



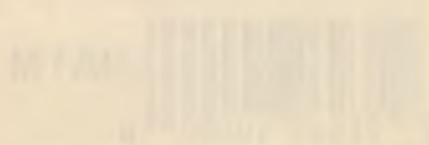








GOETHE-STUDIEN





145633

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Schriftenreihe des Lehrstuhles für deutsche Sprache und Li-  
teratur der Loránd-Eötvös-Universität

9

GOETHE-STUDIEN

Zum 150. Todestag des Dichters  
herausgegeben von  
Antal Mádl und László Tarnói

MTAK



Budapest  
1982

630395

Budapester Beiträge zur Germanistik  
Herausgegeben von Antal Mádl

MAGYAR  
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
KÖNYVTÁRA

Technische Redaktion:  
Lajos Szalai und Harald Heydrich



HU ISSN 0138-905X

Verantwortlicher Herausgeber: A.Mádl Budapest, V.,  
Pesti Barnabás u. 1.

Herstellung: Druckerei der Loránd-Eötvös-Universität  
Budapest, X, Maglódi u. 9.

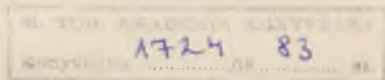
Készült az ELTE Sokszorosítóüzemében  
400 példányban

Felelős kiadó: Dr. Pölöskei Ferenc

Felelős vezető: Arató Tamás

Copyright: a szerzők, 1982

ELTE 82329



## Inhalt

Vorwort.....	9
W.A. Awetisjan: Problema iskustwa i religii w estetike posdnego Gjote.....	11
Hans-Dietrich Dahnke: "Unheilige Weltbibel" und Epochen- umbruch. Bemerkungen zu Goethes "Reineke Fuchs"...	27
Péter Egri: Die Stellung des Goethe-Romans von Thomas Mann in der Weltliteratur.....	47
Tibor Frank: Ein Faust-Kommentar viktorianischer Prä- gung.....	65
Endre Kiss: Die Stellung Goethes in der Brochschen Theo- rie und Praxis des polyhistorischen Romans.....	77
Kurt Krolop: Ebenbild und Gegenbild. Goethe und "Goethes Volk" bei Karl Kraus.....	85
Sigrid Lange: Held oder Hausvater. Die Dialektik von Entfaltung der Persönlichkeit und Möglichkeiten ihres Handelns am Beispiel des "Götz von Berli- chingen".....	115
Bernd Leistner: Johann Wolfgang Goethe - Lebensan- spruch und poetische Konzeption.....	131
Antal Mádl: Ein unerwartetes "Goethe-Jahr" in Ungarn...	153
Miklós Moser: Die "globalen" Fragen unserer Zeit und Goethes naturwissenschaftliche Tätigkeit.....	161
Miklós Nagy: Die ungarische romantische Trias und Goethe.....	181
W.P. Neustrojew: Problemy nemezkoj klassitscheskoj estetiki. Gjote: Put k sintesu.....	197
Klaus Schaefer: "Iphigenie auf Tauris" heute - Entste- hungsgeschichte und Wirkungsmöglichkeiten.....	207
A.W. Smirnow: "Ifigenija w Tawride" Gjote kak psicho- logitscheskaja drama.....	223

István Solti: Einige Gedanken zur Funktionsveränderung der Hoftagsfabel vor und bei Goethe.....	255
Elisabeth Stoye-Balk: Einige Aspekte der Goethe-Ballade "Der Schatzgräber".....	273
László Tarnói: Die Umstrukturierung der weltanschaulichen und poetischen Normen in Goethes Lyrik am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts.....	287
Károly Ujvári: Wandrers Nachtlied in der ungarischen Literatur.....	321
György Walkó: Doktor Faustus - Dilettantismus oder Wissenschaftlichkeit? Flüchtige Überlegungen zur Frage der historischen Faustgestalt.....	359
István Gombocz: Goethe im ungarischen Schrifttum zwischen 1945 und 1981. Ein bibliographischer Überblick.....	361
Mitarbeiter.....	387

## Vorwort

Das Heft 9 der BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK will mit diesen Studien über Goethe zu den Feiern zum 150. Todestag des Dichters beitragen. Es vereint Autoren aus der UdSSR, aus der DDR und aus Ungarn, und ist aus der Zusammenarbeit auf Universitätsebene und der gemeinsamen Tätigkeit in der Bilateralen Kommission der Hochschulgermanisten in der DDR und der UVR hervorgegangen.

Die Herausgeber danken den Autoren für ihre Mitwirkung, durch die es gelungen ist, einen Einblick in die Art und Weise unserer Zusammenarbeit zu geben; in eine Arbeit, die außer hervorragenden Goethe-Forschern auch Komparatisten, Essayisten, Philosophen, Kritiker und Naturwissenschaftler erfaßt. Dementsprechend ist auch der Themenbereich und die angewandte Methode des Herangehens sehr vielfältig. Daß die entscheidenden Werke der Weimarer Zeit hier im Mittelpunkt stehen, ist nur allzu selbstverständlich. Einige Aufsätze beschäftigen sich mit Gattungsfragen, andere streben Werkanalysen an, oder gehen auf allgemeine ästhetische Fragen der deutschen Klassik ein. Das Ringen mit der Größe und Widersprüchlichkeit der Persönlichkeit von Goethe nimmt ebenfalls eine zentrale Stelle der Untersuchungen ein. Als neues und zum Teil ortsbestimmendes Merkmal kommt die Rezeption Goethes hinzu: Die österreichische Literatur - durch Aufsätze über Hermann Broch und Karl Kraus - vertreten, bringt für die Goethe-Forschung bisher wenig beachtete Aspekte, und die Rezeption Goethes in der ungarischen Romantik und im Vormärz erschließt für die Forschung ebenfalls neues und unbekanntes Material.

Die Absicht der Herausgeber und Autoren der GOETHE-STUDIEN war nicht als ein bloßer Feier- und Huldigungsakt gedacht,



sondern als eine kritische Bestandaufnahme unseres Verhältnisses zu Goethe und eine Befragung seiner Anwesenheit in unserem heutigen Leben. Die Herausgeber und Autoren hoffen, daß auch die Leser vor allem zum Nachfragen über Goethe und über sich selbst angeregt werden.

Antal Mádl



В.А. Аветисян

Проблема искусства и религии в эстетике позднего Гёте

К числу проблем, которые в начале XIX века вызвали в среде творческой интеллигенции Германии пристальный интерес и нередко становились объектом оживленных дискуссий, следует отнести и проблему искусства и религии. Пожалуй, в это время в Германии не было ни одного крупного художника или мыслителя, которого эта проблема оставила бы равнодушным и который так или иначе не определил бы своего отношения к ней. По-разному она интерпретировалась в представленных в тогдашней немецкой литературе (и шире — в немецком искусстве) направлениях, весьма отличались, а подчас оказывались и противоположными делаемые при этом выводы. Несомненный интерес в этой связи вызывает трактовка этой проблемы Гёте, творчество которого в немецкой литературе данного периода занимает особое место.

Характеризуя своеобразие творчества Гёте, Энгельс подчеркивал: "Гёте неохотно имел дело с "богом", от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гёте"<sup>1</sup>. Какие же формы принял процесс "освобождения искусства от оков религии" в поздней гетевской эстетике? Интересный в этом отношении материал мы обнаруживаем в "Разговорах с Гёте" Эккермана. Под датой 2 мая 1824 г. последний сообщает: "Мы заговорили потом ... о ложной тенденции таких художников, которые хотят превратить религию в искусство, в то время как искусство должно бы было быть религией. "Религия, — сказал Гёте, — находится в таком же отношении к искусству, как и

всякий другой из высших интересов жизни. Ее надо рассматривать лишь как материал, совершенно равноправный с материалом, доставляемым искусству прочими сторонами жизни"<sup>2</sup>.

Итак, возражая против "ложной тенденции" отождествлять искусство и религию, Гёте подчеркивает, что эстетически искусство заинтересовано в религии не более, чем в любом другом "из высших интересов жизни", то есть, говоря современным философским языком, в любой другой форме общественного сознания. Гёте, таким образом, в корне не приемлет саму идею тождества искусства и религии, которые выступают у него в своей объективной данности, иными словами, как разные и вполне самостоятельные формы общественного сознания, могущие вступать друг с другом в известного рода взаимоотношения. Настаивая на пассивной роли религии в ее отношении к искусству (и подчеркивая тем самым автономность и суверенность отражательной функции искусства), Гёте фактически формулирует имеющий важное значение вывод о том, что именно религия функционально нуждается в искусстве, чтобы существовать в качестве таковой, искусство же по необходимости не заинтересовано в религии. Здесь Гёте стоит вполне на уровне тех заключений, которым приходит в вопросе взаимоотношения искусства и религии современная наука<sup>3</sup>.

Далее в своем разговоре Гёте останавливается на характеристике механизма взаимоотношения искусства и религии и определяет свои позиции в вопросе религиозного искусства: "Религиозный сюжет тоже может быть хорошим материалом для искусства, однако, лишь в том случае, если он дает что-либо общечеловеческое. Поэтому дева с ребенком — это превосходный сюжет, который сотни раз изображали и который всегда снова охотно воспринимается"<sup>4</sup>.

Выдвигаемый здесь Гёте принцип общечеловеческого начала как мерила пригодности того или иного религиозного сюжета для воплощения в искусстве — это не что иное как специфическая, объясняемая характером рассматриваемого материала, модификация универсального гетевского принципа гуманизма, являвшегося для поэта наиболее верным критерием истинной

ценности искусства.<sup>5</sup> Применительно к рассматриваемому примеру это означает, что в гетевской интерпретации произведения религиозного искусства эстетическая функция совершенно подавляет религиозную. Данный сюжет эстетически значим для Гёте только как выражение общечеловеческого начала, его трактовка поэтом абсолютно свободна от каких бы то ни было религиозных или мистических интонаций. Не случайно, думается, поэт не называет здесь деву Марией, а младенца Христом, ибо поступить так — значило бы придать истолкованию этого сюжета несомненную религиозную направленность, растворить его общечеловечески значимое содержание в религиозном.<sup>6</sup>

Ярким примером общечеловеческого искусства являлось для Гёте творчество Рафаэля.<sup>7</sup> За внешне религиозными сюжетами итальянского мастера Гёте видел глубоко человеческую проблематику, исполненную жизнеутверждающего гуманистического пафоса. Произведения религиозного искусства Гёте оценивает не по внешним, часто условным признакам, а по их внутреннему содержанию, по их идейной направленности, по тому, как запечатлен в нем, в конечном итоге, реальный, земной человек. Традиционная религиозная (христианская) тематика всегда отходила для Гёте на второй план по сравнению с гуманистической проблематикой, воплощенной в данном произведении искусства. Отсюда понятно, почему, например, "Сикстинская мадонна" Рафаэля, "Возвращение блудного сына" Рембрандта или "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи являлись для Гёте произведениями не религиозного, но универсального, общечеловечески значимого искусства.

Какова же, однако, была позиция Гёте по отношению к, так сказать, "настоящему" религиозному искусству, то есть такому, которое в идейном отношении было религиозно целенаправлено? Ответить на это вопрос однозначно едва ли возможно. Конечно, понятна критическая позиция Гёте, приветствовавшего гуманистическое, славящее мощь и величие человека, искусство, по отношению к искусству, ориентированному на изображение страданий, мученичества, всего того, что унижало человека, подчеркивало его брэнность и бессилие. Под знаком

такого искусства находились, например, вдохновленные христианством произведения, в которых варьировались мучения, пытки и казни святых, "сладостные" страдания Христа и т.д.

Однако, было бы ошибкой считать, что такого рода религиозное искусство прошлого являлось для позднего Гёте антиискусством. В этой связи полезно вспомнить об отношении позднего Гёте к старонемецкой живописи, богатые коллекции которой собрали братья Буассере. Несмотря на то, что во многих отношениях эта живопись являлась религиозно-церковной, поэт испытывал к ней пристальный и неподдельный интерес. Если же учесть, что в период своего "веймарского классицизма" Гёте весьма скептически относился к средневековому (в том числе и немецкому) искусству и разделял здесь позицию других просветителей, считавших Средние века периодом застоя и регресса цивилизации, то такая его переоценка (произошедшая не без влияния романтизма) не может не свидетельствовать об углублении исторического видения Гёте.

Рассматривая явления искусства с исторической и диалектической точек зрения, Гёте, разумеется, не мог не видеть, что в Средние века, когда церковь и религия безраздельно господствовали в духовной жизни общества, в том числе диктовали свою волю и искусству, искусство не могло не быть в той или иной степени религиозным. Искусство тех художников, у которых универсальное, общечеловеческое содержание вытесняло сугубо религиозное, интерпретировалось Гёте как эстетически ценное и прогрессивное, искусство же, в котором доминировал религиозный принцип, рассматривалось им как имеющее преимущественно исторический, а не эстетический интерес.

Иной была позиция Гёте по отношению к современному ему религиозному искусству, прежде всего к живописи "назарейской" школы<sup>8</sup>, пропагандировавшей идею органического слияния искусства и религии. "Вера и безверие — говорит Гёте Эккерману в уже цитировавшемся выше разговоре, — это отнюдь не те органы, которыми должны восприниматься произведения искусства. Наоборот, для их восприятия нужны совершенно



другие человеческие силы и способности. Искусство должно служить тем самым органам, которыми мы его воспринимаем. Если этого не происходит, то оно не достигает цели и проходит мимо нас, не производя надлежащего впечатления."<sup>9</sup>

Гёте, как мы видим, ставит вопрос о специфике эмоционального восприятия эстетического объекта, четко прочерчивая при этом границу между религиозным его восприятием, с одной стороны, и эстетическим, с другой. Поэт весьма недвусмысленным образом возражает против подхода к оценке того или иного произведения искусства с религиозных позиций и ведет здесь принципиальную полемику с концепцией тождества искусства и религии "назарейцев", которые своей живописью апеллировали прежде всего к религиозному чувству.

Однозначно негативную оценку Гёте получает и проповедовавшаяся "назарейцами" идея благочестия как необходимого условия для продуктивного творчества. Эккерман сообщает: "Разговор зашел о том, почему сбились с правильного пути некоторые молодые немецкие художники, исходило ли это от отдельных лиц, и затем, как духовная зараза, распространилась на многих, или же причиной этого был дух времени.

"Это началось с немногих отдельных лиц, — сказал Гёте, — и продолжает действовать уже сорок лет. Учение гласило: художник нуждается главным образом в благочестии и гении, чтобы сравняться с лучшими мастерами. Учение это очень заманчиво и за него ухватились обеими руками. Ведь для того, чтобы быть благочестивым, не нужно ничему учиться и собственную гениальность каждый получает также даром при своем рождении."<sup>10</sup>

Гёте не только "едко издевается над художниками-назарейцами, верящими, что для создания шедевров искусства достаточно одного благочестия",<sup>11</sup> он возводит назарейскую концепцию благочестия к весьма определенному источнику. Мы едва ли ошибемся, если предположим, что здесь Гёте имеет в виду Вакенродера и Тика, развивавших романтическую концепцию искусства как религии.<sup>12</sup> Конечно, вряд ли можно согласиться с даваемой здесь поэтом интерпретацией этой концеп-

ции, которая объективно явилась хотя и немаловажным, но все-таки частным аспектом универсалистской романтической теории искусства и которая, при всей ее несомненной спиритуалистической окраске, отнюдь не была пронизана духом церковной ортодоксальности и не может быть сведена исключительно к вопросу о личном профессионализме романтиков, с другой стороны, необходимо подчеркнуть, что для Гёте была очевидна ее преемственная связь с эстетикой назарейцев, которые возвели в абсолют ее религиозно-мистические элементы (в первую очередь – романтическое представление о художественном вдохновении как о "божественном наитии").

С особой четкостью характер назарейства выявляется Гёте при рассмотрении его в контексте развития искусства. Под датой 4 января 1827 г. у Эккермана читаем: "Разговор перешел на живопись и на тот вред, который принесла школа подражателей старине... Рафаэль (слова Гёте – В.А.) и его современники сумели выйти из условной манерности и утвердиться в естественности и свободе, а современные художники вместо того, чтобы... использовать это преимущество и продолжать начатое дело в надлежащем направлении, вновь возвращаются к условности... Такое омрачение умов трудно понять. И так как они в этом направлении не имеют опоры в искусстве, то они ищут ее в религии и партийности. Во всем искусстве, продолжал Гёте, – существует преемственность. Когда видишь большого мастера, то находишь всегда, что он умел воспользоваться достоинствами своих предшественников и именно благодаря этому сделался великим. Люди, подобные Рафаэлю, не рождаются на пустом месте, они опираются на античность и на все то лучшее, что было создано до них..."<sup>13</sup>

Имя Рафаэля упомянуто Гёте в этом контексте не случайно. Противопоставление гуманистического и "естественного" искусства Рафаэля условному и манерному творчеству назарейцев носит глубоко принципиальный характер и отнюдь не исчерпывается критикой тенденциозной ориентации назарейцев преимущественно на "праерафаэлитов", в чьей живописи они видели образцы подлинно религиозного искусства.<sup>14</sup> Наследие

античности и творчество Рафаэля (так как речь у Гёте идет не только о Рафаэле, но и о "его современниках", то, очевидно, не будет искажением гетевской мысли, если мы будем иметь здесь в виду гуманистическое искусство Ренессанса, высшим выражением которого явилось творчество Рафаэля) рассматриваются Гёте как важнейшие вехи на пути преемственного развития искусства. Каким же критерием руководствуется при этом поэт? Безусловно, тем принципом гуманизма, о котором уже шла речь выше, и который с наибольшим совершенством был для поэта запечатлен в античном искусстве, а среди мастеров нового времени — в творчестве Рафаэля.<sup>15</sup>

Но Гёте, как мы видим, набрасывает и иной пример преемственности в развитии искусства, связанный с эстетическим опытом "школы подражателей старине", художники которой вместо того, чтобы развивать искусство в духе гуманизма (как это делал Рафаэль), "вновь возвращаются к условности". Ясно, что для Гёте критерием такой негативной преемственности принцип гуманизма быть не мог.

Таким образом, процесс развития искусства представлял собой для Гёте сложное и диалектическое единство, в котором сосуществовали, взаимодействовали и боролись различные по своему содержанию течения и направления. Но прогресс в развитии искусства был для поэта неразрывно связан с поддержанием и обогащением его гуманистического потенциала, иными словами, с той линией в его эволюции, которую представлял художественный опыт античности и Ренессанса. Это означает, что то искусство, в котором был поколеблен в той или иной степени гуманистический идеал человека (как это имело место, например, в откровенно религиозном искусстве), находилось для Гёте вне магистрального направления его эволюции оно, хотя и не выпадало из контекста развития искусства, но, с другой стороны, будучи эстетически малоценным, и не содействовало ему. Понятно, что, рассматриваемый под таким углом зрения, сам факт существования "школы подражателей старине" мог явиться для Гёте только очевидным анахронизмом и результатом "омрачения умов".

В связи с излагаемой здесь Гёте концепцией преемственности представляется необходимым указать еще на одно обстоятельство. Как известно, в середине 1810 гг. Гёте (в развитие идей Гердера) сформулировал и методологически разработал концепцию "мировой литературы" — учение о единстве мирового литературного процесса. В 1820 гг. поэта начинает все больше интересовать универсальная проблема единства мирового искусства, которая, в свою очередь, оказывается преддверием глобальной проблемы единства мировой культуры. Некоторые ее аспекты Гёте начал исследовать еще в "Западно-восточном диване", где он, поставив вопрос о синтезе культур Запада и Востока, наметил пути формирования интернациональной культуры.<sup>16</sup> В 1820 гг. поэт, стремясь проследить эволюцию цивилизации с ее начальных этапов, обращается к изучению культур Китая и Индии — древнейших очагов человеческой культуры.<sup>17</sup> При этом руководящим принципом Гёте-исследователя неизменно остается принцип гуманизма. Это наводит на мысль о том, что сам процесс духовного развития человечества был для Гёте процессом его непрерывной гуманизации. В конечном итоге он не мог не получить для Гёте и социального звучания. Свое конгенитальное художественное воплощение он нашел во второй части "Фауста", где итогом развития главного героя является его деятельность на благо общества, получающая тем самым статус высшей формы гуманизма.

Учитывание своеобразной позиции Гёте в вопросе современного ему религиозного искусства позволяет глубже понять ту последовательность, с какой Гёте оставал значение античного (точнее: древнегреческого) искусства как абсолютного эстетического идеала и недостижимого образца. Поэт активно содействовал ознакомлению широкой публики с духовным и художественным наследием античности, устраивал выставки античного искусства, учредил специальные премии для художников, писавших на античные сюжеты и т.д.<sup>18</sup> Однако у этого культа была и другая сторона. В конспекте письма к эстетике Х. Якобу от 14 августа 1812 г. Гёте подчеркивал "Особенно



напоминаю я здесь о богатых коллекциях старых греческих сокровищ искусства и об оживлении интереса к ним. Таким выставкам — кроме того, что они имеют непреходящую ценность сами по себе — надо поставить в заслугу... сохранение и поддержку античности, которую совершенно безумный протестантско-католический, поэтически-христианский обскурантизм хотел бы вновь окутать густым туманом преднамеренного варварства."<sup>19</sup>

Думается, что, говоря о "поэтически-христианском обскурантизме", Гёте не в последнюю очередь имел в виду то ориентацию на религиозные мотивы и тот мистицизм, которые давали себя знать как в теории ("История древней и новой литературы" Фр. Шлегеля) так и в практике (драматургия Э. Вернера с его подражаниями религиозно-мистической драме Кальдерона или деятельность художников "Союза святого Луки") романтического искусства того периода. Пропаганда греческого искусства, таким образом, не являлась для Гёте самоцелью, в известной степени она служила полемике и борьбе с теми тенденциями в современном Гёте искусстве, которые фактически вели дело к его подчинению религии. С такого рода "искусством на службе у религии" Гёте не хотел иметь ничего общего.

Представление о специфичности гетевской трактовки проблемы искусства и религии будет неполным, если не остановиться на отношении поэта к религиозной литературе; здесь показательна интерпретация, даваемая Гёте "Ветхому завету". Рассматривая в начальных главах "Примечаний и заметок для лучшего понимания "Западно-восточного дивана" генезис восточной цивилизации, поэт писал: "Так как мы ведем речь о восточной поэзии, то необходимо вспомнить о Библии, являющейся древнейшим памятником. Большая часть "Ветхого завета" исполнена возвышенных мыслей, энтузиазма и принадлежит сфере поэтического искусства."<sup>20</sup> "Священная книга" иудаизма и христианства — для Гёте не более как памятник народно-поэтического творчества еврейского народа. При таком подходе для Гёте, конечно, не могло быть и речи о ее "бог вдохновенности".

Характерно, что во всем канове "Ветхого завета" внима-

ние Гёте привлекают только "Песнь песней" и "Книга Руфи", то есть те его части, которые пронизаны гуманистическими идеями, пафосом утверждения внесловной ценности человеческой личности, великой силы любви — всем тем, что отчетливо противостоит общей идеологической направленности "священного писания" с его духом религиозного фанатизма и нетерпимости. К сугубо религиозно-мистическим откровениям "Ветхого завета" Гёте остается совершенно равнодушным, иными словами, поэт проводит в его анализе уже знакомый ему принцип гуманизма как критерия ценности произведения искусства, этим же принципом будет руководствоваться Гёте при рассмотрении сакральной литературы иного типа, а именно: "Корана".<sup>21</sup>

В контексте затронутых здесь вопросов целесообразно сказать несколько слов об оригинальном и сегодня почти забытом сочинении Гёте — "Израиле в пустыне". Оно было написано в 1797 г., в разгар усиленных библеистических штудий Гёте, но впервые напечатано только в 1819 г. в составе "Примечаний и заметок". "Израиль в пустыне" представляет собой критико-географическое исследование "Пятикнижия Моисея"; разбирая его последние четыре книги, Гёте убедительно показывает всю нелепость библейских утверждений о якобы 40-летних странствиях евреев в пустыне после их исхода из Египта. Следуя по стопам Спинозы, остро критиковавшего "Пятикнижие" в своем "Богословско-политическом трактате", Гёте доказывает компилятивность "Пятикнижия" и "сокращает" время пребывания еврейского народа в пустыне до полутора лет. Знакомство с этим замечательным сочинением Гёте добавляет новые штрихи к портрету великого поэта и мыслителя и, в частности, позволяет считать его, наряду с другими представителями вольнодумства эпохи Просвещения, одним из предшественников научной библеистики.<sup>22</sup>

С особой неприязнью Гёте относился к мистическим тенденциям в искусстве, рассматривая их как проявление давления, оказываемого на искусство религией. Мистику в сегодняшнем понимании этого слова поэт со всей решительностью осудил в "Примечаниях и заметках": "... глупости, посредством кото-

рых объятый своей земной жизнью человек надеется постепенно приблизиться непосредственно к божеству и в конце концов соединиться с ним; из этого получаются только противоестественные и бездушные, грубые фигуры."<sup>23</sup>

Показательно, что, рассматривая в "Примечаниях" мистическое направление в средневековой персидской лирике, Гёте не упускает случая сделать полемический выпад в адрес того направления в развитии современного ему искусства, в котором мистика "выражает лишь бесхарактерное и лишенное таланта томление".<sup>24</sup>

Проблема взаимоотношения искусства и религии рассматривается Гёте и в сугубо историческом аспекте, итоги такого ее анализа поэт подводит в статье "Новые беседы о различных предметах искусства". "Искусство, — отмечает здесь Гёте, — имеет духовное происхождение, можно сказать, что оно возникло вместе с религией и из нее. В древние времена искусство всегда служило религии, создавая определенного рода строгие, мрачные, странные и произвольные представления... Если искусство служит религии, у нее то преимущество, что последняя не чинит ей никаких препятствий; по крайней мере, так было с древнегреческой и католикохристианской религиями. В то же время нельзя отрицать, что первая из них оказалась для искусства намного благотворней, чем вторая."<sup>25</sup>

Применяемый здесь принцип историзма позволяет Гёте глубоко вскрыть диалектику взаимоотношений искусства и религии в истории человеческого общества. Поэт подчеркивает зависимость искусства от религии на начальных этапах эволюции цивилизации; искусство этого периода было по необходимости религиозным, его образцы Гёте видел в сакральном искусстве Древнего Египта и Древней Индии, имевшем для поэта прежде всего исторический интерес.<sup>26</sup> Влияние религии на искусство, носившее в древности исторически обусловленный характер, могло, однако, быть и эстетически продуктивным, как это имело место в Древней Греции,<sup>27</sup> где религия через уникальную по своему содержанию мифологию (вспомним здесь слова Маркса с греческой мифологии, составлявшей "не только арсенал, но

и почву греческого искусства") оплодотворила развитие эстетически совершенного искусства. В гораздо меньшей степени продуктивным, по мнению Гёте, было влияние на искусство христианской религии. Нетрудно догадаться о причинах такого вывода поэта: лежавший в основе греческой религии (и мифологии), принцип антропоморфизма, который обусловил высокий гуманизм греческого искусства и который (в его эстетическом значении) был достаточно близок гетевскому принципу общечеловеческого содержания в искусстве, был заменен в христианстве концепцией спиритуалистического дуализма божественного и человеческого начал, опосредование которой в искусстве кардинальным образом изменило его характер: на смену пластическому и жизнерадостному искусству античности пришло подчеркнуто духовное, пронизанное идеей аскезы, христианское искусство. И если греческая религия, так сказать, помогала развитию искусства, то христианская религия тормозила его. В христианском искусстве Гёте усматривал дискредитацию своего эстетического идеала, идея его абсолютной духовности была чревата для поэта опасностью субъективистского духовественного произвола.

Необходимо отметить, что период "служения" искусства христианской религии связывается у Гёте с вполне определенным этапом в развитии самого христианства, а именно; с католицизмом. С его крахом в качестве абсолютной доктрины западного христианства (то есть с возникновением протестантизма) начинался для поэта необратимый и все убыстрявшийся процесс эмансипации искусства от религии. Хотя протестантское религиозное искусство вызывало у Гёте столь же мало симпатий, как и католическое, все же протестантизм (в первую очередь — лютеранство) воспринимался им как исторически более продуктивная категория, нежели католицизм, в том числе и по отношению к развитию искусства. Здесь Гёте резко разошелся с немецкими романтиками, считавшими, что именно католицизм способствовал расцвету искусства.<sup>38</sup>

Вместе с тем, подчеркивая, что по сравнению с греческой, христианская религия оказалась для искусства гораздо



менее "благотворной", Гёте подводит нас к важному выводу о том, что по мере развития человеческого общества искусство и религия оказываются по отношению друг к другу в состоянии все большего отчуждения.

Анализ эстетических воззрений позднего Гёте на проблему искусства и религии не оставляет сомнений в том, какую позицию занимал поэт в этом вопросе. Ставя в фокус своих творческих исканий общечеловеческую гуманистическую проблематику, Гёте в немалой степени способствовал "освобождению искусства от оков религии" и открывал перед ним новые горизонты в изображении человека и бытия.<sup>29</sup>

#### Примечания

- 1) К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. I, с. 594.
- 2) Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.-Л., 1934, с. 237. Далее разговоры Гёте с Эккерманом цитируются по этому изданию с указанием страниц.
- 3) Ср., например: "... художественное отражение действительности вполне может быть реализовано без религии, в то время как религия в качестве идеологии не могла и не может реализовать себя без искусства (и других высших, более искусства (и других высших, более развитых форм отражения действительности). В гносеологическом смысле речь идет о двух видах (типах) отражения, диаметрально противоположных друг другу". Лоукотка И. О религии и искусстве. М., 1979, с. 25.
- 4) Эккерман, с. 237.
- 5) О принципе гуманизма как эстетическом критерии подробней см.: Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. Изд. 2. Л., 1978, с. 209-212.
- 6) Знаменательную переключку в этом отношении можно обнаружить между Гёте и Леонардо да Винчи, в записных книжках которого, относящихся к периоду работы над "Тайной вечерей", ни один персонаж этой картины не назван по имени, а сам Христос фигурирует в качестве "говорящего оратора". Ср. Лазарев В. Леонардо да Винчи. М., 1952, с. 49-52.
- 7) Зная об отношении Гёте к Афаэлю, не приходится сомневаться в том, что говоря о "деве с ребенком", Гёте в первую очередь имел в виду рафаэлевских мадонн. О значении, которое имело для Гёте творчество Рафаэля, см. разговор Гёте с Эккерманом от 4 января 1824 г. (Эккерман, с. 638.)
- 8) Подробней о "назарейской" школе см.: История искусства зарубежных стран, т. 3, М., 1964. с. 201-202.

- 9) Эккерман, с. 237. Для нас в данном случае не является принципиально важным, что наряду с "верой" поэт считает неподходящим "органом" для восприятия произведения искусства и "безверие"; здесь для Гёте важно в первую очередь подчеркнуть полную независимость и автономность эстетического сознания как такового. Перед этого места в цитируемом издании неточне, даем его в нашей редакции.
- 10) Эккерман, с. 583.
- 11) История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965, с. 13.
- 12) На факт зависимости от этой концепции некоторых явлений в немецкой романтической живописи Гёте указал еще в 1817 г., в написанной совместно с Г. Мейером статье "Ново-немецкое религиозно-патриотическое искусство", где он, в частности, обвинил современных ему художников (например, братьев Рипенхаузенов) в "штернбалдизации" античности. О влиянии эстетики Тика. Ф. Шлегеля и особенно Вагенродера на немецкую романтическую живопись (в том числе и на назарейцев) см.: В.Г. Вагенродер. Фантазии об искусстве. М., 1977, с. 251-252.
- 13) Эккерман, с. 328.
- 14) Одним из кумиров назарейцев был и Рафаэль (в первую очередь ранний), но на его творчество назарейцы смотрели сугубо "духовными очами" и эстетическое совершенство живописи Рафаэля являлось для них следствием его чистой и глубокой веры.
- 15) Именно с этой точки зрения полностью раскрывается смысл гетевского сопоставления Рафаэля с древними: "Он (т.е. Рафаэль В.А.) ни в чем не подделывается под греков, и все же он чувствует, думает, действует как настоящий грек." Ср. Гулыга А.В. Мыслящий художник. В книге: И.В. Гёте. Об искусстве. М., 1975, с. 36.
- 16) Вопросы взаимодействия культур Запада и Востока (на примере поздней лирики Гёте), содержательно рассмотрены в работе: Брагинской И.С. Западно-восточный синтез в "Диване" Гёте и классическая поэзия на фарси. М., 1963.
- 17) Рассмотрению своеобразия гетевской концепции индийской культуры посвящена наша работа "Индийские мотивы в творчестве И.В. Гёте". См.: Народы Азии и Африки. 1979, № 5.
- 18) См. об этом подробнее: Scheidig W.: *Goethes Preisgaben für bildende Künstler 1799-1805* In: *Schriften der Goethe - Gesellschaft*, Bd. 57, Weimar, 1958 *Weimarer Ausgabe*, Abt. IV, Bd. 23. S.65 Здесь и далее перевод наш - В.А.
- 20) *Goethes sämtliche Werke*, Bd. 6. Teil 14, Leipzig. 1922, S. 137.
- 21) О рецепции Гёте древнеарабской светской и религиозной литературы см.: Mommsen K.: *Goethe und Moallanat*, Berlin, 1960.
- 22) Следующая цитата из заключительной части гетевской работы весьма наглядным образом характеризует методологию Гёте - историка и исследователя библии: "Священному писанию - так же как и любому другому преданию - не нанесет никако-

го вреда наше критическое отношение к нему, поиски того, в чем оно противоречит само себе, вывод, что столь часто первоначальное и лучшее затемнялось и даже искажалось позднейшими добавлениями, вставками, исправлениями".  
*Goethes sämtliche Werke*, Bd. 6. Teil 14, S. 233.

- 23) *Ibidem*, S. 169.
- 24) *Ibidem*, S. 178 f.
- 25) *Weimarer Ausgabe. Abt. I, Bd. 48, Weimar, 1897, S. 135 f.*
- 26) Ср. одну из максим позднего Гёте: "Китайские, индийские, египетские древности только диковины; очень полезно самому изучать их и знакомить с ними мир, но для нравственного и эстетического совершенствования они мало плодотворны." (Гёте И.В. Об искусстве. М., 1975, с. 590). В этой связи следует отметить, что Гёте возражал против той тенденциозной интерпретации духовного наследия древнего Востока, которая в 1800–1810 г.г. имела место в немецкой романтической эстетике.  
 В работах Фр. Шлегеля "О языке и мудрости индийцев" (1808 г.), Фр. Крейцера "Символика и мифология древних народов, особенно греков" (1812 г.), И. Герреса "История мифов азиатского мира" (1810 г.) духовная культура древних восточных народов нередко рассматривалась с сугубо христианской точки зрения, в ней пытались обнаружить истоки христианского спиритуализма, проявляя при этом особое внимание к Индии. В такой трактовке древние цивилизации Востока (а вместе с ними и древнегреческая цивилизация) представляла как духовные предтечи христианства, а само оно – в качестве извечной, универсальной и абсолютной религии. Ср. *Strich Fr.: Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Bd. II. Saale, 1910, SS. 339–346*
- 27) Так же как в эстетике Гегеля, у Гёте античное искусство – это хронологически следующий (после древнего восточного искусства) этап его эволюции, предвещающий эпоху христианского искусства.
- 28) Такого мнения придерживались, например, Вакенродер и А.В. Шлегель. Ср.: Дмитриев А.С. Романтическая эстетика А.В. Шлегеля.
- 29) См. более детальное рассмотрение поднятых вопросов в к. "Филологические науки", № 3, 1982.





Hans-Dietrich D a h n k e

"Unheilige Weltbibel" und Epochenumbruch. Bemerkungen zu  
Goethes "Reineke Fuchs"

1. Im Jahre 1793 entstand Goethes Hexametererepos Reineke Fuchs. Das Werk ist eigentlich nur eine Bearbeitung und Übersetzung, die Versifizierung einer älteren Vorlage<sup>1</sup>; nicht zu Unrecht wird es im Oeuvre des Dichters den Schöpfungen zweiter oder dritter Linie zugerechnet. Immerhin hat Goethe es, ohne irgendwelche Einschränkungen und besondere Hinweise, in die Ausgaben seiner Werke eingereiht und es damit - voraussetzend, daß man die Geschichte des Sujets kennen werde - als ein Eigenes mit in Anspruch genommen.

Die Situation, aus der heraus dieses Epos entstand, war eigentümlich, schwierig; man kann sie sich kaum widerspruchsvoll genug vorstellen. Das Folgende ist dabei gegenwärtig zu halten:

Zweimal innerhalb von Jahresfrist folgte Goethe, obwohl er seit der Rückkehr aus Italien im Jahre 1788 auch offiziell nicht mehr die Staatsgeschäfte von Sachsen-Weimar führte und obwohl ihn die Beziehung zu Christiane und die daraus entsprossene Familie an die Weimarer Häuslichkeit band, seinem Herzog Karl August zu militärischen Unternehmungen höchst zweifelhaften und bedenklichen Charakters. Im Spätsommer und Herbst 1792 begleitete er den Landesherrn, der als Kommandeur eines preußischen Kavallerieregiments einzurücken hatte, bei der Kampagne in Frankreich<sup>2</sup>, jenem töricht-blinden Versuch der zu einer Koalition zusammengeschlossenen deutschen feudalen Reak-

tion, die Französische Revolution niederzuschlagen und die Monarchie im Nachbarland wiederherzustellen, und im späten Frühjahr und Sommer 1793 weilte er an des Herzogs Seite im Feldlager, das die Truppen der feudalabsolutistischen deutschen Staaten vor Mainz aufgeschlagen hatten, um der demokratischen Republik, die sich in Mainz nach der Flucht des alten erzbischöflich-kurfürstlichen Regimes und nach dem Einzug der Franzosen konstituiert hatte, den Garaus zu machen und so den gefährlichen Funken auszutreten, der das ganze deutsche Reich in Brand zu setzen drohte.

Goethe befand sich also beide Male im wahrsten Sinne des Wortes auf der Seite derer, die das Rad der Geschichte zurückzudrehen bemüht waren. Unmittelbar war es der dringliche Wunsch Karl Augusts, der ihn bewegte, die Strapazen und Gefahren dieser Kriegszüge auf sich zu nehmen. Aber es ist schwer auszumachen, wieweit sich alte Anhänglichkeit an den Herzog, nachwirkende Verantwortung des gewesenen Mentors für den jüngeren Freund, Abneigung gegen nachitalienische Weimarer Verhältnisse, innere Unrast in aufgerührten und wilden Zeitläuften, Neugier auf das Weltwesen draußen mit hineinmischten und ihn dem Wunsch Karl Augusts unverwandt aufschlossen. Seine Stellung bei diesen militärisch-politischen Unternehmungen war unbestimmt und ambivalent. Eine unmittelbare Aufgabe und Funktion hatte er nicht - aber vielleicht war die Anwesenheit eines Zivilisten, eines Hofmanns und Schlachtenbummlers im Troß eines solchen feudalabsolutistischen Heerzuges und Kriegslagers nichts so gar Ungewöhnliches, daß sie besonders aufgefallen und als fremdartig empfunden worden wäre. Ganz offenbar aber war dies die Voraussetzung dafür, daß es Goethe möglich wurde, an dem Geschehen um ihn herum vorwiegend passiv, in vielem reserviert, insgesamt beobachtend und reflektierend, nicht tätig und verantwortlich Anteil zu nehmen; andererseits wissen wir, daß der Augenzeuge Goethe erst später, innerhalb seiner autobiographischen Schriften zum Chronisten beider Ereignisse wurde und sich dabei zumeist - neben dem eigenen Gedächtnis - der Aufzeichnungen und Erinnerungen anderer Feldzugsteilnehmer

bediente.<sup>3</sup>

Politisch desinteressiert und neutral war er freilich beileibe nicht. Mit welchem Entsetzen er auch immer die Vorgänge in Frankreich seit der Halsbandaffäre von 1785 wahrgenommen und als Verfallerscheinungen an einem korrupten, geschichtlich abgewirtschafteten Regime bewertet hatte<sup>4</sup>, Sympathien für die französischen Revolutionäre und schon gar für die deutschen Jakobiner und Revolutionsfreunde, die Mainzer Klubisten, lagen ihm völlig fern. Ihm war nicht nur bewußt, an wessen Seite er in diese Abenteuer zog<sup>5</sup>, er gab auch - bei allen Bedenken, die ihn gegenüber den Leuten, mit denen er unterwegs war, und gegenüber deren konkreten Bestrebungen und Entscheidungen erfüllten - deutlich genug zu erkennen, daß er im Grundsätzlichen der Richtung dieser Aktionen nicht entgegenstand. In Absprache mit Karl August übermittelte er von der Kampagne dem verantwortlichen Minister in Weimar, Christian Gottlob Voigt, Ratschläge, die Aufklärung von oppositionellen Strömungen in der Jenaer Studentenschaft betreffend<sup>6</sup>, und aus dem Feldlager vor Mainz teilte er der Herzogin-Mutter Anna Amalia seine Freude darüber mit, "daß man die Franzen durch eine gezogene Parallele näher einschließt und wills Gott bald aus dem lieben Deutschen Vaterlande gänzlich ausschließt, wo sie doch ein vor alle mal nichts taugen weder ihr Wesen, noch ihre Waffen, noch ihre Gesinnungen"<sup>7</sup>. Auch pflegte er ergebenst Bekanntschaften mit gleichfalls im Feldlager weilenden fürstlich-feudalen Herren: "... ritt mit durchlauchtigstem Herzog nach dem darmstädtischen Lager, wo ich den Herrn Landgrafen als meinen vieljährigen unabänderlich gnädigsten Herrn mit Freuden verehrte."<sup>8</sup> Dieser Satz steht in der autobiographischen Darstellung Belagerung von Mainz, 1822 zusammen mit der Kampagne in Frankreich 1792 veröffentlicht - der Devotionalstil des Ministers und Geheimrats, der hier in die Autobiographie eingedrungen ist, macht das in politischer Hinsicht Bedenkliche der Situation noch in besonderem Maße fühlbar.

Aber gewiß waren die Unternehmungen von 1792 und 1793 auch geeignet, politische Auffassungen und Haltungen zu beun-

ruhigen und zu hinterfragen, geschichtliche Erfahrungen und Erkenntnisse zu vermitteln, die auf lange Sicht erst recht wirksam werden sollten. Spätestens seit den Septembertagen 1792 von Valmy rumorte in Goethe die unbewältigte Problematik des zeitgenössischen Weltwesens weit unabweisbarer als zuvor. Auch wenn er begriff, daß die geschichtliche Entwicklung - und nicht nur der Feldzug - einen Wendepunkt erreicht hatte, gelang es ihm doch keineswegs, Ursachen und Konsequenzen der Ereignisse zu durchschauen. Der berühmte Satz, den er gemäß der Kampagne in Frankreich am Abend der Kanonade einigen außer "Besinnung und Urteil" geratenen Offizieren in seiner Umgebung sagte - "Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabeigewesen"<sup>9</sup> -, reflektiert in seinem sarkastisch-ironischen Kontext eher Hilflosigkeit als klare Erkenntnis. Im authentisch zeitnahen Text des Briefes an Knebel vom Ende September lautet die Quintessenz wohl entsprechender: "In diesen vier Wochen habe ich manches erfahren und dieses Musterstück von Feldzug giebt mir auf viele Zeit zu dencken. Es ist mir sehr lieb daß ich das alles mit Augen gesehen habe und daß ich, wenn von dieser wichtigen Epoche die Rede ist sagen kann: et quorum pars minima fui."<sup>10</sup> Zumindest bewegten ihn die gewonnenen Erfahrungen, sich mit einem gehörigen "Realismus"<sup>11</sup> auf Entwicklungen einzustellen, deren Richtung immer weniger vorgefaßten Erwartungen und eigenen Wünschen entsprach - diese Aufgeschlossenheit gegenüber der Wirklichkeit war die Basis, von der aus ihm in seinem weiteren Leben immer einsichtiger wurde, welche produktive Bedeutung die historischen Umwälzungen seiner Zeit für den Fortgang der Menschheitsemanzipation hatten.

Einstweilen freilich dominierten Betroffenheit und Erschütterung. Im Kreis um Friedrich Heinrich Jacobi in Fempelfort stellte sich nach der Rückkehr von der Kampagne im November 1792 ein Goethe ein, der, "ein ganz anderer Mensch geworden", seinen "alten Freunden fast unkenntlich" geworden war und der weder die eigene Iphigenie noch den klassisch-antiken Ödipus mehr vorzulesen ertragen konnte.<sup>12</sup> Und in einem Brief



an Voigt vom Juli 1793 lesen wir schließlich den Satz: "Mich wandelt in meiner jetzigen Lage eine Art Stupor an und ich finde den trivialen Ausdruck: der Verstand steht mir still, trefflich um die Lage meines Geistes auszudrücken."<sup>13</sup>

So bedenklich, wie in allen diesen Zeugnissen aufscheinend, muß man sich tatsächlich die Situation vorstellen, in der Goethe den Reineke Fuchs ausarbeitete. Man tut indessen doch gut, kein vorschnelles Urteil zu fällen.

Goethes Krisenlage war umfassend und tief. Ihre Wurzeln reichten weit über die Herausforderung hinaus, die die Französische Revolution für ihn wie für viele andere Zeitgenossen darstellte. Der Zusammenhang muß wenigstens kurz angedeutet werden.

Zwischen 1775 und 1786 hatte Goethe in Weimar den Versuch unternommen, in unmittelbarer politischer Regierungstätigkeit, in angestregten Bemühungen um reformerische Veränderungen die Verwirklichung seiner selbst als aktiver und schöpferischer Persönlichkeit zu krönen.<sup>14</sup> Dieser Versuch war eindeutig gescheitert. Der zweijährige Aufenthalt in Italien, der als Flucht aus unerträglich gewordener Überspannung und Zerrissenheit begonnen worden war, hatte mit der Entscheidung geendet, von nun an als Künstler zu leben<sup>15</sup> und für die weitere Verwirklichung der großen Lebensideale, die Entfaltung von Humanität und die Förderung der Menschheitsemanzipation, in eingengeren, aber produktiver erscheinenden Bereichen zu wirken. Natur und Kunst waren fortan die dezidierten Hauptfelder seiner Tätigkeit. Indem er sich ihrer Gesetzmäßigkeiten und Wirkungsmöglichkeiten zu versichern suchte, glaubte er auch ein festes Fundament für die gesamte weitere Existenz zu gewinnen.<sup>16</sup> Abgetan wurden nach bestem Vermögen und im wahrsten Sinne grundsätzlich alle illusionären, bloß subjektiven Bestrebungen, denen die gegenwärtige Wirklichkeit keinen Boden gab und die nur immer aufs neue in unlösbare Konflikte stürzten.<sup>17</sup>

In diese schwierige Situation hinein trafen die Ereignisse in Frankreich und stellten die gerade gefestigt gewöhnten, aber noch keineswegs praktisch bewährten und durchgehal-

tenen Positionen - die gewiß auch schmerzhaft empfundenen, wengleich gefaßt ertragenen Verzicht in sich schlossen - erneut in Frage. Ein 1810 entstandenes Gesamtschema zu den autobiographischen Schriften kennzeichnet aus der Rückschau, wie es Anfang der neunziger Jahre um Goethe stand: "Schwer zu entziffernde Komplikationen innerer Geistesverhältnisse und äußerer zudringenden Umstände. Auf Kunst und Natur drang ich los als auch Objekte, suchte nach Begriffen von beiden. Zerstörte alle Sentimentalität in mir und litt also Schaden am nahverwandten Sittlich-Ideellen. Neigte mich in solcher Hinsicht ganz zu einem strengen Realismus."<sup>18</sup> Das ergab zu dieser Zeit keine Position der Überlegenheit, sondern der Ratlosigkeit und Abwehr, der Krise und Niederlage, und "Realismus" schloß keineswegs auch die Übereinstimmung mit dem Gang der geschichtlichen Ereignisse in sich. Die Aussagen zur Französischen Revolution aus diesen und späteren Jahren bezeugen die tiefe Verstörtheit und Abneigung, die die politischen und sozialen Umwälzungen in Goethe auslösten.<sup>19</sup> Revolutionärer Umsturz entsprach nicht einem Konzept, das Humanitätseinfaltung und Menschheitsemanzipation durch geistige Kultivierung und auf dem Wege bewußten, allmählichen Voranschreitens zu befördern suchte; er bedeutete für Goethe das "blinde" Walten von geschichtlichen Kräften, die nicht durch Menschen beherrscht und gelenkt sind, und die Gefährdung bereits errungener Kultur und Humanität. Solche Auffassungen hat er zeitlebens nicht aufgegeben, was immer er auch im einzelnen an tieferem Verständnis für die geschichtliche Notwendigkeit und Produktivität der revolutionären Prozesse seiner Epoche gewinnen mochte.

2. Zwischen der Kampagne in Frankreich und der Belagerung von Mainz, im Januar 1793, begann Goethe die Neubearbeitung des mittelalterlichen Tiererepos; Ende April, kurz vor dem Aufbruch ins Feldlager vor Mainz, lag eine abgeschlossene Rohfassung vor. "Du kannst dencken wie ich fleißig, war," schrieb er am 2. Mai an Friedrich Heinrich Jacobi. "Reinecke ist fertig ... Ich unternahm die Arbeit um mich das vergangne Vierteljahr von der Betrachtung der Welthändel abzuziehen und es ist mir gelun-

gen."<sup>20</sup> Diese Funktion behielt das poetische Unternehmen offensichtlich bis zum Abschluß dieser Phase problematisch-unsteter Existenz. Inmitten des Gewühls militärischer Aktionen und politischer Geschäfte im Mainzer Feldlager feilte Goethe ausdauernd und intensiv an den Hexametern des Reineke Fuchs. "Mein Leben ist sehr einfach," lautet es in einem Brief an Herder Mitte Juni. "Ich komme nun fast nicht mehr vom Zelte weg, corrigire an Reineke und schreibe optische Sätze."<sup>21</sup> Es schien in der gegenwärtigen Situation keine wichtigeren Gegenstände zu geben als Natur und Kunst, Optika und Hexameter.

In den einschlägigen autobiographischen Schriften wird, was sich in den Briefstellen als Leitmotiv für die Ausarbeitung des Reineke Fuchs deutlich zu erkennen gibt, auch aus der Rückschau späterer Jahrzehnte nachdrücklich bestätigt. Am Ende der Kampagne in Frankreich lesen wir: "... aus diesem gräßlichen Unheil" - der zeitgenössischen politischen und militärischen Konstellation - "suchte ich mich zu retten, indem ich die ganze Welt für nichtswürdig erklärte, wobei mir denn durch eine besondere Fügung 'Reineke Fuchs' in die Hände kam. Hatte ich mich bisher an Straßen-, Markt- und Pöbelauftritten bis zum Abscheu übersättigen müssen, so war es nun wirklich erheiternd, in den Hof- und Regentenspiegel zu blicken: denn wenn auch hier das Menschengeschlecht sich in seiner ungeheuchelten Tierheit ganz natürlich vorträgt, so geht doch alles, wo nicht musterhaft, doch heiter zu, und nirgends fühlt sich der gute Humor gestört."<sup>22</sup> Ähnlich, wenngleich mit charakteristischer eigener Bezugnahme auf das "Realismus"-Problem, steht es in den Annalen: "Eben dieser widerwärtigen Art, alles Sentimentale zu verschmähen, sich an die unvermeidliche Wirklichkeit halb verzweifelnd hinzugeben, begegnete gerade 'Reineke Fuchs' als wünschenswertester Gegenstand für eine zwischen Übersetzung und Umarbeitung schwebende Behandlung. Meine dieser unheiligen Weltbibel gewidmete Arbeit gereichte mir zu Hause und auswärts zu Trost und Freude."<sup>23</sup>

Kaum bedarf es noch des Hinweises auf das durch und durch Widersprüchliche, das aus diesen Aussagen hervorgeht; das

äußerst Heikle und Disparate der Lage ist unmittelbar zu greifen. Gehen wir den Dingen näher auf den Grund.

