



Lichtenberg Gesellschaft e.V.

www.lichtenberg-gesellschaft.de

Der folgende Text ist nur für den persönlichen, wissenschaftlichen und pädagogischen Gebrauch frei verfügbar. Jeder andere Gebrauch (insbesondere Nachdruck – auch auszugsweise – und Übersetzung) bedarf der Genehmigung der Herausgeber. Zugang zu dem Dokument und vollständige bibliographische Angaben unter tuprints, dem E-Publishing-Service der Technischen Universität Darmstadt: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

The following text is freely available for personal, scientific, and educational use only. Any other use – including translation and republication of the whole or part of the text – requires permission from the Lichtenberg Gesellschaft.

For access to the document and complete bibliographic information go to tuprints, E-Publishing-Service of Darmstadt Technical University: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – tuprints@ulb.tu-darmstadt.de

© 1987-2006 Lichtenberg Gesellschaft e.V.

Lichtenberg-Jahrbuch / herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg Gesellschaft.

Erscheint jährlich.

Bis Heft 11/12 (1987) unter dem Titel: Photorin.

Jahrbuch 1988 bis 2006 Druck und Herstellung: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Druck und Verlag seit Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Alte Jahrbücher können preisgünstig bei der Lichtenberg Gesellschaft bestellt werden.

Lichtenberg-Jahrbuch / published on behalf of the Lichtenberg Gesellschaft.

Appears annually.

Until no. 11/12 (1987) under the title: Photorin.

Yearbooks 1988 to 2006 printed and produced at: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Printer and publisher since Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Old yearbooks can be purchased at reduced rates directly from the Lichtenberg Gesellschaft.

Im Namen Georg Christoph Lichtenbergs (1742-1799) ist die Lichtenberg Gesellschaft ein interdisziplinäres Forum für die Begegnung von Literatur, Naturwissenschaften und Philosophie. Sie begrüßt Mitglieder aus dem In- und Ausland. Ihre Tätigkeit umfasst die Veranstaltung einer jährlichen Tagung. Mitglieder erhalten dieses Jahrbuch, ein Mitteilungsblatt und gelegentliche Sonderdrucke. Weitere Informationen und Beitrittsformular unter www.lichtenberg-gesellschaft.de

In the name of Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) the Lichtenberg Gesellschaft provides an interdisciplinary forum for encounters with and among literature, natural science, and philosophy. It welcomes international members. Its activities include an annual conference. Members receive this yearbook, a newsletter and occasionally collectible prints. For further information and a membership form see www.lichtenberg-gesellschaft.de

Arnd Beise

„Wenn man auch nicht lichtenbergisieren kann noch will ...“
Goethes Gegenwurf zu Lichtenbergs Manier, Bilder zu erklären*

1.

Bekanntlich mochte Goethe Lichtenbergs *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* nicht. Schon mit den „excentrischen Fratzen“ von William Hogarth konnte er nicht viel anfangen. Immerhin billigte er aber dem englischen Künstler noch „Witz“ zu, wenn auch einen misanthropischen. Lichtenbergs Erklärungen zu den Bildern aber bestünden, so Goethe in seinen *Tag- und Jahreshäften*, hauptsächlich aus „Witzeleien“. Außerdem lasse sich aus den Hogarth-erklärungen auf Lichtenbergs Bösartigkeit und Niedertracht schließen. Lichtenberg sei eingebildet auf die Vollständigkeit seiner Sammlung gewesen und habe sich aus Anglomanie unreflektiert der englischen Wertschätzung Hogarths angeschlossen. In Wahrheit hätten weder Hogarths Gemälde und Kupferstiche noch Lichtenbergs Erklärungen dazu etwas mit Kunst zu tun, so daß es allenfalls dem schlechten Geschmack des Publikums zu verdanken sei, wenn die zweite Lieferung von Lichtenbergs *Ausführlicher Erklärung* („Der Weg der Buhlerin“) 1795 eines der drei Bücher war, die „das größte Aufsehen erregten“.¹

Goethes Urteil ist vernichtend und durch nichts zu relativieren.² Unter Lichtenberg-Liebhabern gab es früher die Tendenz, es peinlich zu finden, daß Goethe sich derart abfällig über die Hogartherklärungen äußerte, und man versuchte, dies mit dem frischen Ärger Goethes zu erklären, dessen wissenschaftliche Forschungen Lichtenberg in der Öffentlichkeit geflissentlich ignorierte.³ Gleichsam aufatmend erinnerte man an das Lob, das Goethe den Schriften Lichtenbergs zu spenden scheint, wenn er sie im aphoristischen Anhang der *Wanderjahre* als „Wünschelrute“ für Probleme anpries. Doch handelt es sich dabei um kein so großes Lob, wie manche denken. Erstens gilt es nicht für alle „Schriften“ Lichtenbergs;⁴ und zweitens reicht es Goethe nicht, wenn ein „Problem“ entdeckt oder darauf hingewiesen wird, denn er will es entweder gelöst oder verborgen wissen.⁵

Auch hat man gern übersehen, daß Goethe seine *Tag- und Jahreshäfte* erst in den 1820er Jahren und in Hinblick auf die Ausgabe seiner Werke „letzter Hand“ anlegte. Keine der darin gemachten Aussagen wurden also in frischem Ärger geschrieben. Im Gegenteil: sie sind alle als Vermächtnis Goethes für die Nachwelt zu begreifen. Man muß daher das ablehnende Urteil Goethes über Lichtenbergs Hogartherklärungen in jedem Punkt ernstnehmen und statt nach Entschuldigungen nach Gründen für ein so harsches Urteil suchen.

Ich werde dabei zunächst auf Goethes explizite Ablehnung zu „lichtenbergisieren“ eingehen und das gemeinte Stilcharakteristikum am Beispiel der *Briefe aus England* veranschaulichen (Abschnitt II), um dann die bisherigen Beobachtungen auf die Hogartherklärungen anzuwenden (III). Im Anschluß stelle ich einen Text Goethes vor (IV), der als Gegenentwurf zum „Lichtenbergisieren“ gemeint ist, und werde die ihm zugrundeliegenden Gestaltungsabsichten aus dem Text selbst entwickeln (V). Abschließend sollen die beiden gegensätzlichen Verfahrensweisen Goethes und Lichtenbergs samt einigen Implikationen kurz verglichen werden (VI).

2.

Als Goethe sich 1797 auf dem Weg zu einer weiteren, dann aber vorzeitig abgebrochenen Italienreise befand, machte er für drei Wochen in Frankfurt/Main Station. Dort besah er sich eine recht große Sammlung „französischer satyrischer Kupferstiche“ und wollte für die Zeitschrift *Horen* einen „ganz artigen Aufsatz“ darüber schreiben. Angesichts der großen Anzahl von Kupferstichen (Goethe spricht von fast 200 Blättern, was indes leicht übertrieben sein mag⁶) „schematisiert“ er sie zunächst, d. h. er bildet Gruppen und Untergruppen, denen er die einzelnen Bilder zuordnet, und verschafft sich so einen Überblick. Danach macht er sich Notizen zu den einzelnen Blättern. Er schreibt darüber seinem Freund Schiller:

Ich fange an, sie nun einzeln zu beschreiben, und es geht recht gut, denn da sie meist dem Gedanken etwas sagen, witzig, symbolisch, allegorisch sind, so stellen sie sich der Imagination oft ebenso gut und noch besser dar als dem Auge, und wenn man eine so große Masse übersehen kann, so lassen sich über französischen Geist und Kunst, im allgemeinen, recht artige Bemerkungen machen, und das Einzelne, wenn man auch nicht *lichtenbergisieren* kann noch will, läßt sich doch immer heiter und munter genug stellen, daß man es gerne lesen wird.⁷

Für den vorliegenden Aufsatz ist vor allem der letzte Teil dieser Briefstelle von Interesse. Goethe schreibt, daß er erstens über „französischen Geist und Kunst, *im allgemeinen*“ und zweitens auch über das „*Einzelne*“ Bemerkungen zu machen wünscht. Dabei will er ausdrücklich „nicht *lichtenbergisieren*“ (Er unterstreicht das Wort sogar). *Trotzdem*, so glaubt er, werde man seinen Aufsatz „gerne lesen“. Offenbar garantiert das „Lichtenbergisieren“, daß man einen Aufsatz gerne liest.

In der Tat lassen sich in der frühen Rezeptionsgeschichte Lichtenbergs zahlreiche Äußerungen nachweisen, die zeigen, daß Zeitgenossen Lichtenbergs an seinen Schriften vor allem den Stil, also das Wie der Darstellung zu schätzen wußten. So meint zum Beispiel ein Rezensent von 1780, unabhängig von dem sachlichen Interesse, welches die sensationellen Nachrichten in dem Aufsatz über

den Weltumsegler Cook hervorriefen, erhöhe die „Lichtenbergische Einkleidung“ das Interesse der Leser.⁸ Und noch fast ein halbes Jahrhundert später kann Rahel Varnhagen einen Aufsatz Ludwig Börnes nicht besser loben, als daß sie die Tiefe des Gedankens mit Fichtes Philosophie, die äußere Form des Gedankens aber mit Lichtenbergs Stil vergleicht. Rahel Varnhagen nennt als Charakteristika Witz, Kürze und Präzision „im Ausdruck“ bei einem großen Vorrat an „zuströmenden Vergleichen und Witzworten“.⁹

Auch Goethe denkt, wenn er das Wort „lichtenbergisieren“ benutzt, an den Stil Lichtenbergs, der ihm aber im Gegensatz zu den eben zitierten Gewährsleuten mindestens nicht gefällt. Ich glaube allerdings, hier geht es nicht nur um Geschmacksfragen. Denn Goethe betont nicht bloß, er *wolle* „nicht lichtenbergisieren“, sondern meint auch, er *könne* es gar nicht, selbst wenn er wollte. Offenbar ist das „Lichtenbergisieren“ in Goethes Augen Ausdruck einer von der seinen gänzlich verschiedenen Persönlichkeit.

Liest man sich die Briefstelle noch einmal durch, wird man feststellen, daß vom „Lichtenbergisieren“ dort im Zusammenhang mit der Erklärung des „Einzelnen“ die Rede ist, nicht aber im Zusammenhang mit den Bemerkungen, die Goethe über „französischen Geist und Kunst, im allgemeinen“, machen möchte. Für letzteres eignet sich das „Lichtenbergisieren“ anscheinend sowieso nicht, für ersteres dagegen lehnt es Goethe ab. Um ein Ergebnis der folgenden Untersuchung vorwegzunehmen: Goethe möchte nicht „lichtenbergisieren“, weil diese Art das Einzelne zu beschreiben, es unmöglich macht, über das Ganze „im allgemeinen“ noch etwas zu erfahren.

Damit komme ich auf ein charakteristisches Merkmal von Lichtenbergs Stil, das viele seiner Schriften prägt, und das ich in der gebotenen Kürze am Beispiel von Lichtenbergs Beschreibung eines Auftritts des englischen Schauspielers David Garrick anschaulich machen möchte.

