

Sonderdruck aus:

Holger Dainat / Burkhard Stenzel (Hgg.)

Goethe, Grabbe und die Pflege der Literatur

Festschrift zum 65. Geburtstag
von Lothar Ehrlich

Mit einer Einleitung von Paul Raabe

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2008

Balasundaram Subramanian (New Delhi)

Die „kleine, dann die große Welt“:
Das „Urtheater“ als Schlüssel zur naturwissenschaftlichen
Methode Goethes und Alexander von Humboldts¹

Zum Auftakt ein Stück Dichtung und Wahrheit. „Wahr“ ist, daß Goethe während seiner Italienreise den Wunsch äußert, nach Indien zu reisen. So schreibt er in einem Brief vom 18. August 1787 an Knebel:

Nach dem was ich bey Neapel, in Sicilien, von Pflanzen und Fischen gesehen habe, würde ich, wenn ich zehn Jahre jünger wäre, sehr versucht seyn eine Reise nach Indien zu machen, nicht um etwas Neues zu entdecken sondern um das Entdeckte nach meiner Art anzusehen.²

„Dichtung“ jedoch ist seine Eintragung ins Tagebuch vom 1.3.1787, als er in Neapel weilte:

Wer hat es nicht erfahren, daß die flüchtige Lesung eines Buchs, das ihn unwiderstehlich fortriß, auf sein ganzes Leben den größten Einfluß hatte und schon die Wirkung entschied, zu der Wiederlesen und ernstliches Betrachten kaum in der Folge mehr hinzuthun konnte. So ging es mir einst mit *Sakontala*, und geht es uns mit bedeutenden Menschen nicht gleicherweise?³

Goethe lernte das Drama Kalidasas erst Mai 1791 in der deutschen Übersetzung Georg Forsters kennen. Eine Tatsache, die uns zur Frage veranlaßt, warum Goethe seine Bekanntschaft mit Kalidasas *Sakontala* um vier Jahre zurück verlegt. Versehen oder Absicht? Warum will Goethe ausgerechnet seine Begegnung mit Kalidasa in die Nähe seiner Vorstellung von der Urpflanze stellen, die ihm im Garten von Palermo auf der Italienreise einfällt?⁴ Es ist nicht einfach, hinter die verdeckte Ab-

¹ Ich danke der Goethe-Gesellschaft Weimar sowie der Alexander von Humboldt-Stiftung für die Förderung dieser Arbeit.

² WA IV, 8, S. 250.

³ *Italienische Reise* II, WA I, 31, S. 19.

⁴ Nach den Anmerkungen des Herausgebers, HA, Bd. 11, S. 622f., handelt es sich hier lediglich um einen Zusatz der Redaktion. Zum Thema „Urpflanze“ siehe *Italienische Reise* II, WA I, 31, S. 75, S. 146-147, u. S. 239-240. Philoso-

sicht Goethes zu kommen. Eine mögliche Antwort ist vielleicht im *Vorspiel auf dem Theater* seines *Faust* aufzuspüren, denn bekanntermaßen ist es nach dem Vorbild des *Sakontala* entstanden. Zwar hat Goethe die Brisanz des *Vorspiels auf dem Theater* entschärft, indem er es als eine für die Weimarer Theatereröffnung am 12.10.1798 verfaßte Gelegenheitsdichtung ausgegeben hat.⁵ Aber es ist durchaus möglich, daß sich Goethe mit seinem *Vorspiel* die Mühe erspart, das *aurum potabile* herzustellen, zu trinken und sich zu verjüngen, um nach Indien reisen zu müssen. Stattdessen findet er bei Kalidasa das, was er längst gesucht hatte, nämlich den Prototyp des Theaters. Das Gespräch zwischen dem Theaterdirektor und der jungen Schauspielerin über das zu inszenierende Stück bei Kalidasa wird für ihn zum Inbegriff des Urtheaters.⁶ Heißt es in seinem lyrischen Tribut an Kalidasa, daß schon mit dem Worte Sakontala „alles gesagt“ wird, so wird nun im *Vorspiel auf dem Theater* alles gezeigt. Hier im Kleinformat des „engen Bretterhauses“ führt uns Goethe anschaulich in Form eines Gesprächs zwischen dem Direktor, Theaterdichter und der Lustigen Person die große Welt vor, nämlich die „drei großen Weltgegenden“ der Kunst, der Natur und der Gesellschaft in ihrem einmaligen, dichten, unauflösbaren Geflecht.⁷ Eingebettet daher im *Vorspiel* ist auch

phisch besehen hat meine Frage hier fast den gleichen Status wie die Frage Alexander von Humboldts nach dem Vorkommen des Drachenbaums auf Teneriffa. Vgl. Alexander von Humboldt: *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*. Hg. Ottmar Ette. Mit Anmerkungen zum Text, einem Nachwort und zahlreichen zeitgenössischen Abbildungen sowie einem farbigen Bildteil. 2 Bde. Frankfurt/M. u. Leipzig 1991. Bd. I, S. 129.

⁵ Ulrich Gaier: *Johann Wolfgang von Goethe. Faust-Dichtungen*. Bd. I-III. Stuttgart 1999. Hier Bd. II, Kommentar I, S. 23.

⁶ Schon eingangs, strategisch an der Schwelle seines *Faust*, wird der Monolog der *Zueignung* in den Dialog der Theaterwelt gebrochen. Dabei ist auch in Kenntnis zu nehmen, daß das Urtheater lediglich über den einen Schauspieler, nämlich den Protagonisten verfügt.

⁷ Siehe Goethe, WA II, 6, S. 131: „Ich schrieb zu gleicher Zeit einen Aufsatz über Kunst, Manier und Stil, einen andern die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, und das Römische Carneval; sie zeigen sämtlich, was damals in meinem Innern vorging, und welche Stellung ich gegen jene drei großen Weltgegenden genommen hatte. Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, das heißt die mannichfaltigen besondern Erscheinungen des herrlichen Weltgartens auf ein allgemeines, einfaches Princip zurückzuführen, war zuerst abgeschlossen.“

sein Respons auf die Moderne sowie auf den Paradigmenwechsel in den modernen Naturwissenschaften überhaupt.⁸

Mit dem Brechungsmechanismus der indischen Optik ausgerüstet, läßt Goethe im *Faust* die Untersuchung der *conditio humana* anfangen. Die Untersuchung, die zeitgleich auf drei Ebenen stattfindet, erhält eine kaskadierende Wirkung. In der Welt des Theaters richtet sich die Untersuchung auf das Medium des Theaters selbst und dessen methodische Adäquatheit; im himmlischen Theater richtet sich der Fokus auf die Erstellung einer Hypothese um die *conditio humana* zu untersuchen; und schließlich auf Erden, während der Mensch die Natur erprobt, wird die Menschennatur selbst auf die Probe gestellt.

