

Werk

Titel: Goethes Verhältnis zur Romantik

Autor: Hahn, Kar-Heinz

Ort: Weimar

Jahr: 1967

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503543292_0029|log12

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Goethes Verhältnis zur Romantik*

Ein Thema wie „Goethes Verhältnis zur Romantik“ im Rahmen eines zeitlich begrenzten Vortrages umfassend zu behandeln ist nicht möglich, bedeutete dies doch, drei Jahrzehnte Goetheschen Denkens und Schaffens darzustellen und zu analysieren. Denn über drei Jahrzehnte, von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert bis zu Goethes Tod, d. h. von der theoretischen Konstituierung der deutschen romantischen Bewegung in den letzten Heften des „Athenäum“ bis zur Vollendung des zweiten Teiles des „Faust“ erstreckte sich dieses Verhältnis, wurde Goethe mit dichterischen, philosophischen und wissenschaftlichen Werken der Romantik konfrontiert und fühlte er sich zur Auseinandersetzung aufgerufen.

Die folgenden Ausführungen behandeln daher nur einige Aspekte des Problems, nämlich Goethes Verhältnis zur Aufklärungskritik der Romantik, seine Reaktion auf die Tendenzen der deutschen Romantik, die man

* Der für den Druck dieses Vortrages zur Verfügung gestellte Raum erlaubt es nicht, ursprünglich vorgesehene Anmerkungen beizufügen. Auf eine Auseinandersetzung mit der durch die Namen H. Eichner, E. Behler, H. J. Mähl, W. Vortriede u. a. repräsentierten modernen bürgerlichen Romantikforschung muß daher verzichtet werden, Forschungen, die – ohne die Frage nach den verhängnisvollen Auswirkungen der romantischen Ideen auf das geistige Leben in Deutschland während des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts auch nur zu stellen – dem m. E. auf die Dauer vergeblichen, deshalb aber nicht weniger verhängnisvollen Versuch dienen, aus bruchstückhaften, entwicklungsbedingten Jugendaufzeichnungen Fr. Schlegels und Hardenbergs ein in Wirklichkeit nie existierendes System philosophischer Auffassungen der deutschen Frühromantik zu entwickeln und damit die positive Gegenwartsbedeutung der deutschen Romantik nachzuweisen. Ebensowenig kann auf so zweifelhafte Gothestudien wie die von H. Pyritz u. a. eingegangen werden. Ähnliches gilt für Arbeiten von W. Kohlschmidt, M. Thalmann und L. Pesch, denen ich Anregungen verdanke, ohne daß ich mich jedoch dem Nihilismus-Gedanken Kohlschmidts oder der typologischen Betrachtungsweise Thalmanns anschließen kann. Anregungen verdanke ich ferner der Studie von A. B. Wachsmuth „Goethe und die Romantik“ sowie vor allem einzelnen Arbeiten aus dem von A. Fuchs unter dem Titel „Goethe et l'esprit français“ herausgegebenen „Actes du colloque international de Strasbourg, 23–27 avril 1957“. Straßburg 1958. Auf den Nachweis einer Reihe von Zeugnissen aus dem Goetheschen Gesamtwerk, denen die Forschung bisher wenig Beachtung geschenkt hat, die jedoch geeignet wären, die von mir vorgetragene Charakteristik Goethes zu unterstreichen, muß angesichts der Raumknappheit leider verzichtet werden.

als Vorgriff in die Moderne bezeichnen kann, Goethes Haltung gegenüber den Mittelalter-Tendenzen der Romantik sowie die Einwirkungen dieses Verhältnisses auf das dichterische Werk Goethes.

Schließlich aber kommt es darauf an, das Verhältnis Goethes zur Romantik im historischen Zusammenhang zu erhellen, d. h. der Frage nachzugehen, wie dieses Verhältnis innerhalb der geschichtlichen Entwicklung während des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts sich einordnet und von hier aus zu bestimmen ist. Wir gehen dabei aus von der Frage, die Goethe in dem bekannten „Gingo biloba“-Gedicht des „West-östlichen Divan“ in den folgenden Versen ausspricht:

Ist es Ein lebendig Wesen?
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es Zwey? die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt.

Goethe war der Abgott des um Karoline und August Wilhelm Schlegel vereinigten Freundeskreises. Seine Dichtungen wurden von ihnen begeistert aufgenommen, analysiert, zitiert und immer wieder gelesen. Goethes Ruhm zu verbreiten war offenbar ihr vordringliches Anliegen. Der Goethenkult des „Athenäum“, August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen von 1801 bis 1803, Friedrich Schlegels Betrachtungen über Literatur in der „Europa“ sowie schließlich das epochemachende Werk der Madame de Staël, „De l'Allemagne“, an dem August Wilhelm Schlegel als Redakteur und Mitautor beteiligt war, trugen in der Tat dazu bei, dem Namen Goethe in Deutschland von neuem einen besonderen Klang zu vermitteln, insbesondere das Buch der Staël hatte wesentlichen Anteil an der Weltwirkung der Goetheschen Werke. Indem die Schlegels den Weimarer Klassiker zum Heros der modernen Literatur erklärten, begründeten sie die Tradition in der literaturgeschichtlichen Betrachtung, die noch heute weit hin Gültigkeit hat, nämlich die Auffassung, daß die Romantik in Deutschland etwa um 1770, d. h. mit Herder und Goethe eingesetzt habe. Goethe der Begründer und Stammvater der modernen, der romantischen Literatur, die Brüder Schlegel, Tieck und all die anderen Schöpfer deutscher romantischer Poesie seine Schüler und Nachfolger, ja die Vollender dessen, was er begonnen: dies war das Bild, das um 1800 in die deutsche Öffentlichkeit, vor allem aber in die Welt projiziert wurde und dem man bis heute in der wissenschaftlichen Literatur begegnen kann.

Und Goethe selbst – konnte er, ja mußte er nicht von einer solchen Entwicklung höchst beglückt und befriedigt sein? Die Tatsachen belehren uns, daß er nicht bereit war, die ihm zugewiesene Rolle zu akzeptieren,

ja, daß er sich, je weiter die Zeit fortschritt, um so entschiedener von der neuen, der romantischen Gesinnung und der davon intendierten Kunst und Literatur distanzierte und in der Öffentlichkeit als ihr erklärter Gegner in Erscheinung trat.

Der letzte Jahrgang des „Athenäum“, die Berliner Vorlesungen August Wilhelm Schlegels und die „Europa“ seines Bruders Friedrich bildeten den Auftakt der romantischen Offensive in Deutschland. Jetzt erst wurde die literarische Öffentlichkeit mit den Ideen und Tendenzen der neuen Schule bekannt. Hier und jetzt erst konnte man lesen, daß die Schlegels und ihre Freunde den Anspruch erhoben, Vollender der – wie es hieß – von Klopstock, Winckelmann, Lessing und Goethe vorbereiteten, von Kant, Fichte und Schelling bewirkten philosophisch-literarischen Revolution zu sein. Dieses Programm ging aus von einer ebenfalls in der „Europa“ vorgetragenen vernichtenden Kritik der europäischen historischen Entwicklung seit der Reformation des 16. und insbesondere der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, verbunden mit einer Glorifizierung des christlichen Mittelalters. Folgerichtig ergab sich schließlich aus dieser völligen Umwertung des von der europäischen Aufklärung entwickelten Geschichtsbildes die von Friedrich Schlegel in Anlehnung an Wackenroder vorgebrachte These, daß die bildende Kunst der Gegenwart nur im engsten Anschluß an die christliche Kunst des späten Mittelalters sich entfalten könne, eine These, die von zahlreichen jüngeren Zeitgenossen begeistert aufgenommen wurde.

Beinahe zwangsläufig forderte dieser programmatische Auftakt romantischen Vorherrschaftsanspruches im Denken der Zeit den Widerspruch Goethes heraus, vor allem als offenbar wurde, welchen Anklang diese Lehren fanden. Im Winter 1804 bis 1805 entstanden die Schriften, mit denen er als ausgesprochener Gegner dieser Tendenzen vor die Öffentlichkeit trat.

