung des Textes.<sup>124</sup> Anstatt der moralischen Erziehungsfunktion steht nun die Erzählung selbst im Vordergrund. Die durch die Beziehung zwischen *Histori* und Glosse potenziell vertikale Textorganisation der Vorlagen weicht dadurch einer horizontal fortschreitenden Verknüpfung der Episoden. So entsteht eine durchgehende, fließende Handlung und so können das Fragmentarische und Diskontinuierliche in ein zeitliches Kontinuum überführt werden. Darauf, dass es sich dabei wohl um ein Hauptaugenmerk Goethes gehandelt haben muss, vermögen die zahlreichen und teilweise sehr ausgedehnten Binnenreden zu verweisen, die in der neuen Form zum kontinuierlichen Fortgang der Handlung beitragen: Sowohl im 3. wie auch im 8. Gesang wird die erzählte Zeit der Reise vom Fuchsbau an den Hof durch Reinekes Beichten narrativ verkürzt und gleichzeitig ästhetisiert.

Goethe gliedert die Erzählung neu in zwölf etwa gleichlange *Gesänge* – anstatt in vier sehr unterschiedlich lange *Bücher*<sup>125</sup> – die sich wiederum in zwei symmetrische Handlungsteile spalten, was dem Ganzen eine ausgewogene,

124 Vgl. Jäger: Nachwort. In: Goethe: Reineke Fuchs. S. 186.

125 Vgl. ebd. S. 187.

schöne Proportionalität verleiht.<sup>126</sup> Unmissverständlich wird damit an die großen Gattungsexemplare des Epos erinnert: an Klopstocks *Messias*, aber vor allem an die antiken Vorlagen, an die zwölf Gesänge der *Aeneis* und die jeweils in 24 Gesänge aufgeteilte *Ilias* und *Odyssee* von Homer. Goethes Fuchsdichtung ist nicht zuletzt eine Karikatur der *Ilias*; das machen etwa die Gastfreundschaftsszenen im 3. Gesang deutlich, die zwar klar homerisch inspiriert sind, die bei Homer prägenden Szenen der guten Bewirtung und großen Herzlichkeit inhaltlich aber ins Gegenteil verkehren, wenn Reineke all seinen Gästen übel mitspielt. Weiter wird mit der ganzen Szenerie um den großen Schatz im 10. Gesang, der Rekapitulation des Paris-Urteils (10, V. 79) und Reinekes Auftritt als Hephaistos, die berühmte Beschreibung des Schildes des Achills parodiert. Und auch wenn Reineke am Ende gegen Isegrim kämpft, persifliert Goethe damit den großen Kampf zwischen Achilles und Hektor – der Fuchs ist dem Wolf genauso tödlich überlegen wie der Grieche dem Trojaner, so dass Reineke als strahlender Sieger aus der Konfrontation hervorgeht und sich ganz als Held fühlen kann.<sup>127</sup>

Darüber hinaus markiert *Reineke Fuchs* auch auf der Ebene der Form eine eindeutige Hinwendung zum homerischen Epos und dessen formalen Besonderheiten als Orientierungs- und Inspirationsquelle für die Versepike der Epochenschwelle. Die derben Knittelverse der mittelalterlichen Vorlage überträgt Goethe nämlich in das Versmaß der antiken Epen und unternimmt damit seine erste eigenständige Hexameterdichtung.<sup>128</sup> In Verbindung mit einer durchgehenden Verfeinerung des sprachlichen Ausdrucks – anstatt von einer „langbeinigen Hure“<sup>129</sup> ist nun von einer „langbeinigen Mähre“ (8, V. 74) die Rede – hebt Goethe den *Reineke Fuchs* damit zumindest formal auf die Ebene einer anspruchsvollen, kunstreichen Dichtung. Allerdings entspricht seine Versgestaltung kaum der streng regelhaften Metrik der Antike, sondern zeichnet sich gerade durch eine freie, spielerische Verwendung des Hexameters aus, wie sie Klopstock mit seinem *Messias* vorgestellt hatte.<sup>130</sup> Der Wechsel der langen und kurzen Silben variiert genau so stark wie die Setzung von Akzenten und Zäsuren, sogar die Fußzahl weicht bisweilen von der metrischen Vorgabe ab. Daraus ergibt sich oft keine schleppende, sondern vielmehr eine beschleunigende Wirkung. Dem satirischen Charakter des Werks

126 Vgl. FA I, 8. S. 1146 ff.

127 Vgl. FA, I, 8. S. 1137–1139.

128 Vgl. Lee: Eingeleiert in Klopstocks Rhythmik: *Der Messias* und Goethes Fragment *Der ewige Jude*. S. 117–131, hier S. 120.

129 Jäger: Nachwort. In: Goethe: *Reineke Fuchs*. S. 193.

130 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 158.

und besonders dem schelmenhaften Fuchscharakter kommt das insofern entgegen, als die Erzählung dadurch einen leichten, beschwingten Klang erhält:

Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; es grünten und blühten  
 Feld und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken  
 Übt ein fröhliches Lied die neu ermunterten Vögel;  
 Jede Wiese spross von Blumen in duftenden Gründen,  
 Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde. (1, V. 1–4)

In dieser Eingangspassage besteht der erste Vers nur aus Daktylen, während der zweite gleich drei Trochäen enthält, die erste und die zweite sowie die zweite und die dritte Zeile werden mit einem Enjambement verbunden. Diese abwechslungsreiche, dynamische Rhythmik spiegelt zum einen die heitere Freude über die blühende Natur wider und nähert den Text zum anderen dem Lesefluss der Prosa an. Darin zeichnet sich nun bereits ab, dass Goethe hier nicht einer normativen Nachahmungsprogrammatis folgt, wie sie für diese Epochenphase gemeinhin als kennzeichnend gilt, sondern vielmehr nach einem zeitgemäßen Umgang mit der alten Form des Epos sucht. Es sind gerade diese von den Zeitgenossen unterschiedlich aufgenommenen<sup>131</sup> stilistischen Freiheiten, die Goethe auf neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Epischen hinführen und so entschieden zur modernespezifischen Erneuerung der Gattung beitragen: Die alte Fuchsgeschichte wird nicht antik, aber nach antiker Art neu gefasst – nicht nur erlangt sie dadurch neue Relevanz für die aktuelle Zeit, darüber hinaus führt sie auch vor, wie das Epische in der Gegenwart noch einmal gelingen kann.

Wenn Goethe antike Metrik und moderne Prosodie zu regelwidrigen Versen zusammenführt, verweist das nicht auf fehlende Kunstfertigkeit, sondern lenkt den Blick gezielt auf die Form und erzeugt hier ein äußerst reizvolles Spannungsverhältnis zwischen entgegengesetzten Referenzen und Verfahrensweisen. Überhaupt zeigt sich hier das bewusste in Beziehung setzen von Diskrepanzen als eine ästhetische Leitidee Goethes, die dem Epischen besonders zuträglich ist. In *Reineke Fuchs* trifft der derb-triviale Stoff einer mittelalterlichen, volkstümlichen Tierfabel auf die erhaben-gravitätische Form des antiken Epos: Scharfe Zeitkritik steht neben schwankhaftem Witz, ernsthafte Mahnung neben ironischer Distanzierung. In der Schlussdidaxe lässt sich dieses reibungserzeugende Spiel eindrucksvoll nachvollziehen:

<sup>131</sup> Knebel lobt Goethes Verse und auch Herder ist äußerst angetan von Goethes Hexametern, dagegen plädieren Voß und Humboldt für eine festere Form, vgl. ebd. S. 158.

Hochgeehrt ist Reineke nun! Zur Weisheit bekehre  
 Bald sich jeder und meide das Böse, verehere die Tugend!  
 Dieses ist der Sinn des Gesangs, in welchem der Dichter  
 Fabel und Weisheit gemischt, damit ihr das Böse vom Guten  
 Sondern möget, und schätzen die Weisheit, damit auch die Käufer  
 Dieses Buch vom Laufe der Welt sich täglich belehren.  
 Denn so ist es beschaffen, so wird es bleiben, und also  
 Endigt sich unser Gedicht von Reinekens Wesens und Taten.  
 Uns ver helfe der Herr zur ewigen Herrlichkeit! Amen. (12, V. 373–381)

Bereits die früheren Epenversuche haben auf ein sensibles Zeitbewusstsein Goethes hingedeutet und an *Reineke Fuchs* zeigt sich das nun erstmals in seiner ganzen Tragweite. Anstatt als radikalen Revolutionsgegner und konservativen Restaurator weist *Reineke Fuchs* Goethe als kritisch denkend, reform- und moderneorientiert aus. Zeigt sich daran doch, dass die Reinhaltung der Form für Goethe schon in den frühen 1790er Jahren mehr theoretische Folie als dogmatisches Gebot ist für eine Produktivität, die tatsächlich von formaler Beweglichkeit und Vielfältigkeit profitiert.

Nach diesen überblicksartigen Ausführungen zu den Voraussetzungen und Vorläufen gilt es für die weitere engere Beschäftigung mit der Eposdebatte um 1800 sowie der besonderen Rolle, die Goethe darin einnimmt, Folgendes festzuhalten: Zum einen verbindet Winckelmann das Epos und Homer zum dominanten Komplex der spezifisch deutschen Antikenrezeption, in dem sich bereits die epischen Potenziale und Funktionen ankündigen, die in späteren Gattungsdiskussionen nutzbar gemacht werden. Aber erst Wolfs kritische Philologie macht das homerische Epos produktiv für die deutsche Versepiik. Obwohl die vorliegende Arbeit die Verhältnisse ästhetischer Programme gerade nicht als lineare Abfolge begreift, wird hier deutlich, inwiefern am veränderten Umgang mit der Antike die programmatischen Unterschiede zwischen einer eher frühen, stark normativ ausgerichteten und einer späteren, bereits im Kontext von Historizität stehenden Phase des Klassizismus ablesbar werden. Die Historisierung und Philologisierung der Autorperson Homer und dem ihm zugeschriebenen Werk erweisen sich bis hierhin als wichtige Voraussetzung für die modernespezifische Erneuerung des Epischen. Wie im Weiteren nachverfolgt werden soll, können die von Wolf freigesetzten, diskursiven Verschiebungen innerhalb der Eposdebatte als Verweise auf einen sensiblen und selbstkritischen Klassizismus der Jahrhundertwende gelesen werden.

Zum anderen führt Goethe über seine kritischen Auseinandersetzungen mit den großen Gattungsexemplaren der Gegenwartsliteratur bereits vor Wolf einen impliziten Gattungsdiskurs um das Epos, seine Verfahrensweisen

und Funktionen. Mit seiner spielerischen Herangehensweise an und über die vermeintlich gültigen Grenzen der Gattung hinaus stößt er schon früh auf eine der epischen Form eingeschriebene Flexibilität. Seine antithetischen, fragmentarischen Projekte erweisen sich dabei als experimentelle Flächen, die das Ausprobieren und Neuarrangieren von inhaltlichen und formalen, traditionellen und zeitgenössischen Gattungsmerkmalen ermöglichen. Dass dabei eine kritische Zeitdiagnose und folglich das Anpassen an die Bedingungen und Forderungen der Gegenwart eine – wenn nicht *die* – zentrale Rolle spielen, wird dann gerade an *Reineke Fuchs* besonders deutlich, zeigt sich das Werk doch als erster abgeschlossener Versuch Goethes, Fragen der Zeitlichkeit auf die Ebene der Form zu übertragen.

## *Teil II*



## Erschütterung der Wissenssysteme und methodische Neuansätze

Die Rekapitulation der Gattungsentwicklung im vorhergehenden Kapitel hat deutlich gemacht, wie wurzelhaft die Auseinandersetzung mit dem Epos in der Moderne jeweils mit dem Befund und der Überwindung von systemübergreifenden Krisen verbunden ist. Und gleichzeitig hat sich abgezeichnet, dass die Erschütterungen der Epochenschwelle nicht nur die sozialen und politischen Strukturen, sondern ebenso die ästhetischen und kulturellen Programme betreffen. Inwiefern das gerade auch für die Gattungspoetologie als Leitsystem der Philologie und insbesondere für das Eposkonzept gilt, wurde gleichfalls an Goethes frühen epischen Projekten anschaulich, die bereits auf eine offensichtliche Lust am Ausprobieren und am Vermischen verschiedener Formen verweisen. Diese Experimentierfreude steht seltsam quer zur kunstrichterlichen Strenge, die Goethe zu diesem Zeitpunkt attestiert wird sowie zum minimalistisch-reduzierten Model der Gattungstrias, das für diese vermeintliche Hochphase klassizistischer Kunsttheorie als selbstverständlich gilt. Die traditionelle Forschung konstatiert gemeinhin erst für 1805 – also unauflöslich mit dem Tod Schillers verbunden – eine genuine Krisenerfahrung im Klassizismus, die sich sowohl in Goethes nun konsequent betriebener Historisierung als auch seiner grundsätzlichen Hinwendung zu Problemen der Form ausdrücke.<sup>1</sup> Die Jahre davor gelten als Höhepunkt der klassizistischen Kultur in Weimar – frühen historisierenden Bemühungen und sich bemerkbarmachendem Geltungsverlust normativer Prämissen wird allenfalls eine marginale Bedeutung zugestanden. Für gewöhnlich werden sie aber ebenfalls konsequent in den Kontext einer normorientierten Kunsttheorie gestellt.

Die hier skizzierte ambivalente Gleichzeitigkeit von rigider Gattungspoetologie und Vermischung der Formen lässt allerdings erahnen, dass die Gestaltung und Benennung von literarischen Werken nach normativen

---

1 Vgl. Keller: *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*. S. 80; Grave, Johannes: *Der „ideale Kunstkörper“*. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen (= *Ästhetik um 1800*, Bd. 4). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. S. 132 und Einem, Herbert von: *Ein ungedrucktes Manuskript Johann Heinrich Meyers über Michelangelo*. In: *Goethe Jahrbuch* 94 (1977). S. 256–285, hier S. 264.



Kriterien bereits zu diesem Zeitpunkt problematisch geworden ist und die Frage, wie mit diesem Legitimationsverlust umgegangen werden soll, nun verstärkt in den Fokus rückt. Es ist deshalb eine wichtige Erkenntnis der jüngsten Forschung, dass der vermeintlich monophone Klassizismus tatsächlich bereits im letzten turbulenten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende in eine kritische Phase eintritt und seine konservativen ästhetischen Programme in Bedrängnis geraten.<sup>2</sup>

Unter dem Problemdruck der frühen Moderne findet im ästhetischen und kunsttheoretischen Diskurszusammenhang bereits zur Zeit der Eposdebatte eine Aufmerksamkeitsverschiebung auf die miteinander in Beziehung stehenden Prinzipien von Bewegung und Zeitlichkeit statt. Dieses Bewusstsein von Dynamisierung und Verzeitlichung lässt sich gerade an den für die Dichtung zentralen Bezugssystemen der Kultur und der Sprache besonders augenfällig als dialektische Verschränkung von Zerfallsdiagnose und der Suche nach adäquaten d.h. reflexiven methodischen Neuansätzen beobachten. An Goethes kritischer Betrachtung der Kultur zum einen und seinen Überlegungen zur Morphologie zum anderen soll deshalb präzisierend gezeigt werden, wie die darin aufgeworfenen methodischen Problemstellungen und vor allem die sich daraus ergebenden Chancen der Neuerung bereits in den frühen 1790er Jahren zu einem grundsätzlich veränderten Formbewusstsein führen. Im Weiteren soll Goethes morphologisches Formverständnis nicht nur als konstitutiv für die Erneuerung des Epischen jenseits der konservativen Gattungspoetologie betrachtet werden, sondern es soll darüber hinaus auch aufgezeigt werden, wie er aus der Auseinandersetzung mit dem Epos gerade auch entscheidende Anregungen für sein Formdenken zurückerhält. Dies liegt nicht allzu fern, entstehen doch die Gedanken zur Morphologie nicht zuletzt auf dem Hintergrund einer Erzählkrise, die sich in Abbruch und Wiederaufnahme des *Wilhelm Meister*-Romans sowie der zeitgleichen Beschäftigung mit anderen Formen des Erzählens wie der Novelle, der Idylle und besonders dem Epos offenbart. Im Folgenden wird die Morphologie gemäß Goethes Anspruch, sie für alle Wissensbereiche fruchtbar zu machen, als universale Methode verstanden, die sich gerade auf derartige Wechselwirkung richtet, anstatt auf rigide, abgeschlossene Systeme.

Der sich im Kontext von Goethes morphologischen Überlegungen als zentral erweisende Begriff des Experiments, so viel sei vorweggenommen, entspricht als fragile, dynamisch-fragmentarische Verfahrens- und

---

2 Vgl. Ehrmann, Daniel; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.): *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm* (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24) Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2016.

Darstellungsform ganz dem Anliegen, sich wandelnde, lebendige und bisweilen prekäre Beziehungen zu beobachten und zu beschreiben. Durch ihn eröffnet sich Goethe ein alternatives Instrumentarium, das es ermöglicht, der Dynamik, Komplexität und Verzeitlichung der Wissenssysteme – und damit auch des Gattungssystems – gerecht zu werden, indem sie selbst als dynamische und komplexe Felder in ständiger gegenseitiger Wechselwirkung verstanden werden. Aus dieser Perspektive kann die zwischen Verabschiedung und Restitution hin- und her schwankende Eposdebatte der Epochenschwelle als Verschiebung weg von der normativen Gattung des Epos hin zum Epischen als Reflexionsmedium beleuchtet werden. Die darin sichtbar werdende Prekarität betrifft sowohl das Epos als gefährdete Form der Literatur als auch die Kunst und ihre Produktionsbedingungen überhaupt. Gleichzeitig werden diese Brüche reflexiv aufgearbeitet, so dass das Epische als ambivalentes, experimentelles Kunsterneuerungsprojekt der kulturellen Moderne erscheint.

Mit dieser Neuperspektivierung der Epochenschwelle und der darin stattfindenden Eposdebatte unter dem Eindruck von Goethes morphologischem Formdenken werden somit gleich mehrere etablierte Forschungspositionen revidiert: Die Zäsur von 1805 als Ende des sich in Weimar konzentrierten Klassizismus und Beginn von Goethes Spätwerk wird fragwürdig. Vielmehr scheinen Beunruhigung, Krisendiagnose und Öffnung gegenüber nicht-normativen Konzepten bereits vor der klassizistischen Hochphase virulent zu werden und den Klassizismus geradezu als komplementäre Ästhetik und Kunsttheorie anzutreiben. Daraus resultiert eine veränderte Perspektive auf das Epochenbild der Klassik, die an die von Claudia Keller vorgestellte Idee eines Klassizismus im Experiment<sup>3</sup> anschließt und auch auf die Phasendatierung von Goethes Werk.

### 3.1 Die Unruhe in der Kultur

Schon die Reise nach Italien zwischen 1786 und 1788, die Schulz bezeichnenderweise als „Flucht“ beschreibt,<sup>4</sup> ist von einer persönlichen Krisenerfahrung motiviert, deren problematischen Kern Goethe bereits zu diesem Zeitpunkt

---

3 Vgl. Keller, Claudia: Die ungeschriebenen Propyläen – Klassizismus im Experiment. In: Ehrmann; Wolf (Hrsg.): Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm. S. 387–407.

4 Schulz, Karlheinz: Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn. Goethezeitportal. [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz\\_wandlungen\\_konstanten.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz_wandlungen_konstanten.pdf); Erstpublikation: 11.5.2010 [abgerufen am 20.12.2016].

als eine tief empfundene Beunruhigung mit ästhetischem Endzeitcharakter darstellt:

Auf dieser Reise, hoff ich, will ich mein Gemüth [sic] über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild mir recht in die Seele prägen und zum stillen Genuss bewahren. Dann aber mich zu den Handwerkern wenden, und wenn ich zurückkomme, Chymie [sic] und Mechanik studieren. Denn die Zeit des Schönen ist vorbei, nur die Not und das strenge Bedürfnis erfordern unsre Tage. [Hervorhebung M.E.]<sup>5</sup>

Diese Hoffnung, das Gemüt durch eine bewusst auf Entschleunigung, ja sogar konservierenden Stillstand ausgerichtete Kunstrezeption zu beruhigen und zu stabilisieren, zerschlägt sich allerdings. Die Bereisung Italiens vermag an Goethes kulturkritischem Pessimismus nichts zu ändern, im Gegenteil: Spätestens nach seiner Rückkehr in das „prosaische“<sup>6</sup> Deutschland werden ihm die hier vorherrschenden, problematischen Zersetzungstendenzen erneut drastisch vor Augen geführt: „Aus Italien dem *Formreichen* war ich in das *gestaltlose* Deutschland zurückgewiesen“ beklagt sich Goethe bei Knebel und wundert sich, dass hier überhaupt „noch ein Wölkchen Poesie über meinem Scheitel schweben bleibt.“<sup>7</sup> Diese auffällige Begriffsverwendung von Form und Gestalt deutet auf die intensive Beschäftigung mit Fragen nach dem Ursprung der Form und ihrer Gestaltwerdung in den späten 1790er Jahre sowie die in der Einleitung in die *Propyläen* konstatierte „Schwierigkeit, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen“<sup>8</sup> voraus. Bereits jetzt lassen sich Konsequenzen in Goethes Denken beobachten, die sich aus einer vorrevolutionären Unruhe speisen: Zum einen richtet sich sein Interesse nun entschieden auf die Kultur, ihre Entwicklungsmöglichkeiten und die offenkundig fragwürdig gewordene kulturelle Leistungsfähigkeit der Formen der Kunst. Und zum anderen sind es die organischen Kräfte der Natur sowie die Suche nach einer adäquaten wissenschaftlichen Beschreibung der hier beobachteten Transformationsprozesse, die in den Blick rücken. Dabei gelangt Goethe zunehmend zu der Einsicht, dass das im zitierten Brief an Frau von Stein aus dem Jahre 1786 noch aufscheinende Konservierungs-Programm – und damit auch das klassizistische Mimesis-Ideal – keine adäquaten Problemlösungen mehr bieten. Präsentieren sich Natur- und Kulturbetrachtung, Wissenschaft und Ästhetik in der Folge der Italienreise doch immer mehr als *ein* komplexer,

5 Goethe an Frau von Stein, 5.10.1786, MA 3.1. S. 107.

6 Goethe an Knebel, 9.7.1790, MA 4.2. S. 1019.

7 HA 13. S. 101.

8 MA 6.2. S. 967.

dynamischer Wissenszusammenhang, in dem Erkenntnisse und Erkenntnisstrategien von einem Feld auf das andere transferiert werden können.

Auch der Italien-Aufenthalt, der sich explizit der Beschreibung der italienischen Natur und Kultur im Zusammenhang mit exemplarischen Betrachtungen der antiken Kunst widmet, steht im Zeichen des bereits in den ersten Weimarer Jahren diagnostizierten Kulturzerfalls. Darauf verweist Goethe selbst explizit, wenn er in *Schicksal der Handschrift* rückblickend beschreibt, wie er während seiner Reisen durch Italien neben Studien zur griechischen Kunst und zu den treibenden Kräften der Natur auch die „Sitten der Völker“ – also die Kultur – untersucht und an ihnen gelernt hat, „wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand *ein Drittes* hervorgeht, was *weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist*, notwendig und zufällig, absichtlich und blind; ich verstehe die menschliche Gesellschaft. [Hervorhebung M.E.]“<sup>9</sup> Damit wird zum einen der strukturelle Zusammenhang von Natur, Kunst und Gesellschaft dezidiert als ein dynamischer und spezifisch zeitlich verfasster ausgewiesen und zum anderen wird die Gesellschaft als eine explizit kulturell geprägte, dritte Kategorie zwischen Kunst und Natur determiniert.<sup>10</sup>

Auf den lateinischen Wortstamm zurückgeführt, ist der Begriff der Kultur zunächst gleichbedeutend mit Agrikultur bzw. Ackerbau – also der Bearbeitung des Bodens – und wird im deutschen Sprachraum bis ins 18. Jahrhundert auch vornehmlich in dieser Weise verwendet.<sup>11</sup> Etwa ab 1750 wird dann die Bedeutung der Pflege, Bearbeitung und Nutzbarmachung sukzessive auf alle möglichen Gesellschaftsbereiche übertragen – eine Entwicklung, die sich in Deutschland durch die Beschäftigung mit der französischen Aufklärung durchzusetzen beginnt. Sie lässt sich also zum Beispiel auch zunehmend metaphorisch auf den Körper, den Geist, das menschliche Handeln, die Ernährung, den Städte- und Häuserbau anwenden. Dieser sich zu Beginn der Moderne transformierende Begriff von Kultur beschreibt dann sämtliche Bemühungen des Menschen, sich und seine Umgebung durch Handwerk, Wissenschaft und nicht zuletzt auch die Kunst zu bilden – sprich zum Besseren voranzutreiben. In Herders geschichtsphilosophischer Abhandlung *Ideen zur*

9 HA 13, S. 101.

10 Vgl. Puszkar, Norbert: Goethes Volksbegriff und Habermas' Begriff der „Lebenswelt“: Die Kultur der norditalienischen Städte in der *Italienischen Reise*. In: German Studies Review 1 (2007). S. 75–96, hier S. 76.

11 Zum Kulturbegriff vgl. Andreas Preussner: Kultur. In: Wörterbuch der Philosophie (online). <http://www.philosophie-woerterbuch.de> [abgerufen am 2.2.2017] und Heijl, Peter M.: Kultur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. S. 391–393.

*Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791) werden diese modernen Bedeutungsdimensionen zum ersten Mal ausgebreitet und Kultur als ein komplexes Gebilde betrachtet, das jeweils unter verschiedenen historischen und geographischen Bedingungen seine spezifische Ausprägung erhält. Zum einen lassen sich so auch verschiedene Kulturen miteinander vergleichen, kulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Völkern können herausgestellt und gegeneinander abgewogen werden. Und zum anderen lässt sich so nach dem Ursprung und der Entwicklung von Kultur fragen, nach den Ordnungsprinzipien ihrer Ausprägungen über die Zeit hinweg. Auf diese Abfolgeverhältnisse und Übergänge zwischen den Kulturen bzw. ihren Entwicklungsstufen richtet Herder sein Augenmerk und begreift sie als einen national geprägten, linearen Fortschrittsprozess, in dem sich Vernunft und Humanität immer weiter entfalten.<sup>12</sup>

Damit wird deutlich, inwiefern der Kulturbegriff an der Epochenschwelle um 1800 sowohl mit dem bürgerlichen Bildungsideal wie auch mit einer grundsätzlich positiven Fortschritts-Vorstellung eng verbunden ist und in sich selbst bereits eine Entwicklung von der Natur bzw. vom Boden hin zu geistigen Gefilden, zur Kunst nachvollzieht. Mit dem Fortschritt ist ein Moment der Steigerung verbunden, an das sich einerseits das Ziel einer stetigen Optimierung des Menschen knüpfen lässt, das andererseits aber auch mit Bewegung, Beunruhigung und letztlich Diskontinuität verschränkt ist.<sup>13</sup> Der daran anschließende, bereits im 17. Jahrhundert durch Samuel von Pufendorf eingeführte, wertende Gebrauch von Kultur als Gegenbegriff zu Naturzustand und Barbarei wird dann für den normorientierten Kulturbegriff der Epochenschwelle besonders ausschlaggebend.<sup>14</sup> Im 18. Jahrhundert erhält der Kulturbegriff zunehmend eine geschichtsphilosophische Bedeutung. Er soll die historische Entwicklung der Menschheit bzw. ihrer Kultur nachzuvollziehbar machen und wird gleichzeitig komplexer und diversifizierter: Er beschreibt nun sowohl den Kulturalisierungs-Prozess als ein Verfahren mit spezifischen Bedingungen als auch thematisch die einzelnen Ereignisse. Zudem wird Kultur als Bildungskonzept vom aufstrebenden Bürgertum als soziales Distinktionsmerkmal gegenüber dem „degenerierten“ Adel und der „primitiven“

---

12 Zu Herders Kulturphilosophie vgl. Kopp, Bernhard: Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik. Eine Untersuchung im Zusammenhang mit dem Bedeutungswandel des Wortes Kultur (= Monographie zur philosophischen Forschung, Bd. 128). Meisenheim am Glan: Hain 1974. S. 19–26.

13 Vgl. Konersmann, Ralf: Wörterbuch der Unruhe. Frankfurt a. M.: Fischer 2017. S. 112–116.

14 Vgl. Heijl: Kultur. S. 391–393, hier S. 391.

Unterschicht reklamiert.<sup>15</sup> Mit diesen Veränderungen im Kulturbegriff entsteht nicht zuletzt auch die Möglichkeit der Reflexion, die die Spannungen zwischen einem endlosen, der Steigerung verschriebenen Transformationsprozess und der Hoffnung auf Beruhigung und Stabilisierung zu überdenken oder zumindest auszustellen vermag.<sup>16</sup> Wenn Goethe das Verhältnis von Natur und Kultur, Mensch und Kunst nämlich gerade *nicht* als lineare Abfolge, sondern als „beides zugleich“<sup>17</sup> beschreibt, widerspricht das nicht nur dem damals geltenden normativen Kulturbegriff, sondern es wirft vor allem auch ein kritisches Licht auf den ihm eingeschriebenen Fortschrittsglauben und das damit verbundene Prinzip der Beschleunigung.

Zu Beginn von Goethes kulturanalytisch motiviertem Italien-Aufenthalt kristallisieren sich unter den vielen Eindrücken der norditalienischen Städte vor allem zwei Interessensgegenstände heraus: Die Wiederbelebung der antiken Architektur und das italienische Volk. Letzteres rückt im Laufe der Reise sogar immer mehr ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit und zwar nicht bloss als „Agent kurioser Sitten und Bräuche oder als Inbegriff einer mediterranen Lebensfreude“, wie Puszkár schreibt, sondern gleichfalls als „Beispiel und Vorbild einer Kommunikationskultur.“<sup>18</sup> In Venedig scheinen ihm zunächst alle kulturellen Manifestation marginalisiert: „alles [ist] gesagt und gedruckt.“ Die „Haupt Idee“, die sich Goethe hier aber „aufdringt, ist wieder [das] *Volk*. Große Masse! und ein notwendiges unwillkürliches Dasein.“<sup>19</sup> Dieses Volk und vor allem seine soziale Praxis ziehen den deutschen Dichter völlig in ihren

15 Vgl. Sommer, Roy: Kulturbegriff. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. S. 395–396.

16 Vgl. Böhme, Hartmut; Matussek, Peter et al. (Hrsg.): Kulturwissenschaft Orientierung. Was sie kann, was sie will. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002. S. 106. Diese diskursive Erweiterung und Vervielfältigung des Kulturbegriffs wird sich dann im 19. Jahrhundert mit zunehmender Geschwindigkeit weiter fortsetzen – aus Kultur werden *Kulturen* und in dieser Modifizierung wird Kultur nun zunehmend auf das große Ganze von Geschichte, Wissen und Kunst einer Nation bezogen. Daraus ergibt sich ein immer unübersichtlicheres und heterogeneres Gebilde von verschiedenen, nebeneinanderstehenden Kulturen mit unterschiedlichen Kulturalisierungsprozessen und -bedingungen. Dieser zunehmend als problematisch wahrgenommenen Pluralisierungsentwicklung setzt Hegel spätestens ab 1820 wirkungsmächtig eine modellhafte Vorstellung von klar unterscheidbaren, sich ablösenden Kulturstufen entgegen, die darauf ausgerichtet ist, eine geregelte, berechenbare Transformationslogik und eine überschaubare Prozessualität der Kulturgeschichte zu bewahren.

17 HA 13, S. 101.

18 Puszkár: Goethes Volksbegriff und Habermas' Begriff der „Lebenswelt“: Die Kultur der norditalienischen Städte in der *Italienischen Reise*. S. 77 ff.

19 Tagebucheintrag vom 29.9.1786, MA 3.1. S. 90.

Bann und im venezianischen Theater offenbart sich Goethe dann auch die systemische Relevanz des Volkes für die Kunst:

Doch ist immer wieder das *Volk* die Base worauf das alles steht. Das Ganze machts, nicht das einzelne. Auf dem Platz und am Ufer und auf den Gondeln und im Palast. Der Käufer und Verkäufer, der Bettler der Schiffer die Nachbarin, der Advokate und sein Gegner alles lebt und treibt und lässt sich angelegen sein und spricht und beteuert und schreit und bietet aus und singt und schilt und flucht und lärmt. Und abends gehn sie ins Theater und sehn und hören das Leben ihres Tags, nur künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt mit Märgen durchflochten etc. und freuen sich kindisch und schreien wieder und klatschen und lärmen.<sup>20</sup>

Die Beobachtung der Italiener und ihrer aktiv gelebten Kultur führt Goethe auf die zentralen Begriffe von Öffentlichkeit, Nation und Sprechen, die sich dann auch für sein Epos-Projekt als ausschlaggebend erweisen werden. Noch am selben Abend notiert er:

Ich habe nun öffentlich reden hören:

- 1) 3 Kerls auf dem Platz nach ihrer Art Geschichten erzählend.
- 2) 2 Prediger
- 3) 2 Sachwalter
- 4) Die Komödianten, besonders den Pantolon.

alle haben etwas gemeines, sowohl weil sie von Einer Nation sind, die beständig im Leben und sprechen begriffen ist, als auch weil sie sich unter einander nachahmen. Sie haben gewisse Lieblings Gesten, die ich mir merken will, und überhaupt üb' ich mich sie nachzumachen und will euch in dieser Art Geschichten erzählen, wenn ich zurückkomme ob sie gleich mit der Sprache vieles von ihrer Originalität verlieren [...].<sup>21</sup>

Diese in Italien erlangte, an Herder anschließende Auffassung vom Volk als Träger einer national begrenzten Kulturgemeinschaft spielt für Goethes Suche nach Möglichkeiten, den konstatierten Bruch der Kulturtradition zu überwinden, eine zentrale Rolle. Stärker als bei Herder steht Goethes Volksbegriff jedoch in enger Verbindung mit der Vorstellung der menschlichen Gesellschaft als lebendiger, interagierender Gemeinschaft der Notwendigkeit, durch deren mündlichen Austausch Öffentlichkeit und eine kollektive Identität entstehen. Mit Ausnahme von Georg Simmels Kulturphilosophie unterscheidet sich Goethes Konzept allerdings erheblich von anderen zeitgenössischen und erst

<sup>20</sup> Tagebucheintrag vom 4.10.1786, MA 3.1. S. 103. f.

<sup>21</sup> Ebd. S. 106.

recht späteren Volksbegriffen sowie damit verbundenen Kulturmodellen.<sup>22</sup> In der Verhandlung seines alternativen, auf Kontinuität ausgerichteten Kulturbegriffs bezieht sich Goethe nun an entscheidender Stelle spezifisch auf das Epos. So ist es gerade Homers *Odyssee*, in der er die Gleichzeitigkeit von Natur und Kunst als Kriterium einer lebendigen Kultur erkennt, die mit Böhme gesprochen „die Sicherung von räumlicher Ständigkeit und zeitlicher Stetigkeit“<sup>23</sup> gewährleisten soll. „Was den Homer betrifft“, schreibt Goethe an Herder aus Neapel im Mai 1787,

ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibung, die Gleichnisse, etc. kommen uns *poetisch* vor und sind doch unsäglich *natürlich*, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt. Selbst die sonderbarsten erlogenen Begebenheiten haben eine Natürlichkeit, die ich nie so gefühlt habe als in der Nähe der beschriebenen Gegenstände. [...] Nun ich alle diese Küsten und Vorgebirge, [...] Klippen und Bänke und das alles umgebende Meer mit so *vielen Abwechslungen* und *Mannigfaltigkeiten* im Geiste *gegenwärtig* habe, nun ist mir erst die *Odyssee* ein *lebendiges* Wort. [Hervorhebung M.E.]<sup>24</sup>

Die Überzeugung von Homers Werk als Inbegriff einer lebendigen Kultur steht zu diesem Zeitpunkt noch im Zeichen des klassizistischen Harmonie-Gedankens und der von Winckelmann inspirierten Idealisierung der griechischen Antike. Unterschwellig wird hier aber in der geologischen Beschreibung der Mittelmeerlandschaft mit Bezug zum Epos bereits die ästhetische Idee eines gleichzeitigen Nebeneinanders widersprüchlicher Prinzipien angedacht. Darauf lenkt auch Claudia Keller den Blick, wenn sie in ihrer Dissertation zum Italienprojekt einsehbar macht, wie Goethes Überlegungen zu Bedingungen und Möglichkeiten der Darstellung seit Mitte der 1780er Jahren in enger Verbindung stehen mit grundsätzlichen Fragen zur Kultur, ihrem Verhältnis zur Natur und ihrer modernspezifischen Dynamisierung, die im Begriff des Lebendigen positiv problematisiert wird.<sup>25</sup> Goethes Kulturbegriff bestimmt sich eindeutig morphologisch – er betrachtet das Volk, die es umgebende Natur und die von ihm hervorgebrachte Kunst als interagierende, sich gegenseitig

22 Vgl. Faath, Ute: Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels. Univ. Karlsruhe 1998 [Dissertationsschrift].

23 Böhme, Hartmuth: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. In: Glaser, Renate; Luserke, Matthias (Hrsg.): Kulturwissenschaft – Literaturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996. S. 48–68, hier S. 53.

24 Goethe an Herder, 17.5.1787, HA II. S. 323.

25 Vgl. Keller: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse. S. 58.



bedingende Manifestationen der *einen* inneren Struktur<sup>26</sup> – und lenkt so die Aufmerksamkeit bereits früh auf die Phänomene von Bewegung und Vielheit. Damit ist auch der Übergang zur Morphologie als Erklärungsmuster für das Epos und darüber hinaus für die nun immer drängenderen Fragen der Gattungspoetik angedeutet.

### 3.2 Mediale Beschleunigung und die Verzeitlichung der Form

Die Ausführungen zu Goethes Italien-Aufenthalt haben offenbart, dass sich kulturelle Verunsicherung und Beunruhigung schon vor der historischen Zäsur der Französischen Revolution deutlich bemerkbar machen. Wie im Folgenden aber aufgezeigt werden soll, bestätigt die erschreckende Revolutionserfahrung die befürchtete Auflösung bisheriger Strukturen und erlangt insofern die funktionale Wirkung eines Katalysators für die Akteure der Epochenschwelle. So muss etwa Goethe sein Vorhaben, den Kulturraum Italiens in seiner abgeschlossenen Ganzheit darzustellen, nicht zuletzt auch aufgrund der Napoleonischen Kriege aufgeben.<sup>27</sup> „Was wir aus diesem allgemeinen und besonderen Schiffbruch retten, magst du, wenn es dich interessiert, aus den *Propyläen* von Zeit zu Zeit ersehen“<sup>28</sup>, wird er später rückblickend an Heinrich Jacobi schreiben. In dieser Diagnose zum Scheitern des Italienprojekts schließen sich die Erfahrung radikaler historischer Veränderung und eines allgemeinen Einbruchs von Dynamik zur Metapher des Schiffbruchs zusammen. Mit der plötzlichen Eskalation des politischen Ermächtigungsprozesses in Frankreich droht nicht nur ein beispielloser Bruch der tradierten Gesellschaftsstrukturen, sondern ist der kontinuierliche Fortgang der abendländischen Kulturgeschichte grundsätzlich in Frage gestellt.<sup>29</sup> Nur Bruchstücke – von der italienischen Kultur aber auch von der Kulturgeschichte an sich – können überhaupt noch „gerettet“ werden.<sup>30</sup> Dass die „Zeit des Schönen“<sup>31</sup> damit nun

26 Vgl. Puzskar: Goethes Volksbegriff und Habermas' Begriff der „Lebenswelt“: Die Kultur der norditalienischen Städte in der *Italienischen Reise*. S. 77.

27 Für eine umfassende Beschreibung des Italienprojekts vgl. Baum, Richard: Der Genius Italiens – Goethes dritte Reise in den Süden als Wendepunkt im Schaffensprozess. In: Hirdt, Willi; Tappert, Birgit (Hrsg.): *Goethe und Italien*. Bonn: Bouvier 2001. S. 1–55.

28 FA II, 5. S. 11.

29 Vgl. Oschmann, Dirk: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier S. 168.

30 Vgl. dazu auch Keller, Claudia: Aus dem Schiffbruch gerettet? Kulturhistorische Zeitreflexion der ‚Weimarer Kunstfreunde‘. In: *Goethe Jahrbuch 131* (2014). S. 51–58.

31 Goethe an Frau von Stein, 5.10.1786, MA 3.1. S. 107.

endgültig vorbei ist, bezeugt auch der einsetzende Geltungsverlust normativer Prämissen zugunsten autonomieästhetischer Konzepte.

### 3.2.1 *Die Revolution als Katalysator für den medialen Wandel*

Dass sich keine Beruhigung einzustellen vermag, hat also durchaus mit dem Ausbruch der Revolution zu tun und, wie es nun zu zeigen gilt, mit der gleichzeitigen Entstehung einer frühen Form der Informationsgesellschaft. Neue Publikationstechniken führen seit den 1770er Jahren in ganz Europa zu einer rapide anwachsenden Zahl von Zeitungen, Zeitschriften sowie Einzelpublikationen. Diese sich explosionsartig entfaltende Presse bildet die Voraussetzung für die im Zeichen der Revolution entstehenden medialen Veränderungen.<sup>32</sup> Mit dem Sturm der Bastille wird die Französische Revolution im Juli 1789 zum internationalen Medienereignis. Gerade die sensationellen Pariser *journalées révolutionnaires* bilden überall ein dominantes Nachrichtenthema und revolutionäre Texte, Bilder und Hymnen werden in grossem Stil weit über die französischen Grenzen hinaus exportiert. Nirgendwo ist der multimediale Transfer der Neuigkeiten und der Revolutionskultur aus Frankreich allerdings unmittelbarer, dichter und kontinuierlicher als im absolutistischen Deutschland. Die Ereignisse des Jahres 1789 stellen für die deutsche Öffentlichkeit ein bis dahin nicht gekanntes Spektakel dar. Täglich überschwemmen zahlreiche, neue, sich teilweise konkurrierende Informationen das lesefähige deutsche Publikum<sup>33</sup> und führen die seit der Aufklärung stattfindende Verschriftlichung des Wissens, der Wissensbildung und der Wissenstradierung auf einen neuen Höhepunkt.

Dazu äußert sich der Schriftsteller Heinrich Christian Boie bereits im Dezember 1789 kritisch: Es sei überflüssig, die revolutionären Ereignisse in Frankreich zu schildern, „da Deutschland mit Schriften darüber bis zum Eckel

32 Zu den Zusammenhängen von Französischer Revolution, publizistischer Innovation und Revolutionswahrnehmung in Deutschland vgl. Voss (Hrsg.): Deutschland und die Französische Revolution; Reichardt, Rolf: Die Französische Revolution und Deutschland. Thesen für einen komparatistischen kulturhistorischen Neuansatz. In: Aretin, Karl Otmar Freiherr von; Härter, Karl (Hrsg.): Revolution und konservatives Beharren. Das Alte Reich und die Französische Revolution (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 32). Mainz: von Zabern 1990. S. 21–28; Schumann, Axel: Berliner Presse und Französische Revolution. Das Spektrum der Meinungen unter preussischer Zensur 1789–1806. Berlin: Univ. Berlin 2001 [Dissertationschrift]. Und <http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/europaeische-medienereignisse/rolf-reichardt-die-franzoesische-revolution-als-europaeisches-medienereignis-1789-1799> [abgerufen am 8.6.2018].

33 Vgl. Vierhaus, Rudolf: „Sie und nicht Wir“. Deutsche Urteile über den Ausbruch der Französischen Revolution. S. 1–15, hier S. 7.

überschwemmt“<sup>34</sup> werde. Inwiefern in der Revolution, aber besonders auch in der forcierten Berichterstattung darüber, eine fundamentale Überforderungserfahrung offenbar wird, belegt auch die bekannte Aussage des Hamburger Journalisten Johann Wilhelm von Archenholz: „Die Französische Revolution“, schreibt er 1789, „verdrängt durch ihr gewaltiges Interesse alles; die besten Gedichte bleiben ungelesen. Man greift nur noch nach Zeitungen und solchen Schriften, die den politischen Heisshunger stillen“.<sup>35</sup> Damit wird nicht nur der mediale Wandel der öffentlichen Kommunikation weg von der mündlichen hin zu einer schriftlichen Massenkommunikation thematisiert, sondern spezifisch auch auf die Verdrängung des Fiktiven durch das Faktische hingewiesen, die im 19. Jahrhundert die allgemeine Verschiebung weg von ästhetischen, hin zu empirischen Erkenntnismodellen begleitet.

Die stete Überholung der Berichterstattung durch die Ereignisse und eine dadurch immer verspätete, bereits bei ihrem Erscheinen veraltete Reaktion<sup>36</sup> kommentiert auch Goethe während seiner Arbeit an *Reineke Fuchs* hellsichtig: „Der Dichter konnte der anrollenden Weltgeschichte nicht nacheilen und musste den Abschluss sich und anderen schuldig bleiben, da er das Rätsel auf eine so entscheidende als unerwartete Weise gelöst sah.“<sup>37</sup> Die Ereignisse der Erfahrungswelt sowie ihre beschleunigte Abfolge zu erfassen und zu vermitteln, wird hier als spezifisches Unvermögen der Dichtung ausgewiesen und führt insofern auf die Konsequenzen der Dynamisierung und Ökonomisierung der Sprache für die Dichtung, deren Medium und Material sie ist: Verschriftlichung und Faktisierung führen zu einer Beschleunigung der Zeichenabfolge, die Zuständigkeiten und medialen Geltungszuschreibungen der literarischen Formen müssen deshalb neu ausgehandelt werden.<sup>38</sup> Dass dabei der Frage nach der medialen Repräsentation von Erzählen besondere Aufmerksamkeit zukommt, dürfte kaum überraschen, konkurrenzieren die neuen periodischen Informationsmedien doch vor allem die traditionellen Formen

34 [Anonymus]: Ueber Voltaires Vorhersagung, 1789. S. 636 f., zitiert nach <http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/europaeische-medieneignisse/rolf-reichardt-die-franzoesische-revolution-als-europaeisches-medieneignis-1789-1799#MedialerTransferderRevolution> [abgerufen am 8.6.2018].

35 Archenholz, Johann Wilhelm von: *Minerva*. Ein Journal historischen und politischen Inhalts, hrsg. v. dems., vormals Hauptmann in Königl. Preußischen Diensten, Bd. 7. Jena: Bran 1793. S. 199.

36 Vgl. MA 4.1. S. 920.

37 MA 14. S. 513.

38 Vgl. Vellusig, Robert: Verschriftlichung des Erzählens. Medienprobleme des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1 (2005). S. 55–99, hier S. 57 und Geyer; Lehmann: *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge und zur Verzeitlichung der Gegenwart um 1800*. S. 33–56.

der mündlichen Überlieferung. Während der prosaische Roman jetzt als die Möglichkeit schlechthin erscheint, ein Erzählen zu gestalten, das den kognitiven und ästhetischen Potenzialen der medialen Ausprägung der Schriftlichkeit gerecht wird, verliert das Epische mit seiner Ausrichtung auf Oralität und eine poetisch verdichtete Sprache an Bedeutung. Inwiefern die Annäherung des Erzählens an den modernen Sprachgebrauch aber auch eine Loslösung aus kulturrelevanten Kontexten bedeutet und insofern mit dem Verlust einer ganz grundsätzlichen Vermittlungsleistung einhergeht, das wird sich als eine ausschlaggebende Verbindungslinie zwischen dem Eposdiskurs um 1800 und demjenigen der klassischen Moderne erweisen.<sup>39</sup>

Die seit 1750 beobachteten und von der neueren sozial- und geschichtswissenschaftlichen Forschung einhellig als Symptomatik der Modernisierung beschriebenen<sup>40</sup> Phänomene von Bewegung und Beschleunigung manifestieren sich an der Epochenschwelle als konkrete sowie radikale Akzeleration der soziopolitischen, kulturellen und medialen Prozesse. Genau darauf verweist Goethe, wenn er das „fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse“<sup>41</sup> im Kern auf eine problematische Beschleunigung zurückführt: Die immer schnellere Abfolge der Ereignisse entleert die Geschichte, reißt das Gewebe der Kultur auseinander und macht all ihre bisherigen Ordnungssysteme und -kategorien fragwürdig. Liest man Goethes Zielsetzung der Italien-Reise – die Beruhigung seines aufgewühlten Gemüts –, seinen auf Kontinuität ausgerichteten Kulturbegriff des ‚beides zugleich‘ und den Rekurs auf die gemeinschaftskonstituierende mediale Qualität des mündlichen Erzählens zusammen mit der Rückbesinnung auf das antike Epos, lassen sich zwei ineinandergreifende Beobachtungen machen. Zum einen wird hier dezidiert die Erfahrung einer neuen Zeitlichkeit zum Ausdruck gebracht, die sich primär durch Unberechenbarkeit und Kontingenz auszeichnet. Die kontinuierliche, kollektive Entwicklung aus einer bekannten, verbindlichen Vergangenheit hin zu einer berechenbaren, gemeinsamen Zukunft löst

39 Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963. S. 7–44 und ders.: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Hermann Schwepenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 438–465.

40 Vgl. Koselleck, Reinhart: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. S. 269–282, hier S. 278 f; Luhmann, Niklas: Systemtheorie der Gesellschaft, hrsg. v. Johannes F. K. Schmidt und André Kieserling, unter Mitarbeit von Christoph Gesigora. Berlin: Suhrkamp 2017 und Giddens, Anthony: The Consequences of Modernity. Cambridge: Polity Press 1990.

41 MA 14. S. 22.

sich auf – weder die Zeitdimensionen noch die ihnen eigenen kulturellen Strukturen und sozialen Signaturen können nunmehr in einen umfassenden Zusammenhang gebracht werden. „Die drei Dimensionen der Zeit schienen auseinandergebrochen. Die Gegenwart sei zu schnell und zu provisorisch“, heißt es bei Koselleck.<sup>42</sup> Insofern wird Goethe schon früh auf die Kehrseiten des linearen Zeitpfeils und des ihm eingeschriebenen Glücksversprechens des Fortschritts<sup>43</sup> aufmerksam. Weiter setzt er der diagnostizierten und kritisierten Beschleunigung bewusst alternative Zeitvorstellungen von Langsamkeit, Kontinuität und Gleichzeitigkeit entgegen. Es sind gerade solche Elemente der Beharrung, die Hartmut Rosa in seiner vielbeachteten Studie zur Zeitstruktur der Moderne als bewusst widerständige Reaktionen auf die problematische Erfahrung beschleunigter Zeit beschreibt und sie dadurch als inhärente und

---

42 Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979. S. 199.

43 Vgl. hierzu Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1760). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. S. 279–294: Das moderne Zeitbewusstsein ist linear mit offenem Ende, unbestimmter Zukunft – es droht kein apokalyptisches Weltende, der Mensch hat ‚unendlich‘ viel Zeit und die Zukunft kann selbst bestimmt werden. Als Verheißung der Beschleunigung dient etwa das Versprechen einer immerwährenden Prosperität, also unbegrenztes Wachstum. Wer schneller leben kann, hat mehr vom Leben bzw. kann sich mehr Erfahrungs- und Erlebnismöglichkeiten erschließen. Das ist eine kapitalistische Glücksökonomie. Deren Versprechen verkehren sich aber auch in Erwartungen und Zwänge (es muss immer schneller immer mehr produziert werden – man muss so viel wie möglich erleben, um das eigene Leben als wertvoll wahrzunehmen) und auch in die Ängste, abgehängt zu werden, den Anschluss zu verpassen, nicht genug aus der Lebenszeit herausgeholt zu haben. In den immer schnelleren Wechseln wird es immer schwieriger, Sinn zu erkennen; verhindert wird auch das Gefühl, am Ende des Lebens ‚gesättigt‘ oder weise und gereift zu sein, denn alles, was erlebt, erreicht und an Einsichten gewonnen wurde, ist längst überholt, irrelevant und ungültig geworden. Daraus entwickelt sich eine düstere Perspektivlosigkeit, Lethargie und Gleichgültigkeit: Die Zukunft ist ungewiss, der Einzelne auf sich selbst zurückgeworfen, allein in einer unübersichtlichen, enteilenden Welt, in der nichts bleibt und Bestand hat – die absolute Freiheit führt in Ratlosigkeit, Überforderung und Erstarrung. Entschleunigung avanciert so zum Glücksversprechen der Spätmoderne bzw. der Gegenwart. Glücksökonomie ist heute ein prekärer Balance-Akt zwischen gewünschter Beschleunigung in bestimmten Feldern und zu bestimmten Zeitpunkten (z.B. Kommunikationstechnologie, beim Skype-Anruf wird maximale Geschwindigkeit der Datenübertragung selbstverständlich erwartet) und bewusster Entschleunigung in anderen Feldern zu anderen Zeitpunkten (kontemplative Freizeitgestaltungen wie beispielsweise Yoga-Retreats in Klöstern). Vgl. dazu auch Lübke, Hermann (Hrsg.): *Zeit-Erfahrungen. Sieben Begriffe zur Beschreibung moderner Zivilisationsdynamik* (= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Nr. 5). Stuttgart: Steiner 1996.

konstitutive Elemente des Moderneprozesses ausweist.<sup>44</sup> Es ist deshalb eine Hauptthese dieser Arbeit, dass Goethes intensive Beschäftigung mit dem Epischen der 1790er Jahre nicht unbedingt als ein konservativer Abwehrreflex auf die politischen Erschütterungen der Revolution gelesen werden muss,<sup>45</sup> sondern darin vielmehr eine frühe Einsicht in die viel grundlegendere und irreversible Destabilisierung der Temporalstrukturen sichtbar wird. Bereits die erste, unorthodoxe Auseinandersetzung mit der Gattung<sup>46</sup> führt Goethe zur Erkenntnis, dass keine epischen Texte mehr geschrieben werden können, ohne die historische Gegenwart zu reflektieren. Daraus erhält er entscheidende Anregungen dazu, wie das Epische an das neue Zeitregime der Moderne angeschlossen werden kann bzw. sogar *muss*.

### 3.2.2 *Goethes Morphologie*

Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang auch die Überlegungen zur Morphologie, in denen Goethe die zuvor vielleicht eher noch diffuse Beunruhigungsbekundung angesichts der medialen Beschleunigungsprozesse im Umfeld der Revolution zu einer konkreten Zeitlichkeitsdiagnose zuspitzt. So richtet sich der *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu klären* von 1790 etwa nicht darauf, eine vollendete Gestalt zu beschreiben, sondern vielmehr auf das Sichtbarmachen der organisch-natürlichen Transformationsprozesse, die Veränderungen der Gestalt über die Zeit: „Ein jeder, der nur das Wachsthum [sic] der Pflanzen einigermaßen beobachtet, wird leicht bemerken, dass gewisse äußere Theile [sic] derselben, sich manchmal verwandeln und in die Gestalt der nächstliegenden Theile bald ganz, bald mehr oder weniger übergehen.“<sup>47</sup> Diese „geheime Verwandtschaft der verschiedenen äußern Pflanzentheile [sic]“, „die Wirkung, wodurch ein und dasselbe Organ sich uns mannigfaltig verändert sehen lässt, [wird] die Metamorphose der Pflanzen genannt“<sup>48</sup>, konstatiert Goethe und verschränkt damit das Bewegliche positiv mit dem Lebendigen.

Die Natur ist in dieser Vorstellung ein dynamisches Gestaltkontinuum, in dem jede Form mit jeder anderen verbunden ist, und zwar durch eine

---

44 Dazu, inwiefern der Beginn Moderne von einer umfassenden Beschleunigungserfahrung geprägt ist, vgl. Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. S. 460–466 und Koselleck: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. S. 269–282, hier S. 278.

45 Vgl. MA 4.1. S. 920–922.

46 Vgl. S. 55–74 in diesem Buch.

47 MA 3.2. S. 319 f.

48 HA 13. S. 64.

beliebig lange Reihe von Zwischenformen.<sup>49</sup> Die Morphologie beschäftigt sich also primär damit, die Verhältnisse der Pflanzenwelt in ihrer lebendigen Mannigfaltigkeit – in ihren Verwandlungen, ihrer inneren Organisation und ihrer Beziehung zu anderen – zu erfassen. Dabei geht es Goethe dezidiert darum, in der unendlichen Formenvielfalt eine Regelmäßigkeit der „geheimen Verwandtschaft“ und eine Organisationsstruktur in der „mannigfachen Veränderung“ sichtbar zu machen, die aus den Teilen ein Ganzes bilden. Er richtet seine Aufmerksamkeit also schon früh auf die Übergänge zwischen den Formen und somit auf die generative Leistung der Form selbst. Diesen im Kern auf ein perpetuierendes Bewegungsmoment ausgerichteten Gestaltbegriff wird Goethe dann in der 2. Auflage der *Morphologie* von 1817 deutlich zu einem zeitlich bestimmten präzisieren:

Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort *Gestalt*. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem *Beweglichen*, er nimmt an, dass ein *Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei*. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so Enden wir, dass *nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes* vorkommt, sondern dass vielmehr *alles in einer steten Bewegung schwanke*. Daher unsere Sprache das Wort *Bildung* sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt. Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern, wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung *nur für den Augenblick Festgehaltenes* denken. [Hervorhebung M.E.]<sup>50</sup>

Goethe artikuliert hier einerseits, was von der Kategorie der Gestalt<sup>51</sup> erwartet oder vielmehr erhofft wird – nämlich Eindeutigkeit, Abgeschlossenheit und Stabilität – und andererseits hält er gerade auch fest, dass diese Erwartungen angesichts der sich sowohl in der Natur wie eben auch im Kunstsystem abzeichnenden Kräfte der Vervielfältigung und der Dynamisierung nicht aufrechterhalten lassen. Anstatt auf der Gültigkeit von starren Klassifikationen

49 Vgl. Geulen, Eva: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager. Köln: August 2016 und Maatsch, Jonas: Morphologie und Moderne. Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Morphologie und Moderne. Goethes „anschauliches Denken“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800 (= Klassik und Moderne, Bd. 5). Berlin, Boston: de Gruyter 2014. S. 1–15, hier S. 2.

50 HA 13. S. 54 f.

51 Zum naturwissenschaftlichen Gestaltbegriff vgl. den grundlegenden Aufsatz von Kuhn, Dorothea: Grundzüge der Goetheschen Morphologie. In: Goethe Jahrbuch 95 (1978). S. 199–211. Zur „Gestalt“ als ästhetischer Kategorie vgl. Simonis, Annette: „Gestalt“ als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert. In: Maatsch (Hrsg.): Morphologie und Moderne. S. 245–265.

zu beharren, beruht Goethes morphologischer Formbegriff auf der Einsicht einer sich nur flüchtig manifestierenden Gestalt und macht entscheidende Zugeständnisse an ein universales, auf Wandelbarkeit und Mannigfaltigkeit<sup>52</sup> beruhendes Lebensprinzip. Gleichzeitig versucht er aber auch, an der Idee einer strukturierenden, einheitsstiftenden Form festzuhalten. In seinen späteren Naturbetrachtungen konzentriert sich Goethe darauf, „die mannigfaltigen, besonders Erscheinungen des herrlichen Weltgartens auf *ein allgemeines, einfaches Prinzip* zurückzuführen.“<sup>53</sup> Denn obwohl Goethe den spontanen, generativen Trieb der Natur und seine Dynamik als übergreifendes produktives Grundprinzip schätzt, misstraut er dennoch dessen zügelloser, chaotischer Kraft:

Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins *Formlose*, zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der *vis centrifuga* und würde sich ins *Unendliche* verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben: ich meine den Spezifikationstrieb, das *zähe Beharrlichkeitsvermögen* dessen was einmal zur Wirklichkeit gekommen. Eine *vis centripeta*, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äußerlichkeit etwas anhaben kann. [Hervorhebung M.E.]<sup>54</sup>

Die Gesetze der Metamorphose werden hier als zwei entgegengesetzte Kräfte der *vis centrifuga* und der *vis centripeta* bezeichnet, wobei die *vis centrifuga* das transformative Moment bildet, welches in die Unendlichkeit führt und Form und Wissen auflöst.<sup>55</sup> Ihr Gegengewicht ist die beharrende Kraft der *vis centripeta*, die auf eine wenn auch nur temporär verfestigte Form führt.

An der hier formulierten Problematik von Fassbarkeit und Auflösung, die letztlich auch die von Freiheit und Begrenzung ist, arbeitet sich um 1800 das ganze literarische Feld in vielfältiger Weise ab. Eine Problematik, die – wie bereits angedeutet – eng verknüpft ist mit der Dynamisierung und Verzeitlichung der Erfahrungswelt. Die frühromantische Poetik nach Johann Fichte und Friedrich Schlegel greift diese Phänomene nicht nur dankbar auf, sondern installiert sie als geradezu unhinterfragbare, absolute Maximen der neuen, autonomen Ästhetik.<sup>56</sup> In für diese Anspruchshaltung bezeichnender

52 Vgl. Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager. S. 17 f.

53 HA 13. S. 102.

54 MA 12. S. 295.

55 Vgl. Keller: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse. S. 73 f.

56 Zur Bedeutung des Bewegungsbegriffs für die Frühromantik vgl. Oschmann, Dirk: Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung. In: Ehrlich, Lothar; Schmidt, Georg (Hrsg.): Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2008. S. 129–143.



rhetorischer Formelhaftigkeit und Selbstverständlichkeit fasst Fichte die „Bewegung“ in seiner *Practischen Philosophie* als „bekanntlich [...] unendlicher Begriff“.<sup>57</sup> Wie Oschmann darlegt, schließt Fichte hier an die Eroberung des Bewegungsdiskurses durch den englischen Empirismus an, gründet seinen unendlichen Bewegungsbegriff aber anders als etwa der Sensualismus Moritzens auf die physikalische Mechanik.<sup>58</sup> Damit verknüpft er aber nicht nur modernistisch Bewegung und Unendlichkeit, sondern denkt die Verbindung auch mit dem Begriff der Freiheit zusammen: „Bewegung ist auch wirklich das erste, wodurch die Natur [Prise] über uns giebt [sic]. [...] Es ist der erste [Begriff], der Leben, ein Analogon von Freiheit in die Natur bringt.“<sup>59</sup>

Einen ähnlich positiven Fokus auf das entgrenzende, freisetzende Moment der Bewegung legen auch die Brüder Schlegel, die das Bewegungsparadigma aber stärker poetologisch-ästhetisch funktionalisieren: Die Poesie tritt August W. Schlegel zufolge „überall und zu allen Zeiten in irgend einer gemessenen Bewegung auf“<sup>60</sup> und sein Bruder Friedrich definiert seinen zentralen philosophischen Ideen-Begriff als „unendliche, selbständige, immer in sich bewegliche, göttliche Gedanken“.<sup>61</sup> Für das Selbstverständnis einer fortschrittsgläubigen Moderne ist diese frühromantische Engführung von Bewegung, Freiheit und Unendlichkeit geradezu konstitutiv – darin manifestiert sich nämlich das bis heute wirksame Glücksversprechen einer unendlichen Beschleunigung und Mobilität.<sup>62</sup> Das Unspezifische und Formlose imaginieren die Frühromantiker als positive Effekte einer stets vorwärtsschreitenden Zeit, in der die Gegenwart als flüchtiger, futuristisch geprägter Moment erscheint. Damit wenden sie sich vom Zeithorizont der Vergangenheit

57 Fichte, Johann Gottlieb: *Practische Philosophie* (1794). In: Ders.: Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. v. Lauth, Reinhart; Jacob, Hans, Bd II/3, *Nachgelassene Schriften 1793–1795*. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann 1971. S. 179–266, hier S. 243.

58 Vgl. Oschmann, Dirk: *Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung*. S. 129–143, hier S. 131–133.

59 Fichte: *Practische Philosophie* (1794). S. 179–266, hier S. 243 f.

60 Schlegel, August Wilhelm: *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd VII/1. *Vermischtes und kritische Schriften*. New York, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1971. S. 98–154, hier S. 108.

61 Schlegel, Friedrich: *Ideen* (Erstes und Zweites Stück, 1800). In: *Athenaeum. Eine Zeitschrift*, hrsg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; mit einem Nachwort von Ernst Behler (1992). S. 4–33, hier S. 5.

62 Vgl. Oschmann: *Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung*. S. 129–143, hier S. 135. Die zukunfts euphorische Verknüpfung von Beschleunigung und Moderne und inwiefern diese auch Probleme birgt, wird im Folgenden noch ausführlicher besprochen.

entschieden ab und halten sich dagegen an das Jetzt als Exponent einer zeitlichen Wende hin auf die Zukunft.<sup>63</sup>

Von dieser Emphase der Aufbruchdisposition unterscheidet sich nun aber die Verknüpfung von Bewegung und Zeitlichkeit in Goethes morphologischer Formenlehre deutlich. Die zeitliche Bewegung des Lebens nimmt darin zwar die zentrale Stelle ein, wird aber bei weitem nicht so radikal freigesetzt wie in der frühromantischen Literaturtheorie. Vielmehr wird die Vorwärtsbewegung der Zeit an ein zähes Beharrlichungsvermögen gebunden, das die bei Goethe gefährliche Auflösung ins Unendliche gerade verhindert und dadurch an der Vorstellung von Kontinuität festhält. Damit richtet Goethe die Morphologie nicht nur auf die *Gestaltwerdung*, sondern auch wesentlich auf die Möglichkeit aus, die fortschreitende Zeit zu verdichten: So wie im Blatt der Pflanze gleichwohl die frühere Wurzel als auch die späteren Blüten ersichtlich und damit fassbar werden, so wirkt im gegenwärtigen, durch die *vis centrifuga* festgehaltenen Augenblick noch die vorhergegangene Vergangenheit nach und die kommende Zukunft kann bereits erahnt werden.

### 3.2.3 *Prägnanz*

Die Fixierung des flüchtigen Moments in einer Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft steht nicht nur als Zeitlichkeitskonzeption dem romantischen Jetzt diametral entgegen, sondern bedeutet vor allem auch einen bewussten Paradigmenwechsel in Goethes Formdenken hin zu einer vorrangig zeitlich verfassten Ästhetik: „Das Hauptanliegen von Goethes Formbegriff ist“, wie Sabine Schneider ausführt, „die Erfahrbarkeit gegliederter, prägnanter Sequentialität, erfüllter Gegenwart und kontinuierlicher Abfolge, das Bewohnen der Vergangenheit und der Zukunft in der erlebten Gegenwart.“<sup>64</sup> Diese gleichwohl ambivalenten wie ambitiösen Ansprüche an die Form lassen sich im Begriff der Prägnanz zusammenfassen: Prägnant ist die Form, gemäß Schneider, wenn sie maximale Bedeutungsfülle mit minimalem Darstellungsaufwand erzeugt, oder: „das Endliche geht schwanger mit dem Unendlichen.“<sup>65</sup> „Keine Zeit und keine Macht“, heißt es dann bei Goethe

63 Vgl. Oesterle, Ingrid: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. In: Walter Hinderer, Alexander von Bormann, Gerhart von Graevenitz (Hrsg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 21). Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 91–121, hier S. 102 f.

64 Schneider, Sabine: „ein strenger Umriss“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. In: Goethe Jahrbuch 128 (2011). S. 98–106, hier S. 100.

65 Ebd. S. 99: Prägnanz von lat praegnans: schwanger.

selbst, „zerstückelt/Geprägte Form, die lebend sich entwickelt“. <sup>66</sup> Im Wesentlichen leistet also die prägnante Form, im Gegensatz zur formlosen Form, wie sie etwa Friedrich Schlegel imaginieren wird, <sup>67</sup> eine ästhetische Konzentration oder Verdichtung, <sup>68</sup> so dass überhaupt erst fassbar wird – wenn auch nur für einen Moment – was sich ansonsten als unstrukturierte, instabile und grenzlose Masse präsentiert.

Mit der Idee der Prägnanz schließt Goethe gewissermaßen an Lessings medienpoetologische Ausdifferenzierung der Künste in der *Laokoon*-Abhandlung an. Aus dem scharfen Verweisen der Bildkunst auf das Feld der räumlichen Wirkungsdimension auf der einen Seite und der Literatur auf das Feld der zeitlichen auf der anderen ergab sich hier für die bildende Kunst das Problem der Zeitbehandlung <sup>69</sup> sowie für die narrative Kunst das Problem der Raumbehandlung. Im Falle der Bildkunst versucht Lessing das Problem durch die Vorstellung eines „prägnanten Moments“ zu lösen, in dem das „Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten“ <sup>70</sup> gefasst werden können. Die Herausforderung für die bildende Kunst besteht also darin, denjenigen Augenblick einer Handlungsabfolge darzustellen, der es dem Betrachter ermöglicht, die vorausgehenden und nachfolgenden Momente der Handlung aus der eigenen Imagination zu konstituieren. Damit erweist sich Lessings Denken bezeichnenderweise auch in Bezug auf die darstellende, räumlich organisierte Kunst von narrativen bzw. zeitlichen Kategorien geprägt. <sup>71</sup>

Wenn Goethe seinerseits die Idee der Prägnanz nun allerdings für ein kunstübergreifendes, allgemeines Formdenken produktiv macht, das sich dezidiert gegen das Sukzessivitätsgebot der Zeit stellt, überbietet er damit

66 Goethe, Johann Wolfgang: Urworte, orphisch In: Gesammelte Werke in sieben Bänden, hrsg. v. Bernt von Heiseler, Bd. 1. Gütersloh: Bertelsmann 1954. S. 403.

67 Vgl. Wohleben: Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann. S. 62 und Matuschek, Stefan: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön“. Zur Bedeutung der Mythologie bei Friedrich Schlegel. S. 123.

68 Vgl. Oesterle: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. S. 91–121, hier S. 104.

69 Vgl. Schneider, Sabine: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (Hrsg.): Handbuch Literatur und Visuelle Kunst. Berlin, Boston: de Gruyter 2014. S. 68–85, hier S. 79.

70 Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Sämtliche Schriften, hrsg. v. Karl Lachmann, Bd. 9. Leipzig, Stuttgart: Göschen 1893. S. 19 u. 95.

71 Zur Interferenz zwischen Lessings und Goethes Prägnanz-Begriffen vgl. auch Wolf, Norbert Christian: „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). In: Alt, Peter-André; Košenina, Alexander et al. (Hrsg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 373–404.

Lessings Medienästhetik ganz entschieden. Darüber hinaus wirft er vor allem auch einen kritischen Blick auf deren Gegenstandslehre,<sup>72</sup> in dem er die spezifische zeitliche Verfasstheit des Bildhaften – die ästhetische Gleichzeitigkeit – für die Literatur, besonders für das Erzählen fruchtbar macht. Explizit taucht der Prägnanz-Begriff erst in Goethes Spätwerk bzw. im Nachlass auf<sup>73</sup> und erlangt hier den Status einer Leitidee. Im Grunde handelt es sich dabei allerdings um den gleichen Gedanken, wie er bereits in der *Morphologie* artikuliert wird, nämlich um das Anliegen, die wohl produktiven, aber auch anarchischen Prinzipien des Lebendigen – Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit<sup>74</sup> – in der Zeit zu bannen. Wichtige Anregungen dazu hatte Goethe schon während der Italien-Reise erhalten, wie der Brief an Herder aus dem Jahr 1787 offenbart, in dem Goethe die vielfältige und wechselvolle Erscheinungswelt Italiens „im Geiste gegenwärtig“<sup>75</sup> halten will. Insofern fühlt Goethe die Paradigmen und Problemstellungen, die im spätwerklichen Begriff der Prägnanz enthalten sein werden, sowohl in der kulturanalytischen Betrachtung Italiens wie auch in der *Morphologie* der Pflanzen maßgeblich vor, indem er in beiden Bereichen auf einer Kontinuitätslinie zwischen dem Vergangenen, dem Gegenwärtigen und dem Zukünftigen beharrt. Wie es im Weiteren noch aufzuzeigen gilt, steht das Aufmerksamwerden auf die Möglichkeiten und Gefahren der Verzeitlichung auch in direkter Verbindung mit Goethes Epos-Projekt und den darin aufgeworfenen Fragen nach einem neuen adäquaten Formbegriff. Die Auseinandersetzung mit dem epischen Erzählen wird sich als wichtige Inkubationszeit erweisen, in der die spätere Denkfigur der Prägnanz diskursiv erarbeitet und ausgestellt wird.

---

72 Vgl. Schneider: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. S. 68–85.

73 Wie etwa die folgende Stelle: „Alles Prägnante, was allein an einem Kunstwerk vortrefflich ist, wird nicht erkannt, alles Fruchtbare und Fördernde wird beseitigt, eine tiefumfassende Synthesis begreift nicht leicht jemand.“ Zitiert nach Schneider: „ein strenger Umriss“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. S. 98.

74 Vgl. Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes *Morphologie der Nager*. S. 17 f.

75 Vgl. S. 85 in diesem Buch.

### 3.3 Goethes explorative Epistemologie als Gegenmodell zum Empirismus

Als früher Hinweis auf die für Goethe je länger desto charakteristischere Synthese von kunsttheoretischem und naturwissenschaftlichem Formdenken,<sup>76</sup> von Ästhetik und Wissenschaft zu *einem* Wissenszusammenhang, kann zunächst die Beschreibung einer in Italien bereits intuitiv betriebenen, explorativen Forschungsmethode dienen:

Im Laufe von zwei vergangenen Jahren hatte ich ununterbrochen beobachtet, gesammelt, gedacht, jede meiner Anlagen auszubilden gesucht. [...] so dass ich hoffen konnte nach und nach das Ganze zu überschauen, und mir einen reinen, vorurteilsfreien Kunstgenuss zu bereiten. Ferner glaubte ich der Natur abgemerkt zu haben, wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen.<sup>77</sup>

Beobachtung und Sammlung, die sukzessive Annäherung an ein Ganzes über seine Teile und die Überzeugung von der prozesshaften Verfasstheit allen Lebens zeichnen sich hier am Gegenstand der Kunstbetrachtung bereits als die ausschlaggebenden Begriffe einer alternativen erkenntnisorientierten Tätigkeit ab. Diese entwickelt Goethe dann im Zusammenhang mit seiner naturwissenschaftlichen Beschäftigung zu einer Methodik weiter, die der integralen Verwandtschaft und Vielfalt aller lebensweltlichen Erscheinungen gerecht werden soll.<sup>78</sup>

#### 3.3.1 *Offener Versuch anstatt experimentum crucis*

*Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* von 1792 befasst sich deshalb eingehend mit dem Experiment als neuer wissenschaftlicher Schlüsselkategorie und greift dabei grundsätzliche Problemstellungen der zeitgenössischen Naturwissenschaft auf. Darin bezieht Goethe kritisch Stellung gegen Newtons positivistische Forschungsmethode<sup>79</sup> und entwickelt gleichzeitig sein eigenes

76 „Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einander gestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselseitig.“ FA I, 24. S. 444.

77 HA 13, S. 101.

78 Vgl. Geulen, Eva: *Keeping it Simple, Making it Difficult: Morphologische Reihen bei Goethe und anderen*. In: Koschorke, Albrecht (Hrsg.): *Komplexität und Einfachheit: DFG-Symposium 2015*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 357–373, hier S. 360.

79 Vgl. MA 4.2. S. 268. Zu Goethes Auseinandersetzung mit Newton vgl. Cassirer, Ernst (Hrsg.): *Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntniskritische Betrachtung*. In: *Idee und Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*. Darmstadt: Wissenschaftliche

Verständnis des Experimentierens als enge Verflechtung von erkenntnistheoretischer Reflexion und methodologischer Innovation.<sup>80</sup>

Die eigentliche Kernfrage, um die Goethes *Versuch*-Aufsatz kreist, ist die nach der Möglichkeit einer vorurteilsfreien, objektiven Beobachtung in der theoretischen Wissenschaft.<sup>81</sup> Die Epistemologie der Forschung, die er daraus entwickelt, seine Wahrnehmung des Verhältnisses der einzelnen Teile zum allgemeinen Ganzen sowie der Beziehungen zwischen Objekt und Subjekt, dem Betrachter und dem Betrachteten, kommt einer alternativen Wissenschaftlichkeit gleich. Dazu gehört etwa die Vorstellung einer interagierenden wissenschaftlichen Gemeinschaft, die sich über das gemeinsame Interesse von Forschenden konstituiert. Goethe schreibt von einer Methode, „mit Mehreren zu arbeiten“, mit der er selbst bereits gute Erfahrung gemacht hat und die darin besteht, „an[zu]erkennen, wie nötig Mitteilung, Beihülfe, Erinnerung und Widerspruch sei, um uns auf dem rechten Weg zu erhalten und vorwärts zu bringen“.<sup>82</sup> In naturwissenschaftlichen Belangen ist es deshalb, ganz anders als in der Kunst, nicht nur möglich sondern geradezu erforderlich, „jede einzelne Erfahrung, wider Vermutung öffentlich mitzuteilen, ja es ist höchst rätlich, ein wissenschaftliches Gebäude nicht eher aufzuführen, bis der Plan dazu und die Materialien allgemein bekannt, beurteilt und ausgewählt sind“.<sup>83</sup> In der Forschergemeinschaft können nach Goethe also Erfahrungen gewonnen und gesammelt werden und so zu einer objektiven, gültigen Beschreibung des Gegenstands führen. Während der Künstler wohl tut, „sein Kunstwerk nicht öffentlich sehen zu lassen, bis er es vollendet hat“, ist es für den Forscher mehr als legitim, mit einem unfertigen Ergebnis, einem Versuch in die Öffentlichkeit zu treten.<sup>84</sup>

---

Buchgesellschaft 1971. S. 33–80 und Steinle, Friedrich: „Das Nächste ans Nächste reihen“: Goethe, Newton und das Experiment. In: *Philosophia naturalis* 1 (2002). S. 141–172.

80 Darin liegt die eigentliche Relevanz seines *Versuchs*. Anders als in der Naturwissenschaft, in der sich Goethes Ansatz nie durchsetzen konnte, trägt er für die Geistes- und Kulturwissenschaften wesentlich zu einem neuen Wissenschaftsverständnis bei, das auf das Problembewusstsein der Moderne reagiert, vgl. Maatsch: *Morphologie und Moderne*. Einleitung. S. 1–15, hier S. 10.

81 Vgl. MA 4.2. S. 321–323.

82 Ebd. S. 324 f.

83 Ebd. S. 325.

84 M.A. 4.2. S. 325. Das Serielle, Fragmentarische, Unfertige ist eine legitime Erscheinungsform für naturwissenschaftliche Arbeiten – wie enthusiastisch Goethe diese Offenheit annimmt, beweisen die zahlreichen *Versuche* und *Beiträge* – an Kunstwerke wird aber der Anspruch von Ganzheit, Abgeschlossenheit gestellt.

Der Kern des gemeinschaftlichen Versuchs, dessen Ziel das Teilen von Erfahrungen ist, steht die Vervielfältigung und die setzt sich bezeichnenderweise über jegliche zeitlichen Einschränkungen hinweg: „Wenn wir die Erfahrungen welche vor uns gemacht worden, die wir selbst oder andere zu gleicher Zeit mit uns machen, vorsätzlich wiederholen und die Phänomene [...] wieder darstellen, so nennen wir dieses einen Versuch.“<sup>85</sup> Dieser Vorstellung ist die Forderung nach Variantenreichtum eingeschrieben, nach einer Differenzierung des Untersuchungsbereichs in möglichst viele experimentelle Phänomene. Freilich ist von dieser Methodologie des Wiederholens und Variierens keine empirisch eindeutige Aussage, sondern vielmehr eine Resultathäufung zu erwarten, die sich stark durch Flächigkeit, Breite und Heterogenität auszeichnet. Für Goethe liegt aber gerade in der Vielfalt das eigentliche Erkenntnispotenzial begründet, denn „jeder Versuch“ erhält „seinen Wert durch Vereinigung und Verbindung mit anderen.“<sup>86</sup> Je mehr Versuche angestellt werden, desto leichter lassen sie sich „in eine recht natürliche Verbindung“ bringen, je mehr Verbindungen zu Tage treten, desto plausibler wird die daraus abgeleitete Erkenntnis: „Eine jede Erfahrung die wir machen, ein jeder Versuch, durch den wir sie wiederholen, ist eigentlich ein isolierter teil [sic] unserer Erkenntnis, durch öftere Wiederholung bringen wir diese isolierte Kenntnis zur Gewissheit.“<sup>87</sup>

Die Heterogenität und Partikularität der Erscheinungswelt verlangt für Goethe konsequenterweise auch nach einer Erkenntnisweise, die die Fülle und Gleichzeitigkeit der konkreten sinnlichen Anschauung mit der synthetischen Kraft des verallgemeinernden Verstandes verbindet. Um „der Mannigfaltigkeit des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse“<sup>88</sup> gerecht zu werden, stellt Goethe deshalb in seiner Farbenlehre eine große Fülle von Versuchen und Beobachtungen an, die die Umstände und Bedingungen, die Art und Weise von Farberscheinungen in all ihren Facetten kontinuierlich ausbreitet, ohne dabei eine Gewichtung oder Hierarchisierung vorzunehmen.

An diesem Punkt offenbart sich nun auch im methodologischen Denken eine spezifisch zeitliche Implikation: Es geht Goethe nicht darum, so schnell wie möglich vom partikularen Versuch auf ein allgemeines Urteil zu kommen, sondern sich Zeit zu lassen. „Ungeduld, Vorschnelligkeit, Selbstzufriedenheit, Steifheit, Gedankenform, vorgefasste Meinung, Bequemlichkeit, Leichtsinn“

---

85 Ebd.

86 Ebd. S. 326.

87 Ebd. S. 326 f.

88 HA 13, S. 54.

und „Veränderlichkeit“ nennt er als „innere Feinde“, die dem Forscher am Übergang von der Erfahrung zum Urteil zum Verhängnis werden können.<sup>89</sup> Stattdessen ist mit einer „ruhigen Aufmerksamkeit“<sup>90</sup> vorzugehen, denn objektive Zusammenhänge lassen sich erst durch geduldiges Nebeneinanderstellen und Vergleichen allmählich offenlegen.<sup>91</sup> Das Interesse richtet sich dann auch nicht darauf, von „vielen“ auf „alle“ zu schließen, sondern von „Ähnlichem“ auf „Gleiches“ oder „Ungleiches“<sup>92</sup> und damit gegen die zeitgenössische Dichotomie der Naturwissenschaften. Goethe sieht in jeder beobachteten „Ähnlichkeit“<sup>93</sup> zwischen den Ergebnissen sowohl Unterschiede wie auch Gleichheit – bei jeder gefundenen Ähnlichkeit stellt sich damit die Frage, ob sie eher ein Zeichen für einen feinen Unterschied oder für eine annähernde Gleichheit ist. Eine beliebig lange Versuchsreihe über verwandte Phänomene gibt deshalb sowohl über immer weitere Unterschiede wie auch über immer engere Verwandtschaft Aufschluss.<sup>94</sup> Um die Verbindung zwischen den Phänomenen zu finden, ist es unabdingbar, „alle Seiten und Modifikationen einer einzigen Erfahrung, eines einzelnen Versuchs nach aller Möglichkeit durchzuforschen und durchzuarbeiten“<sup>95</sup>. Die Beweise dieser Methode sind Darstellungen davon, „dass dasjenige, was in Verbindung vorgebracht wird, schon in seinen einfachen Teilen und in seiner ganzen Folge da gewesen“<sup>96</sup> ist.

### 3.3.2 *Dynamisierung und Vervielfältigung*

Die darin liegende Forschungsbewegung ist nicht eine gerade Linie von A nach B, sondern eine kreisende, tastende, explorative. Die Phänomene und ihre Grenzen werden Schritt für Schritt, ohne einen dazwischen auszulassen, ab- und auch überschritten. Das Element der Bewegung wird dadurch ausschlaggebend für die ganze Versuchsanlage, wird der statische Kontext von Hypothese und Bestätigung doch durch den dynamischen Kontext einer Erfahrungserweiterung durch zahlreiche Versuche ersetzt.<sup>97</sup> Für Goethe ist

89 MA 4.2. S. 326.

90 MA 4.2. S. 322.

91 Bereits die anatomischen Studien zum Zwischenkieferknochen von 1784 hatten Goethe auf die Spur einer vergleichenden Wissenschaft geführt, inspirierten ihn diese Studien doch zu einem *Ersten Entwurf einer Einleitung in die vergleichende Anatomie*, den er zwar schon 1795 niederschrieb, aber erst 1820 veröffentlichte. Es blieb jedoch bei der Einleitung, das Projekt führte er nie aus, vgl. MA 4.2. S. 1021.

92 Krohn: Goethes Versuch über den Versuch. S. 399–413, hier S. 408.

93 MA 4.2. S. 326 f.

94 Vgl. Krohn: Goethes Versuch über den Versuch. S. 399–413, hier S. 408.

95 MA 4.2. S. 329.

96 Ebd. S. 330.

97 Vgl. Krohn: Goethes Versuch über den Versuch. S. 399–413, hier S. 410.



Forschen in erster Linie das unvoreingenommene Sammeln von Erfahrungen, neuen und bestehenden. Darin sind einerseits Bewusstsein und Wertschätzung für die Wissenstradition und andererseits auch ein Moment des Bewahrens enthalten, im Sammeln können Erfahrungen und Ereignisse der Vergangenheit beibehalten, mehr noch vergegenwärtigt werden. Allerdings geht es dabei nicht darum, das Gewesene museal zu konservieren, sondern vielmehr darum, es auszustellen, sichtbar und präsent zu machen. Auch hier sind also modernes Krisenbewusstsein und Bemühungen, sich gegen den beschleunigten Lauf der Zeit und seiner Auflösungskraft aufzulehnen, spürbar.<sup>98</sup> Denn Sammeln ist auch Arbeit an der Zeit – im Nebeneinanderstellen von alten Erfahrungen und neue Innovationen kann die Wissensgeschichte nämlich nicht zuletzt als Kontinuum beleuchtet werden.

Durch die Untersuchung nicht nur des *einen* Ereignisses, sondern immer auch dessen, „was unmittelbar an [den Versuch] grenzt“<sup>99</sup>, vervielfachen sich die Erfahrungen. „Die Vermannigfaltigung eines jeden einzelnen Versuches ist also die eigentliche Pflicht eines Naturforschers.“<sup>100</sup> Anstatt auf statische Gegenstände richtet sich das Interesse Goethes eben auf die Bewegung zwischen den Gegenstände und will Prozesse erfassen. Dass ein derartig breites Erkunden besonders davon profitiert, wenn sich viele daran beteiligen und sich darüber austauschen, hat Goethe klar vor Augen. Ihm geht es weder um eine eindeutige, vollständige und abgeschlossene Definition der Forschungsgegenstände, noch um eine einheitliche Betrachtung der Forschungsergebnisse. Der besondere Gewinn seiner explorativen Epistemologie ist vielmehr, dass die einzelnen Erfahrungen in immer neue Kontexte gestellt, in verschiedenen Reihen, Ketten, Netzen, Konstellationen und Verknüpfungen angeordnet und aus immer wieder anderen Blickwinkeln betrachtet werden können. Der springende Punkt oder das Problem, das sich allerdings hier und eben auch in Bezug auf die Gattung des Epos besonders prominent stellt, ist die Frage nach einer möglichen und sinnvollen Begrenzung: Welche Phänomene werden aus der unüberschaubaren Komplexität der Wirklichkeit aus- bzw. eingegrenzt und wie sollen diese Grenzen etabliert werden? Von der Versuchsanordnung wird schließlich diese Organisationsleistung verlangt:

---

98 Zum Zusammenhang von Sammlung und Zeit (am Beispiel von Dichtung und Wahrheit) vgl. Böhme, Hartmut: Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes *Wilhelm Meister*, *Faust* und *Der Sammler und die Seinigen*. In: Matussek, Peter (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck 1998. S. 178–201, hier S. 193.

99 MA 4.2. S. 329.

100 Ebd.

Aber diese Materialien müssen in Reihen geordnet und niedergelegt sein, nicht auf hypothetische Weise zusammengestellt, nicht zu einer systematischen Form verwendet. Es steht alsdenn einem jenen frei, sie nach einer Art zu verbinden und ein Ganzes zu bilden, das der menschlichen Vorstellungart überhaupt mehr oder weniger bequem und angenehm sei.<sup>101</sup>

Diese Versuche gilt es dann zu vergleichen und zu ordnen, was wiederum dazu führt, „neue Versuche zu erfinden und die *Reihe* derselben vollständiger zu machen“.<sup>102</sup> Diese Verfahrensweise erzeugt ein geradezu unübersichtliches, changierendes und vor allem unbegrenztes Versuchsfeld, auf dem sich die einzelnen sinnlichen Erfahrungen durch geduldiges Vergleichen in unterschiedliche Zusammenhänge stellen lassen.<sup>103</sup>

In Bezug auf die Reihe als primäre Ordnungsstruktur charakterisiert Joseph Vogl Goethes experimentelle Praxis „weniger an der Reihung von Einzelfällen mit Blick auf Gesetzmäßigkeiten als an einer ‚Vermannigfaltigung‘ von Versuchen und Erscheinungen ausgerichtet, sie ‚vermannigfaltigt‘ die Farbeffekte bis ins Unendliche und folgt einem de jure unabschließbaren Gang“.<sup>104</sup> Er präzisiert damit eine weitere, für diese Arbeit ausschlaggebende Besonderheit in Goethes Formdenken: Die Reihe erscheint zwar als Ordnungsbegriff immer wieder zentral, sowohl in den naturwissenschaftlichen wie auch kunsttheoretischen Betrachtungen, dabei steht für Goethe aber nicht unbedingt die Reihe als innere, konsekutive Struktur eines abgeschlossenen Ganzen im Vordergrund, vielmehr scheint ihm das entgrenzende Potenzial einer kontinuierlichen, un abgeschlossenen Häufung von ahnungsvollen, sinnstiftenden Wiederholungen interessant. In diese Richtung argumentiert auch Geulen, wenn sie konstatiert, dass es in Goethes Auffassung der Reihe „jenseits des unmittelbar Vorausgehenden und Nachfolgenden keinen Bezug [...] zwischen den beiden Elementen der Reihe“<sup>105</sup> gäbe. Goethes Reihe führe weder zu einer These noch zu Totalität, denn Voraussetzung dafür wäre eine vollständige Reihe, die unter den Erkenntnisbedingungen des Menschen aber unmöglich bleiben muss: „Damit ist Reihenbildung kein Verfahren der Beziehungsstiftung, Verkettung, Vernetzung, Verdichtung oder Annäherung ans Ganze, sondern umgekehrt eine weitere Strategie der Bezugsvermeidung, der Verzögerung und des Aufschubs.“<sup>106</sup>

101 MA 4.2. S. 331.

102 MA 4.2. S. 269.

103 Vgl. Vogl, Joseph: Bemerkung über Goethes Empirismus. In: Ders.; Schimma, Sabine (Hrsg.): *Versuchsanordnungen 1800*. Berlin, Zürich: diaphanes 2009. S. 113–126.

104 Ebd. S. 115 f.

105 Geulen: *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager*. S. 116.

106 Ebd.

Darin ist wiederum eine spezifisch modernekritische, zeitliche Verfasstheit der goetheschen Morphologie ersichtlich: Wenn in einer Reihe jeweils nur das unmittelbar vorhergehende und das unmittelbar nachfolgende interessieren, erzeugt das nicht ein lineares Abfolgeverhältnis, sondern kontakttheoretische Gleichzeitigkeit. Goethes Reihe ist, das hat wiederum Eva Geulen durchschaut, gar kein Verfahren zur Beziehungsstiftung, sondern ein Medium der Verzögerung mit Unterbrechungsfunktion.<sup>107</sup> Insofern bestätigt sich hier, dass Goethe zeitgleich zum Epos-Projekt eine Denkweise entwickelt, die Pluralität und Heterogenität eindeutig positiv bewertet und Wissen als grenzenloses, ungeordnetes Feld begreift. Im Aufsatz denkt Goethe zwar an die Vernetzung vieler eng zusammenhängender Erfahrungen und mehr noch an eine Verflechtung solcher Vernetzungen: Diese künstliche Welt experimentell erzeugter Feinheiten ist die Vermittlungsleistung des Versuchs zwischen der Erfahrungswelt und der geistigen Reflexion. Dass dadurch das Problem der Begrenzung allerdings bei weitem nicht gelöst ist, sondern mehr und mehr in alle Bereiche von Goethes Denken und Schaffen eindringt, beweisen seine lebenslangen Auseinandersetzungen mit der Form – noch 1826 drängt er „immer auf die letzte Formeln hin[...]“, durch welche ganz allein mir die Welt noch fasslich und erträglich wird“.<sup>108</sup>

### 3.3.3 *Verschränkung von Beobachtung und Gegenstand: Sinnlichkeit als alternativer Erkenntnismodus*

Goethes Programm der Exploration vollzieht sich auf zwei Ebenen: zum einen auf der Ebene des praktischen Arbeitens, des methodischen Vorgehens – des Experimentierens – und zum anderen auf der Ebene der Beobachtung, des Umgangs mit den gewonnenen Resultaten – des Erklärens. Und obwohl es sich zwar innerhalb der zeitgenössischen Physik verortete, steht es der damals gültigen Konzeption der Mechanik klar entgegen, lehnt es den ihr zugrundeliegenden cartesianischen Dualismus – die ontologische Prämisse, dass es nur die Ereignisse der Wirklichkeit gibt und deren Wahrnehmung im Bewusstsein – doch ab.<sup>109</sup> Es ging Goethe allerdings kaum darum, sich konfrontativ gegen

107 Vgl. Geulen: Keeping it Simple, Making it Difficult: Morphologische Reihen bei Goethe und anderen. S. 357–373, hier S. 363.

108 Brief an Sulpiz Boisserée, WA IV, 41. S. 221, zitiert nach Schneider: „ein strenger Umriß“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. S. 98.

109 Goethes Nachdenken über die Tätigkeit des Forschens und die Kommunikation der Forscher wird von den zeitgenössischen wie auch den nachfolgenden Naturwissenschaftlern zurückgewiesen, vgl. Maatsch: Morphologie und Moderne. Einleitung. S. 1–15, hier S. 10. Seine Ablehnung des cartesianischen Dualismus wird als grundlegender Irrtum

die damals noch junge experimentalwissenschaftliche Tradition zu stellen. Vielmehr erkannte er wohl hellsichtig die engen Grenzen der cartesianischen Dichotomie, die für alles jenseits der Wirklichkeit und ihrer Beobachtung blind ist, und damit das Dritte dazwischen, das Zugleich von Realität und Reflexion, um das es Goethe geht, kategorisch ausschließt. Goethes Anstrengungen in der *Farbenlehre* – überhaupt in seinen naturwissenschaftlichen Betätigungen – richten sich also auch darauf, den als unzureichend erkannten erkenntnistheoretischen Dualismus zu überwinden und eine Neuorientierung innerhalb der wissenschaftlichen Forschung anzuregen. Gegenüber Johann Friedrich Reichardt äußert er explizit die Hoffnung, seine *Beiträge zur Optik* möchten „mancherlei Revolutionen sowohl in der Naturlehre als in der Kunst hervorbringen“. <sup>110</sup> Der Grundgedanke dieser geistigen Neuausrichtung ist – nun wird die Tragweite der in Italien angestellten Überlegung zur Kultur deutlich –, dass Beobachter und Phänomene, der Forscher und die zu erforschende Natur ineinander verwoben sind: „alles in der Natur [...] [ist] in einer ewigen Wirkung und Gegenwirkung.“ <sup>111</sup>

Damit verschieben sich auch die Begriffe von Experiment und Experimentieren bzw. werden ineinander integriert. Das Experiment ist nicht mehr ein bloßes *Instrument* zur Erzeugung von Wissen, dem bei der Darstellung dieses Wissens keinerlei Bedeutung zukommt, sondern es ist das Erarbeiten einer Methode, die Beobachtung und Darstellung in einem ist. <sup>112</sup> Goethe eröffnet damit nicht zuletzt auch ein anderes Verständnis für die Art und Weise der Entstehung von neuem Wissen. Die Gesetzmäßigkeiten der Farben ergeben sich bei Goethe deshalb aus den *Beziehungen* von Auge und Licht, also eigentlich aus einer dynamischen Wechselwirkung zwischen Sehsinn und Lichtquelle. In seinem Erkenntnismodell sind Beobachtung und Gegenstand nicht gesondert, sondern gehen ineinander über, durchdringen sich sogar auf das innigste, so dass die Anschauung selbst eine Reflexion, das Denken eine Beobachtung ist. Das entspricht zum einen einer Beobachtung der zweiten Ordnung: Erst aus der reflektierten Beobachtung, dem Hinterfragen von Beobachtungen lassen sich Erkenntnisse ziehen. Und zum anderen wird damit eine Epistemologie gefordert, die sinnliche Anschauung und

---

beurteilt. Erst als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die mechanischen Erklärungsideale brüchig werden, erkennen Fachleute wie etwa Hermann von Helmholtz die Fortschrittlichkeit von Goethes interdisziplinärer und ausdifferenzierter Wissenschaftspraxis, vgl. Carl Friedrich von Weizsäcker: „Einige Begriffe aus Goethes Naturwissenschaft“. In: HA 13, S. 539–555 und Krohn: Goethes Versuch über den Versuch. S. 399–413, hier S. 401.

<sup>110</sup> Goethe an Reichardt, Brief vom 30.5.1795, zitiert nach MA 4.2, S. 1020.

<sup>111</sup> MA 4.2, S. 328.

<sup>112</sup> Vgl. Krohn: Goethes Versuch über den Versuch. S. 399–413, hier S. 404.

begriffliches Denken, konkretes Einzelnes und abstraktes Ganzes vermittelt.<sup>113</sup> Goethe drängt in seinen Ausführungen stets auf die *sinnliche* Differenzierbarkeit der einzelnen Erscheinungen hin: Erfahrungen sollen mit den Sinnen – vor allem dem Sehsinn – beobachtbar sein, so dass sich an ihnen die Regelmäßigkeit ihrer Verwandlung augenfällig nachvollziehen lässt.<sup>114</sup> In dieser Vorstellung von Erkenntnis offenbart sich das, was wesentlich und wahr ist – das Allgemeine, der Ursprung – dem Betrachter als unmittelbare Anschauung, anstatt als geistige Abstraktion. Die rationalistische Logik wird insofern in ihre enge Grenzen verwiesen<sup>115</sup> und gleichzeitig die Ästhetik im Sinne von sinnlicher Wahrnehmung (*aisthesis*) als eigenständiges Wissenssystem stark gemacht<sup>116</sup>. Damit wird ein anderes Verständnis von Versuch und Wirklichkeit eröffnet, das nicht mehr auf die empirisch-normativen Ideale wie etwa Linnés Gattungshierarchie zurückgeführt werden kann, sondern korrektiv darauf einwirkt und sinnlich-intuitive Strategien begünstigt.

### 3.3.4 *Synergie zwischen Wissenschaft und Ästhetik*

Goethes Epistemologie stellt eine Versuchsanlage vor, die mehr auf das sinnfällige Zusammenstellen von vielfältigen und unterschiedlichen Resultaten bzw. „Erfahrungen“<sup>117</sup> setzt als ein theoriegeleitetes, alleinstehendes *experimentum crucis* und vermag damit gerade auf dessen Schwächen hinzuweisen. Kants Vorgabe weiß nämlich mit den feinen, graduellen Unterschieden nicht umzugehen und überführt komplexe Gestalteeigenschaften gezwungenermaßen stets in einen starren Dualismus. Dagegen entwirft Goethe im Grunde eine wirklichkeitsoffene Phänomenforschung, die auf das unvoreingenommene Erleben der Wirklichkeit setzt. Anstelle kontrollierender Vorannahmen und künstlicher Laborbedingungen fordert er die Bereitschaft, auf Unvorhergesehenes, Überraschendes und die vielfältigen Wechselwirkungen dazwischen zu achten. Damit scheint die Morphologie eine überzeugende Antwort auf ein spezifisches Problembewusstsein der Moderne, die Fragmentierung des Wissens und der Lebenswelt geben zu können.<sup>118</sup> Anstatt einzelwissenschaftlicher

113 Vgl. Maatsch: Morphologie und Moderne. Einleitung. S. 1–15, hier S. 6.

114 Dazu, wie zentral Sinnlichkeit für Goethes Gestalt-Begriff und eben auch Darstellungs-Begriff ist, vgl. Biere, Florentine: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. S. 122–138; allg. zu Sinnlichkeit bei Goethe vgl. Naumann-Beyer, Waltraud: Sinnlichkeit. In: Witte; Janssen et al. (Hrsg.): Goethe Handbuch in vier Bänden. S. 987–989.

115 Inwiefern Kants Vernunftbegriff nicht leisten kann, worum es Goethe geht, vgl. Maatsch: Morphologie und Moderne. Einleitung. S. 1–15, hier S. 4.

116 Vgl. Schneider: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. S. 68–85.

117 MA 4.2. S. 268 f.

118 Vgl. Maatsch: Morphologie und Moderne. Einleitung. S. 1–15, hier S. 10.

Verzeichnung und Klassifizierung ermöglicht die explorative Epistemologie, Wissensfragmente zu sammeln und dadurch einen Überblick über Abhängigkeiten und strukturelle Analogien zu schaffen, sowohl innerhalb einzelner wie zwischen *verschiedenen* Wissensgebieten.<sup>119</sup>

Freilich können die an der organischen Natur entworfene Morphologie, die explorative Epistemologie und der sinnliche Erkenntnismodus nicht ohne weiteres auf literaturästhetische oder kulturphilosophische Probleme übertragen werden. Es lassen sich aber sehr wohl epistemologische Gewinne und Problemstellungen, die sich Goethe in den naturwissenschaftlichen Schriften offenbaren, gerade auch in seinen gattungstheoretischen Bemühungen nachweisen.<sup>120</sup> Während die hohen, rigiden Ansprüchen auf Reinheit und Einheit der Gattungen ebenso fragwürdig geworden sind wie überhaupt eine theoriegeleitete Gattungsdefinition, erlauben das morphologische Formdenken und die Methodologie der Exploration, auch die ästhetischen Formen als variable, unabgeschlossene und heterogene Phänomene zu beschreiben, die offen sind für Interpretation und Veränderung. In dieser alternativen Wissensorganisation werden die einzelnen Formen auch nicht in eine hierarchisch-chronologische Systematik gezwungen, sondern können in diskursiven Formationen nebeneinander gestellt werden. Die Formen können so miteinander verglichen werden, ohne dass Unterschiede automatisch zu Werturteilen führen, Veränderungen innerhalb einer Gattung können gleichwohl sichtbar gemacht werden wie strukturelle Analogien zwischen *verschiedenen* Gattungen.

Darauf, wie ausschlaggebend das Experiment für Goethes literarische Produktion überhaupt, aber besonders für die in die Krise geratenen Formen des Erzählens ist, hat bereits Florentine Biere aufmerksam gemacht. Goethes Novelle weist sie den Status einer Anti-Gattung zu, die normative Vorgaben nicht befolgt, sondern vielmehr hinterfragt, sogar offen gegen sie verstößt und dadurch die genuin moderne Problemstellung reflektiert, etwas systematisch zu beschreiben, was sich festen Zuschreibungen gerade zu entziehen sucht.<sup>121</sup> Dass Goethe sich diese Lizenzen des Experimentierens in besonderem Maße auch für die epische Produktion zunutze macht, hat sich insofern bereits abgezeichnet, als an seinen frühen Epos-Projekten ein bewusst spielerischer und kritischer Umgang mit den Gattungstraditionen nachgewiesen werden

119 Vgl. ebd. S. 1.

120 Zum Verhältnis von Literatur und Experiment im Allgemeinen vgl. Gamper, Michael (Hrsg.): Experiment und Literatur: Themen, Methoden, Theorien. Göttingen: Wallstein 2010; darin insb. ders.; Weder, Christine: Gattungsexperimente. Explorative Wissenspoetik und literarische Form: Aphorismus/Fragment/Notat – Essay – Novelle/Roman – Lyrik (Gamper) – Märchen (Weder). S. 96–180.

121 Biere: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. S. 10–13.

konnte.<sup>122</sup> Weiter kann Goethes Selbstaussage, sich nun, nachdem Wolf das Epos als teilbar aufgezeigt hat, im epischen „Fache versuchen“ zu wollen,<sup>123</sup> auf dem Hintergrund seines Wissenschaftsverständnisses als Hinweis darauf gelesen werden, dass es sich bei seinen epischen Arbeiten wohl um bewusste Experimente im Sinne seiner Versuchsanlage handelt. Die Bemühung, das Experiment als legitime Form des Unfertigen für die Ästhetik, die Kunst fruchtbar zu machen, steht zweifelsfrei in Zusammenhang mit Goethes Bewusstsein für den Traditionsbruch der Moderne. In gewisser Weise reflektiert er damit nämlich schon in den 1790er Jahren, was Nietzsche dann 1878 als das Hauptproblem der modernen Dichtkunst diagnostizieren wird: „Auch der Begabteste [gemeint ist Goethe] bringt es nur zu einem fortwährenden Experimentieren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist.“<sup>124</sup> Während in Nietzsches Aussage deutlich der hegelsche Kulturpessimismus anklingt und ein pejorativer Experimentbegriff sichtbar wird, manifestiert sich in Goethes explorativer Versuchsanlage aber eine bedeutend optimistischere Perspektive. Ein fortwährendes Experimentieren, wie es im Aufsatz über den *Versuch* vorgestellt wird, eröffnet auch für die poetologische Produktion neue, potente Möglichkeiten, über den erlebten Bruch hinaus an die Tradition anzuschließen.<sup>125</sup> Im Gegensatz zur normativen Gattungspoetologie, die den modernen Formerscheinungen nicht mehr gerecht wird und gerade im Fall des Epos nicht über die Feststellung des Gattungstodes hinaus kommt, erweisen sich die alternativen Beschreibungs- und Verfahrensweisen der Exploration und der Morphologie – Wiederholen, Ausbreiten, Sammeln und Vergleichen – als vielversprechende Strategien, um die gefährdete Form des Epischen in die Moderne zu retten.