Auffallend deutlich spricht sich zunächst der Wunsch Goethes aus, von der gegenwärtigen Wirklichkeit Distanz zu gewinnen. Zwar richtete er sein bewußtes Streben darauf, alles "Sentimentale", das heißt: jegliche Art von empfindsam-leidender, elegischer Klage sich hingebender Haltung zum Leben zu verabschieden und die Wirklichkeit als objektiv gegeben und also unvermeidlich zu akzeptieren. Aber die Quintessenz aller gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse hinsichtlich dieser Wirklichkeit besagte für ihn eben, daß die "ganze Welt ... nichts-würdig" sei, und so geriet die Hingabe des von unverrückbar hohen Idealen der Humanität geleiteten Dichters an diese Wirklichkeit zur Position halber Verzweiflung. Der Wunsch nach Distanz und Ablenkung läßt sich von hier aus verstehen. Realisierbar konnte er freilich nur durch etwas werden, was mit dem Gegenwärtig-Wirklichen zumindest unmittelbar nichts zu tun hatte. Das nun galt gewiß für eine Dichtung, die aus weit zurückliegenden Jahrhunderten stammte, die nicht nur in fernen Zeiten, sondern auch in der Welt der Tiere spielte und von der Existenz einer widerspruchsvollen Menschenwelt offenbar keine Notiz nahm.

Zugleich aber stellte sich das Tierepos nicht in Gegensatz zu Goethes "Realismus". Vielmehr gab es gerade eine Darstellung des Weltwesens, die mit Goethes Auffassung von dessen kontrovers-diaparter Beschaffenheit deutlich korrespondierte. Jedem Leser der Dichtung ist ohne weiteres klar, daß im Gewand der Tiere sich eigentlich das Menschengeschlecht vorträgt; diesen Sachverhalt setzte Goethe ganz einfach voraus. Aber noch mehr: Wenn die Tiergestalt nur eine poetische Vermummung des Menschen ist, so erweist sie sich wiederum auch als sachlich nicht unangemessen, denn was enthüllt wird, ist letztlich nichts als die "Tierheit" des Menschlichen, als ein Stand geschichtlicher Entwicklung von Humanität, der sich nicht eben jenseits der Grenzen des Animalischen befindet. Und schließlich: Daß die Personage des Epos aus Tieren besteht, verschafft den Vorteil,



das Denken, die Antriebe und Absichten der Handelnden unmittelbar durchschaubar zu machen, denn das ausgefeilte Register von Heucheleien, das die Menschen dank ihrer Bewußtseinsfähigkeit in ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Existenz entwickelt haben, ist im poetischen Tierreich entweder außer Kurs gesetzt, oder die Heuchelnden enthüllen sich vor dem Leser unverzüglich in ihrem wahren Wesen. Der Vortrag wird "ganz natürlich", will sagen: die "Natur" wird nicht verdeckt, sondern gibt sich unmittelbar zu erkennen. Offensichtlich stand Goethe - vorsichtig ausgedrückt - in diesen frühen neunziger Krisenjahren zumindest Anwendungen des Gedankens nicht ganz fern, daß die Menschheit aus einem animalischen Zustand noch nicht herausgekommen sei.

Allerdings verbietet es sich, solche Tendenzen allzu unmittelbar und allgemein zu nehmen. Denn die Menschenwelt alias Tierwelt des Epos Reineke Fuchs ist so strukturiert, daß sie von bestimmten konkret-geschichtlichen Konstellationen kaum abgetrennt gesehen werden kann. Ganz eindeutig zeigt sie sich als Darstellung feudaler Verhältnisse, und so spricht Goethe auch ohne Zögern oder Umschweife von der Dichtung als einem "Hof- und Regentenspiegel"; es steht zumal die Welt der Herrschenden im Feudalismus eindeutig im Vordergrund. Was in dieser Darstellung in unverstellter Direktheit an Unordnung und Ungerechtigkeit enthüllt ist, entsprach im Ganzen seinen eigenen Erfahrungen mit der feudalen Welt. Es genügt vielleicht, andeutungsweise auf das zu verweisen, was im Epos erzählt wird.

Der erste Gesang handelt von der großen Hofversammlung, zu der Nobel, der König der Tiere, seine Vasallen am Pfingsttag entboten hat. Wem wäre nicht bewußt, daß dieser König in der Hierarchie einer egoistisch-räuberischen Gesellschaft tatsächlich der Erste und Größte ist und nur den Vorteil genießt, daß seine Kraft und Macht es verbieten, ihn dafür anzuklagen, daß er seine "natürliche" Existenz ungeniert auslebt? Die Anklagen treffen indessen einen Räuber mittlerer Kategorie, Reineke, den Fuchs, der es - halb aus Frechheit, halb aus Furcht - vorgezogen hat, der Hofversammlung fernzubleiben; Ankläger sind allerdings nicht nur solche, denen in dieser Welt

das Schicksal beschieden ist, der Willkür des Räubers mittlerer Kategorie hilflos ausgeliefert zu sein, sondern auch solche, deren Leidenspose mit ihrer Kraft wie mit ihrer Gier in einem grotesken Mißverhältnis steht, die vielmehr höchstens, durch ihre übergroße Beutesucht und Gefräßigkeit verblindet und um den Verstand gebracht, zum Opfer des schlaun Reineke geworden sind. Und wer empfände wohl, wenn der Wolf als großer Räuber - und sei es durch einen kleineren, schwächeren, der seinesgleichen ist - übertölpelt und "bestraft" wird, nicht Schadenfreude und wenigstens partielle Genugtuung? Zugleich werden ja keine Illusionen geweckt über die Möglichkeit, den Schwächeren zu ihrem Recht gegenüber den Anmaßungen der Starken zu verhelfen. Hund und Katze entlarven sich wechselweise als Teilhaber an dem Prinzip dieser Welt, das aus Betrug und Gewalt besteht: Mitgegangen, mitgehangen heißt es da, ohne daß eine Alternative gegeben wäre. Am eindeutigsten nur zu leiden haben die Schwächsten, wie es die Klage Hennings, des Hahns, deutlich macht: sie sind ständig die Objekte der Willkür Größerer und Stärkerer und bleiben vollkommen chancenlos. So stellt sich die Welt der Tiere von Anfang an als eine in ihrer Unordnung und Ungerechtigkeit durchsichtige Welt dar. Legal und illegal herrschen die Großen und Starken des Tiergeschlechts, die Kleinen und Schwachen indessen werden unterdrückt und aufgefressen.

Diese Situation wiederum öffnet für den "Helden" des Epos, für den relativ schwachen, aber schlaun Räuber Reineke Möglichkeiten, seinen Vorteil zu suchen und durchzusetzen. Er nützt das Widerspiel der Kräfte und seinen Reichtum an List nicht nur dazu, sich immer wieder der Bestrafung für seine Untaten zu entziehen, sondern sich schließlich sogar einen glanzvollen Aufstieg zu verschaffen. Nobel, der König, beruft ihn in eine herausragende Staatsfunktion:

Euch, als edlen Baron, Euch will ich im Rate wie vormals  
Wieder sehen, ich mach Euch zur Pflicht, zu jeglicher

Stunde

Meinen geheimen Rat zu besuchen. So bring ich Euch wieder  
Völlig zu Ehren und Macht, und Ihr verdient es, ich hoffe.

Helfet alles zum besten werden. Ich kann Euch am Hofe  
 Nicht entbehren, und wenn Ihr die Weisheit mit Tugend  
 verbindet,  
 So wird niemand über Euch gehn und schärfer und klüger  
 Rat und Wege bezeichnen. Ich werde künftig die Klagen  
 Über Euch weiter nicht hören. Und Ihr sollt immer an  
 meiner  
 Stelle reden und handeln als Kanzler des Reiches ...

( XII, 285-294)

Wie sich der Widerspruch von Distanzsuche und "Realismus" praktisch auflöste, beginnt nun durchschaubar zu werden. Mochte das Epos ironisch oder satirisch höchst reale Verhältnisse der feudalen Welt widerspiegeln, so stellte es kraft seiner poetisch-verfremdenden Wirkung doch nicht unmittelbare Berührung mit dem Gegenwärtigen her, machte es nicht Einmischung und Kampf unvermeidlich. Weder tat es dem "Realismus" Eintrag noch zog es in konkrete Realität hinein. Voraussetzung freilich dafür war jene Haltung, die der Dichter gegenüber der Vorlage einnahm: Die "zwischen Übersetzung und Umarbeitung schwebende Behandlung" bezeichnet exakt den schmalen Grat zwischen Verfremdung und Aneignung, auf dem es möglich war, die gegebene Chance ohne Einbuße zu nutzen. Angemerkt sei hier, daß Goethe die Erfahrungen mit einer solchen Bearbeitung offenbar als so positiv empfand, daß er im gleichen Jahr das Verfahren mit nur geringen Nuancen auch in der Behandlung eines eigenen, bisher unvollendeten Werkes in Anwendung brachte: Die Arbeit am "Wilhelm Meister"-Roman nahm er gleichsam als Herausgeber in Angriff. Hier freilich entzog sich der Gegenstand solchen Methoden bald genug, und die Tätigkeit des Redaktors wandelte sich unversehens in die des poetischen Neuschöpfers zurück.

Erlaubte nun der Gegenstand des Tierepos dem Dichter, zugleich historische Realität zu zeigen und durch das Poetische Distanz zu halten, so erhielt freilich die Dichtung in einem weiteren Sinne gegenwärtig-aktuellen Wirklichkeitsgehalt für ihn. Die gesellschaftlichen Verhältnisse, die im Reich der Tiere herrschen, sind zwar historisch als solche feudaler Frä-

gung dargestellt, aber sie erlauben die Beziehung auf die gegenwärtige Wirklichkeit nicht nur, weil diese Gegenwart noch feudalen Charakters ist, Vielmehr identifizierte Goethe sie als Ausdruck von "Natur", was nicht nur einen früheren Ausgangszustand, sondern nicht minder eine unverwechselbare und gleichbleibende Wesensart bezeichnet. Der Dichter sah sich in diesem Sinne bekräftigt durch das Bild, das sich ihm und den Zeitgenossen in der Verwirklichung eines Gesellschaftszustandes darbot, der von der Absicht seiner Initiatoren und Begründer her die feudale Ordnung durch eine qualitativ neue, endgültig humane ersetzen sollte. Ob monarchisch oder republikanisch, feudal oder bürgerlich, für Goethe lief es in Hinsicht auf die Entfaltung von Humanität und die Emanzipation der Menschheit ziemlich auf dasselbe hinaus: In der einen wie der anderen Ordnung sah er als Naturzustand die "Tierheit" über die Humanität obsiegen. An Charlotte von Kalb schrieb er am 28. Juni 1794, als er ein Exemplar des kurz zuvor erschienenen Werkes übersandte: "Hier, liebe Freundin, kommt Reineke Fuchs, der Schelm, und verspricht sich eine gute Aufnahme. Da dieses Geschlecht" - das der Schelme - "auch zu unsern Zeiten bei Höfen, besonders aber in Republiken sehr angesehen und unentbehrlich ist, so möchte nichts billiger sein, als seine Ahnherrn recht kennen zu lernen."<sup>24</sup> Exakt in diesem Sinne ist Aktualität zu fassen, wenn es in den Xenien heißt:

Vor Jahrhunderten hätte ein Dichter dieses gesungen?

Wie ist das möglich? Der Stoff ist ja von gestern und  
 heut.<sup>25</sup>

So wird begreifbar, was es mit der einen von zwei kurzen Verspassagen auf sich hat, die der Dichter, der sonst tatsächlich nur die Versifizierung besorgte, als seine eigenste Zutat in den Text einfügte. Diese Passagen stehen im 8. Gesang.

Grimbart, der Fuchs, führt seinen "Oheim", den Fuchs, erneut zu Hofe - und damit zu Gericht -, und es scheint sehr arg um Reinekes Chancen zu stehen, noch ein weiteres Mal davonzukommen; deshalb beichtet dieser dem Begleiter unterwegs seine Übeltaten und läßt sich Absolution erteilen. Der Kern des



Gesprächs aber ist ein Disput über die Weltverhältnisse. Reineke legt hier - sozusagen unter vier Augen und im Angesicht des möglichen, durchaus wohlverdienten Todes - seine Auffassungen über die Weltverhältnisse dar. Er geht davon aus, daß "durch die Welt sich zu helfen ... ganz was Eignes" ist; "man kann sich /Nicht so heilig bewahren als wie im Kloster" (VIII, 12-93). Denn das Prinzip der Tierwelt sind ja Selbstsucht und Gewalt. Das beginnt beim König, wie Reineke feststellt:

Raubt der König ja selbst so gut als einer, wir wissen's;  
Was er selber nicht nimmt, das läßt er Bären und Wölfe  
Holen, und glaubt, es geschähe mit Recht ... (VIII, 109-  
111)

Und:

Kleine Diebe hängt man so weg, es haben die Großen  
Starken Vorsprung, mögen das Land und die Schlösser  
verwalten. /VIII. 134-135/

Natürlich nimmt Reineke in ungeniertem Opportunismus - zumal er sich als einen kleinen unter den Räubern empfindet oder ausgibt - diesen Zustand zur Bagatellisierung und Rechtfertigung seiner Missetaten in Anspruch:

Nun, so spiel ich halt auch mein Spiel und denke daneben  
Öfters bei mir: es muß ja wohl recht sein; tun's doch  
so viele! /VIII. 137-138/

Nachdem er zum Zwecke der Erlangung von Absolution den desolaten status quo beklagt und die eigenen Verbrechen bereut hat, führt Reineke seinen langen Diskurs auf einen Höhepunkt, indem er unmittelbar die Frage aktueller Alternativen hineinzieht. Und hier ist die von Goethe hinzugefügte Stelle zu finden, in der Reineke, gewiß ein verdächtiges Sprachrohr, offenbar doch die Sorgen des Dichters Goethe auszusprechen scheint:

Doch das Schlimmste find ich den Dünkel des irrigen Wahnes,  
Der die Menschen ergreift: es könne jeder im Taumel  
Seines heftigen Wollens die Welt beherrschen und richten.  
Hielte doch jeder sein Weib und seine Kinder in Ordnung,  
Wüßte sein trotzig Gesinde zu bändigen, könnte sich stille,  
Wenn die Toren verschwenden, in mäßigem Leben erfreuen.



Aber wie sollte die Welt sich verbessern? Es läßt sich  
 ein jeder

Alles zu und will mit Gewalt die andern bezwingen.

Und so sinken wir tiefer und immer tiefer ins Arge.

(VIII, 152-160)

Wie gesagt: Reineke als Sprachrohr des Autors zu nehmen, ist von einiger Bedenklichkeit. Aber merkwürdig ist ja nicht nur, daß gerade hier Goethe die Grenze der "zwischen Übersetzung und Umarbeitung schwebenden Behandlung" eindeutig überschritt. Wir wissen ja auch aus biographischen Zeugnissen, daß ihm in diesen Jahren solche Ansichten, wie Reineke sie hier äußert, durchaus nicht fremd waren. Und schließlich haben die Schlaunen, die Schelmen, auch wenn sie es selbst arg treiben mögen, zuzeiten und bei Gelegenheit oftmals schon die Wahrheit gesprochen. Nicht umsonst bezeichnete der Dichter das Epos als eine "unheilige Weltbibel". Bibeln geben Offenbarungen; diese tut es über die Welt und ihren Zustand, und demnach kann ihr gar kein anderes Attribut als das "unheilig" zukommen: Dichtung als göttlich-wahrhafte Offenbarung über Menschengesellschaft aus mephistophelischem Blickwinkel. Goethe sah darin seine Erfahrungen mit der politisch-sozialen Welt und seine Ansichten über deren Wesensart nachhaltig objektiviert - so wie er im Römischen Karneval das saturnalische Treiben als Ausdruck einer tiefen Widersprüchlichkeit und Disharmonie der menschlichen Gesellschaft überhaupt genommen hatte, im Bewußtsein, sie damit erkannt zu haben.<sup>26</sup>

Im Lichte dieser Zusammenhänge gewinnt die Darstellung in den Schlußversen noch einmal eine bemerkenswerte ironische Doppelbödigkeit. Zusammenfassende Aussagen über die Welt und ihren Lauf können sich dabei tatsächlich auf das im Epos Erzählte stützen; die moralisch-ethischen Schlußwendungen freilich nehmen sich angesichts der dargestellten realen Zustände ziemlich seltsam aus, aufgesetzt und hilflos, ja nicht ohne Augenzwinkern zu lesen:

Hochgeehrt ist Reineke nun! Zur Weisheit bekehre

Bald sich jeder und meide das Böse, verehere die Tugend!

Dieses ist der Sinn des Gesangs, in welchem der Dichter Fabel und Wahrheit gemischt, damit ihr das Böse von Guten Sondern möget und schätzen die Weisheit, damit auch die

Käufer

Dieses Buchs vom Laufe der Welt sich täglich belehren.  
Denn so ist es beschaffen, so wird es bleiben, und also  
 Endigt sich unser Gedicht von Reinekens Wesen und Taten.  
 Uns verhelpe der Herr zur ewigen Herrlichkeit! Amen.  
 (XII, 373 - 381 - Hervorhebung H.-D. D.)

Wir verstehen nach diesem nunmehr, inwiefern Goethes Hingabe an die "unvermeidliche Wirklichkeit halb verzweifelnd" sein mußte. Diese Dichtung ist alles andere als eine Hymne auf die Welt. Hier erhielt eine schlimme Realität Ausdruck, aber kein "sentimentaler" Widerspruch wurde gestattet, denn in der Tat deutete nach Goethes Auffassung alles nur zu sehr darauf, daß auch in Zukunft der Gang der Dinge durch die "Natur" des Menschen und ihres gesellschaftlichen Zusammenlebens bestimmt sein werde.

Wir finden demnach in der Dichtung eine Sachlage vorgeführt, die dem Wesen nach äußerst ernst und widerstrebend ist: Die Welt, die sich vor uns eröffnet und bewegt, ist nicht nur als gegenwärtige bedenklich und abstoßend, ihre Beschaffenheit läßt ahnen, daß auch fürs künftige wenig Besserung zu erwarten steht. Und wir sehen demnach auch den poetischen Nach- und Neuschöpfer dieses Bildes von Welt in einer Lage, die bedrängt und zweifelhaft genug ist. Da erheben sich allerdings in Hinsicht auf einige Aussagen Goethes zu seiner Arbeit und deren Ergebnis Fragen, die ihr spezifisches Gewicht haben: Wie konnte dem Dichter diese Arbeit "zu Hause und auswärts" nicht nur zu "Trost", sondern auch zu "Freude" gereichen? Wird denn der "gute Humor", von dem die Rede ist, nicht doch gestört? Geht denn wirklich "alles ... heiter zu", wie es in der Kampagne in Frankreich heißt? Darauf wären noch einige Antworten zu versuchen.

Zunächst müssen wir Goethe wohl glauben, daß es ihm durch

die Arbeit am Reineke Fuchs gelang, sich "von der Betrachtung der Welthandel" - einer für ihn nicht nur aufregenden, sondern auch deprimierenden Aufgabe - "abzuziehen", dies in dem Sinne der Distanzierung vom Aktuell-Gegenwärtigen, vom Empirisch-Wirklichen. Er konnte wohl tatsächlich die ungelösten und unlösbaren Probleme um sich vergessen, wenn er in die poetische Welt des alten Epos eintauchte, wenn er die Umformung als schöpferische Arbeit erfuhr und wenn ihm das metrische Spiel sein intaktes dichterisches Vermögen offenbarte. Wichtig war dabei gewiß, daß die Arbeit eine vorwiegend formende, formale war. Nicht zuletzt ergab sich dadurch die freudige Gewißheit, daß ein "nordisch"-mittelalterliches Gedicht sich in die poetische Form des homerischen, südlich-antiken Hexameterepos übertragen ließ, und durch das Gelingen dieses Unternehmens wiederum erreichte der Bearbeiter zweierlei: einmal die noch weitere Verfremdung und Distanzierung des poetischen Werkes gegenüber dem Empirisch-Wirklichen, zum anderen die stärkere Herausarbeitung und Unterstreichung des Allgemein-Menschlichen und Ur-Phänomenalen. Insofern nun fügte sich dieses Werk sehr gut in die Gesamttendenz seiner ästhetisch-poetischen Konzeptionsbildung ein. Unmittelbare Wirklichkeit wurde vermieden, aber das "Wesen der Dinge", um mit dem Aufsatz Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil zu sprechen,<sup>27</sup> schien um so heller und durchsichtiger zu werden.

Wenn Goethe darauf verweist, daß er sich "bisher" - also bis zu der Phase glücklichen Schaffens an Reineke Fuchs - "an Straßen-, Markt- und Föbelauftritten bis zum Abscheu" habe übersättigen müssen, so äußert sich hier nicht so sehr der Hochmut einer aristokratischen und antiplebejischen Haltung, sondern die Abwehr eines der Wirklichkeit in der unmittelbaren Begegnung hilflos gegenüberstehenden Subjekts gegen das Empirisch-Gegenwärtige. Erheiterung bei dem Blick in den "Hof- und Regentenspiegel" resultiert in erster Linie aus der Tatsache, daß es ein poetischer Spiegel ist. Das ändert an der Verkommenheit, an der "Föbelhaftigkeit" der dargestellten Tierwelt überhaupt nichts - und es verdunkelt auch gar nicht das Bewußtsein,

daß hier nichts als ein Konterfei der Menschenwelt aufscheint. Aber die verfremdende Wirkung, die die poetische Darstellung, vor allem durch die Tierfiktion und die versepische Form, hervorruft, ist erstaunlich. Sie ermöglicht gegenüber eigentlich tief deprimierenden Verhältnissen und Begebenheiten eine ironisch-distanzierte, eine heiter-überlegene Haltung des Subjekts, und ein gut Teil des Vergnügens besteht hier, wenn nicht in der Sicht auf eine Möglichkeit, die Dinge verändern, so doch in dem Vermögen des Subjekts, sie wenigstens durchschauen zu können. Das ist die Voraussetzung dafür, daß in der Dichtung alles "heiter" zugeht. Daß von Musterhaftigkeit dieser Verhältnisse nicht die Rede sein kann, wird ja im gleichen Atemzug mit ausgesprochen. Sicher gibt diese Überlegenheit auf Grund von Erkenntnis und Bewußtheit keine ganz ungetrübte Freude und Heiterkeit, sondern trägt Aspekte des Ingrimms in sich, denn die Erfahrung, daß sich eigenes Wirklichkeitserleben und eigene Weltsicht in alter, uralter Poesie bestätigt finden, schließt zumal in der Situation disparater Hilflosigkeit gegenüber der Gegenwart das Bewußtsein in sich, daß das Heute wie das Vorgestern von ungunstigen Verhältnissen bestimmt ist. Nicht zuletzt aber erklärt sich uns, daß die völlige Abwesenheit von Momenten eines utopisch-perspektivischen Gegenentwurfes in der Dichtung für Goethe kein Hinderungsgrund, sondern eher ein Antriebsmittel für seine Arbeit war. Seinem "Realismus" sagte das Epos, gerade so wie es war, sehr zu.

Im übrigen waren die Auffassungen sowohl von der Gegenwart als auch vom Weltlauf im allgemeinen, wie Goethe sie 1793 hegte, gleichzeitig auch einem Herder nicht fern. Auch für Herder war Reineke Fuchs als die "älteste" Epopöe zugleich "die ewige auf unsrer Erde"<sup>28</sup> und ein "Spiegel der Welt"<sup>29</sup>, und das macht nicht nur seine geradezu grenzenlose Begeisterung über Goethes poetische Arbeit begreifbar, sondern deutet zugleich auf eine beachtliche Koinzidenz in der Beantwortung aktueller Grundfragen.

Und wir? Auch uns verschafft die Dichtung heute durchaus noch ein vielschichtig strukturiertes Vergnügen. Wir schauen



auf ein Bild menschlicher Zustände und Vorgänge, und wir sehen eine Welt, die, fern und fremd, zugleich einen kritischen Rückbezug auf heutige Weltverhältnisse nahelegt. Wir wissen, daß unser Weg aus der "Tierwelt", in der das Gesetz des Stärkeren und des Kampfes aller gegen alle gilt, herausführt. Aber der Weg ist schwierig und lang. Die Gewißheit freilich, Erscheinungsformen "animalischen" Verhaltens und Handelns überwinden und hinter uns lassen zu können, wie sie sich in der geschichtlichen Entwicklung mit Goethes Zeiten eröffnet hat, ermöglicht eine Heiterkeit, die über jene des Dichters, die ausschließlich an die Welt der Poesie gebunden war, hinausführt.

#### Anmerkungen

1 Goethe benutzte für seine Arbeit in erster Linie die Prosaübersetzung des Reinke de vos von Gottsched, die 1752 erschienen war, daneben allerdings auch noch das niederdeutsche Original und eine 1783 in einem Neudruck erschienene niederländische Prosafassung. Vgl. Goethe, Poetische Werke (Berliner Ausgabe = BA), 3. Band, Berlin und Weimar 1965, S. 798 - 803.

2 Goethes Haltungen, Erfahrungen und Reaktionen während der Kampagne in Frankreich sowie die Behandlung des Ereignisses in der späteren autobiographischen Darstellung sind differenziert untersucht worden von Joachim Müller, in: Goethes Kampagne in Frankreich. Epochenkritik, Umweltanalyse und Kontraststruktur. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Band 117, Heft 3.) Berlin 1974.

3 Joachim Müller, a. a. O., S. 17, verweist besonders auf das Tagebuch des Kämmerers Wagner und auf mündliche Berichte von Goethes ehemaligem Diener Paul Götze.

4 Goethe hat kaum eine Gelegenheit ausgelassen, um gerade auf das seines Erachtens tief Symptomatische und Bedrohliche der Halsbandaffäre hinzuweisen; vgl. das Lustspiel Der Großkophta sowie von späteren Erwähnungen BA 15, 245 (Kampagne in Frankreich) und BA 16, 12 (Annalen).

5 In der Kampagne in Frankreich kommt das beispielsweise sehr deutlich zum Ausdruck, als Goethe über die Begeg-



nung mit Georg Forster in Mainz zu Beginn des Feldzugs berichtet: "Von politischen Dingen war die Rede nicht, man fühlte, daß man sich wechselseitig zu schonen habe; denn wenn sie republikanische Gesinnungen nicht ganz verleugneten, so eilte ich offenbar, mit einer Armee zu ziehen, die eben diesen Gesinnungen und ihrer Wirkung ein entschiedenes Ende machen sollte." (BA 15, 68).

6 Goethes Werke, hrsg. vom Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe = WA), IV. Abteilung, 10. Band, S. 16 f.

7 WA I V, 10, 82.

8 BA 15, 260.

9 BA 15, 117. Bei dieser Gelegenheit muß auf das eindringlichste darauf hingewiesen werden, daß diese Textpassage nicht so direkt und ohne Beachtung des Kontextes als Stützung für eine Goethe zugeschriebene Epochensicht, wie sie lange Zeit in der marxistischen Goethe-Darstellung im Schwange war, verwendet werden kann. Vgl. hier u. a. Joachim Müller, a. a. O., S. 3 ff.

10 WA IV, 25 f.

11 BA 15, 196. Vgl. dazu auch die gesamte "Zwischenrede" in der "Kampagne in Frankreich", BA 15, 192 ff.

12 BA 15, 193 sowie 196 f.

13 WA IV, 10, 84 f.

14 Vgl. hierzu: Hans-Dietrich Dahnke, Goethe und Schiller, Werk und Wirkung, Weimar 1981, S. 22 - 24, sowie den Aufsatz "Goethes erste Weimarer Jahre. Persönlichkeitsanspruch und Wirklichkeitserfahrung" der im Sonderheft 1982 der Zeitschrift "Deutsch für Ausländer", Leipzig, erscheint.

15 Am entschiedensten ist dies in dem Brief vom 17. März 1788 an Karl August ausgesprochen: "Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? - Als Künstler!" (WA IV, 8, 357)

16 Charakteristisch ist die Selbstaussage Goethes zu dieser Problematik, die in dem Abschnitt "Schicksal der Handschrift" der Schriften zur Morphologie zu finden ist und in

den Satz einmündet: "Ich verstehe die menschliche Gesellschaft."  
 In: Goethe, Die Schriften zur Naturwissenschaft, I. Abteilung,  
 Band 9, Weimar 1954, S. 62.

17 Der "Realismus" dieser Betrachtungsweise kommt besonders in jenen Passagen des Römischen Karneval zum Ausdruck, die die Determiniertheit gesellschaftlichen Lebens herausstellen, wie sie sich sinnbildlich fürs Ganze im saturnalischen Treiben des Karnevals ergibt; vgl. hier besonders den letzten Abschnitt "Aschermittwoch", BA 14, 710.

18 BA 13, 867 f.

19 Hier ist nicht nur auf unmittelbare zeitgenössische oder spätere Brief- und Gesprächsaussagen, sondern auch auf den Niederschlag der Auffassungen und Haltungen Goethes zur Französischen Revolution in seinen poetischen Werken zu verweisen.

20 WA IV, 10, 57.

21 WA IV, 10, 79.

22 BA 15, 248.

23 BA 16, 20.

24 WA IV, 10, 168.

25 BA 2, 461.

26 vgl. hierzu Anm. 16 und 17.

27 BA 19, 80.

28 Herder an Friedrich Heinrich Jacobi, 5. April 1793, in: Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen, 1. Teil, 1. Band, Frankfurt am Main 1901, A. 253.

29 Herder an Gleim, 12. April 1793, in: Gräf, a. a. O., S. 253.

Féter E g r i

Die Stellung des Goethe-Romans von Thomas Mann in der Weltliteratur

Man verbindet den Begriff des inneren Monologs gewöhnlich mit dem Namen von James Joyce und betrachtet beziehungsweise begrüßt oder verurteilt ihn als eines der Anzeichen für die avantgardistische Auflösung der traditionellen, sachgemäßen, dynamischen und synthetischen realistischen Formen des 19. Jahrhunderts. Diese Auffassung ist insofern verständlich, als es die träumerische und phantasiemäßige Form des inneren Monologs ist, die Joyce in seinem Ulysses ausgearbeitet hatte und in der Traumwelt des Romans Finnegans Wake auf die Spitze trieb, es ist die extremste und auffälligste Variante dieses avantgardistischen Erzähltyps.

In der neueren literarischen Entwicklung ist allerdings auch eine modern-realistische Form des inneren Monologs zu beobachten, von der die Literaturgeschichte viel seltener spricht. Bis in die letzte Zeit war vollkommen in Vergessenheit geraten, daß zuerst Tschernyschewski den Begriff des inneren Monologs benutzte - als er nämlich in der 12. Nummer der Zeitschrift Sowremennik des Jahres 1856 eine glanzvolle Kritik über die frühen Werke Tolstois /"Kindheit" und "Knabenjahre" sowie die Kriegserzählungen/ veröffentlichte.<sup>2</sup> Tschernyschewski bewunderte und analysierte in den Erzählungen des jungen Tolstoi, besonders im 10. Kapitel der Sewastopoler Erzählungen und im Schneesturm die meisterhaft aufgespürte der "Dialektik der Seele". Darunter verstand er die Darstellung dessen, wie sich Gefühle und Gedanken auf Grund von Ideenassoziationen entwickeln, wie diese Assoziationen, Phantasie und Wirklichkeit in-

einanderwebend, die Traumbilder der Zukunft mit der Meditation über die Gegenwart treiben. Diese Darstellung des Seelenprozesses ist der innere Monolog.

Die Tolstoische Anwendung des inneren Monologs beschränkt sich nicht auf die Jugenderzählungen, sondern sie erscheint sowohl in Krieg und Frieden /die Gedanken Andrejs nach Austerlitz/ als auch in Anna Karenina /Annas freie Ideenassoziationen nach dem Bruch mit Wronski, während sie zu Dolli geht/.

Die Initiative Tolstois blieb kein vereinzelter Versuch. Das Verhältnis des modern-realistischen zum avantgardistischen Typ des inneren Monologs wird in charakteristischer Form in der Kunst von Thomas Mann und James Joyce sichtbar. Die Keime der freien assoziierenden Darstellungsweise erscheinen zwar schon in der Novelle Tod in Venedig, und sie entwickeln sich auch bereits im Zauberberg, im Kapitel der Schnee, dennoch aber ist in erster Linie Lotte in Weimar jenes Werk Thomas Manns, in welchem sich der innere Monolog in seiner vollkommensten und reinsten Form entfaltet. In seinem Lotte-Roman zeigt Thomas Mann die Idee des Goethe'schen Humanismus im faschistischen Deutschland,<sup>3</sup> und zwar so, daß er - wie auch in der Joseph-Tetralogie - gleichzeitig den in den Buddenbrooks angewandten, traditionellen, sachgerechten, handlungsreichen, dramatische Elemente enthaltenden Romantyp vereint mit der erweiterten Variante der im Zauberberg erprobten modernen, intellektuell-psychologischen Romanform.

Das Moderne der Darstellungsweise hatte der Zauberberg -unter anderem - dem inneren Monolog zu verdanken, der im repräsentativen Roman von Joyce so große Bedeutung bekommt, und den überwiegenden Teil des Ulysses zu etwas Traumhaftem verzaubert. Die Stärkung der inneren, subjektiven Momente der Darstellung führt im Finnegan dazu, daß das ganze Werk zu einem inneren, traumhaften Monolog von Joyce wird; in der Lotte - Geschichte hat es zur Folge, daß Thomas Mann im Roman den inneren Monolog zu enormen Ausmaßen führt. Das siebente Kapitel von Lotte in Weimar macht beinahe hundert Seiten aus, und der größte Teil des Kapitels ist der innere Monolog des in Halb-



schlaf versunkenen und später in morgendlichem Nachsinnen erwachenden Goethe. Der "Bewußtseinprozeß" ist sowohl in Lotte als auch in Finnegan ein wichtiges Instrument der Charakterzeichnung.

Diese bedeutende künstlerische Ähnlichkeit verdeckt allerdings wesentliche Unterschiede. Die Abweichung des Charakters und der Funktion des Mannschen vom Joyceschen inneren Monolog ist in Lotte in Weimar im Vergleich zu Finnegans Wake sehr groß und oft beträchtlicher, als es im Verhältnis des Zauberbergs zum Ulysses zu beobachten ist. Schon auf den ersten Elick fallen die Unterschiede die der Großräumigkeit der Assoziations-technik auf. Der Bewußtseinprozeß, - der im Ulysses einen großen Teil der Darstellung überschwemmt, im Zauberberg zwischen die Deiche eines Teilkapitels gedrängt wird - überflutet im Finnegan das ganze Werk und beschränkt sich in Lotte wiederum auf ein Kapitel. Was im Finnegan ein Ganzes ist, ist in der Lotte Teil eines Ganzen.

In Lotte und im Zauberberg aber bedeutet der quantitative Unterschied nicht gleichzeitig einen qualitativen Unterschied, was wir aber bei einer Gegenüberstellung von Lotte und Finnegan um so eher finden. Die außerhalb des monologue intérieur befindliche Welt trägt in der Darstellung Thomas Manns nicht nur in sich selbst die Realität, sondern verleiht sie auch dem Monolog. Vor allem sind es natürliche Grenzen, innerhalb derer auch der innere Monolog selbstverständlich ist: Goethe webt im Lotte-Roman - wie Castorp im Zauberberg - im Halbschlaf das Netz seiner freien Assoziationen; als er aus dem Schlaf erwacht, überläßt er sich in morgendlicher Gelöstheit, unter der Hand des Friseurs - noch vor Beginn seiner eigentlichen Arbeit - seiner menschlichen, dichterischen Schöpferenergie, der Gestaltungsbereitschaft halb freien Lauf lassend-, sich den freien, wiegenden Wellenbewegungen des Bewußtseinsprozesses anheimgebend. Im Falle von Joyce ist das freie Assoziieren nicht von der jeweiligen Situation ausgelöst, sondern Ausdruck des gesamten schriftstellerischen Weltbildes, welches einen großen Teil des Ulysses und die Gesamtheit des Finnegan umfaßt, ungeachtet



dessen, ob die innere Logik der gezeichneten Szene die Anwendung des inneren Monologs erwünscht, erlaubt oder verbietet. Die Traumwelt von Finnegans Wake ist nur scheinbar eine Ausnahme, denn das Werk ist vom Bemühen geprägt, nicht nur den Traum eines Gastwirtes festzuhalten, sondern auch die Geschichte der Menschheit.

Die Außenwelt ist in Lotte auch Vorbereitung und Fortsetzung des inneren Monologs. Lottes Ankunft in Weimar, die den Empfang versinnlichende Beschreibung des Gastwirtes, die Anmeldung von Fremden, die auf Grund der Nachricht, daß Lotte in Weimar ist, um Audienz bitten, die mit den Besuchern, welche in die engere Umgebung Goethes gehören, ausgetauschten Gedanken, das mit dem Sohn des Dichterfürsten geführte innige Gespräch - all das gibt eine gesteigerte, vielfältige, mittelbare Charakteristik Goethes, der unmittelbare und innere Charakteristik des inneren Monologs, die konkrete und äußere Charakteristik des Lotte zu Ehren gegebenen Essens folgen, so daß die Charakterzeichnung und der ganze Roman in der Spazierfahrt nach der Theatervorstellung allmählich den Höhepunkt erreichen. Das Verblassen der außerhalb des Monologs liegenden Welt im Ulysses und ihr Verschwinden im Finnegan machen eine solche Steigerung der Charakterzeichnung und damit eine äußere Erklärung des inneren Monologs unmöglich. /Im Zauberberg ist die Dynamik der beschriebenen Außenwelt größer als im Ulysses und kleiner als in Lotte; dementsprechend können wir im Verlaufe der Darstellung des zentralen Helden, Castorps, eine ähnliche Steigerung in erster Linie in dem Kapitel 'Der Schnee' beobachten./

Steigerung und Gliederung kommen auch in der Darstellung des inneren Monologs in Thomas Manns Goethe-Roman zur Geltung. Der von der Seelischen Gelöstheit des Traumes bis zur klaren gedanklichen Konzentration reichende Weg führt über die Stufen des reproduzierten Traumes, des Herumschweifens der Gedanken im Halbschlaf, des morgendlichen Sinns nach dem Aufstehen und der durch Gespräche unterbrochenen Tätigkeit bis zum Gedankenaustausch mit August. Die einzelnen Stufen sichern die größere

Schlüssigkeit des Ideenwechsels und der Gedankenverbindungen sowie des Heraustretens der Darstellung aus dem inneren Monolog. Dem Finnegan fehlt notwendigerweise diese innere Steigerung der freien Assoziationen, denn die Traum-Eingeschlossenheit des im Werk gestalteten Inhalts macht jeden äußeren Maßstab unmöglich, dem sich die Assoziationen nähern könnten, in dessen Richtung sie zu verändern wären. Im Ulysses ermöglichte noch die so knapp bemessene Gegenwart der außerhalb der Bewußtseinswelt befindlichen Wirklichkeit eine gewisse Bewegung zwischen den zwei Welten, obgleich typischerweise diese Bewegung gewöhnlich nicht vom Traum, von der Vision in die Außenwelt des Wachseins führte, sondern aus dem Licht des Wachseins in die immer freier und ungebundener assoziierende Schattenwelt des Halbschlafes, der Träumerei, des Traumes und der Vision.

Der Bewußtseinprozeß im 7. Kapitel des Romans Lotte in Weimar ist also Teilhaber an der Gesamtbewegung des Romans, die auf eine immer engere Annäherung an Goethe gerichtet ist, und sie hat auch keine gesonderte innere Bewegung, die vom Traum ins Wachsein führt. Außerdem aber ist noch eine dritte Bewegung zu beobachten, die von der Erscheinung zum Wesen führt, von der Oberfläche der Persönlichkeit Goethes bis in ihre Tiefe greift. Die Einheit der drei Bewegungen wird dadurch gegeben, daß jeder einzelne Teil des gleichen Bewußtseinstromes ist. Hier erschließt sich wiederum der entscheidene Unterschied zwischen der Gestaltung des Bewußtseinstroms bei Mann und bei Joyce. Die Strömung der freien Assoziationen bei Joyce gleicht der inneren Strömung eines nicht eben tiefen Sees mit unsicheren Grenzen und riesiger Ausdehnung. Die Mannsche Bewußtseinströmung stürzt als Schlundbach in die Tiefe und verbreitert sich zu einem reißenden Fluß, wird tiefer und erreicht zwischen den festen Ufern der objektiven Außenwelt mit natürlicher Schwerkraft fließend das Meer. Die Charakteristik Goethes, welche Thomas Mann mit Hilfe der inneren Monologs vornimmt, erfaßt dichterisch die Dualität der Figur des Dichterstürften, die Engels als Grundzug Goethes hervorhob, als

er über ihn schrieb: "Es sind häufiger verschiedene Stimmungen, in denen er sich befindet; es ist fortwährender Kampf in ihm zwischen dem genialen Dichter, den die Misere seiner Umgebung anekelt, und dem behutsamen Frakfurter Ratsherrnkind, bzw. Weimarschen Geheimrat, der sich genötigt sieht, Waffenstillstand mit ihr zu schließen und sich an sie zu gewöhnen."<sup>4</sup>

Der innere Monolog ist die adäquate Form dieser Stimmungswechsel, eben dieses ständigen Kampfes, der mit der größtmöglichen Natürlichkeit und Spontaneität und dennoch auf hohem geistigen Niveau Goethes ganze Weltanschauung aufdeckt, seine gesellschaftlich-moralisch-politische Auffassung, seine menschlichen Beziehungen, sein wissenschaftliches und dichterisches Weltbild, seine geschaffenen und geplanten Werke. Die das Bild von Venus und Adonis in eine prachtvolle Komposition fassende "heitere Erscheinung", Goethes Traum unter der Weimarer Seidendecke, nimmt an Wandvorhang und Klingelschnur ein Ende. In die Trauer über den Verlust des würdigen Geistesgenossen, Schillers, schleicht sich kleinliche Eifersucht ein und schmuggelt ein für alle Mal auch menschliche Authentizität ein. Das Volk ist in Goethes Augen das "nährende Tal der Verjüngung", jedoch Schiller "der große, rührende Narr der Freiheit", den man deshalb auf unmögliche Weise für einen "Volksmann" hält, während man Goethe als "vornehmen Knecht" betrachtet. Seinen hoch umherschweifenden und in jedem Augenblick zum Formieren bereitstehenden dichterischen Plänen zeigt die Prosa der drängend auftauchenden täglichen "dienstlichen" Arbeit die Zunge; das für "Serenissimum" abzufassende Gutachten und das "Geburtstagscarmen an Exzellenz von Voigt" sollen den ganzen "schicklichen Quark" tragen. Stolz erinnert er sich an die Begegnung mit Napoleon und dessen lobende Worte: "Das ist ein Mann", - das bedeutet für ihn, daß ein "großer Dichter vor allem groß ist und dann erst ein Dichter, und daß es ganz gleich ist, ob er Gedichte macht oder die Schlachten schlägt dessen, der 'ihn' in Erfurt ansah, mit lächelndem Munde und finsternen Augen". Goethe rühmt mit strahlenden Augen die Einheit von Geist und Natur, er möchte die Gesellschaft, in der er lebt, gegen eine

"freie, geistreiche" eintauschen, schützt aber im Interesse des Fürsten das Recht der Zensur und mahnt seinen Schreiber zu politischem Maßhalten, jenen Mann also, dessen übertriebenen Radikalismus er vom Staub des von der Natur abgeschlossenen Zimmers ableitet - und den er als Gegenmittel unabsichtlich mit den im früheren Abschnitt dieses Monologs gesprochenen Worten Faustens in Gottes freie Natur schickt, wo reine Erde unter seinen Füßen ist... und über seinem Haupte zum Himmel schwebende Vögel.

Er stellt sein - und aus seinen Worten spricht der antifaschistische Thomas Mann in der Zeit des Faschismus - eigenes harmonisches, alle menschlichen Werte entfaltendes und achtendes, sich eröffnendes Deutschtum dem in "Dunst und Rausch und all berserkerisches Unmaß" ausschweifenden und sich verschließenden Deutschtum gegenüber. "Die mögen mich nicht - recht so, ich mag sie auch nicht, so sind wir quitt. Ich hab' mein Deutschtum für mich - mag sie mitsamt der boshaften Philisterei, die sie so nennen, der Teufel holen." Und später: "Das aber ist's, daß ich für die Versöhnung weit eher geboren als für die Tragödie." Er plant einen pomphaften, allegorischen Aufzug mit Masken und Kostümen, den der Thronfolger auf seinem ersten Hausball wünscht, den er aber erst im 1. Aufzug des zweiten Teiles seines Faust verwirklichen kann, da der rasch improvisierte Plan praktisch beinahe unausführbare dichterische Schwierigkeiten aufweist, die nur die Poesie besiegen kann... All das gibt natürlich keineswegs den das Leben und Lebenswerk in sich einschließenden inhaltlichen Reichtum des inneren Monologs bei Goethe wider; es kann lediglich die Doppelheit versinnlichen, die Engels in Goethes Gestalt als das Wesentliche analysiert und Thomas Mann in den verschiedensten Erscheinungen darstellt.<sup>5</sup>

Es ist verständlich, daß -weil die Bewußtseinsströmung Thomas Manns im Gegensatz zur Joyceschen von der Erscheinung zum Wesentlichen vordringt, - die Assoziationen bei weitem nicht so maßlos sind und diese tragende sprachliche Form bei weitem nicht so zerbröckelt wird, was im Finnegan oder Ulysses hin-



gegen zu beobachten ist. Die große Freiheit und die unbegrenzte Ausgiebigkeit der Assoziationen ergeben sich im Finnegan eben aus ihrer fehlenden Einordnung, aus ihrer Ungeteiltheit.

Der Umstand, daß die persönlichen und allgemeinen Seiten des Goetheschen Charakters im inneren Monolog in eine spontane, gefühlsmäßige Einheit gefaßt werden, bedeutet mit anderen Worten, daß die freie assoziierende Darstellungsweise, die bei Joyce das Typische der Charaktere beseitigt, in der Anwendung bei Thomas Mann eine moderne Form der Typenschöpfung ist. Damit, daß Joyce den Schauplatz der Darstellung radikal zu einem Inneren machte, wurde für die Kunst ein wahrhaft neuer Weltteil entdeckt, aber wegen der Trennung vom Wesentlichen der äußeren objektiven Wirklichkeit - infolge der Absolutierung der subjektiven Momente - konnte Joyce seines Reiches nicht Herr werden. Thomas Mann war der bürgerliche Schriftsteller, der dieses neue Gebiet für die moderne realistische Kunst wirklich in Besitz nahm. Er stellte das Bewußtsein in seiner wesentlichen objektiven Determination dar und benutzte auch bei der gleichen Figur nicht ständig die freie Assoziations-technik, da diese Technik nur bestimmte, definierte Bewußtseinszustände ausdrückt. Die Gedanken der verschiedenen Romanfiguren /Goethe, Lotte, John, August u.a./ unterscheiden sich nicht nur in ihrem Inhalt, sondern auch in ihrem Aufbau. Thomas Mann - im Gegensatz zu Joyce - zwingt nicht allen seinen Figuren jene Assoziationsweise auf, die auch ein Mensch nur in gewissen Situationen verwendet. Er macht sogar zwischen den inneren Monologen der verschiedenen Gestalten einen strukturellen Unterschied. So z.B. sind Lottes ineinander verfließende, krauses "Traumgefasel" spinnende und schließlich in einen "Schlummer" untergehende, mit Vorstellungen erweiterte, aber mit Gedanken korrigierte Erinnerungen<sup>6</sup> fester, gebundener, in den alltäglichen Erfahrungen besser verankert und von einfacher Konstruktion als Goethes im Halbschlaf und Nachsinnen sich vordrängende, in plastischem Bogen vom Ausgangspunkt der unmittelbaren Wahrnehmung, der Erinnerungsbilder und Vorstellungen weitfliegende Ideen.<sup>7</sup> Wir würden im Finnegan zwischen den



Assoziationen von Anna Livia und Tim Finnegan, im Ulysses zwischen Molly Bloom und Stephan Dedalus umsonst nach solchen strukturellen Unterschieden suchen.

Goethes innerer Monolog sichert der Charakterzeichnung des Dichters besondere poetische Plastizität und Lebendigkeit. Da hier der innere Monolog bei Einhaltung der Spontaneität ein Mittel zur Hervorhebung wesentlicher Charakterzüge ist, so ist er sehr dazu geeignet, in unmittelbarer sinnlicher Form das aufzudecken, was ohne ihn leicht zu einem analytischen, essayistischen, philosophischen Rahmen werden könnte. Das unmittelbare Thema des Romans ist der Besuch, den die Heldin des Werther am 25. September 1816 im Weimarer Palast abstattete, bei dem inzwischen beängstigend und niederdrückend mächtig gewordenen Dichterrfürsten. Dieses Thema - im Gegensatz auch zum Thema der Joseph-Tetralogie - gibt keine Möglichkeit, eine Entwicklung der Charaktere zu zeigen, und so ergibt sich die Handlung des Romans nicht aus der Veränderung der Charaktere, sondern größtenteils aus der Erkundungsarbeit, mit der sich die eine veränderte Person /Lotte/ an die andere /Goethe/ heranschleicht. Das Ergebnis der Veränderung zeigt sich auf dramatische Weise im Verlaufe des persönlichen Zusammentreffens beim Essen. Der ganze Zeitabschnitt des Wandlungsprozesses aber kann nur von der Seite des Bewußtseins überschaut werden. Und da dieser Abschnitt einen bedeutenden Teil von Goethes Leben und Werken umfaßt, ist die Gefahr der wissenschaftlich-philologischen Analyse sehr groß. Schon jetzt - außer den erinnerungsträchtigen, charakterisierenden Gesprächen Lottes und der Bekannten Goethes - kann Thomas Mann mit der von der Oberfläche der Erscheinung bis in die Tiefe des Wesens dringenden freien Assoziationsform diesen wissenschaftlichen, philologischen Ballast vermeiden, der den Ulysses und den Finnegan von Joyce künstlerisch so unvorteilhaft belastet. Und daß hier nicht die Rede ist von allgemeinen Vorurteilen der freien Assoziierung, sondern von einer vom Wesen zur Erscheinung sich bemühenden speziellen Mannschen Form - das zeigt am besten der Umstand, daß Joyce die Form der frei-

en Assoziation im Ulysses und im Finnegan viel extremer anwendet als Thomas Mann. Da er aber bei der extensiven Anhäufung der Assoziationen an der Oberfläche bleibt, so kann er sich künstlerisch nicht von der Verallgemeinerung unproduktiver Konstruktionen befreien, das Allgemeine kann nicht auf das Mannsche Niveau der sich im einzelnen zeigenden künstlerischen Verallgemeinerung gelangen. Der innere Monolog Thomas Manns ist die Fassung einer konkreten ästhetischen Einheit, ein Mittel der künstlerischen Verallgemeinerung.

