

Liebe Mitglieder, Freundinnen und Freunde der Goethe-Gesellschaft,
 Meine sehr geehrten Damen und Herren,

wenn die Corona-Pandemie nicht im letzten Jahr, sondern vor gut zwei Jahrhunderten ausgebrochen wäre, hätte man in einem *Musenalmanach* wohl folgende Distichen lesen können:

Inselglück

Nach dem Brexit-Beschluss bedauerten wir die Briten.
 Nach dem Brexit-Vollzug blicken wir neidisch auf sie.

Und:

Bildungspolitik

Kitas, Schulen und Unis sind endlich wieder geöffnet.
 Doch, Kinder, müsst ihr versteh'n: nur für die über 60.

Mit diesen Spottversen sind wir nicht nur in der Frustration unsere Gegenwart, sondern auch im Herzen der Weimarer Klassik. Denn solche klassizistisch in Hexameter und Pentameter rhythmisierte Häme gehört zu deren Zentrum. Xenien, wörtlich: ‚Gastgeschenke‘, heißen diese Spottverse mit ironischem Gattungsnamen. Goethe und Schiller haben weit über 900 davon verfasst und die allermeisten im *Musenalmanach auf das Jahr 1797* veröffentlicht. Es war ein dreistes Abkanzeln in weitem Rundumschlag. Es zielte gegen allgemeine Zustände und Gewohnheiten ebenso wie gegen einzelne, ungenannt erkennbare, aber auch namentlich genannte Zeitgenossen, die zum Teil mit ganzen Salven von Distichen penetrant attackiert wurden. Friedrich Nicolai traf es am häufigsten. Nur zwei Beispiele. „Empirischer Querkopf“ ist das eine, „Nicolai auf Reisen“ das andere überschrieben:

Armer empirischer Teufel! Du kennst nicht einmal das Dumme
 in dir selbst, es ist ach! a priori so dumm. (FA I, 1, S. 523)

Schreiben wollte er und leer war der Kopf, da besah er sich Deutschland,
 Leer kam der Kopf zurück, aber das Buch war gefüllt. (FA I, 1, S. 588)

Das ist nicht zimperlich. Die umweglosen Beleidigungen und ihre schiere Menge – die anti-Nicolai-Sequenz umfasst nicht weniger als 40 Distichen – zeigen einen fast streithanseligen Furor. Viele Zeitgenossen waren empört, sahen die guten Sitten verletzt, sprachen mit dem epochalen Schreckenswort von ‚Sansculottismus‘ – oder keilten einfach in gleicher Manier zurück.

Was erkennt man in all dem? Goethe im Streit – das Thema unserer diesjährigen Hauptversammlung. Aus den eingangs schon erwähnten Gründen kann die Eröffnung diesmal nicht anders geschehen, als dass der Präsident sich hier und jetzt mit sich selbst versammelt und im leeren Raum die fehlenden Gäste begrüßt. Da auch noch der Festredner kurzfristig abgesagt hat – Absagen sind überhaupt die neue Grunderfahrung unseres Lebens – müssen Begrüßung und Festrede zusammenfallen. Das kann man als neue Redegattung interessant finden oder auch als Pandemieschaden beklagen. Das Virus und die politischen

Versuche, es zu beherrschen, verlangen uns viel ab. Das schon viel zu lange andauernde Fehlen der Geselligkeit raubt uns das mitmenschliche Geleit, das wir brauchen, um gut durchs Leben zu finden. Die Technik, mit der wir das zu kompensieren versuchen, ist ein Notbehelf. Immerhin. Wie gut, dass es ihn gibt. Ich freue mich, wenn ich bei der einen und dem anderen auf dem Bildschirm oder dem Handy-Display flimmere und damit nicht nur zu den leeren Sitzreihen spreche, auf die mein Blick fällt.

Im Rückblick auf die letzten anderthalb Jahre kann ich Ihnen immerhin mitteilen, wie viele unsere Aktivitäten trotz der Einschränkungen weitergingen: Unser Jahrbuch erscheint regulär, wir haben viele internationale Stipendiatinnen in Weimar empfangen und beraten, die Geschäftsstelle unterhält eine rege Kommunikation mit Goethe-Interessierten auf der ganzen Welt, wir haben neue Mitglieder begrüßt und die für den kommenden September geplanten Goethe-Akademien führen uns hoffentlich in eine bessere Situation zurück. Alle, die in Weimar und in den Ortsvereinen daran mitgewirkt haben, das kulturelle Leben in schwieriger Zeit aufrecht zu erhalten, haben unsere Anerkennung und unseren Dank. Unter solchen Bedingungen braucht man einander noch mehr als sonst.

Zurück zum Thema: Goethe im Streit. Die *Xenien* belegen seine Streit-, man muss wohl richtiger sagen: seine Angriffslust. Denn auf ein wirkliches Streiten in Rede- und Widerrede sind sie ja nicht angelegt. Die *Xenien* sind eine monologische Gattung. Sie teilen aus und lassen die Angegriffenen mit den verletzenden Worten allein. Damit geht es den *Xenien*-Lesern so wie jetzt Ihnen, die Sie mir via Internet zuhören. Auch ich lasse Sie mit meinen Worten allein. Doch greifen die ja nicht an. Ganz im Gegenteil. Ich will Sie vielmehr in die Illusion hineinziehen, dass Sie jetzt im Deutschen Nationaltheater säßen, sich in Ihrem Klappsessel zurechtgeruckelt hätten und der Eröffnung unserer Hauptversammlung beiwohnten. Wenn in Weimar alles geschlossen ist und Versammlungen verboten sind, soll sich wenigstens auf diese Weise eine Gemeinschaft bilden. Den *Xenien* geht es genau um das Gegenteil. Sie entzweien. Durch ihren breit gestreuten, alles anfressenden Spott säen sie überall Streit. Und der Schliff jedes einzelnen Distichons lädt gerade nicht zu weiterer Auseinandersetzung ein, sondern soll die Sache jeweils aphoristisch erledigen. Es sind nur lauter Auftakte zum Streit; so von oben herab gesprochen, dass eine gemeinsame Ebene des Streitens gar nicht entsteht.