Schon gleich am Eingang des *Vorspiels* gelingt es Goethe, das Problem des Subjekt-Objekt-Verhältnisses zur Natur in Frage zu stellen. Dieses Problem, das von Descartes bis Husserl die Philosophie der Neuzeit dominiert hat, ist kein Thema für die Welt des Theaters, am allerwenigsten für den Dichter. Einerseits sind der Rohstoff der Handlung sowie die rohe Zuschauermasse schon vorhanden, und andererseits steht das Rohmaterial der Sprache dem Gestaltungswillen des Dichters zur Verfügung. Mit anderen Worten: es gibt kein reines Subjekt, das zur Untersuchung ein reines Objekt zu isolieren hat. Im Labor der Welt kommt nichts unbefleckt vor. Keine lästige Henne-oder-Ei-Streitfrage. Im Drama z.B. besteht das Wesen der Handlung in der Vorführung, in der *mimesis* der *praxis*. Von Bedeutung aber bei der Vorführung ist für Goethe das gleich bleibende Brechungsmedium. Mit anderen Worten: seine Untersuchung ist konsequent in der Anwendung der Methode.

Im *Vorspiel* entfaltet sich die dramatische Spannung in Form einer intensiven Auseinandersetzung zwischen dem Direktor, dem Theaterdichter und der Lustigen Person. Einerseits fehlt den Theatermachern ein fertiges Stück zur Aufführung, andererseits ist es gar nicht von Belang, weil sich ein völliger Geschmackswandel des Publikums vollzogen hat. Es will keine Belehrung, nur Belustigung. Die schaulustige Spaßgesellschaft hat kein Interesse mehr an der Darstellung eines überschaubaren, sinnvollen Ganzen. „Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!“ lautet die Aufforderung an den Poeten, denn „die Masse könnt Ihr nur

⁸ In seiner maßgeblichen Studie definiert Thomas S. Kuhn den Paradigmenwechsel als die „tradition-shattering complements to the tradition-bound activity of normal science“. Thomas S. Kuhn: *The Structure of the Scientific Revolutions*. Chicago & London 1996, S. 6.

durch Masse zwingen.“ Dem Dichter widerstrebt es, die hohen Ansprüche seiner Kunst dem groben Publikumsgeschmack, dem „wilden Augenblick der Gewalt“, zu opfern. Er beruft sich sogar auf seine Naturrechte. Im Rückgriff auf die Natur scheint die Antwort auf die Verrohung der Gesellschaft zu bestehen. Aber ästhetische Einwände werden als ungerechtfertigt beiseite geschoben, und die Poesie wird kommandiert, stückweise von Episode zu Episode fortzufahren.⁹ Schon hier sind – nebenbei bemerkt – die Wurzeln der modernen Ideologie und Intoleranz. Erfolgreiche Improvisationskunst oder „work in progress“ ist das beste Rezept, bei einer ungeduldigen Zuschaueremenge anzukommen, welche bloß Zerstreuung will. Auch braucht der Dichter nicht aus einer überweltlichen Perspektive des Menschen Los zu illuminieren; stattdessen steht ihm das ganze Inventar der Theatermechanik zur Verfügung.

Die engen Parallelen zwischen der neuen Kunst und der neuen Naturwissenschaft werden dem sensiblen Leser nicht entgehen: Der Geschmackswandel des Publikums entspricht dem Paradigmenwechsel in der Naturwissenschaft; in der Forderung des Theaterdirektors nach einem frischen und neuen Ansatz hört man das Echo des Aufrufs Bacons nach einem neuen Organon. Dieser Ansatz hat nicht zum Ausgangspunkt die rein intuitiv erfassten ersten Prinzipien oder Leitsätze, sondern die beliebig aufgestellten Hypothesen, die durch Experimente bestätigt oder widerrufen werden. Oder, wie der Dichter dem Direktor deutlich macht:

Der sauberen Herren Pfuscheri
Ist, merk ich, schon bei Euch Maxime. (V. 106-107)

⁹ Die Zuschauer sind ungeduldig, und Taten sind an der Tagesordnung. Ganz willkürlich setzt der Theaterdirektor der Auseinandersetzung ein Ende. Damit wird hier auf ein bedeutungsträchtiges Thema, nämlich auf die sich anbahnende Politik der Moderne nach den umwälzenden Ereignissen in Frankreich angespielt. Mit der Ersetzung des Regenten gleichsam durch den Dirigenten fällt der Appell an die Naturrechte zusammen. Die übereifrige Bemühung, die Masse zu befriedigen, signalisiert zugleich den Beginn der neuzeitlichen Ideologie und Intoleranz. Mit anderen Worten: die Naturrechte sind also doch nicht so natürlich; sie werden, selbst wenn sie realer oder rationaler Art sind, bloß Rechte im Naturzustand bleiben, so lange die gesellschaftliche Legitimation ausbleibt.