Der innere Monolog ist, durch seine Natur bedingt, auch die eigentümliche Form der Verwebung von Wirklichkeit und Vorstellungswelt. Die Vermischung von Realität und Phantasie wird in der Kunst von James Joyce zur herrschenden Bestrebung und ist das wichtigste Mittel dazu, mit Hilfe des souveränen Wirkens der Phantasie die Objektivität der Wirklichkeit aufzulösen. Die Grenze, die in der künstlerischen Darstellung die wirkliche und die erdachte Welt in der ersten Periode des Wirkens von Joyce /vor dem ersten Weltkrieg/ voneinander trennte, verwischte sich traumhaft in der zweiten, die Weltkriegskrise widerspiegelnden Periode seiner Laufbahn, während sie im dritten Abschnitt /1923-1941/ gleich einem Traum verschwindet. Es erhebt sich die Frage: Kann ein moderner realistischer Schriftsteller eine Vermischung von Realität und Phantasie darstellen? Wenn nicht, kann er dann modern bleiben - und wird nicht von vornherein aus seiner Kunst ein Aspekt der modernen Wirklichkeit ausgeschlossen? Bejahen wir die Frage jedoch - kann er dann aber Realist bleiben? Wird nicht seine ganze Kunst aus dem Kreis des Realismus ausgeschlossen? Die Antwort - wie auf so viele andere moderne Fragen auch - gibt uns die Kunst Thomas Manns, in der die moderne Verwebung von wahrhafter Phantasie, Realität und Vision, Wirklichkeit und Traum mit zeitgemäßem und individuellem Realismus verbunden ist. Die besondere Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt darin, daß das Moderne der Darstellung die Beseitigung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Vorstellung voraussetzt - unter Beibehaltung des Realismus. Thomas Mann löste das

Problem mit einer Regelung der Grenzen. Da einige konkrete Gestalten innerhalb gewisser Kreise eines von ihm bearbeiteten modernen Lebensstoffes tatsächlich in einzelnen konkreten Situationen nicht die Grenzen zwischen Außenwelt und Phantasie ziehen, so streicht auch Thomas Mann diese Grenzlinien. Da aber die falsche Empfindungsweise dieser Menschen, Novellen- und Romangestalten, ihre falsche Vorstellung von der Wirklichkeit - obgleich selbst Faktum der Wirklichkeit - sich nur auf sie und nicht auf die ganze Wirklichkeit bezieht, stellt Thomas Mann die Verschmelzung von Wirklichkeit und Vorstellung immer als Bewußtseinsfunktion einiger konkreter Figuren in jeweils konkreten Situationen dar; mit anderen Worten: er stellt die verwischte Grenze innerhalb des so gezogenen Kreises der Darstellung sozusagen auf der Peripherie des Kreises wieder her. Durch diese Wiederherstellung unterscheidet er sich von Joyce. Dadurch wird die Darstellung nicht auf dekadente Weise verzerrt, wie das der Fall bei James Joyce war. Auch kehrt sie nicht den in der Dekadenz verzerrt auftretenden modernen Zeitproblemen den Rücken zu, wie das bei einigen, mit dem traditionellen Realismus arbeitenden heutigen, aber nicht modernen Schriftstellern zu beobachten ist, sondern sie verkörpert eine solche Synthese, in welcher sich Moderne und Realismus gegenseitig unterstützen. Diese Kunstart ist deshalb modern, weil sie realistisch ist, und deshalb realistisch, weil sie modern ist. Allerdings verkauft Thomas Mann nicht - im Gegensatz zu Joyce - das Mögliche für ein Spottgeld; auch in seiner Kunst finden wir in der Vermischung von Wirklichkeit und Einbildung eine steigende Tendenz. In seiner ersten Periode kommt das nur vereinzelt vor, in der zweiten wird es wichtiger und in der dritten Periode erhält es eine besondere Bedeutung, vor allem im Lotte-Roman.<sup>8</sup>

Hier sind drei Erscheinungsformen zu separieren. Die erste ist der schon erwähnte innere Monolog, in welchem sich die Fäden der Phantasie und Wirklichkeit zu buntem Muster weben. Was früher über den Unterschied der Assoziationsformen bei Thomas Mann und Joyce gesagt wurde, bezieht sich auch auf

dieses Problem. Es ist aber noch etwas hinzuzufügen. Während bei Joyce im Ulysses und im Finnegan die freien Assoziationen die Phantasie und die Wirklichkeit ständig vermischen, so mischen sie beides im Zauberberg und mehr noch in Lotte in Weimar zusammen oder verweben es miteinander. Die Schöpfungselemente sind bei Joyce größtenteils unerkennbar, bei Thomas Mann aber trennbar.

Die zweite Erscheinungsform wird dadurch charakterisiert, daß in ihr die Wirklichkeit - indem sie ihre reale Natur identifizierbar beibehält - in Vorstellung umschlägt. Beispiel dafür ist Lottes "spukhafte Vision", die sie bei Goethe auf dem ihr zu Ehren gegebenen Essen hatte: "Unter Türmen mit vielen Dächern und Glöckchen daran hüpfte ein altersnährisches, abscheulich kluges Volk, bezopft, in Trichterhüten und bunten Jacken, von einem Bein auf das andere, hob abwechselnd die dünnen Zeigefinger mit langen Nägeln empor und gab in zirpender Sprache eine äußerste und empörende Wahrheit von sich."<sup>9</sup> Der reale Grund dieses "Alptrausms" ist die konkrete Situation, die er umfaßt und ausdrückt. Die "Türme mit vielen Dächern und Glöckchen", die "bezopften, in Trichterhüten und bunten Jacken"steckenden Gestalten und die "zirpende Sprache" beschwören die Chinesen herauf, von ihnen sprach Goethe bei Tisch, unmittelbar vor Lottes Vision. Die "klugen" Söhne dieses Volkes, die ihre "Wahrheit" in die Welt geschrien haben, entnehmen in Lottes Vision ebenfalls den Worten Goethes ihre sowieso schon traditionelle Weisheit, denn der große Goethe zitiert einen von den "Landsleuten des Confucius" geprägten Satz, der bei der Tafelrunde großes Gelächter auslöst: "Der große Mann ist ein öffentliches Unglück." Diese "abscheuliche" Klugheit der Chinesen, ihr "dürrer Zeigefinger mit langen Nägeln" und die "äußerste und tödlich empörende" Wahrheit ist unheimlich, wie auch die ganze Vision ein "spukhafter" "Alp" war, von dem es Lotte "kalt den Rücken hinablief". Diese Furcht ist ebenfalls der seelische Reflex der gleichen konkreten Situation. Goethe kommt von den Chinesen auf die Deutschen, von den Deutschen zu den Juden, nachdem er seine Antipathie gegenüber den Juden



mit dem Haß gegen die Deutschen vergleicht, und er erzählt, da ihn "zuweilen eine den Atem stocken lassende Angst überkomme, es möchte eines Tages der gebundene Welthaß... frei werden."<sup>10</sup> Da Lotte sowieso nervös war, räsonierte Goethes Befürchtung auch dann noch in ihrer besorgten Seele, als einige Minuten später nicht mehr von den Juden und den Deutschen, sondern - im Sinne des chinesischen Wortes - von der den großen Menschen drohenden Gefahr die Rede war. Lotte glaubte zu fühlen, "es möchte nämlich das überlaute Gelächter der Tafelrunde bestimmt sein, ein Böses zuzudecken, das in irgendeinem schrecklichen Augenblick verwahtlost ausbrechen könnte, also, daß einer aufspringen, den Tisch umstoßen und rufen möchte: Die Chinesen haben recht!"<sup>11</sup> Die Tafelrunde schlug sich auf die Seite der die großen Menschen hier bedrohenden und in Lottes Vision sich so furchterregend benehmenden, die "tödlich empörende Wahrheit" hinaus schreienden Chinesen. Wer befindet sich denn nun auf der anderen Seite? Offenbar Goethe, der, obgleich er in einer Reihe mit seinen Gästen sitzt, sie zu Statisten degradiert durch seine bedrückende Persönlichkeit, und Lotte, die sich bei Goethe und in seiner Gesellschaft geniert und einsam fühlt. "... etwas von dieser Nervosität entsteht, rein atmosphärisch, immer, und eine gewisse ängstliche Spannung ... liegt stets in der Luft, wenn das Menschliche sich in Einen und Viele teilt ..."<sup>12</sup> Diese nervöse Spannung drückt sich auch in Lottes Vision aus, die stimmungsmäßig Goethes und Lottes Abgesondertheit, Bedrohtheit in eins legiert und sie dadurch auch gleichzeitig auflöst, denn Lotte verbindet ihr unangenehmes gesellschaftliches Alleinsein mit dem Goethes. Ebenso wird auch Goethe von den mit den Gästen gleichgesetzten visionären Chinesen bedroht - wie Lotte von den Gästen und von Goethe selbst. Und da auch Lotte die drückende Last der geistigen und mächtigen Größe fühlt, ist in der Vision die "tödlich empörende" Äußerung "Wahrheit", die den großen Mann als Unglück empfindet. Lottes Vision entspricht deshalb nicht nur der Wirklichkeit, sondern bezieht sich unmittelbar auch in einigen Ele-



menten auf die Wirklichkeit; sie formt nicht nur eine umgrenzte, konkrete Situation um, sondern enthält sie auch.

Wenn in Lottes Vision von den Chinesen eine durchgehend erkennbare wirkliche Situation in ein Phantasiebild übergegangen ist, wird in der dritten Form der Vermischung von Wirklichkeit und Vorstellung eine einge bildete Situation zur Realität. Goethe, der Lotte nach dem Essen noch einmal einlud - zwar nicht zu sich, sondern nur ins Theater, und er selbst ging dann doch nicht -, saß auf dem Heimweg neben Lotte im Wagen. Die intime Liebenswürdigkeit beweist am besten sein imaginäres Wesen, er benahm sich genau so, wie Lotte es gewollt hätte. Schon der erste kurze Satz, welcher die Wagenfahrt beschreibt, huscht mit der Schnelligkeit von sich in der Phantasie erfüllenden Wünschen neben den anderen: sie hatte gut getan, "gleich an der Seite Platz zu nehmen, wo sie den Wagen bestiegen, denn sie war nicht so allein, wie sie in der Loge gewesen. Goethe saß neben ihr."<sup>13</sup> Im Wunsch wird die Illusion für bare Münze genommen: Lotte "erschrak nicht. Man erschrickt nicht über dergleichen." Goethes für den Empfang zeremoniell hergerichtete Haar war jetzt nicht gepudert; im Gegenteil, es leuchtete jugendlich braun, und sein beim Essen so gezwungener Stil wurde jetzt so vertraut, innig, während er Lotte mit "meine Liebe" ansprach - wie einst, als er seiner lieben Lotte aus dem Ossian, dem Klopstock vorlas. Die Exzellenz darf Lotte jetzt duzen, und sie nimmt mit weiblich hämischer Genugtuung an, daß "die kleine Frau", "das Theaterkind", das in Goethes Leben getreten, vermutlich von flatterhafter Natur war. Und die Sehnsucht ist nicht nur zielstrebig, sie sucht ihre Befriedigung nicht immer auf kürzestem Wege, sondern bisweilen auf listig verschlungenen Umwegen. So z.B. bemerkte Lotte, daß Goethes Aufmerksamkeit das ältliche Kopfwackeln seines in der Jugend umschwärmten Ideals auf dem Empfang nicht entgangen war. Es scheint auf der Hand zu liegen, daß der Goethe der Wagenpartie es nicht bemerkt hat. Dennoch ist es ihm aufgefallen, ja, er spricht es auch aus, aber nur, um es "rührend" zu nennen und damit Lotte den Gang der Excel-

lenz - entgegen aller dichterischen Verjüngung - starr finde. Der große Mann, der den Empfang gab, bemerkte nicht, daß Lotte mit einem geistreichen Streich in dem gleichen Kleid zu ihm kam, das sie in ihrer Jugend getragen hatte und von dem nur eine Schleife fehlte, jene, die sie dem jungen Goethe an einem früheren 28. August gegeben hatte, an Kestners und Goethes gemeinsamem Geburtstag. Der intime Freund aber, der Lotte nach dem Theater erwartete, hatte diesen geistvollen Scherz bemerkt und gelobt, ja, er bat sie sogar um Verzeihung, weil er sie gekränkt hatte, und Lotte, wenn auch nicht sofort, verzeiht Goethe, der zu Geist und Licht verbrennt, um zu leuchten, und der in der ewigen Metamorphose der Dinge nicht nur Flamme ist, sondern auch trunkener Falter, der in die Flamme fliegt, - dem nicht nur Opfer gebracht werden, sondern der selbst das Opfer bringt. "Tod, letzter Flug in die Flamme, - im All-Einen, wie sollte auch denn nicht nur Wandlung sein? In meinem ruhenden Herzen, teure Bilder, mögt ihr ruhen - und welch freundlicher Augenblick wird es sein, wenn wir dereinst zusammen erwachen."<sup>14</sup>

Und als der Wagen vor dem Gasthof hielt, half Mager, der Kellner, nur Lotte beim Aussteigen. Dem fiktiven Charakter des Goethe der Wagenfahrt beweist nicht nur der Unterschied, der zwischen dem Dichter des Empfanges und dem der Begleitung auf der Heimfahrt liegt, sondern auch die Ähnlichkeit zwischen dem sich um Lottes Brief nur wenig kümmernden, seinen inneren Monolog abspulenden Künstler-Wissenschaftler und dem konventionellen, sich nur nach der Etikette benehmenden höflichen Dichturfürsten.

All das muß deshalb betont werden, weil Thomas Mann das Gespräch zwischen Lotte und Goethe während der Wagenfahrt trotz der häufigen und feinen Veranschaulichung seines fiktiven Wesens - als vollkommen wirklich darstellt. Er sagt nicht, daß es so war, als wenn es geschehen wäre, sondern daß es geschehen ist. Das künstlerische Taktgefühl der Szene liegt darin, daß er kein einziges Wort unmittelbar über Lottes Einbildung verliert, obgleich aber jedes das darstellt. Schon im ersten Satz äußert er als Tatsache, daß eben Goethe dort

neben Lotte im Wagen saß und die ganze Zeit über sich als wirkliche Person verhielt, "sprach", "antwortete", "erwiderte", "seine Stimme sanft vertieft", Einwendungen tat, nachsann. Aber die Kraft der scheinbaren Gegenwärtigkeit ist ein Lob für Lottes Einbildungskraft, und die noch so tiefgehenden Gedanken des im Wagen meditierenden Goethe können seine tatsächliche Gegenwart nicht beweisen. Lotte hatte schon während der Theatervorstellung mit sehr treffenden und in Goethes Geist konzipierten Bemerkungen Theodor Körners Rosamunde kritisiert, und wer außer Werthers Heldin hätte Goethes Gedanken, Stil, Denkweise und Redekunst besser gekannt? <sup>15</sup>

Das Verhältnis von Wirklichkeit und Vorstellung gestaltet sich also bei Mann auf ganz andere Weise als bei Joyce. Während der Joycesche Typ des inneren Monologs, der Traum- und Phantasiegebilde, der träumerischen Illusion die Objektivität der Wirklichkeit mit avantgardistischer Ungeduld zerreißt, hebt die Mannsche Form sie mit moderner Sensibilität hervor.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup>Dieser Artikel ist ein Teil meines Buches James Joyce und Thomas Mann, Dekandenz und Modernität. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967. /ung./ Bisher sind folgende Teile selbständig veröffentlicht worden: Die vor dem ersten Weltkrieg erschienenen Novellen vom Thomas Mann und James Joyce. In: Filológiai Közlöny, Januar-Juni 1963, Jg. IX, Nr. 1-2, 71-86 /ung./; A Survey of Criticism on the Relation of James Joyce and Thomas Mann, Hungarian Studies in English II, Debrecen, 1965, 105-120 /engl./; James Joyce and Adrian Leverkühn. Decandence and Modernity in the Joycean Parallels of Thomas Mann's Doktor Faustus, Part I: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 8/1-2/, 1966. 195-238, Part II: Tomus 8/3-4/, /3-4/, 1966. 421-444 /eng./; Parallelen zwischen der Mannschen und Joyceschen Form des inneren Monologs, der Traum-

und Phantasiehaftigkeit im Spiegel des Romans Lotte in Weimar. Arbeiten zur deutschen Philologie III, Debrecen, 1968, 131-42; Avantgardism and Modernity Budapest, Tulsa, Oklahoma, Akadémiai Híradó, The University of Tulsa, 1971. 117 p. Die beiden letzteren Studien behandeln ausführlich das persönliche, philologische, weltanschauliche und ästhetische Verhältnis zwischen Joyce und Mann und arbeiten dies in kritischer Weise auf.

<sup>2</sup>Hierauf wies György Lukács hin. Vgl. Stephen Spender: With Lukács in Budapest, Encounter, Dezember 1964. Vol. XXIII. No. 6, 55-6.

<sup>3</sup>Vgl. Harry Slochower: Goethe the Nourisher. New Republic, Oct. 14, 1940. Ernst Cassirer: Thomas Manns Goethebild. Eine Studie über Lotte in Weimar. Germanic Review, Oct., 1945. Vol. 20, 166-94. Bernhard Blume: Thomas Mann und Goethe. Bern, Fracke, 1949. Heinz Lüdecke: Thomas Mann's dialektisches Goethe-Bild. Aufbau, Sept. 1962. Jahrg. 8, 941-5. Hans Mayer: Der Weg zu Goethe. Thomas Mann, Werk und Entwicklung. Volk und Welt, 264-307.

<sup>4</sup>Engels' Kritik zu dem Buch Karl Grüns: "Über Goethe vom menschlichen Standpunkte" erschien zuerst in der Deutschen Brüsseler Zeitung, 21. Nov. - 9. Dez. 1847. Vgl. auch: Karl Marx-Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Herausgegeben von Michail Lifschitz, Berlin, Verlag Bruno Henschel und Sohn, 1948. 218. Vgl. Előd Halász: Thomas Mann. Budapest, Gondolat, Irodalomtörténeti Kiskönyvtár 3, 1959. 63. - Georges Lukács: La signification présente du réalisme critique. Traduit par Maurice de Gandillac. Les essais XCV, nrf. Gallimard, 1960. 26-9. - Thomas Manns Brief an Karl Kerényi. 1939. VIII. 2. Briefwechsel Thomas Manns und Karl Kerényis über Roman und Mythologie. Ung. von Petrolay Margit, Officina könyvtár 99/100, 1947. 11.

<sup>5</sup>Thomas Mann: Lotte in Weimar. Aufbau-Verlag, Berlin, 1956. Bd. 7. 669. ff, verstreut.

<sup>6</sup>Ebd. 401-2

<sup>7</sup>Ebd. 669 ff.

<sup>8</sup>Lotte in Weimar. 401 ff, 669 ff, 748 ff.

<sup>9</sup>Ebd. 748.

<sup>10</sup>Ebd. 747.

<sup>11</sup>Ebd. 748.

<sup>12</sup>Ebd.

<sup>13</sup>Ebd. 770.

<sup>14</sup>Ebd. 779.

<sup>15</sup>Im Roman gibt es auch einfachere Beispiele für die Darstellung der Einbildung als wirkliches Geschehen; z.B. steigerte Lottes Phantasie den einen Kuß Goethes zu wilden brennenden Küssen, die in Verzweiflung geboren und vom Ossian erhitzt waren, und die sie beim Himbeerensammeln bekam. Hier nimmt Lotte selbst die Richtigstellung vor: "Da fiel ihr ein, daß sie es auch nicht erfahren hatte." /a.a. O. S. 397/ Prinzipiell aber ist es egal, ob die Korrektion von innen oder außen kommt, mittelbar oder unmittelbar Gültigkeit erlangt; und das leichter überblickbare Beispiel beleuchtet auch das schwerer erkennbare.



Tibor Frank

Ein Faust-Kommentar viktorianischer Prägung

Gustavus George Zerffi /1820-1892/ ist in der ungarischen Fachliteratur, die bislang von der Londoner Laufbahn dieser eigenartigen Persönlichkeit keine Notiz genommen hat, nur durch seine vor 1848 ausgeübte ungarländische Tätigkeit bekannt. In erster Linie ist es die Petöfi-Philologie, der wir nähere Angaben über Zerffis Wirken vor und während der Revolution zu verdanken haben. Zerffi ist als eifriger Kritiker Petöfis berüchtigt geworden - nicht das letzte Mal in seinem Leben -, und obwohl sich die ungarische Forschung bis jetzt noch vorwiegend auf die nicht unvoreingenommenen Aussagen in Wurzbachs Biographisches Lexikon vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts stützte, ist uns bekannt, daß der chamäleonhafte Publizist nach dem Freiheitskampf in die Emigration ging und ein Wiener Spion wurde. Bis jetzt hat jedoch die ungarische Geschichtsschreibung die wahren Dimensionen dieser seiner Tätigkeit nicht hinreichend erschlossen und den Weg des Mannes seit Beginn der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts sogar ganz aus den Augen verloren. Dabei lohnte es sich, schon den Zerffi der 50er Jahre besser ins Auge zu fassen: der allzu "mobile" Emigrant war nämlich bemüht, zu allen wichtigeren Gestalten der Kossuth-Emigration gute Beziehungen anzuknüpfen /vorerst, noch vor seiner Londoner Periode, zum ehemaligen Gouverneur und dessen engerer Umgebung, danach zu Bertalan Szemere und anderen Gegnern Kossuths/; längere Zeit stand er in direkter Verbindung mit

Karl Marx; und um die Jahre 1859-61 schloß er sich dem auch in London bestehenden liberal-bürgerlichen Deutschen Nationalverein, der Umgebung Gottfried Kinkels an, wodurch er ein aktiver Gegner von Marx wurde. Zugleich aber war er von 1849 bis 1865 /1/ einer der bestbezahlten Agenten des Wiener Innen- oder Polizeiministeriums, dem er rund zweitausend numerierte Spionageberichte lieferte, wobei er sich auf alle seine Beziehungen stützte.

Sehr interessant ist die Beendigung dieser obskuren Periode des Emigranten und das Entstehen eines "neuen" Zerffi. Offensichtlich hängt dieser Vorgang mit dem politischen, um die Mitte der 60er Jahre eingetretenen Niedergang der ungarischen und internationalen revolutionären Emigration in London zusammen. Es hat den Anschein, daß dieser zweite Abschnitt von Zerffis Londoner Tätigkeit aus den veränderten Lebensumständen zu erklären ist, die sich für die revolutionäre Emigration nach ihrer politisch aktiven Periode ergaben. Dieser Lebensabschnitt, in dessen Verlauf aus dem berüchtigten Spitzel ein geachteter britischer Kunsthistoriker und Geschichtsschreiber wird, ist von wissenschaftshistorischem Belang. Gestützt auf die wenigen Angaben des Dictionary of National Biography gegen Ende des Jahrhunderts, haben bisher nur einige ausländische historiographische Arbeiten über diesen Abschnitt Zerffis von Lebenslauf Aufschluß gegeben, allerdings ohne die Kenntnis seiner Wiener Kontakte und der fragwürdigen politischen Vergangenheit des "einstigen Honvéd-Hauptmanns". Man könnte fast annehmen, daß in den vierzig Jahren seiner Emigration zwei Zerffis in England gelebt haben: zuerst ein trotz seiner wichtigen Rolle unbedeutender Wiener Agent, dessen sich sogar seine Auftraggeber schämten - und dann ein berühmter, auch in den höheren Kreisen Londons geschätzter Gelehrter mit bedeutsamem Lebenswerk, ein Mitbegründer der Royal Historical Society, später einer der ersten Vorsitzenden des Rates dieser Institution /1880-1885/. Auf der Grundlage einer gründlichen historischen Analyse von Leben und Wirkung Zerffis<sup>1</sup> soll im folgenden dessen Interpretation von Goethes Faust dargestellt werden.

Wenn der Verlust seines Wiener Metiers G. G. Zerffi auch nicht unerwartet traf, so führte doch der Umstand, daß seine Existenz erschüttert war, zu bedeutenden Veränderungen. Der Fünfundvierzigjährige war gezwungen, Umschau nach einer anderen Erwerbsquelle bzw. Beschäftigung zu halten - nach einer neuen Lebensform also. Damit begann ein neuer Abschnitt in seiner bisherigen, an psychologischen und dramatischen Wendungen ohnedies so reichen Laufbahn.

Bis zu einem gewissen Grad hatte Zerffi die Umstellung mit gutem Spürsinn schon früher vorbereitet. Er hatte in den 50er Jahren zur Ergänzung des Einkommens, das er aus Wien bezog, eine ausgedehnte Lehrtätigkeit betrieben, was damals in London die typische Erwerbsquelle kontinentaler Flüchtlinge war. Wenn man im Tagebuch deutscher oder österreichischer Emigranten blättert, liest man am häufigsten von ihren Laufbahnen als Sprachlehrer. Eugen Oswald gab deutschen und französischen Sprachunterricht und redigierte ein deutsches Lesebuch, Malwida von Meysenbug verdingte sich als deutsche Erzieherin, Arnold Ruge hielt Vorträge über deutsche Literatur, und selbst der Pole Graf Worcell schrak nicht davor zurück, Sprachstunden zu geben.<sup>2</sup> Herzen machte die ironische Bemerkung, daß ein Deutscher "Unterricht in Musik, Latein und allen Literaturen und Künsten erteilt um des täglichen Bieres willen..." Viele gaben Stunden, die es vorher niemals getan, ja sogar selbst keinerlei Stunden bekommen hatten. Und die Konkurrenz drückte die Preise furchtbar herab.<sup>3</sup>

In Flüchtlingsroman Ibeles von Johanna Kinkel steht das Stundengeben als ein typisches Problem des Londoner Emigrantenschicksals im Mittelpunkt der Handlung. Fast alle Hauptfiguren des Buches geben Unterricht, noch dazu unter sehr komplizierten Bedingungen. Eine Stellung zu finden war ein schwieriges Unterfangen. Der Lehrer mußte über einen ausgedehnten Bekanntenkreis verfügen, "wenn er im Londoner Concurrentenmeer mit-schwimmen" wollte. Man brauchte wenigstens drei Jahre, um sich einen Namen zu verschaffen, wobei ein Schulposten einem Wunder gleichkam. Am verbreitetsten war das Erteilen von Privatun-

terrichtet, und die Emigranten hatten bald erkannt, daß man bei den Schülern nicht wählerisch sein durfte.<sup>4</sup>

Anfangs gab auch Zerffi Privatstunden. Kászonyi zum Beispiel schreibt von ihm, daß er den Sohn eines Millionärs namens Blumberg in Deutsch unterrichtete.<sup>5</sup> Bald aber machte er sich einen guten Namen und bekam mehrere Lehrstellen. Er unterrichtete deutsche Sprache und Literatur am Royal Medical College Epsom, am Westbourne College Bayswater, an der "Hauptstädtischen Abendschule" /Crosby Hall/, am City of London College und an der Frauenschule The Elms and Park House.<sup>6</sup> Das läßt vermuten, daß ihm die Eingliederung in die britische Gesellschaft - im allgemeinen ein schweres Problem - in relativ kurzer Zeit gelungen war. /Nach Johanna Kinkel entsprach unter dem Gesichtspunkt der Einbürgerung ein Monat in Deutschland einem Londoner Jahr.<sup>7</sup>/

Ogleich die eigentliche wissenschaftliche Laufbahn Zerffis erst nach seiner Lostrennung von Wien begann, hatte der spätere Kunsthistoriker und Historiograph schon in seinen Agentenjahren eine philologische Arbeit herausgegeben: der Londoner Verleger Simpkin, Marshall & Co. veröffentlichte 1859 das deutsche Original von Goethes Faust I. Teil, begleitet vom englischen Text Zerffis - "Critical and Explanatory Notes". Die Textausgabe hatte einen derartigen Erfolg, daß 1862 David Nutt sie eines unveränderten Nachdrucks für würdig erachtete.<sup>8</sup> Zerffi empfahl den Band dem Direktor des Westbourne College, an dem er tätig war, Reverend Charles Mackenzie, und wies damit auf den direkten Zusammenhang zwischen der Goethe-Ausgabe und seiner deutschen Lehrtätigkeit hin. Im kurzen Vorwort zur zweiten Auflage erörtert Zerffi ganz offen: "Meine Notizen sind für die Studenten bestimmt, und ich bin reichlich belohnt, wenn ich sie damit der Sorge enthebe, unsere lakunären deutschen Wörterbücher aufzuschlagen..."<sup>9</sup>

Es handelt sich also um ein "Hilfsbuch", das den Zweck hat, den Text des großen Werkes zu erläutern und verständlich zu machen. Goethes Faust wurde in England sehr oft herausgegeben: bislang waren zwei Dutzend verschiedene Übersetzungen erschie-



nen, und Schriftsteller wie P. B. Shelley, Lord Byron, S. T. Coleridge, Thomas Carlyle und Sir Walter Scott hatten das Interesse der britischen Leserwelt ständig geschürt. Trotzdem ist die Geschichte der Faust-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend eine Kette von Mißverständnissen und Vorurteilen. Erst nach den 50er Jahren - und hauptsächlich unter dem Einfluß aus Deutschland - nahm die englische Faust-Interpretation eine dezidiert historisch-philologische Richtung: Scherer und seine Schule hatten auf die Entwicklung der Goethe-Philologie des Inselreiches großen Einfluß.<sup>10</sup>

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begann das Interesse nachzulassen, wurde aber durch die 1855 erschienene Goethe-Biographie G. H. Lewes' neu erweckt. Lewes machte auf den künstlerischen Wert des Werkes aufmerksam, womit er der Faust-Kritik Englands, deren Augenmerk bisher den moralisch-philosophischen Aspekten der Dichtung gegolten hatte, eine entschieden ästhetische Richtung gab.<sup>11</sup> H. S. Bluhm, der hervorragende Erforscher der englischen Faust-Rezeption, bestimmte die Faust-Interpretation der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit der Formel "Faust als Stoff" und stellte dieser die Auffassung der zweiten Jahrhunderthälfte gegenüber, nämlich das Interesse am "Faust als geistige Macht", und er brachte die Veränderung mit der allgemeinen Entwicklung der englischen Denkart in Verbindung.<sup>12</sup> Während die ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts reaktionär waren in dem Maße, wie die Ideen der Aufklärungszeit zu schwinden begannen, erlebt man seit Mitte des Jahrhunderts eine bewußte Rückkehr zum Begriff des Fortschritts, der jetzt auf wissenschaftlicher Basis neukonzipiert wurde. Vor allem war es Darwins Werk 'Über den Ursprung der Arten' /1859/, das die Briten aus ihrem dogmatischen Sicherheitsgefühl weckte und die Ursache weitreichender Konflikte zwischen Theologie und neuer Wissenschaft wurde. Diese bedeutenden geistigen Veränderungen spiegeln sich in der englischen Kritik des Faust.<sup>13</sup> Besonders in den 60er Jahren reiften die Voraussetzungen zur tieferen Erkenntnis des Faust, und das ging eigentümlicherweise Hand in Hand mit der beginnenden Erkenntnis und Anerkennung der allge-



meinen intellektuellen Führungsrolle des Deutschtums. Der in jenem Jahrzehnt eingetretene Wechsel in Deutschlands politischem Gewicht änderte die Haltung Englands gegenüber den Deutschen grundlegend. "Die deutsche Okkupation der intellektuellen Welt", wie es ein zeitgenössischer Kritiker nennt, setzte an Stelle des beschränkten Evangelikanismus, der bislang im Mittelpunkt der Faust-Annäherung gestanden hatte, die umfassende Prüfung deutscher Phänomene.<sup>14</sup> Und wenn auch Englands Geschichte der Faust-Rezeption keine Folge überzeugender Versuche der Interpretation dieses Werkes darstellt, so illustriert sie doch in ihrem Ganzen den Prozeß des Entstehens und Erstarkens eines neuen Weltbildes im Inselreich.<sup>15</sup>

Zerffis Faust-Veröffentlichung ist das glänzende Beispiel eines typisch englischen Faust-Kommentars aus den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Zerffi, der in den 70er Jahren ein Verfechter der Rassenidee und früher Verkünder der arisch-germanischen Vorherrschaft wurde, konzipierte auch diese seine Arbeit im Zeichen der "Bruderschaft Englands und Deutschlands" und in der Hoffnung einer universellen Herrschaft der angelsächsischen Rasse.<sup>16</sup> Er wurde so auf seine Art einer von jenen, die in England die deutsche Kultur und Wissenschaft verbreiteten, wobei die Rassenidee seiner Arbeit eine zusätzliche ideologische Brisanz verlieh. Doch lag in Zerffis Kommentar der wirkliche ideologische Akzent nicht so sehr auf der für seine späteren Arbeiten charakteristischen rassischen Argumentation, sondern eher auf den weltanschaulichen Aspekten des Faust.

Der Kommentator kennt und benutzt stellenweise die Arbeiten der führenden deutschen Goethe-Philologen seiner Zeit: K. Rosenkranz, K. G. Carus, K. E. Schubarth, Ch. H. Weisse, H. Düntzer, J. Leutbecher sowie die Faust-Erläuterung von H. Th. Röscher.<sup>17</sup> In der Einleitung des Buches gibt Zerffi einen 25 Seiten langen Überblick über die Vorgeschichte des Faust-Themas, die Zielsetzungen und das Quellenmaterial zu Goethes Werk beziehungsweise über sonstige Bearbeitungen des Faust-Stoffes. Schon hier erklärt Zerffi zusammenfassend: "...tatsächlich, das ganze Drama hat den Zweck zu zeigen, daß sich das dunkle

Phantom des Atheismus, das wankende Skelett des Materialismus und das unfaßbare Gespenst der Übersinnlichkeit angesichts der impressiven Doktrinen und der Anwendung der wahren Religion in nichts auflösen müssen."<sup>18</sup> Zerffi arbeitete ausdrücklich mit der Zielsetzung, diese Schlußfolgerung in seinen Kommentaren zum deutschen Text Punkt für Punkt zu beweisen. Neben seinen zahlreichen rein sprachlich-grammatischen Bemerkungen betonte er in seinen annähernd tausend Notizen die Probleme der theologischen Auslegung des Dramas. Genau wie H. Melville, F. Metcalfe und andere englische Faust-Kommentatoren beurteilte auch Zerffi die Dichtung vom Gesichtspunkt einer Art beschränkten Puritanismus aus und konnte oder wollte nicht die ausgesprochen weltliche Bedeutung des Werkes erkennen, nämlich - um Georg Lukács zu zitieren - "die spezifische Problemstellung, durch die der Faust zu einem einzigartigen Weltgedicht wurde...: im Mittelpunkt steht ein Individuum, dessen Erlebnisse, dessen Schicksal und Entwicklung zugleich den Fortgang und das Geschick der ganzen Gattung darstellen sollen."<sup>19</sup>

Stattdessen bemühte sich Zerffi, in seinen Faust-Erläuterungen die vorherrschende Religionsauffassung seiner Zeit zu bedienen: er versuchte Goethe und sein Werk zu "christianisieren", um es für den englischen Evangelikanismus annehmbarer zu machen. Für diese Bestrebung Zerffis ist kaum ein besseres Beispiel als seine Fußnote 784 zum folgenden Vers aus der Szene "Walpurgisnacht" zu finden:

"Stimme /unten/:

Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!

Ich steige schon dreihundert Jahr,

Und kann den Gipfel nicht erreichen.

Ich wäre gern bei meines Gleichen."

Zerffi stellt fest, daß "sich dieser Abschnitt laut der römisch-katholischen Kommentatoren auf den Protestantismus bezieht... Wir haben jedoch nicht den geringsten Grund anzunehmen, daß Goethe, das Kind des Protestantismus, seine Religion so ungehorsam hätte angreifen wollen: sowohl hier als auch anderswo war sein einziges Ziel, die riesigen Waffen seines Genius ge-

gen diejenigen Metaphysiker und Philosophen zu wenden, die ihre Theorien und Untersuchungen ohne Religion gebildet haben."<sup>20</sup> An einer anderen Stelle geht Zerffi sogar so weit, daß er das Goethesche Werk als "ein gänzlich christliches Buch" betrachtet.<sup>21</sup> H. S. Bluhm hat also - ohne auf diese unsere Beispiele hinzuweisen - recht, wenn er behauptet, daß der Faust in Zerffis Auslegung eine Apotheose der christlichen Religion sei: der Spezialist der Faust-Rezeption Englands stellt die Anschauung Zerffis neben die der schwächsten in den 50er Jahren.<sup>22</sup>

Aber nicht nur nachträglich wurde über die Anschauungen Zerffis debattiert. Die Herausgabe Zerffis wurde bereits im Herbst 1859 in The Saturday Review einer seriösen und sachlichen Kritik unterzogen.<sup>23</sup> Der anonyme Rezensent schreibt: "Dr. Zerffi scheint die voluminöse Beflissenheit eines deutschen Kommentators mit dem Fleiß eines evangelischen Geistlichen zu kombinieren, und die Ergebnisse einer solchen Assoziation sind mehr als sonderbar." Das Hauptproblem sieht der Kritiker in der Zerffischen Auslegung der Grundidee des Werkes. Hätte Zerffi den Prolog der Tragödie studiert, anstatt ihn zu übergehen, - schreibt er - dann hätte er die wahre Lehre des Dramas erkannt:

"Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange  
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

Nach der Meinung des Kritikers hätte der Kommentator besser getan, statt der klangvollen Wendungen wie "glänzender Stern der Religion" und "dunkles Gespenst des Atheismus" die wahre Botschaft des Goethe-Werks zu interpretieren. "Goethe ist kein gläubiger Christ gewesen, das ist die Wahrheit, und sein Werk hatte keinerlei religiöse Zielsetzung, in dem Sinne nämlich, was Christen unter Religion verstehen; und wir mahnen den Leser, daß ihm Dr. Zerffis evangelische Darlegung eine Falle stellt, daß Goethes Faust ... mit den Wahrheiten der Bibel überhaupt nichts zu schaffen hat." Die Kritik im Saturday Review beleuchtet auch zahlreich in Zerffis Faust-Auslegung vorkommende Mißverständnisse. Der Kritiker bezichtigt sogar den Kommentator: der habe zwar zum Teil begriffen, was Goethe in diesem

Werke aussagt, habe aber bewußt darüber geschwiegen, um bei dem britischen Publikum, das lieber die theologischen Auslegungen seines Buches liest, eine günstigere Aufnahme zu finden.<sup>24</sup> Das bedeutet, erklärt H. S. Bluhm, daß ihn der anonyme Kritiker nahezu der intellektuellen Unehrllichkeit verdächtigte.<sup>25</sup>

Dies alles ist für uns wichtig, weil der Literaturkritiker, obwohl er sich über Zerffis damaliges Metier kaum im klaren gewesen sein konnte, an ein moralisches Problem rührt, das die ganze Laufbahn dieses charakterschwachen Menschen überschattet. Zerffi, wie auch seine späteren Aktivitäten beweisen, pflegte sich den aktuellen ideologischen Strömungen zu unterwerfen und bediente, indem er diese zumeist rückhaltlos akzeptierte, den augenblicklichen Gemeingeschmack. Die in seiner Interpretation des Goethe-Werkes bemerkbare "intellektuelle Unehrllichkeit" ist besonders deshalb beachtenswert, weil aus dem Faust-Kommentator evangelischer Prägung nach kaum eineinhalb Jahrzehnten einer der eifrigsten Fahnenträger des sich damals entfaltenden Säkularismus geworden ist.

#### Bemerkungen

1 Tibor Frank, "Hungarian Art-Historian in Victorian Britain: Gustavus George Zerffi", Acta Historiae Artium Acad. Sci. Hung. XXIII /1917/, 121-134; Tibor Frank, "'Dogma and Science': Patterns of Victorian Unbelief", Studies in English and American 3 /Budapest: L. Eötvös University, 1977/, 61-95; Tibor Frank, "Gustavus George Zerffi, Scientist of General History", Annales Univ. Sci. Budapestinensis de R. Eötvös Nominatae, Sectio Historica XX /1979/. - Meine vor einem Jahr /1978/ fertiggestellte Zerffi-Biographie wird höchstwahrscheinlich 1981 veröffentlicht. - Aus der früheren, sehr spärlichen Zerffi-Literatur s. noch A. Momigliano, "Da G.G. Zerffi a Ssu-ma Ch'ien", Rivista Storica Italiana LXXVI/IV /1964/, 1058-1069; József Kiss, "Petöfi in der deutschsprachigen Presse Ungarns vor der Märzrevolution", in: Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen /Berlin: Akademie V., 1969/, 290-292 und passim.



2 Eugene Oswald, Reminiscences of a Busy Life /London: Moring, 1911/, 270, 299, 303-4, 347-352; Malwida von Meysenburg, Memoiren einer Idealistin /Stuttgart-Berlin-Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1927/, Band 1, 328-341 und passim; Arnold Ruge an Unbekannten, 14. Juni 1853, Zentrales Parteiarchiv des Instituts für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU /Moskau/, f. 172, d. 82.

3 Alexander Herzen, Mein Leben. Memoiren und Reflexionen /Band 3/ 1852-1868 /Berlin: Aufbau V., 1962/, 226, 234.

4 Johanna Kinkel, Hans Ibeles in London. Ein Familienbild aus dem Flüchtlingsleben /Stuttgart: Cotta, 1860/, Band I, 329, 339, 354, 377-8, bzw. 353-383 passim; Daniel von Kászonyi, Ungarn's vier Zeitalter. Erlebnisse und Lebensansichten eines Mitspielers vor, während und nach der ungarischen Revolution in Ungarn und im Auslande /Leipzig: Kollmann, 1868/, Band III, 33-4.

5 Kászonyi, op. cit. Band III, 140-142.

6 G. G. Zerffi, Faust, von J. W. Goethe. With Critical and Explanatory Notes /London: Simpkin, Marshall & Co., 1859<sup>1</sup>, David Nutt, 1862<sup>2</sup>/, Titelseite.

7 Johanna Kinkel, op. cit. Band I, 248.

8 G. G. Zerffi, op. cit. Vgl. Adolf Ingram Frantz, Half a Hundred Thralls to Faust. A Study Based on the British and American Translators of Goethe's Faust 1823-1949 /Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 1949/, 304; Hans Henning, Faust-Bibliographie, Teil II, Band I /Berlin-Weimar: Aufbau V., 1968/, 62-3.

9 G. G. Zerffi, op. cit. /1862<sup>2</sup>/, I, III, VI,

10 A. I. Frantz, op. cit. 257, 306; William Frederic Hauhart, The Reception of Goethe's Faust in England in the First Half of the Nineteenth Century /New York: The Columbia UP, 1909/, 51-78; Hans Henning, op. cit. 105-131.

11 W. F. Hauhart, op. cit. 50-51; vgl. G. H. Lewes, The Life and Works of Goethe, Vols. I-II /London, 1855/.

12 Heinz Siegfried Bluhm, The Reception of Goethe's Faust in England after the Middle of the Nineteenth Century /Unver-



öffentliche Dissertation, Madison, Wisc., USA 1932/, zusammengefaßt in The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 34 /Urbana, Ill., USA/, 1935, 201-202.

13 Ebenda

14 Ebenda, 202-205.

15 Ebenda, 211-212.

16 G. G. Zerffi, op. cit. XXXII.

17 Ebenda VII.

18 Ebenda, XX.

19 H. S. Blum, op. cit. [/1935/, 203-204; Georg Lukács, Goethe und seine Zeit /Berlin: Aufbau-V., 1950/, 226.

20 G. G. Zerffi, op. cit. 268.

21 Ebenda, X.

22 H. S. Bluhm, op. cit. /1932/, 22. - Ich möchte bei dieser Gelegenheit der Goethe-Sammlung der Universität Yale /The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, New Haven, Conn., USA/ meinen aufrichtigen Dank für ihre wertvolle Hilfe sagen.

23 The Saturday Review VIII, 15 October 1859, 456-457.

Vgl. H. S. Bluhm, op. cit. /1932/, 22-24 und /1935/, 203-204.

24 The Saturday Review, op. cit. 456-457.

25 H. S. Bluhm, op. cit. /1932/, 24.

Der Aufsatz erscheint mit Genehmigung des Herausgebers des Goethe-Jahrbuches, für das er ursprünglich gedacht war, und in dem er erscheinen soll.



Endre K i s s

Die Stellung Goethes in der Brochschen Theorie und Praxis des polyhistorischen Romans

Das ganze Phänomen Goethe war bei jedem Vertreter des "polyhistorischen" Romans intensiv anwesend. Bei keinem jedoch trat er als so omnipotente Bezugsfigur wie bei Hermann Broch auf. Über das Verhältnis Broch-Goethe ist schon manches geschrieben worden.<sup>1</sup> Indem wir das Thema wieder aufgreifen, wollen wir nur auf einige Motive hinweisen, die den Romancier und Romantheoretiker Hermann Broch in dem bekannten Maße faszinierten. Auffallend ist nämlich, daß Goethe nicht nur in jeder Periode des Brochschen Denkens und Schaffens heraufbeschworen, sondern praktisch bei jedem wichtigen Problem angeführt wird. Dies zeigt einerseits, daß die besprochenen Probleme logisch fest miteinander verbunden sind, sowie andererseits, daß diese Problemkonstellation laut Broch auch bei Goethe ähnlich vorhanden gewesen sein muß.

Das wesentlichste und gleichzeitig den Ausgang bedeutende Motiv dieser auf den ersten Augenblick vielleicht nicht selbstverständlichen Identifizierung mit Goethe liefert uns folgender Text Brochs: "Was die ungeheure Bedeutung Goethes ausmachte, war nicht zuletzt, daß er in seiner eigenen und einzigen Person alle jene disparaten Wertstrebungen, von denen seine Zeit erfüllt war, zu einem einheitlichen Strom vereinigte, daß /er/ den »Individualismus« der Zeit, der aufgeteilt war in individuierte Werthaltungen des Geistigen und aufgeteilt war auf einzelne Individuen, in sich zusammenband, und daß er so zu dem großen »Individualisten« wurde, als welcher er bereits in die Geschichte eingegangen ist."<sup>2</sup> Brochs Identi-

fizierung mit Goethe beruhte also auf der Erkenntnis, daß seinerzeit Goethe sich in einer ähnlichen geistigen Lage wie er /d.h. Broch/ befand. Diese Identifizierung bewegt sich aber zwischen Grenzen; Broch selbst beurteilt diese Beziehung von Zeit zu Zeit anders. Man findet bei ihm Aussagen, die die Wertlage oder, wie es Broch formuliert, die "Werthaltung" der Epochen Goethes bzw. seiner selbst als absolut identisch bezeichnen, aber auch solche, die es schon nicht mehr so definitiv enthalten. Nehmen wir zwei Beispiele. Das eine: "Goethe lebte noch in der Epoche der alten Werthaltungen /d.h. die beiden Epochen sind also in dieser Hinsicht nicht identisch - E.K./, er war in ihr zeitgerecht, aber sein Ahnen und Wissen überblickte hundert Jahre im voraus... Heute ist der Dichter gezwungen, die Goethesche Forderung zu erfüllen..."<sup>3</sup> Ein anderer Versuch ist der folgende, der seinerseits auch eher den Unterschied der beiden Zeitalter hervorhebt: "Es /etwa die Erschaffung einer Totalität - E.K./ war ihm /Goethe/ die Aufgabe, in der er das Religiöse verstanden haben wollte, und dies in einer Zeit. in der das christlich Religiöse noch von einer ganz anderen Lebendigkeit war als heute. Es war ihm mit dem Begriff der Bildung eng verschwistert."<sup>4</sup> Ich glaube jedoch, daß all diese Auffassungen in ihrer Art richtig sind, sie heben alle solche Seiten der Tatsachen hervor, die in einer anderen Annäherung nur im Hintergrund erscheinen könnten. So viele Schattierungen der Brochschen Identifizierung mit Goethe also auch auftauchen mögen, weisen die Aussagen in der deutlichen Artikulierung einer jeweils anders formulierten Entsprechung in die gleiche Richtung.<sup>5</sup>

Ein zweites Motiv der allumfassenden Gegenwärtigkeit Goethes in den Brochschen Äußerungen wäre die Auffassung von der Funktion des Kunstwerks, wobei ästhetische, erkenntnis-kritische, ethische und selbst religiöse Elemente als Teile einer als Ziel gesetzten Totalität erscheinen. Jede Arbeit, die sich mit der Romantheorie Hermann Brochs oder mit der Theorie des polyhistorischen Romans überhaupt befaßt, mußte sich notgedrungen mit dieser Seite der Goethe-Broch-Verbindung ein-

gehend auseinandersetzen. Hier sei lediglich ein einziges Zitat angeführt, um überhaupt die Wichtigkeit dessen zu unterstreichen: "Aber auch wenn man von aller Zeitbedingtheit bei Goethe abstrahiert, oder sagen wir, von dem, was bei Goethe bürgerlich war, und wenn wir sein Streben nach Totalität als jene einzige und mächtige Forderung anerkennen, die über das bürgerliche Zeitalter hinaus und in alle Zukunft weist, so kann dies nicht bedeuten, daß heute bloß ein Kunstwerk zeitgerecht wäre..."<sup>6</sup> Hier ging es also erstens um die allzu deutliche Aussage des Goetheschen Befehls in Hinsicht auf die "Totalität" des Kunstwerkes, ferner auch um dessen ethische Seite und drittens um eine Relativierung dieses Befehls: Natürlich ist Broch nicht so doktrinär, jedes einzelne Werk ab ovo und ausschließlich an diesem Maßstab zu messen.<sup>7</sup> Und noch ein Blick auf dieses Zitat: die Totalitätsforderung erscheint in ihm als eine "einzige und mächtige", die gerade das Spezifische andeuten kann.<sup>8</sup>

Vielen Lesern der literaturtheoretischen Schriften Brochs mußte auffallen, wie regelmäßig in ihnen die religiöse Dimension des polyhistorischen Romans angesprochen wird. Soviel ist klar, daß es nicht um etwas traditionell Religiöses -nach dem Muster historisch-kirchlicher Religionen- geht. Das Bild einer neuen Weltanschauung wird entworfen, die auch religiöse Dimensionen hat, wobei sie nicht in einzelnen beschrieben wird. Diese merkwürdige Nähe einer nicht eingehend dargelegten Religiosität /in deren allumfassenden Kategorien eigentlich die traditionelle Metaphysik, einfacher gesagt: eigentlich die traditionelle Philosophie<sup>9</sup> / zur Problematik des großen und modernen Kunstwerks findet ihre Erklärung in Brochs Aufnahme der Schopenhauerschen Ästhetik. Daß diese Ästhetik Broch in seiner Jugend faszinierte, ist mehr als bekannt. Und es ist so, auch wenn bereits seine ersten Schritte von großer Selbstständigkeit zeugen<sup>10</sup> Was dabei die wichtigste Rolle spielte, war die Schopenhauersche Identifikation des Kantschen Dinges an sich mit den Ideen Platons. Vom philosophischen Wert dieser Identifizierung /und von der dahinterstehenden



Interpretierung Kants/ soll hier nicht die Rede sein. In diesem Falle müßte man nämlich gleich das Fehlerhafte dieser Identifizierung hervorheben. Bei einem weiteren Schritt jedoch, nach einer eingehenderen ideologiekritischen und philosophiegeschichtlichen Untersuchung, könnte man diese Identifizierung wieder von einem anderen Gesichtspunkt aus beurteilen. Man würde diesmal daran denken, daß Schopenhauer der einzige deutsche Philosoph seiner Zeit war /und jetzt sehen wir von seinem Meister Kant ab/, dessen Ausgangspunkte stark von der englischen Philosophie geprägt waren. Konstruiert man den Weg dieser Gedanken, so verblüfft einen die vorhin erwähnte Identifizierung nicht mehr so sehr, auch wenn sie sich bei genauerer Untersuchung als nicht tragfähig erweist. Die von Schopenhauer begrifflich ausgearbeitete und interpretierte Platonische Ideenwelt ist also der Rahmen, in dem die neue Religion sowie das Ästhetische, das auf Totalität ausgehende Kunstwerk, in die besagte Nähe zu kommen imstande waren. Die Bedeutung des Schopenhauerschen Begriffs der "platonischen Idee" kann auch rein statistisch bei Broch nachgewiesen werden. Er ist einer der am häufigsten gebrauchten Begriffe in Brochs theoretischen Schriften überhaupt.<sup>11</sup>

Als Anziehungspunkt der Identifikation /auf geschichtsphilosophischer Grundlage, die bei Broch selbstverständlich wertphilosophisch akzentuiert wird/, als Gewährsmann einer Theorie und Praxis des totalitätsfordernden Kunstwerkes, als ein Werk, das mit neuer Religion zu tun hat - dies sind die drei wichtigsten, miteinander jedenfalls durchaus zusammenhängenden Aspekte der Brochschen Stellung zu Goethe. Diese könnten selbstverständlich noch weiter zerlegt werden. Anstatt einer weiteren Zerlegung wenden wir uns aber einer Frage zu, die bei der Artikulierung der für Broch wichtigsten Frage den Weg Goethes so bedeutsam machte. Auch in diesem Versuch wurde einmal die Parallele erwähnt, die zwischen Goethe und Kant sonst mehrfach gezogen wurde. Broch versucht diese Parallele auch immer wieder von neuem zu formulieren. Eine seiner bedeutsamsten Aussagen lautet so: "Die Philosophie hat ihrem Zeitalter der Universalität, dem Zeitalter der großen

Kompendien selbst ein Ende gesetzt, sie mußte ihre brennendsten Fragen aus ihrem logischen Raum entfernen oder, wie Wittgenstein sagt, ins Mystische verweisen. Und dies ist der Punkt, an dem die Mission einer totalitätserfassenden Erkenntnis, die über jeder empirischen oder sozialen Bedingtheit steht und für die es gleichgültig ist, ob der Mensch in einer feudalen, in einer bürgerlichen oder in einer proletarischen Welt lebt, Pflicht der Dichtung zur Absolutheit der Erkenntnis schlechthin. Es ist durchaus möglich, ja wahrscheinlich, daß Goethe diese Entwicklung vorausgeahnt hat. Anders wäre es nicht zu erklären, daß er, der Zeitgenosse Kants, Fichtes, Schellings, er, der Freund des Kantianers Schiller, keinerlei Verhältnis zur Kantischen Philosophie hatte finden können, anders wäre es nicht erklärlich, daß dessen wissenschaftliche Interessen wirklich universal zu nennen sind, doch beinahe mit Haß die Fachwissenschaftlichkeit betrachten konnte.<sup>12</sup> Die Bedeutung der Goethe-Kant-Kontroverse könnte also als Andeutung einer Kontroverse Wittgenstein-Broch unserer Hypothese gemäß erklärt werden. Es gibt manche Anzeichen dafür, daß diese Hypothese erhärtet werden kann. Bedenken wir, daß Brochs größtes Problem gerade die Auflösung derjenigen Konfrontation war, die zwischen dem modernen Positivismus und der traditionellen philosophischen Fragestellung entstand. Charakteristisch ist es, daß eine Gegenüberstellung Goethe-Kant bereits in Brochs erster gedruckten Schrift "Philistrosität, Realismus, Idealismus in der Kunst" /1913/ auftaucht. Und noch ein Zitat: "Nicht Kant wurde der metaphysische Führer der neuen Geistigkeit, sondern Goethe wurde es. Fast in gleichem Jahre, da die Kritik der reinen Vernunft die Metaphysik aus der Wissenschaft verbannte, fand sie mit dem Wilhelm Meister in der Literatur das für sie gebaute Haus."<sup>13</sup>

Die Identifizierung Brochs mit Goethe, die Art und Weise, die Inhalte dieser Identifizierung können erst im Zusammenhang mit anderen Goethe-Darstellungen ihren endgültigen Platz in der Literatur- und Ideengeschichte der Zeit finden.

