

MAURO PONZI

Melancholie und Leidenschaft

Der Bildraum des jungen Goethe



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 285



MAURO PONZI

Melancholie und Leidenschaft

Der Bildraum des jungen Goethe

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8253-5827-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspei-
cherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2011 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag-hd.de

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
Vorwort	5
Kap. 1: Die fehlende Gratifikation	13
1.1 Cornelia	13
1.2 Liebeskummer als literarischer Stoff	27
1.3 Die narzisstische Depression	39
Kap. 2: Die „Sesenheimer Idylle“	55
2.1 Die „seelische Krankheit“	55
2.2 Die Verkleidung	61
2.3 Kastrationskomplex	76
2.4 Kontamination	87
2.5 Gastrecht	100
2.6 Der Doppelgänger	111
Kap. 3: Die Fähigkeit, die dichterische Sprache zu beherrschen	127
3.1 Der Darmstädter Kreis	127
3.2 Das Genie	135
3.3 Furor poeticus	148
3.4 <i>Epikratéin dúnasthai</i>	158
3.5 Der Mensch als Schöpfer	171
Kap. 4: Abschaffung einer Legende	191
4.1 Entstehungsgeschichte des Werther	191
4.2 „Self-control of affectivities“	204
Kap. 5: Die Ereignisse in Wetzlar	217
5.1 Kestners Bericht über Jerusalems Tod	217
5.2 Sophie von La Roche und die „süße Melancholie“	241

Kap. 6: Die „düsteren Höhlen“ der Melancholie	259
Kap. 7: Die Natur der Krankheit	289
7.1 Leidenschaft und Melancholie	289
7.2 <i>mélaina kolé</i>	290
7.3 Innere Spaltung	306
7.4 Die Sprache der Empfindsamkeit	311
7.5 Die Natur der Krankheit	319
Siglen	325
Literatur	327

Danksagung

Dieses Buch ist das Resultat eines Forschungsaufenthalts, der 2006 in Berlin stattfand und vom DAAD gefördert wurde. Das Buch wird dank eines Beitrags des Italienischen Ministeriums für Bildung, Forschung und Universität und der Universität Rom „La Sapienza“ veröffentlicht.

Ein besonderer Dank gilt den Kollegen Hans-Jürgen Schrader, Ernst Osterkamp und Gert Mattenklott, mit denen ich einige methodologische und theoretische Aspekte der Behandlung besprochen habe. Ebenfalls möchte ich mich bei meinen Freunden Hans-Albrecht Koch, Dagmar Deuring und Eri Weidl herzlich für ihre Geduld bedanken, mit der sie meine Arbeit gelesen haben.

VORWORT

„Die Erfahrung aller großer Genien zeigt, daß die Jahre von 20 bis 30 alle Keime ihrer eigensten Größe bereits tragen, meistens in strotzendem Daseinsdrange, roh, unvollkommen, aber unendlich reich“ (Friedrich Nietzsche: *Einleitung in das Studium der Platonischen Dialoge*).

In der Antike pflegte man zu sagen, die besten Intuitionen entstünden in der Jugend und danach täte man nichts anderes, als eben diese jugendlichen Intuitionen zu verarbeiten. Diese Überzeugung wurde vermutlich durch die Idealisierung der Figur des Adoleszenten verursacht, die eine Hauptfigur des Denkens und besonders der Ästhetik der griechischen Antike war. Dennoch enthält sie einen Kern der Wahrheit, den wir – *cum grano salis* – benutzen können, um die Werke und die geistige Entwicklung eines jungen Autors jenseits des Mythos der ewigen Jugend zu interpretieren. Diese Überzeugung zeigt nämlich ihren modernen Aspekt, wenn man sie mit der Terminologie der Psychoanalyse verbindet. Die primären Erfahrungen haben eine dauerhafte und entscheidende Wirkung auf die Entwicklung des Subjekts, besonders, wenn dieses künstlerisch produktiv wird, da es – wohl oder übel – nicht von dem *imprinting* seiner jugendlichen Erfahrungen und von den dadurch entstandenen Intuitionen absehen kann. Ein Problem, das die Literaturwissenschaft bisher noch nicht überzeugend gelöst hat, ist die Entstehung von literarischen Motiven und Bildern. Der eigene Umgang mit der literarischen Tradition und das biographische Erleben eines Autors erklären nur zum Teil, wie neue Kunsttheorien und neue literarische Sprachen entstehen, weil die Erneuerung (und manchmal die Revolution) der Formen ein Verfahren in Gang setzt, das von verschiedenen Impulsen ausgeht, die alle vielleicht als Kunstrichtungen schon existieren, aber ganz anders disponiert und verflochten werden, so dass es „andere“ Werke und Sprachen, eben jenes „Neue“ hervorbringt, das die Kunstwerke „bedeutend“ macht. Auch laut der antiken griechischen Rhetorik sind die „jugendlichen Intuitionen“ weder nur das Ergebnis eines „Naturtalents“ noch des „authentischen“

Erlebnisses, sondern das Produkt eines Kulturprogramms, das alle diese Elemente zusammensetzt und ineinander verwebt.

Mein Gymnasiallehrer für Altgriechisch pflegte zu sagen: „Die wahren und genialsten Ideen, die erneuern und revolutionieren, entstehen fast immer, wenn man zwanzig ist. Danach verbringt man den Rest seines Lebens damit, sie zu verarbeiten, zu verbessern und >auszufeilen<“. Vielleicht war auch er von dem altgriechischen Mythos des ewigen Knaben beeinflusst. Erst neulich wurde von psychoanalytischen Studien bestätigt, dass starke Affekte und „Emotionen“ (die normalerweise in der Jugend bei den ersten „Welterfahrungen“ stattfinden) eine deutliche Wirkung auf das Gehirn des Individuums haben. Die Kindheits- und Jugendjahre üben auf den Künstler (und auf das Individuum überhaupt) eine Reihe von Impulsen aus, die später von ihm verarbeitet und in eine künstlerische Sprache „übertragen“ werden. So versucht man, die Entstehung von Themen und Bildern eines Autors in seinen Jugendjahren zu finden; nicht nur in seinem Erlebten, sondern vielmehr in jenem komplexeren Werdegang seiner Bildung und seiner Selbstfindung, in dem das Erlebte und das Gelesene zu einem einzigen Magma, aus dem die „neue“ Poetik entsteht, verschmelzen.

In seinem langen Leben setzte Goethe sich mit mehreren künstlerischen und literarischen Strömungen auseinander und passte seine Schreibstrategie immer wieder an die Kultur seiner Zeit und an die Rezeption des damaligen Publikums an. Es ist deshalb sehr schwierig, ein einheitliches Element zu finden, das sein Werk vom Anfang bis zum Ende seines Schaffens kennzeichnet. Dennoch kann man methodologisch und epistemologisch einige Strategien bei ihm finden, die mit wenigen Abweichungen als solche seit seiner Jugend gleich geblieben sind: die erste – und vielleicht die wichtigste – ist seine Aufmerksamkeit gegenüber der Rezeptionsfähigkeit des Publikums, die ihn zu einem hervorragenden „Kommunikationsmenschen“ macht. Er hat immer versucht, seine Kulturprojekte durch eine Sprache und eine *dispositio* des literarischen Stoffs so zu „vermitteln“, dass sie für sein zeitgenössisches Publikum zugänglich wurden. Demzufolge war er sich bemüht, Themen und Bilder der Antike zu aktualisieren, um sie vom „modernen“ Publikum rezipieren zu lassen. In dieser ständigen Anpassung der dichterischen Sprache an die Rezeptionsfähigkeit des zeitgenössischen Publikums hat Goethe die „Formen“ seines literarischen Schaffens ständig in Frage gestellt, so dass man behaupten darf, dass jenes so lang gesuchte einheitliche Element seiner Poetik eben in dieser Selbstüberwindung besteht. Selbstverständlich hat so ein Verfahren radikale Wendungen in der Be-

stimmung der künstlerischen Bezugspunkte und der Gestalt der verwirklichten Kunstwerke mit sich gebracht. Die erste „Wende“ ist das Objekt dieser Studie: zunächst Goethes Infragestellung der Sprache der Empfindsamkeit und sein Versuch, die Egozentrik des Sturm und Drang zu überwinden, die er in der negativen Darstellung des „leidenden“ Subjekts in seinem Briefroman *Werther* verwirklicht.

Goethes Modernität besteht nicht nur in der Intertextualität, die er mit seiner Umschreibung der Bilder aus der Antike hervorbringt, sondern auch in der Tatsache, dass er durch die „Verschleierung“ der intertextuellen Bezüglichkeit polyseme Texte produziert. Diese Polysemie seiner Bilder wird von einigen Literaturwissenschaftlern auf die Bibel zurückgeführt.¹ Dies stellt aber nur einen Aspekt bezüglich der Texte Goethes dar. Wenn auch die Heilige Schrift ohne weiteres ein Vorbild darstellt, was das Verfassen von polysemen literarischen Texten anbelangt, so hat Goethe in seinem Schreiben doch eine Vielzahl anderer, ebenso wichtiger Bezugspunkte. Die Metaphorik, die er in einer Phase seiner Jugend verwendet, stammt gewiss aus dem religiösen Sprachbestand des Pietismus, der jedoch zugleich für den übersentimentalen Ausdruck der „schönen Seelen“ der Empfindsamkeit genutzt wurde. Die Besonderheit – oder die „Verschleierungstechnik“ – von Goethes Schreiben besteht nun darin, dass er diesen Sprachbestand literarisch verwendet, um sinnliche Leidenschaften und „leibliche“ Gemütsbewegungen zu schildern, und dadurch eine Sinnverschiebung der von den „schönen Seelen“ verbrauchten „empfindsamen“ Bilder bewirkt. Termini wie „Herz“, „Gefühl“, „Freundschaft“, „Hütte“, „Brunnen“ gewinnen dadurch sinnliche Nebenbedeutungen, die ursprünglich durch den pietistischen Sprachgebrauch gerade hätten verhindert werden sollen. So hat der junge Goethe mit seinem Verfahren einerseits die Poetik der Empfindsamkeit von innen her dekonstruiert und ihre Schwäche ans Licht gebracht, andererseits hat er die inneren Bedürfnisse einer ganzen Generation geäußert, die diese „empfindsame“ Sprache benutzte, um die erotische Leidenschaft zu „verkleiden“ und sich das Herankommen einer neuen, angemesseneren und moderneren literarischen Sprache wünschte.

