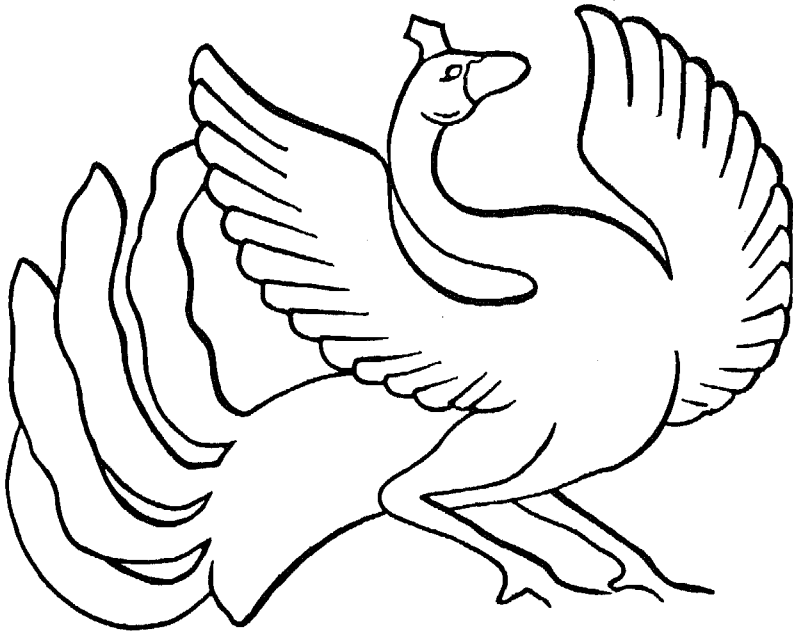


# SAECULUM



BEGRÜNDET VON GEORG STADTMÜLLER †  
HERAUSGEGEBEN VON JAN ASSMANN · HERBERT FRANKE  
WOLF-DIETER HAUSCHILD · ANDREAS KAPPELER  
OSKAR KÖHLER † · JOCHEN MARTIN · KARL J. NARR  
ALBRECHT NOTH · WOLFGANG REINHARD  
WOLFGANG RÖLLIG · RÜDIGER SCHOTT · ROLF SPRANDEL  
HEINRICH VON STIETENCRON · GERD TELLENBACH  
ROLF TRAUZETTEL · NORBERT TRIPPEN

48. JAHRGANG 1997 · I. HALBBAND

**Sonderdruck**

VERLAG KARL ALBER FREIBURG / MÜNCHEN

**JAHRBUCH FÜR UNIVERSALGESCHICHTE**

# Goethe und die Renaissance

Von  
ANGELIKA JACOBS  
Lübeck

## I

Spricht man nicht nur im allgemeinen Bezug auf die Zeit um 1800, sondern in speziellerer Hinsicht auf das literarische und historiographische Werk Goethes von Geschichtsbewußtsein im Sinne der im Beitrag von Heinz-Dieter Weber dargestellten Kriterien Kosellecks und Foucaults, so muß weiter differenziert werden. Das Gefühl und Bewußtsein, getrennt von einer andersartigen Vergangenheit zu leben und in eine prinzipiell offene, unvorhersagbare Zukunft zu steuern, schlägt sich nicht oder noch nicht in Epochenkonzepten nieder, die begrifflich faßbar wären (wiewohl sich die Begrifflichkeiten sicherlich langsam wandeln), sondern vor allem in ästhetisch-literarischen Darstellungs- und Ausdrucksformen, die in der Forschung auch als ‚ästhetischer Historismus‘ bezeichnet werden. Charakteristikum dieser Formen historischen Bewußtseins ist die Orientierung auf jene Subjektproblematik, welche aus dem Aufkommen des historischen Denkens entsteht und gleichzeitig auf die Konsequenzen der Geltungserschütterungen des Vergangenen für den einzelnen antwortet. Oder mit Hannelore Schlaffer gesagt, die in Goethes Werk eine der prägnantesten Ausformungen des ästhetischen Historismus sieht: „Was die Tradition an objektiver Geltung verloren hat, holt die historische Imagination als Erinnerung für das Subjekt zurück. [...] Wissen geht in Erinnern über, das Studium objektiver Sachverhalte ermöglicht die Erfahrung subjektiver Identität, Geschichte wird zum Erinnerungsraum.“<sup>1</sup> Bezieht man diese Ausdrucksformen auf den Entstehungsprozeß von Epochenkonzepten wie dem der Renaissance in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so handelt es sich um Vorstufen, die sich eben noch nicht durch eine klare Vorstellung dessen, was an der vergangenen Periode andersartig war, durch die Bündelung und entwicklungsmäßige Bezogenheit der verschiedenen Aspekte von Andersartigkeit untereinander und eine klare zeitliche Eingrenzung der Gesamtentwicklung auszeichnen. Ein derartiger Definitionsversuch mag angesichts der Infragestellung traditioneller geistesgeschichtlicher Epochenkategorien und Geschichtsschreibungstechniken durch neo- und poststrukturalistische Ansätze gewagt oder überholt scheinen; da diese Debatte hier nicht aufgenommen werden kann, darf er als heuristische Kategorie

<sup>1</sup> H. und H. Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt/M. 1975, 15 f.

einer hermeneutischen Vermittlung von Gegenwart und Vergangenheit<sup>2</sup>, als Anschauungsform des geschichtlichen Sinns<sup>3</sup> dienen. Vorstufen von Epochenbegriffen können, wie im Fall der Goetheschen Renaissancerezeption, die Wahrnehmung einer historischen Schwellenerfahrung von sehr verschiedenen Ausgangspunkten und Blickrichtungen her umschreiben und gegebenenfalls bewußter werden lassen. Das Reizvolle und Besondere dieser Ausfächerungen des historischen Bewußtseins liegt darin, daß sie nur in den subtilen Abschattungen des Ästhetischen spür- und erkennbar werden; sie allein verweisen auf jene im weitesten Sinne als sozial- und mentalitätsgeschichtlich zu bezeichnende Ebene weiter, auf der sich um 1800 die mit dem Aufkommen historischen Bewußtseins substantiell verbundene Problematik der Konstitution bürgerlicher Identität abspielt. Ein kurzer Blick auf das 18. Jahrhundert sei als Beschreibung der Voraussetzungen vorangestellt, unter denen sich das Goethesche Renaissancebild entwickelt.

## II

Die Herausbildung des historischen Epochenbegriffs erfolgt maßgeblich in Frankreich, auf der Basis der Dreiteilung des geschichtlichen Raumes in Antike, Mittelalter und eine sich vom Mittelalter abhebende Gegenwart, wie sie in der Gegenüberstellung der „dunklen Zeiten“ und der „Wiedergeburt“ antiker Künste und Wissenschaften seit Petrarca, Palmieri, Vasari, Rabelais oder Machiavelli etabliert ist. Sie löst allmählich die überkommene Vier-Reiche-Lehre der christlichen Tradition ab und impliziert, vom Standpunkt der Gegenwart aus, ein dezidiertes Fortschrittsbewußtsein, welches Grundlage der Auseinandersetzung um den Vorbildcharakter der antiken Kultur in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘ am Ende des 17. und Beginn des 18. Jahrhunderts ist, ohne daß in diesem Kontext schon von historischem Bewußtsein gesprochen werden könnte.<sup>4</sup> Die Entstehungsgeschichte des Epochenbegriffs ‚Renaissance‘ beginnt damit, daß man sich im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich der italienischen Kultur des ausgehenden 15. Jahrhunderts zuwendet und die Erfahrung einer Epochenschwelle im Zeichen der *rinascità* aufnimmt. Dieses Interesse findet

---

<sup>2</sup> B. Steinwachs, Was leisten literarische Epochenbegriffe? Förderungen und Folgen, in: H.-U. Gumbrecht/U. Link-Heer (Hgg.), Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Frankfurt/M. 1985, 312–323; ders., Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland, München 1986.

<sup>3</sup> K. Stierle, Renaissance – die Entstehung eines Epochenbegriffs, in: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII), hg. von R. Herzog und R. Koselleck, München 1987, 453–492; D. Cantimori, Zur Geschichte des Begriffs ‚Renaissance‘, in: A. Buck (Hg.), Zu Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt 1969, 37–95.

<sup>4</sup> A. Buck, Das Problem der Renaissance, ebd., 4–14.

im Schema der *renaissance des arts* seinen Niederschlag, dem in Bayles „Dictionnaire historique et critique“ (Erstausgabe 1697) die spezifisch französische Konzeption einer *renaissance des lettres* zur Seite gestellt wird. Die Bedeutung der *renaissance des lettres et des arts* akzentuieren auch die großen historiographischen Schriften Voltaires. Im „Essai sur les moeurs et l'esprit des nations“ (1753) wird das Konzept innerhalb eines linearen Geschichtsmodells als Ursprung der modernen Welt und Vorstufe der Aufklärung präsentiert; „Le siècle de Louis XIV“ (1751) dagegen präsentiert die *renaissance des lettres et des arts* innerhalb eines zyklischen Geschichtsmodells als eine der großen kulturellen Blütezeiten, die das Zeitalter unter Ludwig XIV. präfigurieren.<sup>5</sup> Erst Germaine de Staëls Schrift „De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales“ (1800) rückt Mittelalter und Renaissance gleichrangig in eine Perspektive kontinuierlichen kulturellen Fortschritts ein, in welcher das Mittelalter weniger Gegensatz und Konkurrent als Wegbereiter der Renaissance ist. Hier wird es erstmals neben der Renaissance als potentieller Ausgangspunkt der Moderne betrachtet, so daß eine Ablösung vom überkommenen Topos der Epochenschwelle und den ihm zugehörigen Bezugsfeldern erfolgen kann. Ein dynamisches, offenes Epochenkonzept wird damit denkbar. Am Übergang zum 19. Jahrhundert erfährt die Vorstellung einer Epochenschwelle eine breite Aktualisierung: im Rahmen einer restaurativen Kulturpolitik ist man in Frankreich bestrebt, eine nicht mehr vom ‚klassischen‘ 17., sondern vielmehr vom 16. Jahrhundert unter Heinrich IV. ausgehende nationale Tradition aufzubauen und diese zunächst architektonisch zu repräsentieren. In diesem Kontext geht es daher in erster Linie um baugeschichtliche Stildifferenzierungen. Gleichzeitig avanciert die Renaissance auf literarischem Gebiet zur Traditionstheorie, die mit dem ‚nordischen‘ Mittelalter konkurriert. Sie wird zum Kontrapunkt in der polemischen Auseinandersetzung um die Fundierung der beginnenden Moderne in den Konzepten des *classicisme* respektive des *romantisme*. Die scharfe Entgegensetzung beider traditionaler Orientierungen, wie sie unter anderem A. W. Schlegels Wiener Vorlesung „Über dramatische Kunst und Literatur“ (1808, publ. 1809–11) dokumentiert, mündet schließlich in eine verstärkte Hinwendung zum ‚vorklassischen‘ 16. Jahrhundert, dessen Geltung gegen die Normativität der Dichtung des 17. Jahrhunderts ins Recht gesetzt werden muß. Auf diese Weise konturiert sich in Frankreich ein eigenständiger Zeitraum zwischen dem Mittelalter und dem *classicisme* des 17. Jahrhunderts. Als Hauptbezugspunkt romantischer Dichtung und restaurativer kulturpolitischer Bestrebungen erfährt das neue Konzept des *seizième siècle* eine enorme Konjunktur. Das französische historische Drama und der historische Roman entwickeln in diesem Kontext Techniken der imaginären Vergegenwärtigung und detaillierten

---

<sup>5</sup> Zur Heterogenität der Geschichtsmodelle bei Voltaire siehe J. H. Brumfitt, Die Geschichtsphilosophie Voltaires, in: H. Baader (Hg.), Voltaire, Darmstadt 1980, 86–118.

