

RENAISSANCE

Zu Lebzeiten Goethes [G.] existierte noch kein Epochenkonzept, wohl aber ein disparates, wandelbares Renaissance-Bild in Philosophie, Historiographie und Literatur. Das im Laufe des 18. Jhs. aufkommende historische Denken entwickelte zunächst, bei Bayle und Voltaire, das aufklärerische Konzept der « renaissance des lettres et des arts ». Die neue Kultur der italienischen Renaissance wurde entweder mit der Exilierung Gelehrter beim Fall Konstantinopels 1435 (Katastrophentheorie) oder mit dem Import neuen Wissens durch die Kreuzzüge (Kreuzzugstheorie) erklärt und auf unterschiedliche Art mit der deutschen Reformation in Verbindung gebracht. Vorherrschend war im 18. Jh. ein unreflektiertes Gefühl der Verbundenheit mit der neuzeitlich-fortschrittlichen Kultur der Renaissance. Eine dem Epochenbegriff von Jules Michelet und Jacob Burckhardt (1855/1860) entsprechende, klare Grenzziehung zwischen Spätmittelalter und Renaissance ist noch nicht zu erwarten. „Epoche“ bedeutete zunächst Einschnitt oder Schwelle, noch keine Entität im Sinne des späten Historismus.

In G.s Sprachgebrauch greifen daher verschiedene Bezeichnungen für den heute als Renaissance konzeptualisierten Zeitraum ineinander: die Großepoche der „mittleren“, „älteren Zeit“ (auch „Mittelzeit“, „Mittelalter“ (HA 10, S. 153), „medium aevum“ (HA 12, S. 14)) und die davon geschiedene „neuere Zeit“ (MA 10, S. 569, 575, 617; HA 9, S. 597), die „dunklen“, „barbarischen Zeiten“ (MA 10, S. 567f; HA 11, S. 371)) oder der positiviert Stilbegriff des „Gotischen“ (HA 12, S. 10,12) und das „15. und 16. Jahrhundert“ (HA 14, S. 80; HA 9, S. 507; HA 10, S. 117); das „Wiederaufleben“ der Künste (Tagebuch vom 5.10.1786, MA 3.1, S. 108; 22.7.1787, HA 11, S. 370) respektive der Naturwissenschaften (MA 10, S. 750,771) wurde von G. als eigenständige Entwicklung erfaßt. G. gestaltete Ansätze, die als Vorstufen eines Epochenbegriffes einzuordnen sind, da sie immer wieder die Erfahrung einer Schwelle zwischen „älterer“ und „neuerer“ Zeit beschreiben: *Götz* (1773) und *Egmont* (1787) wurden als „Wendepunkt(e) der Staatengeschichte“ konzipiert (HA, 10, 170), das 16. Jh. erscheint in rechtsgeschichtlicher Perspektive als Umbruchs- und Krisenzeit; *Torquato Tasso* (1789) vergegenwärtigte Aspekte der höfischen Kultur des Cinquecento, mit der sich auch der historische Anhang zur Autobiographie Benvenuto Cellinis (1803)

befasste, ergänzt durch eine Vielzahl kunstgeschichtlicher Einzelstudien; im historischen Teil der *Farbenlehre* (1810) wurde der Umbruch des 16. Jhs. wissenschaftsgeschichtlich skizziert; die Darstellung des Renaissance-Hofes im *Zweiten Faust* (1831) thematisierte Grundlagen der neuzeitlichen Ökonomie.