Als frühestes Zeugnis von Goethes den Auffassungen der Romantiker diametralen Standort muß die Übersetzung zu Diderots Erzählung „Rameaus Neffe“ genannt werden. In den der Übersetzung beigefügten Anmerkungen verteidigte er Charakterhaltung und Leistungen der europäischen Aufklärung, die Werke Voltaires und Diderots und vor allem die „Enzyklopädie“. Dabei bediente er sich des Kunstmittels, Partien aus Briefen Voltaires an Palissot einzufügen und mit den Worten des großen Franzosen: „Man hat wohl Zeit flüchtig Eure Vorrede zu lesen, aber nicht die unendlichen Werke zu vergleichen“, die Methode solcher Aufklärungskritik zu geißeln.

Zur gleichen Zeit entstand der Aufsatz „Winckelmann und sein Jahrhundert“, jenes uneingeschränkte Bekenntnis zu antiker Lebenshaltung,

auf dessen Bedeutung für Goethes Auseinandersetzung mit der Romantik Andreas B. Wachsmuth nachdrücklich hingewiesen hat.

Und schließlich wurden zur gleichen Zeit, das heißt ebenfalls im Sommer 1805, die von Friedrich Schlegel verkündeten Thesen, daß die spätmittelalterliche Malerei Ausgangspunkt für eine Regeneration der bildenden Kunst der Gegenwart sein müsse, mit Worten wie „neukatholische Sentimentalität“, „das klosterbruderisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen“, bedacht.

Mit diesen drei Veröffentlichungen, die fast gleichzeitig im Sommer 1805 im Druck erschienen, hatte sich Goethe nicht nur eindeutig von den Ideen der Brüder Schlegel und ihres Freundeskreises distanziert, sondern offen seine entschiedene Gegnerschaft erklärt. Darauf beschränkte er sich vorerst, um die Situation „noch reif werden [zu] lassen und ab[zu]warten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da hören lassen“ (an J. H. Meyer, 22. Juli 1805).

Zur Kritik der Aufklärung durch die Romantik

Um Goethes Abwehrhaltung verstehen zu können, erscheint es notwendig, die in der „Europa“ vorgetragenen Auffassungen der Brüder Schlegel eingehender zu charakterisieren, als dies bisher geschehen ist.

Die Verurteilung der Aufklärung durch A. W. Schlegel in seinen in der „Europa“ unter dem Titel „Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters“ gedruckten Vorlesungen kann nicht einfach als „reaktionär“ oder „restaurativ“ bezeichnet werden. Wenn Schlegel auch nicht mit anerkennenden Worten für Gesellschaft und Kultur des Mittelalters sparte, so lag der Akzent seiner Ausführungen doch nicht in erster Linie auf diesen Teilen seiner Überlegungen. Anders als Novalis, dem das Bild eines idealisierten Mittelalters als Folie für eine abwertende Kritik der europäischen Entwicklung seit dem 16. Jahrhundert und als Leitbild für die Neugestaltung von Staat und Gesellschaft in der Zukunft diente, beschränkte sich Schlegel auf die Charakteristik der seiner Meinung nach negativen Tendenzen seiner Gegenwart, als deren Wurzelboden er die Aufklärung bezeichnete. Zeitkritik bildet den eigentlichen Inhalt dieser Vorlesung, und viele der von Schlegel charakterisierten und kritisierten Momente des gesellschaftlichen und geistigen Lebens seiner Zeit forderten auch die Kritik Goethes, Schillers u. a. heraus.

Das wird beispielsweise deutlich, wenn Schlegel die experimentelle Methode der Naturwissenschaften mit Argumenten kritisiert, die er Goethes „Beiträgen zur Optik“ entnommen hatte.

Mit gleicher Übereinstimmung aber konnte Schlegel auch rechnen, wenn er – um einen ganz anders gearteten Bereich seiner Kritik zu wählen – bei Betrachtung der historischen Literatur des 18. Jahrhunderts zu der Feststellung gelangte: „Hier ist es eben, wo es unserer Geschichte fehlt. Das Öffentliche, Gemeinsame ist aus dem Leben verschwunden, und man sieht es unsern meisten Geschichtsbüchern wohl an, daß sie von Stubengelehrten herrühren.“ Die gleiche Kritik hatten Goethe und Schiller schon in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts wiederholt ausgesprochen und Schiller formulierte sie beinahe gleichlautend mit Schlegel erneut in der Vorrede zur „Braut von Messina“.

Diese Zeitkritik Goethes und Schillers richtete sich in erster Linie gegen die Zersplitterung Deutschlands in zahllose staatliche Zwerggebilde und die durch die absolutistische Staats- und Gesellschaftspraxis bewirkte Ausschließung des Volkes von der aktiven Mitgestaltung des öffentlichen Lebens, ein Zustand, den das deutsche Bürgertum unter der Flagge der Aufklärung spätestens seit Lessing mit aller Entschiedenheit bekämpft hatte. Die Schlußfolgerungen, die sie aus ihrer kritischen Zeitanalyse zogen, fanden ihren Ausdruck im Programm ihrer den Ideen der Aufklärung verpflichteten kunst- und kulturpolitischen Bestrebungen, die von Schillers Rezension zu Bürgers Gedichten, den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ und den „Horen“ bis hin zu den „Propyläen“ und den Weimarer Kunstaussstellungen der Jahre 1800 bis 1805 reichten. Bestimmender Inhalt dieses Programms waren das Streben nach einer Kunst und Literatur, die alle Glieder der Gesellschaft erreicht und erfaßt, nach Vereinigung von Künstlern und Schriftstellern zu gemeinsamer und gleichgerichteter Wirksamkeit, die Entfaltung einer humanistischer Gesinnung verpflichteten, lebenszugewandten, Denken und Handeln aktivierenden Kunst und der Versuch, Wege zu ihrer Realisierung zu zeigen, sowie schließlich das Streben, ein enges Verhältnis zwischen Künstlern und Publikum zu stiften.

August Wilhelm Schlegels zeitkritische Analyse gipfelte in der Klage über den Verlust an philosophischen und religiösen Ideen, die den einzelnen befähigen könnten, das Ganze der Welt sinnbildlich zu erfassen, oder – anders ausgedrückt – in der Klage über den Verlust eines einheitlichen Weltbildes zugunsten einer auf praktische Nützlichkeit und Ökonomie gerichteten Denkweise, die Schlegel als Inbegriff der Aufklärung charakterisierte. Ähnlich wie die Weimarer Klassiker erblickte auch er in einer seiner Meinung nach in ersten Ansätzen sich abzeichnenden neuen

Blütezeit von Kunst und Literatur den Weg, die negativen Erscheinungen der Zeit zu überwinden. Aber die Kunst und Literatur, die ihm vorschwebte und von der er andeutungsweise in seiner Vorlesung sprach, war dem, was Goethe und Schiller in ihren Bemühungen zu realisieren strebten, diametral.

Der aufmerksame Leser der Schlegelschen Vorlesungen konnte und kann die Einseitigkeit – um nicht zu sagen die Demagogie – dieser kritischen Analyse nicht übersehen. Das wird beispielsweise deutlich an der Beurteilung der Geschichtsschreibung der Aufklärung durch Schlegel. Er schilderte den akademischen Geschichtsbetrieb des 18. Jahrhunderts, der sich in der Aufzählung von Fakten, Dokumenten und weitläufigen quellenkritischen Exkursen erschöpfte, auf die Darstellung eines zusammenhängenden Geschichtsverlaufes jedoch verzichtete. Aber diese Form der Geschichtsschreibung kann kaum als Geschichtsschreibung der Aufklärung bezeichnet werden, die mit ihren epochemachenden Werken eines Gibbon, Robertson, Watson, Montesquieu und schließlich Voltaire – Werken, die Schlegel nicht unbekannt geblieben waren – die Grundlage für das moderne Geschichtsdenken überhaupt gelegt hatte.