Das zweite Objekt dieser Studie ist Goethes Feststellung, eine alternative Poetik in der Antike und besonders in der Natur ein Vorbild für

¹ Vgl. Werner Keller: *Goethes Dichterische Bildlichkeit*, München 1972, S. 18; Johannes Anderhegg/Edith Anna Kunz (Hg.): *Goethe und die Bibel*, Stuttgart 2005.

die Kunstproduktion zu sehen. Ihre „Gesetze der Umwandlung“, ihre „Modifikation der Gestalten“ werden als Voraussetzung für das „wahre“ Schaffen von Kunst interpretiert. Die literarische Kommunikationsstrategie des jungen Goethe äußert sich demzufolge darin, Themen und Bilder aus der Antike in einer Intertextualität zu „aktualisieren“, die den Zugang des modernen Publikums zu einer Kultur erleichtert, die in ihren Grundzügen überliefert werden soll. Es liegt nahe, in dieser Strategie eine „spätaufklärerische“ Komponente zu erkennen, und zwar die Absicht, das Publikum innerhalb eines allgemeinen Projekts der „Menschenverbesserung“ zu „bilden“.

Wenn die „Säftelehre“ an der Basis der damaligen medizinischen Theorie stand, so ist es nicht schwierig, in ihr die Quelle der physiognomischen Theorien von Lavater zu finden und eine theoretische Erklärung für jene Komplementarität zwischen euphorischer Kreativität des Genies und melancholischer Depression zu liefern, die die „pindarischen Oden“ Goethes und vor allem seinen Briefroman charakterisieren. Die in dem pseudo-aristotelischen *Problem XXX,1* überlieferte Distinktion zwischen der natürlichen und der krankhaften Melancholie erinnert an das poetische Fundament, das Goethe bei Pindar lesen will, indem er den „Weisen von Natur“ von dem unterscheidet, der „am Gelernten hängt“. Das pseudo-aristotelische Fragment expliziert und theoretisiert das, was die empirische Medizin schon seit einiger Zeit als gegebenen Tatbestand angenommen hatte, nämlich dass die „Störung“ der Persönlichkeit durch die schwarze Galle vorübergehend sei, wie auch die Trunkenheit durch den Wein. Doch sie konnte auch pathologische Formen annehmen, ohne dass es jedoch möglich war, die Schwelle zu einer solchen Differenz mathematisch zu bestimmen.

Die Physiognomik Lavaters (und Goethes) kann auch als Versuch gelesen werden, den „inneren Menschen“ durch das Studium der „äußeren Maske“ zu verstehen, was eine besondere Relevanz bei psychopathologischen Fällen erhält. Insofern begründet sich das Interesse Goethes für neurotische Subjekte nicht nur aus Wunsch des „Mit-leids“ und des Verständnisses, da er selbst, vor allem im Zusammenhang mit seinen unerfüllten Verliebtheiten depressive und melancholische Zustände erlebt hat, sondern auch aus einer wissenschaftlichen Neugier, die Mechanismen des „Fallens“ zu untersuchen. Und tatsächlich zeigt Goethe, dass er eine beachtenswerte Fähigkeit zur Analyse besitzt, ergänzt von Intuitionen, die auf seiner induktiven Methode basieren. Sie ermöglichen es ihm, pathologische Prozesse zu erkennen und in einer Weise zu analysieren, wie es später von der modernen Psychoanalyse bestätigt werden

wird. In diesem Sinne ist die Physiognomik ein bloßer Apparat – nach Belieben diskutierbar –, um psycho-pathologische Phänomene zu kategorisieren. Insbesondere muss uns der Sachverhalt berühren, dass Goethe überzeugt war, dass die Pathologie, die Spaltung des psychotischen Subjekts, nach äußerst präzisen und deshalb analysierbaren Schemata stattfindet.

Lavater holt von der abstrakten Formulierung allgemeiner Prinzipien eine konkrete Beobachtung der menschlichen Natur zurück und anhand zahlreicher Zeichnungen schildert er die verschiedenen Ausdrucksarten der menschlichen Physiognomie, die auf der damals herrschenden Temperamentenlehre basierte. Er untersucht in der Tat jene „äußere Maske“ der inneren Struktur der menschlichen Psyche. Goethe hat aufgrund der Physiognomik von Lavater induktiv erkannt, dass die Befreiung von der *acedia cordis* notwendigerweise durch eine Zerstörung des Ich erfolge, welches sich als geniale Entität hervorgehoben hatte. In diesem Sinne kann die Niederschrift seines Briefromans als eine selbstbefreiende Therapie, ein Ausweg aus den Nebeln des Saturn, aus dem „düsteren Übel“ des *spleen* interpretiert werden. Und in diesem Zusammenhang sind die Dekonstruktion der Sprache der Empfindsamkeit und die Abschaffung der „stürmischen“ Egozentrik im *Werther* ein und dasselbe, schon allein deshalb, weil die „narzisstische Depression“ (um die Sprache der Psychoanalyse zu gebrauchen) ein notwendiger Weg ist, um die Beziehung zur Außenwelt wiederherzustellen.

So verknüpft Goethe im *Werther* die Sprache der Empfindsamkeit mit der naturwissenschaftlichen Forschung. Das von Goethe dargestellte melancholische Temperament lässt sich lesen als eine literarische Abhandlung eines klinischen Falls. Die Melancholie wird nach Lavater von einem „gewissen Grad von *Reizbarkeit*“ von einer „Mischungsformel“, von „einem besonderen Rezept“ verursacht, welche die Natur (oder der liebe Gott) dem Individuum (in diesem Fall *Werther*) als „Gabe“ geschenkt habe. Die Krankheit ist demzufolge eine physische, chemische Modifikation des Körpers, die physisch heilbar ist. Die Aktualität dieser Auffassung kann man an der Tatsache messen, dass die neueren Studien für Neurologie festgestellt haben, dass Depressionen und Neurosen von einer chemischen Veränderung der Hirnelemente verursacht werden und demzufolge meistens durch eine chemische bzw. psychopharmakologische Ergänzung und Kompensation geheilt werden können.

Goethes künstlerische Produktion zeichnete sich seit seiner Jugend dadurch aus, das Kunstwerk als eine Bilderproduktion zu verstehen. Die vorliegende Studie schildert die Verschiebung seines Bildraums von ei-

ner pietistischen Symbolik zu einer Metaphorik, die Bilder und Motive der Antike „umschreibt“ und neu verwendet. Goethe hat jedoch eine Intertextualität hervorgebracht, indem er beide Sinnbildsprachen verflochten und dadurch die „übersentimentale“ Sprache der „schönen Seelen“ dekonstruiert hat. Er besaß zudem außerordentliche Fähigkeit, aus verschiedenen Quellen zu schöpfen, sowohl das Erlebte als auch die literarische Tradition als Stoff zu verwenden und alles auf sehr originelle Art und Weise umzubilden. Objekt dieser Forschung ist damit auch seine kombinatorische Begabung. Es geht dabei um die Analyse, wie Themen, Motive und Bilder beim jungen Goethe entstanden, aber vor allem darum, nachzuvollziehen, wie er diese Bilder für seine eigene Poetik umgestaltet hat.

Die Verflechtung der Sprache der Empfindsamkeit mit jener der Antike hat zunächst Goethes Dichtkunst verstärkt, indem sie die von Herder gewünschten Züge von „Genie“ und „Originalität“ bestätigt hat; sie hat aber auch eine neue Poetik hervorgebracht, in der die Sprache der Empfindsamkeit durch das Vorbild der Antike abgebaut wird, und in der das bildhafte (in der Terminologie des 18. Jahrhunderts das „plastische“) Element in den Vordergrund rückt.

Die Jugendjahre sind für Goethe ein langer Weg der Reflexionen und Experimente auf der Suche nach einer *dispositio* des dichterischen Stoffs. Dieser lange Werdegang hat auch Wendungen und Paradigmenwechsel mit sich gebracht. Der erste sprachliche Bestand, der dem jungen Goethe zu Verfügung stand, stammt von den Autoren der Antike, die *per definitionem* „unnachahmbar“ waren. Seine *labores iuveniles* sind eine intensive Auseinandersetzung mit Sprache und Bildern dieser römischen und griechischen Tradition. Seine Begegnung mit der Leipziger Kultur und mit dem dort herrschenden „französischen“ Vorbild erlebte er zunächst auf vielen Ebenen als eine narzisstische Kränkung. Die Frivolität der Rokokodichtung war ihm fremd, ebenso die Kultur der Metropole, die ihn als Provinzler erscheinen ließ. Viel fruchtbarer erwies sich dagegen die Begegnung mit dem Ausdrucksvermögen des Pietismus und der Empfindsamkeit, aus denen er mit vollen Händen schöpfte, auch wenn er von vornherein deren Schwäche erkannte.