G.s konstante Beschäftigung mit Gestalten der Renaissance bewegte sich zwischen assimilierender Spiegelung und (oft durch historische Studien kompensierter) Alteritätserfahrung, was dem vielschichtigen epistemologischen Prozeß der Verzeitlichung um 1800 entspricht. Das auffallende Interesse an (auto)biographischen Renaissance-Texten ist Hauptausgangspunkt einer facettenreichen Exploration der historischen Schwellenerfahrung. Voraussetzung für den seinerzeit innovativen Rückgriff auf die deutsche Renaissance des 15. und 16. Jhs. war die Positivierung des Mittelalterbildes im Sturm und Drang bei Johann Gottfried Herder, Justus Möser und G. selbst (*Von deutscher Baukunst*, 1772; *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe*, 1775) im Zuge des 'Gothic Revival'. Wie Christoph Martin Wieland, Herder und Gottfried Ephraim Lessing wandte sich der junge G., der sich von Kindheit an mit deutschen Volksbüchern beschäftigte, intensiv dem deutschen 16. Jh., besonders dem auch von Friedrich Maximilian Klinger, Maler Müller und Lessing bearbeiteten Faust-Stoff zu; auch die spätere Vorliebe für das italienische Cinquecento teilte er mit den Literaten seiner Zeit. Wilhelm Heinses *Ardinghello* (1787), der erste Renaissance- und Künstlerroman der deutschen Literatur, war in seiner extremen Verklärung eines sinnlich-rauschhaften Daseinsgefühls, eines ästhetischen Immoralismus (Baeumer, S. 660) dem Streben nach Harmonie und Kunstautonomie im Renaissancebild G.s diametral entgegengesetzt (vgl. Rehm).

Das literarische Werk G.s, besonders das Jugendwerk, zeichnet sich durch einen auffallend freien, experimentierfreudigen Zugriff auf die literarischen Muster der Vergangenheit aus. In diesem Stilpluralismus, der auch in der neulateinischen Renaissance-Literatur existierte, bei G. aber von einem bereits historisierten Verhältnis zur Tradition und einer besonders ausgeprägten Individualisierung des Schreibens zeugt, stellt die Renaissance-Rezeption, quantitativ betrachtet, bereits einen Schwerpunkt dar. Neben der Genialisierung des Kunstbegriffs, v.a. durch die intensive Beschäftigung mit → Shakespeare (*Rede zum Schakespears-Tag*, 1771), welche bei G. mit der ersten Fassung des *Götz* (1771) in die neue Gattung des historischen Dramas mündete, finden sich Reprisen der verschiedensten Form- und Gattungstraditionen der Renaissance. Daß G., der sein Leben lang humanistische und neulatei-

nische Werke wie Ulrich von Hutten, Erasmus von Rotterdam, Giovanni Pico della Mirandola, Johann Reuchlin) las und schätzte (vgl. Atkins), sich v.a. am volkssprachlichen Zweig der deutschen Renaissance orientierte, zeugt vom allgemeinen Bewußtsein eines Mangels an 'nationellem Gehalt' (HA, 9, 264) in der deutschen Literatur bei G., Lessing, Möser und Herder.

Während sich *Die Laune des Verliebten* (1769) im Rokoko-Schema der in der Renaissance reaktualisierten bukolischen Tradition bewegte, bezogen sich die folgenden Stücke auf die karnevalesken Formen des 15. und 16. Jhs., die, wie der *Götz*, den von Johann Christoph Gottsched verfochtenen Regelkodex der *doctrine classique* desavouierten. G. beschäftigte sich um 1772 neben Sebastian Brant und Johannes Geiler von Kaisersberg besonders mit Hans Sachs und seinen moralisch-didaktischen Fastnachtsspielen und entdeckte ihn für seine Zeit neu. Dessen poetische Würdigung (*Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung*) präsentierte zugleich Züge der eigenen Genie-Poetik. Sie erschien 1776 innerhalb einer Portrait-Serie von Persönlichkeiten des 16. und 17. Jhs. im → *Teutschen Merkur* (1775-77, hg. v. Wieland). G.s eigene Fastnachtsspiele, *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, sein erstes Knittelversdrama, und *Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey, dem falschen Propheten* (beide um 1773), fungierten im zeitgenössischen Kontext v. a. als Personal- und Literatursatiren gegen Sprache und Lebensstil der Empfindsamkeit. *Hanswursts Hochzeit* (um 1775) knüpfte an das aus den Werken von François Rabelais und Johann Fischart bekannte grobianisch-obszöne Sprachregister an; Elemente der Farce fanden in der Komödie *Die Mitschuldigen* (1768/69) Verwendung, in der die von Möser gegen Gottsched rehabilitierte Harlekinfigur erneut auftrat; die Form des Bänkelsängerliedes lieferte das Gerüst für *Das Neueste aus Plundersweilern* (1781, → Deutsche Sprache). Aus dem Fundus der Renaissance-Lyrik, deren didaktische, gnomische und emblematische Formen G. stetig verwendete, wurde die Sinnlichkeit der neulateinischen Kußgedichte (*Basia*) von Jan Nicolai Everard herausgegriffen (*An den Geist des Johannes Sekundus*, 1776). Die Literatur der italienischen Renaissance wurde G. früh durch die Italophilie des Vaters nahegebracht. Formen der *Commedia dell'arte* und *Opera Buffa* wurden in *Scherz, List und Rache* (1784/85) aufgegriffen; dem dramatischen Fragment *Der Falke* (1776) lag eine Novelle aus Boccaccios *Decamerone* zugrunde. Zu Dante und dessen *Divina Commedia* wahrte G. Distanz. Er las früh Hauptwerke der italienischen und französischen Renaissance-Literatur. Spuren einer intensiveren Lektüre