Unter diesem Aspekt bildet der Rückgriff auf die antike Form des Epos – sprich der Wiederholungsversuch, im Sinne eines *wieder holens* – zwar immer noch den Kern der epischen Produktivität, erhebt aber nicht mehr den Anspruch auf eine mimetische Nachbildung. Goethes epische Werke werden

122 Vgl. S. 55 ff. in diesem Buch.

123 Goethe an Wolf, 26.12.1796, WA II. S. 296.

124 Nietzsche, Friedrich: Die Revolution in der Poesie, zitiert nach Keller: Die ungeschriebenen Propyläen – Klassizismus im Experiment. S. 387–407, hier S. 390 f. Nietzsche konstatiert wie Hegel einen Abbruch der Tradition, macht aber namentlich Lessing für den spezifischen Abbruch der ‚stetigen Befreiung der Dichtkunst‘ aus den alten Fesseln verantwortlich.

125 Vgl. Schneider, Sabine: Das sentimentalische Spiel mit den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Schillers ludistische Ästhetik als Reflexion auf die Bedingungen künstlerischer Produktivität am Beginn der Moderne. In: Alt, Peter-André; Lepper, Marcel; Raulff, Ulrich (Hrsg.): Schiller, der Spieler. Göttingen: Wallstein 2013. S. 242–261, hier S. 242.

sich insofern nicht als normkonforme Epen erweisen, sondern als gezielte Form-Experimente im Spannungsfeld von Roman und Novelle, Idylle und Epos, die sich gerade durch das Überschreiten konservativer Gattungsgrenzen auszeichnen. Voraussetzung für eine derartige Hybridisierung von verschiedenen Gattungstraditionen über ihre materiellen Grenzen hinaus ist, das Gattungssystem als beweglichen, lebendigen Wissenszusammenhang zu betrachten. Darin besteht das besondere Verdienst der Morphologie für Goethes poetologisches Formdenken überhaupt und insbesondere für sein Epos-Projekt, wie sich im Weiteren noch genauer zeigen wird.





## Die Eposdebatte um 1800 und ihre gattungstheoretischen Problemstellungen

Bis hierhin hat sich bereits abgezeichnet, dass die rigiden Kategorien und Zugriffe der regelbasierten Gattungstheorie den Veränderungen im Kunstsystem an der Epochenschwelle nicht mehr gerecht werden und dass dieser Geltungsverlust gerade am Gegenstand des Epos besonders augenfällig thematisiert und reflektiert wird. Darauf vermögen die bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Fragmentarisierung der Gattung sowie die um 1800 fast explosionsartige Ausbreitung gattungspoetologischer Abhandlungen zum Epos<sup>1</sup> zu verweisen. Zudem hat sich gezeigt, dass Goethe den epistemologischen Wandel – der Fragmentierung des Wissens, der Pluralisierung der Wissenssysteme und der Beschleunigung der medialen Wissensverbreitung – bereits in dieser frühen Phase des Klassizismus nicht nur seismographisch wahrnimmt und kritisch beleuchtet, sondern auch produktiv zu machen versucht. Die These eines wandelbaren Klassizismus mit einer unsicheren epistemologischen Verfasstheit scheint sich also zu bestätigen und soll nun entlang der Eposdebatte weiterverfolgt werden.

Im Weiteren wird es deshalb darum gehen, Goethes explorative Epistemologie als alternativen Zugang zum allgemeinen Gattungsdenken der Epochenschwelle und Goethes spezifische Auseinandersetzung mit dem Epos als selbstreflexive Suche nach neuen Beobachtungs- und Beschreibungsmöglichkeiten von literarischen Formen aufzuzeigen. In der Inbezugsetzung der gleichwohl vom klassizistischen Gattungsbegriff wie auch vom Epos traditionell geforderten Eigenschaften der Einheit, Totalität und Abgeschlossenheit einerseits und einer auf Offenheit, Beweglichkeit und Vielfältigkeit ausgerichteten Wissensorganisationen andererseits wird der Anspruch auf normative Formbestimmung – und damit auch die Vorstellung eines in sich ruhenden, abgeschlossenen Kunstwerks – nämlich gerade grundlegend unterlaufen. Bereits im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, der das Epische immer wieder aus einer anderen Perspektive betrachtet und seine gefährdete Form sowohl im Vergleich mit dem Roman wie auch dem Dramatischen zu fassen versucht, können explorative Erkenntniswege, wie sie *Der Versuch als Vermittler* methodologisch stark gemacht hat, aufgespürt

---

1 Vgl. S. XI in diesem Buch.

werden. Anstatt als normative Konservierungsstrategie lässt sich unter diesem Gesichtspunkt auch die übergreifende Debatte um das epischen Erzählen in der frühen Moderne im Sinne Foucaults<sup>2</sup> als offener, breit gestreuter und heterogener Diskurs eines lose verbundenen, interagierenden Kollektivs betrachten, zu dem neben Schiller und Goethe auch Friedrich August Wolf, Wilhelm von Humboldt, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Johann Gottfried Herder, Johann Heinrich Voß, Christoph Martin Wieland sowie Christian Friedrich von Blanckenburg gezählt werden können.

Die verschiedenen, auf unterschiedlichen ästhetisch-philosophischen Denkrichtungen beruhenden Äußerungen über das Epos, seine Merkmale und Möglichkeiten will das folgende Kapitel deshalb nicht gegeneinander ausspielen, sondern als jeweils eigenständige, gleichwertige Beiträge nebeneinanderstellen. Diese Perspektivierung ermöglicht es einerseits, darauf hinzuweisen, wie die einzelnen Beiträge trotz methodischer und programmatischer Differenzen gemeinsam auf die schwierige Genese einer kulturellen Moderne verweisen. Und zum anderen kann so eine hohe diskursive Energie nachgewiesen werden, die sich die Diskursteilnehmer, allen voran Goethe, auch bewusst zunutze machen.

#### 4.1 Gattungspoetologie als Gegenwartskritik: Zwischen Epos und Roman

Der von Goethe und Schiller gemeinsam erarbeitete Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* ist wohl der meist zitierte gattungspoetologische Text zum Epos und gilt überhaupt als Schlüsseltext des Klassizismus. Die darin äußerst pointiert zusammengefassten Eigenschaften des Epischen erörtern die beiden Dichter über den Zeitraum von 1795 und 1797 in ihrem Briefwechsel und diese Gesprächs-Konstellation wird hier, wie oben bereits angedeutet, als bedeutsam für die darin umrissene Eposkonzeption angesehen. Im dialogischen Hin und Her des Briefwechsels kommt die mit

---

2 Der hier wiedergegebene Diskursbegriff orientiert sich an Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. Nach Foucault wird im Diskurs alles reguliert, was zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einem bestimmten Thema gesagt bzw. geschrieben werden kann. Der Diskurs etabliert aber auch, was gerade nicht sag- oder schreibbar ist bzw. wer gerade nichts zu sagen oder schreiben hat, und produziert so Wissen – im Sinne von Bewusstseinsinhalten, mit deren Hilfe das Individuum die Wirklichkeit seiner Umgebung gestaltet und deutet – und Machtstrukturen. Diskurse sind also Denksysteme, die Wirklichkeit konstituieren, indem sie durch bestimmte regelhafte Praktiken die Wahrnehmung prägen.

dem Experimentalfeld strukturelle verwandte Erweiterungsbewegung zum Ausdruck, die sowohl den produktiven Motor der Eposdebatte markiert als auch in der Re-Konzeption des Epischen selbst als grundlegend erscheinen wird. Die Darstellung des Gattungsgesprächs als Sammeln und Vergleichen von vielfältigen, heterogenen Kriterien zeigt, wie sich die Gattungsdefinition – die schließlich nichts Anderes ist als eine Gestalt-Bestimmung – bereits zu diesem Zeitpunkt einem direkten Zugriff entzieht. Darauf macht auch Goethe selbst aufmerksam, wenn er die im Briefwechsel erarbeiteten Erkenntnisse schließlich zusammenfasst, den Aufsatz zur Redaktion an Schiller schickt und im dazugehörigen Begleitbrief feststellt, dass ihm beim Versuch, diejenigen Kriterien ausfindig zu machen und zu benennen, die die epische Gattung definieren, vor allem aufgefallen ist, dass „wir Moderne und die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja dass wir gar nicht einmal im Stand sind sie von einander zu unterscheiden“<sup>3</sup>.

Zunächst fällt an dieser Stelle die deutliche Selbstverortung in der Moderne und die damit verbundene Selbstkritik auf, zudem scheint im hier interessierenden Zusammenhang auch die enge Verknüpfung von Zeitbewusstsein und Kulturpessimismus bemerkenswert. Im Kern der Problemdiagnose steht nämlich das Unvermögen, nicht mehr zwischen der Zeit und den Formen der Kunst unterscheiden zu können – in dieser Moderne stellt sich die Kunst als eine amorphe Masse dar, in der gar keine einzelnen Gestalten, keine fassbaren Formen mehr ausgemacht werden können: Eine derartig gestaltlose Kunst taugt auch nicht zur Kulturleistung. Von welcher elementarer Bedeutung eine sicht- oder greifbare Form für Goethe spätestens seit seiner Italien-Reise ist, hat bereits die desperate Bemerkung über seine „Rückweisung aus dem formreichen Italien ins gestaltlose Deutschland“<sup>4</sup> angezeigt. Auch in der kleinen Schrift *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* von 1788 „ruht der Stil“ – hier als Begriff der Form – „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“.<sup>5</sup> Damit greift Goethe eine Problematik der Morphologie auf, die sich ihm offenbar gerade auch in Bezug auf die Frage nach dem Epischen als grundsätzlich aufdrängt: Erkenntnis erfordert Fassbarkeit. So gilt also auch für die Kunst, was Goethe in der Morphologie für die Natur festgehalten hat: Sie wird fassbar und dadurch überhaupt erst sinnhaft und kulturfähig, insofern „sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß

3 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 535.

4 HA 13, S. 101; vgl. S. 80 in diesem Buch.

5 Goethe, Johann Wolfgang: Kunsttheoretische Schriften und Uebersetzungen, Bd. 19, S. 79.

dann wird der *Stil* der höchste Grad wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf“.<sup>6</sup>

Dass Gattungsgrenzen und -gesetze nicht mehr fassbar oder differenzierbar sind, sich also jeglicher Erkenntnis entziehen und damit eine klare, eindeutige Bestimmung des Epischen von vornherein als prekäres Experiment erscheint, diagnostiziert Goethe als problematische Zeiterscheinung: Zu sehr sind die „heutigen“ Künstler nur darauf bedacht, dem Streben des Publikums nach „völlig wahr[em]“ und „vollkommen Gegenwärtigen“ nachzugeben, anstatt Kunstwerke „innerhalb ihre[r] reinen Bedingungen“ – sprich in einer klaren Gestalt –hervorzubringen.<sup>7</sup> Dabei ist gerade eine eindeutige, stabile Formgebung die wichtigste, schwierigste und gleichwohl schönste Aufgabe des wahren Künstlers, wie in der Einleitung in die *Propyläen* festgehalten wird:

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst sowie ihre Arten sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, dass er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.<sup>8</sup>

Für Goethe hebt die Beherrschung des Stoffs durch bewusste Differenzierung und Gestaltung gerade den wahren Künstler als *Kunstschaffenden* ab vom bloßen *Kunstliebhaber*: „Was dem Dilettanten eigentlich abgeht, ist Architektur im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert“, „anstatt ihn zu beherrschen“, „gibt [er] sich [...] dem Stoff dahin“.<sup>9</sup> Und auch für Schiller, dessen Formbegriff Oschmann als bisweilen ziemlich gewalthafte Kampfrhetorik gegen alles Anarchische und Kontingente aufgezeigt hat,<sup>10</sup> steht die Form wohl frei und rein, aber nie zufällig über allem und ist gleichsam alles, nämlich Zweck *und* Mittel zugleich. Das richtet sich klar gegen die eklektischen Programme der frühen Romantik, die gerade die freie Vermischung der Formen propagieren und vom Roman sogar explizit einfordern: „Die Vermischung und Verflechtung sehr heterogener Bestandteile und selbst aller Mythologien ist eine nothwendige Aufgabe des Romans“,

6 Ebd.

7 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 535.

8 Goethe: Kunsttheoretische Schriften und Uebersetzungen. Berliner Ausgabe, Bd. 19. S. 185.

9 FA I, 18. S. 785.

10 Vgl. Oschmann, Dirk: Zwischen Theorie und Performanz. Schillers Begriff der „Form“. In: Deutsche Zeitschrift für Philologie 2 (2017). S. 187–204.

schreibt etwa Friedrich Schlegel in der *Neuen Mythologie* und an anderer Stelle: „[...] ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen.“<sup>11</sup>

#### 4.1.1 *Episches und Dramatisches*

Eine Vermischung der Formen bzw. der Gattungen wird von Goethe und Schiller, zumindest in den theoretischen Auseinandersetzungen, radikal abgelehnt, wie die obige Stelle aus den *Propyläen* deutlich macht. Durch das Vernachlässigen der Form und das Hingeben an den Inhalt – wie es sich darin zeigt, dass man heute auch den besten Roman noch im Theater aufgeführt sehen wolle, daraus aber nur schlechte Dramen entstünden – rücke die gesamte Dichtung in die Nähe des Dramas und dessen Drang zum Realistischen und Gegenwärtigen.<sup>12</sup> Das Gegenwärtige erfährt damit eine deutlich negativ Aufladung. Insofern wird die realistische Repräsentation der Gegenwart und der mit ihr verbundenen räumlichen, zeitlichen und sozialen Begebenheiten, die im Roman der Aufklärung noch so positiv bewertet wurde und wesentlich zur Nobilitierung der Gattung beigetragen hatte,<sup>13</sup> schon erstaunlich bald wieder hintertrieben.

An der Feststellung über die allgemeine Dramatisierung der Dichtung wird zudem deutlich, dass die Unterschiede zwischen den Gattungen nicht mehr in ihrer jeweiligen Äußerlichkeit verortet werden können – die konkrete, äußere Gestalt erscheint nun mehr als eine mögliche Ausprägung, denn als die einzig wahre Erscheinungsform. Es bedarf also feinerer, tiefer liegender Differenzierungskriterien<sup>14</sup> und dafür werden nun die innerlichen Eigengesetzlichkeiten in den Blick genommen. Die Relativierung der äußeren Form als bloße Representation einer eigentlich inneren, immanenten Prädisposition<sup>15</sup> stellt Gestalt und Inhalt in ein verändertes Entsprechungsverhältnis<sup>16</sup>, das einerseits an Lessings mediale und materiale Ausdifferenzierung der Künste anschließt und das darin angelegte Programm der Autonomieästhetik auf dem Feld der Dichtung fortsetzt<sup>17</sup> und andererseits von der an der

11 KFSa, II, 16. S. 354 und 336.

12 Vgl. Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 535.

13 Vgl. S. 26 in diesem Buch.

14 Vgl. Oschmann, Dirk: Gattungstheorie um 1800. In: Zymner, Rüdiger (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzler 2010. S. 206–209, hier S. 207.

15 Dazu vgl. Burdorf, Dieter: Poetik der Form. Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart: Metzler 2001. S. 119 ff.

16 Vgl. Willems, Gottfried: Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie insbesondere zur Ästhetik. Tübingen: Vischer 1981. S. 212–242.

17 Vgl. Oschmann: Gattungstheorie um 1800. S. 206–209, hier S. 207.

Beobachtung der lebendigen Natur gewonnen Vorstellung gradueller anstatt kategorischer Unterschiede profitiert.<sup>18</sup> Gleichzeitig wird aber im Gegensatz zur romantischen Freisetzung der formalen Sprach- und Stilelemente auch immer noch an der Überzeugung festgehalten, dass eine eindeutige, reine und dem Gegenstand adäquate äußere Gestalt von größter Bedeutung ist. So kritisiert Goethe an den damals besonders populären Brief-Romanen etwa ihre Tendenz zu einer realistischen und gegenwärtigen Darstellung. Aufgrund dieser „völlig dramatischen“ Anlage befindet er das Einfügen von Dialogen, also von äußerlich gattungsfremden Form-Elementen, aber gerade für legitim: „[D]ie Romane in Briefen [sind] völlig dramatisch, man kann deswegen recht förmliche Dialoge [...] einschalten; erzählende Romane mit Dialogen untermischt würden dagegen zu tadeln seyn [sic].“<sup>19</sup> Vom Kern des Epischen als klar erzählender Gattung wird der Brief-Roman dadurch jedoch entschieden abgerückt, ebenso vom gattungsübergreifenden Ideal der Formenreinheit. Es zeigt sich hier deutlich, dass einerseits eine Engführung von Roman und Drama stattfindet, die entscheidend auf dem Bewusstsein von der inneren Form beruht und dass der Roman andererseits aufgrund seiner formalen Disparität – innerlich dramatisch, äußerlich episch – und pluralistischen Erscheinungsformen als kunstferne, potenziell dilettantische Unterhaltungsgattung des Erzählens vom Epos abgesetzt wird.

Inwiefern den Bemühungen um das Dramatische tatsächlich eine implizite Roman-Diskussion eingeschrieben wird, soll ein weiterer Blick in den Briefwechsel<sup>20</sup> veranschaulichen. Das Zentrum dieser Korrespondenz ist bekanntlich Goethes zweiter Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Schillers Kritik desselben. Darin wird aber auch deutlich, dass die Auseinandersetzung mit dem Epischen unterschwellig schon früh den Diskurs mitbestimmt bzw. besonders von Goethe forciert wird. Schiller liest und begleitet den Roman sowie die *Unterhaltungen* und hat aufgrund seiner *Werther*-Lektüre hohe Erwartungen, die er dann aber nicht erfüllt sieht. Für das 4. Buch wünschte er sich,

18 Vgl. S. 95 f. in diesem Buch.

19 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 535.

20 Zum Briefwechsel insgesamt vgl. die Beiträge in Barner, Wilfried; Lämmert, Eberhard et al. (Hrsg.): *Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres [in Marbach]*. Stuttgart: Cotta 1984; von Wiese, Benno: *Goethe und Schiller im wechselseitigen Vorurteil*. In: Ders. (Hrsg.): *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*. Düsseldorf: Bagel 1968. S. 108–137.

in Rücksicht auf die Verkettung des ganzen, und der Mannichfaltigkeit wegen, die sonst in einem so hohen Grade behauptet worden ist, dass diese Materie nicht so unmittelbar hinter einander vorgetragen sondern wenn es angienge [sic] durch einige bedeutende ZwischenUmstände hätte unterbrochen werden / können.<sup>21</sup>

Schiller zielt hier mit seiner Kritik nachdrücklich auf eine unzulässige Beschleunigung des Erzähltempo, die nicht nur die Vielfalt, die zum Schönen reichen würde, empfindlich beschränkt, sondern die grundsätzlich gestaltbildenden Kräfte des Anknüpfens, des Erzählens geradezu aushebelt. Er legt den Fokus damit auf die gleichwohl typische wie problematische Zeitökonomie des Romans, dessen erhöhte Geschwindigkeit das ästhetische Ideal maximaler Bedeutungsfülle auf so drastische Art und Weise beschränkt, dass die Anforderungen der hohen – sprich poetischen – Kunst schlicht nicht erfüllt werden können.

Das Darstellungsmittel der erzählten Zeit und der dargestellte Inhalt stehen im Roman in einem unschönen Missverhältnis – die Handlung schreitet ebenso wie das gegenwärtige Leben schneller voran, als dass ihre Einzelheiten nachvollziehbar würden. „Gegenwart wird nach den revolutionären Veränderungen von 1789 als bloße Tagesaktualität und politischer Streit der Meinungen [denunziert]“, hält Lehmann diesbezüglich fest. Und „wo es um Kunst geht und ästhetische Erziehung“, sei, so Schiller in den Horen, „das beschränkte Interesse der Gegenwart“ sowie der „jetzige Weltlauf“ als Bezugsgrösse auszuschließen.<sup>22</sup> In dieser Beziehung erscheint Schiller dann gerade auch das 5. *Meister*-Buch besonders mangelhaft, das er in einem Zustand der „Trunkenheit“ gelesen habe. Dieses habe ihn „so Schlag auf Schlag ergriffen und in seinem Wirbel unfreywillig [sic] mit fortgenommen“, dass er an dessen Ende erst wieder zu „einer ruhigen Besinnung“ habe finden können und sich sehr darüber wundert, wie Goethe „ein so hinreißendes Interesse zu bewirken

21 Schiller an Goethe, 22.2.1795, BW. S. 61.

22 Lehmann, Johannes F.: Ist die Romantik modern oder vormodern? Folgerungen. In: Graevenitz, Gerhart von; Hinderer, Walter et al. (Hrsg.): Romantik Kontrovers. Ein Debattenparcours zum zwanzigjährigen Jubiläum der Stiftung für Romantikforschung (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 58). 2015. S. 149–157, hier S. 153. „Die Gegenwart ist zu schnell, zu provisorisch, ihr ständiger Wechsel führt in blindes Chaos“ so Oesterle in: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. S. 91–121, hier S. 98. Und auch bei Becker heißt es: „In der Beschleunigungswahrnehmung entleert sich Geschichte zu einer blinden Abfolge ständiger Wechsel“, Becker, Ernst Wolfgang: Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrungen in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1787–1848/49 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 129). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. S. 199.



wusste“.<sup>23</sup> Bezeichnenderweise äußert sich Goethe gerade im siebten Kapitel von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zum Unterschied zwischen Roman und Drama und nimmt dabei ebenfalls das Tempo in den Blick:

Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muss *langsam* gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung *aufhalten*. Das Drama soll *eilen*, und der Charakter der Hauptfigur muss sich nach dem Ende *drängen* und nur aufgehalten werden. [Hervorhebungen M.E.]<sup>24</sup>

Goethe ist sich also prinzipiell einig mit Schiller in Bezug auf die unterschiedlichen Gangarten der beiden Gattungen, schließt sich jedoch nicht an dessen Verdikt über den Roman und die darin zentral gestellte Zeichen-Akzeleration an, sondern beharrt vielmehr auf der Langsamkeit jeglichen Erzählens. Wenn Schiller den Roman ästhetisch disqualifiziert,<sup>25</sup> dann nimmt er damit die ideologisch voreingenommene Hierarchisierung von Roman und Epos vorweg, die sich durch die gesamte Epikdebatte der Moderne ziehen wird. Darüber hinaus scheint darin nicht nur seine Forderung nach einer „strengen Separation“ der Kunst von der „wirklichen Welt“<sup>26</sup> auf, sondern auch seine Enttäuschung über die zunehmende Aufspaltung der Literatur in triviale, massentaugliche Textsorten auf der einen Seite und formbewusst-anspruchsvolle auf der anderen.<sup>27</sup>

In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795 unternimmt Schiller dann eine eingehende kunstkritische Betrachtung der Gattung, in der er sich ebenfalls stark auf Goethes *Meister*-Roman bezieht. Der Roman könne gar keinen Anspruch erheben, ein „schönes Werk“ zu sein, heißt es da, stimme er doch weder mit der Natur noch dem Ideal überein. Es gibt Schiller zufolge zwar Romane, die „wahre, obgleich überspannte Empfindung, ein[en] leichte[n] Humor und ein[en] aufgeweckte[n], feine[n] Verstand“ aufweisen würden, es fehle ihnen aber entweder an der „gehörigen Nüchternheit des Verstandes“ oder aber „an ästhetischer Würde“, mit poetischer Literatur habe das nichts zu tun. Der Roman bleibe jedoch beliebt in „unserer und aller

23 Schiller an Goethe, 15.6.1795, BW. S. 87.

24 HA 7. S. 308.

25 Vgl. Christians, Heiko: Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000). Freiburg i. B.: Rombach 2004. S. 141.

26 Schiller an Herder, 4.11.1795. In: Schillers Briefe, mit Einleitung und Kommentar hrsg. v. Erwin Streitfeld und Viktor Žmegač. Königstein: Athenäum 1983. S. 296.

27 Vgl. Vosskamp, Wilhelm: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. In: Herzog; Koselleck (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. S. 493–514, hier S. 497.

Zeiten [...], wo man ästhetische Werke bloß schreibt, um zu gefallen, und bloß liest, um sich ein Vergnügen zu machen.“<sup>28</sup> Popularität und Produktivität der Gattung werden hier als Indizienbeweise für den Eintritt in ein kunstloses Zeitalter gedeutet – eine Konnotation, die sich bekanntlich noch bei Hegel und Nietzsche wiederfinden wird. In den Briefen über die ästhetische Erziehung wird Schiller deshalb apodiktisch fordern, dass der Dichter nie Zögling seiner Zeit sein darf.<sup>29</sup> Mit seiner Roman-Beurteilung richtet sich Schiller sowohl gegen die zeitgenössische Leserschaft und deren Lektürepraxis wie auch gegen den dilettantischen Dichter, der zeitgemäße literarische Texte zu Unterhaltungszwecken schreibt. Er nennt den „Romanschreiber“ einen „prosaischen Erzähler“, der nur ein „Halbbruder“ des Dichters sei, weil der Roman „die Erde noch so sehr berührt“<sup>30</sup> und somit gar nicht poetisch durchgeformt werden kann.<sup>31</sup> Diese konsequent ablehnende Haltung gegenüber dem Roman, aber auch gegen seine Verfasser und Leser kommt dann gleichfalls im Briefwechsel mit Goethe zum Ausdruck, wenn Schiller am *Meister*-Roman dessen Hang zum Dramatischen kritisiert: „Es sieht zuweilen aus, als schrieben sie für den Schauspieler, da Sie doch nur von dem Schauspieler schreiben wollen.“<sup>32</sup> Schiller spricht dem Roman das Prädikat der wahren, kulturtragenden, hier eben mit dem Epischen gleichgesetzten Kunst kategorisch ab: Darin sei zu wenig „poetische[r] Ernst“, viel zu frei dagegen die „Grazie der Bewegung“.<sup>33</sup> Diese Argumentation mag auf den ersten Blick irritieren, zitiert Schiller hier doch gerade sein eigenes Schönheitsideal der sublimierten Bewegung,<sup>34</sup> welches er für seine alternative Gattungstrias der Empfindungsweisen produktiv macht, indem er Idylle, Satire und Elegie aufgrund ihrer unterschiedlichen, distinktiven Dynamiken differenziert: Die Idylle ist bestimmt durch Ruhe, die Satire durch Bewegung und die Elegie durch den Wechsel von Bewegung

28 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5. München: Hanser 1962. S. 740.

29 Vgl. Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ebd. S. 593.

30 Ebd.

31 Vgl. Oschmann: Zwischen Theorie und Performanz. Schillers Begriff der „Form“. S. 187.

32 Schiller an Goethe, 15.6.1795, BW. S. 88.

33 Schiller an Goethe, 8.6.1796, BW. S. 224. Schiller orientiert sich hier am Freiheitsbegriff von Kant. Freiheit heißt da, frei zu sein von äußeren Zwängen oder Fremdbestimmung, nur der eigenen, inneren Begebenheiten folgend, vgl. Schiller: Kallias oder über die Schönheit. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. S. 400: „Schönheit ist [also nichts anderes, als] Freiheit in der Erscheinung“.

34 Vgl. Schiller: Über Anmut und Würde. In: Ebd. S. 434 ff.

und Ruhe.<sup>35</sup> Es soll hier deshalb dezidiert darauf hingewiesen werden, dass Schiller die positiv-ludistische Bewegungsästhetik, aufgrund der ihm später der Status eines Spielers zugesprochen wird,<sup>36</sup> exklusiv am Gegenstand des Dramatischen und im direkten Kontext mit den „theatralischen Zwecken“<sup>37</sup> seiner Tragödienproduktion entwirft.

Während „das Drama wirklich durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen wird“<sup>38</sup>, sieht Schiller die Kunst des Erzählens, die in ihrem Kern auf Zeit angewiesen ist, umso radikaler davon bedroht. Deshalb fordert er von den erzählenden Formen, und allen voran vom Roman, gerade eine absolute Resistenz gegenüber dem zunehmend auch in die Kunst eindringenden Prinzip der Dynamisierung. Insofern verbindet Schiller seine Roman-Kritik im Kern mit der Diagnose eines allgemeinen Kunstzerfalls, gegen dessen sich primär als ökonomisches Missverhältnis äußernde Dekadenzerscheinungen – einseitige Ausrichtung auf Unterhaltung, übertriebene Spannung und gehetzte Neugier – er energisch plädiert. Es sind deshalb genau diese mit dem oben bemängelten Drang zum Realistischen und Gegenwärtigen in Verbindung stehenden Elemente des Dramatischen, die Schiller an Goethes Roman entschieden negativ beurteilt:

Ich glaube zu bemerken, dass eine gewisse Condescendenz gegen die schwache Seite des Publicums [sic] Sie verleitet hat, einen mehr theatralischen Zweck und durch mehr theatralische Mittel, als bey einem Roman nöthig [sic] und billig ist, zu verfolgen. / Wenn je eine poetische Erzählung der Hülfe / des wunderbaren und überraschenden entbehren konnte, so ist es Ihr Roman; [...].<sup>39</sup>

Diese Trivialisierung des Romans aufgrund seiner ästhetischen Zugehörigkeit zur Moderne und die damit einhergehende Engführung von Drama und Roman zugunsten eines entgegengestellten, poetisch anspruchsvollen Eposkonzepts markiert nicht nur die Infragestellung des aufklärerischen Roman-Begriffs, sondern stellt gerade einen zentralen Knotenpunkt innerhalb des diskursiven Netzwerks der goethezeitlichen Eposdebatte dar. So hält Wilhelm von Humboldt in seiner extensiven Abhandlung über Goethes *Hermann und Dorothea* etwa fest: „Ein scharfsinniger und geistvoller Kritiker

35 Vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 724. Zu diesem Zusammenhang siehe vor allem Oschmann, Dirk: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München: Fink 2007. S. 167–169 und ders.: *Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung*. S. 129–143, hier S. 34 f.

36 Alt; Lepper; Raulff (Hrsg.): *Schiller, der Spieler*. S. 9.

37 Ebd.

38 Schiller an Goethe, 29.12.1797, BW. S. 546.

39 Schiller an Goethe, 8.7. 1796, BW. S. 225.

hat bemerkt, dass die Werke der Alten eine *hohe und würdige Ruhe* hervorbringen, da uns die der Neuem hingegen in einer *unruhigen Spannung* lassen. [Hervorhebungen M.E.]<sup>40</sup> Diese wertende, am Begriff der Ruhe festgemachte Differenzierung von antiker und moderner Kunst verweist ebenso auf eine drängende Spannung als Dekadenzsymptom der gegenwärtigen Literatur wie Schillers kritische Haltung gegenüber dem Roman.

Und auch August Wilhelm Schlegel scheint der Roman mit seinem Hang zum Dramatischen auf problematische Weise mit einer trivialen, chaotischen Gegenwart sowie einer kunstfernen Gesellschaft verknüpft: Beide Gattungen, der Roman und das Drama, schilderten vornehmlich das Privatleben, wobei die im Roman dargestellte moderne Vorstellung von Liebe, der Erfüllung privaten Glücks als Lebensziel, zur Gefühlsduselei verkomme und so „die Hässlichkeit und Verworrenheit unserer gewöhnlichen Romanenwelt“ zu verstellen suche.<sup>41</sup> Bei der „Schlaffheit solcher Leser, die in einem Roman, gänzlich unbekümmert um sittliche Eigenthümlichkeit [sic], nur das gehörige Maß an gesetzlosem Ungestüm der Leidenschaft verlangen“ wundert es Schlegel allerdings nicht, dass „ein Werk wie *Wilhelm Meister* unbegriffen angestaunt wird, weil es die Vielseitigkeit der menschlichen Bestrebungen mit der höchsten Klarheit auseinander breitet, und daher der Liebe nur einen untergeordneten Platz einräumt.“<sup>42</sup> Obwohl im Grund miteinander einig, stellt Schlegel nun ausgerechnet denjenigen Roman als ein wahres, episches Kunstwerk heraus, an dem Schiller seine Missbilligung der Gattung zum Ausdruck bringt – Goethes *Wilhelm Meister*. Diese Paradoxie von Einigkeit in der kunsttheoretischen Argumentführung und Abweichung in der pragmatischen Werkbeurteilung zwischen Schiller und Schlegel kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass sich die Zuschreibungen des Epischen und des Romanhaften zu Beginn der ästhetischen Moderne zu reinen Wertkategorien wandeln, die nicht mehr unbedingt mit der Gattungszugehörigkeit des Einzelwerks korrelieren müssen und dadurch zu universalen Parametern einer elitären Literatur- und Kulturkritik werden.

#### 4.1.2 *Schwanken*

Für Schiller liegen die Probleme des Romans dann auch in einer grundsätzlichen Uneindeutigkeit und Vermischung formaler Elemente begründet, die

40 Humboldt, Wilhelm von: Ueber Göthes *Herrmann und Dorothea* (1799). S. 121.

41 Schlegel, August Wilhelm: Goethes *Herrmann und Dorothea*. In: Ders. (Hrsg.): Sämtliche Werke, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd. 11. Vermischte und kritische Schriften; 5, Recensionen. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1847. S. 183–221, hier S. 206.

42 Ebd. S. 206.

in den *Propyläen* als das „vorzüglichste Zeichen des Verfalls der Kunst“<sup>43</sup> ausgewiesen werden:

Die *Form des Meisters*, wie überhaupt jede *Romanform* ist schlechterdings *nicht poetisch*, [...]. Weil es aber ein ächt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente, [...], so entsteht ein *sonderbares Schwanken* zwischen einer *prosaischen* und *poetischen* Stimmung, für das ich keinen rechten Nahmen [sic] weiß. Ich möchte sagen, es fehlt dem Meister (dem Roman nehulich) an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er, als Roman, es dem Verstande immer recht machen will – und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit, (wofür er doch gewissermaassen [sic] die Foderung [sic] rege macht) weil er aus einem poetischen Geiste geflossen ist. [...] so ist es durchaus nöthig dafür zu sorgen, dass dasjenige was Ihr Geist in Ein Werk legen kann, immer auch die *reinste Form* ergreife, und nichts davon in einem *unreinen Medium* verloren gehe. Wer fühlt nicht alles das im Meister, was den Hermann so bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiste, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewährt einen immer sich erneuenden Genuss, und doch führt mich der Hermann (und zwar bloss durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus der wirklichen Welt nicht ganz herauslässt. [...] Es ist offenbar *zu viel von der Tragödie im Meister*; ich meine das *Ahndungsvolle, das Unbegreifliche, das subjectiv wunderbare*, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit aber *nicht mit der Klarheit* sich ver trägt, die im Roman herrschen muss und in diesem auch so vorzüglich herrscht. [Hervorhebungen M.E.]<sup>44</sup>

Das sonderbare Schwanken zwischen verschiedenen Formen und Stimmungen irritiert Schiller am Roman in allerhöchstem Maße, es scheint ihm gar das sichere Zeichen des Trivialen und der Kunstlosigkeit zu sein. Schiller vertritt damit zu diesem Zeitpunkt ein strenges Ideal der Formenreinheit, welches er selbst an anderen Stellen<sup>45</sup> verwerfen wird. Bereits zwei Monate nach der scharfen *Meister*-Kritik wird Schiller Goethe gegenüber zwar konstatieren, dass die Vermischung der Gattungen nun mal unausweichlich sei unter den gegenwärtigen Bedingungen<sup>46</sup> und im Jahr 1800 wird er diese Vermischung sogar zur programmatische Forderung erheben. In einem Brief an Goethe heißt es da nämlich: „man [muss] es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu

43 FA I, 16. S. 222.

44 Schiller an Goethe, 20.10.1797, BW. S. 502.

45 Schiller ist, wie Oschmann zeigt, in seiner Ästhetik sehr viel näher an frühromantischen Konzepten der Gattungsmischung, vgl. Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. S. 149–200.

46 Schiller an Goethe, 29.12.1797, BW. S. 546: „Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammenbringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genöthigt, sie zu vermischen.“

erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten.<sup>47</sup> Von den epistemischen und kreativen Möglichkeiten, die sich aus dieser Relativierung eröffnen, werden dann aber erst die späteren Dramen wie die *Braut von Messina* profitieren, die sich in der Verbindung von antiker Tragödienform mit modernen, zeitgenössischen Stoffen<sup>48</sup> als experimentelle Gattungshybride erweisen. Wenn er das Schwanken wie oben als sonderbare Bewegung jenseits jeder Benennbarkeit denunziert, scheint Schiller im Zusammenhang mit der Diskussion über den Roman aber noch weit entfernt, sowohl von der positiven Formulierung eines autonomen, freien Kunstbegriffs wie in der *Ästhetischen Erziehung* als auch von der deutlich modernebejahenden Auffassung des ästhetischen Spiels mit den freigewordenen Formen als Synkretisierungskonzept.<sup>49</sup>

Während Schiller in der schwankenden Bewegung zwischen den Formen das Dekadenzmerkmal schlechthin verortet, wird das Schwanken für Goethe mehr und mehr zum zentralen Begriff seiner Morphologie,<sup>50</sup> wie auch die bereits zitierte Stelle aus der Einleitung von 1817 nahelegt.<sup>51</sup> In der Rezension zu D'Altons *Darstellung der Skelette der Nagetiere* aus dem Jahr 1824 begreift Goethe das „Schwanken von Form zu Unform, Unform zu Form“ als gefährliche, geradezu den Verstand raubende Bewegung. Daher erschien es ihm „fast besser [...] den Irrtum zu fixieren als im Wahren zu schwanken“.<sup>52</sup> Das Schwanken ist demnach eine erodierende Bewegung, die jegliche Ordnung der Formen auflöst. Ihr übergangloses Wechseln zwischen fassbarer Form und Nicht-Form ist bestenfalls irritierend, eigentlich aber gefährlich und steht insofern in Beziehung mit der gleichfalls als gefährlich taxierten Zentrifugalkraft der Morphologie.<sup>53</sup> Zunächst geht die Vorstellung, dass der ständigen Hin- und Her-Bewegung eine auflösende und damit auch kunstgefährdende

47 Schiller an Goethe, 26.7.1800, BW. S. 927.

48 Vgl. dazu Oesterle, Günter: Friedrich Schiller: Die Braut von Messina. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse. In: Chiarini, Paolo; Hinderer, Walter et al. (Hrsg.): Schiller und die Antike. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 167–175, hier S. 168 f.

49 Vgl. Alt; Lepper; Ulrich (Hrsg.): Schiller, der Spieler, darin insb. Schneider: Das sentimentalische Spiel mit den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Schillers ludistische Ästhetik als Reflexion auf die Bedingungen künstlerischer Produktivität am Beginn der Moderne. S. 242–261, hier S. 251 ff.

50 Vgl. Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager. S. 65 f.

51 Vgl. S. 92 in diesem Buch.

52 Goethe: Die Skelette der Nagetiere, abgebildet und verglichen von D'Alton. Erste Abteilung: zehn Tafeln, zweite: acht Tafeln. Bonn 1823 u. 1824, zitiert nach Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager. S. 24.

53 Vgl. S. 93 in diesem Buch.

Kraft innewohnt, einig mit Schillers Ablehnung des Amorphen als ästhetischer Ausdruck des kulturellen Zerfalls. Bei Goethe sind im Schwanken aber gleichzeitig alle Formen und Unformen enthalten, wenn auch in einem Zustand vor der Formwerdung. Aus dem unentwegt bewegten Grund haben sie sich noch nicht herausgelöst bzw. müssen sie erst noch gelöst werden. Das Schwanken fungiert damit als klarer Gegenbegriff zu dem der Gestalt, wie er weiter oben eingeführt wurde,<sup>54</sup> aber es erscheint darin gemäß Geulen paradoxerweise gerade auch die Unbestimmbarkeit einer Form als Form.<sup>55</sup> Im Schwanken kann somit nicht nur eine Quelle der Beunruhigung ausgemacht werden, sondern gleichzeitig auch eine der Wahrheit, des Wissens, die den Unsicherheitsstatus dieses Wissens sichtbar macht. Dadurch wird die grundsätzliche Frage aufgeworfen, ob Ordnung und Gesetz von außen zu stiften oder immanent zu entdecken sind.<sup>56</sup> Daraus ergibt sich eine konstitutive Verbindung zum Konzept der inneren Form, dem ähnlich wie der Uniform der Status einer Form vor bzw. *in* der Form zugeschrieben wird und das den Geltungsverlust rein äußerlicher, normativer Ordnungsprinzipien zu kompensieren sucht.

Wie die bisherigen Ausführungen schließen lassen, greift Goethe die Idee des Schwankens bereits lange bevor er die Rezension zu den Nagetierskeletten schreibt als bewegliches, kreisendes Herantasten an vermeintlich feste Gegenstände auf. Gerade in den Bemühungen um das epische Erzählen zeigt sich nämlich deutlich, dass Goethe dem gleichwohl prekären wie erkenntnisfördernden Potenzial des Schwankens schon früh auf der Spur ist. 1796 scheinen die großen Erzählformen ganz grundsätzlich ein prekäres Unternehmen geworden zu sein. Nicht nur Goethes Arbeit am *Meister*-Roman bricht ab, auch im Briefwechsel mit Schiller kommen der Poetik und Zuständigkeit des Roman kaum noch Aufmerksamkeit zu. Angesichts dieser produktiven und kunsttheoretischen Schwierigkeiten wendet er sich, wie bereits in der Krise von 1790, wieder der Betrachtung der Natur zu, sodass die Morphologie von Pflanzen und Insekten im Sommer 1796 erneut in den Vordergrund rückt.<sup>57</sup> Spätestens jetzt zeigt sich das Abwechseln zwischen kunst- und wissenschaftlicher Betätigung, theoretischer und kreativer Arbeit als ein übergreifendes Denkmuster Goethes, das Gegensätzlichkeit und Komplementarität bewusst

---

54 Vgl. S. 91 ff. in diesem Buch.

55 Vgl. Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager. S. 66.

56 Vgl. ebd. S. 73.

57 Vgl. MA 4.2. S. 1021.

fruchtbar macht<sup>58</sup> und dessen Dynamik sich nun auch für die gattungspoetischen Probleme nutzbar machen lässt.

Unter dem Eindruck von Schillers unerbittlichem Rekurs gegen den modernen Roman beginnt Goethe sich in der *Meister*-Krise bezeichnenderweise wieder verstärkt für die antiken Formen des Erzählens, besonders das Epische und das Idyllische, zu interessieren und wendet sich erneut den Homerischen Epen sowie ihren zeitgenössischen Übersetzungen zu. So stehen die Jahre 1796/7 dann ganz im Zeichen des Epischen. In kurzer Zeit entstehen nun zuerst das Edyllion *Alexis und Dora* – bei welchem Goethe „eine bürgerliche Idylle im Sinn [hatte], weil ich doch so etwas auch muss gemacht haben“<sup>59</sup> – und dann das idyllische Versepos *Hermann und Dorothea*. An Jacobi schreibt Goethe, wie er sich nach der Arbeit am *Meister*-Roman „mit allen meinen Kräften auf das epische geworfen [habe] und sehen [wolle], am Ende [seiner] Laufbahn, auch noch um diesen Eckstein herumzukommen“.<sup>60</sup> Neben dem homerischen Epos, das werden die Lektürekapitel weiter deutlich machen, lässt sich Goethe stark von der Poetologie der Idylle und insbesondere Voß' idyllischem Versepos *Luise* inspirieren: „Ich bin mir noch recht gut des reinen Enthusiasmus bewusst mit dem ich den Pfarrer von Grünau [Luises Vater] aufnahm [...]“, erinnert er sich, „[d]enn diese Freude ist am Ende doch productiv bey [sic] mir geworden, sie hat mich in diese Gattung gelockt, den Hermann erzeugt und wer weiß was noch daraus entstehen kann“.<sup>61</sup> Weitere Epos-Projekte wie die *Jagd*, *Wilhelm Tell* und auch die *Achilleis* werden als Vorhaben konzipiert – umgesetzt wird dann allerdings nur die *Achilleis* und auch diese nur teilweise.

Diese Hinwendung auf das Epos als Resignation und Flucht in die Antike zu interpretieren, wie das die traditionelle Forschung getan hat, greift jedoch wie oben angedeutet zu kurz, verleiht doch die durch die Schwierigkeiten mit dem Roman forcierte Novellen-, Epen- und Idyllen-Produktion dem Dichter gerade einen kreativen Schub. Beim Versuch, ein neues episches Erzählen zu generieren, befruchten sich die entgegengestellten Poetologien von Epos und Roman gegenseitig und führen insofern auf die Einsicht in eine grundsätzliche Wechselbeziehung zwischen alternativen poetologischen Prinzipien. Von einer derartigen Inbezugsetzung konträrer Charakteristiken sind allerdings

58 Vgl. Pfothenhauer, Helmut: Zur Funktion des novelistischen Augenblicks in Goethes Romanen. In: (Ders.): Sprachbilder: Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 45–67, hier S. 54.

59 Goethe an Schiller Anfang Juni 1796, zitiert nach HA 2. S. 734.

60 Goethe an Jacobi, 17.10.1796, zitiert nach WA IV, 12. S. 234.

61 Goethe an Schiller, 28.2.1798, BW. S. 615 f.



keine eindeutigen, fixierte Gattungen zu erwarten, wie sie die klassizistische Ästhetik einfordert, sondern vielmehr prekäre Formationen, die sich durch innere Spannungen auszeichnen. Darauf, wie produktiv diese Erkenntnis für Goethe aber wird, hat auch Florentine Biere in ihrer Darstellung der Novelle als poetologischem Experimentierraum für ein modernes Erzählen jenseits des Romans hingewiesen.<sup>62</sup> Sie verortet in den *Unterhaltungen* ein bewusstes poetologisches Gegen-Programm zum großen Roman-Projekt der *Lehrjahre*, das verstärkt das Wunderbare und Widersprüchliche inszeniert.<sup>63</sup> Anstatt um romanhaften Realismus und eine lückenlose Teleologie geht es in den *Unterhaltungen* viel mehr darum, die Möglichkeit einer gelungenen Unterhaltungsliteratur<sup>64</sup> aufzuzeigen, die ihren eigenen ästhetischen Wert gerade durch die von Schiller diskreditierten Prinzipien des Neuen, der Unterhaltung und des Unbegreiflichen erhält.<sup>65</sup>

#### 4.1.3 *Widerstand gegen den „schlechten Hang des Zeitalters“: Entschleunigung*

Vor diesem Hintergrund geht Goethe Ende 1797 daran, die im Briefwechsel mit Schiller gemeinsam über längere Zeit erörterten Eigenschaften des Epischen zu überarbeiten und in einem Aufsatz prägnant zusammenzufassen, an dessen Anfang er zu Schillers Vorwurf der unzulässigen Formenmischung explizit Stellung bezieht. Obwohl Goethe in dieser Passage den Künstler – und damit auch Schiller und sich selbst – ermahnt, „aus allen Kräfften [sic]“ diesen „kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen“ der Vermischung zu widerstehen und die Kunstwerke rein zu halten, „wie es die Alten gethan [sic] haben“<sup>66</sup>, stellt er kurz darauf fest: „[A]ber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern auf denen es schwimmt? Gegen Strom und Wind legt man nur kleine Strecken zurück.“<sup>67</sup> Goethe beklagt hier erneut den bereits vor dem Italien-Aufenthalt diagnostizierten Kulturverlust – mit dem Begriff des Barbarischen wird die moderne Kunst kategorisch aus der Kulturgeschichte

62 Vgl. Biere: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. S. 193–198.

63 Vgl. ebd. S. 193 f.

64 Vgl. Witte, Bernd: Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und im *Märchen*. In: Barner; Lämmert et al. (Hrsg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres. S. 461–484, hier S. 482.

65 Vgl. Christians: Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000). S. 146 f.

66 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 536.

67 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 537.

ausgeschlossen<sup>68</sup> – einen zunehmenden, unaufhaltsamen Zerfall der Kunst, der sich in der Auflösung der Formen, der etablierten Gattungen äußert. Den primären Grund dafür macht er, anders als Schiller, weder in der sich von der wahren Kunst entfernten Gesellschaft noch im dilettantischen Künstler aus, sondern im „schlechten Hangs des Zeitalters“<sup>69</sup> und im gleichzeitigen Ausgeliefertsein daran. Es ist also das Schwanken der Zeit selbst, das auch in der Bewegungsmetapher des Wellengangs aktualisiert wird, dessen beunruhigende und unkontrollierbare Kraft die Gestalten bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Hier liegt ein feiner aber entscheidender Unterschied zwischen Goethes Verständnis der Gattungsmischung als Konsequenz einer Dynamisierung der Zeit und der von Schiller spezifisch im Hinblick auf den modernen Roman angeprangerten Vermischung der poetischen Formen als Ausdruck eines gesellschaftlichen und künstlerischen Defizits. Goethes Wellengang-Vergleich enthält nämlich ein implizites Bekenntnis zur Historizität. Er fordert eben *nicht* eine absolute, klassizistische Verweigerungshaltung gegenüber den modernen Tendenzen der Dynamisierung – sprich dem Roman –, sondern vielmehr einen Moment des Innehaltens in dieser bewegten Zeit. Insofern beharrt Goethe darauf, die zwar generativen, aber auch anarchischen Kräfte der Moderne mit einem klassizistischen Formbegriff zu synthetisieren, anstatt zu vertilgen.

Die in der Meeres-Metaphorik anklingenden Prinzipien des Unkontrollierbaren und Unendlichen inszenieren zwar die einsetzende Moderne als ungestüme, alles mitreißende Bewegung, als unabsehbare Progression in eine horizont- und konturlose Zukunft, als dekadente Hetzerei in die Kulturlosigkeit. Wie Geulen in ihrer erkenntnisreichen Studie zur Morphologie aufzeigt, wird Goethe aber gerade das Schwanken zum übergeordneten Prinzip der Formwerdung erheben, in dem Form und Unform gleichberechtigt nebeneinanderstehen.<sup>70</sup> Dem Schwanken wird so eine Gesetzmäßigkeit zugesprochen – und sei es auch nur das Gesetz des steten Wandels –, die im Vermischen nicht aufgespürt werden kann. Goethes Bewusstsein dafür, dass das Schwanken der Zeit und die Veränderungen, die es mit sich bringt – seien sie noch so beunruhigend – auch erkenntnis- und kulturfördernde Impulse in sich trägt, manifestiert sich bereits in den 1790er Jahren. Die wechselseitige Beschäftigung mit Natur- und Kunstthemen, aber auch mit dem Epischen und dem Roman, erweisen sich nämlich schon zu diesem Zeitpunkt als ein

68 Vgl. zum Kulturbegriff Böhme; Matussek et al. (Hrsg.): Kulturwissenschaft Orientierung. Was sie kann, was sie will. S. 356–359.

69 Schiller an Goethe, 29.12.1797, BW. S. 546.

70 Vgl. Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager. S. 70–73.

bewusst produktiv gemachtes Hin- und Herschwanken zwischen den Wissenssystemen oder eben auch den poetologischen Formen. Der verzeitlichte, prozessuale Formbegriff, den er später in der zweiten Morphologie-Einleitung als der Natur abgeschautes Verwandlungsgesetz formulieren wird, beruht entscheidend auf dieser im Umfeld der Eposdebatte gewonnenen Einsicht in die ambivalenten, sowohl bildenden wie auch gestaltauflösenden Kräfte der Zeit. Goethes Bild von den nur kleinen Strecken, die gegen die Gezeiten zu machen sind, wird so als eine reflexive, spezifisch moderne Haltung der bewusst widerständigen Entschleunigung lesbar, in der der Erfahrung, dass Fortschrittsdynamik und Subjektivierung eine beunruhigende Kehrseite haben, Rechnung getragen wird. Der ins Chaos führenden Zentrifugalkraft der fortschreitenden Zeit wird deshalb die kontrollierende, bändigende Macht der Entschleunigung entgegengesetzt. Insofern unterscheidet sich auch die Idee einer potenziell unendlichen, aber zeitlich kontrollierten und deshalb nachvollziehbaren *Verwandlung* positiv vom Prinzip einer wahllosen, unnachvollziehbaren *Vermischung*.

Dagegen werden Verzeitlichung und Beschleunigung von den Frühromantikern, die wie bereits gesehen gleichfalls um 1800 auf den Wechsel der Zeithorizonte und die davon indizierte Reflexivität der Gegenwart aufmerksam werden, gerade entschieden in die Kunst hineingetrieben.<sup>71</sup> So überantwortet Friedrich Schlegel sein Programm der neuen Mythologie explizit einer euphorisch angenommenen Beschleunigung der Zeit: „Und lasst uns denn, beim Licht und Leben! nicht länger zögern, sondern jeder nach seinem Sinn die grosse Entwicklung [sic] beschleunigen, zu der wir berufen sind. Seid der Größe des Zeitalters würdig.“<sup>72</sup> Die Prinzipien von Bewegung und Geschwindigkeit werden in der romantischen Theorie nicht zurückgebunden, sondern vielmehr in einen völlig entgrenzten Unendlichkeitsbegriff überführt, der wie Matuschek aufzeigt, als ein bewusstes sprachliches Mittel der Selbstermächtigung produktiv gemacht wird.<sup>73</sup> Beobachtbar wird das etwa an den typisch apodiktischen Aussagen Schlegels, der den „Charakter der Mythologie“ als „[d]as absolute Setzen und das Setzen des Absoluten“<sup>74</sup> bestimmt. Im Gegensatz zu Goethes Schwanken spürt Schlegel hier das rhetorische und epistemische Muster eines paradoxen Umschlags auf, dessen

71 Vgl. Oesterle: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. S. 91–121, hier S. 91.

72 KFSA I, 2. S. 322.

73 Vgl. Matuschek: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön“. Zur Bedeutung der Mythologie bei Friedrich Schlegel. S. 115 ff.

74 KFSA II, 18. S. 108.

eingeschriebene Dynamik eben eine abrupte, plötzliche ist<sup>75</sup> und insofern in engem Zusammenhang mit der romantischen Zeitlichkeitsvorstellung des flüchtigen Jetzt steht.<sup>76</sup>

Oberflächlich betrachtet bemühen sich derartige Feststellungen zwar um einen absoluten Definitionsanspruch, paradoxerweise verhindern sie aber gerade strategisch einen klaren Umriss und entrücken insofern ihren Gegenstand – namentlich die Poesie bzw. die Mythologie – aller Konturklarheit. Auf genau diese sprunghafte Weise verfährt Friedrich Schlegel bezeichnenderweise auch mit dem Epos, wenn er über dessen im Grunde aufgelöste Einheit festhält: „Das Epitheton ist eine kleine Episode, und die Episode ist ein grosses Epitheton.“<sup>77</sup> Die unvermittelte Umkehrung, in diesem Fall die Gleichsetzung von Teil und Ganzem, unterläuft den absoluten Anspruch der These und setzt sie so einer skeptischen Reflexionsbewegung aus. In dieser extremen Redeform des unmittelbaren Kurzschlusses liegt das Potenzial der poetologischen Selbstverortung und -behauptung, welches die Autonomieprogramme der Romantik kennzeichnet: Was auf Festigkeit angelegt ist, wird noch im gleichen Moment aufgelöst und in bloßen Vermutungen scheint plötzlich Gewissheit auf – Erkenntnismöglichkeiten werden so zwar in Aussicht gestellt, stehen aber nie auf einem festen Grund. Insofern reagieren auch die Frühromantiker sensibel auf das Reflexivwerden der Zeit und machen es nutzbar für die Modalisierung ihrer poetologischen Programme und Verfahrensweisen. Aber Kontinuität und Nachvollziehbarkeit, ja eine klare Form, wie Goethe sie trotz aller Zugeständnisse an die Dynamisierung des Zeitregimes für unumgänglich hält, sind darin nicht aufzufinden.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich um 1800 neben der Destabilisierung der traditionellen Gattungspoetologie und Autonomisierung der Kunst auch ein damit verbundener Legitimationsverlust der bisherigen gattungstheoretischen Verfahrensweisen bemerkbar macht. Bei der Suche nach neuen, adäquaten Konzepten und Beschreibungsmöglichkeiten lässt sich insbesondere bei Goethe eine maßgebliche Orientierung an natürlichen Ordnungsmodellen beobachten, die auch den Blick auf innere, prozessuale Eigengesetzlichkeiten freigibt. Diese Fokusverschiebung weg von der äußeren, hin auf die innere Form verbindet sich weiter mit der Idee einer spezifisch zeitlichen Verfasstheit von literarischen Gattungen, die mit dem Bewusstsein für das Reflexivwerden der Zeit zusammenhängt. In der forcierten

75 Vgl. Matuschek: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön“. Zur Bedeutung der Mythologie bei Friedrich Schlegel. S. 118.

76 Vgl. S. 94 f. in diesem Buch.

77 KFSa I, 1. S. 124.

gattungspoetologischen Diskussion über das Erzählen, das wie keine andere literarische Form auf zeitlicher Sukzession gründet, erlangen die Einsicht in den Führungswechsel der Zeithorizonte sowie die ästhetischen und medialen Probleme und Möglichkeiten, die sich daraus für die Dichtung ergeben, besondere Bedeutung und zwar sowohl für die romantische wie auch die klassizistische Theorie: Beide arbeiten sich ganz zentral am Problem der Zeit und ihrem Verhältnis zur Gegenwart ab, wenn sie auch zu unterschiedlichen Positionen und Konzeptionen finden. Daran, wie der Roman im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe aufgrund seiner ästhetischen Zugehörigkeit zur Moderne problematisiert und mit dem Dramatischen überschrieben wird, lässt sich nun bereits erahnen, dass auch die gegenübergestellte, komplementäre Konzeption des Epischen mehr einem kritischen Blick auf die Gegenwart und ihrem Verhältnis zu dieser geschuldet ist als einer blinden Antikenverherrlichung.<sup>78</sup>

## 4.2 Von der Krise der Kunst und der Verzeitlichung der Zeit

Die bisherigen Ausführungen haben bereits deutlich gemacht, dass es in der goethezeitlichen Auseinandersetzung um das Epische, das Dramatische und den Roman um weit mehr geht als die bloße Differenzierung und Feststellung von literarischen Erscheinungsformen. Wurde die Gattungsdebatte im oberen Abschnitt als kritische Gegenwartsanalyse gezeigt, in der die Veränderungen der Zeit thematisiert und als poetologische Eigenzeitlichkeiten reflektiert werden, soll im Folgenden darauf hingeführt werden, wie wurzelhaft der Eposdiskurs auch mit den grundlegenden Fragen zur Bedeutung der Kunst für die Kultur verbunden ist, die um 1800 virulent werden.

### 4.2.1 *Geltungsverlust der Kunst für die Kultur*

Dass der Kunst sowie ihren expliziten Programmen für die Kulturbildung und das kulturelle Selbstverständnis der Gesellschaft jeweils eine zentrale Rolle zukommt, scheint ein Gemeinplatz. Was diese Rolle beinhaltet und welche Positionierung der Kunst in der Kultur zugewiesen wird, ist aber grundsätzlich eine Verhandlungssache und steht immer dann wieder von neuem zur Debatte, wenn die hier erwarteten Leistungen, wie etwa eine kollektive Sinnstiftung, nicht mehr erbracht werden können. Im Zuge der intensiven *Querelles*-Debatten befindet sich das etablierte Kunstsystem spätestens ab

---

<sup>78</sup> Vgl. Theisohn, Philipp: Totalität des Mangels. Carl Spitteler und die Geburt des modernen Epos aus der Anschauung, S. 30.

der Mitte des 18. Jahrhunderts in einer derartigen Krise. Angesichts der Ausbildung einer historisch-kritischen Kunsttheorie droht die Kunst in den Ausdifferenzierungs- und Ablöseprozessen von Aufklärung und Säkularisierung ihre Relevanz für die Kulturgemeinschaft zu verlieren. Nicht zuletzt können auf diesem Hintergrund auch die beschriebenen Modifizierungen, die der Kulturbegriff selbst zu dieser Zeit durchläuft, in Verbindung gebracht werden mit der Umstrukturierung des Wissenssystems und einer neuen Vorstellung eines gesamtzivilisatorischen Entwicklungsprozesses.<sup>79</sup>

Das Feststellen dieser Erschütterung und der Versuch, die weggefallene Verankerung der Kunst im gesamtgesellschaftlichen Kontext durch alternative, kunstinterne Kriterien zu ersetzen, zieht sich von hier als Problemdiskurs der Kunstautonomie durch die ganze Moderne und kann, wie die euphorisch-selbstbewussten Programme des Geniebegriffs und der Autonomieästhetik bezeugen, auch positiv als Befreiung von der regelhaften Nachahmungspoetik beschrieben werden.<sup>80</sup> Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei* von 1766 kann diesbezüglich als Begründung einer autonomen Ästhetik gelten, die auf der jeweils spezifischen medialen und materiellen Beschaffenheit der Einzelkünste beruht.<sup>81</sup> An ihn schließt Karl Philipp Moritz 1788 mit seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* an, die Lessings Freisetzung der Künste aufnimmt und insofern zuspitzt, als sie das Kriterium der Schönheit als das eigentliche, oberste Ziel der bildenden Kunst einsetzt.<sup>82</sup> Das Schöne ist bei Moritz im Gegensatz zum Nützlichen auf „keine Beziehung auf irgend etwas außer sich“<sup>83</sup> angewiesen, es bildet sich demnach aus dem eigenen Inneren heraus<sup>84</sup> und ist damit ebenso frei von Ansprüchen der Moralität wie von einer eindeutigen Sinnstiftung oder Botschaft. Daraus zieht er nun allerdings die Konsequenz, dass das derartig autonome, zweckfreie Kunstwerk „ein schönes Ganzes“ sein soll, das den „Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur“ wiedergibt.<sup>85</sup> Die Zwecklosigkeit der Kunst wird mit dieser Analogisierung von Kunst und Natur scheinbar mit der Bedingung der Ganzheit gerechtfertigt,<sup>86</sup> allerdings

79 Vgl. S. 21 ff. in diesem Buch.

80 Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 256 f.

81 Vgl. Schneider: *Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert*. S. 68–85, hier S. 72.

82 Vgl. Moritz, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: Ders.: *Werke*, hrsg. v. Heide Hollmer und Albert Meyer, Bd. 2. Berlin: Aufbau 1985. S. 964 f.

83 Ebd. S. 967.

84 Vgl. ebd. S. 961.

85 Ebd. S. 969.

86 Vgl. Keller: *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*. S. 120.

haben bereits die Ausführungen zu Goethes morphologischem Formdenken und seiner explorativen Methodologie gezeigt, dass diese Auffassung der Natur wie auch der Kunst als in sich geschlossenes Ganzes zeitgleich mit der Diskussion um das Epische problematisch werden.

Die radikalste Formulierung der Autonomieästhetik stammt von Hegel, dem 1835 der Abbruch der kulturellen Tradition, und damit der Verlust jeglicher kulturstiftender und -erhaltender Kräfte der Kunst, so total wie endgültig erscheint. Diesen Nullpunkt der Kultur versucht Hegel ins Positive umzu-  
deuten, wenn er die kulturell entleerte Gegenwart als Ursprung einer neuen Kunst inszeniert, die zwar nicht mehr zur Kulturbildung taugt, aber durch ihre gewonnene Autonomie den modernen Künstler zur freien Verfügung und Kombination aller Formen und Inhalte ermächtigt. In seiner Geschichtsphilosophie stellt er die Befreiung der Kunst auf Kosten der kulturellen Tradition als untrennbar verbunden mit dem historischen Prozess, besonders der darin angelegten Selbstbewusstwerdung des Individuums, dar und insofern als folgerichtigen Entwicklungsschritt.<sup>87</sup> Die Loslösung der Kunst aus ihren kulturellen Verpflichtungen ist demnach eine Errungenschaft des reflexiven Denkens: „Die Bildung der Reflexion, die Kritik und bei uns Deutschen die Freiheit des Denkens“<sup>88</sup> hätten die gegenwärtige Freiheit der Kunst herbeigeführt. Dass die Bezüge zwischen dem bestehenden kulturellen Archiv und der aktuellen Kunstpraxis durch fortgeschrittene Reflexionstätigkeit erodiert werden bzw. willkürlich und artifiziell erscheinen, erkennen und elaborieren Heinz Brüggemann und Sabine Schneider als problematische Diffusionsdynamik der kulturellen Moderne.<sup>89</sup> Inwiefern das Aufkommen des kritischen Denkens

---

87 Vgl. Schneider, Sabine: „Ein Unendliches in Bewegung“. Positionierung der Kunst in der Kultur. In: Ehrmann; Wolf (Hrsg.): *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm*. S. 47–65, hier S. 48 f.: „Der moderne Künstler kommt so in eine Situation, wo er sein Verhältnis zu den Formen und Inhalten (er-)klären muss – es gibt ja keine verbindliche Tradition mehr, die das übernehmen würde – er ist gezwungen eine Selbstbegründung anzustellen und einen reflexiven Gegenwartsstandpunkt zu konstruieren. Geschichtsbewusstsein und kritisches, theoretisches, reflexives Denken (über Kunst) sind verknüpft.“ Vgl. auch Brüggemann, Heinz: *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.-20. Jahrhundert)*. S. 82 f. und Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. S. 257.

88 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. S. 235.

89 Vgl. Brüggemann, Heinz: *Text-Bühnen. Pluralität als Zeitdiagnose, ästhetisches Programm und Spielform im 20. Jahrhundert*. In: Ders.; Schneider (Hrsg.): *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. S. 233–260 und ders.: *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert)*. S. 82 f.

jedoch nicht nur die Beziehung von Kunst und Kultur gefährdet,<sup>90</sup> sondern überhaupt aufs engste mit einer umfassenden Krisenerfahrung verbunden ist, hat Jaspers bereits 1930 festgestellt und als spezifische Problemerscheinung des 19. Jahrhunderts ausgewiesen:

Der Verfall hat einen geistigen Grund. *Autorität* war die Form der Bindung im Vertrauen; sie gab Gesetz für Ungewissheit und verband den Einzelnen mit dem Seinsbewusstsein. Diese Form ist im 19. Jahrhundert im Feuer der Kritik endgültig zerschmolzen. [...] Nach der Entzauberung durch die Wissenschaft werden wir der Entgötterung der Welt darin eigentlich bewusst, dass kein Gesetz der Freiheit mehr als unerbittlich gekannt wird, an seiner Stelle nur Ordnung, Mitmachen, Nichtstören bleibt. Kein Wollen aber kann wahrhaftige Autorität wieder herstellen. Nur unfreie Gewaltsamkeit würde an ihre Stelle treten. Was sie ersetzen könnte, musste aus neuem Ursprung wirklich werden. Die *Kritik* bleibt nur mehr Bedingung dessen, was werden könnte, aber sie vermag nicht zu schaffen.<sup>91</sup>

Wie Reinhardt Koselleck in seiner wegweisenden Dissertation durch die Rückführung des epochalen Bruchs der politischen Ordnung – der Französischen Revolution – auf die moralische Kritik der europäischen Aufklärung dargelegt hat, setzt die zersetzende Dynamik von Kritik und Krise schon lange vor Hegels Dialektik ein.<sup>92</sup> Gleichwohl stellt die Krise nach Koselleck die zentrale Antriebskraft eines epistemologischen Paradigmenwechsels dar<sup>93</sup> und erscheint gerade mit Blick auf Hegels Denken durchaus als produktiver Motor der Moderne. Erst der Geltungsverlust der alten Ordnungssysteme forciert die erneute Suche nach adäquaten Lösungen, auf Krisen wird mit der Bildung neuer Paradigmen reagiert. Die fortschrittsgläubige Geschichts- und Kunstphilosophie kann insofern als Krisenbewältigungsstrategie aufgefasst werden, die paradoxerweise gerade darauf ausgelegt ist, selbst immer wieder in die Krise zu geraten.<sup>94</sup> Genau darauf macht Eva Geulen in ihrer wegweisenden Hegel-Lektüre aufmerksam, wenn sie dessen Rede vom Ende der Kunst als rhetorische Figur aufzeigt, die nicht primär das Beschreiben eines tatsächlichen

90 Vgl. Brüggemann: *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert)*. S. 82: „Die moderne Welt ist konstituiert durch die Herrschaft des sich seiner selbst bewussten Gedanken.“

91 Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*, 7. Abdruck der im Sommer 1932 bearbeiteten 5. Auflage. Berlin: de Gruyter 1971. S. 75.

92 Vgl. Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. S. 30 f.

93 Vgl. Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012. S. 89.

94 Vgl. Koselleck: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. S. 154–156.



Endpunkts der Kunst zum Ziel hat, sondern vielmehr eine narrative Technik darstellt, um den Diskurs über Kunst und ihre Verortung in der Gegenwart immer wieder von neuem zu initiieren: „Das ist die Ästhetik Hegels, deren berühmtes Ende der Kunst die Moderne widerrief, bevor sie noch begonnen hatte, und *ineins* damit dafür gesorgt hat, dass immer wieder auf das Ende der Kunst gesetzt wurde.“<sup>95</sup> Am Ende des Endes der Kunst stehe dann eben kein Ende, sondern ein Anfang: die Entdeckung des Endes der Kunst als ein genuiner Diskurs der Moderne.<sup>96</sup>

Wie Sabine Schneider dargelegt hat, werden auch die Vertreter der Weimarer Klassik darauf aufmerksam, dass die Beziehung zwischen Kunst und Kultur prekär gewordenen ist, und verknüpfen ihrerseits die Diagnose eines Geltungsverlusts traditioneller Formen mit der gewandelten geschichtsphilosophischen Situation sowie der modernen Subjektivierung.<sup>97</sup> Sowohl Goethes kulturalistische Äußerungen rund um das Italien-Projekt als auch die bereits vorgestellten Passagen des Briefwechsels mit Schiller – hier sei noch einmal an die Wellengangs-Metapher erinnert – stellen die diagnostizierte Krise der Kunst als Verlust kultureller Verbindlichkeit in Zusammenhang mit den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsprozessen, allem voran einer problematischen Dynamisierung der Zeit. Es ist wie bereits angedeutet gerade die bisherige Zeitordnung, die von der Wechselwirkung von Kritik und Krise besonders stark betroffen ist – Zukunft und Vergangenheit werden gewalt- haft auseinandergerissen,<sup>98</sup> neue Zeitbegriffe sowie überhaupt ein neues Verständnis von Zeit als kulturelles und politisches Organisationsprinzip werden nötig.<sup>99</sup> Darauf macht auch Heinz Brüggemann in seinen Untersuchungen zu einer Ästhetik der Moderne<sup>100</sup> dezidiert aufmerksam und entfaltet für die von Emanzipation und Verzeitlichung der Kunst geprägte Umbruchsphase um

95 Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerichts nach Hegel. S. 14 f.

96 Vgl. ebd. S. 28 f.

97 Vgl. Schneider: „Ein Unendliches in Bewegung“. Positionierung der Kunst in der Kultur. S. 47–65.

98 Vgl. Koselleck: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. S. 7.

99 Koselleck benennt 5 Kriterien der ‚Verzeitlichung der Geschichte‘ in seiner Charakterisierung des 18. Jahrhunderts als Beginn der ‚Neuen Zeit‘: Beschleunigung, Erschließung einer offenen Zukunft, veränderte Sprachverwendung der *saecula*/Jahrhunderte als eigenständige, bedeutungsvolle Einheiten, Gleichzeitigkeit historisch-regionaler Ungleichzeitigkeiten, Bedeutungszuwachs historischer Perspektivierung, vgl. Ders.: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. S. 269–282, hier S. 278 f.

100 Vgl. Brüggemann, Heinz: Zeitgeister und ihre Raum-Bilder im Bau der Moderne. Zur Konstellation von Stilpluralität und „Zeitgeist“ in der ästhetischen Moderne. In: Gamper, Michael; Schnyder, Peter (Hrsg.): Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper. Freiburg i. B.: Reihe Litterae 2006. S. 331–354.

1800 das Bild einer vielstimmigen, heterogenen Moderne, in der historische Kunstformen wieder verfügbar werden und in ihrer Vielfalt die „freie Selbstbewegung des Künstlers“ befördern.<sup>101</sup>

Den Nexus zwischen Zeitdiagnose und Kunstkritik bringt Carl Ludwig Fernow in seinen Überlegungen zum Status der bildenden Kunst um 1800 auf den Punkt, wenn er konstatiert, dass die „schönbildenden Künste [...] zu unserer Zeit [...] nicht mehr zur Kultur tauglich sind“<sup>102</sup>. In ihrer Debatte über epische und dramatische Dichtung reflektieren Schiller und Goethe diesen Ausfall der Kunst in der Gegenwart als Anarchie und Diffusion der Gattungen. Die zeitgenössischen oder vielmehr *zeitgemäßen* Formen beurteilen sie aufgrund ihrer formalen Disparatheit als kindisch, barbarisch und abgeschmackt – in anderen Worten: als vergnügungsorientierte Privatsache, die jeglicher Funktionalität für die Kultur entbehrt. Dabei wäre es gemäß Schillers Programm der ästhetischen Erziehung gerade die hehre Aufgabe der Kunst, den „sinnlichen Menschen vernünftig zu machen“<sup>103</sup>, also zwischen den menschlichen Trieben zur naturhaften Sinnlichkeit auf der einen und zur rationalen Wahrhaftigkeit auf der anderen Seite zu vermitteln.<sup>104</sup> Wenn Schiller nun aber an Goethe schreibt: „Ihnen wird man Ihre Wahrheit, Ihre tiefe Natur nie verzeyhen[sic], und mir, wenn ich von mir / reden darf, wird der starke Gegensatz meiner Natur gegen die Zeit und gegen die Masse, das Publicum [sic] nie zum Freund machen können“<sup>105</sup>, dann macht er damit auch darauf aufmerksam, dass die neuen literarischen Formen wie der Roman aufgrund ihrer einseitigen Ausrichtung auf kurzfristige Unterhaltung und Massentauglichkeit gerade jeglicher kulturstiftenden Leistungs- und Vermittlungsfähigkeit entbehren.<sup>106</sup>

101 Brügge mann: Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.-20. Jahrhundert). S. 84.

102 Fernow, Carl Ludwig: Über die Kunstplünderungen in Italien und Rom. In: Der neue Teutsche Merkur, 1790–1810, Bd. 3 (1796). S. 249–279, hier S. 275 f.; vgl. auch Keller, Claudia; Schneider, Sabine: Die Kunst in der Kultur. Die Auseinandersetzung der Weimarer Kunstfreunde mit einer problematischen Konstellation. In: Rosenbaum, Alexander; Rössler, Johannes et al. (Hrsg.): Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Göttingen: Wallstein 2013. S. 141–156, hier S. 146.

103 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. S. 641–645.

104 Vgl. ebd. S. 604–606.

105 Schiller an Goethe, 18.II.1796, BW. S. 308.

106 Die These des Gegenstandsverlusts als historische Problemstellung für die Kunstpolitik der Weimarer Klassik geht auf Ernst Osterkamp zurück, vgl. Osterkamp, Ernst: Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: Schulz, Sabine; Apel, Friedmar (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Ostfildern: Hatje 1994. S. 310–322, vgl. auch Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München: Beck 1993. Zur

Die traditionellen Formen aber – zu denen das Epos gehört –, welchen man eine öffentliche Wirksamkeit und verbindliche ästhetische Vermittlung noch zugesteht, werden nun zunehmend unproduktiv. Das Verständnis für sie nimmt ab – sie verschwinden in der Zeit, zusammen mit den Vorstellungen einer verbindlichen Kultur und einer gesellschaftsrelevanten Kunst. In ihrer Auseinandersetzung über Autonomiegewinn und kulturellen Geltungsverlust der Gattungen thematisieren und problematisieren Schiller und Goethe also indirekt die Dialektik von Kritik und Krise, die sich als produktiver Antrieb der kulturellen Moderne erweisen wird.

Im Gegensatz zu Hegel lässt die Krisendiagnose bei Goethe und Schiller allerdings keinen Fortschrittsoptimismus verspüren, sondern weist besorgt auf die gefährdeten bzw. bereits verlorenen Bindungen zwischen den einzelnen Formen der Literatur und dem System der Kultur hin. Der im Zeichen einer ständigen, krisenhaften Erneuerung stehenden kulturellen Moderne begegnen die Kunstfreunde in ihren Gattungsgesprächen mit grosser Skepsis, erkennen sie darin doch die problematischen Zersetzungstendenzen von unkontrollierter Beschleunigung und Vervielfältigung, die Goethe schon in der Abhandlung zur Metamorphose der Pflanzen als gefährlich, weil gestaltauflösend, ausgewiesen hat. Damit beweisen sie einen helllichtigeren Einblick in die komplexen Modernisierungsbewegungen und ihre Konsequenzen für Verbindung von Kunst und Kultur als die Beschleunigungseuphoriker der neuen Mythologie. Koselleck ordnet dann die Krisendiagnostik der Epochenschwelle auch schrafsinnig als Gegenkanon zu Hegels Fortschrittsrhetorik ein, weil sie den Blick eben auf die Schattenseiten dynamischer Linearität richtet bzw. darauf verweist, dass das Ordnungsmodell des Fortschritts bereits in seiner Entstehungsphase prekär ist.<sup>107</sup>

Anders auch als die zeitgenössische romantische Kunsttheorie, die die Lösung der Kunst aus sozialen, politischen oder moralischen Kontexten und das gleichzeitige Verfügbarwerden von Inhalten und Formen positiv fasst,<sup>108</sup> lenken Goethe und Schiller die Aufmerksamkeit auf die Entstehungskosten der autonomen Kunst. Die gravierenden Veränderungen im Kunstsystem und Funktionsverschiebungen beobachten sie nicht zuletzt deshalb mit Argwohn, weil sie die Schicksalszäsur von 1790 als Bruch in der Kulturgeschichte erleben,

---

Moderneauseinandersetzung in Schillers ästhetischen Programmen vgl. Noetzel, Wilfried: Friedrich Schillers Philosophie der Lebenskunst. Zur Ästhetischen Erziehung als einem Projekt der Moderne. London: Turnshare 2006.

107 Vgl. Koselleck: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. S. 7.

108 Vgl. Schneider: Das sentimentalische Spiel mit den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Schillers ludistische Ästhetik als Reflexion auf die Bedingungen künstlerischer Produktivität am Beginn der Moderne. S. 242–261, hier S. 248.

der eine explizit neue Zeit der kulturellen Gefährdung einläutet. Im Disput um Epos und Roman wird diese eigene, dezidiert durch Akzeleration, Steigerung und Ausdifferenzierung gekennzeichnete Modernerfahrung artikuliert und auf die konkreten entleerenden Auswirkungen der Verzeitlichung nicht nur auf das System der Kunst, sondern auch auf dessen Beschreibung verwiesen, wodurch der Diskurs auf eine Beobachtungsebene zweiter Ordnung gehoben wird.<sup>109</sup> Gleichzeitig kann gerade Goethes Einstellung zur Moderne, wie sie im Briefwechsel zum Ausdruck kommt, nicht auf eine pessimistische und konservative reduziert werden, fragt er doch immer wieder dezidiert nach Möglichkeiten des Anschließens der Kunst an die gegenwärtigen Bedingungen. Damit wirkt er bewusst einer einseitigen Beurteilung der Moderne als endgültigem Bruch der Kulturtradition entgegen und lenkt die Aufmerksamkeit vielmehr auf die mögliche Fortschreibung einer kontinuierlichen, kulturstiftenden Kunstentwicklung über den Bruch hinaus.

Dass diese Probleme am Gegenstand des Erzählens gerade besonders virulent werden, erstaunt nicht: Erzählen, als schriftliches oder mündliches Aneinanderreihen von kausal verknüpften Begebenheiten, benötigt Zeit – die Zeitgeschichte<sup>110</sup> spult sich nun aber so schnell ab, dass die einzelnen Ereignisse und ihre Wechsel gar nicht mehr einholbar sind im zeitlich gedehnten Nacheinander des Erzählens.<sup>111</sup> Daraus lässt sich eine grundsätzliche Inkompatibilität zwischen Modernität und dem Erzählen überhaupt – nicht nur dem Epos – ablesen, die an Schillers Romankritik besonders deutlich wird: Gegenwärtiges kann gar nicht mehr erzählt werden, und ein beschleunigtes Erzählen ist kein wirkliches, höheren künstlerischen bzw. kulturellen Ansprüchen genügendes Erzählen. Das erklärt aber gerade auch, wieso die Frage nach dem Erzählen für die Moderne so virulent und spezifisch das Epische so wichtig werden: Die typisch modernen Erzählformen – Roman, Novelle, Kurzprosa – vermögen den Verlust des Epos als wahrhaftes, weil langsames und stilistisch anspruchsvolles Erzählen, nicht zu kompensieren. Sie sind stattdessen dezidiert darauf ausgerichtet, die neue, moderne Realität narrativ wiederzugeben – formal sind sie auf Kurzfristigkeit, schnelle Sprach- und Ereignisabfolge sowie Diskontinuität ausgelegt, inhaltlich verhandeln sie Autonomie, Isolation und Entfremdung. Das sind nun gerade die zentralen Problemstellungen, die in der Debatte zwischen Musil, Döblin und Benjamin am Anfang des

109 Vgl. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. S. 213 f.

110 Der Begriff wird bezeichnenderweise auch um 1800 aktuell, vgl. Koselleck, Reinhart; Gadamer, Hans-Georg (Hrsg.): Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000. S. 250 ff.

111 Vgl. Oesterle: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. S. 91–121, hier S. 100 f.

20. Jahrhunderts virulent werden<sup>112</sup> und den Eposdiskurs der Epochenschwelle in eine geistige Linie mit der Krise des Erzählens in der klassischen Moderne stellen: Zum einen die Feststellung, dass die Autonomisierung der Kunst mit einem Vertrauensverlust in das Kunstsystem einhergeht, und zum anderen die Bemühung, die Leistungen und Funktionen, die eben die autonomen neuen Formen nicht mehr zu erbringen wissen, alternativen Verfahren zuzuweisen. Insofern geht das epische Erzählen, dessen kulturelle Leistungsfähigkeit an die spezifischen Zeitlichkeiten von Langsamkeit und Kontinuität gekoppelt ist, seiner Berechtigung durch die historischen Veränderungen nicht etwa verlustig, sondern ist gerade deshalb als integrativer Teil einer vielseitigen Moderne aufzufassen, der bis in die Gegenwart Relevanz hat.

#### 4.2.2 *Die Ästhetische Eigenzeitlichkeit des Erzählens*

Von diesem Zusammenhang zwischen veränderter Zeiterfahrung und abgebrochener oder zumindest brüchig gewordener Verbindung zwischen Kultur und Kunst erzählt die Wellengang-Metapher: An der Epochenschwelle um 1800 ist die Zeit in Bewegung geraten und droht dabei ihre grundlegende Organisationsmacht<sup>113</sup> einzubüßen. Koselleck hat diesen Wandel der Zeitstrukturen an den Ausbruch der Französischen Revolution von 1789 und eine damit einhergehende historische Beschleunigungserfahrung gebunden<sup>114</sup> – die Zeit der Revolution führt demnach unmittelbar zur Revolution der Zeit. Im deutschen Kulturraum beginnen sich ab 1792 neue Zeiterfahrungen zu manifestieren,<sup>115</sup> deren Beschreibung und Problematisierung bezeichnender-

112 Vgl. S. 31 ff. in diesem Buch.

113 Zeit ist als kulturspezifische Konstruktion (anstatt als merkmalsvermitteltes Naturphänomen, z.B. Ablauf von Tages- und Jahreszeiten) stets abhängig von und nur gültig in einem Bezugssystem aus kulturellem Kontext, Technik der Zeitmessung und zeitordnungspolitischer Umsetzung. Zeitbegriffe sind deshalb immer Ordnungsbegriffe, Zeitvorstellungen immer Ordnungsprinzipien. Sie unterliegen deshalb staatlicher Aufsicht und dienen der Normierung, Harmonisierung und Lenkung individuellen sowie gesellschaftlichen Handelns, sie regeln das Speichern von Erfahrungen und Geschehnissen im je zeitordnungsabhängigen Erinnerungssystem der Geschichte. Als ordnungspolitische Kategorie betrifft die Zeitpolitik (Zeitgesetzgebung wie z.B. Kalender, Öffnungszeiten) alle anderen politischen und sozialen Bereiche, sie entscheidet mit über die Vergabe gesellschaftlicher Chancen und Öffentlichkeitsstrukturen, sie lenkt den Zugriff auf Erinnerungsspeicher und schließt bestimmte Positionen sowohl von öffentlicher Wirksamkeit wie auch vom Erinnerungssystem der Geschichte aus, vgl. Dücker, Burckhard: Zeit. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. S. 782 f.

114 Vgl. Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. S. 63.

115 Vgl. Becker: *Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrungen in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1787–1848/49*. S. 37 ff.

weise in die Zeit des forcierten Gattungsdiskurses fallen. Das konstatiert auch Oesterle, die den Kunstdiskurs in der ersten Hälfte der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts durch den Zusammenbruch der überkommenen Konstruktionen und den Verlust von Dauer geprägt sieht, während dann in der zweiten Hälfte unterschiedliche ästhetische Eigenzeiten, die allesamt am Problem einer „Gewährleistung von Dauer bei gleichzeitiger Inkonsistenz- und Veränderungsbeschleunigungserfahrung der Geschichte“<sup>116</sup> operieren, generiert, ausprobiert und auch verworfen werden. Allerdings spricht sie den daran beteiligten Akteuren eine Einsicht in die Tatsache, dass diese Erfahrung von ständigen Wechseln und Veränderungen weder revolutionsspezifisch noch revolutionsverursacht sind, kategorisch ab.<sup>117</sup> Dabei haben die obigen Ausführungen zu Goethes morphologischem und ästhetischen Formdenken gerade einen ganz anderen Schluss nahegelegt: den nämlich, dass dessen Einschätzung von Dynamik und Vielfalt sehr wohl über einen einseitigen Krisen- und Katastrophenbefund hinausgeht und er im Begriff des Schwankens gerade den ständigen Wechsel sowohl als dauerhafte Gesetzmäßigkeit akzeptiert als auch vom Ereignis der Revolution loslöst.

Die komplexe Überschreibung von ästhetischer Temporalisierung, wertender Gattungshierarchie und moderner Kulturkritik, die sich im Disput über den Roman angebahnt hat, steht in radikalisierte Formulierung am Beginn des Aufsatzes *Über epische und dramatische Dichtung*: Der Hauptunterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung liegt für Schiller und Goethe darin, dass „der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen vorträgt* und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig darstellt*“.<sup>118</sup> Vergangenheit und Gegenwart werden damit als grundsätzlich entgegengesetzte, gattungsdefinierende Zeitmomente markiert – Epos und Vergangenheit werden darüberhinaus im Zeichen der Vollkommenheit idealisiert, aber gleichwohl als abgeschlossen und unzugänglich inszeniert. Bei genauem Hinsehen erweist sich diese Absolutsetzung der vollkommenen Vergangenheit bzw. Gegenwart allerdings als Bemühen um eine klare, schematische Abgrenzung zwischen den Zeiten, die sich dezidiert gegen deren tatsächliches Reflexivwerden richtet. Die bisherige kulturelle Zeit-Konstruktion – als feste Ordnung von bekannter Vergangenheit und sich daraus erschließender Zukunft – ist ab der Mitte der 1790er Jahre mit einer vehementen geschichtlichen Beschleunigungserfahrung konfrontiert, die in bis zu diesem Zeitpunkt einzigartiger Verdichtung alle

116 Oesterle: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. S. 91–121, hier S. 99.

117 Vgl. ebd.

118 *Über epische und dramatische Dichtung*, BW. S. 538.

Bereiche und Ebenen der Kultur erfasst. Von der tiefen Verunsicherung und Skepsis gegenüber dieser historischen Prozessualität und Auflösung zeugt dann auch das dreidimensionale Geschichtsmodell von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das nun virulent wird.

Oesterle hat in ihrem Aufsatz zu Luhmanns Formulierung eines „Führungswechsels der Zeithorizonte“ – der im Wesentlichen eine Umorientierung weg von der Vergangenheit, hin auf die Zukunft beschreibt – aufgezeigt, wie dieser Vorgang gerade exemplarisch an der Bedeutungsgeschichte des Gegenwartsbegriffs nachverfolgt werden kann.<sup>119</sup> Der bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts rein räumlich besetzte Begriff der Gegenwart wird erst um eine genuin zeitliche Bedeutung erweitert, als um 1790 das Fehlen eines Begriffs für das Jetzt, für zeitlich Koexistierendes, als Mangel deutlich wird.<sup>120</sup> Die explizite Verwendung des Gegenwart-Begriffs als Zeitkategorie belegt nicht nur ein wachsendes Bewusstsein für die reflexive Verfasstheit der Zeitbestimmungen,<sup>121</sup> sondern auch, wie unerlässlich überhaupt eine kritische Selbstreflexion geworden ist.<sup>122</sup> Das Jetzt schiebt sich als zusätzliche, eigenständige historische Zeitdimension zwischen Zukunft und Vergangenheit und dynamisiert so das Zeitgefüge – da das Jetzt immer relativ, flüchtig ist, unterläuft die Zeitkategorie der Gegenwart die bisherige Vorstellung eines fixierten Zeitgefüges von tradierter Vergangenheit und vorbestimmter Zukunft.

Diese Art der Gegenwartssetzung, das hat Johannes F. Lehman eindringlich aufgezeigt, bedarf allerdings stets einer Selbstpositionierung des Betrachters, der sich selbst als Teil einer wandelbaren Zeit versteht.<sup>123</sup> Die nur temporär existierende Gegenwart hat immer auch einen Vergangenheits- und

119 Oesterle, Ingrid: Der ‚Führungswechsel der Zeithorizonte‘ in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit ‚Gegenwart‘. In: Grathoff, Dirk (Hrsg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 1). Frankfurt a. M.: Lang 1985. S. 11–76. Zur Geschichte des Gegenwartsbegriffs vgl. auch Geyer; Lehmann: Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge und zur Verzeitlichung der Gegenwart um 1800. S. 33–56.

120 Vgl. Oesterle: Der ‚Führungswechsel der Zeithorizonte‘ in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit ‚Gegenwart‘. S. 11–76, hier S. 17 f.

121 Vgl. dies.: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. S. 91–121, hier S. 97. Bis 1800 bezeichnet *Gegenwart* die Anwesenheit und Präsenz an einem Ort, ist also eine räumliche Kategorie.

122 Vgl. Geyer; Lehmann: Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge und zur Verzeitlichung der Gegenwart um 1800. S. 33–56, hier S. 33.

123 Vgl. ebd. S. 37 sowie Lehmann, Johannes F.: Gegenwartsliteratur – Begriffsgeschichtliche Befunde zur Kopplung von „Gegenwart“ und „Literatur“. In: Geyer, Stefan; Lehmann,

einen Zukunftsindex – Koselleck spricht sogar zugespitzt von „vergangenen Zukünften“. <sup>124</sup> Nach Luhmann ist es gerade das Reflexivwerden der Zeiten, „in dem der Historismus als die Ermöglichung der Differenz gegenwärtiger Vergangenheit und vergangenen Gegenwarten [...] wurzelt“. <sup>125</sup> Die Vergangenheit allerdings, als bisher unhinterfragter Hort der verbindlichen Geschichte, verliert dadurch ihre rückversichernde Relevanz für Gegenwart und Zukunft. Es lassen sich keine prognostischen Aussagen mehr machen von einer derartig beweglichen Position aus <sup>126</sup> und die Vorstellung eines die Zukunft von der Vergangenheit aus verbürgenden Zeitkontinuums wird fragwürdig. Damit erweisen sich die epistemologischen Strukturen des Sammeln und Vergleichens, <sup>127</sup> die sich der linearen Sukzessivität entziehen, als ausschlaggebend – durch sie lässt sich nun überhaupt erst eine übergeordnete Struktur erkennen, die die Geschichte jenseits der einmaligen Einzelereignisse fassbar und dadurch auch sinnhaft macht. Für Koselleck ist es deshalb eine der wichtigsten Aufgaben der Geschichtswissenschaft, solche Muster der Verdichtung überhaupt erst sichtbar und dann verstehbar zu machen. <sup>128</sup> Diesem Anspruch gerecht zu werden, wird allerdings mit zunehmender Diversifizierung, Pluralisierung und Überlagerung der Zeitverhältnisse immer schwieriger.

Die Entwicklung eines neuen Zeitregimes und eines damit einhergehenden Geschichtsbewusstseins reflektiert der Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* äußerst kritisch: Die Relativität zwischen Vergangenheit und Zukunft, die der verzeitlichte Gegenwartsbegriff überhaupt erst zum Ausdruck bringt, wird mit der Konstruktion absoluter, vollkommener Zeiten konterkariert – dem unablässigen Wechsel und der Veränderung der Zeiten wird antithetisch die Idee einer fixierten, klar abgeschlossenen Zeit entgegengestellt. Das Darstellungsgesetz des ‚vollkommen vergangenen‘ aktualisiert im Epos die griechische Antike als Sehnsuchtsort eines bruchlosen, unmittelbaren Verhältnisses zwischen Kunst und Natur sowie einer integralen, sozialen

---

Johannes F. (Hrsg.): Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Hannover: Wehrhahn 2018. S. 37–60.

124 Koselleck: *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. S. 17–37.

125 Luhmann, Niklas: *Weltzeit und Systemgeschichte*. In: Baumgartner, Hans Michael; Rösen, Jörn (Hrsg.): *Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976. S. 337–387, hier S. 354.

126 Vgl. Koselleck: *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. S. 54 und 60 ff.

127 Vgl. S. 101 ff. in diesem Buch.

128 Vgl. Koselleck: *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. S. 149; vgl. dazu auch Köhler, Christian: *Zur historischen Zeit als Kategorie der Medienhistorik*. In: Öhlschläger, Claudia; Capano, Lucia Perrone (Hrsg.): *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*. Göttingen: V&R unipress 2013. S. 45–63.



Gemeinschaft, allerdings ist dieser ideale Kulturraum verloren in der Zeit. Damit scheint das Eposkonzept jeglichen Aktualitätsbezug auszuschließen und sich einer Anknüpfungsmöglichkeit an die Gegenwart kategorisch zu entziehen. Hier setzen offensichtlich die Deutungen des klassizistischen Epos als Ausdruck einer konservativen Restaurationsbemühung, als Abkehr der Kunst von der Gegenwart an und in diese Richtung geht auch die Interpretation Bachtins, der das epische Erzählen als ein Sprechen über eine für den Autor „unerreichbare Vergangenheit“ auslegt.<sup>129</sup>

Die im Aufsatz von Schiller und Goethe vorgeschlagene Rekonzeptualisierung von Zeit und Zeitlichkeit ist aber bei genauerer Betrachtung eine viel komplexere – sie dient nicht nur als Beleg für die allgemeine fortschrittsorientierte Verzeitlichung um 1800, sondern verweist gerade auch auf die gegenläufige Tendenz hin zu pluralen Zeitvorstellungen.<sup>130</sup> Vor allem die Ausführungen zum Begriff der Retardation und seiner prominenten Positionierung werden das deutlich machen. Oesterle benennt die Isolation von einzelnen Momenten bzw. eine „Momentarisierung der Zeit“ als Konsequenz des „Enteilens der Zeit in eine unabsehbare Zukunft und des Wegbrechens der Vergangenheit“.<sup>131</sup> Genau darauf, dass der Beschleunigung nur mit temporärem Festhalten von Momenten entgegengewirkt werden kann, macht Goethe sowohl mit seinem organischen Formbegriff der Verwandlung, der Idee der Prägnanz wie auch mit seiner Moderne-Metapher des Schiffbruchs aufmerksam. Das Ausschlaggebende an der epischen Zeitlichkeit ist dann auch ihre ambivalente Struktur, die zwischen der Rigidität einer vollkommenen, stillstehenden Zeit und der entfesselten Dynamik einer chaotischen Zeiten-Gemengelage als eine Lizenz zur freien, aber gemächlichen Bewegung zwischen den Zeiten und den Zeitkonstruktionen hin und her schwankt. Damit wird die Eigenzeit des Epos als eine dynamische entworfen, die auf dem an der Natur beobachteten Lebensprinzip der allmählichen Bewegung beruht. Das Epos wird so gleichzeitig als vergangen, gegenwärtig und zukünftig, als zeitlich abgeschlossen und anschlussfähig konzipiert. Insofern scheint Goethe Wolfs These von der Genese des Epos über die Zeit hinweg

129 Bachtin, Michail M.: Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung. In: Kowalski, Edward; Wegner, Michael (Hrsg.): Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin, Weimar: Aufbau 1986. S. 465–506, hier S. 476.

130 Vgl. Brüggemann: Text-Bühnen. Pluralität als Zeitdiagnose, ästhetisches Programm und Spielform im 20. Jahrhundert. S. 233–260.

131 Oesterle: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. S. 91–121, hier S. 8.

durchaus eine positive Seite abzugewinnen, ermöglicht sie doch, das Epische in und für alle Zeiten produktiv zu machen.<sup>132</sup>

Die Reflexion über das Epische als vollkommen Vergangenes erweist sich dadurch als äußerst scharfsinnige poetologische und ästhetische Reaktion auf die Erfahrungen von Beschleunigung und Diskontinuität der Moderne. Es wird die Kehrseite linear ausgerichteter Zeit sichtbar gemacht, die sich immer nur auf ein flüchtiges, unmittelbares Jetzt beschränkt und dadurch den Sinn für und den Zugriff auf überzeitliche Phänomene von Dauer – sprich die traditionelle Kulturgeschichte – verliert. Das erfordert einerseits ein geschärftes Bewusstsein für Phänomene des Kurzfristigen, Temporären<sup>133</sup> und lenkt andererseits die Aufmerksamkeit bewusst auf das Beharren und Ausdehnen von Zeit sowie auf die besondere Lizenz bestimmter kultureller Produkte wie dem Epischen, sich der allgemeinen Verzeitlichung zu entziehen. Gerade in diesem Ausharren erscheint nun überhaupt die Möglichkeit, an die kulturell wertvolle Kunst der Vergangenheit anzuschließen. Insofern bildet die rückwärtsgerichtete Zeitstruktur des Epos, „das Gegenwärtige zum Vergangenen“<sup>134</sup> zu machen, formspezifisch eine kritische Reflexion über die Gegenwart ab, aber auch über die allgemeine Hinwendung zur Gegenwart als einzigem, flüchtigen Moment von Wirklichkeit.<sup>135</sup> Durch das ihm eingeschriebene Zeitlichkeitsparadox wird das Epos auf das Bewahren des kulturhistorischen Kontinuums ausgerichtet, das durch die Bruch-Erfahrung der Moderne überhaupt erst als sentimentalisiertes Bedürfnis erkennbar wird und vom Roman gerade nicht abgedeckt wird. Anstatt die dialektischen Oppositionen von Vergangenheit und Gegenwart gegeneinander auszuspielen, können sie in dieser Vorstellung füreinander nutzbar gemacht und das Alte in etwas Neues verwandelt werden, ohne seine

132 Vgl. Buschmeier, Matthias: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. In: Goethe Jahrbuch 125 (2008), S. 64–79, hier S. 76.

133 Für die klassische Moderne um 1900 und durch das 20. Jahrhundert hindurch können komplementär die populären Kurzformen als exponierte Schauplätze (Experimentierräume) eines narrativen Bewusstwerdens und Ausstellens von dargestellter *Kürze* geltend gemacht werden, Augenblick und Momentaufnahme sind hier inspiriert-künstlerische Schöpfungsmomente im Zeichen des Plötzlichen. Sie enthalten heterogene Konzepte ästhetischer Eigenzeit und intensivieren die Spannung eines paradoxen Zeitbewusstseins, vgl. dazu Öhlschläger, Claudia: Augenblick und lange Dauer. In: Dies.; Perrone Capano, Lucia (Hrsg.): *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*. S. 93–106.

134 Friedrich Schiller: *Über die tragische Kunst*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Otto Dahn u.a., Bd. 8. Deutscher Klassiker Verlag 1992. S. 270.

135 Vgl. Lehmann: *Ist die Romantik modern oder vormodern? Folgerungen*. S. 149–157, hier S. 153.

eigene Signatur zu verlieren.<sup>136</sup> Goethe scheint das Anknüpfen der modernen Kunstbedingungen an ein vergangenes, episches Zeitalter und an alles, was der sehnsüchtige Rückblick darauf hineinzulesen vermag, also durchaus prekär, aber im entscheidenden Unterschied etwa zu Bachtin nicht unmöglich.<sup>137</sup>

Im Anschluss an diese Ausführungen scheint sich die These zu verdichten, dass das Epische um 1800 zum ausgewiesenen Reflexionsmedium der historischen Erfahrung eines unwiderruflichen Zeitenbruchs wird. Goethe und Schiller entwerfen die Poetologie des epischen Erzählens als ein bewusstes, integratives Gegenmodell zu den romantisch-autonomen Kunstformen und zeigen deren Entstehungskosten auf – Kulturverlust, Traditionsabbruch, Trivialisierung. Die Loslösung der Kunst aus einer gesellschaftsrelevanten Funktion ist zwar der produktive Motor für die autonomen modernen Programme wie dem Roman. Diese Befreiung aus den alten, rigiden Ordnungssystemen erzeugt aber auch eine Leerstelle, die in der fortschreitenden Moderne immer schwieriger zu füllen ist. Im Gegensatz zu Schlegels neuer Mythologie soll das Epische, wie es im Briefwechsel der Weimarer Kunstfreunde konstituiert wird, die abgebrochene Kulturtradition nicht restlos ersetzen, sondern einen möglichen Anschluss daran vorstellen und zwar ohne über die Krisenerfahrung hinwegzutäuschen. Die epische Alternative stützt sich dabei äußerlich auf längst Vergangenes, Unzeitgemäßes – eine anspruchsvolle, hochpoetische Sprache, ausführliche Beschreibungen und ein langsames Erzähltempo – betreibt aber gerade dadurch auch eine gezielte Vergegenwärtigung. Modern zu sein bedeutet nämlich nicht, das unendliche Fortschreiten und die Beschleunigung der Zeit anzuerkennen und anzunehmen, sondern eine bestimmte Haltung gegenüber dieser Dynamisierung einzunehmen. Wenn das Epische also auf Entschleunigung ausgerichtet und damit die Hoffnung auf einen kontinuierlichen Fortgang der Kulturgeschichte verbunden wird, ist das nicht gezwungenermaßen konservativ, sondern vielmehr Ausdruck eines sensiblen Bewusstseins für die Krise der Kunst und einer skeptischen Haltung gegenüber der Akzelerationstendenz der Moderne.

136 Vgl. Görner, Rüdiger: *Ästhetik der Wiederholung. Versuch eines literarischen Formprinzips*. Göttingen: Wallstein 2015, S. 19.

137 Die systematische Zuweisung von Zeiten bzw. Zeitlichkeiten und Gattungen resp. literarischer Form entspricht der allgemeinen Historisierungstendenz des 19. Jahrhunderts. Hegel wird die literarischen Gattungen dann endgültig in ein teleologisches Weltbild überführen und damit das Ende des Epos begründen. Durch die Zuweisung von historischen Epochen bzw. Stufen der menschlichen Bewusstseinsentwicklung und Gattungen – spezifisch die Bindung des Epos an einen vor-modernen Kulturzustand – wird das Epos in der Moderne unmöglich, oder vielmehr scheint das ‚epische Zeitalter‘ in einer unerreichbaren Vergangenheit zu liegen.

