

Hartmut Böhme

NATUR UND FIGUR

Hartmut Böhme

NATUR UND FIGUR

Goethe im Kontext

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Carl Blechen, *Grauer Wolkenhimmel mit Mond*, um 1823, Öl auf Papier,
13,3 x 18 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6046-2

Inhalt

PROLOG	9
Einleitung – Natur und Figur	13
ELEMENTE UND STOFFE	27
„Bändigend und Entlassen der Elemente“ – Das Wasser bei Goethe	29
Goethes Erde zwischen Natur und Geschichte – Erfahrungen der <i>Italienischen Reise</i>	55
Stein-Reich – Zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des Menschenfremdesten	85
DINGE UND ZEICHEN.....	135
Fetisch und Idol, Sammlung und Erinnerung – Reflexion fetischistischer Praktiken in Goethes <i>Wilhelm Meister, Faust</i> und <i>Der Sammler und die Seinigen</i>	137
„Kein wahrhafter Prophet“ – Die Zeichen und das Nicht-Menschliche in Goethes Roman <i>Die Wahlverwandtschaften</i>	167
„Diese ungeheure Wendung der Dinge“ – Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk	187
TYCHE UND KONTINGENZ.....	211
Goethes Skulptur <i>Agathé Tyche</i> – Figuren des Zufalls	213

Goethes Ballade <i>Die Braut von Corinth</i> – Von den Vampiren zum Vampirismus	241
Krieg und Zufall – Transformationen der Kriegskunst bei Carl von Clausewitz	261
NATUR UND WISSENSCHAFT	283
Lebendige Natur – Hermetismus, Aufklärung und Ästhetik in der Naturforschung Goethes	285
Die Metaphysik der Erscheinungen – Teleskop und Mikroskop bei Goethe, Leeuwenhoek und Hooke	315
Goethe und Alexander von Humboldt – Exoterik und Esoterik einer Beziehung	349
Ästhetische Wissenschaft – Aporien im Werk Alexander von Humboldts	387
Alexander von Humboldts Entwurf einer neuen Wissenschaft	407
Nach Amerika – Die pluralisierte Antike bei Alexander von Humboldt	433
DRUCKNACHWEISE	459

Benutzungshinweis

In den Texten werden Zitate von Goethe aus folgenden Ausgaben abgekürzt nachgewiesen:

- MA = Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. v. Karl Richter u.a. München 1985ff [Münchener Ausgabe] = MA + römische Bandzahl, Teilband + Seitenzahl (Beispiel: MA XIII, 134-167 oder bei Teilband: MA XIII.1, 567)
- WA = Goethe's Werke. Hg. i. A. d. Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919 [Weimarer- oder Sophien-Ausgabe] = WA + römische Abteilungs-Nummer + Bandziffer + Seitenzahl (Beispiel: WA IV, 23, 123-127)
- FA = Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Henrik Birus u.a. Frankfurt am Main 1987ff. [Frankfurter Ausgabe]. Hg. v. Hendrik Birus u.a. = FA + römische Abteilungsziffer + Bandziffer + Seitenzahl (Beispiel: FA II, 16, 57-61)
- HA = Goethes Werke. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1964 [Hamburger Ausgabe] = HA + römische Bandziffer + Seitenzahl (Beispiel: HA VII, 56)
- HAB = Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hg. v. Karl Robert Mandelkow. [Hamburger Ausgabe] München 1965-1969 = HAB: Briefe bzw. HAB: an Goethe + römische Bandziffer + Seitenzahl (Beispiel: HAB: an Goethe II, 216)
- GA = Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Zürich 1948-1971. [Gedenk-Ausgabe] = GA + römische Bandziffer + Seitenzahl (Beispiel: GA XXIV, 345)
- LA = Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft (Leopoldina-Ausgabe). Begr. v. K. Lothar Wolf und Wilhelm Troll. Hrsg. von Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt und Irmgard Müller, Weimar [Stuttgart] 1947ff = LA + römische Abteilungsnummer + Bandzahl + Seitenzahl (Beispiel: LA II, 7, 365).

Die Zitate aus den literarischen Werken Goethes werden, von Ausnahmen abgesehen, nach der Münchener Ausgabe (MA) gebracht.

Abgekürzte Zitierweisen für andere Autoren wie z.B. Novalis, Alexander von Humboldt, Ludwig Tieck werden jeweils in den betr. Kapiteln erklärt.

Prolog

Der chinesische Meister Ni Yuanlu (1594-1644) schafft aus dem unteren Bildrand heraus ein aufstrebendes, irreguläres, frei sich entwickelndes Formgebilde. Daneben setzt der Künstler die Worte: „Nicht verrückt, nicht vorgetäuscht, vielleicht Wolken, vielleicht Stein.“

Nicht ins Ungefähre, sondern ins Inkommensurable und Unbestimmbare, wie es Goethe versteht, setzt Ni Yuanlu seine federleichte Tuschzeichnung, die nicht als Täuschung oder Wahn abgetan sein will. Was aber ist sie dann? Auf vielen chinesischen Zeichnungen werden aus minimalem Dunst, aus Wasser und Bäumen, aus flüchtigen Figuren des Wolkigen und angedeuteten Bergformen schwebende Landschaften kreiert. Die materialen, doch nur angedeuteten Gegenstände kommunizieren unter sich und mit der sie umgebenden Leere, indem sie eine dynamische Gleichzeitigkeit von Gestaltung und Entstaltung bilden.

In Europa müssen die Dinge der Natur erst aus ihrer figuralen, mythischen oder religiösen Semantik befreit werden, um als autonome formative Kräfte ins Bild treten zu können. In der Kunst findet dies seine Vorbereitung in der Landschaftsästhetik und den Ding-Studien seit der Renaissance. Doch in der Goethe-Zeit erhalten durch die Wechselwirkung von Kunst, Landschaft und Geo-Wissenschaften die einzelnen Stoffe, Dinge und Kompartimente der Natur ihre eigene Bildsprache – seien es Felsen oder Wolken, Wasser oder Berge, Pflanzen oder Tiere.

Die Befreiung der Formen entspricht noch den Normen der Natur-Mimesis und erzeugt doch schon eine ästhetische Dynamik, in deren Konsequenz sich das Gegenständliche aufzulösen beginnt und die Abstraktion der Moderne vorbereitet wird.

Dieser Prozess hängt mit der Entdeckung des Zufälligen und Flüchtigen ebenso zusammen wie mit der künstlerischen Erschließung des Stofflichen und Dinglichen in ihrer morphologischen, formentwickelnden Kraft. Materialität, Prozessualität und Abstraktion sind Eigenschaften von natürlichen wie kulturellen Systemen, in denen sich à la longue die flüchtige Moderne (Z. Bauman) vorbereitet. Goethe hatte diese Umschichtungen längst beobachtet und darzustellen versucht. Zahllose Wolkenstudien der Kunst um 1800, wie hier bei Karl Blechen, belegen diesen Trend zur ästhetischen wie wissenschaftlichen Vergegenständlichung und zur Abstraktion von Wetter, Wolken, Wasser, Stein und Licht. Dazu gehörte auch, dass das Zufällige und Unbestimmte selbst zum Objekt von wissenschaftlicher Erforschung wird. Das Atmosphärische, wie es in den Wolken augenscheinlich wird, kann als paradigmatisch angesehen werden für die Transformationen, welche die Welt der Zeichen und der Dinge, die natürlichen wie kulturellen Texturen, die