Anmerkungen

1 Außer Spezialuntersuchungen sei hier folgende Arbeit erwähnt: Eric W. Herd, "Hermann Broch on Goethe's View of the Artist's Task", in: Publikations of the English Goethe Society, 29. Jg. /1961/, S. 26-51.

2 "Theologie, Positivismus, Dichtung" /1934/, in: Philosophische Schriften 1. Kritik. Frankfurt am Main, 1977. S. 219.

3 "James Joyce und die Gegenwart" /1936/, in: Schriften zur Literatur 1. Kritik. Frankfurt am Main, 1975. S. 87.

4 "Das Weltbild des Romans", /1933/, in: Schriften zur Literatur 2. Theorie. Frankfurt am Main, 1975. 185. /Sperrung nicht im Original./

5 Daß er in seinem Hofmannstahl-Essay Goethe als Identifikationsfigur auch des jungen Hofmannstahl darstellt /wie er sich selbst auch als Hofmannstahl erkennen läßt/, vergrößert nur das psychologische Interesse an diesen Prozessen. Läßt man aber die Psychologie beiseite, so kann man sich doch mit Literatursoziologie trösten. Broch selbst schreibt: "Goethe, das ständige Vorbild alles dessen, was im 19. Jahrhundert deutsch dichtete..." /Schriften zur Literatur, 1, 204./ - Über die Legitimation der Auffassung, daß Broch sich mehrfach mit Goethe identifizierte, halten wir Steineckes Worte über diese Frage mutatis mutandis für befolgenswert: "Obwohl Broch sicher einige Begriffe Goethes zu unkritisch mit den eigenen gleichsetzt..., steht außer Frage, daß die Auffassungen vom Wesen und der Aufgabe der Dichtung in hohem Maße übereinstimmen. Dennoch scheint es nicht unbedenklich, in Goethe geradezu einen Vorläufer des polyhistorischen Romanciers zu sehen. Besser spräche man von einer Gleichheit der Tendenzen, denn bei aller Ähnlichkeit der gedanklichen Grundlagen kann doch nicht übersehen werden, daß der als Voraussetzung des Romans in der Epoche Brochs konstatierte Wandel der Wirklichkeitsauffassung mit allen seinen Folgen in der Gestaltung der Ro-

mane entscheidende Unterschiede bringt..." /Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Bonn, 1969. 181./

6 "James Joyce und die Gegenwart", 88. /Sperrungen nicht im Original/

7 Wie er aber es in der Praxis tatsächlich verwendete, zeigen seine kleineren Rezensionen bzw. Buchbesprechungen, die in der Kommentierten Werkausgabe schon gedruckt vorliegen.

8 S. dazu eine Formulierung, die in ihrer Briefform diesen Zusammenhang vielleicht nicht knapper und besser erklärt: "Sie kennen meine Theorie und Forderung /die bekanntlich auf Goethe zurückgeht und in Joyce sich bestätigt/, das Buch zur Gesamtform aller dichterischen Ausdrucksmittel zu gestalten." /An Daniel Brody, Wien, den 13. Juli, 1934./ in: Briefe I. /1913-1938/. Herausgegeben von P.M. Lützel, Frankfurt am Main, 1981. 287./

9 Über die logisch-philosophische "Notwendigkeit" des Religionsbegriffes: "Und weil alles Ethische, soll es nicht in einem dogmatischen Moralisieren stecken bleiben, in einem übergeordneten System fußen muß, und weil alles Satirische und Komische, soll es sich in eine übergeordnete und gültige Sphäre erheben, in der Totalität des Seins wurzeln muß, und weil diese Totalität bloß vom Ich, oder sagen wir geradezu, vom transzendentalen Bewußtsein aus erzielt und bestimmt werden kann, deshalb muß das Kunstwerk, das die neue Erkenntnisaufgabe voll auf sich genommen hat, seinen logischen Ort in dieser letzten Sphäre eines kosmischen Humors ein für allemal festsetzen. Es ist die Sphäre des Platonischen und damit des Philosophischen schlechthin." /"James Joyce und die Gegenwart", 90./

10 Dazu Steinecke: "...Broch /weist/ so gut wie nie auf Einflüsse hin /.../, die er empfangen hat. Die bloße Erwähnung eines Namens wird oft schon zum Zeichen einer inneren Nähe, selbst wenn sie eher kritisch als anerkennend ist." /Hermann Broch und der polyhistorische Roman. 36./

11 Über die Verbindung der "platonischen Idee" mit Brochs Ästhetik s. auch Steineckes sorgfältige Analyse: "Er



/Broch/ geht dabei auf die Vorstellung Platos zurück, daß alle Ideen Ausflüsse einer Idee seien, daß also auch das Kunstwerk auf jenes eine Gesetz zurückzuführen sei. Anknüpfend an den ästhetischen Grundgedanken Schopenhauers - künstlerisches Sehen sei die Fähigkeit, in den Objekten deren platonische Idee zu ahnen, künstlerisches Schaffen, dieses Ahnen im Materialen manifestieren zu können -, entwickelt er seine Theorie von der Seinsweise des dichterischen Kunstwerks in ausführlicher Form." /Sperrungen im Originaltext./

12 "James Joyce und die Gegenwart", 85.

13 "Das Unmittelbare in Philosophie und Dichtung"  
/ca. 1932/, in: Philosophische Schriften I. Kritik. Frankfurt am Main, 1977. 180.



Kurt K r o l o p

Ebenbild und Gegenbild

Goethe und "Goethes Volk" bei Karl Kraus

Was offen vom eigenen Ursprung kommt,  
 das führt nicht den fremden Plan im Schilde.  
 Doch einem lebendigen Ding es frommt,  
 ist's geschaffen nach Goethes Ebenbilde.

Karl Kraus: Goethe-Ähnlichkeit /1917/

Mit verpflichten  
 Sinnen leben  
 Rauchgeborne,  
 Nie Entflammte,  
 Unverzückter  
 Zeiten Wegwurf.

Und vegebens  
 Strebt zum Himmel  
 Feuersäule  
 Meines Danks an  
 Gott und Goethe!

Karl Kraus: Die Flamme der Epimeleia /1918/

Seit vor zwölf Jahren die erste Buchausgabe mit Texten von Karl Kraus hierzulande erschienen ist, haben sich für diesen vor nunmehr 45 Jahren verstorbenen Wiener Satiriker die Chancen, nicht mehr mit dem Schauspieler Werner Krauss oder mit dessen Namensvetter, dem bedeutenden Romanisten, verwech-

selt zu werden, merklich verbessert. Auf das Nachwort zu diesem Band sowie auf die umfangreicheren Einführungsstudien zu der dreibändigen Auswahl aus der "Fackel" und zu der großen Antikriegstragödie Die letzten Tage der Menschheit sei gleich eingangs deshalb verwiesen, weil es unzweckmäßig erscheint, an so zugänglichen Orten wie auch an entlegeneren Stellen zum Themenkomplex "Karl Kraus und die Tradition" bereits Gesagtes lediglich zu wiederholen,<sup>1</sup> zweckdienlich dagegen, den Gegenstand ausschließlicher und eingehender als bisher am Beispiel der Wirkungen Goethes im Werk von Karl Kraus wie auch der nachweislichen oder potenziellen Rückwirkungen der Rezeptionspraxis dieses Autors auf eine produktive Goetheaneignung abzuhandeln.<sup>2</sup> Wünschenswert wäre, wenn es dabei gelänge, Umrisse von etwas sichtbar werden zu lassen, wofür Goethe an markanter Stelle den Begriff "eine Art von unsichtbarer Schule"<sup>3</sup> geprägt hat und womit in unserem Falle die traditionsstiftende Kraft der von Karl Kraus entwickelten künstlerischen, ideologie-, kultur- und sozialkritischen Verfahren bezeichnet sei, die seit der Jahrhundertwende auf vielfältigste Weise Schule gemacht haben. Daß diese "Schule" in ihren variablen Gemeinsamkeiten weithin noch "unsichtbar" geblieben ist, läßt sich genetisch erklären, vielleicht auch historisch verstehen, aber sachlich nicht - oder, falls man sich auf diese Unterscheidung einlassen will: längst nicht mehr - billigen. Wenn etwa Robert Weimann das Werk von Paul Rilla als Musterbeispiel für "Literaturkritik und Literaturgeschichte als Einheit"<sup>4</sup> untersucht, ohne den Namen des für die Ausprägung der intellektuellen Physiognomie dieses Kritikers doch so wichtigen Karl Kraus auch nur zu nennen, dann verletzt er damit nicht lediglich eine Pietätspflicht, sondern beraubt vor allem seine verdienstvolle und erhellende Studie einer Tiefendimension, die dem Gegenstand sehr förderlich gewesen wäre.<sup>5</sup>

Vorangestellt werden soll die Interpretation eines Textes, der in sich bereits alle für das Thema der Traditionswahl wesentlichen Bestimmungen enthält, die im weiteren Verlauf der Darstellung konkreter zu entfalten sind. Es handelt sich um

ein zehnzeiliges, in fünf Reimpaarstropfen untergliedertes Gedicht einfachster, konventionellster, und man soll auch versucht sein zu sagen: gänzlich epigonischer Bauart, das sich als ein Lesebuchgedicht reinsten Wassers für die nächste Auflage des "Echtermeyer" zu empfehlen scheint.<sup>6</sup> Karl Kraus hat es unter dem Titel Bekennnis mitten im ersten Weltkrieg veröffentlicht:

Ich bin nur einer von den Epigonen,  
die in dem alten Haus der Sprache wohnen.

Doch hab' ich drin mein eigenes Erleben,  
Ich breche aus und ich zerstöre Theben.

Komm'ich auch nach den alten Meistern, später,  
so räch' ich blutig das Geschick der Väter.

Von Rache sprech' ich, will die Sprache rächen  
an allen jenen, die die Sprache sprechen.

Bin Epigone, Ahnenwerthes Ahner.  
Ihr aber seid die kundigen Thebaner!

Für sich genommen, liest sich die erste Reimpaarstrophe als gän-  
giger Demuts- und Bescheidenheitstopos, mit dem der Dichter  
den Vorwurf sprachlichen und literarischen Epigontums in dem  
allgemein geläufigen Sinne zu akzeptieren und zu verinnerlichen  
scheint. Dieser Schein trägt indes, genauer: die zweite, mit  
einem adversativen "Doch" einsetzende Strophe weist den Be-  
scheidenheitsgestus nachträglich als dessen satirische Mimesis  
aus. Seine Funktion besteht darin, durch Untertreibung den  
Überraschungseffekt zu steigern, den die plötzliche Reaktuali-  
sierung der anderen, älteren Bedeutungsschicht des doppelsin-  
nigen Begriffs Epigone bewirkt. Denn mit dem Bezug auf Theben  
wird das zeitübliche Assoziationsfeld um dieses Wort abrupt  
verlassen und auf die mythologische Ebene übergewechselt: als  
"einer von den Epigonen" identifiziert der Dichter sich hier  
mit einem der Enkel des Ödipus, die zusammen mit ihren Ver-  
bündeten Niederlage und Tod der im Kampf gegen Theben gefalle-  
nen Väter durch die Einnahme und Zerstörung der Stadt rächten.

Das "alte Haus der Sprache" erweist sich so nicht als bloßes Asyl, sondern vielmehr als Operationsbasis für einen Sühne- und Rachefeldzug, als feste Ausgangs- und Auffangstellung für dessen Strategie der satirischen Vernichtung aller jener, "die die Sprache sprechen", d. h. aller selbstherrlichen "Beherrscher der Sprache", durch den "Diener am Wort".<sup>8</sup> Die letzte Strophe nimmt, gestisch markiert durch die emphatische Spitzenstellung des "Bin", das "Bekenntnis" der ersten wieder auf: nicht mehr im Tonfall der Bescheidenheit, sondern eines Selbstwertgefühls, das sich in der abschließenden Definition des Begriffs Epigone artikuliert: "Ahnenwerthes Ahner"<sup>9</sup>. Der wortspielhafte Bezug, in den die "Ahnen" - übrigens ein Begriff, der in seiner heute noch gültigen Bedeutung erst von Goethe und Schiller neu gefestigt worden ist<sup>10</sup> - zum "Ahner" ihres Wertes gesetzt werden, nutzt eine Assoziationsmöglichkeit aus, die Klopstock durch die schriftsprachliche Kanonisierung der Nebenform "ahnden" für "ahnen" und die damit erleichterte Wechselvertauschung der Bedeutungen eröffnet hat.<sup>11</sup> In Rang- und Zeitfolge "Nachgeborener" der "alten Meister"<sup>12</sup>, kann der Epigone gleichwohl ihr legitimer Testamentsvollstrecker werden, der ihren "Ahnenwert" gerade deshalb zu erfüllen, zu "erahnen" vermag, weil und insofern er ihn an dessen Todfeinden rächt, indem er deren Untat ahndet. Auch sie erhalten ihre abschließende Definition, die der Selbstdefinition des Epigonen als "Ahnenwerthes Ahner" schroff antithetisch entgegengesetzt wird, und zwar in emphatischer Schlußstellung: "Ihr aber seid die kundigen Thebaner!"<sup>13</sup> Die Formel zitiert aus der zum Corpus des sogenannten Schlegel-Tieckschen Shakespeare gehörenden Übersetzung des King Lear von Wolf Graf Baudissin einen Satz des wahnsinnigen Königs über den sich wahnsinnig stellenden Edgar Gloster: "Ein Wort mit diesem kundigen Thebaner"<sup>14</sup>, das Äquivalent der Originalwendung "I'll have a word with this same learned Theban" /d. h. mit diesem gelehrten, gebildeten Thebaner/, einer Prägung, die ein sarkastisches Oxymoron darstellt, denn die Einwohner der Hauptstadt des als hinterwäldlerisch verschrieenen Bötien waren im Altertum zumal für die Athenienser der Inbegriff dessen, was



sich mit "Stumpfheit, Dummheit, Pinselhaftigkeit"<sup>15</sup> umschreiben läßt. Gottsched, zu dessen Tugenden geistreicher Witz zweifellos nicht gehörte, hat diesen Sachverhalt denn auch nicht ohne Mitgefühl so formuliert: "Gleichwohl /d. h. obwohl Bötien das Land des Musenberges Helikon wie auch die Heimat Findars und Plutarchs ist, K. K./ haben die stolzen Athenienser dieses Land in den bösen Ruf der Plumpheit und Grobheit gebracht; als ob die dasige Luft keine witzigen Köpfe bilden könnte."<sup>16</sup> Mit dem Zitat der "kundigen Thebaner" zielt der Dichter jedoch nicht nur auf einen intellektuellen Defekt, für den er die Formel der "intelligenten Dummheit"<sup>17</sup> bereitzuhalten pflegte; die Einheit von ironischer und pathetischer Satire wird vielmehr erst durch eine weitere Bedeutungsdimension gestiftet, die sich daraus ergibt, daß nicht nur die eingebildete "Kundigkeit" der "kundigen Thebaner" als zu allem begründeten Urteilen unfähige, aber zum prompten Aburteilen über alles und jedes allzeit erbötige "Bescheidwissenschaft"<sup>18</sup> der Lächerlichkeit preisgegeben wird, sondern daß auch das aus der Reduktionsformel "Menschheit ist Kundschaft"<sup>19</sup> ableitbare oberste Gesetz ihres von den Normen einer durchkommerzialisierten Warenwelt bestimmten Handelns der "Zornrede" strafender Satire verfällt. Und so lautet denn die auch heute noch aktuelle kämpferische Botschaft dieses Epigonen-Bekenntnisses: Was uns die "alten Meister" hinterlassen haben, ist nicht der feste Bestand eines Erbes, das man lediglich durch Nutzung zu erwerben braucht, um es dann sicher zu besitzen, sondern vielmehr - in Anlehnung an ein anderes Faust -wort - etwas täglich zu Eroberndes, einem wachsenden Widerstand strukturell bedingter Kunst- und Kulturwidrigkeiten Abzuringendes. Der Erbfeind des Erbes ist nicht dessen künstlerisch authentischer Gegenentwurf, sondern der schulterklopfende, Vertrautheit und Vertraulichkeit vorspiegelnde, in Wirklichkeit zweckentfremdende Scheinerwerb durch die Betriebssparten der Kulturindustrie oder durch den nackten Kommerz, kurz: durch die "volksnahe Dekadenz", wie Hanns Eisler mit erhellender Paradoxie formuliert hat.<sup>20</sup> Die satirische Buffonerie der Schönen Helena Offenbachs etwa



verstellt nicht nur nicht den Weg zu Goethes Helena, sie kann sogar, wie Karl Kraus dargetan hat, zu ihr hinführen;<sup>21</sup> während hingegen ein Fließbandprodukt wie der Schlager "Ich kenne meine Pappenheimer, /Und Sie, mein Herr, sind auch so einer" nicht nur nicht zu Schillers Wallenstein hinführen kann, sondern den Weg dazu verstellt: und zwar nicht erst durch den blödelnden Anspielungscharakter seines albernen Textes, sondern schon durch den Gesamtcharakter seiner Faktur, in der die "Dummheit in der Musik"<sup>22</sup> ihrer Wechselentsprechung im Wort schwesterlich beispringt. In diesem Sinne war und ist die Paradoxie des 1915 geschriebenen Satzes von den Tatsachen längst eingeholt: "Was an einem einzigen Tag der letzten fünfzig Jahre gedruckt wurde, hat mehr Macht gegen die Kultur gehabt als sämtliche Werke Goethes für eine solche."<sup>23</sup>

Der Abstand zwischen den "alten Meistern" und der Zeitwelt ihres Epigonen war gekennzeichnet durch die ökonomische, kulturelle und weithin auch politische Herrschaft der Bourgeoisie, die in einer industriell betriebenen Massenproduktion von Selbstrechtfertigungsphrasen vorgab, mit ihrem "Fortschritt" die Emanzipationsverheißung der klassischen Periode deutschen Dichtens und Denkens erfüllt, ja übertroffen und damit deren legitimes Erbe angetreten zu haben. Diesen vermeintlichen Fortschritt als einen im Brechtschen Sinne permanenten "Wegschritt"<sup>24</sup> zu denunzieren, ist das große satirische und polemische Leitmotiv der "Fackel". Die vom klassischen und vom realen Humanismus sichtbar gemachten menschlichen Möglichkeiten bilden die affirmative Norm einer Satire, die den tatsächlichen Verrat dieser Möglichkeiten an eine unmenschliche Wirklichkeit mit dem erbischleicherischen Realisierungsanspruch der Wort- und Tatverfüger konfrontiert. So wird etwa der kulturimperialistische Inhalt des wilhelminischen Ideologiestatussymbols "Volk der Dichter und Denker" bereits 1908 mit dem blitzartig erhellenden prophetischen Wortspiel "Volk der Richter und Henker" offengelegt. Die für Karl Kraus im Werk Goethes verkörperten höchsten Werte der deutschen Sprache werden - analog zu einer sprachwissenschaftlichen Distinktion -<sup>26</sup> kontrastiert mit den Realii-

täten gesprochener, geschriebener, gedruckter deutscher Rede: "Die deutsche Sprache ist die tiefste, die deutsche Rede die seichteste".<sup>27</sup> Und noch die 1933 entstandene Dritte Walpurgisnacht, ein Werk, das bereits im Titel den Doppelbezug auf Hitlers "Drittes Reich" und Goethes Faust enthält und "schon in den führenden und durchwaltenden Zitaten den ganzen Prospekt der geistigen Landschaft" präsentiert, "die den Schauplatz seiner Handlung bildet"<sup>28</sup> wird in diese Antithese integriert: "Aber das deutscheste Ereignis - dem der Superlativ ziemt - ist wunderbarer Weise Zug um Zug im deutschesten Gedicht präformiert"<sup>29</sup>, und zwar, wie erläuternd zu ergänzen wäre, nicht als Vorverheißung, sondern als Vorsatire dieses superlativisch "deuschesten" Ereignisses.<sup>30</sup> Auch der sozialistische Zukunftsentwurf bleibt in dieses permanente Spannungsfeld einbezogen, wenn etwa das Programm des proletarischen Internationalismus konfrontiert wird mit dessen Verrat durch die deutsche Sozialdemokratie, deren Berliner Zentralorgan im August 1914 buchstäblich "August Bebel" auf "Kaisers Säbel" reimte.<sup>31</sup> Daß der Kulturabstand zwischen Goethe und "Goethes Volk",<sup>32</sup> zumal dessen herrschenden Vertretern in und nach dem ersten Weltkrieg, keine Frage des bloßen Bildungsgefälles sei, hat Karl Kraus 1915 mit dem Aphorismus ausgesprochen: "Die Pickelhaube ist gebildeter als der Kosak; aber er lebt nicht so weit von Dostojewski wie sie von Goethe."<sup>33</sup> Die sinnfälligsten Symptome dieses Befundes waren für ihn die ungezählten, kommerziell, politisch oder rein kriegspropagandistisch motivierten Verballhornungen, Verulkungen und Verhunzungen des Gedichts Über allen Gipfeln ist Ruh, von denen er so viele zusammentrug, um sie in den Kontext seiner Ideologie- und Kulturkritik einzuordnen, daß eine neuere Dokumentation die "Fackel" als kulturhistorische Hauptquelle für die Erfassung dieses problematischen Rezeptionsbereichs benutzen konnte.<sup>34</sup> Die deutlichste Vorstellung von diesem Komplex vermitteln die beiden Hauptstellen, an denen das Motiv in die Letzten Tage der Menschheit eingearbeitet worden ist. Bei der ersten handelt es sich um die 13. Szene des II. Aktes, in der "Hofrat i. P. Dlauhobetzky v. Dlauhobetz und Hofrat i.

P. Tibetanzl" auftreten, um einander je eine selbstverfaßte zeit-, d. h. kriegsgemäße Parodie auf Wandrer's Nachtlied vorzulesen, Wandrer's Schlachtlied und Beim Bücken : ein Musterbeispiel für die sozialgestische Präzision und die Kunst satirischer Mimesis bei der sogenannten "Dramatisierung des Dokumentarischen"<sup>35</sup>. Zu Beginn der umfangreichen 29. Szene des IV. Aktes wird, nachdem die Kulturbarbarei der miteinander rivalisierenden Hofräte als "Dummheit in Action"<sup>36</sup> ironisch der Lächerlichkeit preisgegeben worden ist, in einem Gespräch zwischen dem "Optimisten" und dem "Nörgler" die Symptomatik dieses - mit Verlaub - "Erbeverhältnisses" kulturkritisch analysiert und mit dem höchsten satirischen Pathos tiefsten Ingrimms bedacht: "In welcher Zone einer Menschheit, die sich doch überall mit dem Mund gegen ein Barbarentum sträubt, dessen die Hand sich beschuldigt, wäre ein Satanismus möglich, der das heiligste Gedicht der Nation, ein Reichskleinod, dessen sechs erhabene Zeilen vor jedem Windhauch der Lebensgemeinheit bewahrt werden müßten, der Kanaille preisgab; Wo in aller Welt ließe sich so wenig Ehrfurcht aufbringen, den letzten, tiefsten Atemzug eines Dichters zu diesem entsetzlichen Rasseln umzuhöhnen? Die Ruchlosigkeit des Einfalls, der den Sieg jener Richtung bedeutet, die mit dem Abdruck von Klassiker-Zitaten auf Klosettpapier eingesetzt hat, übertrifft alles, was uns das geistige Hinterland dieses Krieges an Entmenschung vorgeführt hat. Bei Goethe! Es ist der Augenblick, aus einer Parodie ein großes Gedicht des Abschieds zu machen."

Was Karl Kraus bei andern Gelegenheiten über die hier gestellte Diagnose hinaus solchen Manifestationen abgelesen hat, ist die charakteristische Tatsache, daß das Gedicht selbst als kulturchauvinistisches Renommierstück des "Volks der Dichter und Denker" mit dem Warenzeichen "Made in Germany"<sup>37</sup> nur noch zum Vorzeigen diene, ohne als Dichtung, ja auch nur als Text wahrgenommen, geschweige denn aufgenommen zu werden. Symptomatisch dafür wiederum die in ihrer Häufigkeit fast zwanghaft wirkende Fehlleistung, die Eingangszeile fälschlich so zu zitieren: "Über allen Gipfeln ist Ruh..."<sup>38</sup> Hier, wie überall in

seinem Verhältnis zur Tradition, hat Karl Kraus praktiziert, was Bertolt Brecht später für sich in der *Maxime* formulierte: "Nicht an das gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue."<sup>39</sup> Freilich, wie in unserem Falle zu ergänzen wäre, nicht so, daß man sich an das schlechte Neue bindet, wohl aber so, daß man mit ihm anbindet; denn nur auf diese Weise kann dem guten Alten seine alte Güte zurückerstattet werden. Nicht um konservierende Bewahrung von Reinheit geht es, sondern um deren Bewährung am Widerstand des Zeitstoffes, die nur durch produktive Zerstörungsarbeit geleistet werden kann. Seinen Gegensatz zu einem Traditions- und Dichtungsbegriff, der seine Reinheit in der bloßen Abgrenzung und Abdichtung gegen kunstfeindliche Umweltverschmutzung gewährleistet sieht, hat Karl Kraus 1929 am Beispiel des Verhältnisses der Bürgerwelt zur Kunstgesinnung Stefan Georges demonstriert:

Wo sieben Siegel sind,  
glaubt sie an Offenbarung, den vergötternd,  
der in dem Tempel wohnt, woraus es nie  
zu treiben galt die Händler und die Wechsler,  
nicht Pharisäer und die Schriftgelehrten,  
die drum den Ort umlagern und beschreiben.  
Profanum vulgus lobt sich den Entsager,  
der nie ihm sagte, was zu hassen sei.  
Und der das Ziel noch vor dem Weg gefunden,  
er kam vom Ursprung nicht. Stefan George:  
ehrfürchtig raunt vielfältige Gemeinschaft,  
der Hader ruht auch hier von rechts und links,  
doch mit der Andacht, die die Ruhe ist,  
die jener, Gott sei Lob, der Welt gegeben.<sup>40</sup>

Die redensartliche Aufforderung, "doch endlich Ruhe zu geben", dient hier als Folie für die sprachsatirische Enthüllung, daß die von Kraus verweigerte, von George gewährte Ruhe eben jene ist, die die Bürgerwelt braucht, um ungestört ihrem Geld- und Blutgeschäft<sup>41</sup> nachgehen zu können. Die Beunruhigung über solche Ruhe, ihre beharrliche Störung ist die Grundvoraussetzung



für den Aufbau eines geistigen Raums, der die in "Wandrer  
Nachtlied" Sprachgestalt gewordene Ruhe überhaupt erst wieder  
vernehmbar machen könnte. Dem dient die in der bedeutendsten  
neueren Kontrafaktur dieses Gedichts, Brechts Liturgie vom  
Hauch <sup>42</sup>, propagierte Unruhe mehr als eine sterile Andachtshal-  
tung, die es sich als nach Bedarf einzunehmendes Beruhigungs-  
mittel verschreibt. Vor dem Hintergrund der feststellbaren  
Nichtwirkung oder gar Mißwirkung Goethescher Sprachkunst hat  
Karl Kraus nach dem ersten Weltkrieg in dem großen Aufsatz  
Brot und Lüge <sup>43</sup> die zur nationalistischen Prestigephase  
verkommene Legitimierungsformel "Goethes Volk" als "die stets  
fertige Beschönigung jedes Kultur- und Menschheitsgreuels mit  
der Landsmannschaft Goethes" <sup>44</sup> interpretiert und damit als  
Bildungslüge gebrandmarkt: "So behaupte ich ... mit der Be-  
harrlichkeit, die mir so wenig Erfolg erstritten hat: daß ein  
Zeitungsblatt mehr gegen unsere sittliche Entwicklung bewirkt  
hat als sämtliche Bände Goethes für sie! <sup>45</sup> ... So denke ich,  
und bezeuge es mit der Tatsache, daß die Deutschen, und wenn  
sie noch so lügen, aus ihrem Herzen keine Mördergrube machen,  
wenns ihre Kultur gilt, und daß sie in hundert Jahren auf ihren  
Goethe nicht so stolz waren wie in fünf auf ihre Bombenschmeißer  
Ich glaube, daß eine Untersuchung, wie viel Deutsche die Pandora  
und wie viele den Roten Kampfflieger von Richthofen gelesen  
haben, ein Resultat zeitigen würde, das uns nicht gerade be-  
rechtigen könnte, uns in Kulturaffären mausig zu machen. Aber  
man wende nicht ein, daß Krieg Krieg ist. Wenn das Volk Goethes  
nicht schon im Frieden gelogen hätte, so hätte es ruhig zuge-  
geben, daß es Geibel für einen weit größeren Dichter hält. Wie  
könnte man die Unentbehrlichkeit der ewigen Werte für das  
deutsche Gemüt besser beweisen als durch den Umstand, daß vom  
Erstdruck des Westöstlichen Divan der Verlag Cotta voriges  
Jahr die letzten Exemplare vom Tausend an einen Liebhaber ver-  
kauft hat? ... Die deutsche Bildung möge noch so laut versich-  
ern, daß sie ohne Goethe nicht leben kann, ja sie möge es  
sogar glauben - welche Beziehung hat der deutsche Leser zu  
einem Vers, wenn der deutsche Gelehrte kapabel ist, an dessen



heiliges Leben Hand anzulegen?<sup>46</sup> Eben noch die, daß er seinerseits imstande ist, 'Über allen Gipfeln ist Ruh' zu einem U-Boot-Ulk zu verunreinigen.<sup>47</sup> Wenn Güter des Geistes den Empfänger so begnadeten, wie die zurechtgemachte Fabel wähnt, so müßte allein von solcher Wortschöpfung, müßte sich von den vier Zeilen, die Matthias Claudius 'Der Tod' betitelt hat,<sup>48</sup> eine allgemeine Ehrfurcht auf den Kreis der Menschheit verbreiten, in dessen Sprache solche Wunder gewachsen sind, nicht allein zur Heiligung dieser selbst, sondern zur Andacht vor aller Naturkraft und zur Läuterung der Ehre des Lebens, zu seinem Schutz gegen alles, was es herabwürdigt, kurzum zu einer politischen und gesellschaftlichen Führung, die den Deutschen dauernd vor dem Gebrauch von Gasen und Zeitungen bewahrte. Es müßte mehr Stille in dem Hause sein, in dem solche Worte einmal vernommen wurden, und kein Gerassel mehr hörbar, seitdem ein Atemzug der Ewigkeit zur Sprache ward."<sup>49</sup>

Einbezogen in diese Kritik ist die an "einer rein ästhetischen und museologischen Beziehung zum geschaffenen Werk"<sup>50</sup>, wie sie dem Ästhetizismus zugeschrieben wird. Wenn man den Begriff Ästhetizismus nicht als diffuses Schimpfwort begreift und verwendet, sondern in der meines Erachtens allein sinnvollen Bedeutung als Pflege und Bedienung des Verlangens nach einer ästhetischen Befriedigung, die sich auf das Verhalten zur Wirklichkeit nicht auswirkt und "eigentlich nur das Gebußrecht der Bevorzugten"<sup>51</sup> am Kunstwerk privilegiert, dann kann man unter den "Romanfiguren /seiner/ Glossenwelt"<sup>52</sup>, wie Karl Kraus das satirische Leitfigurenensemble der "Fackel" einmal genannt hat, Hugo von Hofmannsthal als den prominentesten Vertreter eines solchen Ästhetizismus ausmachen. Ob mit dieser Rollenzuteilung Hofmannsthals Gesamtleistung angemessen gewürdigt ist, mag mit Fug bezweifelt werden;<sup>53</sup> aber nicht darum ging es Karl Kraus, sondern um das satirisch geschärfte Profil einer für ihn kritikwürdigen Kunstgesinnung, die er vor allem und immer wieder am Beispiel des Verhältnisses zur Tradition und zum kulturellen Erbe aufdeckte. Ironischer Sarkasmus und pathetischer Zorn gelten einem Verfahren, das die Kunst

der Vergangenheit lediglich als Bezugsquelle für dekorative Zier und geschmäcklerische Reizwerte ausbeutet, brechtisch gesprochen: als bewährte Rezeptur für die Herstellung von Kulinarischem, das als "Ornament und lügnerische Hülle eines häßlichen Lebens"<sup>54</sup> dazu herhalten muß, dessen Schmutz unter einer trügerischen Schmuckschicht zu konservieren. Die künstlerische Irrelevanz dieser Art von Traditionsbezug ist Thema des satirischen Epigramms Goethe und Hofmannsthal, das Karl Kraus in seinen Vorlesungen besonders häufig vorgetragen hat:<sup>55</sup>

Will Hofmannsthal Goethes Entwicklung begleiten,  
 so wirkt es noch in die fernsten Zeiten.  
 Was immer auch dieser jenem leiht,  
 es reicht für beider Unsterblichkeit.  
 Müssen die, die späterhin beide lesen,  
 denn wissen, welcher der Ältre gewesen?  
 Die hundert Jahre, welche dazwischen,  
 werden weitere hundert wieder verwischen.  
 Nach tausend aber ist's schon egal,  
 ob Goethe oder Hofmannsthal.

Die Gegenposition zum Ästhetizismus, welche sich nicht damit begnügt, der Kunst Auswirkungen auf das Verhalten zur Wirklichkeit abzuverlangen, sondern ihr darüber hinaus die unerfüllbare Aufgabe stellt, die politische und soziale Wirklichkeit selbst sozusagen in direkter Aktion real zu verändern, diese Gegenposition, für die sich im sogenannten "expressionistischen Jahrzehnt" die Bezeichnung Aktivismus einbürgerte, verfiel ebenfalls der Kritik durch Karl Kraus, der sie am Beispiel der Goethe-Polemik Heinrich Manns in dessen Essay Voltaire - Goethe<sup>56</sup> als falsche Antithese einer falschen These charakterisierte.<sup>57</sup> Das besagt nicht, daß er den Motiven linksradikaler und demokratischer Kritik an der politischen Gesinnung Goethes unzugänglich gewesen wäre; er hat sie wohl aufgenommen und ironisch eingeräumt: "Sicherlich bleibt es eine der beklagenswertesten Folgen der französischen Revolution, daß die Lustspiele 'Der Bürgergeneral' und 'Die

Aufgeregt' entstanden sind"<sup>58</sup>. Solche und ähnliche Feststellungen stehen indes nicht im Dienst der Reduktion des Dichters auf "nichts anderes als"<sup>59</sup> den "Fürstenknecht"; sie sind vielmehr Ausdruck nicht nachlassenden Staunens über den unversöhnten Widerspruch der Koexistenz zweier Seelen in einer Brust, von denen die eine dem Schöpfer "unvergleichlich hoher "Werke", die andere einem bereitwilligen Verfertiger unvergleichlich submissiver Devotionalpoesien anzugehören scheint: "Die Deutschen kennen Goethes Höchstes so wenig wie Goethes Niedrigstes, und es soll einem, der sie nicht genug beschwören kann, sich zu erheben, indem sie vor der Wunderherrlichkeit der Pandora, des viergeteilten Helena-Chors, der Gedichte 'Nachtgesang', 'An Schwager Kronos', 'An den Mond', 'Wanderers! Nachtlied' niederknien, nicht als Schmählust gegen den Schöpfer ausgelegt werden, wenn er ihnen das größere Naturwunder zeigt, daß dieselbe Hand instande war, dieses Bestellwerk 'Im Namen der Bürgerschaft von Karlsbad' zu verrichten!"<sup>60</sup>

Die Erwähnung von Pandora und Helena war für Leser der "Fackel" und Hörer der Vorlesungen Karl Kraus zugleich ein Hinweis auf Kernstücke des Goethe-Repertoires im sogenannten Theater der Dichtung, also jenem Bereich einer insgesamt mehr als 700 Vorlesungen umfassenden Vortragspraxis, in dem Karl Kraus als alleiniger Dersteller und Wortregisseur Bühnenwerke von Shakespeare, Goethe, Gogol, Raimund, Westroy, Offenbach, Ibsen, Hauptmann und Wedekind mit einem mimetischen Vermögen verkörperte, das nach Berichten kompetenter Augen- und Ohrenzeugen erstaunlich gewesen sein muß. Von Goethe las Karl Kraus einmal Clavigo, mehrmals Iohigenie auf Tauris, aus dem zweiten Teil des Faust wiederholt den III. und den V. Akt /stets ohne dessen Schlußzene/, am allerhäufigsten jedoch die Pandora, nämlich in den siebzehn Jahren von 1917 bis 1933 insgesamt siebzehn Mal, unter anderem in Wien, Berlin, Prag, Paris, Zürich, München, Dortmund und Essen, aber auch über den österreichischen Rundfunk.<sup>61</sup> Schon diese summarische Statistik weist ins Zentrum des Krausschen Sprachdenkens und Kunstverständnisses. Der Helena-Akt des Faust und

zumal die Pandora, "Goethes schwerste und erhabenste Dichtung"<sup>62</sup>, bedeuteten dem Schreiber der "Fackel" und Sprecher das "Theaters der Dichtung" auf dem Gebiete der Wortkunst die höchste Erfüllung dessen, was von Thomas Mann als "Imperativ der Dichtigkeit"<sup>63</sup> beschrieben worden ist. In diesem Sinne hat Karl Kraus auf dem Programm zur Pandora-Vorlesung vom 15. November 1920 eine Stelle aus Eckermanns Gespräch mit Goethe vom 21. Oktober 1823 zitiert, die er als Bestätigung seiner eigenen Wertungsmaßstäbe empfinden mußte: "Ich sagte ihm", berichtet Eckermann, "daß ich bei dieser schweren Dichtung erst nach und nach zum Verständnis durchgedrungen, nachdem ich sie so oft gelesen, daß ich sie nun fast auswendig wisse. Darüber lächelte Goethe. 'Das glaube ich wohl', sagte er, 'es ist alles als wie in einander gekeilt.'"<sup>64</sup> Abgesehen von solchen Analogien zu einer Auffassung vom Sprach- und Wortkunstwerk, für die Dichtung weithin mit Verdichtung identisch war, wirkte die Pandora als metrisch und rhythmisch außerordentlich vieltöniges "Chordrama"<sup>65</sup> ohne Zweifel auch auf die Struktur der Letzten Nacht, des Versepilogs zu der Tragödie Die letzten Tage der Menschheit, dessen erster öffentlicher Lesung am 9. Dezember 1917 Karl Kraus seinen ersten öffentlichen Vortrag der Pandora voranstellte.<sup>66</sup> Daß diese Kombination nicht zufällig, sondern planhaft war, darf bei ihm ohnedies vorausgesetzt werden; eindeutig bestätigt wird es zudem durch den Umstand, daß er Anfang 1913 mit demselben Ensemble, mit dem er die Bühnenuraufführung des Epilogs einstudierte, an einer szenischen Realisierung des Goetheschen Festspiels arbeitete.<sup>67</sup> Ebenso wenig dürfte es ein Zufall sein, daß Hanns Eisler, der 1929 für die Berliner Erstaufführung der Letzten Nacht die Bühnenmusik schrieb,<sup>68</sup> gleichfalls ein nachhaltiges Interesse an der Pandora bekundete,<sup>69</sup> die auch auf Brecht einen tiefen Eindruck machte.<sup>70</sup>

Daß der Begleitessay Saure Feste zu Pandora . Drama nach J. W. von Goethe von Peter Hacks<sup>71</sup> diese bis dahin einzige, fast gänzlich übersehene, obwohl keineswegs "unsichtbare Schule" künstlerisch produktiver Aneignung in der ansonsten so



dürftigen Rezeptionsgeschichte der Pandora mit Nichtachtung oder zumindest Nichtbeachtung gestraft hat, gereicht weder dem Autor zur Ehre noch dem Essay zum Nutzen, da sie dessen Grundthese, das Stück dürfe "für vollkommen unbekannt gelten"<sup>72</sup> und sei auch nur durch einen Akt der Vergewaltigung "aus Liebe"<sup>73</sup> diesem Unschuldstand unberührter Verschollenheit zu entreißen, begründbaren Anfechtungen aussetzt. Wie sehr sich solche Lücke, die bei einem Poeta doctus wie Peter Hacks sicherlich keine des Wissens, sondern eine der Darstellung ist, gleichwohl an dieser rächen kann, beweist die in dem Abschnitt mit der zum mindesten doppelsinnigen Überschrift "Die romantische Versuchung" schnellen Strichs gezogene Traditionslinie, genauer: Trennungslinie mitten durch den Pandora-Stoff, die dessen Benutzer sozusagen in klassische Böcke und romantische Schafe scheidet: "Diese Heiden-Eva hat seit Urzeiten zwei Gesichter. Sie bringt ein Gefäß, dessen Bauch letztenendes kein anderer als ihr eigener ist, und dem Gefäß entquellen, je nach der Meinung, die man von der Frau hat, alle Gaben oder alle Übel. Die letztere, die romantische Überlieferung führt von dem sauer-töpfischen Fortschrittsverächter Hesiod über den Schwachkopf Kotzebue zu Wedekind; die erste führt aus den antiken Mysterien über Le Sage, Voltaire und Wieland zu Goethe."<sup>74</sup> Nun war aber Karl Kraus nicht nur der erste, durch den, wie bereits dargelegt, über den deutschen Sprachbereich Mitteleuropas hinaus Goethes "Pandora" einem keineswegs unbeträchtlichen Hörerkreis vorgestellt worden ist, sondern zugleich auch derjenige, der die Wiener Aufführung der "Büchse der Pandora" zustande gebracht und Frank Wedekind damit den Weg auf die großen deutschsprachigen Bühnen gebahnt hat.<sup>75</sup> Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, wie produktiv Karl Kraus seine Auffassung von Wedekind, den er noch 1934 als "den einzigen freien Geist der neudeutschen Welt"<sup>76</sup> rühmte, gerade an der ihm gewidmeten Büchse der Pandora entwickelt hat. Sein Vortrag über dieses Stück, den er zum 20. Jahrestag der Wiener Erstaufführung als einzigen Text der "Fackel" in dieser noch ein zweites Mal abdruckte,<sup>77</sup> enthält nicht nur ideologiekriti-



sche, sondern auch dramaturgische Einsichten, welche die bis zum Überdruß wiederholte Behauptung, daß Karl Kraus "nichts anderes als" der Epigone eines vorgestrigen Burgtheaterstils sei, Lügen strafen; Wedekind bewogen sie 1913 immerhin zu der bedeutsamen Feststellung, Kraus wäre der erste, der dem Schauspieler den Weg zu der Darstellungskunst zeigen könnte, die unsere Zeit fordere.<sup>78</sup> Welche Richtung man auch wählen mag: Auf beiden Bahnen der von Hacks schnurgerade angelegten Entweder/Oder-Traditionslinienführung kommt einem Kraus als "Geisterfahrer" entgegen und hindert den reibungslosen Durchgangsverkehr, sei es der "Hoffnung nach hinten" oder der "Hoffnung nach vorn".<sup>79</sup> Da man in diesem Falle absichernden Opportunismus, der es aus ängstlicher Vorsicht mit beiden konträren "Überlieferungen" zugleich hält, um es mit keiner zu verderben, sicherlich ausschließen darf, wird man wohl Auffassungen des Stoffes konzedieren müssen, die das Entweder/Oder zu einem vielgestaltigen Sowohl/Als auch "steigern" und darin "aufheben": ein Verfahren, das Goethe bekanntlich keineswegs fremd war.

Damit ist bereits angedeutet, daß der Sinn der "Pandora" sich für Karl Kraus in den darin entdeckten Analogien zur eigenen Kunstgesinnung und Kunstübung durchaus nicht erschöpfte; vielmehr sah er gerade in der Polarität und Wechseldurchdringung von Prometheischem und Epimethesischem auf das vielfältigste Probleme seines eigenen privaten Lebens und öffentlichen Wirkens gespiegelt, die sich am knappsten auf den von Goethe verwendeten Topos der "Doppelherme" bringen lassen. "Leider", so heißt es in einem Brief Goethes vom 26. Juni 1811 an Zelter, "komme ich mir in allen diesen Füllen wie eine Doppelherme vor, von welcher die eine Maske dem Prometheus, die andre dem Epimetheus ähnlicht, und von welchen keiner, wegen des ewigen Vor und Nach, im Augenblick zum Lächeln kommen kann."<sup>80</sup> Natürlich lag angesichts des Prometheus der Pandora, der bei seinem ersten Auftritt "eine Fackel in der Hand"<sup>81</sup> hält, für den Herausgeber und alleinigen Verfasser einer Zeitschrift gleichen Namens schon rein äußerlich nichts näher, als sich mit dieser Gestalt zu identifizieren, und er hat das auch

wiederholt getan,<sup>82</sup> ohne jedoch die Sinnbezüge zur epimetheischen Kehr- oder vielmehr Komplementärseite der "Doppelherme" zu vernachlässigen, die Goethe - wiederum mit einer auch auf Karl Kraus anwendbaren Formel - zumal in dem "Epimetheischen Wunsche" verkörpert sah, "das vergangene Werthe soviel als nur möglich festzuhalten"<sup>83</sup>.