#### 4.2.3 *Die Lizenzen des Epischen*

Mit der poetologischen Konstruktion des Epischen als *vollkommen vergangenes* werfen Goethe und Schiller also einen skeptischen Blick auf die neue, reflexive Geschichtszeitkategorie der Gegenwart und beweisen damit ein sensibles Bewusstsein für den Zeit-Regime-Wechsel der Moderne. Die einseitige Ausrichtung auf den Zeithorizont der Zukunft sowie die damit einhergehende Entkoppelung von Vergangenheit und Zukunft stehen für sie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem diagnostizierten Kulturzerfall – im Roman finden diese problematischen Zeitveränderungen ihre poetologische Entsprechung. Mit der Ausrichtung auf die Vergangenheit und den damit verbundenen Vorstellungen von Dauer und Kontinuität wird das Epische zum ästhetischen und formalen Gegenprogramm und bleibt gleichzeitig auf die moderne Gegenwart bezogen. Der Anschluss an das antike Epos, der Zugriff auf die ihm eingeschriebene Vergangenheit und vor allem auf die darin eingeschlossenen Vorstellungen von einer intakten Kulturgemeinschaft und unverfälschten Kunst werden im Aufsatz von Goethe und Schiller nämlich als von vorneherein problematische Aufgaben des modernen Epikers dargestellt. Dieser ist wie alle Dichter dem allgemeinen Gesetz der Dichtkunst verpflichtet, „alles sinnlich gegenwärtig“ zu machen. Er steht vor der apriori unlösbar scheinenden Aufgabe, „das Geschehene zu vergegenwärtigen“, ohne „dass der Character des Vergangenseyns [sic] [...] verwischt werden darf“.<sup>138</sup> Er soll also ein Kunstwerk dichten, das gleichzeitig dem Anspruch der Zeitgenossenschaft genügt und doch frei ist vom Dekadenzmerkmal, das dem Gegenwärtigen zumindest in Bezug auf die Kunst zu diesem Zeitpunkt angelastet wird. Die Erwartungen an die unterschiedlichen Darstellungsformen des Epischen und des Dramatischen werden also an die Zeitbegriffe von Vergangenheit und Gegenwart gekoppelt und gleichzeitig wird eine übergeordnete Zeitgenossenschaft der Kunst gefordert. In diesem vermeintlich krassen Widerspruch zeigt sich, dass die Forderungen nach Überzeitlichkeit und Normativität auf der einen und Historizität, Individualität und Autonomie auf der anderen Seite ineinandergreifende, komplementäre Aspekte der Kunstbetrachtung der Epochen-schwelle sind. Für diese unterschiedlichen, sich zuweilen konkurrenzierenden Vorstellungen von Zeitzuständen und -abläufen beweist Goethe schon ganz zu Beginn der Diskussion um das Epische ein ausgeprägtes Gespür, wenn er auf ihr jeweils genuines Darstellungspotenzial hinweist:

---

138 Schiller an Goethe, 26.12.1797, BW. S. 542.

Da es [das epische Gedicht] in der *größten Ruhe und Behaglichkeit* angehört werden soll [...]. Eine Haupteigenschaft [sic] des epischen Gedichts ist dass es immer vor und zurück geht, daher sind alle *retardirende* [sic] Motive episch. Es dürfen aber keine eigentliche Hindernisse seyn welche eigentlich ins Drama gehören. Sollte dieses Erforderniss des *Retardirens*, [...] wirklich wesentlich und nicht zu erlassen seyn, so würden alle Plane die grade hin nach dem Ende zu schreiten völlig zu verwerfen oder als eine subordinirte [sic] historische Gattung anzusehen seyn [sic]. [Hervorhebung M.E.]<sup>139</sup>

Der Begriff der Retardation wird später im Aufsatz noch vom Begriff der Retrogradation abgegrenzt, aber diese feine Unterscheidung ist an dieser Stelle noch nicht gegeben. Hier wird mit retardierend einerseits ein kontemplativer Bewusstseinszustand beschrieben und dem Epos zugewiesen, der eine deutliche Absetzung zur neugier- und spannungserzeugenden Romansituation darstellt, und andererseits wird das Verzögern der Handlung durch Vor- und Rückgriffe in der chronologischen Ordnung als entscheidende innere Präfiguration des Epischen beschrieben. Schiller bestätigt die Kontemplation als zentrale epische Eigenschaft, die sich explizit gegen Ungeduld und Eile richtet:

er [der epische Dichter] schildert uns bloss das *ruhige Daseyn und Wirken* der Dinge nach ihren *Naturen*, sein Zweck liegt schon in *jedem Punkt seiner Bewegung*, darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele sondern *verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte*. / Er erhält eine *höchste Freiheit* des Gemüths, und da er uns in einen so großen Vortheil setzt, so macht er dadurch sich selbst das Geschäft desto schwerer, denn wir machen nun alle Anforderungen an ihn, die in der *Integrität* und in der *allseitigen vereinigten Thätigkeit* [sic] *unserer Kräfte* gegründet sind. [...] Ihre Idee von dem *retardierenden Gange des epischen Gedichts* leuchtet mir ganz ein. [Hervorhebungen M.E.]<sup>140</sup>

Schiller ist mit dem Retardieren als widerstrebender Gangart des Epischen insofern einverstanden, differenziert diese dann aber weiter aus, indem er die Retardation als ein bewusstes Moment des Verharrens mit einem spezifisch ästhetischen Potenzial beschreibt und es mit einer größeren geistigen Bewegungsfreiheit in Verbindung bringt. Damit stellt er eine Verbindung zu seinem eigenen, in den Briefen über die ästhetische Erziehung formulierten Begriff der Schönheit als Freiheit in der Erscheinung her<sup>141</sup> – die im Epos maximal erhaltene geistige Freiheit setzt auch die äußere Gestalt frei und gereicht ihr zu einer überragenden Schönheit. Dieser Konnex von Verlangsamung, Verharren einerseits und Beweglichkeit, Freiheit andererseits zu

139 Goethe an Schiller, 19.4.1797, BW. S. 375 f.

140 Schiller an Goethe, 21.4.1797, BW. S. 377.

141 Vgl. Schiller: Kallias oder über die Schönheit. S. 400 und 411.

einer eigenen, uneindeutigen Ästhetik zeigt an, dass es sich bei der Retardation weniger um ein Gesetz als vielmehr um eine ästhetische Lizenz des Epischen handelt. Darin wird nämlich gerade Schillers Idee eines idealen „ästhetischen Zustands“ aktualisiert, in dem der Spieltrieb die sinnliche Seite bzw. den „Sinntrieb“ und die vernünftige Seite bzw. den „Formtrieb“ miteinander vermittelt und so zu größtmöglicher Freiheit und Schönheit führt.<sup>142</sup> Diese dem Epischen zugestandene erhöhte Bewegungsfreiheit ist nicht ohne Konsequenzen: Je mehr Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit zugelassen werden, desto schwieriger wird die klar umrissene Gestaltung eines zusammenhängenden Ganzen und desto gefährdeter das traditionelle Gattungsmerkmal der epischen Einheit. Mit einem Blick auf Wolf wird dadurch aber gerade auch die hermetische Abgeschlossenheit der vollkommenen Vergangenheit relativiert. Die Auflösung der Autorpersönlichkeit Homer und seines Werks in ein über die Zeit entstandenes und aus verschiedenen Federn stammendes Konvolut zieht fast automatisch auch die Aufhebung vermeintlich unüberwindbarer Gattungskonventionen – namentlich der räumlichen Totalität und zeitlichen Abgeschlossenheit – nach sich, die hier ihrerseits produktiv in den Dienst einer modernen Erneuerung des Epos genommen wird.

Wenn Schiller im Folgenden das Epische aufgrund seiner formalen Flexibilität als die größere künstlerische Herausforderung beschreibt als das Dramatische, zeigt sich daran erneut, wie die Vorstellung des ästhetischen Zustands als Gemütsfreiheit und das Epische als Form, die diesen zu befördern vermag, aufs engste miteinander verbunden sind. Während der epische Dichter die „höchste Freiheit des Gemüths“ aufrecht erhält, „raubt“ sie der tragische Dichter. Er setzt sich selbst in Vorteil, „indem er unsre Thätigkeit [sic] nach einer Seite richtet und concentriert“.<sup>143</sup> Diese auf einseitige Linearität und Fokussierung abzielende Dramen-Konzeption aktualisiert die beschleunigte, treibende Zeitlichkeit des Romans und ist insofern sehr viel enger bzw. einseitiger gefasst als das Epische. Die innere Beweglichkeit des Epischen scheint den Gattungstheoretikern zwar *das* ausschlaggebende Hauptkriterium für die Form zu sein, taugt aber nicht zum eigentlichen Gattungsgesetz, wie Goethes weitere Bemühungen zeigen:

142 Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. S. 622–645; vgl. auch Oschmann: Zwischen Theorie und Performanz. Schillers Begriff der „Form“. S. 202.

143 Schiller an Goethe, 21.4.1797, BW. S. 377.

Ich suchte das Gesetz der Retardation unter ein höheres unterzuordnen, und da scheint es unter dem zu stehen welches gebietet: dass man von einem guten Gedicht den Ausgang wissen könne, ja wissen müsse und dass eigentlich das Wie blos [sic] das Interesse machen dürfe. Dadurch erhält die Neugierde gar keinen Antheil an einem solchen Werke und sein Zweck kann, wie Sie sagen, in jedem Punkte [sic] seiner Bewegung liegen.<sup>144</sup>

Als Beweis für diese Argumentation verweist Goethe auf die *Odyssee*, die zwar bis ins kleinste Detail retardierend sei, durch antizipierende Vordeutungen und Weissagungen aber einen Ausgleich zur dermaßen verzögerten Handlung leiste.<sup>145</sup> Hier wird erneut deutlich, wie das Epische wesentlich auf eine entschleunigte, vor- und zurückschwankende Erzähl-Bewegung sowie einen dadurch erzeugten Spannungszustand ausgerichtet wird – und dies im bewusst scharfen Kontrast zu fortschreitender Linearität und drängender Neugier, die sich Drama und Roman teilen. Darüber hinaus wird nun aber auch einsehbar, inwiefern die strukturelle Disposition des Epischen auf engste mit den explorativen Prämissen der Morphologie sowie der produktiven Dynamik des Schwankens verbunden ist.

Inwiefern diese Konstellation mit einem grundsätzlichen Unsicherheitszustand einhergeht, der das klassizistisch normative Gattungsdenken herausfordert, vermögen etwa Humboldts diesbezügliche Harmonisierungsbemühungen veranschaulichen. Dieser sieht den größten Unterschied zwischen den Gattungen gleichwohl darin, dass „die Tragödie auf einen Punkt versammelt, was der epische Dichter auf eine unendliche Fläche ausdehnt“.<sup>146</sup> Das Epische definiert er weiter über eine „nie stillstehende[...] Bewegung und ununterbrochene[...] Stetigkeit“<sup>147</sup>, die eine Wirkung der „verweilenden[...] und ruhigen[...] Muße“<sup>148</sup> entfaltet. Damit übernimmt er die Konnotation einer gleichzeitig langsamen und dynamischen Zeithaftigkeit des Epischen mit einem kontemplativen Gemütszustand. An die paradoxe Konstellation von fixiert-vollkommener Vergangenheit und dynamischer Retardation bei Goethe und Schiller versucht Humboldt seinerseits mit dem Begriff der Stetigkeit anzuschließen:

Dem epischen Dichter wird die Beobachtung einer *vollkommenen Stetigkeit* auf eine doppelte Weise durch den Begriff der Handlung und den der Erzählung zur Pflicht. [...] Die Handlung muss also *ununterbrochen fortgehen*; kein Umstand

144 Goethe an Schiller, 22.4.1797, BW. S. 378.

145 Vgl. ebd.

146 Humboldt: Ueber Göthes *Herrmann und Dorothea* (1799). S. 116.

147 Ebd. S. 40.

148 Ebd. S. 119.

darf absichtlich hingestellt scheinen; unabhängig von dem Zweck, zu dem er gebraucht ist, muss er schon für sich selbst als eine *nothwendige Folge* aus dem Vorigen herfließen; der Zusammenhang des Plans muss so *fest und so innig seyn*, dass der Leser selbst ihn nicht anders hätte entwickeln, so übereinstimmend mit den physischen und moralischen Gesetzen der Natur, dass die Begebenheit in der That *nicht anders hätte fortlaufen können*; nur die erste Anlage, auf die sich das Uebrige gründet, ist der Willkühr [sic] des Dichters unterworfen, alles Folgende bestimmt sich lediglich von selbst durch einander. Diess [sic] ist die sinnliche *objective Stetigkeit* [...] [Hervorhebungen M.E.].<sup>149</sup>

Humboldt erhebt hier die Stetigkeit zwar zum zentralen poetologischen Prinzip, aber eine klare Begriffsdefinition macht ihm sichtlich Mühe. Während in Goethes und Schillers retardierendem Gang deutlich ein entschleunigendes und insofern auf sinnliche Breite ausgerichtetes Erzählen zu erkennen ist, scheint Humboldts Begriff der Stetigkeit eher eine disparate Häufung von sehr unterschiedlichen Prinzipien und Forderungen der Eindeutigkeit, die das Entfalten einer sinnlichen Breite im Sinne von Mannigfaltigkeit gerade verhindert. In der ‚ununterbrochen fortgehenden‘ Handlung wird just die lineare Abrichtung aufgerufen, der die Retardation potenziell entgegengestellt ist. Humboldts Hauptanliegen scheint es zu sein, die ‚unendliche Fläche‘ des Epos zumindest durch eine klare zeitliche Ordnung zu begrenzen, die räumliche Entgrenzung im Sinne der Prägnanz also wenigstens temporal unter Kontrolle zu bringen. Obwohl der Bezug zwischen Zeitlichkeitsmoment und Handlungsstruktur in beiden Gattungskonzeptionen von zentraler Bedeutung ist und insofern die allgemeine Aufmerksamkeitsverschiebung auf temporale Indikatoren veranschaulicht, beschreibt Schiller diesen Zusammenhang sehr viel klarer und differenzierter als Humboldt:

Beide der Epiker und der Dramatiker stellen uns eine *Handlung* dar, nur dass diese bei dem Letztern der Zweck, bei Ersterem bloßes Mittel zu einem absolutern aesthetischen [sic] Zwecke ist. / Aus diesem Grundsatz kann ich mir vollständig erklären, warum der tragische Dichter *rascher und direkter* fortzuschreiten muss, warum der epische bei einem *zögernden* Gange seine Rechnung besser findet. Es folgt auch, wie mir dünkt, daraus, dass der epische sich solcher Stoffe wohl thut [sic] zu enthalten, die den Affekt sey [sic] es der Neugierde oder der Theilnahme [sic] schon für sich selbst stark erregen, wobey also die *Handlung* zu sehr als Zweck interessiert, um sich in den Grenzen eines bloßen Mittels zu halten [Hervorhebungen M.E.].<sup>150</sup>

149 Ebd. S. 147 f.

150 Schiller an Goethe, 25.4.1797, BW. S. 381 f.



Diese Dialektik von Zweck und Mittel knüpft an Kant an und reflektiert nicht nur die allgemeine Autonomisierung der Kunst, sondern liefert darüber hinaus auch eine neue, spezifisch ästhetische Selbstbegründung des Epischen jenseits eines gesellschaftlichen Auftrags. Schiller erklärt eine zielgerichtete, chronologische Handlungsstruktur für das Epos als unwichtig oder zumindest vernachlässigbar, denn im Gegensatz zum Drama, dessen Zielsetzung die Unterhaltung durch einen spannenden Handlungsverlauf ist, verfolgt das Epische einen ‚absoluten ästhetischen Zweck‘, dem die Handlung gerade nur zum ‚bloßes Mittel‘ gereicht. Während Schiller hier das Epische über die Lizenz des verzögernden Vor- und Zurückgreifens in der Erzähl-Chronologie im Kern mit der Idee der geistigen Freiheit und insofern mit dem Ideal des ästhetischen Zustands verbindet, versucht Humboldts ‚fester und inniger Plan‘, demzufolge die Begebenheiten in einem notwendigen und unhintergehbaren Abfolgeverhältnis stehen, derartige Ermächtigungen gerade zu unterbinden. Gleichmäßigkeit ist deshalb auch das ausschlaggebende Prinzip seines Zeitlichkeitsbegriffs, worin eine Veränderung der Geschwindigkeit, wie sie dem Begriff der Verzögerung positiv eingeschrieben ist, nicht abgebildet werden kann:

um die *subjective* [Stetigkeit] in dem Gemüthe des Lesers hervorzubringen, [...], muss der epische Dichter noch mehr thun [sic]. Ueberall nemlich [sic], wo er eine *Mannigfaltigkeit von Bestimmungen* in den Charakteren, Gesinnungen, Empfindungen anwendet, muss er sie gerade eben so *durch unendlich kleine allmähliche Abstufungen von einander trennen*, allen grellen *Contrast* [sic] *vermeiden* und *in ihrer Verschiedenheit selbst immer nur den Reichthum* [sic] *und den Umfang der Gattung darstellen*, zu der sie alle gemeinschaftlich gehören. Denn darin besteht die *wahre Stetigkeit einer Reihe von Gliedern*, dass durch die *Verschiedenheit der einzelnen nur die Einheit noch klarer wird*, die sie alle in eine zusammenhängende Kette verbindet. [Hervorhebungen M.E.]<sup>151</sup>

Die Stetigkeit wird hier zur beschwörenden Formel, die jegliche Anachronie und Heterogenität anprangert, kontrolliert und schließlich auflöst. Weder Goethes Idee einer zwar langsam-entspannten aber spielerisch-schwankenden Dynamik, die hin und her geht im Zeitgefüge der Erzählung, noch Schillers Verbindung von Sinnlichkeit und Reflexion im Zeichen epischer Freiheit lässt sich bei Humboldt wiederfinden. Vielmehr fixiert er den Stetigkeitsbegriff auf einen ununterbrochenen, linearen Fortschritt und transkribiert ihn damit zu einem rigiden Gesetz, wogegen die Retardation bei Goethe und Schiller gerade als eine Lizenz zur freien Bewegung in der Zeitordnung aufgezeigt werden konnte. Schiller selbst verweist darauf, wie zentral die konzessive Anlage des Retardationsbegriffs ist: „Auch glaube ich, es giebt [sic] zweierlei Arten zu

<sup>151</sup> Humboldt: Ueber Göthes *Herrmann und Dorothea* (1799). S. 148.

retardieren“, präzisiert er in einem Brief an Goethe, „die eine liegt in der Art des Wegs, die andre in der Art des Gehens, und diese däucht mir kann auch bei dem geradesten Weg [...] sehr gut statt finden“.<sup>152</sup> Damit wird ein stetiger, linearer Fortgang, wie ihn Humboldt imaginiert, zwar durchaus als valide Möglichkeit aufgezeigt, epische Retardation zu erzeugen, aber eben nicht als die einzige.

An den im Grunde positiv auf Freiheit und Beweglichkeit ausgerichteten Retardationsbegriff der Weimarer Brieffreunde reicht der Stetigkeitsbegriff, den die Brüder Schlegel in ihrer Epostheorie installieren, dann interessanterweise bedeutender näher heran. Den „Begriff des Epos“ fasst August Wilhelm Schlegel gleich zu Beginn seiner diesbezüglichen Vorlesung als „eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden“<sup>153</sup> zusammen und überführt ihn damit in eine paradoxe Dynamik von Ruhe und Bewegung. Der epische Handlungsfortgang

braucht aber nicht immer mit der Zeitfolge fortzugehen, vielmehr *liebt das Epos den episodischen Gang*, dass nämlich eine *frühere Begebenheit*, da, wo es eben nötig ist, sie dem Geiste näherzurücken, *eingeschaltet wird*. Es kann hierbei *die Ordnung der Zeit gerade umkehren*, indem es von jedem Nächsten wiederum Veranlassung nimmt, etwas Früheres zu berühren. Diese Methode ist ihm eben deswegen besonders eigen, weil es wie oben gezeigt worden, die Stetigkeit liebt, und also nicht *durch einen Sprung plötzlich* zu dem entferntesten Umstande übergeht, um von diesem zu dem gegenwärtigen Punkte zurückzukehren, sondern allmählich *zu jenem rückwärtsgeleitet wird*. [Hervorhebungen M.E.]<sup>154</sup>

Die Gangart des Epischen charakterisiert Schlegel als ein langsames, stetiges Fortschreiten und begründet gleichwohl damit die besondere Lizenz epischer Darstellung, sich außerhalb der chronologischen Reihenfolge, also entgegen eines linear ausgerichteten Fortschritts zu bewegen. Ohne sie als solches zu bezeichnen, macht Schlegel die ästhetische Zeitlichkeits-konstellation des Epos als spannungsvolles Wechselspiel von Beharrlichkeit und Dynamik transparent. In seiner Rezension zu Goethes *Hermann und Dorothea* beschreibt er das Epos als „zugleich sanfte Anregung und Beruhigung“, man bemerke „kein Hinstreben zu einem Hauptziel [...], jedes, wodurch das Folgende vorbereitet wird, scheint doch nur um seiner selbst willen da zu stehn: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die

152 Schiller an Goethe, 25.4.1797, BW. S. 381.

153 Schlegel, August Wilhelm: Vom Epos (1801). In: A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hrsg. v. Bernhard Seuffert, Bd. 1. Heilbronn: Heinniger 1884. S. 358–370, hier S. 358.

154 Ebd. S. 364.

besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung“.<sup>155</sup> Die im Begriff des Fortschreitenden inhärente Gerichtetheit wird durch belebende Umständlichkeit wieder zurückgenommen und zur reinen Bewegungsmetapher der Entschleunigung aufgelöst. Diese Beurteilung übernimmt August Schlegel fast wortwörtlich von seinem Bruder Friedrich, der über das „hellenische Epos“ befindet, dass sein „stetiger Strom in jedem Punkt seines Laufs zugleich Anspannung und Befriedigung enthält“, es deshalb „nicht anstrengend und ermüdend“ sei, weil „seine sanfte Anregung“ „keine durchgängig bestimmte Richtung hat“.<sup>156</sup> So verdichtet er die Vorstellung epischer anfangs- und endloser Unendlichkeit zu einer Allgegenwart oder Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit aller Teile.

#### 4.2.4 *Retardation*

Am Gegenstand des Epos erlangen die Entdeckung eines reflexiven Zeitregimes – mit sich überlagernden Zeithorizonten zum einen und das Aufmerksamwerden auf innere Zeitlichkeiten als *das* formbestimmende Kriterium zum anderen – kaum zu überschätzende Bedeutung. Die bisherigen Ausführungen haben aber auch gezeigt, dass in der zeitlichen Verfasstheit der Dichtung keine normative Regelhaftigkeit aufzuspüren ist und dass darüber hinaus die neuen Zeit- und Geschwindigkeitsbegriffe im ästhetischen Diskurs weder klare Bedeutungen haben noch einer eindeutigen Verwendung folgen. Vielmehr scheinen sich die räumlichen und kompositorischen Konturen der epischen Form geradezu aufzulösen, wenn der Blick auf ihre Grenzen gerichtet wird.

Einigkeit herrscht alleine darüber, dass die Kohäsionskräfte des chronologischen Erzählens im Epos potenziell weniger zwingend oder sogar aufgelöst sind: „Die Zeitverhältnisse der Wirklichkeit werden aufgehoben“, schreibt August Schlegel dazu und formuliert damit für das Epos eine ästhetische Eigenzeit, die sowohl Elemente des Verharrens wie auch des Beschleunigens ineinander verschränkt: „[...] und Alles fügt sich in eine nach den Gesetzen schöner Anschauung geordnete dichterische Zeitfolge, wo das Dauernde [...] nur einen Moment der Darstellung einnimmt, und das noch so schnell Vorübergleitende bis zur vollendeten Entfaltung des in ihm sich drängenden Lebens festgehalten wird.“<sup>157</sup> Diese Entdeckung und Ausstellung von epischer Anachronie als positive Gattungseigenheit – gattungshistorisch und poetologisch – geht einher mit dem Brüchigwerden der Vorstellung vom

155 Ders.: *Goethes Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 192.

156 KFSA I, 3. S. 98.

157 Schlegel: *Goethes Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 190.

Epos als totalitärer Einheit: Veränderungen der Zeit können überhaupt nur in Relation zum Raum wahrgenommen und dargestellt werden. Dessen werden die Diskursteilnehmer durchaus gewahr, am deutlichsten wird wiederum Schlegel in seiner Rezension, in der er „den wohlberechneten Bau des Ganzen“ als Prämisse des Epos mit Verweisen auf antike Werke dekonstruiert, die diesem Anspruch bereits nicht genügt hatten. Dafür erkennt Schlegel in *Odyssee* und *Ilias* „Maß, Verhältniss und Ordnung noch in den kleinsten Theilen [sic]“, wo sie auf das ganze Werk bezogen fehlen.<sup>158</sup> Die epische Einheit ist bei Schlegel auf die Phantasie bezogen, also keine Forderung, die sich auf den logisch-rationalen Zusammenhang richtet, sondern auf die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung. Die Einheit des Epos sei deshalb „nichts weiter als Umriss, sichtbare Begränzung [sic]. Daher lässt sie sich denn auch nicht absolut bestimmen; sie kann vergrößert und erweitert werden, bis die Masse der Anschauungen die sinnliche Auffassungskraft übersteigt“.<sup>159</sup> Diese Beschreibung einer eigentlichen Charakteristik des Unbestimmten wiederholt Schlegel pointiert, wenn er dem Epos grundsätzlich jegliche Handlungseinheit abspricht. Anstatt ein großes Ganzes sei die Erzählung im Epos vielmehr eine

Mehrheit, weil jede Begebenheit aus Teilen besteht, die ebenfalls noch Begebenheiten sind; und weil sich aus Teilbegebenheiten immer noch größere zusammensetzen lassen. Die Begrenzung des Epos ist folglich sehr unbestimmt: die Erzählung kann fortgesetzt werden, solange der stetige Fortschritt nicht unterbrochen wird und der Umfang des Gedichtes die Fassungskraft der Hörer nicht übersteigt.<sup>160</sup>

Im Gegensatz zu Goethe und Schiller bedeutet für Schlegel die Verzeitlichung des Einheitsbegriffs, wie sie in der Vorstellung des stetigen Fortschritts aktualisiert wird, die bewusste Aufgabe einer Einheit auf formaler Ebene. Zwar scheint in den Forderungen nach Überschaubarkeit und Fassbarkeit vordergründig noch die Idee einer irgendwie abgeschlossenen Ganzheit auf, tatsächlich überführt Schlegel die Form des Epischen aber vorsätzlich in eine paradox anmutende Bestimmtheit durch Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit: „Nirgends ein Stillstand des Gesanges; aber auch nirgends ein unzeitiges Fortteilen, sondern das schönste Gleichgewicht und Maß der stetigen und unermüdlichen Bewegung.“<sup>161</sup> Darüber hinaus erklärt er die epische Einheit, wie sie seit der aristotelischen Poetik als *das* räumliche Ordnungsprinzip

158 Ebd. S. 185.

159 Schlegel: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 187.

160 Schlegel: Vom Epos (1801). S. 358–370, hier S. 363.

161 Ders.: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 190.

der Gattung gedacht wird,<sup>162</sup> als beliebig teilbar: „kleine Stücke der *Ilias* und *Odyssee* enthalten [...] [die epische Einheit] noch in sich; Episoden von wenigen Zeilen können für sich als ein vollständiges Epos betrachtet werden [...], diese Leichtigkeit der Theilung und Vereinigung [ist] vielmehr eine natürliche Eigenheit der Gattung.“<sup>163</sup> Friedrich Schlegel begründet die „eigentümliche Einheit“ des Epos in der „episodische[n] Gräzenlosigkeit [sic] [...], welche sich in den hellenischen Beispielen [...] auch auf den kleinsten nur noch gegliederten Teil desselben erstreckt, und die merkwürdige Eigentümlichkeit der epischen Bilder und Gleichnisse begründet“.<sup>164</sup> Die Einheit der homerischen Epen – und damit überhaupt des Epischen – resultiert also nicht aus einem die Einzelteile übergreifenden Handlungsschema, sondern aus dem Zusammentreten einzelner, in sich vollendeter Teile. Schlegel schließt insofern an Wolfs Dekonstruktion an, als er das Ganze des Epos als eine beliebige Zusammenstellung, also das Ergebnis redaktioneller Arbeit ausweist. Allerdings zielt er damit nicht auf philologische Ermächtigung, sondern vielmehr gerade auf die Befreiung der Poesie von der Philologie, wenn er die eigentliche, „ursprüngliche Ordnung“<sup>165</sup> in der fragmentierten Form verortet. Die berühmte Metapher, die Schlegel dafür findet, ist „ein poetischer Polyp, wo jedes kleinere oder grössere Glied [...] für sich eignes Leben, ja auch ebensoviel Harmonie als das Ganze hat“.<sup>166</sup> Mit dem Rekurs auf die Entdeckung der Reproduktionsfähigkeit abgeteilter Körperteile steht der Polyp bei Schlegel als Bild für den inneren, organischen Zusammenhang der homerischen Epen trotz oder gerade wegen der Eigenständigkeit ihrer einzelnen Teile.<sup>167</sup> Insofern nutzt Schlegel in seiner Charaktersistierung des Epischen die aus der Biologie zunehmend in die Ästhetik eingewanderte Vorstellung eines organischen Bildungstriebes<sup>168</sup> um auf die generative und produktive Potenz der einzelnen Teile, mehr noch auf die Umkehrbarkeit von Teil und Ganzem hinzuweisen.

Wenn jedes Glied selbständig und in sich geschlossen ist, nimmt sich die epische Komposition als eine lose, willkürliche Verkettung von einzelnen

162 Vgl. Buschmeier: Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 185). Tübingen: Niemeyer 2008. S. 350 f.

163 Schlegel: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 187.

164 KFSA I, 1. S. 466.

165 Ebd. S. 518.

166 Ebd. S. 113.

167 Vgl. Buschmeier: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 69.

168 Vgl. Schneider, Sabine: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 231). Würzburg: Königshausen & Neumann 1998. S. 253 f.

Totalitäten aus. Dadurch bewahrt sie sich eine größtmögliche Freiheit in der Verknüpfung und gleichzeitig eine – wenn auch nur partielle – Ganzheit. In dieser Spannung zwischen epischer Fragmentierung und Totalitätsanspruch wiederholt sich das bereits im Zeitlichkeitskonzept der Darstellung aufgespürte Schwanken bzw. zeigt sich die Tendenz zur Auflösung, die Idee des Zugleichs und des Ineinander aller Teile<sup>169</sup> als Konsequenz der Freilegung der epischen Lizenz zur freien Bewegung zwischen den Zeiten. Das traditionelle Gattungsmerkmal der epischen Einheit wird in die kleinere Einheit, in die Episode verlagert. Diese wird insofern entschieden ermächtigt, dass der Totalitätsanspruch auf dieser Darstellungsebene noch aufrecht erhalten werden kann. Es ergibt sich aber wiederum das Bild einer in sich paradoxen Konstruktion: In der fragmentarischen Ganzheit des Epos spiegelt sich der ambivalente Anspruch von gleichzeitiger Abgeschlossenheit und Anschlussfähigkeit. Dazu noch einmal Friedrich Schlegel, in für ihn typisch paradoxer Manier:

Diese reine dichterische Erzählung, welche keinen bestimmten Zweck hat, sondern nur nach Fülle und sinnlicher Harmonie strebt, kennt ihrem Wesen nach weder Anfang noch Ende. So lange nur der Stoff gleichartig bleibt, und die Umrisse sich runden lassen, können die kleinen Massen in immer größere zusammenwachsen. Gebt dem epischen Dichter Raum und Zeit: er wird nicht eher enden, als bis er seinen Stoff erschöpft, und eine vollständige Ansicht der ganzen ihn umgebenden Welt vollendet hat, wie sie die homerische Poesie gewährt.<sup>170</sup>

Dagegen nimmt nun Goethe, der in anderen Belangen aus Schlegels Eposkonzept ebenso Gewinn zieht wie aus Wolfs Thesen,<sup>171</sup> dezidiert Stellung, erscheint ihm die unerbittliche Fragmentierung der epischen Totalität doch völlig unangebracht:

Es ist sonderbar wie er [Schlegel], als ein guter Kopf, auf dem rechten Wege ist und sich ihn doch gleich wieder selbst verrennt. Weil das epische Gedicht nicht die *dramatische Einheit* haben kann, weil man eine solche absolute Einheit in der Ilias und Odyssee nicht gerade nachweisen kann, vielmehr nach der neuern Idee sie noch für zerstückelter / angiebt [sic] als sie sind; so soll das epische Gedicht keine Einheit haben, noch fordern, das heißt, nach meiner Vorstellung: es soll aufhören ein Gedicht zu seyn [sic]. Und das sollen reine Begriffe

169 Vgl. Wohleben: Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann. S. 60.

170 KFSa I, 1. S. 124.

171 Vgl. Buschmeier: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 77.

seyn [sic], denen doch selbst die Erfahrung, wenn man genau aufmerkt, widerspricht. Denn die Ilias und Odyssee, und wenn sie durch die Hände von tausend Dichtern und Redacteurs [sic] gegangen wären, zeigen die gewaltsame Tendenz der poetischen und critischen [sic] Natur nach Einheit. Und am Ende ist diese neue Schlegelsche Ausführung doch nur zu Gunsten der Wolfischen Meinung, die eines solchen Beystandes [sic] gar nicht einmal bedarf. Denn daraus dass jene großen Gedichte erst nach und nach entstanden sind, und zu keiner vollständigen und vollkommenen Einheit haben gebracht werden können, (obgleich beyde vielleicht weit vollkommner organisirt [sic] sind als man denkt) folgt noch nicht: dass ein solches Gedicht auf keine Weise vollständig, vollkommen und Eins werden könne noch solle.<sup>172</sup>

Abgesehen davon, dass Goethe hier wohl am Einheitsbegriff festhält, macht er an dieser Stelle aber auch ganz entscheidende Zugeständnisse gegenüber dem traditionellen Anspruch einer klar umrissenen Einheit, wie er in der *Propyläen*-Einleitung noch formuliert wurde. Angesicht der sich verdichtenden Hinweise darauf, dass es sich bei der epischen Einheit um die bloße Konstruktion einer retrospektiven Auslegungspraxis handelt, lässt sich die klassizistische Vorstellung einer abgeschlossenen Ganzheit nicht mehr aufrechterhalten. Im Gegensatz zu Schlegel ist diese Einsicht bei Goethe jedoch mit einem tiefen Unbehagen verbunden und auch Schiller versucht, dem Mangel einer übergreifenden Einheit durch die Autonomsetzung der Einzelepisoden entgegenzuwirken: „Es wird mir aus allem, was Sie sagen, immer klarer, dass die Selbstständigkeit seiner Theile [sic] einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes ausmacht“<sup>173</sup>, schreibt er im April 1797 an Goethe und entwirft für das Epos aufgrund dieser Erkenntnis das Kohärenzmodell der Substanz:

Dem Epiker möchte ich eine Exposition gar nicht einmal zugeben; wenigsten nicht in dem Sinne, wie die des Dramatikers ist. Da er uns nicht so auf das Ende zutreibt, wie dieser, so rücken Anfang und Ende in ihrer Dignität und Bedeutung weit näher an einander, und nicht, weil sie zu etwas führt, sondern weil sie selber etwas ist, muss die Exposition uns interessieren. Ich glaube, dass man dem dramatischen Dichter hierin / weit mehr nachsehen muss; eben weil er seinen Zweck in die Folge und an das Ende setzt, so darf man ihm erlauben, den Anfang mehr als Mittel zu behandeln. Er steht unter der Categorie der *Causalitaet* [sic], der Epiker unter der *Substantialität*; dort kann und darf alles etwas als Ursache von was anderm daseyn [sic] hier muss alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.<sup>174</sup>

172 Goethe an Schiller, 28.4.1797, BW. S. 387.

173 Schiller an Goethe, 21.4.1797, BW. S. 377.

174 Schiller an Goethe, 25.4.1797, BW. S. 384.

Die Verknüpfung der Episoden geschieht dementsprechend nicht durch die Logik der Sukzession, wie im Drama oder im Roman – die immer eine zeitliche Ordnung aktualisiert –, sondern durch das Prinzip der Substanz, also durch die Notwendigkeit oder Relevanz für das Ganze. Damit wird nicht zuletzt Lessings kategorische Verpflichtung der Dichtung auf das Gesetz der Sukzession für das Epos relativiert, wenn nicht sogar umgekehrt.<sup>175</sup> Schiller stützt seine Überlegungen zur inneren Organisationsstruktur des Epischen auf Friedrich Schlegel, der das epische Erzählen seinerseits von jeglicher sukzessiven Organisationsstruktur entbindet. Zentral dafür ist Schlegels Begriff der Handlung – als Gegenbegriff zur Begebenheit – worunter er alles, was die „Wirkung einer freien Willensäusserung“<sup>176</sup> ist, versteht und die als solche nur als kausales Ereignis aufgefasst werden kann. In seiner *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* spricht er dem Epos die Darstellung von Handlung ganz grundsätzlich ab: „Das epische Gedicht stellt aber keineswegs eine einzige vollständige poetische Handlung, sondern eine unbestimmte Masse von Begebenheiten dar.“<sup>177</sup>

Derart zufällig bzw. substanziell angeordnete Episoden – wie sie zueinander stehen, wird durch die Darstellung nicht vorgegeben – ermöglichen dem Verstand eine eigene, freie hermeneutische Bewegung, fordern ihn aber dadurch auch gerade stärker heraus. Schlegel bindet das Epos deshalb an die vereinende Kraft der Stetigkeit: „Der Gang des Epos besteht in immer von neuem angeknüpfte parzialen Verwicklungen und Auflösungen so dass Spannung und Befriedigung über das ganze *gleichmässig* verteilt ist.“<sup>178</sup> Bezeichnenderweise referenziert Schlegel hier mit den Begriffen der Verwicklung und der Lösung fast wörtlich auf die Tragödienterminologie der aristotelischen Poetik und vermischt das Epische insofern gerade mit dem vermeintlich antithetischen Dramatischen.<sup>179</sup> Aus der späteren Romanpoetik werden diese dramatischen Elemente zugunsten einer programmatischen Langeweile dann auch wieder kategorisch ausgeschlossen.<sup>180</sup> Entscheidend an Schlegels Bekenntnis zu

175 Vgl. Buschmeier: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 74.

176 KFSa, I, 1. S. 473.

177 Ebd. S. 124.

178 Schlegel: Vom Epos (1801). S. 358–370, hier S. 363.

179 Vgl. Aristoteles: Poetik. S. 57.

180 Theodor Fontane über seinen Roman *Stechlin* in einem Brief vom Mai/Juni 1897 an Adolf Hoffmann: „Zum Schluss stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht.“ Zitiert nach: Fontane, Theodor: *Der Stechlin*. Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes, hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Bd. 5. München: Hanser 1994. S. 420. ‚Langeweile‘ war schon für Stifters Romane (bes. *Nachsommer* und *Witiko*) ausschlaggebend, vgl. Wildbolz, Rudolf:



einem sich in die räumliche Unendlichkeit ausbreitenden Epischen ist die darin verankerte Objektivität: „Bei dieser *Gleichartigkeit* aller Teile kann es keinen ausgezeichneten Anfang und Schluss haben, und es ist daher weder eine Tugend noch ein Fehler, sondern eine unvermeidliche Eigentümlichkeit der Gattung, das es in der Mitte anfängt und gewissermassen auch in der Mitte schließt.“<sup>181</sup> Schlegel verknüpft die Vorstellung von gleichrangig nebeneinanderstehenden epischen Teilen mit der Unterordnung subjektivierender Prinzipien gegenüber dem Objektiven – „das Epos ist Darstellung des rein Objektiven“<sup>182</sup> – und führt dies wiederum auf die spezifische Zeithaftigkeit des Epos zurück: „Die epische Ruhe ist eben die Absonderung des rein Objektiven, wodurch sich diese Gattung über die gewöhnliche Wirklichkeit zum idealischen erhebt.“<sup>183</sup> Der Zustand der Kontemplation sowie eine entsprechend ruhige Darstellung sind bei Schlegel direkt verantwortlich für die tiefere, von störenden, ‚subjektiven‘ Regungen bereinigte Einsicht, die das Epos von anderen Gattungen wie dem Drama positiv abhebt.<sup>184</sup> Diese positive Emphase des Objektiven zu einem Zeitpunkt erhöhter Reflexivität und damit verbundener Fokussierung des Subjektiven lässt vermuten, dass es bei der epischen Erhebung über die gewöhnliche Wirklichkeit nicht um eine Transzendierung des Epos geht, sondern um die Zuständigkeit, allgemeine, verbindliche und dauerhafte Wissensbestände zu transportieren. Mit diesem eigentümlichen Beharren auf Objektivität wird nicht zuletzt auch Blanckenburgs Romankonzeption der inneren Geschichte<sup>185</sup> problematisiert und wieder in den Blick genommen, was diese auszublenden sucht: das große Ganze des Weltzusammenhangs und die Verortung des Einzelnen darin.

Auf die entscheidende Doppelfunktion, die der Ruhe als Gestaltungsprämisse und Beförderin einer umfassenden, allgemeinen Erkenntnis zukommt, war bereits Goethe aufmerksam geworden: Die „größte[...] Ruhe und Behaglichkeit“ der epischen Rezeptionssituation, heißt es dazu im Briefwechsel, lade den Verstand mehr als andere Dichtungen dazu ein, Forderungen zu machen.<sup>186</sup> An diese Verbindung von wünschenswerten Effekten der Distanzierung und Objektivierung mit einer entschleunigten Darstellung schließt Schlegel sein

---

Adalbert Stifter: *Langeweile und Faszination* (= Sprache und Literatur 97). Stuttgart: Kohlhammer 1976. S. 141 f.

181 Schlegel: *Vom Epos* (1801). S. 358–370, hier S. 364.

182 Ebd. S. 358.

183 Ebd.

184 Vgl. Buschmeier: *Epos, Philologie, Roman*. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 75.

185 Vgl. S. 27 f. in diesem Buch.

186 Goethe an Schiller, 19.4.1797, BW. S. 375.

Eposkonzept an. Gleichzeitig weist er aber die Idee einer epischen Einheit aufgrund der fehlenden linearen Zeitabfolge entschieden zurück: „Die rein dichterische Erzählung [...] kennt ihrem Wesen nach weder Anfang noch Ende“<sup>187</sup>, sie wird deshalb immer „zwischen ungeendet und endlos in der Mitte schweben“<sup>188</sup>, wie es bei August Wilhelm Schlegel dann heißt.

Es bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass die an der Epochenschwelle virulent werdende Vorstellung von epischem Erzählen weder dem normativen Begriff, wie er von der traditionellen Gattungspoetologie installiert wurde, noch dem darin transportierten Anspruch auf Einheit gerecht wird. Nach wie vor steht die Frage nach formaler Einheitlichkeit zwar im Zentrum der Auseinandersetzung, diese richtet sich aber nun entweder auf neue Wege, eine poetische Einheit zu gestalten oder auf die ästhetischen Potenziale, die gerade aus der Aufgabe der Einheitsvorstellung entstehen. Dem Faktor der Zeit kommt dabei diskursübergreifend eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu, sofern ihm eine eigenständige, produktive und vor allem gestaltbildende Macht zugewiesen wird. So unterschiedlich die Zeitlichkeitsbegriffe und ihre ästhetischen Leistungspotenziale auch reflektiert werden – Schlegel gibt die Kategorie der Ganzheit zugunsten einer unendlichen Stetigkeit komplett auf, während Goethe und Schiller im Begriff der Retardation eine alternative, auf Kontinuität zielende Vorstellung von Ganzheit zu begründen suchen. Lässt sich doch die durchgängige Verschiebung von einer linear gedachten Zeitordnung des epischen Erzählens, hin zu einer mehr räumlichen Zeitordnung der Simultanität beobachten, die auf die mögliche Gleichzeitigkeit aller Zeitkategorien im Epos führt.<sup>189</sup> Dem Epos wird insofern eine ambivalente Mittelstellung zwischen den Zeithorizonten von Vergangenheit und Gegenwart zugewiesen, die es gerade dazu ermächtigt, zwischen diesen zu vermitteln.

Die oft betonte Diskrepanz zwischen romantischer und klassizistischer Programmatik erscheint mit Blick auf diese besondere Lizenz des Epischen mehr als sich gegenseitig befruchtendes Wechselverhältnis, das von einem produktiven Gedankenaustausch profitiert. Goethe und Schiller sind durchaus bemüht, die von Wolf und Schlegel in ihren progressiven Eposkonzepten aufgedeckte Flexibilität und Fragmentarizität der epischen Form zu konterkarieren: Dem entgrenzenden Potenzial zur Unendlichkeit, das sowohl der retrogradierenden – also zurückschreitenden – Zeitlichkeit wie auch den anarchistischen Tendenzen der Substantialität inne liegt, setzten sie

187 KFSa I, 1. S. 124.

188 Schlegel: *Vom Epos* (1801). S. 358–370, hier S. 364.

189 Vgl. Buschmeier: *Epos, Philologie, Roman*. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. S. 74.

einerseits die Verortung in einer abgeschlossenen Vergangenheit und andererseits ein Einheitskonzept ‚im Kleinen‘ entgegen. Vor allem Goethe, und das ist für die vorliegende Untersuchung durchaus bedeutungsvoll, zieht aus den Programmen der formalen Auflösung auch Gewinn, obwohl er sich bisweilen radikal gegen diese ausspricht, und zeigt insofern in Bezug auf das Epische ein bedeutend freieres Formdenken als Humboldt, aber auch als Schiller. So lernt er nämlich von Schlegel und Wolf, dass gerade die Form des Fragments zum synthetisierenden Anschluss und insofern zur Herstellung einer, wenn auch nur momentanen, Einheit beiträgt.<sup>190</sup> Das ist die Idee der Prägnanz, die sich sowohl im morphologischen Formbegriff wie auch im kulturpolitischen Programm der Kontinuität trotz Traditionsbruch widerspiegelt und die Goethe für sein ganz eigenes Erneuerungsprojekt des Epischen produktiv macht.

### 4.3 Medienpoetologische Reflexionen

Wie die vorhergehenden Ausführungen gezeigt haben, rekurrten die in der Eposdebatte der Epochenschwelle diskutierten Gattungseigenschaften nach wie vor auf das seit der Antike tradierte Merkmal der Totalität und die damit verbundenen Vorstellungen von epischer Breite und Objektivität.<sup>191</sup> Die Gattungstradition wird also fortgesetzt und gleichzeitig entscheidend modifiziert – unter dem Zeitdruck der Moderne werden die traditionellen Kategorien insofern erneuert, als sie mit ihren jeweiligen Gegenpolen in ein Spannungsverhältnis gebracht werden: Unter den Zeitlichkeitsbegriffen der Retardation und der Stetigkeit sowie auch den Organisationsprinzipien der Substantialität und Objektivität wird die epische Darstellung als eine ambivalente, zwischen Form und Formlosigkeit hin- und herschwankende Doppelstruktur erfasst. Dieser Ablösung äußerlich wahrnehmbarer, normativer Kategorien stehen Goethe und Schiller bedeutend skeptischer gegenüber als die Frühromantiker, wie ihre nicht nachlassende Suche nach höheren Gesetzen<sup>192</sup> und reinen Begriffen<sup>193</sup> bereits deutlich gemacht hat. Dass das Epische aber auch für die Brieffreunde, insbesondere Goethe, gerade aufgrund seiner prekär gewordenen Form und entsprechend komplexen Merkmalssemantik nicht nur problematisch, sondern eben gleichzeitig auch produktiv

190 Vgl. ebd. S. 78.

191 Vgl. von Essen, Gesa: Epos. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 204–220.

192 Vgl. Goethe an Schiller, 22.4.1797, BW. S. 378 und Schiller an Goethe, 25.4.1797, BW. S. 381.

193 Vgl. Goethe an Schiller, 28.4.1797, BW. S. 387.

wird, soll im Folgenden entlang der produktions- und rezeptionsästhetischen Überlegungen der Gattungsbedatte weiterverfolgt werden. Dabei soll deutlich werden, wie der Eposdiskurs das Auseinanderbrechen des Zusammenhangs von Wissen und Erzählen um 1800 als medialen Wechsel von Mündlichkeit und Schriftlichkeit reflektiert bzw. problematisiert und in der Poetologie des Epischen ein Kommunikationsmodell vorgestellt wird, das trotz Zugeständnissen an diesen Wechsel noch eine gelingende Vermittlung kollektiver, verbindlicher Erfahrung in Aussicht stellt.

#### 4.3.1 *Vermittlung zwischen individueller Subjektivität und kollektiver Objektivität*

In dem von Goethe verfassten Aufsatz wird auf knapp vier Seiten ein hoch komplexes poetologisches Gebilde entworfen, in dem die zentralen Gattungsunterschiede jeweils bewusst auf den Dichter und sein Publikum zurückgeführt werden:

Wollte man das Detail der Gesetze wornach beyde [der Epiker und der Dramatiker] zu handeln haben aus der Natur des Menschen herleiten, *so müsste man sich einen Rhapsoden und einen Mimen, beyde als Dichter, jenen mit seinen ruhig horchenden, diesen mit seinen ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vor Augen haben und es würde nicht schwer fallen zu entwickeln was einer jeden von diesen beyden Dichtarten am meisten frommt [sic], welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird, [...].* [Hervorhebungen M.E.]<sup>194</sup>

Das ist in erster Linie die Formulierung einer Rezeptionsästhetik. Die Art und Weise der geistigen Aufnahme und Verarbeitung geben hier die „Gesetzte“ der literarischen Formen vor. Die Medialität bzw. die Vermittlungskraft wird zum ausschlaggebenden Kriterium der Gattungsdifferenzierung und zwar als komplexe Verschränkung von Produktions- und Rezeptionsseite. Dabei deutet sich bereits an dieser Stelle eine sehr subtile zeit- und medienkritische Differenzierung von erwünschten epischen – ruhig horchend – und potenziell gefährlichen, dramatischen – ungeduldig hörend – Konstellationen an, die wiederum nahelegt, dass im Dramatischen der zeitgenössische Roman als triviale Unterhaltungsliteratur aktualisiert wird. Die Konzipierung eines ungeduldigen Hörers enthält allerdings angesichts der Französischen Revolution und der sich überschlagenden Gewaltexzesse auch eine politische Brisanz – wird hier doch grundsätzlich übereiltes Handeln getadelt und als sicherer Weg in die Katastrophe dargestellt. In der medienpoetologischen

194 Über epische und dramatische Dichtung, BW. S. 538.

Konstellation des Epischen werden die Gattungsmerkmale als spezifische Dispositionen der Produktionsseite aufgezeigt, die effektiv auf die Rezeptionsseite übertragen werden:

Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der *Rhapsode*, der das vollkommen vergangne vorträgt, als ein *weiser Mann* erscheinen, der in *ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht*, sein Vortrag wird dahin zwecken die Zuhörer zu beruhigen damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal vertheilen [sic], weil er nicht im Stande ist einen allzulebhaften Eindruck geschwind zu balanciren [sic], er wird *nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen* und wandeln, man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft [sic] zu thun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist was für welche sie aufruft. [Hervorhebungen M.E.]<sup>195</sup>

Das hier porträtierte Dichterideal des Rhapsoden verdichtet in sich die als ambivalent aufgezeigte Zeitlichkeits- und Organisationsstruktur des Epos: Der kontemplative Geisteszustand des Dichters verleiht ihm eine Übersicht über das Geschehen, welches er als abgeschlossenes, in der Vergangenheit liegendes erzählt. Diese entspannte und distanzierte Erzählerposition befördert die Gleichgültigkeit und insofern die narrative Bewegungsfreiheit des Epikers, die ihn nicht nur zum Wissenden macht, sondern auch zur Vermittlung von Wissen ermächtigt. Auch für August Wilhelm Schlegel ist die Vorstellung eines gleichwohl allwissenden, wie auch unbeteiligten Erzählers von zentraler Bedeutung für das Epos:

Die Darstellung des Epos soll eine ruhige sein. Dazu gehört nicht nur, dass der Dichter keine Teilnahme an den Begebenheiten äußere, wodurch er ohnehin nur eine den Eindruck schwächende Störung verursacht, und die Aufmerksamkeit von dem Gegenstande ab auf sich, von dem Objektiven auf das Subjektive gelenkt wird; sondern er muss eine solche Herrschaft über den Stoff ausüben, als wenn ihm die einzelnen Teile desselben wirklich gleich gültig wären.<sup>196</sup>

Damit macht er die vom Epiker zu leistende Beruhigungsleistung nicht wie Goethe und Schiller in erster Linie von dessen Geisteshaltung abhängig, sondern macht vielmehr die absolute Beherrschung des Stoffs zur Voraussetzung für die gleichgültige Geisteshaltung des Erzählers und insofern zum Apriori der formalen Darstellung.

An die Verortung einer gattungsbestimmende Beruhigungsleistung im Epos bzw. im homerischen Epos, schließt sich auch Humboldt an. Sie steht für ihn

<sup>195</sup> Ebd. S. 540.

<sup>196</sup> Schlegel: Vom Epos (1801). S. 358–370, hier S. 356.

allerdings in unmittelbarem Zusammenhang mit dem ästhetischen Ideal der Totalität, das er nur in der uneinholbaren Kunst der vergangenen Antike aufzuspüren vermag:

Daher die beruhigende Wirkung, die jedes rein gestimmte Gemüth [sic] bei der Lesung der Alten erfährt; daher, dass sie auch den leidenschaftlichsten Zustand heftiger Aufwallung oder erliegender Verzweiflung allemal zur Ruhe herab und zum Muthe [sic] hinaufstimmen. Denn diese Kraft einhauchende Ruhe fehlt niemals, sobald nur der Mensch sein Verhältniss zu der Welt und dem Schicksale ganz übersieht.<sup>197</sup>

Die kontemplative Wirkung des Epos ist deshalb ausschließlich von der Rezeption seiner originalen, antiken Ausprägungen zu erwarten und liegt für Humboldt grundsätzlich jenseits der medialen Möglichkeiten und Fähigkeiten der neuen Dichter. Stand der vormoderne Dichter noch in einem moralisch-religiösen Auftragsverhältnis mit seinem Publikum, haben die autonomieästhetischen Konzept der Moderne den Dichter von einer wie auch immer gearteten Zweckgebundenheit seiner Dichtung ja gerade befreit und ihn insofern in ein Verhältnis zur Rezeptionsseite gestellt, das dem antiken konträr entgegensteht. Diese modernen Begriffe von der autonomen Kunst und dem autonomen Künstler greifen auch Goethe und Schiller in ihrer Charakterisierung des Dramatikers, seiner Kompetenzen und der Wirkung, die er auf sein Publikum hat, besonders prominent auf, um ihn dem Epiker gegenüberzustellen:

Der Mime [...] stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will dass man an ihm und seiner nächsten Umgebung außschliesslich Theil [sic] nehme, dass man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten theile und sich selbst über ihm vergesse. [...] Der Zuschauende [sic] Hörer muss von rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muss leidenschafftlich [sic] folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen und selbst was erzählt wird muss gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.<sup>198</sup>

Sowohl auf der Produktions- wie auf der Rezeptionsseite wird hier die Individualisierung des Subjekts umgesetzt – der Künstler erscheint als mündiges Individuum, dessen subjektive Einzelperspektive auf den Rezipienten, der ebenfalls als ein Einzelner erscheint, übertragen wird. Dem Dramatiker kommt demnach die Verhandlung bzw. unmittelbare Darstellung

197 Humboldt: Ueber Göthes *Herrmann und Dorothea* (1799). S. 23.

198 Über epische und dramatische Dichtung, BW. S. 540 f.

von individueller und subjektiver Erfahrung zu. Damit wird ihm die wichtige modernspezifische Funktion angetragen, die Wirklichkeit als individuelle und subjektive Konstruktion aufzuzeigen, die er spätestens ab Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Romancier teilt.<sup>199</sup> Die Vermittlung einer persönlichen Perspektive, der Leiden und Leidenschaften eines Einzelnen, kann hier allerdings nur gelingen, wenn die Reflexionstätigkeit der Rezeptionsseite ausgeschaltet ist. Der Dramatiker wird als freier aber isolierter Künstler beschrieben, der zuschauende Hörer als doppelt unfreier Getriebener – von der eigenen unterhaltungssüchtigen Ungeduld und gleichzeitig von der drängenden, besitzergreifenden Darstellung des Dramatikers. Die programmatische Überforderung des Rezipienten erscheint als Grundvoraussetzung für das Erzeugen eines tiefgehenden, subjektiven Eindrucks. Diese die Subjektautonomie sowohl formal wie inhaltlich herausstellende Dramenkonzeption verweist wiederum darauf, dass die Freiheit und Autonomie des Künstlers nur um den Preis eines kulturellen Geltungsverlusts zu haben sind, der sich hier einerseits als Isolation des Produzenten und andererseits als Entmündigung des Rezipienten zeigt: „der tragische Dichter [raubt uns] unsre Gemüthsfreiheit, und indem er unsre Thätigkeit [sic] nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt [sic], so vereinfacht er sich sein Geschäft um vieles, und setzt sich in Vortheil [sic], indem er uns in Nachtheil [sic] setzt.“<sup>200</sup> In dieser Charakterisierung eines Übergriffs wiederholen sich die negativen, problematischen Effekte und Konsequenzen einer sich der dekadenten, beschleunigten Gegenwart verschreibenden Kunst, wie sie am Roman aufgezeigt wurde, und werden in die Produktions-Rezeption-Konstellation des Dramatischen überführt: Die unmittelbare, identifikatorische Beziehung zwischen Mime und Zuhörer, die zwar „viel lebhaftere Wirkungen“<sup>201</sup> ermöglicht, zwingt den Rezipienten zu einem unproduktiven, blossen Hören und Schauen, deren Kontrolle er vollständig an den Produzenten abgibt. Die Vermittlungsleistung des so gefassten Dramatischen ist demnach auf eine private Einzelperspektive und eine linear abgerichtete, drängende Gegenwärtigkeit ausgerichtet. Das Verhältnis zwischen Produzent und Rezipient wird als eine erschwerte Kommunikationssituation zwischen isolierten Individuen inszeniert, die nur durch die völlige Vereinnahmung des Zuschauers gelingen kann.

199 Vgl. S. 27 f. in diesem Buch.

200 Schiller an Goethe, 21.4.1797, BW. S. 377.

201 Über epische und dramatische Dichtung, BW. S. 541. Wörtliche Wiederholung aus Schillers Brief vom 21.4.1797.

Diese pejorative Konnotation des Dramatischen mit einer rigiden Beschränkung des Zuschauers erzeugt auch in den anderen Auseinandersetzungen über das Epos eine Folie, auf der sich das Epische als freie und freiheitsfördernde Gattung abhebt. So schreibt August Schlegel über *Hermann und Dorothea*, dass die „Anlage des Ganzen durchaus episch“ sei, weil darin „keine künstlichen Verwicklungen, keine gehäuften Schwierigkeiten, keine plötzlich eintretenden Zwischenfälle, keine auf einen Punkt hindrängende Spannung“ seien und das Gemüt „nie in dem Grade mit fortgerissen wird, dass es die Freiheit der Betrachtung verlöre“.<sup>202</sup> Bis zu einem gewissen Grad widerspricht sich Schlegel damit nun gerade selbst, hatte er doch der Gattung in seiner Epostheorie durchaus „Verwicklung und Auflösung“ zugestanden, die „Spannung und Befriedigung über das ganze gleichmäßig“ verteilen würden.<sup>203</sup> Diese dramatische, mit dem Dekadenzmerkmal der Gegenwärtigkeit versehene Dichtung hat die kulturstiftende, gesellschaftsrelevante, verbindliche Kraft der traditionellen Formen am Beginn der Moderne eingebüßt. Wie in der Auseinandersetzung über den Roman sichtbar wurde, ist sie gleichwohl als Beschreibungsbemühung aufzufassen wie auch als Symptom der kulturellen Krise, in der sich Kunst und Gesellschaft unversöhnlich gegenüberstehen. Das Epische aber ist in Abgrenzung zum Dramatischen, welches das Leben eines Einzelnen zu Unterhaltungszwecken in den Vordergrund rückt und dadurch den auf Privates reduzierten Roman aktualisiert, „nicht ein sinnlicher *Reiz* für die Neugier, sondern eine Aufforderung zur Theilnahme, an die Menschheit gerichtet“.<sup>204</sup> Das Epos soll also, um eben episch zu sein, eine gesellschaftliche Verbindlichkeit herstellen, eine allgemeine Gültigkeit haben. Durch die Kontrastierung zum Dramatischen wird in der Eposkonzeption auf diese kulturelle Leerstelle der Moderne verwiesen und dezidiert auf die Entstehungskosten einer autonomen Kunst aufmerksam gemacht. Gleichzeitig wird damit aber auch eine Alternative angeboten, die genauso der problematischen Modernerfahrung geschuldet ist, jedoch einen anderen Umgang mit dieser vorstellt.

#### 4.3.2 *Restitution der Sinnlichkeit im Epischen*

Für das Gelingen der epischen Vermittlungsleistung sind gerade die medienpoetologischen Voraussetzungen ausschlaggebend. Das Epos wird in Goethes Aufsatz als ausgedehnter mündlicher Vortrag des Rhapsoden vor einer geduldig horchenden und deutlich als Kollektiv markierten Zuhörerschaft

<sup>202</sup> Schlegel: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 208.

<sup>203</sup> Vgl. S. 160 in diesem Buch.

<sup>204</sup> Schlegel: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 207.



inszeniert: Ist zunächst für beide Gattungen von einem vernehmenden Kreis die Rede, wird dieser in der Charakterisierung des Epischen dann zu einem Zuhörer-Kollektiv, im Dramatischen dagegen zu einem einzelnen Hörer-Individuum. Das epische Erzählen wird damit, wie schon bei Herder und Wolf, auf seinen Ursprung in der oralen Tradition zurückgeführt,<sup>205</sup> allerdings nicht so explizit auf den Gesang. Auch für Schlegel steht die ruhige Darstellung des Fortschreitenden in direktem Zusammenhang mit einer explizit mündlichen Medialität:

Bei allem Beschreiben ist die Arbeit für den, welcher redet, gering, für den Zuhörer aber sehr groß. Wird hingegen etwas in seiner Fortschreitung aufgefasst, so hebt und trägt die dem Gegenstände entsprechende Bewegung der Worte den empfangenden Geist, und an dieser, als Grundlage der gesamten Darstellung, entwickelt sich vom Simultanen, so viel als nötig ist, mit Leichtigkeit zu anschaulichen Bildern.<sup>206</sup>

Schlegel betont hier zunächst die unhintergehbare Sukzessivität jeglicher sprachlich verfassten Kunst sowie ihrer Rezeption und begründet damit auch für das epische Erzählen eine Darstellung des dynamischen Nacheinanders. Darüber hinaus verbindet er aber die medialen Voraussetzungen der Poesie im Allgemeinen mit den spezifischen Eigenheiten der Oralität im Gegensatz zur Literarizität. Mit der Forderung nach einer den Gegenständen entsprechenden Bewegung und der Charakterisierung einer spezifisch oralen Rezeptionssituation – der Epiker ist ein Sprechender, sein Gegenüber ein Zuhörer – beschränkt er die Zeichenabfolge im Epos auf eine der mündlichen Sprache gemäße Erzählgeschwindigkeit, die den ästhetischen Eindruck von Simultanität ermöglicht.

Besonders bemerkenswert scheint hier, dass er dabei die Aufmerksamkeit gezielt auf eine dem Hörer abgeforderte Leistung lenkt: Richtiges Zuhören – Goethe und Schiller markieren eine ähnliche Differenz zwischen Hören und Horchen – ist Gedächtnisarbeit. Über diese heraufbeschworene Medialität von Sprechen und Zuhören wird das Epos bei Schlegel nicht zuletzt auch auf Sinnlichkeit ausgerichtet. „Die Begrenzung des Epos ist folglich sehr unbestimmt: die Erzählung kann fortgesetzt werden, solange der stetige Fortschritt nicht unterbrochen wird und der Umfang des Gedichtes nicht die Fassungskraft der Hörer übersteigt.“<sup>207</sup> Das Fassungsvermögen der Einbildungskraft des Zuhörers gibt demnach die Begrenzung des Epos an. Die Herausforderung einer hier explizit

<sup>205</sup> Vgl. S. 16 f. und 47 f. in diesem Buch.

<sup>206</sup> Schlegel: *Vom Epos* (1801). S. 358–370, hier S. 359.

<sup>207</sup> Ebd. S. 363.

auralen<sup>208</sup> Rezeption ist ungemein größer als die einer lesenden – das Gehörte muss *ad hoc* synthetisiert werden. Mit dem Arbeitsbegriff auf der Rezeptionsseite wird aber auch klar, dass das Epos auf ein entsprechend leistungsfähiges Publikum angewiesen ist, um diese Leistung als intellektuelles Werkzeug zu erbringen. Die epische Arbeit ist insofern eine wechselwirkende Kooperation zwischen Produzent, Text und Rezipient und entsprechend komplex. Dabei hebt Schlegel die Anregung zu einer sinnlichen Tätigkeit bedeutend stärker hervor als die zu einer rationalen und restituiert damit im Epos eine Sinnlichkeit, die in den übrigen Beiträgen zwar implizit mitschwingt, aber nicht derart explizit zur Sprache kommt.

Ein Blick auf die medienpoetologische Bestimmung bei Goethe und Schiller wird jedoch deutlich machen, dass die Emphase des sinnlichen Aspekts der auralen Rezeption als eigenständige Erkenntnisform durchaus wesentlich ist für alle Eposkonzepte der Epochenschwelle. Sie begründet nämlich eine weitere Entgegensetzung zum Roman, der, wie sich noch zeigen wird, keinerlei Anlage zu einer sinnlichen Tätigkeit, geschweige denn Erkenntnis bietet. Und gleichwohl rückt das Epos damit in Nähe der Novelle, die, wie Biere aufgezeigt hat, als ein „die Sinne herausforderndes Ereignis“<sup>209</sup> ebenfalls einen Kontrast bildet zum Roman in der Tradition Blankenburgs, der sich vornehmlich als auf Moralität ausgerichtetes, „gutes Erzählen“<sup>210</sup> ausnimmt. Im entscheidenden Unterschied zum Epos wird die Novelle aber gerade nicht auf einen eindeutig erschließbaren Sinn oder eine klare Bedeutung ausgelegt, sondern vielmehr auf Rätselhaftigkeit, wodurch ihr jegliche belehrenden oder sinnstiftenden Funktionen abgesprochen werden.<sup>211</sup> Im Schwanken zwischen Sinnlichkeit und Vernunft oder vielmehr im doppelten Anspruch an das epische Erzählen, gleichwohl auf die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung wie auch auf die rationale Reflexion zu wirken, werden Gleichzeitigkeit und Beweglichkeit auch auf der Ebene der Rezeption als die ausschlaggebenden, inneren Merkmale der Form aktualisiert. Darüberhinaus tritt mit der stärkeren Ausrichtung auf die sinnliche Vermittlungsleistung der Ästhetik im Sinn von *aisthesis* die tradierte Verbindung von Epos und Mythos in den Hintergrund und macht Platz für die moderne Vorstellung einer zwar verbindlichen,

208 Der Begriff der Auralität stammt aus der Filmwissenschaft und bezeichnet Wirkungsweisen, bei denen auf den Gehörsinn gerichtete, auditive Elemente im Zusammenspiel mit visuellen Elementen eine rezeptionsleitende Rolle übernehmen. Gemäß Goyet wird der Begriff mittlerweile auch in anderen Bereichen angewendet, vgl. Goyet: Über die Bedingungen der Möglichkeit eines ‚Neugründungsepos‘. S. 31–54, hier S. 37.

209 Biere: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. S. 194.

210 Ebd. S. 193.

211 Vgl. ebd. S. 122 und S. 197.

aber immanenten Einrichtung der Welt. Insofern konstituiert sich der übergeordnete Weltzusammenhang, der das moderne Epische vermitteln soll, unter dem Aspekt der Gleichzeitigkeit von Sinnlichkeit und Rationalität nicht länger als ein transzendent-mythologischer, sondern vielmehr als ein realistisch-historischer.

Durch die Revitalisierung der lebendigen Sprache und das Beharren auf einer oralen, öffentlichkeitsherstellenden Rezeptionssituation erlangt das Epische die ihm schon seit jeher eingeschriebene kulturelle Kraft zur gesellschaftlichen Verbindlichkeit zurück, die die populären, zeitgemäßen Gattungen des Dramas und des Romans nicht herzustellen vermögen. Es wird aber auch entschieden neu ausgerichtet: Die zu leistende epische Arbeit bezieht sich im Epos der Sattelzeit dezidiert auf die Erscheinungen und Ereignisse der realen Erfahrungswelt<sup>212</sup> und nicht mehr auf deren metaphysische Übersteigerung. Über den epischen Erzähler heißt es im Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* wohl, dass „der Rhapsode [...] als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen [sollte], er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so dass man von aller Persönlichkeit abstrahirte [sic] und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte“.<sup>213</sup> Wenn Schiller und Goethe den epischen Erzähler hier als ein höheres Wesen bezeichnen, hat das aber nichts mit der Apotheose zu tun, wie sie etwa in der Homerrezeption des frühen 18. Jahrhunderts hatte beobachtet werden können.<sup>214</sup> Vielmehr zielt diese Erzählerfiktion auf die diagnostizierte Krise der Kunst, wird darin doch die Idealvorstellung eines echten Künstlers artikuliert, der sich im Gegensatz zum Dilettanten von den problematischen Tendenzen des Zeitalters zu abstrahieren und ganz in den Dienst einer kulturstiftenden Kunst zu stellen vermag. Die Vorstellung vom Epos als poetischer Kulturbegründung, wie sie Winckelmanns Antikenbild zugrunde liegt,<sup>215</sup> bleibt also auch für den Gattungsdiskurs der Epochenschwelle relevant, erfährt allerdings insofern eine entscheidene Modifizierung, als sie sich nicht mehr ausschließlich auf die idealisierte Antike richtet, sondern vielmehr auf die problematische Gegenwart.

Die Dichterfreunde entwerfen in dieser wohl meistzitierten Stelle zum klassizistischen Epos eine eigentümliche, komplexe und paradoxe Erzählerposition – während zuvor noch eindeutig von einem vortragenden

212 Vgl. Buschmeier: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*. S. 394.

213 *Über epische und dramatische Dichtung*, BW. S. 540.

214 Vgl. S. 44 in diesem Buch.

215 Vgl. S. 42 ff. in diesem Buch.

Rhapsoden die Rede war, wird er nun als Lesender inszeniert, dessen Stimme zwar hörbar ist, aber nicht als seine eigene wahrgenommen wird. Einleitend handelt es sich noch um eine Regelformulierung für den Dichter, deren Status durch den Konjunktiv sogleich als unsicher markiert, durch die Verdoppelung aber wiederum bekräftigt wird. Dann kippt das Bild auf die Rezeptionsseite und macht hier Empfehlungen an den Zuhörer, die allerdings wiederum eine prekäre ‚als ob‘-Situation erzeugen. Diese Medienästhetik ist eine hochstilisierte und vor allem auch problematische Konstruktion, die wie bei Schlegel im Kern auf Oralität rekurriert. Allerdings gehört das öffentliche, mündliche Vorlesen im Zuge des oben beschriebenen medialen Wandels<sup>216</sup> zu diesem Zeitpunkt bereits der Vergangenheit an und die stille Lektüre hat sich durch eine verstärkte Literarisierung als weitverbreitete Norm durchgesetzt<sup>217</sup> – lautes Vorlesen findet, wenn überhaupt, nur noch im trauten Heim der bürgerlichen Kleinfamilie statt. Die Vorstellung eines Erzählers hinter dem Vorhang, der in der Öffentlichkeit spricht oder vorliest, scheint zunächst auf die fahrenden Sänger der griechischen Antike zu rekurrieren und erinnert darüber hinaus an Goethes begeisterte Beschreibung der lebendigen, interagierenden Kulturgemeinschaft Italiens.<sup>218</sup> Damit verdeutlicht sich die grundlegende, kulturpolitische Ausrichtung des Epischen und es wird gleichwohl eine Kommunikationssituation entworfen, die unzeitgemäß, konservativ und vor allem, wie Lubkoll festhält,<sup>219</sup> hoch artifiziell ist – sie beschwört eine idealisierte mündliche Tradition herauf, die es so nie gegeben hat und projiziert sie in eine konstruierte Vergangenheitsvorstellung hinein. Auch wenn sich die grecozentrische Antikenbegeisterung um 1800 auf einem einmaligen Höhepunkt befindet, muss dieser Rhapsode hinter dem Vorhang also eher seltsam anmuten.

Dass es in dieser Konstruktion dann auch gar nicht um das verzweifelte Konservieren einer verlorenen Mündlichkeit geht, sondern darin vielmehr ein Steuerungsversuch zu einer idealen, epischen Lektüre unternommen wird, hat Christians überzeugend nachgewiesen. Das dramatische „Hören“ auf den „Mimen“ erkennt er als dem Epischen entgegengestellte Romanlektüre, die das zeitgenössische stille Lesen als gefährlich problematisiert.<sup>220</sup> In der

216 Vgl. S. 89 in diesem Buch.

217 Vgl. Lubkoll: *Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell*. S. 385 ff.

218 Vgl. S. 85 f. in diesem Buch.

219 Vgl. Lubkoll: *Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell*. S. 387.

220 Christians: *Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000)*. S. 132 f.

Rekonstruktion einer oralen Produktions- und auralen Rezeptionssituation geht es also nur vordergründig um echte Mündlichkeit, tatsächlich wird eine medienästhetische Hierarchisierung von unterschiedlichen Leseverhalten betrieben, von denen das ideale auf einer zitierten Mündlichkeit beruht und als episch bezeichnet wird. Goethe und Schiller werden hier schon früh auf die Probleme der innerlichen Versprachlichung aufmerksam, die sich beim stummen Lesen von schriftlichen, prosaischen Texten neu ergeben<sup>221</sup> – eine zum Schluss hindrängende, beschleunigte Lektüre und die daraus resultierenden Effekte von Überforderung und einer stillgestellten Einbildungskraft. Anhand der Gegenüberstellung von epischer und dramatischer Medialität verweisen sie auf die problematischen Konsequenzen einer privatisierten, stillen Lektüre – deren prototypische Gattung natürlich wiederum der Roman ist: die Loslösung der Kunst aus der Kultur und die Isolation des Individuums in einer kulturell entleerten Moderne.

Genau die gleiche Problematik illustriert auch Schlegel, wenn er eine abnehmende Toleranz gegenüber Wiederholungen konstatiert, die früher „vor dem Ohr des sinnlichen Hörers, das sie tönend füllten, leichter vorüberwallen: dem heutigen Leser (der nur allzu selten der Poesie Stimme zu geben oder sie auch nur zu hören versteht) möchten sie einförmig und ein unwillkommener Aufenthalt dünken“.<sup>222</sup> Den so beklagten Verlust von Sinn – als auf Wiederholung angewiesene Erkenntnis – und Sinnlichkeit in der modernen Gegenwartskunst bezieht er ebenfalls auf einen lesenden, unterhaltungsorientierten Rezipienten. Bei Schlegel scheint aber das Zuhören eher die Qualität einer Herausforderung zu haben oder eine verlorene Gedächtniskompetenz zu sein und den Rezipienten also potenziell in die Pflicht zu nehmen, während bei Schiller und Goethe das Zuhören einer Freisetzung der Einbildungskraft gleichkommt, die den Rezipienten entlastet. Diese beiden Perspektiven schließen sich gegenseitig bei weitem nicht aus, vielmehr machen sie gerade in Kombination die gegenseitige Bemächtigung von Text und Rezipient sichtbar, die das Epos sowohl in der Antike wie auch in der Moderne konstituiert. Das medienästhetisch ausschlaggebende Merkmal des Epos ist eben, dass es die produktive und rezeptive Seite in ein integrales Verhältnis setzt, die epische Bewegungsfreiheit ist zugleich Privileg und Verpflichtung, die zu leistende Vermittlungsarbeit ist als eine gemeinschaftliche zu erbringen.

221 Ähnlich argumentiert Lubkoll in Bezug auf die Novelle: Deren gattungskonstitutive ‚inszenierte Mündlichkeit‘ halte das mündliche Erzählen wach, sie tradiere es im Medium der Literatur, sie transformiere es aber auch und verleihe ihm neue Funktion, vgl. Lubkoll: Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell. S. 388.

222 Schlegel: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 210.

In der epischen Lektüreempfehlung wird der Leser vom internalisierten stillen Lesen abgelenkt und der zwar anwesende, aber unsichtbare Rhapsode wird in den Leser hineinprojiziert – dadurch liest der ‚lesende Zuhörer‘ sich selbst vor bzw. horcht seiner eigenen inneren Stimme als die der ‚Musen im Allgemeinen‘. Den Versprachlichungsprozess als inneres Sprechen und Hören vorzustellen, erzeugt die positiv bewerteten Effekte von Entschleunigung, Objektivierung und Versinnlichung. Damit ist wiederum die Lizenz zur Bewegungsfreiheit – rationaler und sinnlicher – verbunden. Ausschlaggebend für eine solche in den Rezipienten hinein geschriebene, vorgestellte Mündlichkeit ist die Konzeption des Rhapsoden als Erzählerfigur, die jeglicher Subjektivität entbehrt. Schlegels epischer Dichter gibt „eine Darstellung der Außenwelt, wie sie aus einem durch keine teilnehmende Regung gestörten Geiste hervorgehen würde, und erhebt uns zu gleicher Besonnenheit der Betrachtung“.<sup>223</sup> Die Konjunktivformulierung lässt vermuten, dass Schlegel sich der Schwierigkeit oder vielmehr der Unmöglichkeit einer derartigen Erzählerposition wohl bewusst ist – eine narrative Darstellung kommt um Gewichtung und Hierarchisierung nie ganz herum. Die vom Epiker geforderte Gleichgültigkeit soll vielmehr dessen Individualität verwischen. Auch bei Goethe erscheint der Rhapsode als „höheres Wesen“ selbst nicht in seinem Gedicht, als körperlose Stimme ist er von aller Persönlichkeit abstrahiert.<sup>224</sup> Diese Unbestimmtheit und Objektivität der Erzählinstanz macht überhaupt erst möglich, dass der Leser sich bei seiner zwar stillen, aber imaginiert lauten Lektüre an ihre Stelle setzen kann. Der Leser wird so selbst zum produktiven Künstler, er wiederholt und verinnerlicht im Lesen den kreativen, sinnlichen Schöpfungsprozess und erlangt so eine Kontrolle über den Text sowie die eigene Rezeption, die ihm im Dramatischen – und eben auch im Roman – vollständig verwehrt bleibt.

Unter diesen Voraussetzungen lässt sich für die Medialität des Epos eine Dynamik des spannungsvollen, unabgeschlossenen Hin- und Herschwankens zwischen Produktion und Rezeption beobachten. Die Trennung zwischen produktiver und rezeptiver Aneignung ist im Epischen aufgelöst bzw. obsolet, beides ereignet sich gleichzeitig im Akt des Lesens. Diese doppelte Bewegung ist konstitutiv für das Epos, darin liegt nämlich nicht nur die Bemächtigung des Lesers über den Text, sondern gerade auch die Umkehrung: Diese Art des Selbst-Vortrags in der Rolle des Rhapsoden setzt Wissen voraus, einerseits über den Text – denn für die geforderte objektive, gleichgültige Erzählhaltung muss eine gewisse Kenntnis oder Übersicht vorherrschen – und andererseits

223 Schlegel: *Vom Epos* (1801). S. 358–370, hier S. 358.

224 Buschmeier: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit: Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*. S. 396.

aber vor allem auch ein allgemeines, verbindliches Hintergrundwissen, das eine Kontextualisierung ermöglicht.<sup>225</sup> Insofern setzt sich die bereits beobachtete Programmatik des bewussten Anschließens an die traditionelle Gattungsmerkmal – hier der mündlichen und öffentlichen Rezeption – und einer gleichzeitigen, spezifisch auf die Erfahrung der Moderne verweisenden Modifizierung dieser Merkmale – die Verlagerung in einen allein und stumm lesenden Rezipienten – auch auf der medienästhetischen Ebene der Eposdebatte fort. Der mediale Paradigmenwechsel der Moderne wird darin allerdings einer kritischen Neubewertung unterzogen und mit der Installation einer sinnlichen, auf die selbsttätige Einbildungskraft zurückgreifenden Erkenntnis konfrontiert.

### 4.3.3 *Reintegration der Kunst in die Kultur durch das Epische*

Dem epischen Erzählen, wie es im übergreifenden Gattungsdiskurs der Epochenschwelle konstituiert wird, muss auch in medienpoetologischer Hinsicht eine eindeutige formale Bestimmung im Sinne traditioneller Gattungstheorie abgesprochen werden. Während die Dramenkonzeption auch medienästhetisch mehr oder weniger eng gefasst ist, wird das Epische sowohl bei Goethe und Schiller als auch bei Schlegel durchwegs auf eine paradoxe Überblendung von Produktions- und Rezeptionsseite, Oralität und Literarizität ausgerichtet. In dieser zutiefst unklassizistischen Verschränkung von scheinbar disparaten Materialien liegt allerdings zum einen die Errungenschaft eines in die Gesellschaft (re)integrierten Künstlers begründet, der auch nach der Auflösung des traditionellen Auftragsverhältnis noch in einem produktiv-vermittelnden Austausch mit seiner Leserschaft steht. Zum anderen entsteht die entsprechend positive Konzeption eines Lesers, der Interesse an einer lebendig-poetischen Kunst hat, die zur eigenen, geistigen Tätigkeit einlädt und nicht primär auf Unterhaltung abzielt, im Gegensatz zu den modernen „Menschen[, die] jede interessante Situation gleich in Kupfer gestochen sehen [wollen], damit nur ja ihrer Imagination keine Thätigkeit [sic] / übrig bleibe so soll alles sinnlich wahr vollkommen gegenwärtig dramatisch seyn [sic] und das dramatische selbst soll sich dem wirklich wahren völlig an die Seite

---

225 Goyet sagt, dass der Aspekt des Hörens, also das Aufnehmen des Gesagten, früher stärker gewichtet wurde als die mündliche Produktion. In der Forschung herrscht darüber keine Einigkeit, gesichert ist aber, dass vor dem Kollektiv vorgetragen wurde. Das hat Konsequenzen für einen Text. Er muss die Anwesenden mit einbeziehen, ihre Erwartungen erfüllen – er verändert sich von Vortrag zu Vortrag – das Publikum gestaltet den Text mit, vgl. Goyet: Über die Bedingungen der Möglichkeit eines ‚Neugründungs-epos‘. S. 31–54.

stellen“.<sup>226</sup> Im Epischen wird so die aufgebrochene Verbindung zwischen Kunst und Kultur, über die Wissen überliefert und verbindliche Vorstellungen von Geschichte und Kultur, von politischer und sozialer Zugehörigkeit vermittelt werden können, wiederhergestellt oder zumindest in Aussicht gestellt. Es ist diese integrative, rückversichernde und identitätsstiftende Funktion des Epischen, die am Beginn des 20. Jahrhunderts so vehement zurückgefordert wird für die Gegenwartsliteratur und sie ist auch das primäre Anliegen der romantischen Kunst, wie deren Charakterisierung durch Schlegel aufzeigt:

Nur sie [die romantische Kunst] kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird.<sup>227</sup>

In der medialen Kipp-Konstellation kann die Vermittlungsleistung einer versichernden, kulturstiftenden Kunst vom geneigten ‚gern und lang zuhörenden‘ Leser selbst erbracht werden, indem er den stillen Leseakt als ruhigen Vortrag vor sich selbst imaginiert: Episches Lesen ist Kulturpraxis.<sup>228</sup> Damit wird das Bild einer idealen Leserschaft, einer durch die kulturstiftende Kunst im Leseakt verbundenen, utopischen Gemeinschaft vorgestellt: Die Kulturnation. Diese Idee einer *kulturell* hergestellten Kollektiv-Identität entspricht dem Identitätsentwurf des Bildungsbürgertums, das sich zu diesem Zeitpunkt aber gerade erst von der aristokratischen Obrigkeit abzugrenzen und zu formieren beginnt.<sup>229</sup> Das Epos-Projekt ist also wesentlich an der Herstellung und Vermittlung von gesellschaftlichen Idealvorstellungen beteiligt, und zwar bevor diese realhistorisch evident werden.

226 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW, S. 535 f.

227 KFSA I, 2, S. 182 f.

228 Ähnlich beschreibt Biere die medienästhetische Vortragssituation der ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter‘, vgl. Biere: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. S. 65–197.

229 Vgl. S. 15 in diesem Buch. Auch Lubkoll stellt eine Verbindung her zwischen der fingierten Mündlichkeit – allerdings der Novelle – und dem Bildungsprogramm der ‚ästhetischen Erziehung‘, vgl. Lubkoll: Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell. S. 391.



Im Epos scheint es daher gar nicht unbedingt um das Konservieren von alten, gefestigten Strukturen – gesellschaftlichen oder ästhetischen – zu gehen, sondern vielmehr um das Potenzial, neue zu generieren, die mit den bestehenden bzw. sich ablösenden Konzepten aber noch in Beziehung stehen und insofern eine breite, kontinuierliche Entwicklung erfahrbar machen. Während das alte Epos tatsächliche Volksdichtung war<sup>230</sup> – es wurde an öffentlichen Plätzen vorgetragen und vereinte so die verschiedenen Stände in einer gemeinsamen Rezeption zu einem Kollektiv –, findet in der neuzeitlichen Eposdebatte eine entscheidende Beschränkung bzw. eine Differenzierung und Hierarchisierung in ein ‚episches‘ und ein ‚dramatisches‘ Publikum statt. Das Epische rekuriert zwar auf die mit der mündlichen Medialität verbundene Herstellung von Öffentlichkeit und Kollektivität – die zitierte bzw. fingierte<sup>231</sup> Oralität steht dafür ein, dass die kollektiv erbrachte, epische Arbeit zur Lösung der gegenwärtigen Krise der Kunst taugt, hier kann noch oder wieder ein gesellschaftlicher Gesamtzusammenhang hergestellt werden. Daran kann aber, wie die vorhergegangenen Bemerkungen zur Entwicklung des Kulturbegriffs<sup>232</sup> gezeigt haben, in frühmodernen Zeiten nicht mehr die ganze Menschheit bzw. das ganze Volk teilnehmen, sondern nur eine bestimmte Gruppe, die bestimmte Anlagen mitbringt – das ist mit Schiller gesprochen nicht das „gemeine[...] Volk der Beurtheiler [sic]“<sup>233</sup>, sondern die als kunstaffin imaginierte Bürgerlichkeit. Mit dieser Wendung auf einen realistisch-objektiven Weltbezug wird das Epische noch einmal zum Medium einer intakten Kulturgesellschaft und insofern zur Hoffnung, die kulturkritische Gegenwartsdiagnose ins Positive zu wenden.

Das epische Schwanken, das sich bis hierhin als die ganze Konzeption vielfältig durchdringende, ambivalente Grundbewegung gezeigt hat, lässt sich in Bezug auf seine soziale Funktion als Denkweise oder vielmehr als empfohlene Leseweise verstehen, die das kollektive, interagierende Gemeinschaftsbewusstsein als natürliche Grundlage der Gesellschaft aufrechterhält, trotz der (historischen) Einsicht in dessen Erosionserscheinungen und Verdrängung

230 In einer echten Mündlichkeitssituation ist es so, dass alle den Text kennen, ihn auswendig können, so sehr vertraut mit dem Text sind, dass jede Leerstelle aufgefüllt werden kann, überall ein- oder abgesetzt werden kann: Ein Rezipient, der im Geiste immer über den ganzen Text verfügt. Die Rezipienten Moderne sind das nicht gewohnt durch ihr linear ausgerichtetes Aufnehmen, oder eben auch nicht dazu geneigt – der Zusammenhang einer langen Erzählung wird aus den Augen verloren.

231 Im Anschluss an den Begriff, wie ihn Lubkoll benutzt, vgl. Lubkoll: Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell. S. 381–402.

232 Vgl. S. 81 f. in diesem Buch.

233 Schiller an Goethe, 2.7.1796, BW. S. 209.

durch ein nach Innen gekehrtes, isoliertes Subjekt.<sup>234</sup> In dieser Zurichtungsbemühung zeigt sich deutlich, dass dem Epos eine soziale Tragweite zukommt, die nicht auf die Vermittlung von Komplexen wie Volk oder Nation reduziert werden kann, sondern ein genuin kulturell begründetes Gemeinschaftsmodell entwirft, das dem Modell der individualisierten und rationalisierten Gesellschaft entgegensteht. Darin wird eine komplexe Verschränkung von Privatem und Öffentlichem, von subjektiver Erfahrung und historischer Dimension, von innerer Geschichte und Weltgeschichte mit einem Glücksversprechen verbunden: Im Epos scheint aufgrund seiner besonderen formalen und medialen Ausrichtung auf Entschleunigung und Sinnlichkeit die narrative Vermittlung einer rücksichernden Erfahrung von Ganzheit, Begreifbarkeit und Stabilität möglich, die in der kontingenten, beschleunigten Gegenwart bzw. den zeitgemäßen Dichtungsformen nicht mehr realisierbar ist. Mit Rückblick auf Goethes Kulturprogramm sowie seinen morphologischen Formbegriff und den darin sichtbar gemachten Zeitreflexionen<sup>235</sup> darf wohl davon ausgegangen werden, dass es ihm auch im gemeinsam mit Schiller entworfenen Eposkonzept ganz bewusst darum ging, das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zu vermitteln, also einerseits daran zu erinnern, was dem Gegenwartsbewusstsein entgeht, und andererseits aber auch auf eine zukünftige Entzifferung hinzuweisen. Durch die spezifische Lizenz, zwischen den Zeiten zu vermitteln, sind im Epischen gleichzeitig bewahrende Erinnerung, trauernde Verabschiedung und utopisches Offenhalten enthalten.<sup>236</sup>

Genau das vermögen die zeitsensitiven Konzepte der modernebegeisterten Romantiker eben nicht zu leisten – und in der obigen Schlegel-Stelle zeigt sich das deutlich –, sind sie doch mehrheitlich in *eine* Richtung ausgerichtet: in die Zukunft. Auch dort, wo für epische Stetigkeit und Gleichmäßigkeit plädiert

234 Vgl. Willems, Gottfried: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. S. 103–134. Eine neue Sicht der Gesellschaft und des Individuums, bzw. geradezu deren Entdeckung durch die Aufklärung, definiert er als Kristallisationspunkt des spezifischen Antiken- und Gattungsdiskurses der Sattelzeit. Bezüglich des Individuums begreife die Aufklärungen den Einzelnen zunächst als Subjekt der Erfahrung, dann als Ich, das sich seiner selbst, der eigenen Existenz vergewissern will (in inneren und äußeren Erlebnissen). Daraus folgt auch eine nach innen gerichtete, subjektiv-erlebnishaft Dichtung, die mit dem antiken, sich auf Regeln und Gesetze berufenden Kunstverstand in Konflikt gerät, vgl. ebd. S. 112 f.

235 Vgl. Kap. 3: Erschütterung der Wissenssysteme und methodische Neuansätze.

236 Böhme argumentiert ebenfalls für ein bewusst auf Erinnerung angelegtes Zeitbewusstsein Goethes, allerdings in anderem Zusammenhang, vgl. Böhme, Hartmut: Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe. In: Ders. (Hrsg.): Natur und Subjekt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 145–178, hier S. 151 f.

wird, bleibt das Zeitmoment linear nach vorne ausgerichtet. Das kommt einer Verdrängungskultur gleich, deren Glück sich gezwungenermaßen stets in die Unendlichkeit von Raum und Zeit davonstiehlt. Bei Goethe dagegen eröffnet sich die Vorstellung eines glücklichen Zustands in der Zukunft aber gerade dank der verankernden Kraft des vergegenwärtigenden Erinnerns<sup>237</sup> und er richtet das Epos als schwankende Erinnerungsspur damit bewusst gegen die verdrängenden, vergessenden und zensurierenden zeitgenössischen Tendenzen aus. Darauf, dass für Goethe die Rückwendung in die Antike auf den Boden der Gegenwart führt und damit Wege in die Moderne öffnet, hat auch schon Willems aufmerksam gemacht: Es sei gerade das Ringen um Modernität, was für Goethe die Antike so interessant mache<sup>238</sup> – mit einer konservativer Haltung, die sich auf das antike Erbe als einen Hort absoluter Normen verpflichtet fühlt, hat das aber, wie wir gesehen haben, nichts zu tun.

Nicht zuletzt ist darin auch eine politische Dimension aufzuspüren. Goethes Bemerkung über *Hermann und Dorothea*, dass er darin „was das Material betrifft, den Deutschen einmal ihren Willen gethan [sic] habe und [sie] [nun] äusserst zufrieden“<sup>239</sup> seien, kann in diesem Zusammenhang durchaus als Hinweise darauf gelesen werden, dass es bei dem darin entworfenen Gesellschaftsbild des Bildungsbürgertums um eine gezielte Vorverständigung aufgrund fehlender gesellschaftlich-kultureller Rückbindung geht. Das kommt dem Anfüllen einer gegenwärtigen Leerstelle im Sozialgefüge gleich,<sup>240</sup> das sich gleichzeitig auf das alte, bekannte Gemeinschaftsmodell bezieht und die neue, auf dem Individuum gründende Gesellschaftsform integriert.<sup>241</sup> Ein nationales Sendungsbewusstsein, wie es die spätere Kanonisierung ihrem Nationaldichter

237 Vgl. Böhme: *Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe*. S. 145–178, hier S. 152.

238 Vgl. Willems: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. S. 103–134, hier S. 128.

239 Goethe an Schiller, 3.1.1798, BW. S. 550.

240 Harth bestätigt das: Nicht selten werden die Voraussetzungen für das Neue lange vor dem Umbruch des gesellschaftlichen Systems auf kultureller Ebene geschaffen, vgl. Harth, Dietrich: *Zerrissenheit. Der deutsche Idealismus und die Suche nach kultureller Identität*. In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 220–240, hier S. 222. Und auch Benedict Anderson schreibt: „In der Tat sind alle Gemeinschaften, die größer sind als die dörfliche mit ihren Face-to-face-Kontakten, vorgestellte Gemeinschaften.“ Vgl. Anderson, Benedict R. O’G: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, aus dem Engl. von Benedikt Burkard. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag 1993. S. 15.

241 So argumentiert auch Lubkoll. Inwiefern literarische Formen um 1800 als Experimentierraum für soziale und ästhetische Ordnungen fungieren, zeigt sie eindrücklich an Kleist Novellenpoetik, vgl. Lubkoll: *Soziale Experimente und ästhetische Ordnung*. In:

anlastet, lässt sich aber durch die hier dargestellten soziokulturellen Funktionen, die dem Epischen eingeschrieben werden, nicht ausmachen – der Bürger bleibt auch hier, wie an anderen Stellen in Goethes Werk,<sup>242</sup> immer ein Weltbürger im Sinne des Kosmopolitischen.<sup>243</sup> Im medienpoetologischen Gesellschaftsentwurf des Eposkonzepts wird die zwar produktive, aber eben auch gefährliche – politisch nämlich durchaus höchst brisante (Stichwort: Französische Revolution) – Lizenz zur freien Bewegung der stillen Lektüre mit einer Reduktion kontrastiert: Das epische Erzählen entfaltet seine kulturstiftende Kraft in der Moderne nicht mehr im öffentlichen Plenum der Gesamtbevölkerung, sondern in den Individuen, die zur entsprechenden Rezeption in der Lage sind – den gebildeten, geduldigen Bürgern. Es kann um 1800 aber auch die Forderung nach einer allumfassenden, kulturstiftenden Kunst schlicht nicht mehr aufrechterhalten werden, diese integrative Qualität wird nun spezifisch ins Epische gerettet:

Es gibt leidenschaftliche, rhetorische und mimische Erzählungen, die epische hingegen ist unparteiisch, und von keinen Äußerungen der Teilnahme unterbrochen; sie sucht durch Anschaulichkeit, aber nicht durch Verstärkung und Übertreibung zu wirken, und endlich nimmt sie zwar die Reden der handelnden Personen in sich auf, aber nicht so, dass der Erzähler sich ganz in diese versetzt und sich selbst darüber verlöre, sondern er bildet sie zur Gleichartigkeit mit den übrigen Teilen der Erzählung um.<sup>244</sup>

Im Epos soll nicht über die verunsichernden Erfahrungen von unübersichtlicher Pluralität, fragmentierter Vereinzelnung und chaotischer Beschleunigung hinweggetäuscht werden. Es versucht ihnen vielmehr beizukommen, indem es sie gleichzeitig ausstellt und mit ihren Gegenpolen aus einer früheren Zeit in eine schwankende Wechselbeziehung setzt. So scheint im Epos die Hoffnung auf, durch die modernespezifische Erneuerung der alten, kulturstiftenden Formen – der gesellschaftlichen und der ästhetischen – die gegenwärtige Krise lösen zu können und zugleich wird die Prekarität dieses Unternehmens zum Ausdruck gebracht. Auf der Ebene des Gesellschaftsentwurfs werden

---

Dies.; Oesterle (Hrsg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. S. 120.

242 In den *Xenien* von Goethe und Schiller. S. 69. „Deutscher Nationalcharakter: Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens; Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus“, zitiert nach Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 1. S. 267.

243 Willems: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. S. 103–134, hier S. 129.

244 Schlegel: *Vom Epos* (1801). S. 358–370, hier S. 361.

unterschiedliche, gleichzeitig wirksame soziale Ordnungssysteme – das individuelle und das kollektive – überblendet und in eine unauflösliche Ambiguität geführt, die die darin angelegte Idee des Bürgertums als erstaunlich (welt-)offen ausweisen. Vom hegelschen Epos als Darstellung der „totalen Welt einer Nation“<sup>245</sup> ist das Epische der Epochenschwelle damit weit entfernt. In diesem werden gerade die Spannung zwischen Ideal und Realität, Normativität und Historizität sichtbar gemacht bzw. als unabgeschlossener kultureller Verhandlungsprozess aufgezeigt, der sich bevorzugt im epischen Erzählen abspielt.

---

245 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 330.

### *Teil III*



## *Hermann und Dorothea*

### 5.1 Erzählexperiment zwischen Epos und Idylle

Goethes Auseinandersetzung mit dem Epos, der Antike überhaupt und das Gattungsgespräch mit Schiller finden bekanntlich parallel zur Arbeit an *Hermann und Dorothea* statt, wodurch das Werk selbst Teil der gattungspoetologischen Erörterung.<sup>1</sup> Mehr noch wird es zur Vorgabe<sup>2</sup> – und zwar nicht nur dafür, wie das Epos für die Moderne gerettet werden könnte, wie die folgenden Ausführungen aufzeigen sollen, sondern darüber hinaus auch, wie überhaupt ein produktiver Umgang mit der griechischen Poesie einerseits und den gattungspoetologischen Herausforderungen der Zeit andererseits gefunden werden kann.

Bezeichnenderweise führt der Versuch, *Hermann und Dorothea* eindeutig einer Gattung zuzuweisen, schon seit jeher zu zwiespältigen gattungstheoretischen Diskussionen, philologischer Unsicherheit und nicht zuletzt zu ideologischer Vereinnahmung.<sup>3</sup> Goethe selbst hatte seinerseits stets auf dem hybriden Status seiner Dichtung zwischen Idylle und Epos bestanden. Aber gerade die Fragen, worin denn die Vermischung der Gattungen genau aufzuspüren sei und darüber hinaus, was durch die gegenseitige Aneignung von Epos

- 
- 1 Gerhard Kaiser spricht von einem „Kunststück vor dem Hintergrund einer Kunstdiskussion“, Kaiser, Gerhard: Französische Revolution und Deutsche Hexameter. Goethes *Hermann und Dorothea* nach 200 Jahren. In: Ders. (Hrsg.): Goethe – Nähe durch Abstand. Vorträge und Studien (= Collegium Europaeum Jenense. Kulturwissenschaftliche Reihe, 1). Weimar: VDG 2000. S. 61–83, hier S. 62.
  - 2 Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt und die Brüder Schlegel entwickeln alle ihre Auffassungen vom Epos und dem epischen Erzählen explizit mit Bezug auf *Hermann und Dorothea*.
  - 3 Schlegel befindet *Hermann und Dorothea* eindeutig als Epos, das den antiken Homer-Epen ebenbürtig ist, vgl. Schlegel, August Wilhelm: Goethes *Hermann und Dorothea*. In: Ders. (Hrsg.): Sämtliche Werke, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd. 11. Vermischte und kritische Schriften; 5, Recensionen. Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1847. S. 183–221. Später nennt Schrimpf *Hermann und Dorothea* aufgrund des Hauptmotivs der Verlobung ein Idyll, vgl. Schrimpf, Hans Joachim: Gestaltung und Deutung des Wandermotivs bei Goethe. In: Wirkendes Wort 3 (1952). S. 11–23. Im Handbuch der literarischen Gattungen wird *Hermann und Dorothea* mehrfach herangezogen, um die Idylle um 1800 zu beschreiben, vgl. Mix, York-Gothart: Idylle. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 393–402. Und gleichzeitig stützt sich auch der Artikel zum Epos wesentlich darauf, vgl. von Essen, Gesa: Epos. In: Ebd. S. 204–220.



und Idylle geleistet oder erreicht würde,<sup>4</sup> wurden immer wieder von Neuem gestellt und dennoch nie abschließend geklärt. Auch wenn die Gattungsfrage hier nicht erneut in ihrer Grundsätzlichkeit aufgeworfen wird, sollen einige der wichtigsten Positionen skizziert und an ihren analytischen Zugriffen soll sichtbar gemacht werden, inwiefern die Zuweisungsbemühungen jeweils zentral von zeitspezifischen Erwartungen an und Projektionen auf den Text angetrieben werden.

So beurteilen die Zeitgenossen Goethes Versuch, Gegenwärtiges in antiker Form darzustellen, als fortschrittlich, wenn nicht gar revolutionär:<sup>5</sup> August Wilhelm Schlegel ordnet das Werk in seiner Rezension als „Epos unsrer Zeit“ ein und lobt es als „Individuum seiner Gattung, d.h. als episches Gedicht“, welches auch mit seinem aktuellen Inhalt der Form nach die gleichen Merkmale wie Homers Epen aufweise.<sup>6</sup> Humboldt findet Goethes Gestalten „so *wahr* und *individuell*, als nur die Natur und die lebendige *Gegenwart* sie zu geben, und zugleich so *rein* und *idealisches*, als die Wirklichkeit sie niemals darzustellen vermag. [Hervorhebung M.E.]“.<sup>7</sup> Diese widersprüchliche Verknüpfung von Aktualität und Idealität gelingt gemäß Humboldt nur dem „Genie des Künstlers und auch diesem allein in seinen glücklichsten Stimmungen“.<sup>8</sup> Schiller bezeichnet *Hermann und Dorothea* sogar enthusiastisch als „Gipfel seiner und unsrer ganzen *neueren Kunst*“<sup>9</sup> und verortet das Werk damit entschieden in der modernen Gegenwart. Gerade diese Mischung von Idylle und Epos, Zeitgemäßem und scheinbar Überholtem erscheint dann aber späteren Interpreten als Inbegriff des Reaktionären, Rückgewandten und insofern als Abweichung von der echten Kunst. Mit Blick auf Goethes morphologisches Formdenken im Zeichen des dynamischen Schwankens lässt sich allerdings vermuten, dass diese entgegengesetzten, starren Bewertungsalternativen von Fortschrittlichkeit und Konservativismus dem Text und seiner sublimen Mehrdeutigkeit kaum gerecht werden. Inwiefern diese jedoch nicht nur die eigentliche Signatur des Werks ausmacht, sondern darüber hinaus einem

4 Gerhard Kaiser kommt zum Beispiel zu dem Schluss, dass Goethe das Epos aus der gegenständlichen Welt der Idylle erziele, die Idylle also das Epos in *Hermann und Dorothea* erst ermögliche, vgl. Kaiser, Gerhard: *Wandler und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977. S. 48–52.

5 Vgl. Oschmann, Dirk: *Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier 171 f.

6 Vgl. Schlegel: *Goethes Hermann und Dorothea*. S. 183–221.

7 Humboldt, Wilhelm von: *Ueber Göthes Hermann und Dorothea* (1799). S. 13

8 Ebd.

9 Schiller an Heinrich Meyer, 21.7.1797, HA 4.1. S. 1086, vgl. auch Oschmann: *Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier S. 170 und 183.

bewussten produktionsästhetischen Programm Goethes entspricht, werden die ersten beiden Abschnitte der folgenden Ausführungen aufzeigen, indem sie die Wirkungs- und Entstehungsgeschichte von *Hermann und Dorothea* im Zusammenhang mit den modernen Transformationen der Erzählform der Idylle zeigen. Daran wird sichtbar werden, wie die ästhetische Einschätzung der Zeitbezüge in *Hermann und Dorothea* durchaus zentral, aber stets schwierig und jeweils einer stark ideologisch motivierten Deutung ausgesetzt ist.

Die darauffolgende Lektüre betrachtet *Hermann und Dorothea* dann im intertextuellen Kontext mit Johann Heinrich Voß' *Luise*, der wirkungsmächtigen Idylle der Epochenwende. Sie will die komplexen Zeitverhältnisse des Textes, die sich sowohl auf der Ebene der Darstellung wie auch des Dargestellten manifestieren, ergründen und sie als ausschlaggebend für die alternative Erzählform zwischen Innovation und Traditionsanschluss ausweisen, als die das Epische um 1800 fungiert. Wie die immanente Formgebung temporaler Gestaltungsstrukturen den Geltungsverlust äußerlicher, rein normativer Prinzipien zu kompensieren sucht,<sup>10</sup> wird dabei an *Hermann und Dorothea* besonders evident. Im Anschluss an die bisherige Perspektivierung von Goethes Epos-Projekt als der Moderne geschuldetem und diese gleichzeitig kritisch reflektierendes Erzählexperiment, soll die hervorragende Bedeutung, die der Zeit als gestaltgebendem Prinzip in diesem Zusammenhang zukommt, am konkreten Einzeltext herausgearbeitet werden. Denn gerade in der exemplarischen Kombination widerständiger Zeitgestaltungen manifestieren sich sowohl der spezifische Werkcharakter der Dichtung als auch die grundlegende Neuausrichtung des modernen epischen Erzählens auf die Sichtbarmachung der eigenen Voraussetzungen und Leistungsvermögen. Welche ästhetischen Lizenzen des Epischen werden in *Hermann und Dorothea* also erprobt? Und welche gerade nicht? Mit Blick auf die ausgewiesene Nähe zur Idylle wird auch nach den ästhetischen Eigenzeiten des Idyllischen und deren Funktionalisierung gefragt wie auch danach, ob und wie diese zur Erneuerung des Epischen herangezogen werden.

### 5.1.1 *Vom Geltungsverlust der Idylle in der Moderne und ihrer Erneuerung*

Auf die turbulente Rezeptionsgeschichte<sup>11</sup> von *Hermann und Dorothea* und ihre gattungsgeschichtliche Tragweite wurde bereits ganz zu Beginn dieser Untersuchung hingewiesen.<sup>12</sup> An dieser Stelle soll nun deutlich gemacht

<sup>10</sup> Vgl. Kap. 3.2: Mediale Beschleunigung und die Verzeitlichung der Form.

<sup>11</sup> Vgl. dazu ausführlich Lützel, Paul Michael: *Hermann und Dorothea* (1797). In: Ders.; McLeod (Hrsg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. S. 216–267.

<sup>12</sup> Vgl. S. XIII ff. in diesem Buch.

werden, inwiefern die wirkungsmächtige Zäsur der 1960er Jahre gerade auch mit den hier interessierenden Fragen nach Veränderungen im Zeitgefüge, der Erfahrung von Zeit und einem spezifischen zeitlichen Darstellungspotenzial von bestimmten literarischen Formen zusammenhängt. Nach wie vor ist das literaturwissenschaftliche Interesse an einem ausgewiesenen ehemaligen Lieblingstext nicht nur der Deutschen,<sup>13</sup> sondern auch Goethes<sup>14</sup> eher gering. Seit den späten 1990er-Jahren bemühen sich allerdings Literaturwissenschaftler wie Dirk Oschmann oder Stefan Willer wieder vermehrt um eine unvoreingenommene Neuentdeckung von Goethes Gedicht.<sup>15</sup> Und *Hermann und Dorothea* erscheint in dieser methodischen und poetologischen Neuperspektivierung tatsächlich als höchst komplexe, selbstreflexive Dichtung mit großem Anschlusspotenzial an die Gegenwart.<sup>16</sup> Aber obwohl heute wieder öfter gelesen, ist das Werk von einer Wiederaufnahme in den Kanon, geschweige denn von der immensen Popularität und Verbreitung während des 19. Jahrhunderts, weit entfernt. Geschuldet ist dieser Umstand vor allem der ideologiekritischen Wende der Germanistik um 1968 und der darin gründenden Ablehnung von *Hermann und Dorothea* als „höchste[m] und sublimste[m] Kitsch der europäischen Literatur“<sup>17</sup>, als süßlicher „Schnulze“<sup>18</sup> – einem Verdikt, das sich bis über die 1970er-Jahre hinaus äußerst hartnäckig hält. Die Vertreter der zwischen 1965 und 1975 ideologiekritisch geprägten Literaturwissenschaft

13 Vgl. Lützeler: *Hermann und Dorothea* (1797). S. 216–267, hier S. 216.

14 Goethe nennt *Hermann und Dorothea* ein Lieblingsgedicht im Brief an Staatsrat C. L. F. Schultz, Marienbad, 8.7.1823, vgl. HA 2. S. 737.

