Laboratorium Aufklärung

Herausgegeben von

Olaf Breidbach, Daniel Fulda, Hartmut Rosa

Wissenschaftlicher Beirat

Heiner Alwart (Jena), Harald Bluhm (Halle),
Ralf Koerrenz (Jena), Klaus Manger (Jena), Stefan Matuschek (Jena),
Georg Schmidt (Jena), Hellmut Seemann (Weimar),
Udo Sträter (Halle), Heinz Thoma (Halle)

Band 20

Olaf Breidbach · Klaus Manger
Georg Schmidt (Hg.)

Ereignis Weimar-Jena
Kultur um 1800

Wilhelm Fink

JUTTA HEINZ

„Der Dichter ist der einzige wahre Mensch"[1]

Metamorphosen des Schöpferischen

Im Zentrum des ‚Ereignisses Weimar-Jena' standen von jeher die ‚vier Großen' der Literatur, die seit den 70er Jahren in Weimar ihren Lebensschwerpunkt begründen. Eine kurze Chronologie der Ereignisse im ‚Ereignis Weimar-Jena': 1772 kommt als Erster Christoph Martin Wieland, von der Herzogin Anna Amalia als Erzieher ihres Sohnes Carl August berufen. 1775 folgt ihm auf Einladung des Herzogs der junge Johann Wolfgang Goethe und wird 1776 Mitglied im Geheimen Consilium des Herzogtums. Er setzt sich für seinen Freund Johann Gottfried Herder ein, der 1776 eine Stelle als Generalsuperintendent in Weimar antritt. Nach einer längeren Pause erfolgt 1789 die Berufung Friedrich Schillers als Geschichtsprofessor an die Universität Jena, ebenfalls von Goethe entschieden befördert, obwohl er den jungen Kollegen zu diesem Zeitpunkt nicht gerade schätzt. 1794 schließlich findet das berühmte „glückliche Ereignis" statt, das im nachhinein zum singulären Treffen zweier Geistesgrößen stilisierte Gespräch von Goethe und Schiller, das ihre gut zehnjährige, hochproduktive gemeinschaftliche Arbeit am Projekt ‚Weimarer Klassik' einleitet. Zwar stirbt der zeitlebens kränkliche Schiller bereits 1805; Goethe wird jedoch, als er 1832 in Weimar stirbt, 57 Jahre seines Lebens hier verbracht haben, Wieland bei seinem Tod im Jahr 1813 39 Jahre, Herder (gestorben 1803) immerhin 27. Jeder der ‚vier Großen' hat in Weimar-Jena einen Beruf ausgeübt, eine Familie gegründet, Kinder gezeugt und begraben, Häuser gekauft und verkauft, und, nebenbei sozusagen, seinen persönlichen Beitrag zur Weltliteratur verfasst. Zum Vergleich: Die jugendlichen Vertreter der nachfolgenden zweiten Welle des Sturm-und-Drang, die Frühromantiker, blieben im Durchschnitt fünf Jahre im Ereignisraum und nutzten diese energisch zur Profilierung – bevor sie dann andernorts ihre Lebenswerke schufen.

Erstaunlich an diesem kleinen historischen Panorama ist nicht, dass die ‚vier Großen' nach Weimar kamen – sie alle haben unterschiedlich verlockende berufliche Angebote erhalten –, sondern vielmehr, dass sie auch blieben und sich damit langfristig für das „Betlehem"[2] der deutschen Kultur entschieden, für die Provinz also, und nicht etwa die aufsteigende Großstadt Berlin. Gerade die Doppelstadt

1 Brief von Schiller an Goethe vom 7.1.1795. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke. Weimar: Böhlau 1943 ff. (im Folgenden zitiert mit der Sigle NA); hier: NA 27, S. 116.

2 Vgl. Jochen Golz, *Weimar – ein „Bethlehem" der deutschen Kultur um 1800?*, in: Rolf Selbmann (Hg.), Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt 2005, S. 60–78; Klaus Manger, *Weimars „besonder Loos". Zur anfänglichen Selbstinszenierung des Ereignisses Weimar-Jena*, in:

Weimar-Jena mit den geistigen und politischen Zentren von Hof und Universität bot ihnen offensichtlich ein zu diesem Zeitpunkt hoch attraktives Umfeld, das sie energisch nutzten, um ihre Lebenswerke zu gestalten, an die Zeitgenossen zu vermarkten und an die Nachwelt zu adressieren. Das ist gleichzeitig die These und der Untersuchungsgegenstand des Teilprojektes „Monumente des Autors – Lebensgeschichte und Werkedition" über zwei Antragsphasen hinweg gewesen.[3] Es konnte in diesem Zusammenhang nicht darum gehen, die Werke der Klassiker, die zum harten Kern des Kanons deutscher Literatur gehören und deren Erforschung sich Scharen von Literaturwissenschaftlern seit beinahe zweihundert Jahren gewidmet haben, völlig neu zu interpretieren oder biographische, editionsgeschichtliche oder literaturgeschichtliche Grundlagenforschung zu betreiben.[4] Vielmehr sollte gezielt der enorme Produktivitäts- und Innovationsschub beleuchtet werden, der innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne von Weimar-Jena ausging, um damit Fragen beantworten zu können, die auch die moderne Kreativitätsforschung beschäftigen: Welche Merkmale machen einen produktiven Menschen aus? Was sind die Charakteristika eines innovativen Werks? Wie vollziehen sich schöpferische Prozesse? Welches Umfeld, welche Einflüsse sind förderlich dafür?[5] Das ‚Ereignis Weimar-Jena' sollte auf diese Weise neu lesbar werden als eine Erfolgsgeschichte literarischer Produktivität, deren wesentliche Bestandteile ein verändertes Autorbild[6], ein neues Werkkonzept, eine modernisierte Auffassung dichterischer Schöpfung und eine darauf aufbauende gezielte Selbststilisierung und Monumentalisierung der Protagonisten für die Nachwelt sind. Diese Erfolgsgeschichte kann im Folgenden nur anhand einiger Meilensteine exemplarisch am Leitfaden der Chronologie dargestellt werden.[7]

Hans-Günther Schwarz / Christiane von Stutterheim / Franz Loquai (Hg.), *Fenster zur Welt. Deutsch als Fremdsprachenphilologie*, München 2004, S. 47–73.

3 In diesem Beitrag werden die publizierten Arbeitsergebnisse des Teilprojekts C11: „Monumente des Autors – Lebensgeschichte und Werkedition" (teilweise ergänzt durch Ergebnisse des früher geförderten TP C1 „Kulturelles Gedächtnis") nach Art einer kommentierten Bibliographie im Zusammenhang und unter der Perspektive der Erforschung von Produktivität vorgestellt.

4 Deshalb wird auch auf die Angabe von Forschungsliteratur komplett verzichtet, da sie den Rahmen dieses Beitrags völlig sprengen würde; vgl. allgemein die *Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik 1750–1850*, die unter der Redaktion der Klassik Stiftung Weimar seit 2008 als „Klassik online" weitergeführt wird.

5 Diese Fragestellung verhandelt die Kreativitätsforschung seit langem unter dem sog. „4-P-Modell" (Person, Prozess, Produkt, Umfeld [= press im Engl.]), das auch hier zur Strukturierung dienen soll, ohne dass auf die Ergebnisse der Kreativitätsforschung der letzten Jahrzehnte im Detail eingegangen werden kann.

6 Vgl. dazu auch: Klaus Manger, *Kultur: Dichter und Schriftsteller: Schreibende Bürger, Nationalautoren und Weltbürger im Ereignisraum von Weimar und Jena um 1800*, in: Gonthier-Louis Fink / Andreas Klinger (Hg.), Identitäten – Erfahrungen und Fiktionen um 1800, Frankfurt am Main [u. a.] 2004, S. 155–200; Klaus Manger, *Dichter und Schriftsteller als Werteproduzenten um 1800*, in: Hans-Werner Hahn / Dieter Hein (Hg.), Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption, Köln / Weimar / Wien 2005, S. 31–50.

7 Die Darstellung folgt nicht der tatsächlichen Projektchronologie, die von der Spätphase des ‚Ereignisses' ausging und im Anschluss auf die Frühphase zurückgriff.

1. Vor dem ‚Ereignis' – Inkubationsphasen

Die Biographien der ‚vier Großen' vor ihrer Ankunft in Weimar weisen einige bemerkenswerte Gemeinsamkeiten auf, die zur Vorgeschichte ihrer kreativen Entfaltung in Weimar-Jena selbst gehören. Wahrscheinlich würde man heute bei jedem von ihnen von Hoch- und Doppelbegabungen sprechen. Sie alle durchliefen zunächst ‚fachfremde' akademische Ausbildungen, bevor sie sich ihren künstlerischen Interessen widmen konnten – diese Kenntnis- und Erfahrungsbreite gehört zum Profil vieler produktiver Persönlichkeiten, die gerade keine einseitigen Spezialisten sind, sondern – das wird auch ein Schlüsselwort der Produktivitätsdiskussionen im ‚Ereignis' sein – Mut zum Dilettantismus auf verschiedenen Gebieten beweisen. Dazu kommen die durch zumindest kurze ‚Auslandsaufenthalte' oder Bildungsreisen erworbenen Weltkenntnisse sowie die erfolgreiche Überwindung jugendlicher Identitätskrisen: Ebenso, wie Wieland vom jugendlichen Schwärmer zum gereiften Skeptiker mutiert, legen auch Goethe, Herder und Schiller ihre Sturm-und-Drang-Phase ab, als sie nach Weimar-Jena kommen; sie verdrängen oder verleugnen die Erfahrungen und Ideen ihrer Jugend jedoch nicht, sondern entwickeln sie auf der Basis neuer Lebenserfahrungen, Erkenntnisse und Handlungsspielräume weiter.

Wieland studierte ebenso wie Goethe zunächst Jura; sein eigentliches Interesse galt jedoch, von Jugend an, vor allem der Philosophie und der Literatur. Die Beherrschung der alten Sprachen und der Konversationssprache Französisch war für ihn genauso selbstverständlich wie Grundlagenkenntnisse im Englischen, die er sich bei der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzung erworben hatte. Bevor er nach Weimar kommt, hat er sich – nach einem längeren Auslandsaufenthalt in Zürich – beruflich bereits in der Verwaltung seiner Heimatstadt Biberach bewährt; in Erfurt wirkte er als Philosophie-Professor. Die Berufung als Prinzenerzieher nach Weimar war für ihn ein besonderer Glücksfall: Ermöglichte sie ihm doch die praktische Umsetzung seiner aufklärerisch-pädagogischen Pläne, die er bereits in mehreren Romanen, besonders in *Der goldne Spiegel* (1772), dargelegt hatte. Als Ältester der ‚vier Großen' ist Wieland am stärksten von den Idealen der Aufklärung geprägt. Sein Autorbild entfernt sich jedoch zusehends vom überlieferten Ideal des *poeta doctus*, das die Literaturtheorie des Barock und zu Teilen noch der Frühaufklärung prägte, und nimmt Züge des Nationaldichters an, der entscheidend an der Kultivierung der Sprache, des Geschmacks und der Literatur seiner Nation mitwirkt – eine Charakterisierung, die ihm teilweise von außen durch die Rezeption seiner Werke nahegelegt wurde, die er jedoch auch durch die Wahl seiner Vorbilder in seinen Übersetzungsprojekten (Shakespeare, Horaz, Cicero) beförderte.