Bei dem jungen Goethe – so wie in der Poetik des Sturm und Drang – kann man die Entstehung der literarischen Moderne feststellen und auch – wenn nicht sogar vor allem – die Entstehung ihrer destruktiven Komponente. Die eigentlich nicht neue These, dass der Nihilismus der Moderne mit dem jungen Goethe und dem Sturm und Drang entstand, wird hier noch einmal ernsthaft reflektiert. Anfang des 20. Jahrhunderts hatte

Gundolf die Verwandtschaft von Goethes Auffassung des Genies mit Nietzsches Begriff des Übermenschen bemerkt;² und Gide stellte in seinen Tagebüchern eine implizite Parallele zwischen Goethes Prometheus und Nietzsche auf.³ Giuliano Baioni betont mehrmals, dass der moderne Nihilismus mit dem jungen Goethe entstand, und sieht eine gewisse Entsprechung zwischen dieser Identität (Vitalismus und Nihilismus) des Sturm und Drang und der Theorie Nietzsches.⁴ Gerade die Verherrlichung des Subjekts – besonders des schreibenden Ich – impliziert einen selbstzerstörerischen Aspekt, der den Nihilismus als Kennzeichen der entstehenden Modernität hervorbringt. Wenn diese nihilistische Komponente ohne weiteres dem Sturm und Drang zugeschrieben werden kann, zeigt sich der junge Goethe in der Lage, sie zu schildern, sie aber auch gleichzeitig als eine „Schwäche“ der Moderne erkennbar werden zu lassen und sie im *Werther* meisterhaft als negatives Beispiel darzustellen. In seinem Roman – wie auch in seinem persönlichen Erleben – versucht er nämlich, sie durch eine „Hinwendung“ zur Natur und zur Außenwelt zu überwinden. Seine kulturpolitische Strategie wird dadurch deutlich: Gegen das „Unbehagen der Moderne“ verwendet er einerseits die Natur als epistemologisches Modell und andererseits versucht er, Themen und Bilder aus der Antike zu „aktualisieren“, um sie dem „modernen“ Publikum zugänglich zu machen. Die „Zugänglichkeit“ besteht in der „Verkleidung“ dieser Themen und Bilder, in der Tatsache, dass er sie wie durch einen „Schleier“ zeigt, der sie zugleich offenbart und versteckt. Die berühmte Formel „offenbare Geheimnisse“, die in den 1970er Jahren in der Goetheforschung Konjunktur hatte, muss man nicht nur auf die offensichtlichen (und dennoch verborgenen) Offenbarungen der Natur beziehen, sondern auch – und innerhalb dieses epistemologischen Diskurses vielmehr – auf die „Übertragung“ der dichterischen Bilder, die darin besteht, „die Wahrheit“ und deren Vorstellung zu offenbaren und zugleich zu „verschleiern“.

Die Bemühung des jungen Goethe bestand darin, die Formen dieser „Umschreibung“ zu finden und einen Bildraum hervorzubringen, aus dem er für seine literarische Produktion schöpfen könnte. Es genügt

² Vgl. Friedrich Gundolf: *Goethe*, Berlin 1916, S. 112.

³ Vgl. André Gide: *Journal*, Paris 1948, Bd. I, S. 906.

⁴ Vgl. Giuliano Baioni: *Il giovane Goethe*, Turin 1996, S. 3-24, 151f., 162, 165f.

nicht, die Symbolik zu bestimmen, aus der Goethe jeweils geschöpft hat, um sein Werk in diese oder jene literarische Strömung zurückzuführen, weil die Bilder (und in der Literatur die Themen und Motive), wie wir von Aby Warburg gelernt haben, im Lauf der Zeit einer Sinnumkehrung unterworfen, also in anderen Kontexten mit einer deutlichen Sinnverschiebung verwendet werden. Der lange Prozess der Bestimmung seiner eigenen Poetik (mit allen Wendungen, die dazu gehören) hat Goethe dazu gebracht, eine programmatisch doppelte Übertragung zustande zu bringen: die Bilder aus der Antike zu verwandeln und, so wie die Natur „das Gebildete sogleich wieder umbildet“,⁵ seine literarischen Motive durch Denkbilder und Gleichnisse zu äußern.

Aber letztlich besteht die ganze literarische Operation in der Fähigkeit, Bilder hervorzubringen. Es geht nicht darum, das Naturschöne oder das Idealschöne nachzuahmen, sondern den aus der Natur oder aus der kulturellen Tradition hergeleiteten Bildern einen neuen Sinn zu verleihen, sie zu „übertragen“ oder zu „transfigurieren“ – und zwar in einem Verwandlungsprozess, der durch die Einbildungskraft beziehungsweise die kombinatorische Fähigkeit des Autors ermöglicht wird. Die Resemantisierung der künstlerischen Tradition wirkt zugleich als Sinngebung in der Umschreibung der antiken Motive, die als solche zu einer Verherrlichung der schöpferischen Kraft des Autors wird. Dieses Verfahren von Sinnumkehrung ist aber nicht explizit, es verwirklicht sich „figürlich und gleichnisweise“, wie er selber in *Dichtung und Wahrheit* schreibt.

⁵ MA, 12, S. 13.

1 Die fehlende Gratifikation

1.1 Cornelia

Um seinen Bilderbestand aufzubauen, schöpft der junge Goethe aus verschiedenen Bereichen. Sein Bildraum entsteht aus unterschiedlichen kulturellen Erfahrungen und verschiedenen persönlichen – auch schmerzhaften – Erlebnissen, die ihm ermöglicht haben, seine Metaphorik zu erweitern und zu verbreitern. Die Fassung des *Werther* von 1774 ist das Resultat einer langen Vorbereitungsphase, die Ende der 1760er Jahre anfing. Goethe benutzt in seinem Roman die Sprache der Leidenschaft und stellt den jungen Verliebten als einen kranken Mann dar. Es geht nicht nur um die Erzählung einer unglücklichen Liebe, sondern vielmehr um die Darstellung einer „seelischen Krankheit“, die mit Bildern und Sprache der Empfindsamkeit, aber auch der theosophischen und naturwissenschaftlichen Tradition geschildert wird. Goethe hat alle diese Bilder immer in dichterische Sprache verwandelt. So muss man sein Werk auf Grund der Bilderumgestaltung interpretieren. Die Rekonstruktion der Entstehung seines Bildraums ermöglicht, seine außerordentliche kombinatorische Fähigkeit zu betonen. Sein poetisches Verfahren besteht darin, Bilder und Motive aus unterschiedlichen literarischen Traditionen zu verflechten und zu aktualisieren.

Eckermann berichtet von einem Gespräch mit Goethe vom 11. April 1829:

Nach Tisch und als jedermann gegangen war, nahm Goethe mich in seine Arbeitsstube und zeigte mir zwei höchst merkwürdige Skripta, worüber ich große Freude hatte. Es waren zwei Briefe aus Goethes Jugendzeit, im Jahre 1770 aus Straßburg an seinen Freund Dr. Horn in Frankfurt geschrieben, der eine im Juli, der andere im Dezember. In beiden sprach sich ein junger Mensch aus, der von großen Dingen eine Ahnung hat, die ihm bevorstehen. In dem letzteren zeigten sich schon Spuren vom *Werther*; das Verhältnis in Sesenheim ist angeknüpft, und der glückliche

Jüngling scheint sich in dem Taumel der süßesten Empfindungen zu wiegen und seine Tage halb träumerisch hinzuschlendern.¹

Diese „Spuren vom Werther“, die Eckermann in dem Brief an Horn vom Dezember 1770 merkt, kann man auch in einigen Goethes Briefen der Leipziger Zeit feststellen.

Der junge Dichter, der sich bereits in verschiedenen jugendlichen Versuchen, dichterischen Rokoko-Übungen und einem Käthchen Schönkopf gewidmeten Werkchen erprobt hatte, geriet dort in eine tiefe psycho-physische Krise, aus der er erst nach einem langen Aufenthalt im Elternhaus und nach einer medizinischen Behandlung herauskam. Hierbei spielte der pietistische Kreis um Susanne von Klettenberg, dessen Wirkung auf seine Weltanschauung noch viele Jahre zu spüren sein wird, eine entscheidende Rolle. Zu behaupten, der junge Goethe habe nach seiner eigenen Identität gesucht, ist eine naheliegende, aber auch zu vereinfachende Erklärung dieser Krise. Die Familie erwartete, dass er seine juristische Bildung vollendete und anschließend eine Tätigkeit als Rechtsanwalt oder Stadtmagistrat in Frankfurt ausüben würde. Es muss daran erinnert werden, dass sein Großvater Wolfgang Textor eine der prominenten politischen Persönlichkeiten in Frankfurt gewesen war. Der junge Goethe aber zeigte als Student vielfältige Interessen, das für die Medizin inbegriffen – seine Neigung zu juristischen Studien stand dabei jedoch an letzter Stelle. Daher können wir in den 1760er Jahren eine Spannung zwischen den Ansprüchen des Jünglings und den Erwartungen seiner Familie feststellen. Goethes erste poetische Leistungen, die er selbst übrigens aus seinen Gesammelten Werken ausschloss, müssen als „Stilübungen“ betrachtet werden. Er findet seinen „idealen Leser“² in seiner Schwester Cornelia, an die er aus Leipzig eine nicht abreißende Fülle von Briefen (auch in englischer oder in französischer Sprache) mit Ge-

¹ AA, Bd. 24, S. 362. Hier und in der Folge werden häufig zitierte Titel mit Abkürzungen benannt. Die Auflösung der Abkürzungen sowie der genaue Nachweis der Titel finden sich im Anhang auf Seite 339.