15 Vgl. zum Bsp. Stein, Malte: Stilles Unglück im Winkel. Die Familie in Goethes bürgerlichem Epos *Hermann und Dorothea*. In: Weimar, Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft (Hrsg.): Goethe. Literatur und Natur (= Jahresgabe 2015). Wettin-Löbejün: Stekovics 2015. S. 96–122; Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189; Willer, Stefan: Zur historischen Epistemologie der Zukunft. In: Gess, Nicola; Janssen, Sandra (Hrsg.): Wissens-Ordnungen: Zu einer historischen Epistemologie der Literatur (= Spectrum Literaturwissenschaft, 42). Berlin: de Gruyter 2014. S. 224–260, insb. die Seiten 243–257; Kost, Jürgen: Die Fortschrittlichkeit des scheinbar Konventionellen. Das Motiv der Liebesheirat in Goethes *Hermann und Dorothea*. In: Goethe Jahrbuch 113 (1996). S. 281–286.

16 Vgl. S. 3 f. in diesem Buch.

17 Baioni, Giuliano: *Märchen – „Wilhelm Meisters Lehrjahre – Hermann und Dorothea*. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik. In: Goethe Jahrbuch 92 (1975). S. 73–127, hier S. 122.

18 Geissler, Rolf: Goethes *Hermann und Dorothea* im Unterricht. In: *Wirkendes Wort* 13 (1963). S. 52–58, hier S. 52.

werfen dem Text eine „Verherrlichung der Spießermoral“<sup>19</sup> vor und attestieren ihm einen „einfache[n], unaufgeklärte[n]“ und „aggressive[n]“ „Nationalismus“<sup>20</sup>. Dieser weitreichende Forschungskonsens bewertet Goethes Werk als ein „reaktionäres“<sup>21</sup> und „konservatives“<sup>22</sup> Restaurationsprojekt.<sup>23</sup> Für Oskar Seidlin scheint 1972 das Vorhaben einer erneuten Besprechung *Hermann und Dorotheas* eine „unzeitgemäße Betrachtung“ zu sein, denn das „künstliche und hochgesteigerte Amalgam von deutsch bürgerlicher Lebensenge und homerischer Weltenweite, [...] in dem vergangene Generationen gern ihre stolze Besitzesfreude [...], ihre eitle Zufriedenheit [...] verklärt sahen“, sei wohl kaum noch in der Lage zu begeistern.<sup>24</sup>

Die offenbar stark politisch motivierte Abwertung von Goethes *Hermann und Dorothea* als spießbürgerliche Selbstverherrlichung lässt sich zum einen auf die ideologische Lektürepraxis des 19. Jahrhunderts zurückführen, die Goethes Gedicht als „goldenes Sittenbüchlein“<sup>25</sup> des deutschen Bürgertums installiert und den Text auf dem Hintergrund der historischen Schicksalsdaten von 1815, 1830, 1848 und 1871 zunehmend national und nationalistisch, anti-französisch und sogar militaristisch<sup>26</sup> auflädt. Diese Projektionen halten sich hartnäckig und werden erst in der Folge des politischen Umbruchs der späten 1960er-Jahre überhaupt erstmals in Frage gestellt – nun dafür umso radikaler. Weiter zeigen sich darin auch die Abwehrbemühungen der 1968er-Generation

- 
- 19 Krauss, Werner: Goethe und die Französische Revolution. In: Goethe Jahrbuch 94 (1977). S. 127–136, hier S. 135.
- 20 Morgan, Peter: Aufklärung, Revolution und Nationalgefühl: Der Topos des Jakobiners und die Frage deutscher Identität in Goethes *Hermann und Dorothea* In: Zeitschrift für Germanistik NF 1 (1991). S. 533–543, hier S. 539.
- 21 Elsäghe, Yahya A: Säbel und Schere. Goethes Revolutionierung des Epos und die Rezeptionskarriere von *Hermann und Dorothea*. S. 121–136, hier S. 121.
- 22 Elsäghe, Yahya A.: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea* (= Zürcher germanistische Studien, 22). Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1990. S. 96.
- 23 Baioni: *Märchen – „Wilhelm Meisters Lehrjahre – Hermann und Dorothea*. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik. S. 122.
- 24 Seidlin, Oskar: Über *Hermann und Dorothea*. Ein Vortrag. In: Ders. (Hrsg.): *Klassische und moderne Klassiker. Goethe – Brentano – Eichendorff – Gerhart Hauptmann – Thomas Mann* (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 3559). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972. S. 20–37, hier S. 20.
- 25 Staiger, Emil: *Hermann und Dorothea*, zitiert nach Martens, Wolfgang: Halten und Dauern? Gedanken zu Goethes *Hermann und Dorothea*. In: Wittkowski, Wolfgang (Hrsg.): *Verlorene Klassik? Ein Symposium*. Tübingen: Niemeyer 1986. S. 79–98, hier S. 79.
- 26 Vgl. Schneider, Helmut: Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadischer Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts. In: Schneider; Drath (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. S. 13–33, hier S. 21.

gegenüber der geschichtsabstinenten und apolitischen Literaturwissenschaft der Nachkriegszeit. Als solche kann etwa die Kritik Baionis verstanden werden, die Goethes Gedicht vorwirft, ein apolitisches deutsches Bürgertum zu lobpreisen, das in der Geschichte fast total versagt habe und auf dessen zur Schau gestellten Humanismus sich die Weimarer Republik umsonst berufen habe – den Machtantritt des Faschismus habe dieses idealistisch gemäßigte Bürgertum schließlich nicht zu verhindern mögen.<sup>27</sup> So problematisch diese Auslegung auch sein mag – tatsächlich waren die Vorstellungen eines deutschen Bürgertums und einer deutschen Nation um 1800 politisch hochbrisant und noch nicht nationalistisch vereinnahmt – wird daran dennoch deutlich, wie die Idylle ab einem bestimmten Zeitpunkt mit einer ähnlichen, sich auf den Lauf der Geschichte stützenden Argumentationsweise kategorisch aus der modernen Gegenwart ausgeschlossen wird wie das Epos. Besonders radikal hat das bereits der französische Literaturkritiker Paul de Saint Victor vor dem Hintergrund des deutsch-französischen Krieges von 1871 formuliert, dessen Kritik an *Hermann und Dorothea* im Kern auf die endgültige, unhintergehbare Zerstörung der Idylle durch die historische Entwicklung abzielt: „Wir werden nie mehr in den Wald der deutschen Idylle gehen, seine Vergissmeinnicht sind mit Blut bespritzt. Wir wissen jetzt, wie Hermann, von den Preußen in ein Regiment gesteckt, sich im besetzten Lande aufführt.“<sup>28</sup>

Bezeichnenderweise haben sowohl die französische Kritik des 19. Jahrhunderts als auch die spätere Verdrängung der Idylle überhaupt und *Hermann und Dorothea* im Besonderen aus der deutschen Literaturwissenschaft ihren poetologischen Bezugspunkt am gleichen Ort wie Hegels Argumentation für den kategorischen Ausschluss des Epos aus der modernen Literatur: Durch die problematische Vermischung mit der Idylle, namentlich dem Rückzug aus den „Völkerereignissen in die Beschränktheit privater Zustände“<sup>29</sup>, verliere das Epos jeglichen Realitäts- und Zeitbezug. Die moderne Idylle, die sich überhaupt „in ihrer süßlichen Sentimentalität und Verwässerung zugrunde gerichtet“<sup>30</sup> habe,

27 Vgl. Baioni: *Märchen – Wilhelm Meisters Lehrjahre – Hermann und Dorothea*. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik. S. 120 f. und 127.

28 Paul de Saint-Victor, zitiert nach Helmerking, Heinz: *Hermann und Dorothea*. Entstehung, Ruhm und Wesen (= Goethe-Schriften im Artemis-Verlag, 4). Zürich: Artemis 1948. S. 87.

29 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 414.

30 Ebd.

ist aufgrund ihrer Geschichtslosigkeit<sup>31</sup> spätestens für Hegel langweilig<sup>32</sup> und nur von „geringfügigem Interesse“<sup>33</sup>.

Während die Annäherung zwischen Epischem und Idyllischem für die Vertreter der Epochenschwelle dem Epos durchaus zum Vorteil gereicht, ist sie für Hegel und seine Nachfolger die eigentliche Ursache für das Ende des Epos.<sup>34</sup> Nach dem Fiasko des Ersten und erst recht nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs ist die Beschwörung „deutscher Bürgertugend“<sup>35</sup>, wie es 1893 noch hieß, höchst verdächtig geworden und spätestens nach 1968 jeglicher Grundlage beraubt. Durch diese historischen Schreckensereignisse wird die Idylle ein für alle Mal zugrunde gerichtet, und zwar nicht nur, weil ihre naiv-lieblichen Motive in größtmöglicher Diskrepanz zum erlebten Desaster stehen, sondern auch, weil die ihr eingeschriebene räumliche und zeitliche Abgeschlossenheit<sup>36</sup> der modernen Einsicht in die historische Verfasstheit der Wirklichkeit entgegengesetzt ist. Das in Konflikt treten mit dem Wissen um Historizität erweist sich also als gemeinsames Strukturproblem von Epos und Idylle. Das Festhalten an geschichtsvergessenen Gattungstraditionen ist im 20. Jahrhundert endgültig zur selbstbetrügerischen, illusorischen Realitätsflucht geworden – die Zeit der Idylle und des Epos, nicht nur als gesellschaftliche oder kulturelle Idealvorstellungen, sondern eben gerade auch als literarische Formen, ist endgültig vorbei.

Inwiefern eine unvoreingenommene Herangehensweise an *Hermann und Dorothea* den Text allerdings von diesem zum Allgemeinplatz gewordenen Urteil des Unzeitgemäßen zu lösen vermag, hat etwa Wolfgang Martens mit dem Aufsatz zu den textinhärenten Dimensionen des Politischen und des Religiösen gezeigt, in dem er die sublimale Mehrdeutigkeit von Goethes

31 Zur geschichtslosen Konzeption der Idylle bei Hegel vgl. etwa Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik (= Hegel-Studien, Beiheft 25). Bonn: Bouvier 1984. S. 329ff.; dies.: Einleitung: Gestalt und Wirkung von Hegels Ästhetik. In: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen: Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, Bd. 2. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (Berlin 1823), nachgeschrieben v. Heinrich Gustav Hotho und hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1998. S. CCIV ff. und dies.: Einführung in Hegels Ästhetik (= UTB für Wissenschaft, Bd. 2646). München: Fink 2005. S. 335.

32 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 391.

33 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970. S. 250.

34 Vgl. Kap. 1.3: Hegel: Bürgerlicher Weltzustand und der Tod des Epos.

35 Hehn, Viktor: Über Goethes *Hermann und Dorothea*, aus dem Nachlass hrsg. v. Albert Leitzmann und Theodor Schiemann. Stuttgart: Cotta 1893. S. 45.

36 Vgl. Mix: Idylle. S. 393–402, hier S. 394 f.

Gedicht sichtbar gemacht hat.<sup>37</sup> Aus heutiger Sicht weist der Text sogar eine geradezu frappierende Aktualität auf: Die thematische Behandlung einer aus Revolutionskriegen herrührenden Flüchtlingsbewegung, die mit all ihrem Elend in die schön geordnete, heile Welt der deutschen bzw. europäischen Gesellschaft eindringt und damit für Unruhe sorgt, beschreibt gegenwärtige Problemlagen auf den Punkt genau. Die konkrete Konfrontation mit Vertriebenen, deren Schicksalen, aber auch den teilweise krassen kulturellen und ideologischen Unterschieden wird zur Charakterprüfung für die privilegierten Einheimischen, die sich angesichts der Schutzbedürftigen nicht zuletzt auch Fragen über die Sicherung des eigenen Wohlstands stellen. Darüber, dass dieser Text, dem man beständig den Vorwurf der Rückständigkeit, des Reaktionären und Ewiggestrigen gemacht hat, plötzlich gar nicht mehr „Lichtjahre“ von uns entfernt ist, sondern eine unverhoffte und beunruhigende Nähe zur eigenen Gegenwart aufweist, hat sich Gerhard Kaiser bereits im Jahr 2000 bzw. 1997 erschrocken.<sup>38</sup> Gut zwanzig Jahre später müssen uns die kontrastiven Bilder vom „wohlbehaglich“ „unter dem Tore des Hauses“ (1, V. 20 f.) sitzenden Wirt auf der einen Seite und den „Alten und Kranken“ auf der anderen, die „hoch auf dem schweren / Überpackten Wagen auf Betten sassen und schwankten“ (1, V. 135 f.) noch viel eindringlicher an die aktuelle Notlage gemahnen.

Auch wenn diese Neuperspektivierung stark von außertextlichen Parametern geprägt ist, weist sie *Hermann und Dorothea* zumal auf inhaltlicher Ebene als durchaus anschlussfähig an aktuelle Konfliktsituationen aus und entkräftet damit die tradierte Kritik des Veralteten und Realitätsfremden. Gleichzeitig zeigt sich hier auch, inwiefern sich die Lesart von *Hermann und Dorothea* als realitätsfremde Ideologie auf einen sehr eng gefassten Begriff des Idyllischen als unpolitischen Schutzraum stützt, in dem die bürgerliche Familie die arkadische Bukolik eins zu eins ersetzt.<sup>39</sup> Tatsächlich war diese

37 Vgl. Martens: Halten und Dauern? Gedanken zu Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 79–98, hier S. 81.

38 Kaiser: Französische Revolution und Deutsche Hexameter. Goethes *Hermann und Dorothea* nach 200 Jahren. S. 61–83, hier S. 61.

39 Vgl. ders.: Wandrer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller. S. 25 f. Die Erneuerung des idyllischen Figurenpersonals fordert vor allem Gottsched in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst (1730)*: „Der heutige Schäferstand, also die Landbevölkerung des frühen 18. Jahrhunderts, scheint ihm wenig geeignet für die idyllische Darstellung, seien sie doch mehrheitlich armselige, gedrückte, geplagte Leute, unter denen zudem schon so viel Laster herrsche, dass man sie nicht mehr als Muster der Tugend aufführen könne“, Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst* (Nachdruck der 4., verm. Aufl., Leipzig, 1751). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962. S. 582. Aus dieser Perspektive drängt sich das ländliche Bürgertum als neuer Träger sittlich-moralischer Idealvorstellungen

rigide Auffassung der Idylle, wie sie etwa in Voß' *Luise* noch realisiert wird, aber bereits um 1800 verdächtig bzw. zur Folie für einen avancierten Idyllenbegriff geworden.<sup>40</sup> So zielt etwa schon Herders Kritik an Gessners Idyllen im Wesentlichen auf die überhöhte, idealisierte Darstellung der Figuren, die dadurch jegliche Individualität und in der Konsequenz auch jegliche Menschlichkeit verlören.<sup>41</sup> Und für Schiller, der sich in seiner theoretischen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* prominent mit der Idylle auseinandersetzt,<sup>42</sup> steht die Vorstellung eines glücklichen – sprich idyllischen – Naturzustands dem bewusst reflektierenden, sentimentalischen Kulturzustand, als den er seine Gegenwart begreift,<sup>43</sup> unvereinbar gegenüber. Mehr noch siedelt

---

auf, vgl. Buschmeier, Matthias: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich. Kritik und Transformation einer Gattung. In: Ders.; Kauffmann, Kai (Hrsg.): Sturm und Drang. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 220–237, hier S. 222. Zur bürgerlichen Rekonzeptualisierung der Idylle gehören auch andere Schauplätze wie Gärten, Lauben und stille Teiche, häusliche Feste wie Geburtstage, freundliche Besuche, Tätigkeiten wie Kaffeetrinken, Pfeiferauchen und genüssliche Mahlzeiten, die Grundthemen bilden Behaglichkeit, Frieden, Liebe, vgl. Häntzschel, Günter: Homer im Wohnzimmer. Das bürgerlich-idyllische Epos im 19. Jahrhundert. In: Bailiot, Anne; Fantino, Enrica et al. (Hrsg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen (= Transformationen der Antike, Bd. 32). Berlin: de Gruyter 2015, S. 125–140, hier S. 131.

40 Die Idylle entwickelt sich um 1800 von einer antiken, regelhaften Gattung zu einem Denkbild, vgl. Mix, York-Gothart: Idyllik, Anti-Idyllik, Aufklärung und Selbstaufklärung. Zur ästhetischen und philosophischen Kritik des Arkadien-Topos. In: Birkner, Nina; Mix, York-Gothart et al. (Hrsg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 148). Berlin, Boston: de Gruyter 2015, S. 206–222, hier S. 207. Böschstein spricht sogar von einem Wunschbild, vgl. Böschstein, Renate: Idyllisch / Idylle. In: Barck; Fontius et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, S. 119–138, hier S. 119. Und auch Häntzschel bewertet Voß' *Luise* „dem Charakter der Idylle gemäss“ als „Wunschbild“. Häntzschel: Homer im Wohnzimmer. Das bürgerlich-idyllische Epos im 19. Jahrhundert. S. 125–140, hier S. 129. Die Idylle soll nun aber mehr an die Realität angeschlossen werden – Landleben, Bauern und ein ländliches Bürgertum werden geschildert. Zudem wird ein dunkler Hintergrund der Gefahr, eine problematische Wirklichkeit geliefert, damit die Idylle nicht schwerelos im Nirgendwo schwebt – darauf hebt sich die Idylle umso strahlender ab. Dass die Idylle nicht als mimetische Gattung modernisiert werden kann, reflektiert bereits Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst*, vgl. Buschmeier: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung. S. 220–237, hier S. 222.

41 Vgl. HW 1, S. 341.

42 Vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, S. 744.

43 In Schillers Vorstellung der progressiven Kulturgeschichte entwickelt sich das Verhältnis von Mensch und Kunst analog zum Evolutionsmodell von einer ursprünglichen, naiven Einheit in der Antike über eine notwendige Trennung und Entfremdung durch rationale



Schiller das „goldene Alter“<sup>44</sup> einer bruchlosen Übereinstimmung von Ideal und Realität vor dem „Anfang der Kultur“<sup>45</sup> und damit überhaupt außerhalb der Geschichte an.

Gleichwohl identifiziert Schiller die Rückkehr zu einer vollkommenen Einheit,<sup>46</sup> einem Höchststand der Kultur als das „letzte Ziel“ der menschlichen Kulturgeschichte, das allerdings nur durch die Erfahrung und Überwindung des Partialen überhaupt erst erreicht werden kann. Die naiv-arkadische Idylle der Vorzeit gerät dadurch in einen „notwendigen Streit“ mit der von Schiller als lineare Fortschrittsentwicklung begriffenen Kultur, weil sie den Menschen „theoretisch rückwärts“ führt und damit „das Ziel, dem sie uns doch entgegenführen sollte [hinter uns]“ stellt.<sup>47</sup> Der Mensch kann aber „nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück“<sup>48</sup>, die Idylle des Naturzustands hat er mit dem Eintritt ins Aufklärungszeitalter nicht nur endgültig hinter sich gelassen, sondern sie genügt auch nicht mehr als Sehnsuchtsort. Spätestens mit der Gewalterfahrungen der Revolution, die selbst die Errungenschaften der Aufklärung als von tiefen Wert- und Sinnkrisen begleitet aufdeckt,<sup>49</sup> tritt die Idylle – zumindest in ihrer traditionellen Form – endgültig in ein problematisches Verhältnis mit der veränderten Erfahrungswelt. Entsprechend reflektiert Schiller das Ideal der arkadischen Idylle, in dem sich Natur und Kunst selbstverständlich und konfliktfrei begegneten, als einer Zeit zugehörig vor aller geschichtlichen Reflexion sowie einer Gesellschaft vor allem

---

Reflexion in der Neuzeit hin zur erstrebten Aufhebung der Differenzen zwischen Sinnlichkeit und Vernunft in einer utopischen Zukunft. Zum Verhältnis von Geschichte und Kunst bei Schiller vgl. z.B. Prüfer, Thomas: Ästhetische Geschichtsphilosophie und die Historisierung der Poetik am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Fulda, Daniel; Tschopp, Silvia Serena (Hrsg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2002. S. 277–297 und Boettcher, Magdalena: Eine andere Ordnung der Dinge: Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 236). Würzburg: Königshausen & Neumann 1998. 132–144.

44 Vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 747.

45 Ebd. S. 745. Schiller bezieht sich hier auf die traditionelle Idylle mit ihrer Darstellung einer vergangenen, arkadischen Hirtenwelt, wie sie zum Beispiel Gessner verfasst hat. Diese Form der bukolischen Idylle wird um 1800 grundsätzlich einer von Kant ausgelösten, kritischen Betrachtung unterzogen, vgl. Mix: Idyllik, Anti-Idyllik, Aufklärung und Selbstaufklärung. Zur ästhetischen und philosophischen Kritik des Arkadien-Topos. S. 206–222.

46 Vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 718.

47 Ebd. S. 747.

48 Ebd. S. 750.

49 Vgl. Boettcher: Eine andere Ordnung der Dinge: Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800. S. 134 f.

„Gedränge des bürgerlichen Lebens“<sup>50</sup> – als uneinholbar verloren und naiv. Die damit aufgeworfene Frage nach dem möglichen Bezug naiver Dichtung zur Geschichte überhaupt und der historisch reflektierenden Gegenwart im Besonderen bestimmt also von Anfang an den modernen Gattungsdiskurs über das Idyllische.<sup>51</sup> Mit dieser Synchronisierung von Anthropologie und Kultur in der Geschichte findet erstmals ein historisches Bewusstsein Eingang in die Gattungsphilosophie. Schiller denkt hier nämlich Gattung und Geschichte bereits vor Hegel als sich gegenseitig bedingend zusammen und bringt damit die einzelnen kulturellen Formen in ein historisch bestimmtes Abfolgeverhältnis. Die unhistorische, apolitische Idylle ist im modernen Entwicklungsmodell der schillerschen Kultur- und Geschichtsphilosophie unproduktiv und auch für das Programm der ästhetischen Erziehung erweist sie sich als nutzlos. Auf die gleiche Problematik kommt auch Karl Philipp Moritz zu sprechen, wenn er kritisch festhält, dass wohl nichts von der Geschichte bekannt wäre, wenn der Mensch tatsächlich in einem idyllischen Zustand glücklicher Unschuld verharrt wäre:

Aber freilich ist das Weiden der Schafe das Allerunschuldigste Geschäft eines Sterblichen: So dass auch die Dichtkunst hier ihren Stoff hernehmen musste, da sie vollkommen glückliche, zufriedene und unschuldige Menschen schildern wollte. Aber freilich, wenn alle Menschen Schafe gehütet hatten, so wären sie zwar an sich wohl ganz glücklich gewesen. Aber was wäre denn aus unsrer Geschichte geworden?<sup>52</sup>

Bemerkenswerterweise hält Moritz dieser Vorstellung einer ahistorischen Idylle gerade das Epos als literarische Form entgegen, die sich vornehmlich

50 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 718.

51 Der Idylle wird um 1800 immer noch unterstellt, dass sie in der Antike in einem rein mimetischen Verhältnis zur Gegenwart gestanden habe. Im Goldenen Zeitalter wären eben Mensch und Natur, Sinnlichkeit und Verstand, Lebenswelt und Kunst in einer totalen Einheit aufgehoben gewesen und in den Idyllen wäre dieser Zustand zur Darstellung gekommen. Ähnlich wie in Bezug auf das Epos und dessen Deutung aufgezeigt wurde, handelt es sich auch bei dieser Auffassung von der Idylle um eine Fehldeutung der antiken Gattung durch gewisse Autoren des 18. Jahrhunderts bzw. wird darin die problematische Grundkonstante klassizistischer Kunstbetrachtung sichtbar. Bei Schiller und Jean Paul wird diese Interpretation aber gerade als Missverständnis ausgewiesen und eine andere, historisch kritischere Idyllen-Konzeption angeboten, vgl. Buschmeier: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung. S. 220–237, hier S. 221 f. Zur Idylle bei Jean Paul vgl. Wiethölter, Waltraud: Witzige Illumination. Studien zur Aesthetik Jean Pauls (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 58). Tübingen: Niemeyer 1979. S. 204.

52 Moritz, Karl Philipp: Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers. Berlin: Himbürg 1787. S. 301.

historischer Stoffe bedient und insofern auf die Vermittlung historischer Begebenheiten ausgerichtet ist:

Wo hätten wir von Schlachten zu Land' und zur See, von eroberten Städten, von Feldherrntugenden, von Heldenmuth [sic] und Tapferkeit, von Bündnissen und Staatsverfassungen zu hören und zu lesen bekommen? Dieser Welt von Ereignissen, die nun auf dem Schauplatz und in der Geschichte eine so angenehme Wirkung auf unsre Einbildungskraft thut [sic], wären wir dann verlustig gegangen. Wo hätte dann der Stoff zu einer Iliade, zu einer Aeneide herkommen sollen?<sup>53</sup>

Mit seiner sentimentalischen Bestimmung versucht Schiller nun die Idylle geschichtsphilosophisch zu retten, indem er sie als utopischen Vorstellungsort eines zukünftigen Idealzustands konzipiert. Die Unvereinbarkeit von Wirklichkeit und Ideal kann oder soll die moderne Idylle nicht aufheben, aber sie kann sie der Reflexion zuführen, indem sie die ihr zugeschriebene Harmonie als etwas aus einer anderen Zeit herbeizitiertes markiert.<sup>54</sup> In dieser selbstbespiegelnden Neuausrichtung soll sie „bis nach Elysium“<sup>55</sup>, also zu einer selbstbestimmten Mündigkeit führen und den modernen, vernünftigen Menschen in einem vollkommenen Kulturzustand zeigen, der dem natürlichen sogar „unendlich vorzuziehen ist“<sup>56</sup>. Mit diesem Postulat der elysischen Idylle als Ziel der kulturellen Entwicklung rekurriert Schiller auf Kants Absage an eine mögliche Rückkehr zu archetypischer Harmonie und versucht eine Wendung zur realen Zukunft,<sup>57</sup> unterläuft mit der Vorstellung eines darin enthaltenen reflektierenden Kulturmenschen aber gerade sein Ideal des differenzlosen ästhetischen Zustands.<sup>58</sup> Das dialektische Verhältnis von ästhetischem Zustand und konkreter Wirklichkeit, von Utopie und deren Verlust vermag Schiller nämlich nicht aufzulösen: „Weil aber das Ideal ein Unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in seiner Art niemals

---

53 Ebd.

54 Das schmerzliche Verlustgefühl wird durch zeitliche Distanz gemildert und steht in Verbindung mit innerer Distanz zu sich selbst und Reflexionstätigkeit, vgl. Schrupf, Anita-Mathilde: Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien. Göttingen: Wallstein 2011, S. 54 f.

55 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 750.

56 Ebd. S. 718.

57 Vgl. Mix: Idyllik, Anti-Idyllik, Aufklärung und Selbstaufklärung. Zur ästhetischen und philosophischen Kritik des Arkadien-Topos. S. 206–222, hier S. 210 und ders.: Idylle. S. 393–402, hier S. 397.

58 Vgl. Kaiser: Wanderer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller. S. 9.

vollkommen werden, wie doch der natürliche Mensch es in der seinigen zu werden vermag.“<sup>59</sup>

Insofern war die Idylle also schon am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert nicht mehr das unhinterfragte Instrument bürgerlicher Neubegründung und Selbstvergewisserung, sondern bereits zur Form der Utopie, zum Vorstellungsort einer unrealistischen Wunscherfüllung und damit aber auch zu einer reflexiven Form geworden.<sup>60</sup> Der unaufhaltsame Einzug des realistischen Zeitgeistes ins Literatursystem und die Dekonstruktion tradierter Gattungsnormen führen dazu, dass sich das Idyllische im Laufe der Moderne immer weiter vom traditionellen Gattungsbild entfernt, vervielfältigt und schließlich vor allem in kontrastierenden, utopischen Effekten realisiert wird.<sup>61</sup> Ihren Ursprung hat diese Entwicklung im goethezeitlichen Gattungsdiskurs und dem darin artikulierten und reflektierten Zeit-Wissen. Wie im Folgenden dargelegt werden soll, führen die zu diesem Zeitpunkt einsetzenden Bemühungen, der Idylle einen größeren Gehalt an Realität zu geben bzw. sie als sentimentalische Dichtung zu realisieren, zu entscheidenden Modifikationen ihrer strukturellen Merkmale, die dann nicht zuletzt auch der Restitution des Epischen zugutekommen werden. Dabei erscheint die Widerständigkeit der beiden Gattungen gegen Historismus und Realismus nicht länger reaktionär, sondern stellt gerade die eigentliche Voraussetzung dafür dar, das gleichzeitige Nebeneinander von verschiedenen Zeitvorstellungen und -erfahrungen, wie es eben bereits für die frühe Moderne kennzeichnend ist, überhaupt wahrnehmbar zu machen.

### 5.1.2 *Zwischen idyllischer Beschränkung und epischer Entgrenzung.*

#### *Ein Blick auf die Entstehungsgeschichte von Hermann und Dorothea*

Während der erste Abschnitt ausgeführt hat, dass die doppelte Zugehörigkeit von *Hermann und Dorothea* zum Epischen wie auch zum Idyllischen in der Rezeptionsgeschichte insofern problematisch wird, als das Werk einseitig auf eine ideologisch vereinnahmte Idyllentradition festgeschrieben wird, soll im Folgenden ein komplementärer Blick auf die Entstehungsgeschichte der Dichtung geworfen werden und ihre doppelte Gattungszugehörigkeit als bewusste Aktualisierung von Goethes morphologischem Formdenken ausgewiesen werden.

59 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 750.

60 Vgl. Willer: Zur historischen Epistemologie der Zukunft. S. 224–260, hier S. 244.

61 Vgl. Böschstein: Idyllisch / Idylle. S. 119–138, hier S. 131.

Als das fundamentale Strukturmerkmal der Idylle hat die einschlägige Forschung eine in erster Linie räumliche Bestimmung des „Kleinen“<sup>62</sup> hervorgehoben, die Vorstellung eines „eingegrenzten Raums, der vor Aggressionen von außen weitgehend geschützt ist“.<sup>63</sup> Damit ist sie dem Epos, dessen Raumstruktur auch im Gattungsdiskurs der Epochenschwelle vornehmlich durch die Kriterien der Größe und der sinnlichen Breite<sup>64</sup> bestimmt ist, entschieden entgegengesetzt. Tatsächlich nimmt sich *Hermann und Dorothea* produktionschronologisch am Anfang aber nicht nur als explizite Idylle, sondern zumindest von der Idee her auch als „*kleine[s]* Gedicht“<sup>65</sup> aus. Über sein Vorhaben schreibt Goethe an Schiller: „Ich werde, insofern man in solchen Dingen Herr über sich selbst ist, mich künftig nur an *kleinere* Arbeiten halten, nur den *reinsten* Stoff wählen, um in der Form wenigstens alles tun zu können, was meine Kräfte vermögen.“<sup>66</sup> Dieses selbstaufgelegte Reduktionsgebot ist durchaus als kritische Reaktion auf die Auflösungs- und Vervielfältigungstendenzen der Erscheinungswelt sowie des Gattungssystems zu verstehen, mit denen sich die zeitgenössische Literaturproduktion konfrontiert sieht.<sup>67</sup> Wie die Ausführungen im zweiten Teil dieser Untersuchung deutlich gemacht haben,<sup>68</sup> scheint die untrennbar mit dem Epos verschränkte Idee eines großen Ganzen nicht mehr einlösbar und ist das Poetische überhaupt nur noch durch gegenständliche und produktionsästhetische Restriktionen zu realisieren. Insofern ist zu diesem Zeitpunkt die kleinformatige Idylle im Unterschied zum Epos nicht nur aufgrund ihres modifizierten bürgerlichen Personals eine zeitgemäße Gattung der Literatur, sondern gerade auch, weil sie mit ihrer programmatischen Beschränkung der bereits von Herder geforderten Charakteristik des Spezifischen<sup>69</sup> entspricht.

Doch schon bald ist aus der geplant kleinen Dichtung eine „*grosse* Idylle“<sup>70</sup> geworden, die sich im Verlauf der Arbeit immer noch weiter ausdehnt<sup>71</sup> und

62 Vgl. dazu grundlegend Böschstein-Schäfer, Renate: *Idylle*. Stuttgart: Metzler 1967. S. 3. Und Böschstein: *Idyllisch / Idylle*. S. 119–138, hier S. 120.

63 Ebd. S. 121.

64 Vgl. Über epische und dramatische Dichtung, BW. S. 539.

65 Goethe an Heinrich Meyer, 5.12.1796, HA 2. S. 734.

66 Goethe an Schiller, Anfang Juli 1796. In: Ebd.

67 Vgl. Kap. 3: Erschütterung der Wissenssysteme und methodische Neuansätze u. Kap. 4: Die Epos-Debatte um 1800 und ihre gattungstheoretischen Problemstellungen.

68 Vgl. Kap. 4: Die Epos-Debatte um 1800 und ihre gattungstheoretischen Problemstellungen.

69 Vgl. S. 15 f. in diesem Buch.

70 Goethe an Christiane, 9.9.1796, HA 2. S. 734.

71 Goethe an Christiane, 13.9.1796: „Diese Woche will ich noch hier bleiben. Mit meiner *Idylle* geht es sehr gut. Sie wird aber *viel größer, als ich gedacht habe*.“ HA 2. S. 734. In den

schließlich sogar zu einem „epischen Gedicht“<sup>72</sup> entfaltet. Wie er durch die Arbeit an der Idylle<sup>73</sup> „in das verwandte epische Fach geführt worden“ sei, beschreibt Goethe gegenüber Meyer als dynamischen Prozess, „indem sich ein Gegenstand, der zu einem [...] kleinen Gedichte bestimmt war, zu einem größeren ausgedehnt hat, das sich völlig in der epischen Form darstellt“.<sup>74</sup> Diese Aussage über die eigentümliche Ausdehnung von *Hermann und Dorothea* wird von Elsaghe als Hinweis darauf gedeutet, dass ein ursprüngliches, älteres Idyllen-Projekt von einem chronologisch späteren, bzw. jüngeren Epos-Projekt überlagert werde<sup>75</sup> und die epische Qualität des Gedichts demnach als das Resultat einer vornehmlich nachträglichen Bearbeitung – sprich einer bewussten Episierung der ursprünglichen Idylle – zu verstehen ist.<sup>76</sup>

Nun lassen sich in Goethes Bemerkung aber auch aufschlussreiche Hinweise auf ein verändertes, morphologisch bestimmtes Gattungsdenken aufspüren, wie es im Kapitel zur Verzeitlichung der Form<sup>77</sup> vorgestellt wurde. Zunächst weist Goethe das Epische nämlich als etwas aus dem Vollzug der Darstellung im Laufe des Gedichts erst werdendes aus, anstatt als etwas von vornherein Bestimmtes.<sup>78</sup> Des Weiteren scheint gerade die vorsätzliche Ausrichtung auf Kürze, Beschränktheit und Partikularität wiederum das Bewusstsein für das Große, die Ausdehnung und die Auflösung von Grenzen zu schärfen, und zwar sowohl in Bezug auf den Stoff wie auch dessen Darstellung. Die epische Größe des Gedichts wird allein im Kontrast zur idyllischen Beschränktheit überhaupt erst als solche fassbar – eine exakte Bestimmung der epischen Ausmaße scheint damit am konkreten Werk ebenso wenig evident zu werden, wie in der theoretischen Reflexion. Die Lizenz des Epischen zu räumlicher Grenzenlosigkeit und Unabgeschlossenheit erscheint insofern nicht einfach als gattungstheoretische Konstruktion, sondern vielmehr als eine produktionsästhetische Entdeckung bzw. Problematik. Dass die Hybridisierung mit der Idyllenform ein reorganisierendes, zentripetales Gegengewicht zur potenziellen Unendlichkeit des Epischen schaffen soll, lässt sich hier bereits erahnen. Goethe versucht die Forderung nach antik-epischer Breite und den gleichzeitigen Druck

---

Tagbucheinträgen vom September 1796 schreibt Goethe am 9.: „von neuem Antrieb zur großen Idylle.“ Und am 11.: „Anfang die Idylle zu versifizieren.“ WA III, 2. S. 47.

72 Tagbucheintrag vom 28.9.1796: „Das epische Gedicht wieder aufgenommen.“ In: Ebd.

73 Gemein ist das Gedicht *Alexis und Dora*, das im Mai 1796 entstanden war.

74 Goethe an Meyer, 5.12.1796, HA, 2. S. 734.

75 Vgl. Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 9.

76 Vgl. ebd. S. 18–39 und 44.

77 Vgl. Kap. 3.2: Mediale Beschleunigung und die Verzeitlichung der Form.

78 Vgl. Geulen, Hans: Goethes *Hermann und Dorothea*. Zur Problematik und inneren Genese des epischen Gedichts. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1983). S. 1–20, hier S. 2.

zu zeitgemäßer, idyllischer Beschränkung nämlich nicht gegeneinander auszuspielen, sondern vielmehr füreinander produktiv zu machen.

Die Engführung mit der Idylle scheint auch Schiller von großem Vorteil für das Epische zu sein: „Es konnte gar nicht fehlen, dass Ihr Gedicht idyllisch endigte, sobald man dieses Wort in seinem höchsten Gehalte nimmt“, schreibt er an Goethe, „[d]ie ganze Handlung war so unmittelbar an die einfache ländliche Natur angebaut, und die enge Beschränkung konnte, wie ich mir’s denke, nur durch die Idylle ganz poetisch werden. Das was man die Peripetie darin nennen muss, wird schon von weitem so vorbereitet, dass es die ruhige Einheit des Tons am Ende durch keine starke Passion mehr stören kann“.<sup>79</sup> Es ist bekanntlich Schillers Überzeugung, dass gerade diejenigen Werke, die sowohl naive als auch sentimentalische Formen enthalten, die größte Wirkung entfalten. In diesen individuellen, d.h. historisch-relativen Synthesen von naiver und sentimentaler Dichtung sieht er eine mögliche, zeitgebundene Realisierung des Ideals einer absoluten Versöhnung.<sup>80</sup> Genau aus diesem Grund wird die exemplarische Vermischung der Formen in *Hermann und Dorothea* von Schiller auch nicht getadelt, sondern vielmehr gelobt, muss sie ihm sie doch geradezu als *conditio sine qua non* sowohl für das Fortschreiben des Epischen als auch des Idyllischen in der Moderne erscheinen. Goethe erreicht mit *Hermann und Dorothea* ein höchstes Maß an Individualität, und das nicht durch die in den *Propyläen* geforderte Reinhaltung der Formen, sondern gerade durch die Verbindung von antiken und modernen, epischen und idyllischen Elementen. Für Schiller ist hier nicht nur der Anschluss des Epischen an die naturnahe Lokalität und die räumliche Enge der Idylle gelungen, sondern vielmehr eine neue, sinnstiftende Form der Poesie geschaffen worden, in der sich das Ideal des ästhetischen Zustands<sup>81</sup> zu realisieren scheint. Von der gelungenen Rettung des grossen antiken Epos in der kleinen modernen Idylle ist dann auch Jean Paul überzeugt, wie seine berühmte Definition in der *Vorschule der Ästhetik* bezeugt: „Wenigstens eine kleine epische Gattung haben wir, nämlich die Idylle. Diese ist nämlich die epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung.“<sup>82</sup>

Goethes Reflexion des Entstehungsprozesses von *Hermann und Dorothea* hat darüber hinaus die gattungspoetologische Formgestaltung grundsätzlich als einen schwierigen, eigendynamischen Prozess beleuchtet – noch

79 Schiller an Goethe, 4.3.1797, BW. S. 363.

80 Vgl. von Wiese, Benno: Das Problem der ästhetischen Versöhnung. In: Ders. (Hrsg.): Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik. S. 140.

81 Vgl. S. 152 f. in diesem Buch.

82 Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Norbert Miller, Abt. I, Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962. S. 258.

während der abschließenden Bearbeitung des Gedichts wundert er sich, „wie [es] gegen sein Ende sich ganz zu seinem Idyllischen Ursprung hinneigt“.<sup>83</sup> Indem Goethe *Hermann und Dorothea* stets als ein „episches“<sup>84</sup> bzw. ein explizit „idyllisch-episches Gedicht“<sup>85</sup> bezeichnet und insofern eine klare Zuweisung entweder zur Idylle oder zum Epos verweigert, beharrt er nicht nur auf der formalen Uneindeutigkeit der Dichtung, sondern gibt auch Hinweis darauf, dass die darin enthaltene Widersprüchlichkeit Programm ist. In diese Richtung kann wohl auch die Aussage gegenüber Heinrich Meyer gedeutet werden, an den Goethe am 5. August 1797 schreibt, er habe die „Arbeit“ an *Hermann und Dorothea* „mit viel Sorgfalt und völligem Bewusstsein [...] fertig gemacht“.<sup>86</sup> Der Wunsch, „in der Form wenigstens alles tun zu können“<sup>87</sup>, wird damit als bewusstes Bekenntnis zu jener Lust am Spiel, am Experimentieren mit ästhetischen Prinzipien jenseits der Gattungsgrenzen lesbar, die Goethes Epos-Projekt bereits von Anfang an ausgezeichnet hat.

Die merkwürdige Eigendynamik des Textes, zwischen dem Idyllischen und dem Epischen hin und her zu pendeln, erhebt Goethe zur übergeordneten produktionsästhetischen Lizenz des Epischen, zwischen den Gattungstraditionen hin und her zu schwanken. In diesem Sinne tut Goethe mit *Hermann und Dorothea* tatsächlich alles, „was in der Form überhaupt noch getan werden kann“<sup>88</sup>: Er lotet ihre Grenzen aus, ihre Überschneidungs- und Anknüpfungspunkte und macht sie damit selbst zum Reflexions- und Erkennungsort poetischer Formen. Obwohl er den modernen Entregelungsprozessen gegenüber skeptisch ist, erkennt Goethe im Geltungsverlust normativer Prämissen auch eine Entlastung und Befreiung von bisher rigiden, äußeren Organisationsstrukturen, die besonders dem Epos und seiner Erneuerung, aber nicht zuletzt auch der Idylle zugute zu kommen scheint – dadurch kann in der Form eben (wieder) etwas (Neues) gemacht werden. Die Anschlussfähigkeit der antiken Form des Epos an die Bedingungen der Moderne liegt für Goethe demnach in deren neuentdeckten Flexibilität und Wandelbarkeit. Die alte Form hat immer noch Gültigkeit für Goethe, er nutzt sie aber nicht primär, um sie im traditionellen Sinn fortzuschreiben, sondern gerade, um in ihr die Spannung von klassisch-antiker Figuration und neuzeitlicher Ausdrucksdimension auszustellen. Dabei geht es nicht darum, die griechische Antike zu konservieren,

---

83 Goethe an Schiller, 4.3.1797, BW. S. 363.

84 Goethe an Schiller, 19.4.1797, BW. S. 375.

85 Goethe an Körner, 20.7.1797, WA IV, 12. S. 198.

86 MA 4.1. S. 1078.

87 Goethe an Schiller, Anfang Juli 1796, HA. S. 734.

88 Ebd.



vielmehr soll die sichtbar gemachte Aufhebung des Vergangenen auf eine mögliche Darstellung der Gegenwart führen.

Exemplarisch lässt sich das etwa an den doppelten Gesangsüberschriften aufzeigen, deren Verhältnis zueinander und die mit ihnen überschriebenen Textsegmente die Forschung bisher nicht eindeutig zu interpretieren vermag. Antike, in der epischen Tradition verankerte Musennamen<sup>89</sup> stehen hier über modernen Titel, wie sie eben auch die zeitgenössischen Idyllen kennzeichnen.<sup>90</sup> Während zwischen einigen Musen- und Untertiteln zumindest ein symbolischer Bezug hergestellt werden kann, wie er sich zum Beispiel am neunten Gesang aus der allegorischen Deutung Uranias als Muse der Sternkunde, der Astronomie und dem Aussichts-Begriffs ergibt – die Zukunft ist offen – bleiben andere Kombinationen zutiefst rätselhaft. So wird die Muse Kalliope, die Schönstimmige, mit der epischen Dichtung assoziiert.<sup>91</sup> Dass ihr Name den ersten Gesang überschreibt und damit eine klare Gattungszugehörigkeit vorgegeben wird, scheint an sich sinnfällig. Der Versuch, zum Untertitel „Schicksal und Anteil“ einen ähnlich sinnvollen Bezug herzustellen, gerät jedoch zur Spekulation.<sup>92</sup> So stehen die doppelten Inschriften und mit ihnen auch die literarischen Formen und Traditionen, denen sie zugerechnet werden, in mehr oder weniger offenkundiger Konkurrenz zueinander und setzen antike und moderne Ästhetik in ein spielerisches, aber auch prekäres Gleichzeitigkeitsverhältnis.

Die in Bezug Setzung von sich vermeintlich gegenseitig ausschließenden Positionen und Phänomenen hat sich bereits für die Überlegungen zur Morphologie der Natur sowie den auf Kontinuität ausgerichteten Kulturbegriff als übergreifende erkenntnisfördernde Denkfigur Goethes erwiesen.<sup>93</sup> An *Hermann und Dorothea* wird das nicht allein an der Textoberfläche fruchtbar

---

89 Die Neun-Zahl der Musen und ihre Zuteilung zu Werkabschnitten wurde lange Zeit als antike Gepflogenheit angesehen und auf den Herodot-Korpus aus dem 5. Jh. v. Chr. zurückgeführt, tatsächlich hat dessen Teilung in neun nach den Musen benannte Bücher aber erst rund 300 Jahre später stattgefunden, vgl. Elsaghe: *Untersuchungen zu Hermann und Dorothea*. S. 37. Nichtsdestotrotz stellen die Musentitel eine eindeutige Referenz auf das antike Epos dar.

90 Auch hier wird die Parallele zu Voß' *Luise* besonders deutlich, deren erste Idylle neben der Zählung die Überschrift *Das Fest im Walde* trägt.

91 Vgl. Anmerkungen von Josef Schmidt in Goethe, Johann Wolfgang: *Hermann und Dorothea*. Stuttgart: Reclam 2010. S. 79.

92 Paul Michael Lützeler bietet eine durchaus einleuchtende Interpretation zur Funktion der Musennamen in Bezug auf den jeweiligen Gesangsinhalt, vgl. Lützeler: *Hermann und Dorothea* (1797). S. 216–267.

93 Vgl. Kap. 3.1: Die Unruhe in der Kultur und 3.2: Mediale Beschleunigung und die Verzeitlichung der Form.

gemacht, vielmehr kann das Gedicht die eigene Epizität überhaupt nur fassbar machen, indem es auf allen Ebenen immer wieder Kontraste erzeugt, Vergleiche anstößt und diese reflektiert. Dass dieses regelbefreite Spiel mit den Gattungsmerkmalen zu unauflösbaren Widersprüchen und Ambivalenzen führt, hat Goethe stets klar vor Augen. Das Vermögen nicht zuletzt seine Bemerkungen über die mäandernde Entstehung von *Hermann und Dorothea* zu belegen, mehr noch lenkt er immer wieder ganz bewusst die Aufmerksamkeit auf die Reibungspunkte zwischen Epischem und Idyllischem, Altem und Neuem. Die Bewegung des Schwankens wird sich insofern im Weiteren als poetologisches Verfahren erweisen, das den ganzen Text bestimmt und diesen damit entschieden gegen klassizistisch-orthodoxe Zugriffe in Stellung bringt.

## 5.2 Episches Sprechen als Sprachreflexion

Zum Entstehungszusammenhang von *Hermann und Dorothea* gehört neben dem direkten gattungstheoretischen Austausch mit Schiller und dem zeitgenössischen Diskurs über das Epische auch Goethes Auseinandersetzung mit dem Altphilologen Johann Heinrich Voß. Dessen *Luise*-Dichtung gilt nicht nur als die gelungene Gattungsbegründung des idyllischen Epos, sondern kann auch als die entscheidende Hauptinspiration für *Hermann und Dorothea*<sup>94</sup> angesehen werden, wie Goethe selbst bezeugt: „Ich werde nicht verschweigen, wie viel ich bey [sic] dieser Arbeit [Hermann und Dorothea] unserm Wolf und Ihnen schuldig bin“, schreibt er im Dezember 1796 an Voß, „[s]ie haben mir den Weg gezeigt und er hat mir Muth [sic] gemacht ihn zu gehen“.<sup>95</sup> Auch in der gleichnamigen Elegie, die ursprünglich als Einleitung zu *Hermann und Dorothea* gedacht war, dann aber separat veröffentlicht wurde,<sup>96</sup> huldigt Goethe Voß als künstlerisches Vorbild:

Deutschen selber führ' ich euch zu, in die stillere Wohnung,  
 Wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.  
 Uns begleite des Dichters Geist, der seine Luise  
 Rasch dem würdigen Freund, uns zu entzücken, verband. (V. 43–46)<sup>97</sup>

94 Vgl. HA 4.1. S. 1076.

95 Goethe an, 6.12.1796, WA IV, 12. S. 276 f.

96 Vgl. FA I, 8. S. 1198.

97 Goethe schreibt die Elegie im Dezember 1796, vgl. HA 4.1. S. 859.

Voß' zunächst einzeln erschienene,<sup>98</sup> dann 1795 zu einem epischen Ganzen erweiterten Pfarrhaus-Idyllen,<sup>99</sup> die von Verlobung und Hochzeit in einem bildungsbürgerlichen Haushalt erzählen, lieferten mit der Einführung klassischer Hexameter-Verse ins Deutsche einen vielbeachteten Versuch, antike Form modern nachzubilden und damit das entscheidende sprachlich-ästhetische Muster für *Hermann und Dorothea* sowie die daran anschließenden idyllischen Epen des 19. Jahrhunderts.<sup>100</sup> Darauf, wie Voß mit der *Luise* auch die maßgebliche Vorlage gibt für die Ritualisierung und Ontologisierung des deutschen bürgerlichen Welt- und Selbstbildes in der Idylle, wird weiter unten noch zurückzukommen sein. Zunächst soll nun aber die besondere Bedeutung aufgezeigt werden, die Voß' Tätigkeit als Übersetzer und Metriker nicht nur im spezifischen Bezug auf Goethes Hexameter-Verse in *Hermann und Dorothea*, sondern überhaupt für die deutsche Poetik zukommt. Es wird zum einen darauf hingewiesen, wie das deutsche Sprachmaterial durch die Auseinandersetzung mit der griechischen Poesie und der darin neuentdeckten Beweglichkeit der Sprache eine entscheidende Versinnlichung erfährt. Und zum anderen sollen Goethes Hexameter im direkten Vergleich mit Voß' philologischer Programmatik als eigenständige, auf den veränderten Sprachgebrauch der Moderne reagierende Behandlung der poetischen Rede ausgewiesen werden.

### 5.2.1 Von griechischen Versmaßen und der Poetisierung des Deutschen

Wie die oben bereits zitierte Briefstelle gezeigt hat, stellen Voß' Idyllen unbestritten eine wichtige, aber nicht die einzige Inspiration für *Hermann und Dorothea* dar. Neben Voß gesteht Goethe auch Wolf großen Einfluss zu,<sup>101</sup> und diese doppelte Verdankung bei Voß und Wolf wiederholt sich im Widmungsgedicht:

98 FA I, 8. S. 1198.

99 Zumindest das letzte, separat veröffentlichte Luisen-Idyll hatte Goethe bereits zur Kenntnis genommen und auf die später zur epischen Dichtung umgearbeitete Veröffentlichung der drei Idyllen reagierte er äußerst positiv: „Für das, was Sie an Luisen aufs neue gethan haben, danke ich Ihnen, als wenn Sie eine meiner ältesten Freundinnen ausgestattet und versorgt hätten. Ich habe besonders die dritte Idylle, seitdem sie im Merkur stand, so oft vorgelesen und recitirt, dass ich mir sie ganz zu eigen gemacht habe und, so wie das Werk jetzt zusammen steht, ist es eben so national als eigen reizend. Das deutsche Wesen nimmt sich darin zu seinem größten Vortheil aus.“ Goethe an Voss, 1.7.1795, WA IV, 11. S. 272 f. Auch Schillers Brief an Körner vom 28.10.1796 betont die *Luise* als zentrale Anregung für *Hermann und Dorothea*, ebenso wie der Brief Goethes an Wolf vom 26.12.1796, vgl. MA 4.1. S. 1084 f.

100 Vgl. Schneider: Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadischer Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts. S. 13–33, hier S. 22.

101 Vgl. Goethe an Voß, 6.12.1796, WA IV, 12. S. 276 f.

Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros  
 Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.  
 Denn wer wagt mit Göttern den Kampf? Und wer mit dem Einen?  
 Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön. (V. 37–40)<sup>102</sup>

Damit zollt Goethe seinen Zeitgenossen Respekt und positioniert sich gleichwohl bewusst zwischen den beiden Extremen der zeitgenössischen Homer-Rezeption. Im Gegensatz zu Wolfs skeptisch-kritischer Auseinandersetzung mit dem antiken Dichter, beharrt Voß nämlich stets auf einer affirmativen Behandlung Homers und dem ihm zugeschriebenen Werk. Von Wolf fordert er deshalb vehement: „Eine[n] Homer! Eine[...] Illias! Eine[...] Odyssee!“<sup>103</sup> Dieser Verehrungsgestus gegenüber der Antike und vor allem gegenüber Homer zeichnet auch Voß' originalgetreuen Übersetzungen der *Illias* und der *Odyssee* besonders aus. Damit gelingt ihm weit mehr als ein bloßes Übersetzen der griechischen Epen: Durch die Nachbildung der epischen Sprache im Deutschen, namentlich des Hexameters, schreibt Voß Homers Werk, an dessen Totalität er unbeirrt festhält, und das damit verbundene Ideal überzeitlicher Kunst wirkungsmächtig in die deutsche Kulturgeschichte ein. Bis ins 20. Jahrhundert wird seine *Odyssee* nicht nur die deutsche Übersetzungs- und Literatursprache prägen,<sup>104</sup> darüber hinaus stellt auch sein erneuertes Verfahren eine epochale Zäsur in der Übersetzungspraxis dar, die gemeinhin erst den Romantikern bzw. August Wilhelm Schlegel zugestanden wird.<sup>105</sup> In der Nachahmung antiker sprachlicher Form – sprich einer deutschen Dichtung im griechischen Versmaß des Hexameters – ist dann wohl auch Voß' größtes Verdienst um die deutsche Poetik und die ausschlaggebende Anregung für Goethes Epen-produktion zu verorten.<sup>106</sup>

102 MA 4.1. S. 859.

103 Voß an Wolf, 3.11.1796. In: Voß, Johann Heinrich: Briefe. Nebst erläuternden Beilagen hrsg. v. Abraham Voß, Bd. 2. Halberstadt: Bei Carl Brüggemann 1829–1833. S. 239.

104 Vgl. dazu grundlegend Häntzschel, Günter: Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung (= *Zemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft*, Heft 68). München: Beck 1977. S. 249–261.

105 Vgl. ebd. S. 224.

106 Freilich erschöpft sich der Zusammenhang zwischen Voß' Übersetzungstätigkeit, der *Luise* und Goethes *Hermann und Dorothea* nicht allein in der äußeren Form der Hexameter, darüber hinaus sind zahlreiche intertextuelle Bezüge aufzuspüren, auf die an gegebener Stelle insofern noch hingewiesen werden soll, als sie für die fokussierte Fragestellung aufschlussreich sind.

Das antike Versmaß<sup>107</sup> war in Deutschland bereits durch Klopstocks *Messias* erstmals bekannt geworden, der damit paradoxerweise einen sprachphilosophischen sowie poetologischen Wendepunkt hin zur Moderne markiert:<sup>108</sup> die Dynamisierung der neudeutschen Sprache und Dichtkunst durch antikes Formeninventar sowie die Verzeitlichung der deutschen Prosodie im Zeichen des Griechischen. Der griechische Hexameter „hat den großen, und der Harmonie wesentlichen Vorzug der Mannigfaltigkeit“, ist Klopstock überzeugt“, „da er aus sechs verschiedenen Stücken, oder Füßen, besteht, so kann er sich immer durch vier, bisweilen auch durch fünf Veränderungen, von dem vorhergehenden oder nachfolgenden Vers unterscheiden. Und da diese Füße bald zwei, bald drei Silben haben, so entsteht daher eine neue Abwechslung“.<sup>109</sup> Mit dieser positiven Ausrichtung auf die Beweglichkeit der Sprache deutet Klopstock gewissermaßen bereits die von Friedrich Schlegel und Novalis später postulierte progressive Universalpoesie voraus.<sup>110</sup>

Die am Hexameter von Klopstock bis Goethe so hochgeschätzte Eigenart der metrischen Gestaltungsvielfalt gründet allerdings nicht allein auf der Lizenz zur variablen Versifikation, sondern wesentlich auf den spezifischen prosodischen und syntaktischen Eigenarten des Griechischen: Dessen Intonation ist einer festen, quantitativen Norm von langen und kurzen Silben und damit einer zeitlichen Verfasstheit unterworfen, der im Deutschen ein Wortakzent – betonte und unbetonte Silben – gegenübersteht. Im griechischen Versbau kann der Akzent deshalb zugunsten der metrischen Ordnung vernachlässigt werden, wodurch die Wortwahl relativ frei wird. Die deutschen Versmaße sind hingegen an den sinnstiftenden Wortakzent gebunden,

107 Der griechische Hexameter besteht aus sechs Daktylen (eine lange, dann zwei kurze Silben), deren erste vier jeweils durch Spondeen (zwei lange Silben nacheinander) ersetzt werden können, deren letzter um eine Silbe verkürzt ist (katalektisch), vgl. Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung* (5. Aufl.). München: Beck 2007. Zum Hexameter vgl. insb. S. 102–116. Die Diskussion um Quantität und Akzent des 18. Jahrhunderts bespricht zum Beispiel Schrumpf: *Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien*. S. 62–69.

108 Über die Entwicklungslösungen im Versbau um und nach 1750 vgl. Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte*. Band 3: *Der frühneudeutsche Vers. Der neudeutsche Vers* (= *Grundriss der germanischen Philologie*, Bd. 8). Berlin: de Gruyter 1968.

109 Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Von der Nachahmung des griechischen Sylbenmaßes im Deutschen (Messias)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Georg Joachim Göschen, Bd. 10. Leipzig: Göschen 1856–1857. S. 3–11.

110 Vgl. Oschmann, Dirk: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München: Fink 2007. S. 73. Zum Konzept der progressiven Universalpoesie vgl. Bär, Jochen: *Sprachreflexionen der deutschen Frühromantik: Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus; mit lexikographischem Anhang* (= *Studia linguistica germanica*, 50). Berlin: de Gruyter 1999. S. 224–318.

Hebungen und Senkungen erzeugen im Wechselspiel eine fixe phonologische Grundstruktur. In der akzentuierten deutschen Sprache stehen deshalb höchst selten zwei lange bzw. betonte Silben nebeneinander, wie es etwa der Spondeus verlangt.<sup>111</sup> Aber gerade die Verwendung des Spondeus scheint das Langsame und Erhabene des Hexameters auszumachen bzw. hängt daran die Möglichkeit, verschiedene Zeitmaße zu gestalten.<sup>112</sup> Damit die neudeutschen Hexameter durch die Lautfülle der deutschen Silben nun weder monoton klingen noch die angestrebte „homerische Mannigfaltigkeit“<sup>113</sup> einbüßen, sieht sich Klopstock genötigt, entscheidende Zugeständnisse zugunsten der Prosodie der deutschen Sprache zu machen.<sup>114</sup> Er plädiert deshalb für die Bevorzugung des Daktylus gegenüber dem Trochäus – eine lange, dann eine kurze Silbe – und dieser beiden Maße wiederum gegenüber dem Spondeus.<sup>115</sup> Durch die Verwendung des schnelleren Trochäus auf Kosten des langsamen Spondeus würde „unser epischer Vers“ sogar „noch manichfaltiger [sic] als der homerische“.<sup>116</sup> Diese Veränderung bedeutet eine Beschleunigung des antiken Versbaus und nähert den *Messias* eher den freien Rhythmen an, was Voß seinem ehemaligen Vorbild später indirekt vorwerfen wird.<sup>117</sup>

---

111 Hehn meint sogar unmöglich: „Wirkliche Spondeen sind in der deutschen, wie in jeder akzentuierenden Rhythmik, unmöglich, ja selbst der Schein solcher, wie beim Daktylus, Iambus usw. lässt sich nicht erregen. Der Grund liegt sehr nahe. Bei den Alten, wo die Länge etwas für sich Bestehendes, durch die Zeit gemessenes und von dem metrischen Iktus Gesondertes war, konnte auch diejenige Silbe lang sein, die in das sogenannte schlechte Taktteil fiel; im Deutschen, wo die Länge durch Erhebung des Tones ersetzt wird, können zwei Silben, von denen in der Bewegung des Verses nur eine den vollen Ton hat, keinen im Gleichgewicht beider Hälften schwebenden Versfuß bilden.“ Hehn, Viktor: Gedanken über Goethe (1887). Berlin: Bornträger 1925. S. 246.

112 Vgl. Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2. Leipzig: bey M. G. Weidmanns Erben und Reich 1777. S. 623.

113 Klopstock an Bürger, 20.4.1773. In: Bürger, Gottfried August; Strodtmann, Adolf (Hrsg.): Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit (aus dem Nachlasse Bürgers und andern, meist handschriftlichen Quellen, Bd. 1). Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel 1874. S. 103.

114 Vgl. Hehn: Gedanken über Goethe (1887). S. 243.

115 Vgl. Klopstock, Friedrich Gottlieb: Vom deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaß. In: Ders.: *Messias*, Bd. 3. Halle: Hemmerde 1769. S. 2–16, hier S. 2.

116 Ebd.

117 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 140. Voß Ablehnung der klopstockschen Hexameter wird von Goethe und Herder festgehalten. Voß selber schreibt, dass Klopstocks regelhafte Abweichung vom antiken Hexameter „den meisten als Regellosigkeit schien; dass nun ein jeder glaubt, der sechs zählen konnte, auch einen Hexameter abfindern zu können.“ Voß, Johann Heinrich: Zeitmessung der deutschen Sprache (Beilage zu den Oden und Elegien). Königsberg: Nicolovius

Für Voß steht die Paarung von griechischem Hexameter und deutscher Sprache nämlich eindeutig im Dienst einer dringend nötigen ästhetischen Aufwertung des neuen Deutschen, dem man noch bis Lessing kaum eine hohe Poetizität zugestanden, sondern es vielmehr mit grober Prosa in Verbindung gebracht hatte.<sup>118</sup> Voß' Ziel ist die Erneuerung der deutschen Poesie und der Schlüssel dazu liegt auch für ihn in der Beweglichkeit und Lebendigkeit des Zeitmaßes der Sprache.<sup>119</sup> Für Voß liegt – im Gegensatz zu Klopstock – die unbestreitbare Qualität der homerischen Epen und damit eben auch das ausschlaggebende Merkmal des Epischen überhaupt, allein in der äußeren, sprachlichen Form und deren Regelmäßigkeit begründet. Sein Anspruch richtet sich deshalb ganz darauf, die deutsche Poesie im Zeichen der griechischen Sprache und im Geiste Homers zu reformieren. Vergleicht man die erste *Odyssee*-Übersetzung von 1781 mit der Überarbeitung von 1793, zeigen sich diese Radikalisierung von Voß' Arbeitsmethode und ihre Konsequenzen deutlich: So wird etwa aus „Und sie stürzten auf ihn lautschreiend“ „Und mit lautem Geschrei herstürzten sie“ (V. 30). Die noch einigermaßen natürliche, dem aktuellen Sprachgefühl entsprechende erste Ausgabe bildet er nach noch strengeren Prosodie- und Versifikationsregeln zu einer bedeutend artifiziielleren Fassung um.<sup>120</sup> Jede Abweichung vom Original, jede sichtbare eigene Produktivität des Übersetzers „[zerstört] den Bau der Periode zugleich und des Verses“.<sup>121</sup> Anstatt um die Freisetzung deutscher Dichtkunst, geht es Voß vielmehr um deren Rettung durch den an der antiken epischen Form so hochgeschätzten Eindruck von Klarheit und Einfachheit, den er in den spezifischen prosodischen und syntaktischen Eigenarten des Griechischen bzw. deren rigider Regelmäßigkeit verortet.

---

1802. S. XVIII. Zu Klopstocks Hexametern und Voß' Beurteilung vgl. Häntzschel: Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung. S. 53–63.

118 Vgl. Oschmann: Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist. S. 118 f. Im Deutschen bleibe sogar der Hexameter Prosa, während er bei Homer Dichtung sei, meint etwa Herder, vgl. HW 1. S. 201.

119 Voß, Johann Heinrich: Publii Virgilio Maronis Georgicon Libri Quatuor = Des Publius Virgilius Maro Landbau. Vier Gesänge. Eutin, Hamburg: C. E. Bohn 1789. S. 259.

120 Voß übernimmt in der zweiten Fassung sogar die antiken Zäsurenregeln, wodurch die deutsche Wortfolge stark verändert wird und artifiziiell wirkt, vgl. Häntzschel: Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung. S. 63 u. 80.

121 Voß: Zeitmessung der deutschen Sprache (Beilage zu den Oden und Elegien). S. 256. Damit ist eins von zwei um 1800 virulenten Übersetzungskonzepten auf den Punkt gebracht: die möglichst getreue Rekonstruktion von Prosodie, Lexik und Syntax der Ausgangssprache. Vertreter des anderen versuchten den Text von Grund auf neu zu bauen, indem sie versuchten, die Gedanken und Figuren des Originalautors so zu simulieren, wie wenn dieser der aktuellen Realität der Zielsprache angehört hätte, vgl. dazu etwa Herder in der *Rechenschaft des Übersetzers*, HW 27. S. 276.

In der *Luise* bringt Voß diese Maxime deutlich zum Ausdruck und tadelt im gleichen Atemzug jede alternative, weniger strenge Versifikationspraxis:

Klappt nicht immer sein Glas wie ein spaltiger Topf, und des neuern  
 Dichterschwarms ungeschlifner Hexameter, welcher daherplummt  
 Ohne Takt und Musik, zum Ärgernis? Kann er nicht anders,  
 Oder gefällt es ihm nicht? Ein jegliches Ding hat doch Regeln!  
 Kein Vernünftiger fasst an den oberen Kelch, wenn er anklingt;  
 Nein an den Fuß! Dann klingts, wie Harmonikaklang in den Glückwunsch!  
 (1, V. 519–524)<sup>122</sup>

Die Stelle beleuchtet zudem einen weiteren zentralen Aspekt von Voß' Metrik-Projekt: Er erfasst die Versfüße des Hexameters grundsätzlich als Takte,<sup>123</sup> seine Bemühungen um eine Nachbildung im Deutschen stehen damit auch ganz im Zeichen der Musikalität.<sup>124</sup> Verse sind für Voß, wie für viele seiner Zeitgenossen, in erster Linie akustische Phänomene, sie sollen laut vorgelesen werden und entfalten dadurch erst ihre eigentliche Wirkung. Wie Frauke Berndt in ihrer Habilitationsschrift aufgezeigt hat, bedeutet das eine entschiedene Versinnlichung der deutschen Sprache, vor allem auch der deutschen Poesie im Zeichen der Oralität und gleichzeitig eine Abwehrhaltung gegenüber schriftlich fixierter prosaischer Narration.<sup>125</sup> Insofern können die intensive Beschäftigung mit dem griechischen Hexameter und der Versuch, diesen für die deutsche Poesie fruchtbar zu machen, als kritische Reaktion auf die medialen Veränderungen der Epochenschwelle und den damit einhergehenden

122 Voß: *Luise*. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen (Nachdruck des Originals von 1799). Paderborn: Salzwater 2017. Sämtliche Zitate aus Voß' *Luise* folgen im Weiteren dieser Ausgabe und werden mit der Verszahl in Klammern direkt im Text angegeben.

123 Vgl. Couturier-Heinrich, Clémence: Autorität und Konkurrenz. Zur Reaktion von Goethe und Schiller auf Vossens Hexameterlehre und -praxis. In: Baillot; Fantino et al. (Hrsg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen. S. 71–91, hier S. 73.

124 Gegen Ende des 18. Jahrhunderts schlagen sich die Bemühungen um eine metrisierte, musikalische Poesie allgemein in Theorie nieder, angefangen bei Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, vgl. Korten, Lars: Metrik als Tonkunst. Zur Zeitmessung der deutschen Sprache von Johann Heinrich Voß. In: Baillot; Fantino et al. (Hrsg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen. S. 33–49, hier S. 38, vgl. dazu auch Schrupf: Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien. S. 69–89.

125 Vgl. Berndt, Frauke: Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750 (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, hrsg. v. Daniel Fuldaet al., Bd. 43). Berlin, Boston de Gruyter 2011 [Habilitationsschrift], insb. S. 128–178 und S. 233–278, Vgl. auch dies.: Mit der Stimme lesen – F.G. Klopstocks Tonkunst. In: Messerli, Alfred; Pott, Hans-Georg et al. (Hrsg.): Stimme und Schrift. Geschichte und Systematik sekundärer Oralität. München: Fink 2008. S. 149–171.



Bedeutungsgewinn von Zeitung und Roman<sup>126</sup> gelesen werden. Stärker noch als Goethe und Schiller betont Voß in Bezug auf das Epos dessen Ursprung nicht nur in der mündlichen Tradition, sondern spezifisch im Gesang. In seiner *Zeitmessung der Sprache* geht es vor allem darum, das Geheimnis des Wohlklangs, also die sinnlich-ästhetischen bzw. eben musikalischen Seiten des Sprachklangs zu ergründen. Sein Hauptinteresse richtet sich demnach auf Rhythmik und Melodie, womit Zeitmaß und Bewegung auch in Bezug auf die Metrik zu den ausschlaggebenden Leitkategorien erhoben werden. Wie Neumann sinnfällig aufzeigt, können deutsche Hexameter aufgrund der prosodischen Ausgangslage stets nur in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu antiken Hexametern stehen, diesen aber nie wirklich gleich sein. Diese Ähnlichkeit soll primär auf akustischer Ebene erzeugt werden und hier ein zeitlich verfasstes, hörbares Hexameter-Erlebnis ermöglichen.<sup>127</sup> Das deckt sich mit Goethes Restitution eines sinnlichen Erkenntnismodus<sup>128</sup> sowie der sich durch die ganze theoretische Debatte durchziehenden Emphase des Epischen als ein zugleich sinnlich erzeugtes und auf die Sinne wirkendes Erzählen.<sup>129</sup>

Dass Voß das Zeitmaß zum entscheidenden Kriterium seiner Metrik macht und sowohl Goethe als auch Schelling in ihren Hexameter-Beurteilungen an diesen Konnex von (gedehnter) Zeit und sinnlicher Wirkung anschließen, zeigt, wie grundlegend sich die Frage nach der zeitlichen Verfasstheit um 1800 in den Vordergrund schiebt, wann immer kulturelle Kategorien wie eben auch die Sprache zur Debatte stehen. Langsamkeit und Gleichmaß sind auch für Voß die Zeitgestaltungen, die für die Gegenwart aus dem griechischen Hexameter zu gewinnen sind: „Die Versfüße des Hexameters bewegen sich alle in gleichmässiger Dauer“, sodass die Hebungen in „gleichen Abständen“ gehört werden.<sup>130</sup> Voß' Aufmerksamkeit gilt spätestens ab 1793 der künstlichen Hervorbringung eines echten deutschen Spondeus – zum Beispiel durch eine stark betonte Silbe in der Senkungsposition, die zur vorausgehenden Hebung ein gleichwertiges Gegengewicht erzeugen soll<sup>131</sup> – wobei er auf allerlei Listen und Zwangsmittel zurückgreifen muss.<sup>132</sup> So heißt es in der *Luise* etwa

126 Vgl. S. 88 ff. in diesem Buch.

127 Vgl. Neumann, Friedrich: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 40, Heft 3 (1966). S. 328–359, hier S. 347.

128 Vgl. S. 106 ff. in diesem Buch.

129 Vgl. S. 167 ff. in diesem Buch.

130 Voß: *Zeitmessung der deutschen Sprache* (Beilage zu den Oden und Elegien). S. 171.

131 Vgl. Neumann: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. S. 344.

132 So brauchte Voß z.B. Diminutiva, um eine Silbe mehr oder vielleicht gar einen Spondeus zu gewinnen: „Söhnlein“, wo die Sache den „Sohn“ verlangte; er setzte den Komparativ

exemplarisch: „Draußen in dunkeler Kühle der zwei breitlaubigen Linden“ (1, V. 1) – dass niemand „dunkeler“ sagt, kümmert Voß wenig und er versifiziert hier sogar den sechsten Versfuß, der selbst in der Antike trochäisch sein konnte, als Spondeus.<sup>133</sup> Daraus ergibt sich eine starre, durchregulierte, höchst künstliche Versform, eine semantisch und syntaktisch schwer verständliche, konstruierte Kunstsprache und vor allem auch ein eintönig-langsamere Silbenrhythmus.<sup>134</sup>

Zweifelsfrei stellt die an der antiken griechischen Metrik orientierte Re-Rhythmisierung und Versinnlichung des Deutschen für Voß auch die Lösung der seit der Spätaufklärung konstatierten Sprachkrise dar.<sup>135</sup> Denn die besondere ästhetische Leistung, die er dem Hexameter zuschreibt, ist, dass er zu den „gemeinen Gegenständen“ nicht herabsinkt, sondern im Gegenteil diese „zu einer Würde“ erhebt.<sup>136</sup> Dieses konservative Grundprinzip seiner Bemühungen und die darin enthaltene kulturpädagogische Absicht werden

---

für den Positiv, wo es sich nicht um eine Vergleichung handelte: „der grünere Hain“, statt „der grüne“, behielt das durch den Sprachgebrauch schon ausgestoßene „e“ der Verballflexion bei, wie „wallete besänftiget“, beides wegen des Daktylus, und brach die Worte, um Spondeen zu gewinnen, wie „drauf antwortetest“, „du ehrwürdiger“ in „Drauf antwortetest du, ehrwürdiger Pfarrer zu Grünau“ (Luise 1, V. 38) – durch welches letztere Verfahren das Grundgesetz von der Geltung des Akzents umgestoßen wird, da niemand sagt „antworten“, „ehrwürdig“. Auch prosodisch eignet sich Voß ein fast brachiales Vorgehen an, das auf dem Kunstgriff gründet, die deutschen Silben gleich den griechischen als lang und kurz zu konstituieren. Voß half sich hier auf doppelte Weise, um dennoch Spondeen zu erzwingen, indem er beide Mal nach seiner Art gewalttätig und mechanisch verfuhr. Er fasste nämlich entweder zwei wirklich betonte Silben zusammen und sagte „Der Herrscher im Donnergewölk Zeus“ und „Fasste, dieweil Karl drängte, den Arm des bescheidenen Jünglings“ wo aber die zweite Silbe „Zeus“, „Karl“ in widersinniger Weise gesprochen werden muss oder beide Silben gleich stark betont werden, folglich aufhören, sich zu der Einheit eines Fußes zu verbinden, und statt des Hexameters eigentlich ein Heptameter entsteht, das heißt ein Vers mit sieben Hebungen. Oder er bildete sogenannte geschleifte Spondeen, indem er die stark betonte Silbe in die Thesis, die schwach betonte in die Arsis brachte und zum Beispiel sagte: „es erfolgt Schwachheit absterbenden Alters“ oder: „wer getrost fortgehet, der kommt an“, womit abermals der deutschen Wortbetonung Hohn gesprochen ist. Niemand sagt „fortgehet“, es müsste denn sein, dass der Gegensatz zum Fortreiten, Fortlaufen, Fortfliegen den Ton auf das „Gehen“ verlegte, und „kommt an“ könnte in einem jambischen Gedicht ohne Anstopp als Jambus gebraucht werden, wie „Schwachheit“ als Trochäus oder als die beiden Anfangsilben eines Daktylus. Hehn: Über Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 133 f.

133 Wagenknecht: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. S. 105.

134 Neumann spricht von Schleppton, vgl. Neumann: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. S. 345.

135 In den 1790er Jahren verlaufen sprachtheoretischer Diskurs und ästhetische Debatte über die Antikenbehandlung eng ineinander verschlungen.

136 Voß: Zeitmessung der deutschen Sprache (Beilage zu den Oden und Elegien). S. 189.

in der *Luise* am deutlichsten. Allein durch die dem Griechischen entlehnte, äußere Form der Sprache und ihrer Konnotation mit der vornehmsten Gattung<sup>137</sup> wird hier schon eine exemplarische Nobilitierung des deutschen Bürgertums erzeugt. Realistische, im Sinne von zeitgemäßen Figuren bedienen sich der gleichen, hohen und vornehmen Sprache wie die Helden und Götter der Antike, deren Attribute übertragen sich so auf die moderne Welt des Bürgertums.<sup>138</sup> Inwiefern durch die philologische Methode von Voß allerdings tatsächlich eine Erweiterung und Erhebung des Deutschen gelingt oder dessen sprachlichen Strukturen vielmehr zerstört werden, bleibt selbst für die Zeitgenossen höchst fragwürdig.<sup>139</sup>

Einen Gleichgesinnten findet Voß mit seiner doch sehr einseitigen und parteiischen Ausrichtung auf die Antike allerdings im Altphilologen Humboldt. Dieser ist beeindruckt von Voß' „tiefem Studium der Verskunst und dem unerhörten Fleiß“<sup>140</sup>, den er auf seine metrischen Ausführungen verwendet. Humboldt teilt nicht nur Voß' Überzeugung von einer überragenden, gleichwohl unerreichbaren Antike als Maßstab für die Moderne, sondern auch dessen idealisiertes Homerbild. „Was vortrefflich ist, ist auch Homerisch, und was nicht das letztere ist, ist auch nicht das Erstere“<sup>141</sup>, hält er einmütig fest. Durch die „Einführung des klassischen Altertums in die deutsche Sprache“ habe Voß „der deutschen Nation und Sprache einen unglaublichen Rückhalt und gemeinsame Stärke gegeben“, ist Humboldt überzeugt und attestiert dem Homer-Übersetzer darüber hinaus eine „mächtige und wohltätige Einwirkung auf die Nationalbildung“.<sup>142</sup> In dieser Aussage zeigt sich zunächst,

137 Vgl. Häntzschel: Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung. S. 251.

138 Vgl. ders.: Homer im Wohnzimmer. Das bürgerlich-idyllische Epos im 19. Jahrhundert. S. 125–140, hier S. 128.

139 Das Urteil über Voß blieb stets zwiespältig. Während er für die erste *Odyssee*-Übersetzung von Wieland und Schelling gelobt wird, heimst er für die Überarbeitung wiederum von Wieland aber auch seinem Übersetzerfreund Stolberg Kritik ein – er gehe zu weit, würde die Grenzen seiner Muttersprache (Metrik u. Wortfolge) nicht respektieren. Humboldt bleibt ihm aber treu und ist von *Luise* begeistert – Hölderlin lehnt ihn dagegen als abschreckendes Beispiel ab, vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 153 ff. und Häntzschel: Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung. S. VI (Vorwort). Auch in der späteren Forschung bleibt die Meinung über Voß' Leistung geteilt.

140 Humboldt, Wilhelm von: Tagebücher. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Albert Leitzmann, 3. Abt., Bd. 14. Berlin: de Gruyter 1968. S. 312.

141 Ebd.

142 In der Einleitung von Humboldts *Agamemnon*-Übertragung der Ausgabe von 1816. In: Humboldt, Wilhelm von: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Albert Leitzmann, 1. Abt., Bd. 8. Berlin: Behr 1909. S. 131.

wie um 1800 grundsätzlich Fragen nach der Sprache, ihrem ästhetischen Vermögen und ihren Wirkungsmöglichkeiten ins Zentrum nationalistischer Argumentationen rücken. Der Mangel einer zentralen politischen Reichsgewalt erhöht in Deutschland zusätzlich den Druck auf die eigene Sprache als neues Ordnungssystem der kollektiven Identität. Gemäß Voß und Humboldt soll hier die Übernahme fremder, antiker Formen das Deutsche zu einer leistungsfähigen Literatursprache ausbauen und der aktuellen deutschen Literatur neues, poetisches Leben einhauchen.<sup>143</sup> Von einer derart im Zeichen des Griechischen restituierten Dichtung versprechen sich die beiden Philologen nicht nur eine Festigung der deutschen Identität, sondern überhaupt die Stiftung einer deutschen Kulturnation. Diese Perspektive auf die Wechselwirkungen zwischen Sprache, Dichtung und nationaler Identität unterscheidet sich doch erheblich von Herders Auffassung.<sup>144</sup> Dieser hatte die Poesie noch als notwendigerweise aus dem Volk entstehend begriffen und deshalb für die Anpassung der Dichtung an den zeitgenössischen Sprachgebrauch plädiert.

Voß' und Humboldts Denkrichtung folgt auch die philologische Bewertung der zeitgenössischen Hexameterdichtung der Brüder Schlegel. So stellt Voß' Homer-Übertragung für Friedrich Schlegel nämlich gerade „ein[en] glänzende[n] Beweis“ dafür dar, „wie treu und glücklich die Sprache der Griechischen Dichter im Deutschen nachgebildet werden kann“.<sup>145</sup> Dass überhaupt ein deutschsprachiges Epos im griechischen Stil geschaffen wurde, wird hier ganz zugunsten der deutschen Sprache ausgelegt: An der Gestalt der Sprache werden sowohl die erreichte Kulturstufe wie auch der spezifische Charakter einer Nation evident – das Epos als Kulturmerkmal schlechthin gereicht hier sowohl zum Beleg für die besondere Poetizität der deutschen Sprache wie auch für die Tugendhaftigkeit des deutschen Volkes. Diese positive Perspektive wird von August Wilhelm Schlegel noch verstärkt, wenn er schreibt: „[D]ass ein so bescheidner, schmuckloser und doch an Farbe und Gestalt durchhin epischer Ausdruck, wie er in *Hermann und Dorothea* herrscht, in unserer Sprache möglich war, beweist die hohe Bildung, welche sie schon erreicht hat. Denn nur durch diese wird sie der Mäßigung, Entäußerung und Rückkehr zur ursprünglichen Einfalt fähig!“<sup>146</sup> Für Voß und Humboldt konstituiert sich der Zusammenhang zwischen Sprache, Kultur und Gesellschaft dagegen gerade in entgegengesetzter Richtung und verlangt nach einem rückwärtsgerichteten, kulturpädagogischen Aufwertungsprogramm.

143 Vgl. Seidlin: Über *Hermann und Dorothea*. Ein Vortrag. S. 20–37, hier S. 22.

144 Vgl. S. 15 f. in diesem Buch.

145 KFSA I, 1. S. 342 f.

146 Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften, erster Theil. Berlin: Reimer 1828. S. 68.

An dieser Stelle wird nun allerdings die grundlegende Aporie dieser strengklassizistischen Programmatik einsehbar. Das Festhalten an normativen Prämissen erhält durch die Einsicht in eine sprachlich und politisch veränderte Gegenwart überhaupt erst seine Legitimation. Oder anders gesagt: Um die Antike als überzeitliches Ideal und politisch-kulturelles Gegenbild zur Gegenwart zu installieren, braucht es das Bewusstsein für die Probleme der Moderne. Erst aus der Retrospektive kann die Metrik der Antike überhaupt als eine zeitbedingte, entschieden langsame Verskunst erscheinen.<sup>147</sup>

### 5.2.2 *Goethes Hexameter: Freie Rhythmen und sinnliche Versbewegung*

Voß hatte Goethes Hexameter stets kritisiert oder sogar offen abgelehnt – in einem Brief an Gleim spottet er: „[D]ie Dorothea gefalle wem sie wolle. Eine Luise ist sie nicht.“<sup>148</sup> Umgekehrt brachte Goethe dem strengen Metriker jedoch lange Zeit Hochachtung entgegen<sup>149</sup> für dessen Arbeit an den griechischen Epen und ihren Versmaßen, wie etwa aus einem Brief an Schiller hervorgeht: „In diesen Tagen da ich mich seiner [Voß'] Homerischen Übersetzung wieder viel bedient, habe ich den großen Werth [sic] derselben aufs neue bewundern und verehren müssen.“<sup>150</sup> Goethe erkennt den Zeitgenossen aber auch als orthodoxen Dogmatiker, der „mit Macht und Gewalt [auftritt]“, wenn sein Ideal angezweifelt wird:

Dann steht der friedliche Mann auf, greift zum Gewehr und schreitet gewaltig gegen die ihn so fürchtlich bedrohenden Irrsale, gegen Schnellglauben und Aberglauben, [...] gegen Verketterer, Baalspriester, Hierarchen, Pfaffengezücht und gegen ihren Urahn, den leibhaftigen Teufel.<sup>151</sup>

Erst in späteren Jahren wird Goethe Voß offen für die starre Regelkonformität seiner Dichtungssprache kritisieren: „für lauter Prosodie ist ihm die Poesie ganz entschwunden“, heißt es dann 1808 über das frühere Vorbild.<sup>152</sup> Das Jahr zuvor hatte er bereits A.W. Schlegel der „modernen Rhythmik ohne Poesie“ bezichtigt, sie eine „Krankheit“ genannt und prophezeit, dass „der Dünkel,

147 Vgl. Neumann: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. S. 347.

148 Voß an Gleim am 24.9.1797, zitiert nach Hehn: Über Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 140.

149 Zu der persönlichen Beziehung zwischen Goethe und Voß vgl. z.B. Baudach, Frank: Klassizist und Klassiker. Zum Verhältnis von Voß und Goethe. In: Baillot; Fantino et al. (Hrsg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen. S. 51–69.

150 Goethe an Schiller, am 6.5.1797, BW. S. 394.

151 MA 6.2. S. 572 f.

152 Goethe an C.F. Zelter, 22.6.1808, WA IV, 20. S. 85.

womit die Rhythmiker von der strengen Observanz sich jetzt vernehmen lassen, höchst lächerlich sein“ werde in der Zukunft.<sup>153</sup> Zunächst scheint das Epische aber auch für Goethe eng mit der sprachlichen Hexameterform verbunden zu sein, denn obwohl im Gattungsgespräch mit Schiller kaum auf dessen Besonderheit und Bedeutung eingegangen wird, entscheidet er sich bei seinen epischen Produktionen nach der Italienreise doch konsequent für das griechische Versmaß.

Goethes Hexameter zeichnet sich signifikanterweise durch Langsamkeit aus, wie Pierre Bertauxs Vergleich mit Hölderlins *Archipelagus* offenbart. Während Goethes Versen ein gedrosseltes Rezitationstempo besonders zugutekomme, eine erhöhte Geschwindigkeit dagegen den Eindruck von Holprigkeit erwecke, sei es bei Hölderlin gerade andersherum.<sup>154</sup> Der Schlüssel für einen sinnlichen Rezeptionsmodus, wie er in der theoretischen Eposdebatte vorgestellt wird, liegt demnach nicht allein in der Annäherung an die Medialität der gesprochenen Sprache, sondern ganz spezifisch in der zur Langsamkeit verpflichtenden Gestaltung des Versmaßes.<sup>155</sup> Ein genauerer Blick auf die Hexameterbildung in *Hermann und Dorothea* macht aber schnell klar, dass der Fokus hier nicht allein auf die Langsamkeit, sondern eindeutig auch auf die eigentümliche Beweglichkeit und Variabilität des Metrums gelegt wird, die im Deutschen eben durch die Verwendung des Trochäus ausgeschöpft wird. Eher als an Voß schließt Goethes metrische Gestaltung also an Klopstock und dessen freieren Hexameter an, er geht gewissermaßen sogar darüber hinaus. Seine Übertragung der antiken Metrik auf die deutsche Sprache nimmt sich als eine gegenseitige Integration von prosodischer Besonderheit zweier Einzelsprachen aus, die mehr darauf ausgerichtet ist, Neues und Antikes miteinander zu vermitteln, anstatt jegliche modernen Eigenarten aus der poetischen Sprache zu tilgen.<sup>156</sup>

Anders als Voß modifiziert Goethe den Hexameter auch eindeutig zugunsten des Deutschen bzw. erzeugt er bewusst eine hybride Sprachform, in der die Diskrepanzen eben gerade nicht ausnivelliert werden. Das ermöglicht ihm, die traditionelle epische Sprache als ungewohnt und fremd – sprich einer anderen, vergangenen Zeit angehörig – auszustellen und gleichzeitig

153 Goethe an C.W. Knebel, 14.3.1807, WA IV, 20. S. 282.

154 Vgl. Bertaux, Pierre: Friedrich Hölderlin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978. S. 284, zitiert nach Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier S. 174 f.

155 Vgl. Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier 175.

156 Vgl. Kaiser: Wandrer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller. S. 51.

das ihr innewohnende Potenzial zur sprachästhetischen Erneuerung bzw. Sinnstiftung sichtbar zu machen. Mit anderen Worten: Goethe erzeugt eine anspruchsvolle, ambivalente Sprachform, die gleichzeitig einen unverstellten und einen reflexiv-sentimentalischen Zugang zum Text eröffnet. Wie Voß geht es auch Goethe darum, die deutsche Poesie durch syntaktische, rhythmische und stilistische Elemente der griechischen Dichtung zu erweitern und daraus eine signifikante kulturelle Bereicherung zu schöpfen.<sup>157</sup> Den Anschluss an die Gegenwart und ihre Sprachrealität gilt es dabei allerdings gleichwohl zu bewahren und mit der griechischen Poetik zu vermitteln, nur so kann die modifizierte epische Sprache für die Aufrechterhaltung des kulturhistorischen Kontinuums<sup>158</sup> genutzt werden.

Darin wird eine alternative Antikenbehandlung erkennbar, die mehr die reflektierende und zuweilen auch ironisierende Kraft einer kritischen Philologie produktiv macht und der streng klassizistisch ausgerichteten Maxime eines Voß entgegensteht. Während sich dieser darum bemüht, sein Antikenideal als bereits erloschenes Leuchtfeuer in einer defizitären Gegenwart aufzuzeigen, will Goethe die Antike an die Gegenwart heranholen und für die moderne Kunst fruchtbar machen. In der starren Form der vossischen Hexameter erkennt Goethe wohl aus diesem Grund eine tatsächliche Entfremdung des Homer, anstatt eine Annäherung; das Epos wird der Gegenwart, dem Volk und damit dem Publikum, für das es ursprünglich geschrieben wurde, entrückt: „Wie weit unser sonst verdienstlicher Vossischer Homer noch von der allgemeinen Fasslichkeit absteht“, schreibt Goethe an Knebel, „hab ich vor kurzem gesehen, als ich mir von einer jungen Actrice, die gar nicht ungescheidt ist, einige Gesänge der *Odysee* vorlesen liess. Diesen Kindermund wollten gar manche Stellen gar nicht kleiden und doch waren diese Dinge zuerst für Kinder und für das Volk calculiert [sic]“. <sup>159</sup> Einer rigorosen Freisetzung der Kunst steht Goethe zwar nach wie vor skeptisch gegenüber, diagnostiziert er doch eine damit einhergehende stilistische Nivellierung und Armut in Bezug auf höhere literarische oder eben poetische Ansprüche. Der einseitige, streng mimetische Zugriff auf das Epische ist aber ebenso wenig dazu in der Lage, eine neue sprachliche Stilhöhe zu schaffen, aus der eine erneuerte, leistungsstarke Dichtung zu gewinnen wäre. In *Hermann und Dorothea* sprechen die Figuren deshalb sehr wohl in gesetzten, antikisierenden Hexametern, die Verse überschreiten

---

157 Neumann unternimmt eine eingehende metrische Analyse, vgl. Neumann: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. S. 328–359.

158 Zu Goethes Kulturbegriff vgl. Kap. 3.1: Die Unruhe in der Kultur.

159 Goethe an Knebel, 10.3.1813, WA IV, 23. S. 295.

allerdings immer wieder die strengen metrischen Regeln. Das zeigt sich etwa daran, dass Goethe den Spondeus verhältnismäßig selten setzt, dafür den von Voß verpönten Trochäus gebraucht. Dadurch wird die sprachliche Form von *Hermann und Dorothea* bereits entschieden von der homerischen entfernt. Darüber hinaus zielt Goethe eher auf eine „prosaische Akzentuation“<sup>160</sup>, die Versschlüsse tendieren zu leichten Silben, was geschmeidige, schwebende Übergänge erzeugt<sup>161</sup> und den Text weiter an den modernen Sprachgebrauch annähert.

Die Absicht hinter diesem unorthodoxen Vorgehen wird dann im zweiten Gesang besonders deutlich: Hier steht der viel zitierte siebenhebige, regelwidrige Vers „Ungerecht bleiben die Männer, und die Zeiten der Liebe vergehen“ (2, V. 186)<sup>162</sup>. Durch den Artikel „die“ vor „Zeiten“ wird der dritte Versfuß viersilbig, das entspricht einer irregulären Taktfüllung, die allerdings der Sinnbewegung zugutekommt. Die dogmatischen Prosodisten, deren Hilfe Goethe bereitwillig sucht,<sup>163</sup> fordern vehement eine Korrektur dieser „Bestie“<sup>164</sup>. Humboldt, der das Gedicht ansonsten in den höchsten Tönen lobt, tadelt Goethes Behandlung der Verse, die „einer Kritik [...] zu mancherlei Bemerkungen Stoff [gäbe]“. Es sei nicht zu leugnen, „dass hier eine Menge kleiner Flecken ins Auge fallen, die man in einem übrigens so vollkommenen Ganzen lieber wegwünschte“.<sup>165</sup> Obwohl Goethe manchen Korrekturvorschlag von Humboldt und Voß annimmt,<sup>166</sup> besteht er beim oben genannten Vers darauf, ihn „als Wahrzeichen“<sup>167</sup> stehen zu lassen. Keineswegs ist diese Äusserung dahingehend zu deuten, dass der Dichter entweder nicht fähig war, richtige Hexameter zu dichten oder er keinen Wert darauf gelegt hätte. Mit den römischen Elegien hatte Goethe bereits eingehend bewiesen, dass er die antiken Versmaße sehr wohl beherrschte und eine regelkonforme Ausführung

160 Neumann: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. S. 357.

161 Vgl. ebd. S. 348.

162 Sämtliche Zitate aus Goethes *Hermann und Dorothea* folgen im Weiteren der Reclam-Ausgabe und werden mit der Verszahl in Klammern direkt im Text angegeben.

163 Zur Mitwirkung Humboldts, A.W. Schlegels und Voß' vgl. Couturier-Heinrich: *Autorität und Konkurrenz. Zur Reaktion von Goethe und Schiller auf Vossens Hexameterlehre und -praxis*. S. 71–91, hier S. 81 f.

164 Zitiert nach FA I, 8. S. 1205.

165 Humboldt: Ueber Göthes *Herrmann und Dorothea* (1799). S. 177.

166 Vgl. dazu Couturier-Heinrich: *Autorität und Konkurrenz. Zur Reaktion von Goethe und Schiller auf Vossens Hexameterlehre und -praxis*. S. 71–91, hier S. 81 f.

167 FA I, 8. S. 1205.



schätzte.<sup>168</sup> Wenn Goethe nun seinen falschen Hexameter explizit als Wahrzeichen stehen lässt, anstatt ihn zu korrigieren, dann handelt es sich dabei wohl um eine geplante und exponierte Dissonanz.<sup>169</sup> Hier wird das Fremde und Widerständige absichtlich erzeugt und ausgestellt. Im Gegensatz zum monotonen Gleichmaß der *Luise* stellt Goethe keine pseudo-natürliche Synthese von deutscher Sprache und griechischem Metrum vor, sondern bewusst unregelmäßige Hexameter mit einer freieren, sinnlichen Klangbewegung. Auch in Bezug auf die sprachliche Form sucht Goethe demnach einen Mittelweg, eine Verbindung zwischen Voß klassizistischer Position und den romantischen Programmen, die eine neue, variable, syntaktisch unkomplizierte, leichte, geschmeidige und vor allem prosaische Erzählsprache fordern.<sup>170</sup> Anstelle eines durchgehend einheitlichen Zeitmaßes gestaltet Goethe verschiedene Tempi, die er einander gegenüberstellt, ohne sie in eine gleichmäßige Stetigkeit zu überführen, wie die syntaktische Verschachtelung im folgenden Beispiel zeigt: „Oh, verzeih, mein trefflicher Freund, dass ich, selbst an dem Arm dich / Haltend, bebe! So scheint dem endlich gelandeten Schiffer / Auch der sicherste Grund des festesten Bodens zu schwanken“ (9, V. 294 ff.). Das resultiert auf prosodischer Ebene in einem einzigartigen, unregelmäßigen Rhythmus, der gleichzeitig als formende Kraft auftritt und die erzeugte Form gerade wieder auflöst. Das ist das Schwanken zwischen Form und Unform, das in der *Darstellung der Skelette der Nagetiere* als morphologisches Grundprinzip beschrieben wird<sup>171</sup> und dessen gleichsam fruchtbare wie gefährliche Dynamik sich in *Hermann und Dorothea* sowohl auf der sprachlichen wie auch auf der Ebene des Dargestellten manifestiert, wie die Szene von Dorotheas Sturz und Hermanns Auffangen im achten Gesang exemplarisch zeigt:

Aber sie, unkundig des Steigs und der roheren Stufe,  
Fehlte tretend, es knackte der Fuss, sie drohte zu fallen.  
Eilig streckte gewandt der sinnige Jüngling den Arm aus,  
Hielt empor die Geliebte; sie sank ihm leis auf die Schulter,  
Brust war gesenkt an Brust und Wang' an Wange. (8, V. 89–93)

168 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 139–141.

169 Vgl. Seidlín: Über *Hermann und Dorothea*. Ein Vortrag. S. 20–37, hier S. 26.

170 Das Aufbrechen der poetischen Regelmäßigkeit bedeutet eine Annäherung an das Prosaische – der Unterschied zwischen gebundener und ungebundener Sprache liegt in regelhafter Versifikation, vgl. Neumann: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. S. 351.

171 Vgl. S. 122 f. in diesem Buch.

### 5.3 Poetologische Verdichtungen

#### 5.3.1 *Goethes Relativierung der idyllischen Bürgertumsutopie*

Wie die bisherigen Ausführungen bereits angedeutet haben, ist der Ausrichtung der Idylle auf eine „heile Welt im Kleinen“<sup>172</sup> insofern eine entscheidende soziale Implikation eingeschrieben, als der Isolationsbegriff der Beschränkung im Laufe des 18. Jahrhunderts auf die Vorstellung einer idealen, utopischen Gesellschaft übertragen<sup>173</sup> und die Idylle damit funktional um die Formulierung und Vermittlung von politischen Wunschvorstellungen<sup>174</sup> erweitert wird. In seiner *Luise* stellt Voß das Bürgerleben prototypisch als Insel des privaten Glücks inmitten eines politischen Chaos dar, wie es durchaus dem naiven Wunschdenken bestimmter bürgerlicher Schichten im Deutschland der Revolutionsjahre entspricht. Die traditionelle Forschung hat in dieser Erhebung des bürgerlichen Selbstgefühls nicht nur das eigentliche Verdienst von Voß' Dichtung gesehen, sondern auch die ausschlaggebende Programmatik der neuen Idylle, an die Goethe mit *Hermann und Dorothea* anschließen wollte.<sup>175</sup> Es ist gerade diese Identifizierung von Idylle und bürgerlichem Leben, die die Gattung dann im 19. Jahrhundert zum Artikulationsort eines idealisierten, bildungsbürgerlichen Selbstverständnisses werden lässt und als deren Urbilder die bürgerlichen oder idyllischen Epen der Epochenschwelle – namentlich Voß' *Luise* und Goethes *Hermann und Dorothea* – gelten.<sup>176</sup> In der unreflektierten Vorstellung einer Gesellschaft, die unberührt ist von den zivilisatorischen Krankheiten der Moderne, liegt dann allerdings bereits für Hegel die eigentliche Problematik der Idylle begründet. In der Darstellung eines „so genannten Goldenen Zeitalters oder auch eines idyllischen Zustands“<sup>177</sup> erscheine der Mensch „auf jene idyllische

172 Schneider: Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadischer Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts. S. 13–33, hier S. 17.

173 Vgl. S. 16 in diesem Buch.

174 Vgl. Böschstein: Idyllisch / Idylle. S. 119–138, hier S. 119 und Wellbery, David E.: Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe. In: Barner; Lämmert (Hrsg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres. S. 221–240, hier S. 226 und Willer: Zur historischen Epistemologie der Zukunft. S. 224–260, hier S. 244.

175 Vgl. FA I, 8. S. 1126 f.

176 Exemplarisch verwiesen sei hier auf den besonders einschlägigen Aufsatz von Helmut J. Schneider: Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichts-philosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos. In: Seeber, Hans Ulrich; Klusmann, Paul Gerhard (Hrsg.): Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bonn: Bouvier 1986. S. 13–24.

177 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. S. 335.

Armut geistiger Interessen beschränkt“<sup>178</sup>, zurückgeworfen auf eine unmittelbare Lebensbewältigung, fern jeglicher sittlicher oder kultureller Tätigkeit und Entwicklung.<sup>179</sup> Die idyllische Gesellschaft, die sich jeglicher Reflexion oder Entwicklung und damit auch jeglicher Anbindung an die reale, gegenwärtige Welt enthält, erscheint insofern nicht als Ideal, sondern einem naiven Geisteszustand der Unmündigkeit verhaftet.<sup>180</sup>

In einer seiner frühesten Bemerkungen über *Hermann und Dorothea* hatte Goethe mit der Begründung, doch auch „so etwas“ gemacht haben zu müssen, tatsächlich explizit eine „bürgerliche Idylle“ angekündigt.<sup>181</sup> Ein oberflächlicher Blick auf den Text scheint das auch zu bestätigen, wird hier doch ein äußerst reduzierter Personenkreis porträtiert, dessen Mitglieder allesamt einem sittlich-moralisch ausgerichteten Bürgertum entstammen – Apotheker, Geistlicher, Wirt und Kaufmann stellen die repräsentierte Gesellschaft dar. Auffallend abwesend sind hingegen gleichfalls Vertreter der unteren wie der oberen Gesellschaftsschichten: Von Hirten und Schnittern ist zwar die Rede (4, V. 57 f.), in Erscheinung treten sie jedoch nicht, genauso wenig wie Fabrikarbeiter, Handwerker oder Bauern. Adlige, Fürsten oder Patrizier finden gleichfalls keine Erwähnung, wodurch der politische Status des Städtchens betont unklar bleibt und jegliche soziale Spannung von vornherein verhindert wird.<sup>182</sup> Diese auffällige Aussparung der politischen Dimension, zumindest in Bezug auf die am Personeninventar dargestellten Gesellschaftsverhältnisse der

178 Ebd. S. 299.

179 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 390 f., vgl. auch Berr, Karsten: Hegels Bestimmung des Naturschönen. Zur Betrachtung und Darstellung schöner Natur und Landschaft. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2013. S. 210 f. und Costazza, Alessandro: „Aber freilich, wenn alle Menschen Schafe gehütet hätten, so wären sie zwar an sich wohl ganz glücklich gewesen. Aber was wäre denn aus unserer Geschichte geworden?“ Idylle, Theodizee und Geschichtsphilosophie bei Karl Philipp Moritz. In: Birkner; Mix et al. (Hrsg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos. S. 169–187, hier S. 183.

180 Hegel ist nicht der erste, der die Diskrepanz zwischen historischem Zeitbewusstsein und idyllischer Zeitlosigkeit bemerkt und nach dem ästhetischen Stellenwert der Idylle gefragt hat, auch Jean Paul ist diese Problematik keineswegs entgangen, er findet aber bekanntlich einen positiver besetzten Idyllen-Begriff, vgl. dazu Hagel, Ulrike: Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 463). Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 24–28 und Frei Gerlach, Franziska: Jeremias Gotthelf auf der Spur der Jean-Paulschen Doppelschreibweise: „Erdbeeri“-Idylle gegen „Zeitgeist“-Satire. In: Schneider; Drath (Hrsg.): Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus. S. 98–117.