Es besitzt kulturkritischen und kulturpolitischen Demonstrationswert, daß Karl Kraus, der das Goethe-Jahr 1932 im Januar mit der furiosen polemischen Satire An der Schwelle des Goethe-Jahres<sup>84</sup> eröffnet hatte, welche die in der "Fackel" diagnostizierten Symptome zweckentfremdender Vernutzung und Vermarktung des kulturellen Erbes, soweit in Mitteleuropa die deutsche Zunge klingt, noch einmal komprimierend zusammenfaßt, am Ende dieses Goethe-Jahres seine "Goethe-Feier bei den Tschechen"<sup>85</sup> beging, und zwar auf Einladung des heute noch bestehenden Neophilologenklubs der Prager Karls-Universität mit einem Vortrag der Pandora, eingeführt von dem tschechischen Dichter und Germanisten, Otokar Fischer /1883 - 1938/, in der "Prager Presse" dann sachkundig besprochen durch den bedeutenden Kritiker und Übersetzer Pavel Eisner /1839 - 1958/, der bereits von vorangegangenen Pandora-Vorlesungen zu der ersten tschechischen Nachdichtung dieses Festspiels angeregt worden war. Zu den wissenschaftlichen Verdiensten der tschechischen und zu den beschämenden Versäumnissen der deutschsprachigen Germanistik gehört, daß es ein tschechischer Literaturwissenschaftler gewesen ist, der als erster und für lange Zeit als einziger in seiner Einführungsvorlesung die künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Intentionen der Traditions-wahl von Karl Kraus gerade an deren auf den ersten Blick zeit-enthobenstem Gegenstand erkannt und angemessen gewürdigt hat. Wenn Pavel Eisner in seiner Besprechung hervorhob, daß diesmal - man schrieb November 1932! - die letzten Worte des Prometheus noch stärker als sonst "mit der erhabenen Wucht eines politischen Vermächnisses"<sup>86</sup> getroffen hätten, dann zielte er auf 16 Verse, die unter den Spänen, die beim jüngsten Weghebeln angeblicher "Zierden" fallen mußten,<sup>87</sup> aufgehoben seien:

Neues freut mich nicht, und ausgestattet  
 Ist genugsam dies Geschlecht zur Erde.  
 Freilich frönt es nur dem heut'gen Tage,  
 Gestrigen Ereignens denkt's nur selten;  
 Was es litt, genoß, ihm ist's verloren.  
 Selbst im Augenblicke greift es roh zu;  
 Faßt, was ihm begegnet, eignet's an sich,  
 Wirft es weg, nicht sinnend, nicht bedenkend,  
 Wie man's bilden möge höhrem Nutzen.  
 Dieses tadl' ich; aber Lehr und Rede,  
 Selbst ein Beispiel, wenig will es frommen,  
 Also schreiten sie mit Kinderleichtsinn  
 Und mit rohem Tasten in den Tag hin.  
 Möchten sie Vergangnes mehr beherz'gen,  
 Gegenwärt'ges, formend, mehr sich eignen,  
 Wär es gut für alle; solches wünscht ich.<sup>88</sup>

Das Vermächtnishafte, das der Kritiker aus der von Karl Kraus vorgetragenen, gerade auch epimethische Wünsche "beherzigenden" promethischen Botschaft mit Recht heraushörte, war zusätzlich noch darin begründet, daß der Autor der "Letzten Tage der Menschheit" eben diese Verse ans Ende der Mahnworte gesetzt hatte, mit denen 1924 in der "Fackel" des 10. Jahrestags des Kriegsausbruchs gedacht worden war: in kontrasthafter Analogie zu der großen Antikriegsrede von 1914 In dieser großen Zeit<sup>89</sup> unter der Überschrift In dieser kleinen Zeit<sup>90</sup>. Sie enthalten einen Satz, der die von einem gleichsam bei Epimetheus in die Lehre gegangenen Prometheus beschworenen Gefahren, die dem Menschengeschlecht aus der Verkümmerng von Erinnerung und Phantasie erwachsen können, zeitgeschichtlich und zeitkritisch präzisiert: "Längst wird im Ernstfall die Erde ein einziger Operationsraum für Todesstrahlen sein, aber dem Signal, das den Prinzen Eugen dazu hinübrücken läßt, wird die Menschheit den Respekt nicht weigern. Denn ihre Verdummung durch Schaden, die in dem Riesenmaß der Entfernung der technischen Errungenschaften von den Ornamenten zunimmt, ist eine so sinnfällige Tatsache, daß es geradezu rätselhaft scheint, wie

diese Erfahrung noch kein Sprichwort absetzen mochte; und die gebrannten Kinder stürzen sich in das Feuer nicht anders, als vor dem Automobil die Hühner, in die Gefahr flüchtend, vom sichern Port noch rasch hinüberzukommen suchen. Wäre es anders, so wäre der Versuch des Teufels, ihnen das Hakenkreuz einzubrennen, am ersten Tage gescheitert."<sup>91</sup> Es ist eine von vielen Stellen, auf die Karl Kraus sich berufen konnte, als er 1934 in seinem großen Rechenschaftsbericht Warum die Fackel nicht erscheint schrieb: "Zum großen Thema des Aufbruchs der Hölle versagt mit leidenschaftlicher Feigheit der, dessen Werk vergebens getan war: den Teufel an die Wand zu malen."<sup>92</sup> Die vielerörterte Problematik dieses doppelsinnigen "Versagens" nochmals darzulegen, muß ich mir hier versagen.<sup>93</sup> Es genüge der Hinweis, daß nicht erst mit dem 1952 postum veröffentlichten Gesamttext des trotzdem unternommenen Bewältigungsversuchs, der Dritten Walpurgisnacht, sondern schon mit den 1934 daraus zitierten wesentlichen Partien ein für allemal die Schutzbehauptung aller Mitmacher und Mitläufer widerlegt ist, 1933 habe noch niemand wissen können, wozu das Dritte Reich im Verlauf seiner Geschichte noch fähig sein werde.<sup>94</sup> Was im Zusammenhang mit unserem Untersuchungsgegenstand interessiert, ist der Umstand, daß das Gedankengerüst dieser Arbeit wesentlich durch ein ganzes System von Faust-Zitaten strukturiert wird, vor allem aus dem zweiten Teil, und dort wiederum nicht nur, wie die Titelanpielung nahelegen könnte, aus der Klassischen Walpurgisnacht, sondern aus allen Akten, mit der bemerkenswerten Ausnahme des dritten, des Helena-Aktes.<sup>95</sup> Die Rolle dieser Zitate erschöpft sich keineswegs in der schon eingangs erwähnten Kontrastfunktion, das "deutscheste Gedicht" zum Zeugen gegen das "deutscheste Ereignis" aufzurufen; sie betrifft und trifft auch dessen Apologie durch die "Worthelfer der Gewalt"<sup>96</sup>, die sich seit der Reichsgründung am sausenden Webstuhl der Zeit zu schaffen gemacht hatten,<sup>97</sup> um in einem von Goethes Faust weit wegführenden Mythos des "Faustischen" dem deutschen Imperialismus und Faschismus das benötigte ideologische Renommierkleid zu weben. Zu den schärfsten satiri-



schen Denunziatoren des so verstandenen "Faustischen", dessen Pathographie bei Hans Schwerte nachzulesen ist,<sup>98</sup> gehörte Karl Kraus von Anfang an, und er hat Goethe nicht zum Eideshelfer dafür, sondern zum Fluchhelfer dagegen bemüht. Unter der Ankündigung Im Namen Goethes druckte und sprach er während des ersten Weltkriegs und unter dem unmittelbaren Zugriff der militärischen Machthaber immer wieder die Verse:

Verflucht sei, wer nach falschem Rat,  
Mit überfrechem Mut,  
Das, was der Korse-Franke tat,  
Nun als ein Deutscher tut!  
Er fühle spät, er fühle früh,  
Es sei ein dauernd Recht;  
Ihm geh es, trotz Gewalt und Müh,  
Ihm und den Seinen schlecht!<sup>99</sup>

Der an der Jahreswende 1918/19 entstandene Nachruf<sup>100</sup> auf die unrühmlich verendete k. u. k. Monarchie, den Karl Kraus als den "längsten und sicherlich stärksten Kriegsfluch"<sup>101</sup> bezeichnen konnte, der in deutscher Sprache geschrieben wurde, solidarisiert sich mit dem aus der Klassischen Walpurgisnacht bezogenen "Rachegeschrei der Kraniche des Ibykus für Reiter und Menschheit über Pygmäen", der Gegenparole zum "Gebot des faustischen Generalissimus" der "Fettbauch-Krummbein-Schelme", als dessen reale Bezugsfigur der Armeeoberkommandant Erzherzog Friedrich auszumachen ist.<sup>102</sup> Und noch der Schluß der Dritten Walpurgisnacht, ein militanter Aufruf zur Beseitigung Hitlers, gipfelt in den gegen den Usurpator gerichteten Versen aus dem zweiten Teil des Faust, mit denen Goethe abermals zum Fluchhelfer pathetischer Satire gemacht wird:

Sei das Gespenst, das gegen uns erstanden,  
Sich Kaiser nennt und Herr von unsern Landen,  
Des Heeres Herzog, Lehnsherr unsrer Großen,  
Mit eigener Faust ins Totenreich gestoßen!<sup>103</sup>

Ohne mit meinem Thema am Ende zu sein, muß ich doch schließen, und wüßte es nicht besser zu tun als mit einem Wort,



das die epimethisch-promethische "Doppelherme" des Epigonen im eingangs dargelegten Sinne noch einmal zum Sprechen bringt: "Gewiß, ich bin nur ein Nachahmer, und wenn wir noch einen Himmel haben, von dem Himmel habe ich das Feuer gestohlen. Das ist meine Grenze und meine Stärke."<sup>104</sup>

### Anmerkungen

1 "Karl Kraus und die Tradition" war der Titel des Weimarer Donnerstag-Vortrags vom 9. April 1981, dessen überarbeitete Druckfassung der vorliegende Beitrag darstellt. - Einschlägiges zu dieser übergreifenden Thematik in folgenden Arbeiten des Autors: Bertolt Brecht und Karl Kraus. I. II. In: *Philologica Pragensia*, 2/1961, S. 95-112 und 4/1961, S. 203-230. - "Solche Erfolge erreichen nur deutsche Molche". Karel Čapek, Karl Kraus und die "Molchhymne". In: *Philologica Pragensia*, 3/1966, S. 253-255. - Nachwort. In: Karl Kraus, *Anderthalb Wahrheiten. Aphorismen*. Hrsg. von K.Krolop. Berlin 1969, S. 137-157. - *Dichtung und Satire bei Karl Kraus*. In: K.Krolop/Dietrich Simon, *Kommentare zu Karl Kraus. Beiheft zur dreibändigen Karl-Kraus-Auswahl*. Berlin 1971, S. 89-127 [dass. in: Karl Kraus, *Ausgewählte Werke*. Band 3: 1925-1933. Unter Mitarbeit von K.Krolop und Roland Links hrsg. von Dietrich Simon. Gütersloh/Stuttgart/Wien Berlin [West]/Darmstadt o.ä., S. 651-691]. - *Klopstock und Karl Kraus*. In: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung*. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle -Wittenberg. Hrsg. von Hans-Georg Werner. Berlin 1978, S. 255-274. - *Genesis und Geltung eines Warnstücks*. In: Karl Kraus, *Ausgewählte Werke*. Band 5,2: *Die letzten Tage der Menschheit. Materialien und Kommentare*. Berlin 1978, S. 249-329. - "Ahnenwertes Ahner". Zur Genesis und Funktion der Traditionswahl bei Karl Kraus. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 2/1979, S. 49-63.

2 Vgl. den Hinweis, daß eine eingehendere Behandlung dieses Themas noch ausstehe, bei Jens Malte Fischer [Karl Kraus. *Studien zum "Theater der Dichtung" und Kulturkonservatismus*. Kronberg/Taunus 1973, S. 61]. Seit Fischers Ausführ-

rungen, die "nur erstes Material zusammentragen und Hinweise geben" wollten /ebenda/, sind vor allem zwei Bücher zu erwähnen, die - freilich unter verschiedenen Aspekten - auf Goethe-Bezüge bei Karl Kraus näher eingehen: Werner Kraft, Das Ja des Weinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt. München 1974, S. 80-81. - Manfred Schneider, Die Angst und das Paradies des Nörglers. Versuch über Karl Kraus. Frankfurt a. M. 1977, S. 67 ff., 119 ff., 179 ff. u. ö.

3. Goethe, Literarischer Sansculottismus; BA, Band 17, S. 325.

4. Robert Weimann, Erstdruck in: Positionen. Hrsg. von Werner Mittenzwei. Leipzig 1969, S. 431 - 472; danach publiziert in: Sinn und Form, 6/1969, S. 1475 - 1503, und in: R. Weimann, Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien. Berlin und Weimar 1971, S. 129 - 169.

5. Zu den um 1930 veröffentlichten Aufsätzen Paul Rillas über Werke und Vorlesungen von Karl Kraus vgl.: F 811, S. 34; F 845, S. 22 f.; F 847, S. 41 - 43; F 852, S. 52 /in dieser Kurzform wird hier und im folgenden auf Stellen in der Zeitschrift "Die Fackel" verwiesen; angegeben ist jeweils die Nummer - oder die erste von mehreren Nummern - eines durchpaginierten Heftes sowie die Seitenzahl/. - In dem Beitrag "Politische Kunst?", mit dem Paul Rilla nach der Befreiung am 26. Juli 1945 in der "Berliner Zeitung" debütierte, heißt es geradezu programmatisch: "Gerade in der deutschen Literatur sind es, von Lichtenberg bis zu dem großen Wiener Satiriker Karl Kraus, die schärfsten und entschlossensten Geister gewesen, die der Sprache jene polemische und satirische Kraft der schöpferischen Prägung zurückgegeben haben, eine Kraft, die weit über den stofflichen Anlaß hinaus reinigend die Wirklichkeit durchdrang und die Flamme geistigen Empörentums wach hielt." /Vgl. Paul Rilla, Theaterkritiken. Hrsg. von Liane Pfelling. Berlin 1978, S. 13./

6. Zur Problematik des "Lesebuchgedichts" bei Karl Kraus und zu deren Erörterung durch Walter Benjamin vgl.: K. Kropf, Klopstock und Karl Kraus, S. 257.

7. F 443, S. 28 /16. November 1916./

8. Vgl. F 251, S. 44: "Er beherrscht die deutsche Sprache - das gilt vom Kommis. Der Künstler ist ein Diener am Wort."

9. Es berührt seltsam, daß zwei der ausführlichsten neueren Interpretationen dieses Gedichts, die beide dessen vollständigen Wortlaut voranstellen, übereinstimmend "Abnengwertes Ahner" textieren, obwohl das grammatisch keinerlei Sinn ergibt. Vgl.: Fischer, Karl Kraus. Studien zum "Theater der Dichtung" und Kulturkonservatismus, S. 171; Schneider, Die Angst und das Paradies des Nörglers, S. 40.

10. Vgl. Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 19. Aufl., bearbeitet von Walther Mitzka, Berlin 1963, S. 9.

11. Vgl. dazu: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe Erste Abteilung. Band 11: Vorschule der Ästhetik. Weimar 1935, S. 283 f.

12. Im Numerus abgewandeltes Zitat der beiden Schlußworte aus Goethes Ballade "Der Zauberlehrling". Im Gegensatz zu reduktionistischen Interpretationsmodellen psychoanalytischer "Zwangshandlungsgehilfen", die nur uneinig waren, "ob hier Masturbation oder Bettnässe 'sublimiert' sei" /F 387, S. 21/, verstand und verwendete Karl Kraus die Parabel als Leitsymbol für die zeitsymptomatische Verkehrung der Relation von Zweck und Mittel; vgl. u. a.: F 195, S. 24; 196, S. 20; 256, S. 21-23; 259, S. 18 - 24; 333, S. 11; 349, S. 363, S. 27; 381, S. 74; 387, S. 21 f.; 406, S. 146; 499, S. 26; 501, S. 19 f.; 668, S. 148 f.; 732, S. 36 f.; 800, S. 28; 820, S. 136; 890, S. 22

13. Zur Frequenz und Funktion solcher emphatischer Schlüsse vgl.: Christian Johannes Wagenknecht, Das Wortspiel bei Karl Kraus. Göttingen 1965, S. 142 f.

14. Shakespeare, König Lear, III, 4; unverändert übernommen in: Shakespeares Dramen, Für Hörer und Leser bearbeitet, teilweise sprachlich erneuert von Karl Kraus. [Band] I. Wien 1934, S. 74 /hier: III,3/.

15. Vgl. Arthur Schopenhauer, Über die vierfache Wurzel

des Satzes vom zureichenden Grunde, § 22.

16. Johann Christoph Gottsched, Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1760, Sp. 248.

17. Zur Unterscheidung der "intelligenten Dummheit" von der "reinen Dummheit" vgl.: Karl Kraus, Die Dritte Walpurgisnacht. München 1952 S. 281 und 283.

18. Vgl. F 406, S. 117: "In der deutschen Bildung nimmt den ersten Platz die Bescheidwissenschaft ein."

19. F 404, S. 5

20. Hanns Eisler, Über die Dummheit in der Musik. Gespräch auf einer Probe. In: H. Eisler, Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig 1973, S. 269 f.

21. Vgl. F 270, S. 10.

22. Vgl. Anmerkung 20.

23. F 406, S. 153.

24. Vgl. Bertolt Brecht, Gesammelte Werke. Band 20, Frankfurt a. M. 1967, S. 174.

25. Vgl.: F 242, S. 11; 253, S. 1.

26. Zusammenfassend dazu: Wagenknecht, Das Wortspiel bei Karl Kraus, S. 13 f.

27. F 406, S. 152.

28. F. 890, S. 77.

29. F 890, S. 81; vgl. auch F 890, S. 136: "... des Versuchs ..., die deutsche Sprache mit dem deutschen Ereignis zu konfrontieren ..."

30. Die leitmotivisch wiederkehrende Formel für die Beglaubigung satirischer Zentralmotive der "Fackel" durch "Wort" und Werke" der "alten Meister" lautet, daß diese "alles vorausgewußt hätten, Vgl.: F 115, S. 3 und F 686, S. 1 - 18: "Shakespeare hat alles vorausgewußt"; F 735, S. 55 - 57: "Schiller hat alles vorausgewußt"; F 706, S. 119: "Goethe ..., der alles vorausgewußt hat".

31. Vgl. F 876, S. 28.

32. F 454, S. 1 - 4.

33. F 406, S. 101.



34. Vgl. Wulf Segebrecht, Johann Wolfgang Goethes Gedicht "Über allen Gipfeln ist Ruh" und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Texte, Materialien, Kommentar. München 1978, S. 92 - 96, 103, 106 f., 127 - 130, 185 - 187. - Bezüge auf das Gedicht und dessen Verhuzungen: F 6, S. 23; 199, S. 2 f.; 244, S. 5; 317, S. 44; 329, S. 19; 378, S. 52; 389, S. 43; 454, S. 1 - 4; 462, S. 19 und S. 119; 519, S. 12 f.; 552, S. 1; 577, S. 45 f.; 583, S. 29; 640, S. 58; 649, S. 87; 668, S. 138 und 154; 679, S. 11 f.; 686, S. 20; 697, S. 63 - 71 und 82; 717, S. 68; 735, S. 65 f.; 743, S. 114 - 116; 751, S. 29; 766, S. 74; 800, S. 84, 105 und 107; 820, S. 50; 847, S. 45; 857, S. 117; 873, S. 28; 912, S. 5.

35. F 781, S. 23.

36. Vgl. Johann Eduard Erdmann, Ueber Dummheit. Berlin 1866, S. 13; "Das Dumm- nicht nur sein, sondern handeln, das Dummheiten begehn, oder die Dummheit in Action, nennen wir Roheit ..., die... Praxis der Dummheit".

37. Vgl.: F 697, S. 63 - 71; 717, S. 68.

38. Symptomatisch, daß eben diese von Kraus satirisierte "Variante des in Deutschland beliebtesten Gedichtes von Goethe" /F 697, S. 82/ auch in Vorkriegsjahrgängen der "Fackel" gelegentlich auftaucht, so etwa gleich bei dessen erster Erwähnung /F 6, S. 23/ und auch noch später /z. B. F 378, S. 52/. Vgl. dazu Wulf Segebrecht, Johann Wolfgang Goethes Gedicht "Über allen Gipfeln ist Ruh" und seine Folgen, S. 70 f. und 182.

39. Vgl. Walter Benjamin, Versuche über Brecht. Hrg. und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1966, S. 135 /25. August 1938/.

40. F 810, S. 10.

41. Vgl. F 521, S. 61 f. - Zur amphibolischen Verwendung von "Blutgeschäft" vgl.: Krolop, Klopstock und Karl Kraus, S. 261; Krolop, Genesis und Geltung eines Warnstücks, S. 262.

42. Vgl. Bertolt Brecht, Gesammelte Werke. Band 8, Frankfurt a. M. 1967, S. 181 - 186.- Das im März 1925 erschiene Heft der "Fackel" enthält in der den pazifistischen Aktivitäten des ehemaligen Kriegsdichters Fritz von Unruh



gewidmenten Glosse "Unruh" /F 679, S. 11 f./die wortspielhafte Pointe von den "Wallungen der Zuckerhandl, die, wenn sie nach ihrer Ansicht über Goethe befragt, wie eh und je zu deklamieren anfängt, daß über allen Gipfeln Unruh ist. Ich aber meine: unter der Kanone!" /Ebenda, S. 11/ Die verblüffende Analogie zu der gleichfalls wortspielhaften Pointe der "Liturgie vom Hauch" /"Über allen Wipfeln ist Unruh"/ problematisiert deren Datierung "1924" und macht wahrscheinlich, daß Brecht nach dem März 1925 noch an dem Text gearbeitet hat. Vgl. Herta Ramthun, Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band 2: Gedichte. Berlin und Weimar 1970, S. 123.

43. F 519, S. 1 - 32.

44. F 519, S. 13.

45. Vgl. Anmerkung 23.

46. Vgl. die Notizen F 484, S. 136 - 138; 557, S. 28 - 30, überarbeitet und zusammengefaßt unter dem Titel "Die Schändung der Pandora" in: Karl Kraus, Die Sprache. Wien 1937, S. 51 - 56.

47. Vgl. F 454, S. 1 - 4 /"Goethes Volk"/.

48. Zur Claudius-Rezeption vgl.: Krolop, "Ahnenswertes Ahner", S. 56.

49. F 519, S. 10 - 13.

50. F 514, S. 47, wiederholt F 519, S. 1.

51. Ebenda.

52. Vgl. F 676, S. 51 f.: "Personen, die ich in szenische Gestalten und in die Romanfiguren meiner Glossenwelt transformiert habe ..."

53. Vgl. die Zusammenstellung des einschlägigen Materials durch Reinhard Urbach /Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal. Eine Dokumentation. In: Hofmannsthal-Blätter, Heft 6, Frühjahr 1971, S. 447 - 458; Heft 12, 1974, S. 372 - 425; ferner: Helmut Arntzen, Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal. In: H. Arntzen, Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt a. M. 1971, S. 221 - 245.

54. F 514, S. 47, wiederholt F 519, S. 1.

55. F 622, S. 73 /Mitte Juni 1923/; erster Vortrag

bereits in der 268. /165. Wiener/ Vorlesung vom 5. Mai 1923 /  
/vgl. 622, S. 113/, die letzte der insgesamt 14 Lesungen in  
der 502. /32. Prager/ Vorlesung vom 27. Mai 1929, knapp zwei  
Monate vor Hofmannsthals Tod /15. Juli 1929/.

56. So der endgültige Titel des Aufsatzes, unter dem  
Heinrich Mann ihn in dem Sammelband "Macht und Mensch"  
/München 1919, S. 10 - 16/ veröffentlichte; der Erstdruck,  
auf den Karl Kraus sich bezog, unter dem Titel "Der französische  
Geist" in: Der Sozialist /Lausanne/, Jg. 2 /1910/, S.  
84 - 87.

57. F 300, S. 18 f.; die namentliche Attribuierung "Der  
Bekenner ist Heinrich Mann" /ebenda, S. 18/ wurde in der für  
die zweite Aphorismensammlung überarbeiteten Fassung getilgt  
zugunsten der nachdrücklicher auf das Exemplarische des Falles  
abzielenden Version: "Einer, der um seiner Prosa willen  
geachtet wird, ist es, der sich so ereifert." /Karl Kraus,  
Pro domo et mundo. 3. Aufl., Leipzig 1919, S. 48./

58. F 759, S. 78.

59. Zu Goethes außerordentlichem Ingrim über die reduktionistische  
Grundformel "nichts ander/e/s als" vgl.: Kanzler  
von Müller, Unterhaltungen mit Goethe. Kritische Ausgabe,  
besorgt von Ernst Crumach. Weimar 1956, S. 117 /6. Juni 1924/,  
und das am 1. November 1821 entstandene Aufsatzfragment  
"Nichts anders als" /BA, Band 17, S. 514, in dem es heißt:  
"Eine Redensart aber, die sich durch die würdigsten Vorgänger  
in Ansehen setzt, den gemeinen Menschensinn einschläfert,  
damit er das Absurdeste ertragen möge, es ist die, wovon  
dieser Aufsatz den Titel führt."

60. F 583, S. 28 f.

61. Vgl. Krolop, "Ahnenswertes Ahner", S. 59. - Am  
"Schlußwort der Iphigenie: 'Lebt wohl!'", diesem "größten  
Abschied in deutscher Sprache" /F 445, S. 137/ hat Karl Kraus  
zuerst und dann immer wieder "das Geheimnis der Geburt des  
alten Wortes" /F 360, S. 16/ demonstriert. Vgl.: F 329, S.  
33; 360, S. 17; 413, S. 44; 445, S. 37; 531, S. 131; 640, S.  
54 - 56; 706, S. 46; 759, S. 72; 766, S. 75; 77, S. 12; 800,

S. 115 f.; 873, S. 26; 876, S. 72 und die Ergänzung der Stelle F 557, S. 30 für die Endfassung /in: Kraus, Die Sprache, S. 56/.

62. F 595, S. 72.

63. Vgl. Thomas Mann, Doktor Faustus; T. Mann, Romane und Erzählungen. Band 6, Berlin 1975, S. 327.

64. F 554, S. 24.

65. Zur Gattungstradition vgl.: Konrad Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. In: K. Burdach, Vorspiel. Band 22, Halle 1926, S. 116 - 237.

66. Vgl. dazu: Krolop, Genesis und Geltung eines Warnstücks, S. 295.

67. Vgl. F 613, S. 69.

68. Vgl.: F 827, S. 117 und F 834, S. 59.

69. Vgl. z. B.: Hanns Eisler, Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig 1973. S. 198.

70. Vgl. Bertolt Brecht, Arbeitsjournal 1938 - 1955. Berlin 1977, S. 38;

71. Peter Hacks, Pandora. Drama nach J. W. von Goethe. Mit einem Essay. Berlin und Weimar 1981; Vorabdruck in: Neue Deutsche Literatur, 9/1980, S. 19 - 101.

72. Hacks, Pandora, S. 99.

73. Vgl. ebenda, S. 135.

74. Ebenda, S. 113; als repräsentatives Zitat auch im vorderen Klappentext der Buchausgabe.

75. Vgl. dazu die zusammenfassende Darstellung bei Eduard Haueis /Karl Kraus und der Expressionismus. Diss. Erlangen /Nürnberg 1968, S. 5 ff./.

76. F 890, S. 16. In diesem "Ende Juli 1934" erschienenen Heft der "Fackel" ist das eine Huldigung zum 70. Geburtstag Frank Wedekinds /24. Juli 1934/, der hier als Antipode der mittlerweile auf den Hitler gekommenen "neudeutschen Welt" geehrt wird; analoge Kontrastfunktion hat die Erwähnung in: Kraus, Die Dritte Walpurgisnacht, S. 204.

77. F 182, S. 1 - 14; 691, S. 43 - 55.

78. Vgl. Rundfrage über Karl Kraus. Innsbruck 1917, S. 14.

79. Hacks, Pandora, S. 114. - Der "härtesten Bewährungsprobe" /ebenda, S. 109/ wäre man übrigens ausgesetzt, wenn man auch nur an einem der "Klassiker"-Gedichte, die den Titel "Sehnsucht" führen, deren Gleichsetzung mit "der Hoffnung nach hinten" zu verifizieren unternähme.

80. WA IV, Band 22, S. 118.

81. Vgl. BA, Band 6, S. 415.

82. Vgl. u. a.: F 657, S. 6; 676, S. 49; 691, S. 37.

83. Goethe an Friederike Caroline Sophie Prinzessin von Solms-Braunfels, 3. Januar 1812; WA IV. Band 22, S. 234.

84. F 868, S. 1 - 5.

85. F 885, S. 5 - 10.

86. F 885, S. 10.

87. Sie fehlen in der Hacksschen "Pandora"-Adaptation. Die von Hacks /Pandora, S. 127 ff./ mit großer Beharrlichkeit wiederholte Behauptung, die "Pandora" habe an "Zierden ... mehr als genug", "eine Fülle von Zierden" und "Beiwerk", verträgt sich schlecht mit der Feststellung Goethes, in der "Pandora" sei "alles als wie ineinander gekellt" /vgl.

Anmerkung 64/.

88. BA, Band 6, S. 446; F 657, S. 6.

89. F 404, S. 1 - 19.

90. F 657, S. 1 - 45.

91. Ebenda, S. 3

92. F 890, S. 33.

93. Ausführliches dazu in: Krolop, Bertolt Brecht und Karl Kraus, II.

94. Vgl. Friedrich Dürrenmatt, Die Dritte Walpurgisnacht. In: Die Weltwoche /Zürich/, Jg. 21, Nr. 1009 /13. März 1953/, S. 5; "Durch die Sprache wird eine Prognose der Hitlerzeit möglich, der die kommenden Jahre nur noch Quantitatives beifügen konnten."

95. Vgl. dazu: Krolop, Bertolt Brecht und Karl Kraus, II, S. 209 ff.

96. Kraus, Die Dritte Walpurgisnacht, S. 59.

97. Vgl. Karl Kraus, Sprüche und Widersprüche. 4.-6. Tsd.



Mien/Leipzig 1924, S. 107; "Was macht X? Sich zu schaffen am sausenden Webstuhl der Zeit."

98. Hans Schwerte, Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie. Stuttgart 1962.

99. F 462, S. 94; vgl. BA, Band 6, S. 336 /"Epimenides Erwachen, letzte Strophe"/

100. F 501, S. 1 - 120.

101. FF 787, S. 69.

102. F 501, S. 120; zitiert werden hier die Verse 7660-7675 aus dem zweiten Teil des "Faust".

103. Kraus, Die Dritte Walpurgisnacht, S. 292 /Faust II, Vers 10 469 - 10 472/; vgl. auch: F 890, S. 86.

104. Vgl. Krolop, "Ahnenwertes Ahner", S. 49.

Sigrid L a n g e

Held oder Hausvater. Die Dialektik von Entfaltung der Persön-  
lichkeit und Möglichkeiten ihres Handelns am Beispiel des  
"Götz von Berlichingen"

"Genie" lautet ein zentraler Begriff der Sturm-und-Drang-Literatur, der als Ziel- und Identifikationsgröße seiner Verfechter wie als Beziehung der literarischen Epoche bis heute umstritten aber kaum von marxistischer Seite angemessen reflektiert ist.

Aktualität erlangte der Begriff im 18. Jahrhundert für die Literaturdebatten der Aufklärer im Zusammenhang mit der Frage nach Mustern, Regeln und Nachmachung in der Kunst. Bodmer zitierte zuerst im Deutschen - in Opposition zu Gottscheds rationalistischer Ästhetik - Shaftesburys Formulierung vom Künstler als einem "Prometheus unter Jupiter"<sup>1</sup> und setzte damit den Maßstab für ein neues Verständnis des Dichters: Genie wurde zur wichtigsten Forderung an den wirklichen Dichter erklärt, wobei sich in der Diskussion um das Wesen des Genies vier Hauptkriterien herauskristallisierten - die G o t t ä h n - l i c h k e i t in seinem schöpferischen Vermögen, die dadurch bewiesene O r i g i n a l i t ä t, die Schaffensmethode als intuitive Nachahmung der Wirkungsweise der N a t u r und die daraus zu begründende F r e i h e i t von allen für nichtoriginale Köpfe verbindlichen Regeln und Normen. Doch wird spätestens in der Sturm-und-Drang-Generation deutlich, daß es sich bei der Geniedebatte im Kern keineswegs allein um ein ästhetisches, den Dichterberuf betreffendes, sondern um ein existentielles Problem des Menschen dieser Zeit

handelt. Goethe vergleicht in Dichtung und Wahrheit den biographischen Ausgangspunkt seiner dichterischen Laufbahn mit der Situation eines Selbsthelfers<sup>2</sup> unter einem über den Zusammenhang von Einsamkeit und Produktivität des Künstlers hinausgehenden Aspekt: sein Lebens-Bewußtsein erfaßte durchaus die Lage des bürgerlichen Intellektuellen, der sich im Epochenumbruch der feudalen Welt als "vereinzelter Einzelner"<sup>3</sup> in einem sozialen Gefüge fand, das seinen Ansprüchen an das Leben nicht genügte. Öffentliche Wirksamkeit war ihm in Deutschland weitgehend verwehrt. Bescheidung auf den kleinen Bereich der Familie, der Freundeskreise, in einem bürgerlichen Amt am Rande der Macht, das geistige Profil durfte nach Geschmack schwanken zwischen Rationalismus und Sentiment - dies schien die reale Alternative der individuellen Existenz zu sein, da andererseits die vehemente Entwicklung von Wissenschaft und Kunst, der gesellschaftliche Fortschritt der letzten zwei- bis dreihundert Jahre in Europa dem menschlichen Individuum gerade den weiten Kreis der Entfaltungsmöglichkeiten seiner Gattung offenbarten. Nur der Künstler vermochte in seinem Werk ein solches Ganzes zu schaffen, da man sich sonst als Teil nur begriff:

"... was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzüglich-künstliche kleine Maschine, die in die große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufe nennen, besser oder schlimmer hineinpasst ... Aber heißt das gelebt?"<sup>4</sup>

Auch daher rührt Goethes schwärmerische Apostrophierung von Künstlern in seinen Jugendschriften - Homer, Erwin von Steinbach /der Erbauer des Straßburger Münsters/, Dürer, Prometheus als Symbolfigur des schöpferischen Individuums, schließlich Shakespeare. Letzterer wurde nicht nur dichterisches Vorbild, sondern zugleich philosophischer Lehrmeister, und die Rezeption seines Werkes wurde folgenreich für die deutsche Literatur, weil man es als das glanzvolle Ergebnis der Auseinandersetzung eines Genies mit der Realität begriff. Größe schreibt Goethe dem Schöpfer der Dramen wie seinen Figuren zu. Größe ist da, wo der einzelne Mensch planvoll gestellt ist in die ganze Welt, in die widersprüchlichen Verklammerungen ihrer na-

türlichen und gesellschaftlichen Daseinsformen - und wo der Dichter gestaltete, was der Philosoph nicht zu bestimmen vermag: den Zusammenstoß des einzelnen mit dieser Welt und seine Selbstbehauptung darin oder seinen Untergang. Das Schlüsselwort für Goethe, der sich im Teufelskreis dieser eigengesetzlich bewegten Weltläufte "für nichts gerechnet" sieht und sich doch "alles" ist, heißt - Aktivität.<sup>5</sup>

Aktivität vermittelt zwischen dem scheinbar nur auf sich bezogenen absoluten Anspruch des Geniehelden an das Leben und der Gesellschaft, die ihn hervorgebracht hat. Folgerichtig ist der Held des ersten shakespearisierenden Dramas Goethes - und Deutschlands - ein in der Geschichte handelnder Held. Es ist bezeichnend, daß dieser Held, Götz von Berlichingen, zugrunde ging an derselben Epoche, die Goethe und seinen Zeitgenossen Möglichkeiten des Handelns gerade verweigerte, folglich Lenz in diesem Sinne zu Recht in Goethes Drama das Zeichen der Zeit vorgeführt findet, daß nämlich "handeln, handeln die Seele der Welt sei, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln, dass wir nur dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an seinen Werken sich ergötzt ..."<sup>6</sup>

Für den heutigen Leser ist nun weniger das historische Beispiel des aktionsbereiten Helden interessant, dessen Prä-tention am notwendigen Gang des Ganzen scheitert, als der persönliche Habitus, den Goethe seinem Götz mitgibt, und das treffende Erfassen der wechselseitigen Bedingtheit vom Reichtum an Persönlichkeit und Handlungsfähigkeit.

Mit gutem Grund wird Götz zu Beginn des Dramas im Kontrast zu einem Mönch vorgestellt. Zwei Weltanschauungen treffen hier aufeinander, an deren Hauptbegriffen - Losungsworten der Aufklärung - konträre Entscheidungen über den Daseinszweck des Menschen in dieser Welt ablesbar sind. Das Gelübde von "Armuth, Keuschheit und Gehorsam"<sup>7</sup> läßt den Bruder Martin l e i d e n unter der L a s t eines Lebens, das ihn körperlich s c h w a c h bleiben ließ und ihn u n g l ü c k l i c h gemacht hat. Sein Kloster ist ihm ein K ä f i g , und die Angehörigen



seines Standes sind ihm müßige Leute, wenn sie nicht gerade Bienenzucht oder Gartenbau betreiben. Dagegen preist er an Gottfried die Kraft, den Harnisch zu tragen und mit Lanze und Schwert umzugehen, die Tapferkeit gegen die Feinde, die nach vollbrachtem Sieg ein wohlverdientes Glücksgelühl hervorbringt. Götz lebt im Einklang mit seiner Natur, während sich der Widersinn der Mönchs-existenz schon in der paradoxen Formulierung spiegelt: "...es ist nicht wider mein Gelübde Wein zu trinken; weil aber der Wein wider mein Gelübde ist; so trinke ich keinen Wein."<sup>8</sup> Das meint, daß das Gelübde zwar nicht verbal den Weingenuß verbietet, wohl aber die Begierden, die die vom Wein geweckten Lebensgeister erzeugen.

Die Zugehörigkeit zu den verschiedenen Ständen des Geistlichen und des freien Hitters bestimmt also über Last oder Lust der irdischen Bestrebungen, und damit nimmt Goethe ein zentrales Problem der Aufklärung auf: die Bestimmung des Menschen zum tätigen Leben. Goethe führt hier Grundpositionen der Polemik gegen die christlich-asketische Ethik auf, wobei am Ziel der Auseinandersetzung mit dem "memento mori" die theoretische Legitimation der Diesseitigkeit des Menschen stand, wie sie der praktische Lebensprozeß des sich materiell und ideell entwickelnden Bürgertums erforderte.

Diese geistige Tradition ist für das Verständnis des Goetheschen Götz mitzudenken. Sein ruhiges, der Sinnenfreude und dem Lebensgenuß verpflichtetes Familienglück auf der Burg stellt die Kehrseite der erfolgreichen Aktionen nach außen dar - der Raubzüge gegen die Kaufleute, der "ehrlichen" Fehden gegen die willkürlichen Bestrebungen des Bischofs. So impliziert die intakte kleine Welt auch die mit der Berufung auf erlebte Vergangenheit möglich erscheinende Harmonie seiner sozialen Beziehungen: "Hab ich nicht unter den Fürsten trefliche Menschen gekannt, und sollte das Geschlecht ausgestorben seyn! Gute Menschen, die in sich und ihren Unterthanen glücklich waren. Die einen edlen freyen Nachbar neben sich leiden konnten, und ihn weder fürchteten noch beneideten. Denen das Herz aufging,

wenn sie viel ihres Gleichen bey sich zu Tisch sahen, und nicht erst die Ritter zu Hofschranzen umzuschaffen brauchten um mit ihnen zu leben."<sup>9</sup>

Das Bild der Tafelrunde von Freien und Gleichen ist bedeutsam, weil es zu den Hauptmotiven in Goethes früher Antikerezeption gehört. Die Farce Götter, Helden und Wieland nennt den Admet aus Euripides' Alceste ausdrücklich wegen seines gastlichen Hauses einen "braven Kerl", der andere freigiebig an seinem Reichtum teilhaben läßt.<sup>10</sup> Der Werther -Roman verweist an der Stelle, wo Werther die schlimme Brückierung durch die Adelsgesellschaft erlebt hat, auf Homers Ulysses, der als Aristokrat im Bettlergewand mit dem Schweinehirten zu Mittag aß.<sup>11</sup> Die Antike wird zitiert im Namen der "Natur" gegen die "polirte Gesellschaft"<sup>12</sup>, und damit erhält das Ideal patriarchalischer Ständeharmonie seine soziale Dimension als antifeudaler Gegenentwurf zu Goethes zeitgenössischer Wirklichkeit. Götz, objektiv ein Don Quijote im aussichtslosen Kampf gegen den Zusammenbruch der mittelalterlichen Welt, vertritt in Goethes Drama ein solches vorwärtsweisendes Ideal.

Stimmig zu dieser Götz-Auffassung paßt ein weiteres mit der Antikerezeption verbundenes Attribut seiner Persönlichkeit - er gilt unter den Bauern und Knechten als der "Mann, den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden."<sup>13</sup>

Die Formulierung assoziiert Goethes Prometheus - Ode, in der der Titan gerade die Götter - und entsprechend die Fürsten - der Unbarmherzigkeit gegen die Bedrängten bezichtigt und deshalb sein Selbsthelfertum gegen die angemäßte Herrschaft der Götter für die Bedürfnisse des neu erschaffenen Menschengeschlechts einsetzt. Durch den Bezug zu der Mythe vom Rebellen und Menschenschöpfer wird also das Motiv des Selbsthelfers schon bei Goethe mit der Bestimmung zum Helfer Unterdrückten verbunden.

Das Drama verfolgt diese Götz-Konzeption bis zum - nur in der Erstfassung durch die Helfenstein-Szene moralisch gerechtfertigten - Bündnis mit den Bauern. Da allerdings wird der hohe "prometheische" Anspruch durch ein einziges scheidendes Wort

des Bauern Metzler: "Fürstendiener!"<sup>14</sup> zurückgenommen, und zwar zu Recht. Denn die Verbindung mit den Aufständischen ist an diesem Punkt nicht sein freier Entschluß, sondern durch Drohung erzwungene Hilfeleistung und wird bei "Vertragsbruch" der anderen Partei wieder aufgehoben. Doch liegt es gerade nicht in Goethes Konzeption, die mangelnde Konsequenz dieses Bündnisses mit den Rebellen für den Untergang des Götz verantwortlich zu machen, vielmehr stellt sich die Selbsthilfe der Bauern, verstärkt dann in der Zweifassung, als Unrecht dar - erlittene Gewalt darf im Namen einer höheren Moral nicht mit Gewalt vergolten werden, Rache hat keine Funktion als Beistand für die Entrechteten. Die Niederwerfung der Bauern am Ende des Stücks dient Goethe damit als Spiegel der ebenso zum Scheitern verurteilten Selbsthilfe des Götz, resultierend aus der Anmaßung sich dem Gesetz der Entwicklung entgegenzustellen, da historisch sein Tod zeitlich nicht mit der Niederlage der Bauern zusammenfiel. Die Ursache für den Untergang des Selbsthelfers und Helfers der Bedrängten ergibt sich im Götz -Drama aus dem objektiv bedingten allmählichen Abbau der Handlungsfähigkeit des Ritters.

Der Beginn des Dramas markiert den Höhepunkt seiner Laufbahn. Mit der Gefangennahme seines mächtigsten politischen Gegners Weislingen und dessen Rückgewinnung zeigt sich Götz im Glanz seiner Position als Oberhaupt des intakten patriarchalischen Beziehungsgefüges seiner Familie, seiner Knechte und Bauern. Die beabsichtigte Eingliederung Weislingens in die Familie scheint diese Konstellation zu befestigen und damit die Existenzgrundlage des freien Rittertums zu sichern, das Goethe - wie bereits in der Gegenüberstellung Götz - Bruder Martin - durch eine Kontrastfigur charakterisiert. Weislingen selbst fungiert als Prototyp des Höflings, der mit der Unabhängigkeit des Ritterstandes auch alle Tugenden verloren hat bzw. verlieren wird: Redlichkeit, Tapferkeit, Selbstgefühl und Selbstachtung.

Doch der Lauf der Zeit verhiess den "redlichen" Rittern wenig Hoffnung. Weislingen fällt wieder von ihm ab. Der Kaiser,

Schirmherr der freien Ritter, stirbt. Zuvor läßt er sich durch Weislingens Mund von dem erstarkenden bischöflichen Hof zur Gefangennahme Götzens veranlassen. Die Götzens Burg belagernden Truppen sind wortbrüchig - "unredlich"! - und locken Götz in eine Falle. Er kann sich zwar mit Sickingens Hilfe wieder herauschlagen, verbleibt aber am Ende in Gefangenschaft untätig auf seiner Burg. Aktionsraum und Handlungsfähigkeit, Grundbedingungen seiner sozialen Funktion als Ritter in der feudalen Ständegesellschaft, sind ihm genommen. In diesem Sinne läßt ihn Goethe reflektieren: "Der Müssiggang will mir gar nicht schmecken, und meine Beschränkung wird mir von Tag zu Tag enger, ich wollt ich könnt schlafen, oder mir nur einbilden die Ruh sey was angenehmes."<sup>15</sup>

Mit der Einengung seiner Existenz auf eine bloß private wird nun das veränderte Verhältnis zu den Bauern vorbereitet. Konnte er sich früher im Vollbesitz seiner gesellschaftlichen Möglichkeiten den Ruf des Helfers der Bedrängten erwerben, vermag er ihm in diesem Stadium nicht mehr gerecht zu werden. Er handelt unfreiwillig aus einer Notlage heraus, die er sich nicht selbst, sondern die ihm die Geschichte bereitet hat. Der Entscheidungsfreiheit beraubt, verliert der Selbsthelfer den Anspruch auf diesen Namen wie auf den des Helfers der Unterdrückten. So stellt sich der physische Tod als die notwendige Folge dieser Entwicklung heraus. Götz stirbt nicht ritterlich im Kampf, sondern den "Hausvaterdod"<sup>16</sup> des kranken Mannes, der nach und nach seine Größe verlor.

Goethe hat so die Tragödie des Götz aus dessen gesamten Werdegang entwickelt. Es handelt sich also nicht allein um die Illusion des Bürgers, daß auf "frühen Stufen der Entwicklung... das einzelne Individuum voller /erscheint/, weil es eben die Fülle seiner Beziehungen noch nicht heruagearbeitet ... hat"<sup>17</sup>.

Solche einseitige Sicht unterstellt Goethe eine - unbeabsichtigte - historische Rückwärtsorientierung und reduziert die Basis einer tragischen Deutung des Götz, die im Grunde für den heutigen Leser nur noch mit der Distanz der historischen



Relativierung einsichtig würde. Doch für Goethe liegt die Tragödie des Götz mehr als im Schicksal des braven, aber darin leider unzeitgemäßen Kerls in seiner erzwungenen Handlungsunfähigkeit und dem damit verbundenen Verlust seiner menschlichen Größe.

In diesem Postulat der individuellen Größe unterscheidet sich Goethe wesentlich von der aufklärerischen Literatur, die ihr bürgerlich-tugendhaftes Ideal bis hin zu Lessing aus dem privatfamiliären Bereich entwickelte. Goethe zeigt den geschichtlich handelnden Menschen, dessen sozialer Rang sein Pendant in der familiären Harmonie findet, der aber niemals darin aufgehen kann. Ein gewichtiger Anteil seiner frühen dramatischen Pläne - die außer dem Götz alle nicht über einen fragmentarischen Entwurf hinaus gediehen - ist auf historische Persönlichkeiten gerichtet.

Dazu gehört zuerst die nie realisierte Idee eines Sokrates-Dramas um die Jahreswende 1771/72, in dessen Zentrum nach Goethes Absicht "statt des Heiligen ein grosser Mensch erscheint, den ich nur mit Lieb Entusiasmus an meine Brust drücke, und rufe mein Freund und mein Bruder. Und das mit Zuversicht zu einem g r o s e n Menschen sagen zu dürfen! - Wär ich einen Tag und eine Nacht Alzibiades, und dann wollt ich sterben!"<sup>18</sup> Es lohnt, dies ausführlich zu zitieren, weil der Gedanke vom großen Menschen, den man sich in sehnsuchtsvollem Aufblicken als Freund und Bruder wünscht, mehrfach wiederkehrt in der dichterischen Selbstverständigung, um so das Spannungsverhältnis zwischen biographischer Situation und persönlichem Anspruch zu ergründen und auszufüllen.<sup>19</sup> Sokrates sollte konzipiert werden aus seinem "göttlichen Beruf zum Lehrer der Menschen".<sup>20</sup> In dieser Eigenschaft als "Prophet" - im Sinne der Stürmer und Dränger ein Dolmetscher zwischen Gott und den Menschen - ist dieser Sokrates Goethes Mahomet verwandt, der zur Führung des Volkes in die wahre Religion berufen ist. Neben Sokrates stehen aber auch schon 1771 Bruchstücke des Cäsar-Dramas, die, 1774 wieder aufgenommen, zunächst in ein Cäsar - und ein Brutus-Porträt für Lavaters Physiognomische

Fragmente münden. Parallel zum Mahomet entstehen zwei Akte des Prometheus -Dramas, und schließlich führt die Reihe historischer Persönlichkeiten über Christus - im Ewigen Juden - bis zu Faust.

Mit Blick auf den Götz weisen dabei vor allem die Cäsar-/ Brutus- und die Prometheus-Konzeption in die Richtung einer neuen Sicht auf die Problematik des aktiven Menschen. Das Wechselverhältnis von individueller Größe und historischer Relevanz der Gesellschaft, in der dieses Individuum lebt, wird von dem Gedanken der "ebenbürtigen Gegner"<sup>21</sup>, um den die ersten "Cäsar"-Notizen ausschließlich kreisen, im Brutus-Porträt konkretisiert. Der Satz "Groß ist der Mensch, in einer Welt von Großen"<sup>22</sup> löst sich auf in der Idee einer Gemeinschaft von "Gleichen und Freyen. In einer Welt voll Freyheit edler Geschöpfe würd' er in seiner Fülle seyn."<sup>23</sup> Bei Brutus, dem damit die vorübergegangene Epoche der römischen Republik vor Augen geführt wird, erscheint die Idee ebenso als rückwärts-gewandte Illusion wie die vergleichbare Vision des Götz im Moment der verhängnisvollsten Selbsttäuschung über den erreichten Stand des historischen Prozesses - er trinkt auf Kaiser und Freiheit in dem Augenblick, da seine Burg auf des Kaisers Geheiß belagert wird, und er äußert die Hoffnung auf altruistische Gemeinschaft "trefflicher Menschen"<sup>24</sup>.

Die Entfaltung des Individuums in so dargestellter Grundsituation als soziale Frage begriffen, führt beim Götz die Problematik zurück auf das Verhältnis zu den Bauern bzw. - im allgemeineren Rahmen - auf Goethes Verhältnis zum Volk.

Es liegt in dem Stadium des Umbruchs der Feudalwelt zum bürgerlichen Zeitalter begründet, daß einerseits die "Hüttenwelt" als Symbol naturhafter Lebensform von der Antike an als Gegenentwurf zur "Polirten Gesellschaft" verstanden und trotzdem das Volk nicht als soziale Kraft sichtbar wird, das dem von der gleichen feudalen Macht unterdrückten bürgerlichen Individuum in der Zukunft einmal die Basis seiner menschlichen Befreiung schafft. Am eindringlichsten reflektiert der Werther -Roman von 1774 diesen Widerspruch. Dort heißt es in Bezug

auf das Landvolk: "Ich weiß wohl, daß wir nicht gleich sind, noch seyn können"<sup>25</sup>, und an anderer Stelle: "Es ist ein einförmig Ding um's Menschengeschlecht. Die meisten verarbeiten den größten Theil der Zeit, um zu leben, und das Bisgen, das ihnen von Freyheit übrig bleibt, ängstigt sie so, daß sie alle Mittel aufsuche, um's loszuwerden. O Bestimmung des Menschen!"<sup>26</sup> Werther muß die Trennung der Stände unüberwindlich scheinen, weil die notwendige materielle und geistige Beschränktheit des arbeitenden Volkes der Freiheit der Persönlichkeit keinen Raum gewährt. Doch enthält die Einsicht, daß zwischen stumpfsinniger, unschöpferischer praktischer Arbeit und dem Fehlen eines Freiheitsstrebens ein Zusammenhang besteht, im Ansatz und aus der Negation heraus die den Erkenntnishorizont dieser Epoche überschreitende Ahnung, daß die Befreiung der Persönlichkeit an die soziale Kraft der niederen Volksschichten gebunden ist und nur mit der gleichzeitigen Befreiung der Arbeit geleistet werden kann.