In der von Heinrich Christian Boie herausgegebenen Monatszeitung *Deutsches Museum* hat Lichtenberg drei „Briefe aus England“ veröffentlicht, in denen Garrick „zweifelloso die unangefochtene Hauptfigur“¹⁰ ist. Die ersten beiden Briefe erschienen 1776 im *Deutschen Museum* und tragen bis heute außerordentlich viel zum Ruhm Lichtenbergs als „wahrhaftem Prosaisten“ bei.¹¹ Helfrich Peter Sturz schreibt 1777 in einer Anmerkung zu der Veröffentlichung seines Berichts von einer zehn Jahre zurückliegenden Englandreise, daß man über den Schauspieler Garrick „nichts beßers, als Herr Profefßor Lichtenberg, sagen“ könne.¹² Genau das allerdings streitet einige Jahrzehnte später ein guter Lichtenberg-Kenner entschieden ab: E. T. A. Hoffmann nämlich bemängelt in den *Seltsamen Leiden eines Theaterdirectors* von 1818, daß er sich „unerachtet Lichtenbergs geistreicher Beschreibung [...] kein rechts Bild von seinem [Garricks] tragischem Spiel aufstellen“ könne.¹³

Man irrt, würde man hier einen Generationenunterschied vermuten, etwa derart, daß dem jüngeren Romantiker die aufklärerische Beschreibungsprosa nicht mehr genüge. Vielmehr ist das öffentliche Lob des ebenfalls in Darmstadt gebore-

nen Schriftstellers Helfrich Peter Sturz im wesentlichen eine höfliche Verbeugung vor dem berühmteren Landsmann; privat äußert Sturz eine ähnliche Kritik wie Hoffmann. Er schreibt dem Herausgeber Boie, der zweite „Brief aus England“ hätte ihm besser gefallen als der erste, weil Lichtenberg „im ersten zuviel gesehen“ hätte.¹⁴ Das klingt vielleicht zuerst etwas merkwürdig, meint aber das Gleiche, was auch Hoffmann zu kritisieren hat. Hoffmann wendet sich gegen Lichtenbergs „witzigen Enthusiasmus, mit dem er von der kleinen Falte spricht, die sich im schwarzen Gala-Kleide nach französischem Zuschnitt unter Garriks [sic] linker Schulter bildete, wenn er als Hamlet mit Laertes in Ophelias Grabe rang“.¹⁵

Hoffmann bemängelt, mit anderen Worten, daß Lichtenberg sich in seinem Enthusiasmus davon hinreißen läßt, *nur noch* von der Falte im Kleid zu reden, *statt auch* von dem Kampf, in dessen Zusammenhang sie entsteht. Über der Beobachtung der kleinen Einzelheit, etwa der Falte, verliere Lichtenberg den großen Zusammenhang aus dem Blick.¹⁶

Dies meint auch Sturz, wenn er sagt, Lichtenberg habe „zuviel gesehen“: nämlich zuviel Einzelheiten. Boie, dem Sturz seinen Einwand privat anvertraut, hat ihn wohl umgehend an Lichtenberg weitergegeben,¹⁷ denn der notiert sich mit Bezug auf „Boies Briefe“ in einer Arbeitskladde mehrfach, daß er darauf unbedingt antworten müsse.¹⁸ Als er den dritten „Brief aus England“ 1778 für die Veröffentlichung mindestens überarbeitet, fügt Lichtenberg seine Antwort auf den Vorwurf von Sturz ein. Er schreibt:

[W]enn ich das durchlaufe, was ich gesagt habe, so vergeht mir alle Neigung mehr von ihm zu sagen. Es ist zwar ein Vergnügen, den Totaleindruck, den der Anblick eines solchen Wundergeschöpfes auf einen macht, in seine Bestandtheile zu zerlegen, und Empfindungen zu Buch zu bringen; (Ich habe mir solche Beschreibungen zum Vergnügen eine Menge gemacht,) aber die Absicht einem andern ein ähnliches Vergnügen zu verschaffen, wird meist verfehlt, weil die unvermeidliche Unvollständigkeit der Zahl dieser entwickelten Gefühle, dem Leser bei ihrer Herabstimmung zur Klarheit Raum genug übrig läßt, neben dem Endzweck des Verfassers vorbei zu schleichen, oder noch schlimmer ihm den Vorwurf zu machen, er habe zu viel gesehn.¹⁹

Diese Äußerung Lichtenbergs ist in vielerlei Hinsicht interessant; ich will auf drei Punkte besonders aufmerksam machen. Lichtenberg spricht erstens von dem „Totaleindruck“, den das Spiel des Schauspielers auf ihn gemacht habe, glaubt aber diesen nicht als solchen mit Worten wiedergeben zu können. Daher zerlege er zweitens den Eindruck in seine Bestandteile, was er im sogenannten ersten Materialheft „analysieren“ nennt.²⁰ Diese Analyse macht ihm Spaß, doch muß er drittens zugeben, daß er nicht in der Lage ist, diesen Spaß seinen Lesern zu vermitteln. Die haben dann nur die Beschreibung der Einzelheiten, nicht aber den „Totaleindruck“ und auch nicht das Vergnügen seiner Analyse, so daß sie zwangsläufig das Gefühl bekommen, der Autor habe „zu viel“ gesehen.

Die Stelle ist insofern bitter, als Lichtenberg den von Hoffmann später explizit gemachten Vorwurf, daß man sich ungeachtet der genauen Beschreibung aller möglichen Details kein Bild von Garricks Spiel insgesamt machen kann, als berechtigt anerkennt und vor sich selbst und den Lesern eingestehen muß, daß er nicht anders schreiben könne. Es verdirbt ihm den Spaß an jeder weiteren Beschreibung, daß seine Leser den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sehen, weil er, Lichtenberg, nicht in der Lage ist, in der Beschreibung der einzelnen Bäume zugleich ein Bild des Waldes zu entwerfen. Die literaturwissenschaftliche Forschung spricht diesbezüglich von mangelnder Fähigkeit zur „Agglutination“ (Herbert Schöffler), der „geringen Fähigkeit zur Komposition“ (Franz H. Mautner) oder einem „Defizit in der ästhetischen Strukturierungsfähigkeit“ (Gerhard Sauder).²¹

3.

Für die Hogartherklärungen sieht man dieses Problem im allgemeinen nicht so deutlich. Paul Requadt etwa meinte, der durch die Kupferstiche schon „vorgeformte Stoff“ verhindere das Zerfallen des Texts in Einzelbeobachtungen; in ähnlichem Sinn äußerte sich auch Albrecht Schöne, der von dem „Spalier“ spricht, das die Kupferstiche bilden.²² Lediglich Ernst-Peter Wieckenberg kommt aufgrund seiner vorzüglichen Analyse des Stils von Lichtenbergs *Ausführlicher Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* ebenfalls zu dem Schluß, daß der Text Gefahr laufe, in „eine Folge witziger Aperçus auseinanderzufallen“.²³

Was hier wie ein Mangel klingen mag, läßt sich aber auch positiv wenden. Novalis etwa schätzte Lichtenbergs „Commentar über Hogarth“ als vorbildlich, gerade weil er kein „vollständiger Inbegriff und Extract“ sei und erwog, seine eigenen enzyklopädischen Überlegungen, oder die zu Goethes *Wilhelm Meister*, in eben diese Form des „Bruchstücks“ zu bringen.²⁴ Damit freilich liest er die *Ausführliche Erklärung* gegen die Intention ihres Autors.

Lichtenberg selbst nahm sich vor, seiner Erklärung „so viel Vollständigkeit zu geben“, wie ihm möglich sei.²⁵ Also geht er die Kupferstiche Detail für Detail durch, um sie zu erklären. Da aber Hogarths Stiche geradezu überfüllt sind mit bedeutungstragenden Details, verleiht Lichtenbergs Bemühen um „Vollständigkeit“ dem Kommentar oft eine Umständlichkeit, deren Folge vor allem ist, daß sich der „Totaleindruck“ des Bildes abermals durch die Zerlegung in seine Einzelheiten verflüchtigt. Man könnte also, den Vorwurf von Sturz und Hoffmann paraphrasierend sagen, Lichtenberg sieht und erklärt zuviel Einzelheiten auf den Bildern. Allerdings wäre dieser Vorwurf insofern ungerecht, weil es nach Lichtenberg die „Kommentator-Pflicht“ ist, alle Details, wenn schon nicht zu „erklären“, so doch wenigstens zu „beschreiben“.²⁶ Die überquellende Fülle von Hogarths Bildern nötigt den Erklärer also zu einer Ausführlichkeit, die aufgrund der „Behutsamkeit“, mit der Lichtenberg zu Werke geht, noch gesteigert wird.²⁷ Trotzdem könnte man kritisch einwenden, daß es ihm, der das Werk Hogarths

„aus dem Ganzen kennt“,²⁸ nicht recht gelingt, dem Leser das Ganze, und sei es nur das eines Bildes, mit seinem Kommentar erneut vor das geistige Auge zu stellen. Lichtenberg verläßt sich auf „die große Verständlichkeit [...], im Ganzen wenigstens“,²⁹ der Hogarthischen Kupferstiche. Wenn er sich infolgedessen mehr auf die Details als auf den „Hauptinhalt“ der Bilder konzentriert, so aus Vergnügen, „kleine untergeordnete Schwierigkeiten aufzuklären“,³⁰ und im Vertrauen darauf, daß die Leser die nebensächlichen Einzelheiten „selbst wieder hinsetzen wo sie hingehören“,³¹ nämlich an den Rand oder in den Hintergrund.

Daß er seine Leser damit fordert, ist klar; ob er sie damit überfordert, hängt von den Lesern ab. Immerhin ist die Situation der Leser der *Ausführlichen Erklärung* eine gänzlich andere als die der *Briefe aus England*. Denn die *Ausführliche Erklärung* wird „mit verkleinerten aber vollständigen Copien“ der „Hogarthischen Kupferstiche“ ausgeliefert, so daß man Lichtenbergs Erklärung und die Kupferstiche jederzeit nebeneinander halten kann, während die Leser von Lichtenbergs Beschreibung des Theaterspiels David Garricks den Schauspieler in aller Regel nicht selbst gesehen haben.³²

Doch nicht nur wegen der extensiven Beschreibung auch marginaler Details der Bilder werden viele Leser die Erfahrung machen, daß sie sich nach der Lektüre der *Ausführlichen Erklärung* zwar an ein Feuerwerk witziger Anekdoten und Einfälle erinnern, aber kaum noch an die Hogarthischen Kupferstichserien, die einem während des Lesens leicht aus dem Bewußtsein schwinden.

