



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Heterogenität des literarischen Tableaus:
Systematik, Formen und Wirkung“

verfasst von / submitted by

Lena Kirschner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Inhaltsverzeichnis

0 Einleitung: Fragestellung, Forschungsinteresse und Hinführung zum Thema.....	1
1 Goethe: <i>Granit II</i> – Fragment.....	5
1.1 Goethe als Naturforscher und sein Zugang zu den Wissenschaften	10
1.2 Goethes „Ideal des Ganzen“	14
1.3 Die Bedeutung des Gipfelblicks und des Erhabenen in <i>Granit II</i>	16
1.4 Die Bedeutung der zeitlichen Ebenen in <i>Granit II</i>	17
1.5 Untersuchung von <i>Granit II</i> als literarisches Kunstwerk	20
2 Humboldt: <i>Ansichten der Natur</i> – Zwischen Reisebericht und Naturgemälde.....	23
2.1 Humboldts ganzheitliche Weltansicht.....	26
2.2 Dynamisierung des Tableaus: in Malerei und Literatur	30
2.3 Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft in Humboldts Reisewerken	33
2.4 Die Vermittlung von Wissen durch die reisende Figur	39
2.5 Untersuchung von <i>Ansichten der Natur</i> als literarisches Tableau.....	41
3 Zwischenergebnisse der Textanalysen: Charakteristika des literarischen Tableaus um 1800	45
3.1 Die Kunst als didaktische Vermittlerin der Wissenschaften	46
3.1.1 Historische Gründe für die Verbindung beider Disziplinen	47
3.2 Die Ordnung, Komprimierung und Darstellung des Wissens	49
3.2.1 Die Rolle des Vermittlers	50
3.2.2 Räumlichkeit und Sicht– Die Inszenierung des Wissens durch den Standpunkt	51
3.2.3 Die Fiktion als wissenschaftliche Methode	51
3.2.4 Vom Gesamteindruck zum Einzelphänomen	52
3.3 Zwischen Dynamik und Statik, Veränderung und Gültigkeit, Literatur und Malerei	53
3.3.1 Exkurs: Laokoon	55
5 Versuch einer analytischen Lektüre von Lessings <i>Emilia Galotti</i> als literarisches Tableau	58
5.1 Relevanz der Textform	58
5.2 Der wissenschaftliche Diskurs zur Moralphilosophie zur Entstehungszeit von <i>Emilia Galotti</i> ..	60
5.3 Das bürgerliche Trauerspiel als Medium der Wissenschaft	62
5.4 Literarische Analyse des bürgerlichen Trauerspiels als Tableau	63
5.4.1 Die Darstellung und Komprimierung des Wissens in den dramatischen Figuren.....	64
5.4.2 Die Ordnung des Wissens durch die Figurenkonstellation.....	71
5.4.3 Das Aufgreifen der Laokoon-Debatte im Werk	72
5.4.4 <i>Macrosmos-in-microcosmo</i> : Das Trauerspiel als Gedankenexperiment	74
5.4.5 Das bürgerliche Trauerspiel als didaktisches Mittel.....	75
5.5 Argumente für und gegen eine Klassifizierung des Werkes als literarisches Tableau	77
6 Schluss.....	80
7 Bibliographie.....	83

8 Anhang	86
8.1 Abstract (Deutsch).....	86
8.2 Abstract (English).....	86

0 Einleitung: Fragestellung, Forschungsinteresse und Hinführung zum Thema

Das Tableau ist ein Medium der Wissensvermittlung, welches besonders um 1800 als Darstellungsform neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse und deren Einordnung in das Gesamtbild der bisherigen Wissensbestände besondere Aufmerksamkeit erhält. Um das neue Wissen erschließen und in einem übersichtlichen Format wiedergeben zu können, wählt diese Zeit einen künstlerischen Zugang.¹ Dies führt dazu, dass die Wissenschaft und die Kunst im 18. Jahrhundert miteinander verschmelzen. Dabei werden in den verschiedenen Disziplinen und Wissenschaften unterschiedliche Methoden des „Sammelns, Inventarisierens, Zergliederns, Vermessens und Klassifizierens, aber auch des Aufzeichnens, Abbildens und Darstellens“² angewendet, welche schließlich in einer großen und sehr verschiedenartigen Masse an Tableaus, zum Beispiel in Museen und Bibliotheken, die ebenfalls räumliche und institutionelle Tableaus darstellen können,³ mündet. Der Fokus liegt auf literarischen Tableaus, welche in sich ebenso eine große Heterogenität aufweisen, da die Kombination von unterschiedlichen künstlerischen Mitteln und verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen und Inhalten in einer großen Menge an literarischen Formen wie Listen, Tabellen, Katalogen, Büchern und Inhaltsverzeichnissen resultiert.⁴ Dies zeigt, dass das literarische Tableau eine große Bandbreite aufweist und über „Gattungsgrenzen hinausgreift“.⁵ Bekannte Beispiele dafür reichen von Carl von Linnés Tableau zu dem Sexualsystem der Pflanzen,⁶ welches hierarchisch angeordnet ist, bis zu Buffons *Histoire naturelle*,⁷ welches im Buchformat verfasst ist.⁸ Graczyk stellt resümierend fest: „Mit den Verweisen auf die verschiedenen Medien dürfte deutlich geworden sein, daß [sic!] das Tableau in der Wissenschaft eine intermediale Figur der komprimierenden Strukturierung und didaktischen Vermittlung ist“.⁹ Bei der Darstellung und Anordnung des Wissens haben auch die Textformen und die Gattungen eine große Bedeutung, da die Inhalte stets auch an die Form der Aufzeichnung gebunden sind.¹⁰ Bies und Gamper zufolge „[konstituiert] Literatur [...] Wirklichkeit und

¹ Vgl. Graczyk, Annette: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft. München: Fink 2004, S.12.

² Graczyk: Das literarische Tableau, S.29.

³ Graczyk: Das literarische Tableau, S.35.

⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.29.

⁵ Graczyk: Das literarische Tableau, S.21.

⁶ Linné, Carl von: *Systema naturae, sive regna tria naturæ systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*. Leiden: Theodorum Haak 1735.

⁷ Buffon, Georges Louis Le Clerc de: *Histoire Naturelle, Générale Et Particulière Avec La Description Du Cabinet Du Roy*. Paris: Imprimerie Royale 1752.

⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.30-32.

⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.38.

¹⁰ Vgl. Bies, Michael, Michael Gamper u.a. (Hg.): *Einleitung*. In: *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S.7.

Wissen wesentlich über Formen sowie über die Ausstellung und Thematisierung von Form.“¹¹ Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, eben diese Heterogenität der Textformen und Gattungen des literarischen Tableaus um 1800 in den Blick zu nehmen und darüber hinaus zu untersuchen, ob auch Lessings, in diesem Kontext bisher nicht berücksichtigtes, bürgerliches Trauerspiel, *Emilia Galotti*,¹² als literarisches Tableau gelesen werden kann und damit ein weiteres Beispiel für dessen Mannigfaltigkeit darstellt.

Im Folgenden wird ein Einblick in den Aufbau der Arbeit gegeben. Das erste Kapitel gibt eine Einleitung in Thematik und Kontextualisierung. Hier wird der Interessensbezug zum Gegenstand erläutert und in weiterer Folge eine kurze Hinführung zum literarischen Tableau gegeben, die auf Graczyks Erkenntnissen in *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft* basiert. Neben Graczyk sind auch die Autoren und Autorinnen Haberkorn, Bies, Michler und Schnyder relevant für den Forschungsgegenstand und wichtige Referenzpunkte dieser Untersuchung, auf welche in den zwei darauffolgenden Kapiteln Bezug genommen wird. Diese Kapitel dienen der Untersuchung von zwei ebenso unterschiedlichen wie berühmten literarischen Tableaus aus dem deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um Goethes Fragment *Granit II*¹³ und um Humboldts Reisebericht, beziehungsweise Naturgemälde, *Ansichten der Natur*.¹⁴ Mithilfe der existierenden Forschungen sollen diese beiden Tableaus analysiert und die Zugänge der Autoren zur Wissenschaft sowie zur Kunst untersucht werden. Anschließend werden die Analysen verglichen, um Merkmale des literarischen Tableaus zu identifizieren, welche die beiden Texte trotz ihrer Heterogenität vereinen. Der Fokus liegt vor allem auf Unterschieden und Ähnlichkeiten dieser Textformen in Mitteln und Methoden der Ordnung, Komprimierung und Darstellung des Wissens sowie in der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft. Dies führt zu einem kurzen Exkurs zur Laokoon-Debatte, welche für diese Untersuchung von Relevanz ist, da hier von der Verschiedenheit in den Methoden und Möglichkeiten der Künste ausgegangen wird. Dafür soll auch Lessings Text *Laokoon*¹⁵ genauer untersucht werden. Basierend auf diesen Erkenntnissen, werden nun die herausragenden Kriterien des literarischen Tableaus bestimmt, welche den Texten gemeinsam sind. Außerdem wird auf die Relevanz der Textsorte eingegangen und untersucht, wie sich diese auf den Inhalt und dessen

¹¹ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 8.

¹² Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*. Berlin: Christian Friedrich Voß 1772.

¹³ Goethe, Johann Wolfgang von: *Granit II*. In: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*. Hg. v. K. Lothar Wolf, Wilhelm Troll u.a. Erste Abteilung. Band 11. Weimar: Böhlau 1970, S. 10- 14.

¹⁴ Humboldt, Alexander von: *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. Tübingen u.a.: Cotta u.a. 1808.

¹⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin: [s.n.] 1766.

Repräsentation auswirkt. Diese Feststellungen werden im letzten Kapitel dieser Arbeit herangezogen, um eine selbstständige Analyse von Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Emilia Galotti* durchzuführen und herauszufinden, ob dieses Drama ebenfalls als literarisches Tableau gelesen werden kann. Die Ergebnisse der Analyse von *Emilia Galotti* als literarisches Tableau, sowohl dafürsprechende als auch gegenteilige Argumente, werden abschließend resümiert. Zuletzt sind die Bibliographie sowie ein Anhang vorzufinden. Das Interesse für das literarische Tableau um 1800 wurde durch ein Seminar mit dem gleichnamigen Titel *Das Literarische Tableau – geordnetes Wissen um 1800* geweckt, in dessen Verlauf unterschiedliche Tableaus untersucht wurden. Besonders beeindruckend wirkte dabei die Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft. Mir war das Konzept des Tableaus bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt und umso mehr fesselt mich nun der Wunsch, vorhandenes Wissen in einem Gesamtformat wiederzugeben und das Bedürfnis, die Masse an neuen Erkenntnissen und Forschungsrichtungen zu ordnen und zu veranschaulichen. Bereits zu diesem Zeitpunkt fiel mir die Vielfalt der Gattungen und Textformen auf, in welchen literarische Tableaus münden. Eben jene Heterogenität zeigt, dass Tableaus mehr als einer einzelnen Textsorte zuzurechnen sind. Vielmehr stellen sie ein Denkmuster, beziehungsweise eine Philosophie einer Epoche dar.

Um auf das literarische Tableau um 1800 eingehen und die unterschiedlichen Textformen untersuchen zu können, muss vorweg erklärt werden, worum es sich bei Tableaus handelt und wie der Begriff in der Forschung verwendet wird. Dabei sollen Anette Graczyks Forschung und ihre Erkenntnisse aus dem Werk *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, welches 2004 in München veröffentlicht wurde, in den Vordergrund gerückt werden. In diesem Werk werden der Tableau-Begriff des 18. sowie des 19. Jahrhunderts und einzelne literarische Tableaus dieses Zeitraums untersucht.¹⁶ Diese Tableaus sind unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen gewidmet und variieren in ihrem wissenschaftlichen oder künstlerischen Zugang.¹⁷ Nach Graczyk, zeichnet sich das literarische Tableau um 1800 vor allem dadurch aus, dass zwei Bereiche miteinander verbunden werden, nämlich die Kunst und die Wissenschaft.¹⁸ Das Tableau kann als „komprimierende Organisationsform von Wissen“¹⁹ bezeichnet werden und steht, laut Graczyk, unter Beeinflussung des „macrocosmos-in-microcosmo-Denken[s] der Renaissance und seiner neuplatonistischen Symbolik, dessen ganzheitliches Denken zu ästhetischen Gesamtentwürfen

¹⁶ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 21.

¹⁷ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S.21.

¹⁸ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 11.

¹⁹ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 11.

strebt.“²⁰ Dies bedeute, dass das Tableau das Ziel hat, das komplette Wissen ästhetisch, geordnet und komprimiert wiederzugeben. Das Tableau ist eine Form der Wissensvermittlung, welche besonders im 18. Jahrhundert verwendet wird, um „empirische Erscheinungen aufnehmen, komprimieren, ordnen und damit überhaupt erst darstellbar machen zu können.“²¹ Der Begriff Tableau geht auf „tabula“²² zurück und bezeichnet eine Fläche, auf welcher Wissen systematisch geordnet wird, um dieses darstellen zu können.²³ Besonders wichtig ist hierbei die Systematik, da die wichtigsten Aufgaben des Tableaus die Ordnung, die Kategorisierung und die Struktur sind, welche in späterer Folge an den unterschiedlichen Textformen des literarischen Tableaus analysiert und verglichen werden. Dabei werden unterschiedliche Ordnungssysteme wie Listen und Tabellen zur Systematisierung von Informationen genutzt.²⁴ Des Weiteren zeichnet sich das Tableau durch die Verbindung von verschiedenen Einzelheiten und deren Platzierung in einem übergeordneten System aus.²⁵

Graczyk unterscheidet zwischen dem wissenschaftlichen Tableau, dem Tableau der Künste sowie Mischformen aus Kunst und Wissenschaft und stellt fest, dass der Fokus beim wissenschaftlichen Tableau auf jenen Merkmalen liegt, welche für eine systematische, inventarisierende Charakterisierung von komprimierten Gegenständen wichtig sind,²⁶ während im künstlerischen Tableau die „Abbildungsleistungen“²⁷ der Malerei, Zeichnung und Plastik zur Darstellung und Dokumentation von Objekten genutzt werden.²⁸ Das malerische Tableau ist eng mit dem Konzept des Tafelbildes verbunden,²⁹ einer anschaulichen Bildfläche, die durch Charakteristika wie „Visualität und Räumlichkeit“³⁰ geprägt wird. Im Vergleich dazu ist das literarische Tableau immer eine „Zeitkunst“ und muss, im Gegensatz zur räumlichen Malerei, den Inhalt sukzessiv darstellen: „Sie verfügt über keinen unmittelbaren Bildausdruck, sondern muß [sic!] Visualität und Räumlichkeit sprachlich hervorrufen.“³¹ Um dies bewirken zu können, werden untersuchte Gegenstände in ein

²⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 11.

²¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.12.

²² Graczyk: Das literarische Tableau, S. 12.

²³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 12.

²⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.12.

²⁵ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 13.

²⁶ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.15.

²⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S.14.

²⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.11, S.15.

²⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.16.

³⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S.17.

³¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.17.

Beziehungsgefüge gesetzt, was von Graczyk als „einheitsstiftende Leistung“³² bezeichnet wird. Das literarische Tableau ist eng mit dem wissenschaftlichen Tableau, aber auch dem malerischen Tableau verbunden und stellt eine Art Synthese aus beiden Formen dar:

Sofern sich auch Literaten darum bemühen, die empirische Faktenfülle maßstäblich darzustellen und auf das Wichtigste hin zu komprimieren, schließen sie an die Grundleistungen des wissenschaftlichen Tableaus an. Dabei kommt es zu Versuchen, die sammelnd-registrierenden und schematisch-strukturierenden Überblicks- und Ordnungsleistungen (Tabelle, Liste, Plan) nach dem Muster malerischer Anschauungs- und Inszenierungsformen auszugestalten und zu literarisieren.³³

Das literarische Tableau hat ähnliche Aufgaben wie das wissenschaftliche Tableau, nämlich die Darstellung und Ordnung von Wissen. Es erreicht dies jedoch mit Mitteln aus dem Bereich der Kunst, wie zum Beispiel Abbildungsformen aus der Malerei. Graczyk bezeichnet literarische Tableaus in diesem Sinne als „Übertragungen aus der bildenden Kunst“.³⁴

Im folgenden Kapitel werden auf Basis der Thesen von Graczyk nun zwei deutschsprachige Tableaus um 1800 untersucht, welche sich in ihrer Textform stark unterscheiden. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Ordnung sowie Darstellung von Wissen und der Verbindung von Kunst und Wissenschaft sollen analysiert und in einem nächsten Schritt verwendet werden, um Charakteristika und Kriterien des literarischen Tableaus um 1800 formulieren zu können. Die Erkenntnisse, welche aus jenen Untersuchungen der Primärtexte und Auseinandersetzungen mit der Sekundärliteratur zu diesen, bereits etablierten, literarischen Tableaus gewonnen werden, werden schließlich in der Eigenanalyse eines noch nicht als literarisches Tableau definierten Werkes zur Anwendung kommen. Das erste Tableau, welches nun untersucht wird, ist Johann Wolfgang von Goethes Fragment *Granit II*.

1 Goethe: *Granit II* – Fragment

Johann Wolfgang von Goethe ist als Naturwissenschaftler, Schriftsteller und Maler bekannt und hat den Wunsch, all diese Bereiche miteinander zu verbinden.³⁵ Goethe beschäftigt sich intensiv mit der Geologie und in diesem Sinne verfasst er 1785 ein Fragment, welches den „geologischen und mineralogischen Schriften“³⁶ zugeordnet werden kann und in späterer Folge *Über den Granit* genannt wird.³⁷ Seit 1970 ist der Text in der Leopoldina-Ausgabe mit dem Titel *Granit II* enthalten, unter welchem er nun auch allgemein bekannt ist.³⁸ Der Inhalt

³² Graczyk: Das literarische Tableau, S.17.

³³ Graczyk: Das literarische Tableau, S.18.

³⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S.18.

³⁵ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.159.

³⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S.160.

³⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.160.

³⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.160.

des Textes beruht auf Goethes Eindrücken einer Erkundungsreise in den Harz aus dem Jahr 1784. Das Fragment besteht aus drei Teilen, wobei der Mittelteil ein Naturtableau darstellt.³⁹ Goethes großes Interesse an der Gesteinsart des Granits kommt in seinen Harzreisen zum Vorschein, auf welchen er sich intensiv mit der „Detailforschung zu Aufbau, Zusammensetzung und Ursprung des Granits“⁴⁰ auseinandersetzt. Insgesamt tätigt Goethe drei Harzreisen und in den darauf folgenden Jahren widmet er sich geologischen und mineralogischen Studien, welche die Erstellung großer Sammlungen und die Verfassung zahlreicher Texte umfasst.⁴¹ Seine schriftlichen Werke zeichnen sich durch eine große Heterogenität aus und umfassen viele Gattungen, die von „Aphorismen und Gedichten über kurze Aufsätze zu speziellen Themen, fingierte Briefe, Versuchsprotokolle, Gelegenheitsbeobachtungen, Landschaftsstudien bis zu umfangreichen theoretischen Abhandlungen reichen.“⁴² Goethes Interesse liegt vor allem in der Verbindung von Kunst und Wissenschaft, so betätigt er sich als „Betrachter, Sammler, Kritiker und sogar Darsteller“ in Tableaux vivants.⁴³ Obwohl Goethe und seine wissenschaftlichen Beiträge von manch Kritikern in späteren Jahren als nicht fachmännisch bezeichnet werden, stuft er sein eigenes Werk als äußerst relevant für zukünftige Entwicklungen ein, pflegt Kontakte mit anderen WissenschaftlerInnen seiner Zeit und nimmt an wichtigen Debatten teil.⁴⁴ Goethes wissenschaftliches Lebenswerk beinhaltet „zahlreiche Beiträge zur Allgemeinen Naturlehre, zur Physik, zur Morphologie, zur Witterungslehre, zur Optik und Farbenlehre, zur Geologie und Mineralogie.“⁴⁵

Granit II wird in der Sekundärliteratur meist als Fragment bezeichnet, doch eine Gattungszuordnung scheint in diesem Fall nicht immer unproblematisch zu sein. Schnyder stellt fest, dass der Text sehr heterogen ist und als Aufsatz, Bericht, Hymne, Essay und auch Abhandlung bezeichnet werden kann.⁴⁶ Obwohl *Granit II* aufgrund seiner Kürze und Abgerissenheit oft der Gattung Fragment zugeordnet wird, betont Schnyder, dass es auch als

³⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.160.

⁴⁰ Schnyder, Peter: 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. v. Barbara Neumann und Margit Wyder. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012, S. 250.

⁴¹ Vgl. Haberkorn, Michaela: Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner (Goethe, A. v. Humboldt, Novalis, Steffens, G. H. Schubert). Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang 2004, S. 100.

⁴² Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 104.

⁴³ Vgl. Neumann, Barbara und Margit Wyder (Hg.): Vorwort. In: „Ein Unendliches in Bewegung“. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012, S. 7.

⁴⁴ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 99.

⁴⁵ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 99.

⁴⁶ Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 249.

„kunstvoll strukturierte Einleitung zu einem nie ausgeführten Werk über den Granit“⁴⁷ verstanden werden könnte. Da dieses Folgewerk jedoch nie erscheint, bleibt *Granit II* unabgeschlossen und wird im Folgenden als Fragment behandelt, welches als literarisches Tableau des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird. Denn Graczyk zufolge will Goethe mithilfe dieses Fragmentes eine Verbindung zwischen „wissenschaftlicher, künstlerischer und religiöser Naturerfahrung“⁴⁸ schaffen, wofür er seine Kenntnisse aus den Naturwissenschaften, aber auch aus den Künsten, der Malerei und der Literatur einfließen lässt.⁴⁹ Goethe legt Wert darauf, das ästhetische Gesamtbild mit allen Verbindungen und Einflüssen wiederzugeben, wie in diesem Fall das Verhältnis von Natur und Gesellschaft,⁵⁰ und nicht nur Einzelaspekte zu analysieren.⁵¹ Besonders an diesem Text ist, dass er nicht nur eine „naturkundlich-deskriptive“⁵² Darlegung ist, sondern die Gesteinsart in einem „poetischen, teilweise sogar religiösen Gestus“⁵³ betrachtet wird.

Im Text wird weder auf den Gipfelaufstieg noch -abstieg eingegangen, lediglich der Gipfelblick selbst wird beschrieben.⁵⁴ Dies geschieht aus der Sicht eines Ich-Erzählers und stellt eine „eigenständige Erzähleinheit“⁵⁵ im Gesamttext dar, welche „stark poetische Akzente“⁵⁶ hat. Dieser Abschnitt ist von einer Einleitung, welche den bisherigen Wissensstand zum Granit wiedergibt, und einem Schluss, welcher mit einer offenen Fragestellung endet, umgeben.⁵⁷ Nach Graczyk spielt nicht nur das Wissen über den Granit oder über die Epochen der Erdgeschichte eine Rolle, sondern auch die Gefühle des Ich-Erzählers stehen im Vordergrund.⁵⁸ Dabei legt der Ich-Erzähler eine autobiographische Komponente sehr nahe, da dieser sein Interesse am Granit rechtfertigt und um das Verständnis der Leserschaft bittet.⁵⁹ Der Ich-Erzähler wechselt zwischen wissenschaftlichen Beschreibungen und Selbstgesprächen, wodurch das Publikum einbezogen wird und die wissenschaftliche Abhandlung eine sehr subjektive Komponente bekommt.⁶⁰ Schnyder zufolge bekommen diese Selbstgespräche einen religiösen Charakter und ähneln einem

⁴⁷ Schnyder: Grund-Fragen, S. 249.

⁴⁸ Graczyk: Das literarische Tableau, S.27.

⁴⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.22.

⁵⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.160.

⁵¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.22.

⁵² Graczyk: Das literarische Tableau, S.161.

⁵³ Graczyk: Das literarische Tableau, S.161.

⁵⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.161.

⁵⁵ Graczyk: Das literarische Tableau, S.161.

⁵⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S.161.

⁵⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.161.

⁵⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.162.

⁵⁹ Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 253.

⁶⁰ Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 253.

Gleichnis.⁶¹ Das Subjekt erreicht eine Metaebene und wird in eine Zeit imaginiert, in welcher es keine Menschen gibt.⁶² Besonders bedeutend und symboltragend sind dabei auch der Gipfelblick, der Granit und das Gefühl der Erhabenheit – Konzepte, auf welche in weiterer Folge noch genauer eingegangen werden soll. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der an dieser Stelle betont werden muss, ist, dass sich Goethes literarisches Tableau mit mehr als einer schönen Aussicht beschäftigt.⁶³ Es stellt ein „geognostisches Naturtableau, das als neue Qualität die geschichtliche Tiefe der Erde zu Bewusstsein bringt“,⁶⁴ dar; diese Zeitreise durch die Epochen wird durch ein „nachdenklich-betrachtendes Subjekt“⁶⁵ imaginiert, welches eine „quasi-überzeitliche“ oder auch „zeitenthobene“⁶⁶ Position einnimmt.

Goethes Tableau soll eine Kombination aus der Wissenschaft, welche sich nicht auf die Ästhetik spezialisiert, sondern im Fall der Geognostik, den Fokus auf die systematische Analyse der Gesteinsart des Granits legt, und der Kunst, die sich mit dem Granit als ästhetisches Kunstwerk beschäftigt, darstellen.⁶⁷ So meint Graczyk:

Genau hier gewinnt Goethes Naturtableau seine Funktion, denn es soll die Kluft zwischen ästhetischem Genuss und wissenschaftlicher Erkenntnis überbrücken, indem es die Stellung des Granits im kosmologischen Zusammenhang anschaulich und intellektuell einsichtig macht. Dabei arbeitet sich Goethe zu einer genetischen Auffassung vor, die das geognostische Material überhaupt erst zu einem zusammenhängenden Naturbild organisiert, in dem die Gestalt der Erde aus ihrem Werdevorgang begriffen wird.⁶⁸

Dass dieses Tableau mehr als ein wissenschaftlicher Aufsatz ist, erkennt man laut Graczyk auch daran, dass der Granit sehr feierlich beschrieben und sogar als „sakraler Gegenstand“⁶⁹ behandelt wird, der von großer Symbolhaftigkeit ist. So stellt Graczyk fest, dass der Granitgipfel, auf welchem sich der Ich-Erzähler befindet, ein Ort der Erkenntnis ist: „Obwohl der Granitgipfel als höchster Punkt aus der Landschaft ragt, legt er als ‚Urgestein‘ zugleich auch das Innerste der Erde frei.“⁷⁰ Der Granit stellt zugleich das Höchste wie auch das Tiefste dar, was in weiterer Folge nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Ausmaße annimmt, da sich der Granit auch durch die Erdgeschichte erstreckt.⁷¹ Der Granit ist für Goethe ein

⁶¹ Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 255.

⁶² Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 259.

⁶³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.162.

⁶⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S.162.

⁶⁵ Graczyk: Das literarische Tableau, S.162.

⁶⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S.166.

⁶⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.167.

⁶⁸ Graczyk: Das literarische Tableau, S.167.

⁶⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.161.

⁷⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S.162.

⁷¹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.162.

„Wahrzeichen der Beständigkeit“,⁷² welches auch eine Verbindung zur Urzeit symbolisiert. Vom Granitgipfel aus kann der Ich-Erzähler das Schauspiel der Epochen imaginieren und befindet sich dennoch auf sicherem Untergrund, da der Granit als unzerstörbare Konstante den „wechselnden Kulissen“⁷³ trotzt. Zudem wird der Granit zum „verehrungswürdigen Gegenstand“⁷⁴ hymnisiert und als Denkmal der Zeit bezeichnet; der Granitgipfel ist ein „symbolischer Ort, der es dem Ich erlaubt, sich in eine höhere Naturanschauung hineinzudenken und hineinzufühlen.“⁷⁵ Auch hier werden die Gefühle und die subjektive Wahrnehmung betont. Graczyk zufolge wird durch die Abwertung der Ebene der Granit aufgewertet, da er ein „konfliktlose[r] Untergrund“⁷⁶ ist, weshalb Goethe in ihm ein Symbol der Natur für den Ursprung des Seins gefunden hat.⁷⁷ Außerdem stellt der Granit auch ein religiöses Zeichen dar, weil dieser ein Ort der Beruhigung ist und als tragender Untergrund des Lebens beschrieben wird; hier sucht das „unruhige menschliche Herz seine symbolische Selbstdeutung“.⁷⁸ Graczyk zufolge betrachtet Goethe den Granit als Kunstwerk und nicht nur als wissenschaftliches Untersuchungsobjekt, wodurch das Gestein zum ästhetischen Charakter der Tableaus beiträgt.⁷⁹ In großer Dichte werden „alle möglichen sprachlichen Darstellungsformen und Repräsentationsgattungen von Wissen zusammengebracht.“⁸⁰ So gibt es Erörterungen, Beschreibungen und die Verwendung von Fachvokabular, aber gleichzeitig auch metareflexive Gleichnisse, Selbstgespräche, „quasi-theatralische Reinszenierung[en]“⁸¹ und hymnische Absätze.⁸²

Das Tableau soll Wissen vor allem anschaulich darstellen; diese Form erlaubt es Goethe nicht nur, die Kenntnisse zur Erdentwicklung zu beschreiben, sondern sie von einem Erzähler imaginieren zu lassen, wodurch die Übergänge zwischen den Phasen sowie Zusammenhänge organisiert und für die Leserschaft verständlich vermittelt werden. Für die Darstellung dieser Veränderungen und die Betonung der Dynamik eignet sich die literarische Beschreibung als Zeitkunst im Vergleich zum malerischen Tableau besonders gut.⁸³

⁷² Graczyk: Das literarische Tableau, S.162.

⁷³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.164.

⁷⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S.168.

⁷⁵ Graczyk: Das literarische Tableau, S.169.

⁷⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S.176.

⁷⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.176-177.

⁷⁸ Graczyk: Das literarische Tableau, S.184.

⁷⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.167.

⁸⁰ Schnyder: Grund-Fragen, S. 262.

⁸¹ Schnyder: Grund-Fragen, S. 262.

⁸² Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 262.

⁸³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.168.

1.1 Goethe als Naturforscher und sein Zugang zu den Wissenschaften

Bei der Auseinandersetzung mit Goethe ist vor allem sein Zugang zur Geologie und zur Verbindung von Kunst und Wissenschaft von Bedeutung. In seinem Aufsatz *Grund-Fragen* untersucht Schnyder eben jene Aspekte und stellt fest, dass der Grund, den Goethe zu seinem Thema und Untersuchungsobjekt macht, mehrere Bedeutungsebenen hat.⁸⁴ Zum einen ist der Grund der Erdboden, welcher um 1800 in den Fokus vieler archäologischer und geologischer Untersuchungen rückt, zum anderen kann der Grund auch eine metaphorische Bedeutung haben und als Basis des Wissens in einem Zeitalter der Aufklärung verstanden werden.⁸⁵ Das Werk *Granit II* verbindet geologische Erkenntnisse mit einer künstlerischen Darstellung und beschäftigt sich auf ästhetische Weise mit der Gesteinsart. Zwischen Kunst und Geologie sieht Schnyder drei Verbindungspunkte.⁸⁶ So gibt es eine metaphorische Berührung zwischen dem Bereich der Geologie und der Architektur, da man vom „Haus“⁸⁷ der Erde sprechen kann, wenn man ihre Grundfesten untersucht.⁸⁸ Zweitens braucht die Wissenschaft eine Form der Darstellung, also Medien wie Sammlungen, Zeichnungen und Texte.⁸⁹ Als dritte Verbindung gibt es den Aspekt der Zeit, da diese vor allem in bildlichen Medien nur schwer darstellbar ist und es deshalb die Literatur braucht, um diachrone Prozesse zu beschreiben.⁹⁰ Auch nach Haberkorn ist die poetische Sprache ein ideales Mittel zur Darstellung von theoretischen Aspekten; der Grund dafür liegt in dem „selbstreflexiven Charakter“⁹¹ sowie der „ästhetisch bedingte[n] Mehrdeutigkeit“⁹² der Sprache, wodurch sich Konzepte gut darstellen lassen. Gerade im Bereich der Geologie sieht Goethe das Bedürfnis nach Kunst, da diese mit „erkenntnistheoretischen Problemen“⁹³ behaftet ist; für die Darstellung der unsichtbaren, räumlichen und zeitlichen Prozesse, reicht die wissenschaftliche Sprache alleine nicht aus.⁹⁴ Haberkorn stellt des Weiteren fest, dass Goethe die Kunst als „Steigerung und Vollendung der sinnlichen Wahrnehmung“⁹⁵ betrachtet und versucht, naturkundliche Phänomene aus möglichst verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen Gattungen, Medien und Methoden zu bearbeiten.⁹⁶ Außerdem, so Bosse in *Die Metamorphosen des Granits*,⁹⁷ ist

⁸⁴ Schnyder: *Grund-Fragen*, S. 245.

⁸⁵ Vgl. Schnyder: *Grund-Fragen*, S. 245.

⁸⁶ Vgl. Schnyder: *Grund-Fragen*, S. 246.

⁸⁷ Schnyder: *Grund-Fragen*, S. 246.

⁸⁸ Vgl. Schnyder: *Grund-Fragen*, S. 246.

⁸⁹ Vgl. Schnyder: *Grund-Fragen*, S. 247.

⁹⁰ Vgl. Schnyder: *Grund-Fragen*, S. 247-248.

⁹¹ Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher*, S.128.

⁹² Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher*, S.128.

⁹³ Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher*, S.128.

