CORNELIA ZUMBUSCH

RUHENDE LÖWEN

Goethes *Novelle* und die Kraft der Dichtung

Goethes Erzählung mit dem Titel *Novelle* (1828) gilt als Muster ihrer Gattung. Sie besteht aus einem einzigen Handlungsstrang, der, am wandernden Sonnenstand eines Herbsttags orientiert, im überschaubaren Raum zwischen Stadtschloss, Markt und der gegenüberliegenden alten Stammburg abgewickelt wird. Die Erzählung beginnt im Morgennebel mit dem Aufbruch des Fürsten zur Jagd und seinem Abschied von der jungen Fürstin, die mit dem Fürstoheim und dem Hofjunker Honorio zurückbleibt. Nachdem die Daheimgebliebenen einen Blick durch das Fernrohr geworfen und die neu angefertigten Zeichnungen der verfallenen Stammburg betrachtet haben, fasst die Fürstin den Entschluss, selbst zur Burg aufzubrechen. Der Ritt über den Marktplatz, an dem gerade eine gut besuchte Handelsmesse stattfindet, löst die Erinnerung des Fürstoheims an einen traumatisch erlebten Stadtbrand aus, der sich nur kurz darauf wiederholt. Als Katastrophe erzählt die *Novelle* aber nicht den Ausbruch dieses Feuers, sondern eine zufällige Nebenfolge. Denn die Fürstin und ihre Begleiter begegnen bei ihrem eiligen Abstieg vom Berg zwei aus den brennenden Marktbuden entlaufenen Raubtieren. Honorio erschießt den Tiger, bevor der Vater der nacheilenden Schaustellerfamilie den dazukommenden Fürsten überzeugen kann, den noch freilaufenden Löwen einfangen zu dürfen. Das Ende der Erzählung führt auf den Burghof, in den der Junge und der von ihm geführte Löwe Einlass finden. Hier werden die Mutter und der alte Burgwärter zu Zeugen der erstaunlichen Zähmung, die das Kind mithilfe eines Lieds, das im Text in mehreren Gedichtstrophen repräsentiert ist, bewerkstelligt.

Deutungen der *Novelle* haben meist an diesem Ende angesetzt und den idealen, wenn nicht utopischen Charakter dieser Figurengruppe hervorgehoben, in der die Versöhnung des Menschen mit der Natur ins Werk gesetzt sei.[1] Überlesen wurde dabei eine eigenwillige Formulierung. Der Löwe hat sich »neben das

1 Emil Staiger, Goethe. Novelle. 1942, in: Trivium 1 (1942), S. 4–30; Jürgen Jacobs, »Löwen sollen Lämmer werden«. Zu Goethes Novelle, in: Literarische Utopie-Entwürfe, hg. von Hiltrud Gnüg, Frankfurt a.M. 1982, S. 187–195, hier: S. 189; Nicholas Boyle, Goethe, Novelle, in:

© 2020 Cornelia Zumbusch, Publikation: De Gruyter und Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/11068691-009 | CC BY-NC-ND 4.0

Kind hingelegt und ihm die schwere rechte Vordertatze auf den Schoß gehoben« und das Kind hat ihm, derweil pausenlos singend und dichtend, einen Dorn aus dieser Tatze gezogen.[2] Die Erzählstimme kommentiert dies im letzten Absatz:

> Ist es möglich zu denken, daß man in den Zügen eines so grimmigen Geschöpfes, des Tyrannen der Wälder, des Despoten des Tierreiches einen Ausdruck von Freundlichkeit von dankbarer Zufriedenheit, habe spüren können so geschah es hier, und wirklich sah das Kind in seiner Verklärung aus wie ein mächtiger siegreicher Überwinder, jener zwar nicht wie der Überwundene, denn seine Kraft blieb in ihm verborgen, aber doch wie der Gezähmte, wie der dem eigenen friedlichen Willen anheimgegebene. (FA 8 555)

Der einzige nicht mit einschränkenden Modalkonstruktionen oder Vergleichssignalen ausgestattete Satzteil ist der Kausalsatz ›denn seine Kraft blieb in ihm verborgen‹. Dieser Halbsatz hat besonderes Gewicht, enthält er doch das Kriterium für die Unterscheidung zwischen Überwunden- und Gezähmtsein, die ihrerseits darüber entscheidet, ob das Ende als Demonstration der Macht des Menschen über das Tier oder als Zeichen für die Selbstbeherrschung des Tieres verstanden werden will. Was also soll es bedeuten, dass die Kraft im Löwen ›verborgen‹ sei? Aufschluss kann ein kurzer Text geben, der sich vielleicht nicht zufällig in zeitlicher Nähe zu den ersten Entwürfen des Sujets der *Novelle* bewegt, die Goethe bereits 1797 unter dem Arbeitstitel *Die Jagd* schematisiert.

In einem seiner ersten Briefe an Schiller vom August 1794 schickt Goethe eine Beilage mit, in der er darüber nachdenkt, »in wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne« (FA 18 311). Der Grundgedanke der Skizze besteht darin, die vom betrachtenden Subjekt empfundene Schönheit lebendiger Organismen nicht auf deren mathematisierbare Proportionen, sondern auf die biologische Funktionalität ihrer Körperteile zurückzuführen. Als schön qualifiziert sich demgemäß eine Darstellung, die den unmittelbaren Gebrauch, der sich von den Körperkräften machen lässt, unsichtbar macht:

Landmarks in German Short Prose, hg. von Peter Hutcheson, Bern u. a. 2003, S. 11–28, hier: S. 24.

2 Johann Wolfgang von Goethe, Novelle, in: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Hendrik Birus, Albrecht Schöne u. a., 39 Bde., Frankfurt a.M. 1987 ff., Bd. 8, S. 854. Texte aus dieser Ausgabe werden im Folgenden zitiert unter der Sigle FA Bandangabe Seitenzahl.

> Ist bei einem Körper oder bei einem Gliede desselben der Gedanke von Kraftäußerung zu nahe mit dem Dasein verknüpft, so scheint der Genius des Schönen uns sogleich zu entfliehen, daher bildeten die Alten selbst ihre Löwen in dem höchsten Grade von Ruhe und Gleichgiltigkeit, um unser Gefühl, mit dem wir Schönheit umfassen, auch hier anzulocken. (FA 18 313)

Dieser Verweis auf antike Darstellungen ruhender Löwen führt Goethe schließlich zu der Formel: »Man sieht also, daß bei der Schönheit *Ruhe* mit *Kraft*, *Untätigkeit* mit *Vermögen* eigentlich in Anschlag komme« (FA 18 313). Die Reihung, in der die Terme »Kraft« und »Vermögen« an derselben Funktionsstelle stehen, variiert das aristotelische Prinzip der *dynamis*, demzufolge Kraft (*dynamis*) das Vermögen bezeichnet, zur Ursache einer Wirkung (*energeia)* zu werden.[3] Schönheit scheint dort zu sein, wo sich Kraft nicht in der aktuellen Betätigung manifestiert, sondern in der Potentialität verbleibt.[4] Diese Notiz legt nahe, auch den ruhenden Löwen der *Novelle* als ästhetische Figuration zu deuten.

Blickt man von der Schlussformel der verborgenen Kraft aus auf den Verlauf der *Novelle*, dann wird sichtbar, in welchem Maße die *Novelle* an den Wirkungsweisen unterschiedlicher, nicht zuletzt auch ästhetischer Kräfte interessiert ist. Neben der an mehreren Stellen besprochenen und beschriebenen Naturkraft des Feuers und der »Kraft« der ausgebrochenen Raubtiere (FA 8 544) kommen »Spuren der Menschenkraft« (FA 8 536), »kräftige Bilder« (FA 8 539), sowie zuletzt ein »mit Kraft« gesungenes Lied (FA 8 551) zur Sprache. In der Verbindung und Gegenüberstellung von elementarer Natur, Tieren, Menschen, Bildern, Gesang und Dichtung öffnet das Wort Kraft einen Reflexionsraum, in dem Phänomene des Natürlichen wie auch künstlerische Äußerungsformen gleichermaßen bedacht werden können. Die Rede von der Kraft stiftet eine diskursive Verbin-

3 Unter den *dynameis* (Vermögen) versteht Aristoteles grundsätzlich »alle gewisse[n] Prinzipien«, die er weiter aufschlüsselt »nach ihrer Beziehung auf ein erstes Vermögen, welches ein Prinzip ist der Veränderung in einem anderen oder in ein und demselben, insofern es ein anderes ist.« Aristoteles, Metaphysik, Griechisch/Deutsch, hg. von Horst Seidl, Hamburg ^{3}1991, S. 103. Die mittelalterliche Scholastik hat diese Unterscheidung in das Begriffspaar *potentia* und *actus*, Möglichkeit und Tat, überführt: Aristoteles-Handbuch, hg. von Christof Rapp und Klaus Corcilius, Stuttgart 2011, S. 177.