Der wesentliche Grund dafür ist Lichtenbergs subjektive Beschreibungstechnik. Er folge mehr dem „Imperativ seines Ichs als dem Indikativ“ der Hogarthischen Figuren, schreibt Jean Paul über Lichtenbergs Art des Bildkommentars.³³ Jean Paul hat diese subjektivistische oder individualisierte Beschreibungstechnik³⁴ einmal dadurch parodiert, daß er einen Holzschnittkommentar schrieb, in dem er eine völlig neue Geschichte erfindet, die mit dem Inhalt der Holzschnitte ganz offensichtlich nichts zu tun hat, von der er aber dennoch behauptet, sie sei der wahre Inhalt.³⁵ Das ist natürlich stark übertrieben, denn Lichtenbergs Kommentar handelt in der Hauptsache von den Hogarthischen Kupferstichen. Doch es ist insofern nicht ganz falsch, als daß sich an der gewissenhaften Beschreibung der Details jederzeit Lichtenbergs „witziger Enthusiasmus“ (Hoffmann) entzünden kann, worauf er sich zu einer Flut satirischer Einfälle, die nichts mit dem Bild zu tun haben, hinreißen läßt – ganz im Sinn der „launigen“ Digressionen à la Laurence Sterne und seiner Nachahmer.

Im Sog von Lichtenbergs „witzigen“ Ausschweifungen verliert man dann auch die auf dem Tisch liegenden Kupfer leicht aus den Augen. Heutigen Lesern erscheint es dann oft so, als ob „die geistreichen Einfälle und die exzellenten Formulierungen um ihrer selbst willen stehen“, wie es Gunter Grimm formuliert;³⁶ Lichtenberg dagegen ist am Ende seines Lebens mehr denn je davon überzeugt, daß seine Erklärung, auch und gerade wenn sie „nicht unmittelbar zu dem bessern Verständnis dieses Blattes dient“, wie es im Kommentar zur sechsten Station von Hogarths *Industry and Idleness* heißt, „mittelbar“ doch „den Total-

Eindruck“ vom vorliegenden Kupfer „verstärkt“.³⁷ Ob dies stimmt oder nicht, bleibe dahingestellt; jedenfalls handelt es sich bei der Frage, ob man in Lichtenbergs Beschreibung vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht, und der Frage nach der Nützlichkeit von subjektivistischen Digressionen um zwei verschiedene Problemkreise, die in der klassizistisch orientierten Kritik allerdings oft vermengt werden.

4.

Goethe faßt beides mit dem Begriff des „Lichtenbergisierens“ zusammen. Und er verabscheut es aus tiefstem Herzen. Als er die Gelegenheit bekommt – oder besser gesagt: in die Verlegenheit kommt, – seinerseits Kupferstiche zu kommentieren, nutzt er die Chance zu einer Art Abrechnung mit dem „Lichtenbergisieren“, die zugleich ein gelungenes Gegenbeispiel sein soll. Die Rede ist von einem relativ unbekanntem Text Goethes, der im Erstdruck den Titel trägt: *Die guten Frauen, als Gegenbilder zu den bösen Weibern, auf den Kupfern des dießjährigen Damenalmanachs*. Goethe veränderte den Titel später in: *Die guten Weiber*;³⁸ meistens findet man den Text unter diesem Titel in den großen Werkausgaben.³⁹

Goethe traf am 6. Mai 1800 auf der Leipziger Buchmesse Johann Friedrich Cotta und sprach mit ihm „über die neuen Kupfer zum Damenkalender“. Cotta hatte bereits 1798, als er seine Reihe der *Taschenbücher für Damen* plante, bei dem jungen Berliner Zeichner Franz Catel eine Serie „böser Weiber“ bestellt, die er 1799 von dem Herisauer Graphiker Georg Gropius stechen ließ. Er konnte also die letztlich in einer Gesamtauflage von 15.000 Stück abgezogenen Stiche bereits vorlegen, als er Goethe um einen Beitrag für den „Damenkalender“ bittet. Goethe sagt eine „Erklärung“ der Kupferstiche zu, obwohl er mit den Bildern von Anfang an eigentlich nichts anzufangen weiß.⁴⁰ Nach einigen Vorüberlegungen diktiert Goethe dann in drei Tagen einen Text, mit dem er zwar nicht recht zufrieden ist, der ihm für ein Taschenbuch immer noch „gut genug“ zu sein scheint, wie er es Schiller gegenüber formuliert.⁴¹ Offenbar fand Schiller, der für diese „jämmerliche Damenschriftstellerei und Buchhändler Armseligkeit“, wie er „Cottas Damen Kalender“ titulierte,⁴² ohnehin nichts übrig hatte, dies auch, und so schickte Goethe seinen „kleinen Aufsatz über die Kupfer“ ohne große Überarbeitung nach Tübingen: „ich hätte gewünscht daß derselbe heiterer, geistreicher und unterhaltender geworden wäre, indessen läßt sich eine Ausführung, nicht wie man wünscht leisten, wenn die Arbeit zu einer bestimmten Zeit fertig seyn soll“, entschuldigt er sich bei Cotta.⁴³

In demselben Brief benennt er als „Zweck“ seines Beitrags, „den unangenehmen Eindruck der Kupfer einigermaßen abzustumpfen“. Dieser „unangenehme Eindruck“ entsteht bei Goethe nicht etwa wegen der möglicherweise unzulänglichen Qualität von Zeichnung und Stich, sondern wird durch die Sujets der Bilder bestimmt. Catel hat mit seinen Bildern auf meist nicht besonders raffinierte Weise Frauen satirisch bloßgestellt, die „böse“ Eigenschaften haben: So eine

Gruppe adliger Damen, die naserümpfend eine bürgerliche Frau aus ihrem Zirkel weisen (1); eine junge Quirlhändlerin, die zwei Fischverkäuferinnen gegeneinander aufhetzte und sich als lachende Dritte am Streit der beiden Älteren freut (2); eine nach heftigem Ehestreit mit ihrem Gatten nicht mehr redende Frau (3); eine junge Ehefrau, die ihren ältlichen und dem Alkohol ergebenen Mann mit einem attraktiven Offizier betrügt (4); eine ältere Pastorenfrau, die ihren gebrechlichen Gatten unter dem Pantoffel hält (5); eine Strickwütige, die den Ehemann als Halter für die Wolle mißbraucht (6); eine betrügerische Haushälterin, die sich ihr Erbe schon vor der Zeit aus der Geldkiste ihres Dienstherrn sichert (7); eine Böttchergattin, deren Keiferei mit dem Lärm der Werkstatt konkurrieren kann (8); eine fürstliche Gelegenheitsdichterin, die ihre Zofe in einer entwürdigenden Sklaverei hält (9); eine schrullige Alte, deren Zuneigung nicht Menschen, sondern nur ihren Haustieren gilt (10); eine Mutter, die weder den Haushalt noch die Erziehung der Kinder ordentlich meistert (11); und schließlich eine genußsüchtige Gattin, die ihren Mann in den finanziellen Ruin treibt (12): „Ein Dutzend und mehr häßliche, hassenswerte Weiber!“⁴⁴

Goethe schreibt gegen den dadurch erregten „Widerwillen“ an, von dem in dem Text die Rede ist und den er selbst bei Betrachtung der Bilder verpürte.⁴⁵ Er macht seine Schwierigkeiten mit Catels Zeichnungen zum Thema eines Texts, dessen Gattung gar nicht so leicht zu bezeichnen ist. In der Überschrift ist von „Gegenbildern“ die Rede; Goethe spricht in dem Brief, mit dem er die Arbeit an Cotta schickt, von einem „Aufsatz“; Jahre später meint er, es handle sich um die „Parodie eines andern Aufsatzes [!] Die bösen Weiber“.⁴⁶ Moderne Literaturwissenschaftler sprechen von einer „Prosaskizze“, einer „Szene“, von einer „Gesprächsnovelle“ oder von einer „Erzählung“;⁴⁷ die Editoren ordnen den Text meist zwischen den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle* ein, in dem Text selbst – er ist ein Paradebeispiel selbstreflexiver Literatur – ist von einem „Gespräch“ die Rede. Goethes Zeitgenosse Garlieb Merkel spricht ziemlich treffend von einem „Clubdialog“.⁴⁸ Man kann Goethes Text mit vielen Gattungsnamen belegen, aber eines ist er gewiß nicht, nämlich ein „Kupfer Kommentar“ in traditionellem oder in Lichtenbergischem Sinne, wie es Cotta vorschwebte, als er Goethe zu diesem Text überredete.

Der schon zitierte, damals berühmt-berüchtigte Berliner Kritiker Garlieb Merkel meint zu Goethes „Clubdialog“, er sei „vielleicht das Uninteressanteste, was je aus der Feder des großen Dichters gekommen ist“; es würden hier „geringfügige Anekdotchen durch unbedeutende Reden verknüpft“, und das einzig „Bemerkenswerthe“ daran sei „die Feinheit, mit welcher der Verfasser die Karikaturen, zu denen sein Aufsatz gehört, *nicht* erklärt“.⁴⁹ Das ist nur zu wahr, gehört aber zur gestalterischen Absicht Goethes. Bevor ich darauf weiter eingehe, will ich eine kurze Inhaltsangabe des „Clubdialogs“ geben, da ich verbreitete Textkenntnis bei diesem eher unbekanntem Werk Goethes nicht voraussetzen kann.

Die Geschichte, die Goethe zu Catels Bildern präsentiert, ist kurz gesagt folgende: Sinclair, ein fiktiver Freund des Herausgebers des vorliegenden Taschen-

buchs, trifft im Gartenhaus des Sommerklubs die Freundinnen Amalia und Henriette und zeigt ihnen die zwölf „Abbildungen böser Weiber“. Sinklairs Problem ist, daß er seinem Freund, dem Herausgeber, versprochen hat, eine „Erklärung“ dieser Bilder, „wie sie hergebracht, wie sie beliebt ist“,⁵⁰ zu besorgen. Nun entwickelt sich in der Runde, die sich rasch erweitert, ein geselliges Gespräch, wie es im Freundeskreis üblich ist: man kommt vom Hölzchen aufs Stöckchen.⁵¹ Zum Beispiel geben die Hunde auf dem 3. und 10. Bild Anlaß zu dem immer wieder gern geführten Streit, ob Hunde nun unangenehme Tiere sind oder nicht, was dazu führt, daß einigen der Anwesenden Anekdoten einfallen, worin Hunde eine Rolle spielen und so weiter. Zwischendurch versucht Sinclair immer wieder auf die „Betrachtung unserer armen Blättchen“ zurückzulenken, um jemanden zu finden, der willens wäre, „einen Text zu diesen Kalenderkupfern zu übernehmen; oder uns jemand zu empfehlen, dem man ein solches Geschäft übertragen könnte“.⁵² Da dazu aber niemand in der Gesellschaft bereit ist, wünscht sich Sinclair bloß, er hätte „das, was diesen Abend hier gesprochen und erzählt worden ist, auf dem Papiere, so würde ich beinahe für das, was ich suchte und nicht fand, ein Äquivalent besitzen“.⁵³ Wie das Glück es will, hat Armidoro, der ebenfalls mit dem Herausgeber befreundet ist und nur zwischendurch am Gespräch teilnahm, in einem angrenzenden Kabinett alles mitgehört und „geschwind protokolliert, was gesprochen worden“ ist,⁵⁴ so daß mit dem redigierten „Protokoll“⁵⁵ dem Herausgeber geholfen wurde, wie die geneigte Leserin soeben in dem *Taschenbuch für Damen aufs Jahr 1801* gelesen hat.