Die „sauberen Herren“ bezieht sich offenbar auf diejenigen, die ohne eigene Anteilnahme die Geschehnisse lenken. Sie beschmutzen nie ihre Hände; sie ziehen den instrumentellen Eingriff in die Natur deren unmittelbarer Erfassung vor.¹⁰ Selbstverständlich liegt hier eine verdeckte Anspielung auf Bacons *Novum Organum* vor:

Weder die bloße Hand noch der sich selbst überlassene Verstand vermögen Nennenswertes; durch unterstützende Werkzeuge wird die Sache vollendet; man bedarf ihrer nicht weniger für den Verstand als für die Hand.¹¹

Auf diese Weise wird durch den Einsatz der Technik der Rahmen naturwissenschaftlicher Untersuchung ergänzt. Weil das Sein jedoch nicht zu sprechen scheint, wird Bacons Programmformel „torture nature“ das Mittel zur Erkenntnis.¹² Weil die Antwort ausbleibt, kann das experimentelle Wissen lediglich durch seine Wirkungskraft bewertet werden. In diesem Sinne schlägt der Schauspieler ein ähnliches, bühnengerechtes Verfahren für die Analyse der menschlichen Psyche vor:

Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt,
Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt. (V. 178-179)

Es ist durchaus angemessen, daß hier der Schauspieler bzw. der Erzsimitant als Prototyp für die Simulierung in der Welt des Labors steht. Auch die Naturwissenschaft verfährt mit gleicher Methode: Das Wissen wird in kleinen, diskreten Teilchen parzelliert, in Erregung versetzt und analysiert, um Ursache und Wirkung festzustellen. Und falls die Ursache repliziert werden kann, so kann man auch die Wirkung simulieren. Durch den neuen Ansatz gelingt es Bacon, Wissen und Macht in einer einmaligen Konzentration zusammenzufügen.¹³ Das Wissen erweist sich nicht mehr als statisch. Es gibt keinen Wissensfundus, der draußen dar-

¹⁰ Goethe hat immer einen gewissen Vorbehalt gegen Instrumente gehabt: „Mikroskope und Fernröhre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn.“ WA I, 42ii, S. 174.

¹¹ Francis Bacon: *Das Neue Organon (Novum Organon)*. Hg. Manfred Buhr. Übers. von Rudolf Hoffmann. Bearb. von Gertraud Korf. Berlin 1982, I. 2, S. 41.

¹² Siehe Goethe: *Über Naturwissenschaft im Allgemeinen, einzelne Betrachtungen und Aphorismen*. WA II, 11, 151: „Die Natur verstummt auf der Folter; ihre treue Antwort auf redliche Frage ist: Ja! Ja! Nein! Nein! Alles übrige ist vom übel.“ Siehe ferner auch *Faust*, 668-675.

¹³ Siehe Bacon (wie Anm. 11), I. 3, S. 41: „...was bei der Betrachtung als Ursache erfaßt ist, dient bei der Ausführung als Regel.“ Siehe ferner II.1,2 u. 3.

auf wartet, den leeren Geist mit Inhalt zu füllen; noch gibt es einen Geist, der darauf wartet, der Welt seine Ideen aufzuerlegen. Die neue Wissenschaft entsteht durch den kreativen Ansatz, die Natur als dynamischen Prozeß aufzufassen.¹⁴ Mit der sich stets verschiebenden Grenze zwischen Innen- und Außenwelt muß nun ein „mentaler Metabolismus“ in Form unaufhörlicher Introjektion und Projektion Schritt halten.¹⁵ Tatsachen braucht man nicht mehr in ein Wertesystem einzufügen, es reicht aus, wenn sie in Gruppen, Klassen und Reihen eingegliedert werden können, um daraus das Pattern oder Design empirisch feststellbarer Regularitäten abzuleiten und die Vorhersagbarkeit des Ergebnisses zu erhalten. Wenn aber die Fakten mit der Theorie nicht übereinstimmen, kann die alte Hypothese zugunsten einer neuen verworfen werden. Die Wahrheit selbst wird zum Ergebnis ihrer Funktionalität. Oder, um es in der Sprache Baccos auszudrücken: „Wahr ist, was funktioniert.“¹⁶ Verschließt sich der Mensch der Vision des Ganzen, so bleibt ihm nur die Wahl, die unberechenbare Praxis der einstweiligen Theorie anzupassen. Im unvergleichlichen Idiom Shakespeares: „It is like a barber’s chair that fits all buttocks: the pin-buttock, the quatch-buttock, the brawn-buttock, or any buttock.“¹⁷

Der Schauspieler, der im *Vorspiel* aufgefordert wird, die ganze Skala flüchtiger Emotionen darzustellen, steht hier für das zu untersuchende diskrete Objekt im Zustand unaufhörlichen Wandels. Ferner ist die bunte Zuschauermenge wechselhafter Laune. Mit anderen Worten: Angesichts eines volatilen Objekts und eines zerstreuten Subjekts bleibt das Wissen um den unendlichen Wandel die einzige Möglichkeit stabilen Wissens. Und versteht man das Implikat des Dichters Sehnsucht nach der Wiedererlangung der eigenen Jugend, so gibt es nur ein einziges Mittel, das neue, proteusartige Wissen in den Griff zu bekommen: Man muß sich wieder verjüngen. Die Erkenntnis muß der Biologie untergeordnet werden.¹⁸

¹⁴ Bacon (wie Anm. 11), I. 66, S. 70: „Ein noch weit größeres Übel ist es aber, daß man die ruhenden Prinzipien, *aus* denen sie sind, und nicht die bewegenden Prinzipien, *durch* welche die Dinge werden, betrachtet und erforscht.“

¹⁵ Nach Ernest Hutten: *The Origins of Science. An Inquiry into the Foundation of Western Thought*, London 1962, S. 211.

¹⁶ Bacon (wie Anm. 11), II. 2, S. 140: „Wahres Wissen ist ein Wissen durch Ursachen.“

¹⁷ *All’s Well That Ends Well*, Act II, ii.

¹⁸ Vgl. *Faust*, V. 8260-64; ferner Astrida Orle Tantilto: *Goethe’s Classical Science*. In: Simon Richter (Hg.): *The Literature of Weimar Classicism*. Camden House History of German Literature. New York & Suffolk 2005, Bd. VII, S. 327-328.