Darstellung epochaler Eigenart, die eine „Leerstelle der Historiographie“ füllen. Sie arbeiten historiographischen Darstellungen vor, indem sie die Tiefendimension der epochalen Physiognomie veranschaulichen und den Weg zur Entwicklung eines modernen Epochenkonzepts als Synthese einer Vielzahl von Phänomenen desselben Zeitraums ästhetisch ebnen. Im französischen Kontext initiieren also die kunst- und literaturgeschichtlichen Periodisierungsbestrebungen, welche kulturpolitischen Normsetzungen folgen und im Dienst des Aufbaus einer nationalen Traditionstheorie stehen, im Medium des Ästhetischen eine intensive Hinwendung zum 16. Jahrhundert.<sup>6</sup>

Auch in Deutschland bestehen im 18. Jahrhundert neben einem breiten Konsens über die zentrale Rolle Italiens zwei unterschiedliche Hypothesen über das Entstehen der Renaissancebewegung im Sinne eines Wiederauflebens der antiken Künste und Wissenschaften. Die schon von G. Naudé („*Considérations sur les Coups d'État*“, 1712) und in Bayles (1741–44 von Gottsched ins Deutsche übersetztem) Wörterbuch vertretene ‚Katastrophentheorie‘ betrachtet den Transfer griechischer Gelehrsamkeit nach Italien durch die 1453 aus Konstantinopel geflohenen Gelehrten als Voraussetzung für das neue, starke Interesse an der Antike, obwohl vor allem aus dem Studium italienischer Humanistenschriften und der Künstlerviten Vasaris bekannt ist, daß dieses Interesse schon vor dem Fall Konstantinopels bestanden hat. Die sogenannte ‚Kreuzzugstheorie‘ dagegen setzt den Beginn des Wiederauflebens der Antike sehr früh an; sie stützt sich auf differenziertere historische Untersuchungen und stellt einen Zusammenhang zu den Kreuzzügen her, die als Import neuen Wissens und Etablierung neuer Handelsbeziehungen positiv bewertet werden. In diesem Sinne betont beispielsweise Schiller die Bedeutung des 13. Jahrhunderts<sup>7</sup> – eine Tatsache, die verdeutlicht, daß hier noch keine Abgrenzung zwischen Mittelalter und Renaissance existiert. Während im Rahmen der ‚Katastrophentheorie‘ also die Renaissance der ‚dunklen mittleren Zeit‘ als innovativ gegenübergestellt wird, ist hier eine Positivierung des Mittelalterbildes zu verzeichnen, welche der weiteren Entwicklung des Renaissancebildes durch die historiographische Reflexion auf die Zäsur zwischen mittelalterlicher und nachmittelalterlicher Entwicklung in erster Linie den Weg bereitet. Bei dem Versuch, die avantgardistische italienische Entwicklung mit der Entwicklung der übrigen europäischen Länder in Beziehung zu setzen, wird eine Verbindung vom italienischen Humanismus zur deutschen Renaissance gezogen, die als an den italienischen Vorbildern orientiert dargestellt und in entsprechender zeitlicher Verschiebung mit der

---

<sup>6</sup> Nach Stierle (wie Anm. 3).

<sup>7</sup> F. Schiller, *Über Kreuzzüge, Völkerwanderung und Mittelalter*, in: ders., *Allgemeine Sammlung historischer Memoires* (publ. 1790–1806), zit. bei E. Körner, *Das Renaissancebild der Aufklärung*, 26, in: R. Toellner (Hg.), *Aufklärung und Humanismus*, Heidelberg 1980, 23–34; zu Schillers Mittelalterbild siehe H. Stolpe, *Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung*, Weimar 1955, 487–506.

Wende zum 16. Jahrhundert angesetzt wird.<sup>8</sup> Die Deutungen für das Verhältnis von deutscher Reformation und italienischer Renaissance fallen sehr unterschiedlich aus. Der Protestantismus kann als Ausgang aus den Verirrungen des Mittelalters unter humanistischer Führung präsentiert und als Ferment und popularisierender Faktor in Gegensatz zum elitären Charakter des vorreformatorischen Humanismus gestellt werden. Die Reformation wird andererseits aber auch als Hemmschuh des wissenschaftlichen Elans verstanden, den die italienische Renaissance zeitigt (Schmidt); umgekehrt kann die Renaissance als Wegbereiter einer negativ betrachteten Reformation erscheinen (Meiners).<sup>9</sup> In Hegels geschichtsphilosophischen Vorlesungen (ab 1805) werden Renaissance und Reformation schließlich als wesentlich voneinander getrennte Prozesse aufgefaßt, obwohl beide die „Rückkehr des Geistes zu sich selbst“ einleiten. Hier wird die Renaissance eher als Periode der Auflösung betrachtet, die Reformation erscheint als eigentlicher Beginn der ‚neueren Philosophie‘.<sup>10</sup> Obwohl schon im 18. Jahrhundert durchaus vereinzelt die Forderung erhoben wird, die spezifischen Bedingungen der Zeit selber bei der Darstellung und Beurteilung bestimmter Phänomene zu berücksichtigen, stellt die vielfältige und intensive Beschäftigung des 18. Jahrhunderts mit der Renaissance noch keine historische Geschichtsbetrachtung dar. Es fehlt das Bewußtsein, es mit einer bereits abgeschlossenen historischen Entwicklung zu tun zu haben, die sich von der Gegenwart unterscheidet. Der Historiker pflegt bei der Beschäftigung mit der Renaissance vor allem ein starkes, unreflektiertes Gefühl der Verbundenheit mit Zielen und Wertvorstellungen des humanistischen Selbstverständnisses, das in erster Linie der Legitimierung aufklärerischer Fortschrittskonzepte dient. Die Renaissance wird in Abgrenzung zum Mittelalter als Epochenschwelle begriffen, als Beginn der seit drei Jahrhunderten andauernden ‚neuen Zeit‘, ein Terminus, welcher im 18. Jahrhundert als periodologischer Oppositionsbegriff zum Mittelalter verwendet wird.<sup>11</sup> Das Renaissancebild des ausgehenden deutschen 18. Jahrhunderts situiert sich somit im entstehenden Spannungsfeld zwischen Tradition und Verzeitlichung. Neben dem traditionellen Verhältnis zur

---

<sup>8</sup> C. Meiners, Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften (1795 f), zit. bei E. Körner (wie Anm. 7), 27; das Werk ist bei Goethe nirgends erwähnt.

<sup>9</sup> Zur unterschiedlich schnellen Durchsetzung der Periodenbegriffe ‚Mittelalter‘, ‚Reformation‘ und ‚Renaissance‘, die zur Konturierung des Neuzeitverständnisses beitragen, siehe R. Koselleck, ‚Neuzeit‘. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1989, 300–348.

<sup>10</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in: ders., *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg.*, Red. E. Moldenhauer/K. M. Michel, Frankfurt/M. 1993, Bd. 20, 11–73.

<sup>11</sup> J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1991, 13 ff; C. Schmid: *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt/M./Bern/Las Vegas 1979.

Renaissance als Voraufklärung und Beginn der nachmittelalterlichen Fortschrittsperiode muß ab ca. 1750 bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts hinein die neuartige Möglichkeit einer sich in den verschiedenen Disziplinen und Domänen inhomogen vollziehenden Verzeitlichung des Denkens in Betracht gezogen werden.<sup>12</sup> Das Muster der figuralen Geschichtsdeutung mit seinem eschatologischen Potential wird durch das rationale Kalkül politischer Prognostik und durch die Fortschrittsidee der bürgerlichen Emanzipationsgeschichte unterlaufen, ein Prozeß, der sich schon in den aufklärerischen Reflexionen auf das Wesen der Geschichte abzeichnet. Das neue historische Denken gewinnt gerade im Bruch mit der aufklärerischen Tradition Konturen.<sup>13</sup> Mit dem Scheitern der Französischen Revolution wird die Formierung der Idee einer eigenmächtigen, dynamischen Geschichte gefördert, welche dem Menschen als übermächtiger Gegenspieler gegenübersteht. Im Laufe des späteren 18. Jahrhunderts etabliert sich also eine unaufhebbare Distanz zur überkommenen Anlehnung an die Figuren der biblischen Typologie und an die Vorbildlichkeit der Alten. Deren Funktionen werden mit zunehmender Ablösung vom Modell der Geschichte als *magistra vitae* variabel. Dies schlägt sich in einer Verschiebung der überkommenen aristotelischen Grenzbestimmung zwischen Historik und Poetik nieder, wie sie nach der ‚Querelle‘ bei Fénelon, Möser und Chladenius greifbar wird. Die Geschichtsschreibung unterliegt einem erhöhten Anspruch an Aufklärung und Deutung der Realität, wobei sich der Historiker bewußt auf die auf seiten der Poetik verfügbaren narrativen Muster aus dem Bereich der Epik beziehungsweise des Romans stützt. Umgekehrt wirkt der erhöhte Anspruch auf Realitätsdeutung<sup>14</sup> auf die fiktionalen Entwürfe zurück, die nunmehr bestrebt sind, einem historiographischen Wahrheitsanspruch gerecht zu werden, indem sie sich am Wahrscheinlichkeitskriterium orientieren und der Darstellung innerweltlicher Zusammenhänge zuwenden.<sup>15</sup> Pointiert formuliert lautet die These, daß Geschichte und Literatur im Zuge der Verzeitlichung eine wesentliche Verschränkung ihrer Funktionen erfahren, welche sich aus der ihnen gemeinsamen Aufgabe der Realitätsdeutung und der Konstruktion historischer Ordnungsentwürfe ergibt. Für literarische wie historiographische Texte des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sind daher unter den Voraussetzungen einer allmählichen Verzeitlichung der Episteme bestimmte Strukturmerkmale erwartbar. Es handelt sich dabei (1) um das unreflektierte Nebenein-

<sup>12</sup> Vgl. den Begriff der ‚Sattelzeit‘ bei R. Koselleck, Einleitung, in: O. Brunner et al. (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe* Bd. I, XIII–XXVII; M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1988, 273.

<sup>13</sup> Schlaffer/Schlaffer, (wie Anm. 1), 12.

<sup>14</sup> O. Marquard, *Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, in: ders., *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1981, 39–66.

<sup>15</sup> R. Koselleck, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, 51 ff, in: ders., *Vergangene Zukunft* (wie Anm. 9), 38–66.

ander disparater Zeitmodelle: schon Texte wie die geschichtsphilosophischen Entwürfe Voltaires implizieren sowohl ein Kreislauf- als auch ein Fortschrittsmodell beziehungsweise verwenden u. U. das generell negierte Fortschrittsmodell weiter, ohne dies als widersprüchlich zu empfinden (Rousseau). Erst Hegels System am Beginn des 19. Jahrhunderts weist ein voll entwickeltes Alteritätsbewußtsein auf der Basis einer Theorie der Zeit auf. Als Ausdruck der Geltungserschütterung des Vergangenen ist (2) das kritische Bewußtsein der Textqualität jeglicher (biblischen, historiographischen) Überlieferung zu werten: Überlieferungen können in dem Moment, in dem sie nicht mehr als Tradition, sondern als „historisch“ gelten, neue Funktionen übernehmen – sie werden als Belege unterschiedlicher Epistemen zitierbar. Schließlich resultiert (3) aus späteren Versuchen, zur integralen Darstellung eines universalen Zusammenhanges verschiedenartige oder gar widersprüchliche Orientierungsmodelle miteinander zu vereinen, die Tendenz zur Fragmentarisierung und Klitterung von Gattungsformen<sup>16</sup>.

### III

Bei Goethes Renaissance-Rezeption handelt es sich um einen facettenreichen und heterogenen Komplex, der so unterschiedliche Phänomene wie zum Beispiel die Konjunktur der Dichtung des deutschsprachigen 16. Jahrhunderts im Sturm und Drang, eine positive Machiavelli-Rezeption und die Begeisterung für die Malerei und Architektur des italienischen *Cinquecento* umfaßt. Goethe entwickelt zwei große Interessenschwerpunkte: zum einen das von ihm selbst eröffnete Genre des historischen Dramas, zum anderen das eigenständige Interesse am italienischen und deutschen 16. Jahrhundert, das sich vor allem in den historiographischen Projekten und den historischen Portraits manifestiert, die nach der Rückkehr aus Italien entstehen. Beide Bereiche erschließen sich Goethe vornehmlich über das intensive Studium von Biographien und Autobiographien. Die konstante Aufmerksamkeit auf Persönlichkeiten des spätmittelalterlichen respektive frühneuzeitlichen Zeitraumes und ihre Viten ist daher als sein Hauptzugang zu der von uns als Renaissance definierten Epoche zu betrachten. Goethes Interesse an dem erst seit Michelet (1855) und Burckhardt (1860) als ‚Renaissance‘ bezeichneten Zeitraum, den er wie seine Zeitgenossen meist als neuzeitliche Epochenschwelle ohne klare, einheitlich definierte zeitliche Begrenzungen wahrnimmt, ist vergleichsweise kontinuierlich und im Rahmen des Gesamtwerkes neben der Antike als dominant einzustufen. Es ist Teil einer autorspezifischen Antwort auf einen neuartigen Bedarf an Deutung – der in-

---

<sup>16</sup> A. Jacobs, Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion, München 1997, 17–44.



dividuellen Deutung des eigenen Lebens, einer neuen, anthropologischen Definition der *conditio humana* und der Neubestimmung des Verhältnisses von Subjekt und Geschichte. Dieser Orientierungsbedarf ist, wie im vorangehenden Beitrag ausführlich dargelegt, als Folgeproblem einer mit dem aufkommenden historischen Denken eng verbundenen Identitätsproblematik zu betrachten und wesentlich an die epochalen Grunderfahrungen von Kontingenz und Entzweiung gebunden. Im späten 18. Jahrhundert ergeben sich, besonders in der bürgerlich-intellektuellen Schicht, Brüche mit der Tradition, die zunächst eine destabilisierende Wirkung auf das Selbstverständnis des Subjekts haben.<sup>17</sup> Dies wurde anhand der Widersprüchlichkeiten in der frühen Geschichtsphilosophie Herders erläutert. – Bei Goethe wird diese moderne Subjektproblematik auf literarischer Ebene, im Rahmen der Renaissance-Rezeption artikuliert und verarbeitet. Da sind zunächst die beiden großen Renaissance-Gestalten des Jugendwerkes, Götz und Faust.