Die *Xenien* gelten gemeinhin als die Kehrseite des *Horen*-Programms, der Zeitschrift also, mit der ein Jahr zuvor, 1795, die publizistische Solidarität von Goethe und Schiller ihren Anfang nahm. Aus den *Horen* sollte jeder Streit ausgeschlossen bleiben, „alles verbannt“ werden, wie es in Schillers Ankündigung heißt, „was mit einem unreinen Parteigeist gestempelt ist“.¹ Den Hintergrund für dieses Streitverbot bilden die Französische Revolution und deren gewaltiger kontroverser Widerhall in den Journalen. „Politischen Tumult“², nennt Schiller das und schickt seine neue Zeitschrift unter der Schirmherrschaft der griechischen Schutzgöttinnen für Ordnung, Gerechtigkeit und Frieden auf die höhere Umlaufbahn des in Schillers Erwartung offenbar kontroverslosen ‚rein Menschlichen‘. Daraus hat man später das Klischee der ‚unpolitischen‘ Deutschen Klassik gemacht; was freilich Unsinn ist, da die

¹ Friedrich Schiller: *Ankündigung* [und später] *Vorrede* [der *Horen*]. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bdn.*, Bd. 8, hg. von Rolf-Peter Janz u.a., Frankfurt a. M. 1992, S. 1001-1005, hier S. 1002.

² Ebd.

Beiträge der *Horen*, allen voran die beiden großen Eröffnungstexte (Schillers *Ästhetische Erziehung* und Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*), alles andere als unpolitisch sind. Sie sind beide entschiedene Stellungnahmen zur Französischen Revolution, auch wenn sie das Ereignis als solches nicht nennen. Durch deutliche Umschreibungen aber wird es unmissverständlich bezeichnet, in seinem Scheitern diagnostiziert und in seinem Freiheitsanliegen durch Alternativvorschläge korrigiert. Schiller setzt auf die individuelle Freiheitseinübung durch Kontemplation und Kunst, Goethe auf die höfliche Geselligkeit. Man kann gerade Goethes Lösungsvorschlag, den er im Mikrokosmos einer Revolutionsflüchtlingsgemeinschaft durchspielt, läppisch und unangemessen finden; unpolitisch ist er nicht. Er offenbart vielmehr eine sehr konservative Sicht, die in den formalen Umgangsformen einer Gesellschaft, in „Höflichkeit“ und „gutem Ton“ (vgl. FA I, 9, S. 1008f.) die Substanz ihrer Sittlichkeit erkennen will. Nach den Jahrzehnten der bürgerlichen Adelskritik, auch an der Fassadenhaftigkeit des ‚höflichen‘ Benehmens, das die innere moralische Verrottung kaschiert, ist das starker Tobak. ‚Höflichkeit‘ konnotiert um 1800 noch deutlich die Situation ‚bei Hofe‘. Nach der Französischen Revolution auf die schöne Außenseite des Ancien Regime zu setzen und in deren Wahrung die bessere Freiheitsperspektive zu sehen mag einigen Zeitgenossen den Atem verschlagen haben. Goethe, sieht man, kann atemberaubend schreiben. Doch gerade nicht mit unpolitischer, sondern politisch provokanter Feder. Es ist ein politisches Bekenntnis, das den politischen Streit kategorisch ausschließt. Dass „Gleichgesinnte sich im Stillen zu einander fügen und sich angenehm unterhalten, indem der eine dasjenige sagt, was der andere schon denkt“ (FA I, 9, S. 1007): Das ist hier die Garantie einer glücklichen Gesellschaft, die Goethe der führenden Dame seiner kleinen Flüchtlingsgemeinschaft, der Baronesse, in den Mund legt. Und sie wird damit in der ganzen Erzählung unwidersprochen Recht behalten. Goethes *Unterhaltungen* entsprechen damit genau dem *Horen*-Programm. Sie folgen dem Ideal der Streitlosigkeit. Der Ausdruck ‚Streitkultur‘ – den man oft mit Lessing in Verbindung bringt und der bis heute immer wieder als Desiderat aktualisiert wird – ist aus dieser Warte ein Oxymoron, ein Widerspruch in sich selbst. Folgt man dem *Horen*-Programm und Goethes *Unterhaltungen*, kann Streit die Kultur nur beschädigen oder sogar zerstören. Die *Xenien* beweisen, dass dies jedoch nur die halbe Wahrheit der klassischen Weimarer Schriftstellerei ist. Genau dieses Halb-und-halb, meine ich, macht das Thema ‚Goethe im Streit‘ interessant.