Verliert man die Vision des Ganzen, so verschwindet auch das Verstehen von Zweck und Mittel. Stattdessen werden Ursache und Wirkung, Stimulus und Respons, zu Schlüsselbegriffen der Untersuchung, gerade als der Betrachter von einem Objekt zum anderen hüpfte. Auch die Ergebnisse dürfen auf sich nicht warten lassen, und sie werden durch das Gefallen oder Mißfallen der Zuschauer festgelegt. Mit anderen Worten: In der modernen Naturwissenschaft werden die Experimente so aufgebaut, daß sie ein klares „Ja“ oder „Nein“ als Ergebnis liefern. Ferner ist es der Ermittler, der das Experiment abrupt zum Abschluß bringt, gleichwie Mephistopheles der Laufbahn Fausts willkürlich ein Ende setzt. Das bedeutet, daß die Naturwissenschaft nicht darauf wartet, bis die Natur ihre Teleologie offenbart. Ihr induktiver Ansatz lehnt die natürliche Teleologie ab und verwischt dadurch den Unterschied zwischen Natur und Kunst. Der Mensch versucht nicht mehr in einen Naturprozeß einzugreifen wie beispielsweise in der Landwirtschaft, damit die Natur mehr Ertrag bringt als im Naturverlauf. Stattdessen versucht er den Prozeß selbst in seine Gewalt zu bekommen. Das neue Säkulum hat damit auch die Basis für die Entfesselung brutaler technischer Gewalt geschaffen.

Die Deckungsgleichheit zwischen Natur und Kunst, die hier erzielt wird, bleibt nicht ohne Folgen für das herkömmliche Verstehen von *poiesis* und *technē* als sich gegenseitig ergänzende Eigenschaften, die den artistischen Impuls und das künstlerische Werk, das Imaginative und das Produktive zusammenfügen. Wenn aber das Objekt von seinem Halt im Subjekt und in der Umwelt losgelöst wird, wird Manipulation zur Tagesroutine. Das Fabrikmäßige erhält den Vorrang vor dem Künstlerischen, das Zweckdienliche vor dem Zweck.

Im *Prolog im Himmel* weichen die visuellen Effekte des *Vorspiels* der überirdischen Vision einer erhabenen kosmischen Ordnung in harmonischer Bewegung. Den einzigen Mißklang vernimmt man auf Erden. Hier waltet „der kleine Gott der Welt“, der die Vernunft vereinnahmt, um „tierischer als jedes Tier“ zu sein. Im Himmel aber ist das Wissen stehen geblieben, es hat noch nicht den Menschenfortschritt zur Kenntnis genommen. Das Wissen *sub specie aeternitatis* scheint voller Gewißheit zu sein. Mephistopheles, der Teufel, ist sich sicher, der Mensch ließe sich leicht irreführen, während der Herr der Zuversicht ist, daß der Mensch sich des rechten Weges wohl bewußt ist, selbst wenn er „irrt, so lang er strebt“. Aufrichtiges Streben bleibt der Bürge seiner Erlösung. Wie es auch immer um den Menschen bestellt ist, ist klar, daß göttliches Wissen

menschlichen Fortschritt aufzuholen hat. Ein Experiment gehört zur Tagesordnung. Auf diese Weise wird Gott selbst zum Befürworter der neuen experimentellen Methode. Und so erhält Goethes Vorstellung des Kosmos unter dem Gesetz der Polarität eine sublimen Wendung. Selbstverständlich darf aber dabei der Schöpfer als Autor des Experiments seinen unbefleckten Ruhm nicht aufs Spiel setzen. Das Sponsern geziemt dem göttlichen Amt vielmehr. Daher wird Mephistopheles, der „reizt und wirkt“, als Hauptmittler angestellt, um das diskrete menschliche Element auf die Probe zu stellen.

Zwei Aspekte sind hervorzuheben: Die Wette zwischen Gott und Mephistopheles entspricht den Methoden der neuen Wissenschaft. Das Experiment wird so strukturiert, daß es ein Ja oder Nein als Antwort hergibt. Mit anderen Worten: Kraft seines Amtes hat Gott das absolute Privileg, die Spielregeln festzulegen. Auf jeden Fall wird seine Menschenkenntnis nicht in Frage gestellt. Seine Hypothese, die zur Einrichtung des Experiments benutzt wird, umfaßt das Wissen um den Anfang und das Ende der *conditio humana*. Sie ist in der Tat der echte Grundsatz, Quelle und nicht Gegenstand des Wissens. Von irdischer Warte aus erweckt er den Eindruck, als wäre er eine vor dem Start des Experiments eingetragene salvatorische Klausel. (Im heutigen Idiom steckt allem Anschein nach Spielmanipulation dahinter. Denn Gott würfelt schließlich nicht.) Das Versagen des Menschen ist vorprogrammiert, ebenso wie die vergebliche Suche der Moderne nach neuen Normen- und Ordnungssystemen, um der zunehmenden Individualisierung und Rationalisierung des Lebens gerecht zu werden. Das Eingeständnis menschlicher Gebrechlichkeit wird zum Stolperstein auf der Spirale sukzessiver Mißerfolge. Oder, um es anders auszudrücken, es ist der arme Teufel, der auf die falsche Fährte gebracht wird. Als Hauptmittler ist es seine Pflicht, der „Zentrale“ bloß Bericht zu erstatten. Sein Unvoreingenommenheitsanspruch ist in der Tat sein Freibrief zum Töten, seine „licence to kill“. Gefühlskalt kann er jeden Gegenstand verletzen, verstümmeln oder manipulieren, um zufrieden stellende Ergebnisse zu erhalten. Die Frage bleibt: Wie unbeeinflusst ist das Ergebnis, das durch den invasiven Eingriff herbeigeführt wird? Verbunden mit dieser Frage ist ein weiterer Aspekt: Der göttliche Wille bleibt nach wie vor unergründlich. Im göttlichen Analogon des Gesellschaftsvertrags ist der Mensch sich nicht einmal der Tatsache bewußt, daß er Vertragsbeteiligter am Experiment geworden ist, viel weniger daß er die Probe in der Petrischale des Teufels ist.