waren diese Lehrer, die in mir eine unverwüstliche Hochachtung vor der Stimme der Literatur und vor ihrem besonderen Status innerhalb der Felder des Wissens und der Schauplätze der Geschichte befestigten. Zur jungen Generation der Hochschullehrer gehörte Heinz Hillmann, in dessen Seminaren man methodisch strenge Verfahren der Literaturanalyse lernen konnte, die mir auch in der Philosophie und Theologie außerordentlich hilfreich waren. Dass ich mein Studium nicht abgebrochen habe, danke ich vor allem ihm. So ist dieses vielfach mit meinen Anfängen verbundene Buch Heinz Hillmann gewidmet, dem Lehrer, dem Freund. Er hat mir 2016, während einer gesundheitlichen Krise und mitten in den Abschlussarbeiten zu diesem Buch, mit Selbstverständlichkeit und Großmut geholfen. So stattet dieses Buch meinen Lehrern einen Dank ab, den ich erst jetzt, unabgelenkt durch aktuelle akademische Erfordernisse, empfinden kann, ohne ihn im einzelnen in meinen Studien nachweisen zu können. Wie und durch wen man zu dem geworden ist, der man ist, bleibt ebenso kontingent wie undurchschaut.

Einleitung – Natur und Figur

Goethe, der Klassiker, wird in diesem Buch von den Rändern seines Werkes her analysiert. Auch das führt ins Zentrum. Es sind thematische und ideengeschichtliche Felder, nicht einzelne Werke Goethes, die hier den Ausgang bilden. Also etwa: die Imagologie der Elemente und das Verhältnis Goethes zu Wasser, Steinen, Erde, zu Stoffen und Elementen. Die magische Bezauberung des Bewusstseins durch Obsessionen und fetischistische Praktiken. Die überraschende Entdeckung einer Figuration, die man eher der Romantik zuordnen würde, nämlich der Vampirismus. Goethes Kritik, aber auch seine Toleranz von wissenschaftlichen Techniken wie der Tele- und Mikroskopie, worin sich seine ambivalente Haltung zum Experiment und zur neuzeitlichen Naturwissenschaft formuliert. Seine dissidenten Erfahrungen, Praktiken und Konzepte in der Erd- und Montanwissenschaft und der Anatomie. Das charakteristische Verfahren, die eigenen Ein- und Absichten zu verrätseln, während der Text eine offenbare Zugänglichkeit aufweist. Oder die verblüffend moderne Wendung zur Kontingenz: Sie beginnt schon mit der abstrakten Skulptur *Agathé Tyche* (1777), gewinnt eine strukturelle Dynamik in der Narrativik der großen Romane und findet eine grandiose Spiegelung in der Theorie des Krieges von Clausewitz.

* * *

Die Beziehung Goethes und Alexander von Humboldts sowie Humboldts Entwürfe einer neuen Wissenschaft bilden einen weiteren Schwerpunkt. Bewunderung und Ablehnung lassen bei beiden Männern eine Kette von verdeckten Allusionen in Briefen und Dedikationen entstehen, die zwischen ihnen hin- und hergehen. Die fast vierzig Jahre währende Beziehung verbirgt eine intrikate Geschichte, die von Anziehung und Abstoßung, kaum merklicher Ironie und Kritik sowie von ausgesucht feinen Umgangsformen geprägt ist. Dabei können die Verwandtschaften beider, Goethes und Humboldts, gar nicht übersehen werden. Ähnlich sind sich die beiden vor allem im Versuch, die Naturwissenschaft auch phänomenologisch und ästhetisch zu fundieren. Hingegen ist Goethes Kritik des Newton'schen Typs von Naturwissenschaft für Humboldt höchst befremdlich. Beide verfügen souverän über die europäische Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. Letztere bleibt für beide zentral, weil von ihr die stärksten Weltbemächtigungskräfte, nämlich Technik, Wissenschaft und Aufklärung vorangetrieben wurden – wie immer sie auch zu bewerten sind. Und beide Männer entwickeln ein den europäischen Horizont überschreitendes Weltbewusstsein.

Auch wenn Alexander der gewiss überlegene Naturwissenschaftler ist, so betreiben beide die Rückbindung ihrer wissenschaftlichen Studien an die Tradition, insbesondere an die Antike.¹ Diese wird freilich nicht idealisiert oder zum bloßen Spiegel eigener Ansichten. Das oft nur allzu wahre Diktum Friedrich Schlegels „Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst“,² trifft auf Goethe wie Humboldt nicht zu. Auf sie passt hingegen der Satz von Novalis: „Die Antiken sind zugleich *Produkte der Zukunft und der Vorzeit*.“ Und Novalis fährt fort: „Göthe betrachtet die Natur wie eine Antike“, wie Kunst „aus einer andern Welt“.³

Humboldt und Goethe zeigen eine ähnliche Intensität der wissenschaftlichen Praxis und ästhetischen Wahrnehmung der Natur sowie der sprachlichen Gestaltung dieser Erfahrungen. Von einem Konstruktivismus der Natur, der in der Konsequenz auf deren Dekonstruktion oder gar Negation hinausläuft, sind sie weltenweit getrennt. Dennoch haben beide ein klares Bewusstsein dafür, dass die menschlichen Wahrnehmungen, Techniken und Erkenntnisweisen von Natur nicht mit dieser selbst zu verwechseln sind.

Natur, die wir wahrnehmen und technisch manipulieren, weist stets eine systematische Differenz zu jener Welt auf, die Goethe „das Incalculable, das Incommensurable der Weltgeschichte“ nennt (MA XVII, 728; FA I, 13, 329f). Diese Weltgeschichte versucht Humboldt zu rahmen durch die Geschichte des Kosmos, die er mit der Geschichte der Naturwissenschaft zusammenfallen lässt. Ähnlich will er auch die Geschichte der Erde mit der in viele Kulturen ausdifferenzierten Human Geschichte in ein Gleichgewicht versetzen. Bei Humboldt noch stärker als bei Goethe beginnt die Historie in die Geschichte der kulturellen Globalisierung überzugehen, in die freilich die Geschichte der Natur, vom Kosmos bis zur Biosphäre des Erdballs, einzubeziehen ist. Bei beiden treten Natur und Geschichte, Natur und Kultur nicht als womöglich asymmetrische Gegensätze auseinander.

In vielen Studien zur Kunst Goethes und zu seinen Naturstudien wurde die fundierende Funktion des Ästhetischen herausgearbeitet. Dass die Ästhetik in den Künsten zentral ist, versteht sich von selbst. Doch ungelöst ist die Frage, in welcher Weise die außerästhetische Welt ins sprachliche oder bildkünstlerische Werk hineinreicht und dort bestimmend wird. Dies korrespondiert mit der umgekehrten Frage, inwiefern die Natur von sich aus ein eigenes Formvermögen zeigt, das den menschlichen Künsten entgegen kommt. Die Kräfte hinter den Naturformen bilden das, was *natura naturans* ist, die produktive Natur im Gegensatz zur Natur als Produkt

-
- 1 Knobloch, Eberhard: *Nomos und Physis. Alexander von Humboldt und die Tradition antiker Denkweisen und Vorstellungen*. In: *Das Altertum* Bd. 56 (2011), S. 121-134.
 - 2 Schlegel, Friedrich: *Athenäums-Fragment Nr. 151*. In: Ders.: *Kritische Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler. Paderborn München Wien 1981, Bd. II, S. 189.
 - 3 Novalis: *Das Allgemeine Brouillon*, 1. Gruppe, Nr. 52. In: Ders.: *Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Historisch-kritische Ausgabe hg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Heinz Ritter, Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 4 Bde, Stuttgart 1960-1975, hier Bd. III, 248.