Im „Urgötz“ (1771) wie im „Götz von Berlichingen“ (1773) wird erstmals ein tragisches Verhältnis von Individuum und Geschichte thematisiert, in dem der große Einzelne dem historischen Wandel zum Opfer fällt. Der eigentliche Gegenspieler der Goetheschen Götzfigur ist eine als eigenmächtig und ‚dämonisch‘ erfahrene Zeit, das „Jahrhundert, das ihn von sich stieß“. Anders als in der historischen Realität, mit welcher Goethe durch seine rechtsgeschichtlichen Studien zum 15. und 16. Jahrhundert und durch die Lektüre der Autobiographie des Ritters von Berlichingen (erschienen 1731) vertraut ist, scheitert der Held des Dramas letztlich daran, daß er vom Wandel der Gesellschaft überholt wird und „sich selbst überlebt“. Götz geht innerlich, an der Erkenntnis der Tatsache zugrunde, daß ihm keine Möglichkeit mehr offen steht, mit seiner Selbstauffassung als kaisertreuer Ritter identisch zu bleiben. Goethe gestaltet den Tod seiner Hauptfigur daher als quasi-natürliches Absterben einer sinn- und funktionslos gewordenen Existenz, nicht ohne Beimischung einiger rousseauistischer Unheilsprognosen für die kommende Großepoche korrumpierter Staatlichkeit, die „Zeiten des Betrugs“.<sup>18</sup> Dem Umbruch zur Moderne, welcher das Selbstverständnis des Subjekts so fundamental erschüttert, entspricht die Doppelung der Zeitstruktur im Drama, das im letzten Akt von den tollkühnen Fehden des Selbsthelfers zum Bild des gealterten, gebrochenen Ritters springt. Die solchermaßen tragisch gewendete Erfahrung der Beschleunigung der Zeit, die, wie bei Herder, mit einer Bewußtwerdung und Historisierung von Identitätskonzepten einhergeht, wird am Beginn des 19. Jahrhunderts zum Grundelement einer Diagnose der Moderne, wie sie bei Madame de Staël („De l’Allemagne“, 1810)

---

<sup>17</sup> R. Koselleck, Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt/M. 1973.

<sup>18</sup> Sämtliche Zitate in: J. W. v. Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von E. Trunz, durchgesehene Ausgabe München 1988 (im folgenden zit. als HA), Bd. 4, 175.

und Hegel (in den 1817 konzipierten „Vorlesungen über die Ästhetik“) ausformuliert ist, wo unter Bezugnahme auf Dramen Goethes und Schillers die Konsequenzen der Ablösung der „Heroenzeit“ durch das ausgebildete Staatsleben behandelt werden. Signatur der modernen Staatlichkeit ist die Fremdbestimmtheit des Subjekts, das mit dem Übergang zur Moderne seiner einstigen Handlungsmacht verlustig geht.<sup>19</sup>

Goethes „Urfaust“ (1773–1775) und das Faust-Fragment von 1790 artikulieren im Unterschied zum genuin historischen Ansatz des „Götz“ eine Kritik des rationalistischen Wissensprinzips aus der Perspektive des Orientierung suchenden Subjekts. Die Endlichkeit des Wissens, welche dem Gelehrten in seiner Genialität bewußt wird, läßt ihn an seinem auf die Totalität der Natur ausgegerichteten Erkenntnisstreben verzweifeln. Das Drama beginnt mit der Krise Fausts, der auf dem neuen Weg der sinnengeleiteten Erfahrung zunächst sein eigenes Selbst entdeckt. Seine Melancholie und Verzweiflung ergeben sich aus der Einsicht, daß es weder auf rationalem noch auf naturmagischem Wege möglich ist, die der ‚ganzen Natur‘ zugrundeliegenden Wirkungsprinzipien zu erfassen. Deutlich wird dabei die metaphysische Motivation dieses Erkenntnisstrebens: Faust versucht vergeblich, den durch den Rationalismus zerstörten transzendenten Sinnbezug durch den magischen Zugriff auf das immanente Prinzip der ‚lebendigen Natur‘ zu ersetzen. Auf der Suche nach einer Neubestimmung seiner mit der metaphysischen Denktradition zerbrochenen und durch den Rationalismus ungenügend restabilisierten Selbstauffassung bedient sich der aufgeklärte Forscher zunächst der Magie und scheitert dabei gleich zweimal<sup>20</sup>. Die folgende Identitätskrise, der Sturz ins Niemandsland zwischen Wissen und gelingender unmittelbarer Naturerfahrung, markiert den Perspektivenwechsel in den Bereich der Selbstbegegnung über die sinnliche Erfahrung. Faust kann diese neue Sphäre nur zusammen mit Mephisto explorieren, der die kulturgeschichtliche Dimension seiner Subjektivität repräsentiert; dabei muß er nicht nur lernen, sich Mephisto anzuschließen, sondern auch, sich gegen ihn zu behaupten, das heißt insgesamt: sich innerhalb der ins Zentrum des Bewußtseins rückenden Dimension der eigenen Subjektivität zu orientieren. Mephisto und Gretchen geraten letztlich zu Exponenten der Psychomachia einer glück- und haltsuchenden, destabilisierten Innerlichkeit, welche unter den Vorzeichen ihrer Kultur die *terra incognita* der Sinnlichkeit entdeckt. In dieser Grundstruktur ist im ersten Teil der subjektgeschichtliche Perspektivpunkt auszumachen, aus dem heraus der „Faust“ organisiert ist. In die geschichtliche Welt führt der Weg Fausts erst, nachdem der Versuch gescheitert ist, in Liebe und Sinnlichkeit den

<sup>19</sup> Hegel, Werke, Bd. 13, 233–257.

<sup>20</sup> U. Gaier, Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar, Bd. 1 (Urfaust), Stuttgart 1989, 310, 317f, 328f. Vgl. A. Schöne, Johann Wolfgang Goethe, Faust. Kommentare, Frankfurt/M. 1994, 207–230 (= J. W. Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde. in 2 Abt., hg. von D. Borchmeyer et al., Frankfurt/M. seit 1985, 1. Abt., Bd. 7.2).

ersehten „Genuß“ des Augenblicks zu finden; im zweiten Teil macht sich der subjektgeschichtliche Ansatz vor allem im textuellen Darstellungsverfahren bemerkbar. Eine zitatweise aufgerufene Fülle von Vergangenheitsbezügen evokiert in Form von Phantasmagorien einen fiktiven Raum abendländischer Kulturgeschichte, in dem die subjektive und die geschichtliche Dimension ästhetisch miteinander verschmelzen. In diesem Raum werden die Antike als Gründungsepoche der klassizistischen und der Mittelalterbezug der romantischen Weltanschauung als koexistierende Traditionstheorien präsentiert. Dreh- und Angelpunkt dieses Verfahrens ist die in der Magie sinnfällig werdende Einbildungskraft, die das Vergangene in imaginäre, sinnlich-ästhetisch erfahrbare Wirklichkeiten verwandelt. Der zweite Teil des „Faust“ demonstriert in dieser Hinsicht die identitätskonstitutive Funktion, welche die Einbildungskraft am Beginn des 19. Jahrhunderts übernommen hat.

Die beiden großen ‚deutschen‘ Renaissance-Dramen des Jugendwerkes, „Götz“ und „Faust“, heben sich insofern deutlich von den folgenden Renaissancedramen „Egmont“ und „Torquato Tasso“ ab, als sie keine unmittelbar autobiographische, auf die Deutung des eigenen Lebens bezogene Ausrichtung aufweisen. Zwar studiert Goethe auch in diesen Fällen die zugehörigen Biographien und historischen Quellen eingehend, doch wird hier, mentalitätsgeschichtlich gesprochen, eine andere Bewußtseinschicht zur Darstellung gebracht. Die neuartige subjektive Dimension, die in „Götz“ und „Faust“ präsentiert wird und die mit dem Aufkommen historischen Bewußtseins und der Kritik des aufklärerischen Rationalismus ursächlich zusammenhängt, liegt der Entwicklung eines biographischen und autobiographischen Interesses an der Renaissance *zugrunde*. Goethe *beantwortet* diese epochalen Problemstellungen mit der Ausbildung einer künstlerischen Selbstauffassung in der sich um 1788 konkret abzeichnenden biographisch-autobiographischen Linie seiner Renaissance-Rezeption. Beiden Dramensträngen ist jedoch gemeinsam, daß sie Grundprobleme der Subjektconstitution in dramatisch historisierenden respektive komplex-symbolischen Darstellungsverfahren ausformulieren und dabei frei an die Vorbilder der Vergangenheit anknüpfen. Dieses Vorgehen ist kennzeichnend für einen historisch relativierten Zugriff auf Kunst und Geschichte, der nicht mehr Mimesis- und Exempelcharakter hat, sondern Vergangenes für die Illustration moderner, subjektbezogener Fragen zitiert. Eine solche individuelle Ausdrucksgebung, die schon Zeitgenossen wie Friedrich Schlegel als goethetypisch vermerken,<sup>21</sup> und die im biographischen Schwerpunkt der Goetheschen

---

<sup>21</sup> F. Schlegel, Gespräch über die Poesie, hg. v. H. Eichner, Stuttgart 1968, 302f (meine Hervorhebung, A. J.): „Indessen erhielt sich doch auch hier wenigstens eine Tradition, man müsse zu den Alten und zur Natur zurückkehren, und dieser Funke zündete bei den Deutschen, nachdem sie sich durch ihre Vorbilder allmählich durchgearbeitet hatten. Winckelmann lehrte das Altertum als Ganzes betrachten, und gab das erste Beispiel, wie man eine Kunst durch Geschichte ihrer Bildung begründen solle. Goethes Universalität gab *einen milden Widerschein von der Poesie fast aller*

Renaissance-Rezeption zum Ausdruck kommende Aufmerksamkeit auf Bildungsprozesse sind Charakteristika einer neuen, historisch relativierten Kunstauffassung. Dies wird auch in den beiden autobiographisch orientierten Künstler-Dramen „Egmont“ und „Torquato Tasso“ deutlich, die Goethe im zeitlichen Umkreis seiner Rückkehr aus Italien abschließt.

Bereits im „Egmont“ (1787) handelt es sich um die subtile Einlassung eines autobiographischen Ichentwurfes in das Szenario des beginnenden Freiheitskampfes der Niederlande gegen die Tyrannei Philipps II. von Spanien. Die adäquat repräsentierte Situation des 16. Jahrhunderts trägt und motiviert zwar die Handlung bis ins einzelne und ist im Blick auf das 18. Jahrhundert, auf die noch vorrevolutionäre Frage nach den Grundlagen des Ständesystems und nach der Rechtmäßigkeit bürgerlicher Ansprüche, auf das Naturrecht und auf den Humanitätsgedanken aktualisierend ausgestaltet. Doch bleibt sie in bezug auf die dramatische Entwicklung des Stückes im Grunde sekundär. Handlungsrelevant ist eine eigenständige, zur Dramenstruktur extrapolierte Subjektivitätsdimension, die mit der Ebene des historischen Geschehens eigens vermittelt werden muß. Dies ist schon an den erheblichen Veränderungen zu erkennen, welche Goethe an der historischen Egmontfigur vornimmt, obwohl er sich grundsätzlich, wie ein vergleichender Blick auf Schillers Geschichte der niederländischen Befreiungskriege bestätigt, an deren Hauptcharakterzüge und den äußerlichen Ablauf des historischen Geschehens hält. Bei ihm wird Egmont zum jugendlichen Liebhaber ohne familiäre Anbindung, dessen freiheitliches Lebensgefühl im Zentrum des dramatischen Geschehens steht: sein Selbstvertrauen, seine Lebensfreude und Anziehungskraft auf der einen und seine unrealistische Sorglosigkeit und Politikverdrossenheit auf der anderen Seite, die ihm schließlich zum Verhängnis werden. Diese Grundstruktur verdankt sich dem im ersten Weimarer Jahrzehnt, ab 1775 beginnenden Prozeß einer kritischen Auseinandersetzung mit dem genialischen Ichentwurf der Jugendjahre, der letztlich in die Autobiographie mündet. Egmonts Lebensgefühl ist ein entzweites: die Last öffentlicher, politischer Aufgaben vergißt er erst in der Intimität mit Kläre, seiner jungen, bürgerlichen Geliebten. Diese unstandesgemäße Liebe wird als Sphäre der Aufrichtigkeit, Unverstelltheit und gegenseitigen Hingabe präsentiert – ein Konzept, das auf Rousseau zurückgeht, dessen Subjektivitätsbegriff mentalitätsgeschichtlich als Voraussetzung der bei Goethe zur Entfaltung gelangenden Innerlichkeitsdimension zu betrachten ist. Wie schon in dessen „Nouvelle Héloïse“, so wird hier die Liebe zur Gegenwelt einer von Schein