So wie man auf einer Fotografie mehr erkennt, wenn man die Kontraste stärkt, so sieht man auch Goethes Werke schärfer, wenn man deren innere und äußere Kontroversen hervorhebt. Kontroversen schaffen Kontur. Wer Goethes Kontroversen mir frischem Stift nachzeichnet, gewinnt dessen markantestes Porträt. Es zeigt einen streitlustigen Autor, der vom Streit als solchem jedoch nichts wissen will; der ihn nicht schätzt, ihn aber immer wieder herausfordert. Goethe bietet eine brillante literarisch-rhetorische Polemik, die der von Voltaire oder Lessing nicht nachsteht, bekennt sich anders als diese beiden jedoch nicht zum Streit und dessen Wert.

Goethes Ablehnung des Streits zeigt sich dort am entschiedensten, wo wir ihn heute mehrheitlich am wichtigsten finden, ja als notwendige Voraussetzung guter Verhältnisse schätzen: in der Politik. Goethes Herrschaftsideal ist paternalistisch. Er glaubt an die gute, aufgeklärte, ständisch legitimierte Obrigkeit, die die ‚wahren‘ Bedürfnisse des einfachen Volkes besser verstehe als dieses selbst und nie auf die Idee käme, politische Entscheidung

von öffentlichen Debatten und daran anschließenden gesamtgesellschaftlichen Mehrheitsverhältnissen abhängig zu machen. „Eine Demokratie, in der nicht gestritten wird, ist keine!“ Dieses auf den Altbundeskanzler Helmut Schmidt zurückgehende Diktum wird heute gern und mit überwältigender Zustimmung zitiert. Pointierter als in diesem Doppelbekenntnis zu Demokratie und Streit kann man die politische Gegenposition zu Goethe kaum formulieren. In den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* erscheint der kontroverse politische Diskurs als hauptsächliche Bedrohung der Gesellschaft. Durch den Vergleich mit Völlerei und Trunksucht wird er dabei als naturwidrige, selbstzerstörerische Sünde und Sucht gebrandmarkt:

„Eben so wenig konnte bei den vielen zuströmenden Neuigkeiten des Tages der politische Diskurs vermieden werden, der gewöhnlich die augenblickliche Zufriedenheit der Gesellschaft störte, indem die verschiedenen Denkungsarten und Meinungen von beiden Seiten sehr lebhaft geäußert wurden. Und wie unmäßige Menschen sich deshalb doch nicht des Weins und schwer zu verdauender Speisen enthalten, ob sie gleich aus Erfahrung wissen, daß ihnen darauf ein unmittelbares Übelsein bevorsteht; so konnten auch die meisten Glieder der Gesellschaft sich in diesem Falle nicht bändigen, vielmehr gaben sie dem unwiderstehlichen Reiz nach, anderen wehe zu tun und sich selbst dadurch am Ende eine unangenehme Stunde zu bereiten.“ (FA I, 9, S. 1000f.)

In Goethes Erzählung ist es sogar so, dass der interne Meinungsstreit der Flüchtlingsgemeinschaft als das noch schlimmere Unglück gilt als die Vertreibung und Flucht selbst. Die Bedrohung durch die Revolutionsarmee, vor der das kleine Adelsgrüppchen in sichere, vom Kriegsgeschehen entfernte Besitztümer flieht, ist die erste Katastrophe. Der politische Streit, der zur Abreise einiger aus ihrer Gemeinschaft führt, ist die zweite, die in den Augen der Baronesse die erste an Schrecken noch überbietet. Deshalb verordnet sie die strenge Diät, sich nur noch Geschichten zu erzählen, die mit dem aktuellen politischen Diskurs nichts zu tun haben. So geschieht es dann auch. Wer daraus aber auf einen unpolitischen Goethe schließt und die *Unterhaltungen* als unpolitische Literatur wertet, irrt. Denn gleich am Anfang der Erzählung steht ein so deutliches politisches Bekenntnis, dass es manchen Zeitgenossen abermals den Atem verschlagen haben mag. Denn der Erzähler führt seine Protagonisten mit allem Mitleid als eine „edle Familie“ ein, deren Mitgliedern man „zum Verbrechen machte, daß sie sich ihrer Väter mit Freuden und Ehren erinnerten, und mancher Vorteile genossen, die ein wohldenkender Vater seinen Kindern und Nachkommen so gern zu verschaffen wünschte“ (FA I, 9, S. 995). Den ‚Adel‘ ausdrücklich mit seinem Etymon des ‚Edlen‘ zu identifizieren und die Adelsprivilegien voller Anerkennung als Familienglück und -fürsorge zu beschönigen ist ein tatsächlich atemberaubendes Hinwegwischen, wenn nicht sogar die Delegitimierung aller bürgerlichen Adelskritik.

Die politische Systemfrage beantwortet Goethe durch ostentatives Ignorieren. Obwohl sie die lauteste und gewaltsamste Frage seiner Zeit ist, will er sie nicht hören. Stattdessen verurteilt er schon das Reden darüber als gesellschaftlichen Zerfall. Für das deutsche Publikum war das eine genau berechnete Botschaft. Denn außer der kleinen und schnell erledigten Ausnahme in Mainz war die Französische Revolution in Deutschland ja nicht als Tat, sondern als politische Debatte präsent. Goethe hält sich aus diesem Streit nicht heraus. Denn auch indem man ihn verdammt, trägt man zu ihm bei.