Goethe war bekanntermaßen lange unsicher bezüglich seiner Berufswahl und seiner Zukunftsplanung; das Spektrum seiner Interessen, Neigungen und Talente war schon in der Jugend enorm breit und erweiterte sich über seine Lebenszeit noch kontinuierlich. Den langfristig stärksten Einfluss auf seine dichterische Produktivität übte dabei sicherlich seine Beschäftigung mit verschiedenen Naturwissenschaften aus; die Natur sollte für ihn lebenslang das unerreichte Vorbild an

unendlicher Produktivität schlechthin bleiben. Seine Jugendprägung vor Weimar erhält er vor allem in der revolutionären Jugendbewegung seiner Zeit, die er mit seinen Werken selbst beeinflusste, dem Sturm und Drang. Hier entwickelt er mit anderen das bis heute nachwirkende Konzept des Autors als ‚Original-Genie', das unmittelbar aus sich selbst heraus, ohne Kenntnis der Regeln und allein nach dem Vorbild der Natur künstlerische Werke schafft. Es unterscheidet sich von seinem Vorläufer – dem *poeta vates* als enthusiastisch berauschter Dichter-Prophet – dadurch, dass nun allein die Natur (und nicht etwa die Götter, die Musen oder sonstige Stimulantien) zum Vorbild schöpferischer Kraft erklärt wird; die unverwechselbare dichterische Originalität ergibt sich dabei als direkter Ausfluss der Individualität des Dichters. Beispielhaft lässt sich diese Ablösung der traditionellen Regelästhetik durch die Produktionsästhetik des ‚Genies' an der Auseinandersetzung des jungen und des späten Goethe mit der Architektur der Gotik nachzeichnen; die architektonische Metaphorik wird dabei zur Charakterisierung produktiver Prozesse im allgemeinen eingesetzt. In *Von deutscher Baukunst* (1772) zeichnet sich auch die später verfolgte Synthese von Lebens- und Werkgeschichte als Zielpunkt bereits ab.[8]

Diesen ideellen Hintergrund teilt Goethe mit Johann Gottfried Herder. Der studierte Theologe und Kant-Schüler hatte auf Reisen und in verschiedenen Anstellungen bereits früh und kontinuierlich sein geradezu enzyklopädisches Wissen erworben, das ihn später zum Verfasser einer monumentalen Kulturtheorie der Menschheit qualifizieren wird. Schiller schließlich absolviert sein Medizinstudium mit einigen Mühen erfolgreich; nach seiner Flucht aus der schwäbischen Heimat konzentriert er sich jedoch auf seine Neigungen, die neben der Literatur vor allem Geschichte und Philosophie umfassen. Als er nach Jena auf eine Professor für Geschichte berufen wird, hat er seine jugendliche Revolutionsphase überwunden; auch er wird jedoch zeitlebens aufklärerische Grundüberzeugungen nicht widerrufen, sondern sie, wie Wieland, ständig weiterentwickeln und neu formulieren. Sein theoretisches Konzept künstlerischer Produktion wird er auf der Basis von Kants kritischer Philosophie erarbeiten und in den wesentlichen Zügen mit Goethe abgleichen: Sie propagieren in der Hochphase des ‚Ereignisses' das Modell eines professionellen, ‚klassischen' Autors, der sich gegen Dilettanten und Pfuscher durch Kenntnis der Kunstgesetze abgrenzt, gleichwohl aber nicht auf Regelkenntnis allein reduziert werden kann, sondern als ‚ganzer Mensch' im Kunstwerk seinen ‚Spieltrieb' bzw. ‚Bildungstrieb' exemplarisch auslebt.

8 Vgl. dazu Peter-Henning Haischer, *Ruine oder Monument? Goethes Lebenswerk im Spiegel seiner Gotik-Studien*, in: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 215–229.

2. Wieland kommt nach Weimar – die ‚Erfindung' des Ereignisses[9]

Wie sehr das kulturelle Umfeld das künstlerische Schaffen der ‚vier Großen' von Anfang an bestimmt hat, haben exemplarisch Untersuchungen zu Wielands ersten Jahren in Weimar gezeigt, die gleichzeitig bisher wenig beachtete Facetten seines Werks erschlossen.[10] Dazu gehört zum ersten seine intensive Auseinandersetzung mit dem Theater.[11] Wieland beschäftigt sich nicht nur konkret mit Fragen der Theaterorganisation und pflegt die persönliche Beziehung zum Leiter der Weimarer Schauspieltruppe, Abel Seyler, sondern schreibt mehrere Werke in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Anton Schweitzer unmittelbar für die Aufführung auf dem Weimarer Hoftheater, wobei er sogar bestimmte Künstler eigens im Blick hat; er nutzt also energisch die sich ihm vor Ort bietenden neuen Möglichkeiten. Ein herausragendes Resultat dieser engen Zusammenarbeit ist die *Alceste* (1773), das erste ernsthafte deutsche Singspiel und damit ein wichtiger Vorläufer einer eigenständigen deutschen Oper. Die Produktion begleitet Wieland mit theoretischen Texten zum neuen Genre und einer Marketing-Aktion in seiner Zeitschrift, dem *Teutschen Merkur*, bei der er auch immer wieder das besondere Verdienst der Herzogin Anna Amalia um die Schaffung einer deutschen Nationalbühne hervorhebt. Die konzertierte Aktion hat Erfolg: Das Weimarer Theater gilt in dieser kurzen Blütephase, bevor es am 1774 beim Brand des Schlosses zerstört wurde, als eine der besten deutschen Bühnen.[12]

Gleichzeitig dient die Produktion von Singspielen für die Weimarer Bühne noch einem weiteren Zweck, nämlich der Prinzenerziehung, für die Wieland in Weimar ja angestellt worden war. Das Singspiel *Die Wahl des Herkules*, 1773 zur Feier des 16. Geburtstags seines Zöglings in Weimar uraufgeführt, gibt anhand des häufig literarisch bearbeiteten Motivs des jugendlichen Herkules am Scheideweg zwischen Tugend und Laster ein Plädoyer für den moralischen Wert der Tugend und stellt den damit verbundenen unsterblichen Ruhm des friedliebenden, tugendhaften Fürsten heraus: „Sey ein Wohlthäter der Menschheit, / Lebe, schwitze, blute zu ihrem Dienst!"[13] Indem Wieland den Text seines Singspiels ebenfalls begleitend im *Teutschen Merkur* veröffentlicht, trägt er wiederum seine Bemühungen vor Ort gezielt nach außen: Der ‚Musenhof' ist schon in seinen ersten Anfängen auf Öffentlichkeitswirkung ausgerichtet.

9 Vgl. dazu Klaus Manger, *Wielands Erfindung Weimars*, in: Wieland-Studien 6 (2010), S. 225–244.

10 Im Folgenden werden einige Ergebnisse der Studie zu Christoph Martin Wieland, (TP C1) wiedergegeben, die eng mit den Fragestellungen von C11 verbunden sind.

11 Vgl. Andrea Heinz, *Wieland und das Weimarer Theater (1772–1774). Prinzenerziehung durch das Theater als politisch-moralisches Institut*, in: Marcus Ventzke (Hg.), Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen. Die Bedeutung des Hofes im späten 18. Jahrhundert. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 82–97.

12 Vgl. zu Musik und Theater im Ereignisraum insgesamt die Ergebnisse des TP C8.

13 *Der Teutsche Merkur* 1773 III, S. 139.

Das gleiche gilt für den *Teutschen Merkur* insgesamt, das zweite große Projekt nach Wielands Ankunft in Weimar, mit dem zum ersten Mal in Deutschland eine „Kulturzeitschrift“[14] im umfassenden Sinn auf dem Markt erschien: Außerordentlich auflagenstark und langlebig (1773 bis 1810), umfasste sie inhaltlich ein breites Fächerspektrum, bei dem die gesamteuropäische Literatur zwar eine gewichtige Rolle spielte, jedoch ebenso Beiträge ausgewiesener Fachleute aus Philosophie, Politik, Theologie, Medizin, Naturgeschichte, Ethnologie und Pädagogik vertreten waren. Kultur wird hier also im Sinne der Aufklärung verstanden als alles, was im weitesten Sinne zur Verbesserung und Entwicklung des einzelnen Individuums wie der menschlichen Gattung insgesamt beiträgt.[15] Zu diesem Zweck wendet sich Wieland weder nur an Gelehrte – wie beispielsweise ein großer Teil der zeitgenössischen Rezensions-Zeitschriften – noch ausschließlich an die Liebhaber leichter Unterhaltungsliteratur – wie die florierende Almanachliteratur –, sondern an das gesamte lesende Publikum. Zum aufklärerischen Programm trägt auch die Gattungsvielfalt bei: Neben literarische Texte kleineren und größeren Umfangs (vom Gelegenheitsgedicht bis zum Fortsetzungsroman) treten typische Zeitschriftengenres wie Rätsel, Preisfragen oder Anzeigen; aber auch Sachprosa-Genres wie die Abhandlung, der (häufig fiktive) Brief, der Dialog, den Wieland als Mittel der Erziehung zum Selbstdenken besonders schätzt und der sein späteres literarisches Werk über weite Strecken prägen wird. Er selbst ist streckenweise, wenn auch häufig aus Beitragsnot, einer der fleißigsten Beiträger, daraus ergeben sich aber auch Synergieeffekte: Wieland erweitert dadurch auch sein eigenes Themen- und Genre-Spektrum und sammelt Erfahrungen als Herausgeber, die er später bei der Edition seiner *Sämmtlichen Werke* gewinnbringend einsetzen wird.

Der *Teutsche Merkur* erfüllt damit, ebenso wie das Theater-Engagement, gezielt mehrere Zwecke in dieser frühen Phase des ‚Ereignisses‘: Er regt Diskussionen innerhalb des Ereignisraums an, vermittelt diesen nach außen ebenso wie er umgekehrt die Weltliteratur und wichtige Ereignisse der europäischen Kultur nach Weimar-Jena vermittelt. Und er trägt gleichzeitig zur Weiterentwicklung von Wielands eigener Dichtkunst bei, wie beispielsweise die ‚Erfindung‘ des Fortsetzungsromans am Beispiel seiner *Geschichte der Abderiten* bezeugt.[16]

14 Vgl. Andrea Heinz (Hg.): *„Der Teutsche Merkur“ – die erste deutsche Kulturzeitschrift?* Heidelberg 2003; vgl. außerdem die Ergebnisse des TP B6 „Kommunikationsstragegien und Ideenzirkulation“.

15 Vgl. zum Kulturkonzept der Aufklärung Jutta Heinz, *KulturKlassiker: Johann Christoph Adelung (1732–1806): Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts (1782)*, in: KulturPoetik 5.2 (2005), S. 256–263.

16 Vgl. dazu Klaus Manger, *Wielands ‚Geschichte der Abderiten‘. Vom Fortsetzungsroman im ‚Teutschen Merkur‘ zur Buchfassung*, in: Heinz, Der Teutsche Merkur (2003), S. 131–152. Projektbegleitend entstand zu Wieland auch: Jutta Heinz, *Wieland-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart [u. a.] 2008.

3. Anna Amalia geht nach Tiefurt – das ‚Ereignis‘ wird gesellig

1775 hatte Herzogin Anna Amalia die Herrschaft über das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach an ihren nunmehr volljährigen Sohn Carl August übergeben und ihre neue Lebensphase als Herzoginmutter angetreten; ab 1781 verlegte sie ihren Wohnsitz im Sommer von der Residenzstadt ins ländliche Gut Tiefurt, das ihr zweiter Sohn Constantin bisher bewohnt hatte, der sich nunmehr auf Bildungsreise befand. Der sie umgebende praktizierende ‚Musenhof‘[17], der sich bisher vor allem mit Aufführungen des Liebhabertheaters hervorgetan hatte, findet damit sein räumliches und thematisches Zentrum: In der Zurückgezogenheit eines nach antikem Muster stilisierten Landlebens widmet sich Anna Amalia, umgeben von den ebenfalls musisch nicht nur interessierten, sondern selbst mit Leidenschaft dilettierenden Adelsmitgliedern ihres Hofs auf der einen und den bürgerlichen Künstlern mit Hofamt (Wieland, Goethe, Herder) auf der andern Seite nun ganz der Pflege der schönen Künste und Wissenschaften.[18] Bleibendes Zeugnis dieser ganz besonderen Lebensform ist das *Tiefurter Journal* – eine Zeitschrift mit anonym veröffentlichten Beiträgen, in nur wenigen Exemplaren handschriftlich verbreitet. Die zunächst im Anschluss an ein Sommerfest[19] als eine Satire auf das etablierte *Journal de Paris* beabsichtigte Spielerei erhielt sich über immerhin drei Jahre am Leben und wurde im Nachhinein auch von den Beteiligten selbst als kulturgeschichtliches Dokument von eigenem Wert gewürdigt. Es war eines der wesentlichen Projektziele, dieses Zeugnis eines kollektiven künstlerischen Feldversuchs und gleichzeitig ersten produktiven Höhepunktes des ‚Ereignisses‘ wieder in einer sorgfältig edierten und umfassend kommentierten Form vorzulegen.[20]

Alle Beiträge im *Tiefurter Journal* erschienen anonym, was schon bei den Empfängern innerhalb und außerhalb Weimars lebhafte Spekulationen auslöste und eine Reihe bis heute andauernder Missverständnisse produzierte. Die Redaktion hatte Anna Amalias Hofdame Louise von Göchhausen[21] gemeinsam mit dem Kammerherrn Friedrich von Einsiedel übernommen; beide lieferten ebenso Beiträge wie der Kammerherr Karl Siegmund von Seckendorff und Anna Amalia selbst

17 Zur Herzogin Anna Amalia und dem Konzept des ‚Musenhofs‘ vgl. auch die Ergebnisse des TP A1: „Hof, Herrschaft und politische Kultur“.

18 Vgl. zu Tiefurt und zum *Tiefurter Journal*: Peter-Henning Haischer, *Das Tiefurter Journal im Spannungsfeld von Professionalität und Dilettantismus*, in: Stefan Blechschmidt / Andrea Heinz (Hg.), Dilettantismus um 1800, Heidelberg 2007, S. 91–109; Stefan Blechschmidt, *Dichtung und Landschaft – „Auf dem natürlichen Schauplatz zu Tiefurth vorgestellt“*, in: Reinhard Wegner / Markus Bertsch (Hg.), Landschaft am „Scheidepunkt“. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800. Göttingen 2010, S. 87–111.