4 Bezieht man das Wort ›verborgen‹ auf das vom lateinischen *latere* (verbergen) abgeleitete Adjektiv latent, dann lässt sich der Satz im Sinne der im 18. Jahrhundert geläufigen Vorstellung von einer Kraft verstehen, die Körpern auch im Ruhezustand innewohnt und jederzeit in das verwandelt werden kann, was Kant im Anschluss an Leibniz ›lebendige Kraft‹ nennt. Zu Leibniz' Konzept der *vis viva* und ihrer (kontroversen) Rezeption im 18. Jahrhundert vgl. Max Jammer, Concepts of Force, Cambridge, MA 1957, S. 158–187; David Papineau, The *Vis Viva* Controversy. Do Meanings Matter?, in: Studies in History and Philosophy of Science 8 (1977), S. 111–142.

dung zwischen zwei in der *Novelle* prominenten Problemfeldern: Denn neben dem am Ende befriedeten Streit zwischen den Kräften der Natur und den Kräften des Menschen erzählt die *Novelle* im Durchgang durch gemalte und gezeichnete Bilder, durch Flötenspiel und Gesang bis zur theatralen Szenerie und den am Ende eingerückten lyrischen Strophen auch vom Rangstreit der Künste,[5] der seit der Frühen Neuzeit als Streit um die Wirkungsmacht der Bilder oder der Sprache geführt wird. Die Engführung von Kräften der Natur und Kräften der Künste legt es nahe, die verborgene Kraft des ruhenden Löwen nicht nur als Gleichnis auf die Versöhnung von Mensch und Natur, sondern auch als Bearbeitung einer ästhetischen Problemlage zu lesen.

Die Kraftreflexion der *Novelle*, so lautet die hier verfolgte These, verweist über das aus dem Paragone bekannte Kräftemessen der Künste hinaus auf ein grundlegenderes Problem: In ihr artikuliert sich die Notwendigkeit, sich über die Voraussetzungen einer in Analogie zur Natur als dynamisch gedachten ästhetischen Form klar zu werden.[6] Kraft, so wird genauer zu zeigen sein, bildet die konzeptuelle Voraussetzung, um formgenetische Prozesse überhaupt denken zu können.[7] Einen ersten Hinweis auf den zwar grundlegenden, allerdings zugleich auch prekären epistemologischen Status der Kraft gibt Goethes kurzer Text zum

5 Gerhard Neumann zeigt, wie »die Kraft der Kunst« den zwischen Revolution und Restauration einmal erlebten und stets wieder zu befürchtenden »Einbruch der Gewalt« überwinde, wobei die Kunst hier »die Gestalt der Musik« annehme. Er macht insbesondere auf Goethes Hochschätzung der Musik aufmerksam. Gerhard Neumann, Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes »Novelle«, in: Goethe und die Musik, hg. von Walter Hettche und Rolf Selbmann, Würzburg 2012, S. 125–148, hier: S. 127. Bernhard Jahn hat medien- und wahrnehmungstheoretische Implikationen der Konkurrenz von Sehen und Hören entwickelt. Seine gegen den Topos von der utopischen Versöhnung gerichtete These lautet dabei, dass die »grundsätzliche Differenz zwischen Hören und Sehen sowie die daraus folgende mediale Differenz zwischen visuellen Künsten und auditiven Künsten« eben gerade nicht synthetisiert werde. Bernhard Jahn, Das Hörbarwerden des unerhörten Ereignisses. Sinne, Künste und Medien in Goethes *Novelle*, in: Euphorion 95 (2001), S. 17–37, hier: S. 33.

6 Hier schließe ich an David Wellberys grundlegenden Aufsatz zu Goethes Ausprägung eines endogenen Formbegriffs an. In Wellberys Rekonstruktion ist Goethes Vorstellung der ästhetischen Form als »Exemplifizierung der Idee in der Erscheinung« maßgeblich davon bestimmt, Form als »spezifische Konfiguration in der Zeit« zu denken: Damit rücken formdynamische Figuren wie die der ›Übergänglichkeit‹ in den Blick. David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/Boston 2014, S. 17–42, hier: S. 26.

7 Diesen Zusammenhang zwischen Kraft und Form hat jüngst Malika Maskarinec exemplatisch für kunsttheoretische und literarische Entwürfe um 1900 aufgezeigt. Maika Maskarinec, The Forces of Form in German Modernism, Northwestern University Press 2018.

Bildungstrieb (1820), in dem er sich nach der Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* noch einmal mit Blumenbachs Text *Über den Bildungstrieb* beschäftigt. Der Text schließt mit folgender Skizze:

Stoff.
Vermögen.
Kraft.
Gewalt. *Leben.*
Streben.
Trieb.
Form.

(FA 24 452)

Die Anordnung der Begriffe Vermögen, Kraft, Gewalt, Streben und Trieb zwischen den Polen Stoff und Form entspricht grundsätzlich der naturphilosophischen Grunddefinition von Kraft als Ursache von Veränderung. Der Verweis auf die Kraft und ihre verwandten Begriffe soll auch in Goethes Skizze offenbar die Frage beantworten, wie aus Stoff tatsächlich Form werden kann. Allerdings wird in der Fülle der begrifflichen Variationen, vom verklammernden Begriff des Lebens nur notdürftig zusammengehalten, vor allem die Verlegenheit greifbar, den Auslöser von Bildungs- und Umbildungsprozessen sicher zu benennen. Tatsächlich muss der Kraftbegriff aus einer Reihe von historischen Verwendungsweisen gelöst werden, um die Kraft als eine naturphilosophische wie ästhetische Größe konturieren zu können – und genau dies leistet die *Novelle* in ebenso beiläufiger wie konsequenter Weise.

Dies soll im Folgenden in drei Schritten gezeigt werden. Die *Novelle* dokumentiert (I) die Auseinandersetzung mit dem dichtungs- und kunsttheoretisch bereits besetzten Begriff der Kraft, wie er in den seit der Frühen Neuzeit geführten Diskussionen um die ›enargetische‹ Wirkmacht von Bild und Rede konturiert wird. Die *Novelle* führt (II) Wirkungsweisen natürlicher Kräfte vor, die sich weniger an den metamorphotischen Bildungsgesetzen der lebendigen Natur als vielmehr an den im Kontext der geologischen Studien angestellten Überlegungen zu chemischen und physikalischen Kräften orientieren. Die dort entwickelte Vorstellung von ruhenden, unendlich wirksamen Kräften lässt sich (III) als Muster der in der *Novelle* inszenierten Kraft der Dichtung verstehen, die sich von den bekannten Strategien der überwältigenden Rede und ihrer ausschließlichen Orientierung auf affektive Wirkungen verabschiedet und stattdessen einen formgenetischen Kraftbegriff ins Spiel bringt, der sich zuletzt auch auf das Genre der Novelle selbst beziehen lässt.

I. Eingebrannte Bilder: Die Kraft der Künste

Die Kraft der Künste verbindet sich zu Beginn der *Novelle* mit einer Naturkraft, die man zunächst für das novellistische Zentralereignis oder, in den von Eckermann kolportierten Worten gesprochen, für die ›unerhörte Begebenheit‹ halten könnte: das ausbrechende Feuer.[8] Zur Sprache kommt ein Feuer zuerst in Gestalt eines Einwands des Fürstoheims Friedrich, der nicht, wie von der Fürstin vorgeschlagen, über den Markt reiten mag, denn »dann flammt mir das ungeheure Unglück wieder in die Einbildungskraft, das sich mir gleichsam in die Augen eingebrannt, als ich eine solche Güter- und Warenbreite in Feuer aufgehen sah« (FA 8 538). Das Feuer greift hier dergestalt auf die Lexik des Satzes über, dass von aufflammenden und eingebrannten Eindrücken und Einbildungen die Rede sein kann. Elementare Kraft eignet dem geäußerten Argument zufolge visuellen, bildlich verfassten Vorstellungsmodi. Diese Verknüpfung von Bild und Gewalt bekommt bei der Durchquerung des Marktes, zu der man sich trotz des Einwands entschließt, zunächst Konkurrenz. Die Reitenden haben gerade das Ende des Markts erreicht, als ihnen »ein größeres Brettergebäude in die Augen fiel, das sie kaum erblickten als ein ohrzerreißendes Gebrülle ihnen entgegen tönte«. Man erfährt, dass der Löwe hier »seine Wald- und Wüstenstimme aufs kräftigste hören« lässt (FA 8 539). Superlativische Kraft – ›aufs kräftigste‹ – wird also nun der Stimme attestiert, die den Herankommenden in die Sinne fällt, bevor sie ihre visuellen Eindrücke ordnen können. Kraft wird aber schon im nächsten Satz wiederum den Bildern zugeschrieben, auf denen die im Inneren verborgenen Raubtiere zu sehen sind:

> Zur Bude näher gelangt durften sie die bunten kolossalen Gemälde nicht übersehen, die mit heftigen Farben und kräftigen Bildern jene fremden Tiere darstellten, welche der friedliche Staatsbürger zu schauen unüberwindliche Lust empfinden sollte. Der grimmig ungeheure Tiger sprang auf einen Mohren los, im Begriff ihn zu zerreißen; ein Löwe stand ernsthaft majestätisch, als wenn er keine Beute seiner würdig vor sich sähe; andere wunderliche bunte Geschöpfe verdienten neben diesen mächtigen weniger Aufmerksamkeit. (FA 8 539–40)

Wichtig ist sicher der Vermerk, dass es sich um Bilder im Sinne von klischierten Vorstellungsweisen handelt, die kaum den später tatsächlich auftretenden Tiere

8 Die oft zu Gattungsreflexionen herangezogene Stelle aus den Gesprächen mit Eckermann lautet: »›Wissen Sie was‹, sagte Goethe, ›wir wollen es *die Novelle* nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit‹«. Gespräch mit Eckermann, 29.1.1827, FA 39 221.

entsprechen, sondern eher zoologische – und nebenbei auch koloniale – Vorurteile tradieren.[9] Vor allem aber sind es Bilder, die über ein hohes affektives Potential verfügen, insofern sie nicht nur die Aufmerksamkeit erregen, sondern gezielt Schrecken erzeugen. Dies scheint ihnen vor allem durch die Art der Darstellung zu gelingen, sind die »kräftigen Bilder« doch überdimensional groß und in »heftigen Farben« (ebd.) ausgeführt.