² Was die Begriffsbestimmung des „ideal reader“ anbelangt, vgl. Wolfgang Iser: *Der implizite Leser*, München 1976; Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1984; Marian Price (ed.): *Reader. Response. Criticism*, New York et al. 1989; Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, München 1996.

dichten, Gedanken, Fragmenten, Entwürfen schreibt – wobei er übrigens sehr oft den pedantischen Ton des älteren Bruders anschlägt. Der junge Dichter las in seiner Leipziger Zeit intensiv die antike und die zeitgenössische Literatur, schrieb ununterbrochen und experimentierte mit verschiedenen dichterischen Formen, die sich eigentlich nicht sehr von dem konventionellen Stil unterscheiden.

Anfang Oktober 1765 war Goethe nach Leipzig gezogen, um die dortige Universität zu besuchen. Diesen Abschied vom Elternhaus erlebte er, wie die Briefe deutlich dokumentieren, als eine Befreiung. Dies mag auch daran gelegen haben, dass, wie wir aus vielen Quellen wissen, sein Vater ein hypochondrischer und bedrängender Mensch war; es stimmt allerdings auch, dass der junge Goethe in einem Alter war, in dem der Konflikt mit dem Vater für die Entwicklung der Persönlichkeit üblich und sogar notwendig ist. Leipzig war damals ein Handelszentrum von Bedeutung, eigentlich wie seine Geburtsstadt; es war aber auch – im Gegensatz zu Frankfurt – von einem modernen und fröhlichen Lebensstil gekennzeichnet und von der französischen Kultur stark beeinflusst. Wegen ihrer Modernität und Vitalität nannten die Einwohner ihre Stadt auch – eigentlich ein bisschen übertrieben – „das kleine Paris“. Hier lernte der junge Student die Rokokokultur, das Theater, das Singspiel, die Malerei und auch die dortigen literarischen Kreise kennen. Hier setzte er sich mit den gesellschaftlichen Konventionen und Spielregeln auseinander. Den Hof machen, die Liebeserklärung, die kleinen Intrigen (wiederum nach dem französischen Modell der *galanterie*) gehörten zu einem Verhaltensrepertoire, das sich von der Strenge der in Frankfurt in den pietistischen Kreisen geltenden moralischen Regeln stark unterschied. Das Gefühl der Befreiung von den repressiven Regeln, was die Sexualität und die Leidenschaft anbelangt, ging aber bei Goethe Hand in Hand mit der Angst zu irren und damit die bereits erworbene Glückseligkeit (durch Betrug) zu verlieren. Die übertriebene Leichtigkeit in Hinblick auf Sexualität, die in den Leipziger Kultur- und Universitätskreisen herrschte – zumindest in der Art, wie über diese Dinge gesprochen wurde –, verunsicherte den jungen Studenten und bewirkte bei ihm eine Verwirrung.

Der Abschied von den Eltern und das Eintreten in die „weite Welt“ waren für den jungen Goethe also eine „Feuerprobe“, er sollte sich nämlich mit einer Reihe von unerwarteten Problemen auseinandersetzen und sich selbst auf die Probe stellen. Die Hauptthese aller Forscher, die Goethes Jugend von einem psychoanalytischen Standpunkt aus betrachtet

haben, besteht darin, dass grundlegende – auch traumatische – Erfahrungen sich eben in dieser Periode seiner Entwicklung ereigneten, die den jungen Studenten gezwungen haben, sein Ich neu zu organisieren, und die dadurch seine Grundentscheidungen und seine Abwehrstrategien bestimmt haben.³ Es ist nun aber weniger interessant, eine psychologische Analyse des jungen Subjekts anzustellen – nach über zweihundert Jahren ist es unmöglich, die Grunderfahrungen und die tatsächlich geschehenen Ereignisse festzustellen. Wichtig ist jedoch, die Entwicklungsdynamik seiner Persönlichkeit zu rekonstruieren, weil sich seine Briefe und frühen Werke als Ausdruck von Abwehrstrategien und emotionalen Grundentscheidungen entziffern lassen. Denn in dem schwierigen – und teilweise stürmischen – Übergang vom Elternhaus in die Fremde hat Goethe entscheidende Erlebnisse gehabt, für die er Abwehr- oder aber Übergangsstrategien entwerfen musste; und letztlich hat er entschieden, seine Leidenschaften und seine Enttäuschungen (ja sogar seine „Leiden“) im literarischen Schreiben zu sublimieren. Dies ist im Grunde ein ziemlich üblicher Vorgang bei Künstlern. Es ist hier aber wichtig, die Entstehung von Sprache und Bildern festzustellen, die teilweise auf die Träume hinweisen und teilweise versuchen, sie durch seine Einbildungskraft zu sublimieren, weil eben diese Sprache und diese Bilder zum Ausdrucksmittel seiner literarischen Produktion geworden sind.

Goethes Selbstfindung hat ein starkes Trauma und ein plötzliches Erwachen aus der ständigen Gratifikation durch seine Familie und einen Kampf um Anerkennung in der Leipziger Literaturszene mit sich gebracht. Dies hat zunächst eine Verunsicherung, dann eine wirkliche Panikkrise, nämlich die Angst, zu scheitern, hervorgebracht. In dieser Situation der Notwendigkeit, sich selbst in Frage zu stellen, versuchte er, die Bindung an seine Schwester – mit einer komplizierten Dynamik, in der grausame Aspekte nicht ausgeschlossen waren – zu vertiefen und dann eine Unterstützung in Behrisch, der die Vaterfigur hätte ersetzen sollen, zu finden. Wolfgang fand nämlich bei seinem Vater keine große Unterstützung, sondern Konflikt – was zwar in einer Selbstfindungsphase sehr üblich ist; der Vater hatte aber seine ersten Jugendwerke kritisiert und dadurch die Verunsicherung und das Leiden auf Grund seiner

³ Vgl. Paul Julius Möbius: *Das Pathologische bei Goethe*, Berlin 1903; Brunhold Springer: *Der Schlüssel zu Goethes Liebesleben*, Berlin 1926; Kurt R. Eissler: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, Frankfurt a. M. 1985.

fehlenden Gratifikation verstärkt. Innerhalb dieses Schwankens zwischen der Suche nach einer öffentlichen Anerkennung und dem Leiden an dem noch nicht erreichten Ziel entsteht die Entdeckung der erotischen Leidenschaft, deren Objekt nicht nur die verbotene Körperlichkeit seiner Schwester ist. Und hier entstehen zwei verschiedene, aber eng verbundene Probleme: die Suche nach einer Sprache der Liebe, die entscheidend wird, als der junge Mann anfängt, Gedichte zu schreiben, und die Tabus einer strengen pietistischen Erziehung, die der „Leichtigkeit“ der an der französischen Kultur orientierten Leipziger Gesellschaft diametral entgegenstand. Die Sprache der Leidenschaft ist einerseits ein konkretes Problem der Kommunikation mit seiner Geliebten, welche die Sprache der Empfindsamkeit überhaupt nicht versteht, und andererseits ein Problem der literarischen Ausdrucksweise: nämlich der Suche nach einem Code, sich in der Dichtung ausdrücken zu können. Dies bewirkte eine Verarbeitung von Bildern und Ausdrücken, mit der Goethe viele Jahre hindurch beschäftigt war. Er musste das Mittel finden, um seine Leidenschaft – aber auch seine Leiden an den sentimental und „beruflichen“ Enttäuschungen – literarisch auszudrücken. Und in diesem Moment entstehen als „Antwort“ auf diese Probleme – wenn auch über Umwege – sowohl sein Bildraum als auch die Art und Weise, aus ihm zu schöpfen.

Goethe wohnte – mit beträchtlicher finanzieller Unterstützung durch seinen Vater und einigen Empfehlungsbriefen – im Wirtshaus „Feuerkugel“. Nach einem Gespräch mit dem Juraprofessor Johann Gottlob Böhme schrieb er sich am 17. Oktober 1765 an der juristischen Fakultät ein. Die Leipziger Zirkel betrachteten ihn als einen uneleganten Provinzbürger, der nicht wusste, wie man sich in einer Metropole benimmt.⁴ Es gibt eine Reihe von vertraulichen Betrachtungen seiner Leipziger Bekannten, die ihn als einen plumpen und manchmal arroganten Typ schildern.⁵

⁴ „In Leipzig wurde Goethe als ein Bürger zweiter Klasse angesehen. Er wurde wie jemand behandelt, der aus der Provinz in die Metropole gekommen war“ (Kurt R. Eissler: a.a.O., S. 81).

⁵ Am 12. August 1766 schreibt Horn an Moors über Goethe: „Einen Gang hat er angenommen, der ganz unerträglich ist: il marche à pas comptés / comme un recteur suivi des quatre facultés“. Über Goethes Plumpheit vgl. Wilhelm Bode: *Weib und Sittlichkeit in Goethes Leben*, Berlin 1917, S. 58f.

Die in seinem Briefroman dargestellte Krankheit war nicht nur mit den Wetzlarer Ereignissen verbunden, sie fand einen biographischen ferneren Ursprung auch in seiner Leipziger Zeit. Die strenge pietistische Bildung geriet bei ihm in dem Moment in eine Krise, in dem er die Faszination des Verbotenen entdeckte. Seine tiefe Beunruhigung fing aber wirklich an, als er nach Leipzig übersiedelte. Der Übergang vom „geschützten“ Ambiente des Elternhauses zur „weiten Welt“ bewirkte bei ihm die Begeisterung der inneren Befreiung, aber auch Angst und Unsicherheit, den nunmehr empfundenen Anforderungen nicht gewachsen zu sein.