5.

Der kurzen Inhaltsangabe des „Clubdialogs“ kann man schon entnehmen, worum es Goethe mit diesem Text geht: um ein Stück „heitere“, „geistreiche“ und „unterhaltsame“ Literatur, wie gemacht für eine gesellige Runde im Salon, die der Text ja auch abschildert. Schon das unterscheidet ihn fundamental von Lichtenbergs fast schon monomanisch insistierendem Kommentar. Während Goethe das heiter unverbindliche, leicht wirkende Gespräch anstrebt,⁵⁶ ist Lichtenbergs Prosa demgegenüber geradezu schwerfällig durch die große „prosaische Ladung“ an Gelehrsamkeit, die sein Witz transportiert, was schon Jean Paul mit leichter Rüge feststellte.⁵⁷ Bezeichnend für Goethes Darstellung einer geselligen Plauderei ist, daß in dem Gespräch über das einzige der zwölf Bilder, auf das Goethe ausführlicher eingeht (Nr. 9), so getan wird, als habe es mit Politik nichts zu tun; dabei handelt es sich gerade bei diesem Bild um das politischste der ganzen Serie, nämlich eine gut gemachte Satire auf fürstlichen Despotismus. Einmal abgesehen davon, daß die Klassiker mit Politik ohnehin nichts zu tun haben wollen,⁵⁸ glaubt auch Goethe, wie viele Leute heute noch, daß die häßliche Politik nicht in eine heitere Unterhaltung gehört, weil sie die „augenblickliche Zufriedenheit der Gesellschaft“ stören würde.⁵⁹ Lichtenberg macht dagegen liebend gern politische Anspielungen, auch wenn sie mit den erklärten Bildern wenig zu

tun haben.⁶⁰ Goethe aber neutralisiert das „Bedrohliche“ der politischen Satire, indem er sich nach seiner Art „eigensinnig auf das Entfernteste“ wirft,⁶¹ was in diesem Fall heißt: den Leser durch eine absichtliche Fehldeutung abzulenken,⁶² damit die Atmosphäre heiter bleibt.

Auch strebt Goethe einen objektivierenden und selbständigen Text an, nicht aber einen subjektivistischen Kommentar wie Lichtenberg. Dies wird schon rein äußerlich dadurch deutlich, daß er in seiner Gesprächsnovelle viele verschiedene Sprecher auftreten läßt, deren verschiedene individuelle Perspektiven zusammengenommen ein größeres Ganzes ergeben, hier nämlich die gesellige Runde eines Sommerklubs. Lichtenberg dagegen folgt immer dem „Imperativ seines Ichs“ (Jean Paul), hat also stets nur seine individuelle Perspektive auf den Gegenstand, von dem er sich gleichwohl nie ganz lösen kann und will. Es gehört zu Lichtenbergs, wenn man so möchte: poetischem Programm, daß er für seine „Schrift“, die zwar „hauptsächlich“ dazu da sei, „Licht über des großen Künstlers Werke zu verbreiten“, zugleich „ihren eignen Gang“ reklamiert.⁶³ Goethe dagegen fordert von dem Kommentator entweder die gänzliche Unterordnung gegenüber dem vorliegenden Kunstwerk oder aber von dem Schriftsteller einen völlig eigenständigen Text. Sein „Clubdialog“ ist denn auch als eigenständiger Text verfaßt, und man kann ihn ohne die zugehörigen Bilder abdrucken, was auch oft genug geschehen ist.

Überhaupt meint Goethe, daß „jedes vortreffliche Kunstwerk“ sich selbst ausspreche.⁶⁴ Einmal abgesehen davon, daß es für Goethe und seine Gesinnungsgenossen ohnehin zweifelhaft ist, ob über Kunst in Worten gesprochen werden kann,⁶⁵ ist also ein Kommentar zum echten Kunstwerk auch überflüssig. Wenn das Kunstwerk aber schlecht ist und sich nicht selbst ausspricht, so hat auch Goethe nichts gegen eine Erklärung, „nur müßte sie so kurz und schlichte sein, als möglich“, heißt es mit einer deutlichen Spitze gegen Lichtenberg, und: „was würde man zu einem Schriftsteller sagen, der über ein witziges Werk, ein witziges Werk schreiben wollte. Der Witz läuft schon bei seinem Ursprunge in Gefahr, zu witzeln, im zweiten und dritten Glied wird er noch schlimmer ausarten“.⁶⁶ In diesem Zusammenhang wird gegen Lichtenberg auch indirekt der Vorwurf erhoben, daß Erklärungen wie die seine die Produktion von Unkunst geradezu erst provozierten: „Wüßte man nichts von erklärten Kupferstichen, so machte man keine, die einer Erklärung bedürfen“, heißt es bei Goethe.⁶⁷ Die Kupferstiche nach Catels Zeichnungen werden als solche gehandelt, die einer Erklärung bedürfen, weil sie keine Kunstwerke seien, die sich selbst aussprechen, genausowenig wie Hogarths Kupferstiche. Das liegt daran, daß Goethe ganz im Gegensatz zu Lichtenberg sowohl Catels wie Hogarths Bilder als Karikaturen versteht.⁶⁸

Karikaturen aber stehen selten für sich; meistens beziehen sie sich auf Ereignisse oder Personen der Realität, die sie parodistisch präsentieren. Goethe meint, daß ein „Zerrbild“, wie er „Karikatur“ oft übersetzt, „ohne eine Erklärung gar nicht bestehen“ könne und „gewissermaßen stumm“ sei.⁶⁹ Goethes Begriff von Karikatur ist im übrigen erstaunlich eng. Er kann sich die „Zerrbilder“ nicht

anders als diffamierende Angriffe auf „bekannte“ oder „vorzügliche Menschen“ denken,⁷⁰ Angriffe entweder auf Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens oder auf das Gute im Menschen überhaupt. Er nennt einmal die Karikatur „die kunst-, geschmack- und sittenverderblichste Verirrung“, die es gäbe.⁷¹

Darum geht es auch in dem Streit für und wider die Karikatur, den die „Clubgäste“⁷² führen. Henriette findet, daß „jedes Zerrbild etwas unwiderstehlich Anziehendes“ habe und einen „unauslöschlichen Eindruck“ mache;⁷³ Amalia, die in diesem Punkt die Meinung ihres Autors vertritt, hält dagegen, daß es sich allenfalls um den „unauslöschlichen Eindruck des Ekelhaften“ handle, dem man sich allerdings kaum entziehen könne, wie denn „jede üble Nachrede, wenn sie über einen Abwesenden hergeht, etwas unglaublich Reizendes“ habe.⁷⁴ Sie findet die „Verhäßlichungskunst“ der Karikatur geradezu niederträchtig.⁷⁵ In den *Wahlverwandtschaften* ist im Zusammenhang mit Karikaturen auch noch von Selbsterniedrigung und Bösigkeit die Rede, und es wird Leuten, die Gefallen an Zerrbildern finden, mindestens eine „gewisse Verschrobenheit“ zugeschrieben.⁷⁶ Goethe argumentiert hier moralisch und psychologisch, daß der Spaß am Karrieren und am Spott in der Regel eine Sache der Schlechtweggekommenen sei, die damit ihrem Neid auf die Besserweggekommenen Luft machen. Aus dem verschrobenen Blickwinkel der Außenseiter läßt sich die Welt natürlich nur verzerrt wahrnehmen, ist das Argument, das Goethe sogar einmal explizit gegen Lichtenberg wendet: der sei deswegen nur auf die „Entdeckung des Mangelhaften“ ausgewiesen, weil er verkrüppelt war, erklärt Goethe 1806 seinem Mitarbeiter Riemer. Lichtenberg habe sich gefreut, „etwas noch unter sich zu erblicken“ und so seine eigene Mangelhaftigkeit besser ertragen können; daher Lichtenbergs Fixierung auf das Häßliche in der Welt und in der Kunst.⁷⁷

Goethe zielt und trifft hier eindeutig unter die Gürtellinie. Das zeigt, wie stark sein Abscheu vor dem „Häßlichen jeder Art“⁷⁸ ist. Karikaturen aber bemühen sich nicht, daß Häßliche, „da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist“,⁷⁹ auf angenehme Art in der Kunst aufzuheben, sondern betonen und verstärken das Häßliche sogar. Wenn sich ein Ausleger wie Lichtenberg nun vornimmt, seine Erklärung der Hogarthischen Karikaturen in eben dem Tone zu halten, den „Hogarth würde gewählt haben, wenn er seine Satiren nicht gemalt, sondern geschrieben hätte“,⁸⁰ so verdoppelt er das Häßliche bloß in einem anderen Medium, anstatt es „zu vernichten“.

Das Häßliche „zu vernichten“ aber ist Goethes Anliegen in seinem Aufsatz zu Catels Bildern⁸¹ und in seinen Augen Aufgabe der Kunst überhaupt. In dem Kalenderbeitrag von Goethe wird Daniel Chodowiecki auf Kosten Catels deswegen sehr gelobt, weil er zwar „manche Szenen der Unnatur, der Verderbnis, der Barbarei und des Abgeschmacks, in so kleinen Monatskupfern, trefflich dargestellt“ habe: „allein was tat er? er stellte dem Hassenswerten sogleich das Liebenswürdige entgegen. Szenen einer gesunden Natur, die sich ruhig entwickelt, einer zweckmäßigen Bildung, eines treuen Ausdaurens, eines gefühlten Strebens nach Wert und Schönheit“.⁸² Da aber der „bildende Künstler diesmal die Schattenseite

gewählt“ habe, so fährt Armidoro in dem Gespräch fort, sollte „der Schriftsteller: oder, wenn ich meine Wünsche aussprechen darf, die Schriftstellerin auf die Lichtseite“ treten: „und so kann ein Ganzes werden“.⁸³

Das ist Goethes künstlerisches Credo schlechthin: es soll stets „ein Ganzes werden“. Franz Catels bildnerischer Schilderung „böser Weiber“ soll dementsprechend die auch dem Sommerklub angehörende Schriftstellerin Eulalie eine Schilderung „guter Frauen“ entgegensetzen: „Schaffen Sie Gegenbilder zu diesen Kupfern! und gebrauchen Sie den Zauber Ihrer Feder, nicht diese kleinen Blätter zu erklären, sondern zu vernichten“, fordert Armidoro Eulalie auf.⁸⁴

Eulalie aber lehnt ab, und so bleibt die Aufgabe „in der Hand von Männern“, wie es am Ende des Aufsatzes heißt⁸⁵ bzw., auf der Realitätsebene, in der Hand von Goethe, der die Forderung nach einem Text, der das Häßliche durch eine harmonisierende Ergänzung vernichtet, mit dem vorliegenden „Clubdialog“ eingelöst zu haben glaubt, wovon ja schon der Titel zeugt: „Die guten Frauen, als *Gegenbilder* der bösen Weiber, auf den Kupfern des dießjährigen Damenalmachts“.⁸⁶

„Indem“ er keine Kupferstickerklärung à la Lichtenberg, „wie sie hergebracht, wie sie beliebt ist“, abliefern, sondern just „das *Entgegengesetzte*“ tat, wie es in dem Text heißt, ist sich Goethe sicher, sogar „mehr“ getan zu haben, „als der Herausgeber wünscht“.⁸⁷ Denn er hat der mangelhaften Wirklichkeit in Form einer Darstellung „böser Weiber“ die heitere Schönheit eines geselligen Salondialogs entgegengestellt und so das Häßliche aufgehoben bzw. vernichtet.⁸⁸

6.