19 Zur Festkultur im Ereignisraum vgl. TP A5: „Zeitkultur. Feste und Feiern“.

20 Jutta Heinz / Jochen Golz (Hg.), *„Es ward als ein Wochenblatt zum Scherze angefangen“. Das Journal von Tiefurt*, Göttingen 2011.

21 Zum weiblichen Dilettantismus im Ereignisraum vgl. Peter-Henning Haischer, *Dichterinnen, Dilettanten: Episch-Weibliches im Umfeld Schillers und Goethes*, in: Katrin Horn / Katharina von Hammerstein (Hg.), Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum, Heidelberg 2008. S. 61–80.

(eine umfangreiche, von Wieland korrigierte Übersetzung des Apuleius-Märchens *Amor und Psyche* aus dem Italienischen), Prinz August von Gotha (eine noch umfangreichere Übersetzung von Rousseaus Rechtfertigungsbriefen an den Akademiepräsidenten Malesherbes) und, einmalig, auch Herzog Carl August (eine Besprechung einer Theateraufführung anlässlich von Goethes Geburtstag in Tiefurt). Dagegen hielten sich die ‚professionellen' bürgerlichen Autoren – Wieland, Goethe, Herder – auffällig zurück; gleichwohl leisteten auch sie Beiträge, von denen vor allem diejenigen Goethes (z. B. das umfangreiche Gelegenheitsgedicht *Auf Miedings Tod*) bis heute bekannt geblieben sind. Dazu kamen auswärtige Beiträger – die einzelnen Nummern wurden gern auch an dem Weimarer Hof nahestehende Personen, wie den ehemaligen Prinzenerzieher Karl Ludwig von Knebel, den Berater in Kunstfragen Johann Heinrich Merck, Goethes Mutter Katharina Goethe oder den befreundeten Prinzen August von Gotha versandt. Knebel revanchierte sich mit einer ganzen Reihe von Texten (vor allem Übersetzungen aus dem Griechischen, dem Italienischen, dem Englischen), Merck schickte einiges Satirisches; dazu kamen Einzelbeiträge von Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich von Stolberg, Anna Louisa Karsch. Das Journal erschien bis Mitte 1784 in einem durchschnittlich zwei- bis dreiwöchentlichem Erscheinungsrhythmus, bevor es anderen geselligen Unternehmungen und Interessen weichen musste.

Eine intensive Beschäftigung sowohl mit den einzelnen Beiträgen als auch mit bisher teilweise unerschlossenen Archivmaterialien führte insgesamt zu einer Neueinschätzung des häufig als dilettantische Spielwiese abgetanen Unternehmens. So stimmt es zwar, dass die künstlerische Betätigung gerade der Hofmitglieder die Merkmale des traditionellen adligen Dilettantismus trägt – was sich zum einen in der Bevorzugung von typischen Dilettantengenres mit eher anspruchsloser Formgestalt wie der Übersetzung, der Liebeslyrik, dem Epigramm, der Satire zeigt, zum anderen in dem hohen Anteil geselliger Formen wie Scharaden, Rätsel, Anekdoten, Gelegenheitsgedichten bis hin zu ‚Witzkarten'-Erzählungen (entstanden aus einem beliebten Kartenspiel). Häufig vertreten sind auch den akademischen Gebräuchen nachgebildete Preisfragen zu Themen des geselligen Lebens (u. a. Mitteln zur Bekämpfung der Langeweile am Hofe). Insgesamt durchziehen dichte dialogische Bezüge und unzählige Anspielungen für Eingeweihte beinahe alle Stücke. Das *Tiefurter Journal* wirkt dadurch offensichtlich in hohem Maße identitätsprägend und -stabilisierend, wie es sich beispielsweise in der Selbstbeschreibung der Beiträger als „Journalisten" und in der häufigen Reflexion auf das eigene Tun zeigt – beispielsweise in der ‚Gründungslegende' des *Tiefurter Journal*, einer von Louise von Göchhausen verfassten Rittergeschichte, die das eigene Tun in eine historische Überlieferung einstellt und dabei Fakten und Fiktionen sanft vermischt.

Während so starke Binnenbezüge die Einschätzung des *Tiefurter Journal* als eigenes ‚Werk' mit einer kollektiven Autorenschaft und einem sehr spezifischen Publikumsbezug nahelegen, greifen viele Beiträge auf der anderen Seite weit über den Weimarer Kontext hinaus, wie es auch bei Wielands anfangs geschilderten Weimarer Aktivitäten der Fall war. Im Fokus vieler Texte steht die Antike als vorbildlicher Kulturkosmos, Identifikationsobjekt und anthropologischer Experimentierraum;

dazu gehören Knebels Übersetzung von Vergils *Georgica* als „Lob des Landlebens", aber auch Herders gemeinsam mit seiner Frau verfasste ‚Paramythien', die Verwandlungsmythen der Antike in kleine Fabeln mit überzeitlicher Geltung übersetzen. Exotische Milieus rufen Seckendorffs Prosa-Beiträge auf (*Der chinesische Sittenlehrer; Das Rad des Schicksals. Eine chinesische Geschichte)*, europäische Volksliteraturen Herders Volkslied-Adaptationen aus dem Spanischen, Englischen, Lettischen, Estnischen, aktuelle Diskussionen Prinz Augusts Rousseau-Übersetzungen oder Knebels Übertragungen aus zeitgenössischen englischen Texten. Die Spannung zwischen Hoch- und Volksliteratur prägt das *Tiefurter Journal* damit ebenso wie diejenige zwischen ‚professionellen' Autoren und höfischen Dilettanten.

Ein Leitmotiv bei all dem ist die Thematisierung der Musen – ihrer Leistungen für den Dichter, ihrer Funktion für das menschliche Leben und ihres Verhältnisses untereinander –, die hier in einem durchaus wörtlichen Sinn für die Konturierung des ‚Musenhofs' in Anspruch genommen werden. Ihnen sind nicht nur etliche Gedichte gewidmet, sondern eine der großen Preisfragen stellt auch theoretisch das Verhältnis von bildender Kunst und Musik zur Diskussion – die Musik spielte eine überragende Rolle im Kreise Anna Amalias, die selbst sowohl musizierte als auch komponierte und sogar eine musiktheoretische Schrift verfasste. Die Musen sind darüber hinaus ein fester Bestandteil des poetisierten Landlebens, das äußerlich mit einer Vielzahl traditioneller anakreontischer Motive ausgestattet erscheint, aber beispielsweise durch den Bezug auf die Debatten um Rousseaus Lebensweise und seine Philosophie auch einen tiefer gehenden philosophisch-moralischen Aspekt erhält. Im starken Kontrast zu der damit verbundenen, empfindsam getönten Stimmung, die auch die vielen Liebeslieder mit ihrem Preis der Seelenliebe und Freundschaft durchzieht, steht der ebenfalls durchgängig nachweisbare satirische Grundton vieler Beiträge: Die Stilisierung zum ländlichen „Tibur" wird kontrastiert durch eine ebenso topologisch verfahrende Hofkritik.

Gerade im Nebeneinander all dieser, teils widerstreitenden, teils sich komplementär ergänzenden Widersprüche und Spannungen entwickelt das *Tiefurter Journal* in seiner kurzen Lebenszeit seine eigene unverwechselbare Identität. Dass sich diese für die einzelnen Beiträger allerdings durchaus unterschiedlich manifestierte, zeigen Briefäußerungen ebenso deutlich wie die damit individuell betriebene ‚Werkpolitik'. Sowohl Herder als auch Wieland spielen zunächst gegenüber vertrauten Freunden ihren Anteil an dem „Spielwerk" (Herder an Anna Amalia, November 1781; an Hamann, April 1785) bzw. „Facetien und Spielwerk" (Wieland an Merck, Februar 1781) herunter; beide veröffentlichen jedoch Beiträge aus dem *Tiefurter Journal* später unter ihrem Namen in anderen Kontexten, Herder sogar in recht großem Umfang. Auch Herzogin Anna Amalia spricht in einem Brief an Katharina Goethe zunächst von einem „kleinen Spaß" (23. November 1781); ihre späteren Versendungen an Auswärtige sowie ihre fortgesetzten Bitten um Beiträge sprechen jedoch dafür, dass das „Spielwerk" durchaus für würdig befunden wurde, weitere Kreise zu ziehen. Sicherlich kann insgesamt an der Einschätzung festgehalten werden, dass das *Tiefurter Journal* ursprünglich als spielerisch-geselliges Unternehmen entstand und von den meisten Beteiligten auch nach außen so dargestellt

wurde. Gleichwohl dokumentiert es in seinem Verlauf, dass die Grenzen zwischen höfischem Dilettantismus und professioneller Autorschaft so fest noch nicht sind – was auch eindrucksvoll durch einige falsche Autorzuschreibungen dokumentiert wird. Das durchgängig befolgte und erst später vereinzelt aufgehobene Anonymitätsgebot trägt dazu bei, diese Abgrenzungen verschwimmen zu lassen und stattdessen die internen Bezüge der Beiträge untereinander und ihre unterschiedlichen kommunikativen Funktionen für die gesellige Runde wie für den Einzelnen in den Vordergrund treten zu lassen.

Ob das *Tiefurter Journal* dabei wirklich konkrete politische Zwecke verfolgte, bleibt zweifelhaft, solange entsprechende konkrete Selbstäußerungen nicht gefunden wurden. Eine *kultur*politische Funktionalisierung hingegen musste gar nicht bewusst betrieben werden, sondern ergab sich sozusagen zwanglos aus den – gemäßigten – hofkritischen Impulsen, die mit dem Landleben-Idyll untrennbar verbunden sind. Bereits zu Beginn der 90er Jahre – nach der Rückkehr Anna Amalias von ihrer Italienreise – häufen sich dann die nostalgischen Blicke zurück auf die ‚goldene Zeit' von Tiefurt, wie es beispielsweise die Tiefurt-Gedichte Herders oder Jagemanns *Descrizione di Tiffort* zeigen. Nach dem Tod Anna Amalias wurde dann das *Tiefurter Journal* wiederentdeckt und als authentisches Dokument eines im Rückblick idealisierten ‚Musenhofes' gezielt präsentiert. Der fiktionale Charakter dieser Idylle, der in der Realität natürlich nicht zur Aufhebung der Standesgrenzen und Außerkraftsetzung protokollarischer Regeln führte, ist allen Beteiligten während der Entstehungszeit im Übrigen durchaus bewusst. Gleichwohl sind es vielleicht solche in Grenzen spielerisch-‚utopische' – und zeitlich begrenzte – Experimente, die Schiller bei der Formulierung seiner Schlusspassagen in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen vor Augen standen, die sich wie eine Reminiszenz an Tiefurt lesen:

> „Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfniß nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der That nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht, und weder nöthig hat, fremde Freyheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmuth zu zeigen".[22]

4. Goethe trifft Schiller – Wechselwirkungen im Kern des ‚Ereignisses'

Einen Höhepunkt des ‚Ereignisses' bildet das denkwürdige Treffen Goethes und Schillers – bisher eher in distanziertem Kontakt – anlässlich eines Treffens der Naturforschenden Gesellschaft in Jena am 20. Juli 1794 mit anschließendem weltanschaulichem Grundsatzgespräch im Schillerschen Hause. „Glückliches Ereignis" hat Goethe selbst aus dem Rückblick im Jahre 1817 – auch das bereits Teil der Selbststilisierung – diese Annäherung der beiden „Geistesantipoden"[23] tituliert und dabei gleichzeitig, wie auch in *Ferneres in Bezug auf mein Verhältnis zu Schiller*, auf die Unterschiedlichkeit ihrer Persönlichkeiten und „Lebensmethoden" hingewiesen. Sie gipfelt im Gegensatz von „Erfahrung" und „Idee", auf den das Gespräch strategisch zusteuert. Schiller geht auf diese kontrastive Stilisierung ein und entwickelt in seinen auf die Begegnung folgenden Briefen, die weiter um Goethe werben – den er für sein neues Zeitschriftenprojekt, die *Horen*, dringend braucht – weitere Dualismen: Empirie vs. Spekulation, Intuition und Analyse, „griechischer Geist" vs. „nordische Schöpfung".[24] Gemeinsam ist damit beiden vorerst nur das Denken in – bei Schiller: kantischen – Dualismen und – bei Goethe: morphologischen – Polaritäten. Daraus jedoch erwächst in den folgenden Jahren ein gemeinsames Programm einer nicht-antagonistischen Vermittlung dieser naturgegebenen Gegensätze; bei Schiller wird das „ästhetische Erziehung" heißen, bei Goethe (morphologische) „Bildung".