⁹⁴ Vgl. Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher*, S.128-129.

⁹⁵ Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher*, S.148.

⁹⁶ Vgl. Haberkorn: *Naturhistoriker und Zeitenseher*, S.148.

Goethe davon überzeugt, dass man die Sprache an den Gegenstand anpassen muss: „Wenn man von Uranfängen spricht, so muss man uranfänglich reden, d.h. dichterisch [...]“.⁹⁸ Gleichzeitig muss die Sprache manchmal auch über ihre eigenen Grenzen hinausgehen, um die Natur darstellen zu können.⁹⁹ So stellt Bies fest, dass Goethe viele sprachliche Mittel wie paradoxe Verbindungen und Vergleiche, aber auch eine sehr klangliche Sprache, zum Beispiel durch die Verwendung von Alliterationen, benutzt.¹⁰⁰ Goethes Basis für die Auseinandersetzung mit dem Granit ist die Beobachtung des Untersuchungsobjektes;¹⁰¹ seine eigenen Erfahrungen und Gefühle spielen dabei eine große Rolle und bewirken den hymnischen Stil.¹⁰² Goethe stellt fest, dass die Dichtkunst und die Naturkunde in ihrem inneren Wirken miteinander verwandt seien und deshalb mit ähnlichen Methoden untersucht werden müssen.¹⁰³ Mit diesem Ansatz erhofft er, der „Ausdifferenzierung der Künste und Wissenschaften“¹⁰⁴ seiner Zeit entgegenzuwirken. Für Goethe braucht es sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst, um die Welt verstehen und deuten zu können.¹⁰⁵ Deshalb kombiniert er beide Disziplinen und verwendet häufig mehrere künstlerische Medien wie unterschiedliche Gattungen, um einen wissenschaftlichen Aspekt zu beleuchten.¹⁰⁶ Nach Goethe führt die Kunst zur Vollendung der Wissenschaft und gewisse Einsichten können nur durch die künstlerische Darstellung adäquat präsentiert werden.¹⁰⁷

Auch Goethes Zugang zum Glauben und zur Religion spiegeln sich in seinen wissenschaftlichen Werken wider. Er setzt den Glauben mit dem Schauen, welches „auf ein intuitives, ästhetisches Wissen [zielt]“,¹⁰⁸ gleich. Seine „scientia intuitiva“¹⁰⁹ sieht er als Mittel, Gott zu begreifen, welchen er mit der Natur gleichstellt.¹¹⁰ Damit unterscheidet sich Goethe von anderen Naturwissenschaftlern seiner Zeit und die Naturbetrachtung wird zum „Gottesdienst“.¹¹¹ Bies zufolge ist Goethes Naturwissenschaft sehr symbolhaft, so versucht er,

⁹⁷ Goethe, Johann Wolfgang von: Die Metamorphose des Granits: Substanz- und Gestaltbildung des Erdorganismus. Hg. v. Dankmar Bosse. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1994.

⁹⁸ Goethe: Die Metamorphose des Granits, S. 20.

⁹⁹ Vgl. Bies, Michael: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen: Wallstein Verlag 2012, S. 172.

¹⁰⁰ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 172-173.

¹⁰¹ Vgl. Bosse: Die Metamorphose des Granits, S. 23.

¹⁰² Vgl. Bosse: Die Metamorphose des Granits, S. 22.

¹⁰³ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 126.

¹⁰⁴ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 126.

¹⁰⁵ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 148.

¹⁰⁶ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 148.

¹⁰⁷ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 148.

¹⁰⁸ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 142.

¹⁰⁹ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 142.

¹¹⁰ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 142.

¹¹¹ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 142.

die Differenz zwischen Individuum und Allgemeinem „durch ein intuitives Wissen von der Natur, eine symbolische Naturerkenntnis, die von konkreten Erfahrungen ausgeht und in ihr das gesetzmäßige Allgemeine sucht“,¹¹² zu überbrücken. Goethe will aus Einzelteilen allgemeingültiges Wissen ableiten und theoretische Erkenntnisse gewinnen, was auch als „zarte Empirie“¹¹³ bezeichnet wird. Dabei verwendet Goethe zwar auch Messgeräte, doch im Gegensatz zu Humboldt und anderen bekannten Forschern seiner Zeit ist er davon überzeugt, die Sinne des Menschen seien am besten für die Forschung geeignet.¹¹⁴ So stellt Haberkorn fest:

Nur in einem Pluralismus der Methoden und Darstellungsweisen und im lebendigen Dialog zwischen verschiedenen kulturellen Bereichen kann nach Goethe eine sinnvolle Naturerkenntnis unter Einbeziehung der Menschen gewonnen werden.¹¹⁵

Dieser „lebendige Dialog“ kann jedoch nicht durch eine rein wissenschaftliche Weise erfolgen, sondern benötigt künstlerische Mittel. Goethe kombiniert beide Disziplinen nicht nur, indem er wissenschaftliche Themen mithilfe der Kunst darstellt, sondern auch immer wissenschaftliche Aspekte in seinen literarischen Werken inkludiert.¹¹⁶

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der wissenschaftliche Zugang Goethes sowie die Ansätze und Methoden, die er in seinen literarischen Tableaus nutzt. Haberkorn zufolge setzt sich Goethe intensiv mit der Wissensgeschichte auseinander und kommt dabei zu der Überzeugung, die Wissenschaft könne nicht vom untersuchenden Subjekt getrennt werden:

Wissenschaft konstatiert sich immer als Ausdruck eines denkenden, handelnden und schaffenden Forschungssubjekts. In diesem Sinne heißt es in den Aphorismen, dass die Erscheinung vom Beobachter nicht losgelöst, vielmehr in die Individualität desselben verstrickt und verwickelt sei.¹¹⁷

Nach Goethe bedeutet dies, dass die Wissenschaft niemals objektiv sein kann und eine künstlerische Darstellung, die im Vergleich zur positivistischen Wissenschaft nicht behauptet, objektiv zu sein, die passende Form der Präsentation ist, da jede Erkenntnis subjektiv ist. Allerdings besteht die Notwendigkeit, dass dieses Subjekt über die eigenen Schlüsse und Methoden reflektiert und diese kritisch beäugt.¹¹⁸ Nach Kirchner ist Goethes Naturforschung

¹¹² Bies: Im Grunde ein Bild, S. 156.

¹¹³ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 157.

¹¹⁴ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 112.

¹¹⁵ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 148.

¹¹⁶ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 148-149.

¹¹⁷ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.104.

¹¹⁸ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 109.

auf einem „zum Schauen angeregte[m] Auge“¹¹⁹ sowie einer „dichterische[n] Intuition“¹²⁰ begründet und seine Begegnung mit der Natur ist sowohl geistig als auch gefühlsbetont. Es wird beobachtet, dass im Gegensatz dazu die moderne Wissenschaft streng von der Kunst getrennt wird, da man meint, Subjektivität würde die Wahrheit verfälschen.¹²¹ Steiner zufolge ist Goethe überzeugt, dass die Kunst aus dem „Urquell des Seins“¹²² kommt und „nichts Illusorisches, nichts Subjektives an sich trägt, sondern als die Kündlerin jener Gesetzlichkeit erscheint, die der Dichter in den Tiefen des Naturwirkens dem Weltgeiste abgelauscht hat.“¹²³ Demnach ist die Kunst ebenfalls eng mit der Natur verbunden und die Vermittlerin zwischen der Natur und dem Menschen. Haberkorn stellt fest, dass durch die Kunst das Objekt mit dem Subjekt verbunden wird, „indem eine unvoreingenommene, naturgetreue Darstellung mit einem individuellen Naturempfinden verknüpft wird.“¹²⁴ Obwohl sie eng an das Subjekt gebunden ist, weil sie durch das Subjekt wirkt, ist sie nicht subjektiv, sondern offenbart das Wissen der Welt. Goethe verfolgt eine „naturgemäße Methode“,¹²⁵ welche zu seiner Zeit aus einer wissenschaftlichen Perspektive und aus der Sicht der Poetik sehr modern ist.¹²⁶ Diese hat das Ziel, die Natur genauso lebendig wiederzugeben und darzustellen, wie sie ist, und nicht nur still und unbelebt nachzuahmen.¹²⁷ Dies bezeichnete Goethe als „Stil“,¹²⁸ welcher „[i]m Unterschied zu einem eher naiven Objektivismus oder Empirismus auf der einen und einem allzu idealistischen, eher frei schwebenden Subjektivismus auf der anderen Seite“¹²⁹ auf der Erkenntnis selbst beruht und die echte, wahre Darstellung der Dinge zum Ziel hat.

Goethes Tableau enthält Referenzen auf andere Werke und wissenschaftliche Theorien, welche seine Arbeit stark beeinflussen, wobei nach Graczyk vor allem Buffon und Herder von besonderer Bedeutung sind. Buffon verfasst das Tableau *Histoire naturelle* im Buchformat, welches die biblische Zeitrechnung, die zunächst behauptet, die Erde sei 6000 Jahre alt, und den religiösen Schöpfungsmythos anzweifelt.¹³⁰ Stattdessen ist Buffon überzeugt, die Erde

¹¹⁹Kirchner, Berna: Carl Gustav Carus. Seine „poetische“ Wissenschaft und seine Kunsttheorie, sein Verhältnis zu Goethe und seine Bedeutung für die Literaturwissenschaft. Bonn: Rheinisch Friedrich-Wilhelms-Universität 1962, S. 73.

¹²⁰ Kirchner: Carl Gustav Carus, S.72.

¹²¹ Vgl. Steiner, Rudolf: Goethes naturwissenschaftliche Schriften. 1.-5. Auflage. Dornach: Philosoph.-Anthroposoph. Verl. am Goetheanum 1926, S. 100.

¹²² Steiner: Goethes naturwissenschaftliche Schriften, S.101.

¹²³ Steiner: Goethes naturwissenschaftliche Schriften, S.101.

¹²⁴ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 116.

¹²⁵ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 176.

¹²⁶ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 176.

¹²⁷ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 177.

¹²⁸ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 177.

¹²⁹ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 177.

¹³⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.165. zitiert: Buffon, Georges Louis Leclerc, Comte de: Allgemeine Historie der Natur nach allen ihren besonderen Theilen abgehandelt.

habe einen Bildungsprozess von 78 000 Jahren durchlebt, welcher in sieben Epochen eingeteilt werden kann.¹³¹ In seinem Tableau bezieht sich Goethe, Graczyk zufolge, auf die dritte und vierte dieser Epochen: „Während sich die konstitutiven Phasen der Erdgeschichte bei Buffon lange vor dem Erscheinen des Menschen vollziehen, führt Goethe sie als ein tableauhaftes Naturschauspiel auf, das von einem menschlichen Betrachter imaginiert wird.“¹³² Goethe stellt die wissenschaftliche Theorie Buffons als „panoramatische Geschichtsschau“¹³³ dar, welche der Leserschaft durch den Ich-Erzähler und durch die ästhetische Schilderung anschaulich dargestellt wird.¹³⁴ Für Goethe ist es essentiell, ein Gesamtbild wiederzugeben und die Verbindung von Natur und Gesellschaft aufzuzeigen. Genau in diesem Punkt bezieht sich Goethe auf Herder, welcher den Zusammenhang aller natürlicher Dinge darstellen möchte, was er in seinem Werk *scala naturae*¹³⁵ in Form einer Stufenleiter aufzeigt und von einer Verbindung zwischen Erdgeschichte und Menschheitsgeschichte zeugt.¹³⁶ Herder glaubt an eine „dynamisch[e] Stufenleiter der Natur“,¹³⁷ welche als „Kern der Erde“, beziehungsweise als „Urgrund der Schöpfung“¹³⁸ den Granit hat. Goethe ist zeitweise ebenso von diesem Ansatz überzeugt, was begründen könnte, weshalb der Granit in Goethes Text geradezu hymnisch verehrt und zu einem Ruhepol der Zuflucht erhoben wird. Er selbst geht jedoch später von drei getrennten Naturbereichen aus, nämlich „Kristallisation, Vegetation und animalische Organisation“¹³⁹ und unterscheidet sich dadurch von Herder.

1.2 Goethes „Ideal des Ganzen“

Tableaus geben immer ein Ganzes, ein komplettes Bild wieder. Auch für Goethe ist dies ein wichtiger Aspekt, der ihn und seine Arbeit prägt. Bies zufolge tendiert die Wissenschaft häufig dazu, das Ganze als Summe der Einzelteile zu betrachten, anstatt den Einfluss des Ganzen auf die Teile zu erforschen.¹⁴⁰ Der intuitive Verstand hat einen „Synthetisch-Allgemeinen“¹⁴¹-Ausgang und realisiert, dass die Verbindung der Teile nicht zufällig ist,

¹³¹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.165.

¹³² Graczyk: Das literarische Tableau, S.166.

¹³³ Graczyk: Das literarische Tableau, S.166.

¹³⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.166.

¹³⁵ Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. 2. Band. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag 1965.

¹³⁶ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.169.

¹³⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S.170.

¹³⁸ Graczyk: Das literarische Tableau, S.172.

¹³⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.173.

¹⁴⁰ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 128.

¹⁴¹ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 128.

wodurch allgemein gültige Erkenntnisse gewonnen werden können.¹⁴² Obwohl sich die Naturwissenschaften zu Goethes Zeit zunehmend zersplittern, ist dieser davon überzeugt, dass die Natur nur als Ganzes wahrgenommen werden kann und die Kunst dies am besten darzustellen vermag.¹⁴³ Goethe fordert dazu auf, nicht nur analytische Ansätze zu vertreten, sondern zusätzlich zu analytischen Zerlegungen und Untersuchungen auch immer Schritte zur Synthese zu setzen und die Erkenntnisse in einen Gesamtzusammenhang einzuordnen.¹⁴⁴

Goethes Methode ist davon geprägt, von einem Gesamteindruck zu den Einzelphänomenen überzugehen, um schließlich wieder zum Totaleindruck und Gesamtzusammenhang zurückzukehren.¹⁴⁵ Dieser Zugang ist auch in Goethes *Granit II* zu beobachten: Der Text beginnt mit einer allgemeinen und eher nüchternen Betrachtung des Granits, seiner Namensgebung und Geschichte.¹⁴⁶ Hier wird der Granit im Gesamtbild analysiert, bevor die Zeitreise durch die Epochen und die spezifischere Untersuchung der Gesteinsart beginnt. Zu guter Letzt, kommt Goethe wieder zum Gesamtbild zurück und stellt unter anderem eine offene Frage.¹⁴⁷ Auch Steiner zufolge ist für Goethe das Einzelne nur eine Zwischenerkenntnis von der Gesamtauffassung und dem Gesamtzusammenhang.¹⁴⁸ Demnach untersucht Goethe einzelne Gesteinsarten mit dem Ziel, diese in ein Erdganzes einzuordnen und ist davon überzeugt, dass das System von der Natur gegeben ist.¹⁴⁹ Die einzelnen geologischen Untersuchungen, die zu dieser Zeit oft auf eine Region fokussiert sind, sollten Goethe zufolge immer zu einer Theorie zur Erde beitragen und in das größere Bild eingefügt werden.¹⁵⁰ Gleichzeitig dürfen auch die einzelnen Untersuchungen nicht mosaikartig erscheinen, sondern müssen in sich geschlossen sein.¹⁵¹ Das Ganze darzustellen ist jedoch kein konfliktfreies Ziel, so stellt Goethe fest, dass es schwer ist, die Natur gleichzeitig als dynamisch und feststehend darzustellen.¹⁵² Einerseits möchte man allgemeingültige Feststellungen ziehen, andererseits verändert sich die Natur stetig und steht nie still.¹⁵³

¹⁴² Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 129.

¹⁴³ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 132-133.

¹⁴⁴ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 112.

¹⁴⁵ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.105.

¹⁴⁶ Vgl. Goethe: Granit II, S. 10-11.

¹⁴⁷ Vgl. Goethe: Granit II, S. 13.

¹⁴⁸ Vgl. Steiner: Goethes naturwissenschaftliche Schriften, S. 185.

¹⁴⁹ Vgl. Steiner: Goethes naturwissenschaftliche Schriften, S. 187.

¹⁵⁰ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 118.

¹⁵¹ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 104.

¹⁵² Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 155.

¹⁵³ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 155.

1.3 Die Bedeutung des Gipfelblicks und des Erhabenen in *Granit II*

Ein weiteres wichtiges Konzept in Goethes literarischem Tableau ist der Gipfelblick, vor dem sich die Phasen der Erdentwicklung wie ein Naturschauspiel vor den Augen des Ich-Erzählers abspielen. Er stellt den Hauptteil und das Naturtableau im Text dar. Hier spielt jedoch nicht nur das „distanzierende Sehen“¹⁵⁴ eine Rolle, sondern auch andere Sinne, wie zum Beispiel der Kontaktsinn und die Empfänglichkeit für die Höhenluft, da diese zusammen mit dem wissenschaftlichen Wissen zu der meditativen Atmosphäre beitragen, durch welche die Landschaft und der Granit vom Betrachter interpretiert werden können.¹⁵⁵ Der panoramatische Ausblick, den der Ich-Erzähler vom Granitgipfel aus hat, soll der Leserschaft ein „anschauliches Denkbild“¹⁵⁶ sein, um die Erdgeschichte zu verstehen; „die Landschaft wird dabei gleichsam transparent, um den Blick auf die Erdgeschichte freizugeben.“¹⁵⁷ Nach Graczyk stellt die Reichweite der Sicht, welche der Ich-Erzähler hat, zugleich auch die Reichweite des Menschen dar, sie reicht von niederen Bedürfnissen bis in die Höhen der Vergeistigung.¹⁵⁸

Indem der Granit als erhabenes Gestein stilisiert wird, soll er die Leserschaft auf das „Erhabene der erdgeschichtlichen Naturzeugnisse“¹⁵⁹ aufmerksam machen. Der Text hat nicht nur die Absicht eine Gesteinsart genauer zu beschreiben, sondern vielmehr eine Größe aufzuzeigen, die über die Vorstellungskraft und die Reichweite des Menschen hinausgeht.¹⁶⁰ Die Huldigung des Granits steigert sich von einem „zunächst schlichte[n] Ton ins Hymnische“.¹⁶¹ Das Erhabene bezieht sich jedoch nicht nur auf den Granit und die Erkenntnisse, die durch das Gestein hervorgerufen werden können, sondern auch auf die Leserschaft, welche durch das „ehrfurchtsvolle Staunen“ und das „gemischte Gefühl aus Demut und selbstbewusster Teilhabe“¹⁶² am Erhabenen teilhaben kann.¹⁶³ So soll der Mensch durch die Ruhe und die Abgelegenheit über die niederen Bedürfnisse seiner eigenen Existenz erhoben werden und sich dadurch, wenn auch nur für begrenzte Zeit, den anderen Menschen überlegen und erhaben fühlen. So erfährt der Erzähler am Gipfel eine

¹⁵⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S.163.

¹⁵⁵ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.163.

¹⁵⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S.185.

¹⁵⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S.185.

¹⁵⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.164.

¹⁵⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.166-167.

¹⁶⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.168.

¹⁶¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S.168.

¹⁶² Graczyk: Das literarische Tableau, S. 169.

¹⁶³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.169.

„Hinaufbestimmung“,¹⁶⁴ welche einerseits seinen eigenen Körper aufgrund seines Standortes betrifft, andererseits auch seinen Geist. Dieses Gefühl bringt den Erzähler in eine neue, erhobene Position, welche für die Beobachtung des Granits und für die Erforschung der „tiefsten Gefühle der Wahrheit“¹⁶⁵ genutzt wird. Schnyder bezeichnet diese Stelle des Textes als Gleichnis, in welchem der Erzähler eine Metaebene einnimmt.¹⁶⁶ ‚Das Erhabene‘ ist ein viel diskutiertes Thema im 18. Jahrhundert, so beschäftigen sich Gerard, Kant, Sulzer und Schiller intensiv mit diesem Konzept.¹⁶⁷ Schiller zufolge ist das Erhabene ein wichtiger Teil der ästhetischen Erziehung, welcher über das Schöne hinausreicht und notwendig ist, um den Menschen in Freiheit zu setzen, da durch die ausgelöste Ehrfurcht die Vernunft stimuliert wird.¹⁶⁸ Dieses Gefühl der Erhabenheit kann nicht nur durch Wissen hervorgerufen werden, sondern es braucht eine „ästhetische Erfahrung“,¹⁶⁹ um der Leserschaft diese Erhebung zu ermöglichen.¹⁷⁰ Auch der Ausdruck ‚ästhetische Erfahrung‘ ist bedeutungsgeladen; laut Dewey reicht die bloße Theorie nicht aus, um einem Gehalt Bedeutung zu verleihen, erst durch die Erfahrung kann dies erreicht werden: „Niemand wird bestreiten, daß [sic!] der Parthenon ein hervorragendes Kunstwerk ist. Ästhetische Bedeutung erhält er jedoch erst, sobald er in einem Menschen eine Erfahrung bewirkt.“¹⁷¹ Durch die Kunst sollen die wissenschaftlichen Erkenntnisse für die Leserschaft erfahrbar werden und die Erhebung und Nachempfindung ermöglicht werden.

1.4 Die Bedeutung der zeitlichen Ebenen in *Granit II*

Um 1800 entwickelt sich die Geologie zu einer wichtigen Wissenschaft, und es werden viele neue Erkenntnisse gewonnen. So wird unter anderem die angenommene Entstehungszeit der Erde, welche der Bibel nach 6000 Jahre beträgt, „gesprengt“¹⁷² und stattdessen auf Millionen von Jahren ausgedehnt. Dadurch reduziert sich die Relevanz der Menschheit auf einen Bruchteil der Erdgeschichte und die unzähligen geologischen Prozesse, welche die Erdoberfläche ständig verändern, zeigen auf, dass „das Reich der Steine als der Inbegriff des Festen keineswegs statisch, sondern vielmehr dynamisch ist.“¹⁷³ Obwohl schon vor diesen

¹⁶⁴ Schnyder: Grund-Fragen, S. 254.

¹⁶⁵ Schnyder: Grund-Fragen, S. 255.

¹⁶⁶ Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 255.

¹⁶⁷ Vgl. Barone, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen. Hg. v. Anne Betten, Hartmut Steinecke u.a. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, S. 110.

¹⁶⁸ Vgl. Barone: Schiller und die Tradition des Erhabenen, S. 114-115.

¹⁶⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 166.

¹⁷⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S.166.

¹⁷¹ Dewey, John: Kunst als Erfahrung. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 10.

¹⁷² Schnyder, Peter: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter. In: Zeitschrift für Germanistik 19(3) 2009, S. 541.

¹⁷³ Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen, S. 541.

Feststellungen bewusst ist, dass sich die Erdoberfläche verändern kann, geht man hier von Verfallsprozessen aus, welche aufgrund von Erdbeben und derartigen Phänomenen hervorgerufen werden.¹⁷⁴ Später nimmt man an, dass die Erde selbst dynamisch ist und sich durch kontinuierliche Prozesse verändert.¹⁷⁵ Schnyder zufolge verändert das neue Wissen über die Erde und die neue Betrachtung der Landschaft auch die Dichtung.¹⁷⁶ Goethe hält jedoch wenig von diesen Erkenntnissen und spricht sich gegen die dynamischen Veränderungsprozesse der Erde aus.¹⁷⁷ In seinem Tableau ist der Granit deshalb statisch und beständig, was sich auch bei der Zeitreise des Beobachters bemerkbar macht. Dennoch spielt die zeitliche Ebene eine wichtige Rolle in Goethes Tableau und es sind die dynamischen Aspekte auf der Ebene der Textform in Form der sprachlichen Mittel, enthalten, wie zum Beispiel bei der Raffung der Erdentwicklung.

Ein wichtiges Merkmal der Literatur ist, nach Lessing, die Möglichkeit Zeitlichkeit, Prozesse und Abfolgen auszudrücken.¹⁷⁸ Schnyder meint hierzu, dass es eine Herausforderung ist, Zeit darzustellen, vor allem in Kombination mit Räumlichkeit und geologischen Prozessen, dies aber eher durch sprachliche Mittel als durch Bilder möglich ist, da die Sprache diachrone Prozesse darstellen kann.¹⁷⁹ Um dies in seinem Tableau zu bewerkstelligen, nutzt Goethe Tempus- und Moduswechsel zur „Gestaltung der Erfahrung von Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem“.¹⁸⁰ Untersucht man Schnyders Theorie am Text, so stellt man fest, dass Goethe im Präsens beschreibt, wie der Ich-Erzähler auf dem Gipfel sitzt, die Landschaft überblickt und über die niederen Bedürfnisse der Menschen philosophiert. Doch sobald dieser den Blick Richtung Vergangenheit lenkt, wechselt er in das Präteritum, um dann, wenn er sich dem Beginn des Lebens widmet, wieder ins Präsens zu wechseln.¹⁸¹ Damit stellt Goethe eine Epochenabfolge dar und drückt gleichzeitig die Nähe und Ferne der zeitlichen Geschehnisse mithilfe der grammatikalischen Zeitformen aus.

Nach Haberkorn liegt die Problematik bei der Darstellung der Zeit oder zeitlicher Prozesse darin, etwas Unsichtbares zu visualisieren; der Versuch, die „Lokalisierung des Subjekts und der Menschheitsgeschichte in der Geschichte des Universums vorzunehmen“,¹⁸² in welcher

¹⁷⁴ Vgl. Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen, S. 542.

¹⁷⁵ Vgl. Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen, S. 542.

¹⁷⁶ Vgl. Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen, S. 542.

¹⁷⁷ Vgl. Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen, S. 550.

¹⁷⁸ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 29-30.

¹⁷⁹ Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S.248.

¹⁸⁰ Schnyder: Grund-Fragen, S.249.

¹⁸¹ Vgl. Goethe: Granit II, S. 13.

¹⁸² Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.97.

der Mensch im 18. Jahrhundert durch neueste Entdeckungen marginalisiert wird, ist oft nur durch jene Naturforschenden möglich, welche zugleich auch romantische Schriftsteller und Schriftstellerinnen sind.¹⁸³ Bei genauerer Untersuchung des Textes stellt man fest, dass die Figur des Ich-Erzählers und dessen Imagination Goethes Methode ist, der Leserschaft zu helfen, die Erdgeschichte zu visualisieren. Sein Ausblick wird durch die romantische Beschreibung auch in der Vorstellung der LeserInnen sichtbar. Außerdem ist es der Erzähler, der den Fortschritt der Zeit empfindet und dadurch den temporalen Aspekt, welcher nach Lessing nur in der Literatur möglich ist, realisiert.¹⁸⁴ Ohne die Vorstellungen des Ich-Erzählers wäre die Leserschaft nicht in der Lage, in eine Zeit zurückzublicken, in welcher noch kein menschliches Leben existiert.

Auch Graczyk stellt fest: „Goethes Naturtableau dynamisiert die fixierte Rahmenschau der Malerei im beweglicheren Spielraum der literarischen Prosa und bringt Subjekt und Objekt – anders als die Distanz schaffende Rahmenschau – in eine suggestive Körperbeziehung.“¹⁸⁵ Ein weiterer Unterschied von Literatur und Malerei ist demnach, dass die bildende Kunst distanzierend ist, während es die Literatur schafft, eine Nähe zur Leserschaft zu etablieren und Gefühle, Gedanken sowie Sinneseindrücke zu kommunizieren. Die Literatur macht es möglich, Metamorphosen und geologische Prozesse darzustellen, deren Verwandlungen bildnerisch nicht darstellbar sind.¹⁸⁶ Ein weiterer Aspekt, welcher in der Literatur umsetzbar ist, ist die Darstellung des Hässlichen. Auch im *Granit II* ist dies realisierbar; so werden Zerstörung, Trümmer und Unordnung in Form von „tobende[n] Vulkane[n]“,¹⁸⁷ den „Trümmern und den Resten der eigenen Bewohner“¹⁸⁸ sowie dem „Staub ihrer Vorältern“¹⁸⁹ beschrieben, ohne dass dies negative Auswirkungen auf die ästhetische Wirkung des literarischen Kunstwerkes hat.

Ebenfalls interessant für die Auseinandersetzung mit der Darstellung von dynamischen Prozessen in *Granit II* ist die Untersuchung von Goethes Zeitbegriff. So stellt Haberkorn fest, dass Goethe einen sehr speziellen Zeitbegriff verwendet, bei welchem zwar unterschiedlichste Epochen untersucht werden, das Subjekt aber eher zum „Gestalter der Zeit als zum Gestalteten der Zeit“¹⁹⁰ wird. Dies bedeutet, der Mensch kann seine Zeit beeinflussen und

¹⁸³ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 97.

¹⁸⁴ Vgl. Goethe: *Granit II*, S. 12-14.

¹⁸⁵ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 163.

¹⁸⁶ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 186-187.

¹⁸⁷ Goethe: *Granit II*, S.13.

¹⁸⁸ Goethe: *Granit II*, S.13.

¹⁸⁹ Goethe: *Granit II*, S.13.

¹⁹⁰ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.140.

nutzen. Haberkorn bemerkt außerdem, dass Goethes Zeitbegriff auch zumeist mit dem Raum verbunden ist, da dieser die Auswirkungen der Zeit trägt und zeigt.¹⁹¹ Liest man *Granit II* mit dieser Feststellung im Hinterkopf, so kann dies verifiziert werden, da die Zeitreise durch eine Beschreibung der Landschaft und deren Veränderungen dargestellt wird. Haberkorn zufolge verwendet Goethe vier Zeitebenen: zuerst die Ebene der Ewigkeit, diese Ebene steht für das Göttliche und Zeitenthobene, zweitens die Ebene der „unendliche[n] und unvorstellbare[n] Zeit der Natur“,¹⁹² welche für das Erhabene steht und eng mit dem Raum verbunden ist, drittens die Zeit der Menschheit, welche durch Kunstwerke ausgedrückt wird, und viertens die „Zeit des Individuums“,¹⁹³ bedingt durch Taten und relevant für die Menschen, da diese Ebene von ihnen beeinflussbar ist.¹⁹⁴ Auch diese Ebenen lassen sich im *Granit II* ablesen, da sowohl die Zeit der Natur in Form der Epochengeschichte, die Zeit der Menschheit in Form der Betrachtung der Felder und der niederen Bedürfnisse der Menschen, die Zeit des Individuums in Form der betrachtenden Person als auch die Zeit des Göttlichen, welches alles umgibt und in allem besteht, enthalten sind.

1.5 Untersuchung von *Granit II* als literarisches Kunstwerk

Das Tableau ist eine Verbindung aus Kunst und Wissenschaft; im Falle von *Granit II* handelt es sich um ein literarisches Kunstwerk, welches aufgrund seines eindeutigen künstlerischen Charakters unter anderen literarischen Tableaus heraussticht. Nun soll in einer Textanalyse mit Fokus auf die zahlreichen poetischen Mittel gezeigt werden, weshalb dieser Text als literarisches Kunstwerk bezeichnet wird.

Der Text handelt von der Gesteinsart des Granits, über welchen auf einem Gipfel sitzend, philosophiert wird.¹⁹⁵ Der Granit wird als Grundfeste der Erde beschrieben und genützt, um über die Vergänglichkeit der Menschheit und die Erdentwicklung nachzudenken. All dieses Wissen und die Gedanken werden durch einen Ich-Erzähler, einen Reisenden, übermittelt, der an manchen Stellen scheinbar autobiographische Züge aufweist.¹⁹⁶ Dies ist der Fall, wenn der Ich-Erzähler davon spricht, dass man ihm verzeihen soll, dass er seine typischen Beobachtungen aufgegeben hat, um sich nun der Naturforschung zu widmen, da die Natur den Erzähler beruhigt.¹⁹⁷ An manchen Stellen im Text wendet sich der Ich-Erzähler direkt an das Publikum und inkludiert beziehungsweise exkludiert Teile der Leserschaft, wenn er davon

¹⁹¹ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.140.

¹⁹² Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.140.

¹⁹³ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.140.

¹⁹⁴ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S.140-141.

¹⁹⁵ Vgl. Goethe: Granit II, S. 12.

¹⁹⁶ Vgl. Goethe: Granit II, S. 11-12.

¹⁹⁷ Vgl. Goethe: Granit II, S. 11-12.

spricht, dass jene, die eine Ahnung von der Natur haben und wissen, was er beschreibt, ihm folgen sollen.¹⁹⁸ Der Ort, an dem diese Szenen stattfinden, ist der Gipfel des Granits, eine Lage, die einen direkten Berührungspunkt zum Gestein bietet und zugleich einen weiten Ausblick über die Täler und Berge ermöglicht.¹⁹⁹ Diese Sicht ist im Weiteren das Mittel zur Anschauung der Erdentwicklung im Sinne einer Zeitreise.