181 Goethe an Schiller, Anfang Juli 1796, HA 2. S. 734.

182 Vgl. dazu auch Martens: Halten und Dauern? Gedanken zu Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 79–98, hier insb. S. 81 f.

kleinen Stadt, sowie der Verzicht auf Orts- und Personennamen – außer beim werktitelgebenden Liebespaar – entspricht also durchaus einer idyllischen Beschränkung auf das rein Menschliche.<sup>183</sup>

Bei genauem Hinschauen geht es dann aber in Goethes Gedicht vielmehr um die skeptische Durchleuchtung bürgerlicher Verhältnisse – und zwar einmal in Bezug auf ihre vermeintliche Homogenität und einmal bezüglich ihrer Tugendhaftigkeit – als um deren Verklärung. Dies ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass die Vorstellung einer bürgerlichen Identität zu diesem Zeitpunkt überhaupt erst im Entstehen begriffen und von höchster politischer Virulenz ist. In *Hermann und Dorothea* stellt sich die porträtierte Gesellschaft nicht als ideale, harmonische und in sich geschlossene Einheit dar, sondern als heterogene Gemeinschaft differenzierter Individuen mit unterschiedlichen Auffassungen und Wahrnehmungen: Dem Apotheker ist die Enge seines kleinbürgerlichen Lebens schmerzlich bewusst (2, V. 83–90 und 3, V. 72 f.: „Nur zu sehr ist der Bürger beschränkt; das Gute vermag er / Nicht zu erlangen, wenn er es kennt.“), für Hermanns Vater, den menschlichen Hauswirt, liegt dagegen gerade darin der Garant fortwährender Prosperität (2, V. 162–166: „Aber besser ist besser. Nicht einen jeden betrifft es, / Anzufangen von vorn sein ganzes Leben und Wesen [...] Oh, wie glücklich ist der, dem Vater und Mutter das Haus schon / Wohlbestellt übergeben“) und sein wohlgebildeter Sohn Hermann ist schließlich derjenige, der die Grenzen des idyllischen, beschränkten Lebensraums bewusst überschreitet.<sup>184</sup>

Ganz entgegengesetzt fallen auch die Urteile des trefflichen Pfarrers und des gesprächigen Apothekers über die Neugier der Stadtbewohner aus. Während der Geistliche einen natürlichen Trieb des Menschen darin erkennt, sich das Neue, das Nützliche und das Gute zu erschließen, verurteilt der Apotheker die Sensationslust und den „unverzeihlichen Leichtsinn“ der Menschen aufs Schärfste (1, V. 70–77 und V. 87–95). Diese mit allen Zeichen der Ernsthaftigkeit eingenommene Position unterläuft er allerdings gerade wieder, wenn er die Neugier der Wirtin bereitwillig befriedigt, indem er ihr ausführlich vom Elend der Flüchtlinge berichtet (1, V. 102–150) und damit letzten Endes selbst dem Laster der Neugier anheimfällt. Überhaupt entspricht in *Hermann und Dorothea* kaum eine Figur den bürgerlichen Idealvorstellungen, angefangen bei den Titelhelden. Damit geht Goethe entschieden anders auf Herders

183 Vgl. Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 106. Für E. widerspricht aber diese Anonymie dem antiken Epos und dessen Bestreben, das was einmal war, treu und unverstellt festzuhalten. Die Namenlosigkeit würde aber eine eindeutige Identifikation und Unverwechselbarkeit der hist. verbürgert geltenden Vergangenheit verhindern.

184 Vgl. Lypp, Maria: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. Stuttgart: Vogt 1969. S. 62.

Forderung nach einer realistischeren Figurenkonzeption ein<sup>185</sup> als Voß, und das trotz der scheinbaren Idealisierung, die durch die Namenlosigkeit der meisten Figuren und typisch epischen Epitheta stilistisch angezeigt wird.

Im weiteren Gegensatz zu Voß' akademisch gebildetem Walter ist Goethes Hermann ein schlechter Schüler, einfältig und kulturell unwissend (Hermann kennt die Zauberflöte nicht, 2, V. 220–230; der Wirt kritisiert seinen Sohn für dessen mangelhafte schulische Leistung und fehlenden Ehrgeiz, 2, V. 251–255). Die selbstbewusste, tatkräftige Dorothea widerspricht auch ohne direkten Vergleich offensichtlich dem bürgerlichen Weiblichkeitsbild, gegenüber der anmutig-kindlichen Luise erscheint ihre irritierende Virilität aber schon fast erschreckend, zumindest für Goethes Zeitgenossen.<sup>186</sup> Zwischen ihr und Hermann herrscht zudem eine ambivalente Asymmetrie – ihr kommen Bewegung und Weltläufigkeit zu, Hermann dagegen ist passiv, stoisch und in der häuslichen Sphäre verortet – während Luise und Walter ganz konventionell zusammenpassen, weil sie sich entsprechen. Und auch bei der älteren Generation scheinen die bürgerlichen Identitätswürfe in *Hermann und Dorothea* eher gescheitert als erfüllt. Hermanns Mutter, die „kluge verständige Hausfrau“ (1, V. 22), erinnert zwar eindeutig an den Darstellungsgestus ihres Pendants in der *Luise*, wenn sie Spenden für die Flüchtlinge zusammenträgt – „nicht gerne verschenk ich die abgetragene Leinwand, [...] Doch heute gab ich so gerne / Manches bessere Stück an Überzügen und Hemden, / Denn ich hörte von Kindern und Alten, die nackend dahergehn“ (1, V. 23–27). Im Gegensatz zur Pfarrersfrau, von der sie ganz offensichtlich inspiriert ist, nimmt Hermanns Mutter aber viel mehr Raum für sich selbst ein und bezieht auch ihrem Gatten gegenüber stärker eine eigene Position, etwa wenn sie Hermann gegen dessen Attacken verteidigt („Immer bist du doch so ungerecht gegen den Sohn! und / So wird am wenigsten dir den Wunsch des Guten erfüllet. / [...] Ich lass mir meinen Hermann nicht schelten; Denn ich weiß es, er ist der Güter, die er der-einst erbt, / Wert und ein trefflicher Wirt, ein Muster Bürgern und Bauern“, 3, V. 45, 52–54).

Im Gegensatz zu Voß' Pfarrer wird Goethes Wirt dadurch mit Schwäche behaftet und einem feinen erzählerischen Spott ausgesetzt, der den *Luise*-Idyllen gänzlich abgeht. Wenn der Pfarrer von Grünau mit heiligem Ernst Toleranz predigt, sich neben seinen christlichen Idolen auch auf Homer, Sokrates, Konfuzius und Zarathustra und sogar auf Franklin und Washington

185 Vgl. Buschmeier: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung. S. 220–237, hier S. 230.

186 Vgl. Elsasge: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 102.

beruft, dann wird damit das überhöhte Idealbild eines aufgeklärten protestantischen Geistlichen nicht etwa unterlaufen, sondern hochgehalten:<sup>187</sup>

O Himmelswonne! wir freun uns,  
 Alle, die Gutes gethan nach Kraft und redlicher Einsicht,  
 Und die zu höherer Kraft vorleuchteten: freun uns mit Petrus,  
 Moses, Konfuz und Homer, dem liebenden, und Zoroaster,  
 Und, der für Wahrheit starb, mit Sokrates, auch mit dem edlen  
 Mendelsohn! (1, V. 334–339).

Wie grundsätzlich verschieden die Patriarchenfiguren in Szene gesetzt werden, manifestiert sich darüber hinaus immer wieder an Gegenständen, die besonders typisch sind für die bürgerliche Idylle, wie etwa am Schlafrock, der in der *Luise* als höchste Insignie bürgerlichen Wohlstands erscheint: So wird der Pfarrer im ersten Gesang als „im Schlafrocke“ behaglich schmausender *pater familias* eingeführt (1, V. 4) und ganz am Schluss wird Luisens Bräutigam seinerseits mit einem „stattlichen Bräutigamsschafrock, / Fein von Kattun, kleeeröthlich, mit farbigen Blumen gesprenkelt“ (3, V. 872–879) ausgestattet. In *Hermann und Dorothea* hat der Schlafrock des Löwen-Wirtes dagegen bereits allen Glanz und damit auch seinen Repräsentationscharakter eingebüßt: „Und besonders den Schlafrock mit indianischen Blumen, / Von feinstem Kattun, mit feinem Flanelle gefütterte“ – im direkten Stellenvergleich wird auch der intertextuelle Bezug besonders deutlich – gab die Wirtin an die bedürftigen Flüchtlinge, denn „er ist dünn und alt und ganz aus der Mode“ (1, V. 29–37). Aber schon in den Augen von Hermanns kindlichen Gespielen war der Schlafrock zum Gegenstand der Lächerlichkeit verkommen, aufgrund dessen sie Hermanns Vater auf seinem sonntäglichen Kirchengang verspotteten (4, V. 165–168).

Weiter wird auch in der Art und Weise, wie die einzelnen Bürger am Schicksal der Flüchtlinge Anteil nehmen, mit zuweilen bissigem Zynismus auf die Defizite idyllischer Beschränktheit aufmerksam gemacht. Diese erstreckt sich nämlich nicht nur auf die räumliche Einrichtung, sondern auch über das Denken und die Mentalität der Kleinstädter: Angesichts des politischen Wandels reflektieren sie über Modeerscheinungen – die Löwen-Wirtin veräußert den Schlafrock, weil er aus der Mode gekommen ist – und angesichts der mittellosen Flüchtlinge über den eigenen Besitz – Hermanns Spendenfahrt ist für den Vater vor allem Anlass, die geräumige neue Kutsche zu loben (1, V. 16 f.). Solidarität und Zusammenhangsbewusstsein lassen sie jedoch

<sup>187</sup> Vgl. Häntzschel: Homer im Wohnzimmer. Das bürgerlich-idyllische Epos im 19. Jahrhundert. S. 125–140, hier S. 128.

missen.<sup>188</sup> Das ist keine naive oder idealisierende Darstellung kleinbürgerlicher Humanität und Selbstgenügsamkeit, sondern vielmehr deren ironische Relativierung. Einem konfliktlosen Dasein, wie es exemplarisch in Voß' *Luise* dargestellt wird, wird in *Hermann und Dorothea* gleichwohl von außen wie auch innerhalb des Bürgerkreises widersprochen – wie die Welt erscheint auch das Städtchen im Wandel begriffen: Die geplante Chausseestraße wird es an die grosse Welt anschließen und aus der Isolation lösen. Deren Bau ist allerdings fraglich, denn während die ältere Generation noch nach einem gemeinsamen Ziel strebte (3, V. 38), „wird die Jugend nicht [so] handeln! / Denn die einen, sie denken auf Lust und vergänglichen Putz nur; / Andere hocken zu Haus und brüten hinter dem Ofen“ (3, V. 40–42).

Traditionell endet die Idylle mit einem positiven Höhepunkt, mit der Erfüllung einer Wunschvorstellung von privatem Glück – bei Voß gipfelt die Handlung in der vorzeitigen Vermählung der Pfarrerstochter, durchgeführt von Luisens Vater im eigenen Haus und ohne jegliches kirchliches Zeremoniell.<sup>189</sup> Von einem Hochzeits- und gleichzeitigen Friedensfest träumt auch Hermanns Vater, bei dem sich an dieser Stelle erneut der für die Allgemeinheit gewünschte Friede in ein Privatbegehren verkehrt:

Müde schon sind die Streiter, und alles deutet Frieden.  
 Möge doch auch, wenn das Fest, das lang erwünschte, gefeiert  
 Wird, in unserer Kirche, die Glock dann tönt zu der Orgel,  
 Und die Trompete schmettert, das hohe „Te Deum“ begleitet -  
 Möge mein Hermann doch auch an diesem Tage, Herr Pfarrer,  
 Mit der Braut, entschlossen, vor Euch am Altar sich stellen,  
 Und das glückliche Fest, in allen den Landen begangen,  
 Auch mir künftig erscheinen, der häuslichen Freuden ein Jahrestag! (1, V. 198–205)

Tatsächlich bleibt dann in *Hermann und Dorothea* aber beides aus oder wird zumindest entschieden marginalisiert. Während der rituelle Bund zwischen den Liebenden und der damit gesicherte Fortbestand bürgerlicher Lebensart in der *Luise* den krönenden Abschluss bilden, nimmt die eigentliche Vermählung in Goethes Dichtung gerade mal das erste Drittel des Schlusses ein. Das Verlobungsritual dient Goethe nicht der Darstellung eines (nur noch) im Privaten zu erlangenden Glückszustands, sondern es ermöglicht vielmehr das Aus- und Gegenüberstellen zweier aktueller politischer Positionen, die sich in der fatalistischen Rede des toten Revolutionärs einerseits und den beherzten

188 Vgl. Geulen: Goethes *Hermann und Dorothea*. Zur Problematik und inneren Genese des epischen Gedichts. S. 4.

189 Vgl. Häntzschel: Homer im Wohnzimmer. Das bürgerlich-idyllische Epos im 19. Jahrhundert. S. 125–140. S. 127.

Worten Hermanns andererseits manifestieren. Seine Schlussverse schickte Goethe an die Herzogin Luise, „in der Hoffnung, dass Sie ihn dem Übrigen nicht ungleich finden werden. Das Ganze schien mir zu fordern, dass die zwei Gesinnungen in die sich jetzt beinahe die ganze Welt teilt, neben einander und zwar auf die Weise, wie es geschehen ist, dargestellt würden“.<sup>190</sup> Dass hier die Verlobung mit keinem Wort erwähnt wird, bekräftigt die subordinierte Bedeutung, die Goethe ihr zumisst und weist auf eine deutliche Stellungnahme hin, die im Werk ansonsten eher sublimiert wird. Der Schluss, der weiter unten noch eingehender betrachtet werden soll, aber auch der ganze Text, erfahren damit eine entschiedene Ausrichtung auf das Politische, auf öffentliche Interessen und damit eben auch auf Epizität. Nicht nur ist darin eine grundlegende Diskrepanz zur *Luise* zu sehen, mehr noch wird diese einer prüfenden Betrachtung unterzogen.

Am Ende von *Hermann und Dorothea* wird die naive Hoffnung auf Hochzeit, Frieden und damit verbunden auch auf eine Erneuerung der bestehenden familiären und politischen Strukturen zwar ausgesprochen,<sup>191</sup> deren Erfüllung aber gerade nicht vorgestellt. Die letzten Worte gemahnen zwar an Frieden, aber machen gleichzeitig auch deutlich, dass dieser erst noch erkämpft werden muss bzw. zunächst eine Erschütterung der bisherigen Ordnung bevorsteht. Das beschworene Gesellschaftsideal der Idylle und das damit verbundene Glücksversprechen einer selbstgenügsamen, harmonischen Gemeinschaft im Kleinen werden in *Hermann und Dorothea* kritisch reflektiert und als bereits mit den Sozialpathologien der Moderne durchsetzt aufgezeigt. Insofern nutzt Goethe hier die Erzählform der Idylle einerseits, um seine Dichtung an die gesellschaftliche Wirklichkeit der Gegenwart anzuschließen und gleichzeitig lenkt er den Blick auf die problematischen Aspekte dieser Wirklichkeit – neben Solidarität und Bescheidenheit machen sich auch Habsucht, Profitdenken und Eigensinn breit in der bürgerlichen Gesellschaft – wodurch die Idylle selbst prekär erscheint.

### 5.3.2 *Verschränkung der Zeithorizonte*

Angesichts Goethes freien Hexametern sowie seiner höchst kritischen Bezugnahme auf die bürgerliche Welt und ihres Selbstverständnisses darf wohl bezweifelt werden, dass mit Voß' *Luise* bereits eine stoffliche und formale Erneuerung gelungen oder gar eine verbindliche Neubestimmung des Epischen gegeben war. Böttiger hat diesbezüglich die Aussage Goethes

190 Goethe an die Herzogin Luise, 13.6.1797, HA 2. S. 737.

191 Vgl. Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 63.



festgehalten, dass Voß durch die epische Behandlung einer Landpredigerfamilie zwar durchaus einen verständigen Fingerzeig gegeben habe, wo „unser“ Epos hingehöre. Seine *Luise* könne aber nur schon darum „*kein eigentliches Heldengedicht*“ sein, weil ihr „*alle Continuität, aller Zusammenhang*“ fehle [Hervorhebung M.E.].<sup>192</sup> Damit spielt Goethe ganz eindeutig auf die in der *Luise* fehlende Beziehung zur Gegenwart sowie die daraus resultierende Tendenz der Idylle zu Geschichtsvergessenheit an und gibt insofern selbst Hinweis auf die eminente Bedeutung, die einer kritischen Bezugnahme auf die Gegenwart für die Erneuerung der epischen Erzählform zukommt. Eine eingehendere Betrachtung der vielfältigen Zeitgestaltungen und -reflexionen, die Goethes Dichtung im Vergleich mit Voß' *Luise* anbietet, soll nun aufzeigen, wie die geschichtsphilosophischen und gattungspoetologischen Spannungen, die in *Hermann und Dorothea* zum Tragen kommen, gleichwohl auf der Anschauungs- wie auf der Darstellungsebene sowohl vertieft als auch wieder durchkreuzt werden und das dadurch entstehende hochkomplexe Zeitgefüge zu hervorragender Bedeutung für *Hermann und Dorothea* und überhaupt Goethes Epos-Projekt gelangt.

Tatsächlich wird in Voß' Dichtung nicht ein einziger Anhaltspunkt zur historischen Einordnung der Geschehnisse gegeben, weder Jahreszahlen noch bekannte, verbürgte Ereignisse finden darin Erwähnung. Die einzige Stelle, die die Handlung in der unmittelbaren Gegenwart verortet, erschließt sich nur Kennern von seiner Arbeiten: Wenn der Pfarrer Luise auffordert, „Singe den neuen Gesang, mein Töchterchen, welchen im Frühling / Unser Freund in Eutin hier dichtete“ (1, V. 376 f.), ist der Dichter damit selbst ins Gedicht eingegangen. Luises idealische Verlobungsgeschichte hat aber nicht nur keinen realen Ort – und ist damit im wahrsten Sinn des Wortes eine Utopie – sondern sie hat auch keine wirkliche Zeit. Dieser Versuch, den Menschen aus der Zeit auszuschließen, ist gemäß Renate Böschenstein-Schäfer ein zwar oft vernachlässigter, aber neben topologischen und motivgeschichtlichen Gesichtspunkten gleichwohl einer der ausschlaggebenden Aspekte der Gattung,<sup>193</sup> dem im Horizont der allgemeinen Verzeitlichung um 1800 besondere Bedeutung zukommt. So fordert etwa bereits Jean Paul die Befreiung und Erweiterung der idyllischen Schauplätze – nur die „Menge der Mitspieler und die *Gewalt der großen Staatsräder*“<sup>194</sup> [Hervorhebung M.E.] würden aus der Idylle als

192 Böttiger, Carl August: Literarische Zustände und Zeitgenossen. In Schilderungen aus Carl August Böttigers handschriftlichem Nachlass, hrsg. v. Karl Wilhelm Böttiger, Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1838. S. 76.

193 Vgl. Böschenstein-Schäfer: Idylle. S. 9.

194 Paul: Vorschule der Ästhetik. S. 258.

Vollglück in der Beschränkung ausgeschlossen – während er an einer engen zeitlichen Beschränkung der Idylle aber gleichwohl festhält. Zum einen legt Jean Paul alle idyllischen Handlungen mehr oder weniger auf einen Tag oder auf ein Tagesgeschehen fest und zum anderen stellt er diesen Tag als positives Einzelereignis heraus:

So kann z.B. die Ferienzeit eines gedruckten Schulmannes – der blaue *Montag* eines Handwerkers – die Taufe des ersten Kindes – sogar der erste *Tag*, an welchem eine von Hoffesten mattgehetzte Fürsten-Braut endlich mit ihrem Fürsten ganz allein (das Gefolge kommt sehr spät nach) in eine volle blühende Einsiedelei hinausfährt – kurz alle diese *Tage* können Idyllen werden und können singen: auch wir waren in Arkadien. [Hervorhebung M.E.]<sup>195</sup>

Damit konstituiert er das Glücksversprechen der modernen Idylle im Kern als zeitlich verfasst: Während sich die Vorstellung vom Glück im Zusammenhang mit dem Reflexivwerden der Zeit immer mehr als eine flüchtige Erfahrung ausprägt,<sup>196</sup> verspricht die Idylle gerade ein zeitübergreifendes, andauerndes Glück. Um diese Illusion eines in die Ewigkeit überführten, glücklichen Augenblicks zu erzeugen, bedarf es einer konsequenten Entrückung aus dem linearen Zeitgeschehen der Geschichte. Im Gegensatz zu Schillers Verortung der Idylle an einem Anfangs- oder Endpunkt der Zeit außerhalb des historischen Geschehens, konstituiert sich die Zeitlichkeit der paulschen Idylle aber als absolute Gegenwart. Den Hinweis darauf, dass Jean Paul die Idylle damit aber nicht einfach auf totalen Stillstand, sondern vielmehr auf eine innere, bipolare Bewegtheit ausrichtet, verdankt die vorliegende Arbeit dem Vortrag zur Idyllen-Schaukel, den Franziska Frei Gerlach im November 2018 an der Universität Zürich gehalten hat.<sup>197</sup> Diese poetische Form der Idylle kennt keine geschichtliche Entwicklung, geschweige geschichtliche Konflikte, denn ihre Handlung wird entweder in eine goldene Vorzeit bzw. eine utopische Zukunft

195 Ebd. S. 259. Daran wird auch deutlich, dass die Idylle durch das Bewusstsein für Historizität zum Idyllischen geworden ist, zum Bruchstück.

196 Vgl. dazu Tanzer, Ulrike: *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. 171–175. „Ein Glück ist erreicht, nun soll es dauern; aber Dauer und Glück schließen sich aus“, schreibt Robert Musil dazu am 2. April 1905–1908 (oder später ca. 1918/1919) in sein Tagebuch. Musil, Robert: *Tagebücher*, hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1976. S. 200.

197 Das „Vollglück“ der Idylle: Gattungspoetik und Affect Studies im Gespräch. Workshop des SNF-Projekts „Welt im Winkel. Idylle als Denkraum in der Prosa des Realismus“ im Doktoratsprogramm, vgl. <https://www.ds.uzh.ch/de/agenda?show=2610> [abgerufen am 27.11.2021].

verlegt oder spielt in einer ahistorischen Zeit-Ellipse.<sup>198</sup> Jean Pauls Festlegung der Idyllenhandlung auf ein besonderes, arkadisches Tagesgeschehen folgen die einzelnen *Luise*-Idyllen, die alle zeitlich in sich geschlossene Einzelereignisse des Privatlebens darstellen, geradezu prototypisch: *Das Fest im Walde* schildert den Tag von Luises 18. Geburtstagsfeier, auch *Der Besuch* des Verlobten und der Gräfin Amalia ist ein besonderer Freudentag und schließlich kulminiert *Der Brautabend* in einem spontanen, einmaligen Hochzeitsfest.

Für *Hermann und Dorothea* lässt sich diese Diskontinuität zwischen der Zeit des Textes und der historischen Zeit nun aber nicht nachweisen. Im Gegenteil wird hier die Handlung, die zwar nur wenige Stunden umfasst, ganz grundsätzlich mit den zeitgenössischen, realen Ereignissen in Bezug gesetzt: Am kleinen, am Rhein gelegenen Städtchen zieht ein Strom von Flüchtlingen vorbei, die von der französischen Revolutionsarmee von ihren linksrheinischen Gütern verjagt wurden – dieses Ereignis lässt sich ziemlich genau auf den August des Jahres 1796 datieren.<sup>199</sup> Es sind gerade diese hoch aktuellen, realhistorischen Umstände, die das eigentliche Geschehen überhaupt erst in Gang bringen. Die Möglichkeit einer Begegnung zwischen Hermann und Dorothea ergibt sich nämlich allein dadurch, dass Dorothea durch den Krieg zur Flucht gezwungen wird. Dass just in der sichtbaren Gegenüberstellung und Problematisierung von kleinbürgerlicher Geschichtsvergessenheit und dem wohl geschichtsträchtigen Ereignis der damaligen Zeit der eigentümliche Werkcharakter von *Hermann und Dorothea* begründet liegt, hat bereits Hegel herausgestellt: In diesem „vollendete[n] Musterbild“ wäre, obwohl „im ganzen Tone zwar idyllisch“, im Gegensatz zu Voß' *Luise* keine „Beschlossenheit“, denn „die großen Interessen der Zeit, die Kämpfe der französischen Revolution, die Verteidigung des Vaterlandes“ würden „höchst würdig und wichtig“ hereinspielen.<sup>200</sup> Die „in den mächtigsten Verhältnissen tiefbewegte Welt“<sup>201</sup> würde hier eben nicht ignoriert, sondern das Familienleben des Kleinstädtchens an die „grösseren Weltbewegungen“<sup>202</sup> „durchaus zwanglos“<sup>203</sup> angeschlossen, wodurch die ganze „Szene in den erweiternden

198 Vgl. Hagel: Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle. S. 9–24 und Costazza: „Aber freilich, wenn alle Menschen Schafe gehütet hätten, so wären sie zwar an sich wohl ganz glücklich gewesen. Aber was wäre denn aus unserer Geschichte geworden?“ Idylle, Theodizee und Geschichtsphilosophie bei Karl Philipp Moritz. S. 169–187, hier S. 183.

199 Goethe schreibt am 5.12.1796 an Meyer: „Die Zeit der Handlung ist ungefähr im vergangenen August.“ HA 2. S. 748.

200 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. S. 299 f.

201 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 415.

202 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. S. 299 f.

203 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 415.

Umfang eines gehaltreicheren Lebens hineinversetzt“ erscheine.<sup>204</sup> Gerade im Aufbrechen der temporalen Geschlossenheit, im Herausfinden und Darstellen von „Züge[n], Schilderungen, Zustände[n], Verwicklungen“ „mitten aus der modernen Wirklichkeit“ und deren in Beziehung bringen mit dem aktuellen Weltgeschehen, erkennt Hegel eine wahrhaft epische, lebendige Darstellung, die den „unvergänglichsten Reiz in den ursprünglich menschlichen Verhältnissen der Odyssee“<sup>205</sup> erneuert.

Während moderne Studien diesen deutlichen Gegenwartsbezug in *Hermann und Dorothea* mit Verweis auf die Forderung nach einer „Darstellung des vollkommen Vergangenen“, die Goethe und Schiller im Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* formulierten, als Entfernung vom „eigentlich“ Epischen deuten,<sup>206</sup> erlangt die Dichtung für Hegel dadurch eine spezifisch epische Qualität. Der Vergangenheitscharakter der theoretischen Eposbestimmung bleibt in *Hermann und Dorothea* tatsächlich unbeantwortet. Vielmehr findet genau das Gegenteil statt: Die Handlung beruht auf der realhistorischen Vertreibung lutheranischer Protestanten aus dem Bistum Salzburg, die zwischen 1731 und 1732 stattgefunden hat. Diese Begebenheit verlegt Goethe in die aktuelle Revolutionszeit und holt damit die Vergangenheit näher an die Gegenwart heran. Darin lässt sich nun gerade eine besondere Leistung von Goethes Eposbehandlung verorten: Das zeitlich und räumlich Entfernte wird nämlich *ent-fernt* bzw. in die Nähe geholt. Wie die vorangehenden Kapitel jedoch für einmal in Übereinstimmung mit Hegel deutlich gemacht haben, wird das Darstellungsdogma absoluter Zeiten im Laufe der Aufsatz-Argumentation unterlaufen und das Spezifische der epischen Eigenzeit kristallisiert sich tatsächlich als Integration von Vergangenheit und Gegenwart heraus. Das Schließen einer Allianz zwischen Nähe und Distanz, Gestern und Heute ist ein poetologisches Verfahren, dessen sich Goethe nicht nur als Darstellungsmittel bedient, sondern das er explizit auch auf der Ebene der Sprache immer wieder zu Bewusstsein führt.<sup>207</sup> Diesbezüglich hält Elsaghe fest, dass das Werk deshalb keineswegs auf eine Synthese von Epos und Idylle zu reduzieren, sondern vielmehr in

204 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. S. 299 f.

205 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. S. 415.

206 Für Elsaghe ist das ausschlaggebende Merkmal der epischen Zeitgestaltung die eindeutige, historisch verbürgte Zurückversetzung der Handlung in die Vergangenheit. Nur durch eine derartige radikale Entrückung aus der Gegenwart würde eine echte epische Distanz entstehen, die *Hermann und Dorothea* eben gerade nicht zu leisten vermöge, vgl. Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 106.

207 Vgl. Mayer, Mathias: Mythos und Ironie. Goethes Relativitätspoese. In: Valk, Thorsten (Hrsg.): Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne. S. 139–159, hier S. 155.

direkter Konkurrenz mit dem Roman zu betrachten sei. Allerdings führt ihn diese wichtige Feststellung dann nicht zu einer Beobachtung des Gedichts als alternatives episches Erzählexperiment, wie sie hier vertreten wird. Elsaghe interpretiert Goethes „verbissene Insistenz“ auf dem Präteritum vielmehr als Versuch, die unepische Nähe zur Gegenwart auf der Handlungsebene – sprich die „romaneske Form des Gegenwartsbezugs“ – durch hyperkorrekte Wahrung der äußeren Distanz zu kompensieren.<sup>208</sup> Das Spannungsverhältnis der Zeithorizonte lässt sich in *Hermann und Dorothea* aber nicht auf eine starre Gegenüberstellung von inhaltlicher Gegenwärtigkeit und formalem Vergangenheitscharakter, modernem Stoff und antiker Sprachform reduzieren. Mit der Thematisierung der Französischen Revolution wählt Goethe zwar einen aktuellen Stoff, schließt damit gleichzeitig aber auch an die antike Tradition an, große und bedeutende Ereignisse der Geschichte episch zu behandeln. Die Verortung der Handlung in der Revolutionszeit gelingt leicht, so sind mit der Bemerkung des Wirts „alles deutet auf Frieden“ (1, V. 198) wohl die französisch-preußischen Friedensschlüsse von Leobon im April 1797 bzw. Campo Formio im Oktober 1797<sup>209</sup> gemeint; und die Erwähnungen von fliehenden Fürsten, verbannten Königen (5, V. 100), einem verderbten Geschlecht (6, V. 41) und nicht zuletzt der „fürchterliche[n] Bewegung“ (9, V. 305) spielen eindeutig auf verbürgte revolutionäre Ereignisse an.

Aufgrund seiner Geschichtsträchtigkeit und der zeitlichen Nähe des Gegenstands zum Erfahrungshorizont des Lesers ist deshalb zwar eine gewisse Entfernung von der Idylle, aber noch lange keine klare Gattungsindikation zum Dramatischen oder Romanhaften gegeben. Vielmehr wird dadurch an den historiographischen Charakter des homerischen Epos gemahnt, denn Mythos und Geschichte waren in der Archaik noch nicht auseinandergetreten. Und schließlich hat auch die Analyse des Gattungsgesprächs zwischen Schiller und Goethe deutlich gemacht, dass die Differenz zwischen Epos und Roman nicht allein in der Historizität des Dargestellten, sondern vielmehr in der Zeitorganisation der Darstellung begründet liegt. Ausschlaggebend für die Wiedergabe des Revolutionsgeschehens ist in *Hermann und Dorothea* auch, dass sie nicht von dramatischer Unmittelbarkeit, sondern von einer epischen Distanzierung geprägt ist. Obwohl vor allem der zeitgenössische Leser die Handlung problemlos im historischen Jahr 1796 verorten kann, verzichtet der Text doch auffällig konsequent auf eine exakte Zeitangabe. Diese eigentümliche zeitliche Unbestimmtheit relativiert die Nähe zur Gegenwart, vor allem zur Historizität des Textes und entrückt ihn ein Stück weit der Zeit. Ohne

208 Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 105–107.

209 Vgl. HA 2. S. 753.

konkretes geschichtliches Datum erscheinen die dargestellten Ereignisse weniger als einzigartige Begebenheit der Geschichte, sondern eher als grundlegende, menschliche Erfahrungen mit Allgemeingültigkeit. Die einzige wirklich eindeutige Zeitangabe bezieht sich dann auf den Jahrgang des Weins, den die Bürger sich genehmigen – nach der Konfrontation mit der Geschichte in Gestalt des Flüchtlingszuges suchen die Stadtbewohner Zuflucht im Innersten des Wirtshauses, um dort im kühlen und dunklen Sälchen, geschützt durch starke Mauern, unbehelligt von der Außenwelt ein Gläschen „Dreiundachtziger“ zu trinken (1 V. 156–164). Der klare, herrliche Wein soll die „traurigen Bilder“ vergessen machen, die „Grillen“ vertreiben und bald schon klingen heiter die Gläser von Wirt und Pfarrer. Nur der Apotheker hält denkend einen Moment inne, bevor ihn der Wirt mit seinen „männlichen, klugen Gedanken“ von der gottgeschenkten Immunität des Städtchens gegenüber dem Weltgeschehen überzeugt (1 V. 172–184, 189).

Dass die einzige verbürgte Jahreszahl ausgerechnet im Kontext selbstauferlegter Isolation gegeben wird, sich dann aber nicht auf ein Ereignis der Geschichte bezieht, sondern auf ein Symbol bürgerlichen Wohlstands aus dem vossischen Idyllen-Inventar – es handelt sich bei der Wein-Szene um eine Variation der Kaffee-Szene in der ersten *Luise*-Idylle<sup>210</sup> – ist kein Zufall. Vielmehr wird dadurch erneut ausgestellt, wie sich die durch die Gesangsüberschrift in Aussicht gestellte Anteilnahme stets in Eigenbezug verkehrt. Diese szenische Verdichtung von räumlicher Beschränkung und zeitlicher Konkretisierung eröffnet gleichzeitig einen kritischen Blick auf die Figuren und die Form der Idylle. Durch den bewussten Rückzug in einen ausdrücklichen Schutzraum angesichts der anrollenden Geschichte werden nämlich das Weltfremde und Künstliche der Idylle sowie das Fragwürdige bürgerlicher Abschottungsbemühung gegenüber allem Politischem explizit deutlich gemacht. Tatsächlich kann aber in Goethes *Hermann und Dorothea* der in Bewegung geratenen Geschichte im Gegensatz zu Voß' *Luise* nicht entflohen werden, unerbittlich holt sie die kleine Stadt damit ein, dass sie ihre Opfer hier anspült. Anstatt über die Auflösungstendenzen der Gegenwart hinwegzutäuschen, geht es hier dezidiert darum, die historische Erfahrung eines Bruchs im Zeit- und Sozialgefüge fassbar zu machen und die damit einhergehende politische Herausforderung anzunehmen. Während man sich in der *Luise* mit Erdbeerpflücken beschäftigt,<sup>211</sup> regt Goethes Dichtung zur reflexiven Auseinandersetzung

210 Vgl. FA I, 8. S. 1163.

211 Vgl. Theisohn, Philipp: Erdbeeren. Ökonomie und Mediologie der Idylle in Voß' *Luise* (1795) und Storms *Immensee* (1849). In: Schneider; Drath (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. S. 152–181, hier S. 170 ff.

an, und zwar sowohl mit dem historischen Zeitgeschehen als auch mit der Art und Weise, wie dieses in den literarischen Darstellungsformen repräsentiert wird.

Paradoxerweise gelingt dem Epos diese Reflexionsleistung ausgerechnet durch die Aneignung idyllischer Ordnungsstrukturen. So wird das Revolutionsgeschehen nie direkt in seiner ganzen Unübersichtlichkeit und Überstürzung geschildert, sondern erscheint stets nur indirekt: vermittelt durch die Erzählungen der Figuren oder symbolisch vertreten im Flüchtlingszug, der allerdings ebenfalls in einiger Entfernung am Städtchen vorbeizieht. Während die Anbindung an zeitgenössische Ereignisse die enge Zeitkonzeption der Idylle episch öffnet, reduziert ein idyllischer Beschränkungsgestus das potenziell endlose, hektische und zerstückelte Weltgeschehen auf *einen* bestimmten Augenblick der Geschichte. Die Fixierung geschieht nicht durch ein absolutes Außerkraftsetzen der Zeit, wohl aber durch eine entscheidende Reduktion der diagnostizierten Vervielfältigung der Zeit im Sinne der Prägnanz, wie sie hier weiter oben als bedeutende Zeitkonzeption in Goethes Denken aufgezeigt worden war.<sup>212</sup> Mit der Konzentration auf einen temporal und räumlich begrenzten Ausschnitt der Welt – nur wenige Stunden umgreift das Vorbeiziehen der Flüchtenden am Städtchen – wird zwar nicht eine antike, den ganzen Kosmos umfassende Totalität wiederhergestellt, wohl aber ein symbolisches Äquivalent dazu.<sup>213</sup> Der dargestellte Zeitraum enthält einen die Weltgeschichte repräsentierenden Sinn: Die Goethe als welt- und lebensbestimmend erscheinenden, widerstrebenden Kräfte von Ordnung und Auflösung, Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit werden hier hineinprojiziert und ausgestellt. In der ästhetischen Konzentration und Abstraktion kann deren anarchischer Energie entgegengewirkt werden, indem das, was sich als unstrukturiert, bewegt und formlos präsentiert, eben eine prägnante Form erhält bzw. nun fassbar wird.<sup>214</sup>

Damit tritt die Möglichkeit einer epischen Einheit als partielle Totalität zurück ins moderne Bewusstsein, das die Vorstellung einer totalen Welt bereits aufgegeben hat oder für das zumindest eine sinnfällige Totalität nicht mehr einfach gegeben ist.<sup>215</sup> Allerdings anders, als das in den theoretischen

212 Vgl. S. 95 in diesem Buch.

213 Vgl. Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 70.

214 Vgl. Schneider, Sabine: „ein strenger Umriss“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. In: Goethe Jahrbuch 128 (2011). S. 98–106.

215 Vgl. Pfothenhauer, Helmut: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59). Tübingen: Niemeyer 1991. S. 248 ff.

Gattungsgesprächen erörtert wurde. Der Rückgriff auf die Idylle lässt sich hier als Versuch Goethes begreifen, die Glücksqualität und Totalität des antiken Epos für die neuzeitliche Literatur symbolisch zu erneuern, indem der potenziell unendlich fortschreitenden Zeit eine klare Kontur zeitlicher Begrenzung gegeben wird. Wie Lukács konstatiert, gibt es in der Moderne keine „spontane Seinstotalität“ mehr, die Kunst bzw. die Formen der Kunst müssen das, was zuvor als hingenommene Gegebenheit galt, nun aus sich selbst hervorbringen. Die Form muss also entweder „das zu Gestaltende soweit verengen und verflüchtigen, dass es von ihr getragen werden kann“ oder aber es „entsteht für sie der Zwang, die Unrealisierbarkeit ihres notwendigen Gegenstandes und die innere Nichtigkeit des einzig Möglichen polemisch darzutun und so die Brüchigkeit des Weltaufbaus dennoch in die Formenwelt hineinzutragen“.<sup>216</sup> Die modernen Möglichkeiten, Totalität darzustellen, beschränken sich demnach für Lukács ganz im Sinne Hegels einerseits auf die radikale, hermetische Beschränkung der Idylle auf einen realitätsfremden Mikrokosmos und andererseits aber auch auf die kritische Reflexion der abstrakt und unüberschaubar gewordenen, ausdifferenzierten Welt des Romans. Das bedeutet nicht nur die gattungspoetologische Fortschreibung und Zuspitzung der schillerschen Differenzierung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung in der Moderne, sondern auch die Erweiterung des idyllischen Leistungspotenzial um die Verhandlung prekärer Aspekte in der Etablierung übergeordneter Wissensstrukturen.

In *Hermann und Dorothea* zeigt Goethe nun aber eine alternative dritte Möglichkeit auf, die sich zum einen sowohl idyllisch-reduktionistischer als auch reflektierend-romanhafter Strategien bedient und zum anderen gleichzeitig die alte Vorstellung einer empirischen Totalität durch die Anwendung des antiken Stils immer wieder ins Bewusstsein ruft. Die grosse Weltbewegung selbst tritt zwar nicht in Erscheinung, aber anstatt die Erfahrung unausweichlicher historischer Progressivität kategorisch auszublenden oder sich ihr resignativ auszuliefern, wie es eine dramatische oder romanhafte Darstellung kennzeichnen würde, wird sie in *Hermann und Dorothea* zwar durchaus kritisch betrachtet, aber trotzdem auch als anschlussfähig ausgestellt. Hermanns Emanzipation gründet nämlich darauf, dass er im Gegensatz zu seinen Mitbürgern tatsächlich Anteil nimmt am Schicksal der Flüchtenden und dadurch eine Verwandlung, eine Selbstfindung einsetzt. Die Revolution wird als Ereignis der Gegenwart in ihrer Komplexität und Unmittelbarkeit zwar auf *eine* Begebenheit reduziert. Als bedeutendes, alles veränderndes Geschehen der Weltgeschichte stellt sie dann aber die an der *Luise* vermissten

---

216 Lukács, Georg: Die Theorie des Romans (1920). Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 29.



Eigenschaften der „Continuität“ und des „Zusammenhang[s]“ her,<sup>217</sup> die *Hermann und Dorothea* so deutlich von der Idylle abheben und dem Epischen zuführen. Das historische Weltgeschehen dient hier nicht bloß als Folie, auf der sich die der Geschichte entrückte Kleinstadt umso idealischer abhebt, was sich in der Idylle des 19. Jahrhunderts dann zum Topos verfestigt. Aber genauso wenig wird die bürgerliche Gemeinschaft durch die Konfrontation mit der Zeitgeschichte ihrer Zerstörung zugeführt, wie es Lukács' Romanbestimmung insinuiert. Dass die Revolution zwar sicht- und spürbar wird, jedoch im Hintergrund bleibt oder vielmehr gehalten wird, entspricht gerade dem Maß, in dem sich das Gedicht mit ihr auseinandersetzen will. Die Geschichte fordert in Gestalt der Revolution als Weltbewegung die statische, bürgerliche Intimität just in einer Intensität heraus, in der eine produktive Begegnung der Gegensätze stattfinden kann. Durch die Kombination von idyllischer Beschränkung und epischer Distanzierung wird die Komplexität der tatsächlichen Erscheinungswelt auf ein verständliches, mittelbares Ausmaß reduziert und dem damit zusammenhängenden Überforderungserleben entgegengewirkt – dieses Erfahrbarmachen der Gegenwart ist ein Hauptanliegen von Goethes Formbegriff und wird in *Hermann und Dorothea* von der Hybridisierung der Gattungen geleistet.

Das Aufeinandertreffen von Weltgeschichte und kleinbürgerlichen Verhältnissen nimmt sich allerdings entgegen Hegels Aussage nicht zwanglos aus,<sup>218</sup> sondern bleibt durchweg schwierig. So führen Dorotheas Erscheinen im Städtchen und Hermanns immer stärker werdender Wunsch, sie zu ehelichen, im fünften Gesang schließlich zur Eskalation des von Anfang an schwelenden Konflikts zwischen Vater und Sohn: „Wie ist, o Sohn, dir die Zunge gelöst, die schon dir im Munde / Lange Jahre gestockt und nur sich dürftig bewegte!“, empört sich Hermanns Vater: „Muss ich doch heut erfahren, was jedem Vater gedroht: / Dass den Willen des Sohns, den heftigen, gern die Mutter / Allzu gelind begünstigt und jeder Nachbar Partei nimmt, / Wenn es über den Vater nun hergeht oder den Ehmann“ (5, V. 109–114). Und auch am Schicksal des nahegelegenen Dorfes, das im Gegensatz zum Städtchen nicht durch einen Schutzwall geschützt wird und deshalb auch nicht von den historischen Ereignissen verschont bleibt, zeigt sich deutlich, wie der Einfall der Weltgeschichte zu Gedränge, Chaos und Aggressivität führt. Zwischen der geordneten Sphäre des Städtchens und der chaotischen, heimgesuchten Sphäre des Flüchtlingszuges

217 Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. In *Schilderungen aus Carl August Böttigers handschriftlichem Nachlass*. S. 76.

218 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. S. 746.

entstehen Krisenmomente, die der Text weder nivelliert noch sublimiert, sondern vielmehr exponiert. Das Verhältnis von idyllischer Kleinwelt und katastrophischer Außenwelt zeigt sich bei Goethe bereits vom ersten Gesang an als schwierige Dialektik von Geschichtsverweigerung und Historismus, die an keiner Stelle des Gedichts aufgehoben wird. Der Zwiespalt zwischen der Diagnose des Ausgeliefertseins an die Zeit und ihre Beschleunigung zum einen und der Einsicht in die Relevanz zeitlicher Kontinuität für die Verankerung der Kunst in der Kultur zum anderen wird in *Hermann und Dorothea* in seiner ganzen Ambivalenz betrachtet. Dabei zieht sich die Problematisierung der Moderne nicht allein als literarisches Thema durch, sondern wird in der versuchten Hybridisierung von Idyllischem und Epischem, statischer Zeitenthobenheit und dynamischem Zeitbezug zugleich gattungstheoretisch abgebildet und aufgehoben. Insofern gelingt Goethe genau das, was Schiller mit seinem theoretischen Konzept der elysischen Idylle vergeblich versucht hat, nämlich die – nur vorgestellte und nicht realisierte – Verknüpfung von Idealität und Wirklichkeit, indem er die Gegensätze in einem unaufhebbaren, schwankenden Spannungsverhältnis hält. Die eigentliche ästhetische Aufgabe stellt sich damit als eine unabgeschlossene Vermittlung von Moderne und Antike, Naivem und Sentimentalischem dar.

### 5.3.3 *Das Glücksversprechen beschränkter Zeiterfahrung*

Die innere Eigenzeit des Städtchens scheint auf den ersten Blick einer naturhaften Gleichförmigkeit zu folgen, in der das Leben in einem immer gleichen Wechsel der Tageszeiten, Wochentage und Jahreszeiten verläuft. Dieser Eindruck wird durch zahlreiche Parallelen zwischen der gegenwärtigen Handlung und herbeizitierten Ereignissen der Vergangenheit erzeugt. In der Verlobung von Hermann und Dorothea und ihren Umständen wiederholt sich die Verbindung des Wirtepaars, auch dieses schloss seinen Bund über Trümmern und zwar ebenfalls an einem heißen Sommersonntag, vor genau 20 Jahren (2, V. 107–114). Im nun drohenden Gewitter kehrt auch der damalige Brand als katastrophisches Naturereignis wieder, in dem seinerseits das biblische Erleuchtungsfeuer widerhallt und selbst der aktuelle Flüchtlingszug wird mit dem alttestamentarischen Auszug aus Ägypten in Verbindung gebracht (5, V. 225–227). „Wahrlich, unsere Zeit vergleicht sich den seltensten Zeiten, die die Geschichte bemerkt“, konstatiert der Richter, „wir dürfen uns wohl mit jenen vergleichen, / Denen in ernster Stund' erschien im feurigen Busche / Gott der Herr; auch uns erschien er in Wolken und Feuer“ (5, V. 229–237). So werden die Tage, die sich potenziell aus dem Gleichmaß herausheben, zu Verwaltungseinheiten einer übergeordneten Zyklizität – wie Hermanns künftiger

Hochzeitstag, der ein „Jahrestag der häuslichen Freuden“ (1, V. 205) werden soll.<sup>219</sup> Die Ereignisse werden durch ihre Wiederholung in der Zeit zu typischen Grunderfahrungen, die über die Zeit hinweg vergleichbar bleiben – darin liegt ihre epische Bedeutsamkeit – gleichwohl scheint die Zeit selbst dadurch zum Stillstand zu kommen.<sup>220</sup>

Wenn im Zug der Flüchtlinge der Exodus erneuert wird, im Richter Moses reinkarniert scheint und sich für Hermann die elterliche Liebesgeschichte wiederholt, werden damit Grenzen von Zeitspannen markiert und gleichzeitig der Blick auf allgemeine, zeitlose Wissensbestände eröffnet: Das Bild vom fliehenden Volk unter der Führung eines weisen Mannes scheint über alle Zeiten hinweg Gültigkeit zu haben, genau wie dasjenige vom Liebespaar, das alle äußeren Widerstände überwindet. Damit werden die Zeithorizonte von Vergangenheit und Gegenwart nicht aufgelöst, aber doch so weit nivelliert, dass auch die Zukunft als bereits in der Gegenwart beginnend vorgestellt werden kann. Die zeitlichen Grenzen von Einzelercheinungen werden dadurch relativiert, die Unterschiede zwischen den Generationen verwischen, Geburt und Tod des Individuums werden irrelevant bzw. rücken Anfang und Ende so nah zusammen, dass sie zu einem ewigen Kreislauf verschmelzen. Die Bedeutung des Einzelnen wird damit überhaupt massiv zurückgenommen – was der modernen Idee eines autonomen, aber isolierten Individuums entgegengesetzt ist – und dafür die Emphase auf das gelegt, was über den Einzelnen hinausgeht und ihn gleichwohl zum Teil eines großen Ganzen macht. Damit gelingt es Goethe, seine dem Alltag entnommenen Figuren und Ereignisse ins Allgemeine, Symbolische zu erheben<sup>221</sup> bzw. ihnen epische Bedeutung zu verleihen, ohne dass sie ihre Eigenartigkeit einbüßen.

In der zirkulär organisierten Eigenzeit entspricht die gegenwärtige Mittagsstunde einer gestauten Zeit, die den Gang der Gespräche in sich aufnimmt, ohne selbst fortzuschreiten bzw. nur sehr langsam fortschreitet – der Tag neigt sich erst im achten Gesang dem Ende zu und im neunten wird es endlich Nacht. Zum einen scheint der sommerliche Sonntag dadurch dem bewegten Lauf der Zeit entrückt und zum anderen wird eine geregelte, entschleunigte Zeit als *das* bürgerliche Lebensmaß festgelegt.<sup>222</sup> Besonders deutlich wird diese Bestimmung in der Rede des Pfarrers, der den immer tätigen, rastlosen

219 Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 71.

220 Vgl. Geulen: Goethes *Hermann und Dorothea*. Zur Problematik und inneren Genese des epischen Gedichts. S. 12.

221 Vgl. Häntzschel: Homer im Wohnzimmer. Das bürgerlich-idyllische Epos im 19. Jahrhundert. S. 125–140, hier S. 130.

222 Vgl. Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier S. 173 u. 189.

Mann zwar nicht tadeln will, dem allerdings „der ruhige Bürger, / Der sein väterlich Erbe mit stillen Schritten umgehet / Und die Erde besorgt, so wie es die Stunden gebieten“, ebenfalls „wert [ist]“ (5, V. 15–20):

Nicht verändert sich ihm in jedem Jahre der Boden,  
 Nicht streckt eilig der Baum, der neugepflanzte, die Arme  
 Gegen den Himmel aus, mit reichlichen Blüten gezieret.  
 Nein, der Mann bedarf der Geduld; er bedarf auch des reinen,  
 Immer gleichen, ruhigen Sinns und des graden Verstandes.  
 [...] Und Heil dem Bürger des kleinen  
 Städtchens, der ländlich Gewerb' mit Bürgergewerb gepaaret!  
 Auf ihm liegt nicht der Druck, der ängstlich den Landmann beschränket;  
 Ihn verwirrt nicht die Sorge der vielbegehrenden Städtter,  
 [...] Segnet immer darum des Sohnes ruhig Bemühen (5, V. 22–37)

Das Phänomen der Statik sowie die daran haftenden Werte von Stabilität, Einfachheit und Langsamkeit werden von Hermann verkörpert: Stets hält er die Pferde in Zaum (2, V. 60; 6, V. 222), steht oft lange in Gedanken und blickt still vor sich hin (2, V. 242; 6, V. 222 f.; 6, V. 315 f.). Ja, „[n]icht beweglich ist er“ (5, V. 77) heißt es sogar zugespitzt vom Sohn des Löwenwirten. Die stoische Geisteshaltung von „halten und dauern“ (9, V. 300) führt der Text nicht nur als positiv besetzte Charaktereigenschaft Hermanns vor, sondern überhaupt werden Langsamkeit und Geduld im Kontrast zu Eile und Ungeduld als lohnende Zeitverhalten in den Blick genommen – Hermann und Dorothea finden schließlich nur deshalb zusammen, weil beide aufgehalten werden. Dynamik und Vorwärtsdrängen erscheinen dagegen als letztlich tödlich<sup>223</sup>, das führt natürlich das Schicksal des französischen Revolutionärs besonders eindringlich vor. Aber bereits in der Anfangssequenz werden Neugier, Leichtsinns und Eile als Formen einer verwerflichen, maßlosen Übereilung gezeigt, die ins Unglück führen (1, V. 4–99).

Nicht zuletzt gründet im Vertrauen auf eine unveränderliche Zeitordnung auch die Wohlbehaglichkeit, die in *Hermann und Dorothea* zum ultimativen Ausdruck des bürgerlichen Selbstbildes stilisiert wird: „Alles Behagen am Leben ist auf eine regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge gegründet“<sup>224</sup>, wird Goethe später in *Dichtung und Wahrheit* konstatieren. Der Entwurf einer durch die ewige Wiederkehr menschlicher Grunderfahrungen

<sup>223</sup> Vgl. ebd. S. 172.

<sup>224</sup> WA I, 28. S. 209.

bestimmten Zeitordnung entspricht ganz der Charakteristik der Idylle.<sup>225</sup> So diskontinuierlich das Verhältnis zwischen den äußeren Zeitbezügen der Idylle und dem zeitlichen Erfahrungshorizont des Lesers auch ist, so kontinuierlich ist die innere Zeit der Idyllenhandlung. Bereits bei Vergil war die Idylle ein „Bild in sich ruhenden Daseins“<sup>226</sup>, ein „bedürfnislos glücklicher Zustand der Ruhe“<sup>227</sup> und noch bei Bachtin ist ihr zyklischer Zeitrhythmus charakteristisch für die Idylle.<sup>228</sup> In der idealen Idyllenordnung ist die Zeit nicht linear bzw. Medium der Veränderung, sondern Träger des immer gleichen natürlichen Rhythmus wiederkehrender Ereignisse<sup>229</sup> – in der Idylle geht es morgen genauso zu wie gestern und heute.<sup>230</sup> Diesen erzählökonomischen Prämissen entspricht Voß' *Luise*-Dichtung wiederum in geradezu idealtypischer Art und Weise. Sequenzen wie das Erdbeerpflücken oder das Kaffeetrinken verzögern die Handlung stark bzw. tragen überhaupt nichts zu deren Entwicklung bei, nehmen aber mit ausschweifenden, detailversessenen Beschreibungen von der umgebenden Natur und den zum Picknick gereichten Speisen sehr viel Darstellungszeit ein.<sup>231</sup> Die Darstellung erstarrt durch derartige Beschreibungen des Räumlichen insgesamt zu einem statischen Bild. August Schlegel erklärt bezeichnenderweise gerade mit Verweis auf dieses besondere Raum-Zeit-Verhältnis die Abweichung der *Luise* von der epischen Form, diese sei zwar ein „ländliche[s] Sittengemälde im epischen Vortrage, ein[e] anmutig[e] gemischt[e] Gattung“ aber kein „eigentliches Epos“, denn sie sei „mehr *Darstellung des Ruhenden als ruhige Darstellung des Fortschreitenden*“<sup>232</sup> [Hervorhebung M.E.].

Überhaupt werden die idyllische Zeitvorstellung einer Wiederkehr des immer Gleichen und die darin eingeschriebene Glücksvorstellung bei Voß besonders zugespitzt. So beschreibt der Text selbst die idyllisch-bürgerlicher Lebensart als selbstgenügsame Behaglichkeit: „Also schmauseten jen' in

225 Vgl. Buschmeier: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung. S. 220–237, hier S. 221.

226 Kaiser: Wanderer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller. S. 15.

227 Lyp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 61.

228 Vgl. Bachtin, Michail M.: Chronotopos, aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kristen Mahlke (= Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879). Berlin: Suhrkamp 2008. S. 161.

229 Vgl. Buschmeier: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung. S. 220–237, hier S. 221.

230 Vgl. Wellbery: Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe. S. 221–240, hier S. 223.

231 Vgl. Theisohn: Erdbeeren. Ökonomie und Mediologie der Idylle in Voß' *Luise* (1795) und Storms *Immensee* (1849). S. 152–181.

232 Schlegel: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 205.

behaglicher Ruhe vereinigt, / Auf dem blumigen Rasen des weitumschattenden Buchbaums.“ (1, V. 498 f). Auch die Erneuerung der patriarchalischen Ordnung verläuft unhinterfragt und orientiert sich hier weitaus enger am Muster der älteren Generation, wenn Luise mit Walter wieder einen Pfarrer heiratet. Mit dieser Parallelisierung von Vater und Ehemann sowie den latent erotisch konnotierten Interaktionen zwischen Vater und Tochter wird allerdings der Blick auf eine innere Spannung der Idylle freigegeben, droht sie damit doch schon fast in ihr Feindbild, den Inzest<sup>233</sup>, zu kippen.

Der Natur kommt in der Idylle eine wichtige gattungstypische Funktion zu, sie wird darin als großes Ganzes semantisiert und fungiert als überragendes Ordnungssystem.<sup>234</sup> Dieses Konzept einer nur in sich bewegten und dadurch gleichfalls unveränderten Zeit teilt sie gemäß Lukács bezeichnenderweise mit dem Epos der Antike.<sup>235</sup> Auch Goethe stellte sich das Verhältnis des antiken Menschen zur Zeit wohl als feste Verwurzelung des Lebens in der gegenwärtigen Wirklichkeit vor: Die Griechen hätten „mit allem Sinn, aller Neigung, aller Kraft auf die Gegenwart“ gewirkt, weshalb es dem gleichgesinnten Dichter nicht schwer fiel, ebenfalls „eine solche Gegenwart zu verewigen“.<sup>236</sup> Ein derart unveränderlicher, natürlicher Gang der Dinge, auf den die Kleinbürger vertrauen, wird nun in *Hermann und Dorothea* durch eine Parallelisierung der Zeiten hervorgerufen. Die bürgerliche Lebensart wird damit gleichwohl als die natürliche bzw. richtige vorgestellt – sie steht im

---

233 Der *Luise*-Text weist noch viele andere Stellen auf, in denen ein inzestuöses Moment mitschwingt. Fast alle Interaktionen zwischen Vater und Tochter durchzieht eine sublimierte Erotik. Nur auf den ersten Blick mag es seltsam erscheinen, dass *Hermann und Dorothea* auch diesbezüglich ganz anders ist (die Ausgangslage ist schon verkehrt – hier wird die Familie des Bräutigams präsentiert, dort die der Braut. Zwischen Hermann und seiner Mutter herrscht zwar ein inniges Vertrauensverhältnis, sexualisierte Untertöne findet man aber keine). Tatsächlich bedeutet auch das Verzichten auf latente Erotik – selbst Dorothea wird kaum erotisiert – eine stärkere Ausrichtung auf das Epische anstatt das Idyllische. In der traditionellen Idylle ist Erotik ein festes Element, sie ist untrennbar mit dem Liebesmotiv verbunden – im Epos spielt sie dagegen nur eine untergeordnete Rolle. Die bürgerliche Erneuerung der Idylle musste diese aber auch an die veränderten Sittlichkeitsvorstellungen heranführen und sah sich daher gezwungen, erotische Spannungen so weit wie möglich zu sublimieren. Die moderne bürgerliche Idylle erscheint dann auch als Zurichtungsort der Disziplinierung, Erziehung, Kulturalisierung der vor allem weiblichen Sexualität – und insofern als Elemente des politischen Machtdiskurses. Sie zeigt keine Erotik mehr, sondern in bürgerliche Bahnen gelenkte Sexualität bzw. Sublimierung von illegitimer Sexualität (Inzest).

234 Vgl. Wellbery: *Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe*. S. 221–240, hier S. 224.

235 Vgl. Lukács: *Die Theorie des Romans* (1920). S. 124.

236 WA I, 46. S. 23, vgl. dazu auch Lypp: *Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes Hermann und Dorothea*. S. 69 f.

Einklang mit der organischen Natur. Dem gerade virulent werdenden teleologischen Geschichtsbild läuft das freilich entgegen. Wie bei Schiller gesehen, ist das Auseinanderfallen von Natur- und Menschenbild in der Moderne der Grund aller geschichtsphilosophischen Überlegungen, und daran hängen nicht zuletzt auch entgegengesetzte Zeitordnungen: Während die Natur in einer zyklischen Erneuerung verharret, wird die menschliche Entwicklung nun als eine lineare Fortschrittsgeschichte konstituiert. Die auffällige Gleich-taktung von Natur und Geschichte, Individuum und Gesellschaft bedeutet in *Hermann und Dorothea* also auch die bewusste (Re-)Synchronisierung von unterschiedlichen Erfahrungsbereichen bzw. deren jeweiligen Rhythmen.

Damit ist eine herausragende kommunikative Funktion des Textes beschrieben: Er ermöglicht seinen Lesern eine Erfahrung, die in der modernen Lebenswelt nicht mehr gemacht werden kann, nämlich die Subordination von Pluralität und Vereinzelung unter eine ewige Ordnung der Kontinuität. Das Vorstellen einer umfassenden organischen, zyklischen Zeitordnung lässt sich hier als kritische Reaktion auf die diagnostizierte Vervielfältigung und Desynchronisierung der Erfahrungswelt begreifen. Die sinnstiftende Wiederkehr des Gewesenen durchzieht als Interpretationsmuster den ganzen Text: Der Apotheker stellt bereits im ersten Gesang eine erhellende Verbindung her zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wenn er das Verhalten der Flüchtenden mit demjenigen der Städter während der Brandkatastrophe vergleicht (1, V. 121–131). Durch die Parallelisierung von biblischem und aktuellem Flüchtlingszug werden die Ereignisse der Gegenwart mit allerhöchster Bedeutsamkeit belegt, und weiter wird durch den Vergleich mit den Stadtbewohnern die eigene Vergangenheit, die eigene Geschichte als ebenso bedeutungsvoll festgeschrieben. „Wir Eltern gaben das Beispiel“ (2, V. 108), bringt Hermanns Mutter die Sache auf den Punkt. Die zeitliche Distanz zu den Vorgängen der Vorzeit bleibt wohl erhalten, diese erfahren jedoch durch die Funktionalisierung zum Deutungs- und Bewertungsmaßstab eine besondere epistemische Aufwertung. Die Vergangenheit wird zum Exemplum, an dem sich die Gegenwart ablesen lässt und die Zukunft voraussehbar wird. Der Blick in die Geschichte erläutert die Gegenwart – das gilt in *Hermann und Dorothea* für die Privatgeschichte gleichwohl wie für die politische und die Naturgeschichte. In *Hermann und Dorothea* repräsentiert die idyllische Zeitvorstellung eines gleichförmigen Zyklus ein organisches Erneuerungsmodell, das nicht unbedingt auf die Wiederherstellung des Vergangenen angelegt ist, in dem aber das Alte als Bezugsgröße erhalten und sichtbar bleibt: „Noch einmal sei der goldenen Reifen Bestimmung, / Fest ein Band zu knüpfen, das völlig gleiche dem alten“ (9, V. 243 f.). Das Wissen um derartig zirkuläre und integrative Wissensordnungen wird um 1800 von der Fortschrittseuphorie und

einer damit verbundenen Überzeugung von einem gegenseitig exkludistischen Verhältnis von Neuem und Altem verdrängt. Wenn Goethe also entgegen der allgemeinen Tendenzen die historischen und menschlichen Erfahrungen in seinem Gedicht als zirkulär beschreibt, beharrt er damit auf dem zyklischen Repräsentationscharakter des Historischen und stellt eine kontinuierliche Fortschreibung der Kulturgeschichte bzw. eine Möglichkeit des kulturellen Anschlusses der Moderne an die Antike vor.

Auch in der Form der Sprache wird allein schon durch den formelhaften, am antiken Epos orientierten Duktus die alternative Vorstellung einer kreisförmigen Zeitordnung reflektiert. Feste syntaktische Figuren wie die Anfangsposition der Konjunktion „und“, Zitationsformeln oder der Gebrauch von Epitheta erscheinen in hoher Dichte und bestimmen so die Zeichenabfolge als eine repetitive. Wenn Dorotheas Gestalt einmal ausführlich von Hermann beschrieben wird (5, V. 169–176) und dies kurz darauf im fast gleichen Wortlaut vom Apotheker paraphrasiert wird (6, V. 137–147), wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten ganz besonders stark auf ihre äußerliche Erscheinung gelenkt. Das entspricht der literarischen Evokation eines unmittelbaren, sinnlichen Erlebnisses und eröffnet dem Betrachter einen eigenen Wahrnehmungs- und Denkraum<sup>237</sup>, wie es Goethe und Schiller in ihrem Aufsatz als die spezifische Lizenz des Epischen ausgewiesen hatten.<sup>238</sup> Die Darstellung der Szene nähert sich damit der bildhaften, räumlichen Ästhetik<sup>239</sup> der Ekphrasis an und referenziert insofern auf die antike Gattungstradition epischer Bildbeschreibungen. Darüber hinaus wird damit aber auch einsehbar, wie Goethe die Übertragbarkeit bildender Gestaltungsprinzipien auf die Poesie als eine spezifisch epische Programmatik erprobt.<sup>240</sup>

Eine ähnliche und gleichwohl viel komplexere Hervorhebung durch Reduktion markiert auch die schicksalshafte Begegnung von Hermann und Dorothea als erzählerisches Kernstück. Zweimal treffen die Liebenden aufeinander, die erste Begegnung wird allerdings nicht direkt geschildert, sondern von Hermann im zweiten Gesang nacherzählt. Die Wiederholung dieser Szene steht dann prominent in der Mitte der Dichtung, Hermann und Dorothea begegnen sich erneut am Brunnen und diesmal wird das Zusammentreffen ausführlich dargestellt. Obwohl Goethes Dichtung bedeutend weniger wörtliche

237 Vgl. Schneider, Sabine: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (Hrsg.): Handbuch Literatur und Visuelle Kunst. Berlin, Boston: de Gruyter 2014. S. 68–85, hier S. 70.

238 Vgl. S. 150 in diesem Buch.

239 Vgl. Graham, Ilse: Goethe: Portrait of the Artist. Berlin: de Gruyter 1977. S. 299.

240 Vgl. Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 83.



und szenische Wiederholungen aufweist als die antiken Vorlagen – und auch als die *Luise* – wird mit dieser rhetorischen Redundanz eine stilistische Verfahrensweise der Verräumlichung etabliert, die sich gegen den linearen Fortschritt der Zeit wendet. Am Ende des Gedichtes wird die Vorstellung einer totalen, in sich geschlossenen Zeit dann auch explizit vom Pfarrer ausgesprochen:

Lächelnd sagte der Pfarrer: „Des Todes rührendes Bild steht  
Nicht als Schrecken dem Weisen und nicht als Ende dem Frommen.  
Jenen drängt es ins Leben zurück und lehret ihn handeln;  
Diesem stärkt es, zu künftigem Heil, im Trübsal die Hoffnung;  
Beiden wird zum Leben der Tod. Der Vater mit Unrecht  
Hat dem empfindlichen Knaben den Tod im Tod gewiesen.  
Zeige man doch dem Jüngling des edel reifenden Alters  
Wert und dem Alter die Jugend, dass beide des ewigen Kreises  
Sich erfreuen und so sich Leben im Leben vollende!“ (9, V. 46–54)

Tod und Leben stehen im ersten Segment in chiasmischer Beziehung und auch im zweiten Segment korrespondiert die Formel „Tod im Tod“ mit der Wendung „Leben im Leben“, dazwischen bilden „Jüngling“, „Alters“, „Alter“ und „Jugend“ wiederum einen Chiasmus. Die Überführung der Zeiten in ein ewiges Zeit Ganzes, in dem alle Zeitunterschiede aufgehoben sind, wird an dieser Stelle nicht nur als immanente Erfüllung des Lebens gefordert,<sup>241</sup> sondern auch gleich als rhetorische Figur vorgeführt. In dieser Verdichtung von Dargestelltem und Darstellung werden gleichsam die Bewegung der Zeit und die Sukzessivität der Sprache im Sinne der Prägnanz außer Kraft gesetzt.<sup>242</sup> Ungeachtet des Nacheinanders in der Sprache wird hier eine sinnliche Gleichzeitigkeit bzw. eine horizontale, räumliche Ordnung vorgestellt,<sup>243</sup> die die Erkenntnis der Gegenstände durch Anschauung ermöglicht. Der eindringlichen Emphase langer, zyklischer Zeitabläufe ist insofern auch ein spezifisch ästhetisches Erkenntnismodell eingeschrieben, in dem sinnlicher Ausdruck und visuelle Anschaulichkeit vor dem inneren Auge die ausschlaggebenden Prinzipien der Wissensgenerierung und -organisation sind. Darin erlangen die methodischen Zugriffe der Exploration, die Goethe in der Morphologie entwirft, herausragende Bedeutung: Wiederholung, Rekurrenz, genaue Beobachtung, Nachvollzug und geduldiges Vergleichen erscheinen hier als potente alternative Strategien zu theoriegeleiteter, rationaler Reflexion. So entsteht ein literarisch

<sup>241</sup> Vgl. ebd. 74.

<sup>242</sup> Vgl. Schneider: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. S. 68–85.

<sup>243</sup> Vgl. Graham: Goethe: Portrait of the Artist. S. 299 und Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 83.

generierter, mentaler Eindruck von Ganzheit und gleichzeitig wird dieser als Teil einer prozessualen Gestaltwerdung einsehbar, der nur situativ entsteht und sich wieder auflöst, wenn der prägnante Moment vorbeigeht. Auch dies ist wieder der gleiche Gedanke, wie ihn die Bewegungsmetaphern des Wellengangs und der Metamorphose formulierten – das große Ganze, das in der oben zitierten Stelle sinnfällig als das große Ganze des Lebens erscheint, kann immer wieder erfasst werden, d.h. für einen Moment in einer Form fixiert, letztlich aber nicht aus seiner ständigen Verwandlung gelöst werden. Nicht zuletzt wird damit auch eine Aussage über den vorliegenden Text und insofern das Epische überhaupt gemacht: Es kann weder auf der Ebene der Darstellung noch des Dargestellten eine eigentliche Totalität erreicht werden. Das Fragmentarische ist dem Epischen also schon immer eingeschrieben, das macht es einerseits prekär, gereicht ihm aber gemäß der Morphologie gerade auch zu Lebendigkeit.

#### 5.3.4 *Dynamisierung des Zeitengefüges*

In *Hermann und Dorothea* bleibt es nicht bei der von der Idylle angeregten Zeit-gestaltung und -reflexion im Zeichen harmonischer Kontinuität. Wohl erscheint die Lebenswelt der Bürger zu Beginn als wohlwollend-nährende, in sich ruhende Idylle. Im „fruchtbaren Tal“ freut man sich besonders guter landwirtschaftlicher Bedingungen:

Solch ein Wetter ist selten zu solcher Ernte gekommen,  
 Und wir bringen die Frucht herein, wie das Heu schon herein ist,  
 Trocken; der Himmel ist hell, es ist kein Wölkchen zu sehen,  
 Und von Morgen wehet der Wind mit lieblicher Kühlung.  
 Das ist beständiges Wetter! und überreif ist das Korn schon;  
 Morgen fangen wir an zu schneiden die reichliche Ernte. (1, V. 45–50)

Im vierten Gesang kündigt sich aber bereits leise das Ende des Sommers an, wenn sich Hermanns Mutter auf das kommende Erntedankfest freut (4, V. 34–38) und im Verlauf der Handlung wird die Natur zunehmend unberechenbar und furchterregend. Am Beginn des achten Gesangs gehen Hermann und Dorothea einer sinkenden Sonne entgegen, die „in Wolken tief, gewitterdrohend, verhüllt“ eine „ahnungsvolle Beleuchtung“ (8, V. 1–4) erzeugt. Anstatt als zuverlässiger Lebensspender zeigt sich die Natur spätestens jetzt von ihrer bedrohlichen Kehrseite und droht die „schöne Ernte“ mit Hagel und Regen zu zerstören. Die Gefahrenmomente der einbrechenden Nacht, des heraufziehenden Gewitters, das sich bereits zum Sturm wandelt (8, V. 11) und bald den „lieblichen Vollmond“ (8, V. 77 f.) zu verschlingen droht sowie der hereinbrechende Krieg werden weder aufgelöst noch marginalisiert, sondern

erhalten im Gegenteil immer mehr Gewicht. Die Idylle erscheint damit ganz grundsätzlich gefährdet<sup>244</sup> und das nicht nur durch äußere Aggressoren, sondern dezidiert auch durch Spannungen und Destabilisierungen der inneren Ordnung.<sup>245</sup> Im neunten Gesang wird diese umfassende Drohkulisse weiter zugespitzt, einmal, wenn gleich zu Beginn sämtliche Katastrophenzeichen noch einmal gebündelt zitiert werden – die heraufziehenden Wolken, das schnelle Verdunkeln des Mondes und der „Nächte Gefahren“ (9, V. 5–10) – und dann erneut in Dorotheas Liebesgeständnis:

Nicht die Nacht, die breit sich bedeckt mit sinkenden Wolken,  
Nicht der rollende Donner (ich hör ihn) soll mich verhindern,  
Nicht des Regens Guss, der draußen gewaltsam herabschlägt,  
Noch der sausende Sturm. (9, V. 174–177)

Nicht nur wird hier der idyllischen Semantisierung der Natur mit dem Gegenbild einer zerstörerisch-chaotischen Natur widersprochen, sondern es wird auch explizit eine Eskalationsgeschichte erzählt, die sich sowohl im Verlauf der Welt- als auch der Privatgeschichte wiederfinden lässt. Wird das Revolutionsgeschehen zwar auf Abstand gehalten und spürt das Städtchen nur den fernen Wellenschlag der Zeit,<sup>246</sup> nehmen Krieg und Unruhe im Bewusstsein der Figuren doch eine große Rolle ein. Das gilt im besonderen Maß für die von der Geschichte nun angespülten Fremden, den Richter und Dorothea, aber auch den Bürgern drängt sich das Weltereignis immer mehr auf. Gelingt dem Wirt anfänglich noch eine distanziert-optimistische Zukunftsperspektive – „alles deutet auf Frieden“ (1, V. 198) – verdüstert sich diese im Verlauf des Gedichts zusehends. „Aber, ach! wie nah ist der Feind!“, warnt Hermann schon im vierten Gesang, „Die Fluten des Rheines / Schützen uns zwar; doch ach! was sind nun Fluten und Berge / Jenem schrecklichen Volke, das wie ein Gewitter daherzieht!“ (4, V. 81–83). In diesem direkten Vergleich wird die Revolution ausdrücklich als unkontrollierbares, naturhaft-archaisches Katastrophenereignis gedeutet und zwar nicht als fruchtbares Zerstörungsmoment zyklischer Erneuerung, sondern als ein apokalyptischer, „alles bedrohende[r] Unfall“ (4, V. 88), der die Deutschen endgültig in „Elend und Knechtschaft“ (4, V. 94) führen wird. Wenn Hermann am Ende zu den Waffen ruft, scheint die von ihm

244 Zur prekären Idylle vgl. den Sammelband Schneider; Drath (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*.

245 Vgl. Schneider, Sabine: Einleitung. „Himmelfahrten des gedrückten Lebens“. *Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter*. In: Ebd. S. 1–12.

246 Vgl. Martens: Halten und Dauern? Gedanken zu Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 79–98, hier S. 89.

antizipierte gewalttätige Auseinandersetzung unmittelbar und ausweichlich bevorzustehen.

In ähnlicher Weise spitzt sich auch der Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn zu, der sich im zweiten Gesang zunächst an der Frage nach der richtigen Braut entzündet und insofern eine Referenz auf die *Ilias* und den Streit zwischen Achilles und Agamemnon darstellt,<sup>247</sup> aber immer mehr die eklatanten Diskrepanzen in Mentalität und Denkweise offenbart. Äußert sich der Wirt zu Beginn noch positiv über Hermann und dessen Fähigkeit, die Kutschpferde zu bändigen (1, V. 16) und folglich Geschwindigkeitskontrolle auszuüben, so kritisierte er bereits am Ende des ersten Gesangs die bedächtige Wesensart des Sohnes. Dessen Schüchternheit und Langsamkeit (1, V. 207), vor allem gegenüber den heiratsfähigen Nachbarsmädchen, drohen die ehrgeizigen Aufstiegspläne des Vaters zu vereiteln.<sup>248</sup> Auch gilt ihm die eigene Heirat nicht wie Hermanns Mutter als zu wiederholendes Muster, sondern als familiäre Entwicklungsstufe, die es zu überwinden gilt, denn „besser ist besser. Nicht einen jeden betrifft es, / Anzufangen von vorn sein ganzes Leben und Wesen“ (2, V. 161 f.). Wünscht sich der Vater die Nachbarin als Schwiegertochter, geht es ihm dabei nicht um die Erhaltung von Tradition oder gleicher Herkunft, vielmehr steht ihm der Sinn nach wirtschaftlichem Vorwärtskommen: „ein begütertes Mädchen“ „mit schöner Mitgift“ soll Hermann heimführen, denn „es behaget so wohl, wenn mit dem gewünschten Weibchen / Auch in Körben und Kasten die nützliche Gabe hereinkommt“ (2, V. 170–173). Hermanns Verdross über die zwar vermögenden, aber eitlen und lieblosen Nachbarstochter (2, V. 236) erscheint dem Vater deshalb als Trotz gegen die patriarchale Autorität sowie als Ausdruck eines mangelnden gesellschaftlichen Ehrgeizes: „das kommt daher, wenn Ehrgefühl nicht im Busen / Eines Jünglings lebt und wenn er nicht höher hinauf will“ (2, V. 254 f.). Über den Zorn des Vaters verlässt der Sohn die Stube schweigend, „langsam und ohne Geräusch“ (2, V. 259–273), wie es seiner Wesensart entspricht. Allerdings bezieht Hermann seinerseits nun immer stärker Stellung gegen die väterlichen Überzeugungen und deutet die endgültige Ablösung vom Vater bzw. die Überwindung des ökonomischen Denkens durch das individuelle Gefühl, die in der Verlobung mit Dorothea zum Abschluss kommt, bereits vielfach voraus.

Naturgeschehen, Welt- und Privatgeschichte werden durch diese korrespondierenden Entwicklungen wohl in ein sich gegenseitig erhellendes Vergleichsverhältnis gesetzt. Auf dem Hintergrund der Naturereignisse

247 Vgl. FA I, 8. S. 1158.

248 Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier S. 178.

werden die politischen und familiären Vorgänge nämlich als unkontrollierbare Radikalisierungsprozesse einsehbar; Hermanns Adoleszenzprozess beleuchtet die Revolution wiederum als Befreiung von alten, starren Mustern. Die Verlobung von Hermann und Dorothea führt dann schließlich die Möglichkeit einer friedlichen Integration des Fremden in das Bekannte vor. Damit eröffnet die glücklich verlaufende Privatgeschichte nicht zuletzt auch eine hoffnungsvolle Perspektive auf die politischen Veränderungen: Könnten die Ideale und Werte der französischen Revolution friedlich fruchtbar gemacht werden für die deutsche Nation?

Das bedeutet aber weder die von Elsaghe vorgeworfene Hypostasierung der historischen Krise zu einer unabänderlichen, schicksalhaften Naturgewalt, noch dass Hermanns Entwicklung als idealer bürgerlicher Bildungsprozess stilisiert würde.<sup>249</sup> Die Vorgänge laufen nämlich nicht einfach nebeneinander her, um potenziert die gleiche Aussage zu machen, sondern durchdringen einander vielmehr auf widersprüchliche Weise. So deutet zum Beispiel der Brand der Stadt zwar die Familien- und Geschichtskrise voraus, er dient aber nicht dazu, diese als Naturnotwendigkeiten zu begründen. Denn weder gibt es zwischen Revolution und Brand einen unmittelbaren Zusammenhang – das sind Ereignisse unterschiedlicher Zeitstufen und Größenordnungen – noch repräsentiert das Feuer die Natur als Ganzes, vielmehr tritt es als plötzliche, katastrophale Ausnahme auf. Die Revolution ist in *Hermann und Dorothea* nicht der naturhafte Ausbruch<sup>250</sup> bzw. werden Natur und Geschichte nicht zu einem harmonischen großen Ganzen gefügt, sondern treten immer wieder als zwei eigenständige Ordnungen auseinander. Prägnant führt das auch die widersprüchliche Symbolik der Sonne vor, die zunächst als Sinnbild für die ewige Naturordnung des Städtchens steht, dann aber auch der Revolution zugeordnet wird und diese als strahlenden Neubeginn vorstellt.<sup>251</sup> Zwischen Natur- und Geschichtsgeschehen bestehen demnach keine eindeutigen, stabilen Beziehungsstrukturen, es werden jedoch in beiden Bereichen Erscheinungen sichtbar, die einander ähnlich sind. So treten die Entwicklungsbewegungen der verschiedenen Handlungsebenen im Sinne einer ambivalenten Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ergänzend nebeneinander. Damit werden

249 Vgl. Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 138 f. In der Rede des Richters würde die Revolution bzw. die Zeitgeschichte durch Naturgleichnisse zu etwas Naturgesetzlichem stilisiert und sogar darüber hinaus zu etwas Übernatürlichem (losgebunden erscheint alles Böse).

250 Vgl. Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 77.

251 Vgl. Kaiser: *Wandrer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller*. S. 48.

nun auch die Zeitstufen und ihr Verhältnis zueinander entschieden anders beleuchtet als im idyllischen Zyklizitätsmodell. Hier wird nämlich die ganz eigene Signatur der jeweiligen Zeit hervorgehoben und diese kehrt in ihrer spezifischen Ausprägung nicht wieder: Tatsächlich stellt die Französische Revolution keineswegs eine Wiederholung des biblischen Exodus dar, genauso wenig entspricht der Bund zwischen Hermann und Dorothea völlig dem der Eltern und auch der Brand der Stadt kann nicht mit dem erntebedrohenden Gewitter gleichgesetzt werden.

Die Vergangenheit wird hier nicht zum Exemplum, sie wird im Gegenteil diesmal ganz in Übereinstimmung mit den wirkungsmächtigen, geschichtsphilosophischen und anthropologischen Fortschrittsmodellen als hinter sich gelassene Entwicklungsstufe gedeutet: „Der Jüngling reifet zum Manne. Ein Tag ist nicht dem anderen gleich“ (4, V. 126), das weiß auch der unbewegliche Hermann. Damit wird die Emphase allgemeingültiger, überzeitlicher Erscheinungen mit der Frage nach der Möglichkeit und Fassbarkeit einmaliger Erscheinungen unterlaufen. Der Repräsentationscharakter zyklischer Geschichte wird mit der relativen Einmaligkeit historischer Ereignisse und Persönlichkeiten komplementiert.

Der Text beschränkt sich demnach nicht darauf, zeitliches Fortschreiten als lebensbedrohliche Überstürzung abzuhandeln oder den Blick von den damit zusammenhängenden Problemen ganz abzuwenden, sondern er eröffnet sogar gezielt einen positiven Blick darauf.<sup>252</sup> Die lineare Eigendynamik der Zeit wird in *Hermann und Dorothea* also auch als produktive, treibende Kraft des Lebendigen und der Freiheit betrachtet. Das Gedicht übernimmt von diesem Standpunkt aus die eigentlich dem Roman zugewiesene kommunikative Funktion, die Vervielfältigung, Vereinzelung und Verzeitlichung der realen Lebenswelt als Erneuerung im Sinne genuiner Innovation zu begrüßen. Die angebrochene Moderne erscheint hier im positiven Licht eines Neubeginns, als Ursprung einer neuen, unvorbelasteten Epoche freier Entfaltungsmöglichkeiten. Dazu gehört auch das dominante, spezifisch zeitlich bestimmte Glücksversprechen, das den Fortschritt als Möglichkeit vorstellt, sich von den Zwangsläufigkeiten der zyklisch-organischen Entwicklung zu befreien und das Alte zu überwinden. Bereits früh im Text klingt diese Idee an, wenn ausgerechnet der Pfarrer die kritisierten Laster des Leichtsinns und der Neugier verteidigt:

---

252 Vgl. Seidlin: Über *Hermann und Dorothea*. Ein Vortrag. S. 20–37, hier S. 30.

Lockte die Neugier nicht den Menschen mit heftigen Reizen,  
 Sagt! erfüh'r er wohl nicht je, wie schön sich die weltlichen Dinge  
 Gegeneinander verhalten? Denn erst verlangt er das Neue,  
 Suchet das Nützliche dann mit unermüdetem Fleisse;  
 Endlich erhebt er das Gute, das ihn erhebet und wert macht.  
 In der Jugend ist ihm ein froher Gefährte der Leichtsinn,  
 Der die Gefahr ihm verbirgt und heilsam geschwinde die Spuren  
 Tilget des schmerzlichen Übels, sobald es nur irgend vorbeizog. (1, V. 88–95)

Ganz im Sinne des werkbestimmenden Hin-und-her-Schwankens verwirklicht sich das Prinzip der Bewegung im Zeichen der Freiheit dann allerdings nicht am französischen Revolutionär, sondern tatsächlich an Hermann. Der allgemeinen Überstürzung hält dieser zwar Dauern und Halten entgegen, löst sich aber gerade mit der deutlichen Aussprache für das Konservieren aus der einst starren und stummen Position und beginnt sich damit selbst zu bewegen. Hermanns allmähliche Selbstbewusstwerdung stellt ein anderes, maßvolles Entwicklungs- und Lebenstempo vor und zeigt sich besonders prominent als Finden einer eigenen Stimme. Allein durch die dominante Form der direkten Rede wird bereits ein besonderer Fokus auf die medialen und perspektivischen Implikationen der wörtlichen, mündlichen Sprache gelegt. An Hermann wird darüber hinaus aber dezidiert zur Anschauung gebracht, inwiefern sich das Erlangen eines freien, autonomen Bewusstseins und die Fähigkeit zur Artikulation im Kern aus dem Prinzip der Bewegung speisen: „Ja, ich schwör es, das erstemal ist's, dass frei mir ein solches / Wort die Zunge verlässt, die nicht zu schwatzen gewohnt ist“, reflektiert Hermann die eigene Entwicklung, „Aber du lockst mir hervor aus der Brust ein jedes Vertrauen“ (8, V. 30 f.).

Nach der ersten Begegnung mit Dorothea, die ihrerseits das Phänomen der Bewegung nochmals auf eine ganz andere Weise verkörpert – als Flüchtende steht sie exemplarisch für die negativen Konnotationen der Bewegung, wie Entwurzelung, Ausgeliefertsein und Unsicherheit – beginnt Hermann also, in sich hineinzuhorchen und sich immer deutlicher frei auszusprechen. Dass in Hermann etwas in Bewegung geraten ist, wird vom Pfarrer sogleich wahrgenommen: „Kommt Ihr doch als ein veränderter Mensch!“ begrüßt er den Wirtesohn im zweiten Gesang, der fröhlich und heiter von einem Botengang in die Runde der Bürger zurückkehrt und der auf einmal so munter und lebhaft scheint wie nie zuvor (2, V. 6–8). Kurz darauf äußert sich Hermanns Wandlung erstmals konkret, wenn er dem Apotheker und dessen eigennütziger Lebensphilosophie als Einziger widerspricht, und zwar mit Nachdruck: „Keineswegs denk ich wie Ihr und tadel die Rede“ (2, V. 98 f.). Im Gespräch zwischen Mutter und Sohn unter dem Birnbaum wird dann weiter deutlich, wie Hermanns

erwachendes Bewusstsein ein eindeutig politisches ist und mit wachsendem rhetorischem Geschick einhergeht. Im „innersten Busen“ regt sich nun „Mut und Begier, dem Vaterlande zu leben / Und zu sterben und andern ein würdiges Beispiel zu geben“ (4, V. 95–97). Damit entkräftet er den väterlichen Vorwurf der Ehrgeizlosigkeit und begegnet ihm mit Ambitionen, die nicht nur auf sich selbst und ein wirtschaftliches Wohlergehen, sondern weit darüber hinaus auf die Allgemeinheit gerichtet sind: „Sage der Vater alsdann, ob nicht der Ehre Gefühl mir / Auch den Busen belebt und ob ich nicht höher hinauf will!“ (4, V. 109 f.). „Hörte jetzt ein Dritter dich reden“, stellt die Mutter darauf irritiert fest, „er würde fürwahr dich / Höchlich loben und deinen Entschluss als den edelsten preisen, / Durch dein Wort verführt und deine bedeutenden Reden“ (4, V. 113–119).

Wie die Menschen in der Begeisterung für die politische Revolution und ihre neuen Werte eine neue Sprache finden (6, V. 19), findet auch Hermann mit der Zeit eine eigene Stimme, um seine eigenen Gedanken und Überzeugungen auszudrücken: „so still ich auch bin und war, so hat in der Brust mir / Doch sich gebildet ein Herz, das Unrecht hasset und Unbill, / Und ich verstehe recht gut die weltlichen Dinge zu sondern“ (4, V. 130–132). Damit macht der Text zunächst auf die grundsätzliche Identifikations- und Organisationskraft von Sprache aufmerksam, darüber hinaus aber gerade auch auf die Notwendigkeit von neuen Zeichen für neue Inhalte, neue Formen für neues Wissen und nimmt insofern Bezug auf die eigene modifizierte Sprachform. Dass mit einem erneuerten Sprechen auch Schwierigkeiten einhergehen, führen die Verständigungsprobleme zwischen Vater und Sohn, aber auch zwischen Hermann und Dorothea vor Augen. Hermann gelingt es zunächst kaum, seine eigenen Erfahrungen, Überzeugungen und Wünsche auch adäquat zu vermitteln. Und im entscheidenden Moment – „die Stunde [war] [g]ünstig“ – versagt ihm gar die Sprache: „er wagte kein weiteres Wort“ (8, V. 63 f.), „[a]lso sassen sie still und schweigend nebeneinander“ (8, V. 66). Das verpasste Liebesgeständnis führt dann zum grundsätzlichen Missverständnis zwischen den Liebenden, das fast bis zum Ende die Verlobung zu verhindern droht. Erst mit den letzten Schlussworten bringt Hermann sein sowohl politisches als auch privates Selbstbewusstsein klar und deutlich zum Ausdruck und damit auch den Selbstbildungsprozess zu einem Abschluss. Damit beharrt die Dichtung darauf, dass die erwünschten Neuerungsprozesse selbst prozesshaft und als solche auf lange Zeitspannen angewiesen sind, um verlässliche neue Ordnungen hervorzubringen. Im Gegensatz zur übereilenden, revolutionären Bewegung hat in Hermann nämlich eine bedächtige eingesetzt, die über den ganzen Text hinweg als vorsichtige Entwicklung nachvollzogen werden kann



und trotz Innovation Beständigkeit verspricht.<sup>253</sup> Obwohl sich Hermann vom Vater und dessen Konventionen distanziert und an seinem neugefundenen Selbstbewusstsein festhält, führt die Emanzipation des Sohnes nämlich nicht zum totalen Eklat. Mit der letztlich Versöhnung von Vater und Sohn wird vielmehr an der Möglichkeit festgehalten, den entstandenen Bruch zwischen Altem und Neuem durch wechselseitige Vermittlung zu überwinden.

### 5.3.5 „halten und dauern“: *Entschleunigtes Erzählen*

Inwiefern das Gedicht dem Fortschreiten der Geschichte nicht nur literarisch und gattungspoetologisch Rechnung trägt, sondern sogar gezielt auf seine Potenziale hinweist, lässt sich auch bis in die Form der Sprache nachvollziehen. Das nur wenige Stunden umfassende Geschehen wird nämlich Augenblick für Augenblick erfasst, ohne Raffung, Rückwendung oder Vorgriff.<sup>254</sup> Die komplex ineinander geschlungenen Korrespondenzen der Handlung macht der Text auf der Darstellungsebene durch ein konsequentes nacheinander Erzählen tatsächlich als linear gegliederte Sequenzialität erfahrbar. Die erzählte Zeit wird an keiner Stelle gekürzt, sie wird im Gegenteil durch zahlreiche retardierende Motive gedehnt, sodass die doch relativ überschaubare Handlung verhältnismäßig viel Raum oder eben Erzählzeit einnimmt: So wird die Suche der Bürger nach Dorothea, die an sich bereits eine Handlungsverzögerung darstellt, durch die Begegnung mit dem Richter noch weiter ausgedehnt, und Hermanns Entdeckung des Rings an Dorotheas Finger führt im neunten Gesang zu einem erheblichen Missverständnis, bevor die Liebenden dann doch noch verlobt werden. Der kurze achte Gesang, der den Heimweg von Hermann und Dorothea schildert, kann insgesamt als retardierender Einschub betrachtet werden: Hier werden noch einmal alle Zeichen der Gefährdung zitiert, die schließlich in Dorotheas Fehltritt kumulieren. In den letzten Versen rät Dorothea sogar explizit zum Verharren: „Lass uns ein wenig verweilen, damit dich die Eltern nicht tadeln / Wegen der hinkenden Magd, und ein schlechter Wirt du erscheinst“ (8, V. 103 f.). Insofern entfernt das Erzählen tatsächlich, wie es der gattungstheoretischen Vorgabe der Retardation entspricht, die Handlung ganz von ihrem Endpunkt.

Anders als in der Idylle, besonders Voß' *Luise*, wird der Handlungsverlauf jedoch nicht durch ausschweifende Beschreibungen fast zum Stillstand gebracht, sondern *Hermann und Dorothea* zeigt ebenso wie der Roman

253 Vgl. Kaiser: *Wandrer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller*. S. 49.

254 Vgl. Lypp: *Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes Hermann und Dorothea*. S. 68.

sehr wohl eine Bewegung in der Zeit.<sup>255</sup> Goethe geht es nicht darum, die Dynamisierung der Lebenswelt in der Dichtung stillzulegen, Entwicklung und Reform sind ihm durchaus willkommen. Allerdings nimmt er gezielt die Geschwindigkeit, den Takt dieser Bewegung in den Blick und spricht sich für eine zeitliche Organisation im Zeichen der Entschleunigung aus – seine Erzählung bewegt sich im Gegensatz zum Roman durchaus langsam und stetig vorwärts. Wenn der Apotheker im letzten Gesang den ungeduldigen Eltern erklärt, weshalb er warten könne „wie keiner der Weisen“ (9, V. 19), werden Geduld und Ungeduld nicht nur erneut zum Thema, sondern führt der Text das Zeitmaß der Langsamkeit auch gleich dramaturgisch vor.<sup>256</sup> Erzählzeit und erzählte Zeit verstreichen in der direkten Rede simultan, das heißt Handlungs- und Wortfolge laufen hier parallel, die dargestellte Haltung des Verweilens wird in der Bewegung der Darstellung wiedergegeben – wie die Eltern wird auch der Leser zur Geduld gezwungen. Zeichenökonomisch bedeutet das gleichwohl eine Emphase des Prozesscharakters des Epischen, wie auch eine entscheidende Verlangsamung der Formengeschwindigkeit.

Von der epischen Lizenz, sich frei zwischen den Zeiten zu bewegen, beliebig vor und zurückzugehen in der erzählten Zeit,<sup>257</sup> macht der Text allerdings keinen Gebrauch. Auf der Ebene der primären Handlung gibt es weder echte Pro- noch Analepsen im Sinne Genettes,<sup>258</sup> die eine Vor- oder Nachgeschichte erkennbar machen würden und auch keine epische Vorausdeutung. Anstatt in einzelne Zeitphasen aufgespalten zu sein, wie es mehreren Handlungssträngen zuträglich wäre, wird die Begebenheit in einer beschränkten Zeiteinheit geschildert. Bemerkenswerterweise stellen fast alle Figuren in ihren Reden erinnernde Bezüge zur Vergangenheit her oder ahnungsvolle Deutungsversuche über die Zukunft. Die Erzählung wird durch diese impliziten Vergegenwärtigungen anderer Zeiten zwar komplex verdichtet,<sup>259</sup> aber eine retrogradierende Bewegung, wie sie im Gattungsgespräch als alleinstellendes Merkmal des Epischen beschrieben wird, kommt dadurch nicht zustande. In *Hermann und Dorothea* verläuft die Handlung konsequent einsinnig nach

255 Vgl. Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier S. 189.

256 Vgl. Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 133.

257 Vgl. S. 148 ff. in diesem Buch.

258 Genette, Gérard: Die Erzählung, aus dem Franz. v. Andreas Knop. München: Fink 1994. Zur Beschreibung spezifisch anachronischer Ordnungsmuster des Erzählens vgl. insb. S. 57 ff. Genette nennt eine narrative Rückwendung in der chronologischen Ordnung der Ereignisfolge Analepse und eine Vorausdeutung entsprechend Prolepse.

259 Vgl. Schneider, Sabine: „Allgemeines Fest beginnt“. Morphologie der Kultur. In: Dies.; Vogel, Juliane (Hrsg.): Epiphanie der Form. Goethes *Pandora* im Licht seiner Form- und Kulturkonzepte (= Ästhetik um 1800, Bd. 10). Göttingen: Wallstein 2018. S. 119–131.

vorne, besonders begünstigt wird diese genaue zeitliche Sukzession durch die überwiegende Form der direkten, wörtlichen Rede. Goethe bedient dieses bereits für das antike Epos charakteristische Stilmittel deutlich radikaler als die homerische Vorlage. So stellen die direkte Rede an Gesangsgrenzen – besonders exponiert am Anfang des ersten Gesangs und insofern als deutliche Ausrichtung des Gesamttextes zu verstehen – und die reduzierten Zitationsformeln entscheidende Abweichungen von bzw. Erneuerungen der tradierten Form dar. Über weite Strecken nähert sich die Erzählung deshalb einer fast szenischen Darstellung an, die ganz entgegen der gattungstheoretischen Zuschreibung der epischen Vergangenheit Gegenwart erzeugt.<sup>260</sup> Im Zusammenwirken der zeitgenössischen Handlung, der beschränkten Zeitspanne und der sprachlichen Form der direkten Rede wird Gegenwart überhaupt zum beherrschenden Darstellungsaspekt.

Das scheint vordergründig alles im Dienste von Unmittelbarkeit und Realitätsbezug zu stehen und insofern einer klaren Modernisierungsabsicht zu folgen. Neben die Vergegenwärtigungsstrategien treten nun allerdings jeweils die sprachlichen Stilmittel des antiken Epos und erzeugen eine bewusste Diskrepanz. Theoretisch soll das Epos eine Darstellung des vollkommen Vergangenen sein, die gleichwohl vergegenwärtigt wird. Konkret verfährt Goethe dann aber anders oder vielmehr sogar entgegengesetzt, stellt er doch eine Gegenwart dar, die durch die antikisierende Sprache in die Vergangenheit entückt scheint. Durch die Hybridisierung von antiken Stilelementen und vergegenwärtigendem Erzählen erscheint das epische Erzählen selbst prekär, das macht der Text als ambivalentes Schwanken zwischenzeitlich unterschiedlich verfassten Formen sichtbar.<sup>261</sup> Das Heranholen der antiken Dichtungsform an die Moderne durch einen aktuellen Gegenstand wird durch die beibehaltene antike Stilistik relativiert und der antike Sprachgebrauch wird wiederum durch ein lineares Erzählverfahren ausgeglichen. Auf der Ebene der Darstellung findet also gar kein Retrogradieren im eigentlichen Sinne statt, vielmehr erhält der Text in der konsequent fortlaufenden Aneinanderreihung einzelner Sequenzen eine deutlich lineare Ausrichtung.

August Wilhelm Schlegel erklärt diese gewissermaßen unepische Darstellung zum notwendigen Kunstgriff, denn nur die allseitige Bekanntheit der Helden und ihrer Schicksale erlaube dem Epiker, die Erzählung an jedem beliebigen Punkt ein- oder abzusetzen. Da es sich bei *Hermann und Dorothea* jedoch um einen gänzlich neuen, unbekanntem Stoff handle und nicht um

260 Vgl. Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 68.

261 Vgl. ebd. S. 69.

eine bereits allgemein bekannte Saga, sei darin deshalb alles richtigerweise „einfach, und gleitet ohne Sprung in einer unveränderten Richtung fort, deren Ziel man bald vorhersieht.“<sup>262</sup> Ein Vergleich mit Goethes anderen epischen Dichtungen legt allerdings nahe, dass es sich bei dieser linear organisierten Erzählweise vielmehr um eine feinsinnige Zeitreflexion und damit eben auch um eine gewollte Heranführung des Epischen an die Moderne handelt. Denn sowohl das *Achilleis*-Fragment als auch *Reineke Fuchs* weisen sich ebenfalls durch eine eindeutig fortschreitend bestimmte, gebundene Erzählweise aus, obschon beide äußerst bekannte, in der Tradition verwurzelte Stoffe sind.

In diese Richtung können nun auch Goethes Selbstaussagen interpretiert werden. Im April 1797 findet er seinen Hermann noch retrogradierend, alles scheinbar ausgemacht und fertig darin und durch die „retrograde Bewegung“ fange „gleichsam wieder ein neues Gedicht“ an.<sup>263</sup> Die Frage nach der Retrogradation, ob und wie sie Goethes Gedicht bestimmt, wird von der Forschung allerdings bis heute nicht eindeutig beantwortet. Fängt mit dem eigenartig weit hinten stehenden Musenanruf ein neues Gedicht an bzw. wird damit im letzten Gesang ein neuer Lesezyklus initiiert?<sup>264</sup> Wird im sechsten Gesang mit der erneuten Begegnung von Hermann und Dorothea eine retrogradierende Bewegung eingeleitet?<sup>265</sup> Oder zielt Goethes Bemerkung vielleicht darauf, dass das Gedicht nicht mit der antizipierten Verlobungsszene endet, sondern darüber hinaus geht und an die Liebesgeschichte eine politische anschließt? Im späteren Begleitbrief zum gemeinsamen Aufsatz über das Epische findet sich ein Hinweis darauf, dass Goethe die eigene Gattungsvorgabe vielmehr bewusst hintertreibt, ja hintertreiben muss. Darin schreibt er nämlich, dass sich in *Hermann und Dorothea* gar „kein ausschließlich episches Motiv, d.h. kein retrogradierendes“<sup>266</sup> befinden würde, und zwar weil „sich [in der Gegenwart gar] nichts retrogradierendes mehr findet, sondern alles unaufhaltsam vorwärts schreitet“.<sup>267</sup> Die Gestaltung einer nachvollziehbaren zeitlichen Sukzession sowie das Erzeugen von Gegenwart sind also nicht in erster Linie dem Umstand geschuldet, dass hier zum ersten Mal eine noch unbekannte Geschichte erzählt wird, sondern vielmehr Goethes Bewusstsein für die

262 Schlegel: Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 183–221, hier S. 190.

263 Goethe an Schiller, 22.4.1797, BW. S. 378.

264 Vgl. Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 26.

265 Vgl. Geulen: Goethes *Hermann und Dorothea*. Zur Problematik und inneren Genese des epischen Gedichts. S. 14.

266 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 536.

267 Ebd. S. 537.

tiefschürfende Umwälzung im Zuge der Revolution<sup>268</sup> und seiner klaren Absicht, die Geschichte zeitgemäß zu erzählen. Zumindest teilweise passt er das Epische damit auch formästhetisch und epistemologisch an den modernen Geschmack und vor allem die neue, dominante Zeitkonzeption der linearen Beschleunigung an.

Auf der Anschauungsebene bleibt die Bezugnahme auf die moderne Fortschrittslogik allerdings stets prekär und beschränkt sich bei weitem nicht auf eine politisch-ideologische Ablehnung der Französischen Revolution, wie es unter anderem die Forschungsarbeiten von Krauss, Elsäghe und Seidlin nahelegen.<sup>269</sup> Freilich akzentuiert sich die Beschleunigungskritik jeweils besonders deutlich im revolutionären Themenbereich. So wird Dorotheas erstem Verlobten „die Liebe der Freiheit“ zum Verhängnis, die ihn „trieb nach Paris zu gehen“, nur um dort den Tod zu finden. Das Glücksversprechen radikaler Neuerung, sich „über den Trümmern der Welt“ als „erneute Geschöpfe, umgebildet und frei und unabhängig vom Schicksal“ wieder zu begegnen, erfüllt sich nicht (9, V. 259–276). Und auch die „schönste Hoffnung“ (6, V. 5) der Menschen, dass die Auflösung der alten Herrschaftsstrukturen zur Etablierung neuer Werte wie Menschenrechte, „begeisternde[r] Freiheit“ und „lößliche Gleichheit“ führt (6, V. 10), zerschlägt sich. Am Ende bleibt nur die dringliche Warnung vor den verheerenden Konsequenzen absoluter Freiheit: „Sprech’ er doch nie von Freiheit, als könn’ er sich selber regieren! / Losgebunden erscheint, sobald die Schranken hinweg sind, / Alles Böse, das tief das Gesetz in die Winkel zurücktrieb“ (6, V. 78–80). Diese Stellen eröffnen aber nicht nur den Durchblick auf die Kehrseite des politischen Umsturzes, sondern immer auch auf die tieferliegende, allgemeine Problematik der Dynamisierung:

[...] [A]lles bewegt sich  
 Jetzt auf Erden einmal, es scheint sich alles zu trennen.  
 Grundgesetze lösen sich auf der festesten Staaten,  
 Und es löst der Besitz sich los vom alten Besitzer,  
 Freund sich los von Freund: so löst sich Liebe von Liebe.  
 [...]  
 Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts  
 Lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten. (9, V. 262–266, V. 273 f.)

Die bedingungslose, treibende Vorwärtsbewegung ist ein Phänomen, dessen Freiheitserringung stets mit Destabilisierung verbunden ist und schließlich zu Auflösung und Diskontinuität führt: „[G]elöst sind die Bande der Welt; wer

268 Vgl. Oschmann: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 167–189, hier S. 189.

269 Vgl. S. 184 in diesem Buch.

knüpft sie wieder / Als allein nur die Not, die höchste, die uns bevorsteht!“ (7, V. 89 f.). Auch dass die moderne Fortschrittseuphorie im Gedicht von der abtretenden Generation verkörpert und so als bereits veraltete, niedergehende Denkweise vorgestellt wird, legt nahe, dass die damit zum Ausdruck gebrachte Kritik auch wesentlich auf das darin eingeschriebene Zeitkonzept abzielt.<sup>270</sup> Für die fortschrittsgläubige, bürgerliche Steigerungsmentalität steht der Löwenwirt besonders deutlich ein, der Sohn soll dem Vater „nicht gleich [sein], sondern ein Besserer“ (3, V. 5), denn „zu erhalten und zu erneuen / Und zu verbessern auch“ sei die Lehre der Zeit (3, V. 7 f.). „Wer nicht vorwärts geht, der kommt zurück“ (3, V. 66), ist er deshalb überzeugt. Diese Geisteshaltung einer radikalen, einseitigen Ausrichtung auf die Zukunft bedeutet automatisch die Abwertung, wenn nicht sogar die Abschaffung der Vergangenheit als wissensrelevante Größe und steht in krassem Widerspruch mit dem Traditionsdenken und der Erinnerungskultur von Hermanns Mutter. Bezeichnenderweise findet die jüngere Generation ihre Selbstbestimmung dann aber gerade nicht in der bourgeoisen Aufsteigersehnsucht, sondern im Halten und Dauern<sup>271</sup> – die Rückbesinnung auf das Gewesene wird damit einerseits von einem starren Konservatismus abgegrenzt und andererseits als die tatsächlich progressive Geisteshaltung ausgewiesen.