Das „Häßliche“ muß man im übrigen so weit gefaßt wie nur irgend möglich verstehen, also nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch oder sozial, gemäß Goethes Grundüberzeugung, daß die Kunst als „andre Natur“ den gleichen Gesetzen unterworfen ist wie der Rest der Welt.⁸⁹ Das ganze Projekt einer sich selbst als klassisch verstehenden Kunst, wie es von Schiller und Goethe propagiert wird, kann man analog zum eben beschriebenen Versuch Goethes verstehen, die Abbildungen böser Weiber „nicht zu erklären, sondern zu vernichten“. Goethe sieht sich als Autor hier mit der Häßlichkeit von Catels Bildern konfrontiert und sucht einen Weg, durch die schöne Kunst – hier des heiteren Gesprächs – „den unangenehmen Eindruck der Kupfer einigermaßen abzustumpfen“; indem er die Leser von dem peinigen Eindruck des Häßlichen und Ekelhaften befreit, befreit er sie auch zu mehr Humanität, die sich am Ideal „des Wahren, Guten, Schönen“⁹⁰ ausbilden kann. Genauso funktioniert für Goethe Kunst überhaupt. Wenn er, unterwegs in einem Regierungsauftrag, soziales Elend sieht, so bestärkt ihn das gerade, seine Kunst möglichst frei davon zu halten. Er bringt diese Haltung in einem Brief an Charlotte von Stein auf den Punkt: „der König von Tauris [in der *Iphigenie*] soll reden, als wenn kein Strumpfwürcker in Apolde hungerte“.⁹¹ Dem Häßlichen, Anstößigen, moralisch nicht Verantwortbaren des Hungers zum Bei-

spiel wird in der Kunst das Ideal einer besseren, schöneren Welt, die den Hunger nicht kennt, entgegengestellt. Die Hoffnung der Klassiker ist, daß sich die häßliche Wirklichkeit einmal am und durch das ideale „Gegenbild“ zur schönen Wirklichkeit läutert. Die Gefahr dieses Kunstprogramms allerdings ist, daß die Häßlichkeit und der Hunger von den Lesern nicht mehr als das bekämpfte Gegenbild der schönen Literatur wahrgenommen wird; dann allerdings ist die Schönheit der Kunst kein utopischer Gegenentwurf mehr, sondern bloßer Schein und damit Lüge. Dieser Fall tritt regelmäßig dann ein, wenn die Kunst oder Kultur überhaupt als bloße Kompensation der häßlichen Wirklichkeit verstanden wird, wie es im ausgehenden 19. Jahrhundert üblich war⁹² und auch heute bisweilen wieder postuliert wird.⁹³

In dieser Gefahr steht Lichtenberg natürlich nicht. Während Goethe von dem Künstler fordert, daß er ein „Problem aufzulösen, zu beschönigen oder zu verstecken“ habe,⁹⁴ zielt Lichtenbergs satirische Schreibweise darauf, die Probleme gerade zu entlarven. Das aber ist für Goethe eine genuin unkünstlerische, ja anti-künstlerische Haltung; zum Beispiel wenn der Kommentator eines Kupferstichs „das in Worten noch recht aufzudröseln“ versucht, „was der bildende Künstler hier in Darstellungen zusammen gewoben hat“, wie es in dem Aufsatz zu Catels Bildern formuliert ist.⁹⁵

Lichtenbergs Art, einen „Totaleindruck“ zu zerlegen, die Darstellung also „aufzudröseln“ oder zu „analysieren“, ist Goethes Bemühen um ein „geschlossenes“⁹⁶ Ganzes diametral entgegengesetzt. Goethe bemüht sich ja gerade, die Einzelheiten in seiner Darstellung „zusammenzuweben“, die Einzelheiten und Widersprüche zu synthetisieren.⁹⁷ Zur Zeit seiner *Briefe aus England* bedauert Lichtenberg noch, daß er nicht in der Lage ist, bei seiner Analyse den „Totalindruck“ mitzuliefern; bei der *Ausführlichen Erklärung* kann er sich in dieser Hinsicht ganz auf die eigene Wirkung der vorliegenden Kupferstiche verlassen. Doch auch bei den Kalendererklärungen, zu denen keine „vollständigen Copien“ von Hogarths Bildern geliefert werden, erscheint Lichtenberg der Verlust des „Totalindrucks“ ein läßlicher zu sein angesichts des Vergnügens, das ihm das „Zerlegen in [...] Bestandteile“ (das Analysieren) macht. An dieser Stelle zeigt sich, daß er in England gelernt hat, „Ich“ mit einem großen „I“ zu schreiben.⁹⁸

Jean Paul bemüht in seiner *Vorschule der Ästhetik* für das unterschiedliche Verfahren Lichtenbergs und Goethes eine zunächst naheliegende Erklärung: Lichtenberg sei auch als Schriftsteller stets in der „Wissenschaft“ beheimatet gewesen, und man müsse ihm bei aller Sympathie „poetischen Geist“ absprechen,⁹⁹ während für Goethe natürlich das Umgekehrte gilt. So kann man freilich erklären, daß Lichtenberg alles gelehrt analysiert, Goethe aber poetisch synthetisiert. Doch ist diese Trennung zwischen dem Naturwissenschaftler Lichtenberg und dem Dichter Goethe zu voreilig, denn in Wahrheit treibt Goethe ja auch eine Art synthetisierende Wissenschaft und Lichtenberg darf man als analytischen Schriftsteller bezeichnen.

Goethe vergleicht in den *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* ausdrücklich Kunst und Wissenschaft und kommt zu dem Schluß, daß „wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken“ müssen, „wenn wir uns von ihr irgendeine Art von Ganzheit erwarten“.¹⁰⁰ Daher kann er auch den Physiker Lichtenberg mit seiner skeptizistischen Methode als destruktiv angreifen, weil in seinen Augen „bloß der Handelnde, der Künstler entscheidet, der das Rechte ergreift und fruchtbar zu machen weiß“,¹⁰¹ und zwar sowohl in der Kunst als auch in der Naturwissenschaft.

Lichtenberg wiederum hält von Goethes poetischem Programm ebensowenig wie von dessen naturwissenschaftlichen Ansichten; ich spreche gar nicht von der nur privat geäußerten Ablehnung der frühen Werke Goethes durch Lichtenberg,¹⁰² sondern von der ziemlich zweideutigen Frage an Goethe selbst, ob *Wilhelm Meister* überhaupt ein „Roman“ sei?¹⁰³ Da Lichtenberg unter einem „Roman“ in erster Linie Bücher im Stile Fieldings, Sternes oder auch Jean Pauls *Hesperus* verstand (also von Autoren, die „die Kunst verstehen, wenn ich so reden darf, sich selbst auszusprechen so individuell als möglich“, wie Lichtenberg in einem Brief an Friedrich Nicolai formuliert¹⁰⁴), zeigt sich hier ebenfalls eine fundamentale Differenz.¹⁰⁵ Goethe betont später, explizit gegen Laurence Sterne und dessen „Nachahmer“ gewendet, er habe „die Maxime ergriffen, mich soviel als möglich zu verleugnen und das Objekt so rein als nur zu tun wäre in mich aufzunehmen“ und darzustellen;¹⁰⁶ was allerdings das genaue Gegenteil zu der von Lichtenberg favorisierten, subjektivistischen („individualisierten“) und ausschweifenden Schreibart ist. Gegen diese „Manier“ aber, wo sich „die Subjektivität des Gestaltenden ungebührlich vordrängt“,¹⁰⁷ kämpft Goethe, seit seiner Italienreise und ab 1794 im Verbund mit Schiller, auf vielfältige Weise an.¹⁰⁸

Wenn Goethes Urteil über Lichtenberg also derart scharf ausfällt, wie ich anfangs zitierte, so liegt dem weder Ärger noch ein bedauerliches „Mißverstehen“¹⁰⁹ zugrunde, sondern die Tatsache, daß Goethe Lichtenbergs grundsätzlich andere Weltanschauung nur zu gut begreift. Die Arten des Umgangs mit Wirklichkeit und Kunst bei Goethe und Lichtenberg sind tatsächlich nicht vereinbar.

* Vortrag, gehalten auf der sechzehnten Jahrestagung der Lichtenberg-Gesellschaft in Berlin am 2. Juli 1993.

1 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hrsg. v. Karl Richter [u.a.]. München 1985 ff., 14, 42 f. Texte von Goethe, die nicht in der weiter verbreiteten Hamburger Ausgabe [wie Anm.3] enthalten sind, zitiere ich wenn möglich nach dieser Ausgabe, im folgenden mit Sigle GMA, Band- und Seitenzahl.