Der Aufbau des Tableaus gliedert sich in drei Teile.²⁰⁰ In einem Vorwort beschäftigt sich Goethe mit der Namensgebung des Granits sowie mit seiner „kulturgeschichtliche[n] Bedeutung“²⁰¹ und nennt seine Motivation, sich dem Granit zuzuwenden. Der Mittelteil stellt das eigentliche Tableau dar, wo der Schreibstil ins „Literarisch-Symbolische“²⁰² wechselt. Graczyk stellt an dieser Stelle fest, dass dieses Tableau noch im Sinne der früheren Tableaus verfasst ist, welche sich dadurch auszeichnen, dass sich das Naturtableau „performativ im Text entfaltet“²⁰³ und noch nicht als „eine geschlossene Form im Sinne einer gleichsam verobjektivierten Naturansicht“²⁰⁴ entsteht. Der Mittelteil stellt eine literarische, „reflexive Selbstbewegung“²⁰⁵ dar, welche von einer Einleitung und einem Nachwort im wissenschaftlichen Stil umgeben ist. Das Nachwort beinhaltet eine offene Frage, die das gesamte Weltbild in Frage stellt und keine Antwort liefert.²⁰⁶

Die Erzählperspektive durch den Ich-Erzähler kann als auktorial beschrieben werden, da dieser eine allwissende und erhabene Position einnimmt, aus welcher er in jede Zeit blicken kann und das menschliche Dasein versteht.²⁰⁷ Der Ich-Erzähler kommentiert das Geschehen, das sich vor seinen Augen und in seiner Vorstellung entfaltet. Er bewertet es, vor allem wenn es zu der Geschichte des Menschen kommt und spricht von „geringe[n] Bedürfnis[sen]“.²⁰⁸ Bemerkenswert ist, dass Goethe immer durch die Perspektive des Ich-Erzählers schreibt, jedoch zu dem Pronomen *er* wechselt, als es zu den menschlichen Bedürfnissen kommt. So schreibt er noch aus der ersten Person: „[M]eine Seele wird über sich selbst und über alles erhaben“,²⁰⁹ um dann zur dritten Person zu wechseln, obwohl es sich noch immer um dieselbe Figur handelt, und meint: „Aber bald ruft die brennende Sonne Durst und Hunger seine

¹⁹⁸ Vgl. Goethe: Granit II, S. 12.

¹⁹⁹ Vgl. Goethe: Granit II, S. 13.

²⁰⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 178.

²⁰¹ Schnyder: Grund-Fragen, S. 251.

²⁰² Schnyder: Grund-Fragen, S. 252.

²⁰³ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 178.

²⁰⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 178.

²⁰⁵ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 178.

²⁰⁶ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 178.

²⁰⁷ Vgl. Goethe: Granit II, S. 12-13.

²⁰⁸ Goethe: Granit II, S. 13.

²⁰⁹ Goethe: Granit II, S. 12.

menschlichen Bedürfnisse, zurück.“²¹⁰ Eine Erklärung für diesen Pronomenwechsel könnte sein, dass Goethe die Erkenntnis von der Niedrigkeit des Menschen als allgemeingültig darstellen möchte. Das Pronomen *ich* wirkt individueller und stellt ein einzelnes Subjekt dar, während *er* repräsentativ für den Menschen stehen kann. Die Darstellung all dieser Gedanken ähnelt einem Selbstgespräch, einem inneren Monolog.²¹¹

Die Zeit spielt ebenfalls eine wichtige Rolle in dem Text, da Goethe durch einen Rückblick in die Vergangenheit und eine Raffung der Zeit den temporalen Ablauf der Epochen sowie die räumlichen Entwicklungen darstellt.²¹² Dies wird wie ein Film vor den Augen des Ich-Erzählers abgespielt, welcher die Leserschaft auf eine Reise durch die Vergangenheit zur Gegenwart mitnimmt. Dabei verwendet Goethe auch Zeitenwechsel, vom Präsens in das Präteritum und wieder zurück, um diesen Effekt der Rückblende zu realisieren.²¹³

Des Weiteren lassen sich viele rhetorische Figuren und literarische Mittel feststellen. So wird der Granit überaus häufig personifiziert, wie in der ersten Zeile mit den Worten: „Der Granit war in den ältesten Zeiten schon eine merkwürdige Steinart [...]“.“²¹⁴ Ebenfalls auffallend sind Gegenüberstellungen wie „der ohnmächtige Herr“²¹⁵ und „seine allgewaltige[n] Vorfahren“,“²¹⁶ welche in einem einzigen Satz zu finden sind. Goethe verwendet das ganze Tableau hindurch stark aufgeladene und bildliche Begriffe, vor allem Adjektive, mit denen ein besonders aufregendes und kontrastreiches Bild gemalt wird, welches auch spannungsgeladen ist. Weitere solche Gegenüberstellungen sind „höchst mannigfaltig in der größten Einfalt“,“²¹⁷ „in sich unterschieden, und im ganzen [sic!] doch wieder immer einander gleich“²¹⁸ und „aus bekannten Bestandteilen auf eine geheimnisreiche Weise zusammengesetzt“.“²¹⁹

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass sowohl biblische Motive als auch das Vanitas-Motiv eine wichtige Rolle in diesem literarischen Kunstwerk spielen. So spricht Goethe von Kräften der Erde und des Himmels, vom Erhabenen, der höheren Betrachtung und einem Gleichnis.²²⁰ Er bezeichnet den Granit als Altar, welcher „unmittelbar auf die Tiefe der

²¹⁰ Goethe: Granit II, S. 12.

²¹¹ Vgl. Schnyder: Grund-Fragen, S. 254.

²¹² Vgl. Goethe: Granit II, S. 13.

²¹³ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 121.

²¹⁴ Goethe: Granit II, S. 10.

²¹⁵ Goethe: Granit II, S. 10.

²¹⁶ Goethe: Granit II, S. 10.

²¹⁷ Goethe: Granit II, S. 11.

²¹⁸ Goethe: Granit II, S. 11.

²¹⁹ Goethe: Granit II, S. 11.

²²⁰ Vgl. Goethe: Granit II, S. 12.

Schöpfung gebaut ist“.²²¹ Auch das Vanitas-Motiv kommt zum Ausdruck, wenn es um die Betrachtung der Menschheitsgeschichte geht. Ein Beispiel dafür ist der Ausdruck „Staub ihrer Vorältern“.²²² Eine genauere Betrachtung beider Motive ergibt, dass der Mensch als vergänglich und nieder porträtiert wird, während Goethe den Granit erhaben und göttlich darstellt.

2 Humboldt: *Ansichten der Natur* – Zwischen Reisebericht und Naturgemälde

Alexander von Humboldt ist ein bekannter Naturwissenschaftler des 18. Jahrhunderts und verbindet wie Goethe künstlerische mit wissenschaftlichen Ansätzen in seiner Forschung und seinen Werken. Humboldt verbindet die Natur mit der Poesie, so stellt Haberkorn fest:

Humboldt verfolgte in seinem wissenschaftlichen Werk explizit literarische, auf den ästhetisch und inhaltlich optimierten Gebrauch von Sprache gerichtete Ambitionen und bemühte sich um eine produktive Synthese von Naturwissenschaft und Poesie.²²³

Der Naturwissenschaftler setzt sich Zeit seines Lebens intensiv mit der Kunst, der Malerei und der Literatur auseinander und wendet diese Erkenntnisse in seinen Werken inhaltlich und auch theoretisch in Form der „Poetologie des Wissens“²²⁴ an, welche einen poetischen Zugang zu den Wissenschaften und deren Darstellung bezeichnet. Seine Experimente und seine empirische Forschung prägen den wissenschaftlichen Forschungsstand seiner Zeit.²²⁵ Humboldt ist Verfechter einer einheitlichen Weltansicht und arbeitet gegen eine Zersplitterung der Wissenschaft in voneinander unabhängigen Disziplinen.²²⁶ Er geht von einem ganzheitlichen Naturbegriff aus und beschäftigt sich vor allem mit der Vernetzung in der Natur; so beginnt er „physikalisch-geographische Landschaften als Gestaltzusammenhänge zu typologisieren“.²²⁷ Humboldts zahlreiche Forschungsreisen und seine Erkenntnisse werden für eine europäische Leserschaft in seinen Tableaus präsentiert, welche als Naturgemälde und Reisewerke bezeichnet werden können.²²⁸ Unter seinen vielen Werken wird in dieser Arbeit vor allem auf *Ansichten der Natur* Bezug genommen, welches sich aus den Erkenntnissen seiner Südamerikareise speist, die Humboldt von 1799 bis 1804 unternimmt.²²⁹ Haberkorn zufolge ist diese Reise vom „Beobachten, Messen und

²²¹ Goethe: Granit II, S. 12.

²²² Goethe: Granit II, S. 13.

²²³ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 157.

²²⁴ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 157.

²²⁵ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 157.

²²⁶ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 157.

²²⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 253.

²²⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 253.

²²⁹ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 158.

Sammeln“²³⁰ geprägt und Humboldt verbindet „Geognosie, Klimatologie, Hydrographie, Erdmagnetismus, Botanik, Zoologie“,²³¹ um zu wissenschaftlichen Erkenntnissen über die Tropen zu gelangen. In den Jahren, die auf die Rückkehr von dieser Reise folgen, beschäftigt sich Humboldt mit der Untersuchung und Auswertung der Daten.²³²

Ansichten der Natur entsteht 1808 und setzt sich aus Vorträgen Humboldts zusammen.²³³ Es ist ein Reisewerk, welches Humboldts wissenschaftliche Expeditionen der südamerikanischen Tropen zum Thema hat und verkörpert, Graczyk zufolge, ein Naturgemälde.²³⁴ *Ansichten der Natur* wird in der deutschen Sprache veröffentlicht und zählt zu Humboldts bekanntesten Arbeiten.²³⁵ Wie bei *Granit II* ist auch in diesem Werk die Verbindung von Kunst und Wissenschaft zentral, was sich bereits im Titel bemerkbar macht: „Der Titel ist doppelsinnig. Er bezieht sich sowohl auf die Erscheinungsweisen der Natur selbst als auch auf die wissenschaftlich-philosophische Betrachtungsweise, welche die konkrete Naturbetrachtung leitet.“²³⁶ Graczyk zufolge beziehen sich die Ansichten einerseits auf die Diversität der Natur, andererseits auf die unterschiedlichen Betrachtungsmodi, welche sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich ausfallen können. Obwohl einzelne Ansichten präsentiert und Unterschiede zwischen ihnen herausgearbeitet werden, gibt es auch in diesem Werk bereits das Ziel der Gesamtheit. Humboldt „erprobt die Möglichkeit ‚große Massen‘, ‚große Naturgegenstände‘ zu einem Tableau zu komprimieren.“²³⁷ Jede Ansicht soll in ein großes Ganzes passen; dies zeigt sich auch an der vergleichenden und in Beziehung setzenden Methodik Humboldts.²³⁸ So werden die Vielfalt der Eindrücke und große Massen dargestellt und gezeigt, dass alle Aspekte zu denselben Kräften gehören.²³⁹

Der Titel *Ansichten der Natur* ist angelehnt an Georg Forsters Werk *Ansichten vom Niederrhein*,²⁴⁰ welches ebenfalls die Eindrücke einer Reise schildert, auf welcher Humboldt Forster um 1790 begleitet.²⁴¹ Der Titel und die Arbeitsweise erinnern an diesen Vorgänger und es wird auch im Text direkt auf diese Erfahrungen und Eindrücke Bezug genommen.²⁴²

²³⁰ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 158.

²³¹ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 158.

²³² Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 159.

²³³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 330.

²³⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 330.

²³⁵ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 331.

²³⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 331.

²³⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 333.

²³⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 334.

²³⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 334.

²⁴⁰ Forster, Georg: *Ansichten vom Niederrhein*. Berlin: [s.n.] 1791.

²⁴¹ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 59.

²⁴² Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 57.

Das Werk entspricht der literarischen Tradition zu Humboldts Zeit, welche „durch die großen naturgeschichtlichen Werke und Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts konstituiert wird“.²⁴³ Diese Tradition ist Bies zufolge davon geprägt, dass von den eigenen Erfahrungen und Natureindrücken ausgegangen wird und diese durch künstlerische Mittel präsentiert werden, um einerseits das Wissen zu kontextualisieren, andererseits die Einbildungskraft der Leserschaft zu stimulieren.²⁴⁴ Um 1800 wird davon ausgegangen, dass Texte sowohl wissenschaftlich und exakt sein können als auch unterhaltend und kunstvoll.²⁴⁵ Die Umsetzung all dieser Traditionen in *Ansichten der Natur* macht Humboldts Werk zu einem klassischen Beispiel der mannigfaltigen Gattung der literarischen Tableaus um 1800.

Nach Graczyk ist *Ansichten der Natur* zwischen Naturgemälde und Reisebericht anzusiedeln, da die Ansichten im Vergleich zu Humboldts späteren Reisewerken noch ungebundener sind und diverse landschaftliche Porträts inkludieren. Humboldts spätere Reisewerke sind noch mehr an den „konkreten Reiseweg gebunden und g[eben] mit einem Blick hinter die Kulissen eines ausgeführten Naturgemäldes auch die konkreten Lebens- und Arbeitsumstände preis, von denen die *Ansichten der Natur* zugunsten einer konstruiert unverstellten Anschauung weitgehend freigehalten sind.“²⁴⁶ Obwohl diese Charakteristika von Reiseberichten in *Ansichten der Natur* noch nicht so stark ausgeprägt sind wie in Humboldts späteren Werken und stattdessen öfters ganzheitliche Portraits der Landschaft präsentiert werden, gibt es auch hier starke Ähnlichkeiten mit Reiseerzählungen, da manche Kapitel auf Humboldts Reisetagebücher zurückgreifen.²⁴⁷ Heyl zufolge ist *Ansichten der Natur* eine Dokumentation von Humboldts Reisen, welcher als „Verfasser von Reisen“²⁴⁸ bezeichnet wird. Nach Braese ist *Ansichten der Natur* vor allem durch die Stimme des Wanderers geprägt, der einerseits die wissenschaftlichen Eindrücke auf der Reise beschreibt, andererseits auch auf Gefühle und Emotionen eingeht, welche dabei empfunden werden, wodurch das Werk an einen Reisebericht erinnert.²⁴⁹ Die Ähnlichkeit mit Tagebüchern und das hohe Level an Subjektivität sind jene Aspekte, welche für Reiseberichte typisch sind und deswegen, trotz der wissenschaftlichen Ansprüche, geduldet werden.²⁵⁰ Heyl bezeichnet diese Vermischung von Wissen und

²⁴³ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 270.

²⁴⁴ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 270.

²⁴⁵ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 270.

²⁴⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 333.

²⁴⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 333.

²⁴⁸ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 177.

²⁴⁹ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 57.

²⁵⁰ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 190.

scheinbar persönlichen Erfahrungen als „philosophischen Reisebericht“,²⁵¹ welcher als literarische Gattung mit Humboldt sein Ende fand.

Bies stellt fest, dass es aufgrund der großen Heterogenität der Tableaus und der vielen Möglichkeiten Ästhetik und Wissenschaft zu verbinden, schwer ist, sie gewissen Gattungen zuzuordnen.²⁵² So meint Bies:

Auch zeigt sich schnell, in welch einem diffusen generischen Feld sich Naturgemälde etablieren, in dem verschieden gelagerte wissenschaftliche Ansprüche mit ästhetischen und künstlerischen Programmatiken interferieren und in dem im 19. Jahrhundert auch Textformen wie die genannten ‚Lebensbilder‘ oder auch ‚Ansichten‘ und Reiseberichte zu situieren sind, von denen manche Naturgemälde sich kaum unterscheiden.²⁵³

Die Übergänge zwischen den Gattungen verschwimmen und die Textsorten, in welchen Tableaus münden, können ihnen oft nicht eindeutig zugeordnet werden. Ebenso ist es auch mit *Ansichten der Natur*, da dieses Werk Charakteristika von unterschiedlichen Textsorten aufweist. Neben typischen Charakteristika von Naturgemälden und Reiseberichten lassen sich auch Merkmale anderer Textsorten wie des Essays in *Ansichten der Natur* finden.²⁵⁴ Bies zufolge ist Humboldts Werk besonders gewagt, da es so viele Aspekte und Diskurse verbindet.²⁵⁵ Das Werk kombiniert Natur mit Kultur und besteht aus literarischen Beschreibungen des menschenleeren Raumes, welche durch „überlange Fußnoten voller Erklärungen und Erzählungen unterbrochen und durch fiktionale Figuren von ‚Wanderern‘ und ‚Schiffern‘ perspektiviert werden.“²⁵⁶ *Ansichten der Natur* ist demnach sowohl individualisierter und perspektivierter Reisebericht, also auch überblicksgebendes und zusammenfassendes Naturgemälde.

2.1 Humboldts ganzheitliche Weltansicht

Nach Graczyk zeichnet sich Humboldts Werk vor allem durch seine Bemühungen aus, eine „ganzheitliche Weltansicht“²⁵⁷ wiederzugeben. Obwohl auch Goethe dieses Ziel verfolgt, unterscheiden sich die Wissenschaftler in der Umsetzung, denn während Goethes Gesamtheit

²⁵¹ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 184.

²⁵² Vgl. Bies, Michael: Für Goethe. Naturgemälde von Humboldt, Wilbrand, Ritgen und Martius. In: Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Hg. v. Michael Bies, Michael Gamper u.a. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S.162.

²⁵³ Bies, Michael: Für Goethe. S. 163.

²⁵⁴ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 215.

²⁵⁵ Vgl. Bies, Michael: Für Goethe. S. 164.

²⁵⁶ Bies, Michael: Für Goethe. S. 164.

²⁵⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 253.

aus Individuen besteht, geht Humboldt von einer „räumlich-geographischen Perspektive“²⁵⁸ aus und betont den Zusammenhang aller Erscheinungen:

Als empirischer Forscher hat er es auf seinem Gebiet nicht mit idealen Pflanzen-, Wolken- oder Gesteins-„Individuen“ zu tun, sondern mit großen empirischen Massen und Volumen, die sich jeweils aus einer Vielzahl unterschiedlichster Substanzen und Spezien zusammensetzen und aufeinander wirken.²⁵⁹

Humboldt untersucht die Vernetzungen und die Zusammenhänge in und von einem physikalischen Raum, wenn er sich mit der Wiedergabe der Gesamtheit beschäftigt. Graczyk zufolge ist dabei die Landschaftsmalerei für Humboldts Werke von Bedeutung, da hier die Gesamtheit präsentiert werden kann, worauf seine literarischen Naturgemälde basieren.²⁶⁰ Während Goethe laut Bies eine lineare Entwicklung der Natur darstellt, geht Humboldt von einer Verkettung und Vernetzung aller Aspekte aus und versucht, das „verschlungene Gewebe“²⁶¹ ganzheitlich darzustellen.²⁶² Humboldt vertritt die „physikalische Geographie“,²⁶³ die, im Gegensatz zur klassifizierenden Geographie mit anderen Disziplinen vernetzt ist und nicht von abgrenzbaren und statischen Klassen beziehungsweise Kategorien ausgeht.²⁶⁴ Humboldt kritisiert diese Form der Geographie als Kennzeichenlehre und nimmt einen übergeordneten Standpunkt ein, um von einer Betrachtung des Einzelnen zu einer Betrachtung der Zusammenhänge überzugehen.²⁶⁵ Graczyk zufolge soll damit „[d]ie Ordnung der Natur [...] in einem neuartigen natürlichen Tableau der Erde als vernetzter Naturzusammenhang aufgewiesen werden“.²⁶⁶ Das Reisen und die daraus entstehenden Berichte tragen um 1800 zur Erschließung des Globus bei und man glaubt, das gesamte Bild der Erde erstellen zu können.²⁶⁷ Je mehr eine forschende Person reist, umso eher ist sie zur Generalisierung der Eindrücke fähig und kann zur „physique du monde“²⁶⁸ beitragen. Humboldt strebt einen „Totaleindruck“²⁶⁹ an und verbindet dafür die Betrachtung der Natur, der Tier- und Pflanzenwelt mit den Menschen in seinen Naturgemälden.²⁷⁰ So soll über die Bestimmung und Klassifizierung einzelner Aspekte, wie zum Beispiel der unterschiedlichen

²⁵⁸ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 253.

²⁵⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 253.

²⁶⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 253.

²⁶¹ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 239.

²⁶² Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 239.

²⁶³ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 265.

²⁶⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 265.

²⁶⁵ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 265.

²⁶⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 265.

²⁶⁷ Vgl. Heyl, Bettina: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens. Alexander von Humboldt als Schriftsteller. Hg. v. Ernst Osterkamp und Werner Röcke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2007, S. 178-179.

²⁶⁸ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 179.

²⁶⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 265.

²⁷⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 265.

Pflanzen, hinausgegangen und die „räumliche Gliederung“²⁷¹ verstanden werden, um Landschaften charakterisieren zu können.²⁷² Humboldt beschäftigt sich mit Pflanzengruppen, räumlichen Anordnungen und größeren Massen, um die Gesamtgestalt wiedergeben zu können.²⁷³ Nicht die kleinen Details einer Landschaft wie einzelne Pflanzen, sondern die Masse wie die Vegetationsdecke ist charakteristisch für eine Gegend und weshalb der Fokus auf ihnen liegen soll, um die Ganzheit darzustellen.²⁷⁴ Obwohl Humboldt sich gegen eine rein klassifizierende Methode ausspricht, bestreitet er nicht die Relevanz dieser Methode, jedoch betont er die Bedeutung einer Kombination mit der ganzheitlichen Wissensbetrachtung für die Erkenntniserbringung.²⁷⁵ Bies zufolge arbeitet Humboldt zugleich mit analytischen und synthetischen Ansätzen und kombiniert „Auseinander-Setzen und Zusammen-Denken“.²⁷⁶ Des Weiteren verknüpft der Naturwissenschaftler auch verschiedene wissenschaftliche Disziplinen miteinander, um Kausalzusammenhänge zu verdeutlichen.²⁷⁷

So entwirft er ein inter- und transdisziplinäres Wissenschaftsverständnis, das die Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems und die Spezialisierung einzelner Disziplinen anerkennt und vorantreibt, sie gleichzeitig aber auch durch die Verknüpfung verschiedenster Wissensbestände zur Vorstellung einer ‚ganzen Natur‘ zu kompensieren sucht.²⁷⁸

Die wissenschaftlichen Disziplinen müssen nicht nur kombiniert, sondern auch untereinander verknüpft werden, um das Wissen als Ganzes entdecken und erfahren zu können und nicht nur aus den Perspektiven einzelner Disziplinen zu untersuchen. Humboldts Tableau stellt eine Kombination dar und unterschiedlichste Eindrücke und Kenntnisstände werden zusammengeführt.²⁷⁹ *Ansichten der Natur* soll, wie der Titel auch verrät, eine Verschmelzung vieler Ansichten zu einem Gesamtbild darstellen.²⁸⁰ Obwohl Humboldt mit seinen Naturgemälden das Ideal des Tableaus des Klassizismus anstrebt und damit die Einheit von Kunst und Wissenschaft sowie die Präsentation der Ganzheit, stellt er seine Erkenntnisse nicht verabsolutiert dar. Es werden Gesetzmäßigkeiten und typische Muster aufgezeigt.²⁸¹ Das Ganze ist dabei ein Mittel, die Schönheit der Natur wiederzugeben, denn alles, was zergliedert und klein ist, wirkt unbedeutend, nur das Ganze regt durch eine nötige Distanz die Phantasie

²⁷¹ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 262.

²⁷² Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 262.

²⁷³ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 262.

²⁷⁴ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 262.

²⁷⁵ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 261.

²⁷⁶ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 261.

²⁷⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 277.

²⁷⁸ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 239.

²⁷⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 286.

²⁸⁰ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 297.

²⁸¹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 267-268.

an und wirkt ästhetisch.²⁸² Die Forderung nach der Schönheit, welche zu einer Konzentration auf den Totaleindruck führt, steht jedoch auch in einem Spannungsverhältnis mit der Forderung nach exakter Wissenschaft.²⁸³ Humboldt kombiniert die ganzheitliche Ansicht mit dem „wissenschaftlichen und technischen Fortschritt“.²⁸⁴ Dies steht jedoch in einem Spannungsverhältnis zu den Ansätzen seiner Zeit, in welcher die Wissenschaften in Einzeldisziplinen verfallen und zunehmend spezialisiert werden.²⁸⁵

Graczyk stellt fest, dass Humboldt in seinem Werk unterschiedliche Methoden anwendet, um diese Ganzheitlichkeit auch für die Leserschaft als solche erkennbar zu machen. Meist geht Humboldt von der Darstellung der größeren Zusammenhänge, zum Beispiel mittels der Beschreibung von panoramatischen Übersichten und in die Ferne schweifenden Blicken, zur Betrachtung von Details über und gewährt somit den RezipientInnen die Bewusstmachung von Zusammenhängen sowie einen Totaleindruck.²⁸⁶ Dabei nimmt der Erzähler häufig eine erhöhte Position ein, was auch als Gipfelblick bezeichnet wird, von welcher ein Überblick, ein „panoramatische[s] Landschaftsbild“²⁸⁷, gegeben wird. Vom Gipfel kann der Betrachter das ganze Bild wahrnehmen und die Distanz verhindert zugleich die Konzentration auf Einzelaspekte und die Zersplitterung der Wissenschaft, damit wird der Gipfel zur idealen Ausblicks-Position.²⁸⁸ Auch Braese betont die Relevanz des sogenannten „Distanzblickes“,²⁸⁹ mit welchem Humboldts Tableau einen Totaleindruck über das Wissen zur jeweiligen Landschaft geben kann und zugleich eine gewisse Erhabenheit darüber ermöglicht.²⁹⁰ Der Distanzblick ist ein wichtiges Mittel in Humboldts „Erkenntnismodell“²⁹¹ und wird verwendet, um nicht in Gefahr zu geraten, den Fokus zu sehr auf Einzelheiten zu belassen, sondern gesamte Aussichten wiederzugeben und allgemein zu betrachten.²⁹²

In *Ansichten der Natur* sind solch ganzheitliche Überblicke integriert, um analytische mit synthetischen Vorgängen zu kombinieren. So definiert Humboldt seine Absichten als „Überblick der Natur im großen, Beweis von dem Zusammenwirken der Kräfte, Erneuerung

²⁸² Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 264-265.

²⁸³ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 267.

²⁸⁴ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 1.

²⁸⁵ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 3.

²⁸⁶ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 274.

²⁸⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 278.

²⁸⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 284.

²⁸⁹ Braese, Stephan: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte. Zur Perspektive deutscher Forschungsreisender um 1800. In: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens. Hg. v. Anne-Kathrin Reulecke. Köln: Böhlau Verlag 2008, S. 68.

²⁹⁰ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 68.

²⁹¹ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 69.

²⁹² Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 69.

des Genusses [...].“²⁹³ Um der Leserschaft diesen Eindruck des Ganzen zu übermitteln, werden die großen Ausmaße und die Vielfalt beschrieben und zugleich Sinneseindrücke geteilt, um auch eine emotionale Erfahrung zu gewährleisten.²⁹⁴ *Ansichten der Natur* beschreibt häufig den Duft, das Licht oder auch den Sternenhimmel, da diese Aspekte Humboldt zufolge Teil des Gesamteindrucks sind und die Leserschaft dadurch in dieselbe Stimmung und denselben Gemütszustand wie der vermittelnde Betrachter gebracht wird.²⁹⁵ Durch die Beschreibung der Stimmung gewinnt der wissenschaftliche Beitrag an Subjektivität und die Naturdarstellung wird zu einem „individualisierten Reisebericht“. ²⁹⁶ Durch diese subjektiven Eindrücke kann die Leserschaft den Genuss nachempfinden und wird in einen Zustand des Fühlens versetzt, der es ermöglicht, das Ganze wahrzunehmen und zu spüren, ohne alles sehen zu müssen.²⁹⁷ So Bies: „[D]ie Suggestion einer unmittelbaren Nachempfindung soll damit die Unmöglichkeit der erschöpfenden Beschreibung einzelner Phänomene aufheben.“²⁹⁸ Es ist nicht möglich, alle wissenschaftlichen Fakten zu präsentieren und das Ideal der Ganzheit kann nur über die Kunst erreicht werden, welche es ermöglicht, das Publikum in eine Stimmung zu versetzen, durch welche die Ganzheit nachempfunden werden kann.

2.2 Dynamisierung des Tableaus: in Malerei und Literatur

In Humboldts Naturgemälden wird sein dynamisches Bild von der Landschaft zum Ausdruck gebracht.²⁹⁹ Graczyk zufolge will der Naturwissenschaftler einerseits einen Gesamteindruck wiedergeben und andererseits diesen nicht an einem Augenblick fixieren.³⁰⁰

Sein Naturgemälde muß [sic!] das Kunststück vollbringen, im Fluß [sic!] der Darstellung einen charakteristischen landschaftlichen Gesamteindruck zu erzeugen, in dem gleichwohl das Veränderliche, Bewegliche und Interdependente jener Teileinheiten zur Geltung gebracht wird, die zusammengenommen erst die Landschaft bilden.³⁰¹

Seine Tableaus sollen das komplette Bild wiedergeben und gleichzeitig Abläufe und Prozesse darstellen. Um dies zu bewerkstelligen, benötigt es die Literatur, in Humboldts Fall die Prosa, da, im Gegensatz zur Malerei, durch diese Form der Kunst Prozesse, Entwicklungen und

²⁹³ Humboldt, Alexander von: *Ansichten der Natur*, mit wissenschaftlichen Erläuterungen und sechs Farbtafeln, nach Skizzen des Autors. Hg. v. Hans Magnus Enzensberger. Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft 1986, S. 7.

²⁹⁴ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 276.

²⁹⁵ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 283.

²⁹⁶ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 266.

²⁹⁷ Vgl. Bies: *Im Grunde ein Bild*, S. 298.

²⁹⁸ Bies: *Im Grunde ein Bild*, S. 298.

²⁹⁹ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 254-255.

³⁰⁰ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 266.

³⁰¹ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 266.

Abfolgen dargestellt werden können.³⁰² In einem späteren Kapitel wird genauer auf die unterschiedlichen Zuschreibungen der Literatur und der Malerei eingegangen, jedoch soll hier kurz angeführt werden, dass Graczyk zufolge sowohl durch die Malerei als auch durch Literatur ein Landschaftsbild geschaffen werden kann. In der Malerei liegt der Fokus dabei auf dem Seheindruck; das Dargestellte wird bedeutungsvoll, da es einen gewissen Moment in einer Abfolge wiedergibt.³⁰³ In der Literatur können Prozesse und Sukzession dargestellt werden, jedoch ist es schwieriger, einen „ganzheitlichen Simultaneindruck“³⁰⁴ zu erzeugen und nicht nur Situationen unverbunden und aneinandergereiht wiederzugeben.³⁰⁵ Um dieses dynamische Naturgemälde zu erschaffen kombiniert Humboldt häufig beide Künste und seine literarischen Beschreibungen nehmen malerische Formen an:³⁰⁶

Begriffliche Präzisierung und bildliches Anschauungsschema müssen sich ergänzen. Daher hat er sehr an der visuellen Konkretisierung in Ansichten, Karten und Profilen gearbeitet und sein großes Reisewerk durch umfängliche Tafelbilder ergänzt.³⁰⁷

Humboldt ist ausgebildeter Zeichner und fertigt auf seinen Reisen viele Skizzen an, welche häufig Grundlage für die seine Reisewerke begleitenden Bilder sind; später engagiert er Maler, welche ihn auf seinen Reisen begleiten.³⁰⁸ In der 1808 publizierten, ersten Ausgabe von *Ansichten der Natur* verzichtet Humboldt jedoch auf die Malerei und lenkt den Fokus stattdessen auf die Umsetzung der literarischen Kunst.³⁰⁹ So kommen in seinem Werk unterschiedliche Erzählerfiguren sowie Schreibverfahren zum Einsatz.³¹⁰

Nach Graczyk sind Humboldts Naturgemälde und Reisewerke so dynamisch, da Methoden der Literatur und Malerei verknüpft und eine bewegliche Perspektive eingenommen wird. So gibt es einen reisenden oder wandernden Beobachter, welcher dem Lesepublikum seine Eindrücke sehr bildhaft beschreibt.³¹¹ Die bewegliche Figur ermöglicht nicht nur die dynamische Wahrnehmung des Raumes, sondern auch eine gewisse zeitliche Beweglichkeit, da diese Figur die Gegenwart aber auch die Vergangenheit beschreiben kann.³¹² Laut Braese bewirkt der „panoramatische Blick“³¹³ des Reisenden neben einem ganzheitlichen Eindruck

³⁰² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 266.

³⁰³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 268-269.

³⁰⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 269.

³⁰⁵ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 269.

³⁰⁶ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 255.

³⁰⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 304.

³⁰⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 255.

³⁰⁹ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 241.

³¹⁰ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 241.

³¹¹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 268, S. 272.

³¹² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 336.

³¹³ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 67-68.

auch eine Kombination von Dynamisierung und Stabilität.³¹⁴ Einerseits ist der panoramatische Blick beweglich und bewirkt dadurch eine dynamisierte Betrachtung der Landschaft, andererseits gibt es einen stabilen Fluchtpunkt, den Standort des Betrachters.³¹⁵

Während die Malerei nur begrenzt dynamische Prozesse wiedergeben kann, ermöglicht die Prosa, „die erwanderte Landschaft aus der beweglichen Mitte eines sich mitbewegenden Gesichtskreises entstehen zu lassen.“³¹⁶ Humboldt verwendet die Literatur um Rückblicke, Zeitreisen und zeitliche Abläufe, ähnlich wie Goethe, vor dem geistigen Auge abspielen zu lassen.³¹⁷ Nach Graczyk sind Humboldts Naturgemälde oft zusammenfassend, da diese einen Überblick geben und nicht den Fokus auf Details belassen.³¹⁸ Deshalb werden oft Zeitraffungen verwendet, um Prozesse darzustellen.³¹⁹ So werden in dem Kapitel die Übergänge zwischen den Saisonen in den Steppen und Wüsten beschrieben:

Er zeichnet in einer gleichermaßen kontrastiv pointierenden wie dynamisch die Übergänge betonenden Tableaufolge suggestiv den Wechsel von einer apokalyptisch erstarrten Trockenlandschaft zu einer Überschwemmungslandschaft nach, in der sich die Erde buchstäblich auflöst.³²⁰

Graczyk zufolge beruht dies auf der Idee des „Eidophusikon“,³²¹ welches eine Art Guckkastenbühne darstellt, auf welcher mittels Mechanik und Kulissen Naturschauspiele aufgeführt wurden.³²² Ähnlich konstruiert auch Humboldt seine Gezeiten, inspiriert durch seine poetischen Beschreibungen, in der Vorstellung der Leserschaft, weshalb seine Naturgemälde zum „Schauspiel tendieren“. ³²³

Bies zufolge stellt Humboldt seine Naturforschung möglichst anschaulich und bildhaft dar, „auffallend ist dabei zunächst, dass er sich auch hier wiederholt an bildlichen und bildkünstlerischen Darstellungsformen orientiert“, ³²⁴ was auch an der Bezeichnung *Ansichten* erkennbar ist. Humboldt lobt viele Aspekte der Malerei, welche seiner Meinung nach eine Kunst ohne Autorschaft ist und damit objektiv und wissenschaftlich sein kann.³²⁵ Obwohl er die Vorteile der Malerei lobt und die Sprache oft sehr bildlich nutzt, rückt Humboldt die Sprache in den Fokus und zeigt, dass sie mehr als ein Medium, mehr als eine nachahmende

³¹⁴ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 68.