(Schelling). Ist diese Natur womöglich kunstanalog oder darf sie wenigstens so verstanden werden: die Natur als Künstlerin? Wenn ja, dann hieße das: Parallel zu der vom späten Kant ausführlich behandelten „Technik der Natur“, die der menschlichen Technik analog ist, gäbe es eine ‚Kunst der Natur‘.⁴ Diese wäre nicht etwa eine „Subreption“ (Kant), also nur erschlichen und der Natur untergeschoben, sondern sie wäre der Natur immanent. Formkräfte der Natur annehmen zu können, heißt die Möglichkeit einer ‚objektiven Ästhetik‘ einzuräumen. Auch dies ist mit dem spinozistischen Konzept der *natura naturans* gemeint. Das aber muss heutigen Konstruktivistinnen in den Ohren klirren. *Die stolze Kraft der Form* – sie wird geteilt zwischen Natur *und* Menschen. Das ist weder bei Humboldt und erst recht nicht bei Goethe ein epistemologischer Skandal, sondern eine gut begründete These.

* * *

„Vis superba formae. Ein schönes Wort von Johannes Secundus“, zitiert Goethe in *Maximen und Reflexionen* (Nr. 362; MA XVII, 782). Es handelt sich um den letzten Vers des Gedichts *Basium VIII* aus der Sammlung *Basia* des niederländischen, neulateinisch dichtenden Jan Nicolai Everaerts (1511-1536), der sich Johannes Secundus nannte. Goethe kannte ihn gut. Hatte er diese einzigartige und berühmte Sammlung von erotischen Kuss-Gedichten in der Ersterscheinung von 1532 oder vielleicht noch einmal in den 1821 edierten *Opera Omnia* gelesen? Letzteres ist unwahrscheinlich. Denn bereits 1776 kannte Goethe die *Basia*: Unterschrieben mit „d. 2 Nov 76“ und durchaus an Charlotte von Stein adressiert, schreibt Goethe das leidenschaftliche Kuss-Gedicht *An den Geist des Johannes Secundus* (MA II.1, 30; vgl. Tagebuch 1. u. 2. November 1776, WA III, 1, 26). In diesem Gedicht zeigt sich Goethe vertraut mit dem Stil der Renaissance-Blasons⁵, der libertinen Freizügigkeit, der erotischen Allusionskunst und den leidenschaftlichen Kuss-Apotheosen des Niederländers. Immerhin konnte Goethe für die *Maximen und Reflexionen* auch die *Opera Omnia* von 1821 konsultiert haben, erschien doch das von Goethe zitierte Diktum erst 1826 im 5. Band von *Über Kunst und Altertum*. Vielleicht aber gehörten die *Basia*, wie noch heute gelegentlich, zu den annehmlicheren Seiten des Latein-Unterrichts – und Goethe erinnerte den Vers, so ähnlich wie er 1784 auf dem Brocken zwei Manilius-Verse auswendig in das Fremdenbuch eintragen konnte? Jedenfalls muss er um 1776 das lateinische Original gelesen haben. Denn die berühmte Übersetzung des Libertins und Königsberger Freundes von Kant Johann

4 Curtius, Ernst Robert: *Göttin Natura*. In: Ders.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern und München 1993, 116-137 (zuerst 1948). – Kemp, Wolfgang: *NATURA. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*. Phil. Diss. Tübingen 1973. – Modersohn, Mechthild: *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zur Darstellung der personifizierten Literatur*. Berlin 1997.

5 Zur Kunst der lyrischen Blasons, wozu auch die *Basia* gehören vgl. Böhme, Hartmut: *Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock*. In: Benthien, Claudia & Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg 2001, 228-253.

George Scheffner (1736-1820) erschien erst 1798, die spätere des Philologen Franz Passow 1807.⁶ – Man kann, aber muss dies nicht weiter erforschen. Solche aus problemgeschichtlichen Zusammenhängen erwachsenden philologischen Rätsel entstehen immer wieder. Doch in vorliegendem Buch sind die kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Fragen dominant. Und so betrachtet gewinnt der Schluss-Vers von *Basium VIII* eine ganz andere Perspektive, wie sie unserem Buch entspricht. Das soll nun gezeigt werden.

* * *

Vis superba formae. Das könnte auch die selbstbewusste Attitüde eines Künstler-Genies sein, dessen Werk zuallererst autonome Formerzeugung ist und der die Welt nur unter formästhetischen Aspekten betrachtet: die Natur als kunstanaloges Formaggregat. Goethe ist es um jene natürliche Dynamis zu tun, welche sich in den evidenten Formgestalten der Natur verwirklicht. Das nennt er auch Entelechie, welche die Gestaltbildung der Dinge und Lebewesen in der Regie von Regulation und Organisation bestimmt (und bei Lebewesen auch von Reproduktion). Darin herrscht keine determinierende Kausalität, sondern ein Zusammenspiel von Kontingenz und Ordnung. In diese sind nicht-vorhersehbare Verzweigungen und nicht-lineare Entwicklungen eingeschlossen. Form bedarf einer Kraft zu ihrer Hervorbringung und Form ist selbst eine Kraft; sie hat Wirkung und Agency. Man darf auch sagen: Sie hat *virtus* und *vis*, im mehrfachen Sinn der Wörter: Tatkraft, Vorzug, Sittlichkeit, Wert, Heilkraft sowie Stärke, Macht, Wirksamkeit, Bedeutung, Gewalt; ja, auch Gewalt. Auf solchen Eigenschaften und Dynamiken beruht Goethes Ästhetik. *Vis superba formae.*

Nun geht es in diesem Buch nicht um eine systematische oder historische Studie zu den Formkräften der Natur, also um eine theoretisch validierte Naturästhetik. Von kleineren Arbeiten zu diesem Feld abgesehen, werde ich eine umfangliche Studie zur Naturästhetik und Naturwissen erst noch schreiben.⁷ Es ist indes sicher, dass jede, ob systematische oder historische Arbeit zur Natur einen Schwerpunkt in der Goethe-Zeit finden muss. Der vorliegende Band ist also ein Zwischenschritt auf dem Weg zu dem projektierten größeren Unternehmen.

6 Vgl. das Nachwort des Herausgebers Simon Bunke in der zweisprachigen Ausgabe der *Basia*, ins Deutsche von Scheffner 1798 übersetzt; Johannes Secundus: *Basia / Die Küsse*. Bielefeld 2010, 67-76. – Seit Franz Bleis Übertragung (1906) wurden die *Basia* wieder öfters übersetzt bzw. für den Latein-Unterricht aufbereitet.

7 Einige der Titel sind: Böhme, Hartmut: *Historische Natur-Konzepte und ökologisches Denken*. In: Morris-Keitel, Peter & Niedermeier, Michael (Hg.): *Ökologie und Literatur*. New York u.a. 2000, 7-23. – Ders.: *Natürlich / Natur*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4, Stuttgart 2002, 432-499. – Adamowsky, Natascha; Böhme, Hartmut; Felfe, Robert (Hg.): *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München 2010. – Ders.: *Nach der Natur. Ist die Naturästhetik am Ende?* In: Fehrenbach, Frank & Krüger, Matthias (Hg.): *Der Achte Tag. Naturbilder in der Kunst des 21. Jahrhunderts*. Berlin Boston 2016, 13-38. – Ders.: *Aussichten der Natur* (= De Natura I). Berlin 2016.