---

*Nationen und Zeitalter*; eine unerschöpflich lehrreiche Suite von Werken, Studien, Skizzen, Fragmenten, Versuchen jeder Gattung und in den verschiedensten Formen. Die Philosophie gelangte in wenigen kühnen Schritten dahin, sich selbst und den Geist des Menschen zu verstehen [...] Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese Mittel ferner brauchen, daß sie dem Vorbilde folgen, was Goethe aufgestellt hat, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung zu erforschen, um sie neu zu beleben oder verbinden zu können, [...].“

und Zwängen regierten Gesellschaft; sie ist im Unterschied zu Rousseau jedoch eine erfüllte und diesseitige; auch Egmonts Weigerungen, sich mit den Anforderungen der politisch-gesellschaftlichen Situation auseinanderzusetzen, werden kritisch beleuchtet. Ein weiterer freiheitlicher Existenzmodus, welcher ein analoges Erlebnis der Hingabe und Verschmelzung beinhaltet, ist der rauschhafte Kontakt mit einer Natur, die als dynamisches Kräftespiel verstanden wird, in welchem der aktiv handelnde Mensch vollkommen aufgehen und sich als Teil eines größeren Ganzen empfinden kann. Beide Modi verweisen auf die spinozistische Orientierung des Egmontschen Ichentwurfes. Das Erlebnis der Entgrenzung und des Verschmelzens mit einem von der menschlichen Ordnung getrennten Urgrund wird bei Goethe zum Fundament von Egmonts Erfolg und Popularität – das niederländische Volk betet ihn an und verehrt ihn als heimlichen Herrscher. Egmont vertraut seiner Aura und seinem Glück mehr als jeder realistischen Überlegung; die wohlbegründeten Warnungen Wilhelms von Oranien, sich noch rechtzeitig vor der spanischen Besatzung und den inquisitorischen Intrigen Philipps II. in Sicherheit zu bringen und eine Erhebung der Provinzen vorzubereiten, weist er unbedacht von sich und bezahlt seinen Leichtsinn mit dem Tod. Seine Selbstgefährdung dumpf ahnend, beschreibt er sich selbst als unbewußt agierenden „Nachtwandler“, der sich lieber seinem „Schicksal“ ergibt als sich den Härten und Sorgen der politischen Realität zu stellen. Die zentralen Metaphern des Nachtwandlers und des Wagenlenkers werden für die Selbstcharakteristik des Dichters und seines Schaffens in „Dichtung und Wahrheit“ neu aufgenommen. Sie entstammen, wie die Mehrzahl aller Selbstcharakteristiken Egmonts, dem Frühwerk Goethes, das heißt dem Kontext des Sturm und Drang, und repräsentieren historisch vorgegebene Facetten der Genialität (Kraft, Mut, Geschwindigkeit, Geschicklichkeit, das Pathos der Selbststeigerung und Vollkommenheit), die hier individualisierend als persönlicher Lebensstil präsentiert werden. Die grundlegenden Argumentationszusammenhänge der Egmontschen Selbstbeschreibung, vor allem die Bezüge zu einer spinozistisch vermittelten Identifikation der Natur (als Kreativitätsprinzip) mit der schöpferischen Sphäre des Unbewußten<sup>22</sup>, finden sich in den großen Hymnen der Jugendliryk, die Aspekte des eigenen genialischen Ichentwurfes als Dichter evozieren<sup>23</sup>. Das tragische Scheitern dieser in „Dichtung und Wahrheit“ aus der Distanz des Alters dargestellten Lebensvision ist also einem künstlerischen Ichentwurf zuzuordnen, der sich hinter der historischen Fassade des Grafen Egmont verbirgt. Der kritische Rückblick des aus Italien heimkehrenden

<sup>22</sup> O. Marquard, Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste, in: H. R. Jauß (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste (Poetik und Hermeneutik III), München 1968, 375–392; H. Blumenberg, Nachahmung der Natur, in: ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1986, S. 55–103.

<sup>23</sup> Vgl. J. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde., Darmstadt 1988, Bd. 1, 196–309.

Goethe auf seine Jugendjahre wird am Schluß des Dramas als Bewußtwerdungsprozeß und Metamorphose des Egmontschen Ichentwurfes gestaltet, der mit den Reflexionen auf das Todesurteil einsetzt. Angesichts der bevorstehenden Hinrichtung sieht sich Egmont gezwungen, seine Vorstellung von individueller Autonomie und Unverletzlichkeit, seine Glücksansprüche an das Leben aufzugeben und sein Unglück als selbstverschuldet anzuerkennen. Seine bisherige Existenz erscheint ihm plötzlich traumhaft, unrealistisch und allzu innerlichkeitsbezogen. Gleichzeitig wird die Berechtigung seiner Glücksansprüche aber nicht verneint, sondern in die Ästhetik der Freiheitsvision am Schluß des Stückes transponiert, in der Klärchen dem Verurteilten als Allegorie der zu erkämpfenden Freiheit erscheint – eine Lösung, die von Schiller heftig als „Salto mortale in eine Opernwelt“ getadelt wird<sup>24</sup>. Egmonts Hinrichtung wird so zum Märtyrertod für die Freiheit des niederländischen Volkes überhöht; auf diese Weise gelingt es Goethe, die beiden autonomen Schichten des Dramas, das historische Herrschaftsthema mit seinen aktuellen Bezügen und die moderne Dimension der Subjektivität, zusammenzuführen. Der dramatisch inszenierte Prozeß autobiographischer Selbstkorrektur, der bereits mit einer Reflexion auf den epochemachenden Rousseauismus<sup>25</sup>, auf die entzweigungstheoretische Bestimmung des Verhältnisses von privater und gesellschaftlicher Existenz verbunden ist, wird im 16. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ zum anthropologischen Konzept der ‚Entsagung‘ ausgearbeitet, das auch im „Wilhelm Meister“ strukturgebend ist und in den positiven Bildungsgedanken mündet. Der formale Bruch zwischen historischer und subjektiver Dramenschicht im „Egmont“ zeugt von einem nicht mehr exemplarisch ausgerichteten Geschichtsverständnis. Hier wird in ästhetisch-historistischer Manier ein modernes Modell der Subjektivität, das anstelle des traditionellen Standes- und Rollenverständnisses dem Gefühlsleben des einzelnen fundamentale Orientierungsfunktionen zumißt, in eine Vergangenheit projiziert, deren Andersartigkeit dem Autor bewußt ist und mit der modernen Innerlichkeitsproblematik eigens vermittelt werden muß – ein innovatives Verfahren, das mit den dramentheoretischen Maßstäben Lessings und Schillers schon nicht mehr zu erfassen ist.

Ein vergleichbarer Prozeß autobiographischer Selbstkorrektur wiederholt

<sup>24</sup> F. Schiller, Über Egmont. Trauerspiel von Goethe (1788), 109, in: K. R. Mandelkow, Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. 1773–1982, 4 Bde., München 1975–84, Bd. 1, 104–111.

<sup>25</sup> J. Mounier, Jean-Jacques Rousseau en Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, in: J. Szenczi/L. Ferenczi (Hgg.), Studies in Eighteenth-Century Literature, Budapest 1974, 225–274; ders., La fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813, Paris 1980; R. Galle, Der erste moderne Mensch. Sozialpsychologische Überlegungen zu Rousseaus Autobiographie, in: Merkur 37 (1983), 58–66; R.-R. Wuthenow, Rousseau im ‚Sturm und Drang‘, in: W. Hinck (Hg.), Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch, Frankfurt/M. 1989, 14–54; G. Buck, Rückwege aus der Entfremdung. Studien zur Entwicklung der deutschen humanistischen Bildungsphilosophie, Paderborn/München 1984, 123–203.

sich in „Torquato Tasso“ (1789), dem ersten reinen Künstlerdrama der deutschen Literatur. Hier wird affirmativ entfaltet, was im „Egmont“ hinter der historischen Situation verborgen bleibt. Grundlegend für den Verlauf des Stückes ist wiederum ein krisenhafter Prozeß der Individualisierung, bei dem sich der Hofdichter Tasso der Funktion seines Dichtens als selbststabilisierender Handlung bewußt wird – auch dies eine später in „Dichtung und Wahrheit“ festgeschriebene und vor allem poetologisch reflektierte Einsicht.<sup>26</sup> Ausgegangen wird vom Zustand der inneren Entzweiung, in Goethes Worten die „Disproportion von Talent und Leben“, welcher sich im Verhältnis von Dichter und Sprache fokussiert und in Tassos Gemütsverfassung besonders einsichtig wird. In die historische Situation des Hofes der Este und das arkadische Ambiente Belriguardos verlagert, wird in der Figur des Renaissancedichters, den Goethe selbst als „gesteigerten Werther“ in den Kosmos seiner Heldenfiguren einordnet, eine spezifisch moderne, melancholisch-hypochondrische Gemütsverfassung<sup>27</sup> exponiert. Tasso versucht, ein Grundgefühl innerer Haltlosigkeit, das in der Situation der konkreten Konkurrenz mit dem politischen Tatmenschen Antonio virulent wird, durch die Flucht in den Wunschtraum einer Liebe zur Prinzessin von Este zu überwinden. So wie auch hier die Liebe als Gegenteil zu einem als Mangel und Verlust an Selbstübereinstimmung verstandenem defizitären Lebensgefühl gedacht ist, man könnte sagen: zur ‚komparativen Existenz‘ innerhalb der Sozietät (Rousseau), deutet die schon von der Wertherfigur verkörperte hypochondrische Variante des melancholischen Charaktermodells auf den zeitgenössischen Rousseauismus hin. Der ‚sensible‘ Dichter Tasso verleiht seinen Sehnsüchten poetischen Ausdruck und überträgt sie tagtraumartig in die reale Beziehung zur Prinzessin. Grundlage dieser Verschmelzung von gefühlsmäßigem Erleben und poetischer Produktion ist das Modell der ‚empfindsamen‘ Erlebnisdichtung, welches „Dichtung und Wahrheit“ als epochemachende Leistung Goethes präsentiert. Tasso führt dem Rivalen Antonio gegenüber das Konzept des „Seelenadels“ ins Feld, das später im 17. Buch der Autobiographie dem Humanismus des 16. Jahrhunderts zugeordnet wird; allen Ermahnungen bei Hof, sich nicht aus der Geselligkeit in die Einsamkeit zurückzuziehen, begegnet er mit dem Verweis auf seine Ausnahmestellung als Dichter. Erst durch die Zurückweisung seitens der Prinzessin wird ihm bewußt, daß die Realität seinen Wünschen und poetischen Phantasien keineswegs entspricht, daß er Fiktion und Leben verwechselt – ein zentrales Leitmotiv der Autobiographie. Nur mit der Unterstützung seines Konkurrenten Antonio, der Tassos Haltlosigkeit erkennt, findet der Dichter am Ende zwar nicht zu einer

<sup>26</sup> Grundlegend hierzu: B. Witte, Autobiographie als Poetik. Zur Kunstgestalt von Dichtung und Wahrheit, in: Neue Rundschau 89 (1978), 348–401.

<sup>27</sup> Vgl. W. Hinderer, Torquato Tasso, 169f, in: ders. (Hg.), Goethes Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1980, 169–196; Hinderer spricht vom „Psychogramm des modernen Dichters“ im Tasso.