2 Selbst in den Briefen an Lichtenberg formuliert Goethe seinen Dank in gewundenen Formulierungen, die kaum verbergen, wie weit er sich unter dem Einfluß des klassischen Altertums „von der neuern Art“, zu der Hogarth wie Lichtenberg zählen, „entfernt hat“ (so seine eigene Formulierung in dem Brief vom 3. Dezember 1795 (Bw 4,

- Nr. 2593). Andere Briefe an Lichtenberg oder Briefkonzepte, in denen Goethe auf die Hogartherklärungen eingeht, stehen: Bw 4, Nr. 2392. 2419. 2715.
- 3 Daß sich Goethe ärgerte, belegt sein Brief vom 21. November 1795 an Schiller (*GMA* 8/1, 126, Nr. 121) und noch die diesbezügliche Passage in der „Farbenlehre“ (*Goethes Werke. Hamburger Ausgabe* in 14 Bänden. Hrsg. v. Erich Trunz. Neubearbeitung. München 1981, 14, 263; diese Ausgabe zitiere ich im folgenden mit Sigle *GHA*, Band- und Seitenzahl); seine Äußerungen in den *Tag- und Jahreshften 1795* aber haben damit nichts zu tun.
 - 4 Der Satz: „Lichtenbergs Schriften können wir uns als der wunderbarsten Wünschelrute bedienen; wo er einen Spaß macht, liegt ein Problem verborgen“ (*GHA* 8, 475, Nr. 97), steht unmittelbar zwischen zwei Reflexionen über den „heiteren Naturforscher“ Lichtenberg und war ursprünglich gedacht als Äußerung des Astronomen bei Makarie, in deren „Archiv“ er sich findet. Der Satz bezieht sich vermutlich auf die „physikalischen und mathematischen Schriften“ Lichtenbergs (erschieden als Bd. 6-9 der *Vermischten Schriften* 1803-1806), aus denen Goethe 1809 vorlas (vgl. Tagebuch 29. Juli 1809 und 11. August 1809), vielleicht auch noch auf die „Bemerkungen vermischten Inhalts“, die Goethe nachweislich zur Kenntnis nahm (Tagebuch 20. September 1800: „Abends Lichtenb[ergs] posthuma [Bd. 1 der *Vermischten Schriften*]“), sicher aber nicht auf die Hogartherklärungen oder die unterhaltsamen Aufsätze.
 - 5 Vgl. unten bei Anm.94. Vgl. auch *GHA* 13, 313 und *GHA* 12, 422, Nr. 415: „Man erkundige sich ums Phänomen, nehme es so genau damit als möglich und sehe, wie weit man in der Einsicht und in praktischer Anwendung damit kommen kann, und lasse das Problem ruhig liegen. Umgekehrt handeln die Physiker: sie gehen gerade aufs Problem los und verwickeln sich unterwegs in so viel Schwierigkeiten, daß ihnen zuletzt jede Aussicht verschwindet“.
 - 6 Klaus Kiefer legt in seiner Edition von Goethes Vorarbeiten zu dem „ganz artigen Aufsatz“ nahe, daß es sich um kaum mehr als 80 bis 100 Stiche gehandelt haben dürfte; vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Recension einer Anzahl französischer satyrischer Kupferstiche*. Text – Bild – Kommentar. Mit einer Einführung hrsg. v. Klaus H. Kiefer. München 1988, 12 (vgl. auch *GMA* 4/2, 993 f.).
 - 7 *GMA*, 8/1, 401, Nr. 359 (Brief vom 24. August 1797). Vgl. *GMA* 4/2, 995.
 - 8 *Erlangische gelehrte Anmerkungen und Nachrichten 1780*, 22. Stück, 225, zit. in Georg Forster/Georg Christoph Lichtenberg: *Cook der Entdecker. Schriften über James Cook*. Hrsg. mit Nachwort und Anmerkungen v. Klaus-Georg Popp. Leipzig [auch: Frankfurt/M.] 1976, 207.
 - 9 *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*. Dritter Theil. Berlin 1834, 151-154 (Tagebucheintrag vom 18. April 1824): Über Ludwig Börnes 13. Oktober 1823 zuerst erschienenen Aufsatz *Altes Wissen, neues Leben (Sämtliche Schriften)*. Neu bearb. u. hrsg. v. Inge und Peter Rippmann. Düsseldorf 1964, 1, 707-725).
 - 10 Giovanni Gurisatti: *Die Beredsamkeit des Körpers. Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers*, in: *DVjs* 67, 1993, 393-416, hier 411 Anm. 51.
 - 11 *Deutsches Lesebuch. Eine Auswahl deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750-1850*. Hrsg. v. Hugo von Hofmannsthal. 2., verm. Aufl. München 1926 [Reprint Frankfurt/M. 1977], VII. Wie in Hofmannsthals Lesebuch ist es wieder der erste „Brief aus England“, der Lichtenberg in der neuen Anthologie „O Britannien, von Deiner Freiheit einen Hut voll“ (*Deutsche Reiseberichte des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Michael Maurer. München 1992) vertritt. Schon Christoph Girtanner meint in seinem Nachruf auf Lichtenberg (*GTC* 1800, 83-85, hier 85), die „herrliche Schilderung

- des Engelländischen Theaters“ gehöre „unter die Schätze der Deutschen Literatur“ und gewährt ihr das Prädikat „klassisch“.
- 12 Helfrich Peter Sturz: *Schriften*. Erste Sammlung. Leipzig 1779 [Reprint München 1971], 9.
 - 13 E. T. A. Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke*. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. München 1960, 655 f.
 - 14 Helfrich Peter Sturz: *Die Reise nach dem Deister. Prosa und Briefe*. Berlin 1976, 360 (Brief vom 25. Dezember 1776).
 - 15 Hoffmann [wie Anm.13], 655. Hamlet und Laertes ringen im Grab der Ophelia um den Anspruch größeren Schmerzes und stärkerer Trauer (Shakespeare: *Hamlet* V/1, V. 252 ff.) – eine in der romantischen Hamlet-Rezeption wichtige Szene, die noch Eugène Delacroix 1843 zur zeichnerischen Umsetzung herausfordert.
 - 16 Hoffmann mogelt allerdings etwas, um seinem Argument stärkere Schlagkraft zu geben. Lichtenberg beobachtet die Falte nämlich nicht in der von Hoffmann benannten Szene [siehe Anm.15], sondern in der Szene, wo Hamlet gegen seine Freunde Horatio und Marcellus „blank zieht“ (Shakespeare: *Hamlet* I/4, V. 84 ff.). Allerdings ändert diese Mogelei nichts an der grundsätzlichen Richtigkeit von Hoffmanns Beobachtung zu Lichtenbergs Text.
 - 17 Es ist kein Brief Boies an Lichtenberg aus dieser Zeit überliefert.
 - 18 SB 2, 569. 574 f. 577. 580: sog. „Materialheft I“, Nr. 2 („Boies Briefe“), Nr. 78 [vgl. Anm.20], Nr. 101 („Die Verantwortung wegen des Zuviel-Sehens“) und Nr. 136 („Vom zu viel Sehen“).
 - 19 Bw 1, Nr. 294, bzw. SB 3, 353 f.
 - 20 SB 2, 574 f.: „[...] Man könnte mir leicht vorwerfen ich hätte zu viel gesehen wo man sagen sollte ich hätte zu stark analysiert [...]“ (Materialheft I, Nr. 78).
 - 21 Herbert Schöffler: *Lichtenberg. Studien zu seinem Wesen und Geist*. Hrsg. v. Götz von Selle. Göttingen 1956, 83; Franz H. Mautner: *Lichtenberg. Geschichte seines Geistes*. Berlin 1968, 58; vgl. ebd., 416; Gerhard Sauder: *Lichtenbergs ungeschriebene Romane*, in: *Photorin* 1, 1979, 3-13, hier 13.
 - 22 Paul Requadt: *Lichtenberg. Zum Problem der deutschen Aphoristik*. Hameln 1948, 63; Albrecht Schöne: *Aufklärung aus dem Geist der Experimentalphysik. Lichtenbergische Konjunktive*. München ²1983, 124.
 - 23 Ernst-Peter Wieckenberg: *Lichtenbergs „Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche“ – ein Anti-Lavater?*, in: *Text + Kritik* 114: *Georg Christoph Lichtenberg*. München 1992, 39-56, hier 53. Daß dies seiner Meinung nach doch nicht geschieht, liege an dem „Gattungszwang der Bildbeschreibung“, wie er mit Bezug auf Schöne [Anm.2] schreibt.
 - 24 Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. Richard Samuel [u.a.]. 3., erg., erw. verb. u. durchges. Aufl. Stuttgart [usw.] 1981 ff., 2, 567 u. 3, 277 f.
 - 25 SB 3, 660 („Vorrede“ zur ersten Lieferung der *Ausführlichen Erklärung*). Lichtenbergs bescheidene Einschränkung, er könne der Erklärung nur die Vollständigkeit geben, die ihm nach seinem „jetzigen“ Kenntnisstand möglich sei, impliziert zwar den Zweifel, daß ein Einzelner jemals Vollständigkeit erreichen könne; dieser Zweifel wird aber durch die aufklärerische Gewißheit aufgehoben, daß es durch das Zusammenwirken von vielen Kommentatoren „zu einer künftigen vollständigen Erklärung dieser Werke“ kommen könne (SB 3, 663 u. 667). Novalis dagegen hält eine „vollständige“ Erklärung für prinzipiell unmöglich.
 - 26 Vgl. SB 3, 816 und 1026.

- 27 Vgl. SB 3, 257: „Ich wollte Behutsamkeit bei Untersuchung eines Gegenstands lehren [...]“. Wieckenberg [wie Anm. 23, bes. 45-48] hat deutlich gemacht, daß insbesondere Lichtenbergs „Willen zur hermeneutischen Behutsamkeit“ die besondere Qualität der *Ausführlichen Erklärung* ausmacht.
- 28 SB 3, 685. Ebenso schon SB 3, 665.
- 29 SB 3, 689 (hier auf *A Midnight Modern Conversation* bezogen; doch schreibt Lichtenberg diese Qualität fast allen Blättern zu; vgl. SB 3, 772: „Die Bedeutung des Ganzen hat Hogarth nie versteckt, er hätte es auch nur zu seinem Schaden tun können. Was er im Ganzen will, leuchtet sogleich beim ersten Blick ein, und das *muß* sein. Ohne so etwas kann kein Kunstwerk dieser Art gefallen“; vgl. auch SB 3, 933, wo Lichtenberg Horace Walpole mit den Worten zitiert, Hogarth „sei in seinen Werken, was die Hauptsache betreffe, *immer* verständlich“, was „bei weitem dem größten Teile seiner Blätter wirklich“ auch zutreffe.
- 30 SB 3, 772: Kenne man die Bedeutung des Ganzen, „so erhöht das Bestreben kleine untergeordnete Schwierigkeiten aufzuklären das Vergnügen bei der Betrachtung, das jede Dunkelheit des Ganzen gänzlich zerstören würde“, heißt es im Anschluß an die Anm. 29 zitierte Passage.
- 31 SB 3, 964 f.
- 32 Und selbst wenn sie Garrick einmal auf der Bühne gesehen haben sollten, waren sie doch nicht in der gleichen Vorstellung, die Lichtenberg besuchte und beschrieb.
- 33 Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Norbert Miller [u.a.]. München 1960 ff., 1. Abt., 4, 671.
- 34 Den Terminus „individualisierte Beschreibungstechnik“ verwende ich in Anlehnung an Heinz Gockel: *Individualisiertes Sprechen. Lichtenbergs Bemerkungen im Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Sprachkritik*. Berlin [usw.] 1973. Was den Unterschied zu Goethes Darstellungstechnik angeht, verweise ich insbesondere auf 161-163 dieser nach wie vor nicht überholten Untersuchung.
- 35 Jean Paul [wie Anm.33], 1. Abt., 4, 629-716 (*Erklärung der Holzschnitte unter den 10 Geboten des Katechismus*).
- 36 Gunter Grimm: Nachwort zu: *Satiren der Aufklärung*. Hrsg. v. dems. Stuttgart 1975, 325-398, hier 342. Vgl. Arnd Beise: „*Meine scandaleusen Exkursionen über den Hogarth*“. *Lichtenbergs Erklärungen zu Hogarths moralischen Kupferstichen*. In: *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799 – Wagnis der Aufklärung*. Hrsg. v. Ulrich Joost [u.a.]. München 1992, 239-257, hier 247 f.
- 37 SB 3, 1049: eine zwar posthum veröffentlichte und mit keinem Manuskript belegbare, aber dennoch mit ziemlicher Sicherheit authentische Äußerung Lichtenbergs.
- 38 [Johann Wolfgang] Goethe und [Johann Friedrich] Cotta: *Briefwechsel 1797-1832*. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden. Hrsg. v. Dorothea Kuhn. Stuttgart 1979-1983, 2, 37 (Brief vom 24. Februar 1817).
- 39 Zuerst in: *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1801*. Hrsg. v. Ludwig Ferdinand und Therese Huber, August Heinrich Julius Lafontaine und Gottlieb Konrad Pfeffel. Tübingen [1800], 171-196. – *Weimarer Ausgabe*, 1. Abt., 18, 275-312 (Apparat 424-450); *Artemis-Ausgabe* 9, 403-430; *Berliner Ausgabe*, 12, 494-518 (bzw. 523; Kommentar 597-602); *Phaidon-Ausgabe*, 1. Abt., 6/1, 735-764. – Im folgenden zitiere ich nach *GMA* 6/1, 816-842 (Kommentar 1115-1118). – Zusätzlich gebe ich die entsprechende Seitenzahl der 1986 im Insel-Verlag erschienenen Taschenbuchausgabe (Johann Wolfgang Goethe: *Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber, aus [sic] den Kupfern des diesjährigen Damenalmanachs*. Frankfurt/M. 1986 [it 925]; zitiert mit Sigle it und Seitenzahl) an. Zu dieser Taschenbuchausgabe sei angemerkt, daß hier