französischer Renaissance-Autoren, v.a. in der Straßburger Zeit, finden sich hier und dort, sei es in der an Rabelais (*Gargantua und Pantagruel*) anknüpfenden Revolutionsallegorie *Reise der Söhne Megaprazons* (1792) oder in gelegentlichen Referenzen auf Michel de Montaignes *Essais*, die G. zusammen mit den Viten Cellinis und Hieronymus Cardanus' (*De vita propria*) als eine der großen frühneuzeitlichen Autobiographien schätzte (HA, 14, 84); er kannte auch Montaignes italienisches Reisetagebuch sowie Francesco Petrarcas Autobiographie. Das in Jean-Jacques Rousseaus *Nouvelle Héloïse* aktualisierte petrarkistische Schema einer unerfüllbaren Liebe fand Eingang in die Grundkonzeption des *Tasso*.

G.s synkretistische Handhabung früherer Sprachformen und Metren kulminierte im *Urfaust* (ca. 1773-75), der den Sprachgestus der Lutherbibel und der Sachs-Stücke neben der gesteigerten Affektrhetorik des Sturm und Drang präsentierte. Eine altertümelige Klitterung moderner und historischer Sprechweisen bot schon der *Götz*. Mit dem *Götz*- und dem *Faust*-Stoff wurde die (deutsche) Renaissance erstmals zum dramatischen Sujet. Der junge G. selbst sprach von 'Bruder'-Gestalten (an Herder Anfang 1772, HA, 1 (Briefe), S. 130, an Pfenniger/Lavater 26.4.1774, ebd., S. 159) – *Götz* und *Faust* waren Heroen der Tat und des Geistes, die in ihrem Scheitern den unwiederbringlichen Verlust der Möglichkeit von Selbstübereinstimmung und Handlungsmacht demonstrierten, wie später in Hegels *Ästhetik-Vorlesungen* (ab 1817) anhand von Werken G.s und Schillers beschrieben. Die von G. studierten (Auto-)Biographien beider Figuren wurden der modernisierenden Darstellungsintention angepaßt: *Götz* wurde zum von der Geschichte überrollten „Selbsthelfer“-Typ (Cotta (JA), 8, S. 485) des ausgehenden Mittelalters. Sein Schicksal illustrierte die bereits im Frühwerk Herders artikulierte aktuelle Erfahrung der Destabilisierung des Subjekts innerhalb eines tragischen Verhältnisses von Individuum und Geschichte (vgl. Weber). Auch in der *Faustischen Melancholie* wurde eine spätaufklärerische Subjektproblematik gestaltet, welche die Endlichkeit des Wissens und die Aufwertung des sinnlichen Erfahrungsprinzips umkreist.