³¹⁵ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 68.

³¹⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 336.

³¹⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 339-340.

³¹⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 344.

³¹⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 344.

³²⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 340.

³²¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 340.

³²² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 340.

³²³ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 341.

³²⁴ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 268.

³²⁵ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 268.

Kunst ist.³²⁶ Der Vorteil der Literatur ist, dass sie Wissen in einen kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext setzen und Verbindungen herstellen kann;³²⁷ damit wird sie zu mehr als einer „abmalenden“³²⁸ Kunst.

2.3 Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft in Humboldts Reisewerken

Alexander von Humboldt ist Naturwissenschaftler; er unternimmt zahlreiche Forschungsreisen und dokumentiert seine auf diesen Erkundungen gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse und Beobachtungen in malerischer Form, zum Beispiel Skizzen, und auch in literarischer Form. Seine wissenschaftlichen Einsichten werden in Tableaus, vor allem in Reisewerken und Naturgemälden, festgehalten und der Leserschaft präsentiert.³²⁹ Seine Reisebeschreibungen beeinflussen den „naturphysiognomischen“³³⁰ Kenntnisstand über fremde Teile der Erde seiner Zeit stark und verbinden Kunst mit Wissenschaft. Der Begriff ‚Landschaft‘ ist im 18. Jahrhundert an ästhetische Aspekte gebunden und wird vor allem mit „der genießenden Naturbetrachtung“³³¹ in Verbindung gesetzt. Graczyk zufolge wird die Landschaft als abgerundetes Ganzes betrachtet und idealistisch dargestellt.³³² Auch Humboldt möchte diesen Werten der „malerischen Landschaft mit ihrer Ganzheitlichkeit, Abgerundetheit und Geschlossenheit“³³³ gerecht werden, doch als Wissenschaftler ist ihm auch die „sachbezogen[e] und erkenntnisgeleitet[e] Naturdarstellung“³³⁴ ein Anliegen. So Bies:

Er fordert eine empirisch, aber auch historisch fundierte vergleichende Betrachtungsweise, die die ganze Natur untersucht, ohne ihr Ganzes aus dem Auge zu verlieren, die die ‚Wechselwirkungen‘ zwischen den verschiedensten natürlichen und kulturellen Phänomene in den Blick nimmt und dabei sowohl die Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen übersteigt als auch den ästhetischen Sinn berücksichtigt.³³⁵

In seinen Naturgemälden verbindet Humboldt den „wissenschaftlich-systematischen“³³⁶ Zugang mit dem gefühlsbetonten und empfindsamen Ansatz der Naturbetrachtung seiner Zeit, in der ein Individuum der Natur „nicht als isolierend-ordnende Instanz gegenüber [tritt],

³²⁶ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 268-269.

³²⁷ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 269-270.

³²⁸ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 269.

³²⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 255.

³³⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 257.

³³¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 256.

³³² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 256.

³³³ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 257.

³³⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 257.

³³⁵ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 257.

³³⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 259.

sondern wesentlich als fühlendes Wesen“.³³⁷ Humboldt wird nicht nur in der wissenschaftlichen Betrachtung der Landschaft von seiner Zeit beeinflusst, sondern auch bei der Auswahl und Anwendung bestimmter ästhetischer Mittel spielt die Mode seiner Zeit eine signifikante Rolle.³³⁸ So stellt Braese fest, dass diese ausgewählten ästhetischen Techniken die „Generierung und Organisation von Wissen entscheidend steuern.“³³⁹ Dies bedeutet, dass die von Humboldt gewählte Ästhetik, die Darstellung des Wissens und die Rezeption seiner Werke stark von seiner Zeit geprägt sind. Jene ästhetische Methoden, welche zu seiner Zeit beliebt sind und auch von Humboldt aufgegriffen werden, um Wissen darzustellen, sind unter anderem die erhabene Position des Betrachters, der panoramatische Blick und die Rückenfigur.³⁴⁰

Die Inhalte, mit denen sich Humboldt beschäftigt, sind für die europäische Leserschaft des 18. Jahrhunderts unvertraut und exotisch und regen auch die Literatur an, sich weiterzuentwickeln, um diese Erkenntnisse und Erlebnisse ausdrückbar zu machen.³⁴¹ Die Prosa wird als didaktisches Mittel eingesetzt, um unbekannte Inhalte zu vermitteln und ästhetisch erfahrbar zu machen.³⁴² Heyl zufolge verwendet Humboldt zudem auch vertraute rhetorische Mittel, wie zum Beispiel bekannte Topoi, mit dem Ziel, dass „Leser im Fremden das Vertraute wiedererkennen.“³⁴³ Braese zufolge ist es für Humboldt wichtig, ein Gefühl der Sehnsucht bei der Leserschaft zu bewirken und die Neugier zu stimulieren, um diese Wirkung hervorzurufen reicht Wissenschaftlichkeit nicht aus, sondern es braucht die Ästhetik und die Kunst.³⁴⁴ Das literarische Tableau benötigt „eher eine emotive als eine kognitive Qualität“,³⁴⁵ um Wissen zu generieren und zu vermitteln. Nach Braese haben Reiseberichte die Aufgabe, Wissen zu vermitteln und gleichzeitig Geschmack, Tugenden und Haltungen wie Vorurteilsfreiheit zu lehren.³⁴⁶ Die Reisebeschreibungen sollen „Bildungsprogramm“³⁴⁷ sein, was jedoch nur durch die beobachtbare Anteilnahme der Schriftsteller und Schriftstellerinnen möglich ist, da diese die Aufgabe haben, die Leserschaft zu begeistern und zu bilden.³⁴⁸ Dabei

³³⁷ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 259.

³³⁸ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 73.

³³⁹ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 73.

³⁴⁰ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 73.

³⁴¹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 260.

³⁴² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 260, S. 265.

³⁴³ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 227.

³⁴⁴ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 62.

³⁴⁵ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 62.

³⁴⁶ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 62.

³⁴⁷ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 62.

³⁴⁸ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 62.

darf die Ästhetik jedoch nicht den Wahrheitsgehalt und die Sachlichkeit stören.³⁴⁹ Obwohl Humboldt diesen künstlerischen Zugang wählt, ist es ihm wichtig, immer wahrheitsgetreu zu sein.³⁵⁰ Humboldt selbst betont die Wichtigkeit der „empirischen und exakten Wissenschaften“³⁵¹ und die Notwendigkeit, wissenschaftliche Instrumente und Experimente anzuwenden, um diese gewährleisten zu können.³⁵² Vor allem Humboldts Untersuchungen der Pflanzen zeigen beispielhaft, wie versucht wird, auch die unterschiedlichen Disziplinen wie Botanik, Geschichte und Geographie miteinander zu vernetzen.³⁵³ Humboldt vereint nicht nur unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen und vertritt einen „transdisziplinären“³⁵⁴ Ansatz, sondern nimmt auch Rücksicht auf die „kulturellen Hintergründe dieser Wissensbestände“,³⁵⁵ da Wissen immer in einem „öffentlichen Raum“³⁵⁶ ist. Humboldt spricht ein großes Publikum an und erweitert das Wissen, sodass es nicht nur europazentriert ist.³⁵⁷ Gleichzeitig ist man um 1800 davon überzeugt, dass Reisebeschreibungen durch die Ästhetik in ihrem Wert gesteigert werden und die Kunst die Wahrheit der Wissenschaft nicht mindert.³⁵⁸ Humboldt spricht von „der Verschwisterung von Kunst und Natur“.³⁵⁹ Seine Werke repräsentieren jene Verbindung; sie sind einerseits sachlich und exakt, andererseits künstlerisch und lebendig.³⁶⁰

Wissenschaft bedeutet für Humboldt nicht allein die reine, objektive Abbildung der Natur, sondern die Einheit von Mensch und Natur, die Interaktion von Betrachter und Betrachtetem. Das Zusammenspiel von Sinneseindruck und Verstand wird mitreflektiert und erfordert die Formung und Gestaltung der Aussagen über die Natur.³⁶¹

Um der Leserschaft eine klare, sinnliche Naturerfahrung zu ermöglichen, muss der Text jene Charakteristika besitzen und gleichzeitig objektiv sowie subjektiv sein.³⁶² Obwohl die Kunst sehr wichtig ist und Raum für Kreativität lässt, gibt es Braese zufolge drei strenge Anforderungen, welche an literarische Tableaus gestellt werden, nämlich „unterhaltend,

³⁴⁹ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 62.

³⁵⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 262.

³⁵¹ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 170.

³⁵² Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 170.

³⁵³ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 171.

³⁵⁴ Ette, Ottmar: Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag 2009, S. 17.

³⁵⁵ Ette: Humboldt und die Globalisierung, S. 15.

³⁵⁶ Ette: Humboldt und die Globalisierung, S. 15.

³⁵⁷ Vgl. Ette: Humboldt und die Globalisierung, S. 15.

³⁵⁸ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 62.

³⁵⁹ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 192.

³⁶⁰ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 192.

³⁶¹ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 192.

³⁶² Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 193.

richtig, anwendbar“³⁶³ zu sein. Sie sollen durch die Einbindung der Kunst unterhaltend sein, gleichzeitig müssen sie weiterhin richtig, also wahrheitsgetreu bleiben und zu guter Letzt auch anwendbar sein.³⁶⁴ Anwendbar zu sein bedeutet hier jedoch nicht Nützlichkeit auf einer ökonomischen Ebene, sondern vielmehr ein Potential für die Leserschaft zu beinhalten.³⁶⁵ All diese Forderungen an die Literatur als Medium sind nicht immer konfliktfrei. So stellt Bies fest, dass Humboldt seinen Schreibstil und die Darstellung des Wissens über seine Schaffenszeit hinweg mehrmals adaptieren muss und häufig am Versuch, das Ganze mit dem Genauen, die Ästhetik mit der Wissenschaftlichkeit, das Gefühl des Gigantischen mit dem Gefühl des Befremdlichen zu verbinden, und an der schieren Masse an Darzustellendem „scheitert“.³⁶⁶ Diese anscheinend missglückten Versuche sind Bies zufolge jene seiner Werke, welche in Fragmenten und Einzelporträts münden.³⁶⁷ Ob diese Feststellung richtig ist, kann an dieser Stelle nicht bestätigt werden, jedoch lässt sich sagen, dass um 1800 die Ansprüche an literarische Tableaus sehr hoch sind und scheinbar gegenteilige Charakteristika und Aspekte miteinander verbunden werden müssen. Humboldts literarisches Tableau vereint diese scheinbaren Gegenteile, indem es einerseits „Kriterien der Wissenschaftlichkeit an die Literatur heranträgt, andererseits der Wissenschaft eine Annäherung an künstlerische Darstellung abverlangt.“³⁶⁸

Ein weiterer Grund für die Verbindung von Kunst und Wissenschaft um 1800 ist im Bereich der Gefühle und Stimmung anzusiedeln. Nach Humboldt kann nur ein künstlerischer Zugang die Leserschaft in eine der Natur gerecht werdenden Stimmung versetzen und dadurch die Landschaft „zum Medium eines überwältigenden Erlebnisses“³⁶⁹ werden lassen:

Die große Natur der amerikanischen Tropenlandschaften wird zum Möglichkeitsraum einer ästhetischen Erfahrung, in der sich der Mensch in der Einheit mit einem auch ihn mitumfassenden großen Ganzen erleben kann. Das Naturgemälde vermittelt daher Wissen und Kunst zu einem Bildungserlebnis, das den Menschen auf das große Ganze der Natur bezieht.³⁷⁰

Um die Leserschaft in das große Ganze einzubeziehen, benötigt es die Kunst, da nur durch einen ästhetischen Zugang die Rezipierenden in ein Gefühl der Ehrfurcht gestimmt werden können. Durch das Hervorrufen solcher Gefühle kann Wissen vermittelt werden. So stellt

³⁶³ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 63.

³⁶⁴ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 63.

³⁶⁵ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 63.

³⁶⁶ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 240.

³⁶⁷ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 240.

³⁶⁸ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 192.

³⁶⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 266.

³⁷⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 266-267.

Braese fest, dass durch den Genuss Wissen generiert und Erkenntnis bewirkt wird.³⁷¹ Außerdem ist Humboldt laut Graczyk davon überzeugt, dass die Natur durch die Kunst besser verstanden werden kann, da Wissensbestände vorstellbar werden und das „Einheitsgefühl“³⁷² zwischen Mensch und Natur wieder erneuert wird. Die Dichtung hilft Humboldt, einzelne Daten, Erzählungen und Erkenntnisse miteinander zu verknüpfen und dadurch Übergänge zu schaffen, ohne welche keine bedeutungsvollen Ansichten entstehen könnten.³⁷³ Durch Topoi der Malerei oder der Literatur kann die Einbildungskraft der Leserschaft stimuliert und dadurch alle Einzelteile über die Vorstellungskraft zu einem logischen Ganzen verbunden werden, „wobei eben nicht das rationale Denken streng wissenschaftlicher Operationen gefordert ist“.³⁷⁴ Die Kunst fungiert als Vermittlerin des Wissens.

Um einen Totaleindruck der Natur bei der Leserschaft zu erschaffen, werden mithilfe der Kunst wirklichkeitsgetreue „Naturinszenierungen“³⁷⁵ kreiert, welche dem Publikum helfen, das Wissen zu verarbeiten. Durch eine Synthese aus Kunst und Wissenschaft soll die Natur in ihrer Gesamtheit erfahrbar sein, da sie durch beide Aspekte konstituiert wird.³⁷⁶ Das Naturgemälde als Kunstwerk ist nicht das Resultat, welches nur zur Präsentation der Erkenntnisse verwendet wird, sondern stellt die Grundlage zur Erkenntnis dar.³⁷⁷ Diese Forderung nach einer Kombination von ästhetischer Gesamtheit und den genauen und exakten Wissenschaften wirkt konfliktreich, doch Humboldt vertritt die Ansicht, dass der Verlust der Kunst und der Gesamtheit Gründe dafür sind, dass „die ungefilterte Fülle empirischen Wissens kaum noch sinnvoll verknüpft“³⁷⁸ werden kann. Heyl zufolge bedient sich Humboldt diverser künstlerischer Methoden, um der Leserschaft eine Ganzheit zu präsentieren.³⁷⁹ Eine Methode Humboldts, die Darstellung des Ganzen zu sichern, ist das „Oszillieren“,³⁸⁰ dies bedeutet, dass Humboldt Relationen und Vergleiche erschafft, welche nicht nur innerhalb einer Klasse oder einer Wissenschaft stattfinden, sondern einen Weltbezug herstellen.³⁸¹ Braese stellt fest, dass bei der Kombination von Ästhetik und Wissenschaft auch die Zielgruppe von Relevanz ist. Da das Publikum von *Ansichten der Natur* hauptsächlich aus

³⁷¹ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 64.

³⁷² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 276.

³⁷³ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 217.

³⁷⁴ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 217.

³⁷⁵ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 267.

³⁷⁶ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 276.

³⁷⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 276.

³⁷⁸ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 266.

³⁷⁹ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 214.

³⁸⁰ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 184.

³⁸¹ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 184-185.

Laien besteht, soll die Kunst als didaktisches Mittel dienen und die LeserInnen zusätzlich unterhalten.³⁸²

Obwohl diese Synthese viele Vorteile für Humboldts Werke hat, treten die Kunst und Wissenschaft an manchen Stellen auch in Konkurrenz und lassen sich nicht gut vereinen. Dieses Phänomen wird unter anderem an der Landschaftsmalerei deutlich, welche unterschiedliche Methoden für künstlerische und wissenschaftliche Methoden verwendet.³⁸³ In der wissenschaftlichen Zeichnung wird auf Klarheit geachtet und einzelne Objekte müssen voneinander trennbar sein.³⁸⁴ Die künstlerische Malerei hingegen betont auch „das Unschärfe und Zusammenschmelzende“³⁸⁵ und gibt dem „Stimmungsvollen und Poetischen“³⁸⁶ den Vorzug. Humboldt vertritt eine mittlere Position zwischen wissenschaftlicher Klarheit und künstlerischer Freiheit.³⁸⁷ Ein weiterer Konflikt, welcher jedoch eher im Bereich der Sprache anzusiedeln ist, tritt in *Ansichten der Natur* dort auf, wo Humboldt sich zwischen dem Fachvokabular oder der unschärferen, dafür jedoch bildhafteren, Umgangssprache entscheiden muss.³⁸⁸ Obwohl das Werk für eine Leserschaft ohne viel Fachwissen gedacht ist und zumeist auf eine „visuelle, farbige und formbetonte Sprache“³⁸⁹ zurückgegriffen wird, verwendet Humboldt häufig die präzisen, wissenschaftlichen Begriffe.³⁹⁰

Ansichten der Natur stellt ein Beispiel für die Vermischung von Kunst und Wissenschaft dar. So gehorchen die im Werk enthaltenen Naturgemälde

einerseits den Gesetzen der wissenschaftlichen Konstruktion (etwa im Sinne der korrekten Verallgemeinerung und Typisierung), andererseits den Gesetzen der literarischen Fiktion (im Sinne der literarischen Erzeugung sinnlicher und geistiger Anschauung durch das Mittel der Einbildungskraft).³⁹¹

Dieses Werk erweitert wissenschaftliche Informationen mit Fiktion, um diese besser darstellen zu können. Außerdem stellt Graczyk fest, dass Humboldt auch noch andere Ziele verfolgt. So werden stilistische Mittel verwendet, um beim Lesepublikum gewünschte Reaktionen und Vorstellungen hervorzurufen, indem die Gefühle der reisenden Figur wie Schock und starke Betroffenheit beschrieben werden.³⁹² Obwohl die Natur- und die

³⁸² Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 63.

³⁸³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 285.

³⁸⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 285.

³⁸⁵ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 285.

³⁸⁶ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 285.

³⁸⁷ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 285.

³⁸⁸ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 343.

³⁸⁹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 343.

³⁹⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 343.

³⁹¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 273.

³⁹² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 337.

Geisteswissenschaften im 18. Jahrhundert konkurrieren, ist Humboldts Verbindung dieser beiden Bereiche ein wichtiger Faktor für seinen Erfolg.³⁹³ Der Großteil von Humboldts Schaffen ist in Form seiner literarischen Werke bekannt und seine wissenschaftliche Arbeit ist vor allem aufgrund der „literalen Publizität“³⁹⁴ berühmt.

2.4 Die Vermittlung von Wissen durch die reisende Figur

Humboldts Werk präsentiert der Leserschaft ein komplettes Bild, dazu gehören nicht nur die Objekte im Raum und deren Vernetzung zu einem großen Ganzen, sondern auch Aspekte wie Gerüche und die Stimmung, die von einem Ort ausgeht.³⁹⁵ In dem Kapitel *Über die Steppen und Wüsten* wird so auch die „trübe“³⁹⁶ Gestimmtheit des Betrachters beschrieben, der diese großen Weiten für die Leserschaft erschließt. Damit wird dieses Kapitel aus *Ansichten der Natur* zu einem „individualisierten Reisebericht“³⁹⁷ und der wissenschaftliche Inhalt wird subjektiviert dargestellt.³⁹⁸ Im Fokus steht dabei der Reisende, beziehungsweise der Wanderer und Beobachter. Durch diese vermittelnde Instanz wird dem literarischen Tableau eine subjektive Ebene verliehen, die die Vermittlung von Gefühlen und Stimmung ermöglicht und dem Naturgemälde einen Reisebericht-Charakter verleiht.

Ansichten der Natur ist als Reise aufgebaut, auf welcher Erkenntnisse aus dem Blickwinkel der reisenden Figur wiedergegeben werden, mit welcher sich die Leserschaft identifizieren kann.³⁹⁹ Dabei erscheint die Landschaft als „kontinuierlicher Raum [...], den das Publikum gleichsam zusammen mit dem Autor durchquert.“⁴⁰⁰ Der reisende Beobachter bekommt dadurch eine gewisse Glaubwürdigkeit, da man annimmt, dass dieser wirklich den Raum durchquert und seine Eindrücke dokumentarisch darstellt.⁴⁰¹ Braese zufolge verwendet Humboldt viele Attribute und integriert auch „subjektgeschichtliche Dimensionen“,⁴⁰² um der Leserschaft ein „Nacherleben, ein Nachempfinden – vielleicht auch die Erinnerung an vergleichbare Erlebnisse“⁴⁰³ zu ermöglichen. Braese stellt des Weiteren fest, dass die reisende Figur eine „Rückenfigur“⁴⁰⁴ darstellt. Humboldts Landschaft scheint meistens menschenleer zu sein und dazu bestimmt, etwas Erhabenes in den Blick zu nehmen und die niederen

³⁹³ Vgl. Heyl: *Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens*, S. 8.

³⁹⁴ Heyl: *Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens*, S. 8.

³⁹⁵ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 266.

³⁹⁶ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 266.

³⁹⁷ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 266.

³⁹⁸ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 266.

³⁹⁹ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 272.

⁴⁰⁰ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 272.

⁴⁰¹ Vgl. Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 272.

⁴⁰² Braese: *Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte*, S. 61.

⁴⁰³ Braese: *Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte*, S. 61.

⁴⁰⁴ Braese: *Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte*, S. 72.

menschlichen Probleme zu verdrängen.⁴⁰⁵ Allerdings ist diese Landschaft nicht komplett frei von Menschen, da es den Reisenden gibt, der diese Landschaft wahrnimmt, vermittelt und dabei subjektive Aspekte beisteuert.⁴⁰⁶ Durch diese Subjektivität findet der Reisende einen Platz im Tableau, jedoch „nicht als Haupt-, sondern als Rückenfigur.“⁴⁰⁷ Braese zufolge steht diese Figur am Rande des Naturgemäldes, die Leserschaft nähert sich ihr an und nimmt ihre Perspektive ein, sodass die Rückenfigur aus dem Hintergrund in den Vordergrund kommt, „die Aussicht möglichst nicht verstellend, aber ungesetzt daran erinnernd, dass sie da ist.“⁴⁰⁸

Die Figur des Reisenden ermöglicht eine dynamische Perspektive, mit welcher der Raum durchquert und erfasst wird und der Blick zwischen Nähe und Ferne, zwischen Detail und Übersicht beliebig variiert werden kann.⁴⁰⁹ Der Wanderer ordnet, beschreibt und inszeniert die Landschaft für die LeserInnen; dabei werden unterschiedliche Ansichten, Methoden und Blickwinkel verwendet.⁴¹⁰

Der Reisende ist als Autor am ehesten dem Epiker vergleichbar, obgleich nicht eine Handlung, sondern, die Gesamtansicht einer Gegend oder eines Landschaftstypus Humboldts Darstellungsziel ist.⁴¹¹

Die reisende Figur stellt den Inhalt, die Geschichte, dar, nur ist es in diesem Fall keine Handlung, die wiedergegeben wird, sondern eine Landschaft. Nach Graczyk wechselt Humboldt häufig zwischen der ersten Person, welche dem Publikum die Eindrücke schildert, und einer dritten Person, welche als Wanderer oder Reisender bezeichnet wird.⁴¹² Dabei ist Graczyk zufolge „der Reiseführer bei Humboldt die Instanz, die das Geschehene und Erinnernte zum Tableau zusammenfaßt [sic!] und literarisch in einem hinweisenden und kommentierten Gestus an die Leser vermittelt.“⁴¹³ Diese subjektive Betrachtung bedeutet jedoch nicht, dass persönliche Aspekte eine Relevanz haben, sondern soll vereinend wirken, wodurch sich die Leserschaft besser in die vermittelnde Figur hineinversetzen kann.⁴¹⁴ Für das Publikum fällt die Figur des Wanderers häufig mit Humboldt und seinen Erfahrungen auf den wissenschaftlichen Reisen zusammen, weshalb *Ansichten der Natur* umso mehr wie ein Reisebericht wirkt.⁴¹⁵ Dies wird nach Braese vor allem dadurch bestärkt, dass durch die

⁴⁰⁵ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 72.

⁴⁰⁶ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 72.

⁴⁰⁷ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 72.

⁴⁰⁸ Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 72.

⁴⁰⁹ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 272.

⁴¹⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 337.

⁴¹¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 273.

⁴¹² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 273.

⁴¹³ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 273.

⁴¹⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 273.

⁴¹⁵ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 339.

Landschaft im Reisenden gewisse Erinnerungen aufkommen, welche er mit der Leserschaft teilt, und diese häufig einen sehr autobiographischen Charakter zu haben scheinen.⁴¹⁶ Die Figur des Reisenden ist eng mit Humboldts eigenen Erlebnissen verbunden, welche er auch immer wieder in seine Abhandlungen einfließen lässt.⁴¹⁷ Außerdem werden alle Daten nicht zufällig auf eine bestimmte Weise erhoben, sondern immer durch Humboldt, der ein gewisses Vorwissen hat und bestimmte Zwecke verfolgt.⁴¹⁸ Dies bedeutet, dass selbst die unpersönlicheren Passagen, welche Wissen vermitteln, zu Humboldt zurückzuverfolgen sind und er nie ganz aus seinem Werk gelassen werden kann. Um 1800 ist man davon überzeugt, dass ein einziges Subjekt alle Erkenntnisse zu einer Einheit vereinen kann und dass dafür vor allem die Sinnlichkeit und die Kunst benötigt werden.⁴¹⁹

Humboldt gibt nicht nur die Wahrnehmung der Natur wieder, sondern beschreibt auch, wie die Messung der Natur stattfindet, beziehungsweise wie sich die Gestaltung der Naturgemälde vollzieht und gibt einen Blick hinter die Kulissen frei.⁴²⁰ Das Tableau ist zwischen Naturgemälde und Reisebericht anzusiedeln und, obwohl es zahlreiche überblickshafte Einzelporträts von Landschaftsräumen gibt, welche charakteristisch für Naturgemälde sind, wird die Landschaft, wie für Reiseberichte typisch, aus der Perspektive des Wanderers erschlossen, der sie „für den Leser in der Bewegung und im Sinne des physiognomischen Totaleindrucks als Tableau entstehen lässt [sic!].“⁴²¹ Graczyk zufolge lässt sich dies dadurch erklären, dass Humboldt dieses Werk für ein bestimmtes Publikum verfasst. *Ansichten der Natur* soll nicht nur komprimierte wissenschaftliche Daten mit einem Anspruch an Totalität wiedergeben, sondern hat einen Anspruch an die Ästhetik und will zusammenfassende und verallgemeinernde Aussagen an eine allgemein gebildete Leserschaft vermitteln.⁴²²

2.5 Untersuchung von *Ansichten der Natur* als literarisches Tableau

Ansichten der Natur stellt eine Verbindung von Kunst und Wissenschaft dar, es soll einerseits ein ästhetisches, abgerundetes Bild veranschaulichen und den Lesegenuss fördern, andererseits möglichst wissenschaftlich exakt sein.⁴²³ Haberkorn zufolge wird diese Synthese vor allem dadurch gewährt, dass Humboldt „einen überdimensionierten Apparat an Fußnoten,

⁴¹⁶ Vgl. Braese: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte, S. 58.

⁴¹⁷ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 180-181.

⁴¹⁸ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 192-193.

⁴¹⁹ Vgl. Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 181, 185.

⁴²⁰ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 274.

⁴²¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 335.

⁴²² Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 335.

⁴²³ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 173.

die eine Fülle von Anmerkungen und Detailinformationen enthalten“,⁴²⁴ verwendet. Diese werden nicht nur für wissenschaftliche Erläuterungen genutzt, sondern sie entwickeln eigene „Erzählungen und Erzählformen, mit denen sie die Narration, der sie aufgefropft sind, teils kommentieren und ergänzen, teils aber auch wiederholen, durchkreuzen und destabilisieren.“⁴²⁵ Damit unterscheidet sich *Ansichten der Natur* von vielen anderen Werken Humboldts, welche zumeist eine Vermischung darstellen und die wissenschaftlichen Daten im Fließtext integrieren.⁴²⁶ Grund dafür ist Humboldts Wunsch, dass die Leseerfahrung der *Ansichten* eine genussvolle und ästhetische ist, weshalb die „wissenschaftliche Genauigkeit“⁴²⁷ diese nicht stören darf. Die Zielgruppe, die damit angesprochen werden soll, ist eine breite; für sie sollen die Texte die Natur nicht nur erklären oder beschreiben, sondern „darstellen“.⁴²⁸ Das Werk besteht aus mehreren Ansichten, welche sich in den Forschungsschwerpunkten und auch in der künstlerischen Darstellung des Wissens unterscheiden.⁴²⁹ So stellt Bies fest, dass Humboldt „stets auch neue Zugänge zu den präsentierten Phänomenen und Überlegungen zu gewinnen sucht.“⁴³⁰ Die erste Ausgabe erscheint 1808 und besteht aus drei Aufsätzen, nämlich *Ueber die Steppen und Wüsten, Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* und *Ueber die Wasserfälle des Orinoco, bei Atures und Maypures*.⁴³¹ Die zweite Ausgabe ist nicht nur überarbeitet, sondern um zwei weitere Kapitel ergänzt, diese tragen die Titel *Ueber den Bau und die Wirkungsart der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen* und *Die Lebenskraft oder der rhodische Genius*.⁴³² Zuletzt fügt Humboldt 1849 in der dritten Ausgabe die zwei Aufsätze *Das nächtliche Thierleben im Urwalde* und *Das Hochland von Caxamarca, der alten Residenzstadt des Inca Atahuallpa, und erster Anblick der Südsee von dem Rücken der Andeskette* hinzu.⁴³³ Zu den neuen Ausgaben verfasst Humboldt auch jeweils eine Vorrede, welche zumeist die Verbindung von Wissenschaft und Kunst zum Thema hat.⁴³⁴

Das Kapitel *Über die Steppen und Wüsten* beginnt wie ein Naturgemälde, nimmt das große Bild in den Fokus und zieht Vergleiche, bevor es sich zu den kleineren Aspekten bewegt und

⁴²⁴ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 173.

⁴²⁵ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 309.

⁴²⁶ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 173.

⁴²⁷ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 173.

⁴²⁸ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 313.

⁴²⁹ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 313.

⁴³⁰ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 313.

⁴³¹ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 295, 317.

⁴³² Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 317.

⁴³³ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 317-318.

⁴³⁴ Vgl. Humboldt: *Ansichten der Natur*, S.7-12.

einen Reisebericht-Charakter annimmt.⁴³⁵ Der Erzähler entdeckt im Verlauf des Textes immer mehr Leben in der beobachteten Landschaft und untersucht es aus der Perspektive unterschiedlicher Wissenschaften, bevor der Wanderer wieder seine überblickshafte Position am Rand der Steppe einnimmt und das Kapitel endet, wie es begonnen hat.⁴³⁶ Dabei werden auch das Gefühl der Erhabenheit und der Unendlichkeit betont, welche der Beobachter spürt und an die Leserschaft vermittelt.⁴³⁷ Das Gefühl der Erhabenheit spielt immer dann eine wichtige Rolle, wenn der Reisende der „Übermacht der Natur“⁴³⁸ erliegt. Das Ziel einen möglichst echten Natureindruck in der Leserschaft zu erschaffen, wird dadurch erreicht, dass Humboldt sich vieler „sprachlicher, stilistischer und kompositorischer Methoden“⁴³⁹ bedient. So verwendet er unterschiedliche Erzählebenen sowie -perspektiven und wechselt zwischen erzählenden und beschreibenden Stilen. In dem ersten Aufsatz des Werkes ist dieser Wechsel zwischen narrativem und deskriptivem Schreibstil besonders auffällig.⁴⁴⁰ Gleich zu Beginn, wenn der Wanderer an den Rand der Wüste tritt und über die Steppe blickt, erschafft Humboldt eine „überzeitliche Perspektive“,⁴⁴¹ indem er den Wanderer zugleich die vergangenen wie auch die gegenwärtigen Zustände erblicken lässt.⁴⁴² Humboldt beginnt diesen Überblick mit den Worten: „Noch gegenwärtig ruft oft nächtliche Täuschung diese Bilder der Vorzeit zurück.“⁴⁴³ Dieser narrative Abschnitt, in welchem es zu „szenischen Beschreibungen“⁴⁴⁴ kommt, wechselt bald zu einer deskriptiven Passage, in welcher Humboldt über die sich ändernden physiognomischen Eigenschaften der Natur spricht.⁴⁴⁵ Haberkorn stellt fest:

Die Erzählung oszilliert damit zwischen zwei wesentlichen Polen, einem narrativen, der den Lauf der Ereignisse bzw. den progressiven Aspekt der Erzählung darstellt, und einem deskriptiven, der sich auf topographische Elemente konzentriert und eher achronischer Natur ist [...].⁴⁴⁶

Obwohl die Landschaft, welche meist im Zentrum dieses Werkes steht, statisch ist, dynamisiert Humboldt die Darstellung, indem er die Fortbewegung der Tiere, eine wandernde

⁴³⁵ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 300-301.