Vorangetrieben wird dieses gemeinsame Programm im Rahmen einer Freundschaft[25], die sich nach einem furiosen Anfang zu einem relativ kontinuierlichen Arbeitsverhältnis entwickelt (soweit das Schillers Gesundheit und Goethes dienstliche Pflichten zulassen), in dessen Rahmen die Grundlagen der ‚Klassik-Doktrin' im ständigen Gedankenaustausch formuliert und auch nach außen getragen werden; dazu dienen Programmzeitschriften wie die *Horen* und später die *Propyläen* ebenso wie der polemische Feldzug der *Xenien* oder Institutionen wie die Weimarer Kunstfreunde. Die lebensweltliche Basis dieses Unternehmens bildet jedoch, gegen alle von einer sehr umfangreichen Forschung seit langem immer wieder vorgetragenen Zweifel am tatsächlichen menschlichen Kern dieser Beziehung, die Freundschaft von Goethe und Schiller, und zwar genau so, wie sie Goethe selbst – sicherlich wiederum stilisiert – später charakterisiert:

> „Freundschaft kann sich bloß praktisch erzeugen, praktisch Dauer gewinnen. Neigung, ja sogar Liebe hilft alles nicht zur Freundschaft. Die wahre, die tätige, die produktive besteht darin, daß wir gleichen Schritt im Leben halten [...] und daß wir so unverrückt zusammen fortgehen, wie auch sonst die Differenz unserer Denk- und Lebensweise sein möge".[26]

22 *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, NA 20, S. 412.

23 Karl Richter (Hg.) [in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm], *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, München 1985 ff. (im Folgenden zitiert mit der Sigle MA); hier: MA 12, S. 88. Vgl. dazu Jochen Golz, *„Glückliches Ereigniß"*, in: Weimarer Schillerverein / Deutsche Schillergesellschaft, „Glückliches Ereigniß", Marbach am Neckar 1995, S. 3–9; Klaus Manger: *Goethe und Schiller – „Glückliches Ereigniß" oder dioskurisches Isolationsmodell?*, in: Jürgen John / Justus H. Ulbricht (Hg.), Jena. Ein nationaler Erinnerungsort?, Köln / Weimar / Wien 2007, S. 392–398.

24 Brief Schillers an Goethe vom 23. August 1794; MA 8.1, S. 15.

25 Vgl. Jutta Heinz, *„Die wahre, die tätige, produktive Freundschaft". Die Freundschaft von Goethe und Schiller im Spiegel ihres Briefwechsels*, in: Klaus Manger / Ute Pott (Hg.), Rituale der Freundschaft, Heidelberg 2006, S. 189–201.

26 *Literarisches Konversationsblatt.* in: Über Kunst und Altertum, Bd. 5, H. 2 (1825); zitiert nach MA 8.2, S. 52.

Produktive Freundschaft in diesem Sinne ist insofern der beste lebensweltliche Beweis für die reale Leistungsfähigkeit desjenigen Mechanismus, den Goethe und Schiller in den nächsten Jahren zur ästhetischen Überwindung aller Polaritäten und Dualismen entwickeln werden: der zur Steigerung führenden Wechselwirkung nämlich.

Einen wesentlichen Teil der gemeinsamen Strategie zur Etablierung eines neuen Autor- und Produktionskonzepts bildet zunächst der Abwehrkampf gegen den Dilettantismus, der insofern auch eine Abrechnung mit der Frühphase des ‚Ereignisses' und seinem alten Modell eines höfisch überformten Kunstverständnisses ist.[27] Um 1799 diskutiert man über dieses Thema, plant eine Publikation in den *Propyläen* – über die Anlage von Schemata kommt man allerdings nicht hinaus, Goethe fehlt die rechte Darstellungsform.[28] Wichtig ist jedoch, dass der Dilettantismus in diesen Überlegungen durchaus nicht in Bausch und Bogen verworfen wird; vielmehr unterscheidet man sorgfältig seinen Schaden und Nutzen in verschiedenen Bereichen. Denn ein bezeichnender, ganz grundsätzlicher Vorteil wird dem Dilettantismus bedingungslos zugesprochen: Er beschäftigt die „productive Kraft"[29] im Menschen; er initialisiert also Kreativität und damit diejenige menschliche Fähigkeit, die den Menschen für Goethe seit jeher über alle anderen Geschöpfe erhebt und erst eigentlich zum Menschen macht: „Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden. Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja man kann ohne Übertreibung sagen, es sey die menschliche Natur selbst".[30]

Insgesamt wird der Schaden des Dilettantismus allerdings vor allem im Bereich der künstlerischen Produktion im engeren Sinne als höher eingeschätzt – da der Dilettant hier sowohl falsche Motive für seine Produktion verfolgt (nämlich das Verlangen nach Erfolg und Ruhm) als auch in weitgehender Unkenntnis der Kunstregeln produziert, die er durch das eigene Gefühl – die ‚Betroffenheit', wie wir heute sagen würden – ersetzt: Auf diese Weise entsteht gut gemeinte, aber schlecht gemachte Pfuscherei. Nützlich kann der Dilettantismus hingegen im Bereich der Rezeption von Kunstwerken sein; dort ist er die Voraussetzung eines dem Schaffensprozess spiegelbildlich gegenüberstehenden Verstehensprozesses, indem er

> „Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdrucks derselben; Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrierender Teil bei der Verstandesbildung. Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische, Idealisirung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen Lebens. Erweckung und Stimmung der productiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften und im practischen Leben"[31]

fördert – und damit eine spezifische rezeptive Produktivität, die keinesfalls geringzuschätzen ist, sondern die notwendige Ergänzung zur eigentlich schöpferischen Produktivität des Meisters darstellt.

Eine weitere Rechtfertigung findet der Dilettantismus bei der Vermittlung philosophischer oder wissenschaftlicher Erkenntnisse an das gebildete Laienpublikum; einem Problem, dem sich Schiller in seiner Schrift *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* (1793) zugewandt hat.[32] Dort unterscheidet er kategorisch zwischen einer populären und einer wissenschaftlichen Schreibart, die, wie alle Gegensätze, ihre je verschiedenen Leistungen und Grenzen haben. Gleichwohl ist auch hier eine Versöhnung und Steigerung der Gegensätze denkbar, nämlich in Form der „schönen Schreibart", die dem in der Philosophie dilettierenden „philosophischen Kopf" – und nicht dem Fachphilosophen – zu Gebote steht: Sie allein erst ermöglicht durch ihre besonders anschauliche Darstellungsform, dass ein lebendiger Erkenntnisprozess beim Leser in Bewegung gesetzt wird, in dessen Verlauf er sich die dargestellten Ergebnisse wirklich persönlich umfassend aneignet. Das ist ein Argument, dessen Stichhaltigkeit die moderne Lernforschung inzwischen vielfach bewiesen hat: Nur Sachverhalte, die nicht nur abstrakt verstanden und memoriert, sondern emotional erlebt und kreativ umgesetzt wurden, hinterlassen bleibende Spuren in der Architektur des Gehirns; und nur wer selbst produktiv liest, wird aus dem Gelesenen auch gegebenenfalls Anreize zum Handeln entwickeln können. Damit ist ein Punkt benannt, der für Schillers *Ästhetische Briefe* dann zum zentralen Problem werden wird: Wie kann man das einmal als Gut Erkannte auch in die Tat umsetzen? Wie führt der Weg von der ästhetischen Erfahrung zurück ins wirkliche Leben? – eben durch die populäre Schreibart; Schiller erwägt:

> „Wenn man überlegt, wie viele Wahrheiten als innere Anschauungen längst schon lebendig wirkten, ehe die Philosophie sie demonstrirte, und wie kraftlos öfters die demonstrirtesten Wahrheiten für das Gefühl und den Willen bleiben, so erkennt man, wie wichtig es für das praktische Leben ist, diesen Wink der Natur zu befolgen, und die Erkenntnisse der Wissenschaft wieder in lebendige Anschauung umzuwandeln. Nur auf diese Art ist man im Stande, an den Schätzen der Weisheit auch diejenigen Antheil nehmen zu lassen, denen schon ihre Natur untersagte, den unnatürlichen Weg der Wissenschaft zu wandeln".[33]

Wie jedoch sieht nun die ideale, nicht-dilettantische, sondern professionelle Produktion eines ‚Meisters' aus? Schillers jugendliche Produktivitätsvorstellungen waren noch stark geprägt vom traditionellen Gefühl des Enthusiasmus, das sich in seiner Jugendlyrik, vor allem in den Hymnen, geradezu gewaltsam Bahn brach und exemp-

27 Vgl. Stefan Blechschmidt / Andrea Heinz (Hg.), *Dilettantismus um 1800*, Heidelberg 2007.
28 Vgl. Jochen Golz, *„Dilettantismus" bei Goethe. Anmerkungen zur Geschichte des Begriffs*, in: Stefan Blechschmidt / Andrea Heinz (Hg.), Dilettantismus um 1800, Heidelberg 2007, S. 27–39.
29 *Über den Dilettantismus*, in: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887 ff., hier: WA 1, 47, S. 302. Vgl. dazu ausführlich dazu die Dissertation von Stefan Blechschmidt, *Goethes lebendiges Archiv. Mensch – Morphologie – Geschichte*, Heidelberg 2009.
30 WA 1, 47, S. 323.
31 Ebd., S. 312.
32 Vgl. Jutta Heinz, *‚Philosophischpoetische Visionen'. Schiller als philosophischer Dilettant*, in: Blechschmidt/Heinz: Dilettantismus um 1800 (2007), S. 185–204.
33 *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*; NA 21, S. 16.

larisch in *An die Freude* (1786) zum Ausdruck kommt: Der Dichter kann sich durch große Affekte in eine produktive Stimmung versetzen – versiegen diese jedoch, aus welchen Gründen auch immer, so erlischt auch sein Schöpfertum. In der nunmehr entwickelten klassischen Ästhetik nimmt Schiller einen geradezu gegensätzlichen Standpunkt ein: Aus der „sanften und fernenden Erinnerung" mag der Dichter zwar einige Inspiration schöpfen – aber für den konkreten Produktionsakt muss er sich davon distanzieren, er muss „sich selbst fremd werden".[34] Um wirklich und wahrhaftig frei zu produzieren, darf er sich nur nach dem Muster des Spiels in eine sozusagen selbst bewegte und selbst bewegende, letztlich aber persönlich interesselose „Selbsttätigkeit" des Geistes setzen. Die Freude bleibt allein den Dilettanten der Kunst, den Rezipienten vorbehalten; der Dichter hingegen wird durch das Erlebnis seiner Produktivität selbst entschädigt, die den ‚ganzen Menschen' fordert wie nichts Vergleichbares: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. [...] Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte."[35]

Schiller entwickelt sein Produktionsmodell nach dem Muster des Spiels in seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants; der „Geistesantipode" Goethe hingegen in seiner Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Modellen von Produktivität, wie sie exemplarisch in Johann Friedrich Blumenbachs Konzept des „Bildungstriebs" zum Ausdruck kommen.[36] In einer Publikation aus dem Jahr 1781 hatte der Göttinger Medizinprofessor erstmals ein solches morphologisches Prinzip formuliert, das an drei Stellen wirksam werde: Es sei verantwortlich für die Generation des Lebens durch Zeugung, den Erhalt der Gestalt durch Ernährung und ihre Reproduktion bei Verletzung. Es handelt sich bei ihm weder um eine äußere mechanische Kraft noch um eine inhärente Eigenschaft der Materie selbst, sondern um ein vitalistisches Lebensprinzip, das unter bestimmten Umständen – eben nach der Zeugung – initiiert wird. Dieser „Bildungstrieb" macht, wohl gerade wegen seiner konzeptuellen Unklarheiten, in den nächsten Jahren eine steile ideengeschichtliche Karriere auch unter Philosophen und Dichtern. So dient er beispielsweise Goethe und Moritz bei ihren gemeinsamen Überlegungen in Rom, die in Moritz' ästhetischer Hauptschrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) gipfeln, zur Bestimmung des schädlichen Dilettantismus in der Kunst: Dieser beruht nämlich auf einem fehlgeleiteten Bildungstrieb bei mangelnder Bildungskraft. Goethe verwendet den Begriff zudem zur Beschreibung seiner Persönlichkeit. In seinem 1797 verfassten Versuch einer *Selbstschilderung*, dem ersten in einer langen Reihe autobiographischer Texte, charakterisiert Goethe sich folgendermaßen: Der »Mittelpunkt« seiner Existenz sei ein »immer tätig nach innen und

34 *Ueber Bürgers Gedichte*; NA 22, S. 256.
35 *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*; NA 10, S. 8, vgl. dazu auch Jutta Heinz, *Freude, Freundschaft, Beschäftigung. Zur Poetologie der Gefühle in Schillers Lyrik*, in: Klaus Manger / Nikolas Immer (Hg.), Der ganze Schiller, Heidelberg 2007, S. 233–250.
36 Vgl. Jutta Heinz, *„Unendlicher Bildungstrieb" – Zu Blumenbachs „Bildungstrieb" und seiner Rezeption in Philosophie und Literatur*. in: Thomas Bach / Mario Marino (Hg.), Naturforschung und menschliche Geschichte, Heidelberg 2011, S. 175–204.

außen fortwirkender poetischer Bildungstrieb«, der sowohl »rastlos« als auch »praktisch« sei, aber eben deswegen auch leicht »falschen Tendenzen« verfalle. Dessen Grundlage sei eine besondere »Reizbarkeit und Beweglichkeit«; er könne sich sozusagen gar nicht nicht-produktiv zu seiner Umwelt verhalten, sondern reagiere quasi-instinktiv mit Ablehnung oder Aneignung als Impuls zu eigener Produktion. Neigungen verspüre er dabei in gleichem Maße zur bildenden Kunst wie auch zu den Wissenschaften und zum »tätigen Leben«. Auf allen drei Gebieten verhalte er sich »bildend«, indem er besonders auf »Realität des Stoffs und Gehalts und auf Einheit und Schicklichkeit der Form«[37] dringe. Dadurch würde er auch auf Gebieten fruchtbar, für die er nur beschränkte Begabung habe; letztlich seien jedoch auch die Gegenstände weniger wichtig als vielmehr die Bildung des Geistes durch eben diese produktive Auseinandersetzung – »um so mehr da das was eine Geisteskraft mäßig ausbildet einer jeden andern zu statten kommt«.[38] Die eigene Existenz wird hier bereits zum anthropologischen Muster produktiver Tätigkeit schlechthin zugespitzt, die bezeichnenderweise nicht auf das Gebiet der Dichtung eingeschränkt wird, sondern sich in allen Tätigkeitsbereichen auf ähnliche Weise äußert.