In seiner Leipziger Zeit führte Goethe einen Briefwechsel mit seiner Schwester Cornelia; sie war die einzige Person, der er seine literarischen Interessen anvertraute und der er seine ersten eigenen Versuche zu lesen schickte. Der Zweifel und die Unsicherheit des jungen Dichters werden von den Ratschlägen Cornelias begleitet, die offensichtlich keine Ehrfurcht vor dem älteren Bruder hatte und die Rolle der Ratgeberin und Vertrauten ohne Hemmungen übernahm. Der direkte Einfluss der Schwester auf den jungen Dichter brach im Jahr 1773 ab, als sie Johann Georg Schlosser heiratete.⁶ In Goethe löste diese Trennung eine starke Trauer aus. Alle Studien über den jungen Goethe sind sich einig, der Beziehung zu seiner Schwester eine – wenn auch unbewusste – Inzestvalenz zuzuschreiben, und sie stimmen in der Behauptung überein, dass das idealisierte Bild von Cornelia weit über deren Tod hinaus eine deutliche Wirkung auf die Psyche des Dichters hatte.⁷ Sie sehen eine Störung in

⁶ Johann Georg Schlosser (1739-1799), war zunächst Advokat in Frankfurt und Goethe von daher bekannt, ging 1766 in die Dienste des Prinzen Friedrich Eugen von Württemberg (Standort Treptow in Hinterpommern), ließ sich dann wieder in Frankfurt nieder, wo er 1772 mit Merck die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* mit herausgab; seine dortigen Äußerungen führten auch immer wieder zu Ärger mit der Geistlichkeit, die schon durch seinen *Katechismus für das Landvolk* von 1771 alarmiert worden war. 1773 heiratete er Goethes Schwester Cornelia, ging in badische Dienste, wurde 1774 Amtmann in Emmendingen. 1778, nach Cornelias Tod, heiratete er Johanna Fahlmer, 1787 wurde er Geheimer Hofrat in Karlsruhe, 1794 nahm er seine Entlassung. Goethe schätzte Schlossers Tüchtigkeit, nennt ihn noch am 28. März 1831 gegenüber Eckermann „einen der bravsten Männer“, doch litt das Verhältnis nicht zuletzt wegen der problematischen Ehe Schlossers mit Cornelia.

⁷ Vgl. Otto Rank: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Leipzig-Wien 1912; Brunhold Springer: a.a.O.; Kurt R. Eissler: a.a.O., S. 74f.

Goethes Persönlichkeit, die ihren Ursprung in dem vorzeitigen Tod seiner Geschwister gehabt habe, der in seiner Psyche ein Schuldgefühl bewirkt habe.⁸

Goethes „geschwisterliche“ Beziehung zu Charlotte von Stein folgte dem Muster seiner Beziehung zu Cornelia und dauerte dank dieses psychologischen Verfahrens zehn Jahre. Viele psychologische Studien interpretieren Goethes erotisches Leben auf Grund seiner inzestuös gefärbten Liebe zu seiner Schwester. Abgesehen von dieser psychoanalytischen Sichtweise kann man ohne weiteres behaupten, dass Cornelia eine entscheidende Rolle in der ästhetischen und dichterischen Entwicklung ihres Bruders gespielt hat, indem sie seinen Geschmack beeinflusst und seine stilistischen Experimente unterstützt hat. Sein mühsamer Versuch, eine ideale Frauenfigur zu schildern, fand in Cornelia ein konkretes Vorbild. Doch das hier wirksame Tabu versperrte ihm über lange Zeit die Möglichkeit, dieses Muster einer Frau und einer Beziehung bewusst auch mit erotischer Leidenschaft zu verflechten, um eine glaubwürdige und gelungene literarische Frauengestalt zu schaffen. Das Unbehagen des jungen Goethe bestand auch in diesem inneren Konflikt, eine Frauenfigur literarisch darzustellen, die sinnliche Leidenschaften erregen könnte und die zugleich die „empfindsamen“ Eigenschaften Cornelias hatte. Es handelt sich hier im Grunde um den *Transfer* des ödipalen Triebes von der Mutter zur Schwesterfigur.

Auch Sigrid Damm nimmt die These der psychoanalytischen Forschung wahr: „Es besteht wohl kein Zweifel, dass es der Bruder, dass es Goethe ist, der das Mädchen Cornelia erotisch weckt. Und dass umgekehrt für seine erwachende Männlichkeit die Schwester als erstes ihm nahes weibliches Wesen von großer Bedeutung ist. Der Eros regt sich in ihnen beiden in jener natürlich geschwisterlichen Form, die Gleichheit zwischen Weib und Mann, Partnerschaft impliziert und zugleich durch die Verweigerung einer letzten Nähe die >sinnlichen Triebe< sublimiert

⁸ Die einzige überlebende Schwester ist eben Cornelia, die am 7. Dezember 1750 geboren wurde. Die anderen Geschwister starben sehr jung: Hermann Jakob (1752-1759), Katharina Elisabeth (1754-1756), Johanna Maria (1757-1759), Georg Adolf (1760-1761). Ein weiterer Bruder wurde am 1. April 1756 tot geboren.

in >geistige Formen und Bedürfnisse einkleidet<, wie Goethe sagt, ohne die Körperlichkeit je leugnen zu können“.⁹

Cornelias sehr kritische Haltung den Werken ihres Bruders gegenüber dürfte allerdings ein Stück weit auch Selbstverteidigung gegen den von ihrem Bruder angeschlagenen belehrenden Ton von Überlegenheit gewesen sein. Ihre wechselseitige Beziehung und Wirkung entwickelte sich als ein Spiel des Rollenwechsels, in dem die gegenseitige intellektuelle Wahrnehmung und Wertschätzung mit gefühlsmäßigen Neigungen untrennbar verbunden und vielleicht sogar von ihnen verursacht waren. Die brieflichen „Vertraulichkeiten“ an Cornelia – auch wenn sie den Alltag, die Mode, die Kunst und die Literatur betrafen – zeigten im Grunde Wolfgangs Unbehagen. In dem Briefwechsel mit seiner Schwester werden nämlich – wenn auch durch Metaphern und Bilder verkleidet – die Bekenntnisse der Ängste und „Leiden“ des jungen Studenten ausgedrückt. Es ist allzu leicht, zu behaupten, dass man von Goethes Beziehung zu Cornelia (und besonders von ihrem Briefwechsel) ausgehen muss, wenn man den Sinn seiner früheren Werke richtig verstehen will, weil seine Ängste und seine Neurose eben in diesen Briefen mit jenen Bildern und Symbolen oft geschildert werden, die dann auch in seinem literarischen Werk wieder auftauchen. Die Tatsache, dass wir in diesen Briefen die symbolische Verkleidung seiner Ängste, das heißt die „Maske“, mit der sie ausgedrückt wurden, finden können, ermöglicht uns, in den Bildern und Worten, die er in seinen Singspielen, in seinen Theaterstücken, in seinen Gedichten und in seinem Briefroman verwendet, einen tieferen Sinn zu entschlüsseln.

Schon in einem der überlieferten frühesten Briefe vom 21. Juni 1765 können wir Phantasien und Bilder von großer symbolischer Bedeutung finden. Goethe erzählt von einem Traumbild, das Kurt R. Eissler als ein Bekenntnis seiner inneren Ängste, die sich als Kastrationskomplex, also als eine Angst vor einer „psychosexuellen Impotenz“ konfigurierten, interpretieren sollte.¹⁰ Die Krankheit des jungen Goethe – an der er in seiner Leipziger Zeit litt, als er sich von einer „modernen“ Gesellschaft, welche eine besondere Verhaltensweise forderte, auf die Probe gestellt fühlte – bestand eigentlich in der Angst, der geforderten Leistung nicht

⁹ Sigrid Damm: *Cornelia Goethe*, Frankfurt a. M.-Leipzig 1992, S. 48.

¹⁰ Kurt R. Eissler: a.a.O., S. 77.

gewachsen zu sein, also in der Angst, zu scheitern. Sogar Goethes Überlegenheitshaltung, die ihn stets unerträglich machte, kann als eine Abwehr – wiederum als eine „Maske“ – interpretiert werden, um seine Unsicherheit zu verbergen. Eissler interpretiert Goethes Leipziger Aufenthalt als eine „Feuertaufe“, in der entschieden wurde, ob sein Schicksal das eines Genies oder aber das eines Gescheiterten sein würde.¹¹ Von der in Leipzig erfahrenen tiefen seelischen Krise wurde Goethe nur mit großer Mühe und erst Anfang 1770 allmählich geheilt. An ihren Nachwirkungen litt er noch lange (einige meinen, sein Leben lang).

Die Arroganz, mit der der junge Student und Dichter seine Schwester behandelt,¹² ist eigentlich die Wirkung einer narzisstischen Gratifikation, die er sehr früh von seinen Eltern bekommen hatte. Das narzisstische Syndrom des jungen Goethe – das heißt sein übersteigertes Selbstvertrauen –, der daran gewöhnt war, von seinen Eltern, von seiner Schwester und von dem Kreis ihrer Freundinnen bewundert und gelobt zu werden, in der Familie und in der Stadt als Neffe eines Frankfurter Regierungsmannes gepriesen und geehrt zu werden, erlitt in Leipzig einen Schlag, wo er als ein grober und unerfahrener Provinzbursche behandelt wurde, der aus einer kleinen Stadt in eine kultivierte, elegante und raffinierte Metropole überwechselte. Hier bewirkte seine Arroganz erst nur Spott und Isolierung.