Die hier angedeutete Vorstellung von einer Kraft der Bilder transportiert einen bedeutenden Subtext. Spätestens seit der Frühen Neuzeit diskutiert man die Wirkungsdimensionen der Malerei und der Dichtung im Rekurs auf die in der Rhetorik entwickelte Vorstellung von einer Kraft der Rede. Quintilian hatte nicht nur die aristotelischen Konzeptionen der *enargeia* und der *energeia* in der *evidentia* als Verfahren der Verdeutlichung sowie der gesteigerten Anschaulichkeit zusammengeführt, sondern auch die Kraft (*vis*) als grundlegendes Vermögen der Affektmobilisierung zum Kern der Rede erklärt.[10] Insofern in den rhetorischen Varianten der *enargeia* die Aktivierung der Einbildungskraft das vermittelnde Organ bildet, kann der *enargeia*-Komplex im rhetorisch informierten Kunstdiskurs der Frühen Neuzeit zur Chiffre für die besondere Lebendigkeit der Malerei

9 Roland Borgards hat darauf hingewiesen, dass Goethe die aus Buffons *histoire naturelle* bekannte Entgegensetzung von blutrünstigem Tiger und würdevollem Löwen in der *Novelle* zwar nutzt, aber zugleich als »fehlleitend« zurückweist. Roland Borgards, Tiere und Literatur, in: Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch, hg. von Roland Borgards, Stuttgart 2016, S. 225–244, hier: S. 230. Gerhard Schulz hat Goethes Wildtiere in den Kontext eines neuen Exotismus gestellt, den er in literarischen Phantasien (Schiller, Blake) wie auch wissenschaftlichen Bemühungen (Goethes Zoologie) verortet. Gerhard Schulz, Exotik der Gefühle. Goethes Novelle, in: ders.: Exotik der Gefühle. Goethe und seine Deutschen, München 1998, S. 105–128, hier: S. 113.

10 Aristoteles beschreibt in der *Poetik* die Technik, sich beim Dichten Ereignisse vor dem inneren Auge als gerade eben ablaufende vorzustellen. *Enargeia* bezeichnet dabei nicht den Vorgang des vor Augen Stellens, sondern die Qualität der dabei hervorgerufenen inneren Vorstellung, die möglichst klar und deutlich zu sein hat. Aristoteles, Poetik, Griechisch/Deutsch, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 53–55. Quintilian bezieht dies auf die Leistungen der Rede: »Daraus ergibt sich die *enargeia* (Verdeutlichung), die Cicero ›*illustratio*‹ (Ins-Licht-Rücken) und ›*evidentia*‹ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen«. M. Fabius Quintilianus: *institutio oratoria*/Die Ausbildung des Redners, Lateinisch/Deutsch, hg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1989, S. 711. Die *energeia* hingegen bezeichnet in der *Rhetorik* den Kunstgriff, in den Hörern »eine Vorstellung hervorzurufen, die etwas Tätiges bezeichnet«. Ziel ist hier die Erzeugung besonders wirkmächtiger Metaphern. Aristoteles, Rhetorik, Griechisch/Deutsch, hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2018, S. 357. In der Rezeptionsgeschichte der Rhetorik gehen *enargeia* und *energeia* unterschiedliche Verbindungen ein. Zur Rhetorik der englischen Renaissance vgl. Heinrich F. Plett, Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance, Tübingen 1975, bes. s. 184–193.

werden, die mal durch ihre besondere Farbigkeit, mal durch ihren täuschenden Detailrealismus garantiert werden soll.[11] Im Kontext des Paragone, der als Selbstbehauptung der Malerei gegen die Dichtung angestrengt wird, wird die besondere Kraft der bildlichen Darstellung also zu einem wichtigen Argument. Hypermimesis und Lebhaftigkeit durch extensive Beschreibung und gleichsam dramatische Vergegenwärtigung sowie die damit verbundenen Möglichkeiten der Aktivierung von Einbildungskraft und Emotionen bleiben noch im 18. Jahrhundert Parameter des Kunstvergleichs, der spätestens seit Lessing als Abgleich ihrer je eigentümlichen Möglichkeiten der Illusionsbildung betrieben wird.[12] Elemente dieser Debatte spielt die *Novelle* ein, wenn sie von »bunten kolossalen Gemälden« mit »heftigen Farben und kräftigen Bildern« spricht. Sie tut dies aber, um die bekannten Topoi und Argumente neu anzuordnen.

Indem der Negativaffekt des Schreckens hervorgehoben wird, gerät die Wirkungsintensität der starken Bilder in ein Zwielicht, das sich eng mit dem Sensationellen und Populären verbindet. Und dies bleibt nicht auf das Medium der Bilder beschränkt. Als die Fürstin anregt, doch zumindest auf dem Rückweg noch die ausgestellten Tiere zu betrachten, kritisiert der Fürstoheim die seiner Ansicht nach viel zu verbreitete Lust am Schrecken: Er müsse sich wundern, dass »der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregt sein will« (FA 8 540). Dies zeige sich insbesondere im Genre des ›Bänkelsangs‹, einer zwischen Nachrichtentechnik und Balladendichtung schwankenden Mitteilungsart:[13] »es ist an Mord und Todschlag noch nicht genug, an Brand und Untergang, die Bänkelsänger müssen es an jeder Ecke wiederholen« (FA 8 540). Dass der Oheim ironischerweise selbst schon längst zu einem solchen Propagator von schrecklichen Geschichten geworden ist, wird im weiteren Verlauf des Textes offensichtlich. Über den Affekt des Schreckens gesellt sich den kräftigen Bildern also ein (dichtungs-)sprachliches Genre hinzu. Wenn die Erzeugung des Schreckens weder der ›kräftigen Stimme‹ noch den ›kräftigen Bildern‹ vorbehalten ist, sondern auch von Formen der Rede

11 Valeska von Rosen hat die Auslegungen des rhetorischen *enargeia/energeia/vis*-Komplexes in der Debatte des 16. Jahrhunderts äußerst genau zusammengetragen. Neben der Thematisierung »wirkmächtiger Bildmittel« wie »Farbigkeit« und »rilievo« fokussiert sie vor allem die angestrebte »Durchsichtigkeit des Mediums«, mithin die Fähigkeit der Malerei zur absolut »täuschenden Simulation von Wirklichkeit«. Valeska von Rosen, Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208, hier: S. 195 und 197.

12 Einen konzisen Überblick bietet Sabine Schneider, Die Laokoon-Debatte. Kunstreflexion und Medienkonkurrenz, in: Handbuch Literatur & Visualität, hg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart, Berlin/Boston 2014, S. 68–85.

13 Tom Cheesman, Goethes ›Novelle‹. Die Novelle und der Bänkelsang, in: Goethe-Jahrbuch 111 (1994), S. 125–140.

erzeugt werden kann, dann ist dem Paragone eigentlich schon der Grund entzogen: Bild, Ton und Erzählung scheinen gleichermaßen zur Aktivierung intensiver Emotionen geeignet zu sein.

Den Beweis für die Wirkungsmacht sowohl von Bildern als auch von Erzählungen liefert die *Novelle*, indem sie erneut einen Brand ausbrechen lässt. Als die Ausflugsgruppe, auf dem gegenüberliegenden Berg angelangt, einen Blick zurück auf die Stadt wirft, sehen sie auf einen Brand hindeutende Rauchwolken. Honorio versucht die Fürstin mit dem Hinweis auf die in bester Ordnung befindlichen »Feueranstalten« im Ort zu beruhigen, sie aber »glaubte nicht daran, sie sah den Rauch sich verbreiten, sie glaubte einen aufflammenden Blitz gesehen, ein Schlag gehört zu haben und nun bewegten sich in ihrer Einbildungskraft alle die Schreckbilder welche des trefflichen Oheims wiederholte Erzählung von dem erlebten Jahrmarkts-Brande leider nur zu tief eingesenkt hatte« (FA 8 543). Gesehener, gehörter und erzählter Brand verschmelzen, indem das sinnlich Wahrgenommene die bereits verankerten inneren Bilder aktiviert. Als die Fürstin kurz darauf in einem idyllisch anmutenden Tal auf einen echten Tiger trifft, werden wiederum gegenwärtige Wahrnehmungen mit Bilderinnerungen überblendet: »heranspringend, wie sie ihn vor kurzem gemalt gesehen, kam er entgegen; und dieses Bild zu den furchtbaren Bildern die sie so eben beschäftigten machte den wundersamsten Eindruck« (FA 8 544). Das aktuelle Wahrnehmungsbild droht hinter den kräftigen Kolossalbildern wie auch der gespeicherten affektiven Energie der vom Oheim gehörten Erzählungen zu verschwinden.