Im Beharren geht es gar nicht darum, den diagnostizierten Bruch rückgängig zu machen oder sogar hinter ihn zurückzugehen, sondern darum, die Zerrissenheit überhaupt erst auszuhalten. Ordnung und Chaos bzw. neue und alte Ordnung können hier miteinander in Beziehung gesetzt werden. „Gold und Silber schmilzt aus den alten heiligen Formen; / Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts / Lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten.“ (9, V. 272–274). Aus dem Verlust der „alten Formen“ können hier nun aber gerade neue gewonnen werden. Das Edelmetall der Vergangenheit, das „geschmolzen im Schutt nun überblieben zerstreut liegt“ (6, V. 91 f.) ist nicht verloren, sondern kann neugestaltet werden, „[w]enig ist es fürwahr, doch auch das wenige köstlich; / Und der Verarmte gräbet ihm nach und freut sich des Fundes“ (6, V. 93 f.). In diesem Bild werden Altes und Neues, Dauer und Wechsel zu einer zeitsymbolischen Einheit gefügt,<sup>272</sup> in der der Anbruch der Moderne nicht Auflösung bedeuten muss, sondern lebendige Verwandlung verheißen kann. Das ist die Verdichtungsleistung der Prägnanz,

270 Vgl. Kaiser: *Wandrer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller*. S. 51.

271 Vgl. Martens: *Halten und Dauern? Gedanken zu Goethes Hermann und Dorothea*. S. 79–98, hier S. 84.

272 Vgl. Lypp: *Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes Hermann und Dorothea*. S. 79.

wie sie Sabine Schneider beschreibt: Durch das Erfahrbarmachen eines zeitlichen Kontinuums wird die Gegenwart mit den Zeithorizonten der Vergangenheit und der Zukunft erfüllt.<sup>273</sup> Dass die kulturelle Herkunft allerdings zum blinden Fleck wird, wenn sich der Blick einsinnig nach vorne richtet und in der modernen Vorstellung unendlicher Progression keine verlässliche Ordnung zu finden ist, führt der Text immer wieder vor Augen. Diskontinuität stellt sich nicht zuletzt auch auf der Sinnesebene ein, folgen die Korrespondenzen zwischen den einzelnen Ereignissen und ihren Zeitphasen doch keiner zuverlässigen, eindeutigen Struktur, sondern werden die hergestellten Zusammenhänge jeweils gerade wieder unterlaufen.

### 5.3.6 *Der epische Augenblick*

In der Parallelstellung der gegenteiligen Zeitkonzeptionen, den ihnen eigeschriebenen Wissensordnungen sowie dem Nichtauflösen der Spannungen dazwischen wird die Aufmerksamkeit wirklich auf einen Punkt in der Mitte gelenkt, wo all diese Zeitlinien und -bewegungen zusammenlaufen und das Problem von Dauer und Diskontinuität, Gründung und Erneuerung schlechthin zur Darstellung kommt.<sup>274</sup>

Dieses gemeinsame Zentrum ist die Gegenwart, ein einzelner „Tag“ (5, V. 46), eine bestimmte „Stunde“ (5, V. 50), ein „Augenblick“ (5, V. 57), der sich aus dem komplexen Zeitgefüge absondert. Dem Eintreten eines einmaligen Augenblicks kommt über den ganzen Text hinweg insofern immense Bedeutung zu, als die Begegnung der Liebenden, die Werbung um Dorothea und schließlich die Verlobung grundsätzlich daran gebunden sind. Im fünften Gesang wird das in der Rede der Mutter besonders deutlich: „wie oft gedachten wir [...] des fröhlichen Tags, der kommen würde, wenn künftig / Hermann, seine Braut sich erwählend, uns endlich erfreute! [...] Nun ist er kommen der Tag; [...] Nun ist die Stunde gekommen!“ (5, V. 41–50). Für Hermann kommt aber mit der Entfaltung der Leidenschaft nicht nur der Moment der Selbstbewusstwerdung und -behauptung gegenüber dem Vater, sondern darüber hinaus ist auch eine bestimmte, entscheidende Stunde der Stadt- und Weltgeschichte angebrochen. Die Konzentration von allgemeiner und Privatgeschichte zu *einem* prägnanten Zeitpunkt stellt den Versuch Goethes dar, der Gegenwart als flüchtiger aber auch distinkt neuer Jetzt-Zeit gerade durch die Fixierung zu einem stillstehenden Moment gerecht zu werden. Das entspricht Schillers

273 Vgl. Schneider: „ein strenger Umriss“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. S. 100.

274 Vgl. Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 77.

Beschreibung der idyllischen Zeitorganisation, die „eine Ruhe der Vollendung“ vorstelle, die allerdings nicht aus dem „Stillstand, sondern aus dem Gleichgewicht der Kräfte“ komme, „nicht aus der Leere, sondern aus der Fülle“<sup>275</sup> fließe.

In der idyllischen Tradition zielt der fixierte Augenblick auf das Erleben von Ewigkeit und einen zeitlosen Glückszustand ab.<sup>276</sup> In Goethes Idylle *Alexis und Dora* baut die ganze narrative Struktur auf einen einzigen Augenblick auf:<sup>277</sup> Im Moment der Abfahrt Alexis' verdichten sich gleichwohl der Moment der Begegnung und des Abschieds, der Verlobung und Vorbedingung der Untreue.<sup>278</sup> Die übrige Zeit erscheint leer und bedeutungslos gegenüber diesem absoluten Augenblick, bzw. bleibt unklar, ob er bereits stattgefunden hat oder für die Zukunft ersehnt wird.<sup>279</sup> Die Erzählung schwebt als ein einzelner, zur Ewigkeit gedehnter Moment frei zwischen Vergangenheit und Zukunft. Das Credo der idyllischen Beschränkung zeigt sich hier, wie auch in der *Luise*, als radikale Entwicklungslosigkeit und setzt die Figuren in ein naives, unreflektiertes Verhältnis zur Zeit.<sup>280</sup> Wie Hagel ausführt, haben Idyllenhelden typischerweise keinen Zeitsinn, sie machen keine Erfahrung von Zeitlichkeit und erleben deshalb auch keine Veränderung oder Reflexion – sie entbehren daher jeglicher aktiven Einbildungskraft, auch wenn dann besonders die modernen Idyllenwelten beileibe keine zeitlosen Utopien sind.<sup>281</sup> Entwicklungs- und Zeitlosigkeit war aber nicht zuletzt auch kennzeichnend für die Charaktere des antiken Epos, deren Epizität und mythologische Bedeutsamkeit unter anderem darin bestand, dass sie immer gleich blieben.<sup>282</sup>

In *Hermann und Dorothea* sind die Figuren dann aber nicht zeitlos, sondern verfügen auf geradezu signifikante Weise über ein Bewusstsein für die Zeit sowie ihre Dynamik und bringen das auch zum Ausdruck. An Hermann wird nicht nur eine Charakterentwicklung sichtbar gemacht, sondern darüber hinaus auch, wie er dieser gewahr wird. Hermann erinnert sich nämlich daran,

275 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 751.

276 Vgl. Tanzer: *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*. S. 176.

277 Vgl. Wellbery: *Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe*. S. 221–240, hier 232.

278 Vgl. Lypp: *Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes Hermann und Dorothea*. S. 72.

279 Vgl. Wellbery: *Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe*. S. 221–240, hier S. 226.

280 Vgl. Hagel: *Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle*. S. 10.

281 Vgl. ebd. S. 19.

282 Vgl. Hamburger, Käte: *Beobachtungen über den urepischen Stil*. In: *Trivium* 6.2 (1948). S. 89–122, hier S. 103; Stresau, Hermann: *Raum und Zeit in der Epik*. In: *Die neue Rundschau* (1935). S. 551–559, hier S. 553 und Lukács: *Die Theorie des Romans* (1920). S. 124.



wie er einst war; er weiß, dass er nun ein Veränderter ist und vermag auch vorauszuschauen:

[...] Und drohen diesmal die Feinde  
 Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen.  
 Weiß ich durch dich nur versorgt das Haus und die liebenden Eltern,  
 Oh, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.  
 Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf  
 Gegen die Macht, und wir erfreuten uns alle des Friedens. (9, V. 313–318)

Das ist eine Zukunftsvorstellung, die in ihrem Kern auf das Erfassen des Hier und Jetzt zurückführt. Damit wird die alle Folgezeit bestimmende Kraft des Augenblicks zu Bewusstsein gebracht und die Gegenwart als labiler Entscheidungsmoment ausgewiesen:

Der Augenblick nur entscheidet  
 Über das Leben des Menschen und über sein ganzes Geschicke;  
 Denn nach langer Beratung ist doch ein jeder Entschluss nur  
 Werk des Moments, es ergreift doch nur der Verständ'ge das Rechte.  
 Immer gefährlicher ists, beim Wählen dieses und jenes  
 Nebenher zu bedenken und so das Gefühl zu verwirren. (5, V. 57–62)

An Hermann erscheint das Bewusstsein für die Zeit und ihre Flüchtigkeit insofern als Voraussetzung für die freie Selbstbestimmung des Subjekts. Einerseits rückt der Text dadurch das jeweils Eigene und Individuelle des Einzelnen in den Mittelpunkt des Interesses: Das Ich wird zum Träger der Erkenntnis und seine Selbstbestimmung zum höchsten sittlichen Wert. Hermann schaut im Gegensatz zu seinen Mitbürgern in sich selbst hinein und bildet sich gerade durch die Selbstreflexion zum modernen Individuum. Er bestimmt sein eigenes Schicksal, indem er für sich selbst entscheidet: „Selber geh ich und will mein Schicksal selber erfahren“, dazu hat er sich „im stillen entschlossen“ (6, V. 275 f.).

Gleichzeitig wird die Erfahrung einer neuen, modernen Zeitlichkeit als ein weiteres Phänomen erkennbar, welches sich neben der Erklärung der Menschenrechte, dem Staat als Sozialvertrag und der Aufklärung des Menschen durch Vernunft aus der Entdeckung des Individuums ableiten lässt. Die kritische und reflektierende Bezugnahme auf das veränderte Zeitgefüge erweist sich hier als Keimzelle eines um 1800 noch sehr jungen, zukunftsweisenden bürgerlichen Denkens. Das epische Gedicht führt die Gegenwart als Moment der Wahlfreiheit vor, in dem der Einzelne als souveränes, autonomes Ich agiert; dieses wird durch die Forderung, sich auf eine bestimmte Weise zur Gegenwart zu verhalten, aber auch in die Verantwortung

genommen. An diesem Punkt wird klar, dass Hermann nicht nur eine alternative, progressive Bürgertumsidee vertritt,<sup>283</sup> sondern dass durch ihn auch ein moderner ästhetischer Erfahrungsmodus der Subjektivität vermittelt wird. Sein Bericht über die Begegnung mit den Flüchtenden ist, ganz anders als der des Apothekers, auf das Besondere gerichtet, das sich seinem subjektiven Blick offenbart: „[Es] [f]iel mir ein Wagen ins Auge, [...] Nebenher aber ging mit starken Schritten ein Mädchen“ (2, V. 22 f.). Hermann erfährt die Welt eben als ein Subjekt, noch dazu als ein sinnlich-fühlendes. Darüber, wie sich ihm die Gegenwart präsentiert und er sich als Subjekt zu ihr verhält, stellt Hermann keine vernunftgeleiteten Überlegungen an, vielmehr gelangt er durchweg über sein Gefühl zu einer eigenständigen Positionierung. Bereits mit seinen ersten Worten – „Ob ich löblich gehandelt? ich weiß es nicht“ – konstatiert er, dass er sich die Welt nicht rational-reflektierend erschließt, „aber mein Herz hat / Mich geheissen zu tun, so wie ich genau nun erzähle“ (2, V. 11 f.). Ob er die gesammelten Spenden unter den Flüchtenden verteilen oder „sogleich hier / Alles dem Mädchen gäbe“ entscheidet er „gleich in [seinem] Herzen“ (2, V. 63–65). Und auch Hermanns Mutter erkennt: „Ja, er hat gefühlt und gewählt und sich männlich entschieden“ (5, V. 51). Sehen und Fühlen werden in *Hermann und Dorothea* als die erkenntnisfördernden Prinzipien einer sinnlich-intuitiven Entscheidungsfindung in Szene gesetzt: „dein treues Auge, dein treues Herz hat richtig gewählt!“ (6, 228 f), bestätigt der Pfarrer Hermanns Wahl. In der Aneignung des Idyllischen – subjektive Empfindung und sinnliche Leidenschaft stellen gemäß Buschmeier die Darstellungsmittel der Idylle<sup>284</sup> dar – wird das Epische also auch zu einem Erfahrungsraum, der frei ist von rational-kognitiven Verbindlichkeiten und wo sich Subjektivität als autonome und sinnliche Produktivkraft konstituiert.<sup>285</sup> Der betonte Aspekt einer gefühlgeleiteten, sinnlichen Selbst- und Welterschließung entspricht dem neuen romantischen Denken, welches das individuelle Gefühl gegenüber gesellschaftlicher Konventionalität bevorzugt. Damit richtet sich Goethe auch hier gegen die zeitgenössische Rationalisierung der Welt, den empirisch-theoretischen Zugängen zu ihr und überhaupt gegen die Vernunft als neues dominantes Organisationsprinzip. Ein solcher Akt der Selbstkonstitution im Hinblick auf eine Idee der sinnlich geleiteten Reflexion wird in der berühmten Brunnenszene vorgeführt:

283 Vgl. Kost: Die Fortschrittlichkeit des scheinbar Konventionellen. Das Motiv der Liebesheirat in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 283.

284 Vgl. Buschmeier: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung. S. 220–237, hier S. 226.

285 Vgl. Wellbery: Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe. S. 221–240, hier S. 229.

[...] und auf das Mäuerchen setzten  
 Beide sich nieder des Quells. Sie beugte sich über, zu schöpfen;  
 Und er fasste den anderen Krug und beugte sich über.  
 Und sie sahen gespiegelt ihr Bild in der Bläue des Himmels  
 Schwanken und nickten sich zu und grüßten sich freundlich im Spiegel.  
 (7, V. 38–42)

Hier wird die Handlung für einmal tatsächlich stillgelegt, die Erfahrung des gedehnten Augenblicks wird erzählt und erhält dadurch eine besondere Funktion für den gesamten narrativen Zusammenhang des Textes. Im Spiegel erkennen Hermann und Dorothea nicht nur sich selbst, sondern werden sich im Bild ihrer Verbindung auch ihrer Liebe zueinander unmittelbar bewusst und entscheiden sich intuitiv füreinander im Gruß. Nicht eine vernünftig-reflektierende Tätigkeit führt hier wie bei Schiller zur höchsten Freiheit und Erkenntnis, sondern eine sinnlich-affektive. Der idyllische Augenblick des sich inne Werdens wird hier darüber hinaus zum Moment einer doppelten Selbsterkenntnis, wobei der aus der Reflexion gewonnene Selbstbezug prekär bleibt – das Bild schwankt nämlich. Das ästhetisch erfahrende Subjekt erfährt sich hier nicht nur selbst, vielmehr bleibt die Selbsterkenntnis deutlich auf ein Gesellschaftsbild bezogen: Schließlich stellen die Geschlechterbeziehungen eine grundsätzliche Operation der Gesellschaftsbildung dar<sup>286</sup> und im Gegensatz zur *Lüise* entspricht die Brautwerbung in *Hermann und Dorothea* zum einen nicht der Tradition und zum anderen wird diese Abweichung auch stark thematisiert. Der gesellschaftliche Kontext wird in Goethes Dichtung weder ausgeblendet noch abgelöst, sondern bleibt als Erfahrungsfläche immer noch erhalten. Allerdings geschieht das nicht im Sinne einer ideologischen Restitution gesellschaftlicher Normativität, sondern indem die subjektive Erfahrung auf ein bestimmtes Menschenbild und eine bestimmte Vorstellung von Gesellschaft verweist. In der Begegnung zwischen Hermann und Dorothea wird das Bild einer Gemeinschaft entworfen, die unter Freien und Gleichen nur entsteht, wenn sie sich auch als solche begegnen, sich vertrauen und sich willentlich zum Zusammenschluss entscheiden. Der Einzelne erscheint als Grundpfeiler des Gemeinwesens: Von seiner Fähigkeit, die Ideale und Werte von Freiheit, Gleichheit und Wahrheit zu verinnerlichen, hängt ab, ob sich diese Werte auf das gesamte Sozialwesen übertragen. Die Etablierung von Solidarität und Gemeinsinn als verbindlicher Konsens ist auf die jeweilig subjektive Menschlichkeit des Individuums angewiesen. Das ist nicht die Vorstellung einer bereits humanistisch geformten und abgeschlossenen Idealwelt, sondern die Forderung nach einer Sozialordnung, die den Einzelnen

<sup>286</sup> Vgl. ebd. S. 230.

gegenüber der Gesellschaft zwar als vorrangig ansieht und dennoch feste, gesellschaftlich verbindliche Strukturen und Werte vermittelt.<sup>287</sup>

Bei Goethes epischem Augenblick handelt es sich deshalb gleichzeitig um einen Moment individueller Selbsterkenntnis wie auch der Gesellschaftsgründung im Zeichen des modernen Nationalstaates, der nicht mehr aus unterworfenen Subjekten, sondern aus politisch partizipierenden Staatsbürgern besteht. Diese Vorstellung von Nation unterscheidet sich deutlich von der Besetzung des Nationalen der Idylle im Allgemeinen und besonders der *Luise-Idyllen*. Anstatt den Rückzug ins Private proklamiert Goethe nämlich die Politisierung des Einzelnen und den freiwilligen Zusammenschluss zu einer Nation durch gemeinsame Werte und eine gemeinsame Kultur. In Hermanns Reden, sowohl unter dem Birnbaum als auch am Ende, geht es nicht nur um einen martialischen Verteidigungsgestus gegen Frankreich, sondern vielmehr um das Heraustreten der Deutschen aus einer passiven Unmündigkeit. Die neue politische Institution Nationalstaat fordert nämlich jeden dazu auf, sich selbst als mündigen Bürger zu erkennen, sich zu organisieren und am politischen Geschehen teilzunehmen – das sind die Lehren, die Goethe aus seiner Italienreise gezogen und in seinem Kulturbegriff produktiv gemacht hat.<sup>288</sup> Bei Goethe verpflichtet die Befreiung aus den rigiden Machtverhältnissen der Feudalgesellschaft zur aktiven Mitbestimmung der neuen Ordnung – und ja, wenn nötig auch zu deren Verteidigung. Das moderne Subjekt ist nicht mehr selbstverständlich in einen größeren Zusammenhang eingebunden, es muss diesen Zusammenhang immer wieder selbst herstellen und sich dazu positionieren. Tatsächlich hat Deutschland der politischen Selbstermächtigung Frankreichs nichts entgegenzustellen und genau in diese historische Leerstelle schreibt Goethe seinen Text hinein. Damit unternimmt er den ambitionierten Versuch, ein aufgeklärtes politisches Bewusstsein und eine entsprechende Vorstellung von moderner Staatsbürgerlichkeit ästhetisch zu begründen. Den Beginn einer neuen Epoche und das Finden einer neuen Gesellschaftsform erfasst er dabei sensibel als fragilen Gründungsmoment. In *Hermann und Dorothea* bleiben nämlich sowohl der Selbstbezug als auch die darin vorgestellte Idee von Vergesellschaftung stets prekär bzw. nur temporär.<sup>289</sup> Darauf verweisen der schwankende Charakter des Spiegelbildes sowie der auf die Brunnenszene folgende Fehltritt Dorotheas, der knackende Fuss und ihr drohender Fall (8,

287 Vgl. Kost: Die Fortschrittlichkeit des scheinbar Konventionellen. Das Motiv der Liebesheirat in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 285.

288 Vgl. S. 81 ff. in diesem Buch.

289 Vgl. Schneider: Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadischer Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts. S. 13–33, hier S. 21.

V. 90). In Goethes Gedicht geht es gerade nicht um selbstzufriedene Selbstbespiegelung und die unkritische Verklärung einer bürgerlichen Existenz in dem von der Antike geborgten Licht epischer Übergroße. Stattdessen wird in der hybriden Form des Epischen vielmehr eine herausfordernde, messende Selbstbegegnung angeboten, eine strenge Konfrontation des Menschen mit sich selbst und schließlich die Möglichkeit zur Selbsterkenntnis.<sup>290</sup>

Die gegenwärtige Stunde wird hier deshalb nicht als zeitlose Ewigkeit inszeniert, sondern als zwar entscheidender, aber auch flüchtiger Augenblick im Laufe der Zeit gezeigt. In *Hermann und Dorothea* wird Zeit als formende Kraft erlebt und eine moderne – sprich relative – Gegenwartserfahrung gemacht. Was diese Gegenwart ist, was sie bedeutet, muss in der geistigen Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Zukunft immer wieder aufs Neue entwickelt werden. Besonders eindringlich wird das Verhandeln des neuen Zeitbegriffs einer dynamischen Gegenwart im neunten Gesang vor Augen geführt. Dieser erfährt durch den Untertitel „Aussicht“ einerseits eine grundsätzliche Ausrichtung auf die Zukunft, im Moment der ebenfalls zukunftsgerichteten Verlobung erinnert sich Dorothea dann gleichwohl an ihren ersten Verlobten und dessen fatalistische Brandrede. Damit wird an einer neuralgischen Textstelle retardierendes Zeitverhalten vorgeführt und zwar sowohl als Darstellungsmittel als auch auf der Handlungsebene. Das flüchtige Jetzt wird durch das Herüberziehen der Vergangenheit zum einen und das Heranholen der Zukunft zum anderen ausgedehnt und gleichzeitig angefüllt: Für einen fixierten Moment treten die Zeitstufen auf der Darstellungsebene gleichzeitig in Erscheinung und verdichten sich zu *einer* prägnanten Gegenwart.<sup>291</sup> Diese findet in den beiden Verlobungsringen Dorotheas ein eindringliches Symbol, während der eine in der Gegenwart eine Zukunftsaussicht eröffnet, vergegenwärtigt der andere als Andenken das Gewesene.<sup>292</sup> Dabei ersetzt der eine nicht den anderen, sondern beide zusammen werden an Dorotheas Finger zum Zeichen der Einheit, des neuen-alten Bundes. In diesem Augenblick scheinen die Spannungen zwischen den Gegensätzen für einmal harmonisch gelöst.

Der prägnante Moment ist aber nicht ein idyllisch erfüllter Glücksmoment, durch das Erinnern an die aufrüttelnde, weltpolitische Rede wird das Versprechen von Glück und Erfüllung in Zukunft auf der Handlungsebene grundsätzlich relativiert.<sup>293</sup> Das sich gegenwärtig einstellende Glück wird sogleich

290 Vgl. Seidlin: Über *Hermann und Dorothea*. Ein Vortrag. S. 20–37, hier S. 27.

291 Vgl. Schneider: „ein strenger Umriß“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. S. 100 f.

292 Vgl. Elsaghe: Untersuchungen zu *Hermann und Dorothea*. S. 53.

293 Vgl. ebd. S. 95.

wieder gestört und damit die Strategie der Idylle gerade umgekehrt. Anstatt im Zeichen der Ewigkeit wird der gegenwärtige Augenblick in *Hermann und Dorothea* als flüchtiger, transitorischer konzipiert, für den die Vorstellung von Ewigkeit nunmehr zur Folie geworden ist.<sup>294</sup> Die temporale Opposition von Kontinuität und Diskontinuität wird dadurch in ein dialektisches Verhältnis überführt, in dem Bruch und Anschluss, Krise und Überwindung als dynamisch ineinandergreifende Phänomene beleuchtet werden. An zwei Organisatoren der Räumlichkeit wird das besonders augenfällig: Zum einen reicht das Tor des Wirtshauses als einziges Element in die Zeit vor dem Brand zurück (2, V. 143 f.), ihm ist also ein hohes Alter zu eigen und es verbürgt durch sein Fortbestehen eine zeitliche Kontinuität bis in die Gegenwart. Zum anderen ist das „Pfortchen“ bemerkenswert, das „der Ahnherr einst“ „[a]us besonderer Gunst, durch die Mauer des Städtchens gebrochen“ hatte und das nun, „nur angelehnt“, den Raum gleichwohl teilt und transitorisch macht (4, V. 19–21). Die räumliche Durchlässigkeit – „die Türen, die untre sowie die obre, des Weinbergs / Standen gleichfalls offen“ (4, V. 46 f.) – ermöglicht explizit auch eine Begegnung der Zeiten. Hier bestehen die alten Grundlagen noch und können an die Gegenwart angeknüpft werden, gesichert ist dieser Anschluss allerdings nicht. Denn die Gegenwart bleibt in *Hermann und Dorothea*, selbst wenn sie zu einem prägnanten Augenblick verdichtet wird, stets krisenhaft bzw. trägt gleichzeitig das Potenzial zur kontinuierlichen Erneuerung und die Katastrophe in sich: „das Ja mich / Glücklich macht auf ewig, das Nein mich auf ewig zerstöret“ (6, V. 285 f.) – mit diesen Worten antizipiert Hermann eine zutiefst unsichere Zukunft, die die Vorstellung einer verbürgten, totalen Zeitlichkeit grundsätzlich unterläuft.

In der folgenden Konstruktion scheint die glückliche Wunschvorstellung zunächst gesichert: „Oh, dass ich die Traute / Freudig und schnell heimführte! Vielleicht auch schleich ich alleine / Jene Pfade nach Haus und betrete froh sie nicht wieder.“ (6, V. 292–294). Mit dem wie ein Scharnier in der Mitte stehenden Relativitätsmarker „vielleicht“ kippt der bisherige Ausruf dann aber in ein dystopisches Unglücksbild. Die Gegenwart wird im epischen Augenblick also als grundsätzlich offen gezeigt, als unterschiedlich interpretier- und nutzbar. Ähnlich wie die Revolution und die Verlobung wird sie damit als schwankende Latenzzeit erfasst, in der sowohl ein gefestigter Zustand, eine Ehe oder ein Nationalstaat, als auch die Auflösung in Chaos enthalten sind. Mit *Hermann und Dorothea* stellt Goethe immer wieder die Frage nach dem „wie weiter?“, dem Verhältnis von Freiheit und Regelkonformität, Selbst- und

294 Vgl. Lypp: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. S. 72.

Fremdbestimmung, Individuum und Gesellschaft – dabei geht es nicht darum, eine Antwort zu finden, sondern gerade um das Ausstellen der Krise. Der Text stellt weder eine Anleitung zum bürgerlichen Leben, noch eine ewige Ordnung oder ein zeitlos gültiges Menschenbild dar, vielmehr zeigt er all das als überholt auf.

## Das *Achilleis*-Fragment

### 6.1 Zwischen den Zeiten

Die *Achilleis* ist nicht nur eine der unbekanntesten Dichtungen Goethes, sondern der deutschen Literaturgeschichte überhaupt.<sup>1</sup> Als eines der wenigen unvollendeten Werke Goethes hat ihr fragmentarischer Status seit jeher als Begründung für das geringe Interesse sowohl von Seiten des Publikums wie auch der Literaturwissenschaft gedient. Bereits ihre Veröffentlichung steht noch im Schatten von *Hermann und Dorothea* – im Gegensatz zum äußerst erfolgreichen Idyllen-Epos wird dem Fragment über den antiken Helden kaum Beachtung geschenkt.<sup>2</sup> Bezeichnenderweise führen auch weder die Münchner noch die Hamburger Gesamtausgabe Kommentare von Zeitgenossen über die *Achilleis* auf, während zu *Hermann und Dorothea* doch zahlreiche Dokumente präsentiert werden. Das Fragment hat weder auf die bürgerliche Leserschaft noch auf die Philologie eine große Wirkung<sup>3</sup> und wird, wenn überhaupt, dann meist negativ aufgenommen. Dabei dreht sich die Auseinandersetzung mit dem Gedicht im Kern stets um die Frage nach der Nähe bzw. Entfernung der *Achilleis* zum homerischen Epos,<sup>4</sup> also ihrer geistigen Zugehörigkeit entweder zur Antike oder zur Moderne und inwiefern ihr diese überhaupt zugutekommt.

Daran wird bereits deutlich, dass die Zuweisung von kulturellen Artefakten zu bestimmten Zeitstufen und die daran hängende Wertehierarchie auch nach 1800 noch ein vorerrschendes literaturwissenschaftliches Paradigma bilden. Die ungeklärte Zeitzugehörigkeit der *Achilleis* – noch Mitte des 20. Jahrhunderts beruft sich die *Achilleis*-Forschung auf die Dichotomie von homerisch-unhomerisch, ohne eine eindeutige Zuweisung zu leisten<sup>5</sup> –

1 Vgl. Dreisbach, Elke: Goethes *Achilleis*. Heidelberg: Winter 1994 (= Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 130). S. 1.

2 Vgl. ebd. S. 62; Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 177 und Schadewaldt, Wolfgang: Goethes *Achilleis*. In: Ders. (Hrsg.): Goestudien. Natur und Altertum. Zürich und Stuttgart: Artemis 1963. S. 301–395, hier S. 302.

3 Vgl. MA 6.1 S. 1099.

4 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 63.

5 Vgl. Reinhardt, Karl: Tod und Held in Goethes *Achilleis* (Vortrag vor der Leipziger Goethe-Gesellschaft, Okt. 1944). In: Becker, Carl (Hrsg.): Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1960. S. 283–308 und Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395.



macht aber gleichwohl deutlich, wie beschränkt und unzureichend die Antike-Moderne-Dialektik als Ordnungs- und Bewertungsstrategie tatsächlich ist. Mit Blick auf Goethes Formdenken und der darin so zentral gestellten Zeitlichkeitsvorstellung der Gleichzeitigkeit lässt sich darüber hinaus vermuten, dass gerade die doppelte Zugehörigkeit zu Antike und Moderne die besondere Bedeutung der *Achilleis* ausmacht.

Dieser These soll im Folgenden nachgegangen werden, indem die Spannungsverhältnisse, die die *Achilleis* zweifellos bestimmen, auf die zeitgenössischen Problemerkahrungen der frühen Moderne hingewendet und als gezielte ästhetische Verfahrensweisen ausgestellt werden. Inwiefern die *Achilleis* die Probleme moderner Epik in zugespitzter Form ausstellt und so einen besonderen Zugang zu Goethes Eposverständnis eröffnet, soll zunächst entlang einer kurzen Rekapitulation ihrer Entstehungsgeschichte verdeutlicht werden. Im Weiteren soll dann – mit Verweisen auf den gattungspoetologischen Austausch mit Schiller auf der einen und einem Blick auf den engen entstehungsgeschichtlichen Bezug zum *Faust* auf der anderen Seite – ein explizites Hybridisierungsprogramm für die *Achilleis* aufgespürt werden. Wie zu zeigen sein wird, versucht Goethe die entgegengesetzten Poetologien des Epischen und des Tragischen bewusst füreinander fruchtbar zu machen. Damit verfolgt er wohl einen hohen ästhetischen Anspruch, der sich allerdings deutlich vom klassizistischen Einheitsgebot abhebt. Denn während schon die Verbindung von Idylle und Epos, die in *Hermann und Dorothea* erprobt wurde, nicht unbedingt konform war mit der Forderung nach reinen Gattungen, ihr aber aufgrund der Wesensverwandtschaft der Formen immerhin eine gewisse Legitimität zugestanden werden konnte, ist die zu überwindende Diskrepanz zwischen Epos und Tragödie ungemein größer, ja zu groß, um auf eine klar umrissene Gattung zurückführen zu können. Unter diesem Blickwinkel bestätigt sich der grundsätzlich experimentelle Status von Goethes Epos-Projekt und manifestiert sich darüber hinaus gerade auch ein veränderter, dynamischer Gattungsbegriff, wie er weiter oben vorgestellt wurde.<sup>6</sup> Die *Achilleis* kann so trotz ihrer Fragmentarität als autonome Dichtung angesehen werden und erlangt gerade in ihrer Brüchigkeit spezifische Relevanz für die Moderne.

In einer vergleichenden Lektüre mit dem *Faust*-Drama soll dann schließlich auf die Schwierigkeiten und Möglichkeiten hingeführt werden, die sich Goethe durch sein Hybriditätsprogramm offenbaren. Ein besonderes Augenmerk gilt auch hier den sich manifestierenden ästhetischen Eigenzeiten,

---

6 Vgl. Kap. 3.2: Mediale Beschleunigung und die Verzeitlichung der Form und 3.3: Goethes explorative Epistemologie als Gegenmodell zum Empirismus.

ihren Potenzialen und Funktionen. Zum einen kann daran aufgezeigt werden, wie in der modernen Tragödienform Beschleunigung als fatale Zeitsignatur der Moderne reflektiert wird. Und zum anderen soll nachverfolgt werden, inwiefern temporalen Gestaltungsstrukturen im Prozess der Moderne nicht nur gattungsbestimmende Bedeutung zukommt, sondern sich darüber gerade verschiedene Gattungen miteinander verbinden und zu neuen Formen fügen lassen. Letztlich kann der *Achilleis* aber auch insofern besondere Bedeutung beigemessen werden, als sie den Geltungsverlust normativer, absoluter Gattungsbegriffe nicht mehr allein auf der Ebene der Form reflektiert, sondern auch als eine Krise der Stoffe ausweist. Goethes Fragment soll hier als Werk aufgezeigt werden, an dem sich die Ablösung spezifischer Verfahrensweisen, wie eben dem Epischen, nicht nur von rein äußerlichen Formgesetzen, sondern auch von den ihnen traditionell zugewiesenen Gegenständen exemplarisch einsehen lässt. Der Stoff und seine Bearbeitung scheinen nämlich nur auf den ersten Blick beide ganz und gar von der Antike bestimmt. Tatsächlich verbindet die *Achilleis* auf der Ebene des Dargestellten das Problem moderner Epik mit der prekären Subjektkonzeption der Moderne und erweist sich damit als höchst selbstreflexive, sentimentalische Dichtung.

### 6.1.1 *Bemerkungen zur Forschungsgeschichte*

Sowohl die zeitgenössische Rezeption wie auch die spätere Forschung beurteilen das Fragment als epigonale<sup>7</sup>, gescheiterte<sup>8</sup> und unbedeutende Dichtung am Ende von Goethes Epos-Projekt.<sup>9</sup> Im Veröffentlichungsjahr befindet Karl August Böttiger gegenüber Friedrich Rochlitz, Goethes Werk fließe „im Ganzen“ „weder tief noch anmutig“ und tadelt besonders die antikisierenden Elemente als störende Künstlichkeit: „Es ist und bleibt *effeotae senectutis debilitas* darin sichtbar.“<sup>10</sup> Auch Franz Grillparzer beurteilt das Fragment 1817 negativ, bemängelt seinerseits aber gerade die Entfernung von der antiken Vorlage:

7 Vgl. Martin, Dieter (Hrsg.): Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. S. 296.

8 Vgl. Dietrich, Wolfgang: *Die Geheimnisse, Achilleis, Das Tagebuch*. S. 268–290, hier S. 268.

9 Vgl. MA 6.1. S. 1099. Allein die Tatsache, dass Goethe keine Hexameter-Epen mehr schreibt, kann jedoch nicht als Beweis für den endgültigen Interessensabbruch am epischen Erzählen ausreichen. Wie gezeigt wurde, ist der Hexameter nicht das zuverlässige Alleinstellungsmerkmal mehr, andere Merkmale verdrängen dieses Formelement zunehmend. Zudem zeugen nachfolgende Projekte wie *Die Unterhaltungen, Die Wahlverwandtschaften, Wilhelm Meisters Wanderjahre* und sogar *Dichtung und Wahrheit* von weiterführenden, experimentierfreudigen Bemühungen um ein modernegemäßes Erzählen im Spannungsfeld zwischen Epos und Roman (Novelle, Idylle) (Märchen, Biographie).

10 C.A. Böttiger an Rochlitz, 19.6.1808, zitiert nach Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 62.

Überhaupt ist es höchst traurig, dass G.(oethe) sich kein großes episches Sujet gewählt hat, er oder Niemand wäre der Mann gewesen es auszuführen, doch im strengen, dem Antiken sich nähernden Stile, eine romantische Behandlung dürfte ihm schwer geworden sein. Die erste Hälfte der *Achilleis* spricht für meine Meinung, in der zweiten Hälfte ist er freilich sehr aus dem Ton gefallen.<sup>11</sup>

Selbst Friedrich August Wolf hat der *Achilleis* gegenüber wohl eine ebenfalls ablehnende Haltung eingenommen, wie aus einem späteren Brief von Carl Friedrich Zelter hervorgeht. Dieser schreibt am 18. Februar 1826 an Goethe:

Am Ende sehen die Herren alle einander ähnlich und auch unser Selige (sc. Wolf) hätte nicht ungern von den Andern gefordert, was Er allein wollte gethan [sic] haben. Ich erinnere mich recht gut seiner Miene über Deinen neuen Gesang zur *Ilias*. Was er aber auch damit sagen wollte oder nicht: Den Gedanken hat er Dir nicht vergeben; er hat ihn beneidet wie ein Kaufherr der einen neuen Laden neben sich entstehen sieht. – Wie konntest Du Dir auch das herausnehmen! Hätte Er aber das Stück im Winkel einer Bibliothek selbst entdeckt, so hättest Du Deine Freude daran erleben sollen.<sup>12</sup>

An anderer Stelle schreibt Zelter:

[...] kurz vorher hatte ich die *Ilias* wieder ganz durchgelesen und zwar mit Hinsicht auf die *Achilleis*, welche ich darauf folgen ließ. Dabey hatte sich bey mir die alte Frage wieder hervorgethan [sic]: ob dieser Eine Gesang wohl, der Anfang einer Fortsetzung des Trojanischen Krieges, einen Folgeplan erwarten lasse, was bey einem so tiefen Studium des Homers sich denken lässt. Dabey fiel mir unser Wolf wieder ein, der mir seine hundert Hexameter für Dich übergeben wollte, und über den Gesang der *Achilleis* etwas leicht hinwegfuhr, indem ich ihm sagte: wenn ich soviel Griechisch wüsste als Er, so würd' ich mir das größere Verdienst erwerben die *Achilleis* in schöne Griechische Hexameter zu übertragen; worauf er denn wie natürlich den Laien ablaufen ließ und die Antwort bis heute schuldig geblieben ist.<sup>13</sup>

Inwiefern Wolfs Urteil über Goethes *Achilleis* tatsächlich auf Missgunst beruht, wie Zelter hier behauptet, lässt sich aufgrund einer fehlenden Überlieferung erster Hand nicht abschätzen. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass Wolf sich nach außen hin wohl negativ über Goethes Fragment geäußert hat. Damit erschöpft sich die Überlieferung der zeitgenössischen Resonanz auch

11 Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke, hrsg. v. A. Sauer. II. Abteilung, Bd. 7. Wien, Leipzig: Cotta'sche Buchhandlung 1914. S. 106.

12 Goethe, Johann Wolfgang; Zelter, Carl Friedrich: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799–1823, mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. v. Ludwig Geiger, Bd. 2. Leipzig: Reclam 1902. S. 382 f.

13 Ebd., Bd. 3. S. 480.

schon beinahe. F. W. Riemer zitiert die weitere Äußerung eines allerdings nicht näher bekannten Philologen der Epochenschwelle, in der die Kritikpunkte der frühen Rezeption noch einmal prägnant nachvollziehbar werden:

Dass aber, wie ein anderer von der Gilde behauptet, Goethes Absicht gewesen sei: es solle kein Vers in der *Achilleis* stehen, den Homer nicht könnte geschrieben haben – während in der That [sic] fast keiner darin stehe, den er geschrieben haben könnte – widerlegt sich durch das was G.(oethe) von der Kühnheit seines Versuchs und über die klare Einsicht der Unerreichbarkeit eines hohen Vorbildes bemerkt. Und dann: wo hätte denn G.(oethe) diese gesagt?<sup>14</sup>

Positive Reaktionen kommen allein aus Goethes privatem Umfeld, etwa von Charlotte von Schiller, der es gelingt, in der Verschränkung antiker und moderner Elemente eine Erneuerungsleistung zu erkennen: „Die *Achilleis* habe ich [...] mit Wehmuth wieder begrüßt, wie einen alten Freund, der aber immer neu bleibt. Es ist aber auch so wunderbar schön.“<sup>15</sup> Und im Gegensatz besonders zu Böttiger schätzt Carl Ludwig Knebel gerade die Authentizität – sprich das Antike der *Achilleis*:

[...] und ich erfreute mich aufs neue über das herrliche Gedicht. Nicht jedem ist's erlaubt nach Corinth zu reisen, sagten die Alten. Du hast den Weg dahin auf mehr als eine Weise gefunden und wir finden immer neuen Vorrath [sic] in deinen Schriften, uns wieder zu ergötzen.<sup>16</sup>

Mehrheitlich wird die abgebrochene *Achilleis* also ungünstig beurteilt,<sup>17</sup> neben der offenkundigen Fragmentarität wird ihr auch die wahlweise als übersteigert oder gescheitert wahrgenommene Annäherung an das antike Epos zum Verhängnis – zu unzugänglich und zu komplex sei das Gedicht auf der einen Seite und auf der anderen zu unselbständig und unbedeutend.<sup>18</sup> Bereits die frühe Philologie versucht das Fragment aus dem Blickwinkel der gattungstheoretischen Äußerungen des Briefwechsels zu beurteilen. Wie derverhalten positive Kommentar Zelters andeutet, wird die *Achilleis* von Anfang an in

14 Riemer, Friedrich Wilhelm: Mittheilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen, Bd. 2. Berlin: Duncker und Humblot 1841. S. 523 f.

15 Charlotte von Schiller an Goethe, 14.6.1808, zitiert nach Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 62.

16 Knebel an Goethe, 7.11.1814, zitiert nach ebd.

17 Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 302.

18 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 177.

einem unmittelbaren Bedeutungszusammenhang mit der grundsätzlichen Gattungsdebatte über epische und dramatische Dichtung wahrgenommen:

Der Briefverkehr mit Schiller regt mich ganz eigens auf, und wie Ihr hier nebeneinander steht wird mir der verschiedene allgemeine Antheil [sic] wieder lebendig. Ihr beide kommt mir gegeneinander vor wie Einer der in Wechsellern und Einer der baar zahlt. Du zweifelst fast dass ein Episches zwischen Hektors Tod und der Griechen Abfahrt inne liege und – machst eine „Achilleis“, die gleich einer stillen Wolke, von Zünftern an goldenen Rändern bestrichen, sich elastisch zusammenzieht und, ihren Kern verbergend, davongehoben wird.<sup>19</sup>

Goethes Gattungsgespräch mit Schiller scheint demnach wie kein anderes Werk einen legitimen literaturwissenschaftlichen Zugang zur *Achilleis* zu eröffnen und Aufschluss über ihre Gattungskonformität zu geben;<sup>20</sup> und so setzt sich die Literaturwissenschaft auch standardmäßig auf der Gattungsebene mit dem Text auseinander. 1836 behandelt Georg Gottfried Gervinus die *Achilleis* erstmalig in seiner Abhandlung *Über den Göthischen Briefwechsel*, die sich, wie der Titel deutlich macht, aber vor allem dem 1828/1829 erschienenen Schiller-Goethe-Briefwechsel widmet.<sup>21</sup> Gervinus beschränkt sich hierbei auf das Auflisten sämtlicher Bemerkungen Schillers und Goethes, die sich auf die *Achilleis* beziehen; auf die Dichtung selbst geht er nur insofern ein, als er sie im Vergleich mit den gattungstheoretischen Erörterungen als gescheiterten Nachahmungsversuch des homerischen Epos abqualifiziert.<sup>22</sup> Er problematisiert damit in erster Linie die Form der *Achilleis*, die nicht episch bzw. antik genug sei. Die ihm nachfolgende Forschung übernimmt sowohl Gervinus' Herangehensweise – das Messen an einer vermeintlich normativen Gattungspoetologie und das gleichzeitige Ausblenden der eigentlichen Textgrundlage – als auch gezwungenermaßen sein Urteil.<sup>23</sup> Bis in die Hälfte

19 Zelter an Goethe, 14.3.1827. In: Goethe; Zelter: Briefwechsel, Bd. 3. S. 480.

20 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 2.

21 Vgl. Gervinus, Georg Gottfried: *Über den Göthischen Briefwechsel*. Leipzig: Engelmann 1836.

22 Vgl. ebd. S. 82 f.

23 Cholevius handelt die *Achilleis* in seiner *Geschichte der Poesie nach ihren antiken Elementen* mit einem einzigen Satz ab: „Das Gedicht vermischt Antikes und Modernes auf eine unleidliche Weise. Namentlich widersprechen die geistvollen Reden der Götter und Heroen in jeder Zeile der Einfalt der Homerischen Zeiten, in denen uns doch die Tatsachen festhalten.“ Cholevius, Carl Leo: *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*. Theil 1 und 2. Leipzig: Brockhaus 1854–1856, 2. Theil. S. 313. Von Michael Bernays erscheint 1868 ein Aufsatz, der sich hauptsächlich mit der Frage nach Wolfs Einfluss auf die *Achilleis* auseinandersetzt. Darin geht er davon aus, dass Wolfs Thesen Goethe überhaupt erst zur epischen Produktion ermutigt haben und das Epos nur dank Wolf wiederholbar wird in der Moderne. Gleichzeitig macht Bernays Goethe den Vorwurf,

des 20. Jahrhunderts beschränkt sich die Literaturwissenschaft größtenteils darauf, die *Achilleis* einerseits gegen das antike Epos Homers, andererseits die gattungstheoretischen Überlegungen des Briefwechsels abzugleichen und dabei in erster Linie nach Gründen für den Abbruch der Dichtung zu suchen. Fragen nach der gattungspoetologischen Eindeutigkeit des Epischen und der Zugehörigkeit der *Achilleis* zu dieser Gattung werden dabei aber völlig außer Acht gelassen.

Erst um 1940 erhält die Diskussion neue Impulse und zwar von Seiten der Altphilologie, die der *Achilleis* gegenüber grundsätzlich positiver eingestellt ist, aber gleichfalls auf die Beurteilungsdialektik homerisch-unhomerisch zurückgreift. Exemplarisch dafür darf wohl Humphry Trevelyans Studie von

---

sich wie ein Antiker zu gebaren und dadurch den eigenen künstlerischen Impetus zu verhindern. „Dieser mühselige Versuch einer Wiedergeburt des homerischen Epos musste an der inneren Unmöglichkeit des Unternehmens scheitern“, lautet seine Schlussfolgerung, die damit die Bedeutung von Wolfs historisch-kritischer Altphilologie aber eigentlich im Unklaren lässt. Bernays, Michael (Hrsg.): Goethes Briefe an Friedrich August Wolf. Berlin: Reimer 1868. S. 33. Diese Perspektive übernimmt auch Friedrich Strehlke in seinem Aufsatz von 1870. Es sei Goethes Absicht gewesen, „von jeder modernen Zuthat [sic] abzu- sehen und die homerische Dichtungsweise vollständig zu reproduzieren.“ Dieses Ziel habe er aber nicht erreichen können und deshalb das Projekt aufgegeben. Strehlke, Friedrich: Über Goethes *Elpenor* und *Achilleis*. In: (Hrsg.): Goethes Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe, Teil 5: Reineke Fuchs, *Achilleis*, Nachtrag lyrischer Gedichte, hrsg. und mit Anm. begleitet von Friedrich Strehlke. Berlin: Gustav Hempel 1870. S. 1–16.11 ff. Auch Otto Lücke gelangt zu dem Schluss, dass es Goethe nicht gelungen sei, „uns in die antike Welt hineinzusetzen“, worin das Scheitern der *Achilleis* allerdings genau besteht, erläutert er nicht weiter. Lücke, Otto: Goethe und Homer. In: Kühlewein, Hugo (Hrsg.): Jahresbericht über die königliche Klosterschule zu Ilfeld. Nordhausen: Kirchners Buchdruckerei 1884. S. 1–51. In dieser frühen Forschungsphase findet sich allein bei Wilhelm Scherer eine positive Beurteilung: „[J]ene fünfhundert Verse“, schreibt dieser über Goethes Fragment, „gehören zu dem Schönsten, was er hervorgebracht.“ Scherer, Wilhelm: Geschichte der Deutschen Literatur, hrsg. v. Heinz Amelung. Berlin: Verlag von Th. Knauer Nachf. 1883. S. 576. Erst Heinrich Düntzer eröffnet am Ende des 19. Jahrhunderts eine alternative Perspektive auf Goethes Verhältnis zum homerischen Epos und damit auch auf die *Achilleis*. In dem er darauf hinweist, dass zwischen den Erörterungen des Briefwechsels mit Schiller und der Ausführung fast ein ganzes Jahr liegt und die Dichtung deshalb wohl aus einer andren „Stimmung“ entstanden sei, führt er die *Achilleis* einer eigenständigen Interpretation zu. Als Goethe mit der Ausführung begonnen habe, „hatte er die sklavische Nachbildung Homers, an die er kaum einmal flüchtig hatte denken können, entschieden aufgegeben; sein Gedicht sollte sich frei und innerlich selbständig neben die Ilias stellen“. Düntzer, Heinrich (Hrsg.): Goethes Werke (= Deutsche National-Literatur. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 86: Hermann und Dorothea, *Achilleis*, Der ewige Jude, Reineke Fuchs). Berlin, Stuttgart: W. Spemann 1882–1897. S. 115 ff. Dieser Versuch, die Dichtung aus der Beurteilung als gescheiterte Nachahmung zu lösen und als Neuschöpfung zu betrachten, bleibt in der Literaturwissenschaft allerdings noch lange Zeit unbeachtet, vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 5.

1941 genannt werden.<sup>24</sup> Otto Regenbogen erkennt dann jedoch, dass „Goethe, freilich in einer gewandelten Welt [...] auch hier als Homeride dichtet [...], auch hier am Homerischen Faden *weilerspinnt*. [Hervorhebung M.E.]“. Regenbogen argumentiert zwar etwas vage, verweist aber erstmals deutlich auf eine Vorstellung der Kontinuität anstelle der unüberwindbaren Gegensätzlichkeit von Antikem und Modernem.<sup>25</sup> Nach Kern<sup>26</sup> und Morris<sup>27</sup> unternimmt Wolfgang Schadewaldt 1963 den dritten ausführlichen Versuch, die *Achilleis* unter Einbezug der Paralipomena zu rekonstruieren – und zwar nicht nur den ersten Gesang, sondern die ganze geplante Dichtung. Auch Schadewaldt geht auf das Verhältnis von Goethes *Achilleis* und Homers *Ilias* ein, im Gegensatz zu vorhergehenden Untersuchungen beschreibt er dieses nun allerdings als ein gegenseitiges Durchdringen und ununterscheidbares Vermischen: „Antikes und Modernes, Griechisches und Abendländisches“, stellt er fest, würden sich „gegenüberstehen und vereinigen“.<sup>28</sup> Eine eindeutige Bestimmung dessen, was an der *Achilleis* modern oder antik bzw. homerisch oder eben unhomerisch ist, gelingt durch diese Argumentation freilich nicht. Dafür führen aber das Aufdecken von Uneindeutigkeit in Goethes Werk und das Eingestehen von Unsicherheit bei dessen Interpretation gerade auf die spezifische Modernität des Textes. Insofern liefert Schadewaldt wichtige Vorarbeit für die hier angestrebte Neuperspektivierung von Goethes epischen Werken als Versuchen eines modernen Erzählens. Diesen innovativen Ansatz unterläuft er jedoch wieder, wenn er bei der Suche nach Gründen für den fragmentarischen Status der Dichtung wenig glaubwürdig argumentiert, „dass des Düsteren in seinem [Goethes] Plan der *Achilleis* so viel war, dass er es produktiv dichterisch nicht ausgehalten hätte“.<sup>29</sup> Schadewaldts Hinführen auf die nicht auflösbaren Ambivalenzen der *Achilleis* als ihre eigentliche Signatur erweist sich für die unmittelbar folgende Forschung dann auch nicht als produktiv.<sup>30</sup>

24 Vgl. Trevelyan, Humphry (Hrsg.): *Goethe and the Greeks*. Cambridge: Cambridge University Press 1942.

25 Vgl. Regenbogen, Otto: *Über Goethes Achilleis* (1942). In: Dirlmeier, Franz (Hrsg.): *Kleine Schriften*. München: Beck 1961. S. 495–520.

26 Kern, Otto: *Goethes Achilleis*. In: *Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage* Nr. 23 und Nr. 24 (1904), S. 180–183 und S. 189–192.

27 Morris, Max: *Goethes Achilleis*. In: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* Nr. 7/8 und Nr. 9/10 (1901). S. 26–35 und S. 38–44.

28 Schadewaldt: *Goethes Achilleis*. S. 301–395, insb. S. 390–395.

29 Ebd. S. 390.

30 Fast 20 Jahre später erscheint überhaupt erst der nächste Beitrag, der Schadewaldts Position scharf ablehnt: Friedrich Sengle hält die *Achilleis* für ein „missglücktes Experiment“, das gar keiner eigenen Untersuchung wert sei. Mit Verweisen auf Goethes Selbstaussagen versucht Sengle, das Fragment als „Nachahmung Homers“ aufzuzeigen, dass

Mitte der 90er Jahre regt Elke Dreisbachs Dissertation die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der *Achilleis* dann allerdings neu an und etabliert für die ihr nachfolgende Forschung eine deutliche Hinwendung zum Text selbst.<sup>31</sup> Sie leistet detaillierte Analysen von Goethes Handschrift, der angebrachten Korrekturen und der Erstausgabe, sowie eine sehr sorgfältige

---

überhaupt nur im „direkten Wettstreit mit dem antiken Epiker“ betrachtet werden könne. Sengle, Friedrich: Goethes Ikarus-Flug. Zur Forcierung des Homersierens im Achilleis-Plan. In: Ders. (Hrsg.): Neues zu Goethe. Essays und Vorträge. Stuttgart: Metzler 1989. S. 69–85. David Constantine, Wolfgang Dietrich und Dieter Martin folgen der Interpretation, dass es sich bei der *Achilleis* um ein gescheitertes Nachahmungsprojekt handle, mehr oder weniger unkritisch, vgl. Constantine, David: *Achilleis* and *Nausikaa*. Goethe in Homer's World. In: Oxford German Studies 15 (1984). S. 95–111; Dietrich: *Die Geheimnisse, Achilleis, Das Tagebuch*. S. 268–290 und Martin: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. Damit steht die Forschung in den 80er und frühen 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder am gleichen Punkt wie am Ende des 19. Jahrhunderts.

- 31 Sowohl Thomas Gärtner, der sich auf das Motiv der Hoffnung beschränkt, als auch Benedikt Jessing befassen sich in ihren Aufsätzen aus dem Jahr 2009 fast ausschließlich textanalytisch mit dem ausgeführten ersten Gesang, vgl. Gärtner, Thomas: Das Motiv der Hoffnung in Goethes Achilleisfragment. In: Goethe Jahrbuch 126 (2009). S. 174–181 und Jessing, Benedikt: Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes *Achilleis*. S. 249–264. Auch für Liggieris Monographie von 2010, die unter Berücksichtigung der Gattungsdebatte nach den Schwierigkeiten des Epischen fragt, erweisen sich Dreisbachs Ergebnisse als wegweisend. In seiner Folgerung, dass das Moderne der *Achilleis* hauptsächlich in der Art liege, wie Goethe die metaphysische Welt-Einrichtung gestaltet habe, orientiert er sich maßgeblich an ihren Forschungsergebnissen, vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 137–176 und 182. Einen besonderen Blickwinkel auf das Werk eröffnet dann Lars Friedrich in seinem Aufsatz zur semiotischen Bedeutsamkeit der *Achilleis*. Er liest das Fragment als symbolisches Gefüge und arbeitet daran heraus, wie in der Gattungsdebatte der Epochenschwelle, besonders bei Goethe und Schiller, die epische Darstellung hinter die epische Erzählung zurücktritt und sich auf den Ursprung des Zeichens begibt, vgl. Friedrich, Lars: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. In: Harst, Joachim; Mendicino, Kristina (Hrsg.): *Sêma: Wendepunkte der Philologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. S. 65–82. Ebenfalls 2013 schreibt Christoph Meid einen höchst beachtenswerten Aufsatz über die *Achilleis*, in dem dieser statt der Paralipomena Goethes Beziehung zu Homer stärker in den Blick nimmt und die Vielstimmigkeit der Dichtung nicht nur als deren besondere Eigentümlichkeit, sondern überhaupt als den Charakter von Goethes Epos ausmacht. Er erkennt die *Achilleis* als von vornherein gefährdetes Projekt, dessen ästhetischen Widerstände Goethe mal produktiv nutzen kann und die mal zu Verzweiflung und Überforderung führen. Gerade in diesem unauflösbaren Spannungsverhältnis zwischen kreativer Neuschöpfung und Nachschöpfung verortet Meid gleichwohl das Reizvolle wie auch das Befremdliche der *Achilleis* und liefert damit einen wertvollen Anknüpfungspunkt für die hier angestrebte Lektüre, vgl. Meid, Christoph: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. In: May; Zemanek (Hrsg.): *Annäherung – Anverwandlung – Aneignung*. Goethes Übersetzungen in poetologischer und interkultureller Perspektive. S. 83–101.



Auswertung der Paralipomena. Vielfältige Bezüge zwischen Schemata, Gesamtplan und dem ausgeführten Text werden aufschlussreich herausgearbeitet und führen zu neuen Erkenntnissen. Die antiken Formen, legt Dreisbach dar, würden in der *Achilleis* eine ganz andere Funktion übernehmen, als in Goethes übrigen epischen Versuchen, sie dienten hier nämlich nicht der Imitation der *Ilias*, sondern vielmehr dazu, gerade die Andersartigkeit und Fremdheit der antiken Epik aufzuzeigen. Obwohl Dreisbach bemüht ist, auf der poetologischen und ästhetischen Eigenständigkeit der *Achilleis* zu beharren, entkommt sie der Suche nach Gründen für das Fragment nicht und schlussfolgert, dass das Scheitern der *Achilleis* auf die ästhetische Einheit und Abgeschlossenheit des antiken Epos zurückverweise.<sup>32</sup> Damit gelingt ihr, wenn auch nicht die Überwindung des klassizistischen Paradigmas, so zumindest die Lösung aus der daran haftenden Wertematrix, nach der alles Antike zwar als ästhetisch vorzüglich aber künstlerisch uninspiriert, das Moderne hingegen als ästhetisch disparat, dafür schöpferisch eigenständig beurteilt wird. Die Altphilologie versucht die Dialektik von Antikem und Modernem also noch einmal fruchtbar zu machen für den Text. Letztlich vermag sie die *Achilleis* aufgrund eines einseitigen Fokus auf die Bindung an die antike Vorlage aber nur als gescheitert aufzuzeigen. Dieser Forschungsmeinung will die vorliegende Untersuchung im Folgenden eine alternative Perspektive zur Seite stellen, indem sie die formale – und wie zu sehen sein wird auch stoffliche – Hybridität der *Achilleis* als ihre besondere ästhetische Qualität in den Blick nimmt.

## 6.2 Gattungsreflexion: Die *Achilleis* als hybride Komposition aus Epischem und Tragischem

Im *Achilleis*-Projekt scheinen die Fragen nach einer klaren Gattungsdifferenzierung und der Umsetzbarkeit einer epischen Poesie in der Moderne besonders eng ineinander zu greifen. Wie bereits die skizzierte Rezeptionsgeschichte gezeigt hat, ist die Entstehung der *Achilleis* nicht zu trennen von der Gattungsdiskussion mit Schiller und der grundsätzlichen Frage, welche Stoffe wie zu bearbeiten sind. Nicht zufällig findet sich der erste Hinweis auf ein mögliches Epos über den griechischen Helden in demselben Brief, mit dem Goethe Ende 1797 den Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* an Schiller übersendet: „ob nicht zwischen Hectors Tod und der Abfahrt der Griechen von der Trojanischen Küste, noch ein episches Gedicht inne liege?“<sup>33</sup>,

<sup>32</sup> Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 222.

<sup>33</sup> Goethe an Schiller am 23.12.1797, BW. S. 537.

fragt er hier rhetorisch. Ab Frühling 1798 nimmt dann die gattungstheoretische Besprechung der *Achilleis* bereits lange vor ihrer Ausführung sehr viel Platz im Briefwechsel der Dichterfreunde ein. Erst ein Jahr später schreibt Goethe den ersten und einzigen Gesang seiner *Achilleis* nieder, danach bricht die Arbeit jedoch ab.<sup>34</sup> Bezeichnenderweise ebbt gleichzeitig auch das Interesse am Epischen und überhaupt der Poetik der Gattungen ab – im Briefwechsel mit Schiller stellt die Gattungsfrage ab 1800 keinen wesentlichen Gegenstand mehr dar und andere Themen rücken nun in den Fokus.<sup>35</sup> Wie im Folgenden deutlich werden wird, steht die *Achilleis* neben der gattungstheoretischen Reflexion aber auch in unmittelbarer Verbindung mit Goethes wohl berühmtesten und erfolgreichsten Werk überhaupt, der *Faust*-Dichtung. Inwiefern die gegenseitige Befruchtung dieser beiden Werke, die auf den ersten Blick nicht gegensätzlicher sein könnten, einer deutlichen Hybridisierungspragmatik folgt und nicht nur die Erneuerung des Epischen, sondern auch des Tragischen vorantrieben, soll hier zunächst in ihrem entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang sichtbar gemacht und anschließend vertieft werden.

### 6.2.1 *Goethes Faust, die Tragödie der Moderne und die Vermischung der Formen*

Goethe veröffentlicht von seinem Faust-Projekt, das ihn fast sein ganzes Leben lang begleitet,<sup>36</sup> 1790 das Bruchstück *Faust, ein Fragment* in seinen gesammelten Schriften.<sup>37</sup> Danach bleibt die Arbeit jahrelang liegen, bis Goethe Schiller am 22. Juni 1797 überraschend<sup>38</sup> mitteilt: „Da es höchst nöthig [sic] ist dass ich mir, in meinem jetzigen unruhigen Zustande, etwas zu thun [sic] gebe, so habe ich mich entschlossen an meinen Faust zu gehen [...]“.<sup>39</sup> Damit fällt die Wiederaufnahme der Tragödie mitten in Goethes epische Phase, zwischen die Beendigung von *Hermann und Dorothea* und die intensivierte *Ilias*-Lektüre auf der Suche nach einem neuen epischen Stoff. Die produktive Beschäftigung mit dem *Faust* dauert bis Anfang Juli und bricht dann aber erneut ab. „Faust ist die Zeit zurückgelegt worden“, meldet Goethe Schiller, „die nordischen Phantome

34 Erst Jahre später wird er die *Achilleis* erneut erwähnen: „Verschiedene romantische Sujets überlegt. Verwandlung der *Achilleis* in einen Roman.“ Eintrag vom 10.8.1807, WA III, 3. S. 255. 1808 wird das Fragment im Rahmen der von Cotta besorgten Gesamtausgabe überhaupt erst veröffentlicht, vgl. FA I, 8. S. 1135.

35 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 11.

36 Vgl. Die Entstehung. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, hrsg. v. Erich Trunz. München: Beck 2010. S. 477–481.

37 Vgl. Goethe über seinen *Faust* und Quellen zur Entstehungsgeschichte In: Ebd. S. 426.

38 Schiller antwortet am 23.6.1797: „Ihr Entschluss, an den Faust zu gehen, ist mir in der That überraschend, besonders jetzt, da Sie Sich zu einer Reise nach Italien gürten.“, BW. S. 410.

39 Goethe an Schiller, 22.6.1797, BW. S. 409.

sind durch die südlichen Remineszenzen auf einige Zeit zurückgedrängt worden, doch habe ich das ganze als Schema und Uebersicht sehr umständlich durchgeführt.“<sup>40</sup> Wenn Goethe im Dezember 1797 dann versucht, die sich über das ganze vorhergehende Jahr erstreckende gattungspoetologische Debatte in einem Aufsatz zu bündeln, dann geschieht das nicht zufällig genau in dem Moment, als sich ihm mit der *Achilleis* ein neues episches Projekt offenbart und die Arbeit am *Faust* immer noch im Raum steht.<sup>41</sup> In diesem Nebeneinandertreten von moderner *Faust*-Tragödie und antike-inspiriertem *Achilleis*-Epos wird nämlich gerade der Vergleich von Homers *Ilias* mit Sophokles' dramatischen Tragödien wieder aufgenommen und insofern die Ausgangslage für Goethes Gattungsgespräch mit Schiller reflektiert.<sup>42</sup>

Im darauffolgenden Jahr unterbricht Goethe am 9. April seine erneute *Ilias*-Lektüre<sup>43</sup> nach dem gleichen Muster: „Faust wieder vorgenommen.“<sup>44</sup> Direkt an seine früheren Worte anknüpfend erklärt er in einem Brief an Charlotte Schiller: „Vor die schöne homerische Welt ist [...] ein Vorhang gezogen und die nordischen Gestalten, Faust und Companie, haben sich eingeschlichen.“<sup>45</sup> Am *Faust* arbeitet Goethe nun bis Anfang Mai rege weiter, so dass er Schiller am fünften des Monats mitteilen kann: „Meinen Faust habe ich um ein gutes weiter gebracht.“<sup>46</sup> Auch diese produktive *Faust*-Phase bricht nun aber plötzlich ab und Goethe wendet sich erneut der *Ilias* zu, am 11. Mai vermerkt das Tagebuch: „Die Ilias wieder vorgenommen.“<sup>47</sup> Erst im Frühling des folgenden Jahres führt Goethe den ersten Gesang seiner *Achilleis* aus, zwischen dem

40 Goethe über seinen *Faust* und Quellen zur Entstehungsgeschichte des *Faust*. S. 428 f.

41 Vgl. Friedrich: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. S. 65–82, hier S. 65.

42 Vgl. Goethe an Schiller, 23.12.1797: „Ich habe mich seit einigen Tagen dieser Kriterien beym Lesen der Ilias und des Sophokles bedient, [...]“, BW. S. 535.

43 29. März 1798: „Schema zur Äneis. In der Ilias gelesen. [...]“ 31. März 1798: „Die Ilias. Verschiedne Schriften aus der Bibliothek die sich darauf beziehen. Schemata und Auszüge.“ 1. April 1798: „Fortsetzung der Arbeit an der Ilias. [...]“ 2. April 1798: „Wood über Homer. Schema fortgesetzt. [...]“ 3. April 1798: „Le Chevalier Ebene von Troja und dahin einschlagende Betrachtungen. [...] Mittag zu Schiller, wo viel über die neuen epischen und tragischen Unternehmungen gehandelt wurde. [...]“ 11. Mai 1798: „Die Ilias wieder vorgenommen.“ 12. Mai 1798: „Ilias fortgesetzt. [...]“ 13. Mai 1798: „Früh Ilias fortgesetzt. [...]“ 14. Mai 1798: „Früh Ilias. [...]“ 15. Mai 1798: „Früh Ilias fortgesetzt. [...]“ 16. Mai 1798: „Ilias fortgesetzt. [...]“ 17. Mai 1798: „Ilias fortgesetzt. [...]“ 21. Mai 1798: „Das Schema der Ilias geendigt. Vorbereitung zu andern Arbeiten. Gegen Abend bey Schiller, den Humboldtischen Aufsatz über das Epische Gedicht angefangen. Alsdenn noch viel über die Ilias sowohl im ganzen als in den Theilen.“ WA III, 2. S. 200–208.

44 Goethe über seinen *Faust* und Quellen zur Entstehungsgeschichte des *Faust*. S. 428.

45 WA IV, 13. S. 116.

46 Goethe an Schiller, 5.5.1798, BW. S. 650.

47 WA III, 2. S. 207.

10. März und dem 5. April 1799 schreibt er die 651 Verse fast 10 Monate nach seinen theoretischen Überlegungen nieder.<sup>48</sup> Am 15. Mai wird das Gedicht zum vorläufig letzten Mal im Tagebuch erwähnt: „Verschiedne Correcturen [...] theils [sic] an der Achilleis.“<sup>49</sup> Obwohl die beiden gründlich ausgearbeiteten Schemata demonstrieren, dass die Konzeption des Werks weit fortgeschritten war,<sup>50</sup> brechen damit die Arbeit an der *Achilleis* und überhaupt die Bemühungen um das Epische ab, ohne dass Goethe sogleich ein neues Projekt in Angriff nehmen würde.<sup>51</sup> Am 11. April 1800 nimmt er jedoch, angeregt von Cotta und Schiller,<sup>52</sup> die Arbeit am *Faust* wieder auf und setzt diese bis September erfolgreich fort. Zu Beginn des Jahres 1801 bricht die Produktivität ab,<sup>53</sup> erst im Frühling 1806 wird Goethe das vorläufig letzte Arrangement zum Druck geben,<sup>54</sup> welches dann verzögert durch die Kriegswirren von 1806/1807 zur Ostermesse im Jahr 1808 erscheinen wird.<sup>55</sup> Die entscheidende Arbeit

48 Erst im Februar 1799 wird die *Achilleis* überhaupt erst wieder erwähnt, vgl. dazu den Tagebucheintrag vom 17. Februar 1799: „[...] Abends Achilleis besprochen.“, Tagebucheintrag vom 10. März 1799: „Schema der Achilleis. Anfang der Ausführung“ und Tagebucheintrag vom 5. April 1799: „Achilleis, Schluss des ersten Gesangs“. WA III, 2. S. 235, 236 und 241.

49 WA, III, 2. S. 249.

50 Vgl. MA 6.1. S. 1103–1114. Goethe erarbeitet 1798 zunächst einen einheitlichen Gesamtentwurf und 1799 ein zweites Schema, welches mehr Details enthält, einzelne Gesänge skizziert und insgesamt stärker auf die konkrete Ausführung ausgerichtet ist. Der Abschluss dieses Schemas wird auf den 10. Mai datiert, während die Ausführung des ersten Gesanges bereits am 5. April zu einem Ende gekommen ist. Damit geht die Planung deutlich über die Ausführung hinaus. Dazu vgl. auch Dreisbach: Goethes *Achilleis* und Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 83.

51 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 11.

52 Schiller schreibt am 24. März 1800 an Cotta: „Nun noch einen guten Rat. Ich fürchte, Goethe lässt seinen *Faust*, an dem schon so viel gemacht ist, ganz liegen, wenn er nicht von außen und durch anlockende Offerten veranlasst wird, sich noch einmal an diese große Arbeit zu machen und sie zu vollenden [...] Sie können ihn, da bin ich überzeugt, durch glänzende Anerbietungen dahin bringen, dieses Werk in diesem Sommer auszuarbeiten [...]“. Tatsächlich gelingt dieses Vorhaben, das bezeugt wiederum Goethe in einem Brief an Schiller vom 11. April 1800: „Cottas Freiheit ist mir sehr angenehm. Ich habe einen Brief von ihm über *Faust*, den Sie mir wahrscheinlich zugezogen haben; wofür ich aber danken muss, denn wirklich habe ich auf diese Veranlassung das Werk heute vorgenommen und durchdacht.“ Im Tagebuch heisst es dann am 11. April: „Brief von Cotta. *Faust* angesehen.“ – 13. April: „*Faust*“ – 14. April „*Faust*“ – in ähnlicher Weise immer wieder Tagebuchnotizen bis zum 5. September. Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. S. 431.

53 Zwischen dem 18. März 1801 und dem 30. September 1805 sind weder in den Tagebüchern noch in den Briefen Goethes Erwähnungen des *Faust* zu finden, vgl. ebd. S. 433 f.

54 Tagebucheintrag vom 25.4.1806: „*Faust* letztes Arrangement zum Druck.“ WA III, 3. S. 126.

55 Vgl. Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. S. 434.

am *Faust* wird also einmal im Sommer 1797 und einmal im Frühsommer 1798 durch Goethes Homer-Studium sowie die *Achilleis*-Arbeit unterbrochen, oder fällt vielmehr damit *zusammen*, wie die aufgeführten Äußerungen deutlich machen. In den Jahren 1797 bis 1800 hat Goethe demnach die Gestalten des Achilles und des Faust – und mit ihnen die Erzähl- und Darstellungsweisen des Tragischen und des Epischen – gleichzeitig „in seiner Seele gehegt“<sup>56</sup> und wechselweise an dem einen wie dem anderen Gedicht geplant und gearbeitet.

Für die Entstehung des *Achilleis*-Epos erweist sich damit die Auseinandersetzung nicht mit der Idyllenform wie bei *Hermann und Dorothea*, sondern explizit mit der Poetologie des Tragischen als besonders ergiebig. Darauf, dass das Epische und das Tragische in einer durchaus komplexen gattungspoetologischen Beziehung zueinander stehen, wurde bereits an anderer Stelle der vorliegenden Untersuchung hingedeutet.<sup>57</sup> Darüberhinaus hat sich allerdings ebenfalls abgezeichnet, dass die Diskussion um epische und dramatische Dichtung keine eindeutige Abgrenzung zwischen der dramatischen Darstellung und der spezifischen Form der Tragödie leistet, geschweige denn auf die Besonderheiten explizit moderner Tragik eingeht. Dabei führt die durch die *Querelles des Anciens et des Modernes* angestoßene Debatte über moderne und antike Kunstformen sehr wohl auch zu einer Befragung der Tragödie und ihrer jeweiligen Besonderheiten in der Antike und der Moderne.<sup>58</sup>

Grundvoraussetzung für die kritische Auseinandersetzung mit der Antike ist eine klare Differenzierung zwischen der antiken Form des Tragischen und einem spezifisch modernen Verständnis dieser Formensprache.<sup>59</sup> Diese Distinktion ist gerade für Schiller und seine Erneuerung der Tragödie, in deren Zentrum die moderne *conditio humana* steht, von größter Bedeutung. Ausgehend von der Frage nach dem Vergnügen an tragischen Gegenständen erörtert er 1791 die Bedingungen und Zuständigkeiten des Tragischen und verbindet dabei die traditionell affekttheoretische Orientierung der Gattungstheorie mit seiner Philosophie des Erhabenen.<sup>60</sup> Damit schließt er einerseits an Lessings bürgerliches Trauerspiel und dessen Ersetzung des klassisch-

56 Schadewaldt: *Fausts Ende und die Achilleis*. S. 283–300, hier S. 288.

57 Vgl. S. 121 ff. in diesem Buch.

58 Vgl. Jauss, Hans Robert: Schlegels und Schillers Replik auf die ‚Querelles des Anciens et des Modernes‘. In: Ders. (Hrsg.): *Literaturgeschichte als Provokation* (= Edition Suhrkamp, 418). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970. S. 67–106.

59 Vgl. Jessing: *Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes Achilleis*. S. 249–264, hier S. 249.

60 Vgl. Schiller, Friedrich: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5. S. 358–372.

aristokratischen Helden durch ein bürgerliches Individuum<sup>61</sup> an und setzt sich mit seiner Fokussierung auf die ästhetische Dimension des Tragischen gleichwohl davon ab. Ausgangspunkt für Schillers Theorie des Erhabenen, und damit auch für seine Konzeption der Tragödie, ist Kants dualistische Anthropologie. Diese beschreibt das Wesen des Menschen als innere Zerrissenheit zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, Natur und Geist, Notwendigkeit und Selbstbestimmung. Das besondere Potenzial des Erhabenen sieht Schiller nun im Gegensatz zum Schönen gerade darin, diese „Disharmonie“<sup>62</sup> nicht zu überspielen, sondern sie vielmehr aufzudecken und darüber hinaus mit den Vorstellungen von Freiheit und Selbstbestimmung in Verbindung zu bringen. In der Konstellation des Erhabenen wird die Dialektik von Sinnlichkeit und Vernunft nämlich durch die Gewissheit überboten, dass „unsere vernünftige Natur“ gerade dann, wenn die physische Natur in ausweglose Bedrängnis gerät, „ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt“ und sich als „unbezwingliche Burg unserer moralischen Freiheit“<sup>63</sup> formiert.<sup>64</sup>

Der unhintergehbare Schicksalszwang der aristotelischen Tragödie wird hier vom Streben des modernen Individuums nach Selbstbestimmung und moralischer Autonomie abgelöst. Mit dieser Durchsetzung moralischer Unabhängigkeit gegen die physische Natur steht im Zentrum von Schillers Tragödienkonzeption eine Figur der Selbstentzweiung. So überführt er nicht nur den Kern des Tragischen in eine Dialektik, sondern setzt darüber hinaus auch antike und neuzeitliche Tragödie in ein dialektisches Verhältnis. Aus diesem Blickwinkel kann nämlich gerade sichtbar gemacht werden, dass das moderne, reflektierende Subjekt und die antike Tragödie als Gegenstand dieser Reflexion, die mythisch begründete Wirklichkeit des Tragischen und das in der Neuzeit von dieser Wirklichkeit getrennte Individuum kraft dialektischer Dynamik auseinander hervorgehen.<sup>65</sup> Insofern werden in Schillers Konzeption des Tragischen die traditionell wirkungsästhetischen Zielsetzungen mit einer reflexiv-philosophischen Gattungsbegründung komplementiert. Dadurch nimmt er allerdings eine entscheidende Wertung und Hierarchisierung zwischen antiker und moderner Tragödie vor, repräsentieren sie doch zwei ganz voneinander abgetrennte Entwicklungsstadien des menschlichen Bewusstseins. Während der neuzeitlichen Tragödie die Projektion von Selbstbestimmung

61 Vgl. Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 148 f. (Drama).

62 Schiller, Friedrich: Über das Pathetische. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. S. 520.

63 Ebd. S. 489.

64 Vgl. Galle, Roland: Tragisch/Tragik. In: Barck; Fontius et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6. S. 117–171, hier S. 153 f.

65 Vgl. ebd. S. 151.

und Mündigkeit eingeschrieben wird, steht ihre antike Vorlage für blinde Schicksalsergebenheit. Für Schiller ist die antike Tragödie

*eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entsteht und wirken muss, eher töten als beleben. Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlawheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muss das Gemüt erschüttern, zu heben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht; aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren suchen. [Hervorhebungen M.E.]<sup>66</sup>*

Neben der Bestimmung des Erhabenen als gleichwohl notwendige Wirkung und Ziel des modernen, sentimentalischen Dichters beharrt Schiller hier prominent auf der Einsicht unhintergebar historischer Differenz. Der Tragödienbestimmung liegt damit die rigide und grundsätzliche Abrichtung auf ein lineares Zeitgefüge zugrunde, welches die Gattungsgeschichte als eine kontinuierliche Traditionsentwicklung strukturiert,<sup>67</sup> in der die jeweils zeitlich verfassten Ausprägungen in einem strengen Abfolgeverhältnis stehen.

Im Unterschied zu Schiller, der sich mit seiner Tragödienkonzeption von der Antike abwendet und ganz dem modernen Zeitgesetz des Fortschritts verschreibt, steht für Goethe gerade die Vermittlung zwischen den unterschiedlichen Zeiten und was daraus für die Gegenwart gewonnen werden kann, im Vordergrund. In der Denkfigur der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen lassen sich nicht nur die einzelnen Gattungen in ein wechselseitiges Wirkungsverhältnis setzen, sondern auch ihre jeweiligen Zeitsignaturen. Dieses auf Komplementarität ausgerichtete Formdenken versucht sich Goethe nicht nur für das Epische und die *Achilleis*, sondern gerade auch für die Tragödie zunutze zu machen, gerät damit aber auch immer wieder in produktionsästhetische Schwierigkeiten. An die behutsame Frage nach der Möglichkeit einer epischen Bearbeitung des eigentlich tragischen Achilles-Stoffs schließt Goethe ein „oder nicht?“ an und gibt gleich selbst die Antwort: „ich vermute fast das letzte.“<sup>68</sup>

66 Schiller an Professor Johann Wilhelm Süvern, 26.7.1800. In: Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 12. S. 522.

67 Vgl. Jessing: Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes *Achilleis*. S. 249–264, hier S. 249 f.

68 Goethe an Schiller, 23.12.1797: „ob nicht zwischen Hektors Tod und der Abfahrt der Griechen von der Trojanischen Küste, noch ein episches Gedicht inne liege? ich vermuthe fast das letzte [...]“. BW. S. 537.

Damit wird die Aufgabe des Projekts nahegelegt, bevor es überhaupt in Angriff genommen wurde.

Dass Goethe der *Achilleis* nun aber doch keine Absage erteilt, sondern weiter der Frage nach einer epischen Behandlung nachgeht, geht auf Schillers Beschreibung der Beziehung zwischen dem Epischen und dem Dramatischen als eine grundsätzliche Hybridität bzw. gegenseitige Wechselwirkung zurück:

Die Tragödie in ihrem / höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Character *hinaufstreben* und wird nur dadurch Dichtung. Das Epische Gedicht wird eben so zu dem Drama *herunterstreben* und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen; just das, was beide zu poetischen Werken macht, bringt beide einander nahe. Das Merkmal, wodurch sie spezifiziert [sic] und einander entgegen gesetzt werden, bringt immer einen von beiden Bestandtheilen des poetischen Gattungsbegriffs ins Gedränge, bei der Epopee die *Sinnlichkeit*, bei der Tragödie die *Freiheit*, und es ist also natürlich, dass das Contrepoids gegen diesen Mangel immer eine Eigenschaft seyn [sic] wird, welche das spezifische [sic] Merkmal der entgegengesetzten Dichtart ausmacht. Jede wird also der andern den Dienst erweisen, dass sie die *Gattung* gegen die *Art* in Schutz nimmt. Dass dieses wechselseitige Hinstreben zu einander nicht in eine Vermischung und Grenzverwirrung ausarte, das ist eben die eigentliche Aufgabe der Kunst, deren höchster Punkt überhaupt immer dieser ist, Charakter mit Schönheit, Reinheit mit Fülle, Einheit mit Allheit pp zu vereinbaren.<sup>69</sup>

Auch wenn Schiller grundsätzlich vor dem Ausarten der Formenvermischung warnt, stößt er hier den Gedanken an, dass eine gewisse gegenseitige Durchdringung der Wesensmerkmale der Formen für die moderne Dichtung zugelassen werden kann, ja sogar zugelassen werden muss. Damit legitimiert er nicht nur das Verfahren der gegenseitigen Integration, sondern führt auch auf die Idee einer gelingenden Verbindung von Gegensätzen als besonderen ästhetischen Gewinn. Dass Goethe in der Abweichung vom reinen, idealischen Formanspruch dann ebenfalls neue Gestaltungsmöglichkeiten und darüber hinaus die Qualifikation einer Dichtung für die neue Zeit erkennt, geht klar auf diesen Impuls Schillers zurück.<sup>70</sup> Daran lässt sich nicht nur nachvollziehen, wie stark die Entstehung der *Achilleis* in den grundsätzlichen Gattungsfragen verwurzelt ist, sondern zeigt sich auch, auf welchem produktiven Höhepunkt sich der geistige Austausch zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1797 bis 1799 befindet.

Wann immer Goethe Zweifel an seinem Vorhaben hegt oder in Widersprüche gerät, sorgt Schiller mit seinem fortwährenden Eingreifen für Orientierung

69 Schiller an Goethe, 26.12.1797, BW. S. 542 f.

70 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 23.



und Klärung. So etwa Mitte Mai des Jahres 1798, als Goethe während er Arbeit an der *Achilleis* erneut die *Ilias* herbeizieht und aus dieser Lektüre aber nicht nur Inspiration, sondern gerade auch Verunsicherung über das eigene Vorgehen erfährt:

Das Studium [der Ilias] hat mich immer in dem Kreise von Entzückung, Hoffnung, Einsicht und Verzweiflung durchgejagt. Ich bin mehr als jemals von der Einheit und Untheilbarkeit [sic] des Gedichts überzeugt, [...]. Die Ilias erscheint mir so rund und fertig, man mag sagen was man will, dass nichts dazu noch davon gethan [sic] werden kann. Das neue Gedicht das man unternähme [sic] müsste man gleichfalls zu isoliren [sic] suchen und wenn es auch, der Zeit nach, / sich unmittelbar an die Ilias anschlosse.<sup>71</sup>

„Das wichtigste bey [sic] meinem gegenwärtigen Studium“, schließt Goethe aus dieser Beobachtung, „ist[,] dass ich alles subjective [sic] und pathologische aus meiner Untersuchung entferne“, womit er zwischenzeitlich auf eine streng normative Imitationsprogrammatik zurückzukommen scheint:

Soll mir ein Gedicht gelingen, das sich an die Ilias einigermassen [sic] anschließet; so muss ich den Alten auch darinne folgen worin sie getadelt werden, ja ich muss mir zu eigen machen was mir selbst nicht behagt; dann nur werde ich einigermaßen sicher seyn [sic] Sinn und Ton nicht ganz zu verfehlen. Mit den zwei wichtigen Puncten [sic], dem Gebrauch des göttlichen Einflusses und der Gleichnisse, glaube ich im reinen zu seyn [sic], wegen des letzten habe ich wohl schon etwas gesagt. Mein Plan erweitert sich von innen aus und wird, wie die Kenntniss wächst, auch antiker. [Hervorhebung M.E.]<sup>72</sup>

Schiller eröffnet dem Freund aber erneut eine alternative Perspektive: „Das was Ihnen im Homer missfällt“, nimmt er Goethes Gedanken auf, „werden Sie wohl nicht absichtlich nachahmen, aber es wird, wenn es sich in Ihre Arbeit einmischt für die Vollständigkeit der Versetzung in das Homerische Wesen und für die Aechtheit [sic] Ihrer Stimmung beweisend seyn [sic]“.<sup>73</sup> An Goethes wiedererlangte Überzeugung von der formalen Einheit der *Ilias* und die daran anschließende Folgerung, dass ein neues episches Gedicht also ebenfalls als in sich geschlossenes Ganzes zu gestalten wäre, schließt sich Schiller zunächst an und bekräftigt: „es [hat] wohl seine Richtigkeit, dass keine *Ilias* nach der *Ilias* mehr möglich ist“.<sup>74</sup> Und gleichzeitig rät er:

71 Goethe an Schiller am 16.5.1798, BW. S. 659.

72 Goethe an Schiller am 12.5.1798, BW. S. 656.

73 Schiller an Goethe, 15.5.1798, BW. S. 658.

74 Schiller an Goethe, 18.5.1798, BW. S. 661.

auch wenn es wieder einen Homer und wieder ein Griechenland gäbe, so glaube ich Ihnen nichts besseres wünschen zu können, als dass Sie Ihre *Achilleis*, so wie sie jetzt in Ihrer Imagination existiert, bloß mit sich selbst vergleichen, und beim Homer bloß Stimmung suchen, ohne Ihr Geschäft mit seinem eigentlich zu vergleichen.<sup>75</sup>

Daraus spricht zunächst Schillers Wissen um die historische Verfasstheit und damit die unwiederholbare Einzigartigkeit des homerischen Epos – „keinem Vernünftigen kann es einfallen, in demjenigen, worin Homer groß ist, irgend einen Neuern ihm an die Seite stellen zu wollen“<sup>76</sup> – und gleichzeitig hält er an der Relevanz der Antike fest, indem er sie als immer noch produktive Quelle von Werten und Inspiration ausweist.<sup>77</sup> Schiller liefert damit noch einmal die ausschlaggebenden Orientierungs- und Haltepunkte, die Goethes Zweifel vorläufig auszuräumen vermögen: „Zu dem ersten Blatt Ihres lieben Briefes kann ich nur Amen sagen“, bekundet dieser erleichtert, „denn es enthält die Quintessenz dessen was ich mir wohl auch zu Trost und Ermunterung zurief“.<sup>78</sup> Aus gutem Grund wird Goethe später festhalten: „Es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei [...] und besonders nicht, dass er allein arbeite, vielmehr bedarf er der Teilnahme und Anregung, wenn etwas gelingen soll. Ich verdanke Schillern die ‚Achilleis‘ und viele meiner Balladen, wozu er mich getrieben.“<sup>79</sup> Damit gesteht er dem Dichterefreund nicht nur wesentlichen Einfluss auf sein Denken und Schreiben zu, sondern weist die *Achilleis* auch explizit als ein gemeinschaftliches Werk mit einem schwierigen Entstehungsprozess aus.

Diese ausführliche, abstrakt-reflexive Vorarbeit im Austausch mit Schiller bezeichnet Dreisbach als ganz und gar untypisch für Goethe, wobei sie sich auf eine rückblickende Äußerung Goethes gegenüber Eckermann aus dem Jahr 1823 bezieht.<sup>80</sup> Wie die bisherigen Ausführungen der vorliegenden Studie allerdings aufgezeigt haben, greifen die üblichen Vorgehensweisen und als gegeben angesehenen Strukturen nicht mehr in den 1790er Jahren, sie werden

75 Schiller an Goethe, 18.5.1798, BW. S. 661.

76 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 718.

77 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 84.

78 Goethe an Schiller, 19.5.1798, BW. S. 663.

79 Gespräch mit Eckermann vom 7.3.1830. In: Korn, Eugen (Hrsg.): Goethes Gespräche. Paderborn: Salzwasser 2012. S. 243.

80 „Dagegen war es ganz gegen meine Natur, über das, was ich von poetischen Plänen vorhatte, mit irgend jemanden zu reden, selbst nicht mit Schiller. Ich trug alles still mit mir herum, und niemand erfuhr in der Regel etwas, als bis es vollendet war.“ Gespräche mit Goethe, 16.11.1823. In: Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. v. Fritz Bergemann (= Insel taschenbuch 500). Frankfurt a. M.: Insel 1981. S. 66 f.; vgl. auch Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 12.

vielmehr hinterfragt, wenn nicht gar aufgegeben. Auf die Erschütterung der sozialen, kulturellen und epistemologischen Systeme um 1800 reagiert Goethe in seinen naturwissenschaftlichen Schriften mit dem Entwurf einer neuen, alternativen Denk- und Verfahrensweise,<sup>81</sup> die sich gerade für die Entstehung der *Achilleis* als besonders zuträglich erweist: Wenn Goethe sich im Nachhinein bei Schiller für die *Achilleis* bedankt, klingt darin deutlich die wissenschaftstheoretische Vorstellung einer interagierenden, durch gegenseitige Mitteilung, Erinnerung und Widerspruch zu tieferer Erkenntnis gelangenden Arbeits- und Denkgemeinschaft an, die Goethe in seinem Aufsatz über den Versuch ausgebreitet hat.<sup>82</sup> Inwiefern die methodischen und epistemologischen Einsichten, die Goethe im Zusammenhang mit seiner *Morphologie* gewinnt, konstitutiv sind für das *Achilleis*-Fragment und überhaupt die Restitution des Epischen, soll nun im Folgenden auf der Darstellungsebene weiterverfolgt werden.

### 6.2.2 *Zur ästhetischen Bedeutung des Fragmentarischen*

Die aufgezeigte Entstehungsgeschichte macht deutlich, dass die *Achilleis* nicht nur in unmittelbarem Zusammenhang mit der Gattungsdiskussion des Briefwechsels zum einen und Goethes Antikenaueinadersetzung zum anderen steht, sondern auch unauflösbar verbunden ist mit der *Faust*-Tragödie. Besprechung und Ausführung des Fragments erweisen sich dabei als langwieriger, komplexer und zuweilen auch abwegiger Prozess. Diese Inkonsistenzen hat die frühere Forschung als Schwäche, Verwirrtheit oder gar Verirrung Goethes bzw. als grundsätzliche und von vorneherein bestehende Problematik der *Achilleis* interpretiert.<sup>83</sup> Das Projekt ist aber gerade deshalb auch von besonderer Bedeutung, weil es Goethes Hin- und Herschwanken zwischen verschiedenen Positionen und Formen als geistige Beweglichkeit beleuchtet und neben einen alternativen Denk- und Kurationsprozess auch ein dezidiert anderes Verständnis von Gattung als lebendige, veränderliche Diskursformation ohne klare Grenzen oder Hierarchie sichtbar macht. Die Methoden des Wiederholens, Sammelns, Ausbreitens, Vergleichens und immer wieder neu Anordnens, wie sie im Aufsatz *Über den Versuch* skizziert werden,<sup>84</sup> treten in diesem Zusammenhang als potente, alternative Verfahrensweisen im Sinne einer poetischen *techné* hervor, die sogar krasse

81 Vgl. S. 91 ff. in diesem Buch.

82 Vgl. Kap. 3.3: Goethes explorative Epistemologie als Gegenmodell zum Empirismus.

83 Vgl. Sengle: Goethes Ikarus-Flug. Zur Forcierung des Homerisierens im Achilleis-Plan. S. 69–85, hier S. 82.

84 Vgl. Kap. 3.3: Goethes explorative Epistemologie als Gegenmodell zum Empirismus.

Gegensätzen wie das Epische und das Tragische miteinander in Beziehung setzt und dadurch bewusst füreinander fruchtbar macht. Das entspricht freilich nicht der desparaten Abwehrbemühung im Sinne einer konservativen Verweigerungshaltung, wie sie der klassizistischen Programmatik eingeschrieben ist, sondern bedeutet vielmehr die prekäre Sicherung gefährdeter poetologischer Formen und weist gleichzeitig auf die Unzulänglichkeit normativer Zugriffsbemühungen hin.

Geht man auf dem Hintergrund der explorativen Epistemologie an den Text heran, erscheint auch seine Unabgeschlossenheit nicht länger als Defizit, sondern vielmehr als das, was ihn gerade besonders anschlussfähig macht. Dass Goethe mit dem ersten *Achilleis*-Gesang ein Teilwerk veröffentlicht, das klar unabgeschlossen ist, kann unter Rückbezug auf den *Versuch als Vermittler und Lenker* durchaus als Bemühung gedeutet werden, das Fragment als legitime Form des Unfertigen, des Versuchs für die Literatur der Moderne fruchtbar zu machen.<sup>85</sup> Im Gegensatz zur bildenden Kunst hat Goethe in der Literatur nicht nur eine fragmentarische Disposition entdeckt, sondern gerade darin auch ihr Potenzial erkannt, über die Totalität organischer Schönheit hinauszugehen. „Literatur ist das Fragment der Fragmente“, definiert er in seinen *Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, „das wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das wenigste übriggeblieben“.<sup>86</sup> Sicherlich zielt Goethe mit dieser Überlegung auf die Unvollständigkeit der antiken Literaturüberlieferung, allem voran der homerischen Epen, die die klassizistische Ideologie zu verdecken versucht. Darüber hinaus privilegiert er hier allerdings die Literatur als einzige der Künste dazu, auch dann noch den Sinn des Schönen in sich aufzubewahren, wenn sie das Ideal unmittelbar-sinnlicher Ganzheit verfehlt.<sup>87</sup>

Der Gedanke einer notwendig fragmentarischen Gestalt des Ästhetischen lässt sich seit der Frühromantik als Grundkonstante der modernen ästhetischen Theorie verfolgen und speist sich aus dem zunehmenden Widerspruch zwischen Autonomisierung und Dynamisierung der Kunst auf der einen Seite und der Trivialisierung sowie dem Fragwürdigwerden des Mehrwerts der Kunst auf der anderen.<sup>88</sup> Dem Ideal einer einheitlichen, in sich geschlossenen Kunst ist das Fragment nicht länger verpflichtet und doch reflektiert es die ästhetischen Vorstellungen von Ganzheit und Totalität

85 Vgl. S. 98 f. in diesem Buch.

86 Goethe, Johann Wolfgang: *Kunsttheoretische Schriften und Uebersetzungen*, Bd. 18. S. 556.

87 Vgl. Ostermann, Eberhard: *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991). S. 189–205. S. 193.

88 Vgl. ebd. S. 189.

immer noch latent mit.<sup>89</sup> Damit ist dem Fragmentarischen ein doppeltes Zeitlichkeitsmoment eingeschrieben: Zum einen verweist es dezidiert auf die spezifische Historizität jeglicher Dichtung, anstatt sie der zeitlosen Kunst zu überführen. Und zum anderen bringt es doch noch jene Idee der ganzen, zeitlosen Dichtung zur Geltung, allerdings mit Blick auf eine von der Geschichte nicht verschonten Kunst. Diese Spannungen zwischen Zeitbezug und Zeitenthabenheit, Partialität und Totalität spielen für die modernespezifischen Neuorientierung des Epischen eine besonders tragende Rolle und werden von Goethe nicht nur reflektiert, sondern gerade auch fruchtbar gemacht.<sup>90</sup> In der epischen Wechselbeziehung von Teil und Ganzem, Historizität und Überzeitlichkeit liegt nämlich das Potenzial begründet, über den Traditionsbruch hinweg zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Ideal und Realität zu vermitteln. Auch wenn dem Fragment bei Goethe nicht die gleiche ästhetische Bedeutung zukommt, wie ihm von der Frühromantik beigemessen werden wird, so leistet er mit seinem am Epischen exerzierten modernen Formdenken doch wichtige Vorarbeit dafür.

Damit wird nicht behauptet, Goethe habe die *Achilleis* absichtlich unvollendet gelassen, es soll aber eine Aufmerksamkeitsverschiebung weg von der Frage nach Gründen für den Abbruch, hin auf die Frage nach der möglichen ästhetischen Bedeutsamkeit der formalen Unabgeschlossenheit erreicht werden. Denn ob nun als Defizit oder Leistung bewertet, in beiden Fällen erzeugt die Fragmentarität der *Achilleis* ein ihre Relevanz begründendes Moment, in dem sie ihr Korrelat – das Ganze – stets mit ins Spiel bringt, wenn auch im Hintergrund schwebend. Goethes Auffassung von Totalität ist zu diesem Zeitpunkt, wie Helmut Pfotenhauer erläutert, ein Ganzes, das durch die Erfahrung des Partialen durchgegangen ist, dem es abgerungen werden muss.<sup>91</sup> Während Schiller das Fragmentarische zwar als Aspekt des Sentimentalischen registriert, für die Idee der Kunst aber als irrelevant taxiert,<sup>92</sup> hat sich Goethe

89 Vgl. ebd. S. 190.

90 Vgl. S. 126 ff. in diesem Buch.

91 Vgl. Pfotenhauer, Helmut: Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentation in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800 (Winckelmann, Moritz, Goethe, Jean Paul). In: Agazzi, Elena (Hrsg.): Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch. Göttingen: V&R unipress 2005. S. 121–131, hier S. 128.

92 Auch Schiller hatte bereits erkannt, dass das Ideal ästhetischer Vollkommenheit in der Moderne nur noch annäherungsweise zu erreichen sei. Die sentimentalische Kunst, die eine „Kunst des Unendlichen“ ist, bleibt hinter der naiven Kunst der Begrenzung zurück. Dieser defizitäre Status könnte auch als Ausdruck ästhetischer Überlegenheit und eines Zu-Sich-Selbst-Kommens des Ästhetischen gelesen werden und davon profitiert die Dichtung, die sich als Produkt der Einbildungskraft von der einengenden

von der Vorstellung totaler ästhetischer Ganzheit als sinnfälligem Paradigma historischer Versöhnung offenbar bereits ein Stück weit abgelöst. Auf dem wenn auch begrenzten Gebiet der Literatur weist er dem Fragmentarischen nicht nur einen Platz zu, sondern macht es hier vielmehr produktiv. Und zwar nicht allein für die Erneuerung des Epischen, sondern wie die Bezüge zwischen *Achilleis* und *Faust* deutlich machen, auch für die Tragödie: „Ich werde sorgen dass die Theile *anmuthig* [sic] und *unterhaltend sind und etwas denken lassen*“, schreibt Goethe an Schiller über seinen *Faust*, „bey dem *ganzen*, das immer ein *Fragment* bleiben wird, mag mir *die neue Theorie des epischen Gedichts* zu statten kommen. [Hervorhebungen M.E.]“.<sup>93</sup>

Entgegen Schlegels Behauptung, dass Goethe „keine Idee von romantischer Ganzheit“<sup>94</sup> gehabt habe, manifestiert sich nun gerade am Epos-Projekt und besonders an der *Achilleis* sehr wohl ein goethescher Begriff von der fragmentierten Einheit. Allerdings stehen bei Goethe die Vorstellungen von sinnlich-organischer Ganzheit und reflektiert-historischer Partialität nicht in einem radikalen Ausschlussverhältnis, sondern gerade wegen ihrer Komplementarität in einer Wechselbeziehung – oder anders gesagt: in einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Das Ganze ist überhaupt nur noch als Fragment zu haben, zudem soll es gleichzeitig unmittelbar-intuitiv – „anmuthig und unterhaltend“ – wirken, also dem Zeitgeschmack entsprechen, und doch die geistige Reflexionstätigkeit fördern – „etwas denken lassen“. Die grundsätzlichen Spannungsverhältnisse, die Goethes Epos-Projekt prägen, werden hier der tragischen Form in solchem Maße zuträglich, dass Goethe den *Faust* sogar als „rhapsodisches Drama“<sup>95</sup> bezeichnet. In der Vorstellung einer fraktalen Ganzheit, wie sie weiter oben als spezifische Errungenschaft des Gattungsdiskurses über das Epische aufgezeigt werden konnte,<sup>96</sup> können also auch die engen Grenzen der Tragödienform überschritten werden.

---

Norm sinnlich-plastischer Vollkommenheit emanzipiert. Dennoch hält Schiller an der uneingeschränkten Gültigkeit des ganzheitlichen Ideals fest, weil die Legitimität des Ästhetischen für ihn davon abhängt, dass der autarke, von allen historischen Einflüssen gereinigte schöne Schein als Gegenbild der entfremdeten Wirklichkeit und zugleich als Vor-Schein zukünftiger geschichtlicher Vollendung fungiert, vgl. Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne. S. 192.

93 Goethe an Schiller, 27.6.1797, BW. S. 415.

94 Zitiert nach Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne. S. 194.

95 Goethe an Schiller, 11.4.1798, BW. S. 635.

96 Vgl. S. 172 ff. in diesem Buch.

### 6.3 Das Problem moderner Epik als eine Krise der Stoffe

In der *Achilleis* greifen also Reflexion und Produktion, theoretischer Gattungsdiskurs und die konkrete Ausführung epischer Dichtung in bisher ungekanntem Maße ineinander. Dem Fragment kommt innerhalb von Goethes Epos-Projekt allerdings auch insofern besondere Bedeutung zu, als daran deutlich wird, wie die Problematik moderner Epik zusehends über die bloße Frage der Form hinausgeht. Nach der erfolgreichen Fertigstellung des *Wilhelm Meister*-Romans im August 1796 und dem idyllischen Epos *Hermann und Dorothea* im März 1797 ist Goethe fest entschlossen, sich auch fernerhin im epischen Fach zu betätigen. Im unmittelbaren Anschluss an *Hermann und Dorothea* fasst er den Plan, unter dem Titel *Die Jagd* ein weiteres Versepos zu schreiben.<sup>97</sup> Dazu kommt es allerdings nicht, und zwar aufgrund formaler Schwierigkeiten: „Der Plan meines zweyten [sic] Gedichts [die Jagd] hat diesen Fehler [es fehlt ein retardierendes Motiv]“, schreibt er an Schiller, „und ich werde mich hüten bis wir hierüber [die Retardation als Haupteigenschaften des Epos] ganz im klaren sind auch nur einen Vers davon niederzuschreiben“.<sup>98</sup> Erst 1826 wird Goethe auf die Geschichte einer unerhörten Begegnung zwischen einem Jahrmarktlöwen und einer fürstlichen Jagdgesellschaft zurückgreifen und den Stoff nun aber als novellistische Prosaerzählung gestalten. Im Herbst 1797 konzipiert er auf seiner Schweiz-Reise erneut ein Epos, diesmal scheint ihm die Wilhelm Tell-Legende geeignet für eine epische Bearbeitung. Noch im Frühling darauf schreibt er zuversichtlich an Heinrich Meyer: „Meine beiden epischen Gegenstände, sowohl Tell als Achill, haben Schillers großen Beifall.“<sup>99</sup> Aber auch dieses Vorhaben wird nie umgesetzt. Es ist schließlich Schiller, der den Tell-Stoff in seinem berühmten gleichnamigen Drama aufnimmt. Die Haltung, auf deren Hintergrund die epischen Versuche anvisiert und dann doch wieder aufgegeben werden, beschreibt Goethe folgendermaßen:

Ich habe jetzt keine interessantere Betrachtung als über die *Eigenschaften der Stoffe* in wie fern sie diese oder jene Behandlung fordern. Ich habe mich darinnen so oft in meinem Leben vergriffen, dass ich endlich einmal ins Klare kommen möge um wenigstens künftig von diesem Irthum [sic] nicht mehr zu leiden. [Hervorhebung M.E.]<sup>100</sup>

97 Vgl. Briefwechsel im Juni 1797, Goethe an Schiller, 22.6. und Schiller an Goethe, 26.6., BW. S. 409, 412 und Schadewaldt: *Fausts Ende und die Achilleis*. S. 283–300, hier S. 286 f.

98 Goethe an Schiller, 19.4.1797, BW. S. 376.

99 Goethe an Heinrich Meyer, 23.3.1798, zitiert nach HA 2. S. 759.

100 Goethe an Schiller, 22.4.1797, BW. S. 379.

Die Gründe für das Fallenlassen der Pläne zur *Jagd* und zu *Wilhelm Tell* sind demnach nicht allein auf der Ebene der Darstellung zu verorten, vielmehr erweist sich jetzt auch schon die Suche nach dem richtigen Stoff als äußerst schwierig. Der Abschluss von *Hermann und Dorothea* bedeutet deshalb nicht nur eine Zäsur in Goethes epischer Produktivität,<sup>101</sup> sondern auch eine deutliche Verschiebung der Aufmerksamkeit weg von rein formalistischen Überlegungen hin zu inhaltlichen. Dass die Suche nach einem möglichen Epos zu diesem Zeitpunkt auch forciert auf der Stoffebene stattfindet, offenbart bereits die Frage, ob zwischen Hectors Tod und der Abfahrt der Griechen noch ein episches Gedicht liege. Über seine *Achilleis* schreibt Goethe zudem:

Die Achilleis ist eine alte Idee, die ich mit mir herumtrage und die besonders durch die letzten Händel über das Alter der Homerischen Gedichte und über die *rhapsodische Zusammenstellung* derselben *neues Leben und Interesse erhalten* hat. Ich fange mit dem Schluss der Ilias an, *der Tod des Achills ist mein nächster Gegenstand*, indessen werde ich wohl noch etwas weiter greifen. Diese Arbeit führt mich auf die wichtigsten Punkte der poetischen Künste, indem ich über das *Epische* nachzudenken alle Ursache habe. [Hervorhebung M.E.]<sup>102</sup>

Hauptantrieb für Goethes neues Epos ist damit also nicht (mehr) die formale Nachahmung des homerischen Epos, sondern vielmehr ein bestimmter Gegenstand – der Tod des Achilles. Wobei auch über diesen eine gewisse Unklarheit zu herrschen scheint, nimmt er doch durch das Nachdenken über die Form des Epischen überhaupt erst Kontur an. Wie die richtige Stoffwahl für das Epische in der Moderne an herausragender Bedeutung gewinnt, aber gerade auch immer problematischer wird, zeigt sich nun an Goethes Bemühungen um die *Achilleis* besonders deutlich und soll deshalb im Folgenden ausgestellt werden.