Die dingliche Seite von Goethes materialer Ästhetik, die Sprache der *Naturalia* wie *Artificialia*, erweist sich von größter Wichtigkeit. Sie wird kontrafaktisch gespiegelt von der ungeheuren Wirkkraft, die Kleist den Dingen zuspricht. Dinge haben bei beiden Autoren immer eine materiale, semiotische, symbolische sowie eine dramaturgische oder narrative Bedeutung und Funktion. Es ist dabei niemals gleichgültig, um welche Dinge es sich handelt, Granit oder Kelchgläser, Porträtmedaillons oder Blumen, Affen oder Kästchen, ein Teleskop oder die vestimentäre Peripherie einer Geliebten. Diese staunenswerte Mannigfaltigkeit und zugleich Treue zur Dingwelt und zur materialen Phänomenalität bestimmen die Naturästhetik und die naturwissenschaftlichen Studien Goethes. Dass er seinem phänomenologischen Ansatz auch in den Naturwissenschaften treu bleibt, erklärt die Unüberbrückbarkeit zu herrschenden Verfahren, Techniken und Theoriehaltungen der *New Sciences*, insbesondere Newtons und Kants.

Es sind die basalen Stoffe wie Wasser, Stein, Erde oder Fleisch, die dem Universum der Dinge zu Grunde liegen und sich stets im Besondern verkörpern müssen, um zur Anschauung werden zu können. Die Stoffe sind folglich die materialen Träger und die Agenten der Formen und Gestalten, also der Morphée (μορφή) von Körpern und Welt. Sie sind das Notwendige, das dem Wirklichen und dem Möglichen zugrunde liegt und es bedingt. Stoffe sind das materiale Apriori der Formen. Von den Stoffen und Dingen zu unterscheiden sind die „Kräfte hinter den Formen“.⁸ Sie machen die Dynamis (das Vermögen, δύναμις) sowie die Energeia (die Verwirklichung, ἐνέργεια) aus. Gäbe es dieses Zusammenspiel der Kräfte in Dynamis und Energeia nicht, dann gäbe es auch nicht die Kinesis (κίνησις), die Bewegung der Welt und in der Welt. Gestalt und Bewegung faszinieren den Künstler Goethe vor allem. Auch darum setzt er Wilhelm Meister oder Faust auf eine endlos und verworren scheinende Bewegung. Doch für Goethe sind nicht nur Lebewesen – Pflanzen, Tiere, Menschen –, sondern alles ist in Bewegung, auch das Starrste, die Lithosphäre, die deswegen Verwandtschaft sogar zum Beweglichsten, dem Menschen zeigt.

Erst im Zusammenspiel also von Stoffen und Formen, Kräften und Grund wird die Welt zur lebendigen Welt, die Goethe den „farbigen Abglanz“ nennt (Faust 4727). Dies meint nicht etwa die mindere Form eines Göttlichen – die Welt als Abglanz Gottes. Sondern Goethe denkt den *mundus sensibilis* als die zusammenwirkende, konfigurierte Mannigfaltigkeit der ausdifferenzierten, sinnlich wahrnehmbaren Dinge und Lebewesen. Zum *mundus sensibilis* gehört ferner, worauf es ankommt, sein Wahrgenommen-Werden: Er ist *aistheton*. Vergessen wir nicht, dass *mundus* auch fein, geschmückt, geputzt heißt, geschmückte Weltordnung (*ornatus*); dies liegt auch dem griechischen Wort κόσμος zugrunde. Der Welt-Begriff bei Goethe weist also von vornherein eine ästhetische Ebene auf. Darauf, auf das Wahr-

8 Ermarcora, Beate; Hirsch, Helen; Holzhey, Magdalena (Hg.): *Die Kräfte hinter den Formen. Erdgeschichte, Materie, Prozess in der zeitgenössischen Kunst*. Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Kunstmuseum Krefeld, Kunstmuseum Thun. Köln 2016.

genommen-Werden-Können der materialen Welt konzentriert sich die Goethe'sche Wissenschaft. Es versteht sich, dass dies weder mit Platons Epistemologie (der Ideenlehre) noch mit Newtons Physik vereinbar ist. Goethes Wissenschaft zielt auf Evidenz (*evidentia*): auf die Beweismittel für das vor Augen Gestellte, das Augenscheinliche. Damit aber sind die ‚Beweismittel‘ von vornherein als ästhetische und rhetorische definiert. So wird in Goethes Ästhetik auch sichtbar, was die künstlerischen Werke mit den empirischen wie theoretischen Naturforschungen verbindet.

Aus diesem Grunde wird in vorliegendem Buch keine Trennung der verschiedenen Quellen-Typen vorgenommen. Roman und Abhandlung, Brief und Gedicht, Rezension und (Auto-)Biographie, Drama und naturwissenschaftliche Studie, Aphorismus und Tagebucheintrag: Sie alle zusammen, in ihrer Vielheit, bilden die Einheit des Goethe'schen Diskurses. Ferner ist die jahrzehntelange Treue zur Einheit von Kunst und Naturästhetik, wiewohl sie sich im Laufe der Zeit stark differenziert, das Rückgrat des Goethe'schen Œuvres. So entdeckt das lesende, betrachtende, reflektierende Auge des Lesers Zug um Zug die (wissenschafts-)historischen, thematischen und ästhetischen Innovationen des Werks.

* * *

Natur ist oder wird stets zu Gestalt. Sie stellt, rhetorisch gesehen, insofern eine *figura* dar, ohne die sie sich überhaupt nicht bilden und zur Anschauung werden könnten. Für Goethe ist es selbstverständlich, dass alles, was wir als Natur ansehen oder ihr zusprechen, einen historischen Index trägt, kontingent ist und ohne die konstruktiven Vermögen des Menschen keinerlei Evidenz gewinnt. Das ist das eine. Das andere ist: Goethe vermeidet jene Gängelungen, mit denen im 20. Jahrhundert das Projekt der Naturästhetik in die falsche Alternative zwischen Naturalismus und Konstruktivismus gepresst wurde. Dieses Buch arbeitet einer Naturästhetik zu, die wir im Anthropozän umso dringlicher benötigen, als der neue Realismus, durchaus nicht neu und nicht gerade realistisch, sich als umfassendes *geoengineering* zur Lösung der ökologischen Krise anbietet. Dieses Buch hält dagegen inne, blickt zurück im Bewusstsein, dass nur in dem Maße, wie wir erinnern, es Zukunft gibt. Bevor eine auch theoretisch umfassende Naturästhetik vorgelegt wird, schaut dieses Buch auf die Zeit um 1800, die *belle époque* des Naturdenkens. Goethe ist dabei das Paradigma. In den hier versammelten Studien wird er als ein Künstler und Forscher dargestellt, der alteuropäischen Traditionen verpflichtet und *zugleich* ein Gründungsvater der Moderne ist. Einen Gegensatz von Naturalismus und Konstruktivismus gibt es bei ihm nicht. In diesen Gegensatz sind wir Heutigen erst durch ein verkürztes Moderne-Konzept hineingezwungen worden, welches das Spannungsverhältnis von Natur und Konstruktion in ein konsekutives Verhältnis verwandelt hat: Natur als realen Grund und Rahmen von Geschichte vorauszusetzen, sei ein vormoderner Essentialismus, der im Konstruktivismus überwunden wäre. Goethe hat zu diesem normativen und asymmetrischen Dualismus, mehr als man denken möchte, eine noch immer vorbildlich reflektierte Haltung eingenommen.