Lösung des Grundproblems, aber doch zu einer Neubestimmung seiner künstlerischen Existenz. Das Dichten wird vom unreflektierten Anspruch auf Verwirklichung des Entbehrten zum bewußten Akt der Entsagung, dem die leidvolle Erfahrung der Widerständigkeit des Lebens zugrunde liegt, welche, wie im „Egmont“, zur Selbstgefährdung wird, wenn sie vom einzelnen nicht als gegeben akzeptiert und angemessen verarbeitet wird: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ gab mir ein Gott zu sagen wie ich leide.“<sup>28</sup> Es fungiert als Spiegel von Identitätskonstitutionsprozessen, deren bewußte Durcharbeitung der Stabilisierung der Persönlichkeit dient – in diesem Sinne ist „Torquato Tasso“ als klassisch zu bezeichnen, wenn auch der von Goethe ambivalent dargestellte Grundkonflikt zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher Existenz auf die romantische Wendung der Künstlerproblematik vorausweist. In „Dichtung und Wahrheit“ wird die dichterische Produktivität ebenfalls positiv, als erleichternde „Generalbeichte“ charakterisiert. Dieser Schritt ist zwei Generationen vorher, in der Autobiographie Rousseaus („Confessions“ 1770, posthum publ. 1782/88), gegen die Goethe sich explizit abgrenzt, noch nicht möglich.<sup>29</sup> Literatur, Einbildungskraft und Sprache erhalten bei Goethe eine Vorrangstellung bei der Herausbildung und Stabilisierung einer modernen Form der Subjektivität und verneinen im Verweis auf die möglichen positiven Momente des sozialen Miteinanders gleichzeitig die bei Rousseau gegebene defizitäre Bestimmung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft. „Torquato Tasso“ ist, gemessen am „Götz“, kein genuin historisches Drama. Die Situierung im *Cinquecento* ist hier nicht unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung des Handlungsverlaufes. Dennoch zeitigt die Verlagerung der zeitgenössischen Problematik in die Spätrenaissance und die arkadische Atmosphäre Belriguardos mehr als nur den ahistorischen Effekt, die Modernität des Konfliktes noch deutlicher zur Geltung zu bringen. Zweifelsohne steigern die Herrschaftsverhältnisse des ferraresischen Renaissance-Hofes die Wirkung des petrarkistischen Grundmusters der unerfüllbaren Liebe, das schon Rousseaus „Nouvelle Héloïse“ aufnimmt. Auch Tassos zur Autonomie tendierende Auffassung der Dichtung sowie der Humanitäts- und Bildungsgedanke, der bei Goethe vor allem das Verhalten des Herzogs von Ferrara prägt, treten im höfischen *Cinquecento* um so plastischer hervor. Wesentlich ist jedoch, daß die Künstlerfigur der Renaissance implizit als Ausgangspunkt einer subjektgeschichtlichen Perspektive erscheint, welche sich bei Goethe nach 1788 weiter entwickelt und in die Autobiographie mündet. Der „Tasso“ rekurriert auf eine in der „Nouvelle Héloïse“ neu aufgenommene, ästhetisch vermittelte Tradition der Subjektivität.

<sup>28</sup> HA Bd. 5, 166.

<sup>29</sup> H.-D. Weber, Ästhetische Identität. Über das Fiktive in Dichtung und Wahrheit, 25ff, in: Der Deutschunterricht 1989 (2), 21–35.



tät<sup>30</sup>, die Goethes Dichterfigur gleichsam verkörpert. Im „Tasso“ ist, anders als im latent bleibenden künstlerischen Ichentwurf des „Egmont“, die Innerlichkeitsdimension auf die Frage nach einer modernen Funktionsbestimmung der Kunst ausgerichtet und mit der adäquaten historischen Figur verbunden. Ein durchgehender Bruch zwischen historischer Ausgangssituation und dramenkonstitutiver Subjektivitätsproblematik ist daher nicht gegeben. Goethe kann in diesem Fall umstandslos eine Ineinanderspiegelung der Dichtungs- und Subjektivitätskonzepte des 16. und 18. Jahrhunderts vornehmen.

Mit der Rückkehr aus Italien beginnt bei Goethe nicht nur ein autobiographisch orientierter Historisierungsprozeß, sondern auch die Ausbildung eines eigenständigen historischen Interesses an der Renaissance als Übergangszeit, insbesondere an den Viten von Renaissance-Gestalten. Die historiographischen Hauptprodukte dieses Interesses sind der „Anhang“ zur deutschen Erstübersetzung der „Vita“ Benvenuto Cellinis, die Goethe überträgt und 1803 publiziert, sowie die wissenschaftsgeschichtliche Charakteristik des 16. Jahrhunderts mit dem Portrait des Naturwissenschaftlers Girolamo Cardano in den ab 1798 entstehenden „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ (1810). Auch hier beschäftigt sich Goethe mit der Autobiographie. Im folgenden soll die schrittweise Herausbildung eines künstlerischen Identitätskonzepts vom historischen Drama über die biographisch orientierte Historiographie zur Autobiographie skizziert werden.

Der 1803 zusammen mit der deutschen Erstübersetzung der „Vita“ des Florentiner Goldschmieds und Bildhauers Benvenuto Cellini publizierte historische „Anhang“ ist Zeugnis einer fortgeschrittenen Vergeschichtlichung des Individuellen bei Goethe, wiederum mit autobiographischer Stoßrichtung. Der „Anhang“ soll die zum Verständnis fremdartig scheinender Charakterzüge und Verhaltensweisen erforderliche historische Hermeneutik zur Verfügung stellen. Er dokumentiert damit ein Alteritätsbewußtsein in bezug auf die Renaissance, die hier nicht mehr, wie in der Mitte des 18. Jahrhunderts üblich, als Vorstufe aufklärerischen Fortschritts erscheint. Umgekehrt bietet das Studium des Individuellen Goethe einen Zugang zur Epoche über die detaillierte Kenntnis der Einzelbiographie, die ihm, wie er des öfteren explizit formuliert, zur Veranschaulichung historischer Prozesse dienlich ist;<sup>31</sup> in diesem Sinne wird die kommentierte Übersetzung der Autobiographie Cellinis auch von Rezensenten gewürdigt.<sup>32</sup> – Das historische Interesse wird bei Goethe nach 1788 zur eigenständigen Dimension der Renaissance-Rezeption. Goethe beschäftigt sich zu-

<sup>30</sup> R. Darnton, Leser reagieren auf Rousseau: die Verfertigung der romantischen Empfindsamkeit, in: ders., Das große Katzenmassaker. Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution, München 1989, 245–290.

<sup>31</sup> Goethes Briefe vom 3. 3. und 18. 4. 1796, in: Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, hg. von K. R. Mandelkow, München <sup>1</sup>1988 (zit. als GB/BG), 216, 220.

<sup>32</sup> Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hg. von L. Tieck und F. von Raumer, Leipzig

nächst im größeren Rahmen eines kulturmorphologischen Italienprojektes, für das eine zweite Studienreise zusammen mit Meyer geplant ist, mit einer Reihe von Künstler-Viten der Renaissance. Von diesem Plan bleiben letztlich, nachdem das ausufernde Vorhaben auf die Abfassung einer Florentinischen Kunstgeschichte reduziert ist, die historischen Partien übrig. Dies sind die Übersetzung der Autobiographie Cellinis und Meyers Kunstgeschichte, die 1805 als Teil der Winckelmannschrift erscheint. Auch der zur „Vita“ gehörige historische Appendix ist von Goethe zunächst nur als Vorarbeit für eine ebenfalls nicht realisierte Cellini-Biographie gedacht. Goethe zieht neben der „Vita“ auch die nach deren Niederschrift entstandenen Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei heran und gelangt so nach der anfänglichen Befürchtung, sich im Rang der Kunstwerke Cellinis getäuscht zu haben, zu einem fundierteren Urteil. Die Übersetzung und der historische Kommentar stehen in engem Zusammenhang mit dem Kunstprogramm der Weimarer Klassik. An Winckelmanns Bild der griechischen Antike anschließend, wird die Renaissance als Periode der Erneuerung antiker Kunstnormen unter den Bedingungen der Moderne zum Aufbau einer klassizistischen Traditionstheorie beansprucht. Dieses Interesse kommt in den normativen Urteilen über die Werke und das Leben Cellinis im „Anhang“ klar zum Ausdruck. Gleichzeitig zeugen diese Urteile von einer Alteritätserfahrung in bezug auf das *Cinquecento* und die Persönlichkeit Cellinis, die neben dem konkreten Interesse an innovativen Techniken der Goldschmiedekunst und Skulptur, deren Darstellung im „Anhang“ breiten Raum einnimmt, den dreiteiligen historischen Kommentar wesentlich motiviert. Der Abriss der Florentinischen Geschichte dient, wie Goethe eingangs betont, der Erklärung hervorstechender und besonders fremdartig scheinender Charakterzüge. Am auffälligsten ist der übersteigerte Rachedurst, die extreme Reizbarkeit Cellinis, die nach Goethe nicht nur dem individuellen Temperament des Künstlers, sondern dem italienischen Volkscharakter und der desolaten Verfassung eines „schlecht polizierten“, in ständiger Fehde der Städte und Fürstentümer begriffenen Italien entspringt. Diesem anarchischen Dauerzustand stellt Goethe in historischer Perspektive das werterhaltende, traditionsformende Bildungsprinzip einer ökonomisch erfolgreichen Bürgerlichkeit entgegen, deren kontinuierliche Existenz die Blüte der Künste und Wissenschaften im 16. Jahrhundert erst ermöglicht. In dieser polarisierten Form der Historiographie schwingt eine Ablehnung der Gewaltexzesse der Französischen Revolution mit. Die Betrachtung sozialhistorischer Wandlungsprozesse in bezug auf den Künstler bleibt immer im Vordergrund: Cellini repräsentiert mit seinem Werdegang vom Handwerker zum Bildhauer eine sozialhistorische Entwicklung. Goethe stellt ihn im „Anhang“ als Vertreter eines neuartigen künstlerischen Selbstbewußtseins vor, ver-

---

1826, Bd. 1, 114f, zit. bei M. Bockelkamp, Goethes Cellini-Übersetzung, Phil. Diss., Freiburg im Breisgau 1960.

merkt dabei jedoch die Differenz zwischen einem sich langfristig aus dem Handwerk emanzipierenden Kunstbegriff, der religiösen Bindungen noch stark verhaftet ist, und dem eigenen autonomen Kunst- und Werkbegriff des Weimarer Kreises. In der Kritik an Cellinis Unbeherrschtheit, an dessen überzogener Selbststilisierung zum Visionär, an der Neigung zum „Manirierten und Vielfachen“ in der Goldschmiedekunst und an der Tendenz zum Maßlosen, „Kolossalischen“ der innovativen Großskulpturen konturiert sich aus den Differenzen zur normativen Perspektive des eigenen neoklassizistischen Kunstprogramms und Subjektverständnisses heraus eine Alteritätserfahrung in bezug auf die Kunstauffassung der Renaissance. Daher wird hier kein verklärendes Monument errichtet, wie in der Winckelmannschrift oder im Portrait Cardanos. Deutlich akzentuiert Goethe die Reflexionslosigkeit, das allzu „leichte Produzieren“ und die mangelnde Würdigung der „edlen Einfalt“ antiker Vorbilder wie des Werkes an sich, das bei Cellini Grundlage der freiheitlichen Existenzweise des Handwerker-Künstlers ist, ohne von ihm schon als eigenwertige Realisierung eines ästhetischen Programms betrachtet zu werden. Cellinis Leben und Werk sind in Goethes Augen repräsentativ für die historische Entwicklung einer nachmittelalterlichen Blüte der Kunst, die beginnt, sich aus den überkommenen Bindungen zu lösen. Seine Weltgewandtheit und das Selbstbewußtsein als freier, quasi autonom arbeitender Künstler, sein Studieneifer als Ausdruck eines neuen Vermögens der Weltaneignung und sein Virtuositentum als die entsprechende Facette der *conditio humana* machen ihn trotz seines Aberglaubens und seiner Religiosität, trotz seines mangelnden Humanismus und der Abwesenheit eines Kunstprogramms mit der angemessenen Würdigung antiker Vorgaben zum Vertreter eines neuen Subjektivitätsprinzips, das im Künstler seine höchste Ausformung findet. Cellinis Autobiographie und die Traktate dokumentieren für Goethe einen neuzeitlichen Ichentwurf, den er an anderer Stelle in die Nähe des protestantischen Individualismus und der sich aus ihm entwickelnden Fähigkeit zur Selbstreflexion<sup>33</sup> stellt. Als Variante des Goetheschen Selbsthelfer-Typs (Götz von Berlichingen), dem die abenteuerlichen Episoden entsprechen, mit denen die „Vita“ durchsetzt ist, repräsentiert Cellini für Goethe ein positives Ichprinzip. Seine Lebensgeschichte demonstriert ein bürgerliches Selbstbewußtsein, den Stolz des Handwerker-Künstlers auf die eigenen Leistungen und Innovationen, auf eine neue, freiheitliche Existenzform und setzt sich damit vom „lamentablen“ Autobiographie-Typ der „Confessions“ wie vom „kranken“, weltflüchtigen Künstlertypus der Romantik deutlich ab. Gerade das gemischte Urteil über Cellinis Leben und Leistungen, das neben der nachhaltigen, bleibenden Faszination steht, welche die „Vita“ auf Goethe bis zu seinem Lebensende ausübt, zeugt von der sich letztlich nicht in der Aufmerksamkeit auf die Kunstwerke, sondern im Interesse an der Autobiographie

<sup>33</sup> Goethe, HA Bd. 14, 84.