Heißt es von Sokrates, daß er die Philosophie vom Himmel auf Erden heruntergeholt hat, so ist es nun der gelehrte Doktor Faust, der den Weg zur experimentellen Wissenschaft mit guten Vorsätzen pflastert. Die Transzendenz wird noch nicht ausgeschlossen. Die Magie bzw. die „mystische Mathematik“ kann noch immer die Verbindung zwischen Himmel und Erde herstellen. Verschiedene geometrische Diagramme wie das Pentagramm oder Hexagramm werden eingesetzt, um eine „Entsprechung“ zwischen den beiden Sphären hervorzurufen. Selbstverständlich liegt hier ein subtiler Angriff auf Kants a priori synthetischen Urteilen vor, dem sich sogar die Natur zu fügen hat. Sowohl das analogische Denken der Magie als auch die logischen Operationen der Mathematik scheinen der gleichen Logik beieigepflichtet zu sein. Die unverhoffte Ähnlichkeit ihres transzendentalen Schematismus legt den Blick frei auf bisher unvermutete Beziehungen zwischen dem Mittelalter und dem Zeitalter der Aufklärung.¹⁹

Das Zeichen des Makrokosmos ermöglicht die Verbindung mit der Natur in ihrem vollen Glanz:

Wo faß ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen allen Lebens. (V. 455-456)

Mit der transzendentalen Vision des Ganzen ist Faust nicht zufrieden. Er sucht ein verändertes Verhältnis zur Natur. Er will das Ganze der Natur in Besitz nehmen, weiß aber nicht, wo er anzufangen hat. Die Verbindung wird abgebrochen. Nun bestellt er den Erdgeist zu sich, kann aber das „schreckliche Gesicht“ nicht ertragen. Der Mensch kann nicht allzu viel Realität ertragen, denn die erhabene Vision des Ganzen läßt ihn seiner Nichtigkeit gewahr werden. Traditionsgemäß bildet diese Begegnung den Kommunikationsweg zwischen Welt und Mensch; das Unendliche hat das Endliche zu ergreifen. Wenn sich aber der Individualismus in voller Wucht hervortut, müssen auch die Rollen vertauscht werden. Das Kleine nimmt nun das Große in Beschlag. Das Unendliche kann nun zerstückelt, zerkleinert, zertrümmert und erst dann analysiert und besessen werden. Als Faust nun von der lokalisierten und etwas muffigen Ontologie des Labors als Welt zur globalisierten Ontologie der Welt als Labor voranschreitet, verkündet das neue Evangelium „Im An-

¹⁹ Siehe Carl L. Becker: *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*. New Haven 1951, S. 31; auch J.H. Randall: *Aristotelianism in Renaissance Italy*. In: *Origins of the Scientific Revolution*. Hg. Hugh Kearney. London 1964, S. 53.

fang war die Tat“ den Anbeginn des neuen Säkulum. Gemäß dem Aufruf Bacons die *idola* des Stammes, der Höhle, des Marktes und des Theaters zu zertrümmern²⁰, ist Faust nun bereit, die Ansprüche der Transzendenz zu ignorieren:

Das Drüben kann mich wenig kümmern;
Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
Das andere mag danach entstehen. (V. 1660-63)

Auch in der neuen Form des Gesellschaftsvertrags, des Pakts mit dem Teufel, wird ein Vertragsbeteiligter, nämlich Gott, nicht ins Bild gesetzt. Wie im Himmel, so auf Erden. Bevor die Reise in der Gesellschaft des Teufels als unwahrscheinlichen Gurus anfängt, muß der Pakt mit Blut unterzeichnet werden. Die viszerale Untersuchung des neuen Menschen fängt mit einer Blutprobe an! Der Verlauf der Reise Fausts, als er „von Begierde zu Genuss“ taumelt, versinnbildlicht den Triumphzug des Naturmenschen.²¹ Die Immunität, die ihm Mephistopheles gewährt, leistet seinem ungezügelter Fortschritt Beihilfe.²²

Euch ist kein Ziel und Maß gesetzt.
Beliebt's Euch, überall zu naschen,
Im Fliehen etwas zu erhaschen. (V. 1760-62)

Gemäß der neuen experimentellen Methode wird der Cursus so konzipiert, daß er per gradus von der kleinen zur großen Welt fortschreiten kann. Im ersten Teil des *Faust* führt die Fleischeslust des gelehrten Doktors zur Vernichtung einer ganzen Familie und zum Verlust sämtlicher sozialen Bande. Im zweiten Teil betritt der Naturmensch die politische Arena: Die „animalischen Geister“ – um einen Terminus Keynes' zu gebrauchen – werden entfesselt, und die Grundlagen der Zivilgesellschaft werden damit völlig vernichtet. Genauso wie die Erkenntnis wird auch die Moral der Biologie untergeordnet; die Moral wird zur bloßen Funktion der Lebensentwicklung und nicht umgekehrt. So wird das Leben zu einem lästigen Gebot, tagtäglich das Gesetz der Schwerkraft zu bewei-

²⁰ Bacon (wie Anm. 11), I. 39, I. 52, I. 53, I. 59, I. 61 u. 62.

²¹ Siehe den Aufsatz Edwin Muirs: *Natural Man and Political Man*. In E.M.: *Essays on Literature and Society*. London 1965, S. 162f.

²² Die Immunität, die er Faust erteilt, gleicht dem Freibrief Bacons, hemmungslos die *idola* zu zerstören, um die Errungenschaften des neuen Organons in den Dienst der Verbesserung des Menschen Los zu stellen. Bacon (wie Anm. 11), I. 65. Vgl. den Ring des Gyges, Platon: *Politeia*, II 359b-360d.

sen. Alles wird zu einer beschwerlichen Tagesroutine: Die Künste im Banne unendlicher Unterhaltung, die Philosophie im Streben unaufhörlichen Verstehens, die Wissenschaft im Zuge endloser Experimente, die Wirtschaft im pausenlosen Kreislauf von Produktion und Konsum, und die Politik als Inszenierung permanenter Revolutionen auf der Suche nach schimärischem Glück! Es scheint keinen Ausweg aus dem permanenten Fortschritt in der Schleife zwischen der Naturalisierung der Kultur und der Kulturalisierung der Natur zu geben.²³ Goethe hatte das Phänomen schon längst erkannt, und zwar kraft seiner Vision des Theaters als Archetyp des kosmischen Dramas. Er hat nicht nur die grundlegende Einheit der Kunst, der Wissenschaft und der Gesellschaft durchschaut. Er hat auch gewußt, daß sie selbst in ihrer rücksichtslosen Trennung ihre unzertrennliche Einheit mit wiedervereinigter Durchschlagskraft beweisen werden, und zwar in potentiell neuen, tödlichen Konfigurationen.