Dieselbe Strategie liegt auch Goethes bekanntester literaturtheoretischer Streitschrift zugrunde, dem *Literarischen Sansculottismus*. Hier zeigt sich dasselbe Doppelgesicht aus Streitlust und Streitverachtung. Streitlustig ist schon der Titel. Die Bezeichnung für die Französischen Revolutionäre auf das Feld der Literatur zu übertragen bringt Feuer in die Debatte, hebt den papierenen Konflikt auf ein dramatisches, gesellschafts- und existenzgefährdendes Niveau. Es ist so, als würde man heute seine belletristischen Gegner zu ‚literarischen Terroristen‘ erklären. Solch eine Titelwahl sucht den Streit. In genau entgegengesetztem Sinne aber läuft Goethes Text am Ende auf den Ausschluss allen Streits hinaus. Dazu fordert er eine sehr rigide Maßnahme: den gesellschaftlichen Ausschluss dessen, der den Streit beginnt. „Man entferne ihn aus der Gesellschaft“ (FA I, 18, S. 324), lautet der Bannspruch über den Gegner, den Goethes Streitschrift mit Verve ihrerseits in den Ring gerufen hat. Um im Bild zu bleiben: Goethe benimmt sich hier wie ein Boxer, der – nachdem er ordentlich zugeschlagen hat – den Boxkampf für ungehörig erklärt.

Goethe setzt nicht auf Dialog. Es geht ihm vielmehr um den gut platzierten Schlag, mit dem er abschließend Recht behalten will. Auch seine Dramen zeugen davon. Seine frühe Satire *Götter, Helden und Wieland* nimmt schon die Angriffslust der *Xenien* vorweg. Der Streit geht um das Bild der griechischen Antike. Für Goethe und seine geniekultig Homer-begeisterte Generation ist sie der einzigartig wahrhaftige Ausdruck der menschlichen Natur – unberührt und deshalb unbeschädigt von allen christlichen, höfischen und bürgerlichen Vorstellungen von Moral und Anstand. 1773 hatte Wieland mit *Alceste* das erste original deutschsprachige Libretto vorgelegt, das als erste vollständige deutsche Oper (Wieland sagt „Singspiel“) zur Aufführung kam. Seit der Begründung dieser Gattung durch Monteverdis *Orfeo* stand der antike mythische Stoff für den Kunst- und Bildungsanspruch der Oper. Wieland knüpft daran an, versetzt seine Mythenadaption jedoch aus der traditionell höfischen in die aktuell bürgerliche Welt. Seine Alceste und ihr Gatte Admet, an dessen Stelle sie freiwillig in den Tod geht, und auch Herkules, der sie aus dem Totenreich zurückholt, sind alle drei bürgerlich temperierte Charaktere. Die Opferbereitschaft der Frau, die Rührung und dann die Verzweiflung des Gatten, dass er sie für sich hat sterben lassen, und die Erlösung durch Herkules werden trotz des mythisch unrealistischen Geschehens mit aller tränenreichen Empfindsamkeit eines bürgerlichen Trauerspiels vorgeführt und ins rührselige Schlussbild des durch den wackeren Freund geretteten Eheglücks gefasst. So präsentiert Wieland das Königspaar und den Halbgott des antiken Mythos als empfindsame Seelen – für Goethe und sein genieästhetisches Antikeideal ein krasses Missverständnis, wenn nicht ein Sakrileg. Seine Satire überzieht das mit Spott und Hohn. Sie zeigt den plötzlich in die antike Unterwelt versetzten Wieland, wie er als perplexer Schlafmütze den Urbildern seiner Singspielfiguren begegnet und von deren imposanter Körperlichkeit eingeschüchtert wird. Alcestes schöne Gestalt (insbesondere ihre Taille) und Herkules’ Größe und Kraft überfordern ihn und lassen ihn als jämmerlichen Wicht dastehen. So, muss er gestehen, hat er sich die alten Griechen niemals vorzustellen vermocht. Von der bürgerlichen Moral und Feingefühligkeit, auf die er sich stammelnd zurückzieht, wollen die ‚echten‘ Alceste, Admet und Herkules nichts wissen.

Götter, Helden und Wieland ist eine Literatursatire, eine Verhöhnung der Empfindsamkeit und ein witziges Manifest des genieästhetischen Antikenkults. Und es ist zugleich eine persönliche Beleidigung Wielands. So wie er hier als Bühnenfigur vom kraftstrotzenden Herkules taxiert wird, schrumpft er ins Mickrige:

ADMET Haben wir dich in deinem Rauschschlafgen gestört?

HERKULES Was soll der Lärm?

ALZESTE Ei da ist der Wieland

HERKULES Ei wo?

ADMET Da steht er.

HERKULES Der! Nun der ist klein genug. (FA I, 4, S. 434)

„Ei da ist der Wieland“. Um die Intention dieser Szene zu treffen, kann man diesen Satz nicht herablassend und spöttisch genug aussprechen. Der Polemiker Goethe ist nicht zimperlich.

Was die Auffassung und Darstellung des Mythos betrifft, wird Goethe nach diesem Jugendwerk weitaus dezenter. Statt des naturschwärmerisch-kraftprotzigen Herkules, der nichts von Tugend weiß und wissen will, begegnet dann Iphigenie als Verkörperung der aufklärerischen Ethik. Auch Goethes mythische Helden werden mit der Zeit bürgerlich temperiert.