Zwischen die Entdeckung des Brands und die Begegnung mit dem Tiger ist in der *Novelle* nun eine Brandbeschreibung eingefügt, die sich direkt in die Auseinandersetzung um die Möglichkeiten ›enargetischer‹ Darstellung der Künste einschaltet. Mit der Schilderung einer brennenden Stadt begibt sich die *Novelle* auf einen Schauplatz, auf dem auch der Wettstreit der Künste ausgetragen worden ist. Quintilian diskutiert in der *ornatus*-Lehre den Brand einer Stadt als Beispiel für ein verwirrendes simultanes Geschehen, das eine besondere Herausforderung an die sprachliche Darstellung darstellt. Die veranschaulichende Vergegenwärtigung (*enargeia*) könne aber auch der Rede gelingen, wenn sie »gewissermaßen in Worten ein Gesamtbild der Dinge abzuzeichnen« versuche.[14] Ratsam sei die »Entfaltung« all dessen, was in dem einen Wort Brand enthalten sei, durch die »Deutlichkeit« in der »Verwendung beiläufiger Einzelheiten«.[15] Tatsächlich bedient sich Goethes Erzählsequenz einer Reihe von Verfahren, die in rhetori-

14 Quintilian, S. 177.

15 Quintilian, S. 179. Auf die genannte Passage in Quintilians *institutio oratoria* antwortend und im impliziten Bezug auf Raffaels *Borgobrand* unterstellt etwa Franciso de Holanda in einem Traktat von 1538 den Dichtern, »den Brand einer Stadt« doch eigentlich »viel lieber

schen Programmen der *enargeia* wie der *energeia* vorgeschlagen worden sind.[16] Eigenartig an der rhetorischen Beschreibung eines Stadtbrands in der *Novelle* ist aber, dass sie nicht den gerade ausgebrochenen, sondern den vergangenen Brand vor Augen stellt. Diese Vergegenwärtigung des vergangenen Brands ersetzt und verdeckt denjenigen Brand, der sich im Moment der erzählten Zeit ereignet und sich zur anschaulichen Darstellung viel besser eignen müsste. Warum dieser Umweg?

Deutbar wäre dies als selbstbewusste Demonstration der beschreibungssprachlichen Fähigkeiten, sogar das längst vergangene Feuer mit unverminderter Intensität darstellen zu können. Nicht zu unterschätzen ist aber auch die problematisierende Rahmung der Passage: »Leider nun erneuerte sich vor dem Geiste der Fürstin der wüste Wirrwar, nun schien der heitere morgendliche Gesichtskreis umnebelt« (FA 8 544). Mit diesem Satz ist der beschriebene Brand als etwas ausgewiesen, das sich eben nicht in der diegetischen Wirklichkeit, sondern lediglich in der aktivierten Einbildungskraft der Fürstin abspielt. Die Anzeichen der Pathologisierung sind hier nicht zu überlesen, produziert das innere Auge doch »leider« nur wüste, wirre und nebelhafte mentale Bilder. Die *Novelle* bedient sich in ihrer Brandbeschreibung also nicht nur einer ›enargetischen‹ oder ›energetischen‹ Darstellung, sondern legt zugleich deren Wirkungsgesetze offen, zu denen sie sich mindestens distanziert verhält. Der Motivstrang der schreckenerregenden Brandbilder und Branderzählungen fügt sich so zur Kritik an Argumenten, die das Nachdenken über die Möglichkeiten der Künste bis ins 18. Jahrhundert prägen. Denn auch die medienästhetische Ausdifferenzierung der Künste steht noch im Zeichen eines vom Paragone in Gang gesetzten Kräftemessens. Dies zeigt sich in dem Text »Über die Kraft (Energie) der Kunst« von Johann Georg Sulzer, der als fleißiger Kompilator des im ausgehenden 18. Jahrhundert zu integrierenden rhetorischen, poetologischen und ästhetischen Wissens auch den rhetorischen *enargeia*/*energeia*-Diskurs weiterzuführen versucht.[17] Sulzers Abhandlung

wirklich als Bild malen« zu wollen, »wenn sie es nur könnten«. Zitiert nach Valeska von Rosen, Die Enargeia des Gemäldes, S. 196.

16 Wie Inka Mülder-Bach gezeigt hat, dienen insbesondere die Präsenspartizipien einer Darstellung, die das Feuer als gerade eben sich Ereignendes evoziert. Inka Mülder-Bach deutet die Branddarstellung als »Demonstration hypotypotischer Darstellung«, die auch dem aristotelischen *energeia*-Programm folgt. Inka Mülder-Bach, Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle* Goethes, in: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre, hg. von Martin von Koppenfels und Manuel Mühlbacher, München 2019, S. 161–188, hier: S. 178 und S. 180.

17 Johann Georg Sulzer, Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste, in: ders., Vermischte philosophische Schriften, Leipzig 1773, Reprint Hildesheim/New York 1974, Bd. 1, S. 122–145. Zur Kontinuität der rhetorischen Lehre der *energeia* und *enargeia* in der

lässt sich besonders produktiv auf Goethes *Novelle* beziehen, da beide Texte mit einer Zusammenführung der Kunstformen enden.

Für Sulzer ist Kraft oder Energie ganz grundsätzlich das, was seelische Bewegungen hervorruft. Dabei identifiziert er drei Möglichkeiten der Aktivierung von Emotionen, die er in einer aufsteigenden Reihe anordnet. Auf der untersten Stufe platziert er die Erzeugung von Schock, Schreck, Überraschung und Staunen, wie sie sich etwa durch schnelle und überraschende Wechsel bewerkstelligen lassen. Auf der zweiten Stufe veranschlagt er Effekte besonderer Lebhaftigkeit, die sich aus der vollendeten Nachahmung der Dinge ergeben soll. Auf der dritten Stufe präsentiert er eine Hierarchisierung der Sinne, die auch eine Stufenleiter der Künste begründet. Sulzers Version des Paragone gipfelt in der These vom höchsten Emotionalisierungspotential des Gehörten als einer »Kraft der nichts gleich kömmt«.[18] Dies führt ihn zuletzt aber nicht dazu, allein die Musik, sondern die integrierte Seh-, Wort- und Hörkunst der Oper an die Spitze seiner Gattungspyramide zu setzen.[19] Genau diese Kooperation der Sinne wie der Künste scheint am Ende der *Novelle* geleistet zu sein, insofern sich die Verwandlung des Löwen in Goethes Version nicht allein der Musik verdankt, sondern einem sorgfältig ausgestalteten Medienverbund aus Flötenspiel, Gesang und lyrischem Text, die in einer zirkus- oder bühnenartigen Lokalität zur Aufführung gebracht werden. Die Rede ist zuallererst davon, dass das Kind »gleichsam in die Arena des Schauspiels« (FA 8 553–554) absteige. Zwischen den szenischen Beschreibungen des Jungen, der den Löwen führt, den Dorn aus seiner Tatze entfernt und ihm dabei vorsingt, schwenkt die Erzählinstanz wiederholt auf die Reaktionen der beiden sich über die Balustrade beugenden Zuschauer, die das Geschehen einerseits mit ängstlicher Spannung, andererseits mit heiterer Gelassenheit verfolgen. Dabei rücken am Schluss der Erzählung nicht nur Melodie und Gesang, sondern vor allem die vom Knaben improvisierten, aus Bibelzitaten zusammengesetzten Gedichtstrophen ins Zentrum. Die *Novelle* endet also mit der Gattungsmischung aus Text, Musik, räumlicher Kulisse und darstellendem Spiel, in der sich, mit Sulzer gesprochen, »alle schöne Künste ohne Ausnahme bey einander« finden.[20]

Ästhetik Baumgartens vgl. Caroline Torra-Mattenklott, Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002, S. 172–196.

18 Sulzer, Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste, S. 137.

19 Nicht nur sei »unter allen schönen Künsten die dramatische die wichtigste«, es sei auch »[u]nter den verschiedenen Arten dramatischer Werke [...] die Oper allen übrigen weit überlegen, weil sich da alle schöne Künste ohne Ausnahme bey einander finden.« Sulzer, Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste, S. 144.

20 Sulzer, Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste, S. 144.

Wenn in der *Novelle* also geleistet scheint, was Sulzer vorschwebt, dann nur mit einer entscheidenden Korrektur. Während Sulzer einem aufgeklärten Kunstverständnis treubleibt, demzufolge es die Aufgabe der Künste sei, »die Lehren der Philosophie dem Gemüthe mit einer Kraft einzudrücken, dergleichen die nackte Wahrheit niemals hat«,[21] stellt Goethe die kombinierte Kraft der Künste gerade nicht in den Dienst der Nachdrücklichkeit, sondern in denjenigen der Sanftheit. Das Instrument des Knaben wird als »sanfte, süße Flöte« eingeführt (FA 8 549), im weiteren Verlauf der Szene wird vermerkt, dass der Knabe »immer sanft gleichsam zu präludieren fortgefahren hatte« (FA 8 549), und in den von ihm gesungenen Liedzeilen ist von »sanften frommen Lieder[n]« (FA 8 551 und 554) die Rede. Die dabei erzeugten Zustände, die sich zuerst bei den umstehenden Menschen, dann erst am Löwen zeigen, sind denn auch entschieden sanfter Art: »Alles war wie beschwichtigt« (FA 8 552). In der Gestalt des singenden Knaben setzt die *Novelle* also eine sanfte, selbst den mächtigsten Vertreter des Tierreichs besänftigende Kraft der Künste in Szene. Neben der offenkundig ethisch-diätetischen Programmatik, in der die Selbstberuhigung an die Stelle der nachdrücklichen Moraldidaxe tritt,[22] hält dieses Ende auch eine wichtige ästhetische Einsicht bereit. Die *Novelle* gibt eine doppelte Antwort auf die Frage nach den unterschiedlich ausgeprägten Kräften der verschiedenen Künste: Sie beendet ihren Wettstreit mit dem Hinweis auf ihr produktives Zusammenwirken, und sie verabschiedet zugleich die Überbietungslogik, in der sich die Künste durch überwältigende Wirkungen auszeichnen sollen.