Gewiß, diese Werke waren getragen vom Optimismus der vorrevolutionären Periode der europäischen Aufklärung. Schlegels kritische Analyse entstand dagegen in einer Zeit, in der die Praxis der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft mit ihren alle überkommenen Bindungen auflösen, den einzelnen in Wahrheit „frei setzenden“, das heißt ihn zum freien Objekt kapitalistischen Profitstrebens machenden, sein Denken nach den Normen ökonomischer Notwendigkeit ausrichtenden Tendenzen auch in Deutschland spürbar wurde. Und insofern Schlegel seinen Angriff gegen diese Tendenzen richtete, insofern seine kritische Analyse die Realität der sich entfaltenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft widerspiegelte und ihre Aufhebung, ihre Überwindung als Aufgabe der Zukunft forderte, war seine Attacke durchaus vorwärtsweisend und fand sie zweifellos auch die Zustimmung Goethes. Indem er jedoch die negativen Auswirkungen dieser Entwicklung – die Deformation der Gesellschaft durch den sich ausbreitenden Kapitalismus – in die progressiven Ideen der Aufklärung projizierte, diesen gleichsam die Folgen als Absicht unterlegte, desorientierte er nicht nur das historische Bewußtsein, sondern leistete der gleichzeitigen feudalen Reaktion seiner Zeit unmittelbaren Vorschub. Es kann nicht übersehen werden, daß gerade diese Seite der von Schlegel vorgetragenen romantischen Aufklärungskritik für die Zukunft wirksam geworden ist; das hier entwickelte Geschichtsbild begegnet bis in unsere Gegenwart noch in der bürgerlichen historischen Literatur und beeinträchtigt eine klare Beurteilung des tatsächlichen Geschichtsprozesses.

Es erscheint nur zu verständlich, daß Goethe sich mit dieser Seite der romantischen Zeitkritik nicht zu identifizieren vermochte und daß er deshalb auch öffentlich als Verteidiger der Aufklärung auftrat. Noch wichtiger aber und folgenreicher wurde für ihn die Beschäftigung mit der Kunsttheorie der Romantiker.

Goethe und der Modernismus der Romantik

Es genügt nicht, Goethes Ablehnung der romantischen Kunst und Kunsttheorie allein mit ihrer Wendung zu christlichen Motiven und ihrer Traditionswahl im späten Mittelalter zu erklären. Ebenso sehr, ja nachhaltiger noch bestimmten die in der „Europa“ und bald in Kunst und Literatur sich abzeichnenden Tendenzen einer völligen Neubestimmung der Aufgabe künstlerischen Wirkens sein Urteil.

Das wurde deutlich, wenn Friedrich Schlegel davon sprach, daß das Wesen künstlerischer Darstellung nicht in der Nachbildung „äußerer Formen“ zu suchen sei, sondern daß die „Bedeutung des Ganzen [Kunstwerkes] . . . allein das Ziel“ ausmache. Als „Wesen des Ganzen“ aber bezeichnete er die „mysteriöse Vereinigung entgegengesetzter Elemente“, u.U. in „absichtlicher Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältnis um der höheren Bedeutung des Göttlichen willen . . .“. Die Vergegenwärtigung eines „höheren Symbolischen“, die „Andeutung des Göttlichen in einem Ganzen“ wurde als wesentlichstes Anliegen der Kunst, aber nicht nur der bildenden Kunst, sondern aller „Künste und Geistesschöpfungen“ bezeichnet.

Nicht die Reproduktion der gegenständlichen, den Sinnen zugänglichen Welt als Ausdruck menschlichen Erlebens und Verstehens, wie Goethe sie verstand, ist nach Schlegels Ausführungen die Aufgabe der Kunst, sondern die Vergegenwärtigung bzw. die Andeutung letzter den Sinnen nicht faßbarer, sondern allein dem Gemüt des Künstlers zugänglicher Ahnungen. Die Erfahrungen des künstlerischen Gemüts im Kunstwerk mitzuteilen, und sei es auch in „absichtlicher Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältnis“ der dargestellten bzw. der in der Dichtung mitgeteilten Gegenstände und Verhältnisse der sinnlich wahrnehmbaren Welt, das war nach diesem Programm Friedrich Schlegels die Aufgabe des Künstlers.

Die Wirkungen dieser von der Jugend begeistert aufgenommenen Theorie auf die künstlerische Praxis sollte Goethe bald erfahren. Am 26. April 1806 übersandte Philipp Otto Runge seine Bildfolge „Die Tageszeiten“. Es ist bekannt, wie sehr gerade diese Bilder den Dichter beschäftigt, ja

innerlich erregt haben und ihn im Gespräch mit Sulpiz Boisserée am 4. Mai 1811 zu den Bemerkungen veranlaßten: „... das will alles umfassen und verliert sich darüber ins Elementarische, doch noch mit unendlichen Schönheiten im einzelnen. Da sehen Sie nur, was für Teufelszeug, und hier wieder was da der Kerl für Anmut und Herrlichkeit hervorgebracht, aber der arme Teufel hat's auch nicht ausgehalten, er ist schon hin, es ist nicht anders möglich, wer so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade.“

Goethes Bemerkungen müssen unverständlich bleiben, wenn man nicht die Briefe, in denen Runge die Grundauffassungen seines künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebens darlegte, heranzieht. Zwei Briefe sind es, die in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind, ein Schreiben vom 3. Juli 1806 und ein Brief vom Anfang des Jahres 1810. Ein unwiderstehlicher Trieb, so meinte Runge, dränge den Künstler, das Einzelobjekt, das er nachzubilden beabsichtige, in seinem unendlichen Bezug zum Ganzen der Natur zu erfassen, es in „Konnexion und Verwandtschaft“ des Ganzen zu denken und die Grundursachen dieser wechselseitigen Bezüge zur Anschauung zu bringen. Als Erläuterung zu seinen durchgehend allegorischen Darstellungen ausgesprochen, lassen sich diese Bemerkungen nur im Sinne von Friedrich Schlegels Kunsttheorie verstehen, nämlich als Ausdruck der Auffassung, daß nicht die Reproduktion der emotional und intelligibel faßbaren gegenständlichen Welt und der sich in ihr repräsentierenden Prinzipien des Seins Aufgabe des Künstlers sei, sondern der Versuch, die dargestellten Gegenstände transparent, sie zu Allegorien letzter Prinzipien der Natur und des Alls werden zu lassen, Prinzipien jedoch – das sei vorausgreifend bemerkt –, die nicht auf dem Wege empirischer Erfahrung, sondern nur auf spekulativem Wege zu ermitteln waren.

„Eine sichere Methode und Lehrart für die praktische Behandlung in der Malerei ist unmöglich eher zu erwarten“ – so schrieb Runge 1810 –, „bis wir die Totaleffekte der Natur so ansehen, als wären es Bilder oder Gemälde, in denen wir die Behandlung [d. h. die Farbgebung] übereinstimmend mit dem, was sie bedeuten, dartun“. Ziel seines Bemühens um eine Lehre von den Farben sei es daher, für jeden „Totaleffekt der Natur“ die entsprechende Farbmischung exakt zu bestimmen und festzulegen, oder – anders ausgedrückt – allein durch die Farbe, ohne jede Gegenständlichkeit, „Totaleffekte der Natur“ zur Anschauung zu bringen. Sein Wunsch sei es zum Beispiel, „Sonnenaufgang und -untergang als bloße Erscheinungen der Luft zu charakterisieren, wie auch Mondschein und andere allgemeine Effekte“.