Diese Sicht auf das Volk findet im Götz -Drama ihre historische Entsprechung. Hier treten die Bauern zwar kollektiv als handelnde Macht auf, befinden sich aber nur partiell und in geschichtlich gegenläufiger Perspektive mit Götz in Übereinstimmung - in der Opposition gegen die absolutistische Gewalt der Fürsten. Eine kausale Übereinstimmung zwischen ihren Forderungen und denen des Götz als Individuum, als Persönlichkeit ist nicht gegeben. Eine solche Adäquatheit bleibt bei der Gemeinschaft der "Freien und Gleichen", die für Götz aus der Erfahrung beschränkt ist auf die bislang öffentlich handelnden Personen - die Fürsten und Ritter - und daher in die Vergangenheit dieser Erfahrung zurückprojiziert wird. Dabei läßt das an authentischen Ereignissen und der Person des Ritters, der in den Gesichtskreis seines Standes eingebunden ist, orientierte Geschichtsdrama keine andere Deutung zu. Die für Goethe aktuelle Erörterung der Problematik des Selbsthelfers und Helfers der Bedrängten nimmt dagegen am mythischen Stoff des Prometheus -Fragments in neuer Weise poetische Gestalt an. Denn hier konzentriert er sich nach der im ersten

Akt vorgeführten individualistischen Absonderung des Titanen aus der parasitären Götterwelt - was der Verweigerung des Götz entspricht, sich der feudalabsolutistischen Lebensform anzupassen - auf die Schaffung einer neuen gemeinschaftlichen Basis des individuellen Schöpfertums. Mit der Ankündigung, die Menschen nach seinem Beispiel zu bilden, erhebt Prometheus den Anspruch auf einen gesellschaftlichen Gegenentwurf von ihm gleichen, also freien Individuen. Damit setzt der zweite Akt thematisch an. Gleichzeitig gewinnt die Individualität des Prometheus eine neue Bedeutung, indem Produktivität und Eigentum als soziale Kategorien hervortreten und die im Entstehen begriffene Gemeinschaft der Freien und Gleichen einen historischen Platz erhält. -

Bereits im Thema des Hüttenbaus sind ihre wesentlichen Merkmale verschlüsselt: In der Aufklärungs- und in breitem Umfang dann in der Sturm-und-Drang-Literatur gilt die Hütte als Symbol nicht feudaler, naturverbundener menschlicher Lebensweise. Sozial konkretisiert wird dieses Thema, da die Schaffung der eigenen Behausung zugleich den ersten Schritt zur Befreiung von fremder Macht und zur Produktion und Reproduktion der eigenen Lebensbedingungen darstellt. Durch die Verknüpfung dieses Problems der bewußten Gestaltung der Lebensverhältnisse mit dem des Eigentums wird dabei die Bindung an bürgerliche Gesellschaftsvorstellungen im Zusammenhang mit den großen ideologischen Fragestellungen des Jahrhunderts sichtbar, so wenn Prometheus die Menschen in ihrem ursprünglichen, naiv-naturhaften Zustand lehrt, erst durch die Beherrschung ihrer Lebensverhältnisse zum eigentlichen Menschsein aufzusteigen, sich der reichen Möglichkeiten und der eigenen Würde dieser Gattung bewußt zu werden - man vergleiche die entsprechenden Passagen bei Rousseau in der Beschreibung des Übergangs vom "Naturzustand" in den "Gesellschaftszustand" der Menschheit<sup>27</sup>.

Was zur gleichen Entstehungszeit im satirischen Zerrbild der Satyros-Farce als Unsinn abgefertigt wird, erscheint hier



in der positiven Rezeption fortschrittlichen Gedankengutes. In Goethes Prometheus -Dichtung, die bei aller Neuinterpretation doch stofflich an die mythologische Vorlage gebunden ist, bleiben allerdings Reflexionen über grundsätzliche staatspolitische Veränderungen wie bei Rousseau unberücksichtigt. Goethe ist die Aufnahme der Idee wichtig, daß die Menschen im Gegensatz zu den feudalen sozialen Bindungen die Vorzüge des Naturzustandes / die Freiheit des Individuums / mit denen des höheren Zivilisationsgrades /die bewußte Erhebung über die nur triebhaft-natürliche Existenz/ vereinen müssen und so ihre Beziehungen neu ordnen.

Prometheus blieb Fragment. Doch sei zum Abschluß noch ein kurzer Seitenblick auf Werther gestattet, den Lenz nicht ganz zu unrecht einen "gekreuzigten Prometheus"<sup>28</sup> nannte: Der zeitgenössische literarische Held Werther muß in mehrfachen Versuchen, produktiv zu werden, die Grunderfahrung vertiefen, daß die moderne Gesellschaft individuelle Selbstverwirklichung nicht zuläßt. Die Verweigerung der Aktivität nach außen lenkt Werthers schöpferische Anlagen nach innen und verursacht schließlich die Steigerung in einen pathologisch empfindsamen Zustand.

Indem sich hier das lebensnotwendige Gleichgewicht von Produktivität und Emotionalität einseitig auf die psychisch-emotionale Sensibilisierung verlagert, verkehrt sich die Aktivierung der inneren Energien in Selbsterstörung.

Es war am Beispiel zu zeigen, wie die "Geniekonzeption" der Frankfurter Periode Goethes in philosophisch sehr tiefgründiger Weise die Problematik der Epoche vom Standpunkt des Individuums aus anging. Wenn er 1772 in induktiver Verallgemeinerung des Künstlers zum Menschen überhaupt meint: "Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach dem Stoff ihm seinen Geist einzuhauchen"<sup>29</sup>, so mündet dies aus heutiger Sicht in eine rhetorische Fragestellung, die die Problematik in Goethes Sinn

historisiert, indem sie seine Formulierung umkehrt: "Wäre es nicht an der Zeit, Schluß zu machen mit einer gewissen biologischen Mythologie des Genies, indem man die Frage stellt: Ist die Existenz großer Menschen, vollkommener Persönlichkeiten nicht Beweis dafür, daß das erreichte Entwicklungsstadium der Gesellschaft diese Vollendung a l l g e - m e i n m ö g l i c h m a c h t ? ... Sind die großen Menschen, Ausnahmen einer Epoche insofern, als die gewaltige Mehrheit der übrigen Menschen durch die gesellschaftlichen Bedingungen verkrüppelt wird, nicht in gewissem Sinn die normalen Menschen dieser Epoche, und ist der Regelfall der Verkrüppelung nicht gerade die A u s n a h m e, die Erklärung verlangt?"<sup>30</sup>

### A n m e r k u n g e n

Die Goethe-Zitate erfolgen nach der Ausgabe: Der junge Goethe. Neubearbeitete Ausgabe in fünf Bänden. Hrsg. von Hanna Fischer-Lamberg. Berlin 1963 ff. /DjG/

- 1 Ausführlich dazu: Herman Wolf. Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. 1. Band. Heidelberg 1923.
- 2 Goethe. Dichtung und Wahrheit. 15. Buch. In: Goethe. Poetische Werke. Berliner Ausgabe. Berlin und Weimar 1965 ff. Bd.13, S.685 f.
- 3 Marx, Karl. Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie /Rohentwurf/ 1857-1858. Berlin 1953, S.6.
- 4 Lenz, Jakob Michael Reinhold. Über Götz von Berlichingen. Zitiert nach: Müller, Peter. Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. Berlin 1969, S.115.
- 5 Goethe. Zum Schakespears Tag. In: DjG, II, S.83 ff.
- 6 Lenz. Über Götz von Berlichingen. a.a.O.
- 7 DjG, III, S. 182.

- 8 Ebd., S. 181.
- 9 Ebd., S. 256.
- 10 Ebd., S. 359.
- 11 DjG, IV, S. 151.
- 12 Goethe. Charakteristik der vornehmsten Europäischen Nationen. In: DjG, II, S. 87.
- 13 Ebd., S. 184.
- 14 Ebd., S. 283.
- 15 Ebd., S. 272.
- 16 "Den Heldentod ia! Aber den Hausvaterod fürchtet ieder, selbst der Held." - Admet in "Götter Helden und Wieland", DjG, II, S. 352.
- 17 Marx. Grundrisse ..., S. 80.
- 18 DjG, II, S. 71.
- 19 So auch in der schon zitierten Rede "Zum Schäkespears Tag", wo es heißt: "Wir ehren heute das Andencken des grössten Wandrers, und thun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns."
- 20 DjG, II, S. 71.
- 21 "Ja Servius ein braver Mann zu werden und zu bleiben, wünsch ich mir biss ans Ende grosse Ehrenwerthe Feinde." A.a.O., S. 88.
- 22 DjG, V, S. 369.
- 23 Ebd.
- 24 DjG, III, S. 256.
- 25 DjG, IV, S. 108.
- 26 Ebd., S. 109.
- 27 Z.B.: "Um das Recht des ersten Besitzergreifers auf irgendein Stück Land zu begründen, bedarf es im allgemeinen folgender Bedingungen: erstens, daß ein Stück Land noch von niemandem bewohnt werde, zweitens, daß man davon nur soviel in Anspruch nehme, wie man zum Unterhalt nötig hat; drittens endlich, daß man davon nicht durch eine leere Förmlichkeit Besitz ergreife, sondern durch Arbeit und Anbau, das einzige Zeichen des Eigentums, das

das in Ermangelung gesetzlicher Rechtsansprüche von anderen geachtet werden muß."- Rousseau, Jean-Jaques. Der Gesellschaftsvertrag. Leipzig 1978, S. 53f.

- 28 Lenz, Jakob Michael Reinhold. "Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers". Zitiert nach: Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. A.a.O., S. 225.
- 29 Goethe. Von deutscher Baukunst. In: DjG, III, S. 106.
- 30 Seve, Lucien. Marxismus und Theorie der Persönlichkeit. Berlin 1972, S. 203.





Bernd L e i s t n e r

Johann Wolfgang Goethe - Lebensanspruch und poetische  
Konzeption

26 Jahre lang politische, soziale und ökonomische Instabilität. Gewiß, zwischendurch kam es in einigen Regionen Deutschlands zu Phasen einer relativen Beruhigung; und auch ins Herzogtum Sachsen-Weimar zog 1794/95 ein kleiner, zerbrechlicher Frieden ein.<sup>1</sup> Aber aufs Ganze gesehen waren die Ereignisse der Zeit nach 1789 dazu angetan, ein permanentes Gefühl von Unsicherheit, ja von Beängstigung hervorzurufen. Es gab eine kaum berechenbare Aufeinanderfolge von rasch wechselnden politischen und militärischen Konstellationen; es gab Durchmärsche und Einquartierungen, Plünderungen und Brandschatzungen; es gab Teuerung, Inflation, sprunghafte Veränderungen in den Währungskursen. Die Welt, so schien es, war aus den Fugen geraten.

Auch Johann Wolfgang Goethe sprach, im Jahre 1814, von der "große [n] Last, die wir, moralisch, politisch und öconomisch, seit mehr als zwanzig Jahren tragen", und er fügte hinzu, daß es geradezu unbegreiflich sei, "wie jenes ausgehalten worden".<sup>2</sup> Mit äußerster Kraft aber wehrte er sich dagegen, diesem Empirischen und seiner Macht zu erliegen. Charakteristisch eine (aus dem Jahre 1811 stammende) Briefstelle, in der er sein Urteil über eine ihm zugesandte zeitgeschichtliche Betrachtung abgab. Hier heißt es: "... äußerst widerborstig gedacht und geschrieben, so daß es einem auch nicht einmal in der Reflexion wohl wird, wo sich denn doch zuletzt alles Verdrießliche des

Lebens und Daseyns freundlich auflösen müßte."<sup>3</sup> Und er fuhr fort: "Hier, wie in so manchen andern Fällen, kommt einem die Empirie, die sich mit der Empirie herumschlägt, ganz lächerlich vor. Es ist immer als sähe man indianische Götter, wo einer zehn Köpfe, der andre hundert Arme, und der dritte tausend Füße hätte, und diese här'ten sich nun mit einander herum, flickten sich am Zeuge wo sie könnten und keiner würde der andern Herr."<sup>4</sup>

Wenn also schon "Verdrießliches" und Erschreckenswürdiges aufgearbeitet und dargestellt werde, dann müsse sich eben in der Reflexion dieses Verdrießliche und Erschreckenswürdige "freundlich auflösen", will sagen: sich einer Betrachtungsart fügen, die das Empirische noch immer "aufzuheben" und es in einen Ordnungszusammenhang zu bringen vermag. Damit aber weist die hier zitierte Briefsequenz weit über das spezifische Faktum, durch das sie provoziert wurde, hinaus; und wengleich ihr konkreter Bezug ein außerpoetischer ist, so zielt sie doch zugleich ins Zentrum eines künstlerischen Denkens, das im Namen der Selbstbehauptung humaner Vernunft auf Formung und auf geistiger Vermittlung besteht. Keine sich der Empirie ausliefernde, sondern eine ihr aktiv begegnende Subjektivität sollte sich geltend machen: eine Subjektivität, die sich zu jenem Ganzheitsanspruch bekennt, der als ein naturgemäßer erfaßt und für den - in letzter Instanz - die wirkende Kraft des Göttlichen berufen wurde.

Nicht eingegangen werden kann hier auf den langen Prozeß philosophisch-theoretischer Selbstverständigung, der über Jahrzehnte hinweg statthatte und in dessen Verlauf Goethe seine in aufklärerischem Denken wurzelnden Ausgangspositionen modifizierte, nicht jedoch preisgab.<sup>5</sup> Einzugehen ist aber darauf, daß der jüngere Goethe durchaus nicht auf das bedacht war, was als künstlerische Existenz zu bezeichnen wäre. Ein elementarer Lebensdrang, geistig legitimiert schließlich durch weltanschauliche Vermittlungen, die der Kontakt mit Herder eröffnet hatte, zielte auf Selbstverwirklichung im umfassendsten Sinne: In der Goetheschen Disposition lag es, ein - so Lavater - "herrlich handelndes Wesen" zu sein.<sup>6</sup> Und noch im Jahre 1811 erinnerte

sich Goethe an die Aussage eines "Jugendfreundes": Das was Du lebst ist besser als was Du schreibst", und er bewertete sie als einen "schmeichelnden Vorwurf" - wobei er hinzusetzte: "... es sollte mir lieb seyn, wenn es noch so wäre."<sup>8</sup> In der Tat: Worum es dem jungen Goethe ging, war eine allseitige Entfaltung seiner Kräfte, war die Steigerung seiner selbst zu einem titanischen Wesen, das, indem es lebt, der vorgefundenen Welt die Stirn bietet und mit dem gerade so die Vorstellung einer authentischen, naturgerechten Lebensform verknüpft wurde. Freilich hatte Goethe in Wetzlar, in Frankfurt immer aufs neue die Erfahrung zu machen, daß die Konditionen der ihn umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeit den Aktionsraum für seine Subjektivität aufs unerträglichste einengten; und der Entschluß, nach Weimar zu gehen und in Weimar zu bleiben, muß vor allem in einem solchen Zusammenhang gesehen werden: Weimar bedeutete den Zugang zur Königsebene, bedeutete den unmittelbaren Kontakt zu einer Daseinssphäre, die Handlungs- und Wirkungsmöglichkeit zu verheißen schien.

Folglich begriff sich Goethe auch im ersten Weimarer Jahrzehnt gar nicht so sehr als Dichter, als Künstler. Vielmehr suchte er sein poetisches Schaffen als eine Lebenstätigkeit zu verstehen, die erst mit allem anderen zusammen, das er betrieb und dem er sich hingab, jenes Ganze ausmachen sollte, um das es ihm ging; und eben dieses Ganze einer großen menschlichen Existenz korrespondierte mit einem komplexen Anspruch der Selbststeigerung und Selbstverwirklichung, der unmittelbar auf Praxis gerichtet war. So gesehen wird man denn auch ein angemessenes Verständnis dafür gewinnen können, daß sich Goethes künstlerische Autorschaft im ersten Weimarer Jahrzehnt durchaus in Grenzen hielt: Das Hauptaugenmerk war dem "wirklichen Leben" zugewandt, der Ausbildung und konzentrierten Erprobung aller Anlagen einer reichen Individualität, der schöpferischen Hingabe an die Welt. Geistig-poetischer Aktivität kam dabei ein Stellenwert zu; im Zentrum des Interesses stand sie nicht - und sollte sie nicht stehen.

Man weiß: Allem, was ihm die Weimarer Lebenswelt eröffne-



te, widmete sich Goethe mit unruhiger Intensität. Das dicht besetzte und zugleich durch Gegensätzlichstes gekennzeichnete Dasein genoß er - ohne indes Befriedigung zu finden. In Monaten der Reflexion suchte sich Goethe dabei auf eine vorerst kaum dunkel erahnbare Zukunft zu vertrösten, für die ihn das "Schicksal" durch "all die Schulen gehen" lasse<sup>9</sup>; und immer wieder neigte er dem Gedanken zu, daß er sein buntes derzeitiges Leben als eine geheimnisvolle "Vorbereitung"<sup>10</sup> ansehen müsse. Gleichwohl überließ er jene "Zukunft" keineswegs nur den "Göttern". Mehr und mehr wurde er mit der Führung von Staatsgeschäften betraut - und eben dies war es, was Goethe wollte: Er war nicht Objekt, sondern Subjekt dieses Vorgangs. Ein triumphierendes, ohne syntaktische Vermittlung ins Tagebuch geschriebenes "Regieren!!"<sup>11</sup> verrät ebenso viel wie die Hymne "Harzreise im Winter" nebst jenem bezeichnenden Satz, der ein Jahr später formuliert, sich auf sympathetische Weise auf die Hymne bezog: "Vorm Jahr um diese Stunde war ich auf dem Brocken und verlangte von dem Geist des       himmels viel, das nun erfüllt ist."<sup>12</sup>

Ohne Zweifel: Goethe wollte regieren und wollte, indem er leitend und lenkend handelte, das ordnende Vermögen schöpferischer Subjektivität bezeugen. Ohne sich einzugrenzen und etwa auf die "ewige Abwechslung" zu verzichten, die "tausend manigfaltige Stückgen" auf seinem "Psalter" spiele<sup>13</sup>, gedachte Goethe, als Staatsmann das Zentrum einer Lebenstätigkeit zu finden, durch die er sich ungeteilt verwirklichen konnte. Dabei ließ er sich durch die Verhältnisse, denen er sich gegenüber sah, ziemlich rasch belehren, daß mit titanischem Aktivismus kaum etwas hervorzubringen sei: Was ihm und seinem Selbstverwirklichungsdrang geboten schien, war statt dessen eine organisierende, vermittelnde und aufbauende Tätigkeit, die das vorgefundene Stück Welt nicht rigoros umzustülpen, sondern umsichtig, behutsam und geduldig zu formen trachtete. So war es sein Bemühen, Brachliegendes zu kultivieren, offensichtliche Mißstände zu beseitigen, Disparates auszugleichen - und insgesamt: Verbesserungen zu erzielen, die an die Ide-

alvorstellung eines human geordneten Ganzen zwar nicht heranzureichen würden, wohl aber auf sie gerichtet sein sollten. Und Goethe widmete sich diesem Einsatz mit ganzem Engagement und größter Selbstdisziplin. Daß das anfängliche Feuer bald schwächer wurde, ist einzuräumen und hervorzuheben. Noch Anfang der achtziger Jahre jedoch bekannte er sich uneingeschränkt zu seiner Entscheidung - als einer solchen, die es ermöglichte, Menschlich-Schöpferisches und Staatsmännisches produktiv zu vermitteln. Am 11. August 1781 schrieb er der Mutter nach Frankfurt, daß er "täglich reicher" werde, indem er "täglich so viel hingebe"; seinen "Posten zu verlassen" erschiene ihm unverantwortlich auch gegen sich selbst: "da die gepflanzten Bäume zu wachsen anfangen und da man hoffen kann bey der Ärndte das Unkraut vom Waizen zu sondern", wäre es töricht, sich selbst "um Schatzen, Früchte und Ärndte" bringen zu wollen.<sup>14</sup>

Freilich fehlt einer solchen Darstellung - wie einer Reihe vergleichbarer - das Anzeichen von innerstem Überzeugtsein. Längst hatte er begriffen, daß seinen ordnenden, erneuernden und behutsam reformierenden Vorsätzen und Plänen Hindernisse entgegenstanden, die kaum zu überwinden waren. Bereits im März 1779 hatte er den bitteren Satz geschrieben: "Die Umstände erzziehen alle Menschen, und man mache was man will die verändert man nicht."<sup>15</sup> Und er hatte in eben jenen Wochen das Schauspiel Iphigenie auf Tauris verfaßt - ein Stück mithin, in dem er auf die in diesem Satz formulierte Erfahrung idealisch reagierte. Dies dabei auch insofern, als das Drama die Fiktion einer zustande kommenden Partnerschaft vorführt: Iphigeniens Einsatz kann dadurch etwas bewirken, weil es ihr gelingt, Partner zu gewinnen, Menschen, die schließlich ihrerseits im Bewußtsein humaner Verpflichtung handeln. So aber bezeichnet gerade das "verteufelt humane"<sup>16</sup> Schauspiel Iphigenie auf Tauris, zu interpretieren als positiver Reflex auf eine negative Erfahrung, das Hauptübel, dem sich Goethe gegenüber sah: das der Partnerschaftslosigkeit. In seinem ordnenden und produktiv vermittelnden Bestreben fand er sich allein; als ein einzelner wußte er sich jenem "Gemeinen" konfrontiert, das er "kaum fassen" konnte<sup>17</sup>, das sich jedoch in seiner disparaten

Tatsächlichkeit dreist behauptete. 1780 klagte er - in einem Brief an Charlotte von Stein - : "In bürgerlichen Dingen, wo alles in einer gemessenen Ordnung geht, läßt sich weder das Gute sonderlich beschleunigen noch ein oder das andre Übel herausheben ... Und das sich noch thun liese, da mangelts an Menschen, an neuen Menschen ..." <sup>18</sup> Und dem Herzog schrieb er, im Jahre 1781: "Die Welt ist voll Thorheit, Dumpfheit, Inconsequenz und Ungerechtigkeit, es gehört viel Muth dazu diesen nicht das Feld zu räumen, und sich beyseite zu begeben." <sup>19</sup>

Sich abgewiesen zu sehen und, als einzelner, den Verhältnissen nicht beikommen zu können - es war dies eine sich stets erneuernde und vertiefende Erfahrung. Und letztlich mußte diese Erfahrung zu einer Identitätskrise führen. Gekennzeichnet war sie dadurch, daß Goethe die Bestimmung seiner selbst als ein zur Erkenntnis fähiges und zu schöpferisch ordnendem Handeln disponiertes Subjekt in einem Widerspruch sah zu den Bedingungen einer gesellschaftlichen Welt, die eine Bewährung solcher Subjektivität auszuschließen schienen. Jedoch war Goethe nicht der Mann, sich dieser Identitätskrise schlechthin auszuliefern. Und das Gegengift, das er sich verschrieb, gewann er vornehmlich aus seinen Naturstudien. Im Jahre 1785 brachte er sein Interesse für diese Studien auf den Punkt; dem Freund Knebel teilte er mit: "Die Consequenz der Natur tröstet schön über die Inconsequenz der Menschen." <sup>20</sup> Die Natur beobachtend, vermochte Goethe eben jene ihm zusprechende Gesetzmäßigkeit zu bemerken, die ihm der Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit kaum erschloß; in seinem "eigentlichen" Selbstverständnis als erkennendes und auf ein Ordnungsprinzip sich berufendes Subjekt konnte er sich bestätigt finden. Und dies wohl war der tiefere Grund, weswegen die Naturforschung für ihn fortan eine so beträchtliche Bedeutung erlangte. Peter Hacks sagt es auf seine Weise, wenn er in bezug auf Goethe (und Seneca) formuliert: "Hingabe an die Naturwissenschaft, ist das nicht eine furchtbare Form der Trauer?" <sup>21</sup> Man mag einer solch zuspitzenden Aussage mit Skepsis begegnen. Wahr ist, daß Goethes intensive Beschäftigung mit der Natur (auch) eine Kompensations-

funktion zu erfüllen hatte.

Jedoch konnte das konflikthaft gewordene Weltverhältnis durch die Naturforschungen allein nicht wirklich stabilisiert werden. Was sie einbrachten, war bestärkender Erkenntnisgewinn und war, indem sie diesen ermöglichten, eine Art von prinzipieller Selbstbeglaubigung. Unabgegolten aber ließen sie die Sehnsucht nach jener tätigen Selbstverwirklichung, die, korrespondierend mit Wesenserkenntnis im menschlich-gesellschaftlichen Bereich, in diesem auf eine ergebnisträchtige schöpferische Aktivität gerichtet war. So stand der "stillen Freude" darüber, wie "lesbar" ihm "das Buch der Natur" werde<sup>22</sup>, ein wachsender Verdruß entgegen, der sich mit seiner gesellschaftlichen, wirkend auf die Gesellschaft bezogenen Existenz verband. Und schließlich sah sich Goethe bewogen, der lähmenden Macht solchen Verdresses neuerlich ein Gegengift zu verschreiben: Er trat, im Jahre 1786, die Reise nach Italien an. Mit dieser Reise verfolgte er die Absicht, vom Ort alltäglichen Erlebens und Tuns Abstand zu bekommen und sich einem Welt- und Kunststudium zu widmen, von dem in jeder Hinsicht Kräftigung, Horizonterweiterung, ein Zuwachs an produktivem Vermögen erhofft wurde. Dabei leitete ihn zunächst noch immer die Vorstellung, nach der Rückkehr aus Italien jene Lebensform fortzusetzen, für die er sich zehn Jahre zuvor entschieden hatte. Der Anspruch, mit dem er angetreten war und aus dem sich ihm diese Entscheidung ergeben hatte, blieb aufrechterhalten: Durch die neuen Erfahrungen gerüstet, so glaubte er vorerst, würde er in der Lage sein, die Praxis einer solchen Lebensform souveräner und befähigter als bisher ausüben zu können. Noch im Mai 1787 schrieb er, seine künftige Weimarer Tätigkeit bedenkend, an den Herzog: "Ich bin zu allem und jeden bereit, wo und wie Sie mich brauchen wollen."<sup>23</sup> Nur ersuchte er darum, daß ihm Konzentration ermöglicht werde: Der Herzog möge ihn "nur das thun lassen", was niemand sonst tun könne; sein Begehren sei es, "weniger von Detail überhäuft" zu werden.<sup>24</sup> Und dementsprechend bat er - im gleichen Brief - den Herzog geradezu feierlich um eben jenes partnerschaftliche Verhältnis, das bislang nicht zustande ge-



kommen war, von dem Goethe jedoch wußte, daß es die *conditio sine qua non* darstellte.

Es ist hier nicht Raum, über den Vorgang von Selbstverständigung, der in Italien stattfand, im einzelnen zu sprechen. Festzuhalten aber ist dies: Der noch 1787 ins Auge gefaßte Plan wurde schließlich verworfen, die Hoffnung auf eine doch noch zu erreichende Partnerschaft beiseite geschoben, der Anspruch, sich als tätiges Subjekt praktisch zu verwirklichen, verabschiedet. Illusionsloses Reflektieren der gegebenen Chancen dürfte dabei ebenso eine Rolle gespielt haben wie das Erlebnis der klassisch-italienischen Kunstlandschaft. Das heißt: Was Goethe in Italien aufnahm und sich zu eigen machte, bildete in ihm schließlich einen Maßstab aus, der auf die wirklichen Möglichkeiten praktischen Handelns kaum zu beziehen war. So fand Goethe vor allem während des zweiten Rom-Aufenthalts in den antiken bildkünstlerischen Zeugnissen das Maß eines Menschlichen ausgebildet, in dem er sein eigenes innerstes Bestreben gleichsam "aufgehoben" sah und das ihm fortan zur unverlierbaren Leitvorstellung wurde. Die Ganzheitsidee, die ihn von Jugend an beherrschte, gewann für ihn so einen idealen, idealisch vollkommenen Inhalt; und indem dieser nun als verbindliche Bezugsebene statuiert wurde, mußte zwangsläufig die erprobte Lebensform auch dann noch, wenn es gelänge, sie zu konzentrieren, mit äußerster Skepsis bedacht werden: Goethe erkannte, daß eine Vermittlung nie möglich sein würde. Diese Erkenntnis aber wurde zur konsequenzreichsten seines Lebens. Sie bedeutete, daß Goethe den großen Lebensanspruch, um ihn zu retten, von jetzt an mit einer geistigkünstlerischen Lebensform verknüpfte und also auf die Fortführung des Versuchs, ihm praktisch - und damit im eigentlichen Sinne - Genüge zu tun, verzichtete. Er habe sich, schrieb Goethe in jenem vielzitierten Brief vom März 1788 an den Herzog, "selbst wiedergefunden; aber als was? - Als Künstler!"<sup>25</sup> Den Urlaub, der ihm zur Zeit gegeben sei, möge ihn Carl August auch nach seiner Rückkehr gönnen.<sup>26</sup>

Was sich damit, im Rom des Jahres 1788, vollzog, war der Akt einer Entsagung. Dies zu betonen, ist um so dringlicher,

als Goethes italienische "Wiedergeburt" nur allzu oft einschränkungslos gefeiert wurde. Ihre Kehrseite aber heißt auch dann noch Resignation, wenn man in Rechnung stellt, daß Goethe aus der Not eine Tugend zu machen verstand. Denn diese "Tugend" - Goethes Konzentration auf die Qualifizierung des Wissenschaftlers, des Künstlers in sich - kultivierte und vergeistigte einen großen humanen Anspruch, von dem in praxi abgelassen, weil befunden wurde, daß zwischen ihm und den Konditionen der staatlich-gesellschaftlichen Welt ein unaufhebbares Mißverhältnis bestehe. So zielte Goethes italienische Entscheidung akzentuiert auf den Versuch einer Selbstbewahrung; und was aus dieser Entscheidung hervorging, war das Konzept einer zu bewahrenden Kunst: zu bewahren als spielerischer Entfaltungsraum für ein subjektives Vermögen, das der politischen Praxis entzogen wurde, weil diese ihm nicht Genüge leisten konnte.

Dementsprechend begann Goethe, da er nach Weimar zurückgekehrt war, eine Existenz auszubilden, bei der er sich darauf verpflichtete, sich selbst, im ganzheitlichen Bestreben seiner großen Subjektivität, als geistig-künstlerisches Wesen zu steigern. An den in Italien weilenden Herder schrieb er im März 1789: "Trutz Schnee und Himmelgrau laß ich mir das Beste von Kunst und Natur fürtrefflich schmecken, und habe meine ganze Einrichtung ad intus gemacht."<sup>27</sup> "Schnee und Himmelgrau" sind wörtlich zu nehmen; zugleich ist freilich eine metaphorische Bedeutung im Spiel: Die Weimarer Verhältnisse empfand er nach der Rückkehr aus Italien als ganz besonders lichtlos und trist; gegen sie mußte "ad intus" eben jene "Einrichtung gemacht" werden, die das neue Lebensprogramm gebot. Dabei waren es in den Jahren bis 1794 nicht zuletzt wieder die Naturforschungen, die ihm aufhalfen und durch die er seine Existenz zu befestigen suchte. Bezeichnend ein Passus aus einem Brief an Jacobi aus dem Jahre 1791: "In der Art, auf dem Wege wie du mein botanisches Werckchen wirst gesehen haben setze ich meine Betrachtungen über alle Reiche der Natur fort, und wende alle Kunstgriffe an, die meinem Geiste verliehen sind um die allgemeinen Gesetze wornach die lebendigen Wesen sich organisiren näher

zu erforschen."<sup>28</sup> Am Werk war also - wiederum - der um Gesetzes-  
erkenntnis ringende Forscher; in Zeiten einer wachsenden Un-  
ruhe auf dem Felde der politischen und sozialen Geschichte,  
umgeben zugleich von der üblichen Beschränktheit seiner Weimarer  
Lebenswelt, war er bestrebt, das eigene Selbst mit dem Großen  
und Ganzen der Natur in Beziehung zu setzen und damit das sei-  
nem Selbst eignende Maß zu objektivieren: Worum es, in letzter  
Instanz, ging, war der Gewinn eines Selbstverständnisses, dem  
Züge subjektiver Willkür ausgetrieben sein sollten. Und das  
durch den Kontakt mit Johann Heinrich Meyer beförderte Reflek-  
tieren über kunsttheoretische und ästhetische Fragen hatte im  
Grunde das gleiche Ziel. In Nachbereitung dessen, was er in  
Italien gesehen und aufgenommen hatte, suchte Goethe zu Erkennt-  
nissen zu gelangen, die den menschlich-künstlerischen Anspruch  
seiner selbst mit festgegründeten, an den Werken der Alten zu  
studierenden Kriterien ästhetischer Gültigkeit schlechthin ver-  
mitteln sollten. Das eine wie das andere, Naturforschungen wie  
ästhetische Reflexionen im Bunde mit Meyer, war freilich nur  
bedingt geeignet, einer tragfähigen poetischen Konzeption zu-  
zuarbeiten. Die Bildgesetzlichkeit der Natur, wie sie Goethe  
erkannte, war schwerlich auf die Gestalt einer Dichtung zu be-  
ziehen, die jedenfalls von geschichtlich-gesellschaftlicher Er-  
fahrung nicht einfach zu dispensieren sein konnte; und von den  
schönen Formen der Alten war zwar eine (klassizistische) Orien-  
tierung für die bildende Kunst abzuleiten, kaum jedoch für poe-  
tisch-literarisches Schaffen. Gewonnen allerdings wurde aus  
beiden Tätigkeitsbezirken eine mehr denn je über den politi-  
schen und sozialen Alltag hinausgreifende geistige Grundposi-  
tion, bestärkt noch durch die Erlebnisse, die sich ihm mit den  
Aufhalten in der Campagne und auf den linksrheinischen  
Kriegsschauplätzen ergaben. Und dementsprechend zeigte sich  
Goethe bestrebt, einen "Kreis" um sich zu ziehen, "in welchen  
ausser Lieb und Freundschaft, Kunst und Wissenschaft nichts her-  
ein kann"<sup>29</sup>. Im November 1793 schrieb er an Reichardt: "Meyer  
ist noch immer bey mir und die ästhetischen Freuden halten uns  
aufrecht, indem fast alle Welt dem politischen Leiden er-

liegt."<sup>30</sup>; und wegwerfend und zugleich voller Ingrimm war schließlich vom "Spucken des garstigen Gespenstes" die Rede, "das man Genius der Zeit nennt".<sup>31</sup>

Gerade der Ingrimm beweist indes, wie wenig es Goethe tatsächlich gelang, von den "Welthändeln" zu abstrahieren, will sagen: von geschichtlich-politischen und geschichtlich-sozialen Bewegungen, die den vormals beklagten Zustand zäher Beharrung zwar abgelöst hatten, jedoch lediglich - wie es Goethe schien - eine tendentielle zerstörerische Unruhe mit sich brachten. Und nicht nur, daß ein Augen-Verschließen nicht durchzuhalten sein konnte: Was sich vielmehr geltend machte, war die unabweisbare Intention, jenen "Welthändeln" auf die Spur zu kommen und hinter dem disparat und chaotisch Erscheinenden noch immer einen Vollzug zu entdecken, mit dem er sich als erkennendes und schöpferisch denkendes Wesen in Beziehung zu setzen vermochte. Um seiner selbst willen sah sich Goethe zu diesem geistigen Unternehmen gefordert: Nach Maßgabe des Ganzheitsanspruchs seiner Subjektivität hatte er sich der Welt unreduziert zu stellen; und der schöpferische Impuls durfte sich um so weniger beschränken, als ihm - nach der italienischen Entscheidung - ein Spielraum zugewiesen war, in den Pragmatisches nicht hineinreichte. So aber war eine Disposition gegeben, die nur noch eines Anstoßes bedurfte, um produktiv zu werden.

Goethe selbst gab sich diesen Anstoß. Soeben noch Augenzeuge der Belagerung von Mainz, entwarf er im Sommer 1793 jenes Schema, nach dem in der Folgezeit der Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre Gestalt annehmen sollte. Freilich kam der zügigen Ausführung des Projekts eine Konstellation entscheidend zugute, die 1793 noch nicht abzusehen war: der Arbeitskontakt mit Friedrich Schiller. Dieser hatte - auf eigene Weise - den Begriff einer autonomen Kunst entwickelt, die der politischen und sozialen Empirie entgegengesetzt und konsequent auf ein Humanes bezogen sein sollte, das, als ein durch tätige Vernunft Hervorgebrachtes, allen geschichtlichen Beistands zu entraten habe. Goethe war mit der Denkrichtung Schillers, insofern sie darauf zielte, die Kunst über den Zeitgeist zu erheben, sehr



einverstanden; es mußte ihn freuen, in diesem Punkte einen Partner gefunden zu haben. Zugleich allerdings reizte Schillers ästhetisch-idealistischer Purismus durchaus zum Widerspruch. Und diese ambivalente Beziehung drängte Goethe schließlich, zielgerichtet sein eigenes, längst prädisponiertes und mit dem Meister-Projekt auch bereits korrespondierendes Konzept zu bestimmen und zu verfolgen: dasjenige einer schöpferischen Vermittlung. Dabei wird man eine ästhetische Bekenntnisschrift, in der er sein poetisches Credo exemplarisch formuliert und erörtert hätte, vergebens suchen. Er hätte hier eine Begrifflichkeit anstrengen müssen, von der er wußte, daß sie die Komplexität seiner Beweg- und Beziehungsgründe verfehlen müßte; schließlich war bei dem, wozu er fand, ein künstlerisch-existentialles Selbstverständnis von konstitutiver Bedeutung, dessen er sich nicht schlankweg zu entäußern vermochte. Und im übrigen war ihm am allerwenigsten an einer öffentlichen Bloßlegung von Positionen gelegen, die, indem sie bezeichnet worden wären, eine Kluft zwischen dem eigenen Standpunkt und dem des "verbündeten" Friedrich Schiller markiert hätten. So ist man gezwungen, nach mittelbaren Belegen Ausschau zu halten und diese im Zusammenhang mit eben jenen Fixpunkten geistig-künstlerischer Existenzbestimmung zu sehen, denen Goethe Verbindlichkeit zuerkannt hatte und die er letztlich als Kriterien für die Wahrung der Identität seiner selbst erfaßte.

Schöpferische Vermittlung: Der Terminus soll einen Dichtungsbegriff kennzeichnen, der sich durch den beharrlichen Versuch des gestaltenden Subjekts bestimmt, wirkliche Partikularität den Forderungen ordnender Vernunft gefügig zu machen und dabei gleichermaßen die Beziehung zu einem "rein Menschlichen" herzustellen, das gültig in den künstlerischen Zeugnissen der klassischen Antike manifestiert erschien. Über das Epos Hermann und Dorothea schrieb Goethe zu einem Zeitpunkt, da die ersten sechs Gesänge bereits vorlagen, die letzten drei noch hervorzubringen waren: "Ich habe das reine menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht, und zugleich

die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurück zu werfen getrachtet."<sup>32</sup> Daß der Versuch von Hermann und Dorothea zu einem in mancherlei Hinsicht fragwürdigen Ergebnis führte, ist das eine; unabhängig davon indes verweist die Intention, die Goethe nach seinen eigenen Worten mit diesem Epos verband, auf eine grundsätzliche, werkübergreifende Gestaltungsabsicht. Nicht suchte Goethe von den verwirrenden Zeitläuften zu abstrahieren, sondern es ging ihm darum, die gegenwärtige Welt in einer solchen Weise poetisch anzueignen, daß sich in der Dichtung eine, gewiß spannungsvolle, Vereinbarung mit dem "rein Menschlichen" herstelle. Und indem der Dichter zu einer derartigen poetischen Aneignung fähig ist, bezeugt er schöpferisches Vermögen, betätigt er sich - im Spielraum der Phantasie - als einigendes, formendes, auf eine Ganzheit hinwirkendes Subjekt. Ganz und gar charakteristisch auch die künstlerische Lösung, die Goethe - zuvor - für den Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre gefunden hatte. Denn eben auch hier verdeutlicht - auf einer ersten Ebene - zunächst schon das Vordergrundgeschehen den Vermittlungsanspruch: Sich auf die "moderne" Welt beziehend (besser: auf ihre Entwicklungen reagierend), repräsentiert dieses Geschehen die soziale Phantasie des noch immer staatsmännisch denkenden Zeitgenossen Goethe; und durch die Einsetzung der Turmgesellschaft wußte der Dichter eine integrierende Instanz zu schaffen, die eine relative Vereinbarung stiftet, ordnende Aktivität beweist, vernünftige Lenkung garantiert. (Wesentlich dabei der Gremiumscharakter dieser Instanz; was sich realisiert, ist ein schöpferisches Miteinander einzelner großer Subjekte - es ist dies eine Fiktion, die, einmal mehr, die diesbezügliche, im Leben nicht abzugeltende Sehnsucht Goethes widerspiegelt.) Gleichermäßen jedoch band Goethe, wie Per Ørngaard und - sehr detailliert - Hannelore Schläffer gezeigt haben<sup>33</sup>, das "moderne" Vordergrundgeschehen des Romans spannungsvoll an Bilder der antiken Mythologie zurück, und er hob somit eine bedingende Prosa der Verhältnisse poetisch auf, der im Dichtwerk zwar Rechnung getragen werden mußte (und sollte), deren Absolutheitsanspruch

indes keineswegs zu akzeptieren sein konnte.

Was sich auf solche Weise in den Lehrjahren, in Hermann und Dorothea Ausdruck verschaffte, als dichterische Disposition jedoch übergreifende Bedeutung besaß, leitete Goethe denn auch in seinen Urteilen über seine schreibenden Zeitgenossen: Einer der Erfahrungswelt verhaftet bleibenden Dichtung stand er ebenso skeptisch gegenüber wie einer solchen, bei der der Autor "sein Talent nach individueller Bequemlichkeit" bloß "humoristisch walten" lasse<sup>34</sup>. Und gleichermaßen wandte er sich gegen kategorische "Forderungen von oben herein", die er im Namen eines idealistischen Systemdenkens "an den Dichter" vorgetragen hörte<sup>35</sup>. Ihnen widersprach er, indem er betonte: "Die Dichtkunst verlangt im Subject, das sie ausüben soll, eine gewisse guthmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt."<sup>36</sup> Ein "unschuldiger productiver Zustand"<sup>37</sup> müsse gewahrt bleiben: Was seinem unmittelbar auf die Praxis bezogenen jugendlichen Produktivitätsbestreben einstmals den Inhalt gab, wollte Goethe für seine dichterische Existenz aufgehoben wissen. In dem zu schaffenden Kunstwerk sollte dieses Bestreben, unirrirt durch die Vorgaben einer normativen Ästhetik, sich ausdrücken und bestätigen. Noch anders gesagt: Den prägnanten Punkt seines poetischen Konzepts erblickte Goethe darin, daß als gestaltgebende Kraft im dichterischen Werk das sich konstruktiv mit dem Bestehenden auseinandersetzen- de, auf Formung und Maß hinarbeitende und in dieser Aktivität sich geistig verwirklichende Subjekt erkennbar und identifizierbar sein müsse. Dabei war auf Wirkung insofern gezielt, als eine solche Subjektivität sich mitzuteilen und einen Rezipienten zu kräftigen gedachte, der - wie Goethe es sah - der Ausbildung zu schöpferischer Bewußtheit durchaus bedurfte. Von daher erklärt sich auch jene Tendenz zum Präzeptorischen, die in seinem Werk und in einer Reihe unmittelbarer Selbstaussagen immer wieder anzutreffen ist. Gleichwohl verzichtete Goethe darauf, wirkungsästhetische Vorstellungen zu kultivieren. Anders als Schiller, dessen diesbezüglichen Spekulationen er mit freundlicher Gelassenheit begegnete, war er Realist genug, um sich nicht Illusionen auszuliefern. An Knebel schrieb er, im

Jahre 1798: "Einer Gesellschaft von Freunden harmonische Stimmungen zu geben und manches aufzuregen was bey den Zusammenkünften der besten Menschen so oft nur stockt sollte von rechtswegen die beste Wirkung von Poesie seyn."<sup>38</sup> Als Adressaten standen somit wenige Ansprechbare vor Augen. Selbst ihrer indes war sich Goethe nicht sicher - die Formulierung "sollte von rechtswegen ... seyn", läßt keinen Zweifel zu, wie skeptisch Goethe seine Wirkungschancen beurteilt hat.

Auf die Gestaltung selbst bezogen, implizierte allerdings der oben skizzierte Ansatz in jedem Falle den ästhetischen Akt einer Beschränkung. Denn wenn nur das poetisch Symbolische, von dem Goethe nun des öfteren sprach, den Brückenschlag zum "rein Menschlichen" gewährleisten konnte und wenn das "prosaisch reelle" lediglich insoweit für kunstwürdig befunden wurde, als es durch dieses poetisch Symbolische zu erheben war<sup>39</sup>, dann ergaben sich daraus zwangsläufig Aussonderung und Sekretierung; was sich von vornherein als widerstrebend darbot - und das war in Hinblick auf die Entwicklungen der Zeit nicht wenig -, entzog sich dem poetisch formenden Zugriff. Vor allem das Epos Hermann und Dorothea ließ folglich entscheidende zeitgeschichtliche Vollzüge unabgegolten; all demjenigen, was etwa Schiller an Zeitdiagnose in den ersten seiner Briefe Über die ästhetische Erziehung des Menschen ausgebreitet hatte, entgegnete dieses Epos durch eine dichterische Gestaltung, die nicht nur idyllisierend einglättete, sondern die auch vieles schlechtweg verdrängte. Nach Abschluß der Arbeit an Hermann und Dorothea widmete sich Goethe der Achilleis und der - wie er schrieb - "barbarischen Production" des Faust<sup>40</sup>; Das eine ein Unternehmen, das "reine" Klassizität ermöglichen sollte, das andere ein solches, dessen Sujet streng auf die nordisch- "moderne" Erfahrungswelt verwies. Das polar Entgegengesetzte beider Werke bezeichnet denn auch eine Dualität, die als Ausdruck einer beginnenden Krise gefaßt werden muß. Sie bestand darin, daß sich Goethe kaum in der Lage wußte, den dichterisch zu realisierenden Vermittlungsanspruch tatsächlich einzulösen. Die poetisch wenig ergiebigen Jahre zwischen 1801



und 1807 sind vor dem Hintergrund dieses Problems mit zu sehen.

Goethes "starke Konstitution"<sup>41</sup> jedoch zeigte sich darin, daß er sich schließlich zu finden vermochte. Und herausgefordert durch den Gang der Geschichte, im Zusammenhang auch mit fortgesetzten Naturstudien, durch die sich sein Sinn für Widersprüchlichkeit schärfte, gewann er sich eine Disposition, die, indem sie der ursprünglichen Intention noch immer treu blieb, zugleich eine Öffnung des tradierten Konzepts implizierte. Das hieß, daß Goethe den Grundgedanken einer vermittelnden Gestaltung gewiß aufrechterhielt, ihn aber insofern modifizierte, als er mit ihm nichts Ausschließendes mehr verband. Was sich, auf den jeweiligen Ebenen, vermitteln lassen konnte, mußte zu leisten sein - innerhalb des Beziehungsfeldes einer dichterisch angeeigneten Welt allerdings, die sich in ihrer widerspruchsvollen Gesamtheit einer auf Ausgleich bedachten schöpferischen Phantasie entgegensetzte. So tritt die auf Versöhnung gerichtete poetische Figuration im Kontext eines Werkzusammenhanges hervor, der sich als Ganzes dieser Figuration nicht fügt und in dem das Gegenläufige einen Stellenwert erhält, dem sich Einschlüsse, wie sie etwa in den Lehrjahren auffindbar sind, kaum oder auch nicht mehr vergleichen lassen. Dabei war in bezug auf die dichterische Aneignung des Widerstrebenden, ja des Goethe seit je verhaßten Widerwärtigen vom Subjekt nicht weniger geistige Kraft gefordert als in bezug auf den Entwurf einer schöpferischen Vermittlung. Denn der um Überschau bemühte, das verwirrend Vielfältige sondierende Dichter wußte sich verpflichtet, den Erscheinungen der "modernen" Welt als beobachtendes, vergleichendes, zum Charakteristischen vordringendes Wesen gegenüberzutreten und damit eine Wirklichkeitserkenntnis anzustreben, deren Reflex eben noch immer entschieden mehr sein sollte als ein Analogon für den anarchischen Kampf indianischer Götter. Und schließlich galt es, das Erkannte einem dichterischen Werk verfügbar zu machen, bei dem nach wie vor auf Form zu bestehen war: auf dem Maß eines Ästhetischen, das, wie immer auch das Empirische mit ihm in Beziehung gesetzt werden mußte, gegen dieses Empirische einen - konstruktiv ge-

dachten - Protest zu bezeichnen hatte.

An Friedrich Karl Ludwig Sickler schrieb Goethe im Jahre 1812: "Die göttliche Kunst, welche alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben. Aber sie hat nur Einen Weg dieß zu leisten; sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt ..."<sup>42</sup> Die neue Qualität seines dichterischen Selbstverständnisses drückt Goethe hier mit wünschenswerter Deutlichkeit aus; der Passus belegt sowohl einen Kunst- und Dichtungsbegriff, der sich akzentuiert durch eine "alles" erhebende ästhetische Aneignung bestimmt, als auch die Bekräftigung jenes - in den Spielraum des Geistigen herübergeretteten - Anspruchs, der dem Subjekt ein Höchstmaß an ordnender, dem Empirischen konstruktiv begegnender Aktivität abfordert. Darüber hinaus aber erhellt, daß dabei dem Subjekt eine Souveränität zuerkannt wird, die in solcher Weise vormals kaum anzutreffen war: Der durch Kant und Schiller angeregte, mit den "widerwärtigen" Entfremdungserscheinungen des sich entwickelnden Kapitalismus konfrontierte Goethe begriff schließlich eine souveräne Komik als das ästhetische Vehikel, durch das das Häßliche kunstfähig zu machen sei: ein Vehikel, das mithin eine umfassende Wirklichkeitsaneignung ebenso ermöglichen wie es zugleich geistige Gegenwehr bezeichnen sollte.

Das hier skizzierte Dichtungskonzept spiegelt sich vor allem im 2. Teil der Faust-Dichtung. Heinz Schlaffer hat kürzlich dargetan, in welchem Maße sie als eine Allegorie zu fassen ist<sup>43</sup>: als allegorischer Reflex auf Verhältnisse und Entwicklungen, die gerade nicht im Zeichen von "Innigung und Einigung"<sup>44</sup> standen, sondern im Zeichen der Entfremdung und Abstraktion. Wichtig erscheint jedoch zu betonen, daß eine derart geistig-allegorische Bändigung erfahrener Wirklichkeit für Goethe ein Akt war, der vom Willen zu spielerischer Aufhebung geleitet wurde; und was alles an abstrakten Beziehungen allegorisch gedeutet wurde - im Kunstwerk tritt es als dichterisch angeeignete Welt hervor, deren charakteristische Bezie-

hungen durch das Subjekt gefaßt und gestaltet zu werden vermochten. Dabei hat Hans Kaufmann mit Recht auf die Bedeutung des Komischen hingewiesen<sup>45</sup>, das in Faust II ästhetisch konstitutive Funktion besitzt. Nicht nur im Zusammenhang mit der Phorkyas-Gestalt, in der Goethe das Häßliche und Widerwärtige gleichsam exemplarisch figurierte, sondern im allegorischen Spiel insgesamt verwirklicht sich Komik als eine ästhetische Aneignungskategorie, die Souveränität signalisiert und das künstlerische Subjekt somit noch immer im Status der Überlegenheit erkennbar macht. Einer Überlegenheit freilich, die lediglich in der Selbstbehauptung eines menschlichen Vermögens gründete, dem ein realer Boden mehr denn je entzogen war. Folgerichtig spezifizierte sich in Faust II der dichterische Reflex einer auf Versöhnung gerichteten Phantasie zu einer utopischen Einlagerung, die, damit sie zu artikulieren ist, notwendig der Voraussetzung von Blindheit bedarf: Um den schöpferischen Entwurf einer humanen Vermittlung noch immer hervorbringen zu können, muß das Subjekt des Blickes auf gegenwärtig Wirkliches, muß es der Anschauung entraten.