⁴³⁶ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 301.

⁴³⁷ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 303.

⁴³⁸ Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 236.

⁴³⁹ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 174.

⁴⁴⁰ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 174-175.

⁴⁴¹ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 174.

⁴⁴² Vgl. Humboldt: Ansichten der Natur, S. 15.

⁴⁴³ Humboldt: Ansichten der Natur, S. 15.

⁴⁴⁴ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 175.

⁴⁴⁵ Vgl. Humboldt, Alexander von: Ansichten der Natur, S. 16.

⁴⁴⁶ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 175.

Erzählfigur und Perspektivenwechsel einbringt.⁴⁴⁷ So wechselt Humboldt häufig zwischen ‚der Wanderer‘ oder ‚man‘ als objektive und „abstrahierende Wendung“⁴⁴⁸ zu einem subjektiveren ‚wir‘.⁴⁴⁹ Haberkorn stellt fest, dass die objektive Perspektive dann eingenommen wird, wenn Humboldt von einem erhöhten Standpunkt aus Vergleiche und ganzheitliche Ansichten geben möchte oder über Phänomene schreibt, welche valide und verlässlich sind, während er die subjektive Perspektive dann einnimmt, wenn Einzelheiten in den Blick genommen werden sollen.⁴⁵⁰ Bies zufolge ist *Ansichten der Natur* in vielen Aspekten verunsichernd und destabilisierend, da der Text in Haupt- und Nebentexte unterbrochen ist, die Anmerkungen und Fußnoten oft länger sind als der Fließtext und die Erzählformen wechseln.⁴⁵¹ Dadurch bekommt der Text einen sehr dynamischen und offenen Charakter und wirkt nie abgeschlossen, was an die wuchernde und sich stetig weiterentwickelnde Natur erinnern soll.⁴⁵²

Humboldts Schreibstil passt sich immer an die Absichten der Passagen an. Er wechselt zwischen einem sachlichen Stil, um wissenschaftliche Aspekte zu vermitteln und einem künstlerischen Stil, um die Leserschaft zu bewegen und zum Genuss zu verleiten.⁴⁵³ Nach Haberkorn sind die literarischen Absätze reich an Attributen, rhetorischen Figuren und Tempus-Wechsel.⁴⁵⁴ Solch eine literarische Passage findet sich, wenn Humboldt über die Luftströme schreibt⁴⁵⁵ oder den Kampf zwischen Pferden und Fischen⁴⁵⁶ beschreibt. *Ansichten der Natur* stellt die Landschaft ins Zentrum, dabei ist diese oft losgelöst von der Menschheit und der Raum ist menschenleer.⁴⁵⁷ Wird die Rolle des Menschen angeführt, so ist diese nicht im Mittelpunkt, sondern stellt ein „peripheres Element innerhalb des Naturgefüges“⁴⁵⁸ dar. Eine solche Szene ist in dem Aufsatz *Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maypures* zu finden, wenn Humboldt über die Höhle von Atarupe schreibt und diesen Platz der Natur nutzt, um einen Übergang zur Menschengeschichte und Kultur zu schlagen.⁴⁵⁹ Diese Abhandlung erinnert an einen mündlichen Vortrag, da die Erzählfigur

⁴⁴⁷ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 175.

⁴⁴⁸ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 175.

⁴⁴⁹ Vgl. Humboldt: *Ansichten der Natur*, S. 15, 23.

⁴⁵⁰ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 175.

⁴⁵¹ Vgl. Bies: *Im Grunde ein Bild*, S. 309-310.

⁴⁵² Vgl. Bies: *Im Grunde ein Bild*, S. 311.

⁴⁵³ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 176.

⁴⁵⁴ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 176.

⁴⁵⁵ Vgl. Humboldt: *Ansichten der Natur*, S. 29-30.

⁴⁵⁶ Vgl. Humboldt: *Ansichten der Natur*, S. 33-34.

⁴⁵⁷ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 176.

⁴⁵⁸ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 176.

⁴⁵⁹ Vgl. Humboldt: *Ansichten der Natur*, S. 190-192 und Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 177.

weniger distanziert wirkt und meist als Reisender auftritt.⁴⁶⁰ In dem Aufsatz *Das nächtliche Thierleben im Urwalde* spielt die Erzählerfigur eine wichtige Rolle, da die Landschaft auf die Wahrnehmung des Reisenden begrenzt ist. Aufgrund der Dunkelheit ist die Sicht des Betrachters eingeschränkt und es werden nur jene Aspekte dargestellt, welche der Reisende wahrnehmen kann.⁴⁶¹ Hier liegt der Fokus vor allem auf akustischen Merkmalen, welche „kaum Gegenstand der üblichen Naturgeschichte sind, sondern eher typische Elemente der Dichtung.“⁴⁶² Interessanterweise wird in diesem Aufsatz häufig die erste Person verwendet, sodass die Leserschaft den Eindruck hat, dass Humboldt biographische Erfahrungen teilt. Bies meint, dass sich die Leserschaft mit dem Wanderer identifizieren kann und leichter perspektivierte Eindrücke wahrnimmt.⁴⁶³ Gleichzeitig wird durch die Verwendung von ‚ich‘ dem Publikum die Möglichkeit gegeben, auch Humboldt selbst in dem Wanderer zu sehen.⁴⁶⁴ Zu Beginn dieses Kapitels geht Humboldt auch auf die Verbindung von Sprache und Natur ein.⁴⁶⁵ In *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* beschäftigt sich Humboldt vor allem mit einer Synthese aus Detailwissen und überblickshaften Darstellungen.⁴⁶⁶ Im Vergleich zu *Ueber die Steppen und Wüsten* orientiert sich dieser Aufsatz mehr an wissenschaftlichen Modellen der Abhandlung und die Sprache ist weniger bildhaft.⁴⁶⁷ Das Kapitel *Über den Bau und die Wirkungsart der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen* stellt einen Bezug zum „Diskurs zur Erdentstehungsgeschichte“⁴⁶⁸ dar und verbindet somit unterschiedliche Disziplinen. Laut Haberkorn möchte Humboldt mit dem Verweis auf die Interdisziplinarität zeigen, dass Aussagen überprüfbar und wissenschaftlich sind.⁴⁶⁹

3 Zwischenergebnisse der Textanalysen: Charakteristika des literarischen Tableaus um 1800

In den vorherigen Kapiteln wurden zwei prominente literarische Tableaus von 1800, welche sich in ihrer Textform stark unterscheiden, untersucht. Der Fokus lag auf den Werken selbst und auf den Autoren, beziehungsweise den Naturwissenschaftlern, und ihren Zugängen zu Wissenschaft und Kunst. Da beide Tableaus sehr bekannt sind und eindeutig als literarische Tableaus um 1800 identifiziert wurden, gibt es eine große Menge an Literatur, welche sich mit der Untersuchung dieser Texte beschäftigt und diese auf wichtige Charakteristika des

⁴⁶⁰ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 314-315.

⁴⁶¹ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 177.

⁴⁶² Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens, S. 228.

⁴⁶³ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 307.

⁴⁶⁴ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 307.

⁴⁶⁵ Vgl. Humboldt: Ansichten der Natur, S. 215-216.

⁴⁶⁶ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 178.

⁴⁶⁷ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 313-314.

⁴⁶⁸ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 178.

⁴⁶⁹ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 178-179.

Tableaus erforscht. Mithilfe dieser Sekundärliteratur wurden die beiden Werke und Autoren beleuchtet und nun sollen diese miteinander verglichen werden, um festzustellen, welche Merkmale in den zwei Texten trotz deren unterschiedlicher Gattungen enthalten sind. Das literarische Tableau um 1800 ist geprägt durch die Heterogenität seiner Texte und es erweist sich als schwer, Charakteristika festzulegen, welche trotz der großen Verschiedenheit der Textformen in allen Tableaus enthalten sind. Doch gerade die Bestimmung dieser Charakteristika ist notwendig, um ein Werk, welches bisher nicht den literarischen Tableaus zugeordnet worden ist, auf diese zu untersuchen und festzustellen, ob es als solches bezeichnet werden kann. In dem folgenden Kapitel werden die Erkenntnisse zu Goethes und zu Humboldts Werk miteinander verglichen und deren Gemeinsamkeiten als Charakteristika des literarischen Tableaus um 1800 gedeutet. In diese Untersuchung fließen auch die in der Sekundärliteratur zugeschriebenen Merkmale ein. In weiterer Folge wird dann *Emilia Galotti* auf das Vorkommen dieser Charakteristika untersucht, mit dem Ziel festzustellen, ob das Drama ebenfalls als literarisches Tableau bezeichnet werden kann.

3.1 Die Kunst als didaktische Vermittlerin der Wissenschaften

Eines der wichtigsten Merkmale literarischer Tableaus ist die Verbindung von Kunst und Wissenschaft.⁴⁷⁰ Sowohl Goethe als auch Humboldt sind überzeugt, dass es künstlerische Methoden benötigt, um dem wissenschaftlichen Inhalt gerecht zu werden und diesen bestmöglich darzustellen. Humboldt vertritt die These, dass Wissen durch die Kunst besser an die Leserschaft vermittelt werden kann, da Aspekte wie Subjektivität und Emotionalität dazu führen, dass das Publikum Erfahrungen und Erkenntnisse nachempfinden kann und durch den Genuss das Verständnis über die Wissenschaften gesteigert wird. Auch Goethe ist überzeugt, dass künstlerische Methoden besonders geeignete didaktische Mittel sind, vor allem für ein Zielpublikum, welches zwar Allgemeinbildung, aber nicht unbedingt Spezialwissen über die Naturwissenschaften aufweist. Gleichzeitig soll das Verständnis über den wissenschaftlichen Inhalt verbessert und die Leserschaft in eine ehrfurchtsvolle Stimmung gebracht werden, die den Inhalten gerecht wird und neben dem Wissen auch die Vermittlung von Tugenden ermöglicht. Vor allem Goethe meint, dass die Dichtkunst und die Naturkunst verwandt seien und nur durch eine Synthese von Kunst und Wissenschaft Ganzheit vermittelt werden kann. Beide literarische Tableaus streben zwei Ziele an, einerseits die wissenschaftliche Erkenntnis, andererseits den Genuss, für den es die Kunst benötigt. Bei einem direkten Vergleich beider Tableaus fällt auf, dass trotz der wissenschaftlichen Ziele die Subjektivität eine große Rolle spielt. Eben jenes Spannungsverhältnis zwischen wissenschaftlicher Objektivität und

⁴⁷⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 11.

didaktischer, ästhetischer Subjektivität ist ein Merkmal beider Texte. Jedoch fällt auf, dass dieses Spannungsverhältnis eher in Humboldts Werk behandelt wird und dieser versucht Passagen beider Aspekte zu kombinieren, während Goethe keinen großen Konflikt in der Kombination von Wissenschaft und Subjektivität sieht, solange darüber reflektiert wird. Das Ziel beider Tableaus ist es, eine Vereinigung von Mensch und Natur zu bewirken. Trotz der positiven Aspekte, welche eine Verbindung beider Disziplinen bewirkt, entsteht häufig ein Konflikt zwischen den wissenschaftlichen Anforderungen und der künstlerischen Freiheit. Im Folgenden soll kurz auf die historischen Gründe für die Verbindung von Ästhetik und Wissenschaft eingegangen werden, um ein besseres Verständnis für die Ziele, Einflüsse und Resultate der Synthese zu erlangen.

3.1.1 Historische Gründe für die Verbindung beider Disziplinen

Nach Graczyk beginnt sich das Tableau bereits im 17. Jahrhundert zu etablieren und nimmt im 18. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland „zusammenfassend-bilanzierende Überblicksdarstellungen“⁴⁷¹ an. Während das Tableau im 17. Jahrhundert Funktionen hat, welche dem „Theatrum“⁴⁷² ähnlich sind, nämlich dem Wissen als Schauplatz zu dienen, wird es im 18. Jahrhundert dazu verwendet, Objekte wie Kunstwerke oder Werkzeuge, Menschen, Pflanzen, Tiere, Völker, Länder und vieles mehr, in geordneter, gegliederter und klassifizierter Form schriftlich oder bildlich darzustellen.⁴⁷³ Der Unterschied wird von Graczyk wie folgt zusammengefasst:

Im Überschneidungsbereich von Theatrum und Tableau wird der abstrakte Schauraum einer analytischen Präsentation von einem quasi-theatralen Gestus („Auftritt“ der Dinge auf einer Bühne) überformt. Das Ideal der klassischen Episteme ist dagegen eine Tableauform, die die Dinge in einem abstrakten Systemraum scheinbar dauerhaft gültiger Verhältnisse vergegenwärtigt.⁴⁷⁴

Dies bedeutet, dass das Tableau um 1800 dem Wissen nicht nur einen Auftritt gewähren, sondern das Wissen geordnet und fixiert wiedergeben möchte, sodass dieses allgemeingültig und dauerhaft ist.

Es gibt jedoch auch andere Theorien bezüglich der Verbindung von Kunst und Wissenschaft, welche dies vor allem an einem Umbruch der Gattungen und der Naturwissenschaften festmachen, der um 1800 stattfindet. Die historische Entwicklung des literarischen Tableaus um 1800 ist laut Bies eng mit der Geschichte und der Entwicklung der Gattungen

⁴⁷¹ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 12.

⁴⁷² Graczyk: Das literarische Tableau, S. 14.

⁴⁷³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 14.

⁴⁷⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 14.

verbunden.⁴⁷⁵ Ihm zufolge gibt es um 1750 einen Umbruch der Literatur und Wissenschaft, was während der Neuformierung zu einer „Doppelfunktion“⁴⁷⁶ der Literatur führt. Einerseits hat die Literatur eine stabilisierende Funktion, indem sie eine gewisse Ordnung repräsentiert und den Gedankenexperimenten eine Form gibt, andererseits ist auch die Literatur selbst vom Wandel betroffen.⁴⁷⁷ Die Wissenschaften werden um 1800 von einer stetigen Zunahme neuer Erkenntnisse und Gegenstände beeinflusst, welche neue Methoden der Repräsentation benötigen.⁴⁷⁸ Doch diese Abhängigkeit ist keine einseitige, auch die Gattungen sind von der Wissenschaft abhängig: „Als Formen, die selbst immer auch eine bestimmte Ordnung des Wissens herstellen, treten sie deshalb in mehrerlei Hinsicht in ein komplexes wechselseitiges Begründungsverhältnis zu den Wissensinformationen und Wissensordnungen ihrer Zeit.“⁴⁷⁹ Besonders auffällig ist hier die Abhängigkeit, beziehungsweise Verbindung von Literatur und Naturwissenschaften, welche das Ziel hat, eine „schier unüberschaubare Menge“⁴⁸⁰ von Wissen zu ordnen, zu systematisieren und in weiterer Folge zu generieren.⁴⁸¹ Eben dieses Ziel vereinigt die Kunst mit der Wissenschaft. Die Ordnungsversuche in der Wissenschaft sind auch bei den Gattungen beobachtbar, so werden zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich Gattungshierarchien aufgestellt, welche die Reinheit und Unvermischtheit der Gattungen zu sichern beabsichtigen.⁴⁸² Später gibt es eine zunehmende Öffnung der Gattungen und Akzeptanz von Mischformen.⁴⁸³ Mit dem Fortschritt der Wissenschaft beginnt sich diese jedoch von der Literatur abzugrenzen, da sie nach „standardisierten und regelgeleiteten“⁴⁸⁴ Formen der Darstellung verlangt, welche das Wissen neutral und unabhängig von der Literatur präsentieren.

Um 1800 treten die Kunst und die Wissenschaft in ein Verhältnis und entwickeln sich zusammen weiter, erst später werden die „zwei Kulturen“⁴⁸⁵ voneinander getrennt. Nach Michler ist die enge Verbindung von Wissenschaft und Literatur vor allem auf zwei

⁴⁷⁵ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 12.

⁴⁷⁶ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 12.

⁴⁷⁷ Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 12.

⁴⁷⁸ Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 12.

⁴⁷⁹ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 12.

⁴⁸⁰ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 14.

⁴⁸¹ Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 14.

⁴⁸² Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 15.

⁴⁸³ Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 15.

⁴⁸⁴ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 17.

⁴⁸⁵ Lange, Thomas; Harald, Neumeyer: Kunst und Wissenschaft um 1800. Einleitung. In: Kunst und Wissenschaft um 1800. Hg. v. Thomas Lange, Harald Neumeyer. Würzburg: Verlag Königshausen 2000, S. 7.

„Konstitutionskrisen“,⁴⁸⁶ welche einerseits die Biologie, andererseits die Literatur betreffen, zurückzuführen. Die Biologie ist um 1800 eine relativ neue und noch schwache Disziplin, welche erst etabliert werden muss.⁴⁸⁷ Die Institutionalisierung der Biologie, beziehungsweise der Naturwissenschaften, findet über die Literatur statt und erst um 1800 sind beide Bereiche so weit gefestigt, um sich wieder voneinander abzugrenzen.⁴⁸⁸ Die Literatur hat als Trägerin zwei wichtige Aufgabenbereiche, sie soll einerseits die soziale Repräsentation und andererseits den „Zugang zum Amt der Hüter dieser Repräsentation“⁴⁸⁹ regulieren. Dies bedeutet, dass die Literatur und die unterschiedlichen Textformen einen großen Einfluss auf das Wissen, dessen Darstellung und sogar Zugang zur Darstellung haben. Michler stellt fest: „In Naturgeschichte und Poetik begegnen einander zwei Klassifikationswissenschaften, zwei Trägerinstanzen von Klassifikationswissen.“⁴⁹⁰ Dies bedeutet, dass die Literatur und die Wissenschaft das Wissen in der Gesellschaft klassifizieren und damit Systeme und Kategorien des Denkens erschaffen. Nach Michler beginnt die Biologie als Katalog, als Sammlung neuer Erkenntnisse und die Literatur stellt sich der Aufgabe neue Gattungen und Textformen zu erschaffen, um diesem neuen Bedürfnis nach Darstellungsmethoden nachzukommen, welche nach vielfältigeren Möglichkeiten als einfachen Listen verlangt.⁴⁹¹ Dieses Bedürfnis erklärt, weshalb man sich von Linné und den Extremformen der Klassifikation entfernt und sich zur Zeit des Sturm und Drangs und der Romantik stattdessen Buffon und der „Genie-Bewegung“⁴⁹² zuwendet.

3.2 Die Ordnung, Komprimierung und Darstellung des Wissens

Ein wichtiges Merkmal literarischer Tableaus ist, dass sie kunstvolle Methoden anwenden, um das Wissen „aufnehmen, komprimieren, ordnen und damit überhaupt erst darstellbar machen zu können“.⁴⁹³ In diesem Unterkapitel wird untersucht, welche Methoden und Mittel sowohl in *Ansichten der Natur* als auch in *Granit II* verwendet werden, um das Wissen zu ordnen, zu inszenieren und zu komprimieren, und damit als Merkmale von Tableaus bezeichnet werden können. Dabei wurden die folgenden vier Charakteristika gefunden. In beiden Werken wird das Wissen durch einen Erzähler, welcher in unterschiedlichsten Formen

⁴⁸⁶ Michler, Werner: Klassifikation und Naturform. Zur Konstitution einer Biopoetik der Gattungen im 18. Jahrhundert. In: Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Hg. v. Michael Bies, Michael Gamper u.a. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 44.

⁴⁸⁷ Michler: Klassifikation und Naturform, S. 44.

⁴⁸⁸ Michler: Klassifikation und Naturform, S. 44.

⁴⁸⁹ Michler: Klassifikation und Naturform, S. 45.

⁴⁹⁰ Michler: Klassifikation und Naturform, S. 45.

⁴⁹¹ Michler: Klassifikation und Naturform, S. 45.

⁴⁹² Michler: Klassifikation und Naturform, S. 46.

⁴⁹³ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 12.

wie einem Reisenden oder einem Beobachter erscheinen kann, geordnet, komprimiert und an die Leserschaft vermittelt. Außerdem spielt Räumlichkeit eine wichtige Rolle, sowohl die Position des Erzählers als auch die Anordnung der Untersuchungsobjekte im Raum sind dabei von Bedeutung. In beiden Werken wird die Imagination der Erzählperson genutzt, um Wissen zu vermitteln. Zuletzt werden beide Werke durch das Spannungsverhältnis zwischen Gesamteindruck und Konzentration auf Details geprägt. In den folgenden Kapiteln wird genauer auf die einzelnen Merkmale eingegangen.

3.2.1 Die Rolle des Vermittlers

Die erste Erkenntnis aus dem direkten Vergleich der beiden Werke ist, dass die wissenschaftlichen Einsichten nicht nur aufgelistet werden, sondern dass es eine vermittelnde Instanz gibt, die das Wissen für die Leserschaft auf unterschiedlichste Weisen präsentiert. In *Granit II* gibt es einen Ich-Erzähler, der seine Erkenntnisse und Eindrücke über den Granit und dessen Entwicklungsgeschichte wiedergibt. Dieser Erzähler spricht das Publikum direkt an und teilt persönliche Gedanken und sinnliche Wahrnehmungen. Bei *Ansichten der Natur* ändert sich diese Instanz im Laufe des Werkes; sie tritt als Ich-Erzähler und als dritte Person in Form des Reisenden oder des Wanderers auf. In beiden Fällen bestimmt dieser Vermittler, welches Wissen der Leserschaft zukommt, indem Gedanken, Selbstgespräche und Überlegungen geteilt oder bestimmte Wege eingeschlagen und Aussichtspunkte eingenommen werden. Was der Vermittler denkt und wahrnimmt, erfährt auch das Publikum, wohin der Vermittler wandert und was er in den Blick nimmt, das sieht auch die Leserschaft. Außerdem wirkt die Instanz des Vermittlers auch komprimierend auf das Wissen, da der Erzähler eine eingeschränkte Sicht hat und aufgrund der großen Massen die Eindrücke selektieren und komprimieren muss. Dadurch wird das Wissen aufnehmbar für die Leserschaft. Gleichzeitig gibt diese Instanz das Wissen nicht nur wieder, sondern ordnet die Erkenntnisse, setzt das Wissen in Kontext oder in Relation und fügt an manchen Stellen auch eine Wertung bei, indem auch aufkommende Emotionen und Sinneswahrnehmungen geteilt werden. Vor allem Humboldt ist es wichtig, die Landschaft nicht nur zu kategorisieren und zu klassifizieren, sondern alles in einen größeren Zusammenhang zu bringen. Diese Zusammenhänge müssen nicht von der Leserschaft alleine geschaffen werden, sondern der Erzähler leitet an und verknüpft die Erkenntnisse sowie die unterschiedlichen Disziplinen für das Publikum. In beiden Fällen gibt es Passagen, welche autobiographische Züge aufweisen, wodurch der Erzähler eine verstärkte Autorität bekommt. Außerdem fällt auf, dass in den Werken Subjektivität eine große Rolle spielt, indem auch Emotionen mitgeteilt werden. Goethe ist davon überzeugt, dass die Wissenschaft nicht vom Subjekt getrennt werden kann

und Humboldt, dass Gefühle und Sinneseindrücke notwendig sind, um der Leserschaft eine Nachempfindung zu ermöglichen und komplettes Wissen zu vermitteln.

3.2.2 Räumlichkeit und Sicht– Die Inszenierung des Wissens durch den Standpunkt

Ein weiteres wichtiges Merkmal beider literarischer Tableaus ist, dass die Position, welche vom Erzähler eingenommen wird, relevant für das vermittelte Wissen ist. Dabei fällt auf, dass sowohl in Goethes als auch in Humboldts Tableau der Vermittler häufig eine erhabene Position einnimmt, von welcher aus das gesamte Wissen erfassbar und überschaubar ist. Die erhöhte Position ermöglicht es dem Menschen, das Wissen systematisch zu ordnen und in den ganzen Ausmaßen wahrzunehmen. Dabei spielen in beiden Tableaus Gipfel und Gipfelblicke eine wichtige Rolle, da sie panoramatische Überblicke, das Verständnis von Zusammenhängen, Distanzblicke aber auch die Konzentration auf Einzelheiten ermöglichen. Nicht nur das Wissen über die Landschaft soll wiedergegeben werden, sondern auch Relationen, Bezüge und das Gefühl der Ehrfurcht. Der Blick des Betrachters ist damit die ideale Möglichkeit, der Leserschaft einen fließenden Überblick zu verschaffen, sich auf das Ganze zu konzentrieren und bei Bedarf die Perspektive auf Details zu lenken. Der Standpunkt ordnet und inszeniert das Wissen, er bestimmt, was gesehen wird und welche Eindrücke vermittelt werden können, dadurch erfolgt eine „systematische Wissensdarstellung“.⁴⁹⁴ Die Position des Vermittlers muss dabei nicht statisch sein. Der Erzähler durchquert den Raum und erschließt diesen für die Leserschaft. In Humboldts Werk tritt der Wanderer oft zurück und wird zu einer Rückenfigur, doch obwohl das Panorama somit menschenleer ist, ist der Vermittler nie ganz weg. Gleichzeitig ist die Naturwissenschaft auch durch den Raum bestimmt und geordnet. So bewegt sich Humboldts Wanderer durch den Raum, beschreibt Objekte und ihre Vernetzung. Dabei wird der Inhalt durch den Raum und die Erscheinungen, welche im Raum auftreten, bestimmt.

3.2.3 Die Fiktion als wissenschaftliche Methode

Sowohl in *Granit II* als auch in *Ansichten der Natur* kann beobachtet werden, dass viele künstlerische Mittel zur Anwendung kommen, um das Wissen darzustellen. So wird die Fiktion verwendet, um wissenschaftliche Fakten zu inszenieren. In beiden Werken werden Zeitreisen und Zeitraffungen genutzt, um die Entwicklung der Landschaft zu visualisieren und für die Leserschaft anschaulich zu machen. Während Goethe eine Zeitreise nutzt, um die erdgeschichtliche Entwicklung und die Rolle des Granits aufzuzeigen, gibt es in Humboldts Werk Zeitraffungen, welche die Entwicklung von Pflanzen oder Abläufe im Tierreich

⁴⁹⁴ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 12.

veranschaulichen. Durch dieses Mittel der Imagination kann auch das Publikum die Ereignisse nachempfinden und die Entwicklung der Landschaft wird zu einem Schauspiel. Dies zeigt, dass die Kunst sich nicht nur auf die Sprache selbst auswirkt, sondern auch auf die Methoden, welche genutzt werden, um Inhalte darzustellen. Die Fiktion wird in beiden Werken verwendet, um Fakten zu vermitteln. Das Spannungsverhältnis zwischen wissenschaftlicher Exaktheit und künstlerischer Phantasie kann deshalb ebenfalls als Merkmal literarischer Tableaus bezeichnet werden. Weigel stellt fest, dass die Fiktion einerseits aus den exakten wissenschaftlichen Praktiken ausgeschlossen ist, andererseits auch ein fester Bestandteil moderner Wissenschaften ist.⁴⁹⁵ So stellt sie fest:

Dabei steht die Fiktion nicht nur jenseits der ‚harten‘ Wissenschaften, sondern wird geradezu als Gegensatz zu den Kriterien exakter Methoden wie Objektivität, Faktizität und Beweisbarkeit definiert. [...] Andererseits ist es unbestritten, dass Fiktion und Einbildungskraft Voraussetzungen wissenschaftlicher Neugier [...] darstellen.⁴⁹⁶

Ein bekanntes Beispiel dafür sind Gedankenexperimente, welche sich ebenfalls in der Imagination vollziehen.⁴⁹⁷ Laut Weigel können wissenschaftliche Elemente sowohl physisch sein als auch intellektuell, dies inkludiert auch die Fiktion, denn der Dichter „experimentiert in Gedanken“.⁴⁹⁸ Die Phantasie ist eine wissenschaftliche Methode und kann als „Erkenntnismedium“⁴⁹⁹ eingesetzt werden.

3.2.4 Vom Gesamteindruck zum Einzelphänomen

Ein weiteres Merkmal, welches in beiden Texten vorgefunden werden kann, ist das Bestreben, eine Kombination aus Gesamtansichten und Detailansichten zu realisieren. Dieses Merkmal wird auch in der Sekundärliteratur identifiziert, so meint Graczyk, dass Tableaus „unter dem Einfluss des *macrocosmos-in-microcosmo*-Denken“⁵⁰⁰ stehen. Dies bedeutet, dass Tableaus immer ganzheitliche Ansichten anstreben und ein komplettes Bild wiedergeben wollen. Diese Absicht lässt sich in Humboldts und Goethes Werk finden. Seit dem 18. Jahrhundert zersplittern sich die Wissenschaften in voneinander unabhängigen Disziplinen und diese Ausdifferenzierung erreicht in der „Grenzziehung zwischen hier Naturwissenschaften und

⁴⁹⁵ Weigel, Sigrid: Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur. In: Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Hg. v. Thomas Macho und Annette Wunschel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004, S. 183.

⁴⁹⁶ Weigel, Siegrid: Experimente *in litera*. Gedankenexperimente bei Condillac und Kleist. In: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens. Hg. v. Anne-Kathrin Reulecke. Köln, Weimar u.a.: Böhlau Verlag 2008, S. 38.

⁴⁹⁷ Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 185.

⁴⁹⁸ Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 186.

⁴⁹⁹ Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 186.

⁵⁰⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 11.

dort Geisteswissenschaften ihren Höhepunkt“.⁵⁰¹ Sowohl Goethe als auch Humboldt sprechen sich kritisch gegenüber dem Zerfall der Wissenschaft in Einzeldisziplinen aus und vor allem Humboldt kombiniert in seinem Tableau viele verschiedene wissenschaftliche Disziplinen, um ein Gesamtbild wiederzugeben. Auch Goethe kreiert ein zusammenhängendes Naturbild und leitet von den Untersuchungen der Einzelteile allgemeine Erkenntnisse ab. Ihm zufolge ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile und Einzelerkenntnisse können nur ein Zwischenschritt zum Ganzen sein. Wie auch Humboldt verbindet Goethe synthetische und analytische Ansätze, um das komplette Wissen erkennen und wiedergeben zu können. Humboldt ordnet neue Erkenntnisse in ein physikalisches Erdganzes ein und vernetzt Details, womit er ein verschlungenes Gewebe erschafft. In diesem Sinne klassifiziert Humboldt nicht nur einzelne Pflanzen, sondern erschließt räumliche Gliederungen, um den Zusammenhang in der Landschaft zu verstehen. Für diesen Totaleindruck von der Landschaft ist nicht die Fokussierung auf Einzelheiten relevant, sondern die Untersuchung der Vernetzung und der Massen, welche für eine Landschaft charakteristisch sind. Für Goethe und Humboldt gibt es nicht nur wissenschaftliche Gründe einen Gesamteindruck anzustreben, sondern auch ästhetische und didaktische. Allerdings kann dies auch zu Konflikten führen, da die Wissenschaft Genauigkeit zum Ziel hat und das ästhetische Ganze eine gewisse Distanz zu Einzelerkenntnissen einnimmt, Aspekte verschwommen darstellt und an die Phantasie der Leserschaft appelliert. Eben jenes Spannungsverhältnis zwischen Exaktheit und Ganzheit, zwischen wissenschaftlich genauen Detailuntersuchungen und kunstvollen Totaleindrücken ist charakteristisch für literarische Tableaus um 1800. Bei *Granit II* und *Ansichten der Natur* werden beide Methoden kombiniert und oft wird der Blick von Gesamtansichten zu Einzelphänomenen geführt oder es werden allgemeine Feststellungen von Einzeluntersuchungen abgeleitet.