Das Paradigma des Theaters enthält im embryonalen Zustand das vereinheitlichte Untersuchungsfeld, das für Goethes Methode immer maßgeblich gewesen ist.²⁴ Seine Überzeugung, die Phänomene selbst sind die Lehre, hat ihn dazu veranlaßt, nach dem Urphänomen in allen Dingen zu suchen, z.B. nach der Urpflanze oder nach dem Urtier usw.²⁵ Als Erklärung hat man oft – je nach der Tendenz der Interpreten – Goethe als Platoniker oder Aristoteliker bezeichnet. Goethe hat aber sein Denken als „helles, gegenständliches“ Denken oder als „zarte Empirie“ bezeichnet.²⁶ Das heißt, daß er als imaginativer Dichter sich die Grundsätze

²³ Selbst zur Todesstunde scheint es Faust nicht möglich, die Magie bzw. den Überzug der Kultur abzuschütteln. *Faust*, V. 11404-07.

²⁴ Vgl. Jeremy Adler: „*Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen.*“ *Zur naturwissenschaftlichen Grundlage der modernen Literatur*. In: Merkur, Heft 682, Februar 2006. Zwar behauptet Adler, daß der Paradigmenwechsel in der Naturwissenschaft zum Überdenken der Poetik und der Neubestimmung der Literatur im 18. Jahrhundert geführt hat, aber von der Tragweite und Subtilität der Methode Goethes und vom Deutungspotential des „Urtheaters“ ist kaum die Rede.

²⁵ Siehe Goethe: *Über Naturwissenschaft im Allgemeinen, einzelne Betrachtungen und Aphorismen*, WA II, 11, S. 131: „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Factische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.“

²⁶ Im Brief an Sulpiz Boisserée vom 22.12.1822, WA IV, 36, S. 240, begrüßt Goethe die Anwendung des Terminus „gegenständliches Denken“ auf seine

schon in ihrer Konkretion vorstellen konnte. Versteht man den Grundsatz, das „ewige Geheimnis“ in seiner Tiefe, so begreift man auch dessen Artikulation: nämlich die vielfältigen Erscheinungsformen des Urphänomens in seinem vollen Umfang, gar die Fülle des Seins.²⁷ Verborgener hinter der simplen Struktur des Urtheaters ist noch ein Grundprinzip Goethes, nämlich das Prinzip der Polarität und Steigerung. Es findet hier seinen Ausdruck als die Spannung zwischen dem Vorhandensein eines Skripts und dessen Fehlen, oder um Goethes Absicht hervorzuheben, als die Spannung zwischen dem Vorhandensein der Heiligen Schrift und deren Fehlen. In der Einstellung der Theatermacher zum Problem des fehlenden Skripts und in deren intersubjektiven Beziehungen wird das Theater zum Medium, das Phänomen des Lebens in seiner vollen Breite darzustellen. Aber im Gegensatz zur experimentellen Wissenschaft ist die theatralische Kunst als demonstrierbare Wissenschaft nicht-destruktiv in seiner Wirkung – daher auch die Bezeichnung „zarte Empirie“. Goethe hat mit hellseherischem Weitblick gesehen, daß das Leben ein mephistophelisches Moment entwickelt, wird es von seiner Quelle abgeschnitten. Der Versuch, die Richtung menschlichen Fortschritts umzukehren, erweist sich als ein hoffnungsloses Unterfangen. Bacons interessengeleiteter Verbindung von Wissen und Macht stellt er daher entschieden seine Suche nach dem Urphänomen, das die drei Weltgegenden in nuce umfaßt, entgegen. In der Querele zwischen den zwei Bewohnern der faustischen Brust wird auch für Alexander von Humboldt dieselbe Methode Goethes daher ausschlaggebend. Den irreversiblen Zügen der Moderne ist nur durch „das Studium der allgemeinen Naturkunde“ entgegenzutreten, denn sie „weckt gleichsam Organe in uns, die lange geschlummert haben.“²⁸ Zwar haben Goethe und Humboldt sich nicht vorenthalten, ihre gegenseitigen Schwächen und Schrullen zu kriti-

Art zu denken. Siehe *Über Naturwissenschaft im Allgemeinen, einzelne Betrachtungen und Aphorismen*, WA II, 11,128f.: „Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an.“ Vgl. ferner den Brief an Zelter vom 5.10.1828, WA IV, 45, S. 2.

²⁷ Schillers Brief vom 23.8.1794 an Goethe stellt am eindringlichsten Goethes Art zu sehen dar. In: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hg. Emil Staiger. Revidierte Neuausgabe von Hans-Georg Dewitz. Mit Illustrationen. Frankfurt/M. u. Leipzig 2005, Brief Nr. 4, S. 33ff.

²⁸ Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Hg. Ottmar Ette u. Oliver Lubrich. Frankfurt/M. 2004, S. 23.

sieren²⁹, aber ihr wissenschaftliches Engagement verbindet vor allem die gemeinsame, untrügliche Einsicht darin, daß das Verstehen der Veränderung immer vorzugehen hat. Sei es Humboldts Reise in die Tropenwälder Südamerikas, sei es Goethes unermüdliche Suche nach dem Urphänomen: die Bahn der geistigen Begegnung zwischen den beiden Geistesgrößen hat Goethe schon vorbestimmt. So schreibt er an Alexander von Humboldt am 18. Juni 1795: „Da Ihre Beobachtungen vom Element, die meinigen von der Gestalt ausgehen, so können wir nicht genug eilen, uns in der Mitte zu begegnen.“³⁰

Das Mittel, das die Begegnung in der Mitte beisteuert, ist die partizipatorische Betrachtung. Humboldt weigert sich, seine Beobachtungen in Schablonen zurechtzustutzen, um schließlich ein Pattern oder Design daraus zu ziehen. Wie Goethe verabscheut er die akademische Gewohnheit, alles in Begriffe zu kleiden, um dann die wirklichen Phänomene unserer Erfahrungswelt durch abstrahierte Phänomene zu ersetzen. Das so entfremdete Phantom als Werkzeug des Verstehens hat nicht im geringsten den Bezug zu dem Gegenstand, den es vertreten soll.