Auf den ersten Blick erscheint es, als stimmten diese Ausführungen des jungen Malers mit Goethes Auffassungen völlig überein und knüpften dort an, wo dieser seine Farbenlehre beschlossen hatte. Goethe hatte dort selbst von der geistigen Bedeutung gesprochen, die man seinen Betrachtungen über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben unterlegen könne, und hatte daran die Bemerkung geknüpft: „Doch wir tun besser, uns nicht noch zum Schlusse dem Verdacht der Schwärmerei auszusetzen, um so mehr als es, wenn unsre Farbenlehre Gunst gewinnt, an allegorischen, symbolischen und mystischen Anwendungen und Deutungen, dem Geiste der Zeit gemäß, gewiß nicht fehlen wird.“ War Runges Plan nicht ein erster Versuch solcher „allegorischen, symbolischen und mystischen Anwendungen und Deutungen“? Gewiß, aber der Geist, der diesen Versuch beseelte, entsprach nicht dem Goetheschen Weltbild; es war ein Versuch, „dem Geiste der Zeit gemäß“, dem Geist, wie er Goethe in Friedrich Schlegels und Hardenbergs Kunsttheorie begegnet war. Zusammenfassend seien diese Auffassungen im folgenden charakterisiert.

Ausgangspunkt für die kunsttheoretischen Überlegungen der Romantiker war die kritische deutsche Philosophie, deren „kopernikanische Wendung“ – wie sie es nannten – eine aller bisherigen Weltauffassung entgegengesetzte Interpretation des Verhältnisses von erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt zur Folge hatte. Hatte Kant mit seiner Theorie des „Dinges an sich“ die von menschlichem Denken unabhängige und gleichsam unberührbare Existenz der materiellen Welt noch zugegeben, so steigerte Fichte die Position des erkennenden Subjekts dahingehend, daß er, von der Analyse des Erkenntnisprozesses ausgehend, den Unterschied zwischen dieser von Kant als Welt „an sich“ und der dem menschlichen Bewußtsein gegebenen äußeren Realität aufhob, indem er die dem Bewußtsein gegebene Welt als einzig existierende erklärte und als durch das erkennende Ich erschaffene bzw. noch zu erschaffende Welt des Nicht-Ich bestimmte. Novalis grenzte diese Position des erkennenden Ich einerseits ein, steigerte seine Möglichkeiten aber andererseits ins Unendliche, indem er die von Fichte als „Urhandlung“ charakterisierte Setzung des Nicht-Ich durch das Ich als einen Prozeß der Abstraktion, als eine schon fortgeschrittene Form des Seins erkannte und daraus folgerte, daß es eine noch ursprünglichere Stufe des Seins geben müsse, eine Seinsschicht, die aller Verstandes- und aller Sinneserfahrung vorausgehe. Stellt nach dieser Theorie jede Form bewußtseinsmäßiger Realitätsbestimmung stets eine Verfremdung dieser ursprünglichen Seinsgegebenheit dar, indem jedes als Realität aufgefaßte Objekt in seinem So-sein Elemente des vorstellenden Bewußtseins enthält, wie andererseits die Struktur des Bewußtseins durch die als äußere Realität bestimmten Objekte geprägt ist, so

ergibt sich notwendig die Konsequenz, daß eine Erkenntnis des Seins an sich über das Bewußtsein, d. h. durch das Denken, unmöglich ist, daß wahre Erkenntnis eigentlich nur aus jener nach Novalis' Theorie aller Verstandes- und Sinneserfahrung, d. h. dem Bewußtsein überhaupt, vorgelagerten Seinssphäre zu erlangen ist. Sich dieser zu bemächtigen, um so zur Erkenntnis des aller bewußten Erfassung der Welt verborgenen Wesens des Universums zu gelangen, wird zum Weg des Erkenntnisstrebens Hardenbergs. „Mit Bewußtsein außerhalb der Sinne sein“, mit Bewußtsein zu träumen, mit diesen und ähnlichen Formulierungen hat er den Inhalt dieses seines „magischen Idealismus“ zu umschreiben versucht. Sich in diesen Zustand zu erheben ist für ihn „der Zweck der Zwecke“, die „Erhebung des Menschen über sich selbst“.

Der fehlerhafte, ja verhängnisvolle Ansatz dieser Theorie liegt darin, daß die Möglichkeit realer Welterkenntnis mit Hilfe des menschlichen Denkens radikal verneint und als Ersatz dafür an ein nicht nachweisbares, vom Bewußtsein unabhängiges, scheinbar an keine realen Bedingungen und Gegebenheiten geknüpftes Erkenntnisvermögen verwiesen wird. Die Konsequenz einer solchen Theorie ist die Relativierung aller realen Gegebenheiten für den sich dieses scheinbaren Erkenntnisvermögens bedienenden Menschen, der eine Orientierung nur noch in sich findet, und eine Haltung der Welt gegenüber, die, der der Versuch, die Realität auf diesem Wege erfassen zu können, notwendig scheitern muß, zu der Überzeugung von der absoluten Unerkennbarkeit der Welt führt und damit das Gefühl der Angst und der „Geworfenheit“ im Sinne Heideggers erzeugt oder aber zu dem Glauben an die undurchschaubare Existenz und Wirksamkeit eines Schöpfergottes führt. Die Geschichte hat gelehrt, daß diese beiden möglichen Folgerungen in der Tat gezogen worden sind.

Doch ein weiteres Moment ist in unserem Zusammenhang noch zu beachten. Vom Standpunkt einer solchen Theorie des Erkennens aus versagen Sprache und andere Ausdrucksmittel des menschlichen Geistes notwendig bei der Erkenntnis des Seins. Als Instrument des Bewußtseins leiden sie nach Hardenberg an dem Mangel, in den bezeichneten Objekten ursprüngliche Realität und Bewußtseinselemente nicht differenzieren zu können. Von dem von ihm bestimmten, vom Bewußtsein unabhängigen Erkenntnisort, der das Reale unabhängig von der Struktur des Bewußtseins erfassen soll, wird es nach dieser Theorie notwendig, die Dinge in der ihnen eigenen Sprache, d. h. unvermischt mit Elementen des Bewußtseins zu bezeichnen, gleichsam der Sprache der Dinge nachzugehen, die Objekte, die dargestellt werden, sich selbst aussprechen zu lassen. Sprache und ähnliche Ausdrucksmittel werden so als unabhängig vom mensch-

lichen Bewußtsein neu konstituiert, als dem Bewußtsein nicht ohne weiteres faßbare Elemente des Universums. Und daraus folgte für ihn die Forderung an die Kunst: „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume, Gedichte – bloß wohlklingend und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strophen verständlich – sie müssen wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen sein. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik usw. tun.“

Wieweit Goethe mit diesen Gedanken vertraut war, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Zweifellos sind sie ihm vorgetragen worden, als er im Herbst des Jahres 1800 in Jena mit „Niethammer und Friedrich Schlegel transzendentalen Idealism und mit Rittern höhere Physik“ trieb (an Schiller, 30. September 1800). Und schließlich begegnete er ihnen wieder in A. W. Schlegels Vorlesungen „Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters“.

Philipp Otto Runge, dem Freund und Schüler Ludwig Tiecks, waren Gedankengänge dieser Art durchaus geläufig, als er die vorhin zitierten Briefe schrieb. Ihrer eingedenk aber muß man verstehen, welches Befremden Goethe beim Lesen dieser Zeilen angesichts der Bildfolge „Die Tageszeiten“, die ja den Versuch einer künstlerischen Realisierung solcher Theorien darstellten, überkommen sein mag. Was hier dargelegt wurde, bedeutete das Ende der Kunst. Runges Absicht, „Sonnenaufgang . . . und andere allgemeine Effekte“ allein durch Farbeffekte zu vergegenwärtigen, sollten ja nicht lediglich Experimente sein, sondern selbständige, sinn-erfüllte Bilder ergeben, in denen allerdings die „Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältnis um der höheren Bedeutung des Göttlichen willen“ bis zur Aufhebung des „Naturverhältnisses“ überhaupt, d. h. bis zur Ausscheidung der den Sinnen und dem Bewußtsein zugänglichen Welt der Gegenstände, aus der Darstellung getrieben war. Erste Versuche dessen, was wir heute unter abstrakter Kunst verstehen, zeichnen sich hier ab.