Ungedämpft aber bleibt die Streit-, richtiger: die Angriffslust des Autors. Zum Beispiel im *Faust*. Dieses Drama ist auch darin einzigartig, wie es große, grundsätzliche, weit über seine Entstehungszeit hinausreichende Perspektiven mit einer tagesaktuellen, ephemeren Polemik zusammenbringt. Es geht im *Faust*-Drama um Ansprüche und Hybris moderner Individualität, um eine umfassende Typologie kultureller Anschauungs- und Darstellungsformen, um gesellschaftliche Rollen und deren Konflikte – und zugleich um Friedrich Nicolais Gesäß. Dieses Körperteil inspirierte Goethe zur Figur des „Proktophantasmisten“, der in der Walpurgisnacht im Reigen der Teufel und Hexen mittanzten muss, obwohl er deren Existenz zugleich als aufgeklärter Rationalist verneint: „Ihr seid noch immer da! Nein das ist unerhört./ Verschwindet doch! Wir haben ja aufgeklärt!“ (FA I, 7.1, S. 178). Mit solchen Versen zeichnet sich das Spottbild Friedrich Nicolais, der hier als ein trotziger, doch hilfloser Besserwisser die putzlebendige Aberglaubenswelt leugnet, die ihn mitreißt. Dass Goethe ihn mit seiner originellen Wortschöpfung den „Proktophantasmisten“ – zu Deutsch etwa: ‚der mit dem Hintern fantasiert‘ – nennt, geht auf einen Akademie-Vortrag Nicolais zurück, der davon handelt, wie man mit Blutegeln am After Spukvisionen kurieren könne (vgl. FA I, 7.2, S. 358). „Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,/ Ist er von Geistern und von Geist kuriert“ (FA I, 7.1, S. 178), lässt Mephistopheles über ihn wissen. Diese beiden Verse gehören nicht zu den bekannteren *Faust*-Zitaten. Und doch gehören sie zu diesem Drama wie alle anderen auch. Für die Szene „Walpurgisnacht“, weiß man, hat Goethe vieles entworfen und zurückgehalten. Sie war ein Experimentierfeld für blasphemische Provokationen und allerlei Tagessatire. Die ätzende Nicolai-Karikatur hat ihren Weg in die Druckfassung gefunden. Das große, an die Menschheit adressierte Kunstwerk und der gezielte Angriff auf den ungeliebten Zeitgenossen schließen sich bei Goethe nicht aus.

Solche polemischen Spitzen finden sich nicht nur in der Walpurgisnacht. Ein ähnlich angriffslustiger Scherz, der sich abermals des unfeinen Körperteils bedient, steht im vierten Akt des zweiten Teils, gleich am Anfang, an dem Mephisto die Entstehung des Hochgebirges aus dem explosiven Überdruck der Teufelsfürze erklärt:

Als Gott der Herr – Ich weiß auch wohl warum –
 Uns, aus der Luft, in tiefste Tiefen bannte,
 Da, wo zentralisch glühend, um und um,
 Ein ewig Feuer flammend sich durchbrannte,
 Wir fanden uns bei allzu großer Helling,
 In sehr gedrängter unbequemer Stellung.
 Die Teufel fingen sämtlich an zu husten,
 Von oben und von unten aus zu pusten;
 Die Hölle schwoll von Schwefel-Stank und Säure,
 Das gab ein Gas! Das ging ins Ungeheure,
 So daß gar bald der Länder flache Kruste,
 So dick sie war, zerkrachend bersten mußte.
 Nun haben wir's an einem andern Zipfel,
 Was ehemals Grund war ist nun Gipfel. (FA I, 7.1, S. 392)

Wer Goethes geologische Überzeugungen kennt, versteht, worum es hier geht. Die Anschauung der hustenden und fuzenden Teufel soll den Vulkanismus lächerlich machen. Aus Goethes Warte ist das kein beiläufiger Scherz. Er verurteilt vielmehr das, was ihm am widerwärtigsten war: den gewaltsamen Umsturz. Das gilt für ihn gleichermaßen für die Natur wie die Gesellschaft. So wie ihm die geologische These zuwider war, dass die Erdkruste hauptsächlich durch den Vulkanismus geprägt sei, so verabscheute er (wie gesehen) die politische Revolution. Und man liegt nicht falsch mit der Auffassung, dass die Analogie von Natur und Gesellschaft seine Überzeugung dabei besonders festigte. Die Ablehnungen von Vulkanismus und Revolution bekräftigten sich wechselseitig. Auch wenn Goethe die empirischen Befunde der Vulkanologen, insbesondere auch Alexander von Humboldts, nicht ignorieren konnte, blieb er bekennender Neptunist. Mit Mephistos unflätiger Gebirgsentstehungsgeschichte bringt er seine anti-vulkanistische Abneigung affektstark zum Ausdruck.

Ein gelehrter *Faust*-Kommentator hat diese Stelle als eine „Inversion der Danteschen Hölle“³ gedeutet. Dantes *Göttliche Komödie* stellt die Hölle als einen großen Krater vor, den Luzifers Sturz in die Erde geschlagen habe. Die unappetitliche Gasexplosion, von der Mephisto erzählt, versetzt die Hölle aus der Unterwelt hinauf an die Spitze des oberirdischen Geschehens: „Was ehemals Grund war ist nun Gipfel.“ Aus der Tatsache, dass der erste Akt von *Faust II* mit der paradiesischen „Anmutigen Gegend“ beginnt, schließt der Kommentator weiter, dass *Faust II* deshalb als „Inversion der *Divina Commedia*“⁴ zu verstehen sei, als eine Umkehr von Dantes Erlösungsweg, die Faust aus dem Paradies hinaus in die irdische Hölle des Kriegs führe. Solche Vergleiche liegen für Literaturwissenschaftler nah; man muss in diesem Fall aber wohl sagen: aufgrund professioneller Deformation. Denn der Vergleich sieht hier über die eigene Ästhetik von Goethes Text hinweg. Wenn man Mephistos Geologie überhaupt mit Dantes Kosmos vergleichen will, sollte man nicht vergessen, dass ihr derb-burlesker Charakter das Konzept mythischer Weltentstehungserklärungen grundsätzlich verspottet. Es erscheint mir genau deshalb abwegig, hier ernsthafte Bezüge zur *Göttlichen*

³ Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen*. Bd. 2: *Kommentar I*. Von Ulrich Gaier, Stuttgart 1999, S. 958.