Je mehr die Angst, nicht angenommen zu werden beziehungsweise keinen Erfolg auf der „wirklichen“ Bühne der Kultur und der Modernität zu haben, wuchs, desto stärker war seine eitle Haltung seiner Schwester gegenüber. In dem Briefwechsel mit Cornelia, von dem leider nur einige Briefe und Entwürfe überliefert worden sind, lässt sich seine Absicht ablesen, die früh angenommene Rolle des Genies, der großen Persönlichkeit, des Dichters vor dem einzigen ihm zu Verfügung stehenden Publikum weiterzuspielen. Als er seine Beziehung zu Cornelia in seiner Autobiographie schildert, entwirft er eine Art von Verteidigung des Narzissmus:

¹¹ „Die Zeit in Leipzig war die Feuertaufe, die darüber entschied, ob sein Schicksal das von Lenz sein würde oder das des Genies“ (ebd., S. 80).

¹² „Wenn man diese Korrespondenz liest, ist man zuerst einmal von der Arroganz und manchmal Anmaßung betroffen, die Goethe seiner Schwester gegenüber zum Ausdruck bringt“ (ebd., S. 81).

Niemanden kann seine eigne Gestalt zuwider sein, der Häßlichste wie der Schönste hat das Recht, sich seiner Gegenwart zu freuen; und da das Wohlwollen verschönt, und sich Jedermann mit Wohlwollen im Spiegel besieht, so kann man behaupten, dass Jeder sich auch mit Wohlgefallen erblicken müsse, selbst wenn er sich dagegen sträuben wollte.¹³

Von Leipzig aus schrieb Goethe regelmäßig an seine Schwester, aber nicht an seine Eltern. Der Konflikt mit dem Vater konkretisierte sich in der Tatsache, dass der junge Mann, statt Jura zu studieren, sich mit Kunst, Literatur, sogar mit Medizin beschäftigte, Zeichenunterricht nahm, eine Menge Geld für Tätigkeiten ausgab, welche keineswegs auf die von der Familie gewünschte Bildung eines künftigen Advokaten oder Staatsverwalters abzielten. Goethe hatte einige Werke in italienischer Sprache geschrieben, die aber seinem Vater nicht gefallen hatten – wie er in einem Brief an Cornelia vom 27. Oktober 1766 schreibt.¹⁴ Merkwürdig ist die Tatsache, dass er seinen Briefen an Cornelia auch Mitteilungen für den Vater beilegte. Die Schwester spielte die Rolle der Vermittlerin. In dem Brief an Cornelia vom 18. Januar 1766 weist er auf einen von ihm geschriebenen Brief an seinen Vater hin, der aber nicht überliefert worden ist.¹⁵ Noch erstaunlicher ist aber die Tatsache, dass die Mutter in dem Briefwechsel mit Cornelia fast nie auftaucht. Es ist auch kein an die Mutter adressierter Brief erhalten. Dies könnte dadurch erklärt werden, dass für den jungen Goethe die Schwester (im ödipalen und praktischen Sinne) die Rolle der Mutter übernommen hatte. Er berichtet sogar über das Essen in Leipzig beziehungsweise über seinen Genuss zu essen¹⁶ und

¹³ MA, 16, S. 253.

¹⁴ „J’avois composé l’opera comique *La sposa rapita*, et bien d’autres choses. Mais ma prose n’alloit pas en trop bon train faute d’avoir lu trop de vers, et naturellement les lettres qu’il me falloit écrire pour mon pere etoient rarement de son gout“ (Goethe: *Briefe*, hg. von K. Robert Mandelkow, Hamburg 1962, Bd. I, S. 35f. Goethes französische Schreibweise ist ungenau und teilweise unkorrekt. Er verwendet fast nie Akzente.)

¹⁵ „J’ai oublie quelque chose dans la lettre de mon pere, que tu pourras lui raconter“ (ebd.).

¹⁶ In einem Brief an seine Schwester vom 18. Oktober 1765 schreibt er: „Me voici pour repondre a ta lettre du 15me Octbr. Sois persuade mon Ange, que je suis ici, si bien, pour ne souhaiter rien de mieux. Jamais je n’ai mangé tant de bonnes choses que dans le temps, que je suis dans ces lieux. Des faisans, perdrix,

an anderer Stelle über seine Sehnsucht nach den Speisen, die im Elternhaus zur Verfügung standen.¹⁷ In dem Brief vom 6. Dezember 1765, in dem er ihr zu ihrem Geburtstag gratuliert, berichtet Goethe Cornelia über seine Kulturtätigkeiten, über die Theaterstücke, die er gesehen hat, über die Werke, die er schreibt. Er fügt sogar einen Teil des Stückes *Belsazar* bei, an dem er gerade schrieb. Er empfiehlt – auf eine pedantische und paternalistische Weise – was die Schwester lesen sollte und was hingegen sie nicht hätte lesen dürfen. Sein Ton ist dabei sehr abrupt.¹⁸ Es folgt eine Reihe von Bemerkungen über ihren Briefstil mit vielen stilistischen und lexikalischen Korrekturen.¹⁹ Die Liste der empfohlenen Bücher ist

becasses, alouettes poissons en allemand Forellen en quantite voila le manger de la table du Prof. Ludewig. Quelquefois on trouve des raisins. Le 60 des Alouettes coute 2 rh. Je ne goute pas la biere de Mersebourg. Amere comme la mort au pots. Ici je n'ai pas encor senti du vin. Je plains les pauvres pieces de theatre. Moors! Bon soir compere avec ton habit de Velours, et tes merites! Oh le galant homme. Adieu ma chere. Mes compliments Mon ange, a toutes mes amies. Adieu“.

¹⁷ Eissler spricht von „oralen Regression“ in einer Phase des Briefwechsels mit Cornelia, als Goethe über die kostbaren vom Elternhaus angebotenen Speisen schreibt. Vgl. Kurt R. Eissler: a.a.O., S. 82.

¹⁸ „Mädgen, Ich habe eben jetzo Lust mich mit dir zu unterreden; und eben diese Lust bewegt mich an dich zu schreiben. Sey stolz darauf Schwester, daß ich dir ein Stück der Zeit schencke die ich so nothwendig brauche. Neige dich für diese Ehre die ich dir anthue, tief, noch tiefer, ich sehe gern wenn du artig bist, noch ein wenig! Genug! Gehorsamer Diener. Lachst du etwann Närrgen, daß ich in einem so hohen Tone spreche. Lache nur. Wir Gelehrten, achten – was? Meinst du etwa 10 rh. nicht. Nein wir Gelehrten achten euch andern Mädgen so – so wie Monaden“ (Goethe: *Briefe*, a.a.O., Bd. I, S. 17). Wenn es auch stimmen mag, dass diese Worte eine parodistische Absicht enthalten, da Wolfgang die Sprache der Professoren ironisch nachahmen will, ist es auch wahr, dass der allgemeine Ton seines Briefes tatsächlich belehrend und paternalistisch ist.

¹⁹ „Critick über deinen Brief. Du wirst doch eine Abschrift davon haben. denn ich sehe dieses hängt nicht mit dem nachfolgenden so zusammen. *Abzwecken* ist kein Briefwort. Sagst du es im gemeinen Leben? *Weil du an viel hohe Dinge denckst*, wäre natürlich weitläufiger *werdenden* das Participium ist nicht gut angebracht. *Seze* lieber, die bald weitläufiger werden wird. *Zu Ohren bringen* wenn der Ausdruck auch gebräuchlich wäre; so wär der Gedancke doch nicht richtig. Indem ist nicht gut. *Verlauten will* ist Curial. *Als* ist nicht besser. *Durchleben* ist poetisch. Und *giebt man sich Mühe* es wäre besser: *Man giebt sich Mühe. subsistiren* ist

wichtig, um zu verstehen, welche kulturellen Stufen der junge Dichter für entscheidend hielt, um ein Individuum richtig zu „bilden“.²⁰

Goethe traf Gottsched und Gellert – ohne daraus einen großen geistigen Gewinn zu ziehen.²¹ Er besuchte die Vorlesungen des Philologen Johann August Ernesti (1707-1781) über *De oratore* von Cicero und Gellerts Vorlesungen über Batteux und den schönen Stil, deren Spuren man in den Briefen an Cornelia finden kann. Er besuchte auch Vorlesungen in den Bereichen Naturwissenschaft und Medizin. Er lernte den Maler Adam Oeser, Direktor der Leipziger Kunstakademie, kennen, der ihn in die Kunstgeschichte und besonders in die Werke von Winckelmann einführte.²²

nicht deutsch. *Herbst* setze lieber *Weinlese*. *Exequien* deutschgeschrieben! *Castr. dol.* besser Trauer Gerüste. *beschauen* ist nicht gewöhnlich. *Daß dir bald p.* warum lässest du die *Verba auxiliaria* aus, hätte, *mit der Zeit hinwissen* besser: weil ihnen die Zeit lange wird. *Alschon* ist curial. *Veranstaltung* ist nicht gut. *gesonnen ist*, besser: will. *zu Ende gebracht*, besser: geendigt *angewandelt*, setze: angekommen“ (ebd., S. 19f.).

²⁰ Der große Bruder rät die Lektüre von Romanen entschieden ab – abgesehen von *Sir Charles Grandison* (1753), *Clarissa* (1747) und *Pamela* (1740) von Richardson. Er empfiehlt einige italienische Bücher, die Cornelia in ihres Vaters Bibliothek finden konnte: *Pastor fido* (1585) Schäferdrama von Giambattista Guarini, *Trattato degli studii sulle donne* (1740) von Giovanni Nicolò Bandiera, *La Gerusalemme liberata* von Torquato Tasso. Er verbietet die Lektüre des Dekamerons und empfiehlt, sie solle sich an den Vater wenden, falls sie sprachliche Schwierigkeiten haben sollte, den italienischen Text zu verstehen. Er empfiehlt allerdings Cicero, Plinius und Molière und einige Zeitschriften, die ebenfalls in des Vaters Bibliothek zu finden sind.