Goethes „Bildungstrieb" und Schillers „Spieltrieb" teilen einige grundlegende Eigenschaften, die sie zu einem besonders instruktiven Produktivitätsmodell qualifizieren. Beide haben ihren Grund in der organischen Natur des Menschen und in seiner anthropologischen Ausstattung; beide sind zunächst vom künstlerischen Schaffen im engeren Sinne unabhängige Ausdrucksformen des Lebendigen im allgemeinen, das sich auf den unterschiedlichsten Ebenen und in den unterschiedlichsten Formen produktiv äußern kann. Damit ist zugleich eine Begrenzung dieser Triebe auf eine rein ästhetische Sphäre verhindert und ein umfassender Geltungsanspruch für Persönlichkeitsbildung und gesellschaftliche Entwicklung etabliert. Beide schließlich sind geeignet, das Grundproblem zu lösen, dass die beiden „Geistesantipoden" zutiefst beschäftigt: Wie können die grundlegenden Dualismen, die das menschliche Leben und Denken kennzeichnen – Erfahrung und Idee, Körper und Geist – zu einem neuen Organismus-Modell vermittelt werden, das den ‚ganzen Menschen' umfasst, ohne eine Seite auf Kosten der anderen zu privilegieren oder zu unterdrücken?

Dazu postuliert Schiller vor allem in den *Ästhetischen Briefen* verschiedene Vermittlungsinstanzen: Zwischen ‚Stoff'- und ‚Formtrieb' vermittelt der ‚Spieltrieb'; zwischen Freiheit und Notwendigkeit der ‚ästhetische Zustand' der freien Bestimmbarkeit; zwischen Inhalt und Form die lebendige ‚Gestalt' – was nicht zufällig ein zentraler Begriff morphologischer Konzepte ist. Das, was diese Vermittlung herstellt, ist der oft übersehene Kern von Schillers Programm ästhetischer Erziehung; es ist dasjenige, was den Nicht-Antagonismus erst ermöglicht, nämlich das Prinzip der ‚Wechselwirkung'. Allein dieses Prinzip ermöglicht eine nicht-hierarchische, auch nicht einsinnig-kausale Interaktion zwischen zwei Teilen, indem „die Wirksamkeit des einen [Triebes] die Wirksamkeit des andern zugleich begründet

37 *Selbstschilderung:* MA 4.2, S. 515 f.
38 Ebd., S. 515–519.

und begrenzt, und wo jeder einzelne für sich gerade dadurch zu seiner höchsten Verkündigung gelangt, daß der andere thätig ist".[39] Beide Teile bedingen sich gegenseitig und werden gleichzeitig „durch einander bedingt". Diesen der analytischen Vernunft letztlich nicht gänzlich zugänglichen Prozess versucht Schiller an verschiedenen Beispielen bzw. einem Bild zu erhellen: „Die Aufgabe ist also, die Determination des Zustandes zugleich zu vernichten und beyzubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man ihr *eine andere entgegensetzt*. Die Schalen einer Wage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleiche Gewichte enthalten. Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* thätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben, und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken".[40]

Goethe hat sein eigenes Konzept der Wechselwirkung nicht in philosophischen Begriffen formuliert; es verbirgt sich jedoch untergründig in seinen morphologischen Studien, die er zum großen Teil erst nach Schillers frühem Tod im Jahr 1805 veröffentlicht. Dass es ihm jedoch schon in der Zusammenarbeit mit Schiller um ein ähnliches, organisch begründetes Vermittlungskonzept geht, zeigen Formulierungen beispielsweise aus der *Einleitung in die Propyläen* (1798), einer der wichtigsten Programmschriften des Klassik-Projekts: Dort wird das „organische Verfahren der Natur" dem „organisierenden Verfahren des Künstlers" verglichen; in diesem naturanalogen Schöpfungsprozess bringt der Künstlers etwas hervor, dass genau wie die Produkte der Natur durch die morphologischen Kerncharakteristika ‚Gestalt' und ‚Begrenzung' gekennzeichnet ist, aber in einem Steigerungsprozess sich noch über die Natur erheben kann: Der Künstler kann, „wetteifernd mit der Natur, etwas geistig-organisches hervor[zu]bringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form [zu] geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint".[41] Die für diesen Prozess entscheidende Formel findet Goethe schließlich, und vielleicht nicht ganz zufällig, bei seiner Auseinandersetzung mit einem früher im *Tiefurter Journal* erschienenen naturhymnischen *Fragment*: Zwar sei dort das (monistische) Wesen der Natur intuitiv richtig erfasst – was aber fehle, „ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: der Begriff von Polarität und Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig".[42] Nur mittels dieser Denkfigur kann die Entstehung gleichzeitig „geistiger" und „organischer" Produkte erklärt werden.

Der sehr stark idealisierende und abstrahierende Charakter einer solchen Produktivitätsauffassung, die aus der Kunstausübung letztlich ein utopisches Lebensmodell destilliert, war Goethe und Schiller auf ihre unterschiedliche Weise immer bewusst: Schiller weist in den *Ästhetischen Briefen* durchgehend darauf hin, dass er hier zu heuristischen Zwecken etwas zuspitze, was in der Realität kaum jemals so

39 *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*; NA 20, S. 352.
40 Ebd., S. 375.
41 *Einleitung in die Propyläen*; MA 6.2., S. 13.
42 *(Erläuterung zum dem aphoristischen Aufsatz Die Natur)*; MA 18.2, S. 359.

anzutreffen sei; und Goethes gesamtes autobiographisches Bemühen speist sich aus der sehr konkreten, frustrierenden persönlichen Erfahrung von Zerstreutheit und Unfertigkeit des eigenen Werkes, das seinen gesteigerten Ansprüchen an organische Geschlossenheit kaum gerecht wird. Ähnliche, jedoch etwas realitätsnähere Konzepte entwickelt zu dieser Zeit im Übrigen auch Herder mit seiner umfassenden, Natur- und Menschheitsgeschichte integrierenden Kulturmorphologie[43] und einer neuen, an der Musik orientierten Ästhetik[44]. Wieland hingegen arbeitet weiter an einem aus aufklärerischen Grundforderungen fortgeschriebenen Humanitätsmodell, das nun auch menschliche Schwächen und metaphysische Trostbedürfnisse integriert, aber weiterhin auf die kultivierende Wirkung des gelingenden Dialogs setzt – und damit letztlich eine Form kommunikativer Wechselwirkung. Sein Idealtypus dafür ist der von allen Privatinteressen und nationalen Verblendungen freie Kosmopolit nach antikem Muster.[45]

Die durch all diese Bemühungen geprägte idealistische Hochphase des ‚Ereignisses' endet jedoch abrupt mit mehreren dicht aufeinander folgenden Schicksalsschlägen: 1803 stirbt Herder, 1805 Schiller; 1806 schlägt Napoleon die preußische Armee bei Jena-Auerstedt und besetzt beide Städte; 1807 stirbt die Gründerfigur des ‚Ereignisses', Herzogin Anna-Amalia. Von nun an beginnt die Arbeit am kulturellen Gedächtnis: Die Monumentalisierung des ‚Ereignisses' setzt ein, und damit verbunden die nunmehr nicht mehr theoretische, sondern praktische Bearbeitung der zu überliefernden Großkomplexe von ‚Leben' und ‚Werk'.

5. Goethe rettet sich in die ‚Tätigkeit' – das ‚Ereignis' wird archiviert

Ein bezeichnendes Werk dieser Übergangsphase sind Goethes *Wahlverwandtschaften*.[46] Sie kündigen sich bereits in seinen 1807/1808 entstandenen *Sonetten* mit der Formel vom „neuen Leben" (Sonett I) an, das einen mächtigen Produktionsschub in die Metaphorik von ungebändigtem Strom und gebändigter Welle fasst.[47] Goethe rettet sich vor der durch Schillers Tod ausgelösten Vergänglichkeitserfahrung und seiner Vereinsamung in energische wissenschaftliche und künstlerische „Tä-

43 Zu Begriff und Konzept der Kulturmorphologie bei Herder vgl. TP D3: „Anthropologie und Kulturmorphologie".
44 Zur Musikästhetik Herders vgl. TP C14: „Ästhetik im Übergang von der Sprach- zur Musiktheorie".
45 Vgl. Andrea Heinz, *Wieland in Weimar – ein Philosoph und Kosmopolit in der Provinz*, in: Aldo Venturelli / Fabio Frosini (Hg.), Der Ort und das Ereignis. Die Kulturzentren in der europäischen Geschichte, Freiburg im Breisgau 2001, S. 205–221; Jutta Heinz, *Ein »bloß menschlicher Mensch« zu sein – zum Humanitätsbegriff in Wielands Essays*, in: Volker C. Dörr / Michael Hofmann (Hg.), »Verteufelt human?« Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik, Berlin 2008, S. 69–84.
46 Vgl. zum *Wahlverwandtschaften*-Projekt TP C13: „Heuristik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Poesie".
47 Vgl. Jochen Golz, *Ein poetisches Entrée? Goethes „Wahlverwandtschaften" im Kontext des Sonettzyklus von 1807 und der „Pandora"-Dichtung*, in: Helmut Hühn (Hg.), Goethes „Wahlverwandtschaften". Werk und Forschung. Berlin / New York 2010 S. 67–88.

tigkeit" – das wird in seiner neuen Lebens- und Produktionsphase einer seiner Grund- und Lieblingsbegriffe werden. Zudem beginnt er in dieser Zeit damit, die Resultate seiner bisherigen Tätigkeiten nach Art einer Ergebnissicherung archivalisch zu sammeln und durch umfangreiche autobiographische Dokumentationen den von ihm postulierten untrennbaren Zusammenhang von Lebenswerk und Persönlichkeitsentwicklung zu festigen. Er agiert dabei als ‚Redaktor' und Herausgeber der eigenen Schriften – ein Erzählmuster, dass er bereits in den *Wahlverwandtschaften* entwickelt, in denen der Erzähler als Versuchsleiter die Versuchsanordnung des Romans überwacht und den Versuchsablauf protokolliert.[48] Damit gehen schließlich auch einschneidende Änderungen im Produktionskonzept einher, das nun immer stärker kollektiv und technisch gedacht wird.[49]

Ein Schwellenwerk sind die *Wahlverwandtschaften* auch deshalb, weil weitere für das Spätwerk bestimmende Motivkomplexe wie die Entsagung, die welterschaffende Macht des Eros und der Schönheit, das Dämonische in Natur- und Liebeserfahrung, die Möglichkeit der Neugeburt nach einer Krise hier – ebenso wie in den begleitend entstandenen *Sonetten* und in dem Festspiel *Pandora* (1810) – erstmals im Zusammenhang auftreten. Ebenfalls prägend sowohl für die *Pandora* als auch für die *Wahlverwandtschaften* ist der Versuch einer neuen Synthese von Kultur und Natur, wie sie sich exemplarisch im komplementären Verhältnis der beiden Brüder Prometheus und Epimetheus darstellt – wobei Prometheus für die *vita activa*, ein instrumentelles Naturverhältnis und eine eher technische Produktivitätsauffassung steht, während Epimetheus als Vertreter der *vita contemplativa* Liebe und Schönheit als Antrieb aller künstlerischen Produktivität und ein symbolisches Naturverhältnis vertritt.