⁴ Ebd. S. 967.

Komödie zu sehen und von einer programmatischen modernen ‚Inversion‘ des mittelalterlichen Heilswegs zu sprechen.

Ich erwähne diesen Kommentar deshalb, weil er mir exemplarisch für ein einseitiges Goethe-Bild erscheint. Es zeigt ihn als den übersäkularen Weisen, der uns mit allem, was er schreibt und sagt, in die große Weltanschauungslehre nimmt. Dieses Bild verbindet sich vor allem mit dem *Faust*-Drama und mit dem, was es als Goethes eigenes Werk so gar nicht gibt und was erst im Nachhinein von der Goethe-Philologie erschaffen wurde: mit den *Maximen und Reflexionen*. Als übersäkularer Weisheitslehrer wird Goethe so erhaben wie langweilig. Wenn man in dem frechen Spott gegen die Vulkanisten einen ernststen Gegenentwurf gegen die mittelalterliche heilsgeschichtliche Kosmologie sieht, löscht man das Feuer, das in Goethes literarischer Imagination brennt. Wenn man sich dagegen an die für ihn aktuellen Streitstellungen erinnert, in die Goethe sich mit seinen Werken begab, dann kann das Feuer wieder aufflammen.

Der Streit besteht dabei nicht nur in gezielter Polemik wie im Falle Nicolais und der Vulkanisten. Er gewinnt an literarischem Reiz, wenn der Gegner nicht geradezu attackiert, sondern in ein irritierendes Zwielficht gerückt wird. Solche Fälle begegnen auch in den *Xenien*. Doch sind sie dort bei weitem seltener als die expliziten, direkten Angriffe. Sie sind eher Ausnahmen, deren Ironie jedoch subversiver und nachhaltiger wirkt als die offene Beleidigung. Zwei Beispiele: Das erste ist mit den Namen zweier titelgebender Romanfiguren von Friedrich Heinrich Jacobi überschrieben:

Woldemar und Alwill

Euch erhabne Gestalten hat nicht der Künstler gebildet,
Sondern die Tugend hat selbst sich verkörpert in Euch. (FA I, 1, S. 586)

Was hier vordergründig nach dem Lob tugendhafter Romanfiguren aussieht, ist tatsächlich die Verlästerung von Jacobis Schriftstellerei. Seine Hauptfiguren, so lautet das Urteil, sind einfältig idealisierte Konstruktionen. Wer Jacobis Romane heute liest, wird dieser Auffassung wohl nicht sehr fern stehen. Das zweite Beispiel betrifft

Fichtes Wissenschaftslehre

Was nicht Ich ist, sagst du, ist nur ein Nichtich. Getroffen,
Freund! So dachte die Welt längst und so handelte sie. (FA I, 1, S. 586)

Die Ironie liegt hier in der Doppeldeutigkeit des Wortes „Nichtich“. Es ist zum einen der von Fichte gebrauchte Terminus, mit dem er nach der Selbstsetzung des ‚Ich‘ in der Entgegensetzung und Negation den zweiten Grundsatz seiner Philosophie definiert. Anders als Fichte, der das ‚Nicht-Ich‘ immer mit Bindestrich schreibt, steht der Ausdruck hier im Distichon aber als ein zusammenhängendes Wort. Das ‚ich‘ am Ende kann so auch – vom Klang her – als Suffix verstanden werden, so dass der Ausdruck an das Adjektiv ‚nichtig‘ denken lässt. Aus diesem Sinn gewinnt das Distichon seinen Witz, indem es Fichtes formalistische Begriffsbildung zum weitverbreiteten Egoismus umdeutet: Was nicht Ich ist, ist ein ‚Nichtig‘, also jemand ohne Belang. Das ist ein fast kalauerhafter Wortwitz. Er ist aber zugleich ein subversiver Kommentar zu Fichtes forciertem grundsatzphilosophischem Anspruch, der hier in Trivialität aufgelöst wird.

Im *Faust*-Drama ist diese subversive, ironische Form des Streits gerade nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Der Text ist überreich an anschaulichen Polemiken, d. h. an solchen Szenen, die mal heiter und witzig und mal ernst und sarkastisch mit bestimmten Ideen, Konzepten und Praktiken ins Gericht gehen: Mephistos Papiergeld verteuft die Schuldenpolitik der Staatsanleihen, seine Rede von den „Müttern“ karikiert philosophisch-esoterische Geheimlehren. Die Reaktionen der Hofgesellschaft auf die Erscheinung von Paris und Helena blamieren den ethisch-ästhetischen Schönheitsdiskurs, indem sie ihn als Bemäntelung sexueller Affekte vorführen. Die Homunkulus-Figur verulkt den Intellektualismus und eine einseitig geistig akzentuierte Anthropologie. Die Chiron-Figur aus der „Klassischen Walpurgisnacht“ spottet (anlässlich der Frage, wie alt Helena bei ihrer ersten Entführung war) über positivistische Altphilologen, denen der Sinn für die Fiktionalität fehlt. Und Fausts blind-visionärer Schlussmonolog an der Kante des eigenen Grabs weist kollektiv-egalitäre Arbeitergesellschaftsutopien als Irrtum und Wahnvorstellung aus. Man kann diese Liste verlängern. Goethes szenische Fantasie im *Faust* ist voller Angriffslust.