Das Weltbild des jungen G. tendierte, wie in *Dichtung und Wahrheit* beschrieben, wegen der Distanz zu Kirche und Protestantismus zum Entwurf einer im individuellen Gefühl gründenden, spinozistisch fundierten Privatreligion. Es orientierte sich zeitweise an der hermetischen Tradition des 18. Jhs. und am Pietismus. Die früh studierten, im *Faust*-Stoff verarbeiteten alchemistisch-pansophischen Lehren (Agrippa v. Nettesheim, Paracelsus, Jakob Böhme, Georg von Welling – vgl. Schöne) wurden später in

der *Geschichte der Farbenlehre* als historisches Prinzip des Aberglaubens kritisch-differenziert betrachtet. Den Protestantismus würdigte G. immer wieder historisch als die das Individuum konstituierende Entwicklung eines persönlichen Gewissens. Luther erschien, neben einigen satirischen Reminiszenzen im Jugendwerk, als genialer Erneuerer der deutschen Sprache und Begründer der Gewissensfreiheit; wie auch bei Filippo Neri, G.s römischem „Privatheiligen“ (HA, 11, 462-475), galt das Interesse v. a. dem Aspekt des gelingenden Ichentwurfs.

Nach 1786 wurde ein großer Teil der in der Geniezeit erscheinenden Referenzen auf Renaissance-Gestalten neu aufgenommen. Die Shakespeare-Rezeption wurde mit der Hamletrolle in *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* (1777-1786), den Weimarer Shakespeare-Aufführungen (1791/92) und G.s an *Henry IV* anschließendem Falstaff-Fragment (um 1793), den historischen Hamlet-Studien (*Amlets Geschichte nach dem Saxo Grammaticus*, 1797) und dem in den *Faust I* eingefügten *Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias Hochzeit* (1797) fortgesetzt. Die früh gepriesene lyrische → Sinnlichkeit eines Everard (Bearb. 1788/89) fand ihre Fortführung in den *Römischen Elegien* (1788/90) und den sog. *Priapeia* sowie in den *Venezianischen Epigrammen* (1790); sie lehnten sich an den im Humanismus u. a. von Kaspar Schoppe und Joseph Justus Scaliger (WA I, 53, S. 197-202) wiederentdeckten antiken Priapus-Kult an. Die in Italien bearbeiteten Renaissance-Dramen (*Egmont*, *Torquato Tasso* und der 1790 als Fragment gedruckte *Faust*) beinhalteten eine retrospektive Kritik genialisch überspannter Subjektivität und modifizierten die im lyrischen Jugendwerk begonnene Vergöttlichung des Künstlers. G.s vielfältige Beschäftigung mit Renaissance-Gestalten mündete neben dem Künstlerroman (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796) in das erste reine Künstlerdrama (*Tasso*) und in die deutsche Erstübersetzung einer der frühesten und spektakulärsten Künstlerautobiographien, der *Vita Cellinis*.

Die in Italien umgearbeiteten Werke dokumentieren eine Visualisierung des G.schen Stils, die nach 1788 geplanten Italien-Projekte einen fortschreitenden Historisierungsprozeß in G.s Denken; beide Tendenzen prägten die weitere Entwicklung der G.schen Ästhetik. Die italienischen Eindrücke aus der bildenden Kunst standen bis nach 1800 im Zentrum der ästhetischen Reflexionen und der Weimarer Preisaufgaben von 1799 bis 1805. Mit der Auffassung des Kunstwerks als zweiter Schöpfung, als „andre Natur“ (an Carl August, 25.1.1788), deren Sinnlichkeit und Harmonie der Natur gleichkomme und in den Kunstwerken der Antike verwirklicht sei, propagierte