Von den Zeitgenossen werden die *Wahlverwandtschaften* auffällig häufig als klassizistischer Mustertext nach dem Programm der Autonomieästhetik gelesen, auch wenn dann und wann bereits ihre Modernität erkannt wird.[50] Während die Frühromantiker von ihrer neuen idealistischen Ästhetik der unendlichen Potenzierung aus vor allem den vermeintlichen Materialismus des Romans kritisieren sowie seine künstliche Über-Konstruiertheit bis in allerkleinste Details, loben die Klassizisten nach dem Muster des „organischen Ganzen" gerade seine umfassende Harmonie, die Proportionalität von Teilen und Ganzem, die Einfachheit und Klarheit von Stil und Komposition trotz der Komplexität der Textes. Damit verbunden rechtfertigen sie auch die moralische Fragwürdigkeit der Ehebruchsgeschichte durch die innere Moralität des Textes, die über äußere Konvention hinausreiche – während vor allem Leser mit einem traditionellen, religiös geprägten Selbst- und

48 Vgl. Stefan Blechschmidt: *„ … eine Repositur für das Gegenwärtige, ein Archiv für das Vergangene". Wer schafft Ordnung in den Wahlverwandtschaften?*, in: Helmut Hühn (Hg.), Goethes „Wahlverwandtschaften", S. 383–402.

49 Vgl. dazu Jutta Heinz, *Narrative Kulturkonzepte. Wielands „Aristipp" und Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre"*, Heidelberg 2006.

50 Vgl. Jutta Heinz, *„Durch und durch materialistisch" oder „voll innern heiligen Lebens"? Zur zeitgenössischen Rezeption von Goethes ‚Wahlverwandtschaften'*, in: Helmut Hühn (Hg.), Goethes „Wahlverwandtschaften" S. 433–458.

Moralverständnis hier die schärfste Kritik ansetzen. Insgesamt führt der Roman zu einer schon von den Zeitgenossen mit Befremden zur Kenntnis genommenen, tiefgreifenden Spaltung des Lesepublikums – eine Reaktion, der Goethe zunächst durch direkte Mechanismen der Rezeptionssteuerung entgegenzuwirken versuchte, die er später aber als notwendige Wirkung eines wahrhaft produktiven Werkes erkannte, das in der Rezeption seine eigene, vom Autor nicht mehr beherrschbare Lebendigkeit entwickelt und geradezu zu einem historischen Faktum wird:

> „Wie ich mich denn auf die Wirkung freue, welche dieser Roman in ein paar Jahren auf manchen beym Wiederlesen machen wird. Wenn ungeachtet alles Tadelns und Geschreys das was das Büchlein enthält, als ein unveränderliches Factum vor der Einbildungskraft steht, wenn man sieht, daß man mit allem Willen und Widerwillen daran doch nichts ändert; so läßt man sich in der Fabel zuletzt auch so ein apprehensives Wunderkind gefallen. […] Das Gedichtete behauptet sein Recht, wie das Geschehene".[51]

6. Wieland zieht ins Osmantinum – das ‚Ereignis' wird monumental

Bereits ab 1794 begann die Ausgabe letzter Hand von Wielands Werken in vier verschiedenen Formaten beim Leipziger Verleger Göschen zu erscheinen, die sein Lebenswerk bündelt.[52] Sie wird die erste und damit vorbildgebende Gesamtausgabe eines deutschen ‚Klassikers' – das war allen an diesem Langzeitprojekt Beteiligten von Anfang an bewusst. Der Aufbau und die Funktion von Werkausgaben hatten sich bereits im Verlauf des 18. Jahrhunderts entscheidend verändert. Im Rahmen der barocken Poetik wurden sie noch primär als Mustersammlung vorbildlicher Texte verstanden und meistens entsprechend der internen Hierarchie der literarischen Gattungen nach Genrezugehörigkeit der Texte gegliedert. Die Gattungshierarchie geriet in der Folge vor allem durch den Erfolgszug der Prosaformen zunehmend ins Wanken. Wurden Prosatexte zuvor zumeist in getrennten Sammlungen als „Schriften" und nicht als „Werke" veröffentlicht, setzt sich nun eine Gattungsmischung gemeinsam mit der verbindlichen Werk-Bezeichnung durch. Eine chronologische Anordnung tritt an die Stelle der Gattungshierarchie und -trennung, die gleichzeitig dazu dient, den Lebensgang des Autors zu dokumentieren und ihn als Produzenten stärker in den Mittelpunkt der Wahrnehmung zu rücken – was wiederum für wirtschaftliche Zwecke vorteilhaft ist.

Wieland hatte bereits mit unterschiedlichen Anordnungsformen und Auswahlkriterien in früheren Werksammlungen experimentiert. Dabei hatte er verschiedene Strategien entwickelt, die es ihm ermöglichten, das symbolische Kapital seiner Werke und sein Image als ‚Nationaldichter' in ökonomisches Kapital umzusetzen –

51 Brief von Goethe an Reinhard, 31. Dezember 1809; WA IV, 21. S. 153.

52 Vgl. Peter-Henning Haischer, *Wielands Gesamtausgabe von 1794 und ihre historisch-kritischen Erben*, in: Jochen Golz / Manfred Koltes (Hg.), Autoren und Redaktoren als Editoren, Tübingen 2008; sowie Peter-Henning Haischer, *Historizität und Klassizität: Christoph Martin Wieland und die Werkausgabe im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2011.

und umgekehrt. Dazu gehört zum ersten sein wiederholtes Bekenntnis zu einer ‚Verbesserungspoetik' nach antikem Vorbild: Nur durch ständiges Feilen an der Sprach- und Formgestalt des eigenen Werkes kann der Anspruch gerechtfertigt werden, als klassischer Nationalautor wahrgenommen zu werden, der unablässig an der Herausbildung einer verbindlichen Schriftsprache und an der Geschmacksbildung der Eliten wie des Volkes arbeitet und in diesem Zusammenhang auch sich selbst und seine Werke perfektioniert. Gleichzeitig rechtfertigt das Neuerscheinen eines Textes in einer Sammelausgabe dessen Überarbeitung und ggf. aktualisierende Anpassung.

Zum zweiten kann Wieland seine durch die langjährige Herausgeberschaft beim *Teutschen Merkur* gemachten Erfahrungen gewinnbringend auch bei der Zusammenstellung und Herausgabe seiner *Sämtlichen Werke* umsetzen. Dazu gehört das Prinzip serieller Produktion ebenso wie die Neukontextualisierung von Texten, indem sie in einen neuen Lese- und Rezeptionszusammenhang versetzt werden und sich so gegenseitig beleuchten können (auch das ist eine exemplarische ‚Wechselwirkung' zwischen Einzelwerk und Gesamtwerk). Der Autor agiert in diesem Fall, wie der späte Goethe, gleichzeitig als Redaktor und Editor seiner selbst; er kann gezielt Mittel der Lesersteuerung einsetzen, um Deutungen der Einzelwerke im größeren Zusammenhang des Gesamtwerks zu etablieren und damit eine noch stärkere Geschlossenheit der Gesamtwirkung zu erreichen.

Besonders greifbar wird Wielands Stilisierung zum klassischen Nationalautor im Erwerb eines Landguts in Oßmannstedt, dem sogenannten ‚Osmantinum' im Jahr 1798. Nach dem Muster der früheren Tiefurter Geselligkeit und antiker wie zeitgenössischer Vorbilder (Horaz, Pope) will er sich nun einen Lebenstraum verwirklichen: Die Herausgabe seiner *Sämtlichen Werke* als Maximierung des über das Leben hinweg akkumulierten symbolischen Kapitals soll die Finanzierung des ländlichen Rückzugsorts des Poeten ermöglichen. Seine eigene Existenz würde damit abschließend symbolischen Charakter gewinnen. Das ambitionierte Projekt scheitert zwar aus unterschiedlichen Gründen, trägt aber trotzdem bis heute zur Abrundung des Profils von Wieland als Autor bei.

Die *Sämmtlichen Werke* bilden damit in mehrfacher Hinsicht den Höhepunkt von Wielands Existenz als Dichter. Sie ermöglichen ihm eine über die Zeit verstetigte Präsenz auf dem literarischen Markt, die seine Etablierung als klassischer Kanonautor verstärkt. Dieser Anspruch wird durch ihre sorgfältig mit dem Verleger abgestimmte äußere Erscheinungsform – Druckbild, Papierqualität, Format, buchkünstlerische Ausstattung – sinnlich eindrucksvoll untermauert. Mit der Werkausgabe, die zudem erst durch einen Musterprozess mit dem früheren Verleger Weidmann durchgesetzt werden musste und damit auch einen Meilenstein in der Geschichte des Urheberrechts bildet, werden das Recht des Dichters am eigenen Gesamtwerk und die Werkherrschaft endgültig festgeschrieben. Nur so kann Göschen im Prozess ein letztlich nationales Interesse an der Veröffentlichung von Wielands *Sämmtlichen Werken* unterstellen: „Herr Hofrath Wieland braucht jezt das volle Recht seiner natürlichen Freyheit, um Deutschland in seinen sämmtlichen Werken ein vollendetes Denkmal seiner Wirksamkeit zu hinterlassen, [...] es würde

sehr leicht das Verdienstliche einer gleichförmigen, geschmackvollen und vollständigen Sammlung von den Werken eines unserer ersten Schriftsteller gezeigt werden können".[53]

7. Goethe wird sich selbst historisch – das historische ‚Ereignis' wird ‚klassisch'

Ähnliche Tendenzen lassen sich auch in Schillers und Goethes Umgang mit ihren Werksammlungen zeigen.[54] Schiller ist seit seiner Ankunft in Weimar sowohl als Zeitschriftenherausgeber als auch als Editor der eigenen Werke bei Wieland in die Schule gegangen. Obwohl sein Lebenswerk noch relativ schmal ist, plant er bereits 1789 eine Werkausgabe, die konventionell nach Gattungen gegliedert sein sollte und auf deren buchkünstlerische Ausstattung er höchsten Wert legte. Erschienen zu seinen Lebzeiten sind jedoch im Wesentlichen getrennte Ausgaben. Den Anfang machen die *Prosaischen Schriften* (ab 1792), von denen Schiller zwar selbst zugesteht, dass eine Überarbeitung ihnen gut getan hätte; er belässt dann aber doch die Texte im „jugendlichen Gepräge ihrer ersten zufälligen Entstehung"[55], gibt also der historisch-individuellen Erscheinungsform den Vorzug. Besonders interessant ist jedoch Schillers Editionspraxis bezüglich seiner Gedichte. Von seinen Jugendwerken an erschienen sie in Zeitschriften und den beliebten Musen-Almanachen; in den 90er Jahren dann in seinen eigenen Zeitschriften, den *Horen* (1795–1797; hier achtete Schiller besonders darauf, dass die Gedichte den gemeinsam mit Goethe entwickelten hohen ästhetischen und philosophischen Ansprüchen gerecht wurden), und dem *Musen-Almamanch* (1796–1800). Um die Jahrhundertwende beginnt Schiller dann damit, seine Gedichte für die ersten Bände der geplanten Gesamtausgabe zusammenzustellen. Im ersten Band gewinnt nun der klassische Anspruch die Überhand gegenüber der historischen Originalgestalt der Texte; Schiller kommt es jetzt auf die „Ründung des Ganzen"[56] an, der auch einzelne Stücke geopfert werden. Diesen Anspruch kann er jedoch schon im zweiten, 1803 erschienenen Band nicht mehr einhalten: Um ein gewisses Volumen zu füllen – ökonomische Interessen spielten auch für Schiller in diesem Zusammenhang eine große Rolle –, muss er nun doch wieder auf seine Jugendwerke zurückgreifen, die er mit einer bezeichnenden Formulierung aus dem Zusammenhang der Dilettantismus-Debatten als „wilde Produkte eines jugendlichen Dilettantisms" und „unsi-

53 Acta, die Weidmannsche Buchhandlung contra J. G. Göschen. Gesammtausgabe von Wielands Schriften betr. 1792. (Stadtarchiv Leipzig, Sign. XLVI. 428). Vol. I, Bl. 11r–12r (zit. nach Haischer, *Historizität und Klassizität*).

54 Vgl. Jochen Golz: *Monumente zu Lebzeiten? – Schiller als Herausgeber seiner Werke*, in: Nicholas Martin (Hg.), Schiller: National Poet – Poet of Nations. A Birmingham Symposion, Amsterdam / NewYork 2006, S. 73–88; Jochen Golz, *Vom Anthologie-Gedicht zur Sammeledition. Schiller auf dem Weg zur „Prachtausgabe"*, in: editio 20 (2006), S. 53–66, sowie allgemein: Jochen Golz / Manfred Koltes (Hg.), *Autoren und Redaktoren als Editoren*, Tübingen 2008. S. 1–2.

55 NA 22, S. 102.

56 NA 30, S. 192.

chere Versuche einer anfangenden Kunst" bezeichnet. Sie können allerdings, ähnlich wird auch Goethe argumentieren, trotzdem aufgenommen werden, denn „selbst das Fehlerhafte bezeichnet wenigstens eine Stufe in der Geistesbildung des Dichters". [57] Gleichzeitig versucht Schiller jedoch weiter an klassizistischen Prinzipien festzuhalten: Ihm gehe es vor allem um die Vorlage einer „rechtmäßigen, korrekten und ausgewählten Sammlung".[58] Schließlich plant er gar auf Vorschlag des Verlegers Crusius eine „Prachtausgabe" seiner Gedichte, die in großem Format und gesetzt in der modernen Antiqua-Schrift, in der auch Wielands *Sämtliche Werke* gedruckt sind, erscheinen soll; zu mehr als einer Probeabschrift und einem Inhaltsverzeichnis kommt es jedoch nicht mehr. Sie zeigen jedoch deutlich den Anspruch, den Schiller mit dieser repräsentativen Sammlung verband: Ziel war ein sorgfältig komponiertes, klassizistischen Grundsätzen verpflichtetes ‚Gesamtkunstwerk' für die Nachwelt.