Trotz des phänomenologischen Ansatzes seiner Forschung und Ästhetik, gibt es gute Gründe, mit Goethe zu behaupten: „Denn das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern.“ Und er fährt fort: „Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.“ (*Farbenlehre, Vorwort*; MA X, 11). Mit diesem Satz fände Goethe, der heute eher dem erkenntnistheoretischen Realismus zugerechnet würde, Zustimmung sogar im Konstruktivismus. Mit letzterem sei jene Auffassung bezeichnet, wonach die Vermögen, durch die wir uns auf Anderes beziehen (Wahrnehmung, Erkenntnis und Handeln), immer schon transzendental, historisch, sprachlich oder kulturell konstituiert sind. Dies ist Goethe vollständig klar. Nur würde er niemals sagen, dass damit schon alles, was wir von Natur und Welt wissen können, erschöpft sei.

Die Dinge und Lebewesen präsentieren sich uns also gemäß den historisch-epistemischen Formen, die wir entwickelt haben. Heute ist man versucht, eine Art mediales Apriori hinzuzufügen und zu sagen: Wir sehen die Dinge, wie die Medien sie zu sehen uns gelehrt haben. Zugespitzt wäre dies die Ästhetik einer medialen Realität, in der die Wahrnehmung und die Realität der Dinge systematisch entkoppelt sind. Das ist für die meisten Wissenschaftler heute eine kulturelle Selbstverständlichkeit, insofern für sie die Natur nicht als ontologische Wirklichkeit gelten kann. Jedes essentialistische Naturverständnis sei abzulehnen. Zu keiner Zeit hätten Menschen unmittelbar zur Natur gelebt. Alle Konzepte von Natur und alle praktischen Auseinandersetzungsformen mit ihr seien ein Reflex geschichtlicher Kultur. Der Kulturphilosoph Wilhelm Perpeet kann stellvertretend für viele zitiert werden: „Wissen wir von keiner Welt als in Bezug auf den Menschen⁹, so ist diese die von uns eingerichtete, aufgebaute [...]. Immer ist ‚unsere‘ Welt die der Kultur. [...] Sie ist eher die erste, als unsere zweite Natur. [...] Ist alles menschliche Leben in ‚Geschichten‘ verstrickt, so ist es bereits kulturell verstrickt.“¹⁰

Darin spiegelt sich das Reflexivwerden von Kultur *und* Natur in der Moderne. Es gibt nur ein Apriori –: das *historische* Apriori der Kultur. Dies meint die Formel Ernst Cassirers: „Die Kritik der Vernunft wird damit zur Kritik der Kultur.“¹¹

9 Dies ist ein verstecktes Zitat aus einer Maxime Goethes: „Wir wissen von keiner Welt als im Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist.“ (MA XVII, 900) – Dies ist der starke Ausdruck einer recht verstandenen Anthropozentrik. Diese ist die Voraussetzung dafür, überhaupt vom Anderen unserer selbst, also von Natur, Kosmos, Erde oder ihren Lebewesen angemessen reden zu können: „Kunst eine andere Natur auch geheimnisvoll aber verständlicher denn sie entspringt aus dem Verstande.“ (MA XVII, 903) – Beeindruckend ist hier das Fehlen jeglicher Interpunktion: So wird ein Fließen, eine Übergänglichkeit erzeugt, wie sie zwischen dem Getrennten herrschen soll: Kunst und Natur, Verständlichkeit und Geheimnis, Verwandlung und Verstand.

10 Perpeet, Wilhelm: *Kulturphilosophie*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 20 (1976), 42–99, hier: 51.

11 Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Berlin 1923–1929. Darmstadt 1973–1975, hier: Bd. I, 11.

Mensch sein heißt unter den Bedingungen der Möglichkeit von Kultur leben. Kulturtheoretisch gesehen ist ‚die Natur‘ ein Grenzbegriff. Hingegen gibt es keine Form der Kultur, welche die ‚Natur an sich‘ präsentieren würde. Die Natur ist also ein Kulturproblem. Es gibt nicht länger den Vorrang des Gegenstands vor dem Erkennen desselben (*adaequatio intellectus ad rem*), sondern umgekehrt modellieren die Erkenntnisformen (Cassirer: die symbolischen Formen) den Gegenstand. Die schleierlose Natur ist nur eine Idee, die ebenfalls kulturell geprägt ist. Das heißt: Natur an sich bleibt auf immer unzugänglich und unerkennbar. Kein Zurück hinter Kant. So wird immer dann ein naturalistischer Fehlschluss gewittert, wenn jemand (fälschlicherweise) meint, dass in den Wahrnehmungsakten, objektbezogenen Handlungsvollzügen, kulturellen Aneignungsformen sich irgend etwas anderes als wir selbst artikuliere, also etwa die Natur oder die Dinge. Auch im wissenschaftlichen Verhältnis zur ‚Welt‘ befinden wir uns nicht außerhalb, sondern innerhalb der kulturellen Welt. Von einer Welt unter Abzug des Menschen haben wir (ästhetisch aufschlussreiche) Phantasien, aber keine Erkenntnisse. Nach Bruno Latour und dem *material turn* sind indes derartige Überzeugungen erschüttert, wenn nicht widerlegt worden.

Was die selbstreflexive Wende der Epistemologie angeht, die vor allem mit Kant verbunden ist, schreibt Goethe 1825: „Bei Betrachtung der Natur, im großen wie im Kleinen, hab’ ich unausgesetzt die Frage gestellt: Ist es der Gegenstand oder bist du es, der sich hier ausspricht?“ (MA XII, 535). „Kommt man tiefer in die Sache“, resümiert er 1820, „so sieht man wie eigentlich das Subjektive auch in den Wissenschaften waltet und man prosperiert nicht eher als bis man anfängt sich selbst und seinen Charakter kennen zu lernen.“ (MA XIII.2, 236). Bereits 1807 heißt es, es gäbe weniger Streit in den Wissenschaften, „wenn jeder vor allen Dingen sich selbst konnte und wüßte, zu welcher Partei er gehöre, was für eine Denkweise seiner Natur am angemessensten sei“ (MA XII, 765).¹² Stets gelte es zu bedenken, „daß sie [= die Naturkundigen, H.B.] doch immer dem Objekt als Subjekt, als Individuum entgegen stehen, und trotz ihrer Gegenwart nur mit ihren eigenen Augen und nicht mit dem allgemeinen menschlichen Blick, die Gegenstände sowohl als den besonderen Zustand beschauen.“ (MA XII, 541f)¹³ Im nächsten Satz wird Alexander von Humboldt und Leopold von Buch für ihre Forschungsreisen gedankt: ein Dank an die vulkanistischen Antipoden von Goethes neptunistischen Anschauungen!