- als Autor der Kupferstiche fälschlich Johann Heinrich Ramberg genannt wird, eine Zuschreibung, die auf einem Irrtum Bernhard Seufferts (*Die guten Frauen von Goethe*. Hrsg. v. B. Seuffert. Heilbronn: Henninger, 1885, III-X) beruht, der aber seit einem 1961 erschienenen Aufsatz von Hans Geller (*Das „Pio Istituto Catel“ in Rom und sein Stifter*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*. Hrsg. v. Harald Keller. München 1961, 498-501) ausgeräumt sein könnte, spätestens aber seit dem an prominenter Stelle publiziertem Aufsatz von Praschek (vgl. Anm. 47) ausgeräumt sein sollte.
- 40 „Schriftsteller versprechen nur gar zu leicht, weil sie hoffen, dasjenige leisten zu können, was sie vermögen. Eigene Erfahrung hat mich bedächtigt gemacht. Aber auch, wenn ich in dieser kurzen Zeit so viel Muße vor mir sähe, würde ich doch Bedenken finden, einen solchen Auftrag zu übernehmen [...]“, heißt es in dem Text voller Selbstironie (GMA 6/1, 830; it 38).
- 41 GMA 8/1, 800 f., Nr. 751 (Brief vom 27. Juni 1800).
- 42 GMA 8/1, 816, Nr. 769 (Brief vom 17. September 1800).
- 43 Goethe/Cotta: [wie Anm. 38], 1, 68 (Brief vom 9. Juli 1800). Zur Entstehungsgeschichte des Texts vgl. ebd., 66-71 und 3, 144 f.; die Tagebücher Goethes (*Phaidon-Ausgabe*, 547-553); *Goethes Leben von Tag zu Tag*. Eine dokumentarische Chronik von Robert Steiger. Zürich 1982 ff., 4, 120-123.
- 44 GMA 6/1, 829; it 36.
- 45 GMA 6/1, 829; it 36.
- 46 Ebenda, 2, 37 (Brief vom 24. Februar 1817).
- 47 Eduard Castle: *Goethe: Die Guten Frauen* [...], in: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* 57, 1953, 9-12. Helmut Praschek: *Frantz Ludwig Catel – nicht Johann Heinrich Ramberg*. *Neue Quellen zur Entstehung der Kupfer zu Goethes Erzählung „Die guten Weiber“*, in: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* 30, 1968, 313-318. Günter und Ingrid Oesterle [wie Anm. 56], 93. Victor Lange in GMA 6/1, 1115 ff.
- 48 Garlieb Merkel: *Briefe an ein Frauenzimmer über die neuesten Produkte der schönen Literatur in Teutschland*. Berlin 1800, 1, 143 (9. Brief, 28. Oktober 1800).
- 49 Garlieb Merkel [wie Anm. 48], 143.
- 50 GMA 6/1, 829; it 36.
- 51 Garlieb Merkel [wie Anm. 48] nennt den ganzen „Clubdialog“ ein „Du-coq-à-l’ane“ (145).
- 52 GMA 6/1, 841; it 59.
- 53 GMA 6/1, 841 f.; it 59.
- 54 GMA 6/1, 842; it 59.
- 55 GMA 6/1, 842; it 60.
- 56 Wenn man über bildende Kunst – um die es sich hier ja nicht einmal handelt, weil Karikaturen nicht dazu zählen (zur „Literarizität“ der Karikatur vgl. Günter und Ingrid Oesterle: *Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert*, in: *„Nervöse Auffangsorgane des inneren und äusseren Lebens“/Karikaturen*. Hrsg. v. Klaus Herding u. Gunter Otto. Gießen 1980, 87-130, bes. 89 u. 92-95) – sprechen will, dann nur auf unverbindliche Art. Ernstlich kann man sich nur in stummer Kontemplation auf Bilder einlassen; vgl. Wolfgang Kemp: *Die Kunst des Schweigens*, in: *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. Hrsg. v. Thomas Koebner. München 1989, 96-119.
- 57 Jean Paul: *[Sämtliche] Werke*. Hrsg. v. Norbert Miller [u.a.]. [1. Abt.,] 5. München ⁵1987, 144 (*Vorschule der Ästhetik*, § 36).

- 58 Vgl. Schillers *Ankündigung. Die Horen* bzw. *Die Horen. Einladung zur Mitarbeit*, in: *Werke. Nationalausgabe*. Weimar 1943 ff., 22, 103-109.
- 59 *GHA* 6, 130 (Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten).
- 60 Am deutlichsten ist Lichtenbergs Unterbrechung der Erklärung von „A Harlot's Progress“, um eine Deutung von „Strolling Actresses“ auf die Französische Revolution hin nachzutragen (SB 3, 773 f.).
- 61 *GHA* 10, 513 (*Tag- und Jahreshefte* 1813).
- 62 *GMA* 6/1, 824-828; it 30-34. – Goethe muß gewußt haben, worum es auf dem Bild eigentlich geht, weil sowohl Cottas Brief vom 3. Juni 1800 (Cotta/Goethe: [wie Anm. 38], 1, 67) als auch die von Catel am 16. Juni 1800 an Goethe geschickte Erklärung des Bilds (abgedruckt in: *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 in 143 Bdn. Weimar 1887 ff., 1. Abt., 18, 427-430) in dieser Hinsicht deutlich sind.
- 63 SB 3, 664 f.
- 64 *GHA* 12, 189 (*Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna*, Erster Abschnitt, zu Bild 9).
- 65 „Ein echtes Kunstwerk [...] kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden“ (*GHA* 12, 56; *Über Laokoon*). „Aller Vorzug der bildenden Kunst“ bestehe darin, „daß man ihre Darstellungen mit Worten zwar andeuten, aber nicht ausdrücken kann“ (*GHA* 12, 142; *Kunst und Altertum am Rhein und Main: Heidelberg*); „denn da der Künstler das Unaussprechliche schon ausgesprochen hat, wie will man ihn denn noch in einer andern und zwar in einer Wortsprache aussprechen?“ (*Goethes Werke* [wie Anm. 62], 1. Abt., 49/2, 234 f.; Paralipomenon zum Mantegna-Aufsatz). Grundlegend für die klassizistische und romantische Diskussion über die bis heute nicht „abgetane“ Grundfrage „der bürgerlichen Auseinandersetzung mit Kunst“, nämlich ob man in Worten angemessen über Kunst sprechen kann (vgl. Kemp [wie Anm. 56], 112), ist der Essay von Karl Philipp Moritz: *Die Signatur des Schönen – Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?* (*Werke*. Hrsg. v. Horst Günther. Frankfurt/M. 1981, 2, 579-588). Eine genaue Untersuchung, welchen Platz Lichtenberg in dieser von Winckelmann mindestens bis zu den Schlegels außerordentlich engagiert geführten Debatte einnimmt, steht meines Wissens noch aus. Dabei würden sich bei aller grundsätzlichen Differenz punktuell durchaus auch Gemeinsamkeiten etwa mit Moritz, Brentano oder auch Goethe ergeben; so mußte auch letzterer sich anlässlich seiner Ausführungen zu Leonardos „Abendmahl“ (*Kunst und Alterthum*, I, 3, 1817) den Lichtenberg geläufigen Vorwurf (SB 3, 664 u. 1019; vgl. auch *Photoin* 7/8, 1984, 25 f. u. 32 f.) gefallen lassen, er habe in das Bild „zu viel hineingetragen“ (Goethe verteidigte sich in dem genannten Paralipomenon zum Mantegna-Aufsatz).
- 66 *GMA* 6/1, 828; it 35.
- 67 *GMA* 6/1, 828; it 34.
- 68 „O! noch immer nennt man dich den Karikatur-Maler, guter Hogarth, dich Seelenmaler, aber tröste dich. Die dich so verkennen, sind sehr gewöhnliche Menschen. Ein griechisches *Stein*-Gesicht mit blinden Augäpfeln nach irgend einem verheimlichten Münsterchen, aus Tuschschälchen mühsam zusammen zu lecken, verstundest *Du* so gut als sie, und wie es hundert deiner Landsleute verstunden, die alle vergessen sind, während *Du bleibst und bleiben wirst*“ (SB 3, 749). Der „Hauptgrund der Dauer von Hogarths Werken“ sei, so Lichtenberg, daß alles „ohne Übertreibung ausgeführt“ ist, daß sie eben keine „Karikaturen“ sind (SB 3, 690). – Eine moderate Stellungnahme (und Hogarth immerhin mit „der etwas rauhen Manier“ seines „Zeitalters“ und

seiner Nationalität entschuldigende) zum Karikaturproblem aus klassizistischer Sicht gibt der anonyme Autor („-d-“) des Aufsatzes *Ueber Carricatur* in den *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber* (hrsg. v. Johann Georg Meusel. 10. Stück, Leipzig 1799, 154-160; vgl. dazu den knappen Kommentar von Werner Busch: *Nachahmungen als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*. Hildesheim [usw.] 1977, 295 f.). Sonst steht man der „Karrikatur“ auf Seiten der Klassiker ziemlich feindselig gegenüber und spricht ihr „Wahrheit“ und „ästhetische Würde“ ab (so etwa Schiller in seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*; *Werke. Nationalausgabe*. Weimar 1943 ff., 20, 464).