Darüber hinaus wird die versöhnende Kraft der Liebe beschrieben, mit der Goethe die Hoffnung zu verbinden suchte, daß sie der entmenschlichenden Macht von Beziehungen, die auf der Herrschaft fremder Zwänge beruhen, "innigend" und "einigend" entgegenwirke. Freilich mußte auch der ästhetische Widerschein dieser Hoffnung auf eine dichterische Projektion beschränkt bleiben, die im Gesamtgefüge des Stückes einen externen Status besitzt; ähnlich wie die Utopie vom freien Volk auf freiem Grund war der sehnsuchtsvolle Ausblick auf einen Menschen, der als Strebender durch versöhnende Liebe mit sich und der Welt geeint werde, nur als eine Vision zu gestalten, die vom (allegorischen) Vollzugsraum des Wirklichen separiert werden mußte. Zeitgenössische Welt und Hoffnung waren auseinandergefallen. "Was ist das für eine Zeit, wo man die Begrabenen beneiden muß?", lautet eine Nachlaß-Reflexion.<sup>46</sup>

So aber gibt es im Werk des alten Goethe Indizien dafür, daß der seinerzeit ästhetisch aufgehobene Lebensanspruch nun

neuerlich sublimiert wurde. Goethe ließ vom prägnanten Punkt dieses Anspruchs nicht ab, sah sich jedoch genötigt, ihm schließlich noch innerhalb des dichterischen Werks einen Spielraum eo ipso zuzuweisen. Und war voreinst das poetische Kunstwerk als solches der Empirie entgegengesetzt worden, so vollzog sich ein vergleichbarer Akt der Entgegensetzung jetzt in der Dichtung selbst. Füglich wäre von einem Lebensanspruch zu reden, den Goethe, um ihn bis ins hohe Alter hinein aufrechterhalten zu können, zwiefach erretten mußte: Der Rettung dieses Anspruchs ins Ästhetische folgte eine solche innerhalb des Ästhetischen. Was Goethe damit gelang, war die schwierige Wahrung seiner geistigen Identität. Was der Literatur daraus erwuchs, war eine hochkomplizierte Kunstleistung, die durch eine ungeheure Spannung zwischen dem Reflex objektiver Verhältnisse und Vollzüge und demjenigen großer, zäh sich selbst behauptender Subjektivität geprägt ist. Was aber, auch und gerade in Anbetracht einer solchen Kunstleistung, eine junge Dichtergeneration schließlich zurückzugewinnen hatte, war eine Vermittlung im Namen der Forderung des Tags: war die operative Beziehung künstlerischer Autorschaft zur politischen und sozialen Praxis.

/Plenarreferat, gehalten auf der Goethe-Konferenz in Weimar 23.-26. März 1982./

#### Anmerkungen

Alle Goethe-Stellen werden zitiert nach: Goethes Werke. Hrg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919 (Weimarer Ausgabe).

1 Anfang 1794 trat Herzog Carl August aus dem preußischen Heeresdienst aus; 1795 schloß er sich dem Frieden zu Basel an.

2 An Karl Ludwig von Knebel, 16. März 1814; WA IV, Bd. 24, S. 201.

3 An Carl Friedrich von Reinhard, 22. Januar 1811; WA IV, Bd. 22, S. 23.

4 Ebenda, S. 23 f.

5 Pauschal sei hier verwiesen auf: Heinz Hamm, Der Theoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung, Philosophie



und Kunsttheorie. Berlin 1975.

6 Johann Kaspar Lavater an Johann Georg von Zimmermann, 20. Oktober 1774. In: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Zusammengestellt von Wilhelm Bode. Berlin und Weimar 1979, Bd. 1, S. 72.

7 An Carl Friedrich von Reinhard, 22. Januar 1811; WA IV, Bd. 22, S. 21. Hervorheb. von mir.

8 Ebenda

9 An Auguste Gräfin zu Stolberg, 18. Mai 1776; WA IV, Bd. 3, S. 66.

10 Ebenda

11 8. Oktober 1777; WA III, Bd. 1, S. 51.

12 An Charlotte von Stein, 10. Dezember 1778; WA IV, Bd. 3, S. 261.

13 An Charlotte von Stein, 21. Oktober 1779; WA IV, Bd. 4, S. 92.

14 An Katharina Elisabeth Goethe, 11. August 1781; WA IV, Bd. 5, S. 179 f.

15 An Herzog Carl August, 8. März 1779; WA IV, Bd. 4, S. 21.

16 An Friedrich Schiller, 19. 1. 1802; WA IV, Bd. 16, S. 11.

17 An Charlotte von Stein, 14. Juni 1780; WA IV, Bd. 4, S. 237.

18 An Charlotte von Stein, 18. September 1780; WA IV, Bd. 4, S. 295 f.

19 An Herzog Carl August, 5. Juli 1781; WA IV, Bd. 5, S. 164 f.

20 An Karl Ludwig von Knebel, 2. April 1785; WA IV, Bd. 7, S. 36.

21 Peter Hacks, Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1978, S. 416.

22 An Charlotte von Stein, 15. Juni 1786; WA IV, Bd. 7, S. 229.

23 An Herzog Carl August, 27. Mai 1787; WA IV, Bd. 8, S. 225.

24 Ebenda, S. 225 f.

25 An Herzog Carl August, 17. März 1788; WA IV, Bd. 8,

S. 357.

26 Ebenda

27 An Johann Gottfried Herder, 2. März 1789; WA IV, Bd. 9,

S. 94.

28 An Friedrich Heinrich Jacobi, 20. März 1791; WA IV, Bd. 9, S. 253.

29 An Friedrich Heinrich Jacobi, 19. August 1793; WA IV, Bd. 10, S. 105.

30 An Johann Friedrich Reichardt, 18. November 1793; WA IV, Bd. 10, S. 128.

31 An Johann Heinrich Meyer, 17. Juli 1794; WA IV, Bd. 10, S. 174.

32 An Johann Heinrich Meyer, 5. Dezember 1796; WA IV, Bd. 11, S. 273.

33 Vgl. Per Ørgaard, Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Aus dem Dänischen übersetzt von Monika Wesemann. Kopenhagen 1978 (= Kopenhagener Germanistische Studien Band 7); sowie: Hannelore Schläffer, Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. Stuttgart 1980.

34 An Karl Friedrich Zelter, 30. Oktober 1808; WA IV, Bd. 20, S. 192.

35 An Friedrich Schiller, 3. od. 4. April 1801; WA IV, Bd. 15, S. 213.

36 Ebenda

37 Ebenda

38 An Karl Ludwig von Knebel, 12. Januar 1798; WA IV, Bd. 13, S. 17.

39 Vgl. den Brief an Friedrich Schiller vom 18 März 1801; WA IV, Bd. 15, S. 200 f.

40 An Friedrich Schiller, 28. April 1798; WA IV, Bd. 13, S. 126.

41 Karl Mickel, Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien. Halle (Saale) 1976, S. 60.

42 An Friedrich Karl Ludwig Sickler, 28. April 1812; WA IV, Bd. 22, S. 363.

43 Vgl. Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1981.

44 An Karl Friedrich Zelter, 21. Mai 1816; WA IV, Bd. 27, S. 17.

45 Vgl. Hans Kaufmann, *Versuch über das Erbe*. Leipzig 1980. S. 115 ff.

46 WA I, Bd. 42.2, S. 244.

Antal M á d l

Ein unerwartetes "Goethe-Jahr" in Ungarn

Das Verhältnis zu Goethe in Ungarn folgt mit einer kleiner Phasenverschiebung fast allen Schwankungen der Goethe-Verehrungen in seiner eigenen Heimat. Goethe war gerade im Begriff, sich in einem Klassiker zu verwandeln, als sein erster ungarischer Übersetzer, Ferenc Kazinczy, ihn in die ungarische Literatur als Stürmer und Dränger einführte. In den folgenden Jahrzehnten, noch zu Lebzeiten Goethes, wurde dann vieles von ihm - vor allem Dramen und Gedichte - ins Ungarische übertragen. Auch eine erste Wirkung in breiteren bürgerlich-intellektuellen Schichten zeichnete sich bereits zu dieser Zeit ab. Gleichzeitig drang aber von dem romantischen Gegenstrom nach Ungarn nur wenig ein, und auch dieses Wenige erst wesentlich später, vereint mit den antigoetheschen Tendenzen der Vormärz-epoche. Sándor Petőfis Aussage über Goethes Herz, das ein Kieselstein sei, erfolgte etwa anderthalb Jahrzehnte nach den ersten kritischen Stellungnahmen der Vertreter des Jungen Deutschland beziehungsweise Heinrich Heines und Ludwig Börnes.

In der darauf folgenden Zeit trennen sich dann auch innerhalb der einzelnen Generationen immer mehr die Goethe-Verehrer und Goethe-Verneiner voneinander. Ein gern wiederholtes Motiv wird von nun an die Gegenüberstellung von Goethe und Schiller, wobei die betonte Sympathie meistens Schiller zugute kommt. Goethes bedeutendste Werke wurden auch weiterhin ins Ungarische übersetzt, seine Dramen wiederholt aufgeführt, und seine Ge-



dichte gehörten stark selektiert zum pflichtmäßigen Bestandteil der jeweiligen Schulbücher. All das konnte aber nicht verhindern, daß Goethe stufenweise zu einem gelegentlich erwähnten und zitierten, aber nur ganz selten gelesenen Klassiker wurde. Wesentliche Veränderungen haben hier weder die verschiedenen Jubiläen /1932, 1949/ noch erschütternde gesellschaftspolitische Veränderungen unseres Jahrhunderts mit sich gebracht. Die Zahl der Goethe-Leser und -Verehrer war in Wirklichkeit in Ungarn nie groß, und sie beschränkte sich bis in die jüngste Zeit fast ausschließlich auf intellektuelle Kreise. Man hat die Größe des Weimarer Dichturfürsten freilich nie bezweifelt; Goethe wurde anerkannt - so wie man einen Gott ehrt, ohne ihn unbedingt begreifen und verstehen zu wollen.

Eine fühlbare Veränderung dieser Situation zeichnete sich erst im vergangenen Jahrzehnt ab. Sie kam etwas überraschend, und was der Grund dafür sein mag, kann nicht so leicht ermittelt werden. Vielleicht wird man einmal aus späterer Rückschau eine ausreichende Erklärung dafür finden. Das Phänomen ist jedenfalls auffallend, und um es einigermaßen deutlich zu machen, konzentrieren wir uns ausschließlich auf das Jahr 1977. In diesem Jahr mußte den ungarischen Theater- und Kinobesuchern sowie den Lesern - und nicht nur dem Fachmann - auffallen, daß Goethe für sie von seinem Olymp herabgeholt wurde und neue Aktualität erhielt. Das Ungarische Nationaltheater führte Faust I in einer neuen - und wie wir später sehen werden - höchst überraschenden Inszenierung auf. Das Theater erzielte mit dieser Inszenierung trotz schwerwiegender Kritik von seiten der verschiedensten Presseorgane einen Dauererfolg, der das Ensemble dazu berechtigte, das Stück in die Sowjetunion mitzunehmen und auch dort als Gastspiel im Moskauer Künstler Theater mit großem Erfolg über die Bühne gehen zu lassen. Im Fester Theater stand zur selben Zeit viele Wochen lang fast jeden Abend Peter Hacks' Lotte: Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe - ein Monodrama über Frau von Steins Empfinden, nachdem Goethe Weimar und auch sie verlassen hatte und nach Italien gegangen war - mit der hervorra-

genden Schauspielerin Éva Ruttkai auf dem Spielplan. Die "andere Lotte", Charlotte Buff war - nach Thomas Manns Roman Lotte in Weimar von der DEFA verfilmt - viele Wochen lang in ungarischen Kinos zu sehen. Eine moderne Nachempfindung von Goethes Werther, Ulrich Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W., wurde - in dramatischer Bearbeitung - ebenfalls im selben Jahr im Fester Theater aufgeführt. Gleichzeitig lief noch ein Werther-Film in ungarischen Kinos.

Dieser Aufnahme Goethes von ungarischen Theatern und Kinos schloß sich auch ein ungarischer Schriftsteller, László Gyurkó - jedenfalls auf dem Umweg über Thomas Manns Faustus-Roman - an, der wie zur selben Zeit bekannt wurde, an einem "ungarischen Faust-Roman" arbeitete und ein Probekapitel davon in dem Budapester Tageblatt Népszabadság veröffentlichte. Dasselbe Blatt ging auch mehrmals auf die oben erwähnte neue und umstrittene Faustinszenierung ein und reagierte anerkennend auf die Goethe-Filme.

Verfolgt man dieses häufige Auftreten der Goethe-Thematik in knaptester Zeit auf dem ungarischen Theater- und Kinoprogramm - beziehungsweise darauffolgend auch in der Presse und in den wissenschaftlichen Zeitschriften sowie die neue Welle von Gedicht-Übersetzungen -, so steht man tatsächlich vor einem Rätsel. Eine solche Neubelebung der Goethe-Rezeption ohne greifbaren äußeren Anlaß war auffallend und ist sicher nicht auf einen einzigen Grund zurückzuführen. Ein zufälliges Zusammentreffen von verschiedenen Faktoren und Tendenzen dürfte dafür die Erklärung sein.

Die Aufführung von Faust I bot vielleicht noch am wenigsten die Möglichkeit, solche Bestrebungen zu entdecken. Allein das seltsame Verfahren der Inszenierung fällt auf, die Tatsache nämlich, daß in der Aufführung im Budapester Nationaltheater dem vollständigen Faust I als Ausklang noch die Schlußpartien von Faust II hinzugefügt wurden, in denen der alte Faust in einer dem Gemeinwohl gewidmeten Arbeit die Vollendung seines Lebenszieles zu erblicken glaubt. Diese an sich ungewöhnliche Faust-Inszenierung wurde von der Kritik sicher mit Recht bean-

standet. Ihre Tendenz fiel auf: Faust, der unermüdliche und unbefriedigte Sucher im ersten Teil des Dramas soll den ungarischen Zuschauern wenigstens eine ferne - wenn auch illusorische - Möglichkeit andeuten, kraft der die Selbstverwirklichung des menschlichen Ichs erreicht werden kann. Ein solcher Drang nach Verwirklichung des eigenen Ichs schien bereits vor einigen Jahren und scheint auch heute noch in Ungarn allgemein und stärker als irgendwann in den vergangenen Jahrzehnten vorhanden zu sein und hat seitens der Zuschauer das "Verbrechen" dieser Faust-Inszenierung gegen das dichterische Werk "entschuldigt". Dies kann für das teilweise Auseinandergehen der professionellen Kritik einerseits und dem Reagieren des Theaterspublikums andererseits die einzig mögliche Erklärung sein.

Auch die anderen genannten Werke boten eine Möglichkeit, "das Ich-Werden", die Selbstverwirklichung des Menschen, stärker als bisher üblich, in den Vordergrund zu rücken. Der Werther-Film hob so im Vergleich zum Alltagsmenschen den Stürmer-und-Dränger Jünglich - noch über den Jugendroman hinausgehend - hervor. Dadurch, daß bei der Gegenüberstellung von jugendlichem Genie, dem alles erlaubt und verziehen wird, und der Umwelt bereits unmittelbar auf die späteren Weimarer Verhältnisse Bezug genommen wird, springt dieser Gegensatz noch mehr hervor. Auch reagierte der ungarische Kinobesucher lebhaft auf die etwas zugespitzte Problemstellung: wie verhält sich das künstlerische Talent zu seiner Umwelt? Darf es sich im Frozeß seines Ich-Werdens auch an äußerlichen Abweichungen von der übrigen Welt mehr erlauben als der Durchschnittsmensch, oder muß es sich völlig den Alltagsnormen anpassen? Es geht dabei auch um die Frage, ob das vom Normalen abweichende Benehmen auf die anderen Menschen nicht verletzend wirken könnte.

Die "beiden Lotten" - Charlotte Buff, die Jugendgeliebte Goethes, und Frau von Stein, die einzige geistige Partnerin Goethes in Weimar - sind in ihrem Verhältnis zu Goethe noch mehr geeignet, die Frage zu stellen, wie es um die Entwicklung einer Persönlichkeit des Formats von Goethe steht. Der Thomas

Mannsche Roman ist ja bereits selbst ein einziger heißer Wunsch - sicher auch für den Autor selbst -: eine auf demokratische Weise denkende und lebende Umwelt möge die Entwicklung einer hervorragenden Persönlichkeit garantieren, sie in ihrer Entfaltung keinesfalls hemmen, aber ihre Willkür und einseitige Neigung zur Subjektivität durch korrigierende Kritik in Schranken halten. Diese Grundaussage des Romans wird im Film nicht nur einfach beibehalten, sondern erhält, weil die Thomas Mannsche Ironie weniger zum Zuge kommt, vielleicht auch unbeabsichtigt einen stärkeren Akzent. Auf diese Weise reagierte jedenfalls die ungarische Kritik auf den Film.

Das Stück von Feter Hacks über Frau von Stein beziehungsweise die ungarischen Inszenierungen davon - eine in Budapest und eine andere in einem Provinztheater - führten den ungarischen Theaterbesuchern die hochaktuelle Frage des Verhältnisses des hochbegabten Künstlers zu seiner Umwelt in der Betrachtungsweise eines führenden Dramatikers der Deutschen Demokratischen Republik vor. Es wurde mit diesem Monodrama ein Thema aufgegriffen, das seit Franz Mehrings berühmtem Essay, Goethe am Scheidewege, zwar immer auftauchte, aber dem man nie bis zum Ende nachgegangen ist. Goethes fluchtartiges Verschwinden von Weimar und seine "illegale" Reise nach Italien war schon immer eine vielumstrittene Frage der Fachwissenschaft und auch breiterer Kreise. Das Stück von Peter Hacks führt das Thema über die enge Einstellung hinaus, indem eindeutig wird, daß Goethes Flucht nicht in erster Linie Frau von Stein gegolten hat, wendet sich aber gleichzeitig wesentlich tieferen Fragen zu, indem der Autor sich auf den künstlerischen Werdegang Goethes konzentriert und ebenfalls an den ungeheuren Widerspruch rührt, der zwischen der freien Entfaltung einer künstlerischen Persönlichkeit und seiner Umwelt besteht, die ihm nicht folgen kann, beziehungsweise die er - dort wo sie ihm folgen würde - wie in der Gestalt der Frau von Stein - unbeabsichtigt verletzt und von sich stößt.

Diesen Widerspruch empfinden an Goethes Persönlichkeit auch seine Partnerinnen; er ist vorhanden in Thomas Manns



Lotte in Weimar ebenso wie in Peter Hacks' Lotte. Goethe war für "beide Lotten" anziehend und gleichzeitig auch abschreckend. Thomas Manns Roman-Heldin findet nach Jahrzehnten Trost darin, daß sie in ihrem Verhältnis zu Werther-Goethe noch rechtzeitig stehen geblieben ist. Der biedere Kestner, ihr bürgerlicher Bräutigam und späterer Gatte, hatte sie vor "schlimmeren Sachen" bewahrt. Für Frau von Stein stellte sich in gewissem Maße die Frage auf eine andere Weise, denn im Gegensatz zu Charlotte Buff, die sich für Kestner entschied, wurde Frau von Stein von Goethe "verlassen". Frau von Stein beanspruchte aber - und dies sicherlich mit Recht - in Peters Hacks' Stück einen wesentlichen Anteil an der Erziehung des Genies. Für sie ist Goethe - mit allen bedenklichen Eigenschaften des Genies und mit seinem Egoismus - im fernen Italien doch der Mensch, der Liebhaber, um dessentwillen sie bereit wäre, die Standeskonventionen zu überschreiten. Hacks läßt letzten Endes - im Gegensatz zur oft als Mode aufscheinenden Goethe-Feindlichkeit - Frau von Stein eine Bejahung Goethes aussprechen, begleitet vom tief erfüllten inneren Kampf einer zarten Frauenseele, die es eben aus Erfahrungen weiß, wie kompliziert es ist, mit Genies zusammen zu leben.

Diese plötzliche neue Welle von Erinnerungen an Goethe, teils mit Hilfe der Vermittlung Thomas Manns, teils durch die heutige dramatische Literatur der Deutschen Demokratischen Republik beziehungsweise durch Verfilmungen von Goethes Werken scheint aber nicht von ungefähr zu sein. Die gesamte Entwicklung der Literatur hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten auch in den sozialistischen Ländern, - und so auch in der Literatur der DDR und in der ungarischen Literatur - viel stärker als irgendwann vorher dem neuen Menschen, seiner inneren seelischen Entwicklung, seiner subjektiven Entfaltung zugewendet. Von zahlreichen Beispielen soll hier nur ein einziges Werk angeführt werden, Christa Wolfs Roman Kindheitsmuster /1976/, in dem das Bewußtwerden eines Kindes geschildert wird. Der Blick ist immer nach innen gerichtet beziehungsweise auf die Auswirkungen, denen diese Kindesseele von ersten Bewußtwerden bis zur völligen

gestigen Entfaltung eines reifen /oder beinahe reifen/ Menschen ausgesetzt ist. Die Tatsache, daß im Hintergrund des Romans die gesamte kulturelle Tradition und besonders die Goethesche vorüberzieht, kommt sicher nicht von ungefähr. Bei dem Suchen nach der Persönlichkeit, die sich trotz aller schädlichen Auswirkungen dieser Schreckensjahrzehnte und der auch heute drohenden Kriegsgefahr durchzusetzen und sich zu entwickeln hat, kann auch auf ästhetische Vorleistungen vergangener Zeiten nicht verzichtet werden. Während aber bei Goethe oder bei Thomas Mann die Einheit und die Harmonie, das Suchen nach einer Identität mit der Vergangenheit oder mit der gegenwärtigen Umwelt dominiert, verstärkt sich in der Gegenwartsliteratur die Tendenz, aufzuzeigen, wie sich nach zwingender Einschränkung der persönlichen Freiheit letzten Endes doch das Individuum mit seinen positiven Eigenschaften, gerade auch wieder in einem wohlwollenden Menschenkollektiv, behaupten kann.

Wenn wir jetzt zum Faust-Thema zurückkehren, so muß anhand des neuesten Romans von Christa Wolf festgestellt werden, daß neben der Kulturtradition, die notwendigerweise auf Goethe zurückgreift, der Roman auch in seiner Anlage, in seiner Komposition stark an Thomas Manns Doktor Faustus erinnert. Eigentlich knüpft er in mancher Hinsicht dort an, wo Thomas Manns Zeitblom zu "berichten" aufgehört hat. Die Montagetechnik, die im Rahmen eines zweitägigen Polenbesuches den Weg eines deutschen Kindes in den Schreckenszeiten einblendet und auch in Richtung Zukunft ausholt, verbindet die jüngste Vergangenheit mit dem unmittelbar gegenwärtigen Leben und Erleben. Johann Wolfgang Goethe und Thomas Mann sind auf diese Weise auch in Christa Wolfs neuem Roman gegenwärtig, sie sind aber auch genauso gegenwärtig, wenn von dem Ungarn László Gyurkó einleitende Passagen zu einem ungarischen Faustus-Roman im Vorabdruck erscheinen, die Zeitblom nicht nur dem Namen nach anführen, sondern Thomas Manns ironisch-intellektuell-zurückhaltendem Stil und seiner toleranten Weltanschauung bewußt folgen. Der Held des inzwischen auch in seinem ganzen Umfang bekannt ge-

wordenen Romans sucht unter den heutigen ungarischen Verhältnissen sein Lebensziel, endet tragisch, verbindet aber das rastlose Streben und Suchen von Goethes Faust mit dem tragischeren, weil moderneren, Thomas Mannschen Faustus. Er will am Ende auch mit seinem selbst gewählten Tod noch die Menschen aufrütteln und somit dem Gemeinwohl dienen.

Das steigende Interesse für Goethe in Ungarn, für das dieses "ungerade" Jahr 1977 so zahlreiche Zeichen präsentierte /kurz darauf erscheint auch die erste bedeutende und umfassende ungarische Goethe-Monographie von György Walkó - Der unbekannte Goethe, 1978/, dürfte demnach verschiedene Gründe haben. Die Popularität Thomas Manns in Ungarn, die im Jahre 1975 zu Thomas Manns hundertstem Geburtstag einen Höhepunkt erreichte, erweckte bei vielen auf diesem Umweg auch neues Interesse für Goethe. Darüber hinausgehend entfaltet sich gerade in unserer Zeit nach einem andersartigen Extrem ein langsam ansteigendes Interesse für die nationale Vergangenheit und innerhalb dieser vor allem und am eindeutigsten für die kulturelle Tradition. Als drittes Motiv gesellt sich zu den beiden genannten auch die vorher bereits am Beispiel von Christa Wolfs Kindheitsmuster angedeutete Problemsicht auf das Einzelwesen Mensch und seine Entfaltungsmöglichkeit. Diese Motive und vielleicht insbesondere das letztgenannte dürften vieles von diesem Rätsel erhellen, weshalb eine so unerwartete Zuwendung zu Goethe seit einigen Jahren auch in Ungarn zu beobachten ist. Daß es sich dabei nicht einfach um eine Modeerscheinung handelt, bezeugen neue Goethe-Übersetzungen und ihre Publikationen zusammen mit älteren bereits mehrmals bewährten Übertragungen des Faust und der bedeutendsten Gedichte.

Miklós Moser

Die "globalen" Fragen unserer Zeit und Goethes naturwissenschaftliche Tätigkeit

In unserer Zeit, da die Störung des Gleichgewichtes der Biosphäre die Menschheit mit schweren Folgen bedroht, gewinnt Goethes Lebenswerk eine neue, gesteigerte Bedeutung und Aktualität.

In der Geschichte der Menschheit finden wir kaum einen solchen Menschen, welcher die Wechselwirkungen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, die harmonische Einheit von Mikrokosmos bis zum Makrokosmos gleichzeitig als Künstler und Wissenschaftler spürte, untersuchte, ordnete und darstellte.

Das war Goethe !

Die Natur der das Leben aufrechterhaltenden Sonnenstrahlung, die Atmosphäre, die Oberfläche der Erde, die Erdrinde, der Aufbau der Pflanzen- und Tierwelt und die Untersuchung ihrer Wechselwirkungen bilden heute verschiedene wichtige Fachgebiete; damals aber waren sie Teile des gewaltigen Horizonts eines Menschen.

Es sei erlaubt, an dieser Stelle zu erwähnen, was Goethes derartige Arbeiten für den Autor bedeuten. Der Autor beschäftigt sich zwar schon mehrere Jahrzehnte mit Goethe, früher allerdings in erster Linie mit dem Künstler.

Sein engeres Fachgebiet ist die Erforschung der Eigenschaften und der Mikrostruktur der Rohstoffe der Erde und der aus ihnen erzeugten Produkte /Keramiken/.



Vor sieben Jahren bekam er die Aufgabe, einen Universitätslehrplan und ein Fachbuch zum Themenkreis Umweltschutz zu erstellen.

Der direkte Zusammenhang der Aufgabe mit der Arbeit eines Ingenieurs war am Anfang nicht ganz klar.

Inzwischen hat es sich als richtig erwiesen, die Ökologie zum Hauptabschnitt des Buches und der Vorlesungen zu machen, so daß die Untersuchung der Atmosphäre, der Hydrosphäre und des Bodens und der Lärmschutz endlich in einem globalen Modell vereinheitlicht werden können /Moser, Bd. 1., Bd.2/.

Neue Gesichtspunkte und Anstöße für die Weiterführung der Untersuchungen der Mikrostruktur empfing der Autor von Goethes Werk "Die Metamorphose der Pflanzen".

Es klingt bestimmt eigenartig, aber der Zerfall der Erdrinde während der Verwitterung ist ebenfalls eine Metamorphose. Die dabei unberührt bleibenden Struktureinheiten werden zwar durch weitere natürliche, bzw. künstliche Einwirkungen umgewandelt, ihre primären Strukturmerkmale erschienen aber in der Struktur und den Eigenschaften der Produkte auf äußerst vielfältige Weise.

An dieser Stelle muß erwähnt werden, daß die entscheidende Methode zur Untersuchung des Mikrogefüges der Stoffe die durch Goethe so oft untersuchte optische Methode ist, sei es in unserer Zeit eine licht-, elektronenoptische oder ein anderes optisches Verfahren.

Auf diesem Gebiet hält die Zukunft noch viele Überraschungen bereit, welche Goethes Vorstellungen nahestehen, und der Autor hofft, daß er in naher Zukunft in dieser Beziehung mit neuen Ergebnissen aufwarten kann.

Wer auf Grund des Titels eine ausführliche, sich um Vollständigkeit bemühende Studie erwartet, wird gleich aus zwei Gründen enttäuscht werden:

Der eine Grund ist der nur begrenzt zur Verfügung stehende Raum, der andere besteht darin, daß es eine irrealer Zielsetzung ist, Goethes naturwissenschaftliche Tätigkeit mit den Schwerpunktfragen unseres Jahrhunderts auf diesem Raum aus-

fürlich zu vergleichen.

Da der Autor trotz des knappen Raumes den gewählten Themenkreis als ein abgeschlossenes Ganzes bieten möchte, gibt es nur eine Möglichkeit: Das Wesentliche von Goethes naturwissenschaftlicher Arbeit in ein zusammenhängendes System zu fassen, dieses an den Fragen unseres Jahrhunderts zu messen und so auszuwerten, daß ein lebensechtes Porträt gezeichnet wird.

Die die Menschheit und die Erde betreffenden, miteinander zusammenhängenden und immer bedrohlicher werdenden Probleme - die Überbevölkerung, die industrielle Entwicklung, die Erschöpfung der nicht reproduzierbaren Rohstoffe und die als komplexe Folge auftretende Umweltverschmutzung - haben viele Forscher, internationale Institutionen und Organisationen dazu gebracht, die jetzige globale Situation zu untersuchen und einen Ausweg zu suchen.

Der gemeinsame Zug dieser Arbeiten besteht darin, daß sie im Vergleich zum Auftreten dieser Probleme die grundlegenden Faktoren und ihren Zusammenhang erst spät und ohne ausreichende Genauigkeit aufzeigten und deshalb kaum in der Lage sind, die entsprechende Lösung zu skizzieren.

Die Störung der Harmonie zwischen dem Menschen, der Zivilisation und der Natur sowie ihre Wiederherstellung ist die Grundfrage unserer Zeit.

Die zu schnelle Umwandlung der natürlichen Umwelt des Menschen in eine künstliche Umwelt macht es fraglich, ob der Mensch in der Lage sein wird, sich an diese Umwandlung anzupassen.

Die lebenden Organismen können sich auf vielerlei Art an die Wandlung der geologischen Umwelt anpassen, da auch heute noch viele solcher pflanzlichen und tierischen Organismen leben, welche genetisch beweisbar aus einer geologischen Zeit stammen, seit der die Lebensbedingungen tiefgehenden Veränderungen unterworfen waren.

Der heutige Mensch ist das Ergebnis einer Anpassungsperiode, welche verhältnismäßig lang im Vergleich zu solchen

geologischen und meteorologischen Prozessen ist, die wir heute als schnell bzw. als katastrophal ansehen. In den vergangenen Jahrhunderten, das heißt im Vergleich zur Existenzdauer der Lebewesen in vernachlässigbar kurzer Zeit, wurde auf dem größten Teil der Welt die "natürliche Natur" durch die Technologie in "künstliche Natur" umgebildet. Das heißt mit anderen Worten, daß der Mensch plötzlich von seinem jahrtausendalten Entwicklungsweg abging und ihn mit einem künstlichen, technologisierten und mechanisierten Entwicklungsweg vertauschte. Bei der Diskussion um die Zukunft des Menschen wird oft davon gesprochen, ob der Homo Sapiens genügend Sapiens ist, das heißt, ob er weise genug dazu ist, die Errungenschaften der Technologie weder hemmungslos zu loben noch sie unüberlegt abzuwerten. Er beachte sowohl die positiven, lebensverbessernden als auch die negativen, lebenszerstörenden Möglichkeiten des Fortschrittes und plane mit wissenschaftlicher Vorausschau die optimale Entwicklung.

Was ist der Grund dafür, daß unser Jahrhundert, welches man mit einem abgenutzten Attribut als die Zeit der stürmischen Entwicklung bezeichnet, lieber seine Fragen anhäuft als löst?

Zur Erkundung des gestörten Gleichgewichtes zwischen der Natur und der Zivilisation, aber auch zur Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie sind schon viele, sich auf die ganze Erde beziehende Untersuchungen angefertigt worden, deren Schlußfolgerungen aber leider nicht realisierbar sind, weil jedes Land über das zu Machende nach eigenen, regionalen Interessen urteilt. Als Beispiel führen wir eine Untersuchung an. /Moser, Bd.2.S.78 ff./

Das Massachusetts Institute of Technology /MIT/ befaßte sich aus zwei Gründen mit diesem Problem: Erstens, um ein Bild von den Grenzen der Entwicklung zu bekommen; das andere Ziel war die Untersuchung und das Erkennen der dominanten Elemente und ihrer Wechselwirkungen, die auf das langfristige Verhalten der sogenannten Weltsysteme Einfluß nehmen.

Das MIT untersuchte die Wechselwirkung der fünf Grund-

faktoren, welche vom Gesichtspunkt der modernen Zivilisation von entscheidender Bedeutung sind: Überbevölkerung, der Lebensmittelmangel, das Maß der Industrialisierung, die Erschöpfung der mineralen Schätze /der Verbrauch der nicht reproduzierbaren Naturquellen/, die Umweltverschmutzung.

Einerseits versuchen die Wissenschaftler, den durch das wirtschaftliche Wachstum auf die Umwelt ausgeübten Wirkungsmechanismus aufzudecken, andererseits untersuchen sie auch die Möglichkeiten, die natürlichen und demografischen Grenzen, welche die Natur der Entwicklung der Weltwirtschaft in den Weg stellt, zahlenmäßig anzugeben.

Sie untersuchten einzeln die verschiedenen Faktoren, deuteten die zwischen ihnen herrschenden Zusammenhänge, konstruierten die quantitativen Modelle dieser Zusammenhänge und führten danach mit Hilfe einer elektronischen Rechenmaschine die Entwicklung des globalen Weltmodelles durch. Ihren Rechnungen zufolge führt das gleichzeitige und gemeinsame Wirken der exponentiellen Wachstumsfaktoren dazu, daß die Menschheit schon im kommenden Jahrhundert Zeuge sein wird, wie der wirtschaftliche Wachstum seine natürlichen Grenzen erreicht.

Nach ihrer Interpretation wird die Senkung der Lebensmittelproduktion und die wachsende Umweltverschmutzung zu einer erhöhten Sterblichkeit und zum Stehenbleiben des Bevölkerungswachstums führen. Diese Modelle, welche die Autoren angesichts der wissenschaftlich-technischen Entwicklung und ihrer auf die Faktoren der Weltentwicklung ausgeübten Gesamtwirkung anfertigten, zeigen bei Weiterbestehen der in Betracht gezogenen Tendenzen die Unausweichlichkeit des Zusammenbruches.

Für die Prognose der zukünftigen wirtschaftlichen und demografischen Entwicklung der Welt benutzten sie die Methode der Extrapolation. Die für das Jahr 2100 geltende Prognose stützt sich auf die seit 1900 beginnenden Grundtendenzen der strukturellen Zusammenhänge der vergangenen Zeitperiode. Ihrer Meinung nach ist die Hauptgesetzmäßigkeit der wirtschaftlichen Entwicklung dieser Jahre das exponentielle Wachs-



tum.

Die Forscher des MIT zeigen in ihrer langfristigen Prognose Alternativen für die modernen Prozesse des wirtschaftlichen Wachstums.

Diese Versuche führten zur Ausarbeitung des Konzepts des sogenannten "Gleichgewichtswachstums", was die Senkung der Wachstumsrate des Bruttonationalprodukts und die gleichzeitige strenge Überwachung der Naturschätze bedeutet. Sie schlagen ein solches globales Modell vor, was die plötzliche und unüberprüfbare Erschöpfung der Naturschätze unmöglich macht und daneben die Befriedigung der materiellen Bedürfnisse ermöglicht. Diese wird nach ihrer Ansicht durch die maximale gesellschaftliche Unterstützung der technischen Entwicklung und durch die gleichzeitige, das wirtschaftliche und demografische Wachstum anhaltende Regelung ermöglicht.

Dem Wesen nach sehen sie in dem Stop des wirtschaftlichen und demografischen Wachstums die Voraussetzung für das "globale Gleichgewicht".

In ihrer langfristigen Prognose gehen sie noch nicht auf den Weg und die Form der Erreichung dieses Gleichgewichtes ein. Die Autoren erkennen selbst an, daß das zur Zeit vorhandene theoretische Wissen und die Informationen nicht zur Schaffung des Modells der Übergangsperiode ausreichen.

Die Anwendung der wachsenden wissenschaftlichen Möglichkeiten für die Lösung der gegebenen Fragen wird dadurch verhindert, daß die gleichzeitig entstehenden neuen Fachgebiete und Spezialisierungen heute ebenso undurchsichtig sind, wie die Masse der uns aus den Fachzweigen überflutenden Informationen.

Man müßte endlich die Wände zwischen den Fachwissenschaften abbauen und unsere jetzige Denkweise umbewerten; man müßte das Gleichgewicht zwischen Synthese und Analyse finden, was Basis und Methode für die vernünftige Anwendung unserer potentiellen Möglichkeiten bilden würde.

Können wir -und wenn ja-, was können wir aus Goethes Lebenswerk für dieses aller Voraussicht nach größte Vorhaben

unseres Jahrhunderts schöpfen?

Das unharmonische Wachstum der Wissenschaftsgebiete und der Informationen führte zur Störung des Gleichgewichtes zwischen Analyse und Synthese.

Diese Tatsache fühlte Goethe schon in seiner Zeit und formulierte es auch: /Goethe, S.223 f./

"Es ist nicht genug, daß wir bei Beobachtung der Natur das analytische Verfahren anwenden, d.h. daß wir aus einem irgend gegebenen Gegenstände so viel Einzelheiten als möglich entwickeln und sie auf diese Weise kennen lernen, sondern wir haben auch eben diese Analyse auf die vorhandenen Synthesen anzuwenden, um zu erforschen, ob man denn auch richtig, ob man der wahren Methode gemäß zu Werke gegangen.

Ein Jahrhundert, das sich bloß auf die Analyse verlegt und sich vor der Synthese gleichsam fürchtet, / oder dazu nicht im Stande ist... Bemerkung des Verfassers/ ist nicht auf dem rechten Wege; denn nur beide zusammen, wie das Aus- und Einatmen, machen das Leben der Wissenschaft.

Eine falsche Hypothese ist besser als gar keine; denn daß sie falsch ist, ist kein Schade, aber wenn sie sich festigt, wenn sie allgemein angenommen, zu einer Art von Glaubensbekenntnis wird, woran niemand zweifeln, welches niemand untersuchen darf, dies ist eigentlich das Unheil, woran Jahrhunderte leiden.

Die Hauptsache, woran man bei ausschließlicher Anwendung der Analyse nicht zu denken scheint, ist, daß jede Analyse eine Synthese voraussetzt. Ein Sandhaufen läßt sich nicht analysieren; bestünde er aber aus verschiedenen Teilen, man setze Sand und Gold, so ist das Waschen eine Analyse, wo das Leichte weggeschwemmt und das Schwere zurückgehalten wird."

Über die Wissenschaftszweige, so z.B. über die Chemie, schrieb er:

" So beruht die neuere Chemie hauptsächlich darauf, das zu trennen, was die Natur vereinigt hatte; wir heben die Synthese der Natur auf, um sie in getrennten Elementen kennen zu lernen."

Zu dem oben Niedergeschriebenen ist meiner Meinung nach kein besonderer Kommentar nötig. Damit der Mensch das Gleichgewicht der Natur wiederherstellen, es bewahren und mit ihm harmonisch leben kann, muß er die Natur in erster Linie lieben und sie dann methodisch kennen lernen. /Goethe, S. 163ff./

"Natur ! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen - un-  
vermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in  
sie hinein zu kommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns  
in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns  
fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen.

Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch  
nie; was war, kommt nicht wieder: alles ist neu und doch im-  
mer das Alte.

Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremde, sie spricht  
unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir  
wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie.

Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben  
und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und  
zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich.

Sie lebt in lauter Kindern; und die Mutter, wo ist sie ?  
- Sie ist die einzige Künstlerin: aus dem simpelsten Stoff zu  
den größten Kontrasten; ohne Schein der Anstrengung zu der  
größten Vollendung - zur genauesten Bestimmtheit, immer mit  
etwas Weichem überzogen. Jedes ihrer Werke hat ein eigenes  
Wesen, jede ihrer Erscheinungen den isoliertesten Begriff, und  
doch macht alles e i n s aus.

Sie spielt ein Schauspiel; ob sie es selbst versteht,  
wissen wir nicht, und doch spielt sie's für uns, die wir in  
der Ecke stehen.

Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr, und  
doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig und es  
ist kein Moment Stillestehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie kei-  
nen Begriff, und ihren Fluch hat sie aus Stillstehen gehängt.  
Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten,  
ihre Gesetze unwandelbar.

Gedacht hat sie und sinnt beständig; aber nicht als ein

Mensch, sondern als Natur. Sie hat sich einen eigenen, allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann.

Die Menschen sind alle in ihr und sie in allen. Mit allen treibt sie ein freundliches Spiel und freut sich, je mehr man ihr abgewinnt. Sie treibt's mit vielen so im Verborgenen, daß sie's zu Ende spielt, ehe sie's merken.

Auch das Unnatürlichste ist Natur; auch die plumpste Philosterei hat etwas von ihrem Genie. Was sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht.

Sie liebe sich selber und haftet ewig mit Augen und Herzen ohne Zahl an sich selbst. Sie hat sich auseinander gesetzt, um sich selbst zu genießen. Immer läßt sie neue Genießer erwachsen, unersättlich, sich mitzuteilen.

Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. Wer ihr zutraulich folgt, den drückt sie wie ein Kind an ihr Herz.

Ihre Kinder sind ohne Zahl. Keinem ist sie überall karg, aber sie hat Lieblinge, an die sie viel verschwendet und denen sie viel aufopfert. Ans Große hat sie ihren Schutz geknüpft.

Sie spritzt ihre Geschöpfe aus dem Nichts hervor und sagt ihnen nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen. Sie sollen nur laufen; die Bahn kennt sie.

Sie hat wenige Triebfedern, aber nie abgenutzte, immer wirksam, immer mannigfaltig.

Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben.

Sie hüllt den Menschen in Dumpfheit ein und spornt ihn ewig zum Lichte. Sie macht ihn abhängig zur Erde, träg und schwer und schüttelt ihn immer wieder auf.

Sie gibt Bedürfnisse, weil sie Bewegung liebt. Welch Wunder, daß sie alle diese Bewegung mit so wenigem erreicht! Jedes Bedürfnis ist Wohlthat; schnell befriedigt, schnell wieder erwachsend. Gibt sie eins mehr, so ist's ein neuer Quell der Lust; aber sie kommt bald ins Gleichgewicht.



Sie setzt alle Augenblicke zum längsten Lauf an und ist alle Augenblicke am Ziele.

Sie ist die Eitelkeit selbst, aber nicht für uns, denen sie sich zur größten Wichtigkeit gemacht hat.

Sie läßt jedes Kind an sich künsteln, jeden Thoren über sich richten, Tausende stumpf über sich hingehen und nichts sehen und hat an allen ihre Freude und findet bei allen ihre Rechnung.

Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt; man wirkt m i t ihr, auch wenn man g e g e n sie wirken will.

Sie macht alles, was sie gibt zur Wohlthat; denn sie macht es erst unentbehrlich. Sie säumet, daß man sie verlange; sie eilet, daß man sie nicht satt werde.

Sie hat keine Sprache noch Rede; aber sie schafft Zungen und Herzen, durch die sie fühlt und spricht.

Ihre Krone ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen, und alles will sich verschlingen. Sie hat alles isoliert, um alles zusammenzuziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos.

Sie ist alles. Sie belohnt sich selbst und bestraft sich selbst, erfreut und quält sich selbst. Sie ist rau und gelinde, lieblich und schrecklich, kraftlos und allgewaltig. Alles ist immer da in Ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit. Sie ist gütig. Ich preise sie mit allen ihren Werken. Sie ist weise und still. Man reißt ihr keine Erklärung von Liebe, trutzt ihr kein Geschenk ab, das sie nicht freiwillig gibt. Sie ist listig, aber zu gutem Ziele, und am besten ist's ihre List nicht zu merken.

Sie ist ganz, und doch immer unvollendet. So wie sie's treibt, kann sie's immer treiben.

Jedem erscheint sie in einer eigenen Gestalt. Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen und ist immer dieselbe.

Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten. Sie

wird ihr Werk nicht lassen. Ich sprach nicht von ihr. Nein, was wahr ist und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst!"

Daß die Natur wirklich so ist, beweist nichts besser, als daß der Mensch des 20. Jahrhunderts sie zum großen Teil nicht genügend erkennen kann und will. Wenn Goethe die Natur so kannte, können wir uns nicht darüber wundern, daß er auch noch mit 82 Jahren schöpferisch tätig war. Wir müssen uns allerdings darüber wundern, wie er die auch heute immer wichtiger werdenden Fragen erfaßte und nach ihrer Analyse die Zusammenhänge, die Synthese suchte.

Wir wissen, daß das durch den Menschen des 20. Jahrhunderts schwer gestörte ökologische Gleichgewicht immer bedrohlichere Folgen nach sich zieht. Die komplizierteste und gleichzeitig wichtigste Wissenschaft unserer Zeit, die Ökologie, die "Wissenschaft vom Naturhaushalt", untersucht, wie man Harmonie und das Gleichgewicht der Natur erhalten kann. /Moser, Bd. 1.s.9./

Was kennzeichnet den Kontakt zwischen der Natur und Goethe?

In dieser Beziehung wurde Goethe nicht zuletzt durch die Frischeit seines gesunden Wesens dazu befähigt, auch im hohen Alter noch mit der Natur einen steten Verkehr zu unterhalten. Wie bedeutend dieses Moment für seine eigene Entwicklung und für den Charakter seiner Werke ist, kann niemandem bei genauerer Betrachtung entgehen. In Goethes naturverbundenem Wesen ist auch der Grund für seine Sehnsucht nach Italien, nach einem das schönere, freie Naturleben in einem höherem Maße begünstigenden Klima zu suchen, was ein anderer, charakteristischer Zug der Eigenart seines Lebens ist. Damit ist aber nicht gesagt, daß nur die Anmut der Natur ihn ins Freie zog - wer nicht auch ihre dunklen, harten und mächtigen Formen liebt, der liebt sie noch nicht richtig. Goethe liebte beide Seiten der Natur. Liest man seine Reisebeschreibungen der winterlichen Harzreise, zum Beispiel wie ihn diese herbe Natur aufregte und wie poetisch er seine Eindrücke umzusetzen vermochte, so

wird klar, daß ihn nicht nur Heiteres und Sanftes, sondern auch Gewaltiges, Herbes und Finsteres beeindruckte.

Goethes Natur, in der seine Menschen agierten und handelten, war für ihn nicht nur eine Theaterdekoration aus Wolken, Wiesen, Wäldern, Hütten und Palästen, die man in beliebiger Weise gruppieren und verändern kann, sondern er verstand seine Menschen als Bestandteil der Umgebung und stellte sie auch so dar.

Dies ist auch die Begründung dafür, daß wir Goethes Naturstudien nicht seinen Menschen-Studien gegenüberstellen dürfen, sondern versuchen müssen, beide Erscheinungsgruppen in einer höheren Einheit zu betrachten.

Erst dieser Standpunkt macht es uns möglich, diese Gruppen von Naturerscheinungen zu erkennen, welche seine Vorstellungskraft besonders beschäftigten und sein Auge anzogen.

Was er dabei aufdeckte und überblickte, sah er als wechselseitige Wirkung von Großem und Kleinem, wie eins das andere trägt und bedingt. Er empfand, wie in allen Naturerscheinungen eine innere Harmonie waltet, die der analytische Beobachter nicht empfinden kann, während der "Seher" die in der Natur wirkenden Wechselbeziehungen und inneren Zusammenhänge durchschaut und ihre Größe und Schönheit erkennt.

Die augenblickliche Gefühlverfassung ist für die meisten Menschen bei der Urteilsbildung von entscheidender Bedeutung. Wem die Seele von Schmerz bedrückt ist, dem werden nur die düsteren Töne eines Landschaftsbildes und an den ihm begegnenden Menschen nur die schlechten Seiten auffallen. Der heitere Betrachter dagegen entdeckt allenthalben Frohsinn und Sonnenschein.

Bemüht man sich, frei von Emotionen seine Umwelt zu erklären und zu zerlegen, so stößt man bald darauf, wie wichtig das Sonnenlicht, der Mondschein und das Glänzen der Sterne für alle irdischen Prozesse und Erscheinungen ist.

Von den Schichten der Atmosphäre in Farben zerlegtes Licht verändert sich vom Morgenrot über die mittägliche Goldsonne bis zum zarten Purpur des Abends und wirkt über die Augen auf

unsere Stimmungen, Handlungen und Urteile.

Deshalb kann es nicht verwundern, daß auch Goethe immer wieder von diesen Farb- und Lichterscheinungen angezogen und gefesselt wurde und es ihn drängte, die optischen Ursachen dieser Prozesse zu ergründen.

Die das irdische Leben bestimmenden ökologischen Faktoren teilt man üblicherweise in abiotische /leblose/ und biotische /lebende/ Faktoren ein.

Die ersteren enthalten die Boden- und Klimafaktoren, die letzteren enthalten die Wechselwirkungen der lebendigen Organismen.

Die umfassende, schöpferische Anwendung und Weiterentwicklung der Ökologie bildete das Rückgrat der naturwissenschaftlichen Tätigkeit Goethes. Dennoch war noch einigen Jahrzehnten dieser Begriff, die Fachleute ausgenommen, kein Bestandteil des Allgemeinwissens. Die Wichtigkeit des durch die Erosion der Erdrinde und durch Pflanzenabbau entstehenden Bodens ist heute weltweit anerkannt. Das Hungern eines Großteils der Menschheit ist eng mit daraus erwachsenden Problemen verbunden. Auch die Verschmutzung des Bodens durch zivilisatorische Einwirkungen ist eine jener Fragen unserer Zeit, die einer baldigen Antwort harren.

Ohne Übertreibung können wir nur das geniale Gefühl bewundern, durch welches der Dichter die Wichtigkeit der Gesteine und ihrer Verwitterung erkannte.

Ebenso wie Goethe die Wechselwirkung zwischen Seele und Menschenkörper zu ergründen versuchte, wenn er bei der auf dem Seziertisch liegenden Leiche von der den Menschenkörper umschließenden Haut bis zu den Muskeln und dem inneren Gefüge des Skelettes durchdrang, so trieb ihn auch sein Wissensdurst von der Oberfläche eines Landschaftsbildes bis zur inneren Struktur der Erdrinde. /Vgl. Walther S. 70./

"Kein Berg war mir zu hoch, kein Schaft zu tief, kein Stollen zu niedrig und keine Höhle labyrinthisch genug, um mir das Einzelne zu einem allgemeinen Bilde zu verknüpfen." Und als ihn der Ilmenauer Bergbau kurz nach seinem Eintritt in



Weimar dienstlich zu beschäftigen begann, suchte er sofort eine auf Beobachtung gegründete Anschauung vom Bau der Erdrinde zu gewinnen.