Der späte Goethe kommentiert auch sprachkritische Ansätze *avant la lettre*: „Die Natur, wenn wir sie recht zu fassen verstehen, spiegelt sich überall analog unserm Geiste; und wenn sie nur Tropen und Gleichnisse weckt, so ist schon viel

12 Zitiert wird aus dem Brief an den Mineralogen und späteren Heidelberger Professor Carl Cäsar von Leonhard, veröffentlicht in *Leonhards Taschenbuch für die gesammte Mineralogie*, 1808, 389-398, sowie in *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, 2. Bd., 2. H., 1824, hier: MA XII, 764-770.

13 Der gesamte Text *Carl Wilhelm Nose* (Arzt und Mineraloge) in: MA XII, 534-542; veröffentlicht zuerst 1820 in: *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, 1. Bd., 3. Heft.

gewonnen.“ (Brief an Joseph Stanislaus Zauper 10. September 1823; WA IV, 37, 217). „Schon viel“, aber nicht alles. Wären die evozierten Gleichnisse und Tropen nichts als Effekte der rhetorischen Sprechweisen, und würde historische Forschung zur Naturästhetik in dieser nichts als Texte identifizieren, dann würde zwar der subjektive *Geist* von Naturbildern wiedererkannt, doch zugleich auch jede Referenzebene und jeder Inhalt getilgt. Naturästhetik wäre im Gefängnis eines erkenntnistheoretischen Solipsismus gefangen, Spiele von Zeichen auf Papier, von Farben und Formen auf Leinwand, von Mustern im Kopf. Selbstverständlich ist die Erforschung solcher Spiele erforderlich. Naturästhetik aber wäre damit nicht erfasst. Sehr anders geht es bei Goethe zu, wenn er von seinem Karlsbader Aufenthalt und der dort erneuerten „alte Berg- und Felsenfreundschaft“ spricht:

Ganz eigen ist es, daß ich wirklich, nach Art des Enceladus, die Urgebirge berührend, ein neuer Mensch werde und immer wieder frisch gewahre, in wie schönem und doch wie seltsamen Verhältniß wir zur Natur stehen. Jeder spricht sich nur selbst aus, indem er von Natur spricht, und doch darf niemand die Anmaßung aufgeben wirklich von der Welt zu sprechen. (Brief an Christoph Ludwig Friedrich Schultz 8. Januar 1819; WA IV, 31, 54)¹⁴

„Das Schöne“, kann es darum heißen, „ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen gewesen.“ Und: „Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.“ (MA XVII, 749; 751). Natur verweist auf Kunst, indem diese deren Latentes, das Schöpferische der Materie, ausstellt. Als Idiom des Menschen ist Kunst zugleich Auslegung und Dolmetscherin der Natur, die ihr „offenbares Geheimnis“ zur Translation in Menschensprache anbietet.

Das hat Folgen auch für Goethes Konzept der Naturwissenschaft. Stellt das Kunstwerk in seiner dynamischen Struktur die *natura naturans* dar, so sucht die Wissenschaft umgekehrt Kunst in der Natur auf. Wenn Goethe z.B. die zergliedernde Anatomie überführt in „plastische Anatomie“, so mit dem Ziel, dass der Arzt im Medium skulpturaler Erfahrung den Kunstcharakter des menschlichen Leibes verstehen lernt. In der plastischen Anatomie des Arzt-Künstlers wird, in der Perspektive des *secundus deus*, Aufbau, Struktur und Funktionsgeflecht des lebendigen Fleisches erforscht. So auch betreibt Goethe Zoologie, Botanik und Geologie. Sie sind in subjektiven, sinnlichen Erfahrungen fundiert. Denn der Mensch als

14 Enkelados, der Tobende, ist einer gegen die Olympischen Götter kämpfenden Giganten, Sohn der Gaia. Athene warf während der Gigantomachia den Ätna oder gar ganz Sizilien auf ihn, damit er nicht mehr kämpfen konnte. Berühmt ist die *Fontaine de l'Encelade* von Gaspard Marsy im Garten von Versailles: Der goldene Körper von Enkelados ist fast ganz von schwarzen Lavaschlacken bedeckt, während er noch zuletzt einen Felsen gen Himmel schleudern möchte. Eine höchst eigentümliche Figur, die Goethe hier zur Charakteristik seiner mineralogischen Leidenschaft und seiner Erneuerung benutzt. – Der Jurist Schultz (1781-1834) war Staatsrat und Regierungsbevollmächtigter an der Berliner Universität.

„der größte und genaueste physikalische Apparat“ (MA XVII, 846) bewegt sich immer schon in einer durch sinnliche Erkenntnis (*aisthesis*) erschlossenen Welt (*aistheton*). Wenn James Lovelock in seinem Gaia-Buch sich als Geophysologe bezeichnet, so hätte Goethe gegen diesen Neologismus als Bezeichnung seiner biologischen und mineralogischen Forschungen nichts eingewandt.¹⁵

* * *

Wenden wir uns am Schluss dieser Einleitung dem zweiten Titel-Begriff zu: Figur. Seit Ernst Robert Curtius klassischer Studie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1947) und Erich Auerbachs berühmten Arbeiten zur Mimesis und zu Dante, in deren Zusammenhang auch der ungewöhnlich oft ausgelegte und weiterentwickelte Aufsatz *Figura* (1938) entstand, – seither also sind die rhetorische Figura und die typologisch-figurative Interpretation ins Standardrepertoire der Literaturwissenschaften, zumal der mediävistischen, gerückt. Seit den 90er Jahren entstand auch international ein regelrechter Auerbach-Enthusiasmus.¹⁶ Die in der Forschung erarbeiteten Interpretationslinien werden hier weder referiert noch weitergeführt. Es geht in diesem Buch auch nicht um eine strenge Anwendung des Figura-Begriffs. Dies wäre eher hinderlich für die relativ lockere Handhabung der Begriffe *Figur/figura*, (Kon-)Figuration, Figuralität sowie verwandter Konzepte wie Allegorie, Konstellation u.ä. Es kommt bei den hier behandelten Autoren wahrlich nicht darauf an, Termini, Konzepte oder Theorien auf sie anzuwenden oder gar

15 Vgl. Lovelock, James: *Das Gaia-Prinzip*. Frankfurt am Main 1988. – Ders.: *Gaia. A New Look at Life on Earth*. Oxford 1979. – Margulis, Lynn & Sagan, Dorion: *Leben. Vom Ursprung zur Vielfalt*. Heidelberg Berlin Oxford 1999. – Böhme, Hartmut: *Gaia – Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock*. In: Internationale Gesellschaft der bildenden Künste (Hg.): *Terre – Erde – Tierra – Earth*. Bonn 1992, 16-67.

16 Curtius 1993, wie Anm. 4. – Auerbach, Erich: *Figura*. In: *Archivum Romanicum* 22 (1938), 436-489 [auch in: Ders.: *Neue Dantestudien*. Istanbul 1944, 11-71; Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern 1967, 55-92]. – Ders.: *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*. Krefeld 1953. – Ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern und München 1967 (zuerst 1946). – Ders.: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin 1929. – Wichtige Literatur zu Auerbach und *Figura*: White, Hayden: *Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism*. In: Lerer, Seth (Hg.): *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*. Stanford 1996, 124-139. – Costa-Lima, Luiz: *Auerbach and Literary History*. In: Ebd. 50-60. – Greenblatt, Stephen: *The Touch of the Real*. In: *Representations*, 59 (1997), 14-29. – Bauer, Markus: *Auerbach und die Avantgarde*. In: Busch, Walter; Pickerodt, Gerhart (Hg.): *Wahrnehmen Lesen Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*. Frankfurt am Main 1998. 122-133. — Pauen, Michael: *Mimesis und Metaphysik. Philosophiegeschichtliche Hintergründe der Methode und Realismus-Konzeption Erich Auerbachs*. In: Ebd. 197-223 – Bremmer, Jan N.: *Erich Auerbach and His Mimesis*. In: *Poetics Today*, 20.1 (1999), 3-10. – Largier, Nikolaus: *Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der figura*. In: Kiening, Christian; Mertens Fleury, Katharina (Hg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*. Würzburg 2013, 51-70.

gegen die Quellen durchzusetzen. Gleichwohl müssen einige Erläuterungen zu Auerbach erfolgen.