G. einen 'objektiven', an der Form orientierten Kunstbegriff, der den Abstand zur subjektivistischen, eher literarisch vermittelten Genieästhetik der Jugendjahre wie zur Frühromantik deutlich markierte. Diese Werkästhetik wurzelte ideen- und sozialgeschichtlich in der Autonomisierung und Nobilitierung der Kunst zur höheren Daseinsform in der Renaissance, die einen künstlerische Phantasie und experimentelle Erkenntnis gleichermaßen umspannenden Schöpfer-Begriff entwickelte, dessen Universalität auch den sich in Italien an der Anschauung antiker bzw. antikisierender Kunstwerke der Renaissance formenden Kunstbegriff G.s kennzeichnet. Die in der Renaissance-Ästhetik geläufige Natur-Kunst-Analogie, die bei Karl Philipp Moritz und G. die Ganzheitlichkeit des Kunstwerkes und die Autonomie der modernen Kunst verbürgte, wurde jedoch allmählich differenziert und durch einen gegen den Naturbegriff abgegrenzten Kunstbegriff ersetzt, der, ausgehend von der modernen Entzweiungsproblematik, die Notwendigkeit der aktiven Herstellung von Ganzheitlichkeit im Sinne einer ästhetischen Erziehung betonte (an Meyer, 20.5.1796, Diderot-Schriften u. *Propyläen*-Einleitung). Auch die im Blick auf Kant vollzogene Nobilitierung der sonst ambivalent beurteilten Einbildungskraft im Brief an Maria Paulowna vom 3.1. 1817 (Beilage) steht in ideengeschichtlichem Bezug zur Renaissance.

In den zusammen mit Johann Heinrich Meyer, G.s Gewährsmann in Kunstfragen, konzipierten *Italiänischen Kollektaneen* (1795/96), die zur Vorbereitung einer intensiven, von G. aber nicht durchgeführten Studienreise nach Italien gedacht waren, wurden vor allem architektonische Themen behandelt: die Baugeschichte der Peterskirche (an Schleusner, 22.2.1797) und die an Marcus Vitruvius Pollio (1. Jh. v. Chr.) orientierte, antikisierende Hochrenaissance-Architektur Andrea Palladios (1508-80), die schon im Reisetagebuch von 1786 bis 1788 Thema war. Hauptansatzpunkt für die Entwicklung des neoklassizistischen Kunstideals war neben Palladio die für die gesamte Sicht G.s auf die Geschichte der Malerei normative Größe Raffaels (1483-1520). Indem G. von ihm sagte, daß er, ohne zu gräzisieren, griechisch fühle, denke und handle (*Antik und Modern*, 1818; HA, 12, 172-176), wies er ihm die Rolle eines Garanten für eine Wiedergeburt antiker Gestaltungsprinzipien unter den Bedingungen der Moderne zu. Daneben wurden v.a. die Werke Andrea Mantegnas und Leonardo da Vincis, Michelangelos und Cellinis zum Gegenstand von Studien und Bildbeschreibungen. Auch Giotto, Tintoretto und Masaccio, Correggio, Giulio Romano und Tizian, der von Raffael geschätzte Dürer und die Cranach-Familie, Paolo Veronese und die drei Carracci wurden gewürdigt. G. hatte früh durch Johann Heinrich

Merck mit der Malerei der italienischen Renaissance Kontakt, beschäftigte sich jedoch erst in Italien mit den Präraffaeliten, so wie er dort erstmals ein Interesse an Renaissance-Skulptur und -Architektur entwickelte. Er besaß Reproduktionsgraphiken v.a. von Werken Raffaels, Tizians und Michelangelos und studierte auch Giorgio Vasaris biographische Kunstgeschichte mit dem von Winckelmann aufgenommenen Grundgedanken der Spiegelbildlichkeit von antiker und zeitgenössischer Entwicklung. Sein Gespür für Renaissance-Phänomene zeigte sich nicht zuletzt im Urteil über 'mittelalterliche' Kunst: Zusammen mit Sulpiz und Melchior Boisserée begeisterte er sich für den Kölner 'Meister der Heiligen Veronika', Stefan Lochner und Rogier van der Weyden, deren Werke er als Meilensteine der kunstgeschichtlichen Entwicklung betrachtete (*Kunst und Altertum am Rhein und Main*, 1816, HA 12, S. 142-164).