Es ist klar, daß der Wissenschaftler ein abstraktes, objektives Verstehen nur auf der Ebene sucht, wo er selbst nicht persönlich beteiligt ist. Es ist nicht zu leugnen, daß er ganz unverhohlen sich subjektiv verhält in bezug auf die eigene Erfahrung. Wie ist dieser krasse Widerspruch zu erklären, diese Trennung zwischen dem „Ich“ und dem „meinigen“ einerseits und dem „all dem anderen“ andererseits? Wenn wissenschaftliches oder objektives Verstehen allein richtig und erforderlich ist, fragt sich, warum davon die Anteilnahme des Beobachters ausgeschlossen wird. Gilt die objektive Beobachtung nur dem Bereich, der sich der subjektiven Erfahrung verschließt? Hört die Vernunft dort auf, wo die Erfahrung anfängt? Die Erfahrung ist wertgebunden, aber die Beobachtung hat wertfrei zu sein! Werte werden der Erfahrung zugeschrieben, Tatsachen dem Gegenstand zugekehrt. Wie ist diese duale Wahrnehmung zu rechtfertigen? Ist die Objektivität bloß Berufspose? Humboldt überwindet diesen Dualismus durch die Einbettung der naturwissenschaftlichen Beobachtungen in seine Reisebeschreibungen. Die Reisebeschreibungen sind nicht – wie Darwin behauptet – „a convenient vehicle for miscella-

²⁹ Vgl. Hartmut Böhme: *Goethe und Alexander von Humboldt: Exoterik und Esoterik einer Beziehung*. In: Ernst Osterkamp (Hg.): *Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft zwischen Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*. Bern 2002.

³⁰ WA IV, 10, S. 271.

neous descriptions“³¹ oder bloß Anlaß für das „endlose Anhäufen roher Materialien“.³² Hier können das Subjektive und Objektive, das Existentielle und das Kritische, einander ergänzen, sogar verklären. Durch diesen einfühlsamen Ansatz schreitet Humboldt fort zu einem kumulativen Gesamtbild. Es setzt sich aus den vielen kleinen Beobachtungen zusammen, und ermöglicht ein weit gespanntes, makroskopisches „Naturgemälde“, das zum ergänzenden – aber nicht ersetzenden – Gegenstück der Beobachtungsebene wird. Es ist diese kollaterale Sichtweise, die die imaginative Gesamtschau Humboldts speist und fördert. Sei es Humboldts Besteigung des Chimborazo, sei es seine Überquerung der Schneebrücke über den Krater von Rucupichincha, sei es sein Probieren von Curare: hier hat man den echten Beweis für die partizipatorische Methode der Naturbetrachtung.

Ein Vergleich zwischen Faust, der ganz zuletzt den Gifttrunk von sich weg weist, und Humboldt, der das giftige Curare probiert, ist sehr aufschlußreich. Faust erreicht symbolisch in der *intentio* zur Meditation den Punkt, wo sein Bewußtsein allen Inhaltes entledigt wird. Er zögert gleichsam an der Schwelle der Transzendenz, welche droht, sein beinahe entweltlichtes Ego völlig zu vernichten.

Erinnerung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ersten Schritt zurück. (V. 781-782)

Im Gegensatz zum transzendentalen Aufstieg der Mystiker machen die neuzeitlichen Philosophen von Descartes bis Husserl im allerletzten Augenblick aus Angst vor dem Verlust der eigenen Identität eine völlige Kehrtwendung zugunsten des Weltinteresses und bleiben infolgedessen im Materiellen haften. Mit der Rückwendung zur Materie wird der Gedanke an den Tod verdrängt; mit dem Verzicht auf das *telos* erweist sich die zentrale Stellung des *meson* zugleich als überflüssig; die interesselose Kontemplation des Philosophen wird gleichsam durch die vermeintliche Neutralität des Wissenschaftlers ersetzt.³³ Humboldts Beschreibung der

³¹ Siehe Alexander von Humboldt, *Personal Narrative of a Journey to the Equinoctial Regions of the New Continent*. Abridged and translated with an introduction by Jason Wilson and a Historical Introduction by Malcolm Nicholson. Harmondsworth 1995, S. xxvii.

³² Alexander von Humboldt: *Kosmos* (wie Anm. 28), S. 18.

³³ In der klassischen aristotelischen Definition ist die interesselose Kontemplation stets *amathēs*, *amigēs* und *choristos*. Vgl. Aristoteles: *De Anima*, III. iv. 429 a 18-20.

Herstellung des Curares bietet daher einen deutlichen Kontrast zur neutralen wissenschaftlichen Beobachtung. Sie dient der Erhellung sämtlicher Relationen, in denen Subjekt und Objekt, technische und soziale Praxis, Leben und Tod zueinander stehen. Einige Grundkonstanten seiner Methode sind hier hervorzuheben: Stets fokussiert er auf das Onomasiologische, denn im sprachlichen Zugriff einer Kultur auf Phänomene besteht eigentlich deren wissenschaftliche Leistung. Aus dem Sprachgebrauch ergibt sich zumindest andeutungsweise der Rahmen für eine kognitive Anthropologie. Sie liefert uns wesentliche Einsichten in die Matrix, die das Selbstverstehen einer Kulturgemeinschaft ausmacht.³⁴ So z.B. *la fiesta de las Juvias*. Es ist das Fest, das die Indianer bei ihrer Heimkehr feiern, nachdem sie während eines mehrtägigen Ausflugs die Pflanzen zur Herstellung des Curares gesammelt haben. Das Fest bietet die Gelegenheit, die Herstellung des Curares zu beschreiben. Im Mittelpunkt der Beschreibung steht die kleine, als chemisches Laboratorium eingerichtete Hütte, in welcher der Giftmeister (*amo del Curare*) das Gift zu präparieren hat.³⁵ Wissenschaftlich besehen hat Humboldts „Hütte“ die gleiche Bedeutung wie das „enge Bretterhaus“ Goethes. Von der Laborwelt der kleinen Hütte bahnt sich der Weg zur großen Welt an. Die Toxikologie wird gleichsam zum Anlaß, die tiefen, unentrinnbaren Beziehungen zwischen Ästhetik, Technik und Kultur zu unterstreichen. Humboldt, der zu verschiedenen Stufen der Herstellung das Curare probiert, führt uns die Verbindung zwischen Leben und Tod vor Augen. In der Tat ist das Gift wie das Maß, das *mesom*: es eint Leben und Tod, indem es sie trennt. Das Curarefest wird auch Anlaß zur kulturellen Reflexion; so bestätigt Humboldt die tiefe Einsicht der Griechen:

Die Griechen sagten mit Recht, das Rohr sei ein Mittel gewesen zur Unterjochung der Völker, weil es Pfeile liefere, zur Milderung der Sitten durch den Reiz der Musik, und zur Geistesentwicklung,

³⁴ Zu Recht behauptet Georg Heller, Humboldt sei der Ansicht gewesen, „daß es in der Organisation des Menschen eine geistige Seite gibt, die nicht mit Messer und Sonde erforscht werden kann, die aber in der Seelenhaltung des Individuums und der Völker, wie in der von ihnen geschaffenen Kultur deutlichen Ausdruck findet.“ Georg Heller: *Die Weltanschauung Alexander von Humboldts in ihren Beziehungen zu den Ideen des Klassizismus*. Leipzig 1910, S. 126.