3.3 Zwischen Dynamik und Statik, Veränderung und Gültigkeit, Literatur und Malerei

In *Granit II* und *Ansichten der Natur* sind zahlreiche dynamische Momente enthalten. In Goethes Werk findet eine Zeitreise durch die Epochen der Erdentwicklung statt, welche der Beobachter vom Granitgipfel aus imaginiert. Auf diese Art werden für die Leserschaft die zeitlichen Veränderungen visualisiert, während der Erzähler auf statischem Untergrund sitzt. Hier gibt es den Kontrast zwischen dem Granit, der statisch ist und von welchem aus das Schauspiel imaginiert wird, und der dynamischen Zeitraffung der Erdentwicklung, welche

⁵⁰¹ Reulecke, Anne-Kathrin (Hg.): Der Thesaurus der Literatur. „Semiotropische“ Perspektiven auf das Verhältnis von Literatur und Wissen. In: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens. Köln, Weimar u.a.: Böhlau Verlag 2008, S. 9.

sich vor den Augen des Erzählers erstreckt. Durch die Prosa wird diese Zeitreise möglich, da die Sprache dynamische Prozesse beschreiben und darstellen kann. Auch in Humboldts Werk lassen sich zahlreiche zeitliche Abläufe und dynamische Entwicklungen feststellen. So verleiht Humboldt seinem Tableau diesen dynamischen Charakter, indem er einen wandernden Erzähler erschafft, welcher den Raum durchquert und seinen beweglichen Blick über die Landschaft schweifen lässt. Goethes Erzähler sitzt auf dem Gipfel und ist damit statisch, da weder der Gipfelaufstieg noch -abstieg beschrieben werden und nur sein Blick, beziehungsweise die Zeitreise, welche sich vor seinem geistigen Auge abspielt, die dynamischen Aspekte beisteuert. Humboldts Erzähler ist dagegen dynamisch, da er sich durch den Raum fortbewegt. In *Ansichten der Natur* sind ebenfalls kleine Zeitreisen enthalten und es werden vor allem zeitliche Abläufe und Zeitraffungen dargestellt. Gleichzeitig werden in Humboldts Tableau jedoch auch statische Szenen und Elemente verwendet, wenn zum Beispiel Naturgemälde erschaffen und eine komplette, allgemeingültige und dauerhafte Ansicht von der Landschaft wiedergegeben werden. Dabei benutzt Humboldt eine sehr bildhafte Sprache und orientiert sich an statischen, malerischen Mitteln. Graczyk stellt fest, dass dies ein Merkmal literarischer Tableaus ist:

Sofern sich auch Literaten darum bemühen, die empirische Faktenfülle maßgeblich darzustellen und auf das Wichtige hin zu komprimieren, schließen sie an die Grundleistungen des wissenschaftlichen Tableaus an. Dabei kommt es zu Versuchen, die sammelnd-registrierenden und schematisch-strukturierenden Überblicks- und Ordnungsleistungen [...] nach dem Muster malerischer Anschauungs- und Inszenierungsformen auszugestalten und zu literarisieren.⁵⁰²

Dadurch ergeben sich auch Konflikte, da Humboldt oft einen statischen Gesamteindruck wiedergibt und gleichzeitig davon überzeugt ist, dass die Natur niemals statisch sein kann, sondern immer Prozessen der Veränderung ausgesetzt ist, weshalb sowohl statische als auch dynamische Elemente kombiniert werden, um eine möglichst wahrheitsgetreue und vollständige Darstellung der Natur zu erschaffen. Es zeigt sich, dass das literarische Tableau um 1800 von dynamischen Aspekten geprägt ist, jedoch auch, wie es bei Humboldt verstärkt der Fall ist, statische Elemente aufweist, um dauerhaft gültige Erkenntnisse zu erschaffen. Dieses scheinbare Spannungsverhältnis von der Darstellung wahrheitsgetreuer, dynamischer Prozesse einerseits und der Vermittlung von statischen, allgemeingültigen Erkenntnissen andererseits ist ein wichtiges Merkmal beider literarischer Tableaus. Laut Graczyk gibt es im 18. Jahrhundert einen Wandel von literarischen Tableaus mit statischen und systematischen Anordnungen zu Werken, welche die Vernetzung und die Dynamik der Dinge natürlich

⁵⁰² Graczyk: Das literarische Tableau, S. 18.

darstellen möchten.⁵⁰³ Im folgenden Exkurs zu *Laokoon* wird darauf eingegangen, inwiefern sich Literatur und Malerei unterscheiden und wie die beiden Künste mit Dynamik und Statik verbunden sind. Diese Erkenntnisse werden vor allem bei der Analyse von *Emilia Galotti* angewendet.

3.3.1 Exkurs: Laokoon

Das Tableau ist eine Verbindung von Wissenschaft und Kunst, welche Wissen nicht nur organisiert und komprimiert, sondern auch auf ästhetische Weise darstellt.⁵⁰⁴ Möchte man nun das Tableau auf die eine Hälfte seiner Bedeutung untersuchen, nämlich als Kunstwerk, so kommt man nicht umhin, auf die Laokoon-Debatte einzugehen und den Kunstbegriff in diesem Licht zu untersuchen, da dieses Werk die Unterschiede und die Wirkung der Künste beschreibt und den Diskurs um 1800 stark prägt.

So stellt Lessing in seinem Werk *Laokoon* fest, dass sich die Kunst aus zwei voneinander getrennten und unterschiedlichen Disziplinen zusammensetzt, nämlich der Literatur und der Malerei, und untersucht die Grenzen sowie die Unterschiede der beiden Künste anhand der berühmten Laokoon-Statue, deren Unterschiede zur literarischen Beschreibung für viele Diskussionen sorgt. Während Laokoon in der Dichtung schreiend vor Schmerzen beschrieben wird, sieht man an der Statue zwar einen schmerzlich angespannten Körper, doch entweicht den Lippen Laokoons lediglich ein Seufzer.⁵⁰⁵ Diese Verschiedenheit ist nach Lessing unumgänglich, da er davon überzeugt ist, dass die Literatur und die Malerei aufgrund ihrer Unterschiede nicht dieselben Methoden und Vorgehensweisen verwenden können.⁵⁰⁶ Ein Grund, weshalb Laokoon in der Dichtung schreien kann, in der Malerei und der bildenden Kunst jedoch nicht, liegt daran, dass die Malerei dazu verpflichtet ist, Schönheit darzustellen:

Der Meister arbeitet auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte [sic!] ihn also herab setzen [sic!], er mußte Schreyen [sic!] in Seufzen mildern [...] weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt.⁵⁰⁷

Laokoon schreiend darzustellen, wäre ein unschöner Anblick, da durch die weite Öffnung des Mundes das Gesicht verzehrt und hässlich werden würde, weshalb die Malerei von der Dichtung abweichen muss.⁵⁰⁸ Außerdem meint Lessing, dass die Malerei immer nur einen

⁵⁰³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 20.

⁵⁰⁴ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 11.

⁵⁰⁵ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 10-11.

⁵⁰⁶ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 15.

⁵⁰⁷ Lessing: Laokoon, S. 23.

⁵⁰⁸ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 23.

einigen Augenblick darstellen kann, der deshalb besonders „fruchtbar gewählt“⁵⁰⁹ sein muss. Ein bildnerisches Kunstwerk wird zumeist sehr lange betrachtet und sollte daher der Einbildungskraft der BetrachterInnen einen Spielraum lassen.⁵¹⁰ Dies erklärt Lessing damit, dass der seufzende Laokoon in unserer Vorstellung zum Schreien gesteigert werden kann, wenn er jedoch bereits schreiend abgebildet ist, so gibt es keine Möglichkeit der Imagination und der Steigerung mehr.⁵¹¹ Außerdem erhält der abgebildete Moment durch die Kunst eine „unveränderliche Dauer“;⁵¹² das ewige Schreien des Laokoons würde seine Wirkung auf die BetrachterInnen bald verlieren und nur noch lächerlich und sogar abstoßend wirken.⁵¹³ Die Malerei muss deshalb einen transitorischen Moment für die Darstellung wählen,⁵¹⁴ während in der Dichtung die Konzentration nicht nur auf einem einzelnen Augenblick liegt, da aufeinanderfolgende Handlungen und Prozesse dargestellt werden können.⁵¹⁵ Nach Lessing können hier einzelne Handlungen abgeschwächt und gewisse Details, wie zum Beispiel die Hässlichkeit eines schreienden Gesichts, ausgelassen werden.⁵¹⁶ Abgesehen von diesen grundlegenden Unterschieden zwischen den Möglichkeiten der Malerei und der Poesie, bemerkt Lessing noch andere Aspekte, in welchen die Disziplinen verschieden vorgehen müssen. So fällt ihm auf, dass Laokoon in der Dichtung von der Schlange gänzlich umschlungen ist, während bei der Skulptur diese nur die Beine umschlingt.⁵¹⁷ Dies wird damit erklärt, dass es den freien Oberkörper in der Malerei braucht, um Affekte besser darstellen zu können.⁵¹⁸ All diese Unterschiede veranlassen Lessing zu der Feststellung, dass die Malerei und die Poesie voneinander verschiedene Fachrichtungen der Kunst sind und den großen Unterschied aufweisen, dass die Literatur aufeinanderfolgende Ereignisse darstellen kann, während die Malerei nur ein Nebeneinander verkörpern kann und durch die Abhängigkeit vom fruchtbaren Moment in ihren Möglichkeiten begrenzt ist.⁵¹⁹

Inka Mülder-Bach stellt in ihrem Aufsatz zu Lessings Ansatz fest, dass dieser Malerei als der Literatur untergeordnet und abhängig darstellt und führt unter anderem Goethes

⁵⁰⁹ Lessing: Laokoon, S. 26.

⁵¹⁰ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 26.

⁵¹¹ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 26.

⁵¹² Lessing: Laokoon, S. 26.

⁵¹³ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 26.

⁵¹⁴ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 26.

⁵¹⁵ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 29-30.

⁵¹⁶ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 29.

⁵¹⁷ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 52.

⁵¹⁸ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 52.

⁵¹⁹ Vgl. Lessing: Laokoon, S. 60.

Gegenargumentationen an.⁵²⁰ Während Lessing davon überzeugt ist, dass die Malerei Laokoon aufgrund von wirkungsästhetischen Richtlinien nicht schreien lässt, vertritt Goethe den Ansatz, dass dies aus anatomischen Gründen nicht möglich ist, da Laokoon den Unterbauch eingezogen hätte.⁵²¹ Lessing ist der Meinung, dass die Malerei eine „extern[e] und narrativ[e] Referenz“⁵²² braucht, weil sie nur ein räumliches Nebeneinander wiedergeben kann und erst durch die Literatur Temporalität und damit Lesbarkeit bekommt.⁵²³ Diese Überzeugung teilt Goethe laut Mülde-Bach nicht; er ist von der Selbstständigkeit und Unabhängigkeit des bildnerischen Kunstwerkes überzeugt und will dies beweisen, indem er die Laokoon-Statue unabhängig von der mythischen Geschichte liest und entschlüsselt.⁵²⁴ Diese „Entdramatisierung des Dargestellten korrespondiert die Dramatisierung der Darstellung selbst“,⁵²⁵ da auch ohne die griechische Erzählung immer noch der Kampf ums Überleben eines Vaters mit seinen Söhnen gezeigt wird.⁵²⁶ Des Weiteren ist Goethe davon überzeugt, dass die Malerei ebenfalls dazu in der Lage ist, Zeitlichkeit darzustellen.⁵²⁷ Dies zeigt er anhand der Figuren, welche seiner Meinung nach für unterschiedliche Zeiten stehen: Der jüngste Sohn symbolisiert die Vergangenheit, da er bereits gebissen wurde, der Vater ringt im Jetzt mit der Schlange und der ältere Sohn steht für die Zukunft, da nur für ihn die Hoffnung auf Flucht besteht.⁵²⁸ Auch in Jörg Roberts Abhandlung *Unordentliche Collectanea* wird angeführt, dass Lessing sich auf die Differenzen zwischen Literatur und Malerei versteift und dabei viele Gemeinsamkeiten, wie zum Beispiel das Kriterium der Darstellung, welches beide Künste vereint, übersieht.⁵²⁹ Des Weiteren wird festgestellt, dass Lessing der Malerei Grenzen aufzwingen möchte⁵³⁰ und alles darauf hinausläuft, dass „die einzig legitime Bildlichkeit eine literarische ist“.⁵³¹

Obwohl es viele Gegenargumente zu Lessings Theorie der Einteilung und Unterscheidung der Künste gibt und diese, wie aufgezeigt, stark kritisiert wird, lassen sich im literarischen

⁵²⁰ Vgl. Mülde-Bach, Inka: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Über Laokoon. In: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Hg. v. Inge Baxmann, Michael Franz u.a. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 469.

⁵²¹ Vgl. Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 469.

⁵²² Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 470.

⁵²³ Vgl. Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 470.

⁵²⁴ Vgl. Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 473.

⁵²⁵ Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 474.

⁵²⁶ Vgl. Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 471.

⁵²⁷ Vgl. Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 475.

⁵²⁸ Vgl. Mülde-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit, S. 477.

⁵²⁹ Vgl. Robert, Jörg: Laokoon oder: Krieg oder Frieden im Reich der Künste. In: *Unordentliche Collectanea*: Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Hg. v. Jörg Robert und Friedrich Vollhardt. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2013, S. 15-16.

⁵³⁰ Vgl. Robert: Laokoon oder: Krieg oder Frieden im Reich der Künste, S. 32.

⁵³¹ Robert: Laokoon oder: Krieg oder Frieden im Reich der Künste, S. 35-36.

Tableau viele Merkmale finden, welche typische Charakteristika der Literatur sind, wie Lessing sie beschreibt. Zahlreiche Besonderheiten und Methoden der Literatur lassen sich vor allem in Goethes Text *Granit II* entdecken.

5 Versuch einer analytischen Lektüre von Lessings *Emilia Galotti* als literarisches Tableau

In den vorherigen Kapiteln wurden zwei bekannte, in ihrer Gattung unterschiedliche, literarische Tableaus um 1800 untersucht, um anschließend diese beiden Analysen zu vergleichen und gemeinsame Merkmale zu identifizieren, welche die Texte zu literarischen Tableaus machen. Nun soll ein drittes Werk, nämlich Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti*, analysiert werden, um herauszufinden, ob dieses ebenfalls jene Charakteristika enthält und deswegen als literarisches Tableau um 1800 gelesen werden kann. Das folgende Kapitel soll nun einen Versuch einer analytischen Lektüre des Trauerspiels als Tableau darstellen, um aufzudecken, in welchen Aspekten diese Zuordnung übereinstimmt und in welchen Merkmalen sich das Werk möglicherweise von den Charakteristika der Tableaus unterscheidet. Dabei muss auch der Einfluss der Textform auf den Inhalt und dessen Darstellung berücksichtigt werden. Bevor nun das Werk selbst untersucht wird, soll auf die Relevanz der Textform und auf den wissenschaftliche Diskurs, welcher zur Zeit seiner Entstehung von Relevanz war und möglicherweise in dem Stück wiedergegeben wird, eingegangen werden.

5.1 Relevanz der Textform

Die Untersuchung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der verschiedenen Textformen des literarischen Tableaus soll die Heterogenität dieses Mediums aufzeigen und verdeutlichen, dass die Textform „praktische und theoretische Implikationen für sachlich und inhaltlich bestimmte Wissensordnungen“⁵³² hat. Die Tableaus von 1800 reichen von Schaubildern zu systematischen Tabellen und die unterschiedlichen Textformen verwenden verschiedene Methoden, um Wissen zu präsentieren.⁵³³ Nach Bies unterliegt Wissen immer der Form und der Methode der Darstellung, da sowohl die Entwicklung, Vertreibung und auch Festigung des Wissens von „Verfahren der Aufzeichnung“⁵³⁴ abhängig sind und diese deshalb von wissenspoetologischer Relevanz sind. Bies stellt fest, dass jede neue Wissenschaft auch zugleich als Inszenierung begriffen werden kann: „Literatur konstituiert Wirklichkeit und

⁵³² Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 7.

⁵³³ Vgl. Graczyk: Das literarische Tableau, S. 35.

⁵³⁴ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 7.

Wissen wesentlich über Form sowie über die Ausstellung und Thematisierung von Form.“⁵³⁵ Das literarische Tableau um 1800 ist nicht nur eine Möglichkeit Wissen darzustellen, sondern es auch zu ordnen. Die Ordnung des Wissens ist wiederum eng mit den Gattungen verbunden, da diese Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Systematisierung entwickeln, welche die Darstellung und das Verständnis stark beeinflussen.⁵³⁶ Die Gattung kann als „Institution“⁵³⁷ bezeichnet werden, welche Diskurse reguliert und sich auch im einzelnen Werk konstituiert. An dieser Stelle muss jedoch angeführt werden, dass Gattungsbezeichnungen keine „neutralen Termini“⁵³⁸ sind, sondern eine Hierarchie, eine soziale Rangordnung, darstellen und „Ergebnisse von Klassifikationsakten“⁵³⁹ sind. Obwohl in dieser Arbeit bestimmte Textformen untersucht werden, muss angemerkt werden, dass die Unterteilung und Gliederung in Textformen nicht immer unumstritten ist und vor allem das literarische Tableau um 1800 oft in Gattungsmischungen mündet. So Bies:

Natürlich gibt es aber historische Übergänge, Zwischenformen und überraschende Kombinationen, die jeweils eigene Untersuchungen wert sind. Grundtechniken wissenschaftlicher Analyse und Repräsentationen bestehen ja schon seit der Antike und werden seither in den Denksystemen und Verwaltungspraktiken aller Epochen genutzt. Alte und neue Praxen des Wissens überschneiden sich; hergebrachte Repräsentationsgewohnheiten verändern sich.⁵⁴⁰

Dies kann auch an den beiden untersuchten Tableaus beobachtet werden, da auch deren Gattungszuordnung nicht konfliktfrei erfolgt. *Granit II* wird zumeist als Fragment bezeichnet, dennoch gibt es auch hier andere Bezeichnungen und Zuschreibungen aufgrund der Heterogenität des Textes. In dieser Arbeit wird der Text als Fragment behandelt und es lässt sich beobachten, dass sich die Textform auf den Inhalt auswirkt. So ist das Tableau sehr kurz, endet mit einer offenen Frage und ist sehr dicht an literarischen Mitteln, um möglichst viel Wissen mit dem Ziel der Ganzheit in Kürze zu vermitteln. Auch bei *Ansichten der Natur* gibt es Unklarheiten bezüglich der Gattungszuschreibung, so wird das Werk manchmal als Naturgemälde und manchmal als Reisebericht bezeichnet. Da eine klare Zuschreibung nicht möglich ist, wird es hier beiden Formen zugeschrieben, weil das Werk in sich sehr heterogen ist und Passagen beider Arten enthält. Es gibt Abschnitte, in denen der Reisende eine wichtige Rolle spielt, aber auch Passagen, in welchen die Landschaft menschenleer wirkt und diese bildhaft beschrieben wird. Die Einteilung der Gattungen und die Zuordnung von Texten ist oft

⁵³⁵ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 8-9.

⁵³⁶ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 9.

⁵³⁷ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 10.

⁵³⁸ Michler: Klassifikation und Naturform, S. 36.

⁵³⁹ Michler: Klassifikation und Naturform, S. 36.

⁵⁴⁰ Graczyk: Das literarische Tableau, S. 14.

strittig. Dennoch kann festgestellt werden, dass die verschiedenen Textformen auch unterschiedliche Charakteristika aufweisen und die Gattung einen Einfluss auf den Inhalt und dessen Präsentation hat. Obwohl das literarische Tableau in heterogenen Textformen mündet, werden diese durch gewisse Merkmale vereint und teilen Gemeinsamkeiten. Im folgenden Kapitel wird nun *Emilia Galotti* untersucht, um herauszufinden, ob das bürgerliche Trauerspiel die Charakteristika des literarischen Tableaus um 1800 aufweist und deswegen als solches bezeichnet und gelesen werden kann. Dabei muss Rücksicht auf die Gattung genommen werden, welche sich stark von den zuvor untersuchten Tableaus unterscheidet, und, wie in diesem Kapitel festgestellt, Einflüsse auf den Inhalt und dessen Darstellung hat.

5.2 Der wissenschaftliche Diskurs zur Moralphilosophie zur Entstehungszeit von *Emilia Galotti*

Wird *Emilia Galotti* ohne Rücksicht auf die Diskurse der Entstehungszeit des Werkes gelesen, so mag es schwer sein, zu erkennen, welches Wissen in dem Stück behandelt und welche Wissenschaft wiedergegeben wird. Je genauer jedoch der wissenschaftliche Diskurs um 1800 untersucht wird, desto naheliegender wird die Annahme, dass das Drama szientifische Erkenntnisse der Zeit darstellt. Bies zufolge entstehen um 1800 viele neue wissenschaftliche Disziplinen, die nach neuen Formen der Darstellung verlangen.⁵⁴¹ Dadurch werden literarische Gattungen zu Vermittlerinnen von Wissen, welches nicht nur im Bereich der Naturwissenschaften anzusiedeln ist.⁵⁴² So stellt Bies fest, dass um 1750 viele Gründungstexte zur sensualistischen Erkenntnislehre verfasst werden und die Frage nach dem „wissensgenerierenden Vermögen des Menschen“ von zentralem Interesse ist.⁵⁴³ Zu dieser Zeit, aus welcher auch *Emilia Galotti* resultiert, wird festgestellt, dass nicht nur das rationale Vermögen, sondern auch die „niedereren, sinnlichen Vermögen“ den Menschen und seinen Weltzugang beeinflussen.⁵⁴⁴ Nach Schröder stellt Lessing eben jenen zeitgenössischen „Konflikt zwischen vernunftbegründeter Moraltheorie und körperlichem Trieb“⁵⁴⁵ der Fünfziger Jahre dar. Das 17. Jahrhundert ist vom „dunklen Gefühl“⁵⁴⁶ geprägt, welches durch die Wissenschaft von Wolff, Baumgarten und Herder begründet wird.⁵⁴⁷ Man ist davon überzeugt, dass jeder Mensch auch eine dunkle Seite hat.⁵⁴⁸ Zu Beginn wird nur die Trennung

⁵⁴¹ Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 12.

⁵⁴² Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 12-13.

⁵⁴³ Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

⁵⁴⁴ Vgl. Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

⁵⁴⁵ Schröder, Stefan: Tödliche Ratio – Zur Konfiguration in Lessings *Emilia Galotti*. In: Die Dramatische Konfiguration. Hg. v. Karl Konrad Polheim. Paderborn: Verlag Schöningh 1997, S. 42-43.

⁵⁴⁶ Bies: Im Grunde ein Bild, S. 264.

⁵⁴⁷ Vgl. Bies: Im Grunde ein Bild, S. 264.

⁵⁴⁸ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 43.

des Guten und des Schlechten untersucht, wie zum Beispiel Christian Wolff in seinem Werk *Deutsche Metaphysik*,⁵⁴⁹ und man ist davon überzeugt, dass man durch den Verstand und die Vernunft zu klaren Erkenntnissen gelangen kann.⁵⁵⁰ „Auf dieser Grundlage des angestrebten Übergangs vom *appetitus sensitivus* zum *appetitus rationalis*, das heißt also die Erkenntnis des Guten dem Verstand und der Vernunft zuzuschreiben, gründet Wolffs Moraltheorie [...]“.⁵⁵¹ Dies bedeutet, dass die Wissenschaft um 1800 davon überzeugt ist, dass Menschen vernünftig handeln können, der Verstand den Affekten vorgezogen werden kann und die Tugend sowie die Moral zu „rational überprüfbaren Werten“⁵⁵² werden. Später jedoch interessiert sich die Moralphilosophie verstärkt für die Erforschung der dunklen Seite.⁵⁵³ Vor allem die Wissenschaftler Alexander Gottlieb Baumgarten, Johann George Sulzer und Johann Gottfried Herder gehen davon aus, dass sich die Affekte und die Vernunft nicht immer trennen lassen und unsere Sinne eine große Macht über unsere Entscheidungen haben.⁵⁵⁴ Die späteren Beiträge zur Moralphilosophie gehen von einer „Emanzipation der Sinnlichkeit“⁵⁵⁵ aus und interessieren sich verstärkt für die „unreflektierten Leidenschaften des Einzelnen“.⁵⁵⁶ Es wird festgestellt, dass auch der „sensitive Teil der Seele“⁵⁵⁷ ein gleichwertiges Mittel der Erkenntnis ist. Daraus entwickelt sich eine eigene Wissenschaft, die Ästhetik, welche sich von der Wissenschaft der Vernunft, der Logik, unterscheidet.⁵⁵⁸ Während man zu Beginn dieser Entwicklung im 18. Jahrhundert die „Vernunft zur eigentlichen Quelle der Tugend erklärt“,⁵⁵⁹ geht man später davon aus, dass die Gefühle ausschlaggebend für das moralische Verhalten sind.⁵⁶⁰ Lessing setzt sich mit der Moralphilosophie und der sensualistischen Erkenntnislehre auseinander und steht mit anderen WissenschaftlerInnen aus diesem Diskurs in Kontakt. Aus den Diskussionen um die Macht der Affekte oder der Vernunft stammt auch *Emilia Galotti*.⁵⁶¹ Einer dieser Wissenschaftler ist Herman Samuel Reimarus; er stellt fest, dass Menschen und

⁵⁴⁹ Wolff, Christian von: Gesammelte Werke. 1. Abt. Deutsche Schriften. 2,1: Vernünftige Gedanken. 2: Vernünftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt: (deutsche Metaphysik). Hg. v. Charles A. E. Corr und Jean Ecole. Halle 1751.

⁵⁵⁰ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 43.

⁵⁵¹ Schröder: Tödliche Ratio, S. 44.

⁵⁵² Schröder: Tödliche Ratio, S. 44.

⁵⁵³ Schröder: Tödliche Ratio, S. 44.

⁵⁵⁴ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 44-45.

⁵⁵⁵ Schröder: Tödliche Ratio, S. 45-46.

⁵⁵⁶ Schröder: Tödliche Ratio, S. 48.

⁵⁵⁷ Martinec, Thomas: Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003, S. 61.

⁵⁵⁸ Vgl. Martinec: Lessings Theorie der Tragödienwirkung, S. 62.

⁵⁵⁹ Martinec: Lessings Theorie der Tragödienwirkung, S. 129.

⁵⁶⁰ Vgl. Martinec: Lessings Theorie der Tragödienwirkung, S. 129.

⁵⁶¹ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 46.

Tiere sich in ihrem Verhalten ähneln, da beide durch Affekte beeinflusst werden.⁵⁶² Herder beschäftigt sich ebenso mit diesem Diskurs und ist von der Individualität und den Abgründen der Seele überzeugt, welche durch Triebe, Affekte und die Sinne beeinflusst wird.⁵⁶³ Auch die Naturwissenschaftler dieser Zeit werden von der Moralphilosophie in ihren Arbeiten geprägt.⁵⁶⁴ So beschäftigt sich Goethe mit dem Vergleich von natürlichen Gesetzen und gesellschaftlichen Sitten und erörtert die Frage zum „Verhältnis von Geist und Materie oder die Grenze zwischen Freiheit und Determinismus“.⁵⁶⁵ Aus diesem wissenschaftlichen Diskurs entstehen auch neue Gattungen der Literatur wie der Kriminalroman, welcher im 18. Jahrhundert sehr beliebt ist und sich mit eben jenen Abgründen beschäftigt. In den folgenden Kapiteln wird untersucht, ob Emilia Galotti ebenfalls nur ein Resultat des wissenschaftlichen Interesses rund um die Moral des Menschen ist, oder ob es als wissenschaftliches Tableau um 1800 bezeichnet werden kann und das Wissen geordnet und komprimiert darstellt.

5.3 Das bürgerliche Trauerspiel als Medium der Wissenschaft

Um 1800 blüht die Wissenschaft rund um den Einfluss der Sinne und der Affekte auf das menschliche Handeln; man ist überzeugt, dass nicht nur die Vernunft, sondern die „niedereren, sinnlichen Vergnügen“⁵⁶⁶ den Menschen leiten. Diese neuen Ansätze haben nicht nur Auswirkungen auf die Moralphilosophie der Zeit, sondern auch auf die Literatur. So Bies:

Ein solches psychophysiologisches Wissen um die epistemische Funktion der Sinnlichkeit aber gerät nicht nur rasch in Konflikt mit vernunftbegründeten Moralphilosophien, sondern trägt gerade in dieser Spannung wesentlich zur Ausbildung der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels bei.⁵⁶⁷

Das bürgerliche Trauerspiel und der wissenschaftliche Diskurs um den Menschen befinden sich in einer Wechselwirkung. Einerseits gibt das bürgerliche Trauerspiel das Wissen wieder und stellt es dar, andererseits wird diese Gattung aus dem Diskurs und für den Diskurs entwickelt und weist Eigenschaften auf, welche speziell auf diesen zugeschnitten und notwendig sind, um die Thematik wiederzugeben. Nach Bies bestehen diese Eigenschaften unter anderen aus den facettenreichen Charakteren, welche in gemischten Konstellationen auftreten und die Spannung zwischen der „Forderung nach Moral“⁵⁶⁸ und der „Macht der sinnlichen Wahrnehmung“⁵⁶⁹ widerspiegeln. So stellt Bies fest: „Offenkundig verlangt die

⁵⁶² Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 48-49.

⁵⁶³ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 49.

⁵⁶⁴ Vgl. Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 149.

⁵⁶⁵ Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher, S. 149.

⁵⁶⁶ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

⁵⁶⁷ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S.13.

⁵⁶⁸ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

⁵⁶⁹ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

kurz zuvor entdeckte wissensgenerierende Kraft der Sinnlichkeit nach neuen Formen der dramatischen Darstellung des Menschen, seiner Weltzugänge und inneren Konflikte.“⁵⁷⁰ Demzufolge braucht es das bürgerliche Trauerspiel, um das neue Wissen über den sinngeliteten Menschen umzusetzen, andererseits wird dieses Wissen durch die dramatische Darstellung überhaupt erst erzeugt, da nur hier die Spannung zwischen der Vernunft und dem Sinnlichen erzeugt werden kann.⁵⁷¹ *Emilia Galotti* kann als ein literarisches Tableau verstanden werden, da es ein ganz spezielles Wissen über den Menschen wiedergibt, welches die dramatische Darstellung benötigt, um die Wissensinhalte präsentieren zu können. Laut Bies bringt *Emilia Galotti*

ein Wissen um die Reichweite und handlungsleitende Relevanz sinnesphysiologischer und erkenntnistheoretischer Einsicht hervor: Der Konflikt, den die antike Vorlage beschreibt, wird hier ganz auf die Ebene des Widerspruchs zwischen der Ratio und der sinnlichen Wahrnehmung der Protagonisten verlagert.⁵⁷²

Der Diskurs um 1750 über den Menschen und die Einflüsse der Vernunft und der Sinnlichkeit auf ihn wird also in den Figuren des Stückes bearbeitet, komprimiert und dargestellt.

5.4 Literarische Analyse des bürgerlichen Trauerspiels als Tableau

Nachdem nun auf den wissenschaftlichen Diskurs rund um die Moralphilosophie und die Erkenntnislehre, aus welchem *Emilia Galotti* entstanden ist, eingegangen wurde, soll nun das Werk selbst untersucht werden, um herauszufinden, ob dieses als literarisches Tableau gelesen werden kann. Das Werk wird auf das Vorkommen der wichtigsten Charakteristika des literarischen Tableaus um 1800 analysiert, dabei wird zuerst erforscht, wie das Wissen rund um die Beeinflussung der menschlichen Entscheidungen durch den Verstand oder die Sinne in dem Trauerspiel wiedergegeben wird. Anschließend soll untersucht werden, ob und wie dieses Wissen geordnet dargestellt wird. Des Weiteren soll auch auf das Aufkommen der Laokoon-Debatte im Werk eingegangen und die Bedeutung des Ganzen untersucht werden. Abschließend wird die didaktische Funktion des bürgerlichen Trauerspiels erläutert. Die Erkenntnisse dieser Analysen sollen schließlich dazu verwendet werden, um festzustellen welche Argumente für und welche gegen die Bezeichnung von *Emilia Galotti* als literarisches Tableau sprechen.

⁵⁷⁰ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

⁵⁷¹ Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

⁵⁷² Bies, Gamper u.a.: Einleitung, S. 13.

5.4.1 Die Darstellung und Komprimierung des Wissens in den dramatischen Figuren

An erster Stelle soll die konkrete Umsetzung und Darstellung dieser Wissensinhalte in dem Trauerspiel untersucht werden. Besonders auffallend an dem Stück ist, dass alle Charaktere bis zu einem gewissen Grad von einer „moralische[n] Unzulänglichkeit“⁵⁷³ geprägt sind. Nach Schröder ist keine Figur als moralisch gut oder als moralisch schlecht kategorisierbar.⁵⁷⁴ Alle Charaktere des Dramas spiegeln den Wissensstand der Zeit wider, nach welchem Menschen sowohl von der Vernunft, beziehungsweise der Moral, aber auch von den sinnlichen Wahrnehmungen geleitet werden. In dem Stück scheint eine „fehlende Schematisierung der Charaktere“⁵⁷⁵ vorzuherrschen, welche auf den ersten Blick zwar im starken Kontrast zu den typischen Eigenschaften des Tableaus wie Strukturierung und Ordnung zu stehen scheint, doch bei genauerer Überlegung notwendig ist, um einen Wissensinhalt darzustellen, der besagt, dass Menschen und menschliches Handeln zwangsläufig unstrukturiert und unordentlich sind, da diese nicht nur durch die Vernunft bestimmt werden. Im Folgenden werden die einzelnen Figuren des Stückes untersucht, um zu veranschaulichen, wie sie die zeitgenössischen Erkenntnisse über die vernunft- und sinnbegründete Wahrnehmung des Menschen darstellen und komprimieren.

Das Werk ist Schröder zufolge in zwei Sphären unterteilt. So gibt es die öffentliche Sphäre, welche die Welt des Prinzen und des Hofes ist, aber auch die private, bürgerliche Sphäre, in der sich die Familie Galotti befindet.⁵⁷⁶ An der Spitze der öffentlichen Sphäre steht der Prinz, der als absoluter Herrscher „mit allen Machtbefugnissen“⁵⁷⁷ ausgestattet ist und von welchem erwartet wird, reflektiert und mit kühlem Kopf zu regieren. Jedoch wird schon bald offensichtlich, dass dieser in keiner Weise selbstkritisch ist und anstatt selbst zu herrschen, von seinem Verlangen nach Emilia beherrscht wird.⁵⁷⁸ So stellt Schröder fest, „[a]ls die Verkörperung eines Machtprinzips wird der Prinz jedoch nicht dargestellt“.⁵⁷⁹ Bereits im ersten Aufzug wird deutlich, dass der Prinz von seinen Affekten und Trieben in seinem Handeln bestimmt wird. Er befindet sich in seinem Kabinett, um seinen Verpflichtungen nachzukommen, jedoch kann er nur an Emilia denken.⁵⁸⁰ Anstatt verantwortungsbewusst seinen Aufgaben als Herrscher nachzukommen, lässt er sich von seinen Gefühlen leiten. In

⁵⁷³ Schröder: Tödliche Ratio, S. 33.

⁵⁷⁴ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 33.