### 6.3.1 *Vom Suchen und Finden eines geeigneten Gegenstands: Achills' Tod*

Mit dem Motiv aus dem trojanischen Sagenkreis entscheidet sich Goethe ganz gattungskonform für einen bekannten, weitverbreiteten Stoff<sup>103</sup> – davon scheint er zumindest auszugehen. Gleichwohl stellt der Tod des Achilles in der antiken Tradition eine eigentliche Lücke dar, die weder in der *Ilias* noch in der *Odyssee* ausdrücklich behandelt wird.<sup>104</sup> Zwar wird in der *Ilias* vielfach darauf

101 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 10.

102 Goethe an Carl Ludwig von Knebel am 22.3.1799. In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, IV. Abteilung, Bd. 14. S. 52.

103 Vgl. S. 150 in diesem Buch.

104 Zur möglichen Thematisierung von Achilles' Tod in der nicht erhaltenen *Aithiopsis* vgl. Welcker, Friedrich Gottlieb: Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter, Bd. 1



hingedeutet (Il. 22, V. 358–360)<sup>105</sup>, eine konkrete Schilderung bleibt aber aus. An Achilles interessiert Homer nicht dessen Ende, sondern sein unbändiger Zorn, in dem sich wiederum das Hauptmotiv der *Ilias*, der Krieg, spiegelt.<sup>106</sup> Und auch die *Odyssee* erwähnt das Ende des großen Griechenhelden nur in Agamemnons Rückblick in der Unterwelt und konzentriert sich dabei vor allem auf Achills' Begräbnis sowie seinen unsterblichen Ruhm (Od. 24, V. 36–94)<sup>107</sup>. Es sind gerade solche möglichen Lücken im Komplex homerischer Dichtung, zu deren Aufspüren und Ausfüllen Wolfs Thesen angeregt haben.<sup>108</sup>

Dass Homers Epos zweifellos eine wichtige Inspirationsquelle für die *Achilleis* darstellt,<sup>109</sup> macht die große inhaltliche und formale Nähe zwar überdeutlich, aber wie der Briefwechsel mit Schiller demonstriert, geht es bei Goethes *Achilleis* bei weitem nicht nur um ein stoffliches Lückenfüllen. Goethe schließt seine Dichtung wohl explizit an die *Ilias* an,<sup>110</sup> der darin vorausgedeuteten Handlung folgt er aber nicht.<sup>111</sup> Danach sollte Achilles nach Hektors Tod am Skäischen Tor den Pfeilen des Paris und des Apollon zum Opfer fallen.<sup>112</sup> Davon weicht Goethe nun aber ab und lehnt sich dafür vornehmlich bei Dictys Cretensis spätantikem Troja-Roman an, der Achilles' Tod in den Thymbräischen Tempel verlegt und in engen Zusammenhang mit der Liebe

---

(zweite Auflage). Bonn: Weber 1865, S. 250–255 und Latacz, Joachim: *Ilias mikra*. In: Canik, Hubert; Schneider, Helmuth et al. (Hrsg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 5. Stuttgart: Metzler 1998, S. 934. Sowie Reichel, Michael: *Pseudo-Homerica und sonstige Epik der archaischen und klassischen Epoche*. In: Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit (= Handbuch der Altertumswissenschaft. Abt. 7, Bd. 1)*. München: Beck 2011, S. 66–77, hier S. 68–71.

105 Sämtliche Verweise auf die *Ilias* beziehen sich auf Homer: *Ilias* und *Odyssee*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, nach dem Text der Erstausgabe (*Ilias* 1793, *Odyssee* 1781), mit einem Nachwort von W. H. Friedrich. Stuttgart, Hamburg: Dt. Bücherbund o.J. und werden im Weiteren mit der Verszahl in Klammer direkt im Text angegeben.

106 Vgl. Liggieri: *Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes Achilleis*. S. 68.

107 Sämtliche Verweise auf die *Odyssee* beziehen sich auf Homer: *Ilias* und *Odyssee*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, nach dem Text der Erstausgabe (*Ilias* 1793, *Odyssee* 1781), mit einem Nachwort von W. H. Friedrich und werden im Weiteren mit der Verszahl in Klammer direkt im Text angegeben.

108 Vgl. Meid: *Goethes Achilleis – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers*. S. 83–101, hier S. 88.

109 Vgl. ebd. S. 92.

110 Vgl. Goethe an Schiller am 12.5.1798, BW. S. 656.

111 Vgl. Dreisbach: *Goethes Achilleis*. S. 76.

112 Davon erzählt die an die *Ilias* anschließende *Aithiopsis*, ein nicht erhaltenes Epos das wahrscheinlich von Arktinos von Milet stammte, vgl. dazu Schadewaldt: *Goethes Achilleis*. S. 301–395, hier 346.

zu Polyxena setzt.<sup>113</sup> Die tragische Liebeshandlung zwischen Achilles und der Priamos-Tochter hatte Euripides bereits in seiner *Hekabe* bearbeitet, allerdings nur am Rande.<sup>114</sup> Dictys schildert dagegen ausführlich, wie Achilles kurz vor dem Ende des trojanischen Krieges in leidenschaftlicher Liebe zu Polyxena entbrennt und diese ihm dann zum Verhängnis wird: Während Achilles mit den Söhnen Priamos' über eine Hochzeit mit Polyxena verhandelt, wird er heimtückisch von Paris und Deiphobus angefallen und getötet (Dict. 4, V. 11). Es sind also vor allem die Liebesthematik und die Lokalitäten, die Goethe dem als Augenzeugenbericht eines trojanischen Priesters konzipierten Roman<sup>115</sup> für seine Dichtung entnimmt.<sup>116</sup> Bereits im Winter 1794/1795 hatte Goethe die im Jahr zuvor erschienene Homer-Übersetzung von Johann Heinrich Voß, die als Grundlage der Ilias-Lektüre der im Oktober 1794 restituierten Freitagsgesellschaft gilt, in einem Schema zusammengefasst.<sup>117</sup> Inwiefern diese summarische, an der originalen Gliederung in 24 Abschnitte orientierte Inhaltsübersicht zu den Paralipomena der *Achilleis* gezählt werden kann, ist in der Forschung umstritten.<sup>118</sup> Allerdings zeigt sich daran zum einen, dass den zeitgenössischen Übersetzungsversuchen gerade so viel Bedeutung für Goethes Epos-Projekt zukommt, wie den antiken Vorbildern selbst. Und zum anderen können diese Bemühungen um den Inhalt des homerischen Epos

113 Vgl. Cretensis, Dictys: *Ephemeridos belli Troiani libri*, hrsg. v. Werner Eisenhut (= Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana; Nachdruck der 2. Auflage von 1973). Stuttgart: Teubner 1994. Es handelt sich um einen im 4. Jahrhundert veröffentlichten lateinischen Roman über den trojanischen Krieg in sechs Büchern. Neben der als Gegenentwurf dazu zu verstehenden Bearbeitung des Themas durch Dares Phrygius, gilt Cretensis' Text als bedeutendstes Werk für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Rezeption des Troja-Stoffes, vgl. Cretensis, Dictys; Phrygius, Dares: *In usum Delphini cum interpretatione Annae Daceriae; accedunt in hac nova editione notae variorum integrae, nec non Josephus Iscanus, cum notis Sam. Dresemii, numismatibus et gemmishistoriam illustrantibus exornavit Lud. Smids, dissertationem de Dictye Cretensi praefixit Jac. Perizonius. Amstelaedam: apud Georgium Gallet 1702.*

114 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 76.

115 Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 348 und Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 168.

116 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 88.

117 Vgl. Boyle, Nicholas: Goethe: Der Dichter in seiner Zeit, aus dem Engl. v. Holger Fliessbach, Bd. 2, 1791–1803. München: Beck 1999. S. 329.

118 Während Scheibe davon überzeugt ist, dass Goethe bei der Planung der *Achilleis* auf diese Zusammenfassung zurückgegriffen hat, meint Dreisbach, dass es dafür keinen Beleg gebe. Sie ist überzeugt, dass diese Materialien nicht als Paralipomena zur *Achilleis* gezählt werden können, da sie im Jahr 1794/95 entstanden seien und damit eindeutig vor dem *Achilleis*-Plan, vgl. Scheibe, Siegfried (Hrsg.): Werke Goethes. Akademie-Ausgabe. Epen, Bd. 2. Berlin: Akademie-Verlag 1963. S. 155 und Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 167.

auch als früher Hinweis auf die Verunsicherung über die epischen Stoffe gedeutet werden.

Im Frühling 1798 ist Goethe gemäß Tagebucheinträgen dann mit einem zweiten *Ilias*-Schema beschäftigt.<sup>119</sup> Dieses wird zwar erst 1820 veröffentlicht und ist nur teilweise erhalten, enthält aber zahlreiche Stellen der *Achilleis* und dient Goethe wohl als ausschlaggebende Grundlage für seine weiteren Überlegungen zum Handlungsengang.<sup>120</sup> Ähnlich verhält es sich mit einem undatierten Exzerpt aus Dictys' Roman, bei dem sich Goethe ebenfalls an der Originalgliederung orientiert, allerdings mit seiner Bearbeitung nur bis zum Beginn des zweiten Buches vordringt. Diese Auszüge exzerpiert Goethe nun eindeutig mit spezifischem Blick auf seine *Achilleis*.<sup>121</sup> Neben Homer und Dictys haben aber auch andere antike Quellen und deren spätere Bearbeitungsstufen Einfluss auf Goethes Konzeption. Seine eingehenden Quellenstudien beschäftigen sich sowohl mit dem lateinischen Troja-Roman von Dares Phrygius – gleichwohl Vorlage wie auch Gegenentwurf zu Dictys' Werk<sup>122</sup> – Sophokles' *Ajax*-Tragödie als auch den Fabeln von Hyginus<sup>123</sup>. Letztere werden um 1800 vor allem auch durch Benjamin Hederichs *Gründliches mythologisches Lexikon* und Charles Drelincourts *Homericus Achilles* vermittelt.<sup>124</sup> Darüber hinaus greift Goethe auf diverse zeitgenössische topographische Schilderungen

119 29. März 1798: „Schema zur Äneis. In der Ilias gelesen. [...]“ 31. März 1798: „Die Ilias. Verschiedne Schriften aus der Bibliothek die sich darauf beziehen. Schemata und Auszüge.“ 1. April 1798: „Fortsetzung der Arbeit an der Ilias. [...]“ 2. April 1798: „Wood über Homer. Schema fortgesetzt. [...]“ 3. April 1798: „Le Chevalier Ebene von Troja und dahin einschlagende Betrachtungen. [...] Mittag zu Schiller, wo viel über die neuen epischen und tragischen Unternehmungen gehandelt wurde. [...]“ 11. Mai 1798: „Die Ilias wieder vorgenommen.“ 12. Mai 1798: „Ilias fortgesetzt. [...]“ 13. Mai 1798: „Früh Ilias fortgesetzt. [...]“ 14. Mai 1798: „Früh Ilias. [...]“ 15. Mai 1798: „Früh Ilias fortgesetzt. [...]“ 16. Mai 1798: „Ilias fortgesetzt. [...]“ 17. Mai 1798: „Ilias fortgesetzt. [...]“ 21. Mai 1798: „Das Schema der Ilias geendigt. Vorbereitung zu andern Arbeiten. Gegen Abend bey Schiller, den Humboldtischen Aufsatz über das Epische Gedicht angefangen. Alsdenn noch viel über die Ilias sowohl im ganzen als in den Theilen.“ WA III, 2. S. 200–208.

120 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 167 f.

121 Auch für Dreisbach besteht kein Zweifel daran, dass weder das zweite *Ilias*-Schema noch der Dictys-Auszug um ihrer selbst willen verfasst wurden, sondern als eingehende Quellenstudien zur *Achilleis* zu betrachten sind, vgl. ebd. S. 168.

122 Zu Dares Phrygius vgl. Rossbach, Otto: Dares. In: Wissowa, Georg (Hrsg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (RE)*, Bd. IV, 2. Stuttgart: Metzler 1901. S. 2213 f.

123 Zu Hyginus vgl. Lebrecht Schmidt, Peter; Schneider, Helmuth: Hyginus, C. Iulius. In: Ders.; Canik; et al. (Hrsg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 5. S. 778 f.

124 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 92.

der trojanischen Ebene<sup>125</sup> – Reiseberichte von Choiseul-Gouffier<sup>126</sup> und Le Chevalier<sup>127</sup> – zurück.<sup>128</sup> Wenn Goethe also nach ausgedehnten Recherchen im März 1799 endlich an die Ausführung seiner Dichtung geht, verfügt er über breitabgestützte Kenntnisse seines Gegenstands sowie eine ausgeklügelte Handlungskonzeption, die ihm die bevorstehende Arbeit in allen Einzelheiten vor Augen führen. „Ein großer Theil [sic] des Gedichts, dem es noch an innerer Gestalt fehlt, hat sich bis in seine kleinsten Zweige organisiert [...]“<sup>129</sup>, schreibt er an Schiller am 9. März voller Zuversicht. Und eine Woche später: „Von der Achilleis sind schon fünf gesänge [sic] motiviert und von dem ersten 180 Hexameter geschrieben. [...] da es mit dem Anfange gelungen ist, so kann man für die Fortsetzung nicht bange seyn [sic].“<sup>130</sup> Wie weit die Konzeption der Handlung fortgeschritten war – und zwar nicht nur des ersten Gesangs, sondern des ganzen Gedichts – belegen tatsächlich die beiden sehr gründlich ausgearbeiteten Schemata zur *Achilleis*.<sup>131</sup>

Dieses Sammeln und Zusammenstellen von verschiedenartigen Quellen ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Zum einen wird daran sichtbar, dass Goethe hohen Wert darauf legt, die räumliche Umgebung der Handlung möglichst realistisch zu beschreiben. Die *Achilleis* soll in der wirklichkeitsgetreuen, genau identifizierbaren Ebene vor Troja stattfinden und nicht in einer idealtypisch stilisierten Lokalität. Die objektivierende Einarbeitung in die zeitgenössischen Debatten der philologischen und geographischen Fachliteratur kann auch dahingehend gedeutet werden, dass Goethe offenbar viel daran liegt, seine epische Dichtung gegen die hier zu erwartenden

125 Durch Tagebucheinträge vom 2., 3., 5. April und 19. Juli 1798 bezeugt. In: WA III, 2. S. 204 ff.

126 Lenz, Carl Gotthold: Die Ebene von Troja nach dem Grafen Choiseul Gouffier und andern neuern Reisenden nebst einer Abhandlung des Hrn. Major Müller in Göttingen und Erläuterungen über den Schauplatz der Ilias und die darauf vorgefallnen Begebenheiten; mit Kupfern. Neu-Strelitz: Michaelis 1798. Tagebucheintrag vom 19.7.1798: „Niobe. Theater, Schlossbau. Mittags bey Hofe. Lenz über die Ebne von Troja.“ WA III, 2. S. 215.

127 Le Chevalier, Jean-Baptiste: Beschreibung der Ebene von Troja mit einer auf der Stelle aufgenommenen Charte mit Anmerkungen und Erläuterungen von Andreas Dalzel, aus dem Engl. mit Anm. und Zus. von C.G. Heyne. Leipzig: Weidmann 1792, vgl. Tagebucheinträge vom 2., 3. und 5.4.1798. In: WA III, 2. S. 204 f.

128 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 92 und Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 78. Zu den Übernahmen Goethes siehe Constantine: *Achilleis* and *Nausikaa*. Goethe in Homer's World. S. 95–111.

129 Goethe an Schiller am 9.3.1799, BW. S. 785.

130 Goethe an Schiller am 16.3.1799, BW. S. 788.

131 Vgl. MA 6.1. S. 1103–1114.

Kritikpunkte abzusichern.<sup>132</sup> Den utopisch-entgrenzenden Tendenzen, denen er in *Hermann und Dorothea* noch stark zuarbeitete,<sup>133</sup> wirkt er damit auf jeden Fall bewusst entgegen.

Zum anderen verdeutlicht die Quellenakkumulation, dass Homer nicht (mehr) die einzige Autorität ist in Sachen Epos, sondern für die Erneuerung und Transformation des Epischen nun auch auf andere, spätere Darstellungen und sogar die Homer-Rezeption selbst zurückgegriffen werden kann. Auch wenn die Auseinandersetzung mit Homer neben derjenigen mit Shakespeare eine der produktivsten für Goethe war,<sup>134</sup> zeigt sich hier deutlich, dass es bei seiner *Achilleis* um sehr viel mehr als bloß um das homerische Epos und dessen Anverwandlung geht. Letztlich führt nämlich ein kollektivierendes Verfahren, wie es oben beschrieben wurde, zu einem historistisch reflektierten Schreiben und damit wiederum in die Aporien moderner Epik.

Drittens verweist der Versuch, alle wesentlichen Aspekte der Motiv- und Gattungsgeschichte sowie der philologischen und geographischen Diskurse integrieren zu wollen, unabhängig davon, als wie charakteristisch die Genese der *Achilleis* für den Dichter angesehen wird,<sup>135</sup> auf ein poetologisches Verfahren, das der normativ-klassizistischen Programmatik klar entgegensteht: Goethes ausführliche Quellenarbeit schafft eine breite, heterogene Erfahrungssammlung als Ausgangslage für das *Achilleis*-Projekt und zeugt gleichzeitig von einer grundlegenden Offenheit gegenüber verschiedensten Wissensgebieten. Dabei erweisen sich gerade die morphologischen Prinzipien der Erweiterung, der Beweglichkeit und der Gleichzeitigkeit<sup>136</sup> sowohl für die Erkenntnis als auch für die Produktivität als ausschlaggebend. Neues und Bestehendes, Ähnliches und Andersartiges können so ebenbürtig nebeneinandergestellt, mögliche Verbindungen dazwischen gesucht und schließlich gemeinsam

132 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 93.

133 Einzelheiten von Landschaft und Kleinstadt, Markt, Garten, Brunnen sind bewusst keine exakt zu lokalisierenden Größen, sondern generalisierte, unverbindliche Einheiten – auch wenn der größere Rahmen der Rheinlandschaft bekannt ist. Vgl. S. 231 ff. in diesem Buch.

134 Vgl. HA 2. S. 762.

135 Meid befindet Goethes umfangreiches Recherchieren, Planen und Organisieren als atypisch für den Dichter und als Ausdruck dafür, dass es ihm immer weniger gelingt, Unzulänglichkeiten und Spannungen produktiv zu machen, vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 93. Dagegen betrachtet Schadewaldt dieses Vorgehen gerade als bezeichnend für den reiferen Goethe, vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 301.

136 Vgl. S. 87 ff. in diesem Buch.

zur Anschauung gebracht werden. Das ist die fragmentierte Einheit,<sup>137</sup> die sich hier nicht als Scheitern zeigt, sondern im Gegenteil als moderne Form, in der Brüche und Reibungspunkte gerade sichtbar gemacht werden, anstatt sie klassizistisch zu glätten. Daran, wie Goethe sich den Stoff seiner Dichtung erarbeitet, bestätigt sich erneut, dass seine Antikenaneignung stets auf den Boden der Gegenwart führt.

### 6.3.2 „Ob man wohl thue einen tragischen Stoff allenfalls episch zu behandeln?“

Die Auseinandersetzung mit dem Ende Achills' als Suche nach dem richtigen Stoff führt unwillkürlich in den problematischen Kern der Gattungsfrage. Warum das Epische in der Gegenwart nicht oder nur selten gelingt, erkennt Goethe hier nämlich am deutlichsten: Weder gibt es in der Moderne retrogradierende d.h. rein epische Begebenheiten,<sup>138</sup> noch geneigte Zuhörer<sup>139</sup> und alle einigermaßen retardierenden Vorfälle zerstreuen „das Interesse auf mehrere Menschen“<sup>140</sup>, was sie zu eigentlichen Privatangelegenheiten mache. Es gilt daher gezwungenermaßen, auf die Antike auszuweichen und den Blick darauf zurückzulenken, was „uns von den Alten noch übrig geblieben“<sup>141</sup> ist an epischen Motiven. Diese möglichen Gegenstände benennt Goethe im Brief vom 23. Dezember 1797: Der Tod des Achilles, der Tod des Ajax, die Rückkehr von Philoktes sowie die Schicksale von Hekuba und Polyxena werden weder in der *Ilias* noch in der *Odyssee* dargestellt.<sup>142</sup> Davon ist allerdings einzig das Ende des Griechenhelden Achilles unbehandelt geblieben, während die übrigen Stoffe von den antiken Dramatikern bereits tragisch bearbeitet wurden. Obwohl Goethe zunächst zu dem Schluss kommt, dass aus den genannten Gründen wohl kein Epos mehr zu dichten sei zwischen *Ilias* und *Odyssee*,<sup>143</sup> treibt ihn die Frage weiter um: „Ich habe diese Tage fortgefahren die *Ilias* zu studieren um zu überlegen ob zwischen ihr und der *Odissé* [sic] nicht noch eine *Epope* [sic] inne liege.“ Zwischen den großen Epen der Antike findet Goethe allerdings „nur eigentlich tragische Stoffe“.<sup>144</sup>

Nicht nur bietet also die moderne Gegenwart keine epischen Begebenheiten, sondern es sind auch aus der Antike keine mehr übrig. Der Tod des

137 Vgl. S. 286 f. in diesem Buch.

138 Vgl. Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 537.

139 Vgl. Goethe an Schiller, 27.12.1797, BW. S. 544.

140 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 537.

141 Ebd.

142 Vgl. ebd.

143 Vgl. ebd.

144 Goethe an Schiller, 27.12.1797, BW. S. 545.

Achilles erweist sich nun überhaupt als einziger noch episch zu behandelnder Gegenstand<sup>145</sup> und auch dieser scheint „ein herlich [sic] tragischer Stoff“<sup>146</sup> zu sein. Worin für Goethe die eigentliche Tragik des Stoffes besteht, offenbart ein Blick in die überlieferten Paralipomena zur *Achilleis*. Im Zentrum seiner geplanten Dichtung steht nämlich nicht allein Achilles' Heldentod, sondern vielmehr dessen Verschränkung mit der leidenschaftlichen Liebe zu Polyxena. Mit dieser Motivverbindung entfernt sich Goethe entschieden von der antiken Vorlage: Homer behandelt zwar den Tod des Achilles nicht explizit, aber die *Ilias* steht unmissverständlich unter der Erwartung seines baldigen Todes<sup>147</sup> und in der *Aithiopsis* fällt Achill nach dem Tod Hektors am Skäischen Tor durch die Pfeile des Paris und des Apollon.<sup>148</sup> Das Liebesmotiv entnimmt Goethe hingegen Dictys mittelalterlichem Troja-Roman, Achilles' Leidenschaft für Polyxena ist hier eine verantwortungslose Zügellosigkeit, die direkt zu seiner Ermordung durch Deiphobus und Paris im Thymbräischen Apollon-Tempel führt (Dict. 4, V. 11). Auch Goethes Achilles sollte nach der Begegnung mit der Priamos-Tochter in der Mitte des fünften Gesangs in plötzlicher Liebe zu dieser entbrennen und darüber sein Schicksal vergessen.<sup>149</sup> Dieses ereilt ihn dann aber umso unerwarteter im siebten Gesang durch den verräterischen Hinterhalt der Trojaner.

Während Dictys' Liebeshandlung den Achilles moralisch diskreditieren soll – sein Tod erscheint nicht nur selbstverschuldet, sondern auch als gerechte Strafe für seine Unbeherrschtheit und das Vergessen seiner Pflichten gegenüber dem Heer<sup>150</sup> – hat die Situation bei Goethe eine völlig andere Qualität. Nicht nur erscheint sein Achilles von Anfang an als ruhig und nach Innen gekehrt, auch in der Liebesgeschichte sollte der Fokus nur auf Achilles und seiner Befindlichkeit liegen, während Polyxena profillos bleibt. Der jähe Umschwung von Wissen um den eigenen Tod in grenzenlose Leidenschaft

145 Vgl. ebd. BW. S. 544 f.

146 Goethe an Schiller, 23.12.1797, BW. S. 537.

147 Im 18. Buch offenbart Thetis ihrem Sohn sein Schicksal – sollte er dem Schlachtfeld nicht den Rücken kehren und nach Hause zurückkehren, würde er dem erschlagenen Hektor in Kürze nachfolgen. Achilles, von Zorn erfüllt und in Trauer um den Tod seines Freundes Patroklos, nimmt dieses Schicksal an und weiß fortan um seinen sicheren Tod. (Il. 18, V. 97–116).

148 Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 346.

149 „Achilleus weiß, dass er sterben muss, verliebt sich aber in Polyxena und vergisst sein Schicksal rein darüber, nach der Tollheit seiner Natur“ – so gibt Riemer die „Idee des Ganzen“, die ihm Goethe 1806 oder 1807 eröffnet habe, wieder, zitiert nach Martin: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. S. 398.

150 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 111 f.

wird so als innerer Vorgang vorgestellt, der ganz auf der psychologischen Ebene des Protagonisten spielt. Als sich Achilles in Polyxena verliebt und damit agiert, als ob er nicht sterben müsste, treten rationales Denken und sinnliches Empfinden auseinander oder vielmehr in einen unauflösbaren Konflikt. Diese innere Zerrissenheit führt ihn seinem frühen Tod zu, der gleichfalls als selbstverschuldet erscheint, aber hier insofern tragisch ist, als gerade der Versuch, sich dem Schicksal zu entziehen, zu dessen Erfüllung führt. Das entfernt Goethes Achilles nun allerdings entschieden von den naiven Helden des homerischen Epos.<sup>151</sup> Der so zentrale Widerstreit zwischen Pflichtgefühl und persönlicher Freiheit als Bewährungsprobe des Einzelnen ist nämlich alles andere als antik, sondern explizit modern,<sup>152</sup> denn darin erfüllt sich gerade Schillers wirkungsästhetische Programmatik, nach der es das notwendige Ziel der modernen Tragödie ist, das Gemüt eben „erhaben [zu] rühren“.<sup>153</sup>

Der Achilles der *Ilias* kannte keinen inneren Konflikt, sondern war allein davon angetrieben, „immer der Beste und den Anderen überlegen [zu] sein“ bzw. „immer der Erste zu sein, und vorzustreben vor andern“ (Il. 11, V. 784), wie es Voß übersetzt. Auch wenn die ganze Bedrohlichkeit und Unberechenbarkeit des antiken Achilles in diesem ewigen Streben<sup>154</sup> begründet liegt, das dann auch für Faust zum fatalen Charakterzug wird,<sup>155</sup> erwächst ihm daraus keine Schuld. Entspricht er doch ganz der antiken Konzeption des unreflektierten, nach außen handelnden Helden, dessen Weg nicht durch seine eigenen Entscheidungen, sondern vom Schicksal gelenkt wird. Wo der antike Achilles „strahlend, vital und tätig“ war und ihm der Status eines Übermenschen oder Halbgotts zukam, zeigt ihn Goethe als „wehmütig und passiv“<sup>156</sup>, wodurch er nun ganz als Mensch erscheint. Goethes Gestaltung und Verquickung von Todes- und Liebesmotiv kommt damit die spezifische Funktion zu, die Dialektik der modernen Subjektkonzeption als Kern der neuzeitlichen Tragödienpoetologie auszustellen.

151 Vgl. ebd. S. 36.

152 Vgl. Jessing: Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes *Achilleis*. S. 249–264, hier S. 302.

153 Schiller an Professor Johann Wilhelm Süvern, 26.7.1800. In: Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 12. S. 522.

154 Goethe selbst bezeichnet Achilles am Ende seiner Winckelmann-Schrift als „ewig strebenden Jüngling“, MA 6.2. S. 381.

155 Im 5. Akt des 2. Tragödienteils: „immer strebend sich bemüht“ (V. 11936), vgl. Goethe: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. S. 359.

156 Riedel, Volker: Goethe und Homer. In: Ders. (Hrsg.): „Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“: Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikenrezeption II (= Jenaer Studien, Bd. 5). Jena: Bussert & Stadelers 2002. S. 123–143, hier S. 137 und Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 64.



Dass es in der *Achilleis* um einen einzelnen Menschen geht, macht allein schon der Titel deutlich. Aber während die gleichfalls nach ihren Helden benannten antiken Epen eben auch „das Interesse der Völker, der Welttheile [sic], der Erde und des Himmels“<sup>157</sup> enthalten, dreht sich Goethes Gedicht tatsächlich exklusiv um das Individuum Achilles. Daran, wie in der ersten Szene Achilles' Innenleben in seiner äußeren Umgebung gespiegelt wird, zeigt sich, dass der Individualisierung und Psychologisierung des Helden von Anfang an zentrale Bedeutung zukommt. Das letzte Aufflammen des Feuers korrespondiert mit Achilles Zorn (V. 11)<sup>158</sup>, der mit dem Erlöschen des Feuers und dem gleichzeitigen Erscheinen der Morgenröte endgültig abflaut (V. 13 f.). Angesichts der Bestattung Hektors gedenkt Achilles jetzt seines eigenen Schicksals (V. 21), „tief bewegt und sanft“ (V. 16) wendet er den Blick nach innen und auf seinen baldigen Tod. Diese absolute Hinwendung auf das bevorstehende Ableben ist das zentrale Hauptmotiv des ersten Gesangs, Achilles scheint des Lebens müde und seinem Schicksal ergeben: „Soll dies also nun sein, wie mir es die Götter entbieten, / Sei es! Gedenken wir nur des Nötigen, was noch zu tun ist“ (V. 26–27). In seiner Todessehnsucht richtet sich Achilles ganz darauf aus, ein Grab zu errichten, in dem er wieder mit seinem Freund Patroklos vereint sein wird (V. 28). Der Streit um Troja, das große Ganze, hat für ihn jenseits der Markierung seines eigenen Todes keine Bedeutung mehr. Goethes Achilles erscheint somit als ein sanftmütiges, emotionales und gleichzeitig reflektierendes Subjekt.<sup>159</sup> Die *Achilleis* wird von einem Privatinteresse getragen und interessiert sich im Gegensatz zur *Ilias* kaum für die Welt oder Völkerschicksale<sup>160</sup> – vom geforderten Ausschluss des Pathologischen und Subjektiven<sup>161</sup> kann insofern keine Rede sein – der Stoff der Dichtung ist also auch im modernen Sinne tragisch, weil er eben sentimentalisch ist.<sup>162</sup>

Verständlicherweise befürchtet Goethe deshalb im Laufe seiner Arbeit, sich im Stoff zu vergreifen<sup>163</sup> und fragt sich ganz grundsätzlich, „ob man wohl thue [sic] einen tragischen Stoff allenfalls episch zu behandeln?“<sup>164</sup> Eine der-

157 Goethe an Schiller am 16.5.1798, BW. S. 660.

158 Sämtliche Zitate aus Goethes *Achilleis* folgen im Weiteren der Hamburger-Ausgabe, Bd. 2 und werden mit der Verszahl in Klammern direkt im Text angegeben.

159 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 140 ff.

160 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 79.

161 Vgl. in diesem Buch S. 278 f.

162 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 36.

163 Goethe an Schiller am 19.5.1798: „Hauptsächlich entstehen diese Bedenklichkeiten aus der Furcht mich im Stoff zu vergreifen, der entweder gar nicht, oder nicht von mir, oder nicht auf diese Weise behandelt werden soll.“, BW. S. 663.

164 Goethe an Schiller am 27.12.1797, BW. S. 545.

artige Dichtung würde dem Anspruch auf Einheit von Form und Stoff nämlich nicht genügen, sondern sich gerade als prekäres, modernes und dadurch eben auch mangelhaftes Kunstwerk erweisen. Goethe kommt allerdings zu dem Schluss, dass „[d]as Lebensende des Achills mit seinen Umgebungen [...] eine epische Behandlung“ nicht nur zulasse, sondern „wegen der Breite des zu bearbeitenden Stoffs“<sup>165</sup> gewissermaßen forderte. Die mannigfaltigen Umstände des trojanischen Krieges, die den Tod des Helden begleiten und die vom Mythos vorgegebenen, weit gestreuten Handlungsstränge erzeugen eine sinnliche Breite, die der dramatischen Fokussierung auf einen Punkt zuwiderlaufen.<sup>166</sup> Dem Epischen würden diese Elemente nun aber gerade zugute kommen, wie die Untersuchung des Gattungsdiskurses aufgezeigt hat,<sup>167</sup> mehr noch würde der „Effekt“ einer solchen Arbeit dem modernen Dichter wohl zum Vorteil gereichen, denn nur ein „pathologisches Interesse“ kann noch den „Beyfall [sic] der Zeit“ erwerben.<sup>168</sup> Die Stoffwahl würde sich den veränderten Bedürfnissen der neuen Zeit, dem Sehnen des modernen Publikums nach Leidenschaft<sup>169</sup> also anbieten. Damit benennt Goethe nicht nur genau den Grund, wieso er trotz Skepsis in Betracht zieht, das eigentlich dramatische Sujet episch zu behandeln, sondern führt gleichzeitig auf die Vorteile, die aus dem Missachten der antiken Autorität zu gewinnen sind.<sup>170</sup> Hier wird bereits deutlich, dass Goethe zu diesem Zeitpunkt dem Vorbild Homer nicht mehr einfach nacheifert, sondern vielmehr nach alternativen Gestaltungsmöglichkeiten, geradezu einer Neubegründung der Form sucht, also mit seiner *Achilleis* einen höheren Anspruch verfolgt.

Im Verlauf der Konzeptionalisierung führt diese großzügige Annäherung an die Moderne aber in ästhetische Zwiespälte und zu entsprechender Verunsicherung, wie die bereits zitierte Stelle des Briefwechsels über den radikalen Ausschluss des Pathologischen und des Subjektiven<sup>171</sup> – also die ästhetischen Kategorien der Moderne – und die Forderung nach einer strengen Orientierung an den Alten gezeigt hat. Zwischenzeitlich scheint also das Fortschreiben epischer Dichtung nur noch in der bedingungslosen Nachschöpfung der homerischen Vorlage möglich und deren genaue Kenntnisse unabdingbare Voraussetzung, sowohl für das Erzeugen wie auch das Verstehen

---

165 Ebd.

166 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 22.

167 Vgl. S. 115 ff. in diesem Buch.

168 Goethe an Schiller am 27.12.1797, BW. S. 545.

169 Vgl. S. 162 in diesem Buch.

170 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 89.

171 Vgl. S. 278 in diesem Buch.

des Epos. Diese innige Vertrautheit mit der *Ilias* geht den meisten Lesern um 1800 allerdings ab, der Achilles-Stoff ist zu diesem Zeitpunkt bereits im Begriff aus dem kollektiven Gedächtnis zu verschwinden und die Spur der Erinnerung zu den Geschichten des trojanischen Krieges verblasst zunehmend. Die Krise der Kunst betrifft demnach nicht nur die Verfahrensweisen, sondern darüber hinaus auch die Gegenstände, wie Werner Busch anhand der veränderten Hierarchien der Bildgattungen des 18. Jahrhunderts bereits aufgezeigt hat.<sup>172</sup> Im Gegensatz zu seinen anderen epischen Werken, die die bürgerliche Leserschaft immerhin stofflich an einem ganz persönlichen Punkt erreichten,<sup>173</sup> muss die *Achilleis* dem zeitgenössischen Publikum bedeutend fremder, unzeitgemäßer und schließlich auch langweiliger erschienen sein. In Kombination mit der schwer lesbaren Hexameterform wirkt das Fragment deshalb nicht episch im Sinne volksmäßiger Ursprünglichkeit und Natürlichkeit, sondern im Gegenteil geradezu elitär und artifiziell.<sup>174</sup> Anstatt die aufgespürten Widerstände aufzuheben, bringt die Forderung nach maximaler Annäherung an die Antike also nur neue hervor. Genau hier rührt wohl auch Goethes Unbehagen her. Das bedingungslose Zurücktreten hinter den Stoff im Sinn des antiken Epos bedeutet nämlich den rigorosen Verzicht auf einen eigenen, modernen Standpunkt<sup>175</sup> und damit eben gerade auf die subjektive Bearbeitung, die das zeitgenössische Publikum verlangt. Das ganze Vorhaben wird damit auf mehreren Ebenen von vorneherein problematisch,<sup>176</sup> was Goethe dazu zwingt, sich auf die ästhetischen Möglichkeiten zurückzubesinnen, die aus dieser fragilen Prädisposition erwachsen:

Die Achilleis ist ein *tragischer* Stoff der aber wegen einer gewissen Breite eine epische Behandlung nicht verschmäht. Er ist durchaus *sentimental* und würde sich in dieser doppelten Eigenschaft zu einer modernen Arbeit qualificiren [sic] und eine ganz realistische Behandlung würde jene beyde inneren Eigenschafften [sic] ins Gleichgewicht setzen. [Hevorhebung M.E.]<sup>177</sup>

172 Vgl. Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne.

173 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 69.

174 Auch Sengle sieht darin den Grund für die Ablehnung der *Achilleis* durch die Leserschaft – das Gedicht sei einfach nicht „deutsch genug“ gewesen. Sengle: Goethes Ikarus-Flug. Zur Forcierung des Homerisierens im *Achilleis*-Plan. S. 69–85, hier S. 81.

175 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 90.

176 Vgl. ebd. S. 89.

177 Goethe an Schiller am 16.5.1798, BW. S. 660.

Bemerkenswert ist zunächst, wie diese Stelle auf Modernität abzielt, indem hier das Tragische neu mit dem Sentimentalischen gleichgesetzt und der eigentlich antike Achilles-Stoff damit der Moderne zugewiesen wird. Die Neuperspektivierung von aus der Antike übrig gebliebenen, tragischen Stoffen als spezifisch moderne präsentiert sich hier als Lösungsansatz für die oben aufgezeigte Krise der Gegenstände und verweist insofern auf die zunehmende Divergenz zwischen Inhalten und Verfahrensweisen der Kunst.<sup>178</sup> Schiller bestätigt diese Einsicht in die Sentimentalität des Stoffes, sowie die daraus folgende Eignung zu einer modernen Bearbeitung und beharrt auf der Wichtigkeit, oder vielmehr Unhintergebarkeit eines eigenständigen, zeitgemäßen Standpunkts. Damit lenkt er Goethes Aufmerksamkeit endgültig zurück auf die Gegenwart:

Sie werden sich ganz gewiss Ihren Stoff so bilden, wie er sich zu Ihrer Form qualifiziert und umgekehrt werden Sie die Form zu dem Stoffe nicht verfehlen. Für beides bürgt Ihnen Ihre Natur und Ihre Einsicht und Erfahrung. Die tragische und sentimentale Beschaffenheit des Stoffs werden Sie unfehlbar durch Ihren subjectiven Dichtercharacter [sic] balancieren, und sicher ist es mehr eine Tugend als ein Fehler des Stoffs, dass er den Forderungen [sic] unseres Zeitalters entgegen kommt, denn es ist eben so unmöglich als undankbar für den Dichter, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und seiner Zeit wirklich entgegensetzen soll. Ihr schöner Beruf ist, ein Zeitgenosse und Bürger *beider Dichterwelten* zu seyn [sic] [...]. [Hervorhebung M.E.]<sup>179</sup>

Goethes Überlegungen und Schillers Reaktion darauf bestätigen den doppelten Anspruch an das moderne Epos und hier insbesondere die *Achilleis*, gleichzeitig an die Gegenwart und an die Vergangenheit anzuschließen bzw. dazwischen hin- und herzuschwanken. Dieses pointierte Programm der Hybridisierung von eigentlich entgegengesetzten Formen bzw. von antiker Epen-Form und modernem Tragödien-Stoff macht die *Achilleis* zu einem ausgewiesenen Sonderfall.<sup>180</sup> Schillers rückversichernder Zuspruch macht aber gerade auch deutlich, wie schwierig es ist, diesem Anspruch gerecht zu werden. Das Herstellen der heiklen Balance zwischen Naivem und Sentimentalischem, Antike und Moderne traut er Goethe nur zu, weil dieser eben im Gegensatz zum modernen Künstler in beiden Dichterwelten und Zeiten zu Hause ist.

178 Vgl. Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. S. 477 f.

179 Schiller an Goethe am 18.5.1798, BW. S. 661 f.

180 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 31.

### 6.3.3 *Eine andere Verhandlung moderner Subjektivität*

Diese Bemühungen, zwischen den Gegensätzen zu vermitteln, werden im Gespräch zwischen Achilles und Athene auf besondere Weise reflektiert und zwar als prozessuales Herüberleiten von einem antik-naiven Menschenbild zur modern-sentimentalischen Subjektkonzeption. Zu Beginn des ersten Gesangs kennt Achilles zwar sein Schicksal, scheint seiner Bestimmung jedoch ergeben, ohne darin einen tieferen Sinn zu erkennen: „Soll dies also nun sein, wie mir es die Götter entbieten, / Sei es!“ (V. 26 f.). Der Tod seines Gefährten und das Wissen um den eigenen frühen Tod lösen im größten Helden der Griechen deshalb Niedergeschlagenheit und Verbitterung aus. Dieser „Unmut“ (V. 357) ist der eigentliche Grund für Thetis' Erscheinen auf dem Olymp, sie bittet Zeus nämlich nicht um das Leben ihres Sohnes, sondern lediglich um dessen Aufmunterung.<sup>181</sup> Sinn und Zweck von Athenes Erscheinen auf Erden besteht dann gerade darin, Achilles' trauriges Gemüt zu erheben – ein schönes Leben soll nicht in Unmut enden (V. 357) –, indem sie seine Aufmerksamkeit vom kurz bevorstehenden Tod auf dessen Bedeutung im größeren Zusammenhang hinlenkt. Als Athene am Fuß des Grabmals auf Achilles trifft, ist dieser nur auf das unmittelbar vor ihm Liegende fokussiert – den physischen Bau des Grabmals:

Sieh! wie rings der Damm sich erhebt und schon nach der Mitte  
Sich der rollende Schutt, den Kreis verengend, herandrängt.  
Solches mag die Menge vollenden, doch dir sei empfohlen,  
In der Mitte das Dach, den Schirm der Urne, zu bauen.  
Hier! zwei Platten sonder' ich aus, beim Graben gefundne  
Ungeheure; gewiss der Erderschütterer Poseidon  
Riss vom hohen Gebirge sie los und schleuderte hierher  
Sie, an des Meeres Rand, mit Kies und Erde sie deckend.  
Diese bereiteten, stelle sie auf, aneinander sie lehrend,  
Baue das feste Gezelt! Darunter möge die Urne  
Stehen, heimlich verwahrt, fern bis ans Ende der Tage.  
Fülle die Lücken sodann des tiefen Raumes mit Erde,  
Immer weiter heran, bis dass der vollendete Kegel,  
Auf sich selber gestützt, den künftigen Menschen ein Mal sei. (V. 430–443)

Damit scheint er einer naiven Denkweise verhaftet,<sup>182</sup> und doch zeigt Achilles nicht die totale Todesbereitschaft der antiken Helden, hat er nicht deren Selbstlosigkeit, weil er sich seiner selbst eben bewusst ist und ihn der eigene

<sup>181</sup> Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 92.

<sup>182</sup> Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 184.

Tod ebenso erschreckt und betrübt wie alle Menschen.<sup>183</sup> Die Göttin nimmt Achilles nun sogleich an die Hand (V. 454 f.) und führt ihn hinaus „aus diesem drängenden Kreise“ (V. 451), hinauf auf den „erhabenen Rücken“ (V. 452) des Walls, wo sich „das Meer und das Land und die Inseln der Ferne“ (V. 453) zeigen. Erst auf dem erhöhten Standpunkt des Hügels beginnt nun das eigentliche Gespräch (V. 457 f.). Diese Heraus- und Hinaufführung beschreibt nicht nur die topographische, sondern gerade auch die geistige Bewegung, die Athene in Achilles anstößt. Im physischen Aufstieg von der Begrenztheit des Grabesbechers auf den oberen Rand des Hügels spiegelt sich im übertragenen Sinn eine regelrechte *eductio* zur Erkenntnis.<sup>184</sup> In der Höhe lenkt Athene Achilles' Blick zunächst vom Hügel auf die Weite des Meeres und eröffnet in diesem hellen, heiteren Weitblick einen unbegrenzten Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum:

Keinesweges irrte der Mann, der, hier an der Küste  
Sich die Warte zu schaffen, die Seinigen sämtlich erregte,  
Künftig ins hohe Meer nach kommenden Schiffen zu spähen,  
Oder ein Feuer zu zünden, der Steuernden nächtliches Zeichen.  
Denn der weiteste Raum eröffnet hier sich den Augen,  
Nimmer leer; ein Schiff begnet strebenden Schiffen,  
Oder folgt. (V. 472–478)

Indem die Göttin nun die Sicht derjenigen beschreibt, die vom Meer her kommen und das Grab des großen Helden sehen werden, vollzieht sie einen Perspektivenwechsel: „Mancher entschlossene Mann“ „gelangt [...] hierher und zeigt den Hügel von ferne / Seinen Gesellen und fragt, was hier das Zeichen bedeute“ (V. 491, 493 f.). Durch das Einnehmen der Sicht der Anderen<sup>185</sup> rückt der Bau des eigenen Grabmals in Distanz und gleichzeitig wird dessen tiefere Bedeutung einsehbar: Es markiert nicht nur Achilles' letzte Ruhestätte, sondern trägt seinen Ruhm in alle Räume und Zeiten.

Die Epitheta des Sehens bilden das semantische Gravitationsfeld des gesamten Dialogs und verbinden sich immer wieder bedeutungsvoll mit Erkennen und Denken. Zum einen erscheint Athene durchweg als sehende,

183 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 111.

184 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 215.

185 Inwiefern hier Fremdwahrnehmung als relevante Konstante für moderne Identität und Ich-Konstruktion thematisiert wird siehe bei Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 113–116.

hellsichtige Göttin,<sup>186</sup> die Achilles die Zukunft enthüllt. Und zum anderen wird der von ihr angestoßene Erkenntnisprozess als eine zunehmende, sinnlich-rezeptive Einsicht Achilles' in sich selbst, sein Schicksal und dessen Bedeutsamkeit gezeigt. Wenn Athene Achilles' Blick in der Höhe über das offene Meer lenkt, steuert sie auch seine Gedanken weg von der gegenwärtigen Befangenheit im eigenen Tod, hin auf das Nachdenken über den größeren Zusammenhang: den unsterblichen Ruhm, den Achilles über alle Zeiten genießen wird. Die reflektierende Betrachtung des Lebens und des Todes werden hier als Methode der Selbstfindung und -positionierung herausgestellt.<sup>187</sup> Diese Wirklichkeitsbegründung steht darüber hinaus in konstitutiver Verbindung mit der Zeit. In der Gesprächsszene zwischen Athene und Achilles wird der Handlungsfortgang derart verlangsamt, dass dem Schauen die gesamte Aufmerksamkeit zukommt. Durch die geduldige Anschauung dessen, was einen umgibt, kann die Gegenwart räumlich erweitert werden.<sup>188</sup> Die Ruhe und Entschleunigung, die darin zu gewinnen sind, stellen wiederum die temporalen Voraussetzungen für Reflexion und Erkenntnis dar, ganz entsprechend der epischen Rezeptionsästhetik, wie sie Schiller und Goethe beschrieben haben.<sup>189</sup> Damit entwirft Goethe in der *Achilleis* eine spezifisch epische, retardierende Kultur des Anschauens, in der sinnliches Schauen und rationales Reflektieren ineinandergreifen bzw. Naives und Sentimentalisches nebeneinander treten.

Mit Blick auf den ästhetischen und medialen Wandel der Epochen-schwelle<sup>190</sup> lässt sich dieses schwierige Unterfangen als kritische Reaktion auf die Verdrängung sinnlicher Erfahrungs- und Repräsentationsformen durch neue Gattungen wie den Roman begreifen. In der Verbindung mit dem Tragischen gewinnt das Epische hier die Lizenz, vom Leben und Leiden eines Individuums zu erzählen und insofern dem pathologischen Interesse der Zeit zu entsprechen. Das ist auch die primäre Zuständigkeit des modernen Romans.<sup>191</sup> Im Unterschied zu diesem verbindet die *Achilleis* aber die Subjektgeschichte mit einer entschleunigten, auf Objektivität abzielenden Darstellung, wodurch der Text ganz entscheidend auf eine Abstraktionsleistung

186 V. 444: „klaräugige“, V. 457: „glänzenden Augen“, V. 471: „bläulich blickende“, V. 510: „wahrheitsliebender Seher“.

187 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 112.

188 Vgl. Osten, Manfred: Homunculus, die beschleunigte Zeit und Max Beckmanns Illustrationen zur Modernität Goethes (= Abhandlungen der Klasse der Literatur / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Nr. 1). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 2002. S. 16.

189 Vgl. S. 160 ff. in diesem Buch.

190 Vgl. S. 87 ff. in diesem Buch.

191 Vgl. S. 28 f. in diesem Buch.

ausgerichtet wird, die der Roman als bloße Unterhaltungsform nicht erbringen kann. So werden in der *Achilleis* die problematischen Aspekte moderner Selbstbestimmung nicht übergangen, sondern vielmehr als Verunsicherung und Isolation fassbar gemacht. Mit der Hybridisierung von Tragischem und Epischem versucht Goethe also, dem doppelten Anspruch an die Kunst, gleichzeitig sinnliche Selbsterfahrung und rationale Erkenntnis zu ermöglichen, der unter den Bedingungen der Moderne immer prekärer wird, noch einmal gerecht zu werden. Dass sich die hier zu erwartenden Spannungen allerdings nicht mehr im Sinne einer klassizistischen Synthese auflösen lassen,<sup>192</sup> hat sich bisher bereits deutlich abgezeichnet und wird sich im Folgenden auch weiter bestätigen.

#### 6.3.4 *Das Glücksversprechen des epischen Augenblicks: Bemächtigung der Zeit über den Tod hinaus*

Durch Athenes Perspektivierung wird es möglich, gleichzeitig auf das zu blicken, was war, was ist und was erst noch geschehen wird.<sup>193</sup> Dieses Anfüllen des flüchtigen Hier und Jetzt mit Ewigkeitsbedeutung wird durch Heres Worte an Athene klar vorgezeichnet: „Steige hinab zum Peliden und fülle mit göttlichem Leben / Seinen Busen, damit [...] ihm der Stunde Hand die Fülle des Ewigen reiche“ (V. 394–397). „Stunde“ meint hier deutlich den zeitlichen Moment, den Goethe sonst als Augenblick bezeichnet.<sup>194</sup> Achilles wird im Moment kurz vor seinem Tod ein Vorblick auf die Zukunft gewährt, so dass er noch zu Lebzeiten persönlich und bewusst an seinem Ruhm teilhaben kann.<sup>195</sup> Das ist die Idee des prägnanten Moments, wie sie das vorhergehende Kapitel als zentrale Denkfigur für Goethes Formdenken vorgestellt hat.<sup>196</sup> An dieser Stelle bestätigt sich nun noch einmal die große Bedeutung, die der Vorstellung von Prägnanz bereits in dieser Schaffensphase zukommt und darüber hinaus, wie eng sie mit dem Epischen verbunden ist. Mit einem ersten Blick auf den *Faust* lässt sich nämlich gerade an der jeweiligen Ausprägungen des Augenblickmotivs der entscheidene Unterschied zwischen dem Epischen und Tragischen bzw. deren wechselseitige Beeinflussung erkennen. Denn auch

192 Vgl. Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. S. 7.

193 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 185.

194 Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 376.

195 Vgl. ebd. S. 376.

196 Vgl. S. 95 f. in diesem Buch und Schneider: „ein strenger Umriss“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. S. 100.



Faust richtet im Moment des Sterbens seine Aufmerksamkeit auf die Zukunft und auf das, was fort dauern wird:

Zum Augenblick dürft' ich sagen:  
 Verweile doch, du bist so schön!  
 Es kann die Spur von meinen Erdetagen  
 Nicht in Äonen untergehn. –  
 Im Vorgefühl von solchem hohen Glück  
 Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick. (V. 11581–11586)<sup>197</sup>

Diese gleichwohl maßlose, ganze Äonen erfassende, wie auch nur nach innen gerichtete Schau („Allein im Innern leuchtet helles Licht“ V. 11500) ist jedoch kaum mehr als eine Illusion. Nicht ahnend, dass er seinem eigenen Grabbau beiwohnt, ergötzt sich der erblindete Faust am Spatengeklirr (V. 11539) und ist ganz auf den Fortschritt dieses neuen Projekts fokussiert (V. 11551–11556). Noch im Tod drängt er nur begehrend ständig vorwärts und bleibt so, wie in seinem durchgestürmten Leben, ein schrecklich Getäuschter.<sup>198</sup> Der Aufschwung aus dem Bann der Vergänglichkeit,<sup>199</sup> das Überdauern des Todes gelingt ihm nämlich nicht – „Die Uhr steht still“ – „Es ist vorbei“ (V. 11593, V. 11595). Damit erweist sich der höchste Augenblick im *Faust*-Drama nicht als prägnant, sondern vielmehr als höchst problematisch und insofern tragisch, kommt darin doch die ganze Tragik des modernen Menschen zum Ausdruck. In diesem tragischen Augenblick verwirklicht sich die spezifisch romantische Zeitkategorie des Jetzt als plötzliche Wende auf die Zukunft.<sup>200</sup> Ein grenzenloses, zum Umschlag gesteigertes Beschleunigen verhindert hier gerade jegliche sinnliche Anschauung und deshalb können auch weder Einsicht noch Erkenntnis gewonnen werden, sondern nur Verwirrung und Blindheit. Vergeblich versucht Faust, „[d]en letzten, schlechten, leeren Augenblick“ (V. 11589) festzuhalten bzw. zu genießen, der Moment ist aber ein flüchtiger, er erscheint als verpasst oder versäumt. Nicht nur entzieht sich die Zeit hier der Kontrolle, sondern verfügt sie gerade ihrerseits über das Subjekt: „Die Zeit wird Herr,“ resümiert Mephisto Fausts Tod, „der Greis hier liegt im Sand“ (V. 11592).

Dagegen kommt der Begegnung zwischen Achilles und Athene auf dem Grabhügel tatsächlich der Charakter eines prägnanten, eben spezifisch epischen Augenblicks zu, handelt es sich hier doch eindeutig um einen Moment

197 Goethe: *Faust*. Der Tragödie erster und zweiter Teil. S. 348. Sämtliche Zitate aus Goethes *Faust* folgen im Weiteren dieser Ausgabe und werden mit der Verszahl in Klammern direkt im Text angegeben.

198 Vgl. Schadewaldt: *Fausts Ende und die Achilleis*. S. 283–300, hier S. 297.

199 Vgl. ebd. S. 297.

200 Vgl. S. 94 in diesem Buch.

des Innehaltens, des Umsichschauens und Bewusstwerdens. Wenn Athene in ihrer Rede das Grabmal als bereits vollendet darstellt – „Dort ist das herrliche Mal des einzigen großen Peliden“ (V. 508) – hebt sie die lineare Zeitenfolge zugunsten einer verdichteten Gleichzeitigkeit auf: Die flüchtige Gegenwart wird mit Zukunft angefüllt und dadurch über sich hinausgehoben. Damit vermag Athene dem Sterbenden in der gegenwärtigen Situation gleichzeitig einen Vorblick auf seinen unvergänglichen Ruhm zu eröffnen, als auch überhaupt eine Zeitvorstellung von Kontinuität bzw. Ewigkeit zu vermitteln: „[s]o weit nur der Tag und die Nacht reicht“, verspricht sie Achilles, „verbreitet / Sich dein herrlicher Ruhm, und alle Völker verehren / Deine treffende Wahl des kurzen rühmlichen Lebens“ (V. 514–516), „[e]wig jung [...], ewig ersehnet“ werde er den Künftigen erscheinen (V. 519). Wenn der Tod des Achilles in der Gegenwart erst durch einen Bezug auf die Zukunft Bedeutung erhält, wird damit nicht zuletzt ein reflexives und insofern modernes Zeitverständnis ausgedrückt, in dem die Zukunft bzw. eine Vorstellung von Zukünftigkeit konstitutiv auf die Gegenwart zurückwirkt.

Diese „holde Reden“ (V. 499) der Athene erzeugen „[n]eue Wonne“ (V. 500) in Achilles' Brust und damit verwirklicht sich für ihn Heres Versprechen, dass er „des künftigen Ruhmes gedenkend“ „[h]eute der glücklichste sei“ „vor allen sterblichen Menschen“ (V. 395 f.). Das Wissen über die Zukunft verhöhnt Achilles mit der Gegenwart und macht ihn zufrieden, davon zeugt der „heitere[...] Ernst“ (V. 619), den sein Gemüt nach der Begegnung mit Athene bestimmt. Die Gewissheit, dass die Menschen in Zukunft sein Mal von weit her sehen und sprechen werden: „Hier liegt keineswegs der Achaier Geringster bestattet“ (V. 503), tröstet Achilles über seinen bevorstehenden Tod hinweg. Anders als Faust, dessen Sehnen sich stets auf ein Unerreichbares richtet und dem weder ein Glück des Schauens noch des Verstehens gegönnt ist, ist Achilles' prägnantem Moment trotz unausweichlichem Tode gerade das Glücksversprechen einer gelungenen Lebensführung eingeschrieben: Ein ausgeglichener Gemütszustand bzw. Glückseligkeit über das gelebte Leben und Einvernehmen mit dem bevorstehenden Tod.<sup>201</sup>

Wenn Achilles nach durchlaufenem Erkenntnisprozess am Ende des ersten Gesangs wieder am Fuße des Grabmals steht, verinnerlicht er gleichsam sein Schicksal und die Freiheit, dieses zu akzeptieren.<sup>202</sup> Achilles hat nämlich nach der erleuchtenden Begegnung mit Athene seinen Tod auf geistiger Ebene bereits durchlebt<sup>203</sup> und sich von allen weltlichen Bedürfnissen gelöst:

201 Vgl. Schadewaldt: *Goethes Achilleis*. S. 301–395, hier S. 377.

202 Vgl. Dreisbach: *Goethes Achilleis*. S. 206.

203 Vgl. ebd. S. 186.

„Mich zwar reizet der Hunger nicht mehr, noch der Durst, noch ein anders / Erdgebornes Verlangen zur Feier fröhlicher Stunden“ (V. 621 f.). Damit bringt Goethe an seinem Protagonisten nicht nur die Konzeption des modernen Subjekts zur Darstellung, das nicht mehr in einer selbstverständlichen Einheit von innerer Selbstbestimmung und äußerer Fremdbestimmung verweilt, sondern stellt gleichwohl die geistige Bewegung des Erhabenen als einzigen möglichen Ausgang aus diesem Dilemma vor. Die Verinnerlichung des Schicksals bedeutet die Überwindung des inneren Zwiespalts zwischen Pflicht und Neigung, eigener Entscheidungsfreiheit und Schicksalsbestimmung und macht gleichzeitig die eigentliche Todeserfahrung unwesentlich. Goethes Achilles hat keinen Ausnahmestatus unter den Menschen wie sein antiker Vorgänger, vielmehr erscheint er als Repräsentant einer grundsätzlich gefährdeten Menschheit:

Und wo rastet der Mensch von Müh' und gewaltigem Streben,  
 Der die Meere befährt im hohlen Schiffe? die Erde,  
 Kräftigen Stieren folgend, mit schicklicher Furche durchziehet?  
 Überall sind Gefahren ihm nah', und Tyche, der Moiren  
 Älteste, reget den Boden der Erde so gut als das Meer auf. (V. 604–608)

Diese Diagnose schließt an die Rede von Dorotheas erstem Verlobten an<sup>204</sup> und zeigt die tragische *conditio humana* der Moderne als Kehrseite einer radikal beschleunigten Lebenswelt auf. Die Dynamisierung der Welt und die damit einhergehende Destabilisierung des darin wohnenden Subjekts – das wird im *Faust* exemplarisch zum Ausdruck kommen – verhindern gerade jene geistige Auseinandersetzung, die das Individuum über sich selbst erheben könnte.

In der *Achilleis* erzielt Goethe die Wirkung des Erhabenen deshalb durch das dem tragischen entgegengesetzte, retardierende Moment des Epischen. Der prägnante Augenblick hält das lineare Vorwärtsschreiten der Zeit bzw. der Handlung an und leistet so den nötigen Aufschub, um überhaupt Reflexions-tätigkeit zuzulassen. Für diesen einen Moment wird fassbar, was sich sonst der Erkenntnis entzieht: die eigene, subjektive Identität und deren Verortung in einer übergeordneten, dauerhaften, kollektiven Ordnung. Beim epischen Augenblick der *Achilleis* handelt es sich gleichwohl um einen Moment individueller Selbsterkenntnis wie auch der reflexiven Wirklichkeitsbegründung. Das Epische ist in der Moderne zwar darauf angewiesen, auf gattungsfremde, tragische Gegenstände wie das Subjekt auszuweichen, es ist aber gerade das besondere Verdienst der epischen Behandlung, diese überhaupt erkenn- und verstehbar zu machen. Das Epische kann jetzt auch das

<sup>204</sup> Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 357.

Individuum verhandeln sowie analysieren und ist nicht länger auf die Darstellung einer ohnehin nicht mehr gültigen objektiven Totalität beschränkt. Insofern offenbart sich an der *Achilleis* geradezu exemplarisch die von Busch beschriebene Ablösung der Verfahrensweisen von den Gegenständen als Voraussetzung für die moderne Kunst.<sup>205</sup> In der *Achilleis* wird das moderne Subjekt in die Lage versetzt, sich der Zeit wieder zu bemächtigen, sich über die Verworrenheit der flüchtigen Gegenwart zu erheben und das Jetzt nutzbar zu machen, in dem es mit den anderen Zeitstufen in Beziehung gebracht wird. In dieser wiederhergestellten Kontinuität der Zeit wird die tragische Selbstentzweiung des modernen Menschen nicht überwunden, aber zumindest ausgestellt und dadurch fassbar gemacht. Der Text stellt nämlich keine idyllisch-utopische Vision der Zukunft vor, in der nach Schiller alle Widerstände zwischen sinnlicher Erfahrung und rationaler Reflexion aufgehoben sind. Vielmehr erweisen sich diese Harmonisierungsbemühungen als ganz und gar sentimentalische, die den ästhetischen Traditionsbruch weder zu verhindern noch darüber hinwegzutäuschen vermögen. Am Ende des ersten Gesanges muss Achilles seinen Tod als endgültig akzeptieren, der Aufschwung aus dem Bann der Vergänglichkeit kann nur auf der psychischen Ebene des kollektiven Gedächtnisses gelingen. Was der Text leistet, ist aber die nötige Einordnung dieses Bruchs, indem er ihn überhaupt erkennbar und dadurch als Teil des großen Ganzen bzw. eben als Moment des kulturhistorischen Kontinuums verstehbar macht: „Mnemosyne“, die Göttin der Erinnerung, und „ihre[...] herrlichen Töchter[...]“ (V. 551), die Musen, werden Achilles' Heldentaten über alle Zeiten hinweg verkünden.

„Immer wird dein Name zuerst von den Lippen des Sängers / Fließen, wenn er voran des Gottes preisend erwähnte. / Allen erhebst du das Herz, als gegenwärtig“ (V. 571–573), verspricht Athene und verweist damit eindeutig auf den Wissenszusammenhang zwischen Erinnerung, Tradition und Erneuerung, der sich gleichwohl in Goethes Kulturbegriff wie auch seinem Epos-Projekt manifestiert. Achilles kann in der Erinnerung der Nachwelt überdauern. Um diese lebendig zu halten, muss die Geschichte seiner Heldentaten jedoch von Generation zu Generation weitergegeben werden. Achilles selbst erscheint als der Begründer dieses Erinnerungskults, wenn er sein Grab als von weiter sichtbares Zeichen (V. 465) seines Todes errichtet.<sup>206</sup> Die letzte Ruhestätte des großen Peliden ist damit zugleich Grab- und Denkmal (V. 28), die daran

205 Vgl. Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. S. 19–238.

206 Zur semiotischen Deutung der *Achilleis* vgl. Friedrich: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. S. 65–82.

geknüpften Bedeutungen von Tod, Ruhm und Gedenken verbinden sich hier zu *einem* Komplex der Ewigkeit. Das ist eine Kontinuitätsvorstellung, die wesentlich auf Erzählen als zeitenverknüpfende, kulturelle Praxis angewiesen ist und die, wie gesehen, gerade eine besondere Zuständigkeit des Epischen darstellt.<sup>207</sup> In Athenes Versprechen wird nicht nur das Epos selbst zum Gegenstand der *Achilleis* erhoben, sondern gerade auch diese modernespezifische Funktion als Erinnerungsspur besonders herausgestellt. An dieser Stelle wird die ganze *Achilleis* rückwirkend als metaphorische Erzählung über das Epische und sein Schicksal in der Moderne lesbar und erweist sich insofern als höchst selbstreflexive Dichtung. Wenn in der ersten Szene „die mächtige Lohe noch einmal“ (V. 1) entbrennt und das Feuer dann „zuletzt“ (V. 5) erlischt, wird damit auch eine Aussage über das vorliegende Epos gemacht: Es ist das letzte seiner Art. Hektors Leichenfeuer gemahnt nicht nur Achilles an seinen eigenen Tod, sondern auch an den Tod des Epos. Überhaupt manifestiert sich am zentralen Themenkomplex von Tod, Bestattung und Grabmal gerade die unausweichliche Gefährdung epischen Erzählens in der Moderne.<sup>208</sup>

So wie Achilles' Grab schließlich zum Zeichen seines ewigen Ruhmes wird, wird die *Achilleis* zum Denkmal für die Gattung des Epischen. Um in die Erinnerung einzugehen und darin über alle Zeiten hinweg zu bestehen, muss das Leben allerdings erst zu einem Ende kommen. Das gilt gleichermaßen für Achilles, dessen Größe gerade in der Kürze seines Lebens besteht (V. 524–526), wie auch für das Epos. Wenn es also über Achilles' Grab heißt, dass darin „keineswegs der Achaier Geringster bestattet [liegt], [d]enen zurück den Weg der Moiren Strenge versagt hat; / [d]enn nicht wenige trugen den türmenden Hügel zusammen“ (V. 503 ff.), dann wird damit auch die Problematik des Epischen um 1800 beschrieben: Hier liegt die hohe Kunst der Alten bestattet, an der sich nicht wenige Dichter verdient gemacht haben, deren Restitution in der Gegenwart aber nicht mehr gelingen kann – zumindest nicht in der alten Form. An der *Achilleis* wird insofern bereits die erneuernde Energie erahnbar, die Hegels späterer Rhetorik vom Ende der Kunst und des Epos unterschwellig eingeschrieben ist. Denn wie Geulen deutlich gemacht hat,<sup>209</sup> hat jede Rede vom Ende der Kunst – und damit auch die Behauptung vom Ende des Epos – ein gespaltenes Verhältnis zu ihrem Gegenstand. Sie ist entweder verfrüht oder zu spät, sie widerspricht sich jedenfalls stets selbst, denn solange noch bzw. wenn wieder darüber geredet wird, kann das Epos gar nicht tot sein. Wie das Eposkonzept der Moderne gerade das eigene Ableben, oder

207 Vgl. S. 145 ff. in diesem Buch.

208 Vgl. Friedrich: Zeichenbaustellen. Goethes Achilleis. S. 65–82, hier S. 75.

209 Vgl. S. 36 in diesem Buch.

zumindest die Rede davon, zum produktiven Antrieb macht, wird auch für Achilles die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod zum Antrieb, zur Energie der Erneuerung, der Metamorphose. Insofern versucht Goethe mit seinem Fragment, wenn schon nicht an Homer anzuschließen, so zumindest an ihn zu erinnern und sein Vermächtnis dadurch lebendig zu halten. Im Zusammenspiel von Erinnerung und literarischem Artefakt entwickelt sich so die an den Artefakten hängende Historizität ihrer selbst und des kulturellen, sozialen Geflechts, in welchem sie entstanden sind.<sup>210</sup> Goethe benutzt die Formensprache des Epischen nicht, um im klassizistischen Sinn an die darin gespeicherten, antiken Vorstellungen anzuschließen, sondern gerade um aus der Spannung von antiker Form und neuzeitlichem Gegenstand – epischer Behandlung und tragischem Stoff – die Aufhebung des Klassischen in der Moderne resultieren zu lassen.<sup>211</sup> Das ist nicht mehr die versuchte Rettung der Antike bzw. die Restitution des Epos, sondern eine Überführung ins kollektive Gedächtnis der Traditionsgeschichte und gleichzeitig das Herausbilden einer neuen epischen Formensprache auf der Folie der klassischen Vorlage. Die Antike fungiert hier nicht mehr als vergangener Sehnsuchtsort, sondern als Spiegel der Moderne, in den die gegenwärtigen Destabilisierungserfahrungen hineinprojiziert werden und aus dem die Vorstellungen von Stabilität und Kontinuität zurückgewonnen werden können.

Daraus spricht nicht zuletzt ein spezifisch zeitliches Bewusstsein für das Ende einer Epoche bzw. das Ende des klassizistischen Gattungsverständnis auf der einen Seite und auf der anderen für den Anbruch einer neuen Zeit sowie das damit einhergehende Bedürfnis für neue Gegenstände und Verfahrensweisen bzw. deren gegenseitige Unabhängigkeit. In der *Achilleis* geht es daher, anders als in *Hermann und Dorothea*, nicht darum, trotz aller Prekarität die mögliche Wiederherstellung eines Idealzustands vorzustellen, sondern vielmehr um das Sichtbarmachen von historischer Verfasstheit und dem Gedenken der Vergangenheit. Der Gründungsprozess einer neuen Form des epischen Erzählens in und für die Moderne wird so in der *Achilleis* noch einmal in zugespitzter Weise reflektiert.

210 Vgl. Böhme: Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes *Wilhelm Meister*, *Faust* und *Der Sammler und die Seinigen*. S. 178–201, hier S. 196 f.

211 Vgl. Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. S. 15.

## 6.4 Die ästhetischen Eigenzeitlichkeiten des Tragischen und die Lizenzen des Epischen

In den bisherigen Ausführungen wurde die Hybridisierung des Epischen und des Tragischen als ein Versuch beschrieben, das Epische auf der Ebene des Dargestellten über die Thematisierung moderner Subjektivität an die Gegenwart anzuschließen. Dabei geht es nicht mehr darum, einen sentimentalisch-modernen Stoff in einer naiv-antiken, also zeitlosen und mustergültigen Behandlung zu vermitteln, vielmehr werden Gegenstand und Form in ein ebenso anspruchsvolles wie prekäres Spannungsverhältnis gesetzt. Daran wird deutlich, dass die Erneuerung des Epischen mit der *Achilleis* eine entschieden andere Ausprägung annimmt, als die Verbindung von Idylle und Epos, die mit *Hermann und Dorothea* vorgestellt wurde. Und zwar insofern, als das epische Erzählen nun radikal auf eine kritische Betrachtung nicht nur der modernen Zeit und dem darin isolierten Individuum, sondern vor allem auch der eigenen Verfahrensweisen und Leistungspotenziale ausgerichtet wird.

Dass Goethe damit weit über die Erkenntnisse des theoretischen Gattungsdiskurses hinaus geht und eine neue Form des Erzählens hervorbringt, die im Kern darauf abzielt, ihre eigene Gefährdung auszustellen, soll im Folgenden entlang der Spannungen nachverfolgt werden, die sich jenseits des Verhältnisses von Gegenstand und Behandlung auch auf der Ebene der poetologischen Darstellung selbst, genauer ihrer ästhetischen Eigenzeitlichkeit ergeben. Inwiefern gerade auch der zeitlichen Verfasstheit des Tragischen in der Moderne besondere Bedeutung zukommt, soll zunächst an Goethes *Faust* exemplarisch sichtbar gemacht werden, bevor die prekäre Zeitorganisation der *Achilleis* als Ausweis ihrer Modernität dargestellt werden kann.

### 6.4.1 *Faust und das Veloziferische*

Der Kern der tragischen Form ist für Goethe zeitlich bestimmt, das zeigt das Gattungsgespräch mit Schiller unmissverständlich, und zwar als vorwärts gerichtetes Streben.<sup>212</sup> Inwiefern der Bewegung des unaufhaltsamen Vorwärtstrebens eine tragische Qualität innwohnt und sich dieser Zusammenhang in der Moderne als Zeitsignatur akzentuiert, bringt Goethe mit seiner Formel des Veloziferischen prägnant auf den Punkt:

Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden lässt, muss ich halten, dass man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verspeist, den Tag im Tage vertut und so immer aus der Hand in den Mund lebt, ohne irgend etwas

---

<sup>212</sup> Vgl. S. 120 ff. in diesem Buch.

vor sich zu bringen. Haben wir doch schon Blätter für sämtliche Tageszeiten! ein guter Kopf könnte wohl noch eins und das andere interkalieren. Dadurch wird alles, was ein jeder tut, treibt, dichtet, ja was er vorhat, ins Öffentliche geschleppt. Niemand darf sich freuen oder leiden als zum Zeitvertreib der übrigen; und so springt's von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt, von Reich zu Reich und zuletzt von Weltteil zu Weltteil, alles *veloziferisch*. [Hervorhebung M.E.]<sup>213</sup>

Dieser tragischen Verschränkung von *Velocitas* (Eile) und Lucifer (Teufel) kommt nun gerade in der *Faust*-Tragödie und dem dafür so zentralen Pakt mit dem Teufel besondere Bedeutung zu. Auf der Ebene des Dargestellten personifiziert Mephistopheles das Veloziferische geradezu prototypisch, während Faust für das moderne Individuum steht, das sich dem teuflischen Beschleunigungsgesetz nur allzu breitwillig unterwirft. Sein unaufhaltsames Streben nach Wissen und Macht setzt Faust einem rasant beschleunigenden Lebenstempo aus, dessen entgrenzende Kräfte ihn zunächst erblinden lassen (V. 11498) und schließlich zu Chaos, Irrtum, Gewalt und Tod führen. Zu Recht sieht Manfred Osten in der *Faust*-Tragödie die Beschleunigung bereits im modernen Sinne mit quantitativer Produktionssteigerung und fortwährender Erschütterung sämtlicher gesellschaftlicher Zustände verknüpft.<sup>214</sup> Nicht nur offenbart sich hier die kaum zu überschätzende Bedeutung ästhetischer Eigenzeiten für die ganze moderne Gattungspoetologie, sondern auch, wie darüber antike Formen an die Moderne angeschlossen werden können.

Dass in der Ungeduld der Teufel steckt, wird in der *Faust*-Dichtung aber gerade auch auf der Ebene der Darstellung prominent reflektiert. In immer schneller wechselnden Bildsequenzen rauschen Mephisto und Faust vom Himmel durch die Welt zur Hölle – vorbei an Auerbachs Keller, Hexenküche, Walpurgisnacht, heraufbeschworener Helena und längst vergangenen Schlachtfeldern. Gegen Ende springt die Handlung in immer kürzeren Sequenzen vorwärts in der Zeit und von Ort zu Ort. Die Zeit der Darstellung, also die Abfolge der sprachlichen Zeichen, bleibt in dieser Raffung deutlich hinter der dargestellten Zeit zurück – ganz veloziferisch – und diese drängende Entfaltung des Geschehens erzeugt einen wirkungsästhetischen Sog, der den Rezipienten unwillkürlich mitreißt. Damit steigert die moderne Tragödie die dramatische Zeitorganisation des unaufhaltsamen, linearen Fortschreitens zu einer radikalen und fatalen Form der Übereilung. In der *Achilleis* ist dagegen bezeichnenderweise ein geradezu gemächliches Erzähltempo vorherrschend, welches sie zumindest in dieser Hinsicht eindeutig dem Epischen zuweist.

213 Goethe nennt den Begriff in einem Brief an Nicolovius, vgl. FA, II, 10. S. 333 f.

214 Vgl. Osten, Manfred: „Alles veloziferisch“ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert. Leipzig: Insel 2003. S. 29.



Die 651 Verse des ersten Gesangs umfassen einen Zeitraum von höchstens ein paar Stunden – von der Morgenfrühe vor Sonnenaufgang<sup>215</sup> bis zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt am Vormittag, zu dem die Arbeitenden das Frühmal einnehmen. Zudem geben die Paralipomena zur *Achilleis* Aufschluss darüber, dass Goethe wohl gesamthaft eine ausgedehnte Dichtung im Sinn hatte, in der fast alle Figuren, die am Ende der *Ilias* noch bestehen, zu einem Auftritt kommen und in der die Darstellungszeit die dargestellte Zeit bei weitem übertroffen hätte.<sup>216</sup>

Um die tragische Form und damit auch die Erfahrung des Tragischen hervorzubringen, reicht der dramatische Transport,<sup>217</sup> wie er oben beschrieben wurde, jedoch nicht aus. Gerade in der Moderne bedeutet die eigentliche Verwirklichung tragischer Form ja nicht mehr unreflektierte Ergebnisheit, sondern das Erlangen von Freiheit und Selbstbestimmung durch Selbstentzweiung.<sup>218</sup> Um diese dialektische Dynamik freizusetzen, muss die einseitig mitreißende Handlung unterbrochen werden, denn nur durch den Bruch der Ereigniskette kann die nötig Distanz zur Reflexion überhaupt geschaffen werden, die das Hervortreten struktureller Gesetzmäßigkeiten ermöglicht. So kann ein ästhetisches Bewusstsein entstehen, nicht zuletzt auch beim Rezipienten, welches die spezifischen Beziehungen zwischen Form und Inhalt der Tragödienform zu reflektieren vermag und den eigentlichen Kern der tragischen Affekttheorie bildet.<sup>219</sup> Die Unterbrechung der vorantreibenden Handlung, die Peripetie der aristotelischen Tragödie, ist demnach auch für das tragische Formgesetz der Neuzeit ein äußerst entscheidendes Moment. Hölderlin hat dafür den der Verslehre entlehnten Begriff der Zäsur fruchtbar gemacht<sup>220</sup> und damit auf die für die Peripetie so zentrale Dimension der Zeitorganisation hingewiesen. Die Zäsur unterbricht nämlich nicht nur die Abfolge der vorgestellten Ereignisse, sondern sie bricht überhaupt die rhythmische Struktur poetischer Darstellung auf. Die zeitliche Sequenzierung wird maximal verkürzt auf einen plötzlichen Umschlagspunkt – der beschleunigte Transport wird in eine Trennung überführt,<sup>221</sup> wobei die lineare Ausrichtung allerdings

215 Das *Achilleis*-Fragment selbst gibt weder Aufschluss über genauen Ort noch genaue Zeit – aber das Schema vom 31. März 1798 enthält eine exakte Zeitangabe: *1. Morgen nach der Verbrennung des Hectors*, vgl. FA I, 8. S. 1212.

216 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 81.

217 Vgl. Wellbery, David E.: Goethes *Faust I*. Reflexion der tragischen Form (= Reihe „Themen“, Bd. 102). München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2016. S. 31.

218 Vgl. S. 275 f. in diesem Buch.

219 Vgl. Galle: Tragisch/Tragik. S. 117–171.

220 Vgl. Wellbery: Goethes *Faust I*. Reflexion der tragischen Form. S. 30–34.

221 Vgl. ebd. S. 32.

erhalten bleibt. Die tragische Prozessgestalt formt sich damit um eine eigentlich Lücke im Zeitgefüge, womit die Tragödie in ihrem Kern auf Diskontinuität ausgerichtet wird.

Die zentrale strukturelle Bedeutung, die der Zäsur für die Entfaltung des Tragischen zukommt, zeigt sich in der *Faust*-Dichtung immer wieder sinnfällig. In *Wald und Höhle* erreicht der erste Tragödienteil seinen Höhepunkt, die Szene unterbricht den bisherigen Handlungsgang und gibt Hinweise auf die weitere Entwicklung. Fausts anfängliches Glücksgefühl kippt in Erkenntnis, er ahnt die tragische Entwicklung voraus, kann sich aber aus dem Verhältnis zu Mephisto, das sich von nun an als unfreiwillige Abhängigkeit zeigt, nicht mehr befreien. Auf diesen inneren Umschlag folgt dann unweigerlich der äußere: Faust verschwindet nach der Liebesnacht, lässt Gretchen allein mit der toten Mutter zurück und überlässt schließlich auch sie ihrem Schicksal.<sup>222</sup> Inwiefern für Goethe der Bruch der Zeitenfolge aber nicht nur das Alleinstellungsmerkmal des Tragischen ist, sondern sich darin gerade auch die eigentliche Tragödie der Moderne offenbart, findet seinen radikalsten Ausdruck im fünften Akt des zweiten Teils, wenn Faust Philemon und Baucis gewaltsam tötet.<sup>223</sup> Mit der Ermordung der beiden Alten und der Vernichtung ihrer Behausung zerstört Faust die ganze Lebenswelt der Antike, die sie repräsentieren.<sup>224</sup> Und mit dem Altertum wird auch die alte mythische Weltordnung „weggeräumt“ (V. 11361) – Zeus, der „alte Gott“ (V. 11142), der als Wanderer verkleidet bei Philemon und Baucis eingekehrt war und sich gegen den Angriff zur Wehr setzt, wird von Fausts Gesellen unerkannt mitbeseitigt. Die rücksichtslose Vernichtung der Antike, diese „ungeduld'ge Tat“ (V. 11341), „geboten schnell, zu schnell getan!“ (V. 11382), wirkt um so brutaler, weil Haus und Umgebung der Alten in der vorherigen Szene mit allen Zeichen der Idylle erscheinen:<sup>225</sup> Schon ein Mal hatte Zeus bei den Alten Zuflucht gefunden, wo Glockenklang ertönt und der Duft der Linden in die Luft steigt, als wär „das Leben ein verschollner Traum“ (V. 11268).<sup>226</sup> Die Hütte und das „Gärtchen“

222 Vgl. dazu ausführlicher ebd. S. 34–47.

223 Dazu vgl. zum Beispiel Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil.* S. 712–715; Henkel, Arthur: *Erwägungen zur Philemon-und-Baucis-Szene im fünften Akt von Goethes Faust (Zweiter Teil).* In: *Études Germaniques* 38 (1983). S. 128–137; Härtling, Peter: *Die beiden Alten. Über Philemon und Baucis in Goethes Faust. Eine literarische Reflexion.* In: Ders. (Hrsg.): *Zwischen Untergang und Aufbruch. Aufsätze, Reden, Gespräche.* Berlin: Aufbau 1990. S. 238–246.

224 Vgl. Osten: „Alles veloziferisch“ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert. S. 32.

225 Vgl. Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil.* S. 712.

226 Damit wird auf die idyllische Philemon und Baucis-Erzählung in Ovids *Metamorphosen* verwiesen, vgl. ebd. S. 713 f.

(V. 11080) unter alten Linden (V. 11044 f.) erinnern an die Idyllen von Voß, die im oberen Kapitel vorgestellt wurden,<sup>227</sup> und geben ein ebenso „paradiesisch Bild“ (V. 11086) ab. Hier herrschen Begrenztheit, Ruhe und eine natürlichgewachsene Lebensordnung. Es ändert sich nichts, alles ist alt und war es bereits zuvor – die ganze Szene *Offene Gegend* steht so exemplarisch für das alte, zyklische Zeitregime.<sup>228</sup> Nicht zuletzt spiegelt sich diese Zueignung zur antiken Welt- und Zeitordnung in der schlichten, redundanten Sprache sowie in den kurzen vier-hebigen Trochäen, die Ruhe, Stille und Stetigkeit auch auf prosodischer Ebene implementieren.<sup>229</sup> Mit der Beseitigung der Alten wird also nicht nur die Vergangenheit abgeschafft, sondern auch das ganze tradierte Zeitgefüge aufgelöst und in die Temporalstrukturen der Moderne überführt. An der „wildentbrannte[n] Hölle“ (V. 11323), die Faust entfacht, offenbart sich die ungeheure Zerstörungsgewalt, die gleichwohl der tragischen Peripetie als auch dem irreversiblen Bruch der Zeit innewohnt. Das Abbrechen der Gegenwart von der Vergangenheit und die daraus resultierende Verunsicherung über die Zukunft zeigt Goethe hier deutlich als die Schattenseite des modernen Freiheitsgewinns auf.

Diese radikale Zurichtung der Zeit in der Tragödie verbindet Goethe nun aber gerade mit der epischen Lizenz zur zeitlichen Entgrenzung und erzeugt so ein komplexes, vielschichtiges Zeitgefüge, welches insbesondere Schillers moderner Tragödienpoetologie entgegensteht. Die *Faust-Szene Vor dem Tor* (V. 808–1177), in der die Handlung des ersten Teils ihren Anfang nimmt und die insofern als Eröffnungsszene gekennzeichnet ist, führt das geradezu musterhaft vor. Hier wird der einzige Rückblick auf Fausts Vergangenheit gegeben und ein prägendes Erlebnis aus der Jugend des Protagonisten wiedergegeben – gemeinsam mit seinem Vater, einem Alchimisten, verarbeitete Faust angesichts der Pest ein unwirksames, tödliches Medikament, an dem Tausende starben (V. 1020–1055). Bei genauer Betrachtung ist die ganze *Vor dem Tor*-Szene eng an Sophokles' Öpibus angelehnt – beide finden vor dem Tor bzw. der Tür statt, beide zeigen auf dem Hintergrund von Festlichkeiten eine Begegnung zwischen dem Protagonisten und einer Volksmasse, aus der ein Alter als Sprecher hervorgeht. Sowohl Ödpibus' als auch Fausts Status wird durch die Lobpreisung des Volkes überhöht. Aus gattungspoetologischer Sicht wird so der Eingang in die tragische Handlung bewerkstelligt – gerade

227 Vgl. S. 215 ff. in diesem Buch.

228 Vgl. Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). München: Beck 1999. S. 274 f.

229 Zur metrischen Gestaltung des Fausts vgl. May, Kurt: Faust II. Teil in der Sprachform gedeutet (= Literatur als Kunst – May). München: Hanser 1962. S. 250.

die Erhebung durch das Volk wird in beiden Fällen tragische Konsequenzen haben und liefert aber auch einen großen Anreiz zur Selbstüberhöhung bzw. tragischer Überschreitung.<sup>230</sup>

Im *Faust* wird der Dialog zwischen dem alten Bauern und Faust durch den Bezug auf Gegenwart und Vergangenheit strukturiert und gleichwohl wird gerade dadurch auch die Zukunft bzw. der tragische Ausgang antizipiert: die Offenbarung von Mord und Tod. Der Alte sieht in Faust einen Retter, jemanden, der durch seine früheren Taten die Gegenwart gesichert hat und holt in seiner Rede die Vergangenheit in die Jetzt-Zeit hinein – er erinnert an die Pest und deren vermeintliche Bekämpfung durch die Fausts. Diese Rettung war allerdings nur eine scheinbare, da tatsächlich Faust und sein Vater die eigentlichen Täter, „freche[...] Mörder“ (V. 1055), waren. Nicht nur fallen damit Retter und Täter auf ähnliche Weise zusammen wie in Sophokles *Ödipus*,<sup>231</sup> sondern erscheint zum einen in der Figur des mörderischen Vaters auch Fausts Ende vorausgedeutet und zum anderen wird sich die gewaltsame Paarung alchimistischer Ingredienzen im Brautgemach in Gretchens Zimmer wiederholen. Fausts spätere Abwendung von der Religion und Hinwendung zur Magie – beide von großer tragischer Bedeutsamkeit – haben ihren Ursprung hier im erinnerten, aus der Vergangenheit in die gegenwärtige Handlung hineingeholten Jugenderlebnis. Durch diese Verschränkung der Zeitschichten wird der chronologische Handlungsverlauf mit Vorausdeutungen und Rückbezügen derart überlagert, dass sich neben der linearen Zeitorganisation auch eine andere, zyklische Zeitlichkeit bemerkbar macht, die einen mythischen Kreislauf von Verbrechen und Schuld, Leid und Sühne aufzeigt.

Gemäß Wellbery ist diese „mythische Zeit- und Schicksalsverschlingung“<sup>232</sup> ein wesentliches Strukturelement der antiken Tragödie,<sup>233</sup> das Goethe erfolgreich in sein modernes *Faust*-Drama hinträgt. Wie die bisherigen Ausführungen allerdings gezeigt haben, ist das Herstellen von übergeordneten und komplexen Zeitbezügen durch Vor- und Rückgriffe eine Zuständigkeit, die in der Moderne explizit dem Epischen zukommt.<sup>234</sup> Durch das Produktiv-

230 Vgl. Wellbery: Goethes *Faust I*. Reflexion der tragischen Form. S. 11 f.

231 Theben erhofft sich eine erneute Rettung vor der Pest durch Ödipus – die erinnerte Rettung vor dem Bann der Spinx ist aber nur scheinbar, denn ihr ging Ödipus Mord an Laios voraus, der die Ursache für die gegenwärtige Seuche ist. Der Zeitbezug zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist hier allerdings umgekehrt – die Pest bestimmt die Gegenwart, während die Rettung in der Vergangenheit verortet ist.

232 Wellbery: Goethes *Faust I*. Reflexion der tragischen Form. S. 13.

233 Vgl. ebd. S. 12.

234 Vgl. Kap. 4.1: Gattungspoetologie als Gegenwarts kritik: Zwischen Epos und Roman und 4.2: Von der Krise der Kunst und der Verzeitlichung der Zeit.

machen dieser epischen Lizenz zur zeitlichen Entgrenzung für das moderne Drama gelingt Goethe die Übertragung der mythischen Wirkungsmacht der antiken Tragödie in die Neuzeit und gleichzeitig eine entscheidende Öffnung und Erweiterung der streng normierten Tragödienform. Trotz tragisch konzentrierter Handlung und Diskontinuität erlangt Goethes *Faust*-Dichtung so eine episch-sinnliche Breite, die ihr wiederum zu umfassender, allgemeiner Bedeutung gereicht und den Blick auf ein großes Ganzes – Fausts gesamtes Leben – eröffnet.

#### 6.4.2 *Das komplexe Zeitregime der Achilleis*

Die gestaltgebende Kraft der tragischen Peripetie macht sich Goethe auch in der *Achilleis* zunutze,<sup>235</sup> oder zumindest hatte er den Plan dazu gefasst, wie die Paralipomena erkennen lassen. In der ersten Episode des fünften Gesangs sollte Achilles' Blick in der Heeresversammlung der Griechen auf die stumme Polyxena fallen, worauf er in plötzlicher Leidenschaft entflammen würde – danach wäre alles anders.<sup>236</sup> „Achilleus weiß, dass er sterben muss, verliebt sich aber in Polyxena und vergisst sein Schicksal rein darüber, nach der Tollheit seiner Natur“<sup>237</sup> – so beschreibt Goethe die alles entscheidende Szene in einem Brief an Riemeier und landet damit im eigentlichen Zentrum der Tragödienform: Zwei durch eine Zäsur geschiedene Hauptlinien – Achilles' Weg in den Tod zum einen und die Liebe zu Polyxena zum anderen – bestimmen die Grundstruktur der *Achilleis*.<sup>238</sup> Um diesen Wendepunkt, der genau in die Mitte der geplanten acht Gesänge fallen sollte, legt Goethe seine ganze Dichtung an. Während die anderen Gesänge durch klare Zäsuren voneinander getrennt sind, verbindet Goethe nun aber den vierten und fünften Gesang in der Mitte der Dichtung, indem er die Heeresversammlung der Griechen bereits in der zweitletzten Szene des vierten Gesangs beginnen lässt, dann aber zwischen diesen ersten und den im fünften Gesang folgenden, zweiten Teil der Versammlung eine olympische Szene einschiebt. Mit dieser dreiteiligen Verdichtung – Versammlung, Olymp, Versammlung – inmitten des Gedichts werden der vierte und der fünfte Gesang zusammengefügt und die dazwischenliegende Zäsur überbrückt. Durch die formale Struktur dieser Verdichtung und ihre mittige Position im Gesamttext wird die zentrale Bedeutung

235 Vgl. Dietrich: *Die Geheimnisse, Achilleis, Das Tagebuch*. S. 268–290, hier S. 276.

236 Zu sämtlichen Äusserungen zu den Schemata vgl. MA 6.1. S. 1105 f. und 1112.

237 Zitiert nach Schadewaldt: *Goethes Achilleis*. S. 301–395, hier S. 348.

238 Vgl. Jessing: *Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes Achilleis*. S. 249–264, hier S. 254.

der Peripetie, der plötzliche Umschlag von Todes- zu Liebeshandlung, gerade besonders akzentuiert.<sup>239</sup>

Anders als im *Faust* oder auch im *Ödipus* funktioniert die Peripetie in der *Achilleis* allerdings nicht einfach als Scheidepunkt in einer Ereigniskette, die insgesamt eine lineare und konsekutive Abfolge vorgibt. Während beide Handlungslinien der *Faust*-Tragödie in die gleiche Richtung weisen – nämlich unaufhaltsam vorwärts in die Katastrophe – und dadurch das tragische Moment verstärken, weisen die Hauptlinien der *Achilleis* vielmehr in entgegengesetzte Richtungen: Der Todesbefangenheit kommt eine tragisch vorwärtsstrebende Funktion zu – Achilles ist ganz auf sein baldiges Ende fokussiert – während die Liebeshandlung dagegen in der Zeit zurückweist – in der Beziehung zu Polyxena scheint sich Achilles seinem Schicksal entziehen zu können. Auch wenn dieser plötzliche Umschwung – von Todes- zu Liebesthematik und wieder zurück – nicht ausgeführt wurde, wird er im ersten Gesang bereits vielfach vorausgedeutet und vorbereitet.<sup>240</sup> Mit dem Beginn des Gedichts setzt zunächst die Todeslinie ein, Achilles weiß nicht nur, dass er noch vor dem Fall Trojas sterben wird – „So wird kommen der Tag, da bald von Ilios' Trümmern / Rauch und Qualm sich erhebt, [...] Aber ich werd' ihn nicht sehen!“ (V. 18–21) –, sondern er hat sich mit diesem Schicksal auch abgefunden: „Soll dies also nun sein, wie mir es die Götter entbieten; Sei es!“ (V. 26 f.). In vollem Einverständnis mit dem eigenen Tod richtet Achilles seine ganze Aufmerksamkeit auf die Errichtung seines Grabes. Diese Todesbefangenheit wäre über den ersten Gesang hinaus bis zur Begegnung mit Polyxena Achilles' Hauptcharakteristik geblieben.

Die Gegenbewegung, die Achilles von seinem Tod zu entfernen und ihn dafür auf Liebe und Hochzeit hinzuführen scheint, setzt nun mit jenem Aufruf des Zeus in der ersten olympischen Szene ein: „noch drängt nicht Verderben / Unaufhaltsam heran, die Mauern Trojas zu stürzen, / Auf denn! wer Troja beschützt, beschütze zugleich den Achilleus“ (V. 296–298). Damit zieht ausgerechnet der mächtigste aller Götter nicht nur die Unausweichlichkeit von Achilles' baldigem Tod in Zweifel, sondern stellt auch dessen Zusammenhang mit dem Fall Trojas in Frage:<sup>241</sup> Weshalb Troja nicht erobert werden und Achilles dennoch nach Hause zurückkehren kann, scheint auf einmal nicht mehr unmittelbar einsichtig zu sein. Bei Goethe entzieht sich damit die menschliche Wirklichkeit grundsätzlich der göttlichen Wirkungsmacht

239 Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 349.

240 Vgl. Reinhardt: Tod und Held in Goethes *Achilleis* (Vortrag vor der Leipziger Goethe-Gesellschaft, Okt. 1944). S. 283–308, hier S. 293.

241 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 205.

und das Verhältnis der Menschen zum Schicksal erscheint als ein zutiefst problematisches und beeinflussbares (V. 236–241). In allen Beispielen, die Zeus hier zitiert, haben Menschen ihr vorbestimmtes Schicksal verändert und sich dem sicheren Tod entzogen (V. 242–248). Schicksalsbestimmung und eigene Entscheidungsmöglichkeit sind hier nicht mehr eine selbstverständliche Einheit, vielmehr stehen sich innere Freiheit und äußere Verpflichtung als Widerspruch gegenüber. Der freien Selbstbestimmung kommt in Zeus' Antwort nun besondere Bedeutung zu, beschreibt er sie doch als die Kraft, welche die eigentliche Ordnung herstellt: „Ja, es treibet der *Mensch* sie zurück, die Keren des Todes [Hervorhebung M.E.]“ (V. 252). Unter diesem Gesichtspunkt wird auch Heres Beharren auf der Themis – „Denn so hoch wir auch stehn, so ist der ewigen Götter / Ewigste Themis allein, und diese muss dauern und walten“ (V. 283 f.) – als ein Bestehen auf dem Gesetz nur um des Gesetzes willen erkennbar, ohne Einsicht in dessen Sinn oder kritische Betrachtung.<sup>242</sup> Somit verhandelt die *Achilleis* in der Rede des Zeus ganz zentral die modernen Prinzipien von persönlicher Autonomie, Freiheit und privatem Glück. Wie Goethe darin das Prinzip der Hoffnung<sup>243</sup> exemplarisch gegen die Unausweichlichkeit des Schicksal in Stellung bringt, steht der antiken Tradition, in der Götter und Schicksal eine geschlossene Einheit bilden, klar entgegen.

Allerdings geht es hier bei weitem nicht um die Selbstversicherung im modernen Kosmos, sondern vielmehr darum, auf die Unzulänglichkeiten seiner Dichotomien hinzuweisen. Die in der Moderne grundsätzlich positiv besetzten Prinzipien von Hoffnung und Freiheit werden in Goethes Epos nämlich durchwegs kritisch beleuchtet – dem mit der griechischen Mythologie wohl vertrauten Leser entgeht nicht, dass Zeus in seiner Aufzählung jeweils unterschlägt, dass am Ende all dieser Begebenheit dann doch der Tod steht: Die aufopfernde Alkestis wird aus dem Reich der Toten gerettet, bleibt danach der Welt der Lebenden und damit auch ihrem Geliebten Admetos aber entzückt. Protesilaos kehrt nach seinem Tod zwar für kurze Zeit in die Oberwelt zurück, aber als er wieder in den Hades hinab muss, folgt ihm seine Gemahlin aus lauter Verzweiflung nach. Auch Orpheus erhält seine verstorbene Geliebte zwar zurück, allerdings nur für kurze Zeit. Und der Totenerwecker Asklepios bezahlt seine Freveltat mit dem eigenen Tod.<sup>244</sup> Die moderne, auf dem Fort-

242 Vgl. ebd. S. 205 f.

243 Zur besonderen Bedeutung der Hoffnung als christlichem Prinzip in der *Achilleis* vgl. Gärtner: Das Motiv der Hoffnung in Goethes Achilleisfragment. S. 174–181 und Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 94–106 sowie Reinhardt: Tod und Held in Goethes *Achilleis* (Vortrag vor der Leipziger Goethe-Gesellschaft, Okt. 1944). S. 283–308, hier S. 302.

244 Asklepios. In: Der Neue Pauly Online. <https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/asklepios-e203800> [abgerufen am 8.10.2019].

schrittsglauben der Neuzeit gründende Konzeption von Hoffnung<sup>245</sup> wird dadurch unterschwellig als Verblendung, als etwas trügerisches vorgeführt.

Entsprechend vielfältig sind die Folgen von Zeus' Ausspruch, aufgrund dessen die Götter nun jeweils für die eine oder andere Konfliktpartei in Aktion treten und versuchen, den Ausgang zu ihren Gunsten zu beeinflussen: Ares wird die Amazonen und Memnon zum Schutze Trojas herbeirufen (V. 327 ff.); Hera schickt Pallas Athene, um Achilles' Gemüt aufzuheitern (V. 386–397), Apollon ruft die Priamiden zum Widerstand gegen die Griechen auf (V. 345 ff.) und Kypris wird versuchen, ihn davon abzubringen (V. 352 f.). Auch die Wirkung, die Polyxena auf Achilles hat und welche die Liebeshandlung initiiert, ist schließlich Aphrodites Werk, die hofft, die Trojaner dadurch auszustechen.<sup>246</sup> Und wenn Kypris dem sich nach Thymbra begebenden Apollon nachblickt (V. 344 f.), wird damit bereits der künftige Ort von Achilles' Tod zitiert und in ein Spannungsverhältnis gesetzt mit seinem momentanen Aufenthaltsort, dem Grabhügel.<sup>247</sup> Noch wird der thymbräische Tempel nicht geschildert, sondern nur genannt, noch steht er wie verdeckt von der Beschreibung des sich immer höher türmenden Grabhügels: So hält sich Achilles' zukünftiges Schicksal gleichzeitig verborgen hinter seiner Gegenwart und ist dieser dennoch bereits eingeschrieben. Daraus lässt sich deutlich erkennen, dass die einführende, linear verlaufende Todeshandlung durch die hier vorbereitete Liebeslinie einen retardierenden Aufschub erfährt<sup>248</sup> und die ganze Dichtung insofern zentral um ein Verzögerungsmoment angelegt wird.

Der Liebe zu Polyxena kommt damit eine ähnliche Funktion für die *Achilleis* zu, wie der Zorn des Achilles für die *Ilias*.<sup>249</sup> Es handelt sich dabei zweifellos um eine Bemühung Goethes, den grundsätzlichen Mangel an für das Epische ausschlaggebender Retrogradation durch retardierende Vorfälle zu beheben.<sup>250</sup> Achilles' Weg zu seinem Tod sollte weder gradlinig verlaufen noch durch Hindernisse gestört werden, die überwunden werden müssen, wie etwa im *Ödipus auf Kolonos*. Die tragische Handlung soll nicht aufgehalten, aber doch entschieden verzögert werden. Anders als im *Faust*, wo die disruptive Kraft des Tragischen zur vollen Entfaltung gebracht wird, bemüht sich Goethe also in der *Achilleis* besonders darum, einen abrupten Bruch zu vermeiden und verbindet

245 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 95.

246 Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier 353 f.

247 Vgl. Reinhardt: Tod und Held in Goethes *Achilleis* (Vortrag vor der Leipziger Goethe-Gesellschaft, Okt. 1944). S. 283–308, hier S. 294.

248 Vgl. Friedrich: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. S. 65–82, hier S. 72.

249 Vgl. Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 56 f.

250 Vgl. WA IV, 12. S. 384.



dafür die tragische Zäsur mit der epischen Retardation. Die Handlung stellt so einen ambivalenten, vor- und wieder zurückschreitenden Prozess vor, in dem sich das Tragische und das Epische in einem diffizilen Gleichgewicht halten. Paradoxerweise trägt das Liebesmotiv gleichwohl zum tragischen Umschwung bei, als es gerade auch wieder der epischen Entschleunigung dient. So scheint sich Achilles durch die Liebe zu Polyxena zwar von seinem Tod zu entfernen – würde er sich vom Krieg abwenden, könnte er mit Polyxena glücklich werden und Troja könnte dennoch fallen – aber auch diese scheinbare Gegenbewegung führt mit unentrinnbarer Notwendigkeit zu seinem vorbestimmten Tod.<sup>251</sup> Die Erfahrung der Retardation eröffnet so zwar andere Wege – Achilles' Schicksal erfüllt sich schließlich anders als erwartet – aber trägt gerade auch zur Erfüllung der tragischer Form bei: Achilles' plötzliche Ermordung kann gerade deshalb die tragische Wirkung der jähren Peripetie entfalten, weil die Handlung zuvor retardiert wurde und einen möglichen glücklichen Ausgang vorstellte.<sup>252</sup>

Damit stehen die Linien der Todesbefangenheit und der Leidenschaft sowie die ihnen eingeschriebenen Eigenzeiten weder in einem Abfolge- noch in einem Ausschlussverhältnis, sondern überkreuzen sich vielmehr in tiefsinniger Verbindung.<sup>253</sup> Das Etablieren von Oppositionen, deren Durchkreuzen und wieder Auflösen spielt sich in der *Achilleis* besonders prominent auf der Ebene der Zeitorganisation ab und erzeugt hier ein komplexes, zutiefst uneindeutiges Gefüge: „Nicht ist fest umzäunt die Grenze des Lebens“ (V. 251), stellt Zeus fest und zieht damit nicht nur den vorherbestimmten Tod des Achilles in Zweifel, sondern überhaupt die Macht des Schicksals. Trotz Prophezeiung besteht für Achilles bis zuletzt die Hoffnung auf Leben und Liebe, denn „[s]o auch weiß, mich dünkt, kein Gott noch Göttinnen erste, / Wem vom Ilios' Feld Rückkehr nach Hause bestimmt sei.“ (V. 262 f.). Damit rührt der Streit um Achilles' Tod unmittelbar an die Grundfesten nicht nur der olympischen, sondern überhaupt der tradierten Weltordnung. Die Zeitdimensionen stehen nicht mehr in einer verbindlich-zuverlässigen Beziehung zueinander – obwohl Achilles' Tod in der Vergangenheit beschlossen wurde, zweifelt Zeus daran, dass dieses Ereignis in Zukunft auch eintreffen muss. Auch wenn Zeus' Aussage sich als einmalig und situationsbedingt erweist – das ganze folgende Gespräch zwischen

251 Vgl. Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 352.

252 Vgl. Reinhardt: Tod und Held in Goethes *Achilleis* (Vortrag vor der Leipziger Goethe-Gesellschaft, Okt. 1944). S. 283–308, hier S. 301.

253 Vgl. Jessing: Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes *Achilleis*. S. 249–264, hier S. 254 und Friedrich: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. S. 65–82, hier S. 72.