²¹ Gottsched übersetzte aus dem Niederdeutschen *Reinecke de vos* (1752), aus dem Goethe später Anlass nahm, *Reinecke Fuchs* zu fassen.

²² Adam Friedrich Oeser (1717 Preßburg [Bratislava] - 1799 Leipzig) kam 1728 in die Lehre zu dem Stillleben- und Dekorationsmaler Friedrich Kamauf in Preßburg. Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien erlernte er 1731/32 bei Raphael Donner in Preßburg die Grundlagen der Bildhauerei. Bis 1739 war er wieder in Wien. 1739 kam er nach Dresden, wo er über den Kreis des Grafen Heinrich von Bünau auch Johann Joachim Winckelmann kennenlernte. Dieser wohnte 1754/55 zusammen mit Oeser in Dresden und erlernte bei ihm die künstlerische Praxis. Oeser zeichnete die Vignetten für Winckelmanns 1755 in Dresden veröffentlichte Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunst*. 1759 übersiedelte er nach Leipzig, wo er bis zu seinem Tode lebte. Er wurde 1764 erster Di-

Goethes Brief auf Französisch vom 14. März 1766 bezeichnet einen Wendepunkt in dem Briefwechsel mit seiner Schwester. Er zeugt von einem vitalistischen Erwachen des jungen Mannes, da er von erotischen Trieben und von Sexualität deutlich spricht.²³ Da keine einzige Zeile der Briefe von Cornelia an ihren Bruder überliefert worden ist, fällt es schwer, die Ursache einer solchen thematischen Wende festzustellen. Die Begegnung mit den Leipziger Studentenkreisen hatte Goethe vielleicht dazu gebracht, einige Überlegungen über das erotische Verhalten und über den Liebesdiskurs anzustellen;²⁴ vielleicht waren diese Betrachtungen in Bezug auf den Wunsch seiner Schwester, das *Dekameron* zu lesen, geäußert. Tatsache ist, dass jene bisher sublimierten sexuellen Lei-

rektor der neu errichteten Zeichenakademie. Seit 1766 nahm Goethe bei ihm privaten Zeichenunterricht. Als Dekorationsmaler schuf er dem Spätbarock verpflichtete Altar-, Wand- und Deckenbilder, u. a. in Schloss Hubertusburg und in der Nicolaikirche in Leipzig (1785-1796). Er war bis 1785 künstlerischer Berater am Musenhof der Herzogin Anna Amalie. 1758 übernahm er die Ausmalung von Schloss Osmanstedt bei Weimar, 1772 die Anlage des Tiefurter Parks und seit 1775 die Ausmalung des Wittumspalais in Weimar. Oeser war ein Anhänger von Winckelmann und er überzeugte Goethe, sich intensiv mit Kunstgeschichte zu beschäftigen. Der junge Student reiste auch nach Dresden, um die Kunstausstellung zu sehen, ohne die Abteilung über die Antike zu besuchen. Vgl. Albert Bielschowsky: *Goethe. Sein Leben und seine Werke*, München 1910, S. 73.

²³ „Il faut que vous aiez, vous autres filles, un certain charme secret, dont vous nous ensorcelèz quand il vous plait. Que ce charme vienne de la complaisance que nous avons pour votre sexe, ou qu’il consiste dans cet air de flatterie, que vous scavez feindre, quand il vous semble necessaire, cela m’est indifferant; suffit, je l’ai senti en plusieurs occasions et je le sens, en t’ecrivant ces lignes. J’avois pris le dessein, de gronder dans cette lettre, d’une maniere à te faire peur; J’avois deux, trois, quatre raisons, justes raisons, en poche, dont une auroit suffi pour gronder terriblement“ (WA IV, 1, S. 36).

²⁴ „Ne sont elles pas des creatures singulieres que ces filles? Qu’on leur dise: En compagnie Mademoiselle! – En compagnie? – Oui da! – Y trouverai je plusieurs de ma connaissance? – Sans doute –! Aussi des etrangeres? – Rien est plus vraisemblable! . . . Dabord elle fera la mine serieuse. – Que pense t elle? Ce qu’elle parlera pour divertir les autres? – Non! – Ce qu’elle dira pour etre admiree? – Ni cela non plus! – Que penset elle donc? – Rien est plus aisè à scavoir. Regardez seulement ce qu’elle fera. Vojez vous, dabord elle s’envole vers sa garderobe! Vojez vous, comme elle parcourt des yeux ses habits? Entendez vous elle parle à soi meme? Que dit elle?“ (ebd.).

denschaften in diesem Brief ausdrücklich zur Sprache kommen. Es handelt sich um einen Brief, in dem die Strategien der Verführung und die Verhaltensweise in „Societät“ beschrieben werden. Goethe erwähnt „un certain charme secret“ der Frauen, „que j’ai senti en plusieurs occasions“.²⁵ Er behauptet sogar, eine Schule für Mädchen in Frankfurt gründen zu wollen.²⁶ Diese paradoxe Äußerung ist auch deshalb interessant, weil sie ein weiterer Beleg dafür ist, dass Goethe gar keine Lust hatte, Jura zu studieren.

Zu Ostern 1766 (am 30. März) beginnt Wolfgang einen Brief mit einem Zitat aus Shakespeares *As you like it*.²⁷ Er fährt auf Französisch fort: „Ah ma soeur, quelles creatures sont ce que ces fille saxonnes! Une quantite en est folle, la plus part, n’en est pas trop sage, et toutes sont coquettes“.²⁸ Diese unterschwellige Kritik an der Saloneitelkeit der sächsischen Mädchen verrät wiederum sein starkes Interesse für die Verführungstechniken, derer sie sich bedienen.²⁹

Ende März kam Schlosser nach Leipzig, der von der Familie beauftragt worden war, den jungen Kerl mit Diskretion zu überwachen, damit er den Versuchungen der Großstadt nicht nachgäbe.³⁰ Der zehn Jahre ältere Schlosser hatte seine Rechtsanwaltschaftigkeit aufgegeben, um Sekretär des Großherzogs Friedrich Eugen von Württemberg zu werden. Er

²⁵ WA IV, 1, S. 36.

²⁶ „J’ai eu la pensee, de devenir maitre d’une ecole du beau sexe apres le retour en ma patrie. Ce ne seroit pas si mauvais, qu’on pense; toutefois je serois plus utile a ma patrie qu’en faisant l’avocat“ (ebd.).

²⁷ Er hatte bereits eine Anthologie mit dem Titel *The Beauties of Shakespeare, regularly selected from each Play* (1752) von William Dodd gelesen.

²⁸ WA. IV, 1, S. 48.

²⁹ „On se croiroit presque a Paris. Le beau sexe est porte generalement a aimer les choses qui occupent les sens, il regarde la beaute, et toute autre apparence exterieure, comme le plus grand merite dont il est capable, qui peut s’en etonner, s’il cherche a s’en donner autant qu’il peut. Notre faible sexe, les admire, et plus faible encore, les suit, par cela“ (ebd.).

³⁰ „Als das zweite Semester anhub, wurde Wolfgang durch die Ankunft zweier Frankfurter Freunde: des kleinen krummbeinigen, fröhlichen Horn (das >Hörnchen< genannt) und Johann Georg Schlossers, des späteren Gatten Corneliens, erfreut“ (Albert Bielschowsky: a.a.O., S. 54).

wollte den Großherzog in Pommern erreichen und auf dem Weg nach Treptow hielt er sich einige Wochen in Leipzig auf.³¹

Im April 1766 begann Goethe, eine Weinstube zu besuchen, in der er von nun an abends gewöhnlich aß, und er verliebte sich in die Wirtstochter Kätchen Schönkopf.³² Diese Liebesgeschichte muss man in dem Kontext der Leipziger Galanterie betrachten: Kätchen ließ sich gern von dem jungen Studenten den Hof machen, sie hielt es aber für nichts mehr als eine Konvention, eben für eine Galanterie, und behandelte ihn als einen Kavalier.

1.2 Liebeskummer als literarischer Stoff

Im Sommer 1766 lernte Goethe den elf Jahre älteren Behrisch kennen³³ – was Eissler für entscheidend hält, weil er eine erhebliche Wirkung auf die psychische Entwicklung des jungen Dichters ausgeübt habe. Er sei „der erste“, „der in dem Jungen das künftige Genie erkannte“, und auch „der Prototyp des Mephisto gewesen“, indem er dem jungen Liebhaber Ratschläge gab, „wie man mit den Mädchen redet, wie man sie an

³¹ „Die Tischgesellschaft, die er dort fand, bestand aus dem kunstsinnigen und wackeren Assessor Herrmann, nachmaligen Bürgermeister von Leipzig, dem feinen Hofrat Pfeil, dem stillen Zachariae, einem Bruder des Dichters, dem Falstaff Krebel, Redakteur geographischer und genealogischer Handbücher, und mehreren adeligen Studenten aus den russischen Ostseeprovinzen“ (ebd., S. 53).

³² Anna Katarina Schönkopf (Leipzig 1746-Leipzig 1810), Kätchen und Annette genannt, war Tochter eines Weinhändlers und Gastwirts in Leipzig. Goethes Liebe zu ihr fand einen literarischen Niederschlag in dem Liederbuch *Annette* (1767) und in dem Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* (1767-68). Sie heiratete 1770 Christian Karl Kanne, den späteren Ratsherrn und Vizebürgermeister von Leipzig.