Auch Goethe erprobt zunächst verschiedene Sammlungsformen von *Schriften* über *Werke*, bis er in den umfangreichen autobiographischen Schriften des Spätwerks ein großes Archiv der eigenen Existenz anlegt.[59] Den Anstoß dafür gibt seine Auseinandersetzung mit seinem Selbstverständnis als Naturforscher, die in engem Zusammenhang mit den Überlegungen zu Schaden und Nutzen des Dilettantismus steht. Indem Goethe versucht, seine eigenen Tätigkeiten auf diesem Gebiet als produktive Beiträge eines wissenschaftlich unverbildeten Laien zu profilieren und innerhalb der langen Geschichte der Wissenschaften zu verorten, wird er sich, nach der bekannten Formulierung, immer stärker „selbst historisch". Zunehmend versteht er sein eigenes Leben ebenso wie die Kunst- und Wissenschaftsgeschichte nach dem Modell morphologischer Entwicklung. Dabei entsteht schließlich auch ein neues Selbstverständnis als Autor. Goethe sieht sich nun als ein „kollektives Wesen", dessen morphologisch adäquate, äußerliche Überlieferungsform nicht mehr das organisch geschlossene Einzelwerk, sondern das offene Archiv ist; so heißt es beispielsweise im Gespräch mit Eckermann: „Im Grunde aber sind wir alle collective Wesen, wir mögen uns stellen wie wir wollen. Denn wie weniges haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigenthum nennen! Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Innern verdanken wollte."[60]

Diese Entwicklung Goethes lässt sich exemplarisch an den *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* (1810), den Studien zur Morphologie und schließlich am spätesten autobiographischen Werk, den *Tag- und Jahresheften* nachvollziehen. In den *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, die teilweise parallel zu den *Wahl-*

57 NA 22, S. 12.
58 Ebd.
59 Vgl. dazu ausführlich Blechschmidt, *Lebendiges Archiv* (2009).
60 17. Februar 1832; in: Woldemar Freiherr von Biedermann *(Hg.), Goethes Gespräche*, Leipzig 1889–1896; hier: Bd. 8, S. 131 ff.

verwandtschaften entstehen[61], wird Goethe als Redaktor tätig, der Auszüge aus einem Archiv darbietet: Er sammelt Quellen zu wichtigen Forscherpersönlichkeiten und ergänzt diese durch eigene Charakterskizzen, die die Forscher zunächst in ihrer eigenen Zeit situieren, darüber hinaus aber auch eine morphologische Typologie von durch eine ‚Familienähnlichkeit' verbundenen Geistern entwerfen, in die er sich dann selbst einordnen kann. Am Ende dieses biographisch inspirierten Durchgangs durch die Wissenschaftsgeschichte bildet die *Confession des Verfassers* den natürlichen Höhepunkt, der Goethes Tätigkeit als naturforschender Laie nun endgültig gerechtfertigt erscheinen lässt. Der Abschluss der *Confession* wiederum ist eine bezeichnende Reminiszenz an die früheren Phasen des ‚Ereignisses': Goethe gedenkt des verstorbenen Schiller und würdigt Anna Amalias Verdienste um die Entstehung dieser Schrift, die er ihrem Andenken widmet. Auch auf dieser Stufe findet also eine autobiographische Rundung statt, die gleichzeitig das Umfeld und dessen Beitrag zur eigenen Produktivität explizit würdigt.

Die autobiographische Selbststilisierung setzt Goethe in seinen *Heften zur Naturwissenschaft, besonders zur Morphologie* (1817) fort, die den bezeichnenden Untertitel „Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden" tragen. Er stellt hier, wiederum nach Art eines Redaktors, seine wissenschaftlichen Schlüsselstudien zusammen, die er durch kurze redaktionelle „Zwischenreden" verbindet. Noch stärker akzentuiert er dabei den Erlebnis-Charakter und den „Eigen-Sinn"[62] seiner eigenen naturwissenschaftlichen Forschungen als besonderes Spezifikum und bringt dadurch Autobiographie, Geschichte und Naturforschung in einen noch engeren Zusammenhang.[63]

Ein letztes Lebens-Archiv bilden schließlich die *Tag- und Jahreshefte*, Goethes letztes autobiographisches Zeugnis.[64] Wiederum legt er hier einen Schwerpunkt auf die Darstellung des naturwissenschaftlichen Engagements; nun werden aber auch die Aktivitäten des Dichters, Politikers oder Theaterleiters zu repräsentativen Tätigkeiten stilisiert, die trotz reichlich vorhandener „falscher Tendenzen" einen exemplarischen Wert haben. Der stärker repräsentative denn persönliche Wert des Lebensarchivs kommt auch in der schmucklosen, annalistischen Form zum Ausdruck. Ein der Morphologie entlehntes Strukturelement ist die Organisation des zunächst äußerlich formlos erscheinenden Aggregats um einen „gewissen Mittelpunkte"[65], von dem aus sich der Bildungstrieb in alle Richtungen ausbreiten kann, ohne jedoch seinen „Bildungskreis" zu verlassen. Daneben tritt die Darstellungsform des Tableaus als systematisches Ordnungsmuster des ‚lebendigen Archivs'. In ihm ist das Leben eines Menschen für die Nachwelt aufbewahrt, der sich selbst wie erläutert als Kollektivwesen versteht; es sei ihm immer klarer geworden, so Goethe,

61 Vgl. dazu Blechschmidt, „ … *eine Repositur*" (2010).
62 Vgl. ausführlich Stefan Blechschmidt, *Eigen-Sinn und Dilettantismus. Bezüge in Goethes Schriftenreihen ‚Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie'*, in: Blechschmidt/Heinz (Hg.), Dilettantismus um 1800 (2007), S. 307–321.
63 Vgl. Blechschmidt, *Lebendiges Archiv* (2009).
64 Vgl. Blechschmidt, *Lebendiges Archiv* (2009).
65 *Über die neue Ausgabe der Goethe'schen Werke* (1816); MA 11.2. S. 211.

„daß die Tätigkeiten, in einem höhern Sinne, nicht vereinzelt anzusehen sind, sondern daß sie einander wechselsweise zu Hülfe kommen, und daß der Mensch, wie mit andern also auch mit sich selbst, öfters in ein Bündnis treten und daher sich in mehrere Tüchtigkeiten zu teilen und in mehreren Tugenden zu üben hat".[66]

Dieses letzte Autorbild ist zweifellos seiner Zeit weit voraus; gleichwohl hat Goethe es bereits in seinen beiden umfangreichen Spätwerken, *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (1821/29) und dem erst posthum veröffentlichten *Faust* II, in entsprechende literarische Darstellungsformen und ein wiederum erneutes Programm künstlerischer Produktivität umgesetzt.[67]

Sowohl die Auseinandersetzung mit der Werkedition bei Wieland als auch Schillers Pläne für die Gesamtausgabe seiner Werke und Goethes autobiographische Bemühungen stehen damit insgesamt im Spannungsfeld der eigentlich polaren Prinzipien von Klassizität und Historizität, die im ‚Ereignis' als komplementär erscheinen. Klassizität meint hier den Geltungsanspruch nicht nur von Texten, sondern auch von Methoden der Texterstellung bzw. der naturwissenschaftlichen Erkenntnis: Erhoben wird der überzeitliche Geltungsanspruch des Werkes und des individuellen Selbstentwurfs. Dabei werden ursprüngliche Werk- und Lebenszusammenhänge aufgelöst, unkenntlich gemacht und neu kontextualisiert, um ein stimmiges ganzheitliches Autorbild zu entwerfen. Ausgehend von der individuellen Erfahrung erkennen und thematisieren die klassischen Autoren aber auch die Historizität des eigenen ‚Lebenswerkes'. Der unterstellte Aktualitätsverlust wird zwar konstatiert, aber ins Positive gewendet. Die eigene Geltung des Werkes wird in seiner historischen Bedeutung durchgesetzt. Richtlinie ist hier der summarische Charakter des Lebenswerkes. Lebensgeschichte und Kulturgeschichte werden gleichgeschaltet, und dem Autor wird damit eine symbolische Position zugewiesen. Auch seine zeitimmanente Bedeutung wird auf diese Weise manifest.

8. Individuelle Produktivität und kongeniales Umfeld – die ‚vier Großen' und das ‚Ereignis'

1828, als der Weimarer Kanzler Friedrich von Müller sich mit dem Nachlass von Herzogin Anna Amalia beschäftigt und in diesem Zusammenhang auch ein altes Exemplar des *Tiefurter Journal* hervorkramt, erteilt Goethe den Bemühungen ausdrücklich seinen Segen – es würden „in menschlicher Hinsicht unschätzbare" Dokumente für die Nachwelt gerettet, die dokumentierten, wie

„auf hohem Standort ein reines Wohlwollen, gebührende Anerkennung, ernstliche Studien und heiterste Mittheilung in einem Kreise sich bethätigten, der schon gegenwärtig demjenigen, der es miterlebt hat, mythologisch zu erscheinen anfängt".[68]

66 *Farbenlehre*, Historischer Teil, „Confession des Verfassers"; MA 10, S. 902 f.
67 Vgl. Heinz, *Narrative Kulturkonzepte* (2006).
68 Brief an Müller vom 24. Juli 1828; WA IV, 44, S. 219.

Jedes einzelne Wort ist hier, wie beim späten Goethe so häufig, lakonisch und gleichzeitig schwergewichtig: Der „hohe Standort" und das „reine Wohlwollen" zollen ein letztes Mal dem höfischen Umfeld Tribut; die „gebührende Anerkennung" weist auf das Gleichgewicht von dichterischem Verdienst und Würdigung durch das Publikum; die polar gegeneinander gesetzten „ernstlichen Studien" und „heitersten Mittheilungen" skizzieren einen geselligen Rahmen, der die ernsthafte Beschäftigung mit gewichtigen Themen nicht nur ermöglicht, sondern diese in der Kommunikation mit anderen wirklich produktiv werden lässt. Das ganze Unternehmen gewinnt schließlich einen „mythologischen" Charakter zunächst angesichts der zeitlichen Ferne, einer inzwischen gänzlich veränderten politischen und historischen Situation und des Todes der unmittelbaren Zeitzeugen – im engeren Sinne mythologisch werden kann es aber nur wegen seiner anthropologischen Musterhaftigkeit: In einem vergleichbaren Sinne war schon im frühen *Tiefurter Journal* die antike Mythologie verstanden und aktualisierend angeeignet worden.

Eine wesentliche Grundlage der Stilisierung des ‚Ereignisses Weimar-Jena' bildet dabei, das sollten die Ergebnisse des Teilprojekts ‚Monumente des Autors: Lebensgeschichte und Werkedition' zeigen, eine Neukonzeptualisierung dichterischer Produktivität, die abschließend noch einmal zusammenfassend dargestellt werden soll:[69]

(1) Zunächst wird von den Zentralfiguren des ‚Ereignisses' die Produktivität des Menschen zum Anthropologikum schlechthin stilisiert, auch wenn sie, wie vor allem Goethe später immer wieder hervorhebt, oft auf Abwege gerät, Hindernisse bewältigen muss, geradezu systematisch in die Irre gehen kann. Der Künstler als Prototyp der *produktiven Persönlichkeit* ist deshalb die im Programm der ‚ästhetischen Erziehung' als vorbildlich geschilderte Ausprägung des Menschen ganz allgemein. Seine Kreativität tritt gegenüber älteren Konzepten der Dichtung, die stärker auf die rationalen Vermögen von Geistes- und Geschmacksbildung sowie die Kenntnis formaler Regeln gesetzt hatten, immer stärker in den Vordergrund. Ihr überschießendes Extrem erreichte sie bereits vor dem ‚Ereignis' mit dem ‚Genie' im Sturm-und-Drang. Die durch keine Regeln mehr zu bändigende und deshalb häufig über das Ziel hinausschießende ‚genialische' Produktion musste deshalb wieder eingeholt und gebändigt werden, um zu wirklich dauerhaft produktiven Ergebnissen zu kommen – sei es durch philosophische Konzepte der Wechselwirkung von Form und Inhalt, Geist und Sinnlichkeit, wie bei Schiller, oder durch biologisch-morphologische Konzepte wie den Bildungstrieb und das Gesetz von Polarität und Steigerung bei Goethe, die für einen Ausgleich der unterschiedlichsten Polaritäten sorgen können und einen einseitigen Überschwang verhindern.