Am raffiniertesten ist Goethes Ironie in dem metaphysischen Rahmen, den er seinem *Faust*-Drama gibt. Er besteht aus dem „Prolog im Himmel“ und der abschließenden Himmelfahrt Fausts, der noch die possenhafte Szene des Seelenraubs durch die Engel vorausgeht. Man kann beim besten Willen nicht sagen, wie ernst oder unernst man das alles nehmen soll. Wenn die abgenutzte Metapher von der ‚abgründigen‘ Ironie einmal genau treffend sein kann: Hier ist es der Fall. Die Frage, ob der transzendente Deutungsrahmen des Dramas den christlichen Jenseitsglauben achtet oder verulkt, führt ins Bodenlose.

Der Prolog beginnt mit einem erhabenen Gottes- und Schöpfungslob der Erzengel, um dann im Gespräch von Herrn und Teufel einen ganz anderen, menschlich jovialen Umgangston anzuschlagen. Mephistos Schlusswort zu dieser Szene hält das ausdrücklich fest und gibt dem so eröffneten christlichen Jenseits einen vollkommen diesseitigen, spöttischen Klang:

Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,
 Und hüte mich mit ihm zu brechen.
 Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,
 So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen. (FA I, 7.1, S. 28)

Die Rückkehr zum Himmel steigert am Ende die Ironie. Das Nebeneinander von Marienfrömmigkeit und Seelenraubposse verunsichert. Fausts Himmelfahrt beginnt als burlesker homoerotischer Raubzug: „Die Racker sind doch gar zu appetitlich“ (FA I, 7.1, S. 453), kommentiert Mephisto die ihn verwirrenden Engel, die Fausts Seele gen Himmel entführen. Mephistos Ausruf fällt dabei genau in dem Moment, als die Engel ihm ihre Hinterteile zuwenden. Gerade darin das Betörende der Engelserscheinungen zu sehen, ist originell. Der dann folgende Seelenaufstieg wird mit betenden Patern, Engeln, seligen Knaben und einer über all dem schwebenden Maria in solch barocker Sinnlichkeit inszeniert, dass er einer Karikatur christlicher Jenseitsvorstellung nahekommt. Es ist ein fast überladener Himmelpomp. Der gleich zu Anfang auftretende „Pater Ecstaticus“ spricht sich selbst und seine gläubige Inbrunst in so krasser Anschaulichkeit aus, dass er auch als Karikatur eines Märtyrers und Mystikers durchgehen kann:

Ewiger Wonnebrand,
 Glühendes Liebesband,
 Siedender Schmerz der Brust,
 Schäumende Gottes-Lust.
 Pfeile durchdringet mich,
 Lanzen bezwinget mich,
 Keulen zerschmettert mich,
 Blitze durchwettert mich;
 Daß ja das Nichtige
 Alles verflüchtige,
 Glänze der Dauerstern
 Ewiger Liebe Kern. (FA I, 7.1, S. 456)

„Schäumende Gottes-Lust“: diese Formulierung enthält schon allein die eigenwillige Spannung von Fausts Himmelfahrt. Sie bedient sich der traditionellen Motive der mystisch-ekstatischen Marienliebe, verwendet sie aber immer wieder in starker sinnlicher Übertreibung. So stehen fromme Gebetsverse („Jungfrau, Mutter, Königin/ Göttin bleibe gnädig.“ FA I, 7.1, S. 464) neben solchen, die die spirituelle Marienliebe mit der Lüsternheit verweben:

Dir, der Unberührbaren,
 Ist es nicht benommen
 Daß die leicht Verführbaren
 Traulich zu dir kommen.

In der Schwachheit hingerafft
 Sind sie schwer zu retten;
 Wer zerreißt aus eigener Kraft
 Der Gelüste Ketten? (FA I, 7.1, S. 461)

Das Verspaar am Schluss des Dramas fasst diese Ambivalenz zusammen. Denn das „Ewig-Weibliche“, das „uns hinan“ „zieht“ (vgl. FA I, 7.1, S. 464), vereint die religiös spiritualisierte Marienliebe mit der sexuell-sinnlichen Bedeutung. Man kann es am besten wohl so sagen: Der metaphysische Rahmen um das *Faust*-Drama ist ein Bravourstück, das die christliche Transzendenz mit deren eigenen sinnlichen Anschauungsformen bestreitet.

Goethe, so kann man es bildhaft zusammenfassen, verhält sich im Streit wie ein zündelnder Feuerwehrmann. Er provoziert lustvoll immer wieder genau das, was er mit seinem Habitus grundsätzlich verneint. Er facht das Feuer immer neu an, obwohl er gar nichts brennen sehen will. Seinen konsequentesten Ausdruck findet dieses Verhalten in einer Strategie, die man als ‚Goethesche Unstrittigkeit‘ in die Liste der rhetorischen Streitfiguren aufnehmen sollte. Sie besteht darin, die ganz eigene, der Mehrheit widersprechende Überzeugung als die allgemeinste, größte Selbstverständlichkeit auszusprechen. Das herausragende Beispiel liefert dafür eine Äußerung, die zu den bekanntesten und heute beliebtesten Goethe-Bekanntnissen zählt. Sie ist am 31. Januar 1827 von Johann Peter Eckermann aufgezeichnet worden: „National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ (FA II, 12, S. 225)