Mit dem sanften und besänftigenden musikalischen Schauspiel schreibt die *Novelle* nicht nur Sulzers Ästhetik der »Kraft (Energie)«, sondern auch den um 1800 gängigen Topos von der Gewalt der Musik um.[23] So spricht einiges dafür, Goethes *Novelle* als gezielte Kontrafaktur der Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* von Heinrich von Kleist zu lesen.[24] Während in *Die Heilige Cäcilie* durch die in einer Kirche aufgeführte Sakralmusik Menschen zu Tieren werden, die nur noch bestialisch brüllen können, endet die *Novelle* mit der Domestizierung eines Tieres, die sich zu gleichen Teilen »Gott und Kunst, Frömmigkeit und Glück« (FA 8 553) verdankt. Im Text selbst wird wiederholt der Hinweis gegeben, dass weder das ausgebrochene Feuer noch die entlaufenen Tiere, sondern diese

21 Sulzer, Von der Kraft (Energie) in den Werken der schönen Künste, S. 123.

22 Vgl. dazu: Cornelia Zumbusch, Die Immunität der Klassik, Berlin 2011.

23 Nicola Gess, Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800, Freiburg 2006.

24 Lisa Marie Anderson hat vorgeschlagen, die *Novelle* als Kritik von Kleists *Erdbeben in Chili* zu lesen. Dabei deutet sie die Tiere in Goethes *Novelle* als Umkehrung der Tiere, die im *Erdbeben in Chili* in der Mordszene am Ende als Beschreibungen der Menschen benutzt werden. Lisa Marie Anderson, Countering Catastrophe. Goethe's *Novelle* in the Aftershock of Heinrich von Kleist, in: Goethe Yearbook 26 (2019), S. 65–78, hier: S. 73.

Besänftigung durch Kunst das eigentlich novellistische Ereignis bildet: »So stand der Fürst vor dem seltsamen unerhörten Ereignis« (FA 8 547). In der *Novelle*, dieser vorläufige Schluss ließe sich ziehen, entfaltet Goethe ein Programm der Kraft, das sich kritisch von den rhetorisch-ästhetischen Kräftelehren und ihren aufgeklärten wie auch romantischen Lesarten abhebt. Es zielt gerade nicht auf die Steigerung und Freisetzung, sondern, wie im Schlussbild vom ruhenden Löwen ausgesprochen, auf die Invisibilisierung von Kräften. Die Vorkehrungen, in denen auch andere Gewaltmomente der Erzählung – nicht zuletzt das vom Fürst angeführte Jagdgeschehen im fernen Gebirge, die Tötung des Löwen oder zumindest ein zu seiner Abschreckung angezündetes Feuer – ausgeblendet oder als bloß in Aussicht gestellte latent gehalten werden, unterstützen diesen Befund. Ihre Leitvorstellung einer sanften Kraft, dies wird nun im zweiten Schritt zu zeigen sein, entnimmt die *Novelle* nicht den rhetorisch-poetologischen Programmen der hochwirksamen Rede, sondern einem naturwissenschaftlichen Kräftedenken, das ebenfalls nicht gewaltsame, sondern ruhende, mitunter kaum wahrnehmbare Kräfte fokussiert.

II. ›Ruhende Kräfte‹: Dynamik der Natur

Spuren dieser Kräfte finden sich in der auffällig langwierigen Einführung des Schauplatzes der *Novelle*, auf dem mit der landschaftlichen Topografie zugleich das naturästhetische Programm des Textes abgesteckt wird – ein Programm, in dem die Kräfte des Menschen und die Kräfte der Natur in ein interessantes Verhältnis versetzt werden. Die Protagonisten befinden sich zwar noch im Stadtschloss, ihre Blicke richten sie aber schon auf den gegenüberliegenden Berg, auf dem sich der verfallene Stammsitz der Familie befindet. Die »hohen Ruinen der uralten Stammburg« sind durchsetzt von »mannigfaltigen Baumarten, die zwischen dem Gemäuer ungehindert und ungestört durch lange Jahre emporstrebten« (FA 8 534). Wie der nächste Satz verrät, bezeichnet das, was Wildnis heißt, keineswegs ein Stück unberührter Natur. Vielmehr hat man einen Wald vor sich, in dem zwar »seit hundert und funzig Jahren […] keine Axt […] geklungen« hat, der aber durchaus auf eine Geschichte der menschlichen Bearbeitung zurückblickt. Den jüngst wieder entstandenen Wildwuchs wollen die gegenwärtigen Bemühungen um eine Erschließung der Ruine nicht beseitigen, sondern lediglich »zugänglicher« machen (FA 8 535). Zu dieser wechselseitigen Durchdringung von einst bearbeitetem Wald und neuerdings bewachsener Burg kommt die Tatsache, dass die auf einem Felsen gebaute Steinburg der Landschaft derart eingefügt ist, »daß niemand […] zu sagen [wüsste], wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen« (FA 8 535).

Dieses intrikate Ineinander bemerkt der Fürstoheim nicht beim Blick durch das Fernrohr als Instrument einer wissenschaftlich-objektiven, für den apparatekritischen Goethe allerdings verfremdenden Erfassung der Natur, sondern erst bei der Durchsicht der frisch gezeichneten Blätter des eigens beauftragten Künstlers – mithin beim ästhetischen Blick auf Natur als Landschaftsformation.[25] Die Leistung dieser bildlichen Darstellung wird in Folgebegriffen der *enargeia* artikuliert. Dem »wackern Künstler« sei zu danken, der »uns so löblich in verschiedenen Bildern von allem überzeugt als wenn wir gegenwärtig wären« (FA 8 536). Hier ist die rhetorische Kernkompetenz der Überzeugung aufgerufen, die dann gelungen ist, wenn sich die Betrachtenden beim Betrachten eines Kunstwerks vor der Sache selbst wähnen können. Die noch nicht zu Gemälden ausgeführten Zeichnungen heben sich aber insofern von den bunten Kolossalbildern der Marktbuden ab, als ihnen ein besonderer Realismus und, darauf basierend, ein wissenschaftlicher Erkenntniswert zugemessen wird. Dies deutet die Aufforderung des Oheims an:

> Seht nur wie trefflich unser Meister dies Charakteristische auf dem Papier ausgedrückt hat, wie kenntlich die verschiedenen Stamm- und Wurzelarten zwischen das Mauerwerk verflochten und die mächtigen Äste durch die Lücken durchgeschlungen sind. Es ist eine Wildnis wie keine, ein zufälligeinziges Lokal, wo die alten Spuren längst verschwundener Menschenkraft mit der ewig lebenden und fortwirkenden Natur sich in dem ernstesten Streit erblicken lassen. (FA 8 535–536)

Die Kategorie des Charakteristischen steht im Landschaftsdiskurs um 1800 für die besondere Naturwahrheit, die der Malerei bei der Erfassung von geologischen oder botanischen Elementen gelingen kann.[26]

25 Zur These von der Landschaft als ästhetischer Erfahrung der Natur vgl. Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (1963), in: ders., Subjektivität, Frankfurt a.M. 1974, S. 141–163. Im Anschluss an Ritter: Renate Fechner, Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft, Stuttgart 1986; Hilmar Frank und Eckhard Lobsien, Landschaft, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 617–663.

26 Zur Kategorie des Charakteristischen als wichtigem Argument in der Aufwertung der Landschaftsmalerei durch ihre wissenschaftliche Nobilitierung vgl. Élisabeth Décultot, Zur Vorgeschichte des klassisch-romantischen Landschaftsdiskurses. Die Landschaftsmalerei in den deutschen Kunsttheorien zwischen 1760 und 1790, in: Landschaft am Scheidepunkt. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800, hg. von Markus Bertsch und Reinhart Wegner, Göttingen 2010, S. 17–38, hier: S. 28–30.