Die im Rahmen des Italienprojektes geplante florentinische Kunstgeschichte mündete auf Meyers Seite in die *Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts* im Winckelmann-Band (1805), auf G.s Seite in den historischen Anhang zur Lebensbeschreibung des florentinischen Goldschmieds B. Cellini (1803), für dessen Redaktion G. die lange verpönten Schriften Machiavellis (*Istorie Fiorentine*) heranzog. Im ambivalenten Urteil über Cellinis künstlerisches Werk wurde die Winckelmann verpflichtete Intention des Aufbaus einer Traditionslinie von der griechischen Antike über die bildende Kunst der italienischen Hochrenaissance zur neoklassizistischen Ästhetik des Weimarer Kreises besonders deutlich. G. entwickelte beim Studium der *Vita* ein Gespür für die Langwierigkeit des Prozesses, mit dem sich die Kunst aus der mittelalterlich-religiösen Sphäre und dem handwerklichen Kontext emanzipierte, und erfaßte wesentliche Differenzen zur autonomen Kunstauffassung um 1800. Die nachhaltig faszinierende Wirkung des novellistischen Erzählstils Cellinis auf ihn zeigt, daß er hier nach einem modernen Ichprinzip als Vorbild für die eigene Selbstdarstellung suchte.

Die Literatur der italienischen Renaissance, die in Deutschland durch die Literaturgeschichte Johann Nikolaus Meinhards populärer wurde, blieb demgegenüber eher randständig. Sie wurde in Weimar vor allem durch die Zeitschriften und literaturgeschichtlichen Werke der Hofbibliothekare Christian Joseph Jagemann und Karl Ludwig Fernow bekannt gemacht, mit denen G. in Austausch stand. Bezüge zu Petrarca, Tasso und Giovanni Battista Guarini finden sich v. a. in der arkadischen Welt des Tasso-Dramas, deren Subjektivierung schon in Rousseaus *Nouvelle Héloïse* zu beobachten ist.

Die Naturwissenschaften waren G.s Hauptinteressengebiet während der Revolutionszeit und der Befreiungskriege. In seiner erkenntnistheoretisch orientierten *Geschichte der Farbenlehre* (1810) präsentierte er eine Beschreibung der naturwissenschaftlichen Renaissance des 16. Jhs. mit ihrer überholten Koexistenz von „Aberglauben“ (MA, 10, S. 584f, 771f) und empirischer Wissenschaft. Tableauartig stehen hier alchemistische Verfahren in der Nachfolge von Paracelsus sowie Giovanni Battista Portas 'Magia Naturalis' neben dem ausufernden Zuwachs empirischer, experimenteller Praktiken (Francis Bacon). Goethe konturierte hier einen eigenen, am antiken *Theoria*-Ideal orientierten, rationalismuskritischen Wissenschaftsbegriff, dessen historischer Ausgangspunkt die Renaissance als „Epoche der erneuerten Naturwissenschaften“ (MA 10, S. 606) ist. Das 16. Jh. mit der Kopernikanischen Revolution erscheint als Umbruchzeit, in der auch die neuzeitliche Form der Autobiographie entsteht.

Shakespeare blieb auch in der Altersperiode ständiger Bezugspunkt. Im antiromantischen Kontext (*Shakespeare und kein Ende*, 1813-16) erläuterte G. an ihm das Verhältnis von antik und modern. 1826 beschäftigte er sich mit der gerade erscheinenden Urfassung des *Hamlet*. Wiederaufgenommen wurde auch die frühe Beschäftigung mit Chroniken (Ägidius Tschudi, Johannes Aventinus, dazu Hermann Korner und Nikolaus Hortenbach) und mit den Selbstdarstellungen großer Männer des deutschen 15. und 16. Jhs. wie Georg von Frundsberg, Schertlin von Burtenbach, Ulrich von Hutten, Götz von Berlichingen (im *Schema zu einem Volksbuch, historischen Inhalts*, 1808), Hans von Schweinichen (im Vorwort zu *Der deutsche Gil Blas*, 1822).