Aber damit ist der Inhalt des Rungeschen Briefes noch nicht voll erschöpft. Der junge Maler trug sich ja auch mit dem Gedanken, die den „Totaleffekten der Natur“ entsprechenden Darstellungsmittel zu entdecken, d. h. – um mit Novalis zu sprechen – die den Dingen eigene Sprache – nicht die Sprache des Bewußtseins – zu erfassen und analoge Ausdrucksmittel zu fixieren. Das bedeutet jedoch nichts Geringeres, als mit der Entdeckung solcher Darstellungsmittel auch der Kunst ein Ende zu bereiten, den Künstler zum Techniker in der Handhabe der einer vom menschlichen Bewußtsein unabhängigen Sprache der Dinge entsprechenden und ein-

deutig fixierten Ausdrucksmittel werden zu lassen. Das Ende dieses Weges bildet der Versuch, Kunst schließlich auch maschinell zu produzieren.

Sinn dieser Ausführungen kann es nicht sein, Hardenberg, Runge und die ganze Frühromantik für die Verirrungen der Moderne verantwortlich zu machen. Die Ursachen dafür liegen einzig und allein in einer Gesellschaftsordnung, die die Errungenschaften des menschlichen Geistes – entgegen ihrer ursprünglichen Bestimmung – gegen den Menschen zu unmenschlichen Zwecken ausnutzt, sie lediglich zum Vehikel ihres unersättlichen Profitstrebens macht.

Dafür kann man die Romantiker in der Tat nicht verantwortlich machen. Hardenberg war kein Zyniker und noch weniger war es Runge. Gewiß, sie waren besessen von den unerschöpflichen Möglichkeiten von Naturwissenschaft und Technik, wie sie sich gerade in ihrer Zeit ankündigten und die sie – namentlich Hardenberg – auf dem Wege der Spekulation, insbesondere der mathematischen Spekulation, bis ins Unendliche hypertrophierten.

Auch Goethe war sich der Möglichkeiten, die Naturwissenschaft und Technik für die menschliche Gesellschaft eröffneten, bewußt und begrüßte sie: „Die Wissenschaft erhält ihren Werth, indem sie nützt, die Menschen lehrt, wie man lange verborgene, verkannte, an's Licht gezogene, neu entdeckte Vortheile zu unüberschaubarem Gebrauch anwenden könne“ (an Zauper, 7. September 1821). Goethes Begeisterung griff sofort auch in die gesellschaftliche Praxis über. Und diese Haltung unterschied ihn grundsätzlich von den modernen Romantikern des 19. Jahrhunderts, die über den Kreis ihres persönlichen Seins nicht hinausgingen.

Goethes Wissen um diese romantischen Theorien und ihre Auswirkungen gilt es zu berücksichtigen, will man seine harten Urteile über die zeitgenössische romantische Literatur verstehen, wie sie namentlich aus dem Jahre 1810, aber auch aus früheren Jahren überliefert sind.

Was er beim Studium der Werke jüngerer Zeitgenossen empfand und was er ablehnte, hat er am 30. Oktober 1808 in einem Brief an Zelter ausgesprochen: „Deswegen bringen mich auch ein halb Dutzend jüngere poetische Talente zur Verzweiflung, die bey außerordentlichen Naturanlagen schwerlich viel machen werden was mich erfreuen kann. Werner, Öhlenschläger, Arnim, Brentano und andere arbeiten und treiben immerfort; aber alles geht durchaus ins form- und charakterlose. Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sey, und in der Gestalt die Specification, damit jedes ein besonderes bedeutendes werde, sey und bleibe. Es ist keine Kunst sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen;

etwas muß immer daraus entstehen, wie aus dem verschütteten Samen Vulcans ein wundersamer Schlangenbube entsprang.

Sehr schlimm ist es dabey, daß das humoristische, weil es keinen Halt und kein Gesetz in sich selbst hat, doch zuletzt früher oder später in Trübsinn und üble Laune ausartet . . .“

Klingt hier nicht bereits die gleiche Sorge an, wie sie 1811 im Gespräch mit Boisserée mit den Worten geäußert wurde: „. . . wer so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade“? Wir glauben sie zu vernehmen. Noch deutlicher wurde dies, wenn er 1810 über Arnims „Gräfin Dolores“ schrieb, daß, wenn er „einen verlorenen Sohn hätte“, es ihm lieber sei, dieser „hätte sich von den Bordellen bis zum Schweinekoben verirrt, als daß er in den Narrenwust dieser letzten Tage sich verfinge“, denn er „fürchte sehr, aus dieser Hölle“ sei „keine Erlösung“ (an C. F. Reinhard, 7. Oktober 1810).

Allen hier genannten Autoren waren die Theorien Schlegels und Hardenbergs bekannt, und wenn sie auch nach theoretischer und künstlerischer Selbständigkeit strebten, so ließ sich der Einfluß derselben auf ihre Dichtungen doch nicht verkennen. Gingen sie auch nicht so weit in der Allegorisierung der Dinge wie Novalis in „Heinrich von Ofterdingen“ und Runge in seiner Bildfolge, so war doch unverkennbar, daß auch ihnen die den Sinnen gegebene natürliche Ordnung der Dinge wenig galt, daß sie vielmehr – getreu der Kunsttheorie Hardenbergs – danach strebten, „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein“ zu geben, d. h., daß sie versuchten, „den unendlichen Bezug“ der von ihnen gestalteten Stoffe und Gegenstände zum Ganzen, so wie sie ihn zu verstehen glaubten, in der dem Bewußtsein nicht zugänglichen Sprache der Dinge zu verdeutlichen.

Wir lassen dahingestellt sein, ob Goethes Urteil in jedem einzelnen Fall gerecht war, ob es jeweils auf das Gesamtwerk der genannten Autoren bezogen werden kann. Daß er jedoch nach dem bisher Gesagten nicht anders urteilen konnte, dürfte verständlich sein.

Als „Fratze des Augenblicks“ bezeichnete Goethe im Brief an Reinhard Arnims Roman „Gräfin Dolores“ und deutete damit auf Kennzeichen des Romans, die er im Gespräch mit Riemer als das Wesen des „Romantischen“ genannt hatte, nämlich „ein Gemachtes, ein Gesuchtes, Gesteigertes, Übertriebenes, Bizarres, bis ins Fratzenhafte und Karikaturartige“. Für ihn war dies eine „Poesie ohne Poesie“, eine „gemachte Poesie“. Als Ursache für das Entstehen solcher Scheinpoesie aber erkannte er die Haltung jener „grundgelehrten Leute“, die „sich zwar an dem, was uns mit äußeren

Sinnen zu fassen erlaubt ist, gerne ergötzen“, die jedoch behaupten, daß „hinter jenen Annehmlichkeiten sich noch ein tieferer Sinn verstecke“; scherzhaft meint er, daß „man am besten täte, etwas ganz unverständliches zu schreiben, damit erst Freunde und Liebende einen wahren Sinn hinein-zulegen, völlige Freiheit hätten“ (an R. Städel, 27. September 1815).

Den Fehler solchen fratzenhaften Bemühens sah er, wie es in den Maximen und Reflexionen heißt, darin, daß man am „Gewissen“ zweifle und das „Ungewisse“ zu fixieren versuche; seine „Maxime bei der Naturforschung“ sei es, „das Gewisse festzuhalten und dem Ungewissen aufzupassen“. Aber diese Maxime galt nicht nur für seine „Naturforschung“, sie war auch bestimmend für sein künstlerisches Schaffen. In diesem Sinne muß auch die Auffassung verstanden werden, „daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sey, und in der Gestalt die Specification, damit jedes ein besonderes bedeutendes werde, sey und bleibe“. Im Vorwort zur Morphologie, das „Jena, 1807“ datiert ist, also ungefähr der gleichen Zeit angehört, definiert er das Wort Gestalt als „die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes“; denn betrachte man alle Gestaltungen der Natur, „besonders die organischen“, so finde man, „daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes“ vorkomme, „sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke“.