- 69 GMA 6/1, 824; it 30.
70 GHA 6, 415 (*Wahlverwandtschaften*, 2. Teil, 7. Kapitel, Aus Ottiliens Tagebuche): „Bekannte Menschen“. GMA 6/1, 819; it 18: „vorzügliche Menschen“.
71 GHA 12, 91 (*Der Sammler und die Seinigen*, 8. Brief, Imaginanten).
72 GMA 6/1, 818; it 16.
73 GMA 6/1, 819; it 16.
74 GMA 6/1, 818 f.; it 16 f.
75 GMA 6/1, 819; it 17.
76 GHA 6, 415 (*Wahlverwandtschaften*, 2. Teil, 7. Kapitel, Aus Ottiliens Tagebuche). Klassizisten glauben die „Niederträchtigkeit im Herzen“ und den „Spaß im Kopf“ gern verbunden und setzen dem die „Wahrheit des Ernstes“ entgegen (Hegel: *Werke in 20 Bänden*. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1969-1979, 1, 554; *Die Verfassung Deutschlands*). Ein Antiklassizist dagegen wie der frühe Herder zum Beispiel spricht Hogarths „Formen“, auch wenn sie „meistens häßliche Karikatur“ seien, dennoch „Wahrheit“ zu, und zwar weil sie lebendig und charakteristisch sind (*Werke in zwei Bänden*. Hrsg. v. Karl-Gustav Gerold. München 1953, 1, 704; *Plastik, Dritter Abschnitt*).
77 *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang [...]*. Hrsg. v. Wolfgang Herwig. Zürich 1965 ff., 2, 59.
78 GHA 9, 317 (*Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 8. Buch). – Goethe erklärt seine Abneigung an anderer Stelle: „denn das Schöne ist nicht sowohl leistend als versprechend, dagegen das Häßliche, aus einer Stockung entstehend, selbst stocken macht und nichts hoffen, begehren oder erwarten läßt“ (GHA 10, 339; *Campagne in Frankreich*).
79 GHA 9, 317 (*Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 8. Buch).
80 SB 3, 820; vgl. auch SB 3, 661.
81 GMA 6/1, 829; it 38.
82 GMA 6/1, 829; it 37. – Pikant in diesem Zusammenhang, daß die Serien auf die Goethe hier anspielt, von Lichtenberg angeregt und in seinem Göttinger Taschen Calender publiziert sowie kommentiert wurden (*Der Fortgang der Tugend und des Lasters* [GTC 1778] oder *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens*, Erste [GTC 1779] und Zweite Folge [GTC 1780]).
83 GMA 6/1, 829; it 37.
84 GMA 6/1, 829; it 37 f.
85 GMA 6/1, 842; it 60.
86 GMA 6/1, 816; *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1801*, 171.
87 GMA 6/1, 829; it 37.
88 Auch anders herum muß freilich das Halbe oft ergänzt werden; so ist in dem 1821 geschriebenen Aufsatz über *Wilhelm Tischbeins Idyllen* scheinbar notwendig auch

- von „tragischen Situationen“ die Rede, und es bedurfte überhaupt der Zusätze des Dichters, um die „sinnigen Skizzen durch Worte verklärt und vollendet zu sehen“ (*Goethes Werke* [wie Anm. 62], 1. Abt., 49/1, 306-330, hier 320 f. bzw. 307).
- 89 Die Anschauung der Kunst als „andre Natur“ brachte Goethe aus Italien mit (vgl. den Brief an Carl August vom 25. Januar 1788; *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe*. Hrsg. v. Karl Robert Mandelkow und Bodo Morawe. 4 Bde. Hamburg 1962-1967, 2, 79, Nr. 459).
- 90 *GHA* 1, 257 (Epilog zu Schillers *Glocke*, V. 30).
- 91 *Goethes Briefe* [wie Anm. 89], 1, 264, Nr. 202 (Brief vom 6. März 1779).
- 92 Die wahre Aufgabe der dramatischen wie jeder anderen Kunst sei, „die Menschen immer wieder über Not und Last des Alltags hinwegzuheben“, meinte der Schillerepigone Ernst von Wildenbruch (*Das deutsche Drama. Seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand* [1898]; *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Berthold Litzmann. 16 Bde., Berlin 1911 ff., 16, 140-167, hier 167), einen bis heute nicht ausgestandenen Irrtum über den Sinn von Kunst auf den Punkt bringend, wobei natürlich die unvermeidlichen Leute aus dem „Volk“ zitiert werden müssen, die damals wie heute sagen: „Um das zu sehen, was sie täglich zu Hause sähen und erlebten, kämen sie nicht ins Theater“ (164). Gegen die – darin Lichtenberg zutiefst verwandt – „entlarvende“ Haltung Hogarths führt der Kunsthistoriker Carl Justi (*William Hogarth*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 7, 1872, 1-8 u. 44-54, hier 8) die aus dem gleichen Zeitgeist geborene Behauptung ins Feld, daß „unser Leben holder Illusionen bedarf“, wofür eben die Kunst zuständig sei. Hogarths Bildkunst aber sei „un- ja antikünstlerisch“ (45), weil sie diese Aufgabe der Kunst nicht erfülle.
- 93 Stellvertretend weise ich nur auf die von Odo Marquard durch seinen Vortrag *Über die Unvermeidlichkeit von Geisteswissenschaften* (abgedruckt in dem Sammelband: *Apologie des Zufälligen*. Stuttgart 1986, 98-116) ausgelöste und noch nicht ausgestandene Debatte über die angeblich vor allem kompensatorische Leistung von nicht technizistisch-naturwissenschaftlicher Kultur hin (zu dieser Debatte vgl. das *Kursbuch* 91: *Wozu Geisteswissenschaften?* Berlin 1988).
- 94 *GHA* 11, 458 (*Italienische Reise*, Zweiter Römischer Aufenthalt, Dezember 1787, Bericht).
- 95 *GMA* 6/1, 824; it 30.
- 96 „Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es selbständig, wenn es geschlossen ist“, heißt es bei Goethe (*GHA* 12, 58; *Über Laokoon*). Hogarths Kupferstiche und Lichtenbergs Kommentar dazu sind, wie zuletzt wieder Wieckenberg [wie Anm. 23, bes. 48] deutlich machte, „offen“.
- 97 Goethe beschwert sich einmal: „Da wollen sie wissen, welche Stadt am Rhein bei meinem *Hermann und Dorothea* gemeint sei! – Als ob es nicht besser wäre, sich jede beliebige zu denken! – Man will Wahrheit, man will Wirklichkeit und verdirbt dadurch die Poesie“ (*GMA* 19, 176; zu Eckermann am 27. Dezember 1826).
- 98 Vgl. den Brief an Johann Christian Dieterich, 31. Oktober 1775 (Bw 1, Nr. 291). Jean Paul hält es für keinen Zufall, daß die größten Humoristen Engländer waren, die auch „in der Mitte des Perioden“ das „I (Ich)“ groß schreiben (Jean Paul [wie Anm. 33], 1. Abt., 5, 135; *Vorschule der Ästhetik*, § 34); Lichtenberg sieht er als „Bindegeist zwischen England und Deutschland“ (ebd., 55; 10).
- 99 Jean Paul [wie Anm. 33], 1. Abt., 5, 144 (*Vorschule der Ästhetik*, § 36); vgl. ebd., 128 (§ 32).
- 100 *GHA* 14, 41 (Geschichte der Farbenlehre; Zur Geschichte der Urzeit).

- 101 GHA 14, 242 f. (*Geschichte der Farbenlehre*; 18. Jh., Delaval). Vgl. zu dem Verhältnis zwischen Lichtenberg und Goethe auf naturwissenschaftlichem Gebiet Heinwig Lange: *Goethe, Lichtenberg und die Farbenlehre*, in: *Photorin* 6, 1983, 12-31.
- 102 Einen brauchbaren Überblick über Äußerungen Lichtenbergs zu *Götz von Berlichingen* und hauptsächlich zu *Werther* sowie einigen anderen Schriften gibt Walther Matz: *Goethes Verhältnis zu Lichtenberg*, in: *Euphorion* 7, 1915, 118-136. Einen Überblick ohne jedes neues Material bei Dieter Lamping: *Lichtenbergs literarisches Nachleben. Eine Rezeptions-Geschichte*. Göttingen 1992, 16, 47, 52 f., 59-61, 75-79. Angekündigt ist die Dokumentation von Horst Zehe: *Lichtenberg und Goethe* (= *Lichtenberg-Studien*, 8).
- 103 Bw 4, Nr. 2607: „Solte es wohl gantz ein Roman seyn?“
- 104 Bw 4, Nr. 2507.
- 105 Der hier implizit geäußerte Widerspruch zur Ansicht der Herausgeber von Lichtenbergs Briefwechsel, die davon ausgehen, daß Lichtenberg „unter Roman noch ganz traditionell und durchaus abfällig Liebesroman versteht“ (Bw 4, Nr. 2607), provoziert eine eigene Untersuchung von Lichtenbergs Romanbegriff, die demnächst vorgelegt werden soll.
- 106 GHA 10, 434 (*Tag- und Jahreshefte* 1789; mit Bezug vor allem auf Sternes *Sentimental Journey*). In anderer Hinsicht jedoch zeigte sich Goethe von Sterne durchaus beeinflusst: vgl. die Erinnerung an „Lorenz Sterne“ in *Kunst und Alterthum* (IV, 1, 1827, 91-93), wo Goethe Sternes „zartes“ Gespür für „das Menschliche im Menschen“ rühmt (GHA 12, 346). In dem Brief an Zelter vom 25. Dezember 1829 zeigt sich, daß Goethe Sternes Subjektivität da zu schätzen weiß, wo sie durch Toleranz und Unverbindlichkeit moderiert ist: „wohlwollende Ironie“ statt bissige Satire heißt das Stichwort (*Goethes Briefe* [wie Anm. 89], 4, 360, Nr. 1448).
- 107 Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*. Berlin 1937 ff., 3, 129 f.
- 108 Bekannt ist der 1789 im *Teutschen Merkur* (Februarheft, 113-120) erschienene Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*, wo Goethe von der „Manier“ („eine Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt“) noch „in einem hohen und respektablen Sinne“ spricht (GHA 12, 30-34). Schiller dagegen gebraucht das Wort 1793 schon deutlich abwertend und hält „manierierte“ Künstler für allenfalls „mittelmäßig“ (*Schillers Werke. Nationalausgabe*. Weimar 1943 ff., 26, 225 f.; Beilage zu dem Brief an Körner vom 28. Februar und 1. März 1793: *Das Schöne in der Kunst*). Im Alter wird Goethe in dieser Hinsicht noch strenger; er verdammt die „Subjektivität“ als „allgemeine Krankheit der jetzigen Zeit“ und leugnet, daß jemand, der nicht „zum Objektiven durchbricht“, überhaupt „Dichter“ sei: „Solange er bloß seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr Bischen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zu Grunde geht“ (GMA 19, 154 f.; zu Eckermann am 29. Januar 1826).
- 109 Wie mir zuletzt Linde Katritzky (*Goethe in den „Nachtwachen. Von Bonaventura“ und in den Schriften Georg Christoph Lichtenbergs*, in: *Goethe-Jahrbuch* 104, 1987, 157-168, hier 160 u. 168) nahelegen zu wollen scheint.