fokussierenden Suche nach Vorbildern für die eigene Selbstdarstellung in der frühneuzeitlichen Genieperiode der Renaissance, bei der Goethe in der Distanz zu einer andersartigen Selbstauffassung den eigenen historischen Standort mitentdeckt. Sein Cellini-Projekt mündet daher nicht nur in den Aufbau einer Traditionslinie von der griechischen Antike über deren Wiederbelebung in der Renaissance zum Weimarer Kunstprogramm. Sie führt in der Aufmerksamkeit auf die subjektgeschichtlichen Differenzen zu einer genaueren Wahrnehmung zentraler Fremdheitsmomente und motiviert zunächst die Redaktion des historischen Kommentars. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Autobiographie konturieren sich für Goethe also die Spezifika der eigenen Modernität. In diesem Sinne geht die „Vita“ mit den ihr wesentlich zugehörigen historischen Studien als Folie in den Konzeptionsprozeß der eigenen Selbstdarstellung ein, auf welche die sich nach 1788 intensivierende Beschäftigung mit Biographien und Autobiographien zuläuft. Diesbezüglich zeigt sich Goethe in bezug auf das literarische Werk Cellinis vor allem von der Unverstelltheit und dem mitreißenden novellistischen Erzählstil der „Vita“ sowie von den lebendigen zeitgeschichtlichen Skizzen in den späteren Traktaten beeindruckt. Im „Anhang“ finden sich bereits Strukturen des autobiographischen Konzeptes von „Dichtung und Wahrheit“: die eingehende Präsentation von Werken und kreativen Verfahren im historischen Kontext, die zentrale Bedeutung der Wirkung von Zeit und Zeitgenossen auf die individuelle Entwicklung, disziplinengeschichtliche Exkurse, Portraits mit Repräsentantenfunktion und das Ineinandergreifen anthropologischer, sozialhistorischer und psychologischer Reflexionen, die bewußt als fragmentarische Erklärungsversuche präsentiert werden. Goethe arbeitet diese fragmentarisierte Struktur zum Grundkonzept der Wechselwirkung von Individuum und Zeit aus, dessen Genese mit der Antwort auf jenen historischen Erklärungsbedarf und jenes tiefere Interesse am Verständnis der Cellini-Figur beginnt, den die Lektüererfahrung der „Vita“ bei Goethe hinterläßt: mit der Redaktion des „Anhangs“, aus dem sich statt einer Cellini-Biographie die epistemologische Grundstruktur des eigenen Autobiographie-Programms entwickelt. Nach „Egmont“, „Torquato Tasso“ und der historischen Darstellung Cellinis kehrt die Aufmerksamkeit auf das künstlerische Vermögen der Phantasie und deren Verbindung zu den unbewußten Dimensionen des Selbstentwurfes im anthropologischen Diskurs von „Dichtung und Wahrheit“ wieder.

Sehr viel aspekthafter und polarisierter ist die Cardano-Rezeption Goethes. Was im Cardano-Portrait des historischen Teils der „Farbenlehre“ erscheint, die mit der „Konfession des Verfassers“ am Schluß bereits in die autobiographische Selbstdarstellung übergeht, ist ein keinesfalls als repräsentativ zu bezeichnender Teil des Selbstbildes aus der Autobiographie „De vita propria“, die auch das Interesse von Leibniz, Lessing, Herder, Pockels und Hegel weckt. Goethe rezipiert sie erstmals, sehr wahrscheinlich zusammen mit Cardanos

Traumbuch<sup>34</sup>, am Beginn seiner Weimarer Tätigkeit. Die Transposition des Cardano-Bildes aus der Autobiographie in den wissenschaftsgeschichtlichen Kontext, in welchem Cardanos Hypothesen zur Farbenlehre Goethes eigenen Aussagen zufolge eine belanglose Rolle spielen, prägt den Großteil des kurzen Portraits<sup>35</sup>. Cardano wird zusammen mit Cellini und Montaigne in einer Digression als historischer Vertreter eines neuen Ichprinzips dargestellt. Goethe präsentiert das neuzeitliche Genre der Autobiographie als Säkularisierungssymptom, als eine dem protestantischen Prinzip der Gewissensfreiheit entsprechende Form der „öffentlichen Beichte“, für die der Stolz auf die eigenen Leistungen, Selbstvertrauen und eine gewisse Reulosigkeit Voraussetzung sind. Die Autobiographien des 16. Jahrhunderts werden hier aus subjektgeschichtlichem Blickwinkel präsentiert. Schon in einer vorhergehenden Reflexion ist andeutungsweise von den Anforderungen an die Fähigkeit des einzelnen zur Selbststeuerung die Rede, welche als Folgeproblem der kopernikanischen Revolution entstehen – unausgesprochener Fluchtpunkt beider Perspektiven ist die Selbstbehauptungsproblematik des neuzeitlichen Subjekts. Im zweiten Teil des Portraits, der Würdigung des Wissenschaftlers Cardano, seiner Persönlichkeit und seiner Arbeitsweise, wird deutlich, wie Goethe trotz grundlegender Kritik an Cardanos unzusammenhängender Bildung und seiner pathologischen Persönlichkeit den Ichentwurf der Autobiographie monumentalisiert. Im Blick auf die nachfolgende Auseinandersetzung mit dem weltanschaulich überfrachteten mathematischen Exaktheitsideal Newtons, gegen das Goethe mit seiner eigenen Farbentheorie zu Felde zieht, erhält Cardanos Haltung als Forscher normatives Gewicht. Dabei wird der bei Goethe mit Sicherheit vorherrschende Eindruck der Fremdheit und Unzugänglichkeit der Cardanschen Selbstschilderung ausgeblendet; zurück bleibt das Bild eines Gelehrten, der in seiner Haltung des Staunen-Könnens und in seiner leidenschaftlichen Ergriffenheit einen besonderen Zugang zu den Phänomenen der Natur hat und damit einen unentzweiten Existenzmodus repräsentiert, von dem Goethe aus der Lektüre der Autobiographie wissen muß, daß er *nicht* die Dominante in Cardanos Lebensgefühl darstellt. Der Schluß liegt nahe, daß Cardano im Kontext der „Farbenlehre“ einen erkenntnistheoretischen Habitus verkörpert, welcher dem antiken Erkenntnisideal der *theoria* verpflichtet ist und auf die Kritik der nachfolgenden rationalistischen Episteme hin konzipiert ist. Dieser Habitus erfüllt im Rahmen der Gesamtkonzeption der Goetheschen Wissenschaftsgeschichte die Funktion eines Korrektivs und wird mit der vorangehenden Darstellung der antiken Episteme nicht in Beziehung gesetzt. Die Erneuerung eines ‚unmittelbaren‘, nicht durch Zahlen und mathematische Theorien vermittelten, sondern an der Wahrnehmung des Phänomens orientierten Naturverhältnisses im vorrationali-

<sup>34</sup> Erstmals ausführlich untersucht bei Jacobs (wie Anm. 16), 264–343.

<sup>35</sup> HA Bd. 14, 83–85.

stischen Wissensgefüge der Renaissance wendet sich gegen die metaphysische Überfrachtung eines mathematisch-experimentellen Exaktheitsideals, dessen Ergebnisse zu Unrecht den Rang von Wahrheitsaussagen beanspruchen. Die epistemologischen Strukturen des 16. Jahrhunderts sind für Goethe in ihrer experimentellen Ausrichtung einerseits dem reinen humanistischen Literaturstudium und der autoritätsgläubigen Exegese antiker Autoren überlegen, wie der Vergleich Cardanos mit seinem Zeitgenossen und Kontrahenten J. C. Scaliger und die Abgrenzung zur mittelalterlichen Episteme zeigen. Andererseits ist die von Cardano vertretene Auffassung des Experimentierens noch nicht dem mathematischen Quantifizierbarkeitsaxiom und der radikalen Negation jeglicher Tradition verpflichtet, wie Goethe sie an Newton und F. Bacon kritisiert. Mit dem für das 16. Jahrhundert charakteristischen Phänomen des ‚Aberglaubens‘, für das Goethe einen anthropologischen Erklärungsansatz entwickelt, wird Cardano nicht in Verbindung gebracht – die früh studierten und im „Faust“ aufgenommen pansophischen und okkulten Lehren lehnt Goethe in den „Materialien“ als Verwechslung von Idee und Wirklichkeit ab. Aus dem Cardanoschen Gesamtwerk werden nur die Autobiographie und die wenig innovative Farbentheorie erwähnt. Cardanos Originalität steht für die Ausrichtung an der antiken *theoria* und propagiert einen am lebensweltlichen Ideal antiker Seinsgewißheit orientierten Habitus, der schon in der Winkelmannschrift (1805) als ‚Unentzweitheit der Vermögen‘ thematisiert wird. In dieser Hinsicht laufen die Aussagen des Portraits über die Selbstgewißheit der neuzeitlichen Autobiographie und über die Genialität des Forschers Cardano, seiner Verbundenheit mit der Natur aufeinander zu. Fluchtpunkt beider Aspekte ist die der Antike zugerechnete und idealiter im Genie der Renaissance wiedererweckte ‚ganzheitliche‘ Seinsweise. Die Antike erscheint an dieser Stelle des historischen Teils der „Farbenlehre“ als Norm, nicht als historische Epoche. Die Akzentuierung der *theoria*, welche Cardano im Blick auf den Newtonschen Empirismus in der Episteme der Renaissance repräsentiert, führt ins Zentrum des latenten erkenntnistheoretischen Diskurses der „Materialien“. Cardano evoziert eine in der Moderne aufgrund der irreparablen Entzweitheit der Vermögen im Grunde nicht mehr mögliche ‚Schau‘ der Phänomene, welche durch jenen erkenntnistheoretischen Kritizismus kompensiert werden muß, der die gesamte Grundkonzeption der „Farbenlehre“ prägt und in den Ausführungen des historischen Teils immer wieder zum Tragen kommt. Goethes Mahnung, die Konstruktion des Phänomens in der Wahrnehmung des Beobachters nicht zu unterschätzen und sich der Konditionierung auch der sinnlichen Wahrnehmung durch theoretisches Vorwissen bewußt zu sein, wurzelt in der Grundannahme einer Inkongruenz von ‚Natur‘ und menschlichem Verstand, wie sie im spinozistischen Ansatz seines Essays „Bedenken und Ergebung“ von 1818 formuliert ist. Begriffe und logische Systeme entspringen für Goethe dem Deutungs- und Ordnungsbedarf des Menschen, welcher die ‚Sprache‘ einer Natur dechiffrieren

muß, deren Totalität seiner Erkenntnisfähigkeit nicht zugänglich, nicht „faßlich“ ist – die faustische Grunderfahrung. In seiner Aufmerksamkeit auf den Anteil der Einbildungskraft am Erkenntnisprozeß und auf die Sprachvermitteltheit jeglicher Erkenntnis beschreibt er die weltbildgenerierende Funktion<sup>36</sup> beider Vermögen. Die Sprache erscheint hier in anthropologischer Perspektive als spezifisch menschliches Kommunikationsmedium mit Symbolcharakter. Damit werden auch die Naturwissenschaften zur Ordnungsleistung, zum hermeneutischen, sprachvermittelten Prozeß des Naturverstehens, der primär immer dem menschlichen Grundanliegen der Welterklärung zugeordnet bleibt. Schon in den „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ wird also ein anthropologischer Diskurs über Sprache und Einbildungskraft geführt, der im Kontext der Wissenschaftsgeschichte mehr erkenntniskritische, im Kontext der Autobiographie mehr poetologische Relevanz besitzt. Wissenschaftsgeschichte wird darum bei Goethe nicht mehr als reine Fortschrittsgeschichte, sondern mit der Aufteilung in eine „Geschichte der Erfahrungen“ und eine „Geschichte der Meinungen“ letztlich als historische Abfolge individueller Deutungsleistungen verstanden. Diesem Konzept entsprechen die biographische Grundkomponente und der Fragmentcharakter der „Materialien“. Goethe berücksichtigt im historiographischen Modell der Spiralbewegung die kreisförmigen, epochebildenden Absetzbewegungen und Konsolidierungsbestrebungen der Forschergemeinschaft mit. In der provokanten Formel von der „Wissenschaft als Kunst“, mit welcher der Objektivitätsanspruch der rationalistisch orientierten exakten Naturwissenschaften Newtonscher Prägung bestritten wird, stehen wiederum die menschliche Einbildungskraft und die Sprache im Mittelpunkt. Die entsprechende Erkenntnisform ist bei Goethe das *Aperçu*. – Erst aus den komplexen Bezügen des Cardano-Portraits zur Gesamtkonzeption des historischen Teils der „Farbenlehre“ ergibt sich also die Perspektive, welche die Verbindung zur Autobiographie herstellt. Denn die isolierte Lektüre des eigenwilligen Cardanschen Selbstportraits hinterläßt für Goethe in Hinblick auf die fortgesetzte Suche nach einem Ichprinzip für die eigene Autobiographie keinen nennenswerten Eindruck, es bleibt ihm fremd. „*De vita propria*“ verneint den Anspruch auf exemplarische Wirkung dezidiert; die Selbstwahrnehmung in diesem Text ist eine diskontinuierliche, das analytisch betrachtete Ich wird durch eine lose Bündelung disparater semiotischer Codes und eine entsprechend inhomogene, rhetorische Textstruktur repräsentiert, so daß die Erwartung einer ‚Lesbarkeit‘ des Individuums im Sinne eines einheitlich strukturierten und reflektierten Ichentwurfes, anders als im novellistischen Erzählstil der Cellini-Vita, gründlich enttäuscht wird. Goethe findet im zerrissenen Selbstgefühl Cardanos kein Modell für die Konzeption der eigenen Autobiographie – neben einer homogenen

---

<sup>36</sup> T. Rehbock, Goethe und die ‚Rettung der Phänomene‘. Philosophische Kritik des naturwissenschaftlichen Weltbilds am Beispiel der Farbenlehre, Konstanz 1995.