Im *Zweiten Faust* finden sich vielfältige Anklänge an Texte und Bilder der Renaissance: an Christopher Marlowes *Tragicall History of Doctor Faustus* (um 1590), in Deutschland zunächst als Puppenspiel bekannt (HA, 9, 413f) und erst 1818 übersetzt in G.s Händen; an Shakespeares *Hamlet* und erneut *Ein Sommernachtstraum* als Subtexte für den 5. Akt, in dem auch Bezüge zur *Divina Commedia* und den Illustrationen Orcagnas greifbar sind (Beilage für Karl Streckfuß im *Brief an Zelter vom 6.-9. 1826 / Dante*, HA 12, S. 339-342); für astrologische und alchemistische Passagen hielt sich G. an Schriften von Paracelsus, für die Mummenschanz im 1. Akt an florentinische *Trionfi* (Festaufzüge); er verwendete auch Darstellungen Mantegnas (*Julius Cäsars Triumphzug*, vgl. HA 12, S. 182-202) und Raffaels (Galatea-Figur). Im Helena-Akt schuf G. erneut ein zur Seelenlandschaft gewordenes Arkadien. Der 1. Akt spielt an einem Kaiserhof des 16. Jhs., dessen wirtschafts- und rechtsgeschichtliche

Situation G. sachkundig gestaltete und mit dem Herrschaftsthema des 5. Aktes verband. Zentrales Verfahren des Dramas ist die Intertextualisierung von Vergangenheitsbezügen: Referenzen auf Antike und Mittelalter sind zitatweise der Form der Phantasmagorie (Schöne, S. 479-484, 584-587) eingeschrieben, welche die Koexistenz von Traditionstheorien – die Antike als klassische, das Mittelalter als romantische Gründungsepoche – im Modus der Subjektivität veranschaulicht: Die Faustische Einbildungskraft und die sentimentalische Frage nach dem 'Genuß des Augenblicks' werden in den Raum der abendländischen Kulturgeschichte projiziert. G. gestaltete so im zweiten Teil der Faustischen Suche eine dem Geschichtlichen eng verbundene moderne Subjektproblematik, die in die Erfahrung der Begrenztheit menschlicher Schöpferkraft und Handlungsmacht mündet. Dieses Sujet verbindet den *Zweiten Faust* sowohl mit *Wilhelm Meisters Wanderjahren* als auch mit früheren Renaissance-Dramen, deren Reihe er gleichsam abschließt.

Literatur:

Atkins, Stuart: Goethe und die Renaissance-Lyrik. In: Reiss, Hans (Hg.), Goethe und die Tradition. Frankfurt/M. 1972, S. 102-129. – Baeumer, Max L. (Hg.): Wilhelm Heine, *Ardinghello oder die glückseligen Inseln*. Stuttgart 1975, S. 641-718 (Nachw.). – Jacobs, Angelika: Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion, München 1997. – Dies.: Frühe Formen des ästhetischen Historismus in Goethes Renaissance-Rezeption. Zur ästhetisch-historischen Genese moderner Subjektivität, in: Tausch, Harald (Hg.): Historismus und Moderne, Würzburg 1996, S. 81-97. – Kiefer, Klaus, Wiedergeburt und neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes *Italienischer Reise*, Bonn 1978. – Körner, Elisabeth: Das Renaissancebild der Aufklärung. In: Toellner, Richard (Hg.): Aufklärung und Humanismus. Heidelberg 1980, S. 23-34. – Lunke, Anita:, Goethes Urteile über das deutsche Schrifttum des 16. Jahrhunderts, Phil. Diss. Münster / Westf. 1955. – Osterkamp, Ernst: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991. – Ders.: 'Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit'. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805. In: Schulze, Sabine (Hg.): Goethe und die Kunst (Ausstellungskatalog). Stuttgart 1994, S. 310-322. – Rehbock, Theda: Goethe und die 'Rettung der Phänomene'. Philoso-

phische Kritik des naturwissenschaftlichen Weltbilds am Beispiel der *Farbenlehre*, Konstanz 1995. – Rehm, Walter: Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus. München 1924. – Schmid, Christoph: Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik. Frankfurt/M. 1979. – Schöne, Albrecht: Komm. in FA I, 7.2. – Stierle, Karlheinz: Renaissance - Entstehung eines Epochenbegriffs. In: Herzog, Reinhart / Koselleck, Reinhart (Hgg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987, S. 453-492. – Weber, Heinz-Dieter: Goethe und der Historismus. In: Saeculum. Jb. für Universalgeschichte. 1997, 1. Halbband, S. 274-296.

Angelika Jacobs