Auerbach definiert nach quellenstarken Durchgängen durch die römische Rhetorik und die Kirchenväter bis zu Augustin *figura* wie folgt: „Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere hingegen das eine einschließt oder erfüllt.“¹⁷ Diese Definition ist von der christlichen „figuralen Methode“¹⁸ bestimmt, während die ungleich weniger religiös aufgeladene Verwendung der antiken Tropen- und Figurenlehre zurücktritt. Im römischen Verständnis meint *figura* eine plastische Vorstellung, ein Gebilde oder Schema, auch die Gestalt, das Phantasiebild, das sinnlich Erscheinende und, im rhetorischen Zusammenhang, die sprachliche Erzeugung und Evidenz von Vorstellungen. Dieses Plastisch-Bildhafte, das Gestalthaft-Augenscheinliche der Redeformen, die mit dem semantisch vielbedeutenden Sammel-Terminus *figura* belegt werden, ist das Entscheidende. In diesem Sinn wird das Figura-Konzept von uns öfters gebraucht. Es ist die semantisch am wenigstens festgelegte Bestimmung des Begriffs, fernab von theologischen oder weltanschaulichen Aufladungen.

Im Verhältnis dazu bedeutet die Übernahme des *figura*-Begriffs durch die Kirchenväter einen bedeutenden Begriffswandel, ja einen Epocheneinschnitt. Figura oder die Figuraldeutung wird nun zu dem Verfahren, durch das die gesamte jüdische Überlieferung, vor allem die jüdische Bibel, als eine Kette von Verheißungen re-interpretiert wird, die auf deren Erfüllung in Christus hinweisen. ‚Hinweisen‘ ist ein zu schwaches Wort. Als Verheißung hat das Ereignis oder die Person eine performative Kraft zur Verwirklichung; es verfügt über präformative *vis*. Das macht die prophetische Energie aus. Auerbach redet von „figuraler Realprophetie“. Diese muss nicht, aber kann von alttestamentlichen Propheten angekündigt sein. Diese reden in einer Art perfektivem Futur. Sie legen die Zeichen ihrer Zeit als wirksame, sich selbst realisierende Ankündigungen eines Kommenden aus, das im Jetzt-Geschehen schon eingewickelt und verborgen, also latent ist. Alttestamentliche Prophetie entwickelt aus dem Latenten das zukünftig Manifeste. Christliche Figural-Interpretation verfährt umgekehrt: vom Gegenwärtigen, dem Erscheinen Christi, ausgehend werden retrograd in der Vergangenheit (des Alten Testaments) solche Geschehnisse oder Personen identifiziert, die als Präfigurationen des christlichen Weltzeitalters angesehen werden. Christliche Figuralität ist eine Form retrograder Projektion, die einen erheblichen Deutungsaufwand erfordert. Das dadurch angeleuchtete Vergangene wird nicht nur zur Verheißung des Späteren, sondern auch zu einem Wahrheitsmittel (*Evidentia*), das die Authentizität und Legitimität des Gegenwärtigen verbürgt, also z.B. den Status von Jesus als erschienenem Messias und kommendem Himmels-König.

Auerbach betont, dass dieses Verfahren polemisch von der hermeneutischen Methode der Allegorie und des vierfachen Schriftsinns abgegrenzt wird. Für Tertul-

17 Auerbach: *Figura*, wie Anm. 16, 77.

18 Auerbach: *Mimesis*, wie Anm. 16, 74.

lian oder Augustin arbeitet die Allegorie dem abgelehnten Spiritualismus zu: Gewissermaßen in vertikaler Dimension würden dem literalen („realen“) Wortsinn schichtweise oberhalb liegende, geistige Bedeutungen zugeschrieben, die hermetisch, also nur Deutungsexperten zugänglich sind. Das sei in der figuralen Realprophetie ganz anders. Wenn z.B. Adam, Moses oder Josua *figurae* Christi sind oder wenn im Teich Bethesda die Taufe figural präformiert ist, dann werden nicht Textstellen auf ihren geistigen Sinn interpretiert, sondern zwei (reale) Personen oder Geschehnisse so miteinander verknüpft, dass das geschichtliche Frühere zur Verheißung und das geschichtliche Spätere zur Erfüllung wird. Man erkennt, dass dies eine mit dem Modus der Nachträglichkeit, der Komprehension und des Retrograden verbundene Prozedur ist. Dadurch kommen in das Dissolute der Geschichte (die Mannigfaltigkeit der Ereignisse, deren Sinn ungewiss ist) erst Ordnung und Kontinuität hinein.

Diese Kontinuität, so sehr sie auch von Umbrüchen (Erscheinen Jesu) und Transformationen (vom Tempel zur Kirche, vom römischen Reich zur *Civitas Dei*) erfüllt sein mag, ermöglicht überhaupt erst eine weltgeschichtliche Narration mit einer stabilen Struktur, einer dynamischen, aber finalisierenden Richtung, sowie mit einer provisorischen irdischen Ordnung, die indes schon das Reich Gottes antizipiert. ‚Nachträglich‘ ist die *figura* immer, insofern erst von einem späteren Zeitpunkt aus eine Person oder ein Ereignis in der Vergangenheit entdeckt wird, die etwas Späteres verheißt, in welchem sie sich erfüllen. So wird Moses in Jesus erfüllt, im jüdischen Tempel ist die christliche Kirche schon verheißt. Oder man kann sagen: Moses ist der Typus Christi. In der Figuraldeutung oder im typologischen Verfahren werden, so Auerbach, immer zwei weltliche Vorgänge verknüpft: „[D]er erste bedeutet den zweiten, der zweite erfüllt den ersten“.¹⁹

Menschen aber wissen nicht alles und entdecken erst nachträglich, dass ein früheres Geschehen Figur oder Typus eines späteren ist, in welchem sich das Frühere und somit auch der Glaube der Jetzigen erfüllen. Vor Gott indes ist alles gleichzeitig. Die miteinander synchronisierten Typen der „providentiellen Weltgeschichte“²⁰ stehen vor Gottes Auge in einem räumlichen Nebeneinander, in einer „Ewigkeit und Jederzeitlichkeit von Anbeginn an.“²¹ Das ist Vorsehung (*providentia*) als das göttliche Muster von Geschichte, die keine Geschichte im profanen Sinn ist. Sie kennt keine Offenheit, keinen Zufall, keine Unbestimmtheit. Diese Jederzeitlichkeit besteht für Menschen, die in eine ihnen intransparente Geschichte verwickelt und fleischlich wie geistig endlich sind, nicht. Und so ist es erst die Figural-Deutung, die vom Späteren her das gesamte Frühere in ein realsymbolisches Netz verflcht, das durch die beiden Mechanismen von Ankündigung und Erfüllung geknüpft wird. Mittels der *figura* wird die jüdische Überlieferung in die Heilsgeschichte Christi komprehendiert bzw. es werden viele Ereignisse und Personen

19 Auerbach: *Figura*, wie Anm. 16, 80.

20 Auerbach: *Figura*, wie Anm. 16, 76.

21 Auerbach: *Figura*, wie Anm. 16, 81.

ausgeschlossen (verurteilt), während andere, wie etwa Homer, Platon oder das römische Weltreich und die Frommen sowieso, eingeschlossen werden.