Subjektstruktur fehlt das Element der Historizität vollständig. Die dennoch existierenden Gemeinsamkeiten beider Autobiographien, welche wohl auch für die erneute Beschäftigung mit „*De vita propria*“ im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext mitverantwortlich zeichnen, liegen vor allem im Bestreben, die eigene Genialität darzustellen und den Nachruhm zu sichern, und in der Anthropologisierung des autobiographischen Diskurses, die bei Cardano naturwissenschaftlich-analytisch, bei Goethe entwicklungsgeschichtlich-synthetisch durchgeführt ist. Die von fundamentalen Verständnisschwierigkeiten geprägte Lektüererfahrung wird also auch in diesem Fall historisiert. Der Aspekt der Reulosigkeit in der Cardanschen Selbstdarstellung erscheint in der Gattungsgeschichte der Autobiographie als Ausgangspunkt der Entwicklung eines modernen Ichprinzips, das die Augustinische Tradition einer absoluten Rechtfertigungsbedürftigkeit<sup>37</sup> des Menschen transzendiert. Das Cardano-Portrait stellt zusammen mit der ‚Konfession des Verfassers‘ den einzigen autobiographisch fundierten Teil der „Materialien“ dar. Mit Goethes Selbstschilderung reicht der historische Teil der „Farbenlehre“ zeitlich an die Entstehung der ersten Schemata zu „Dichtung und Wahrheit“ heran, wo am Beginn des 1. Buches das Horoskop aus Cardanos „*De vita propria*“ zitiert wird.

#### IV

Goethes Jugendautobiographie präsentiert ein neuartiges Ichprinzip. Dieses Ichprinzip wird auch und gerade in der Beschäftigung mit Renaissance-Viten für das historische Drama und für die kunst- und wissenschaftsgeschichtlichen Schriften entwickelt und in „Dichtung und Wahrheit“ erstmals in affirmativer Form präsentiert. Von der Cellini-Vita über den Winckelmann-Band und die biographische Hackert-Studie führt eine Entwicklungslinie zur Jugendautobiographie. Die beiden Schwerpunkte der Goetheschen Renaissance-Rezeption, der künstlerische Ichentwurf aus den Dramen und die historisch orientierte Beschäftigung mit Renaissance-Autobiographien, laufen im Grundkonzept der Jugendautobiographie und ihrem Thema der Herausbildung einer künstlerischen Identität zusammen. Goethe sucht in der ‚Geniezeit‘ der Renaissance die historischen Vorläufer einer modernen Auffassung des Künstlers auf. Wesentlich ist dabei jedoch auch die Erfahrung der Unzugänglichkeit und Fremdheit der gewählten Texte und ihrer Subjektkonzeptionen, die beim Studium der „Vita“ Cellinis und besonders bei der Lektüre des Selbstportraits von Girolamo Cardano virulent wird. Sie geht im Sinne eines geschärften Bewußtseins für die Modernität und Historizität des eigenen Ichentwurfes und für die Eigenständig-

<sup>37</sup> H. R. Jauß, Gottesprädikate als Identitätsvorgaben in der Augustinischen Tradition der Autobiographie, in: O. Marquard/K. Stierle (Hgg.), Identität (Poetik und Hermeneutik VIII), S. 708–717.



keit der Textform in die Konzeption von „Dichtung und Wahrheit“ ein. Goethe wird sich zunehmend darüber klar, daß er eine einheitlich strukturierte, entwicklungsgeschichtliche Form der Selbstrepräsentation anstrebt, daß das Bewußtsein der geschichtlichen Bedingtheit und Relativität des eigenen Ichentwurfes als spezifisch moderne Errungenschaft zu betrachten ist, die weder bei Cellini und Cardano noch in den bekannten Biographiemodellen Plutarchs oder Vasaris existiert.

Die Reihe der rezipierten Renaissance-Viten könnte noch erweitert werden, wenn man an die Autobiographien eines Dürer und Petrarca, die Michelangelo-Biographie von Condivi oder an die Viten der kleineren Repräsentanten des deutschen 16. Jahrhunderts denkt, mit denen Goethe sich auch nach Beginn der Arbeit an der eigenen Autobiographie beschäftigt. Die Verbindungen zwischen den Renaissance-Texten und „Dichtung und Wahrheit“ sind wegen der grundlegenden Differenzen in der Selbstauffassung der Autoren trotz vielfältiger positiver thematischer Bezüge vor allem auf der Ebene der textorganisierenden Grundkonzeption zu suchen. Nur wenn man konsequent auch den historischen Abstand zwischen Goethe und den von ihm gewählten Texten der Renaissance in den Blick nimmt, erscheint „Dichtung und Wahrheit“ als Fluchtpunkt der Beschäftigung mit den studierten Viten der Renaissance. Es handelt sich bei Goethe eben nicht um eine ungebrochene Übernahme von Subjektkonzepten aus Renaissance-Autobiographien, das heißt um eine Reihung im Sinne einer kontinuierlichen Traditionslinie, wie sie vor allem in der älteren Forschung postuliert wird, oder um den eigensinnig-grandiosen „Versuch, die Neuzeit zu hintergehen“<sup>38</sup>. Goethes eigene Lebensbeschreibung setzt sich aufgrund der Alteritätserfahrung, welche seit dem „Urgötz“ in den Veränderungen der historischen Vorgaben für die Renaissance-Dramen zum Tragen kommt und bei der dokumentarisch orientierten Rezeption der Viten Cardanos und Cellinis die Einordnung in den historischen Kontext erforderlich macht, von den Beispielen aus der Renaissance deutlich ab. Das Bewußtsein der Zeitbedingtheit des eigenen Ichentwurfes ist auch als Konsequenz der Ausbildung eines eigenständigen historischen Interesses an der Renaissance im Verein mit der Erfahrung der Alterität von Renaissance-Texten zu betrachten. Es führt in „Dichtung und Wahrheit“ zur Transzendierung der in der Renaissance aufgesuchten Modelle der Genialität. Der implizite Bezug zu den studierten Renaissance-Viten macht sich vor allem in dem Bestreben bemerkbar, die historischen Ichentwürfe durch einen moderneren zu *überbieten*. Da die Renaissance auf der konzeptuellen Ebene als delegitimierte Tradition behandelt wird, erscheint sie auf der Aussage-Ebene des Textes als vergangen, als historischer Ausgangspunkt der Genese eines modernen Ichentwurfes. So verweist Goethe im 11. und im 17. Buch auf

---

<sup>38</sup> H. Schlaffer, Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen, in: P. Chiarini (Hg.), Bausteine zu einem neuen Goethe, Frankfurt/M. 1987, 9–21.

die zeitgenössische Hinwendung zur Literatur des 16. Jahrhunderts beziehungsweise zur Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts allgemein,<sup>39</sup> die er mit dem Zitat des Hutten-Briefes als historische Legitimation für das Selbstverständnis des zeitgenössischen Bürgertums in Anspruch nimmt. Diese Historisierung gehört zum Grundkonzept der modernen Autobiographie, die erst um 1800 als eigenständige Literaturform wahrgenommen und wird. Goethe geht schon in den „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ bewußt über die aristotelische Unterscheidung zwischen *res factae* und *res fictae* hinaus, wenn er den Kunstcharakter der Wissenschaft, die zentrale Rolle der Phantasie in der Geschichtsschreibung und die Standortgebundenheit des Historiographen akzentuiert und den autobiographischen Grundzug der eigenen Bemühungen offen deklariert<sup>40</sup>. Seine Reflexionen über die wirklichkeitsschaffende Funktion der Sprache und seine Sensibilität für den Textcharakter geschichtlicher und selbst naturwissenschaftlicher Aussagen sowie die konstante Aufmerksamkeit auf die neuzeitliche Form der Autobiographie sind auf wissenschaftsgeschichtlichem Terrain besonders deutlich zu erkennen. In der Autobiographie mündet die Transzendierung der alten Dichotomie von Faktischem und Fingiertem in den dezidierten Kunstcharakter des Textes; dies ist schon in der Konzeptionsphase von „Dichtung und Wahrheit“ mit einer Äußerung in den „Tag- und Jahresheften“ von 1811 belegt, wo Goethe in bezug auf seinen Titel auf die retrospektive Überformung des Erinnerungten durch die dichterische Einbildungskraft verweist,<sup>41</sup> eine Perspektive, die er im Begriff des „Grundwahren“ auch später immer wieder betont.

Die Relevanz der Renaissance-Rezeption für „Dichtung und Wahrheit“ im Sinne einer teleologischen Ausrichtung auf das Projekt der eigenen Autobiographie wird erst mit deren Einordnung in den aktuellen Kontext voll einsichtig. Goethe übernimmt aus den Renaissance-Viten Aspekte für die Charakteristik des „tüchtigen“ oder schöpferischen, eigenverantwortlich handelnden und auf sich selbst vertrauenden Individuums. Die Konturen dieses positiven Ichprinzips entstehen in der bewußten Abgrenzung gegen zwei negativ bewertete zeitgenössische Modelle: den Rousseauismus, der die Entwicklung des Jugendwerkes maßgeblich prägt, und die romantische Kunstreligion, gegen die der ältere Goethe nicht müde wird zu kämpfen. Beide Tendenzen werden von ihm immer wieder als in ihrer Sehnsüchtigkeit und Rückwärtsge wandtheit unproduktive,

<sup>39</sup> HA Bd. 9, 480; HA Bd. 10, 117.

<sup>40</sup> S. Koranyi, Autobiographik und Wissenschaft im Denken Goethes, Bonn 1984.

<sup>41</sup> J. W. v. Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 21 Bände in 31 Teilen, hg. v. K. Richter et al., München seit 1985 (im folgenden zit. als MA), Bd. 16, 908 f.: „In diesem Sinne nannr' ich bescheiden ein solches mit sorgfältiger Treue behandeltes Werk: Wahrheit und Dichtung, innigst überzeugt, daß der Mensch in der Gegenwart ja vielmehr noch in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modele.“; vgl. den Brief vom 12. 1. 1830 an Ludwig I. von Bayern (HA Bd. 9, 640), das Gespräch mit Eckermann vom 30. 3. 1830 Der Deutsche Gil-Blas (1822, MA Bd. 13.1, 463, Vorwort).

extrem subjektivistische und weltlose kritisiert.<sup>42</sup> Sie verneinen in Goethes Augen die Möglichkeit einer autobiographischen Subjektkonzeption, in der eine weltzugewandte Form schöpferischer Tatkraft die zentrale Rolle spielt. Zu deren Legitimation soll das Studium von Renaissance-Viten dienen. Da die rezipierten Konzeptionen aus der Renaissance jedoch weder auf die grundsätzliche Historizität des Subjekts noch auf die identitätsstabilisierende Funktion des Fiktiven reflektieren, werden sie entweder als vergangen eingeführt und überboten oder in zweckdienlichen Ausschnitten präsentiert, in denen das Wissen um die Alterität der Vorbilder nicht zum Tragen kommt. Fiktionalität und Geschichtlichkeit der Selbstdarstellung sind erst in der neuartigen Programmatik der Goetheschen Autobiographie, in der funktionalen Ausrichtung auf das Ziel, innerhalb der individuellen Bildungsgeschichte einen einheitlich lesbaren Ichentwurf zu konstruieren, als strukturtragende Elemente miteinander verschränkt. „Dichtung und Wahrheit“ dokumentiert dabei vor allem die Anstrengungen, die nach 1800 unternommen werden müssen, um den bedrängenden Eindruck der Brüchigkeit des Lebenslaufes, der mangelnden Kontinuität in der Entfaltung der individuellen Talente einzudämmen. Sie werden im Nebeneinander verschiedenartiger Strukturformeln für das autobiographische Subjekt deutlich, deren Gewichtung sich im Laufe der Redaktion der vier Teile von „Dichtung und Wahrheit“ verlagert und damit den Weg von der harmonisierenden, morphologisch konzipierten Entwicklungsgeschichte zur kontingenzbestimmten, historisch orientierten Darstellung eines bruchstückhaften Lebenslaufes beschreibt. Die dem fragmentarischen Lebenslauf fehlende ‚Ganzheit‘ wird jedoch mit der Akzentuierung der schöpferischen Antwort des künstlerisch veranlagten Individuums auf die wechselnden Gegebenheiten seiner Zeit neu eingeholt und behauptet, das Konzept der Wechselwirkung von Ich und Jahrhundert wird (besonders im 7. Buch) auf poetologischer Ebene und in subjektgeschichtlicher Hinsicht verortet. Die historisch fundierte Ichstabilisierungsstrategie führt also einerseits zur Ausarbeitung der modernen Form der Künstlerautobiographie und dokumentiert darin ein bisher unerreichtes Selbstbewußtsein künstlerischer Autonomie. Andererseits ist diese Modernität mit der Beschränkung des ursprünglich lückenlos-chronologisch geplanten autobiographischen Gesamtvorhabens „Aus meinem Leben“ auf die Zeiten der künstlerischen Produktivität und auf die Reisen erkaufte. Insbesondere das erste Weimarer Jahrzehnt, das für die Grundgegebenheit der Entzweiung und der mangelnden künstlerischen Selbstverwirklichung steht, wird ausgepart – eine Tatsache, die von Goethe nur selten offen thematisiert wird.<sup>43</sup> Auch in „Dichtung und Wahrheit“ wird dieses Grundproblem nicht lebensgeschichtlich aufgegriffen, sondern im Konzept der Entsagung anthropologisch gewendet und

<sup>42</sup> HA Bd. 8, 466.