Unter „Gestalt“ verstand Goethe demnach einen aus der Beobachtung der Realität gewonnenen Begriff, der es ermögliche, die aus dem Vergleich verschiedenster Bereiche und Elemente der Realität gewonnenen Erfahrungen zusammenfassend zu bezeichnen und dieses „in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltene“ als Ausgangspunkt für weitere Beobachtungen und Vergleiche zu wählen. In dieser Weise vom „Gewissen“, d. h. der den Sinnen und dem Bewußtsein gegebenen Realität auszugehen und „dem Ungewissen aufzupassen“, d. h. bisher Unerkanntes in Gestalt ähnlicher hypothetischer Begriffe bzw. im dichterischen Bild dem menschlichen Bewußtsein zuzueignen, darin erblickte er die Aufgabe des Künstlers und nicht – wie es die Jünger der Schlegel-Hardenbergischen Kunsttheorie bis zum heutigen Tage für richtig halten – am „Gewissen [zu] zweifeln und das Ungewisse“ zu fixieren. Als Inbegriff der ewig lebendigen Natur überhaupt, des in ständiger Entwicklung begriffenen Seins muß man den Goetheschen Begriff „Gestalt“ verstehen. Und wenn er Gestaltung – in diesem Sinne begriffen – als höchste Operation der Kunst erklärte, so forderte er nichts anderes als die Beachtung der Prinzipien durch den Künstler, die alle großen Werke der Weltliteratur von Homer bis Gorki und Scholochow, die alle wirklichen Kunstwerke der Weltkultur auszeichnen.

Die romantische Wendung zum Mittelalter

Als Goethe im Gespräch mit Riemer das Romantische als „ein Gemachtes, ein Gesuchtes, Gesteigertes, Übertriebenes, Bizarres, bis ins Fratzenhafte und Karikaturartige“ bezeichnete, hatte er nicht in erster Linie die zeitgenössische Literatur im Auge, sondern versuchte mit diesen Worten zugleich Kunst und Literatur des christlichen Mittelalters zu charakterisieren. Damit folgte er in der Verwendung des Wortes „romantisch“ dem Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts. Mit „romantisch“ wurde damals einmal Kunst und Literatur des christlichen Mittelalters und zum andern das Romanhafte und anklingend damit auch die Vorstellung von Volkstümlichkeit bezeichnet. In diesem Sinne begegnet bei Goethe dieses Wort häufig, es war ihm vertraut, lange ehe es die Romantiker des 19. Jahrhunderts als Bezeichnung für ihre literarische Partei wählten.

In diesem Zusammenhang erscheint es notwendig, auf einige Tatsachen hinzuweisen, die in der gängigen Geschichts- und Literaturgeschichtsbetrachtung in der Regel nicht exakt genug differenziert werden. Es trifft durchaus nicht zu, daß die Romantiker des 19. Jahrhunderts das Mittelalter erst entdeckt hätten. Vorliebe für mittelalterliche Literatur gab es im deutschsprachigen Raum mindestens seit Bodmer und Breitinger. Gewiß, das Interesse beschränkte sich vorerst auf relativ kleine Kreise, die jedoch außerordentlich aktiv waren und die wichtigsten literarischen Quellen des Mittelalters, die Minnedichtungen ebenso wie die Epen – wenn auch mit unzulänglichen methodischen Mitteln –, bekannt machten. Das Interesse an dieser Überlieferung steigerte sich seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts erheblich und ergriff breite Kreise, ja, seit dieser Zeit wurde das Altdeutsche in Deutschland zur Mode. Und gleichzeitig entfaltete sich die philologische Methode – vorwiegend an Texten des klassischen Altertums ausgebildet – sowie die Diplomatik und die historischen Hilfswissenschaften in den juristischen, staatsrechtlichen und historischen Disziplinen. In Göttingen, d. h. an der Universität, an der nicht nur Heyne, sondern auch Gatterer und Hugo lehrten, wurde während der achtziger und frühen neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts in dieser Beziehung Erstaunliches geleistet. Hier erhielt C. F. Savigny seine Ausbildung, der seinerseits wieder der Lehrer von Jakob Grimm wurde und diesem das Rüstzeug vermittelte, die deutsche Altertumswissenschaft zu begründen. All das vollzog sich, ehe noch der Mittelalterkult der Romantiker des 19. Jahrhunderts einsetzte.

Und Hand in Hand mit diesen Tendenzen vollzog sich auch die Zuwendung des Interesses breiterer Kreise zur mittelalterlichen Literatur ande-

rer europäischer Nationen. Hier allerdings sind die Verdienste A. W. Schlegels unübersehbar; er war es, der Dante für das literarisch interessierte Publikum entdeckte und der auch als erster auf Calderon hinwies und erste Übersetzungen vorlegte. Vergessen sei dabei aber auch nicht, daß seine Dante-Studien zuerst durch die „Horen“, also durch das Organ der Weimarer Klassiker, wirklich bekannt wurden.

Dieses gesteigerte Interesse am deutschen und am europäischen Mittelalter seit Anfang der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts, die ausgesprochen altdeutsche Mode der Zeit, muß man sich stets vergegenwärtigen, wenn man von den Verdiensten der deutschen Romantik des 19. Jahrhunderts um die Gewinnung des deutschen Mittelalters spricht.

Und ebensowenig, wie Zuwendung und Erforschung des deutschen Mittelalters erst im 19. Jahrhundert einsetzten, war auch das gesteigerte Interesse an der Volksdichtung ein Gewinn dieser Zeit. Namen wie Herder, Goethe, Bürger genügen, um diese Feststellung zu belegen. Auch hier ist zu beobachten, wie sich das Interesse im Zusammenhang mit der altdeutschen Bewegung der neunziger Jahre steigerte und zusehends ausbreitete.

Goethe hat der in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts einsetzenden altdeutschen Mode skeptisch gegenübergestanden. Gewiß erinnerte er sich, daß er mit dazu beigetragen hatte, sie herbeizuführen; sein „Götz von Berlichingen“ blieb ja immer ein Ideal dieser Bewegung. Er verkannte den positiven Charakter dieser Bewegung nicht, aber er spürte schon sehr zeitig auch ihre reaktionären Züge. Das wird z. B. deutlich bei der Verwendung des von Goethe immer pejorativ gebrauchten Begriffes „Gilde“; spätestens seit 1801 finden sich in den Briefen dafür Zeugnisse.

Dennoch konnte und wollte auch Goethe sich dieser Entwicklung nicht entziehen, wenn er auch niemals verleugnete, daß er mittelalterlicher Kunst nur einen temporär bedingten Wert beimessen konnte und wollte. Es bedurfte für ihn durchaus keiner gegenklassischen Wendung nach 1810, um auch an der Malerei des deutschen Spätmittelalters Gefallen zu finden. Aber er hat dabei immer – zum Ärger der Boisserées – auf den zeitbedingten Charakter dieser Kunst hingewiesen und sich entschieden dagegen verwahrt, hier den Ausgangspunkt für eine Regeneration der Kunst der Gegenwart zu sehen, wie dies Friedrich Schlegel, sich an Wackenroder anschließend, gefordert hatte.

Dennoch verkannte er die Bedeutung der Überlieferung des Mittelalters für die Kunst der Gegenwart nicht, sondern hielt diese „Neigung der sämtlichen Jugend zu dem Mittelalter“ für „einen Übergang zu höhern Kunstregionen“. Die Darstellung jener „Gegenstände“ fordere „Innigkeit, Naivetät, Detail und Ausführung, wodurch denn alle und jede Kunst vorbereitet“ werde (an C. R. Reinhard, 7. Oktober 1810). Die Notwendigkeit

einer solchen Berücksichtigung mittelalterlicher Überlieferung für die Entfaltung einer neuen Blütezeit der Kunst in seiner Zeit hatte er bereits 1804, in den Anmerkungen zu „Rameaus Neffen“ begründet. Hier hieß es u. a.: „Wir haben uns andrer Voreltern zu rühmen (d. h. nicht der Griechen) und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen?

Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vortheile wohl niemals erreichen werden, mit Muth zu erhalten ist unsre Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige was andre denken, urtheilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen.“

Mit diesen Worten hatte Goethe seine Auffassung über die Bedeutung der Romantik (im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts) eindeutig dargelegt. Liebte er Kunst und Literatur des europäischen Mittelalters auch nur begrenzt, so erkannte er ihre historische Bedeutung doch durchaus an, respektierte ihren künstlerischen Wert unter den Bedingungen ihrer Zeit und erkannte die Nachwirkungen dieser historischen Periode auf Bildung und Bewußtsein der eigenen Zeit. In diesem Sinne hat er sich zeitlebens, teils intensiver, teils zurückhaltender, mit der Überlieferung jener Periode beschäftigt.

Diese schon 1804 ausgesprochene Erkenntnis war die Voraussetzung für sein Bemühen, das Klassische und das Romantische (im Sinne des 18. Jahrhunderts) zu versöhnen, von dem er seit 1818 wiederholt gesprochen hat.

Ablehnend verhielt er sich jedoch stets gegen den Mittelalterkult der deutschen Romantiker des 19. Jahrhunderts ebenso wie gegen das Eindringen ihrer Tendenzen in die deutsche Altertumskunde.

Die Zuwendung zum Mittelalter des Jenaer Romantikerkreises erfolgte ursprünglich aus anderen Motiven, als sie die altdeutsche Bewegung ausgelöst hatte. Friedrich Schlegels Hinweis auf die mittelalterliche Kunst, A. W. Schlegels Lob für das Mittelalter in seinen Vorlesungen und Hardenbergs Hinwendung zum Mittelalter hingen aufs engste mit ihrer Kritik der Reformation des 16. Jahrhunderts und der Aufklärung zusammen. Sie gingen aus von der Vorstellung, daß das Mittelalter eine Zeit gewesen sei, in der Denken und Religion noch nicht geschieden gewesen seien, in der der Dichter noch wirklich Prophet in ihrem Sinne gewesen sei, das heißt, daß er die im Gemüt empfangenen Geheimnisse des in ihrem Sinne durch das Denken noch nicht entfremdeten Seins in seinem Werk verkündet und offenbart habe. All das, was sie für ihre Zeit, für die Zukunft erstrebten,

all die Tendenzen, die zu Eingang unserer Ausführungen charakterisiert wurden, glaubten sie in Kunst und Literatur jener Zeit als wirksam zu erkennen, und daraus vor allem resultierte die zuerst von J. H. Wacke-
roder ausgesprochene Begeisterung für das romantische Mittelalter. In-
dem ihre Theorien immer stärkeren Einfluß auf die deutsche Altertums-
kunde und Altertumsbegeisterung erlangten, erlitten diese erheblichen
Schaden, und zwar unabhängig von den offen reaktionären Einflüssen, die
sich hier ebenfalls ausbreiteten und die nur gar zu bald mit den Tenden-
zen des Jenaer Romantikerkreises verschmolzen.

Hier liegt aber auch der Punkt, an dem Goethe sich eindeutig von dem
Altdeutschen distanzierte. Überall, wo es ihm in dieser Form begegnete,
verhielt er sich ablehnend. Deutlich wird dies in seinen Dichtungen, die in
unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Romantikkritik zu sehen sind.

Goethes Verhältnis zur Romantik im Spiegel seiner Dichtungen

Nur einige Andeutungen können angesichts des für einen Vortrag
knapp bemessenen Raumes zu dieser eine selbständige Untersuchung for-
dernden Problematik folgen.

Welche Bedeutung „Die Wahlverwandtschaften“ und der „West-östliche
Divan“ in diesem Zusammenhang haben, ist hinreichend bekannt. Die An-
fänge dieser dichterischen Auseinandersetzung mit der Romantik liegen
aber noch etwas früher. Sie setzen ein mit dem Beginn der Niederschriften
zu „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ im Sommer 1807. „St. Joseph II.“
und „Die neue Melusine“ sind in diesem Zusammenhang zuerst zu nennen.

Unübersehbares Merkmal dieser Dichtungen ist die Tatsache, daß
Goethe sich hier des Stilmittels bedient, das Friedrich Schlegel im ersten
Band des „Athenäum“ als Kriterium der modernen romantischen Literatur
gekennzeichnet hatte: Ironie. Ironie im Schlegelschen Sinne bestimmt die
Eigenart der beiden genannten Dichtungen Goethes.

Den Unterschied zwischen „St. Joseph II.“ und seinem Urbild deutet
Goethe in der Beschreibung der Bilder an, wo ein Bild mit den Worten
charakterisiert wird: „Hier sitzt er mißmutig zwischen angefangener
Arbeit, läßt die Axt ruhen und sinnt darauf, seine Gattin zu verlassen.“
Verdrießlich, mit seinem Schicksal hadernd, hat Goethe sich den Heiligen
immer gedacht. Seiner eigenen Joseph-Gestalt ist dieser Zug völlig fremd,
ja dieser erstrebt, was der Joseph der biblischen Geschichte zunächst nur
widerwillig erträgt. Diese Neigung „St. Josephs II.“ ist nicht nur das Er-
gebnis echter Lebenserfahrung; sie ist abgeleitet von den Bildern von der

biblischen Fabel, deren Hauptgestalt er nacheifert. Aber er erblickt sein Vorbild nicht in seiner ursprünglichen historischen Gestalt, sondern in der späten Verklärung, die ihm durch Überlieferung und Heiligenverehrung zuteil geworden ist. Und aus dieser Verkennung der wahren Josephs-Gestalt folgen für Goethes Joseph weitere eigenartige Züge in seinem Verhalten. Seinen Esel schmückt er nicht nur, weil dies ein heiliges Tier ist, sondern um seine Nachfolge-Absicht zu dokumentieren; und am bedenklichsten wird die Verwirrung, wenn er, die eigene Situation verkennend, der Hebamme die Schwangere mit den Worten ankündigt: „ihr werdet heimgesucht!“. Die Auslegung, die der Titel „Die Heimsuchung“ auf diese Weise erhält, läßt die Distanz des Dichters zu seiner Gestalt deutlich erkennen, die „Ironie“ – im Sinne Schlegels – ist unverkennbar.

Diese Hinweise mögen genügen, um zu verdeutlichen, daß es Goethe in dieser Novelle offensichtlich nicht darum ging, vorbildhaftes Menschentum zu gestalten, sondern daß er sich von dieser von ihm geschilderten Lebensform ausdrücklich distanzierte. In einer Bilder- und Fabelwelt, nicht im Prozeß natürlichen gesellschaftlichen Lebens hatte sich sein Joseph ein Ideal gebildet, das zu verwirklichen er kritik- und bedenkenlos bestrebt ist. In dieser Haltung aber gleicht dieser „St. Joseph II.“ Goethes den Anhängern des Wackenroderschen Kunstenthusiasmus, an den Friedrich Schlegel in seinen Theorien aufs engste angeschlossen hatte. Aber es ist durchaus keine heitere Ironie, mit der Goethe diese Gestalt zeichnet; deutlich läßt er die bedenklichen Seiten einer solchen Lebenshaltung anklingen; St. Joseph II. verkehrt ja nicht nur die ursprünglichen, sehr natürlichen Gefühle seines Urbildes in ihr völliges Gegenteil; ihm fehlt auch das echte Gefühl für den moralischen Konflikt, in dem er sich gegenüber der um das Schicksal ihres vermißten Ehemannes bangenden Frau befindet. In den Kreis der „Entsagenden“, die kennzeichnend für Goethes Roman sind, gehört dieser Joseph jedenfalls nicht, eher kann man ihn als ein Muster jener – nach der Theorie Hardenbergs – mit Bewußtsein Träumenden kennzeichnen.