Heute ist dieses Bekenntnis mehrheitsfähig und zählt für viele (auch für mich) zu den wichtigsten Orientierungen, die man bei Goethe finden kann. Zu seiner Zeit aber war das ganz anders. Da stand das Bekenntnis zur Weltliteratur einsam im Widerspruch zu einer überwältigenden Mehrheit, die genau im Gegenteil auf Nationalliteratur setzte. Seit den Napoleonischen Besatzungen und intensiver noch seit den Befreiungskriegen richteten sich Literatur und Literaturdiskurs in den deutschen Gebieten in breiter Front auf das Nationale aus, mehr noch: wurden Literatur und Nation als eine untrennbare Einheit beschworen. Wo der Nationalstaat fehlte, sollte die Nationalliteratur die Identität eines zu einigenden Deutschlands definieren und gewähren. „Jede Literatur muß und soll *national* sein; dies ist ihre Bestimmung und kann ihr allein erst ihren wahren und vollen Wert verleihen.“⁵ So dekretiert Friedrich Schlegel im Dezember 1811 in der Vorrede zu seinem *Deutschen Museum*. Und es ist genau dieses Schlegelsche und gerade nicht Goethes Bekenntnis, das für die nächsten Jahrzehnte ‚an der Zeit‘ ist. Seinen ersten monumentalen Ausdruck findet es in Georg Gottfried Gervinus’ *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, die zwischen 1835 und -42 in fünf Bänden erscheint und noch in den 1840er-Jahren in die zweite und dritte Auflage geht.

Goethes Äußerung zu Eckermann widerspricht der dominanten Überzeugung der allermeisten seiner Zeitgenossen. Das Konzept ‚Weltliteratur‘ ist um das Jahr 1827 gerade nicht ‚an der Zeit‘, im Gegenteil. Dass Goethe es dennoch wie eine allgemein akzeptierte Selbstverständlichkeit ausspricht, ist gewiss kein Irrtum. Denn er sah und empfand sich in seinen späten Jahren generell im Widerspruch zu seiner Zeit. Im selben Jahr 1827 hat er diese Erfahrung in seiner Sammlung der *Zahmen Xenien* auf den Zweizeiler gebracht:

Wenn ich dumm bin, lassen sie mich gelten;
Wenn ich recht hab’, wollen sie mich schelten. (FA I, 2, S. 655)

Recht hatte Goethe mit der Weltliteratur auf jeden Fall. Denn auch ganz unabhängig von allen kulturpolitischen Perspektiven und Optionen, die man mit diesem Begriff verbinden kann, erfasst er das Phänomen der Literatur viel angemessener als das Konzept der Nationalliteratur. Denn die Literatur ist in ihren Formen, Gattungen, Motiven, Stoffen, Themen sowie in ihrer Verbreitung, Resonanz und Wirkung genauso international wie die bildende Kunst oder die Musik. Literatur als eine spezifisch nationalsprachliche Größe zu verstehen ist so abwegig wie das Studium oder die Theorie nur der deutschen Malerei oder nur der deutschen Musik. Goethes rhetorische Unstrittigkeit zeugt in diesem Fall vom sachkundigen Weitblick dessen, der sich von der nationalen Euphorie und Horizontverengung seiner Zeitgenossen nicht hat anstecken lassen.

Es sind keine guten Zeiten, wenn der sachkundige Weitblick zur einsam abweichenden Position wird oder wenn man nur dann auf Zustimmung trifft, wenn man, um Goethes Wort aufzugreifen, dumm ist. Allerdings ist die Überzeugung, gegen alle anderen einsam und allein Recht zu haben, prekär. Nicht alle liegen damit so richtig wie Goethe mit der Weltliteratur. Man sollte die Figur der Goetheschen Unstrittigkeit also besser sparsam verwenden, nur dann, wenn man sich seiner Sache ganz sicher ist und die rhetorische

⁵ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 3: *Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829)*, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien, Zürich 1975, S. 220.

Bekräftigung ihrer allgemeinen Gültigkeit zur Selbstberuhigung braucht. Und wer einmal in eine solche Situation gerät, dem sei genau der langfristige Erfolg gewünscht, den der alte Goethe mit seiner unzeitgemäßen Überzeugung hatte.

Goethes Rhetorik der Unstrittigkeit ist schließlich einer der Hauptgründe, warum sein Werk zum beliebtesten Revier der Zitatensammler geworden ist, die auf Erbauliches aus sind. Da sie den Streit verbergen, in dem sie stehen, lassen sich viele Goethe-Stellen als erhabene Spruchweisheiten ausheben. Dadurch wird Goethe zum ‚Weisen von Weimar‘ stilisiert; ein hehrer Titel, dessen Kehrseite Thomas Mann treffsicher markiert hat, als er in seinem *Doktor Faustus*-Manuskript den ‚Weisen‘ durchstrich und durch den „Bescheidwiser von Weimar“⁶ ersetzte. ‚Bescheidwiser‘ ist kein Kompliment, lässt mehr an einen selbstgerechten Langweiler denken als an einen Weisen. Und so ist es in Manns Roman auch gemeint. Diese Kehrseite vermeidet man, wenn man sich den offensichtlichen, aber auch den unausgesprochenen, unterdrückten, besonders auch den in Ironie gekleideten Streit bei Goethe gegenwärtig hält – und sich fragt, auf welcher Seite man jeweils selbst gestanden hätte.

⁶ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 2007, S. 408 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1).