Als besonders wichtig hat sich bezüglich der ‚produktiven Persönlichkeit' auch die intensive Auseinandersetzung mit dem Dilettantismus erwiesen, der als eine Art von Proto-Produktivität verstanden werden kann: Das laienhafte Interesse und

69 Das geschieht wieder in struktureller Anlehnung an das 4-P-Modell der Kreativitätsforschung– wobei auch umgekehrt zu bedenken ist, wo der spezifische Ertrag einer solchen historischen Kreativitätsstudie wie der vorliegenden für die Theoriebildung liegen könnte.

die dilettantische Tätigkeit auf vielen verschiedenen Gebieten verschaffen dem späteren ‚Meister' erst die nötige Erfahrungsbreite und das Spielmaterial für seine kreativen Entwürfe. Insofern war es nötig, dass die ‚vier Großen' in Weimar-Jena ihre anfangs geschilderten, vielfältigen Interessen und Talente systematisch weiter ausbauen konnten: Wieland durch seine Herausgabe des *Teutschen Merkur*, der ein Bildungsprogramm nicht nur für den Leser, sondern auch für den Autor und Herausgeber geworden ist, sowie durch seine intensive Beschäftigung mit der Antike in seinen Übersetzungen; Herder durch seine fortgesetzten und intensivierten ethnographischen und kulturgeschichtlichen Studien für sein Hauptwerk, die *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, sowie für seine späteren Zeitschriften- und Buchprojekte; Schiller durch seine ausgedehnten Kant-Studien, während derer er die dichterische Betätigung beinahe ganz einstellt; Goethe durch die immer stärkere Konzentration auf seine Naturforschungen, aber auch früher schon durch seine Flucht nach Italien, die durch die damit verbundene Distanzierung zum bisherigen Leben und seinen eingefahrenen Routinen einen enormen Kreativitätsschub brachte – sie alle waren eben nicht ‚nur' Dichter.

(2) Entscheidend für den *produktiven Prozess* ist darüber hinaus, dass die Weimarer Protagonisten dazu fähig waren, Querverbindungen zwischen ihren verschiedenen Interessen- und Tätigkeitsgebieten herzustellen. In dieser, häufig mehr assoziativen denn systematischen Verknüpfung unterschiedlicher Denk- und Sichtweisen, dem ‚Quer-' oder Transferdenken, steckt ein heute allgemein anerkanntes, ungeheures kreatives Potential abseits jeden Spezialistentums. Dazu kommt, dass die Protagonisten des ‚Ereignisses' sich immer wieder bemüht haben, ihre Produkte und Theorien nach außen an das Publikum zu vermitteln – sei es publizistisch im Blick auf eine größere Öffentlichkeit, sei es in kleineren geselligen Kreisen, die zu der vom SFB ‚Ereignis Weimar-Jena' intensiv erforschten Kommunikationsverdichtung im Ereignisraum geführt haben. Auch solche Vermittlungsbemühungen erfordern Transferleistungen, die wiederum für den produktiven Prozess selbst fruchtbar gemacht werden können. Als ebenfalls förderlich für den produktiven Prozess hat sich schließlich die gezielte Reflexion auf die Grundlagen des eigenen Schaffens erwiesen, die zu einem intensiven Austausch von Theoriebildung und literarischer Praxis führt, der nach dem Muster der nicht-antagonistischen Wechselwirkung eine gegenseitige Steigerung in Gang bringen kann: Die Praxis kontrolliert die Theorie und umgekehrt; die Theorie regt die Praxis zu neuen Experimenten an, die dann wiederum die Theoriebildung vorantreiben und verändern.

Auch der produktive Prozess selbst wird dabei theoretisch untersucht. In Schillers Theorie des ‚ästhetischen Zustandes', der durch die modellhafte Betätigung des ‚Spieltriebes' erreicht wird, kann man eine Erscheinungsform dessen sehen, was heute ‚flow' genannt wird: das als äußerst befriedigend erfahrene Aufgehen in einer produktiven Tätigkeit, die als vollständig autonom wahrgenommen wird. Der eher lebensweltliche Terminus, den Goethe und Schiller in ihrer Korrespondenz für diesen Zustand benutzen, ist der der „Stimmung": Nur in der richtigen poetischen Stimmung, die auf verschiedene Weise (u. a. auch durch Stimulantien) gefördert

werden kann, ist beiden Produktion überhaupt möglich.[70] Die Rolle, die Regeln, Handwerk und Ausbildung für den schöpferischen Prozess zugeschrieben wird, ändert sich dabei ebenso wie das gesamte Autorenkonzept im Verlauf des ‚Ereignisses' – andere historische Situationen und Erfahrungen erfordern auch andere Kunstauffassungen und Kunstmittel, und eine ‚veloziferisch' beschleunigte Moderne mit ihren Massenphänomenen führt für Goethe zwingend zu anderen künstlerischen Produktionskonzepten. Auch produktive Prozesse haben insofern ihre eigene Geschichte; und ein Teil ihres Erfolgs oder Nicht-Erfolgs beruht darauf, sich die historischen Gegebenheiten zunutze zu machen (oder eben nicht).

(3) Das aus all diesen Bemühungen resultierende kreative *Produkt* selbst versuchten die Protagonisten des ‚Ereignisses' möglichst ‚haltbar' für die Überlieferung zu machen: Dazu sollten vor allem die in Lebensbeschreibung und Werkedition dokumentierten Stilisierungs- und Monumentalisierungsstrategien dienen, die das eigene Ideal von ‚Klassizität' – das in einem komplementären Kontrast zur ebenfalls durchaus wahrgenommenen, nicht hintergehbaren ‚Historizität' steht – für die Nachwelt aufbereiten. Gleichzeitig setzt man sich aber auch intensiv mit der Mitwelt auseinander; durch die unmittelbare zeitgenössische Rezeption und Reaktion von Freunden wie Gegnern ergaben sich wiederum produktive Impulse, die vor allem die langlebigeren der Autoren gewinnbringend umsetzen konnten. Ein weiterer Produktivitätstest schließlich ist neben der Haltbarkeit der erreichten Lösung auch deren Innovations- und Problemlösungspotential. Die künstlerischen Produkte der ‚vier Großen' können unter diesem Blickwinkel als Antworten auf Fragen gelesen werden, die die Aufklärung im Verlauf des Jahrhunderts aufgeworfen hatte – also beispielsweise bezüglich der dichterischen Produktivität eine Aufarbeitung der Probleme, die das Genie-Konzept hinterlassen hatte. Und sie initiieren durch ihre eigenen Produkte wiederum neue Fragen und Problemkomplexe, die die Frühromantiker dann gezielt aufspüren und zur Grundlage ihrer konkurrierenden Theoriebildung machen.

(4) Die Infragestellung der ‚Klassik-Doktrin' durch die jugendlichen Frühromantiker gehört insofern zum *produktiven Umfeld* in Weimar-Jena: Der Ideen-Wettbewerb erforderte permanente Anpassungs- und Veränderungsprozesse auch im Produktivitätskonzept. Dessen ganz handfeste Grundlage war aber zunächst die existentielle Grundsicherung der Autoren durch den Hof, die ihnen erst einen Freiraum literarischer Tätigkeit erschloss, ohne dass ihnen allzu konkrete inhaltliche Vorgaben gemacht wurden. Daneben traten von Anfang an unterschiedliche Formen von Geselligkeit, von der höfischen Produktionsgemeinschaft der Dilettanten in Tiefurt über den intensiven Dialog-Austausch von Schiller und Goethe bis hin zu institutionellen Bildungsangeboten der ‚extraordinären' Universität[71] oder Vereinigungen wie den ‚Weimarer Kunstfreunden'. Die enorme Bedeutung dieser kongenialen Umgebung hat der SFB ‚Ereignis Weimar-Jena' in den zwölf Jahren seiner Tätigkeit in ihrer ganzen Breite erforscht. Sie ist auch Goethe nicht

70 Vgl. dazu Heinz, *Narrative Kulturkonzepte* (2006).
71 Vgl. dazu TP A2: „Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft".

erst in seinem Spätwerk mit den gezeigten kollektiven Tendenzen bewusst geworden; bereits 1795 formulierte er in einer Aufstellung mit dem Titel *Ueber die verschiednen Zweige der hiesigen Tätigkeit*, den SFB ‚Ereignis Weimar-Jena' sozusagen vorwegnehmend:

> „Alles Gute was geschieht wirkt nicht einzeln. Seiner Natur nach setzt es sogleich das nächste in Bewegung, so blieb auch mir der Eindruck noch lange, als ich den Saal schon verlassen hatte und machte den Wunsch in mir rege: daß alles, was in unserm Kreis gutes und nützliches geschieht, auch jedes in seiner Art, einen allgemeinen Tag der Ausstellung und Anerkennung erleben möge".[72]

Menschliche Produktivität wurde in Weimar und Jena zwischen 1770 und 1830 insofern tatsächlich ‚Ereignis'. Der Begriff reflektiert den in gewisser Weise singulären Anspruch, etwas historisch Besonderes erreicht zu haben. Dieses Besondere wurde bereits von den Zeitgenossen als exemplarisch wahrgenommen und von den Protagonisten selbst teilweise gezielt, teilweise unter Ausnutzung ‚glücklicher' Umstände als ‚klassisch' für die Nachwelt aufbereitet – in der von Goethe ausgesprochenen Hoffnung auf spätere „Ausstellung und Anerkennung" ebenso wie im Wunsch, weiter produktiv zu wirken, ein „nächstes in Bewegung" zu setzen. Denn nur so kann letztlich die Überzeugung, menschliche Produktivität sei das Humanum schlechthin – zugespitzt zu der Formel: „der Dichter ist der einzige wahre Mensch"[73] – nicht nur postuliert, sondern auch bewiesen werden.

72 MA 4.2, S. 872.
73 Brief von Schiller an Goethe vom 7.1.1795; NA 27, S. 116.

GOTTFRIED GABRIEL / HELMUT HÜHN / TEMILO VAN ZANTWIJK

Heuristik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Poesie

Angesichts der rasanten Vermehrung des Wissens stellt sich der Philosophie und Naturforschung am Ende des 18. Jahrhunderts das Problem einer Einheit des Wissens in neuer Weise. Die bekannten, akkumulativ aufgebauten Enzyklopädien lassen die erwünschte systematische Einheit vermissen. Zwischen wissenschaftlicher Anthropologie, idealistischer Systemphilosophie, früher Wissenschaftsphilosophie und den romantischen Enzyklopädieprojekten entbrennen heftige Kontroversen um Einheit und Begründung des Wissens, die auch das Verhältnis von Philosophie und Wissenschaft, die Legitimität der Gesellschaftsordnung und die Frage nach einem guten Leben berühren. Das zentrale Ergebnis der im Projekt entstandenen Studien ist, dass eine Einheit des Wissens nicht als propositionales Wissen erfasst und dargestellt werden kann. Nichtpropositionale Erkenntnis durch Witz[1] und intellektuelle Anschauung und literarische Darstellungsformen der Philosophie hängen systematisch zusammen und ergänzen die propositionale wissenschaftliche Weltauffassung.

Propositionales Wissen basiert auf dem Zu- und Absprechen von Prädikaten. Die Subsumtion von Gegenständen und Ereignissen unter Begriffe im Urteil ermöglicht eine Auffassung dieser Gegenstände in einer bestimmten Hinsicht und eröffnet immer nur eine bestimmte Perspektive auf sie. Wie Kant in der transzendentalen Deduktion der Kategorien in der *Kritik der reinen Vernunft* zeigt, ist die Möglichkeit, alle Vorstellungen auf ein Subjekt, in welchem sie alle zusammenhängen, zu beziehen, eine transzendentale Voraussetzung gelingender empirischer Prädikation. Diese Einheit des Mannigfaltigen der Anschauung, die eine Verknüpfung aller Erfahrungen zu einer Erfahrung ermöglicht, wird durch den Grundsatz der ursprünglich synthetischen Einheit der Apperzeption geleistet. Diese gibt der nachkantischen Philosophie und Naturforschung die Aufgabe einer kritischen Klärung der Frage auf, ob Einheitswissen überhaupt propositionales Wissen sein könne. Die Grundsatzphilosophien Reinholds und des frühen Fichte haben dies bejaht, die Formationen des transzendentalen Idealismus Fichtes und Schellings haben es entschieden verneint. In ihren Systemen wurde die Erkenntnis der Erkenntnis – in kritischer Auseinandersetzung mit Spinozas Begriff einer *scientia intuitiva* – einer intellektuellen Anschauung zugewiesen. Herder, Goethe und Hegel sind auf jeweils unterschiedliche Weise für Konzeptionen eingetreten, die Anschauung und Begriff in Formen eines „anschauenden Denkens" verbinden, wie Hegel dieses

1 Gottfried Gabriel, *Der Witz als Erkenntnisvermögen und ästhetisches Prinzip*, in: Astrid Bauereisen / Stephan Pabst / Achim Vesper (Hg.), Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Würzburg 2009, S. 35–47.