³⁵ Alexander von Humboldt: *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* (wie Anm. 4), Bd. II, S. 1181.

weil es das erste Werkzeug geboten, mit dem man Buchstaben geschrieben.³⁶

Humboldts Beschreibung der naturnahen Lebensweise der Indianer hat auch den Zweck, das Lebenswichtige hervorzuheben: die erforderlichen Sinnbezüge; die tradierten Lebensformen; die rituelle Vorführung der Beziehungen zwischen den verschiedenen Lebensbereichen – zwischen Rohstoff und dessen Verarbeitung, Leitsatz und Handlung, Idealem und Realem, Vergangenheit und Gegenwart, Gegenwart und Zukunft, Mann und Frau, Körper und Geist, Stadt und Land, Zivilisation und Wildnis, Wachstum und Verfall, Leben und Tod.³⁷

Zum Schluß sei angemerkt, daß ein Hauptaspekt der Südamerikareise oft übersehen wird. Noch heute wird der moderne naturwissenschaftliche Geist es kaum begreifen können, in welchem hohem Grad künstlerische, wissenschaftliche und technische Untersuchung der Indios zeit- und dekungs-gleich waren. Ihr Versuch, über geraume Zeitspannen durch anhaltendes Experimentieren Pflanzen und Tiere zu domestizieren sowie den eigenen Lebensraum zu sichern, erbringt den Beweis nicht nur für eine enorm hohe wissenschaftliche Leistung, sondern auch für die grundlegende Einheit der drei großen Weltgegenden.³⁸ Oder, um es in den Worten des amerikanischen Dichters Wendell Berry auszudrücken, es handelt sich um eine Weltsicht, wo „Lives, skills, and tools were culturally indivisible.“³⁹

In dieser Einsicht, daß Vorbeugung auch Fortschritt bedeuten kann, besteht die visionäre Botschaft Goethes und Humboldts.

³⁶ Alexander von Humboldt: *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* (wie Anm. 4), Bd. II, S. 1195.

³⁷ Vgl. Wendell Berry: *The Unsettling of America. Culture and Agriculture*. New York 1977, S. 82.

³⁸ Siehe auch Lewis Mumford: *Technics and the Nature of Man*. In: *Philosophy and Technology. Readings in the Philosophical Problems of Technology*. Hg. Carl Mitcham u. Robert Mackey. New York 1972, S. 80.

³⁹ Wendell Berry, *The Unsettling of America* (wie Anm. 37), S. 21.

Inhalt

Paul Raabe (Wolfenbüttel) Lothar Ehrlich. Einleitung	7
Holger Dainat (Bielefeld) / Burkhard Stenzel (Weimar) Goethe, Grabbe und die Pflege der Literatur. Zum Geleit	15
ZUR GOETHE- UND SCHILLER-REZEPTION	
Balasundaram Subramanian (New Delhi) Die „kleine, dann die große Welt“: Das „Urtheater“ als Schlüssel zur naturwissenschaftlichen Methode Goethes und Alexander von Humboldts	23
Wolfgang Adam (Osnabrück) Das Experiment eines modernen Dichters: Schillers Rückgriff auf die antike Tragödie in der <i>Braut von Messina</i>	39
Meike G. Werner (Nashville) Den Suchenden: Goethe im Verlag Eugen Diederichs Jena	65
Burkhard Stenzel (Weimar) Goethe bei Kehlmann. Faktisches und Fiktives im Roman <i>Die Vermessung der Welt</i>	87
ZUR GRABBE-REZEPTION	
Georg Bollenbeck (Siegen) Ein „sentimentalischer Defizitärrealist“ auf dem Weg in die Moderne? Grabbe bei Georg Lukács und Theodor W. Adorno	109
Claudia Albert / Andreas Disselnkötter (Berlin) Das ‚Grotesk-Komische‘ – Grabbe liest Kleist	125
Peter Schütze (Hagen) „Mut und Begier, dem Vaterlande zu leben“. Hermann der Cherusker im Werk von Goethe und Grabbe	151

Bodo Plachta (Amsterdam)	
1789 – 1815 – 1830: Grabbes <i>Napoleon</i> -Drama vor dem	
Hintergrund historischer Schnittstellen	185
Michael Vogt (Bielefeld)	
<i>Faust</i> und <i>Don Juan</i> und <i>Faust</i> .	
Zwei bis drei Titanen auf der Bühne des frühen 19. Jahrhunderts	199
ZUR PFLEGE DER KLASSIK- UND VORMÄRZ-LITERATUR	
Heinz Härtl (Weimar)	
Kleine Arnim-Chronik bis zum Ende des Studiums	225
Wulf Kirsten (Weimar)	
Ein österreichischer Expressionist im Goethe- und Schiller-	
Archiv zu Weimar. Zwei Lebenszeugnisse des Schriftstellers	
Otfried Krzyzanowski	241
Peter Merseburger (Berlin)	
Schwierige Annäherung.	
Parteillegenden zu Weimar und Buchenwald	251
Justus H. Ulbricht (Jena)	
Devotion und Dekonstruktion – Anna Amalias Nachruhm.	
Vom Umgang mit einer Fürstin	257
Michael Knoche (Weimar)	
Die Ordnung der Bücher.	
Zur Wiederaufstellung der Buchbestände im Rokokosaal	
der Herzogin Anna Amalia Bibliothek	289
Schriftenverzeichnis von Lothar Ehrlich	309
Tabula gratulatoria	317