³³ Ernst Wolfgang Behrisch, geboren in Gut Naunhof bei Dresden 1738, starb im Dessau im Oktober 1809. Er studierte in Leipzig und war 1765 bis 1767 Hofmeister bei dem Grafen Lindenau in Leipzig. 1767 ging er als Erzieher von Franz von Waldersee und später des Erbprinzen in Dessau. Mitarbeiter an einem deutsch-französischen Wörterbuch der Jägersprache (1802), veröffentlichte er ein Buch mit dem Titel *Kämpfe, Jagden und Seereisen en ombres chinoises vorgestellt* (1786).

sich ziehen kann“.³⁴ Beide Freunde verbrachten ihre Abende in Auerbachs Keller zusammen und etwas von dieser Person und den Gesprächen der beiden über das Leben und über die Frauen kann man sicher in den entsprechenden Szenen des *Faust* (besonders in der ersten Fassung) entdecken. Behrisch war damals in Leipzig Hofmeister des zwölfjährigen Grafen von Lindenau.

Die Reorganisation des Ich und der Verhaltensmodelle, die der Aufenthalt in Leipzig gegenüber den Vorschriften der Familie verlangte, forderte, wie es Kurt Eissler auffasst, eine partielle Regression, welche eine narzisstische und homosexuelle Libido freisetzte.³⁵ Behrisch – wie später auch Schlosser und Merck – hat demzufolge einen wichtigen Einfluss auf Goethes Überich gehabt. Für eine Zeit spielte Behrisch die Rolle des Vertrauten und Ratgebers, der in der Lage war, ihm zu helfen, die Angst vor dem Scheitern zu überwinden und in die Leipziger Gesellschaft einzutreten. Die narzisstische Identifikation, die vorher ausschließlich mit seiner Schwester zustande kam, fand in Behrisch eine „väterliche“ Stützfigur. Die Tatsache, dass Behrisch Goethes persönliche Eigenschaften und seine literarischen Interessen und eigenen Erzeugnisse schätzte, während die Leipziger Gesellschaft sie zu verkennen schien, half ihm, das Trauma der fehlenden Gratifikation zu überwinden und sein eigenes Selbstvertrauen wiederaufzubauen. Mit Behrisch zusammen besuchte er Kneipen und Frauen, die keine Hemmungen hatten, über Sexualität zu sprechen.

Der junge Goethe scheint in seiner Leipziger Periode vor dem Dilemma gestanden zu haben, nicht zu wissen, ob er sexuellen Verkehr mit seiner Geliebten haben dürfe oder ob er ihn vermeiden sollte, um sie nicht zu „entehren“. Der erotische Trieb geriet mit der gesellschaftlichen Konvention in Konflikt, brachte aber auch eine narzisstische Selbststachtung

³⁴ Vgl. Kurt R. Eissler: a.a.O., S. 92.

³⁵ „An dieser Stelle wird die relative Auflösung von Teilen des Überichs beschrieben. Ichideale, Haltungen, die durch Tradition und elterliche Lehren diktiert sind, werden revidiert, geändert und neu organisiert. Das aber kann nur durch partielle Regression erreicht werden, die wiederum einen beträchtlichen Betrag narzisstischer, homosexueller Libido freisetzt. Daher kann ein solcher Prozess der Neuorganisation gewöhnlich nur unter dem direkten Einfluss eines – oder im direkten Kontakt mit ihm – homosexuellen älteren und respektierten Liebesobjekts stattfinden“ (ebd., S. 93).

mit sich, indem er entschied, die „Verlobte“ zu „respektieren“, das heißt, sie nicht zu „entehren“. Es handelt sich hier um eine bürgerliche Fragestellung, denn die Aristokraten – wie Lenz, Klinger und die anderen Autoren des Sturm und Drang dargestellt haben – hatten in jener Zeit eine ganz andere Verhaltensweise, was die sexuelle Ethik anbelangte. Viele Adlige hätten es paradoxerweise für eine „Gabe“ (wenn nicht sogar für eine „Gnade“) gehalten, dass ein Mädchen aus dem Bürgertum ein (uneheliches) Kind von einem Adligen bekäme. Von einem bürgerlichen Standpunkt aus hingegen – Lessings *Emilia Galotti* ist hier das einschlägige Lehrstück – wurde diese Eventualität für eine Katastrophe gehalten. Im Fall Goethes betrifft die Unsicherheit hinsichtlich der Beziehungen zwischen Männern und Frauen nicht nur die bürgerliche Mentalität, sondern vielmehr eine für die Adoleszenz typische Haltung: Das Dilemma (und die zugehörige Illusion, die entscheidende Macht zu besitzen, es zu lösen) spielt sich ganz und gar in der Innerlichkeit des männlichen Subjekts ab (es ist im Grunde ein narzisstisches Delirium) und es nimmt die tatsächliche Wirklichkeit überhaupt nicht wahr. Die Liebesgeschichte mit Käthchen Schönkopf zeigt sehr deutlich, dass die Art und Weise des sexuellen Verhaltens mit seinem Tempo und seinen Zielen ausschließlich von dem Mädchen bestimmt wurde. Das narzisstische Delirium – mit allen zugehörigen „Grillen“ und „Leiden“ – gleicht demzufolge einer Allmachtsphantasie eines in sich verschlossenen Subjekts, das vergeblich versucht, sich vor seiner Angst vor dem Scheitern oder vor dem Ausbleiben von Anerkennung zu schützen.

Goethe studierte mit den Brüdern Breitkopf, den Söhnen eines Leipziger Verlegers, zusammen.³⁶ Sie hatten eine Schwester, Constanze, der

³⁶ Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794), Sohn des Verlegers Bernhard Christoph, trat 1735 in die Druckerei seines Vaters ein. Dort machte er sich vor allem als Typograph und Schöpfer der Breitkopf-Fraktur für die bei ihm erschienenen Werke der deutschen Klassik einen Namen. Seine Erfindung des Drucks mit zerlegbaren Notentypen stellte er 1756 mit dem von der Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen komponierten Musikdrama *Il trionfo della fedeltà* vor. Bei ihm ließen auch Telemann, Leopold Mozart und Carl Philipp Emanuel Bach drucken. Seit 1762 Teilhaber des familieneigenen Verlags, legte er eine große Sammlung von Manuskripten an, die er 1762-87 als *Cataloghi delle sinfonie* in neun Bänden im Druck herausgab. Er selber verfasste einige Schriften zu Fragen der Typographie und ein großes, u.a. von Lessing und Winc-

Horn³⁷ den Hof machte, und eine andere Schwester, Wilhelmine. Die Breitkopfs veranstalteten in ihrem Haus Theater- und Musikabende, und sie waren Nachbarn der Schönkopfs. In einer Dachwohnung des Hauses Breitkopf wohnte der Stecher Stock, der für den Verlag arbeitete. Goethe lernte von ihm zeichnen und radieren. Der ältere der Brüder Breitkopf war Komponist³⁸ und vertonte einige Gedichte des jungen Goethe. Im Verlag Breitkopf erschien denn auch *Annette*, Goethes erste Veröffentlichung, eine Sammlung – in schöner Handschrift kopiert und mit Zeichnungen von Behrisch – von neunzehn Käthchen Schönkopf gewidmeten Gedichten. Das Buch erschien im Herbst 1769 in Leipzig (ohne den Namen des Autors) unter dem Titel *Neue Lieder, in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf*.³⁹ Diese Gedichte sind nach dem Geschmack ihrer Zeit eigentlich Unterhaltungsgedichte, die in die Galanterie- und Salonstimmung der Leipziger Kultur passen. Goethes Leidenschaft für Käthchen wird durch Stile und Konventionen der Rokokodichtkunst – das heißt durch bukolische Gleichnisse und stilistische Vir-

kelmann gefördertes, aber unvollendet gebliebenes Werk *Über die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst* (1779).

³⁷ Johann Adam Horn (1750-1806) Jugendfreund Goethes in Frankfurt am Main und Studienkamerad in Leipzig.

³⁸ Bernhard Theodor Breitkopf (Leipzig 1745 – St. Petersburg 1820) Sohn des Verlegers Johann Gottlob Immanuel, erlernte bei seinem Vater die Buchdruckerkunst und wurde 1769 in die Leipziger Innung aufgenommen. Daneben komponierte er Lieder und Tänze und vertonte 1770 in seinem Liederheft *Neue Lieder und Melodien* zwanzig nur dort erhaltene Jugendgedichte Goethes. 1777 übersiedelte er nach Rußland und gründete in St. Petersburg eine Druckerei. Dort gab er u. a. 1795-97 das *Giornale musicale del Teatro Italiano in Pietroburgo* und 1820 einige Kompositionen zu russischen Gedichten heraus. Er war als Bibliothekar an den Kaiserlich russischen Staatsdruckereien tätig und erteilte Musikunterricht am von Katarina II gegründeten Smolnyj-Institut für adlige Mädchen. Bernhard Theodor Breitkopf wurde zum russischen Staatsrat und in den russischen Dienstadel erhoben.

³⁹ Christoph Gottlob Breitkopf (Leipzig 1750 - Leipzig 1800) erlernte bei seinem Vater Johann Gottlob Immanuel das Druckhandwerk. Von seinem Jugendfreund Goethe wegen seiner geistigen Fähigkeiten geschätzt, war er aber nicht geschäftstüchtig genug, den großen väterlichen Verlag zu führen. So nahm er 1795 Gottfried Christoph Härtel zum Teilhaber. Seitdem firmiert der Verlag, den Härtel ab 1796 als alleiniger Inhaber weiterführte, als „Breitkopf & Härtel“.