⁵⁷⁵ Schröder: Tödliche Ratio, S. 33-34.

⁵⁷⁶ Schröder: Tödliche Ratio, S. 36.

⁵⁷⁷ Schröder: Tödliche Ratio, S. 37.

⁵⁷⁸ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, 37.

⁵⁷⁹ Schröder: Tödliche Ratio, S. 37.

⁵⁸⁰ Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2017, S. 5-20.

diesem Sinne unterzeichnet er ohne viele Überlegungen eine Bittschrift aus dem einzigen Grund, dass die Antragstellerin ebenfalls den Namen Emilia trägt,⁵⁸¹ und möchte, ohne zu überlegen, ein Todesurteil unterzeichnen, nur um schnell wegzukommen und Emilia in der Kirche zu sehen.⁵⁸² Des Weiteren denkt der Prinz nicht über die Konsequenzen seiner Taten nach; so bedrängt er Emilia in der Kirche.⁵⁸³ Er überlässt die Entscheidungen seinem Kammerherrn Marinelli und ist sehr wankelmütig in seiner Dankbarkeit. Sobald der Plan zu scheitern scheint, bereut er sein Vertrauen in Marinelli, doch hat dieser eine neue Idee, so folgt der Prinz ihm blind. Obwohl der Prinz zwischendurch von moralischen Skrupeln geplagt wird, zum Beispiel wenn er vom Tod des Grafen erfährt, so lässt er sich in seinem Denken alsbald von Marinelli beeinflussen, glaubt was er hören möchte und denkt an seinen eigenen Vorteil.⁵⁸⁴

Neben dem Prinzen stellt auch Emilias Vater, Odoardo, eine wichtige Figur des Stückes dar. Auch er ist ein Oberhaupt, jedoch im privaten, häuslichen Bereich, und auch er stellt eine sehr durchwachsene Figur dar, welche nicht den Vorstellungen, hier „dem bürgerlichen Idealbild eines liebenden Vaters“,⁵⁸⁵ entspricht. Er sollte eine fürsorgliche, rationale und verantwortungsbewusste Figur vertreten, wird jedoch von seinem Jähzorn und Misstrauen kontrolliert.⁵⁸⁶ Dieses Misstrauen zeigt sich an der ständigen Überwachung seiner Familie und der unkontrollierten Angst, dass seine Tochter tugendlos handelt; selbst wenn Emilia in die Kirche geht, missbilligt er dies.⁵⁸⁷ Odoardo handelt irrational und ist davon überzeugt, dass der Prinz eine Abneigung gegen ihn hegt.⁵⁸⁸ Schröder stellt fest, dass er so eingenommen von seinen Kurzschlüssen und seiner Wut ist, dass er nicht einmal überlegt, ob der Prinz Emilia wirklich liebt, sondern davon überzeugt ist, dass dieser ihr nachstellt, um ihn zu verletzen.⁵⁸⁹ Besonders gut zeigt sich die Getriebenheit des Vaters, als er im Lustschloss des Prinzen ankommt und von Gräfin Orsina erfährt, dass dieser bei seiner Tochter ist und vermutlich unsittliche Absichten hegt.⁵⁹⁰ So glaubt er ihr sofort und obwohl er versucht vernünftig und ruhig zu bleiben, steigert sich seine Rage, bis er schließlich dem Wahn verfällt. Diesen wachsenden Jähzorn kann man auch an seinem Sprachstil beobachten, so wiederholt er

⁵⁸¹ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 5.

⁵⁸² Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 19.

⁵⁸³ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 27-28.

⁵⁸⁴ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 54-55.

⁵⁸⁵ Schröder: Tödliche Ratio, S. 37.

⁵⁸⁶ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 36.

⁵⁸⁷ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 21.

⁵⁸⁸ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 26.

⁵⁸⁹ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 37.

⁵⁹⁰ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 68-71.

Orsinas Worte und versucht seinen Zorn zu unterdrücken, doch es gelingt ihm nicht.⁵⁹¹ Er tötet seine Tochter, doch diese Tat geschieht nicht aus Überlegung; der Verstand und die Vernunft haben keinen Einfluss, sondern er begeht sie im Affekt, da er sich von seinen Trieben und Ängsten leiten lässt.⁵⁹² Dies zeigt sich auch an seinen Worten: „Gott, was hab ich getan!“⁵⁹³

Gerade die beiden Figuren, welche in ihren jeweiligen Sphären die meiste Macht und damit auch die größte Verantwortung haben, werden von ihren Affekten getrieben und schaffen es nicht, vernunftbegründete Entscheidungen zu treffen. Doch auch die restlichen Figuren des Stückes können nicht als moralisch gut bezeichnet werden und sind von ihren Sinnen getrieben. Ein Beispiel dafür stellt Emilias Mutter, Claudia, dar. Diese wirkt als „still[e] Opposition gegen das jähzornige Patriarchat“.⁵⁹⁴ Sie ist vernünftiger als ihr Ehemann und kennt seine charakterlichen Schwächen, so vergleicht sie ihren Gatten mit dessen Vater und sagt: „Ha, du kennest deinen Vater nicht! In seinem Zorne hätt er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt.“⁵⁹⁵ Gleichzeitig wird jedoch auch sie von ihren Affekten beherrscht. Sie ist vor Liebe zu ihrer Tochter blind und aufgrund ihres Stolzes und ihrer Eitelkeit in Bezug auf ihr Kind sieht sie die Gefahr nicht.⁵⁹⁶ So genießt sie es, dass der Prinz ihre Tochter begehrt und erzählt auch ihrem Ehemann stolz von dessen Schwärmerei.⁵⁹⁷ Als ihre Kutsche überfallen wird, eilt Claudia zum Lustschloss und zu ihrer Tochter. Hier verliert sie ihre Vernunft und ihren Verstand in Panik um ihr Kind vollends und sie sagt über sich selbst: „Bedenken, wo ich bin? – Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubt, in wessen Walde sie brüllet?“⁵⁹⁸ Ihre Vernunft ist ihr an dieser Stelle egal, sie möchte nicht wissen, wo sie ist und auch nicht, weshalb sie hier sein könnte, nur ihr Trieb ihr Kind zu finden zählt. Hier wird explizit an die wissenschaftlichen Feststellungen von Reimarus angeschlossen, welcher sagt, dass Menschen gleich wie Tiere von ihren Affekten und Instinkten bestimmt werden.⁵⁹⁹ Doch sobald sie ihre Tochter findet, nimmt ihre Eitelkeit wieder Überhand und die Angst verschwindet. Marinelli durchschaut dies und weiß, dass ihr nur geschmeichelt werden muss, um sie zu überzeugen: „Dazu, es ist doch einmal die Mutter, die wir auf unserer Seite haben müssen. – Wenn ich die Mütter recht kenne: - so etwas von

⁵⁹¹ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 52.

⁵⁹² Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 52.

⁵⁹³ Lessing: Emilia Galotti, S. 86.

⁵⁹⁴ Schröder: Tödliche Ratio, S. 39.

⁵⁹⁵ Lessing: Emilia Galotti, S. 29.

⁵⁹⁶ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 26.

⁵⁹⁷ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 26.

⁵⁹⁸ Lessing: Emilia Galotti, S. 53.

⁵⁹⁹ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 48-49.

einer Schwiegermutter eines Prinzen zu sein, schmeichelt die meisten.“⁶⁰⁰ Der Kammerherr soll recht behalten und Claudia wird zahm, sobald sie sieht, dass der Prinz Emilia begehrt.⁶⁰¹ Erst wenn es zu spät ist, erkennt Orsina die Gefahr und kann ihren Mann nicht mehr von der Unschuld ihrer Tochter überzeugen.

Eine weitere wichtige Figur ist der Kammerherr, Marinelli. Er ist mit dem Grafen Appiani verfeindet und missachtet dessen Wunsch nach einem einfachen, bürgerlichen Leben.⁶⁰² Er selbst gehört zur Sphäre des Hofes und ist dem Prinzen gegenüber loyal. Doch auch Marinelli kann nicht als guter Charakter bezeichnet werden, denn obwohl er im Sinne des Prinzen handelt, agiert er ohne Moral. So beschreibt Schröder Marinelli wie folgt: „Dieser dient als williges, sich immer wieder verselbstständigendes Werkzeug, an den Prinzen gebunden durch seine Affinität zur Macht.“⁶⁰³ Marinelli zeigt keine Skrupel bei der Umsetzung der Wünsche des Prinzen und häufig trifft er eigenständige Entscheidungen, um seinen Zielen näher zu kommen. Doch Schröder stellt fest, dass Marinelli „bis zum Schluss glaubt, im Sinne des Prinzen zu handeln“⁶⁰⁴ und von seinem Verlangen nach Macht geblendet, nicht erkennt, dass der Prinz bei weitem nicht dem Ideal eines Herrschers entspricht.⁶⁰⁵ Marinelli lügt und verstellt sich skrupellos, um seine Intrigen zu realisieren. In diesem Sinne möchte er Appiani dazu überreden, sich im Namen des Prinzen auf eine Reise zu begeben und reagiert, als wüsste er nicht, dass der Graf seine Hochzeit verschieben müsste.⁶⁰⁶ Außerdem plant er den Mord an Appiani von Anfang an, präsentiert diesen dem Prinzen aber als Unglück.⁶⁰⁷ Obwohl Marinelli kühl und berechnend wirkt, lässt er sich doch von seinen Affekten, Hass und Machtgier, leiten und begeht dabei Fehler. So realisiert Claudia, dass Marinelli etwas mit dem Verbrechen zu tun haben muss.⁶⁰⁸

Auch der Graf Appiani ist wie Marinelli blind gegenüber den Schwächen seines Oberhaupts, in diesem Fall der Spitze der bürgerlichen Familie, Odoardo. So schwärmt er von seinem zukünftigen Schwiegervater: „Welch ein Mann, meine Emilia, ihr Vater! Das Muster aller männlicher Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart!“⁶⁰⁹ Appiani verehrt ihn, ohne zu bemerken, dass Odoardo nicht dem Bild eines

⁶⁰⁰ Lessing: Emilia Galotti, S. 50.

⁶⁰¹ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 54.

⁶⁰² Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 14.

⁶⁰³ Schröder: Tödliche Ratio, S. 38.

⁶⁰⁴ Schröder: Tödliche Ratio, S. 39.

⁶⁰⁵ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 39.

⁶⁰⁶ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 36.

⁶⁰⁷ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 44, 54.

⁶⁰⁸ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 51-53.

⁶⁰⁹ Lessing: Emilia Galotti, S. 32.

liebervollen, vernünftigen Vaters entspricht. Er selbst möchte ganz wie sein Idol ein bürgerliches, häusliches Leben abseits der Intrigen und Lasterhaftigkeit des Hofes führen.⁶¹⁰ Obwohl er diese ruhige Idylle anstrebt, handelt auch er nicht vernünftig, denn er schwärmt blind von Odoardo und lässt sich leicht von Marinelli reizen und zu einem Duell herausfordern.⁶¹¹

Der Ausgang des Stückes wird stark durch eine Figur bestimmt, welche zuvor nur eine kleine Nebenrolle inne hat. Die Rede ist von Gräfin Orsina, der verschmähten Geliebten des Prinzen, welche durch Emilia den Platz an seiner Seite verliert. Sie entwickelt sich im Verlauf des Trauerspiels von der Verführerin zur Verführten und, obwohl sie eine sehr vernünftige und gebildete Frau ist, verfällt sie der Eifersucht.⁶¹² Um diesen Verfall der Affekte darzustellen, wird Orsina zuerst als vernünftig und belesen dargestellt.⁶¹³ Doch sobald der Prinz sein Interesse an ihr verliert, wird Orsina von Gefühlen geleitet; dies zeigt sich zuerst als Marinelli dem Prinzen ihre Stimmungsschwankungen und ihre Verzweiflung beschreibt.⁶¹⁴ Ihr Wahn spitzt sich immer weiter zu, bis Orsina ihren Verstand vollends verliert und sich rächt, indem sie die Wut in Odoardo schürt. So stachelt sie diesen in seinen Zweifeln über die Tugend seiner Tochter an und sagt die ausschlaggebenden Worte: „Und glauben Sie, glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.“⁶¹⁵ Die Eifersucht macht sie wahnsinnig und sie reflektiert nicht mehr über ihr eigenes Handeln und über dessen Konsequenzen. Sie bemerkt nicht, dass sie den Verstand verliert: „Orsina, Frau von Welt, in der Lage und stolz darauf, ihren Verstand zu gebrauchen, schafft es nicht, ihre Leidenschaften zu erkennen und nötige Konsequenzen zu ziehen.“⁶¹⁶

Die wohl vernünftigste Figur des Stückes ist Rota, ein Rat des Prinzen, welcher ebenfalls eine stille Opposition darstellt, hier gegen die „desinteressierte Willkür“⁶¹⁷ des Herrschers. Er kritisiert die rasche und unüberlegte Bereitschaft des Prinzen ein Todesurteil zu unterschreiben und handelt mit Verstand, als er dem Prinzen vorspielt, das Dokument vergessen zu haben, um diese willkürliche Tat zu vermeiden.⁶¹⁸ Allerdings ist Rotas Auftritt in dem Stück so kurz, dass sein Charakter nicht facettenreich etabliert werden kann. Auch über die moralische Einstellung des Malers Conti kann wenig ausgesagt werden, jedoch wird

⁶¹⁰ Schröder: Tödliche Ratio, S. 38.

⁶¹¹ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 38.

⁶¹² Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 54.

⁶¹³ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 54.

⁶¹⁴ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 13.

⁶¹⁵ Lessing Emilia Galotti, S. 69.

⁶¹⁶ Schröder: Tödliche Ratio, S. 54.

⁶¹⁷ Schröder: Tödliche Ratio, S. 39.

⁶¹⁸ Vgl. Lessing: Tödliche Ratio, S. 19-20.

er weniger als vernünftige, sondern vielmehr als von Gefühlen und Sinnen geleitete Figur dargestellt. So sagt er über sein Handwerk: „Wir malen mit Augen der Liebe“.⁶¹⁹ Bevor die Namensgeberin des Dramas, Emilia, untersucht wird, soll noch kurz auf zwei weitere Figuren des Trauerspiels eingegangen werden. Hierbei handelt es sich um Pirro und Angelo, welche ebenfalls Nebenrollen einnehmen und die Macht der Sinne im menschlichen Handeln demonstrieren. Angelo möchte Pirro davon überzeugen, Geld anzunehmen und im Gegenzug dazu seinen Herren zu hintergehen.⁶²⁰ Zu Beginn zeigt Pirro moralische Skrupel, doch als Angelo das Geld wegpacken möchte, gibt Pirro seinen Affekten nach und es „sieg der sinnliche Reiz, Anblick des Geldes [...] er handelt schließlich unreflektiert nur aufgrund der sinnlichen Wahrnehmung, die Leidenschaft oder Begierde, in diesem Fall Habgier, auslöst.“⁶²¹

Zuletzt wird nun Emilia in den Blick genommen. Obwohl das Stück ihren Namen trägt und man deswegen darauf schließen würde, dass sie die Hauptrolle einnimmt, ist dies nicht der Fall.⁶²² Denn Odoardo, der Prinz und Marinelli nehmen nicht nur mehr Platz im Stück ein, sondern sind der Mittelpunkt aller Entscheidungen.⁶²³ Obwohl Emilia vor allem am Anfang des Stückes als moralisch gut präsentiert wird, wird sie von Anfang an sehr von ihren Gefühlen bestimmt. So zittert sie am ganzen Körper und kann kaum noch vernünftig handeln, als sie ihrer Mutter von dem Gespräch mit dem Prinzen in der Kirche erzählt.⁶²⁴ Im Verlauf des Stückes zeigt sich jedoch, dass auch Emilia nicht tugendhaft ist und moralische Abgründe aufweist. Denn obwohl sie ihren Vater anfleht sie zu töten, um ihre Unschuld zu bewahren, tut sie dies weder aus Trauer um ihren ermordeten Verlobten noch aus Angst vor einer gewaltsamen Verführung, sondern aus Furcht ihren eigenen Trieben, ihrer eigenen Leidenschaft zu verfallen.⁶²⁵ So sagt Emilia: „Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt.- Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts.“⁶²⁶ Schröder stellt fest, dass viele bekannte Rezipienten des Stückes wie Grillparzer und Goethe angeekelt von dieser Szene sind und davon, dass Emilia beim Tod von Appiani an ihre eigene Leidenschaft für seinen Mörder denkt.⁶²⁷ Aus diesem Grunde wird *Emilia Galotti* auch nicht als Klassenlektüre im 19.

⁶¹⁹ Lessing: Emilia Galotti, S. 9.

⁶²⁰ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 22-24.

⁶²¹ Schröder: Tödliche Ratio, S. 51.

⁶²² Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 41.

⁶²³ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 41.

⁶²⁴ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 27.

⁶²⁵ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 42.

⁶²⁶ Lessing: Emilia Galotti, S. 85.

⁶²⁷ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 42.

Jahrhundert verwendet.⁶²⁸ Abschließend meint Schröder: „Es geht Emilia tatsächlich nicht um Liebe, sondern sie redet von der sinnlichen Leidenschaft, von ihrer Unschuld, um die sie fürchtet; nicht weil sie gewaltsam genommen würde, sondern weil ihre Sinne vorhersehbar stärker wären als ihr Verstand und ihr Wille.“⁶²⁹ Selbst Emilia, die unschuldig und rein wirkt, ist nicht befreit von der Macht ihrer Sinne und Triebe und kann nicht als eindeutig moralisch gute Figur bezeichnet werden. Verkörpert in der Figur Emilias, treibt Lessing den zeitgenössischen Diskurs rund um die Konfrontation von „vernunftbegründeter Moraltheorie“⁶³⁰ mit den körperlichen Affekten und Sinnen an die Spitze. Im Gegensatz zur Gräfin Orsina, welche so stolz auf ihren eigenen Verstand ist, erkennt Emilia jedoch die Gefahr unvernünftig zu handeln und sich ihren Sinnen hinzugeben. Sie gesteht sich selbst und ihrem Vater ihre Ohnmacht gegen ihre Leidenschaft ein und diese Selbsterkenntnis unterscheidet sie von den anderen Figuren: „Sie ist die einzige, die ihre Verführbarkeit erkennt, sie als Konflikt zur vernunftgebotenen Moraltheorie auffaßt [sic!], und dennoch machtlos ist gegen diese sinnliche Seite, die sich ihrer zu bemächtigen droht.“⁶³¹

Lessing präsentiert in seinem Trauerspiel den wissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit. Hier handelt es sich im Gegensatz zu Humboldt und Goethe nicht um die Naturwissenschaften, sondern um anthropologisches Wissen. Lessing stellt den Konflikt zwischen der Moraltheorie und den neuen Erkenntnissen bezüglich der Macht der körperlichen Sinne dar. Er zeigt, dass keine einzelne Figur nur moralisch gut oder nur moralisch böse sein kann, sondern dass alle Seelen sowohl dunkle als auch gute Seiten haben. Er stimmt mit den neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen seiner Zeit überein und gibt das Wissen um die „Emanzipation und Autonomie der Empfindungen und Sinne“⁶³² durch das Handeln der Figuren im Stück wieder. Denn bei genauerer Analyse des Werkes zeigt sich, dass keine Figur nur mit dem Verstand und der Vernunft Entscheidungen trifft, sondern immer von den Sinnen und Affekten beeinflusst wird. Dabei sind manche Figuren vernünftiger oder moralisch besser als andere, aber alle sind sie facettenreich und keine kann ohne die Einflüsse der Sinne agieren. Diese Analyse zeigt, dass Lessing anthropologisches Wissen in komprimierter Form in seinen Figuren und deren Handlungen darstellt. Die künstlerische Darstellung und Komprimierung von wissenschaftlichen Inhalten sind wichtige Merkmale des literarischen Tableaus um 1800 und werden auch in *Emilia Galotti* umgesetzt.

⁶²⁸ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 42.

⁶²⁹ Schröder: Tödliche Ratio, S. 42.

⁶³⁰ Schröder: Tödliche Ratio, S. 43.

⁶³¹ Schröder: Tödliche Ratio, S. 53.

⁶³² Schröder: Tödliche Ratio, S. 49.

5.4.2 Die Ordnung des Wissens durch die Figurenkonstellation

Ein weiteres wichtiges Merkmal von literarischen Tableaus um 1800 ist, dass das komprimierte Wissen in geordneter Form dargestellt wird. Im vorherigen Kapitel wurde gezeigt, dass *Emilia Galotti* Einsichten aus der philosophischen Anthropologie präsentiert und nun soll darauf eingegangen werden, ob es auch eine Ordnung dieser wissenschaftlichen Inhalte gibt. Da das Wissen durch die Figuren und deren vernunftbegründeten oder sinngeliteten Handlungen ausgedrückt wird, muss die Anordnung der Charaktere untersucht werden, um auf die Ordnung des Wissens schließen zu können.

In der Sekundärliteratur wird angeführt, dass die Charaktere in sich heterogen sind und ihnen kein Schema unterliegt, es also keine offensichtliche Ordnung gibt.⁶³³ Dem soll hier widersprochen werden, denn dass die Figuren sehr facettenreich sind und nicht in gut oder böse unterteilt werden können, liegt nicht an der Unüberlegtheit Lessings, sondern ist gewollt, da dies die Realität und die wissenschaftlichen Erkenntnisse wiedergeben soll. Obwohl auf den ersten Blick keine klare Anordnung der Charaktere auffallen mag, wird diese bei genauerer Betrachtung deutlich. Schröder zufolge können die Charaktere zwei Bereichen zugeteilt werden, erstens dem höfischen Leben und zweitens dem bürgerlichen.⁶³⁴ Dabei fällt auf, dass viele Figuren ein Spiegelbild in dem jeweils anderen Bereich haben: „in diesen auf den ersten Blick so disparaten Räumen agieren Personen in Konstellationen, die sich verblüffend ähneln.“⁶³⁵ Zuerst gibt es sowohl in der bürgerlichen als auch in der höfischen Welt ein männliches, irrationales Oberhaupt, einmal in der Gestalt des Prinzen und einmal in der des Vaters.⁶³⁶ Beide Patriarchen werden unterstützt und idealisiert von jeweils einem Mann, welcher ihnen untergeordnet ist. So hat der Prinz den Kammerherren Marinelli, welcher davon überzeugt ist, immer im Sinne des Prinzen zu handeln und zu Odoardos Diensten steht sein zukünftiger Schwiegersohn, Appiani, welcher zu ihm hochblickt und sein Leben genau wie sein Idol in bürgerlicher Ruhe führen will.⁶³⁷ Zum Lebensbereich beider Oberhäupter gehört auch eine „stille Opposition“,⁶³⁸ die deren charakterlichen Schwächen als solche erkennen und versuchen, ihnen entgegenzuwirken, diese wird im Bereich des Hofes von Rota und im Bereich des bürgerlichen Lebens von Claudia eingenommen.⁶³⁹ Des Weiteren gibt es in beiden Sphären einen eher zwielichtigen Bediensteten, welcher für Geld

⁶³³ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 33-34.

⁶³⁴ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 35.

⁶³⁵ Schröder: Tödliche Ratio, S. 35.

⁶³⁶ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 36.

⁶³⁷ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 38.

⁶³⁸ Schröder: Tödliche Ratio, S. 39.

⁶³⁹ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 39.

bereit ist, unmoralische Taten zu begehen, am Hof ist das Angelo und im Hause Galotti Pirro. Dass Emilia und die Gräfin Orsina sich gegenüberstehen, wird schon am Anfang des Stückes eingeleitet: „Im ersten Akt erscheinen sie aufeinander bezogen als die abgelegte Maitresse und ihre designierte Nachfolgerin. Die Opposition wird auch optisch durch den direkten Vergleich der beiden Gemälde dokumentiert.“⁶⁴⁰ Beide sind Verführerin und Verführte des Prinzen, nur während Emilia anfangs ohne Vernunft agiert und sich von Gefühlen leiten lässt, bis sie die Machtlosigkeit gegenüber ihren Sinne erkennt, entwickelt sich die Gräfin von einer vernünftigen Figur, zu einer von Leidenschaft dominierten Person. Zuletzt gibt es noch den Maler Conti, dieser erscheint zwar in der Sphäre des Hofes, doch zugleich bringt er das Gemälde von Emilia mit sich und wird somit zum Bindeglied der Sphären.⁶⁴¹ In diesem Sinne „entpuppen sich seine kunsttheoretischen Betrachtungen als Vorwegnahme der Problematik des gesamten Dramas.“⁶⁴² Auf die Funktion Contis und seine Rede über die Künste soll im nächsten Kapitel genauer eingegangen werden.

Dies zeigt, dass die Anordnung der Figuren sehr durchdacht ist und trotz der Heterogenität jeder einzelnen Person ergibt sich nach genauer Betrachtung ein systematisch strukturiertes Bild von Gegenüberstellungen. Diese Anordnung ist nicht willkürlich, sondern zeigt, dass in allen Lebensbereichen, vom öffentlichen Hof und Zentrum der Macht bis zum kleinen, privaten, bürgerlichen Leben, alle Menschen in allen Positionen, von allen Geschlechtern und Altersgruppen, wenn auch in verschiedenen Ausmaßen, von ihren Sinnen und Affekten beeinflusst werden und weder nur durch Vernunft und Verstand beeinflusst handeln können noch moralisch gut oder schlecht sind. Auch zeigt sich, dass der Mensch Entwicklungen durchmachen kann, so kann er den Verstand verlieren oder vernünftiger, wenn auch nie ganz vernünftig, werden. Diese systematische Ordnung spiegelt auch wissenschaftliches Wissen wider. In diesem Sinne erfüllt Emilia Galotti auch jenes Merkmal des literarischen Tableaus um 1800, welches besagt, dass das Wissen systematisch geordnet und komprimiert dargestellt wird.

5.4.3 Das Aufgreifen der Laokoon-Debatte im Werk

Die Debatte um die Grenzen und Möglichkeiten der beiden Künste, Literatur und Malerei, welche in beiden zuvor untersuchten literarischen Tableaus eine wichtige Bedeutung hat, kommt auch in *Emilia Galotti* zum Ausdruck. Sowohl Goethe wie auch Humboldt setzen sich mit den unterschiedlichen Methoden und Wirkungsweisen der Malerei sowie der Literatur

⁶⁴⁰ Schröder: Tödliche Ratio, S. 40.

⁶⁴¹ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 7-11.

⁶⁴² Schröder: Tödliche Ratio, S. 50.

auseinander und bringen je nach Bedarf diese in ihren Tableaus zur Anwendung. Lessing legt wichtige Grundsteine für die Unterscheidung der beiden Künste mit seinem Werk *Laokoon* und bringt seine Erkenntnisse dazu auch in seinem bürgerlichen Trauerspiel zum Ausdruck. So stellt Borgards fest, dass die Eingeschränktheit der Malerei etwas Hässliches darzustellen, im Vergleich zur Literatur aufgezeigt wird.⁶⁴³ So Borgards: „Die Hässlichkeit erweckt Ekel. Dieser lässt sich in der Poesie funktionalisieren und dadurch mindern; in der Malerei nicht“.⁶⁴⁴ Dies zeigt sich an den beiden Bildern, welche Conti präsentiert. Eines ist ein Gemälde von Emilia Galotti und das andere ein Bild von Gräfin Orsina.⁶⁴⁵ Zu diesem Gemälde fühlt sich der Maler gezwungen, Stellung zu nehmen und sagt: „Ich bitte, Prinz, dass Sie die Schranken unserer Kunst erwägen wollen. Vieles von dem Anzüglichsten der Schönheit liegt ganz außer den Grenzen derselben.“⁶⁴⁶ Obwohl Conti versucht, die Gräfin in geschmeichelter Form darzustellen, kann das Gemälde nicht beides: eine Schönheit darstellen und Orsina zugleich. So stellt der Prinz fest, dass selbst das schmeichelnde Gemälde die Gräfin nicht schön machen kann und der Maler zu weit in seiner Verschönerung gegangen ist, sodass diese in manchen Aspekten nicht wiederzuerkennen ist.⁶⁴⁷ Das Gemälde von Emilia hingegen zieht den Prinzen in den Bann, denn „[w]eder die Produktion noch die Rezeption dieses Bildes scheitert an dessen medialen Bedingungen.“⁶⁴⁸ Schröder sieht in der Conti-Szene eine Vorwegnahme der Entwicklung des Dramas und der Wissenschaft, denn auch hier „vereinigen sich kühle Überlegung und Emotionalität.“⁶⁴⁹ Einerseits ist Conti davon überzeugt, dass die Sinne die wichtigste Rolle beim Handwerk der Malerei spielen und er sagt, dass der Maler „unmittelbar mit den Augen“⁶⁵⁰ malen muss. So meint Schröder: „Contis Ideal der Malerei besteht also zum einen in der direkten Umsetzung des sinnlichen Eindruckes ohne die verfälschende Reflexion des Verstandes.“⁶⁵¹ In diesem Sinne ist schon der Weg über die Arme und dem Pinsel vom Auge zum Bild zu weit.⁶⁵² Auch der Prinz nimmt Emilia Galottis Bild nur mit den Sinnen wahr und ist von dessen Anblick verzückt.⁶⁵³ Andererseits widerspricht sich Conti hier selbst, da er ebenso davon überzeugt ist, dass es die Vernunft und

⁶⁴³ Vgl. Borgards, Roland: Die Wissenschaft vom Auge und die Kunst des Sehens. Von Descartes zu Soemmerring, von Lessing zu A.W. Schlegel. In: Kunst und Wissenschaft um 1800. Hg. v. Thomas Lange und Harald Neumeyer. Würzburg: Verlag Königshausen 2000, S. 55.

⁶⁴⁴ Borgards: Die Wissenschaft vom Auge und die Kunst des Sehens, S. 55.

⁶⁴⁵ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 6-7.

⁶⁴⁶ Lessing: Emilia Galotti, S. 7.

⁶⁴⁷ Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 8-9.

⁶⁴⁸ Borgards: Die Wissenschaft vom Auge und die Kunst des Sehens, S. 56.

⁶⁴⁹ Schröder: Tödliche Ratio, S. 50.

⁶⁵⁰ Lessing: Emilia Galotti, S. 10.

⁶⁵¹ Schröder: Tödliche Ratio, S. 50.

⁶⁵² Vgl. Lessing: Emilia Galotti, S. 10.

⁶⁵³ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 50.

den Verstand in der Kunst der Malerei benötigt. In diesem Sinne verändert er die Erscheinung der Gräfin, um diese für das Medium geeigneter zu machen und meint: „Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur, - wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft.“⁶⁵⁴ Dies bedeutet, dass die Malerei den Gegenstand immer in bestmöglicher Version abbilden muss, wofür die Sinne nicht reichen, sondern es den Verstand benötigt. So malt er die Gräfin Orsina, wie er glaubt, dass sie dem Prinzen gefallen müsste.⁶⁵⁵ Dies zeigt, dass in dem Trauerspiel der wichtige Diskurs zu den Medien der Kunst aufgenommen wird. Gleichzeitig wird dieser von dem Standpunkt der neuen Erkenntnisse aus der philosophischen Anthropologie, nämlich dem Zusammenspiel der Sinne und der Vernunft, beleuchtet.

5.4.4 *Macrocosmos-in-microcosmo*: Das Trauerspiel als Gedankenexperiment

Graczyk zufolge ist ein Merkmal des Tableaus um 1800, dass es vom „*macrocosmos-in-microcosmo*-Denken“⁶⁵⁶ geprägt wird. Dies bedeutet, dass das Ganze im Kleinen enthalten ist. Auch in dem Vergleich der Analysen von *Granit II* und *Ansichten der Natur* wurde festgestellt, dass Tableaus nicht nur wissenschaftliche Einzelerkenntnisse darstellen, sondern sich bemühen, das komplette Wissen zu präsentieren und dem Publikum einen Gesamteindruck zu vermitteln. Untersucht man *Emilia Galotti* auf die Existenz dieses Phänomens, so fällt auf, dass Lessing exemplarisch Figuren aus beiden Ständen, von unterschiedlichen Geschlechtern, aus diversen Altersgruppen, mit verschiedenen Rängen, Berufen und Machtpositionen in seinem Trauerspiel verwendet. Dies lässt darauf schließen, dass das Trauerspiel die heterogene Gesellschaft exemplarisch im kleinen Format wiedergibt. Die Figuren im Werk stehen repräsentativ für die Menschen aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten und geben aufgrund der Vielfältigkeit ein Gesamtbild wieder. Damit wird in *Emilia Galotti* das *macrocosmos-in-microcosmo*-Denken beispielhaft umgesetzt und man findet das soziale Gefüge der Gesellschaft in der Anordnung und den Funktionen der Figuren wieder. Des Weiteren kann das Werk als wissenschaftliches Gedankenexperiment bezeichnet werden. So ist Weigel davon überzeugt, dass es sich hierbei nicht nur um naturwissenschaftliches Wissen handeln muss, sondern auch soziale Gefüge und das menschliche Verhalten im Zentrum des Experimentes stehen können.⁶⁵⁷ Dabei werden Hypothesen untersucht und diese Untersuchungen müssen nicht wirklich, nicht physisch

⁶⁵⁴ Lessing: *Emilia Galotti*, S. 8.

⁶⁵⁵ Vgl. Schröder: *Tödliche Ratio*, S. 51.

⁶⁵⁶ Graczyk: *Das literarische Tableau*, S. 11.