Achilles und Athene ist schließlich allein durch Achilles' bevorstehenden Tod motiviert – zerbricht darin die mythische Einheit von Zeit und Schicksal.

Dass Goethe hier nicht nur deutlich, sondern ganz bewusst vom homerischen Vorbild abfällt, zeigt sich auch an der göttlichen Auseinandersetzung zwischen Zeus und Here. In den Worten des Göttervaters erscheint die antike Vorstellung einer aus der Vergangenheit verbürgten Zukunft keine Gültigkeit mehr zu haben. Anstatt eines umfassenden Gesamtzusammenhangs ergibt sich hier vielmehr der Eindruck von Unberechenbarkeit und Kontingenz – nicht einmal die Götter kennen die Zukunft. Diesen Autoritätsverlust, nicht nur der Götter, sondern eben auch der Zeit selbst, verbindet Zeus nun aber im modernen Sinn mit den Vorstellungen von Freiheit und Hoffnung. Heres Beharren auf dem ewigen Gesetz der Themis, auf Ordnung und Verlässlichkeit (V. 275–286), steht Zeus' Idee einer offenen Zukunft nicht nur radikal entgegen, sondern wird in dessen Vergleich mit den Titanen auch als zerstörerisch ausgewiesen (V. 293 ff.). Here schimpft Zeus wohl einen „Schreckliche[n], wankende[n] Gesinnte[n]“ (V. 268) und bezichtigt ihn der Willkür (V. 281), deckt aber mit ihren eigenen Worten gerade die unbarmherzige Brutalität ihres Zeitmodells auf:

Denn wer im Wege steht dem Geschick, das dem endlichen Ziele  
Fruchtbar zueilt, stürzt in den Staub, ihn zerstampfen die Rosse,  
Ihn zerquetschet das Rad des ehernen heiligen Wagens. (V. 275–277 ff.)

Nicht nur ist das Bild des Schicksalswagens unhomerisch,<sup>254</sup> mehr noch scheinen sich darin anstatt eines antiken Zeitbegriffs gerade die problematischen Aspekte der modernen Vorstellung von Zeit als unaufhaltsamer, linearer Beschleunigung zu manifestieren. In der *Achilleis* wird also die tradierte Vorstellung einer gesicherten, kontinuierlichen Zeitenfolge, wenn nicht abgelöst, so zumindest ins Spiel gebracht mit dem disparaten, reflexiven Zeitgefüge der Moderne. Das Hin- und Herschwanken zwischen Kontinuität und Kontingenz erzeugt zwar ein gleichwohl unlösbares wie auch besonders reizvolles Spannungsverhältnis,<sup>255</sup> es erweisen sich aber auch der Bruch im Zeitgefüge als unhintergebar und das Herstellen von Kontinuität als von vorneherein gefährdete Unternehmung: Während Hephaistos im antiken Epos Zeus und Here miteinander versöhnen kann, erscheinen ihre entgegengesetzten Positionen sowie die damit in Beziehung stehenden Zeithorizonte der Antike und der Moderne in Goethes *Achilleis* unvermittelbar.

<sup>254</sup> Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 191.

<sup>255</sup> Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 84.

### 6.4.3 Formale Überstrukturierung der Komposition

Dieser grundsätzlichen Diskontinuität auf der Ebene des Dargestellten versucht Goethe auf der Darstellungsebene mit extremer kompositorischer Gefügtheit zu begegnen. Zunächst schreibt er sein ganzes Gedicht unauflösbar in die *Ilias* ein, indem er nicht einfach an deren letzten Vers anschließt, wie das Morris<sup>256</sup>, Regenbogen<sup>257</sup>, Gerhard<sup>258</sup> und auch Constantine<sup>259</sup> behauptet haben, sondern den Anfang der *Achilleis* und das Ende der *Ilias* vielmehr *übereinander* legt.<sup>260</sup> Am Ende der *Ilias* handeln Achilles und Priamos einen elftägigen Waffenstillstand zur Bestattung Hektors aus, am zwölften sollte der Kampf wieder aufgenommen werden (Il. 24, V. 657–667). Geschildert werden dann neun Tage der Trauer, die Verbrennung am zehnten und die Errichtung des Grabhügels am elften Tag – der zwölfte bleibt allein angekündigt.<sup>261</sup> Goethes *Achilleis* setzt jedoch nach der Verbrennung Hektors und damit kurz vor dem Ende der *Ilias* ein – diese erwähnt bereits die Morgenröte, die den zehnten Tag ankündigt (Il. 24, V. 785). Der erste Gesang der *Achilleis* beginnt nun aber nicht mit dem neuen Tag, sondern noch in der Nacht mit dem letzten Aufflammen von Hektors Scheiterhaufen:

Hoch zu Flammen entbrannte die mächtige Lohe *noch einmal*,  
 Strebend gegen den Himmel, und Ilios' Mauern erschienen  
 Rot, durch die finstere Nacht; der aufgeschichteten Waldung  
 Ungeheures Gerüst, zusammenstürzend, erregte  
 Mächtige Glut *zuletzt*. Da senkten sich Hektors Gebeine  
 Nieder, und Asche lag der edelste Troer am Boden. [Hervorhebungen M.E.  
 (V. 1–6)]

Damit leistet Goethe eine zeitliche Überlagerung der Ereignisse,<sup>262</sup> ohne allerdings an einen konkreten Vers der *Ilias* anzuschließen. Gleichzeitig nimmt er nämlich einen Schauplatzwechsel vor, wenn er die Verbrennung Hektors nun aus der Perspektive des Achilles schildert, der im Lager der Griechen weilt. Diese Art des Anknüpfens an das homerische Ende der *Ilias* erzeugt gleichzeitig Nähe wie auch Distanz – Goethes Gedicht bezieht sich sowohl inhaltlich

256 Morris: Goethes *Achilleis*. S. 26.

257 Regenbogen: Über Goethes *Achilleis* (1942). S. 495–520, hier S. 506.

258 Gerhard, Melitta: Götter-Kosmos und Gesetzessuche: Zu Goethes Versuch seines Achilleis-Epos. In: Monatshefte 4 (1964). S. 145–159, hier S. 145.

259 Constantine: *Achilleis* and *Nausikaa*. Goethe in Homer's World. S. 107.

260 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 93.

261 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 79.

262 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 93 und Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 174.

wie auch formal klar auf das antike Epos,<sup>263</sup> es handelt sich dabei aber bei weitem nicht um ein Weitererzählen der *Ilias*, sondern um einen klar davon getrennten, eigenständigen Versuch epischer Dichtung für die Neuzeit.<sup>264</sup> Damit erhalten die temporalen Wendungen der ersten sechs Verse, „Noch einmal“ und „zuletzt“, überragende Bedeutung, denn sie verweisen nicht nur auf etwas unmittelbar vorhergegangenes, sondern auch spezifisch auf den Übergang zwischen Antike und Moderne.<sup>265</sup>

Darüber hinaus leiten sie vom Schauplatz am Ende der *Ilias* zum Griechenlager und Ort der nun folgenden Begebenheiten über und führen gleichzeitig vom zentralen Motiv der *Ilias* hinüber zum neuen Thema der *Achilleis*, wodurch ihre Vermittlungsfunktion zusätzlich akzentuiert wird. Im Anschluss an die ersten Verse wird in weiteren sechs Versen Achilles geschildert, der sich erhebt, nachdem er den Flammen aus der Ferne zugeschaut und in diesem Anblick noch einmal seinen Hass auf Hektor aufleben gespürt hat. Dabei stehen die Formulierungen „die Stunde durchwachte“ (V. 8) und „ihm den Freund erschlug“ (V. 12) im Präteritum nebeneinander, die beiden vergangenen Ereignisse werden so auf die gleiche Zeitstufe gehoben und gleichzeitig dem gegenwärtigen Moment – dem letzten Aufflammen und Achilles' in Bewegung geraten – eingeschrieben. Mit dem 13. Vers kommen nun die Nacht, das Feuer des Scheiterhaufens und das alte Thema der *Ilias*, Achilles' Zorn, gleichsam zu einem Ende:

Aber als nun die Wut nachließ des fressenden Feuers  
 Allgemach und zugleich mit Rosenfingern die Göttin  
 Schmückete Land und Meer, dass der Flammen Schrecknisse bleichten,  
 Wandte sich, tief bewegt und sanft, der große Pelide  
 Gegen Antilochos hin und sprach die gewichtigen Worte:  
 „So wird kommen der Tag, da bald von Ilios' Trümmern  
 Rauch und Qualm sich erhebt, von thrakischen Lüften getrieben,  
 Idas langes Gebirg' und Gargaros' Höhe verdunkelt;  
 Aber ich werd' ihn nicht sehen! [...]“ (V. 13–21)

Erst in dieser Rede des Achilles wird an das neue Hauptthema, den bevorstehenden Tod, herangeführt. Die eigentliche Einleitung in die *Achilleis* als etwas völlig Neues – „der große Pelide“ und „die gewichtigen Worte“ unterstreichen die große Bedeutung, die dieser Stelle zukommt – erfolgt also erst

263 Vgl. Martin: Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie. S. 292.

264 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 94.

265 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 174.

nach zwölf Versen. Bemerkenswerterweise wollte Goethe wohl auch das Ende der *Achilleis* in dieser Art eines gleichzeitigen Anknüpfens und Abschließens gestalten. Gemäß den Schemata sollte nämlich Achilles bereits gegen Ende des siebten Gesangs zu Tode kommen<sup>266</sup> und im Anschluss noch die Folgen seines Todes geschildert werden: Im achten Gesang wäre es unter den Griechen zu Machtkämpfen und Rivalitäten gekommen, um Achilles' Waffe würde gestritten, Odysseus würde losgeschickt, um Achilles' Sohn herbeizuholen, Achilles' Leichnam würde an Thetis übergeben und neue Verbündete im Kampf gegen Troja würden erscheinen. Die letzte Notiz lautet: „102. Ajax Raserei und Tod“, womit die *Achilleis* mit dem Tod Ajax', anstatt mit dem Tod ihres Titelhelden beendet würde.<sup>267</sup> Zunächst hätte Goethe damit einen bereits tragisch behandelten Stoff einer epischen Neubearbeitung unterzogen.<sup>268</sup> Darüber hinaus erzeugen die Verknüpfung von Achilles' und Ajax' Schicksal die Rahmung der *Achilleis*-Handlung mit dem Tod zweier homerischer Helden<sup>269</sup> epische Breite<sup>270</sup> und Kontinuität. In Ajax' tödlicher Raserei wird der Tod des Achilles wieder aufgenommen und gleichwohl übersteigert – durch diesen Parallelismus besingt die *Achilleis* nicht einfach das Ende eines Individuums, sondern eines ganzes Helden- und Weltbildes.<sup>271</sup> Mit dem Tod Hektors am Anfang und dem Tod des Ajax am Ende erscheint die *Achilleis* als Teil einer übergreifenden, kontinuierlichen Geschichte. Das Gedicht hätte nicht nur *aus* der Antike *in* die Moderne, sondern auch wieder zurückgeführt und so als Ganzes eine vermittelnde Funktion zwischen den Zeiten erlangt.

Den Weg zurück in die Antike und zu antiker Totalität scheint Goethe allerdings nicht mehr gefunden zu haben, davon zeugt gerade der massive narrative Aufwand, den er betreibt, um jeglichen Bruch zu vermeiden. Der erste Gesang umfasst drei inhaltlich voneinander getrennte Teile: Auf dem Grabhügel (V. 1–60), von hier aus schaut Achilles auf sein Leben zurück und denkt über sein Schicksal nach. Im Olymp (V. 61–397), wo die Götter um Achilles' Schicksal streiten. Und wieder auf dem Grabhügel (V. 398–651), wo sich im Gespräch zwischen Achilles und Athene die Sphären des Irdischen und des Göttlichen begegnen. Die Schemata skizzierten den Wechsel zwischen der Handlung auf Erden und der Götterversammlung noch nach homerischer Art

266 Vgl. MA 6.1. S. 1106.

267 MA 6.1. S. 1107.

268 Vgl. Friedrich: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. S. 65–82, hier S. 72.

269 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 91.

270 Vgl. Reinhardt: Tod und Held in Goethes *Achilleis* (Vortrag vor der Leipziger Goethe-Gesellschaft, Okt. 1944). S. 283–308, hier S. 295.

271 Vgl. Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 105.

als plötzliche Verlagerung des Schauplatzes.<sup>272</sup> In der Ausführung gestaltet Goethe dann aber diesen Szenenwechsel mit größter Umsicht als ein langsames, graduelles und sinnvoll strukturiertes Nacheinander. Der narrative Aufstieg von der Erde zum Olymp beginnt mit Eos, der Göttin der Morgenröte, die Achilles' Myrmidonen freundlich anblickt (V. 54) und mit ihrem Licht zur Arbeit animiert (V. 56). Goethes Eos ist eine „Völkerweckerin“ (V. 21), sie wirkt nur auf die Menschen erfreulich und erquickend, während ihr Licht die Lebenssphäre der Götter nicht zu erreichen vermag. Nach Eos erscheint Helios mit seinem Gespann (V. 62–68), das nun die ganze Erde beleuchtet, also die räumliche Perspektive erweitert und dessen Heraufziehen die Götter- und Menschenwelt als einen eng miteinander verbundenen Kosmos zeigt. Darauf folgen die Horen, die das letzte Stück zum Olymp hinaufführen (V. 67) und hier Hephaistos begegnen (V. 69). Dieser trifft seinerseits auf Here und Pallas Athene (V. 95), worauf dann der Rest der Götter den Saal betritt. Dieser Einzug wird einerseits summarisch geschildert und dennoch erhält jede Gottheit eine Charakterisierung ihrer Persönlichkeit, wie auch ihrer Beziehung zu den übrigen Göttern (V. 123–134). Hier stellen sowohl Artemis' als auch Aphrodites Auftritte wiederum eine Verbindung zum irdischen Geschehen her – beide kehren sie in den Morgenstunden (V. 132) direkt von der Erde zurück, wodurch die Handlungen im Olymp und auf Erden als gleichzeitig stattfindend markiert werden.<sup>273</sup> Als zweitletzter Gott erscheint Zeus bzw. Kronion, mit seinem Eintreffen wird ein kompositorischer Höhepunkt erreicht – der Wechsel von irdischem zu olympischem Geschehen ist vollzogen – nach ihm tritt nur noch Thetis in ihrer Rolle als Bittstellerin auf.

Diese extreme formale Gefügtheit wiederholt sich als gespiegelte Symmetrie im Abtreten der Götter – Zeus geht als Erster, ihm folgt Thetis, dann Ares, Phöbos und schließlich Athene – so wie im erneuten Schauplatzwechsel zum Grabhügel. Athene eilt zwar durch den Himmel hinab auf die trojanische Ebene, die Darstellung dehnt sich aber aus, indem alles geschildert wird, was Athene in ihrer Eile nicht sieht (V. 398–411). Und auch die Beschreibung des olympischen Lokals selbst folgt einer klaren kompositorischen Logik. Schritt für Schritt wird hier von außen immer mehr ins Innere geführt, von der Himmelspforte (V. 61) zu Zeus' Haus (V. 68), über dessen Schwelle (V. 93) zum Göttersaal (V. 123) und schließlich auf den Thron (V. 139). In Goethes Dichtung geschieht nichts unvorbereitet, nichts steht isoliert oder zusammenhangslos, die ganze Komposition ist vielmehr dezidiert auf das Herstellen von Ganzheit und Geschlossenheit ausgerichtet. Diese tatsächlich unhomerischen

<sup>272</sup> Vgl. ebd. S. 196.

<sup>273</sup> Vgl. ebd. S. 197.

Modernisierungen<sup>274</sup> versucht Goethe auf der sprachlichen Ebene auszugleichen, indem er sich der antiken Metrik und Wortbildung bedeutend stärker annähert als noch in *Hermann und Dorothea*.<sup>275</sup> Die Hexameter der *Achilleis* folgen mehr den strengen theoretischen Regeln der Versbildung als einer sinnlich-intuitiven Versifikation, die Sprache ist komplizierter, weniger verspielt und wirkt dadurch auch um einiges artifizierter. Die ursprünglichen Trochäen der Verse 15 („Schmückte“) und 52 („wellenbespülten“) erscheinen in der Erstausgabe zu reinen Daktylen umgebildet („Schmückete“, „wellenbespülten“). Aus „sprechend untereinander“ wird „sprechend wechselndes Wort“ (V. 96) und damit eine direkte Referenz auf die *Odysee* (3, V. 148).<sup>276</sup> Zudem setzt Goethe im Gegensatz zu *Hermann und Dorothea* in der *Achilleis* zahlreiche der von Voß vorgeschlagenen Korrekturen um. Den ersten Vers stellt er von „Hoch zu Flammen entbrannte noch einmal die mächtige Lohe“ zu „Hoch zu Flammen entbrannte die mächtige Lohe noch einmal“ um, wodurch die verpönte Zäsur nach dem Trochäus im vierten Fuß vermieden und stattdessen eine Diärese<sup>277</sup> eingeführt wird.<sup>278</sup> Für den fünften Vers schlägt Voß vor, „Es“ durch den stärkeren Partikel „Nun“ zu ersetzen, darüber geht Goethe dann sogar hinaus und setzt neu „Da“ an den Beginn des dritten Versfußes. „Achilles“ ersetzt Voß wenn immer möglich durch die volle griechische Namensform „Achilleus“ (V. 7, 346, 359, 512). „[N]och Harnisch, noch aber des Schildes/Umfang“ korrigiert er zu: „noch der Harnisch, noch auch des Schildes / Umfang“ – der Artikel stellt einen Daktylus anstelle des Trochäus her. Auch diese Korrektur übernimmt Goethe, lässt aber die Formulierung „noch auch“ weg, so dass der Vers am Ende heißt: „noch der Harnisch, auch nicht des Schildes / Umfang“ (V. 103 f.). In der gleichen Manier schlägt Voß vor, „ein Wunder staunenden Augen“ zu „ein Wunder dem staunenden Anblick“ umzuformulieren – auch hier führt der Artikel zum Daktylus – Goethe entscheidet sich dann für „ein Wunder staunendem Anblick“.<sup>279</sup>

Diese Korrekturen der Handschrift zeigen, dass Goethe den sprachlichen Ausdruck an zahlreichen Stellen stark dem homerischen annähert. Damit

274 Vgl. ebd. S. 177.

275 Vgl. ebd. S. 39 wie auch Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 164.

276 Analog dazu V. 131: statt „die reizende Göttin“: „die äugelnde Göttin“, V. 148: statt „Trauer im Blick“: „trauernden Blickes“, V. 312: statt „Achill“: „Achilleus“.

277 Einschnitt nach dem 4. Versfuß.

278 Analog dazu V. 105, 292, 364–149: aus „die erste der Neriden“ wird: „die lieblichste Tochter des Nereus“.

279 Vgl. dazu auch Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. S. 156–160.

zielt der Text allerdings nicht auf ein klassizistisches Kunstideal ab – dieses wird in der Eröffnungsszene der Götterversammlung mit Hephaistos und den Horen nämlich gerade einer scharfen Kritik unterzogen. Hephaistos' Saal ist wohl nach „dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges“ erbaut und steht „vollendet“ und „vollkommen“ da, „[u]ngekränkt von der Zeit“ (V. 72–76). „Doch alles ist leblos!“ (V. 84) und erst die Horen, Göttinnen der Zeit, der Anmut und des Reizes verhelfen durch ihr bewegliches „Leben und Licht“ (V. 91) dem toten Gebilde zu wahrer Schönheit.<sup>280</sup> Nicht nur verbindet Hephaistos über das göttliche Maß des Musengangs – damit ist der Hexameter gemeint – die unvergänglich-vollkommenen Werke des Saals mit den traditionellen, aber im Ablösen begriffenen gattungspoetologischen Forderungen an das Epos, darüber hinaus verweist er auch auf das grundsätzliche Defizit an Lebendigkeit, Beweglichkeit und Ursprünglichkeit der normativ-regulierten Kunst. Die Kräfte der Zeit bringen zwar Destabilisierung und Vergänglichkeit, indem sie die Werte des Todes und des Lebens<sup>281</sup> miteinander in Verbindung bringen, aber eben auch wahre Bedeutung – das ist die Erkenntnis der *Morphologie*, die Goethe seiner epischen Dichtung an dieser Stelle gleichwohl auf der Darstellungs- wie auch der Anschauungsebene einschreibt.

Darin zeigt sich nicht zuletzt auch Goethes Aneignung des Epischen als äußerst schwieriger Prozess zwischen Annäherung an das Ideal in sich geschlossener Ganzheit und bewusster Entfernung davon. Die große Mühe, die Goethe auf das Gestalten von gleitenden Übergängen verwendet, deutet deshalb vielmehr auf die fraktale Disposition der *Achilleis* und die für das Epos-Projekt überhaupt symptomatischen Brüche hin, als auf eine klassizistische Ästhetik der Einheit.<sup>282</sup> Die letztlich unauflösbaren formalen Spannungen zwischen Tragischem und Epischem, Antikem und Modernem, Partialem und Ganzen prägen den ganzen Gesang und sind gerade das, was die *Achilleis* relevant macht. Der Text fordert dadurch immer wieder neu zur Auseinanderstzung mit ihm und zur Bewältigung seiner Bruchstellen auf, das macht ihn schließlich interessant für die Moderne. In der prekären Verbindung mit dem Tragischen wird so erneut deutlich, wie grundsätzlich gefährdet und unsicher die Form des Epischen in der Moderne ist. Die *Achilleis* verabschiedet mit der antiken Zeitordnung auch die veralteten Gattungsmerkmale der Ganzheit und der Geschlossenheit sowie das daran haftende Versprechen

280 Vgl. dazu Dreisbach: Goethes *Achilleis*. S. 193–196 und Schadewaldt: Goethes *Achilleis*. S. 301–395, hier S. 371.

281 Vgl. Friedrich: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. S. 65–82, hier S. 77.

282 Vgl. Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 99.



kultureller Kontinuität endgültig aus der Poetologie des Epischen und überführt es der Moderne. Nicht nur kann über den Bruch im Zeitgefüge und seine Konsequenzen nicht mehr hinweggetäuscht werden, sondern scheint überhaupt die Vorstellung eines Kontinuums, von verlässlichen Beziehungen zwischen den Zeiten obsolet geworden zu sein bzw. dienen sie hier nur noch als Folie.

## Schlussbemerkungen

Am Ende des zweiten Buches von *Dichtung und Wahrheit* wird der bildungsbürgerliche Haushalt der Familie Goethe anhand einer anekdotischen Kindheitserinnerung zur Darstellung gebracht. Es muss sich wohl ungefähr um das Jahr 1755 handeln, denn im Kern der Geschichte steht Klopstocks *Messias*, dessen erste zehn Gesänge zu dieser Zeit erschienen waren und sich schnell großer Beliebtheit erfreuten. Dies allerdings sehr zum Missfallen von Vater Johann Caspar Goethe, der, die Verse von Hageborn, Gellert und Haller verehrend, Klopstocks Hexametern gar nichts abzugewinnen vermag und die populäre Dichtung aus seinem Haus verbannt. Mit dem Reiz des Verbotenen belegt, avanciert das Büchlein, das durch einen Hausfreund der Familie in die Hände der Mutter Goethe gelangt, schnell zum größten heimlichen Vergnügen von Wolfgang und seiner Schwester Cornelia. Bald rezitieren die Kinder die „in irgend einem Winkel“ auswendig gelernten Stellen um die Wette oder grüßen sich gegenseitig mit den „grässlichen aber doch wohlklingenden Verwünschungen“ aus Satans Auseinandersetzung mit dem Dämon Adramelech. Das kindliche Vergnügen hat ein jähes Ende als die Geschwister eines Abends, während der Vater sich im Hinblick auf den sonntäglichen Kirchgang rasieren lässt, hinter dem Ofen unbemerkt und leise ihre „herkömmlichen Flüche“ murmeln. Mit „steigender Leidenschaft“ wird daraus erst ein hörbares Sprechen und schließlich ein Schrei, der den anwesenden Barbier derart erschreckt, dass er dem Vater „das Seifenbecken in die Brust“ gießt. Erwartungsgemäß werden die Kinder ausgescholten, die sich, „[u]m allen Verdacht des Mutwillens von [sich] abzulehnen, zu [ihren] teuflischen Rollen [bekennen]“. Aber „das Unglück, das die Hexameter angerichtet hatten, war zu offenbar, als dass man sie nicht aufs neue hätte verrufen und verbannen sollen“.<sup>1</sup>

Unabhängig davon, ob man diese offenbar auf eine rückwirkende, literarische Untergrabung der väterlichen Autorität zielende Geschichte<sup>2</sup> als autobiographischen Faktenbericht oder selbstinszenatorische Fiktion liest, gibt sie Hinweis darauf, dass die Auseinandersetzung mit dem Epischen Goethe ein Leben lang beschäftigt hat. Insofern bestätigt sich daran die werkumspannende Bedeutung des Epos-Projektes, die diese Untersuchung versucht hat, entlang der strukturellen und thematischen Beziehungen zu früheren Programmen

<sup>1</sup> HA 9. S. 78–82.

<sup>2</sup> Vgl. FA 8. S. 1125.

wie dem Italien-Projekt, zeitgleichen Unterfangen wie der *Morphologie* und den für das Spätwerk charakteristischen Bemühungen, zwischen entgegengesetzten Paradigmen zu vermitteln, aufzuzeigen.

Mit Blick auf die hier aufgeworfene Frage nach der möglichen Zugehörigkeit des Epischen bei Goethe zur ästhetischen Moderne wirft die obige Stelle aus *Dichtung und Wahrheit* allerdings auch Licht auf eine weitere, spezifisch poetologische Bedeutung. Wenn der junge Goethe mit dem Lesen und Rezitieren von Klopstocks *Messias* gegen das Gebot des Vaters rebelliert, wird damit nicht nur auf das aufrührerische Potenzial hingewiesen, das dem Hexameter zu diesem Zeitpunkt zukommt, sondern auch auf den tatsächlich revolutionären Willen zur Innovation, der den formalästhetischen Rekurs auf das antike Epos antreibt. Denn wie gesehen, stellt die Aneignung einer rückgewandten Form, die neben einem anachronistischen Sprachmaterial auf Einfachheit und Kontinuität beharrt, am Ende des 18. Jahrhunderts eine komplementäre Alternative dar zum aktuellen Erzählen im Roman, das sich formal mehr dem Dramatischen annähert und sich insofern ganz und gar einer verzeitlichten, fragmentarischen und subjektivierten Moderne verschreibt.<sup>3</sup> Dass es dabei allerdings bei weitem nicht um eine Flucht in die vermeintlich heile Welt der Vergangenheit geht, sondern vielmehr um die ästhetische Erweiterung und Bereicherung der Gegenwart, zeigt eine weitere retrospektive Einordnung Goethes:

Glücklich ist immer die Epoche der Literatur, wenn große Werke der Vergangenheit wieder einmal auftauchen und an die Tagesordnung kommen, weil sie alsdann eine vollkommen frische Wirkung hervorbringen. Auch das Homerische Licht ging uns neu wieder auf, und zwar recht im Sinne der Zeit, die ein solches Erscheinen höchst begünstigte: denn das beständige Hinweisen auf Natur bewirkte zuletzt, dass man auch die Werke der Alten von dieser Seite betrachten lernte.<sup>4</sup>

Für Goethe hat die Veranlagung zur Widerständigkeit nicht nur gegen die um 1800 etablierten Normen und Gattungen, sondern auch gegen den Geist der Zeit selbst wohl von Anfang an die eigentliche Faszination der homerischen Epik ausgemacht. Die große Experimentierfreude, die bereits an seinen ersten epischen Versuchen aufgezeigt werden konnte,<sup>5</sup> belegt das. Schon mit dem *Ewigen Juden* und den *Geheimnissen* eifert Goethe den wirkungsmächtigen

3 Vgl. Kap. 1.4: Modernes Erzählen: Vom Aufstieg des Romans und 4.1 Gattungspoetologie als Gegenwartskritik: Zwischen Epos und Roman.

4 MA 16. S. 572, vgl. auch Meid: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. S. 83–101, hier S. 85.

5 Vgl. Kap. 2.2: Die deutsche Versepike des 18. Jahrhunderts.

Epen seiner Zeit nicht mehr einfach nach, sondern sucht vielmehr die Auseinandersetzung mit ihnen und er lenkt dabei die Aufmerksamkeit dezidiert auf die grundsätzliche Problematik moderner Epik: Texten wie dem *Messias*, dem *Oberon* oder sogar auch den späteren *Lulise-Idyllen* fehlt der Bezug zur veränderten Erfahrungswelt der Gegenwart und darüber hinaus die Risikobereitschaft, von den Normen abweichende, alternative poetologische Möglichkeiten auszuloten. Spätestens mit seiner Neufassung des *Reineke Fuchs*,<sup>6</sup> die das Epische ganz entschieden auf eine kritische Betrachtung des moralischen und politischen Zustands der modernen Erfahrungswelt ausrichtet, macht Goethe deutlich, dass das Versprechen der Erneuerung, das an der antiken Gattung haftet, nicht allein über eine thematische Annäherung an die Verhältnisse der Gegenwart eingelöst werden kann – wie es etwa Voß beispielhaft vorstellt –, sondern ganz entscheidend auch auf eine modernspezifische Modifizierung der Form angewiesen ist.

Wenn Goethe auf die innovative Energie verweist, die der Kunst der Vergangenheit für die Moderne zukommt, dann spiegelt sich darin nicht nur die Einsicht in die historische Verfasstheit kultureller Artefakte, sondern auch ein sensibles Bewusstsein für die Konsequenzen für das ganze Kunstsystem, die daraus erwachsen. Mit dem unhintergehbaren Wissen um die zeitliche und geistige Entfernung von der antiken Kunst wird jeder Versuch, an die alten Formen anzuschließen, gezwungenermaßen zum Zitat – zum sentimentalischen Gestus. Dass die damit erfasste Ablösung der traditionellen Normen und Verfahrensweisen den produktiven Motor für die moderne Kunst, nicht zuletzt auch für ein modernes Erzählen in Form des Romans, darstellt, hat die Untersuchung des Gattungsdiskurses der Epochenschwelle deutlich gemacht. Und gleichzeitig hat sich daran gezeigt, inwiefern das Epische besonders für Goethe und Schiller zum privilegierten Gegenstand wird, an dem auf die problematische Kehrseite der Autonomisierung – den Verlust kultureller Verbindlichkeit sowohl von poetischen Formen als auch der poetologischen Theoriebildung – verwiesen werden kann. Wenn die traditionellen Gattungsmerkmale der Totalität und Objektivität konsequent durch Kontinuität, Entschleunigung und Gleichzeitigkeit ersetzt werden, spricht daraus ein seismographisches und vor allem kritisches Bewusstsein für die Verzeitlichung und Beschleunigung der Gegenwart um 1800. Dem Wechsel der Zeithorizonte und der davon indizierten Reflexivität der Gegenwart stehen die Frühromantiker zwar weniger skeptisch gegenüber, messen dem Prinzip der Zeitlichkeit und dessen ästhetischen Möglichkeiten in Bezug auf das Epische aber

---

6 Vgl. S. 67 ff. in diesem Buch.

gerade soviel Bedeutung zu wie die vermeintlichen Klassizisten.<sup>7</sup> Insofern nimmt der eigentlich marginalisierte Epikdiskurs um 1800 tatsächlich eine wichtige Systemstelle in der kulturellen Moderne ein. Darin begegnen sich nicht nur Elemente des 18. und des 19. Jahrhunderts und es kommt zu einer Überlagerung von Zeitgemäßem und Unzeitgemäßem, sondern es vermischen und verdichten sich auch die ästhetischen Programme des Klassizismus und der Romantik, worin sich die eigentliche Signatur der Epochenschwelle als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen manifestiert.

Der Zusammenhang von Form, Zeit und Morphologie im Umkreis der Gattungsdebatte um das Epos, wie er im zweiten Teil dieser Arbeit konturiert wurde, hat weiter ermöglicht, eine Hinwendung auf die produktiven Prinzipien des Lebendigen in Goethes Gattungsdenken aufzuzeigen und sein Epos-Projekt als eine experimentelle Versuchsanlage ohne klare Begrenzung, Hierarchie oder Anspruch auf Vollständigkeit zu verstehen, die darauf angelegt ist, die mannigfaltigen Erscheinungsformen des Epischen in immer neuen Konstellationen anzuordnen. Die Metapher prägnanter Zeitlichkeit, die dabei gleichwohl für das übergreifende Gattungsdenken wie auch spezifisch für das Epische aktualisiert wird, steht zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit dem diagnostizierten Kultur- und Geschichtsbruch, stellt aber weniger dessen Überwindung dar, als ein emphatisches Festhalten an der Möglichkeit, immer noch bzw. immer neue Sinnzusammenhänge herstellen und darstellen zu können. Darauf, dass diese prägnante Zeit keinesfalls spannungsfrei sein muss, verweist Goethes gleichzeitige Betonung der gestaltgebenden und -auflösenden Kräfte der Zeit. Vielmehr ist sie als ästhetische und epistemologische Alternative zur Linearität zu verstehen, die sich als dominantes Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster der Erscheinungswelt durchzusetzen beginnt.

In der stets prekären Gleichzeitigkeit von Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit, Grenzsetzung und Grenzüberschreitung wird die Möglichkeit einer alternativen Wissensorganisation vorgestellt, die chaotische und irritierende Elemente nicht zu verdecken bzw. im klassizistischen Sinne zu harmonisieren versucht, sondern gerade in ihrer Problematik fassbar machen will. Mit dieser schwankenden formalen Disposition repräsentiert Goethes Epos-Projekt sowohl den Bruch als auch die erneute Verbindung nicht nur zwischen den Zeiten – der Antike und der Moderne –, sondern auch zwischen den sich krisenhaft ausdifferenzierenden Wissenssystemen der Kultur, der Kunst und der Sprache; den konkurrenzierenden Erkenntnisformen der Empirie und der Ästhetik, und den literarischen Gattungen.

Inwiefern das Epischen bei Goethe geradezu als Scharnier zwischen den Themen, den Zeiten und den Formen fungiert, haben die beiden Lektürekapitel

---

7 Vgl. Kap. 4: Die Epos-Debatte um 1800 und ihre gattungstheoretischen Problemstellungen.

zu *Hermann und Dorothea* und dem *Achilleis*-Fragment deutlich gemacht. So konnte an *Hermann und Dorothea* aufgezeigt werden, wie durch das spannungsvolle miteinander in Beziehung setzen von antikisierender Form und modernem Inhalt, Epischem und Idyllischem, Naivem und Sentimentalischem die Aktualisierung eines alternativen Erzählens gelingt. Das Werk hat sich in seiner uneindeutigen und dynamischen Form als widerständiger Hybride entpuppt, der sich kritisch gegenüber dem Roman und der modernen Fortschrittslogik, aber auch gegenüber der rationalen Selbstbestimmung des modernen Individuums sowie der bürgerlichen Neuordnung der deutschen Gesellschaft positioniert. Goethe unternimmt darin den ambitionierten Versuch, ein aufgeklärtes politisches Bewusstsein und eine entsprechende Vorstellung von moderner Staatsbürgerlichkeit ästhetisch zu begründen. Den möglichen Beginn einer neuen Epoche und das Finden einer neuen Gesellschaftsform erfasst er dabei als fragilen Gründungsmoment, der stets prekär bleibt.

Während in *Hermann und Dorothea* sowohl inhaltlich wie auch formal noch auf der Möglichkeit beharrt wird, zeitliche Kontinuität zu erfahren und insofern eine verlässliche Ordnung hervorzubringen, werden diese Vorstellungen in der *Achilleis* verabschiedet. Die Brüche und Spannungen, welche die Signatur des Epischen in der Moderne ausmachen, führen hier sowohl auf der Ebene der Darstellung wie auch des Dargestellten in die Fragmentarität. Das bedeutet allerdings nicht das Scheitern des epischen Fragments, sondern vielmehr seine ästhetische Zugehörigkeit zur Moderne. Daran wird nämlich gerade einsehbar, inwiefern die Krise der Kunst bereits um 1800 gleichwohl die Verfahrensweisen wie die Gegenstände betrifft, daraus aber auch neue Darstellungsformen gewonnen werden können. Mit der schwierigen Engführung von Tragischem und Epischem versucht die *Achilleis* deshalb nicht, noch einmal an die Antike anzuschließen, vielmehr stellt sie in Verbindung mit einer prekären Subjektkonzeption explizit die Aporien moderner Epik aus.

An diesem Punkt zeigt sich nicht zuletzt die ästhetische Verbindungslinie zwischen der Eposdebatte um 1800, Goethes Epos-Projekt und der Restitution des Epischen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zu beiden Zeitpunkten führt die Rede vom Verschwinden der Erzählkunst aus der Kultur nämlich tatsächlich zu poetologischer und gattungstheoretischer Innovation. Wenn sowohl Goethe wie auch Benjamin auf die von ihnen konstatierten Gegenwartskrisen mit der Rückbesinnung auf ein mündliches und öffentliches, naives und objektives Erzählen reagieren,<sup>8</sup> dann handelt es sich dabei in beiden Fällen um bewusst installierte Projektionsflächen, die einen kritischen Blick auf die

---

8 Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 230–236.

veränderte Erfahrungswelt der Moderne ermöglichen sollen.<sup>9</sup> Die vermeintlichen Aspekte des Unzeitgemäßen und Veralteten – Oralität, Totalität und Objektivität – sollen die neuen Erscheinungen wie Schriftlichkeit, Privatheit, Subjektivität und Fragmentarität nicht verdecken oder verdrängen, vielmehr werden sie ganz gezielt in ein Spannungsverhältnis mit ihnen gebracht. Das epische Erzählen, wie es um 1800 begründet und bis in die Gegenwart nachverfolgt werden kann, stellt insofern eine wichtige Alternative zu den Neuerungsprogrammen der Moderne dar, als es im experimentellen Versuch, an die Tradition der Vergangenheit anzuschließen, nicht nur auf der Möglichkeit eines kulturellen Kontinuums beharrt, sondern auch für alle Formen, die gleichfalls aus der Zeit zu verschwinden drohen, zum Ort der Reflexion und Aktualisierung wird.

---

9 Vgl. Schneider, Sabine: Erzählen im multiplen Zeitenraum. Restitution des Epischen in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil). In: Dies.; Brüggemann (Hrsg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. S. 215–231.

## *Anhang*





# Literaturverzeichnis

## Siglen

- BW Schiller, Friedrich; Goethe, Johann Wolfgang: Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. 2 Bände, hrsg. v. Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt. Stuttgart: Reclam 2009.
- FA Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände in zwei Abteilungen, hrsg. v. Dieter Borchmeyer et al. Berlin: Deutscher Klassiker-Verlag 1985–2013.
- HA Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bände, hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg: Wegner 1948 ff.
- HW Herder, Johann Gottfried: Werke. 10 Bände, hrsg. v. Martin Bollacher et al. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1885–2000.
- KFSA Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe seiner Werke. 35 Bände in 4 Abteilungen, begründet und hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, fortgeführt von Andreas Arndt. Paderborn, München, Zürich: Schöningh, Thomas-Verlag 1958 ff.
- MA Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. 20 Bände in 25 Teilbänden, hrsg. v. Karl Richter et al. München: Hanser 1985–1999.
- WA Goethes Werke. 143 Bände in 4 Abteilungen, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Deutscher Taschenbuch Verlag 1887–1919.

## Elektronische Quellen

### Der Neue Pauly Online

<https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/asklepios-e203800>  
[abgerufen am 08.10.2019]

### Europäische Geschichte Online

<http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/europaeische-medienergebnisse/rolf-reichardt-die-franzoesische-revolution-als-europaeisches-medienergebnis-1789-1799> [abgerufen am 8.6.2018]

### FAZ Online

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/jugendsprache-krass-war-gestern-es-lebe-das-epos-11927860.html> [abgerufen am 8.5.2018]

### Goethezeitportal

Schulz, Karlheinz: Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn.

[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz\\_wandlungen\\_konstanten.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz_wandlungen_konstanten.pdf); Erstpublikation: 11.05.2010. [abgerufen am 1.12.2021]

### Meyers Konversations-Lexikon Online

<https://peter-hug.ch/lexikon/diaskeuase/w1> [abgerufen am 1.12.2021]

### Online-Zeitschrift der SAGG (2006)

Schneider, Sabine: Klassizismus, eine rückwärtsgerandte Moderne? Perspektiven auf die „Weimarer Klassik“.

[http://www.sagg-zeitschrift.unibe.ch/3\\_06/schneider.pdf](http://www.sagg-zeitschrift.unibe.ch/3_06/schneider.pdf) [abgerufen am 1.12.2021]

### Spiegel Online

<http://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/jugendsprache-lass-mal-die-hausaufgaben-guttenbergen-a-801863.html> [abgerufen am 8.5.2018]

### Wörterbuch der Philosophie Online

<https://philosophie-woerterbuch.de/> [abgerufen am 1.12.2021]

### Wortwuchs

<http://wortwuchs.net/episch/> [abgerufen am 1.12.2021]

## Gedruckte Quellen

- Alt, Peter-André (Hrsg.): Schiller: Leben, Werk, Zeit, Bd. 2 von 2. München: Beck 2000.
- Ders.; Lepper, Marcel; Raulff, Ulrich (Hrsg.): Schiller, der Spieler. Göttingen: Wallstein 2013.
- Anderson, Benedict R. O'G: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, aus dem Engl. von Benedikt Burkard. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag 1993.
- Anderson, George Kumler: The Legend of the Wandering Jew. Hanover: Brown University Press 1991.
- Archenholz, Johann Wilhelm von: Minerva. Ein Journal historischen und politischen Inhalts, hrsg. v. dems., vormals Hauptmann in Königl. Preußischen Diensten, Bd. 7. Jena: Bran 1793.
- Aristoteles: Poetik, aus dem Griech. übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2006.
- Azzouni, Safia: Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und die Hefte *Zur Morphologie*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005.
- Bachtin, Michail M.: Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung. In: Kowalski, Edward; Wegner, Michael (Hrsg.): Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin, Weimar: Aufbau 1986. S. 465–506.
- Ders.: Chronotopos, aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kristen Mahlke (= Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879). Berlin: Suhrkamp 2008.
- Bahr, Ehrhard: Volk. In: Witte, Bernd; Janssen, Carina et al. (Hrsg.): Goethe Handbuch in vier Bänden. Stuttgart: Metzler 2004. S. 1102–1105.
- Baioni, Giuliano: *Märchen – Wilhelm Meisters Lehrjahre – Hermann und Dorothea*. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik. In: Goethe Jahrbuch 92 (1975). S. 73–127.
- Bär, Jochen: Sprachreflexionen der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus, mit lexikographischem Anhang (= Studia linguistica germanica, 50). Berlin: de Gruyter 1999.
- Baudach, Frank: Klassizist und Klassiker. Zum Verhältnis von Voß und Goethe. In: Baillet, Anne; Fantino, Enrica et al. (Hrsg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen (= Transformationen der Antike, Bd. 32). Berlin: de Gruyter 2015. S. 51–69.
- Baum, Richard: Der Genius Italiens – Goethes dritte Reise in den Süden als Wendepunkt im Schaffensprozess. In: Hirdt, Willi; Tappert, Birgit (Hrsg.): Goethe und Italien. Bonn: Bouvier 2001. S. 1–55.

- Becker, Ernst Wolfgang: *Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrungen in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1787–1848/49* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 129). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- Bellen, Heinz: Polis. In: Ziegler, Konrat; Sontheimer, Walther (Hrsg.): *Der neue Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 4. München: Druckenmüller 1972. S. 976 f.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
- Ders.: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 438–465.
- Ders.: *Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 230–236.
- Berg, Gunhild (Hrsg.): *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen* (= Berliner Beiträge zur Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 17). Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014.
- Bernays, Michael (Hrsg.): *Goethes Briefe an Friedrich August Wolf*. Berlin: Reimer 1868.
- Berndt, Frauke: ‚Mit der Stimme lesen‘ – F.G. Klopstocks Tonkunst. In: Messerli, Alfred; Pott, Hans-Georg et al. (Hrsg.): *Stimme und Schrift. Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*. München: Fink 2008. S. 149–171.
- Dies: *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750* (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, hrsg. v. Daniel Fulda et al., Bd. 43). Berlin, Boston: de Gruyter 2011 [Habilitationsschrift].
- Berning, Matthias: ‚Der neue Messias im Stall‘. Goethes Fragment *Der ewige Jude* und die Verselbständigung des Epitextes. In: Berning, Matthias; Jordans, Stephanie et al. (Hrsg.): *Fragment und Gesamtwerk. Relationsbestimmungen in Edition und Interpretation*. Kassel: kassel university press GmbH 2015. S. 117–128.
- Berr, Karsten: *Hegels Bestimmung des Naturschönen. Zur Betrachtung und Darstellung schöner Natur und Landschaft*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2013.
- Bertaux, Pierre: *Friedrich Hölderlin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Biere, Florentine: *Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900* (= Philologie der Kultur, Bd. 6, hrsg. v. Kiening, Christian; Schneider, Sabine; von Arburg, Hans-Georg). Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Blanckenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler 1965.
- Blumenberg, Hans: *Goethe zum Beispiel, in Verbindung mit Manfred Sommer* hrsg. v. Hans-Blumenberg-Archiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

- Boettcher, Magdalena: Eine andere Ordnung der Dinge. Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 236). Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- Böhme, Hartmut: Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe. In: Ders. (Hrsg.): Natur und Subjekt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 145–178.
- Ders.: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. In: Glaser, Renate; Luserke, Matthias (Hrsg.): Kulturwissenschaft – Literaturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996. S. 48–68.
- Ders.: Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes *Wilhelm Meister, Faust* und *Der Sammler und die Seinigen*. In: Matussek, Peter (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck 1998. S. 178–201.
- Ders.; Matussek, Peter; Müller, Lothar (Hrsg.): Kulturwissenschaft Orientierung. Was sie kann, was sie will. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002.
- Boni, Marta: Cinéma italien contemporain et discours épique(s) In: Krauss, Charlotte; Urban, Urs (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. Berlin: Lit 2013. S. 155–174.
- Borchmeyer, Dieter: Die Weimarer Klassik. Eine Einführung, Bd.1. Königstein: Athenäum 1980.
- Böschenstein, Renate: Idyllisch / Idylle. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3. Stuttgart: Metzler 2001. S. 119–138.
- Dies.: Idylle. Stuttgart: Metzler 1967.
- Böttiger, Carl August: Literarische Zustände und Zeitgenossen. In Schilderungen aus Carl August Böttiger's handschriftlichem Nachlass, hrsg. v. Karl Wilhelm Böttiger, Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1838.
- Boyle, Nicholas: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit, aus dem Engl. v. Holger Fliessbach, Bd. 2 (1791–1803). München: Beck 1999.
- Brandt, Helmut: „Die ‚hochgesinnte‘ Verschwörung gegen das Publikum“. Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis. In: Barner, Wilfried; Lämmert, Eberhard et al. (Hrsg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. Bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42). Stuttgart: Cotta 1984. S. 19–35.
- Brenner, Peter J.: Die Krise der Selbstbehauptung. Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 69). Tübingen: Niemeyer 1981.
- Brüggemann, Heinz: Zeitgeister und ihre Raum-Bilder im Bau der Moderne. Zur Konstellation von Stilpluralität und „Zeitgeist“ in der ästhetischen Moderne. In: Gamper, Michael; Schnyder, Peter (Hrsg.): Kollektive Gespenster. Die Masse,

- der Zeitgeist und andere unfassbare Körper. Freiburg i. B.: Reihe Litterae 2006. S. 331–354.
- Ders. (Hrsg.): *Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart. Aufsätze.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Ders.: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Universalität und Differenz, Synkretismus und Surrogattempel. Zur Vielstimmigkeit romantischer Modernität. In: Ebd. S. 265–301.
- Ders.: Text-Bühnen. Pluralität als Zeitdiagnose, ästhetisches Programm und Spielform im 20. Jahrhundert. In: Schneider, Sabine; Brüggemann, Heinz (Hrsg.): *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne.* München: Fink 2011. S. 233–260.
- Ders.: *Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert).* Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Burdorf, Dieter: *Poetik der Form. Begriffs- und Problemgeschichte.* Stuttgart: Metzler 2001.
- Bürger, Christa: *Hermann und Dorothea* oder: Die Wirklichkeit als Ideal. In: Barner, Wilfried; Lämmert, Eberhard et al. (Hrsg.): *Unser commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. Bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42).* Stuttgart: Cotta 1984. S. 485–505.
- Bürger, Gottfried August; Strodtmann, Adolf (Hrsg.): *Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit (aus dem Nachlasse Bürgers und andern, meist handschriftlichen Quellen, Bd.1).* Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel 1874.
- Busch, Ernst: Das Verhältnis der Deutschen Klassik zum Epos. In: Schröder, Walter Johannes (Hrsg.): *Das Deutsche Versepos (= Wege der Forschung, Bd. 109).* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969. S. 392–412.
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne.* München: Beck 1993.
- Buschmeier, Matthias: Epos, Philologie, Roman. Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes *Wanderjahre*. In: *Goethe Jahrbuch 125 (2008).* S. 64–79.
- Ders.: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 185).* Tübingen: Niemeyer 2008.
- Ders.: Die Idylle bei Salomon Gessner, Friedrich (Maler) Müller und Johann Heinrich Voß. Kritik und Transformation einer Gattung. In: Buschmeier, Matthias; Kauffmann, Kai (Hrsg.): *Sturm und Drang. Epoche – Autoren – Werke.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013. S. 220–237.

- Cassirer, Ernst (Hrsg.): Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntniskritische Betrachtung. In: *Idee und Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971. S. 33–80.
- Cholevius, Carl Leo: *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*. Theil 1 und 2. Leipzig: Brockhaus 1854–1856.
- Christians, Heiko: *Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000)*. Freiburg i. B.: Rombach 2004.
- Conrady, Karl Otto: Anmerkungen zum Konzept der Klassik. In: Ders.; Albertsen, Leif Ludwig (Hrsg.): *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart: Reclam 1977. S. 7–29.
- Constantine, David: *Achilleis and Nausikaa*. Goethe in Homer's World. In: *Oxford German Studies* 15 (1984). S. 95–111.
- Conze, Werner; Kocka, Jürgen; Koselleck, Reinhart; Lepsius, Rainer M. (Hrsg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 1–4*. Stuttgart: Klett-Cotta 1985–1992.
- Costazza, Alessandro: „Aber freilich, wenn alle Menschen Schafe gehütet hätten, so wären sie zwar an sich wohl ganz glücklich gewesen. Aber was wäre denn aus unserer Geschichte geworden?“ Idylle, Theodizee und Geschichtsphilosophie bei Karl Philipp Moritz. In: Birkner, Nina; Mix, York-Gothart et al. (Hrsg.): *Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 148)*. Berlin, Boston: de Gruyter 2015. S. 169–187.
- Couturier-Heinrich, Clémence: *Autorität und Konkurrenz. Zur Reaktion von Goethe und Schiller auf Vossens Hexameterlehre und -praxis*. In: Baillot, Anne; Fantino, Enrica et al. (Hrsg.): *Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen (= Transformationen der Antike, Bd. 32)*. Berlin: de Gruyter 2015. S. 71–91.
- Cramer, Carl Friedrich (Hrsg.): *Klopstock: er und über ihn, 1. Teil*. Hamburg: gedr. Bey G.F. Schniebes 1780.
- Cretensis, Dictys: *Ephemeridos belli Troiani libri*, hrsg. v. Werner Eisenhut (= *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*; Nachdruck der 2. Auflage von 1973). Stuttgart: Teubner 1994.
- Cretensis, Dictys; Phrygius, Dares: *In usum Delphini cum interpretatione Annae Daceriae; accedunt in hac nova editione notae variorum integrae, nec non Josephus Iscanus, cum notis Sam. Dresemii, numismatibus et gemmishistoriam illustrantibus exornavit Lud. Smids, dissertationem de Dictye Cretensi praefixit Jac. Perizonius*. Amstelaedam: apud Georgium Gallet 1702.
- Décultot, Élisabeth; Dönike, Martin et al. (Hrsg.): *Winckelmann. Moderne Antike*. München: Hirmer 2017.
- Detering, Heinrich; Hoffmann, Torsten; Pasewalck, Silke; Pormeister, Eve: *National-epen zwischen Fakten und Fiktionen. Zur Einführung*. In: Dies. (Hrsg.): *National-epen zwischen Fakten und Fiktionen. Beiträge zum Komparatistischen Symposium,*



6. Bis 8. Mai 2010 Tartu (= *Humaniora. Germanistica*, 5). Tartu: Tartu University Press 2011. S. 9–19.
- Dietrich, Wolfgang: *Die Geheimnisse, Achilleis, Das Tagebuch*. In: Lützel, Paul Michael; McLeod, James E. (Hrsg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1985. S. 268–290.
- Disselkamp, Martin; Testa, Fausto (Hrsg.): *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2017.
- Dreisbach, Elke: *Goethes Achilleis* (= Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 130). Heidelberg: Winter 1994.
- Dücker, Burckhard: *Zeit*. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler 2008. S. 782 f.
- Düntzer, Heinrich (Hrsg.): *Goethes Werke* (= Deutsche National-Literatur. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 86: Hermann und Dorothea, Achilleis, Der ewige Jude, Reineke Fuchs). Berlin, Stuttgart: W. Spemann 1882–1897.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Fritz Bergemann (= Insel taschenbuch 500). Frankfurt a. M.: Insel 1981.
- Ehrmann, Daniel; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.): *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm* (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2016.
- Einem, Herbert von: Ein ungedrucktes Manuskript Johann Heinrich Meyers über Michelangelo. In: *Goethe Jahrbuch* 94 (1977). S. 256–285.
- Elsaghe, Yahya A.: *Untersuchungen zu Hermann und Dorothea* (= Zürcher germanistische Studien, Bd. 22). Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1990.
- Ders.: Säbel und Schere. Goethes Revolutionierung des Epos und die Rezeptionskarriere von *Hermann und Dorothea*. In: *Seminar* 34 (1998). S. 121–136.
- Faath, Ute: *Mehr-als-Kunst. Zur Kunstphilosophie Georg Simmels*. Univ. Karlsruhe 1998 [Dissertationsschrift].
- Fantino, Enrica: *Johann Heinrich Voß als junger Dichter und Übersetzer antiker Lyrik*. In: Baillot, Anne; Fantino, Enrica et al. (Hrsg.): *Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen* (= Transformationen der Antike, Bd. 32). Berlin: de Gruyter 2015. S. 1–32.
- Fernow, Carl Ludwig: *Über die Kunstplünderungen in Italien und Rom*. In: *Der neue Teutsche Merkur*, 1790–1810, Bd. 3 (1796). S. 249–279.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Practische Philosophie* (1794). In: Ders.: *Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften*, hrsg. v. Lauth, Reinhard; Jacob, Hans, Bd. II/3, nachgelassene Schriften 1793–1795. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann 1971. S. 179–266.
- Fischer-Lamberg, Hanna (Hrsg.): *Der junge Goethe* (neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden, Bd. IV). Berlin: de Gruyter 1974.

- Fludernik, Monika: Roman. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 627–645.
- Fontane, Theodor: Der Stechlin. Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes, hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Bd. 5. München: Hanser 1994.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M.: Fischer 2007.
- Frei Gerlach, Franziska: Jeremias Gotthelf auf der Spur der Jean-Paul'schen Doppelschreibweise: „Erdbeeri“-Idylle gegen „Zeitgeist“-Satire. In: Schneider, Sabine; Drath, Marie (Hrsg.): Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus. Stuttgart: Metzler 2017. S. 98–117.
- Friedrich, Lars: Zeichenbaustellen. Goethes *Achilleis*. In: Harst, Joachim; Mendicino, Kristina (Hrsg.): Sêma: Wendepunkte der Philologie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. S. 65–82.
- Fries, Albert Goethes *Achilleis*, nebst einem Anhang von 18 Seiten (= Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. Germanische Abteilung, 10). Berlin: E. Ebering 1901.
- Galle, Roland: Tragisch/Tragik. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6. Stuttgart: Metzler 2010. S. 117–171.
- Gamper, Michael: Experimentelle Differenzierungen im 19. Jahrhundert – Eine Einleitung. In: Ders.; Wernli, Martina et al. (Hrsg.): „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“ Experiment und Literatur II. 1790–1890. Göttingen: Wallstein 2010. S. 9–23.
- Ders.; Hühn, Helmut (Hrsg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover: Wehrhahn 2014.
- Ders.; Weder, Christine: Gattungsexperimente. Explorative Wissenspoetik und literarische Form: Aphorismus/Fragment/Notat – Essay – Novelle/Roman – Lyrik (Gamper) – Märchen (Weder). In: Ders. (Hrsg.): Experiment und Literatur: Themen, Methoden, Theorien. Göttingen: Wallstein 2010. S. 96–180.
- Gärtner, Thomas: Das Motiv der Hoffnung in Goethes Achilleisfragment. In: Goethe Jahrbuch 126 (2009). S. 174–181.
- Geissler, Rolf: Goethes *Hermann und Dorothea* im Unterricht. In: Wirkendes Wort 13 (1963). S. 52–58.
- Genette, Gérard: Die Erzählung, aus dem Franz. v. Andreas Knop. München: Fink 1994.
- Gerhard, Melitta: Götter-Kosmos und Gesetzessuche: Zu Goethes Versuch seines Achilleis-Epos. In: Monatshefte 4 (1964). S. 145–159.
- Gervinus, Georg Gottfried: Über den Göthischen Briefwechsel. Leipzig: Engelmann 1836.

- Gesse, Sven (Hrsg.): „Genera Mixta“. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 220). Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik (= Hegel-Studien, Beiheft 25). Bonn: Bouvier 1984.
- Dies.: Einführung in Hegels Ästhetik (= UTB für Wissenschaft, Bd. 2646). München: Fink 2005.
- Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Dies.: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager. Köln: August 2016.
- Dies.: Keeping it Simple, Making it Difficult: Morphologische Reihen bei Goethe und anderen. In: Koschorke, Albrecht (Hrsg.): Komplexität und Einfachheit: DFG-Symposium 2015. Stuttgart: Metzler 2017. S. 357–373.
- Geulen, Hans: Goethes *Hermann und Dorothea*. Zur Problematik und inneren Genese des epischen Gedichts. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1983). S. 1–20.
- Geyer, Stefan; Lehmann, Johannes F.: Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge und zur Verzeitlichung der Gegenwart um 1800. In: Bies, Michael; Gamper, Michael (Hrsg.): Ästhetische Eigenzeiten. Eine Bilanz. Hannover: Wehrhahn 2019. S. 33–56.
- Giddens, Anthony: The Consequences of Modernity. Cambridge: Polity Press 1990.
- Glaser, Hermann; Lehmann, Jakob; Lubos, Arno (Hrsg.): Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. Berlin: Ullstein 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang: Gesammelte Werke in sieben Bänden, hrsg. v. Bernt von Heiseler, Bd. 1. Gütersloh: Bertelsmann 1954.
- Ders.: Kunsttheoretische Schriften und Uebersetzungen. Berliner Ausgabe, hrsg. v. Siegfried Seidel, Bd. 18 und 19. Berlin: Aufbau 1960 ff.
- Ders.: Poetische Werke. Berliner Ausgabe, hrsg. v. Siegfried Seidel, Bd. 1. Berlin: Aufbau 1960 ff.
- Ders.: Reineke Fuchs. Stuttgart: Reclam 2002.
- Ders.: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust, hrsg. v. Erich Trunz. München: Beck 2010.
- Ders.: Hermann und Dorothea. Stuttgart: Reclam 2010.
- Ders.; Zelter, Carl Friedrich: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799–1823, mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. v. Ludwig Geiger, Bd. 2 und 3. Leipzig: Reclam 1902.
- Görner, Rüdiger: Goethes geistige Morphologie. Studien und Versuche (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 298). Heidelberg: Winter 2012.
- Ders.: Ästhetik der Wiederholung. Versuch eines literarischen Formprinzips. Göttingen: Wallstein 2015.

- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst (Nachdruck der 4., verm. Aufl., Leipzig, 1751). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962.
- Goyet, Florence: Über die Bedingungen der Möglichkeit eines ‚Neugründungsepos‘. In: Krauss, Charlotte; Urban, Urs (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. Berlin: Lit 2013. S. 31–54.
- Graham, Ilse: Goethe: Portrait of the Artist. Berlin: de Gruyter 1977.
- Grave, Johannes: Der „ideale Kunstkörper“. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen (= Ästhetik um 1800, Bd. 4). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke, hrsg. v. A. Sauer. II. Abteilung, Bd. 7. Wien, Leipzig: Cotta'sche Buchhandlung 1914.
- Grimm-Hamen, Sylvie: Postmoderne des Epischen im österreichischen Gegenwartroman. In: Krauss, Charlotte; Urban, Urs (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. Berlin: Lit 2013. S. 109–130.
- Grimminger, Rolf: Roman. In: Ders. (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3/2. München: Hanser 1980. S. 635–715.
- Grumach, Ernst: Goethe und die Antike. Eine Sammlung. Berlin: de Gruyter 1949.
- Hagel, Ulrike: Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 463). Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Hamburger, Käte: Beobachtungen über den urepischen Stil. In: Trivium 6.2 (1948). S. 89–122.
- Häntzschel, Günter: Johann Heinrich Voß. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung (= Zemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, Heft 68). München: Beck 1977.
- Ders.: „Überschriften“ und „Kapitel“. Die „Welt“ der Venetianischen Epigramme Goethes. In: Lichtenberg-Jahrbuch 2000. Heidelberg: Winter 2001. S. 127–144.
- Ders.: Homer im Wohnzimmer. Das bürgerlich-idyllische Epos im 19. Jahrhundert. In: Baillet, Anne; Fantino, Enrica et al. (Hrsg.): Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen (=Transformationen der Antike, Bd. 32). Berlin: de Gruyter 2015. S. 125–140.
- Harth, Dietrich: Zerrissenheit. Der deutsche Idealismus und die Suche nach kultureller Identität. In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 220–240.
- Härtling, Peter: Die beiden Alten. Über Philemon und Baucis in Goethes *Faust*. Eine literarische Reflexion. In: Ders. (Hrsg.): Zwischen Untergang und Aufbruch. Aufsätze, Reden, Gespräche. Berlin: Aufbau 1990. S. 238–246.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke 13. Neu edierte Ausgabe, Redaktion v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.

- Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke 14. Neu edierte Ausgabe, Redaktion v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke 15. Neu edierte Ausgabe, Redaktion v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Ders.: Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, Bd. 2. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (Berlin 1823), nachgeschrieben v. Heinrich Gustav Hotho und hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1998.
- Ders.: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
- Hehn, Viktor: Über Goethes *Hermann und Dorothea*, aus dem Nachlass hrsg. v. Albert Leitzmann und Theodor Schiemann. Stuttgart: Cotta 1893.
- Ders.: Gedanken über Goethe (1887). Berlin: Bornträger 1925.
- Heijl, Peter M.: Kultur. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe (vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler 2008. S. 391–393.
- Helbig, Holger: Naturgemäße Ordnung: Darstellung und Methode in Goethes Lehre von den Farben. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004.
- Helmerking, Heinz: *Hermann und Dorothea*. Entstehung, Ruhm und Wesen (= Goetheschriften im Artemis-Verlag, 4). Zürich: Artemis 1948.
- Henkel, Arthur: Erwägungen zur Philemon-und-Baucis-Szene im fünften Akt von Goethes *Faust* (Zweiter Teil). In: *Études Germaniques* 38 (1983). S. 128–137.
- Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte, Bd. 3: Der frühneudeutsche Vers. Der neudeutsche Vers (= Grundriss der germanischen Philologie, Bd. 8). Berlin: de Gruyter 1968.
- Homer: Ilias und Odyssee, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, nach dem Text der Erstausgabe (Ilias 1793, Odyssee 1781), mit einem Nachwort von W.H. Friedrich. Stuttgart, Hamburg: Dt. Bücherbund o.J.
- Horstmann, Rolf-Peter: Über die Rolle der bürgerlichen Gesellschaft in Hegels politischer Philosophie (= Hegel-Studien, Bd. 9). Berlin: Humboldt-University 1974.
- Humboldt, Wilhelm von: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Albert Leitzmann, 1. Abt., Bd. 8. Berlin: Behr 1909.
- Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Albert Leitzmann, 3. Abt., Bd. 14. Berlin: de Gruyter 1968.
- Ders.: Briefe an Friedrich August Wolf, textkrit. hrsg. und komment. von Philip Mattson. Berlin: de Gruyter 1990.
- Ders.: Ueber Göthes *Herrmann und Dorothea* (1799), hrsg. v. Michael Holzinger. Berlin: Holzinger 2013.
- Jacobs, Angelika: Empfindliches Gleichgewicht. Zum Antike-Bild in Goethes *Winkelman und sein Jahrhundert*. In: *Goethe Jahrbuch* (2006). S. 100–114.

- Jacobs, Jürgen: Prosa der Aufklärung. Moralische Wochenschriften, Autobiographie, Satire, Roman. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1976.
- Jaeger, Michael: Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Jansen, Christian: Gründerzeit und Nationsbildung 1849–1871 (= Seminarbuch Geschichte, 3253). Paderborn: Schöningh 2009.
- Jaspers, Karl: Die geistige Situation der Zeit (7. Abdruck der im Sommer 1932 bearb. 5. Aufl.). Berlin: de Gruyter 1971.
- Jauss, Hans Robert: Schlegels und Schillers Replik auf die ‚Querelles des Anciens et des Modernes‘. In: Ders. (Hrsg.): Literaturgeschichte als Provokation (= Edition Suhrkamp, 418). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970. S. 67–106.
- Jessing, Benedikt: Zwischen Antikisierung und Moderne: Goethes *Achilleis*. In: Effe, Bernd; Gleis, Reinhold F. et al. (Hrsg.): „Homer zweiten Grades“. Zum Wirkungspotenzial eines Klassikers (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, Bd. 79). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009. S. 249–264.
- Kaiser, Gerhard: Wandrer und Idylle: Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977.
- Ders.: Französische Revolution und Deutsche Hexameter. Goethes *Hermann und Dorothea* nach 200 Jahren. In: Ders. (Hrsg.): Goethe – Nähe durch Abstand. Vorträge und Studien (= Collegium Europaeum Jenense. Kulturwissenschaftliche Reihe, 1). Weimar: VDG 2000. S. 61–83.
- Keller, Claudia: Aus dem Schiffbruch gerettet? Kulturhistorische Zeitreflexion der ‚Weimarer Kunstfreunde‘. In: Goethe Jahrbuch 131 (2014). S. 51–58.
- Dies.: Die ungeschriebenen *Propyläen* – Klassizismus im Experiment. In: Ehrmann, Daniel; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.): Klassizismus in Aktion. Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 24). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2016. S. 387–407.
- Dies.: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse (= Ästhetik um 1800, hrsg. v. Johannes Grave und Sabine Schneider, Bd. 11). Göttingen: Wallstein 2017.
- Dies.; Schneider, Sabine: Die Kunst in der Kultur. Die Auseinandersetzung der Weimarer Kunstfreunde mit einer problematischen Konstellation. In: Rosenbaum, Alexander; Rössler, Johannes et al. (Hrsg.): Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Göttingen: Wallstein 2013. S. 141–156.
- Kern, Otto: Goethes *Achilleis*. In: Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage Nr. 23 und Nr. 24 (1904). S. 180–183 und S. 189–192.
- Klein, Johannes (Hrsg.): Ueber Göthes *Achilleis*. Emmerich 1850.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Vom deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaß. In: Ders.: Messias, Bd. 3. Halle: Hemmerde 1769. S. 2–16.

- Ders.: Von der Nachahmung des griechischen Sylbenmaßes im Deutschen (Messias). In: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Georg Joachim Göschen, Bd. 10. Leipzig: Göschen 1856–1857. S. 3–11.
- Köhler, Christian: Zur historischen Zeit als Kategorie der Medienhistorik. In: Öhlschläger, Claudia; Capano, Lucia Perrone (Hrsg.): *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*. Göttingen: V&R unipress 2013. S. 45–63.
- Konersmann, Ralf: *Wörterbuch der Unruhe*. Frankfurt a. M.: Fischer 2017.
- Kopp, Bernhard: *Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik. Eine Untersuchung im Zusammenhang mit dem Bedeutungswandel des Wortes Kultur (= Monographie zur philosophischen Forschung, Bd. 128)*. Meisenheim am Glan: Hain 1974.
- Korn, Eugen (Hrsg.): *Goethes Gespräche*. Paderborn: Salzwasser 2012.
- Kornbacher, Agnes: August Wilhelm Schlegels Einfluss auf den Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller (1797)*. In: *Goethe Jahrbuch* 115 (1998). S. 63–67.
- Korten, Lars: *Metrik als Tonkunst. Zur Zeitmessung der deutschen Sprache von Johann Heinrich Voß*. In: Baillot, Anne; Fantino, Enrica et al. (Hrsg.): *Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen (= Transformationen der Antike, Bd. 32)*. Berlin: de Gruyter 2015. S. 33–49.
- Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Ders.: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. In: Herzog, Reinhart; Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein (= Poetik und Hermeneutik, 12)*. München: Fink 1987. S. 269–282.
- Ders.: *Einleitung*. In: Brunner, Otto (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 1, Ed. 5. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. S. XIII–XXVII.
- Ders.; Bergeron, Louis; Furet, François: *Das Zeitalter der europäischen Revolution: 1780–1848*. Frankfurt a. M.: Fischer Bücherei 1969 (= Fischer Weltgeschichte, Bd. 26).
- Ders.; Gadamer, Hans-Georg (Hrsg.): *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Kost, Jürgen: Die Fortschrittlichkeit des scheinbar Konventionellen. Das Motiv der Liebesheirat in Goethes *Hermann und Dorothea*. In: *Goethe Jahrbuch* 113 (1996). S. 281–286.
- Krauss, Werner: *Goethe und die Französische Revolution*. In: *Goethe Jahrbuch* 94 (1977). S. 127–136.
- Krohn, Wolfgang: *Goethes Versuch über den Versuch*. In: Matussek, Peter (Hrsg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. München: Beck 1998. S. 399–413.

- Kubisiak, Małgorzata: Die Idyllen von Johann Heinrich Voß. Idylle als poetologisches Model politischer Lyrik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2013.
- Kuhn, Dorothea: Grundzüge der Goetheschen Morphologie. In: Goethe Jahrbuch 95 (1978). S. 199–211.
- Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- Kunze, Max: Der „rote Faden“ Winckelmanns – Homer. In: Wiegels, Rainer (Hrsg.): Antike neu entdeckt. Aspekte der Antike-Rezeption im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Osnabrücker Region (= Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike-Rezeption, Bd. 4). Möhnesee: Bibliopolis 2002. S. 243–251.
- Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Romantheorie 1620–1880. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. Frankfurt a. M.: Athenäum 1988.
- Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009.
- Latacz, Joachim: Ilias mikra. In: Canik, Hubert; Schneider, Helmuth et al. (Hrsg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 5. Stuttgart: Metzler 1998. S. 934.
- Le Chevalier, Jean-Baptiste: Beschreibung der Ebene von Troja mit einer auf der Stelle aufgenommenen Chartre mit Anmerkungen und Erläuterungen von Andreas Dalzel, aus dem Engl. mit Anm. und Zus. von C.G. Heyne. Leipzig: Weidmann 1792.
- Lebrecht Schmidt, Peter; Schneider, Helmuth: Hyginus, C. Iulius. In: Ders.; Canik, Hubert et al. (Hrsg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 5. Stuttgart: Metzler 1998. S. 778 f.
- Lee, Meredith: Eingeleiert in Klopstocks Rhythmik: *Der Messias* und Goethes Fragment *Der ewige Jude*. In: Kohl, Katrin; Hilliard, Kevin F. (Hrsg.): Klopstock an der Grenze der Epochen. Berlin: de Gruyter 1995. S. 117–131.
- Lehmann, Johannes F.: Ist die Romantik modern oder vormodern? Folgerungen. In: Graevenitz, Gerhart von; Hinderer, Walter et al. (Hrsg.): Romantik Kontrovers. Ein Debattenparcours zum zwanzigjährigen Jubiläum der Stiftung für Romantikforschung (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 58). Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. S. 149–157.
- Ders.: Gegenwartsliteratur – Begriffsgeschichtliche Befunde zur Kopplung von „Gegenwart“ und „Literatur“. In: Geyer, Stefan; Lehmann, Johannes F. (Hrsg.): Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Hannover: Wehrhahn 2018. S. 37–60.
- Lenz, Carl Gotthold: Die Ebene von Troja nach dem Grafen Choiseul Gouffier und andern neuern Reisenden nebst einer Abhandlung des Hrn. Major Müller in Göttingen und Erläuterungen über den Schauplatz der Ilias und die darauf vorgefallnen Begebenheiten; mit Kupfern. Neu-Strelitz: Michaelis 1798.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Sämtliche Schriften, hrsg. v. Karl Lachmann, Bd. 9. Leipzig, Stuttgart: Göschen 1893.



- Liggieri, Kevin: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes *Achilleis*. Berlin: Wvb 2010.
- Litt, Theodor: Das Bildungsideal der deutschen Klassik und die moderne Arbeitswelt (1955), hrsg. v. Holger Burckhart (= Werkinterpretationen Pädagogischer Klassiker). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.
- Lowe, David; Sharp, Simon (Hrsg.): Goethe and Palladio: Goethe's Study of the Relationship Between Art and Nature, Leading Through Architecture to the Discovery of the Metamorphosis of Plants. Great Barrington: Lindisfarne Books 2005.
- Lübbe, Hermann (Hrsg.): Zeit-Erfahrungen. Sieben Begriffe zur Beschreibung moderner Zivilisationsdynamik (= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Nr. 5). Stuttgart: Steiner 1996.
- Lubkoll, Christine: Fingierte Mündlichkeit – inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 3 (2008). S. 381–402.
- Dies.; Oesterle, Ingrid (Hrsg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 12). Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Lücke, Otto: Goethe und Homer. In: Kühlewein, Hugo (Hrsg.): Jahresbericht über die königliche Klosterschule zu Ilfeld. Nordhausen: Kirchners Buchdruckerei 1884. S. 1–51.
- Luhmann, Niklas: Weltzeit und Systemgeschichte. In: Baumgartner, Hans Michael; Rüsen, Jörn (Hrsg.): Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976. S. 337–387.
- Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Ders.: Kultur als historischer Begriff. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 537–559.
- Ders.: Systemtheorie der Gesellschaft, hrsg. v. Johannes F.K. Schmidt und André Kieserling, unter Mitarbeit von Christoph Gesigora. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans (1920). Bielefeld: Aisthesis 2009.
- Lützel, Paul Michael: *Hermann und Dorothea* (1797). In: Ders.; McLeod, James E. (Hrsg.): Goethes Erzählwerk. Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2006. S. 216–267.
- Lypp, Maria: Ästhetische Reflexion und ihre Gestaltung in Goethes *Hermann und Dorothea*. Stuttgart: Vogt 1969.
- Maatsch, Jonas: Morphologie und Moderne. Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Morphologie und Moderne: Goethes „anschauliches Denken“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800 (= Klassik und Moderne, Bd. 5). Berlin, Boston: de Gruyter 2014. S. 1–15.
- Malatrait, Solveig Kristina: L'épopée à l'encre de lumière. In: Krauss, Charlotte; Urban, Urs (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. Berlin: Lit 2013. S. 197–208.

- Mandelkow, Karl Robert: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers 1773–1982. München: Beck 1980–1989.
- Ders.: Das Goethebild Georg Simmels. In: Mandelkow, Karl Robert (Hrsg.): Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland. Frankfurt a. M.: Lang 2001. S. 287–301.
- Marianelli, Marianello: Die Idee der Entwicklung im Spiegel von Goethes *Italienische Reise*. In: Goethe Jahrbuch 99 (1982). S. 117–132.
- Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. Stuttgart: Metzler 1971.
- Ders.: Halten und Dauern? Gedanken zu Goethes *Hermann und Dorothea*. In: Wittkowski, Wolfgang (Hrsg.): Verlorene Klassik? Ein Symposium. Tübingen: Niemeyer 1986. S. 79–98.
- Martin, Dieter: Klopstocks *Messias* und die Verinnerlichung der deutschen Epik im 18. Jahrhundert. In: Kohl, Katrin; Hilliard, Kevin F. (Hrsg.): Klopstock an der Grenze der Epochen. Berlin: de Gruyter 1995. S. 97–116.
- Ders. (Hrsg.): Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Neue Folge 103 = 227). Berlin: de Gruyter 1993.
- Matuschek, Stefan: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.“ Zur Bedeutung der Mythologie bei Friedrich Schlegel. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72, Heft 1 (1998). S. 115–125.
- Matussek, Peter: Formen der Verzeitlichung. Der Wandel des Faustschen Naturbildes und seine historischen Hintergründe. In: Ders. (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck 1998. S. 202–232.
- Ders. (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck 1998.
- May, Kurt: Faust II. Teil in der Sprachform gedeutet (= Literatur als Kunst – May). München: Hanser 1962.
- Mayer, Mathias: Mythos und Ironie. Goethes Relativitätspoese. In: Valk, Thorsten (Hrsg.): Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne (= Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 1). Göttingen: Wallstein 2014. S. 139–159.
- Meid, Christoph: Goethes *Achilleis* – Versuch eines modernen Epos in der Nachfolge Homers. In: May, Markus; Zemanek, Evi (Hrsg.): Annäherung – Anverwandlung – Aneignung. Goethes Übersetzungen in poetologischer und interkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. S. 83–101.
- Michler, Werner: Möglichkeiten einer literarischen Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur ‚modernen Versepik‘. In: Joch, Markus; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Vol. 108). Tübingen: Niemeyer 2005. S. 189–206.

- Ders.: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. Göttingen: Wallstein 2015.
- Minor, Jacob: Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Fragen in der Zeit Goethes. Stuttgart: Cotta 1904.
- Mix, York-Gothart: Idylle. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 393–402.
- Ders.: Idyllik, Anti-Idyllik, Aufklärung und Selbstaufklärung. Zur ästhetischen und philosophischen Kritik des Arkadien-Topos. In: Birkner, Nina; Mix, York-Gothart et al. (Hrsg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 148). Berlin, Boston: de Gruyter 2015. S. 206–222.
- Mommsen, Katharina: Goethes Morgenlandfahrten. In: Goethe Jahrbuch 116 (1999). S. 281–290.
- Mommsen, Wilhelm: Die politischen Anschauungen Goethes. Stuttgart: Deutsche Verlagsgesellschaft 1948.
- Morgan, Peter: Aufklärung, Revolution und Nationalgefühl. Der Topos des Jakobiners und die Frage deutscher Identität in Goethes *Hermann und Dorothea*. In: Zeitschrift für Germanistik NF 1 (1991). S. 533–543.
- Moritz, Karl Philipp: Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers. Berlin: Himbürg 1787.
- Ders.: Werke, hrsg. v. Heide Hollmer und Albert Meyer, Bd. 2. Berlin: Aufbau 1985.
- Morris, Max: Goethes *Achilleis*. In: Chronik des Wiener Goethe-Vereins Nr. 7/8 und Nr. 9/10 (1901). S. 26–35 und S. 38–44.
- Mouton, Margerite: L'épopée tolkienienne, enjeux idéologiques et stylistiques. In: Krauss, Charlotte; Urban, Urs (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. Berlin: Lit 2013. S. 79–89.
- Müller, Klaus-Detlef: Den Krieg wegschreiben. *Hermann und Dorothea* und die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: Heilmann, Markus; Wägenbaur, Birgit (Hrsg.): Ironische Propheten. Sprachbewusstsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine. Festschrift für Jürgen Brummack zum 65. Geburtstag. Tübingen: Narr 2001. S. 85–100.
- Müller, Klaus Peter: Moderne. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe (vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler 2008. S. 508–511.
- Musil, Robert: Tagebücher, hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1976.
- Naumann-Beyer, Waltraud: Sinnlichkeit. In: Witte, Bernd; Janssen, Carina et al. (Hrsg.): Goethe Handbuch in vier Bänden, Bd. 4.2. Stuttgart: Metzler 1997. S. 987–989.
- Neumann, Friedrich: Grundsätzliches zum epischen Hexameter Goethes. Geprüft am 1. Gesang von *Hermann und Dorothea*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 40, Heft 3 (1966). S. 328–359.

- Noetzel, Wilfried: Friedrich Schillers Philosophie der Lebenskunst. Zur Ästhetischen Erziehung als einem Projekt der Moderne. London: Turnshare 2006.
- Oellers, Norbert: Goethes und Schillers Balladen vom Juni 1797 – auch Nebenwerke zu *Hermann und Dorothea* und *Wallenstein*. In: Barner, Wilfried; Lämmert, Eberhard et al. (Hrsg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42). Stuttgart: Cotta 1984. S. 507–527.
- Oesterle, Günter: Friedrich Schiller: Die Braut von Messina. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse. In: Chiarini, Paolo; Hinderer, Walter et al. (Hrsg.): Schiller und die Antike. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 167–175.
- Oesterle, Ingrid: Der ‚Führungswechsel der Zeithorizonte‘ in der deutschen Literatur. Korrespondenzen aus Paris, der Hauptstadt der Menschheitsgeschichte, und die Ausbildung der geschichtlichen Zeit ‚Gegenwart‘. In: Grathoff, Dirk (Hrsg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 1). Frankfurt a. M.: Lang 1985. S. 11–76.
- Dies.: „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. In: Hinderer, Walter; von Bormann, Alexander; von Graevenitz, Gerhart (Hrsg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 21). Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 91–121.
- Öhlschläger, Claudia: Augenblick und lange Dauer. In: Dies.; Perrone Capano, Lucia (Hrsg.): Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit. Göttingen: V&R unipress 2013. S. 93–106.
- Oschmann, Dirk: Gestalt und Naturgeschichte. Benjamins Erzähler-Aufsatz im Horizont der zeitgenössischen Gattungspoetologie. In: Kaiser, Gerhard R.; Macher, Heinrich (Hrsg.): Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur Deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Heidelberg: Winter 2003. S. 299–318.
- Ders.: Bewegung als ästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert. In: Buschmeier, Matthias; Dembeck, Till (Hrsg.): Textbewegungen 1800/1900 (= Fassungen autodynamischer Fixierung Stiftung für Romantikforschung, Bd. 35). Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 144–164.
- Ders.: Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist. München: Fink 2007.
- Ders.: Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung. In: Ehrlich, Lothar; Schmidt, Georg (Hrsg.): Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2008. S. 129–143.
- Ders.: Friedrich Schiller. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009.

- Ders.: Gattungstheorie um 1800. In: Zymner, Rüdiger (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzler 2010. S. 206–209.
- Ders.: Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes *Hermann und Dorothea*. In: Gamper, Michael; Hühn, Helmut (Hrsg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover: Wehrhahn 2014. S. 167–189.
- Ders.: Zwischen Theorie und Performanz. Schillers Begriff der „Form“. In: Deutsche Zeitschrift für Philologie 2 (2017). S. 187–204.
- Osinski, Jutta: Homer-Bilder im 19. Jahrhundert. In: Detering, Heinrich (Hrsg.): Autor-schaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002. S. 202–219.
- Osten, Manfred: Homunculus, die beschleunigte Zeit und Max Beckmanns Illustrationen zur Modernität Goethes (= Abhandlungen der Klasse der Literatur / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Nr. 1). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 2002.
- Ders.: „Alles veloziferisch“ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert. Leipzig: Insel 2003.
- Osterhammel, Jürgen (Hrsg.): Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts (= Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung). München: Beck 2009.
- Osterkamp, Ernst Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: Schulz, Sabine; Apel, Friedmar (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Ostfildern: Hatje 1994. S. 310–322.
- Ostermann, Eberhard: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1 (1991). S. 189–205.
- Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke, hrsg. v. Norbert Miller, Abt. I, Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962.
- Pfotenhauer, Helmut: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59). Tübingen: Niemeyer 1991.
- Ders.: Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie. In: Flemming, Victoria von; Schütze, Sebastian (Hrsg.): Ars naturam adiuuans. Festschrift für Matthias Winner. Mainz: von Zabern 1996. S. 583–597.
- Ders.: Zur Funktion des novellistischen Augenblicks in Goethes Romanen. In: (Hrsg.): Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 45–67.
- Ders.: Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentation in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800 (Winckelmann, Moritz, Goethe, Jean Paul). In: Agazzi, Elena (Hrsg.): Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch. Göttingen: V&R unipress 2005. S. 121–131.

- Prüfer, Thomas: Ästhetische Geschichtsphilosophie und die Historisierung der Poetik am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Fulda, Daniel; Tschopp, Silvia Serena (Hrsg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: de Gruyter 2002. S. 277–297.
- Puszkas, Norbert: Goethes Volksbegriff und Habermas' Begriff der „Lebenswelt“: Die Kultur der norditalienischen Städte in der *Italienischen Reise*. In: German Studies Review 1 (2007). S. 75–96.
- Reed, Terence J.: Ecclesia Militans: Weimarer Klassik als Opposition. In: Barner, Wilfried; Lämmert, Eberhard et al. (Hrsg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42). Stuttgart: Cotta 1984. S. 37–53.
- Regenbogen, Otto: Über Goethes *Achilleis* (1942). In: Dirlmeier, Franz (Hrsg.): Kleine Schriften. München: Beck 1961. S. 495–520.
- Reichardt, Rolf: Die Französische Revolution und Deutschland. Thesen für einen komparatistischen kulturhistorischen Neuansatz. In: Aretin, Karl Otmar Freiherr von; Härter, Karl (Hrsg.): Revolution und konservatives Beharren. Das Alte Reich und die Französische Revolution (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 32). Mainz: von Zabern 1990. S. 21–28.
- Reichel, Michael: Pseudo-Homerica und sonstige Epik der archaischen und klassischen Epoche. In: Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit (= Handbuch der Altertumswissenschaft. Abt. 7, Bd. 1). München: Beck 2011. S. 66–77.
- Reinhardt, Karl: Tod und Held in Goethes *Achilleis* (Vortrag vor der Leipziger Goethe-Gesellschaft, Okt. 1944). In: Becker, Carl (Hrsg.): Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960. S. 283–308.
- Riedel, Manfred: Hegels Bürgerliche Gesellschaft und das Problem ihres geschichtlichen Ursprungs. In: Internationale Vereinigung für Rechts- und Sozialphilosophie (Hrsg.): Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie, Bd. 48. Stuttgart: Steiner 1962. S. 539–566.
- Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2000.
- Ders.: Goethe und Homer. In: Riedel, Volker (Hrsg.): „Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikenrezeption II (= Jenaer Studien, Bd. 5). Jena: Bussert & Stadeler 2002. S. 123–143.
- Riemer, Friedrich Wilhelm: Mittheilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen, Bd. 2. Berlin: Duncker und Humblot 1841.

- Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1760). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Roszbach, Otto: Dares. In: Wissowa, Georg (Hrsg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (RE), Bd. IV, 2. Stuttgart: Metzler 1901. S. 2213 f.
- Schadewaldt, Wolfgang: Goethes *Achilleis*. In: Ders. (Hrsg.): *Goethestudien. Natur und Altertum*. Zürich, Stuttgart: Artemis 1963. S. 301–395.
- Ders.: *Fausts Ende und die Achilleis*. In: Ebd. S. 283–300.
- Scheffler, Christian: Die deutsche spätmittelalterliche *Reineke-Fuchs*-Dichtung und ihre Bearbeitung bis in die Neuzeit. In: Rombauts, Edward; Welkenhuysen, Andries (Hrsg.): *Aspects of the Medieval Animal Epic (= Medevalia Loveniensia I, III)*. Leuven: Leuven University Press 1975. S. 85–104.
- Scheibe, Siegfried (Hrsg.): *Werke Goethes. Akademie-Ausgabe*. Epen, Bd. 2. Berlin: Akademie-Verlag 1963.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Schellings Werke*, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Bd. 6. Stuttgart: Beck 1779.
- Ders.: *Philosophie der Kunst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Bd 5. Stuttgart, Augsburg: Cotta 1859. S. 353–736.
- Scherer, Wilhelm: *Geschichte der Deutschen Literatur*, hrsg. v. Heinz Amelung. Berlin: Verlag von Th. Knauer Nachf. 1883.
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 1 und 5. München: Hanser 1962.
- Ders.: *Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.7.1795–31.10.1796*, hrsg. v. Norbert Oellers, Bd. 28. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1969.
- Schillers Briefe, mit Einleitung und Kommentar hrsg. v. Erwin Streitfeld und Viktor Žmegač. Königstein: Athenäum 1983.
- Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Otto Dahn et al., Bd. 8 und 12. Deutscher Klassiker Verlag 1992.
- Schings, Hans-Jürg: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Bernhard, Fabian; Schmidt-Biggemann, Wilhelm; Vierhaus, Rudolf (Hrsg.): *Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen (Studien zum 18. Jahrhundert)*. München: Kraus International Publications 1980. S. 247–276.
- Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Schriften, erster Theil*. Berlin: Reimer 1828.
- Ders.: *Goethes Hermann und Dorothea*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd. 11. Vermischte und kritische Schriften; 5, Recensionen. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1847. S. 183–221.
- Ders.: *Vom Epos (1801)*. In: Ders.: *A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, hrsg. v. Bernhard Seuffert, Bd. 1. Heilbronn: Heinniger 1884. S. 358–370.
- Ders.: *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd VII/1. Vermischtes und kritische Schriften. New York, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1971. S. 98–154.

- Ders.: Ideen (Erstes und Zweites Stück, 1800). In: Athenaeum. Eine Zeitschrift, hrsg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; mit einem Nachwort von Ernst Behler (1992). S. 4–33.
- Schlosser, Horst Dieter (Hrsg.): dtv-Atlas Deutsche Literatur. München: dtv 1999.
- Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). München: Beck 1999.
- Schneid, Bernd: Die Sopranos, Lost und die Rückkehr des Epos. Erzähltheoretische Konzepte zu Epizität und Psychobiographie (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 42). Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Schneider, Helmut J.: Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadischer Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts. In: Schneider, Sabine; Drath, Marie (Hrsg.): Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus. Stuttgart: Metzler 2017. S. 13–33.
- Ders.: Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichtsphilosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos. In: Seeber, Hans Ulrich; Klusmann, Paul Gerhard (Hrsg.): Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bonn: Bouvier 1986. S. 13–24.
- Ders.: Archaik und Moderne. Goethes Formexperiment *Hermann und Dorothea*. In: Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literaturen 17 (2008). S. 7–35.
- Schneider, Sabine: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 231). Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- Dies.: Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. In: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft 37 (2002). S. 86–128.
- Dies.: Erzählen im multiplen Zeitenraum. ‚Restitution des Epischen‘ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil). In: Schneider, Sabine; Brüggemann, Heinz (Hrsg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. München: Fink 2011. S. 215–231.
- Dies.: „ein strenger Umriss“ – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. In: Goethe Jahrbuch 128 (2011). S. 98–106.
- Dies.: Entschleunigung. Episches Erzählen im Moderneprozess. In: Michael Bies; Gamper, Michael et al. (Hrsg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen: Wallstein 2013. S. 247–264.
- Dies.: Das sentimentalische Spiel mit den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Schillers ludistische Ästhetik als Reflexion auf die Bedingungen künstlerischer Produktivität am Beginn der Moderne. In: Alt, Peter-André; Lepper, Marcel; Raulff, Ulrich (Hrsg.): Schiller, der Spieler. Göttingen: Wallstein 2013. S. 242–261.
- Dies.: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Benthien, Claudia; Weingart, Brigitte (Hrsg.): Handbuch Literatur und Visuelle Kunst. Berlin, Boston: de Gruyter 2014. S. 68–85.



- Dies.: „Ein Unendliches in Bewegung“. Positionierung der Kunst in der Kultur. In: Ehrmann, Daniel; Wolf, Norbert Christian (Hrsg.): *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2016. S. 47–65.
- Dies.: Einleitung. „Himmelfahrten des gedrückten Lebens“. *Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter*. In: Schneider, Sabine; Drath, Marie (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 1–12.
- Dies.: „Allgemeines Fest beginnt“. Morphologie der Kultur. In: Schneider, Sabine; Vogel, Juliane (Hrsg.): *Epiphanie der Form. Goethes Pandora im Licht seiner Form- und Kulturkonzepte* (= *Ästhetik um 1800*, Bd. 10). Göttingen: Wallstein 2018. S. 119–131.
- Dies.; Brüggemann, Heinz (Hrsg.): *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. München: Fink 2011.
- Dies.; Drath, Marie (Hrsg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler 2017.
- Schrimpf, Hans Joachim: *Gestaltung und Deutung des Wandermotivs bei Goethe*. In: *Wirkendes Wort* 3 (1952). S. 11–23.
- Schrott, Raoul: *Erste Erde. Epos*. München: Hanser 2016.
- Schrumpf, Anita-Mathilde: *Sprechzeiten. Rhythmus und Takt in Hölderlins Elegien*. Göttingen: Wallstein 2011.
- Schulz, Gerhard: *Kleist. Eine Biographie*. München: Beck 2007.
- Schumann, Axel: *Berliner Presse und Französische Revolution. Das Spektrum der Meinungen unter preußischer Zensur 1789–1806*. Berlin: Univ. Berlin 2001 [Dissertationsschrift].
- Schweikle, Günther; Zabka, Thomas: *Klassik*. In: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen* (dritte, völlig neu bearbeitete Auflage). Stuttgart: Metzler 2007. S. 385.
- Seidlin, Oskar: *Über Hermann und Dorothea*. Ein Vortrag. In: Ders. (Hrsg.): *Klassische und moderne Klassiker. Goethe – Brentano – Eichendorff – Gerhart Hauptmann – Thomas Mann* (= *Kleine Vandenhoeck-Reihe*, 3559). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972. S. 20–37.
- Sengle, Friedrich: *Goethes Ikarus-Flug. Zur Forcierung des Homerisierens im Achilleis-Plan*. In: Ders. (Hrsg.): *Neues zu Goethe. Essays und Vorträge*. Stuttgart: Metzler 1989. S. 69–85.
- Simonis, Annette: „Gestalt“ als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert. In: Maatsch, Jonas (Hrsg.): *Morphologie und Moderne. Goethes „anschauliches Denken“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800* (= *Klassik und Moderne*, Bd. 5). Berlin, Boston: de Gruyter 2014. S. 245–265.
- Sommer, Roy: *Kulturbegriff*. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturgeschichte. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage). Stuttgart: Metzler 2008. S. 395–396.

- Staiger, Emil: Goethe, Bd. 1. Zürich: Atlantis Verlag 1952 ff.
- Stammen, Theo; Eberle, Friedrich (Hrsg.): Deutschland und die Französische Revolution, 1789–1806 (= Quellen zum politischen Denken der Deutschen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- Stein, Malte: Stilles Unglück im Winkel. Die Familie in Goethes bürgerlichem Epos *Hermann und Dorothea*. In: Weimar, Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft (Hrsg.): Goethe. Literatur und Natur (= Jahressgabe 2015). Wettin-Löbejün: Stekovics 2015. S. 96–122.
- Steinle, Friedrich: „Das Nächste ans Nächste reihen“: Goethe, Newton und das Experiment. In: *Philosophia naturalis* 1 (2002). S. 141–172.
- Steinwachs, Burkhard: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Link-Heer, Ursula (Hrsg.): Epochen-schwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. S. 312–323.
- Strehlke, Friedrich: Über Goethes Elpenor und Achilleis. In: (Hrsg.): Goethes Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe. Teil 5: Reineke Fuchs, Achilleis, Nachtrag lyrischer Gedichte, hrsg. und mit Anm. begleitet von Friedrich Strehlke. Berlin: Gustav Hempel 1870. S. 1–16.
- Stresau, Hermann: Raum und Zeit in der Epik. In: Die neue Rundschau (1935). S. 551–559.
- Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich. Bern: Francke 1962.
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2. Leipzig: bey M. G. Weidmanns Erben und Reich 1777.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1956.
- Tanzer, Ulrike: Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Taterka, Thomas: Die Nation erzählt sich selbst. Zum europäischen Nationalepos des 19. Jahrhunderts. In: Detering, Heinrich; Hoffmann, Torsten et al. (Hrsg.): National-epen zwischen Fakten und Fiktionen: Beiträge zum Komparatistischen Symposium, 6. bis 8. Mai 2010 Tartu (= Humaniora. Germanistica, 5). Tartu: Tartu University Press 2011. S. 20–72.
- Theisohn, Philipp: Totalität des Mangels. Carl Spitteler und die Geburt des modernen Epos aus der Anschauung (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 344). Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Ders.: Erdbeeren. Ökonomie und Mediologie der Idylle in Voß' *Luise* (1795) und Storms *Immensee* (1849). In: Schneider, Sabine; Drath, Marie (Hrsg.): Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus. Stuttgart: Metzler 2017. S. 152–181.
- Trevelyan, Humphry (Hrsg.): Goethe and the Greeks. Cambridge: Cambridge University Press 1942.

- Uhlig, Ludwig: Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland. Tübingen: Narr 1988.
- Urban, Urs: Die Funktion des Epischen für die Bewältigung kollektiver Niederlagen in der deutschen und französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Krauss, Charlotte; Mohnike, Thomas (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts (= Literatur: Forschung und Wissenschaft, 21). Berlin: Lit 2011. S. 15–37.
- Ders.: Die Renaissance des Epic-Films. In: Krauss, Charlotte; Urban, Urs (Hrsg.): Das wiedergefundene Epos. Berlin: Lit 2013. S. 175–195.
- Ders. (Hrsg.): Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne (= Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 1). Göttingen: Wallstein 2014.
- Vellusig, Robert: Verschriftlichung des Erzählens. Medienprobleme des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1 (2005). S. 55–99.
- Vierhaus, Rudolf: „Sie und nicht Wir“. Deutsche Urteile über den Ausbruch der Französischen Revolution. In: Voss, Jürgen (Hrsg.): Deutschland und die Französische Revolution. 17. Deutsch-Französisches Historikerkolloquium des Deutschen Historischen Instituts Paris (= Beihefte der Francia, 12). München, Zürich: Artemis 1983. S. 1–15.
- Vogl, Joseph: Poetologien des Wissens um 1800. München: Fink 1999.
- Ders.: Bemerkung über Goethes Empirismus. In: Ders.; Schimma, Sabine (Hrsg.): Versuchsanordnungen 1800. Berlin, Zürich: diaphanes 2009. S. 113–126.
- von Essen, Gesa: Epos. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 204–220.
- von Wiese, Benno: Goethe und Schiller im wechselseitigen Vorurteil. In: Ders. (Hrsg.): Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik. Düsseldorf: Bagel 1968. S. 108–137.
- Ders.: Das Problem der ästhetischen Versöhnung. In: Ebd. S. 135–154.
- Voß, Johann Heinrich: Publii Virgillii Maronis Georgicon Libri Quatuor = Des Publius Virgilius Maro Landbau. Vier Gesänge. Eutin, Hamburg: C. E. Bohn 1789.
- Ders.: Zeitmessung der deutschen Sprache (Beilage zu den Oden und Elegien). Königsberg: Nicolovius 1802.
- Ders.: Briefe. Nebst erläuternden Beilagen hrsg. v. Abraham Voß, Bd. 2. Halberstadt: Bei Carl Brüggemann 1829–1833.
- Ders.: Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen (Nachdruck des Originals von 1799). Paderborn: Salzwasser 2017.
- Vosskamp, Wilhelm: Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 40). Stuttgart: Metzler 1973.

- Ders.: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. In: Herzog, Reinhart; Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein (= Poetik und Hermeneutik, 12). München: Fink 1987. S. 493–514.
- Ders.: Europäische Literatur und nationalgeschichtliche Funktion – eine Replik auf H.R. Jauss. In: Ebd. S. 587–589.
- Ders. (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken (DFG-Symposium 1990). Stuttgart: Metzler 1993.
- Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung (5. Aufl.). München: Beck 2007.
- Welcker, Friedrich Gottlieb: Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter, Bd. 1 (zweite Auflage). Bonn: Weber 1865.
- Wellbery, David E.: Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe. In: Barner, Wilfried; Lämmert, Eberhard et al. (Hrsg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42). Stuttgart: Cotta 1984. S. 221–240.
- Ders.: „Spude dich, Kronos“. Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim jungen Goethe. In: Ders. (Hrsg.): Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft. München, Wien: Hanser 2006. S. 42–69.
- Ders.: Goethes *Faust I*. Reflexion der tragischen Form (= Reihe „Themen“, Bd. 102). München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2016.
- Werner, Hans-Georg: Über den Terminus „Klassische deutsche Literatur“. In: Vosskamp, Wilhelm (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken (DFG-Symposium 1990). Stuttgart: Metzler 1993. S. 12–24.
- Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon. In: Ders.: Werke, hrsg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, Bd. 1. München: Hanser 1964. S. 375–381.
- Ders.: Werke, bearbeitet von Hans-Peter Nowitzki und Heinz-Günther Nesselrath, Bd. 15.1. Berlin: de Gruyter 2012.
- Wiethölter, Waltraud: Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 58). Tübingen: Niemeyer 1979.
- Wildbolz, Rudolf: Adalbert Stifter. Langeweile und Faszination (= Sprache und Literatur 97). Stuttgart: Kohlhammer 1976.
- Willems, Gottfried: Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie insbesondere zur Ästhetik. Tübingen: Vischer 1981.
- Ders.: „Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander“. Das Italienbild in Goethes *Römischen Elegien* und *Venetianischen Epigrammen* und die Klassik-Doktrin. In: Manger, Klaus (Hrsg.): Italienbeziehungen des klassischen Weimar (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 11). Tübingen: Niemeyer 1997. S. 127–149.

- Ders.: „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müsst ihr euch selbst geben“. Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“. In: Kaiser, Gerhard R.; Macher, Heinrich (Hrsg.): Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Heidelberg: Winter 2003. S. 103–134.
- Willer, Stefan: Zur historischen Epistemologie der Zukunft. In: Gess, Nicola; Janssen, Sandra (Hrsg.): Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur (= Spectrum Literaturwissenschaft, 42). Berlin: de Gruyter 2014. S. 224–260.
- Winckelmann, Johann Joachim: Vorrede. In: Johann Winckelmanns sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe, hrsg. v. Joseph Eiselein, Bd. 7. Donauöschingen: Verlag deutscher Classiker 1825–1829.
- Ders.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755). In: Winckelmanns Werke in einem Band, hrsg. v. Helmut Holtzbauer (= Bibliothek deutscher Klassiker). Berlin, Weimar: Aufbau 1969. S. 1–38.
- Witte, Bernd: Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und im *Märchen*. In: Barner, Wilfried; Lämmert, Eberhard et al. (Hrsg.): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Vorträge des Symposiums vom 6. bis 9. September 1982 aus Anlass des Goethe-Jahres (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42). Stuttgart: Cotta 1984. S. 461–484.
- Wohlleben, Joachim: Goethe and the Homeric Question. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 4 (1967). S. 251–275.
- Ders.: Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1554). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990.
- Wolf, Friedrich August: Prolegomena zu Homer, ins Deutsche übertragen von Hermann Muchau, mit einem Vorwort über die Homerische Frage und die wissenschaftlichen Ergebnisse der Ausgrabungen in Troja und Leukas/Ithakas. Leipzig: Reclam 1908.
- Wolf, Norbert Christian: „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). In: Alt, Peter-André; Košenina, Alexander et al. (Hrsg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 373–404.
- Zabka, Thomas: Ordnung, Willkür und die „wahre Vermittlerin“. Goethes ästhetische Integration von Natur- und Gesellschaftsidee. In: Matussek, Peter (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck 1998. S. 157–177.

# Danksagung

Die vorliegende Studie wurde im Januar 2020 an der Universität Zürich als Dissertation angenommen und für den Druck geringfügig überarbeitet. Für die vielfältige Unterstützung, die mir während der Arbeit daran zuteilwurde, möchte ich mich gerne bedanken. Prof. Dr. Sabine Schneider hat mich von Anfang an gefördert und ist mir jederzeit und in allen Belangen zur Seite gestanden. Ohne ihren Zuspruch und ihre Anregungen wäre diese Arbeit nie entstanden und deshalb gebührt ihr mein größter Dank. Besonders bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Dirk Oschmann für seine wertvollen Hinweise und Rückmeldungen sowie die Übernahme des Zweitgutachtens, vor allem aber für die persönliche und herzliche Betreuung während meines Aufenthalts am Institut für Germanistik in Leipzig. Weiterer Dank gilt sowohl dem Doktoratsprogramm „Deutsche und Nordische Philologie“ der Universität Zürich als auch dem literaturwissenschaftlichen Forschungskolloquium der Universität Leipzig für ihre Förderung und Unterstützung. Meinen Kolleginnen und Kollegen in Zürich und Leipzig sei für den anregenden Austausch und die vielen weittragenden Gespräche gedankt. Dem Schweizerischen Nationalfonds danke ich für die großzügige Vergabe eines doc.ch-Stipendiums, das mir diese Arbeit und den produktiven Aufenthalt in Leipzig überhaupt erst ermöglicht hat, sowie für die Druckkostenunterstützung. Ebenfalls gilt mein Dank der Salomon David Steinberg Stipendien-Stiftung für ein Abschluss-Stipendium, welches mir erlaubt hat, die Arbeit sorgfältig und beizeiten zu beenden. Dem Brill Verlag, insbesondere Dr. Henning Siekmann sowie Elisabeth Frank, danke ich für das in mich gesetzte Vertrauen sowie die gute Betreuung während des Publikationsprozesses. Des Weiteren möchte ich mich bei Dr. Claudia Keller, Marie Drath, Prof. Dr. Franziska Frei Gerlach, Dr. Jonas Frick, Boris Buzek, sowie Tanja Kevic bedanken. Monika Zech, Urs Buess und Dr. Jessica Nitsche danke ich für ihr Durchhaltevermögen und ihre Unbestechlichkeit als Lektor:innen. Scarlet Müller danke ich für das wunderbare Cover, welches sie extra für diese Publikation gestaltet hat. Abschließender und besonderer Dank gebührt meiner Familie, vor allem meinen Eltern, meiner Schwester und meinem Partner, die diese Arbeit mit ihrem unerschütterlichen Vertrauen und ihrer moralischen Unterstützung wesentlich mitgetragen haben.

Zürich, November 2021

Miriam Egloff