Bemerkenswert ist jedoch die Doppeldeutigkeit dessen, was angesichts der mit Wahrheitsanspruch ausgestatteten künstlerischen Darstellung über die Natur gesagt werden kann. Wenn die Ansichten, wie der Fürstoheim expliziert, »eine Wildnis wie keine« zeigen, dann handelt es sich vielleicht um eine exzeptionelle Wildnis, die so wild wie keine andere ist, vielleicht aber auch um eine Wildnis, die gar keine ist. Denn was die Zeichnungen zu sehen geben, ist ein Natur-Kultur-Konglomerat, das sich einem In- und Gegeneinander von natürlichen und menschlichen Aktivitäten verdankt.[27] Die Blätter machen die Wechselwirkung zwischen »Menschenkraft« und einer »ewig lebenden und fortwirkenden Natur« anschaulich. Die Formel von der ›lebenden und fortwirkenden Natur‹ führt nicht nur ins Zentrum des Goethe'schen Denkens einer Natur als schöpferischer *natura naturans*, der als Erkenntnisgegenstand Vorrang vor den ebenso zufälligen wie vergänglichen Produkten der *natura naturata* zukommt.[28] Die Passage artikuliert auch eine sehr deutliche Auffassung davon, wie sich der Mensch zu dieser lebendigen Natur verhält: Weder sind sie entfremdet und entzweit, noch idyllisch und harmonisch vereint, vielmehr befinden sie sich in einem Zustand einer Auseinandersetzung, deren Ergebnisse im Text von den Perfektpartizipien »verflochten« und »durchschlungen« (FA 8 536) markiert werden.

Die Doppeldeutigkeit dieses Verflochten- und Durchschlungen-Seins, die zugleich von Aufhebung als auch von Hervorbringung spricht, kennzeichnet Goethes Äußerungen zu Natur. In etwas dunklerer Schattierung scheint dies bereits in Goethes früher Rezension zu Sulzers Artikel »Die Schönen Künste in

27 Dies ist gegenüber den idealistisch geprägten Deutungen hervorzuheben, die Goethe einen an Schillers Begriff des Sentimentalischen erinnernden Naturbegriff unterstellen. Gerhard Kaiser etwa behauptet: »Goethes *Novelle* verhandelt die Chance der Kunst in einer modernen Gesellschaft. Die Modernität zeigt sich darin, daß die Gesellschaft in einem sentimental gebrochenen Verhältnis zum Ursprünglichen steht. Sie sehnt sich nach ihm zurück, gerade weil es keinen Raum mehr in ihr hat.« Gerhard Kaiser, Zur Aktualität Goethes. Kunst und Gesellschaft in seiner *Novelle*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 248–265, hier: S. 249.

28 Zu Goethes Denken der Natur als Prozess vgl. Olaf Breidbach, Goethes Naturverständnis, München 2011, bes. s. 158–161. Mit Bezug auf die *Novelle* hat Werner Keller hat auf die »strukturelle Verwandtschaft von Naturobjekt und Artefakt« hingewiesen und auf Goethes Programm eines Schaffens wie die Natur, nicht nach der Natur bezogen. Werner Keller, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten und die Novelle. Gedanken zu Goethes Kurzprosa, in: ders. Wie es auch sei, das Leben. Goethes Dichten und Denken, Göttingen 2009, S. 119–148, hier: S. 143. Wie Michler entwickelt, formuliert Goethe in der *Novelle* eine »*Produktionstheorie* der Gattungen«, die ihrerseits einer Naturphilosophie folge, »die – immer noch – nah dem Muster des alchemistischen Prozesses gemodelt ist.« Werner Michler, Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950, Göttingen 2015, S. 361 und 366.

ihrem Ursprunge« aus der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1772) auf, in der Goethe die Natur bündig definiert als »Kraft, die Kraft verschlingt«. Die Künste der in der Natur lebenden Wesen – beginnend beim ›Kunsttrieb‹ der Tiere – bestimmt Goethe als Widerstand, um »sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten« (Goethe FA 18 99). Auch wenn die Kraftrhetorik in diesem frühen Text noch drastischer ausfällt, so ist doch bemerkenswert, dass Goethe auch in der *Novelle* Natur und Kunst als gegenstrebige Kräfte beschreibt, die gerade durch ihr wechselseitiges Zerstörungspotential produktiv werden. Gebaut und geschaffen wird in unmittelbarer Reaktion auf eine Natur, die sich ihrerseits um den Menschen nicht kümmert. In den Konstellationen von Gesteinen, Gewächsen und Gebäuden oder dem nach der Natur Gezeichneten und Gemalten als Arrangements von Natürlichem und Künstlichem spielt die *Novelle* Konstellationen durch, die weniger eine noch ausstehende Versöhnung zwischen Natur und Mensch einklagen, als vielmehr die Geschichte ihrer antagonistischen Verwicklungen lesbar machen.[29]

Dieses dynamische Wechselverhältnis expliziert der Text in denjenigen Passagen, die Ausblicke auf Kulturlandschaften geben. Besonders prägnant wird es in den Beschreibungen des Burgbergs, in denen die Unterscheidung von natürlich Gewordenem und von Menschen Gemachtem entgleitet. Die bereits zitierte Beschreibung der künstlerischen Ansichten der Burg hatte das Ineinander von Steingebäude und Pflanzenbewuchs in den Blick gerückt. Eine zweite, beim Anstieg auf den Berg eingeschobene Beschreibungspassage fokussiert das Verhältnis des geologisch gegebenen zum verbauten Stein. Um »die mächtige Ruine« zu situieren, wird in wenigen aufeinander folgenden Sätzen drei weitere Male das Adjektiv ›mächtig‹ verwendet: »mächtige Felsen standen von Urzeiten her«, »das

29 Fabian Sturm hat die *Novelle* als narrative Exemplifikation einer Morphologie gedeutet, die zugleich eine Ästhetik der Natur bietet. Dabei werden in der *Novelle*, so das Ergebnis, die »Grenzen zwischen Natur und Kultur nicht abgesteckt, sondern unterwandert und dekonstruiert: Natur ist Produkt kulturell-determinierter Wahrnehmung, Kultur Verlängerung der Natur«. Fabian Sturm, Das ›Blätterwerk‹ der Kunst. Auf den Spuren eines morphologischen Narrativs in Goethes Novelle, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 59 (2015), S. 156–179. Im Rekurs auf Ansätze des New Materialism ließe sich noch radikaler behaupten, dass die in der *Novelle* skizzierten Verwicklungen nicht von einem Chiasmus der deutenden Wahrnehmung, sondern von einer grundlegenden materiellen Verwobenheit (›entanglement‹) menschlicher und nichtmenschlicher Natur zeugen. Für Goethes *Faust* hat dies Heather Sullivan vorgeschlagen; vgl. Heather I. Sullivan, Affinity Studies and Open Systems: A Nonequilibrium, Ecocritical Reading of Goethe's *Faust*, in: Ecocritical Theory. New European Approaches, hg. von Axel Goodbody und Kate Rigby, Charlottesville 2011, S. 243–255; Heather I. Sullivan, Goethe's Concept of Nature: Proto-Ecological Model, in: Ecological Thought in German Literature and Culture, hg. von Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe, Hubert Zapf und Evi Zemanek, Lanham 2017, S. 17–29.

dazwischen Herabgestürzte lag in mächtigen Platten und Trümmern«, »wo ein vorstehender mächtiger Fels einen Flächenraum darbot« (FA 8 541). Mächtigkeit im Sinne von besonderer Größe oder Kraft wird hier nicht nur dem Berg, sondern zuallererst der von Menschen gebauten Burg zugestanden. Offenkundig können nicht nur uralte, sondern auch die durch Zerstreuungsprozesse entstandenen Gesteinsbildungen wie ›Platten und Trümmer‹ als ›mächtig‹ bezeichnet werden. Offen bleibt zwar, ob das Herabgestürzte nur Teile der Burg oder auch Teile der natürlichen Formation des Bergs betrifft. Ungeklärt bleibt auch, ob das Zerschlagen und Herabstürzen der ›mächtigen Platten und Trümmer‹ allein durch natürliche Prozesse wie Verwitterung und Erosion oder durch menschliche Einwirkung initiiert und befördert worden ist. Dennoch ist festzuhalten, dass sich fortwirkende Kräfte nicht nur in der belebten Natur, auf die bezogen die Vorstellungen vom ›ewig Lebenden‹ schnell einleuchten könnten, sondern insbesondere auch in der mineralogischen, also unbelebten Natur bemerkbar machen.

Es ist bereits gesehen worden, dass die *Novelle* Verbindungen zu Goethes geologischen Studien unterhält.[30] Dabei hat man meist seine frühen Texte herangezogen, etwa *Über den Granit* (1784/85), in dem der Granit das Bild des von Urzeiten her Gegründeten und verlässlich Bestehenden bietet.[31] Von hier aus liegt der Schluss nahe, dass Goethe im »Rekurs auf ›natürliche‹ und mythologische Ursprungsmodelle« die prekär gewordenen sozialen Ordnungen zu stabilisieren versucht.[32] Allerdings ist die Auffassung von einer dynamischen Natur womöglich gar nicht dazu angetan, Stabilität zu garantieren. Ein genauerer Blick in Goethes geologische Skizzen bestätigt dies. In einem wohl um 1806 verfassten Schema zur *Bildung der Erde* kommt Goethe zu dem Schluss, dass sich die charakteristischen geometrischen Gestalten der einzelnen Gesteinssorten wie Rhombus oder Tetraeder nicht nur den Vorgängen der Sedimentierung und Kristallisation, sondern ebenso den erosionsbedingten Zerfallsprozessen verdanken. Wenn Goethe dies in der »Eigenschaft, daß die Masse in Gestalten auseinandergeht« (FA 25 538),

30 Anneliese Klingenberg geht davon aus, dass Goethe »seine Geschichts- und Gesellschaftsvorstellungen [...] stark an seine Naturauffassungen gebunden« habe, belegt dies aber nicht ausführlich. Anneliese Klingenberg, Goethes »Novelle« und »Faust II«. Zur Problematik Goethescher Symbolik im Spätwerk, in: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik 10 (1987), S. 75–123, hier: S. 80.