* * *

Lassen wir es damit genug sein. Anzumerken bleibt, dass das figurative Verfahren zwar im Zusammenhang der christlichen Theologie entstand und diese Prägung auch behielt. Doch auch in profanen Bereichen und insbesondere in Literatur und Geschichtsschreibung ist eine von theologischen Rahmendeutungen gelöste Anwendung entwickelt worden. Ja, die Figuralität ist eine der zentralen Verknüpfungsmechanismen, durch welche Autoren ihre Narrationen und Deutungsmuster organisieren. Bei einem Autor wie Goethe wird man sagen können, dass seine spinozistische Natur- und Weltauffassung, von der auch seine Vorstellung des Göttlichen geprägt ist, dazu führt, dass die christliche Figuralität und Typologie weitestgehend zu einem ästhetischen und weltlichen Form-Muster transformiert ist.

Als ein solches wird es in diesem Buch auch behandelt – als ein Verknüpfungs- und Kompositionsprinzip, aber eben auch als eine Form der vertiefenden und gelegentlich hermetischen Plastizität von Personen und Dingen. *Figura* enthält eine Vielfalt von rhetorischen Mustern: Natalie ist Natalie und zugleich figuriert sie die Amazone; der Granit ist Granit und zugleich figuriert er die Grundfeste der Erde, der Geschichte und des Einzelnen. Typologische und figurative Verfahren finden sich aber auch auf der kompositorischen Ebene, in der Form ankündigender Motive und erfüllender Ereignisse, oder, z.B. im *Wilhelm Meister*, als Versuch einer teleologischen Lenkung von Lebensläufen durch die Turmgesellschaft. Der ‚Feind‘ der christlichen Figuralität, die in der Providentia Gottes ihre größte Stärkung findet, ist der Zufall, figuriert als Tyche oder Fortuna. Zufall und Kontingenz spielen bei Goethe eine zentrale Rolle und werden, bezüglich der Turmgesellschaft, geradezu als deren Gegenspieler eingesetzt.²² Es ist ein Zeichen der Modernität Goethes, dass er in der historiographisch wie narratologisch eröffneten Spannung zwischen Figuralität und Kontingenz eine postreligiöse Konstellation erkennt, die ihre christliche Vorgeschichte, Typologie und Figuralität nicht vergisst, sondern in säkularen Mustern aufhebt.

Schließlich sei auf die soziologische Verwendung von Figuration hingewiesen. Darunter versteht Norbert Elias „das Geflecht der Angewiesenheiten“, die „Verflechtungsordnung“ und die „Interdependenzen“ der Menschen und ihrer Handlungen, also jenes dichte Netzwerk von Trennungen und Gemeinsamkeiten, von Bindekräften und polemogenen Dynamiken, aus denen ‚Gesellschaften‘ und ihre Ordnungen gewoben werden.²³ Damit ist mehr gemeint als abstrakte Systeme, all-

22 Allgemein dazu: Michel, Sascha: *Ordnungen der Kontingenz. Figurationen der Unterbrechung in Erzähldiskursen um 1800*. Tübingen 2006.

23 Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde., Bern und München 1969, Bd. 2, 312-454, hier: 314-317, Bd. 1, LX-VII-LXIX.

gemeine Funktionen und strukturelle Bedingungen. Denn auch die Figurationen, von denen die Soziologie redet, sind an konkrete Verkörperungen, Performativitäten, leiblich choreographierte Handlungen gebunden, die von Individuen figuriert und von Gemeinschaften kon-figuriert werden. Mit dieser Feststellung sind wir bereits in die Nähe der Literatur geraten. Neben der naturästhetischen und literarischen Figuralität sowie der figural-typologischen Ordnung der Geschichte kommen nun auch die sozialen Dimensionen von *Figura* in den Blick. Diese extreme Vielschichtigkeit des *Figura*-Begriffs macht es ratsam, terminologische Festlegungen nicht zu strikt zu handhaben, sondern sich dabei zu erlauben, was Goethe für ein positives Muster des Handelns hält: Versatilität.

ELEMENTE UND STOFFE

„Bändigend und Entlassen der Elemente“ – Das Wasser bei Goethe

Es ist, als ob eine Wasserwelt in den Abgrund aus den Gesetzen der Natur hinausrollte. Die Gewölbe der Schaumwogen im wütenden Schuss flammt ein glühender Regenbogen wie ein Geist des Zorns schräg herab. Keine Erinnerung, der stärkste Schwung der Phantasie kann's der gegenwärtigen Empfindung nachsagen. Die Natur zeigt sich ganz in ihrer Größe. Die Allmacht ihrer Kräfte zieht dauernd die kochenden Fluten herab und gibt den ungeheuern Wassermassen die Eile des Blitzes. Es ist die allerhöchste Stärke, der wütendste Sturm des größten Lebens, das menschliche Sinnen fassen können. Der Mensch steht klein wie ein Nichts davor da und kann nur bis ins Innerste gerührt den Aufruhr betrachten. Selbst der Schlawasse muss des Wassergebirgetümmels nicht satt werden können. Der kälteste Philosoph muss sagen, es ist eine von den ungeheuersten Wirkungen der anziehenden Kraft, die in die Sinne fallen. (Brief von Wilhelm Heine an Friedrich Jacobi am 15. August 1780 über den Rhein-Fall bei Schaffhausen)¹

„Feuchtgefühl des Gewässers“: Goethe badet

1775. Auf der Schweizer Reise, die den Werther-Goethe bis auf den Gotthardt führt. Vom Gipfel aus sieht er Italien lockend vor sich. Noch aber ist Deutschland ihm Heimat – so sieht es Goethe im späten Rückblick des IV. Teils von *Dichtung und Wahrheit*:

Die Lombardie und Italien lag als ein ganz Fremdes vor mir; Deutschland als ein Bekanntes Liebwertes, voller freundlichen einheimischen Aussichten, und, sei es nur gestanden: das, was mich so lange ganz umfassen, meine Existenz getragen hatte, blieb auch jetzt das unentbehrlichste Element, aus dessen Grenzen zu treten ich mich nicht getraute. (MA XVI, 791f)

Die Sehnsucht nach dem verlockenden Fremden unterliegt noch der Anhänglichkeit ans Vertraute. Goethe wagt noch nicht den Schritt über die Alpen (Abb.1). Auf

¹ Heine, Wilhelm: *Brief an Friedrich Jacobi am 15. August 1780*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Carl Schüddekopf, hier: Bd. 10, Leipzig 1910, 33. Auch in: Ders.: *Aus Briefen Werken Tagebüchern*. Hg. v. Richard Benz. Stuttgart 1970, 48f – Im Verhältnis zu dieser hyperbolischen Schilderung Heines wirkt Goethes Handzeichnung des Rhein-Falls geradezu harmlos und keineswegs von der Ästhetik des Erhabenen erfüllt.