<sup>43</sup> So beispielsweise im Gespräch mit Eckermann vom 27. 1. 1824 (MA Bd. 19, 75f).

positivierend in den Bildungsgedanken überführt, der erneut den Anspruch an den einzelnen stellt, sein Leben selbstverantwortlich zu führen und kreativ auf einen individuellen Sinn hinzuordnen.

V

Die großen Paradigmen aus dem fiktionalen und dem historiographischen Bereich der Goetheschen Renaissance-Rezeption verdeutlichen, daß eine historische Orientierung am Übergang zum 19. Jahrhundert für die Identitätssicherung des Subjekts unabdingbar wird. Die zunehmende Verzeitlichung des Subjektverständnisses, die sich in Goethes Beschäftigung mit Renaissance-Viten und schließlich in der Jugendautobiographie „Dichtung und Wahrheit“ abzeichnet, ist als spezifisch literarische Auseinandersetzung mit den Problemen der Konstitution einer modernen, bürgerlichen Identität zu betrachten. Goethes Renaissance-Rezeption zeigt in ihrer von Anfang an präsenten und zunehmend in den Vordergrund tretenden Historizität<sup>44</sup> und in der dominanten Ausrichtung auf die Stabilisierung und Legitimation der eigenen Identität als Künstler, daß hier ein neuer Subjekt-Diskurs entwickelt wird, der in bezug auf das Aufkommen historischen Bewußtseins Antwortcharakter hat. Während die frühen Renaissance-Dramen die epochale Genese einer modernen Identitätsproblematik dokumentieren, welche wesentlich mit dem aufklärerischen Traditionsbruch zusammenhängt („Faust I“) und in ein Oppositionsverhältnis von Mensch und Geschichte führt („Götz“), beginnen die in Italien umgearbeiteten Dramen „Egmont“ und „Torquato Tasso“ mit dem Entwurf eines künstlerisch-genialen Ichprinzips. Dessen neuzeitliche Genese wird nach 1788 in Goethes historischen Studien zum kunst- und wissenschaftsgeschichtlichen 16. Jahrhundert verfolgt, die in den historisch-anthropologischen Diskurs der Künstlerautobiographie „Dichtung und Wahrheit“ münden. Die großen Paradigmen der Goetheschen Renaissance-Rezeption markieren innerhalb des Gesamtwerkes eine trotz aller Disparatheiten deutlicher werdende subjektgeschichtliche Linie, die sich gerade auch der Erfahrung der Andersartigkeit der rezipierten Viten verdankt. Lebensgeschichtlich resultiert sie aus der wiederholten Erfahrung der Diskontinuität und Angreifbarkeit der eigenen Identität. Goethe antwortet auf diese Schlüsselerfahrung mit der korrigierenden Wiederholung und zunehmenden Historisierung seiner Identitätskonstruktionsversuche, in deren Zentrum die Einbildungskraft als anthropologisches Grundvermögen der Selbstbestimmung und Selbststabilisierung, die Geschichte als für das Prinzip der Bildung unabdingbare Hermeneutik des Individuellen und die Renaissance als der mit der Antike

<sup>44</sup> Goethe spricht in Dichtung und Wahrheit (HA Bd. 10, 170) von Götz und Egmont als „Wendepunkt[en] der Staatengeschichte“ bzw. vom Götz als „Symbol einer bedeutenden Weltepoche“.

(und nicht mit dem Mittelalter) verbundene neuzeitliche Ausgangspunkt der Entwicklung eines modernen Genie- und Künstlerbegriffs stehen. Die Renaissance-Rezeption kann daher als ein Brennpunkt des Goetheschen Geschichtsbewußtseins bezeichnet werden.

Die Befreiung vom Mittelalterverdikt im Sturm und Drang durch Herder, Möser und Goethe („Rede zum Shakespeares Tag“ (1771), „Von deutscher Baukunst“ (1772), „Aus Goethes Briefftasche“ (1775)) weist zunächst den Weg zur Wertschätzung der volkssprachlichen Literaturtradition, mit der die Regelmäßigkeit der aufklärerischen Poetik und ihre der französischen Klassik verpflichteten Dichtungsnormen desavouiert werden. Mit dem derben Sprachgebrauch von Farcen und Satiren, die an literarische Traditionen der deutschsprachigen Renaissance, bei Sachs, Brant oder Luther anknüpfen, wird außerdem der empfindsame Stil konterkariert; das neue Genre des historischen Dramas beruft sich auf das Genie Shakespeares; mit dem Götz- und dem Faust-Stoff wird die neuzeitliche Epochenschwelle bei Goethe erstmalig selbst zum Sujet, während „Egmont“ und „Torquato Tasso“ relativ unabhängig vom historischen Kontext eine retrospektive Kritik der Geniezeit präsentieren, die den langen autobiographischen Ausarbeitungsprozeß eines modernen Konzeptes künstlerischer Identität einleitet. In der klassizistischen Orientierung dieses Renaissancebildes liegt auch Goethes Distanz zu Heinses „Ardinghello“ (1787), dem ersten Renaissance- und Künstlerroman der deutschen Literatur, begründet. Dessen ästhetischer Immoralismus, seine extreme Verklärung eines sinnlich-rauschhaften Daseinsgefühls, ist dem Streben nach Harmonie und Kunstautonomie diametral entgegengesetzt.<sup>45</sup> Für Goethe ist die während der Italienreise ins Zentrum der ästhetischen Wahrnehmung rückende Antike-Erfahrung, wie sie von Winckelmanns Kunstgeschichte grundgelegt ist, unabdingbar. Doch wird ihm bei der Bearbeitung der „Vita“ Cellinis der Abstand von Antike und Renaissance zur eigenen klassizistischen Kunstanschauung und ihres ‚sentimentalischen‘ Zugriffs auf die Antike zunehmend bewußter. Die „Vita“ Cardanos verstärkt den Eindruck der Fremdartigkeit von Texten des 16. Jahrhunderts. In der Wissenschaftsgeschichte erscheint die späte Renaissance neben der Korrektivfunktion, die sie in bezug auf den Newtonschen Rationalismus erfüllt, bereits als relativ eigenständige Epoche des Umbruchs.

Auf dem Gebiet der Ästhetik gerät die Renaissance als Kreuzungspunkt der

---

<sup>45</sup> Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Histor.-krit. Ausgabe bearb. von S. Scheibe, hg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR (Bd. 1: Text, Bd. 2: Überlieferung, Variantenverzeichnis und Paralipomena), Berlin (Ost) 1970–74, 507 (Paralipomenon 23): „Die Kunst erregt stoffartige Wirkungen./ Sinnlichkeit oder Schwärmerey/ Durch beides verliert sie Würde und Werth./ Ardinghello/ Klosterbruder./ Warum diese Schriften soviel gewirkt./ Eben weil sie falsch wirkten.“; W. Rehm, Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus, München 1924, 61–78, 99–107; M. L. Baeumer, Heinse-Studien, Stuttgart 1966.

antiken und modernen Kunst- und Lebensauffassung in den Blick; in einigen poetologischen Schriften des beginnenden 19. Jahrhunderts erscheint sie implizit als subjektgeschichtlicher Ausgangspunkt eines modernen Ichprinzips („Shakespeare und kein Ende“ (1813/16), „Prolog zu Eröffnung des Berliner Theaters am 26. Mai 1821“<sup>46</sup>). Dabei wird sie dezidiert vom romantischen Mittelalterbild abgegrenzt; betont werden das heidnisch-säkulare Element und der ästhetisch-erzieherische, auf die Gestaltung der Zukunft gerichtete Aspekt des Renaissancebildes, so daß im vierten Teil von „Dichtung und Wahrheit“ die Kritik der genialisch-empfindsamen Kunst- und Lebensauffassung mit der dezidierten Ablehnung des Romantisch-Sehnsüchtigen, Rückwärtsgewandten und ‚Lamentablen‘ verschmilzt, dem das Ichprinzip einer selbstbewußten, humanistischen Bürgerlichkeit entgegengehalten wird. Insgesamt führen diese ‚Horizontabhebungen‘ zunächst zur Bewußtwerdung der Modernität des eigenen Kunstbegriffs, der im Bewußtsein der Unwiederbringlichkeit des antiken Lebensideals und seiner Unentzweithet („Winckelmann“) korrigierend auf die Erfahrung einer in sich defizienten Moderne antwortet. Der Dichtungsbegriff von „Dichtung und Wahrheit“ überbietet mit dem Modell der Wechselwirkung von Ich und Jahrhundert die Subjekt- und Autobiographie-Konzeptionen aus der frühneuzeitlichen Genie-Epoche und schlägt den Weg in die Subjektgeschichte ein. Diese Dimension entfalten schließlich die Phantasmagorien des „Zweiten Faust“, in denen Mittelalter und Antike als koexistierende Traditionstheorien erscheinen. Insgesamt ist die Renaissance damit bei Goethe zur Wiederaufnahme antiker Seinsweisen *unter den Bedingungen einer andersartigen Moderne*<sup>47</sup> geworden, zur neuzeitlichen Epochenschwelle, deren Konturen sich besonders im subjektgeschichtlichen Bereich abzeichnen. Die Positivierung des Mittelalterbildes ist als unabdingbare Voraussetzung der geniezeitlichen Konjunktur des 16. Jahrhunderts und seiner dramatischen Historisierung durch Goethe zu bezeichnen; demgegenüber weist die Abgrenzung gegen das romantische Mittelalterbild zur Verteidigung der eigenen klassizistischen Traditionstheorie am Anfang des 19. Jahrhunderts den Weg in die Wahrnehmung der Eigenart von Renaissance-Phänomenen, in die auch die Erfahrung der Alterität mit eingeht. Klare zeitliche Begrenzungen, welche den verschiedenen Disziplinen gemeinsam wären, sind dennoch nicht zu erwarten. Wir hoffen aber einsichtig gemacht zu haben, daß das in der Forschung zumeist als Beweis für den mangelnden Geschichtssinn Goethes eingestufte Postulat einer normativ auf die Antike rekurrierenden Kunst im Zeitalter der sich formierenden und miteinander koexistierenden Weltanschauungen letztlich als Korrelat einer wachsenden Einsicht in die Historizität aller Kunst fungiert, wie sie vor allem in der romantischen Poetik ausformuliert wird; daß der sich wandelnde Kunstbegriff

<sup>46</sup> Jacobs (wie Anm. 16), 59–61, 80–82.

<sup>47</sup> Vgl. U. Japp, *Literatur und Modernität*, Frankfurt/M. 1987, 100–147.

Goethes die Funktion der Identitätssicherung übernimmt und den Erschütterungen des Subjektverständnisses am Ende des 18. Jahrhunderts mit der Ausarbeitung eines ästhetischen Identitätskonzepts begegnet. Goethes Bewußtsein für die Modernität und Zeitbedingtheit des eigenen Ichentwurfes entsteht aus dem Spannungsverhältnis zwischen der Nähe einer als Bildungsprinzip verstandenen, normativen Antike und der Ferne ihres Wiederauflebens am Beginn der neuzeitlichen Periode, in der Goethe nach einem modernen Ichprinzip sucht. Goethe antwortet darauf mit der subjektgeschichtlichen Orientierung seines autobiographisch orientierten Bildungsgedankens. Die Genese von Epochenbegriffen und die Verzeitlichung des Subjektverständnisses erscheinen in seinem Werk aus heutiger Sicht als komplementäre Prozesse.