31 Mandelartz liest die Beschreibung des Berggipfels, auf dem sich die Burg befindet, mit Goethes frühem Text über den Granit, wobei in der Novelle die »natürliche Ordnung verdeckt« sei, da der Berg von der Burg bebaut und damit der Ursprung dem Blick entzogen sei. Michael Mandelartz, Vom Gestein zur Poesie. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes *Novelle*, in: Herder-Studien 5 (1999), S. 127–159, S. 150.

32 So der Schluss von Martin Schneider, Paradoxien der Präsenz. Die narrative Darstellung ereignishafter Zeiterfahrung in Goethe *Novelle*, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 111 (2017), S. 224.

zusammenfasst, dann ist ihre je besondere Gestaltung ein Effekt des Abspaltens und nicht des Zusammenschießens. Diese Überlegungen sind für die in der *Novelle* skizzierten Szenarien des Natürlichen in dreifacher Hinsicht einschlägig. Sie entwerfen ein Modell der Formgenese, das sich nicht allein an lebendigen Organismen bestätigen lässt; sie begreifen Zersetzungs- und Zerfallsvorgänge als formengenerierend; und sie schreiben diese Produktivität nicht plötzlichen und gewaltsamen, sondern kontinuierlich wirksamen Kräften zu.

Die Arbeit an der *Novelle* fällt nun exakt in die Zeit der Versuche, sich erneut um das genaue Verhältnis vulkanistischer und neptunistischer Erdentstehungsszenarien zu bemühen, bis Goethe nach 1829 seinen »Unglauben in betreff des Hebens und Drängens Aufwälzens und Quetschens (Refoulement) Schleuderns und Schmeißens« (FA 25 649) überdeutlich betont und 1831 seine bekannte Absage an »diese vermaledeite Polterkammer der neuen Weltschöpfung« (FA 25 653) erteilt.[33] In seinen Texten zur Geognosie Böhmens beschreibt er zwar die Spuren der Einwirkung von Feuer, Erhitzung und Brand auf einzelne Gesteinsformationen, verzichtet aber auf Erklärungen, in denen die Gesteinsmassen selbst durch vulkanische Bewegungen aus dem Erdinnern hervorgeschleudert worden seien. Im Hintergrund steht der Anspruch, zu Szenarien zu gelangen, die nicht von einzigartigen und sporadisch auftretenden, sondern von gesetzmäßigen und grundsätzlich wirksamen Kräften ausgehen. Dies formuliert Goethe in seinem Text *Gebirgsgestaltung im Ganzen und Einzelnen* programmatisch:

> Alles dieses ist nur gesagt, daß die Natur nicht später gewaltsame Mittel anzuwenden braucht um dergleichen Erscheinungen mechanisch hervor zu bringen, sondern daß sie in ihren ersten Anlagen ewige aber ruhende Kräfte besitzt, die, in der Zeit hervorgerufen, bei genugsamer Vorbereitung das Ungeheure sowie das Zarteste zu bilden vermögen (FA 25 633)

Arbeiten zum Verhältnis von Geologie und Literatur haben sich meist auf den hier angesprochenen Umstand konzentriert, dass die Erdentstehung mit der *deep time*-Hypothese neue Dimensionen von Zeitlichkeit zu denken und auch

33 Ab 1820 veröffentlicht Goethe eine Reihe von Texten, die pyrotypische, offenbar durch Feuer entstandene Gesteinsformationen in der Geognosie Böhmens besprechen. In dem 1820 publizierten Text über den *Kammerberg von Eger* kombiniert Goethe in einem von der Einbildungskraft gelenkten Vorstellungsspiel vulkanistische und neptunistische Modellierungen, um zu zeigen, dass eine »gemeinschaftliche und wechselseitige Wirkung des Wassers und des Feuers« für die geologischen Formationen verantwortlich ist (FA 25 417). 1822 nimmt er auf diese Texte Bezug, spricht aber nun von pseudovulkanischen Ursachen.

darzustellen verlangt.[34] Die Formulierung »bei genugsamer Vorbereitung« spielt auf diesen Zusammenhang an. Besonders bemerkenswert ist in Goethes Notiz aber der Umstand, dass diese Verzeitlichung nicht nur die geologischen Formationen, sondern auch die Kräfte selbst erfasst. So impliziert die Rede von ›ewigen aber ruhenden‹ Kräften, dass Kräfte über lange Zeiträume hinweg scheinbar im Zustand der Ruhe verbleiben können, bis sie sich im Formenrepertoire der Natur bemerkbar machen.[35] Dabei soll grundsätzlich gelten, dass sich Kräfte nicht erschöpfen: »Die chemischen Kräfte der Natur nehmen keineswegs ab. Sie zeigen sich vielmehr jederzeit wo sie freies Spiel haben« (FA 25 567). Das hier artikulierte Interesse an den konstant wirksamen Kräften der Natur liefert eine Leseanleitung für die *Novelle*, in der die gewaltsamen Mittel der starken Bilder, ohrzerreißenden Stimmen und schreckenerregenden Erzählungen mit einer Kunstform kontrastiert werden, in der Kräfte in verborgener und potentiell endloser Weise am Werk sind. Welchem Produktionsgesetz unterliegt also das spontan gedichtete Lied des Knaben, das ausdrücklich ins Zeichen des Sanften gestellt wird?

III. ›und so weiter‹ – die Produktivität der Dichtung

Bevor der singende Knabe den eigentlich längst beruhigten Löwen in die Sichtbarkeit des theaterartigen Burghofs führt und damit die Versöhnung von Mensch und Natur performiert, kommen eine Reihe von gleichsam natürlichen Redeweisen zur Sprache. Es tritt zunächst die Frau des Schaustellers auf, die sich

34 »Abstract-intellektuell zu verstehen, was Tiefenzeit bedeutet, ist nicht schwer; ich weiß, wieviel Nullen ich hinter die 1 setzen muß, wenn ich ›eine Milliarde‹ meine. Aber sie wirklich ›intus‹ zu haben, ist etwas ganz anderes. Die Tiefenzeit ist etwas so Fremdes, daß wir sie wirklich nur als Metapher begreifen können«. Stephen J. Gould, Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil oder Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde, München 1990, S. 15. Zu Goethes Bild einer verzeitlichten Natur vgl. allgemein: Goethe und die Verzeitlichung der Natur, hg. von Peter Matussek, München 1998. Zu Goethe und der Geologie besonders: Wolf von Engelhardt, Goethe im Gespräch mit der Erde. Landschaft, Gesteine, Mineralien und Erdgeschichte in seinem Leben und Werk, Köln 2003; Peter Schnyder, Grund-Fragen. Goethes Text *Über den Granit* als ›Ur-Ei‹ der Wissensrepräsentation, in: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe, hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder, Bielefeld 2012, S. 245–263.

35 In Bezug auf die Manifestation im Großen wie im Kleinen spricht Goethe auch vom ›mikromegischen Verfahren der Natur‹: »Bedeutend hab ich immer die Betrachtung gefunden, die uns das makro-mikromegische Verfahren der Natur einzusehen macht: denn diese tut nichts im Großen was sie nicht auch im Kleinen täte, bewirkt nichts im Verborgenen was sie nicht auch am Tagslicht offenbarte« (FA 25 631). Diese Überlegung wird Stifter in seiner Vorrede zu der Novellensammlung *Bunte Steine* zum sanften Gesetz erklären.

»heulend und schreiend« über den Körper des getöteten Tigers wirft. An diese unartikulierten Klagelaute schließt sich eine mit der Kraft des Wassers assoziierte Rede: »Den gewaltsamen Ausbrüchen der Leidenschaft dieses unglücklichen Weibes folgte, zwar unterbrochen stoßweise, ein Strom von Worten, wie ein Bach sich in Absätzen von Felsen zu Felsen stürzt.« (FA 8 546–547) Die als Wasserstrom imaginierte Rede, die im nächsten Satz als »natürliche Sprache« (ebd.) charakterisiert wird, liefert das Gegenbild zu dem Feuer, das die eingebrannten Bilder begleitet hatte. Der Vergleich mit einem Bach markiert den Einstieg in eine Gegenargumentation, die der Vater der Schaustellerfamilie fortführt. Begleitet vom Flötenspiel des Knaben skizziert er eine politische (Natur-)Theologie, die dem Lauf des Wassers folgt. Den Satz »Gott hat dem Fürsten Weisheit gegeben, und zugleich die Erkenntnis, daß alle Gotteswerke weise sind« illustriert er folgendermaßen:

> Seht den Felsen wie er fest steht und sich nicht rührt, der Witterung trotzt und dem Sonnenschein, uralte Bäume zieren sein Haupt und so gekrönt schaut er, weit umher; stürzt aber ein Teil herunter, so will es nicht bleiben was es war, es fällt zertrümmert in viele Stücke und bedeckt die Seite des Hanges. Aber auch da wollen sie nicht verharren, mutwillig springen sie tief hinab, der Bach nimmt sie auf, zum Flusse trägt er sie. Nicht widerstehend, nicht widerspenstig-eckig, nein, glatt und abgerundet gewinnen sie schneller ihren Weg und gelangen von Fluß zu Fluß, endlich zum Ozean, wo die Riesen in Scharen daher ziehen und in der Tiefe die Zwerge wimmeln. (FA 8 550)

Die sprachbildliche Erläuterung des eingangs bündig gefassten Grundsatzes gibt mehrere Rätsel auf. Sie nimmt zwar ihren Ausgang von einem Gott, der den Anspruch absoluter Herrschaft schöpfungstheologisch untermauern soll, sie endet aber in einer mythisch belebten, von Riesen und Zwergen bevölkerten Meerestiefe. Analog dazu verschwindet das Lob des feststehenden Felsen in der weitaus längeren Beschreibung seiner Auflösung und Zersetzung. So gewinnt das Gleichnis im Verlauf der Rede eine Eigendynamik, die das scheinbar fest Gegründete auf den Weg seiner Dispersion und Bearbeitung schickt. Entworfen wird ein Szenario der permanenten Transformation, hervorgerufen durch Prozesse des Zertrümmerns, Herabspringens, Abschleifens und Zerreibens. Wenn auch das Urgestein seine Kontinuität offenbar nur in der beständigen Zersetzung vom Felsen zum Sandkorn garantieren kann, dann entpuppen sich die vermeintlich zerstörerischen als die eigentlich produktiven Kräfte. Bezieht man dieses Naturgleichnis auf die als Wasserstrom imaginierte Rede der Mutter, so liegt die als »eindringlich und rührend« (FA 8 547) ausgewiesene Kraft ihrer Rede womöglich gerade darin, bestehende Formen aufzulösen und dadurch zu verwandeln.

Eine solche Transformation führen die Liedstrophen des Knaben vor. Auffällig ist zuallererst, dass die *Novelle* hier selbst die generische Form wechselt und ihre Prosa mit Gedichtstrophen durchsetzt. Diese partielle Überführung der ungebundenen Sprache der Prosa in die gebundene Rede des Gedichts dient aber keineswegs der Erzeugung einer besonderen lyrischen Subjektivität. Vielmehr bringt der Junge eine hochgradig intertextuelle, gerade nicht der eigenen Erfindung entspringende Dichtung zum Vortrag, in der verschiedene Bibelstellen zu einem Lied montiert sind.[36] Diesem Zitatcharakter ist es wohl zu verdanken, dass das vom Knaben improvisierte Lied spontan auch von der Mutter »als zweite Stimme« begleitet werden und dass auch noch der Vater mit einstimmen kann: »mit Kraft und Erhebung begannen alle drei« (FA 8 551). Nicht nur der religiöse Ursprung, sondern auch die alle Anwesenden gleichermaßen ergreifende Kraft einer nicht selbst verantworteten lyrischen Rede gehört in das Beschreibungsrepertoire der platonischen *dynamis* der Dichtung, die bereits in dem auf die Rede des Vaters bezogenen Wort »Enthusiasmus« anklingt und im Ausdruck von »Kraft und Erhebung« noch einmal durchscheint.[37] Die umgebende Prosa der *Novelle* legt jedoch nicht den ungreifbaren göttlichen Ursprung, sondern die Produktionstechnik dieser Gedichtstrophen offen: »Eindringlich aber ganz besonders war, daß das Kind die Zeilen der Strophen nunmehr zu anderer Ordnung durcheinanderschob, und dadurch wo nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte« (FA 8 551). Die produktive Phantasie verfährt als sukzessives Neuarrangement zitierter Bruchstücke, deren Funktion weniger in der semantischen Nuancierung als vielmehr in der emotionalen Intensivierung besteht.

Modelliert ist diese Produktionsweise nicht entlang biologischer Entwicklungen, sondern gemäß der geologischen Dynamik von sich ›durcheinander schiebenden‹ Gesteinsschichten. Damit ähnelt die eigentümliche Produktivität des dichtenden Kindes dem Vermögen der unorganischen Natur, durch die Zersetzung und Rekombination ihrer Teile zu neuen Formzusammenhängen zu gelangen. Und ebenso wie die ewig fortwirkenden Kräfte der Natur zeichnet sich auch das poetische Erzeugungsprinzip durch seine unendliche Potentialität aus. Der letzte Prosasatz in der versteckten Wortfolge ›und so weiter‹ legt nahe, dass das am Ende

36 Dies hat Anneliese Klingenberg in aller Ausführlichkeit gezeigt. Klingenberg, Goethes »Novelle« und »Faust II«, S. 93–95.

37 Die Rede des Vaters wird als Beispiel für einen »anständigen Enthusiasmus« (FA 8 550) eingeführt und als »Ausdruck eines natürlichen Enthusiasmus« (FA 8 551) abmoderiert. Platon expliziert in dem Dialog *Ion* den *enthousiasmos* als eine göttliche Kraft (›*dynamis*‹), die den Dichter, den Rhapsoden wie auch die Rezipierenden in einer magnetischen Wirkungskette erfasst. Platon, Ion, in: Werke in acht Bänden. Griechisch / Deutsch, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1977, Bd. 1, S. 15 (533d–e).

stehende Gedicht immer weitergeführt werden könnte: »Das Kind flötete *und* sang *so weiter*, nach seiner Art die Zeilen verschränkend und neue hinzufügend« (FA 8 555, Hvh. C.Z.). Die potentielle Unendlichkeit des Gedichts setzt sich bis in die Verbformen hinein durch: Während in der vorletzten Strophe in fast jedem Vers ein Verb im Indikativ Präsens steht – »herrscht«, »herrscht«, »schwankt«, »erstarrt«, »erfüllt«, »enthüllt« (FA 8 555) –, belässt die letzte Strophe fast alle Verben im Infinitiv. In diesen Fügungen (»zu verhindern«, »zu befördern«, »zu bannen«) sind nicht nur Zwecke und noch ausstehende Ziele benannt, die über das Ende der Erzählung hinausweisen. Indem die Zeitworte in die unbestimmte Form des Infinitivs versetzt sind, suggerieren sie auch die buchstäblich in-finite, unbegrenzte Formbarkeit des Gedichteten. Von dieser durch Wiederholung und Variation erzeugten Dichtung wird zuletzt auch die Erzählung selbst affiziert. Als der Junge den Löwen in den Burghof geführt hat, bemerkt der Erzähler, dass der Knabe »sein beschwichtigendes Lied abermals begann, dessen Wiederholung wir uns auch nicht entziehen können« (FA 8 554). In diesem Geständnis bekundet der Erzähler nicht nur die eigene Rührung, sondern begründet vor allem seine Entscheidung, die verschiedenen Strophen trotz ihrer nur geringen Abweichungen nacheinander in die Erzählung einzubeziehen. Damit wird der Erzähler selbst zum Agenten der Wiederholung.

Dieser Hinweis regt dazu an, das durch seine unendliche Potentialität gekennzeichnete Gesetz der Dichtung auch in der Erzählform der *Novelle* aufzusuchen. Deutlich ist, dass sich das Bauprinzip der Reduplikation in der Ereignisanordnung – zwei Schlösser, zwei Brände, zwei Raubtiere, zwei Jagdpartien – durchsetzt. Zudem endet der Text, dies haben die meisten Deutungen festgehalten, insofern offen, als weder erzählt wird, ob und wie der Brand gelöscht noch was mit dem melancholisch in die untergehende Sonne blickenden Honorio geschehen wird. Dies legt die Vermutung nahe, dass die durch Eckermann überlieferte Rede von der ›unerhörten Begebenheit‹ in Bezug auf die Gattungsspezifik eine falsche Fährte auslegt. Aufschluss geben hingegen die Umgebungen, in die Goethe andere Novellen eingebettet hat. In Texten wie den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Wilhelm Meisters Wanderjahren* sind Novellen mündlich verbreitete oder schriftlich zirkulierende Erzählungen, die sich durch ihre besondere Wandelbarkeit auszeichnen. Ein Erzählkommentar zu der in den *Wahlverwandtschaften* eingerückten Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder*, die eine innerdiegetisch wohl wirklich geschehene Begebenheit in kaum wiedererkennbarer Form erzählt, bringt dies auf den Punkt: »… wie es dergleichen Geschichten zu gehen pflegt wenn sie erst durch den Mund der Menge und sodann durch die Phantasie eines geist- und geschmackreichen Erzählers durchgehen. Es bleibt zuletzt meist alles und nichts wie es war« (FA 8 479). Wie die im Wasserstrom transportierten und bearbeiteten Gesteinsbrocken werden offenbar auch

die durch mehrere Münder, vor allem aber durch die Phantasie eines begabten Erzählers gehenden Novellen im Prozess des Wiedererzählens zugleich verstreut und geformt. So liefert das Phänomen der kontinuierlich wirkenden Kräfte auch die Formel für das, was an der *Novelle* in herausgehobener Weise novellistisch ist: Es ist nicht der schockhafte Moment des Unerhörten, sondern ganz im Gegenteil das Formprinzip des immer wieder, so oder vielleicht auch ganz anders Gehörten.