⁶⁵⁷ Vgl. Weigel: *Das Gedankenexperiment*, S. 194.

durchgeführt werden, sondern wahrscheinlich sein.⁶⁵⁸ Hierbei meint Weigel: „Man denke etwa an das Lessing'sche Diktum, das Theater müsse nicht wahr, sondern wahrscheinlich sein“.⁶⁵⁹ In diesem Sinne kann *Emilia Galotti* als wissenschaftliches Gedankenexperiment bezeichnet werden, welches zwar nicht auf wahren Handlungen beruht, aber mit dem wissenschaftlichen Wissen rund um das Verhalten des Menschen und den Einflüssen der Affekte und der Vernunft auf seine Entscheidungen etwas Wahrscheinliches wiedergibt und damit einen Macrocosmos im Microcosmo darstellt. Das bürgerliche Trauerspiel eignet sich als literarisches Format für die Durchführung dieses Experimentes und damit für die exemplarische Darstellung des Wissens. So stellt Weigel fest:

In der experimentellen Kultur des 18. Jahrhunderts, in der sich, wie oben beschrieben, Philosophie, Literatur und Experiment überschneiden, stellt das Gedankenexperiment denjenigen Schauplatz einer *facultas fingendi* dar, auf dem sich Wissenschaft und Literatur begegneten und auf dem ein Austausch von Ideen, Erzählungen und Versuchsanordnungen stattfand.⁶⁶⁰

Dies bedeutet, dass sich die Literatur ideal für die Durchführung wissenschaftlicher Experimente eignet. Obwohl ein bürgerliches Trauerspiel meist sofort in den Bereich der Kunst eingeordnet wird, erweist sich dieses als Möglichkeit der Darstellung eines Experimentes bezüglich der Handlungen und Entscheidungen von Menschen. Die Literatur wird zu einem „imaginäre[n] *in vivo*-Labor“,⁶⁶¹ welches sich mit seinen „narrativen und dramatischen Schauplätzen“⁶⁶² für die Präsentation für Experimente eignet, die anders nicht realisierbar wären.⁶⁶³

5.4.5 Das bürgerliche Trauerspiel als didaktisches Mittel

Das literarische Tableau wird verwendet, um Wissen darzustellen und zu ordnen und um dieses an die Leserschaft zu vermitteln. Nun soll auch das bürgerliche Trauerspiel als didaktisches Mittel untersucht werden. Hier stellt Schröder fest, dass das Stück Mitleid in der Leserschaft rührt, was vor allem durch die Nachempfindung aufgrund der individualisierten Schicksale und Charaktere möglich ist.⁶⁶⁴ Dabei ist Lessing davon überzeugt, dass Inhalte, die den Menschen bewegen und Mitleid hervorrufen, auch Tugenden vermitteln und das Publikum moralisch besser machen.⁶⁶⁵ So stellt Martinec fest: „Die Tragödie erregt Mitleid.

⁶⁵⁸ Vgl. Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 194.

⁶⁵⁹ Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 194.

⁶⁶⁰ Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 198.

⁶⁶¹ Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 201.

⁶⁶² Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 201.

⁶⁶³ Vgl. Weigel: Das Gedankenexperiment, S. 201.

⁶⁶⁴ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 35.

⁶⁶⁵ Vgl. Martinec: Lessings Theorie der Tragödienwirkung, S. 1.

Mitleid bessert den Menschen. Die Tragödie bessert den Menschen.“⁶⁶⁶ Das Ziel Tugenden zu vermitteln, ist auch ein Merkmal des literarischen Tableaus um 1800. Die Individualisierung des Wissens in den Charakteren ist nicht unwissenschaftlich, sondern ermöglicht eine Rührung des Publikums und dadurch die Realisierung didaktischer Ziele. Alle Figuren sind facettenreich, sie sind weder eindeutig moralisch gut noch schlecht und werden von ihren Sinnen gelenkt. Dies gibt nicht nur die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit über den Menschen wieder, sondern ermöglicht auch eine Identifizierung der Leserschaft. So stellt Schröder fest, dass nur Charaktere Mitleid erregen können, wenn diese auch gute Eigenschaften besitzen.⁶⁶⁷ Nach König eignet sich vor allem das Theater gut, um Leiden und Trauer darzustellen und somit möglichst viel Mitleid im Publikum zu wecken, da dieses nicht nur mit der Sprache, sondern auch mit visuellen Eindrücken und Geräuschen arbeiten kann und die Darstellung zu einer Erfahrung wird.⁶⁶⁸ Gleichzeitig meint König, dass es im Trauerspiel die Sprache braucht, um das Hässliche und das Mitleiderregende darzustellen und knüpft damit an die Laokoon-Debatte an.⁶⁶⁹ Kunst, in diesem Fall die Sprache, ist eine wichtige „Erkenntnisform, die die Welt besser verständlich macht, fragt, aufdeckt und – erklärt.“⁶⁷⁰ *Emilia Galotti* gibt Wissen über den Einfluss der Gefühle, Sinne und Affekte wieder, gleichzeitig wirkt das Werk auch auf derselben Ebene und appelliert an die Gefühle des Publikums.⁶⁷¹ König zufolge macht das Publikum eine „ästhetische Erfahrung“, ⁶⁷² welche über eine moralische Verbesserung hinausgeht:

Lessings Drama ist nicht nur eine Besserungsanstalt, seine Theorie zeigt auch, was die ästhetische Leistung des Dramas ist. Sie spricht der Kunst eine eigene Erkenntnisform zu: das Theater richtet sich nicht einzig an die Vernunft des Zuschauenden, sondern an dessen Gefühlsleben [...].⁶⁷³

Das Publikum soll demnach über die Gefühle und die Sinne Erkenntnisse gewinnen. Das Trauerspiel zielt nicht unbedingt auf eine vernunftbegründete moralische Verbesserung der Menschen ab, sondern eine affektbegründete.⁶⁷⁴ Das funktioniert vor allem dann, wenn die Figuren Vorbilder für „einen gewöhnlichen Menschen“⁶⁷⁵ sind, weshalb gerade das bürgerliche Trauerspiel aufgrund der Nähe und der Identifikationsmöglichkeit eine besonders

⁶⁶⁶ Martinec: Lessings Theorie der Tragödienwirkung, S. 11.

⁶⁶⁷ Vgl. Schröder: Tödliche Ratio, S. 41.

⁶⁶⁸ Vgl. König, Diana: Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung. Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft im Anschluss an Lessing und Hegel. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 249.

⁶⁶⁹ Vgl. König: Das Subjekt der Kunst, S. 252.

⁶⁷⁰ König: Das Subjekt der Kunst, S. 254.

⁶⁷¹ Vgl. König: Das Subjekt der Kunst, S. 261.

⁶⁷² König: Das Subjekt der Kunst, S. 261.

⁶⁷³ König: Das Subjekt der Kunst, S. 261.

⁶⁷⁴ Vgl. Martinec: Lessing Theorie der Tragödienwirkung, S. 143.

⁶⁷⁵ König: Das Subjekt der Kunst, S. 261.

bewegende Kraft auf das Publikum hat. Lessing widmet sich der „Erforschung sensitiver Abläufe in der Seele des Menschen“,⁶⁷⁶ dies wird bei *Emilia Galotti* auf zwei Ebenen getan. Erstens werden diese Vorgänge wie bei einem Gedankenexperiment anhand der Figuren des Stückes beobachtet und dargestellt. Zweitens werden durch das Werk auch sensitive Vorgänge im Publikum bewirkt. Das bürgerliche Trauerspiel vermittelt Wissen und stellt es geordnet dar, zugleich schult es die Leserschaft, indem es Mitleid rührt, Tugenden vermittelt und die Moral steigert.⁶⁷⁷

5.5 Argumente für und gegen eine Klassifizierung des Werkes als literarisches Tableau

Nachdem *Emilia Galotti* nun aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit verschiedenen Schwerpunkten analysiert worden ist, wird resümiert, welche Charakteristika des literarischen Tableaus um 1800 auch in diesem Werk enthalten sind und welche nicht vorkommen. Dadurch soll festgestellt werden können, ob *Emilia Galotti* als literarisches Tableau gelesen werden kann, oder ob es sich trotz der großen Heterogenität der Texte zu sehr von ihnen unterscheidet, um als solches bezeichnet werden zu können.

Zuerst lässt sich feststellen, dass *Emilia Galotti* als bürgerliches Trauerspiel ein literarisches Kunstwerk des 18. Jahrhunderts ist. Jedoch konnte in der Analyse gezeigt werden, dass es nicht nur ästhetische Absichten hat, sondern auch wissenschaftliche Erkenntnisse aus den Bereichen der Moralphilosophie und der Erkenntnistheorie wiedergibt. In dem Drama wird dargestellt, dass Menschen nicht eindeutig moralisch gut oder schlecht sind und nicht ausschließlich von der Vernunft geleitet werden, sondern die Affekte und Sinne eine wesentliche Rolle in ihrem Verhalten spielen. Dieses Wissen wird nicht nur in Form der Figuren und deren Handlungen komprimiert und dargestellt, sondern auch durch die Konstellation der Charaktere systematisch geordnet. In *Granit II* und in *Ansichten der Natur* gibt es eine vermittelnde Instanz, einen Erzähler oder Wanderer, welcher das Wissen ordnet. Dies ist bei *Emilia Galotti* nicht der Fall. Hier gibt es keinen Erzähler, da dies die Textform nicht zulässt. Allerdings fungiert die Aufstellung der Figuren als Ordnungsmittel. In Humboldts und Goethes Tableau tragen die Räumlichkeit und die Sicht zur Ordnung des Wissens bei. So sind der Standpunkt, die erhabene Position, die Perspektive und der Raum wichtig für die Vermittlung des Wissens. All diese Merkmale sind nicht in *Emilia Galotti* enthalten, allerdings ist auch der Untersuchungsgegenstand kein räumlicher oder durch den Blick untersuchbarer. Sowohl bei *Granit II* als auch bei *Ansichten der Natur* werden fassbare

⁶⁷⁶ Martinec: Lessings Theorie der Tragödienwirkung, S. 82.

⁶⁷⁷ Vgl. Martinec: Lessings Theorie der Tragödienwirkung, S. 149.

Objekte, Räume und Systeme untersucht, weshalb auch andere Mittel zur Darstellung und Ordnung verwendet werden können. Bei *Emilia Galotti* handelt es sich um philosophisches Wissen, welches nur anhand des Verhaltens beobachtbar wird. Deshalb verlangt es nach anderen Mitteln der Darstellung und Ordnung. Hier wird durch die Figurenkonstellation, durch menschliche Reaktionen und Verhaltensweisen das Wissen zur Erkenntnistheorie geordnet und dargestellt.

Die Merkmale des literarischen Tableaus, Wissen in künstlerischer Form darzustellen, zu komprimieren und zu ordnen, konnten auch in *Emilia Galotti* gefunden werden. Die Gründe, weshalb Kunst und Wissenschaft verbunden werden, sind mannigfaltig. Durch den Genuss soll das wissenschaftliche Wissen nicht nur verständlicher werden, sondern diesem auch eine gerechte Form der Darstellung ermöglichen. Die Kunst soll als didaktisches Mittel fungieren, der Leserschaft durch eine erhöhte Subjektivität ein Nachempfinden ermöglichen, eine ehrfurchtsvolle Stimmung kreieren und neben den wissenschaftlichen Inhalten auch Tugenden vermitteln. All dies kann auch bei *Emilia Galotti* beobachtet werden. Die Figuren ermöglichen es dem Publikum, sich zu identifizieren und Mitleid zu empfinden, wodurch eine moralische Besserung angestrebt wird. Sowohl Humboldts als auch Goethes Tableau sind von dem Spannungsverhältnis zwischen wissenschaftlicher Exaktheit und künstlerischer Freiheit geprägt. In diesem Fall konnte dies nicht beobachtet werden, jedoch wurde festgestellt, dass *Emilia Galotti* als Gedankenexperiment bezeichnet werden kann und dieses nicht den Anspruch hat, wahr, sondern wahrscheinlich zu sein. Da der wissenschaftliche Inhalt aus dem Bereich der Philosophie kommt und nicht aus dem Bereich der ‚harten‘ Wissenschaften, wird auch anders mit diesem umgegangen. In *Granit II* und *Ansichten der Natur* spielt die Imagination von naturwissenschaftlichen Entwicklungen eine große Rolle und durch die Fiktion werden wissenschaftliche Fakten dargestellt. Ähnlich ist es auch bei *Emilia Galotti*, denn obwohl die einzelnen Figuren und deren Schicksale fiktiv sind, geben sie doch das faktuale Wissen zum menschlichen Verhalten wieder.

Ein weiteres Merkmal von literarischen Tableaus um 1800 sind statische und dynamische Elemente, sowohl im Bereich der Zeit als auch des Raumes. Das bürgerliche Trauerspiel stellt die Entwicklung von Handlungen und die Konsequenzen von Entscheidungen dar; für diese Abläufe wird eine zeitliche Komponente benötigt. Dabei werden sowohl allgemeingültige und dauerhafte Aussagen über das Verhalten und die Beeinflussung des Menschen gemacht, als auch individualisierte und beispielhafte Einzelschicksale gezeigt, welche sich verändern und dynamisch sind. Obwohl anders mit Dynamik und Statik umgegangen wird, als in den zuvor untersuchten Tableaus, gibt es auch hier Elemente von beiden Aspekten. In *Emilia Galotti*

erstreckt sich die Handlung und damit auch die Vermittlung der Wissensbestände über die zeitliche Dauer des Stückes. Außerdem wird der Diskurs zu den beiden Künsten, Literatur und Malerei sowie zu deren dynamischen oder statischen Eigenschaften thematisiert.

Der Konflikt zwischen Gesamteindruck und Detailansicht kommt in *Emilia Galotti* vor, jedoch unterscheidet er sich von jenem, welcher in *Granit II* und *Ansichten der Natur* für Spannungen sorgt. In den beiden naturwissenschaftlichen Tableaus soll einerseits ins Detail gegangen werden, um wissenschaftlich exakt zu sein, und andererseits haben sie den Anspruch, ein ganzes Bild wiederzugeben, Bezüge herzustellen und Zusammenhänge aufzuzeigen. So werden unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen verknüpft, analytische und synthetische Mittel kombiniert und das *macrocosmos-in-microcosmo*-Denken umgesetzt. Nicht all diese Aspekte sind eindeutig in *Emilia Galotti* auffindbar. Es kann jedoch festgestellt werden, dass auch *Emilia Galotti* Einzelaspekte in Form der Einzelschicksale der Figuren wiedergibt, und zugleich Aspekte des Ganzen aufweist, da die Gesellschaft mit all ihren Strukturen und Klassen beispielhaft und im Kleinen wiedergegeben wird. In diesem Sinne wird auch das *macrocosmos-in-microcosmo*-Denken umgesetzt. Allerdings konnte keine Verbindung von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen aufgezeigt werden und auch das Spannungsverhältnis zwischen Detail und Gesamtheit ist gering.

Emilia Galotti ist ein bürgerliches Trauerspiel, das den neuesten Erkenntnisstand zur Relevanz der Sinne und Affekte um 1800 darstellt und ordnet. In manchen Aspekten ähnelt es bekannten literarischen Tableaus, zugleich sind andere Merkmale nicht im gleichen Ausmaß oder derselben Umsetzung auffindbar. Gegen eine Klassifizierung von *Emilia Galotti* als literarisches Tableau um 1800 spricht, dass das Spannungsverhältnis zwischen Detail- und Gesamtansicht nicht vorhanden ist und keine Vermischung von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen auffindbar ist. Die Räumlichkeit, die Perspektive und die Gegenüberstellung von Statik und Dynamik werden nicht betont. Außerdem gibt es keinen Erzähler oder Wanderer, welcher das Wissen an die Leserschaft vermittelt. Obwohl diese Punkte als Charakteristika des literarischen Tableaus um 1800 identifiziert worden sind und diese nicht in *Emilia Galotti* vorhanden sind, spricht ihr Nichtvorhandensein nicht automatisch gegen eine Bezeichnung des Dramas als literarisches Tableau, da die Unterschiede in der Verschiedenheit der Wissenschaften und der Untersuchungsgegenstände begründet ist. In *Emilia Galotti* wird im Vergleich zu den zwei bekannten literarischen Tableaus, welche sich mit Naturwissenschaften beschäftigen, philosophisches und anthropologisches Wissen vermittelt, welches durch andere Formen der Darstellung präsentiert werden muss. Außerdem wurde festgestellt, dass auch die Textform Auswirkungen

auf Inhalte und deren Darstellung hat. Im Drama gibt es keine Erzählinstanz, stattdessen wird das Wissen durch die Figurenkonstellation geordnet und vermittelt. Für eine Lesart von *Emilia Galotti* als literarisches Tableau um 1800 spricht, dass trotz dieser Verschiedenheiten grundlegende Charakteristika in dem Trauerspiel auffindbar sind, wenn auch in abgewandelter Form. Das Stück ordnet wissenschaftliche Erkenntnisse, komprimiert sie und stellt diese in einem künstlerischen Format dar. Die Wissensbestände der Moralphilosophie und der Erkenntnislehre werden durch das Handeln und das Verhalten der Figuren dargestellt und verdichtet. Obwohl die Geschehnisse nicht wahr sind, sind sie wahrscheinlich und das Stück wird zu einem wissenschaftlichen und zugleich künstlerischen Gedankenexperiment, in welchem die Gesellschaft konzentriert dargestellt wird. Außerdem fungiert das Drama als didaktisches Mittel; es soll das Publikum rühren und im Stil des Tableaus Tugenden vermitteln. Selbst der Diskurs zur Literatur und Malerei wird aufgegriffen und behandelt. Die literarischen Tableaus um 1800 resultieren in einer heterogenen Ansammlung an Texten; dieser Versuch einer analytischen Lektüre von Lessings *Emilia Galotti* soll demonstrieren, dass das Trauerspiel trotz der Abweichung des wissenschaftlichen Inhaltes und der Textform als solches gelesen werden kann.

6 Schluss

Diese Diplomarbeit hat sich mit der Untersuchung der Heterogenität des literarischen Tableaus um 1800 beschäftigt. Dabei wurden zwei bekannte Tableaus, nämlich *Granit II* von Goethe und *Ansichten der Natur* von Humboldt, mithilfe der Sekundärliteratur analysiert. Bei beiden Untersuchungen standen wichtige Aspekte, welche diese Werke als literarische Tableaus auszeichnen, im Fokus. So wurden die Zugänge der Autoren zu den wissenschaftlichen Inhalten und Arbeitsweisen untersucht sowie die Bedeutung der künstlerischen Darstellung. Beide Werke verbinden künstlerische Betrachtungsweisen und Darstellungsmethoden mit wissenschaftlichen Inhalten und obwohl sie sich in ihrer Textform stark unterscheiden, konnten viele Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Bei der Auseinandersetzung mit *Granit II* wurde vor allem auf die Bedeutung des Gipfelblickes und des Erhabenen eingegangen, welche eine wichtige Funktion bei der Ordnung des Wissens einnehmen, aber auch die Leserschaft in eine passende Stimmung versetzen sollen. Auch die zeitliche Ebene ist ein wichtiger Aspekt des Werkes, da die Zeitreise genutzt wird, um das Wissen möglichst anschaulich wiederzugeben und damit die Imagination der Leserschaft zu fördern. Die Wiedergabe dynamischer Prozesse oder statischer Ansichten und die Unterschiede zwischen den Methoden und Möglichkeiten der Malerei und der Literatur, beeinflussen die Form des literarischen Tableaus. Obwohl das Fragment äußerst kurz ist, wird

versucht ein ganzes Bild wiederzugeben und gleichzeitig auch auf Einzelerkenntnisse einzugehen. In diesem Sinne wechselt Goethe von Gesamtansichten zu spezifischen Untersuchungen des Granits. Schließlich wurde *Granit II* als literarisches Kunstwerk analysiert, um zu zeigen, dass die Kunst eine sehr große Rolle bei der Darstellung des Wissens spielt. Auch Humboldt vertritt eine ganzheitliche Weltansicht und legt Wert auf die Verbindung der wissenschaftlichen Disziplinen sowie auf die Vernetzung des Wissens. Sein Werk kann zwischen Reisebericht und Naturgemälde angesiedelt werden, da sowohl dynamische Abläufe als auch statische Ansichten vorkommen. Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft ist für Humboldt bedeutend, um der Leserschaft eine klare aber auch sinnliche Naturerfahrung zu ermöglichen. Durch die Kunst, kann die Fülle an Wissen sinnvoll in ein Ganzes eingereiht und verknüpft werden. Bei Humboldt ist vor allem die reisende Figur eine wichtige Instanz, welche das Wissen selektiert, ordnet und darstellt. Schließlich wurde auch das Werk *Ansichten der Natur* als literarisches Kunstwerk untersucht. Dabei sticht vor allem die Position des Betrachters, der dynamische Blick, autobiographische Aspekte und das Gefühl der Erhabenheit hervor. Anschließend an diese beiden Analysen wurden die Erkenntnisse, welche aus ihnen gewonnen wurden, miteinander verglichen, um herauszufinden, in welchen Bereichen sich die Werke überschneiden. Dabei wurde festgestellt, dass die Kunst und die Wissenschaft in beiden Werken, vor allem aus didaktischen Gründen, verbunden sind. Außerdem wird das Wissen in den Texten immer geordnet und komprimiert dargestellt. Auch in den Methoden der Ordnung konnten Gemeinsamkeiten gefunden werden. So gibt es eine vermittelnde Instanz, welche das Wissen selektiert und wiedergibt. Außerdem spielt in beiden Tableaus der Raum und die Sicht eine bedeutende Rolle, da der Standpunkt und die Perspektive zur Inszenierung des Wissens beitragen. Die Inszenierung des Wissens erfolgt in beiden Tableaus auch durch fiktive Momente. So kommt es zu Zeiträffungen und Zeitreisen, welche sich wie ein Schauspiel vor den Augen der Leserschaft abspielen und dadurch zu einer anschaulichen Vermittlung führen sollen. Ein weiteres wichtiges Merkmal ist der Wechsel zwischen Einzel- und Gesamtansicht, da sowohl exakte, wissenschaftliche Einzelerkenntnisse als auch die Einordnung und Vernetzung in das gesamte Wissen dargestellt werden sollen. Schließlich fällt auf, dass beide Tableaus statische und dynamische Aspekte enthalten. Dies führt zur Laokoon-Debatte, in welcher von der Verschiedenheit der Methoden und Möglichkeiten der Malerei und der Literatur ausgegangen wird. Hier stellt Lessing fest, dass die Literatur eine Zeitkunst ist und deswegen Prozesse und Entwicklungen besonders gut darstellen kann, während die Malerei sich eher für statische Gesamtansichten eignet. Nachdem diese Charakteristika identifiziert

worden waren, wurde *Emilia Galotti* untersucht, um herauszufinden, ob auch das bürgerliche Trauerspiel ein literarisches Tableau darstellen kann. An dieser Stelle wurde auf die Relevanz der Textform eingegangen, da sich diese auf den Inhalt sowie dessen Darstellung und Ordnung auswirkt. *Emilia Galotti* stammt aus dem Diskurs rund um die Erkenntnistheorie des 18. Jahrhunderts und stellt die Erkenntnisse und Ansichten der Zeit dar. In der Analyse wurden Merkmale identifiziert, in welchen sich *Emilia Galotti* von den anderen Tableaus unterscheidet, jedoch sind diese durch die Anforderungen und der Wirkung der Textform sowie der Andersartigkeit des dargestellten wissenschaftlichen Wissens begründet. *Emilia Galotti* beschäftigt sich nicht mit einem naturwissenschaftlichen Inhalt, deswegen sind die Charakteristika Räumlichkeit und Sicht für das Werk nicht relevant. Außerdem konnte die Rolle des Erzählers nicht aufgefunden werden, was darin begründet ist, dass es diese im Drama nicht gibt. Stattdessen wird das Wissen durch andere Methoden wie die Figurenkonstellation vermittelt. Außerdem wurde kein Spannungsverhältnis zwischen Details und Ganzheit identifiziert. Allerdings eignet sich das bürgerliche Trauerspiel als künstlerisches Medium für die philosophische Anthropologie, da es eine Art Gedankenexperiment darstellt, in welchem das menschliche Verhalten und der Einfluss der Vernunft und der Sinne auf das Handeln untersucht und dargestellt werden kann. In dem Versuch der analytischen Lektüre des Werkes wurde festgestellt, dass die Figuren und ihre Entscheidungen das Wissen der Zeit darstellen und komprimieren und dass die Figurenkonstellation eine systematische Ordnungsmethode ist. Auch die Laokoon-Debatte wird im Werk aufgegriffen. Des Weiteren kann gesagt werden, dass das Werk zum *macrocosmos-in-microcosmo*-Denken der Zeit passt, da ein komplettes Gesellschaftsbild in verdichteter Form wiedergegeben wird. Außerdem erfüllt das bürgerliche Trauerspiel auch didaktische Mittel und vermittelt Tugenden durch die Regung von Mitleid im Publikum, wodurch eine moralische Besserung angestrebt wird. Die Merkmale, welche als charakteristisch und grundlegend für das literarische Tableau bezeichnet werden, überwiegen in *Emilia Galotti*, weshalb dafür argumentiert wird, dass es als literarisches Tableau des 18. Jahrhunderts gelesen werden kann.

7 Bibliographie

- Barone, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen. Hg. v. Anne Betten, Hartmut Steinecke u.a. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004.
- Bies, Michael, Michael Gamper u.a. (Hg.): Einleitung. In: Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S.7-18.
- Bies, Michael: Für Goethe. Naturgemälde von Humboldt, Wilbrand, Ritgen und Martius. In: Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Hg. v. Michael Bies, Michael Gamper u.a. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S.162-189.
- Bies, Michael: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen: Wallstein Verlag 2012.
- Borgards, Roland: Die Wissenschaft vom Auge und die Kunst des Sehens. Von Descartes zu Soemmerring, von Lessing zu A.W. Schlegel. In: Kunst und Wissenschaft um 1800. Hg. v. Thomas Lange und Harald Neumeyer. Würzburg: Verlag Königshausen 2000, S. 39-61.
- Braese, Stephan: Wie Alexander von Humboldt sich einmal an Georg Forster erinnerte. Zur Perspektivik deutscher Forschungsreisender um 1800. In: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens. Hg. v. Anne-Kathrin Reulecke. Köln, Weimar [u.a.]: Böhlau Verlag 2008, S. 57-75.
- Buffon, Georges Louis Le Clerc de: Histoire Naturelle, Générale Et Particuliere Avec La Description Du Cabinet Du Roy. Paris: Imprimerie Royale 1752.
- Dewey, John: Kunst als Erfahrung. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Ette, Ottmar: Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag 2009.
- Forster, Georg: Ansichten vom Niederrhein. Berlin: [s.n.] 1791.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Granit II. In: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Hg. v. K. Lothar Wolf, Wilhelm Troll u.a. Erste Abteilung. Band 11. Weimar: Böhlau 1970, S. 10-14.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Metamorphose des Granits: Substanz- und Gestaltbildung des Erdorganismus. Hg. v. Dankmar Bosse. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1994.
- Graczyk, Annette: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft. München: Fink 2004.
- Haberkorn, Michaela: Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner (Goethe, A. v. Humboldt, Novalis, Steffens, G. H. Schubert). Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang 2004.
- Heyl, Bettina: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens. Alexander von Humboldt als Schriftsteller. Hg. v. Ernst Osterkamp und Werner Röcke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2007.
- Herder, Johann Gottfried: Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts. Riga: Hartknoch 1774.
- Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. 2. Band. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1965.

- Humboldt, Alexander von: Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen. Tübingen u.a.: Cotta u.a. 1808.
- Humboldt, Alexander von: Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen und sechs Farbtafeln, nach Skizzen des Autors. Hg. v. Hans Magnus Enzensberger. Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft 1986.
- Humboldt, Alexander von: Kosmos. Ein Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. 5. Band. Stuttgart u. Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag 1845-62.
- Kirchner, Berna: Carl Gustav Carus. Seine „poetische“ Wissenschaft und seine Kunsttheorie, sein Verhältnis zu Goethe und seine Bedeutung für die Literaturwissenschaft. Bonn: Rheinisch Friedrich-Wilhelms-Universität 1962.
- König, Diana: Das Subjekt der Kunst: Schrei, Klage und Darstellung. Eine Studie über Erkenntnis jenseits der Vernunft im Anschluss an Lessing und Hegel. Bielefeld: transcript Verlag 2011.
- Lange, Thomas und Harald Neumeyer: Kunst und Wissenschaft um 1800. Einleitung. In: Kunst und Wissenschaft um 1800. Hg. v. Thomas Lange und Harald Neumeyer. Würzburg: Verlag Königshausen 2000, S. 7-18.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Berlin: [s.n.] 1766.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Berlin: Christian Friedrich Voß 1772.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2017.
- Linné, Carl von: Systema naturae, sive regna tria naturæ systematice proposita per classes, ordines, genera, & species. Leiden: Theodorum Haak 1735.
- Martinec, Thomas: Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003.
- Michler, Werner: Klassifikation und Naturform. Zur Konstitution einer Biopoetik der Gattungen im 18. Jahrhundert. In: Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Hg. v. Michael Bies, Michael Gamper u.a. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 35-50.
- Mülder-Bach, Inka: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Über Laokoon. In: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Hg. v. Inge Baxmann, Michael Franz u.a. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 465-479.
- Neumann, Barbara und Margit Wyder (Hg.): Vorwort. In: „Ein Unendliches in Bewegung“. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012, S. 7-10.
- Robert, Jörg: Laokoon oder: Krieg oder Frieden im Reich der Künste. In: Unordentliche Collectanea: Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Hg. v. Jörg Robert und Friedrich Vollhardt. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2013, S. 9-41.
- Reulecke, Anne-Kathrin (Hg.): Der Thesaurus der Literatur. „Semiotropische“ Perspektiven auf das Verhältnis von Literatur und Wissen. In: Von null bis unendlich. Literarische

- Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens. Köln, Weimar [u.a.]: Böhlau Verlag 2008, S. 7-16.
- Schnyder, Peter: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter. In: Zeitschrift für Germanistik 19(3) 2009, S. 540-555.
- Schnyder, Peter: 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. v. Barbara Neumann und Margit Wyder. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012, S. 245-265.
- Schnyder, Peter: Das Wechselspiel der Gattungen. Zur literarischen Reflexion der Darstellung geologischen Wissens bei Gustave Flaubert und Jules Verne. In: Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Hg. v. Michael Bies, Michael Gamper u.a. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 227-246.
- Schröder, Stefan: Tödliche Ratio – Zur Konfiguration in Lessings *Emilia Galotti*. In: Die Dramatische Konfiguration. Hg. v. Karl Konrad Polheim. Paderborn: Verlag Schöningh 1997, S. 33-56.
- Steiner, Rudolf: Goethes naturwissenschaftliche Schriften. 1.-5. Auflage. Dornach: Philosoph.-Anthroposoph. Verl. am Goetheanum 1926.
- Weigl, Sigrid: Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur. In: Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Hg. v. Thomas Macho und Annette Wunschel. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2004, S. 183-205.
- Weigl, Sigrid: Experimente *in litera*. Gedankenexperimente bei Condillac und Kleist. In: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens. Hg. v. Anne-Kathrin Reulecke. Köln, Weimar [u.a.]: Böhlau Verlag 2008, S. 37-55.
- Wolff, Christian von: Gesammelte Werke. 1. Abt. Deutsche Schriften. 2,1: Vernünfftige Gedanken. 2: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt: (deutsche Metaphysik). Hg. v. Charles A. E. Corr und Jean Ecole. Halle 1751.

8 Anhang

8.1 Abstract (Deutsch)

Die im 18. Jahrhundert auftretende Verbindung von Kunst und Wissenschaft mündet in einer heterogenen Menge an Textformen, welche als literarische Tableaus bezeichnet werden. Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, jene Heterogenität der Texte in den Blick zu nehmen und zu untersuchen, ob auch Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* als literarisches Tableau gelesen werden kann und damit ein weiteres Beispiel für deren Mannigfaltigkeit darstellt. In diesem Sinne werden zwei bekannte und erforschte literarische Tableaus, Goethes *Granit II* und Humboldts *Ansichten der Natur*, analysiert. Diese beiden Analysen werden anschließend miteinander verglichen, um gemeinsame Merkmale zu ermitteln, welche charakteristisch für literarische Tableaus sind, und welche trotz der Verschiedenheit der Textformen in beiden enthalten sind. Schließlich wird auch *Emilia Galotti* analysiert und auf die Existenz der zuvor ermittelten Charakteristika des literarischen Tableaus untersucht. In der Arbeit wird aufgezeigt, in welchen Aspekten *Emilia Galotti* einem literarischen Tableau entspricht und als solches gelesen werden kann, es werden aber auch Unterschiede verdeutlicht.

8.2 Abstract (English)

The 18th century is marked by the combination of two disciplines, namely science and art. This combination resulted in a heterogenous array of text types, which are called literary tableaus. The following paper aims at examining the heterogeneity of literary tableaus and at attempting to read Lessing's bourgeois tragedy, *Emilia Galotti*, as an example of the diversity of this literary phenomenon. To do so, two rather popular and well-researched literary tableaus, namely Goethe's *Granit II* and Humboldt's *Ansichten der Natur*, will be analysed. Afterwards, these two analyses will be compared in order to discover the features that are present in both texts and symptomatic of literary tableaus despite the great difference of their text types. Lastly, *Emilia Galotti* will be analysed as well, and it will be examined, whether these characteristics are also featured within the tragedy. Thereby, the aspects of *Emilia Galotti* which are similar to those of literary tableaus are demonstrated and differences will be identified.