Noch deutlicher wird diese Gestaltungsabsicht in dem in „Dichtung und Wahrheit“ als „Fratze“ bezeichneten Märchen von der „Neuen Melusine“. Eine wohldurchdachte ausgewogene Erzählung, ein „Werk von unergründlicher Absichtlichkeit“, wie es A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen gefordert hatte, liegt hier vor. Die Tendenz ist ausgesprochen antiromantisch. Man erinnere sich, daß die Erzählung der Zwergin über das Entstehen der Welt alle die Momente enthält, die auch als Requisiten der altdeutschen-modischen Schauerliteratur begegnen, Zwerge, Drachen, Riesen, Ritter, und man wird sich der Überzeugung nicht widersetzen können, daß es Goethe damit um mehr ging, als lediglich darum, eine märchenhafte Ge-

schichte zu erzählen. Und noch mehr fällt auf. Ist das Bild von dem in einen Zwerg verwandelten Menschen, der von Ameisen überwunden wird, nicht beinahe eine Vorwegnahme Hoffmannscher Motive? Aber bei Goethe befreit sich der Mensch kraft eigener Intelligenz und eingedenk seiner sittlichen Verantwortung aus seinem Zwergendasein. Bei ihm verwandelt er sich im Traum in einen Zwerg und nicht zum Zeitgenossen einer glücklicheren Welt, wie dies gewöhnlich in den Erzählungen der Romantiker der Fall ist. Auch der Held dieses Märchens ist offensichtlich ein mit Bewußtsein Träumender; aber er befreit sich aus dieser Traumwelt; darin unterscheidet er sich durchaus von „St. Joseph II.“

Diese Andeutungen mögen genügen und als Vorbereitung für eine ausführlichere Darstellung dienen. Aber einer letzten Dichtung Goethes muß in diesem Zusammenhang noch gedacht werden.

Es ist hinreichend bekannt, wie stark Goethe durch die Begegnung mit Victor Hugos „Notre-Dame de Paris“ erregt wurde; das Tagebuch, die Gespräche mit Eckermann und der Briefwechsel mit Zelter belegen diese Tatsache zur Genüge. Zur gleichen Zeit beschäftigte er sich eingehend mit den Werken St.-Simons, und vielleicht war es dieser Parallelismus, der ihn jetzt eine Antwort auf die brennende Frage finden ließ, wie die moderne romantische Bewegung überhaupt entstehen und in diesem Ausmaß, nun auch nach Frankreich übergreifend, sich ausbreiten und solche Wirkungen erzielen konnte. In der Bemerkung „es ist eine Literatur der Verzweiflung“ (an Zelter, 18. Juni 1831) glaubte er diese Antwort gefunden zu haben. „Was ist das aber für eine Zeit, die ein solches Buch nicht allein möglich macht und hervorruft, sondern es sogar ganz erträglich und ergötzlich findet!“ (zu Eckermann, Mai 1831). Man muß jedes Wort dieses Gespräches wägen, um das Gewicht dieser Aussage voll zu erfassen. Von einer Zeit wird gesprochen, die Dichtungen dieser Art „nicht allein möglich macht“, sondern sie geradezu „hervorruft“, sie aber dennoch „erträglich“ und „ergötzlich“ findet. Und bedenkt man weiterhin, daß er zu eben der gleichen Zeit Zelter gegenüber noch einmal ausführlich über die Brüder Schlegel spricht, so spürt man, daß er durchaus nicht nur die Zeit um 1830, das Frankreich Victor Hugos, sondern auch die deutschen Verhältnisse seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Auge hatte. Hervorragendes historisches Kennzeichen dieser Zeit aber war die Konstituierung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, die revolutionäre Neugestaltung der Gesellschaft im bürgerlich-kapitalistischen Sinne mit all ihren gesellschaftszersetzenden Auswirkungen. Diesen Hintergrund muß man in die Interpretation der Goetheschen Worte mit einbeziehen, und man wird auch die „Verzweiflung“, die eine solche Literatur herbeiführt, als ein Produkt dieser Entwicklung erkennen.

Unmittelbar an diese Beschäftigung mit Victor Hugos Roman und die dadurch erregte Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit entstand die letzte Dichtung Goethes, der vierte Akt und der Beginn des fünften Aktes vom zweiten Teil des „Faust“. Und hier ist der Einfluß dieser letzten Romantikdiskussion Goethes unverkennbar. Der Inhalt dieses Aktes, jene Revolution, die durch den Sieg der dämonischen „drei Gewaltigen“ im Bündnis mit den aus den Waffensälen herbeigeholten Reserven Mephistos, dem „aufgestutzten Mittelalter“, entschieden wird, spiegelt diesen Bezug wider.

Aber nicht nur der vierte Akt des zweiten Faust-Teils entstand in diesen Sommerwochen des Jahres 1831; auch der Beginn des fünften Aktes einschließlich den Anfängen des Faust-Sorge-Dialogs wurde jetzt erst niedergeschrieben. Und sind die letzten in dieser Periode geschriebenen Verse, ja ist nicht die ganze Gestalt der „Sorge“ Ausdruck purer Verzweiflung, jener Verzweiflung, die Goethe als Merkmal der Zeit erkannt hatte?

Goethes Verhältnis zur Romantik in historischer Sicht

Halten wir hier ein und wenden uns der eingangs aufgeworfenen Frage zu:

Ist es Ein lebendig Wesen?
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es Zwey? die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt.

Die Antwort hat eigentlich schon Goethe mit seiner Erklärung der Romantik aus dem historischen Prozeß der Zeit gegeben. Er war der geistige Repräsentant der Aufklärung in Deutschland, das heißt, der geistigen Bewegung des fortschrittlichen Bürgertums in der Zeit seines Aufstiegs und in der Periode der revolutionären Umgestaltung der überkommenen Gesellschaftsverhältnisse im bürgerlich-kapitalistischen Sinne. Die gleiche Zeit, der gleiche historische Prozeß, der ihn emporhob, den er mitgestaltete und den er in seinen Dichtungen und in seinem wissenschaftlichen Werk reflektierte, schuf aber auch die Voraussetzungen für das Entstehen und die Ausstrahlungskraft der modernen Romantik. Wesen dieses in Deutschland unter besonderen Bedingungen sich vollziehenden Prozesses war die Auflösung der überkommenen feudalen Gesellschaftsverhältnisse und die Konstituierung der den einzelnen gesellschaftlich isolierenden, ihn im Sinne von Karl Marx „frei setzenden“ Struktur der bürgerlichen Gesellschaft.

Dieser Prozeß prägte auch die besonderen Merkmale der deutschen Romantik, die sich von der romantischen Bewegung anderer Länder auffallend unterschied. Die Tatsache, daß es in Deutschland nicht zu einer Revolution gekommen war, daß hier die Umgestaltung des Gesellschaftsgefüges von einem wirtschaftlich relativ schwachen Bürgertum nur ganz allmählich gegen den Widerstand der reaktionären Feudalaristokratie, die die entscheidenden staatlichen Machtpositionen noch immer in der Hand hatte, durchgesetzt wurde, war wohl die Ursache dafür, daß in der deutschen Romantik die feudale Reaktion und „Verzweiflung“ über die inhumanen Auswirkungen der modernen, der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft so eng miteinander verschmolzen. Und möglicherweise war auch dieser in Deutschland so kraß in Erscheinung tretende Widerspruch zwischen den mit aller Gewalt zum Durchbruch drängenden Tendenzen der gesellschaftlichen Fortentwicklung und den dieser Entwicklung entgegenstehenden Machtverhältnissen der Grund dafür, weshalb gerade hier die negativen Seiten der modernen Gesellschaft so frühzeitig und so intensiv empfunden und erfaßt wurden.

Ein „lebendig Wesen“ das „sich in sich selbst getrennt“, so stellt sich dem Rückschauenden das Verhältnis Klassik und Romantik, das Verhältnis Goethes zur Romantik dar, ein Wesen, das aber nach seiner Teilung nicht im friedlichen Nebeneinander fortexistieren konnte, sondern durch unüberwindliche Gegensätze getrennt, feindlich sich bekämpfend, sich entgegengesetzt war, ein Vorspiel gleichsam jener zwei Kulturen, die auch die bürgerliche Klassengesellschaft erzeugen wird.