Goethe versuchte, die in der Natur wirkenden langsamen und scheinbar schwachen Kräfte als Erklärung für größere, abruptere Erscheinungen heranzuziehen. Diese Vorgänge fassen wir heute als "Verwitterung und Abtragung" zusammen.

Die Risse und Spalten, die alle Gesteine durchziehen, sind am Anfang so klein, daß man sie als Haarspalten bezeichnet. Diese Haarspalten werden durch eindringendes Wasser immer mehr erweitert, entweder durch Auslösung oder dadurch, daß in der Nacht das eingedrungene Wasser friert und damit durch Volumenvergrößerung den Spalt vergrößert.

Haben diese Verwitterungsprozesse erst eine gewisse Zeit gewirkt, so wäscht der Regen die Verwitterungsprodukte heraus, was man im Frühling an den kleinen Sandhäufchen vor den Gesteinsrissen erkennen kann, was gleichzeitig die Verwitterungsstärke des Winters anzeigt.

Die chemische Verwitterung des Wassers erstreckt sich nicht auf alle Gesteinsarten; so wird z.B. das Quarzgestein nicht angegriffen und liegt dann als weiße Bruchstücke herum.

Das Regenwasser wäscht dann den Sand und die Gesteinsbrocken in einen durch die Schneeschmelze und Regengüsse vergrößerten Bach, welcher dieses Geröll talabwärts trägt.

Die dadurch entstandenen Formen und Felsgruppierungen des Gesteins wurden von Goethe zum häufigen Betrachtungsobjekt, so z.B. als er die Felsen von der Luisenburg bei Wunsiedel oder als er die gestapelten Granitblöcke auf dem Brockengipfel im Ockertal betrachtete.

Hier gewann er Material zu seinem Aufsatz, der den Wegdegang einer solchen Felsengruppierung beschreibt und an Hand von kleinen Bildern erläutert. Im Ilmbachtal verfolgte er, den trockengelegten Kies- und Sandbänken folgend, wie das kleine Flößchen bei jedem Hochwasser aus den Tälern bei Ilmenau große Gerölmengen bis nach Weimar trägt, wie auf diesem Weg die Steine abgerundet werden, wie der zermürbte Gesteinssand

in ruhigeren Buchten zu Sandbänken abgelagert und das am feinsten zerriebene Material als Flußtrübe bis ins Meer getragen wird. Diese Probleme des Gesteins tauchen in Goethes Schriften entweder unter dem Titel Mineralogie oder als Geologie auf. Da die Gesteinskunde sowohl mineralische wie auch geologische Aspekte hat, ist es für einen Außenstehenden schwer, eine genaue Trennlinie zwischen beiden Disziplinen zu ziehen.

Wir können bei Goethe oft die Bemerkung lesen, daß ihn mathematische und chemische Laboratoriumsarbeiten im Gegensatz zu den Erscheinungen der freien Natur nicht fesseln konnten.

Da er aber auch an dem bunten Schillern der Mineralien Freude fand, kam es oft vor, daß er bei seinen Besuchen des Erzgebirges oder der Schächte des Oberharzes erlesene Mineralstufen zum Geschenk erhielt.

Auch von Freunden und Verehrern bekam er kostbare Steine und Mineraliensammlungen als Geschenk zugesandt, und so vergrößerte sich auch mit den von ihm gesammelten Gesteinsstufen sein Mineralienkabinett von Jahr zu Jahr.

Der Granit war das Gestein, mit welchem Goethe seine lithologischen Untersuchungen begann und über Jahrzehnte fortsetzte, da der Granit, bestehend aus weißem Quarz, grauem oder rötlichem Feldspat und dunklem Glimmer, nicht nur als Fundament der ganzen Erdrinde, sondern auch als Erzmineral und als Urmaterial für andere Gesteinsarten angesehen wird.

So beschäftigten ihn schon auf der 1784er Harzreise durch das Bodetal die dortigen Kluftsysteme: "Sie haben zur Basis einem Rhombus, der mit dem einen spitzen Winkel nach Norden sachte einschießt... dadurch entsteht, daß alle Felsen der linken Seite des Flusses nach dem Berge und nach Norden sich neigen, hingegen die Felsen der rechten Seite hereinwärts nach dem Flusse hängen."

Ebenso unternahm er es, das Klima einer regelmäßigen Untersuchung zu unterziehen. /Vgl. Walther S. 253-300./

Vornehmlich am Tage machte Goethe seine Beobachtungen und kennzeichnete sein Ziel mit klaren Worten:

" Weil in diesem unendlichen All alles in ewiger, sicher Beziehung steht. eins das andere hervorbringt oder wechselweise hervorgebracht wird. so schärfte ich meinen Blick auf das dem Sinn der Augen Erfäßliche und gewöhnte mich. die Bezüge der atmosphärischen und irdischen Erscheinungen mit Barometer und Thermometer in Einklang zu setzen." /Vgl. Walther S. 66./

So wurde die Witterungskunde eine seiner täglichen Beschäftigungen, sei es zu Hause oder auf Reisen. Auf fast jeder Seite seines Tagebuches sind Schilderungen von kleinen oder großen Klimaerscheinungen zu finden.

"Weder dem Auge des Dichters, noch des Malers können atmosphärische Erscheinungen jemals fremd werden, und auf Reisen und Wanderungen sind sie eine bedeutende Beschäftigung." /Vgl. Walther, S.66./

Mit Recht gehört Goethes "Metamorphose der Pflanzen" zu den naturwissenschaftlichen Abhandlungen unvergänglicher Art.

Lange Zeit beschäftigte ihn die Idee der Pflanze überhaupt, welche wachend und träumend in seiner Vorstellung als Urpflanze durch rastlose Metamorphose jener Elementarglieder dieser Idee die unendliche Mannigfaltigkeit der Pflanzenwelt hervorbringt. Dieser Gedanke war von größter Wichtigkeit für das gesamte Gebiet der Botanik.

Es ist aber hervorzuheben, daß diese Anschauung seiner Zeit noch so fremd war, daß sein Buch über die Pflanzenmetamorphose seinen Zeitgenossen anfänglich nur als Phantasie, für einige Wohlwollende höchstens als aufgezeichnete Arabesken galt.

Als dann aber die genetischen Arbeiten und Vorstellungen sich Raum zu schaffen vermochten, gewann auch diese Arbeit an Anerkennung.

Heute wird man denn auch keinen Spezialisten und wahrhaft wissenschaftlichen Biologen treffen, der anzweifelte, daß Goethe als erster die fruchtreiche, die Systematik der Pflanzen einzigartig begründende Idee der Metamorphose aussprach.

Diese "entfaltende Methode" Goethes besteht, wenn man sie psychologisch analysiert, in folgendem: Goethe sucht ein allgemeines Bildungsprinzip /Bildungsgesetz, Schema/ bzw. das Analoge zwischen der Mannigfaltigkeit von Naturobjekten zu entdecken, eine "Idee", aus der er wiederum "ableitend" die Verschiedenheit der Objekte versteht.

So werden dadurch auch die scharfen, für Goethe fremdartigen Worte, die er gegen die "Induktion" in seinen Schriften gebraucht, erklärt: "Hab' ich mir nie, auch gegen mich selbst nicht erlaubt /die Induktion/.

Ich ließ die Fakta isoliert stehen. Aber das Analoge sucht' ich auf. Und auf diesem Wege z.B. bin ich zum Begriff der Metamorphose der Pflanzen gelangt. Induktion ist bloß demjenigen nütze, der überreden will. Man gibt zwei, drei Sätze zu, auch einige Folgerungen, und man ist sogleich verloren. Hier sind die Paralogismen eigentlich zu Hause, die Sub- und Obreptionen, und wie das Gezücht alles heißt, da ein Dialektiker viel besser bezeichnen und bestimmen wird als ich es kann".

Man sieht, wie in Goethes Augen die Induktion als Zerrbild verstanden wurde, was aber verständlich ist, wenn man bedenkt, wie häufig damals und auch heute noch die Induktion im obigen Sinne mißbraucht wird.

Überragende Bedeutung hat für Goethes naturwissenschaftliche Metamorphose die Homologie; wenn er allerdings von Analogie spricht, so meint er im heutigen naturwissenschaftlichen Sinne die Homologien, die er von den Analogien /Ähnlichkeiten, ohne daß gemeinsame Abstammung vorhanden ist, bei fundamental unterschiedlichem Bau/ scharf abgrenzt.

Er wandte den Begriff der Homologie nicht nur auf die Beziehungen zwischen den Teilen der verschiedenen Individuen, Arten und Gattungen an, sondern dehnte ihn bemerkenswert auf die einzelnen Teile desselben Individuums bzw. Art aus- so zum Beispiel auf das Verhältnis zwischen Samenblättern, Stengelblättern, Blumenblättern.

Die Artenvielfalt der einzelnen Pflanzen und Tiere wie



auch der gesamten Tier- und Pflanzenwelt läßt sich auf einen Komplex von "Bildungsgesetzen" begründen. Dieser Komplex wird der "Typus" oder das "Urbild" /"Muster"/ der Pflanzen bzw. Tiere genannt.

In den bewußt und begründet angewandten Begriffen wie Analogie, Typus, Probe u.s.w., welche von Goethe wie selbstverständlich entwickelt und angewandt wurden, da ohne sie sein Ziel nicht zu erreichen war, kann man schon die Fachsprache der heutigen Ähnlichkeits- und Modellierungstheorie erkennen. /Vgl. Walther, S.35-57./

Was schrieb in dieser Beziehung Maxwell und János Neumann:

"...die Prozesse, die in den verschiedenen Wissenschaften angewandten Ableitungen sind einander so ähnlich, daß die Kenntnis einer Wissenschaft eine sehr große Hilfe in einer anderen Wissenschaft sein kann.../Maxwell, in: Szűcs, S. 10/

"...Die Wissenschaft versucht nicht zu erklären, sie probiert auch kaum zu interpretieren, sondern die Wissenschaft stellt hauptsächlich Modelle auf."/Neumann, in: Szűcs, S. 99/

Wenn wir Goethes naturwissenschaftliches Lebenswerk und seine heutige Bedeutung entsprechend bewerten wollen, können wir mit Recht feststellen, daß er das Wesen der seiner Zeit vorausgeschrittenen Wissenschaft und Kultur wie eine Sammellinse zusammenfaßte und in eigener genialer Voraussicht nicht nur die Fragen seiner Zeit, sondern auch die Hauptfragen des 20. Jahrhunderts erfaßte und insofern Bleibendes schuf.

Er war der Homo Universalis seiner Zeit, und wenn wir das Wesen seiner Wirkung aus dem Blickwinkel des 20. Jahrhunderts betrachten, so zählt er als solcher auch heute noch zu Recht.

#### Literatur

- 1., M., Moser: A környezetvédelem alapjai /Die Grundlagen des Umweltschutzes/ 2 Ede. Budapest: Technische Universität 1974. 306, 168 S.  
A Mérnöktovábbképző Intézet 4926, 4927 sz. ki-

adványa /Institut für Ingenieur-Weiterbildung  
Ausgabe Nr. 4926, 4927/

- 2., Goethes sämtliche Werke in sechsunddreißig Bänden, 33. Band [Naturwissenschaftliche Schriften]. Hrsg. v. Karl Goedeke. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung o.J. 296 S.
- 3., Johannes Walther: Goethe als Seher und Erforscher der Natur. - In: Goethe als Seher und Erforscher der Natur. Untersuchungen über Goethes Stellung zu den Problemen der Natur. Halle, Leipzig: Deutsche Akademie der Naturforscher 1930. S. 59-99.
- 4., Johannes Walther: Goethe und das Reich der Steine. - In: Goethe als Seher und Erforscher der Natur. Untersuchungen über Goethes Stellung zu den Problemen der Natur. Halle, Leipzig: Deutsche Akademie der Naturforscher 1930. S. 253-300.
- 5., Szűcs Ervin: Hasonlóság és modell [Ähnlichkeit und Modell]. Budapest: Műszaki Könyvkiadó 1972. 299 S.



Miklós Nagy

Die ungarische romantische Trias und Goethe

1.

Nach 1825 kam es in Ungarn zu einer immer rascheren Entfaltung der Romantik, deren Vertreter eine Literatur im nationalen Geist schaffen wollten und bald zu den begeisterten Anhängern von István Széchenyis Reformpolitik gehörten. Am Triumph der neuen Strömung hatten die Mitglieder der vorangehenden Generation /Károly Kisfaludy, Ferenc Kölcsey usw./ keinen geringen Anteil, aber ihr historisch bedeutsamer Sieg wurde doch vom jungen Mihály Vörösmarty /1800-1855/mit seinen epischen Werken ausgefochten. Als Freund und Kampfgefährte stand ihm Ferenc Toldy /ursprünglich: Schedel /1805-1875// zur Seite. Er war Literaturhistoriker und -kritiker, einer der geistigen Organisatoren mit der größten Ausstrahlung in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, ab 1835 ein Vierteljahrhundert lang Sekretär der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Toldy wendet sich nach und nach der Vergangenheit, der Literaturgeschichtsschreibung zu, sein wenig kämpferischer Grundcharakter und seine wachsende Abneigung gegen die verstärkt radikale Politik wird durch das Wirken von József Bajza/1804-1858/ in glücklicher Weise ausgeglichen. Dieser biedermeierlich gefühlvolle Lyriker erwirbt sich in den 30er Jahren bald den Ruf eines unerbittlichen Streiters auf dem Gebiet der Literatur. Er ist es in erster Linie, der die beiden bedeutenden Zeitschriften der romantischen Trias, Kritikai Lapok (Kritische Blätter) /1831-1836/ und Athenaeum /1837-1843/, ins Leben ruft und leitet, wobei die Kritikai Lapok nicht nur die Ideen der nationalen



Wiedergeburt, sondern auch den Liberalismus beherzt verkünden.

Der ausländische Leser wird nun mit Recht die Frage stellen, was die drei führenden Gestalten der Literatur um 1830 eben mit Goethe verbunden haben mag; mit dem Dichterkönig, der - nach der Einschätzung der damaligen öffentlichen Meinung in Deutschland - sich gegen den deutschen Patriotismus und für eine zwar glanzvolle, aber frostige Abgeschlossenheit entschieden hatte und keineswegs als liberal oder gar radikal gelten konnte. Außerdem war es für Vörösmarty und seinen Kreis auch sicher kein Geheimnis, daß der große Genius sich nicht gerade zu seinen Romantiker-Zeitgenossen hingezogen fühlte und die Romantik mit Schwäche und Krankheit gleichsetzte.<sup>1</sup> Man muß jedoch wissen, daß Goethe vom Publikum der deutschsprachigen Länder unter einem ganz anderen Aspekt beurteilt wurde als von den ungarischen oder ganz allgemein osteuropäischen Lesern. Bei den ungarischen und polnischen Lesern z.B. finden die Werke seiner klassischen Periode (Iphigenie, Tasso, Achilleis, die späte Lyrik) nur wenig Anklang. Um so mehr wurden an Donau und Weichsel der Werther, der Götz, solche geheimnisumwitterten Balladen wie der Erlkönig, die volkstümlichen Gedichte oder der Faust I. bewundert.

Mit einem Wort: man verehrte in ihm den Meister, der ganz von den Ideen des Sturm und Drang und seinen künstlerischen Neuerungen durchdrungen war, und in dieser Begeisterung verzieh man ihm gern den als kalt und abstrakt empfundenen Stil der griechischen Periode wie auch seine kühle Zurückhaltung im öffentlichen Leben. Dieses Verzeihen fiel z.B. Bajza nicht schwer, weil er für eine der bedeutendsten Schöpfungen der klassischen Periode, die Xenien, ganz besondere Sympathien hegte. Auch er wollte mit dem Heer der Rückständigen, Halbgebildeten und der großmäuligen Dilettanten im Lande abrechnen, und so sah er in dem einstigen Feldzug der beiden Weimarer Weltberühmtheiten Vorbildliches für sich selbst. Der große Aufschwung der deutschen Literatur, der sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vor aller Augen vollzog, war im ganzen genommen auch als vielversprechendes Zeichen zu werten:

Es war also doch möglich, das brachliegende Ödland umzupflügen, und die geistige Zurückgebliebenheit von Jahrhunderten ließ sich sogar im Laufe von ein-zwei Menschenaltern überwinden!

Mit der Anerkennung der Bestrebungen des Sturm und Drang bejahten die ungarischen Dichter dieser Zeit eigentlich die wichtigsten Errungenschaften der Romantik: Sie wandten sich von den antiken Mustern ab, und statt der Regelmäßigkeit räumten sie der Ausdruckskraft und der Freiheit der Phantasie den ersten Platz ein. Was sie jedoch nicht gutheißen konnten, war die Haltung einiger bedeutender Vertreter der deutschen Romantik. Das gesamte Schaffen von Novalis und die erste Periode von Tiecks Laufbahn wirkten wegen ihrer Entfernung vom Leben und Handeln abstoßend auf sie. So konnte es später geschehen, daß sowohl Bajza als auch Vörösmarty in der Mitte der dreißiger Jahre die französischen Romantiker, vor allem Victor Hugo und Dumas, in Ungarn popularisierten: bei ihnen fanden sie, was die deutschen Romantiker vermissen ließen - Tatkraft, Beweglichkeit und politisches Pathos, während das stellenweise Seichte ihrer Weltanschauung sie vor 1849 nicht weiter kümmerte.

Wenn also Vörösmarty und seinem Kreis auch die Spannungen, die zwischen Goethe und den deutschen Romantikern auftraten, bekannt waren, so setzte das in ihren Augen die Verdienste des Weimarer Meisters in keiner Weise herab. Um so weniger schon deshalb, weil sie im dritten und vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts von der Sympathie Goethes für andere "moderne" Dichter /Byron, Mickiewicz, W. Scott/ erfahren hatten. /Byrons Heldentod im griechischen Freiheitskampf machte ihn in Ungarn außergewöhnlich populär; mit den geringsten Besonderheiten seines Lebens, seinen dichterischen Vorbildern beschäftigten sich sogar die Tageszeitungen regelmäßig./

. 2.

Es ist kennzeichnend für die psychische Konstitution der Mitglieder der Trias, daß sie in ihrer Jugend die Enttäuschungen in der Liebe, die dichterischen Mißerfolge und die gesell-

schaftlichen Konflikte mit extremer Sensibilität erleben. Ihre Reaktion darauf erweist sich in jedem Falle als höchst subjektiv: psychisches Ausweichen in die Welt der Träume /hauptsächlich Vörösmarty/, Todessehnsucht /Vörösmarty, Bajza/ und ganz selten anarchisches Aufbegehren /Toldy verspürt - wie seine Übersetzung zeigt - tiefe innere Verwandtschaft mit Karl Moor, dem Schillerschen Helden./.. Eines der wichtigsten Bücher seiner Jugend ist für Bajza der Werther. Das Werk hat ihn so in seinen Bann geschlagen, daß man den Kurzroman Ottilia /1832/ als geradezu bis zur Imitation gehendes Goethe-Nachempfinden bezeichnen kann. Sein Held Szamosvári, den er mit biographischen Zügen ausstattet, erleidet nicht nur die Trennung von der Geliebten, sondern auch den Gegensatz zwischen Künstlerlaufbahn und Beamtendienst. Als Ottilia stirbt, kann Szamosváris Schicksal nur im Wahnsinn enden.

Bis zum Ende der 20er Jahre haben alle drei diese mit einer inneren Krise drohende Überempfindlichkeit überwunden, sie streben nach einem aktiven, von stoischer Philosophie durchdrungenen Lebensstil. Dieser Wandel wird durch die veränderte Atmosphäre des ganzen Geisteslebens dieser Epoche unterstützt. Széchényi tritt auf den Plan, die Ungarische Akademie der Wissenschaften wird gegründet und die Tagespresse drängt im Verein mit den Flugblättern immer heftiger nach politischen Reformen und der Verbreitung der modernen Kultur.

Eine gewisse Widerspiegelung all dieser Erscheinungen findet sich darin, daß Bajza sich für einen anderen Zug in Goethes Belletristik zu interessieren beginnt. Ihn beschäftigt der Novellenzyklus Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten; in einem an Ferenc Toldy gerichteten Brief /1829/ teilt er seine Absicht mit, Goethes Märchen zu übersetzen /Bajza-Toldy L. 461, Anm.: 653./.. Er verwirklicht diesen Plan zwar nicht, dafür entsteht aber die Übersetzung von Die wunderbaren Nachbarkinder, einer Goethe-Novelle aus den Wahlverwandtschaften von ähnlich symbolischem Gesamtcharakter, die er in seiner Übersetzungsanthologie Pillangó (Schmetterling) 1836 herausgibt. Er bewundert den 1. Teil des Wilhelm Meister, den er als beispielgebend für die ungarische und die Roman-

schreibung im allgemeinen betrachtet. Dies bezeugt auch seine Abhandlung Román költésröl (Über die Romandichtung) /1833/, in der er unter den Schriftstellern Goethe und Walter Scott den Lorbeer reicht, mit der Begründung, daß bei dem deutschen Klassiker die Darstellung der seelischen Erscheinungen zu einem organischen Bestandteil der noch jungen Gattung geworden ist. Wie sich der Geschmack von József Bajza geändert hat, zeigt sich daran, daß er den Werther im Werk Goethes auffallend weit hinten einreicht. An seinem Goethe-Nekrolog<sup>2</sup> können wir dies deutlich sehen, wo er ihn nur kurz erwähnt, das Hauptwerk, den Wilhelm Meister, dagegen entschieden hervorhebt.

Gerade das Gegenteil trifft für die ungarische Leserschaft jener Zeit zu /Goethes Romane "waren nur für wenige bestimmt" - bemerkt a.a.O. Bajza/. Das Interesse unseres Kritikers für die Sachprosa des Weimarer Meisters gehörte zu den Seltenheiten; auf diesem Gebiet fand er nur in dem philosophisch veranlagten Ferenc Kölcsey /1790-1838/ einen Gefährten. Goethes Ergebnisse werden später von Bajza in der Absicht verwendet, seine Zeitgenossen mit den verschiedenen Typen der Literaturübersetzung bekanntzumachen. Wie er offen angibt, beruht seine kürzere Arbeit A fordításokról (Über die Übersetzungen) /Athenaeum 1837, 20 April, Nr. 32/ auf dem entsprechenden Kapitel der Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-Östlichen Divan. In Anlehnung an seine Quelle unterscheidet er drei Gattungen der Übersetzung, muß aber zugeben, daß die vollkommenste Art des Dolmetschens, die - wie es Goethe formuliert - "sich mit dem Original zu Identifizieren strebt", eine in Ungarn noch kaum bekannte Erscheinung ist. Als Theaterkritiker und erster Direktor des Pesti Magyar Színház (Pester Ungarisches Theater), dem späteren Nationaltheater, bedeuten für ihn Goethes Abhandlungen über Schauspieler und Theaterleitung, in denen so viele Erfahrungen zusammengefaßt sind, eine brennende Notwendigkeit. In der Streitschrift gegen seine selbstgefälligen Zeitgenossen /Dramaturgiai és logikai leckék magyar szinbirálók számára (Dramaturgische und logische Lektionen für ungarische Theaterkritiker)



1836/ stützt er sich stark auf Goethes Gelegenheits-Zusammenstellung mit dem Titel Regeln für Schauspieler<sup>3</sup>. und wie sein gewissenhafter Biograph berichtet, bekam er 1843 von der Kiszfaludy Társaság (Kiszfaludy-Gesellschaft) den Auftrag, die Schauspielkunst von Goethe zu übersetzen, ist jedoch diese Übersetzung schuldig geblieben. /Da keine Schrift Goethes unter diesem Titel bekannt ist, läßt sich nicht feststellen, an welches Werk dieses Sachbereichs die Kiszfaludy-Gesellschaft gedacht hat./

Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden die Dramen des Weimarer Genius von den Bühnen Pests und Budas verdrängt, unter denen man auch zuvor nur Clavigo und Stella auf Anregung und in der Übertragung von Ferenc Kazinczy /1759-1831/ gespielt hatte. Bezüglich dieses Mangels an Interesse klagt Bajza - seinen Zeitgenossen ähnlich - nicht nur über den unentwickelten Geschmack des Publikums, sondern macht auch Goethe selbst dafür verantwortlich. - In seinem Nekrolog häufen sich Lobesworte für die einzelnen Dramen: Im Schöpfer des Götz von Berlichingen "kann man den verwandten Geist des großen Briten begrüßen", "Schlichtheit, Klarheit und hohe Schönheit" kennzeichnen Iphigenie und Tasso /a.W. 135/. Und dennoch kam Bajza zu dem Schluß, daß der Dichter in seiner ganzen Laufbahn die Schranken seiner schöpferischen Kraft nicht überwinden konnte: "Auf Bühnenwirksamkeit war er nicht bedacht, ja er scheint sie sogar hartnäckig zu vermeiden..." /a.W.135/. Im wesentlichen dieselbe Feststellung ist später in dem Abriß Valami a magyar dráma felől (Etwas über das ungarische Drama) /1836/ zu lesen /Bajza: Sämtliche Werke V.155./. Um diese Zeit fand auch die Ansicht Verbreitung, daß einige Werke des Weimarer Meisters, z.B. der Faust, beinahe unaufführbar seien. Ferenc Toldy, der sich die zum 80. Geburtstag des Autors inszenierte Faust-Aufführung in Dresden angeschaut hatte, berichtet seinem Freund aber so darüber: "Das Werk ist kein theatralisches Werk, aber wer es kennt, wer sich in seiner ganzen Tiefe ... immer wieder mit ihm beschäftigt hat, für den war es auch auf der Bühne ein eindrucksvolles Phänomen." /Bajza-Toldy L. 469./

Das alles führte dazu, daß man Goethes Dramen lieber in einem ungarischen Buch lesen als auf einer ungarischen Bühne sehen wollte. Nicht nur wegen der Sprachschwierigkeiten waren die Übersetzungen erforderlich. In vielen Fällen spielte es auch eine Rolle, daß sich die früher herausgegebenen Werke sehr schwer besorgen ließen; und wie die Nummer 234 des erwähnten Briefwechsels von Bajza-Toldy zeigt, mußte man, wenn es sich um eine Goethe-Reihe handelte, auch mit einer gewinn-süchtigen Preistreiberei der Preßburger Buchhändler rechnen. Deshalb bestimmte am 16. Mai 1831 die kleine Session der Akademie - auf einen Vorschlag von Gábor Döbrentei, Ferenc Toldy und Mihály Vörösmarty - siebenzig ausländische Dramen zu Übersetzung und Veröffentlichung in der Buchreihe Külföldi Játékszín (Ausländische Bühne). Von Goethes Werken enthielt die Li - ste den Götzt, die Iphigenie und den Egmont, aber selbstverständlich wurden auch solche deutschen Modeautoren wie Schröder, Leisewitz, Kotzebue, Müller oder Raupach nicht vergessen. /Als Gegengewicht zu diesen diente Shakespeare mit zweiundzwanzig(!) Dramen (Vty Akad. Kiad. 14:291.)

Es wurden in den darauffolgenden Jahren auch zwei Goethe-Übertragungen eingereicht, aber nur eine davon entsprach den Anforderungen. Die ungarische Iphigenie von János Kis /1770-1846/, dem guten Freund Kazinczys, druckte man aufgrund der Beurteilung Vörösmartys im Laufe des Jahres 1833 im 1. Band der Külföldi Játékszín ab /Vty Akad. Kiad. 16:179-180/, während Márton Hobliks Übersetzung des Götzt von Berlichingen, die viele grobe Mißverständnisse enthielt, außer von Toldy auch von Vörösmarty verworfen wurde, weshalb die Akademie sie als nicht publizierbar an Hoblik zurückschickte. /Vty Akad. Kiad. 16:661/. Auffallend ist die minuziöse Sorgfalt, die unser großer Dichter bei der Beurteilung der Götzt-Übersetzung an den Tag legte. Sie läßt den Gedanken aufkommen, daß diese Schöpfung von explosiver Kraft, die stark dem Vorbild der Shakespeareschen Chronik-Dramen verpflichtet ist, Vörösmarty besonders nahegestanden habe. Das ist kein Wunder, da auch er unter dem Eindruck des Richard III. und Heinrich IV. in den 20er Jahren

seine Dramatiker-Laufbahn begonnen hat /Zsigmond, A bujdosók (Die Verschwörer)/.

## 3.

Wenn damals noch nicht einmal eine bescheidenere Ansprüche befriedigende ungarische Variante des Götz und des Egmont entsteht, kann man sich vorstellen, wie weit die Übertragung des Faust I. durch Ede Szigligeti /1814-1878/ vom Original entfernt war. Nicht von ungefähr bleibt sein Manuskript unveröffentlicht, so daß man auf eine würdigere Übertragung des 1. Teils bis 1871 warten muß: die Übersetzung von Lajos Dóczi. Um eine dem Goetheschen Text angemessene Übertragung leisten zu können, bedurfte es außer den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und einer bestimmten emotionalen Kultur auch besonderer sprachlicher Bedingungen. Man mußte das Philosophieren ohne die Abstraktheit und Schwerfälligkeit der ungarischen dichterischen Diktion ebenso wie die große Freiheit und Leichtigkeit der Versformen und Reime lernen. Gewöhnlich werden in diesem Zusammenhang Az ember tragédiája von Madách (Die Tragödie des Menschen /1861/62/ und die mit ihr verbundenen Erregenschaften erwähnt, aber ebenso muß an die Verdienste Vörösmarty erinnert werden. Mit den symbolischen Gestalten von Csongor és Tünde (Csongor und Tünde) /1831/ und einigen seiner großen Dichtungen /Gondolatok a könyvtárban (Gedanken in einer Bibliothek), Előszó (Das Vorwort) usw./ erreicht der große Genius der Reformzeit die Höhe des Faust. Über seine Leistung sagt József Túróczi-Trostler mit Recht: "Mit seinen sprachlichen Mitteln hätte Vörösmarty getrost die Übersetzung von Faust I. übernehmen können, nur tat er es eben nicht."<sup>4</sup>

Vörösmarty wagte und wußte in den erwähnten Werken modern zu denken und bewahrte gleichzeitig auch den kompositionellen und Symbole schaffenden Zauber der Dichtung. Deshalb konnten wir sagen, daß "er die Höhe des Faust erreichte". Aber inwiefern wohl hat er seinen Aufstieg der Lektüre von Goethes Werk, der Kenntnis der großen dramatischen Dichtung zu verdanken? Bekannt und zum Teil auch von ihm selbst erwähnt sind solche Quellen des literarischen Erlebnisses wie Vergil, Tasso, Ossian

Shakespeare, Byron und die arabischen Märchen von Tausendund-einer Nacht, während für das Studium der Werke Goethes einzig und allein nur seine Dichtungen Zeugnis ablegen. In dieser Hinsicht können wir auch heute noch nicht über die Forschungen von József Turóczi-Trostler hinausgehen, welche in einigen Abschnitten des erwähnten Studienbandes /Faust; Vörösmarty mai szemmel (Vörösmarty, wie wir ihn heute sehen) zusammengefaßt sind. Der gewichtigste Beweis für die Kenntnis von Faust I. ist das bittere Eingeständnis des symbolischen Gelehrten in Csongor és Tünde, er sei in den höchsten Fragen des Seins unwissend geblieben (II.bzw. V. Akt.). Mit einem Zitat von Turóczi-Trostler können wir sagen: "Die ganze Grundsituation, jedes Wort des Gelehrten, seine Ähnlichkeit und sein ganzer Gedankengang sind vom Faust ... eingegeben."<sup>5</sup> Es fällt besonders ins Auge, daß das Geschöpf Vörösmartys - ähnlich wie im Faust-Monolog am Osterabend - sich darüber Gedanken macht, was für die Erkenntnis des Wesens Gottes am wichtigsten sei, der Geist oder die Kraft.

Auf schwankenderem Boden stehen wir schon beim Vergleich der Gondolatok a könyvtárban mit dem zweiten "Selbstgespräch" des Faust am Ostersonnabend.<sup>6</sup> Faust, der eben von Wagner gestört worden war, ergeht sich in Vorwürfen gegen seine unnützen Folianten: "Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen, /Daß überall die Menschen sich gequält,/ Daß hie und da ein Glücklicher gewesen?-" Diese resignierte Frage, die sich aber im wesentlichen in der Sphäre der Suche nach dem persönlichen Glück bewegt /vgl. mit der Textumgebung!/ ist sehr weit von der "schrecklichen Lehre" Vörösmartys entfernt. Dort nämlich beruft sich der Dichter auf das Elend von Millionen, er hält deshalb das Buch, ja die ganze Kultur für eine "grauenhafte Lüge" und legt seine im Grunde pessimistische Geschichtsphilosophie dar. Einer solchen Geschichtsphilosophie begegnet man im 1. Teil von Goethes Drama nirgends! Deshalb können wir höchstens soviel behaupten, daß unser Dichter die Unfruchtbarkeit der Lebensform eines Stubengelehrten zuerst bei Goethe erkannt hat, um dann diese Erkenntnis durch ganz und gar ande-



re /und fügen wir hinzu: neuartigere, utopisch-sozialistische/Gedankenverbindungen und Gesichtspunkte zu bereichern.

Vielleicht zeigten die ungarischen Literaturkundigen jener Zeit deshalb ein so geringes Interesse am Faust, weil sie nichts aus dem Problemkreis der nationalen Existenz darin fanden. Ein Vierteljahrhundert später wird von Arany und Madách schon mehrmals auf die für sie wichtige Tatsache hingewiesen, daß diese dramatische Dichtung tief in der deutschen Volksüberlieferung verwurzelt ist.<sup>7</sup> Zur Zeit Vörösmarty's kümmerte man sich noch wenig um solche Zusammenhänge. Zwar hat die Volkstümlichkeit schon einige Erfolge aufzuweisen, diese zeigten sich jedoch in der Lyrik, vor allem in der Lieddichtung, und so wurde man in erster Linie auch in diesem Bereich auf Goethes Volkstümlichkeit aufmerksam.

Nach 1826 gewann in Ungarn die serbische Volksdichtung eine immer größere Popularität, und Kőlcsey und Vörösmarty wandten häufig die sogenannte "serbus Manier" an. Die Benennung stammt aus einem Zeitschriften-Artikel, der den Titel "A Szerbus Népköltésrő1" (Über die serbische Volksdichtung) /1827/ trug. Man bezeichnete damit eine Versform, bei der die Zehner-Trochäen /trochäische Fünfheber/ strophenlos ohne Reim aufeinander folgten; die Bindewörter gingen beinahe verloren, und an ihrer Stelle wurde der engere Zusammenhalt der Verszeilen bzw. Verssätze durch die Wiederholung von Wörtern und Phrasen sowie durch parallele und entgegengesetzte Gedankenrhythmen gewährleistet. Ursprünglich waren die antiken Versmaße in den serbischen Liedern unbekannt, die Einführung des Trochäus ist mit dem Namen des jungen Goethe verknüpft.<sup>8</sup> 1778 erschien Herders historisch bedeutsame Gedichtsammlung, der 1. Band der Volkslieder, im Druck, und darin befand sich die erste ins Deutsche übersetzte serbische Ballade: Klaggesang von der edlen Frauen des Asan aga, eine Übertragung Goethes. Der deutsche Klassiker ermutigte bis zum Ende seines Lebens stets zur Sammlung der Volksdichtung in der Heimat und im Ausland und setzte sich besonders für die Verbreitung der serbischen Dichtung in ganz Europa ein. Seine kurze Studie Serbische Lieder

/1825/ erwies sich als die beste Empfehlung für die von Talvj /oder: Talvy, Therese Albertine Luise v. Jakob 1825-1826/ veröffentlichte Anthologie Volkslieder der Serben.

Der Klaggesang ... erklang in der Übersetzung Kazinczys schon 1798 in Trochäen, aber die Blütezeit der "serbus Manier" begann erst jetzt mit dem Bekanntwerden von Talvy, der Übersetzungsanthologie des Ungarn E. Wesely und der schon erwähnten Arbeit von Ferenc Toldy, in die er als Beispiel das Balladen-Gedicht Csák von Vörösmarty aufnahm. Die ungarischen Romantiker fühlten sich zur serbischen Folklore hingezogen, weil sie neben der naiven und etwas exotischen Schlichtheit auch den Abglanz einer alten nationalen Glorie in ihr fanden. So kam eine Art von Volkstümlichkeit zustande, die gewählter und gehobener war als der aus den ungarischen Volksliedern gespeiste Stil. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die schönste ungarische Dichtung in serbischer Manier, Vörösmartys Hedvig, auch von dem Einfluß Goethes geprägt ist. Schon Babits (1883-1941) sah eine Ähnlichkeit zwischen der feinen vergeistigten Darstellung der Mädchenschönheit der Hedvig und der Goethe-Idylle Der Besuch.<sup>9</sup> Er hat aber nicht die zwei Faktoren erwähnt, die das Vorhandensein dieses Einflusses bekräftigen. Goethes Werk ist ebenfalls in "serbus Manier" geschrieben und es erregte die Aufmerksamkeit von Bajza, der es dann unter Titel A látogatás übersetzte.

Wir können also sagen, daß die Initiative des Weimarer Meisters dazu beigetragen hat, eine Brücke zwischen der ungarischen und der serbischen Dichtung zu schlagen. Und eine solche Rolle wurde von Goethe als dem Freund Herders und als Humanist, der die Idee der "Weltliteratur" und der "Weltpoesie" formulierte, nur allzugern übernommen.<sup>10</sup>

#### Epilog

In Goethes Tagebuch findet sich am 4. September 1829 unter anderem folgender Eintrag: "Früh hatten mich besucht: Herr Professor Dr. Hecker aus Berlin, Dr. Schedel aus Pesth, beydes Mediziner".<sup>11</sup> Aufgrund der brieflichen Mitteilungen von Toldy dauerte der Besuch nicht länger als eine halbe Stunde.

Das war also die "Audienz", der Empfang, den alle, die sich mit der ungarischen Literatur beschäftigten, seit dem Auftreten Ferenc Kazinczys gewünscht und erhofft hatten. Wie man ihren Briefen entnehmen kann, spielte dabei neben natürlicher menschlicher Neugier (wie sieht er aus, wie ist seine Sprechweise, wie kann er die Last des Alters überwinden?) auch eine fast religiöse Andacht mit: Man wollte einen Genius sehen, von einem Genius Ermutigung für die Laufbahn bekommen. Darüber hinaus galt Toldy-Schedel - eben weil der Besuch keinen Vorläufer hatte - als der "außerordentliche Botschafter der ungarischen Literatur", die Angehörigen der Trias erwarteten mehr oder weniger, daß er den Riesen in Weimar davon überzeugte, wie notwendig es wäre, die ungarische Dichtung kennenzulernen. Um dieser Hoffnung eine Basis zu schaffen, schickte er Anfang August 1828 sein unter dem Namen Toldy gerade herausgekommenes Werk, das später berühmt gewordene Handbuch der ungarischen Poesie, nach Weimar. Hierbei handelt es sich um eine aus originalen ungarischen Texten zusammengestellte Anthologie mit einer literaturgeschichtlichen Einleitung in deutscher Sprache. Auch Übersetzungen finden sich darin, aber der ungarische Teil macht mindestens das Vierfache davon aus /Toldy und seine Freunde wollten so nämlich das Ausland bzw. die einheimischen Deutschen, bei denen eine Assimilation möglich war, dazu ermutigen, sich das Ungarische anzueignen/.

Toldy hat eigentlich niemals einen schriftlichen Bericht über den denkwürdigen Besuch gegeben. Die an Bajza und Kazinczy gerichteten Briefe aus dem Jahre 1829 /Bajza-Toldy 469-470, Kazinczy XXI: 157-161./ enthielten lediglich allgemeine Bemerkungen über Goethes Gesichtsausdruck, sein Benehmen und seine Familie sowie eine Zusammenfassung über den Verlauf der Feierlichkeiten. Mit Recht vermuten die Sachverständigen in jener Frage eine tiefe Enttäuschung hinter seinem Schweigen: Der angehende ungarische Gelehrte mußte die Erfahrung machen, daß der Dichterkönig sich seinem Handbuch gegenüber gleichgültig verhielt.

War aber wirklich nur davon die Rede? Ließe sich nicht

annehmen, daß der deutsche Klassiker damals für die kleineren Literaturen oder mindestens für unsere Literatur kein Verständnis mehr aufbrachte? Wir können sowohl den ersten als auch den zweiten Teil dieser Annahme durch zahllose Faktoren widerlegen. Noch im hohen Alter übersetzte Goethe neugriechische Gedichte, 1829 - annähernd zu derselben Zeit als sich Toldy ihm vorstellte - führte er lange Gespräche mit Mickiewicz und las deutsch dessen Konrad Wallenrod /worüber eine ausgedehnte biographische Forschung in polnischer, ungarischer und deutscher Sprache berichtet/. Auch die tschechische Folklore beschäftigte den Meister, er erbat sich von Jan Kollar wiederholt slowakische Volkslieder und bekam sie zugeschickt. Warum also sollte er sich gerade der ungarischen Kultur gegenüber ablehnend verhalten? Die von uns in den Anmerkungen zitierten Quellen führen eine ganze Schar von ungarischen Studenten, Aristokraten und protestantischen Pfarrern an, die nach 1810 von ihm empfangen und immer gern gesehen wurden. Kein Anzeichen spricht dafür, daß er an die einstige Prophezeiung Herders vom Vergehen des Ungartums geglaubt hat.

Der Erfolg der Begegnung wurde durch unglückliche Nebenstände untergraben. Das Handbuch war verhältnismäßig früh eingetroffen, und obwohl Goethe - wie seine Tagebuchaufzeichnungen vom November 1828 beweisen - wiederholt darin las, dürften die Erinnerungen an das Gelesene in einer Zeit von 8-9 Monaten verblaßt sein. Das Niveau der Übersetzungen in der Anthologie ist nicht einheitlich, einige wirkliche Größen, z.B. Berzsenyi und Csokonai wurden in den Hintergrund gedrängt. Und wie Gyula Földessy treffend bemerkt, mag es die Abneigung des Meisters noch gesteigert haben, daß er in dem Buch Toldys "noch nicht einmal eine Kostprobe" der ungarischen Volksdichtung bekam.

Auch der gelehrte Hecker stellte nicht gerade den idealen Partner dar. Durch seine Eigenschaft als Arzt, der er mit Leib und Seele war, konnte es geschehen, daß der Dichterkönig, der sich damals sowieso schon stark zu den Naturwissenschaften hingezogen fühlte, von den literarischen Fragen abgelenkt wur-



de. Und war nicht Toldy-Schedel selbst - mit seinem kaum einen Monat altem Dokortitel - ebenfalls ein frischgebackener Augenarzt?

Es wäre unangebracht, diesem zweifellos deprimierenden Weimarer Intermezzo einen Abschluß mit tragischen Nebentönen geben zu wollen. Unter günstigeren Verhältnissen hätte es höchstens geschehen können, daß jemand auf Anregung des Dichters vielleicht in Kunst und Altertum eine sympathisierende Beurteilung der ungarischen Anthologie veröffentlicht. Von vornherein ließ sich nicht erwarten, daß Goethe persönlich eine Rezension des Handbuches verfaßt. Alle seine psychische Kraft konzentrierte er auf die Beendigung des eigenen Lebenswerks - des Faust - er schrieb keinerlei Glossen oder Artikel, auch nicht über Mickiewicz, obwohl ihn doch die Goethe so teure Pianistin Szymanowska empfohlen hatte und der geniale Pole auf ihn wahrscheinlich einen tieferen Eindruck machte.

Wir können die Bedeutung der Begegnung darin sehen, daß die alltägliche Gestalt des Genius sowie sein Gefeierte werden im Jahre 1829 in Toldy eine bleibende und in ihrer ungarischen Wirkung ausstrahlende Erinnerung hinterließ /Er war der einzige namhafte ungarische Schriftsteller, dem es gegeben war, persönlich mit dem Schöpfer des Faust zu sprechen/. Gegen Goethe gerichtete Strömungen auf deutschem und ungarischem Boden waren zu erwarten, und hauptsächlich in Gestalt des Jungen Deutschland traten sie auch auf. Aber ein Mitglied der Trias hatte 1829 gesehen, wie man den Dichter als Symbol des deutschen Geistes, als Riesen feierte. Und dieses Erlebnis wurde von Bajza und Toldy auf die unterschiedlichste Weise, meistens in übertragener Form, an die in der Mitte des Jahrhunderts wirkende Generation weitergegeben: an József Eötvös, an János Arany, bei dem sich der Realismus mit der Volkstümlichkeit verbindet, und an József Erdélyi.<sup>12</sup>

#### Anmerkungen

1 Walkó, György: Az ismeretlen Goethe (Der unbekannte Goethe) Bp., 1978. 254.

2 Göthe In: Tarsalkodó, 1832, 134.

3 Szücsi, József: Bajza József. Bp. 1914. 227

4 Turóczi-Trostler J.: Faust. In: Magyar irodalom-világi-rodalom. (Ungarische Literatur - Weltliteratur) Bp. 1961. II: 332.

5 a.W. I.: 436.

6 a.W. I.: 466.

7 Miklós Nagy: Goethes Rezeption in Ungarn um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Lenau-Forum 1979, S. 58.

8 Horváth, János: Tanulmányok (Studien)., Bp. 1956. 266-271 und Fried, István: A délszláv költészet recepciója a magyar irodalomban. (Die Rezeption der südslawischen Dichtung in der ungarischen Literatur). Bp., 1979., 97, 145-153.

9 Babits, Mihály: Az ifjú Vörösmarty (Der junge Vörösmarty) In: Sämtliche Werke, Bp. 1945. 764.

10 Fr. Strich: Goethe und die Weltliteratur. 2. Aufl. Bern 1957. S. 325-329.

11 Zitiert nach Földessy, Gyula: Toldy Ferenc látogatása Goethénél. (Ferenc Toldys Besuch bei Goethe) In: Tanulmányok és élmények. Bp. 1934., über das Ereignis s. noch Walkó, György: Der Bahnbrecher der ungarischen Literaturgeschichte besucht Goethe. In: Studien zur Geschichte der deutsch-ung. literarischen Beziehungen. Berlin 1969, S. 158-164.

12 Die ungarische Rezeption der Jahrhundertmitte behandelt außer dem a.W. von Miklós Nagy auch Gyula Parkas: A fiatal Magyarországnak kora (Die Epoche des jungen Ungarn) Bp. 1932. 251-252 und 270-272.

Die im Text verwendeten Abkürzungen: Vty Akad Kiad = Vörösmarty Mihály ÖM Akadémiai Kiadása (Mihály Vörösmarty, Sämtliche Werke, Akademie-Verlag) 1960-, Bajza-Toldy L = Bajza József és Toldy Ferenc Levelezése. Kiad. Oltványi Ambrus (József Bajza - Ferenc Toldy, Briefwechsel. Hrsg. Ambrus Oltványi), Bp. 1969. S. 707, Kazinczy L = Kazinczy Ferenc levelezése. Kiad. Váczy János (Briefwechsel von Ferenc Kazinczy, Hrsg. János Váczy) 1890-1911

Abschließend sage ich Gusztáv Makay Dank für die Überlassung des Namensregisters von Vty Akad Kiad.

Übersetzung von Ursula Kócsa



В.П. Неустроев

Проблемы немецкой классической эстетики.

Гёте: путь к синтезу

"Партией классиков"<sup>I</sup> называл Эккерман группировавшихся в Веймаре вокруг Гёте поэтов и мыслителей, мечтавших о возрождении гуманистического искусства по примеру древних Афин и о широком распространении эстетического воспитания. В их философско-эстетических трудах, дружеских беседах и переписке явно обнаруживалось сходство взглядов на искусство и его задачи. "Эллинское" учение Винкельмана было для них путеводной звездой.

Понятие "веймарской классики" */weimarer Klassik/*, не совсем точно и полно передаваемое часто определением "веймарский классицизм", в эстетических суждениях и художественном творчестве Гете и Шиллера представало как воплощение широкого синтеза, — т.е. такого реализма, который был обогащен лучшими достижениями позднепросветительского классицизма и романтизма, многовековой традицией мирового искусства.

Эстетические суждения Гете и Шиллера интересны определенной соотносительностью с современной им немецкой классической философией от Канта до Гегеля и просветительскими теориями искусства — Лессинга, Дидро и др. Каждый из великих немецких писателей, шедших во многом разными путями, проверяли теорию собственной художественной практикой.

Творчество Гете составило эпоху в истории национальной и мировой литературы. Признанный вдохновитель общественно-литературного движения "Бури и Натиска", а затем и класси-



ческого реализма, он стал подлинным вождем национальной культуры своей эпохи. Художник-мыслитель, Гете прошел сложный путь развития, по-разному подходил к решению возникавших перед ним эстетических проблем: в пору штурмерства он решающую роль отводил гению, творческой личности, индивидуалистическому выражению протеста и "хаотическим" формам художественного выражения, затем – в пору "веймарского классицизма" и особенно на позднем этапе творческого пути человек рассматривается им уже не "сам по себе", а как часть общественного коллектива, как выразитель лучших чаяний человечества, а художественное творчество обретает строгие, чеканные формы.

Эстетические взгляды Иоганна Вольфганга Гёте /1749–1832/ заметным вкладом вошли в европейскую эстетическую мысль и оказали существенное влияние на ее дальнейшее развитие.

Гёте считал, что каждый, кто достоин имени художника, должен "составить себе если не теорию, то известный свод теоретических рецептов"<sup>2</sup>. Собственные эстетические высказывания писателя, не претендуя называться системой, все же не остались лишь сводом рецептов. Многие из своих теоретических постулатов Гёте по праву называл максимами, видя в них выражение творческого "я" художника-мыслителя. Правда, иногда он позволял себе с недоверием относиться к эстетическим теориям, которые считал чем-то "пустым и фатальным"<sup>3</sup>.

Эстетическая мысль Гёте находилась в непрерывном развитии, получая выражение не только в статьях и рецензиях, но и в беседах, переписке, в почти каждодневных записях максим и размышлений, наконец опосредованно – в самом художественном творчестве /наиболее убедительные примеры в этом отношении дают многие стихотворения, роман "Годы учения Вильгельма Мейстера", "Фауст"/. Если судить по интенсивности публикаций более или менее значительных статей и эссе по проблемам искусства и принципиальным "поворотам" теоретического мышления Гёте, можно наметить три основных этапа в раз-

витии его эстетической теории: первый /начало 70-х годов/ совпадает с его художественным творчеством периода "Бури и натиска", второй /с середины 90-х годов/ - связан с осмыслением искусства "веймарской классики" и ее эстетических принципов, третий /от начала XIX в./ вызван необходимостью освоения и оценки новых тенденций в искусстве, в первую очередь романтическом, поисками художественных решений, нашедших наиболее полное выражение в "Фаусте" - величайшем творении эпохи.

Процесс непрерывного обогащения эстетической мысли Гёте был связан с разработкой естественно-научных и философских вопросов, актуальных проблем реализма как художественного метода, синтезирующего реальное и идеальное, диалектически сочетающего истинное и прекрасное. Чрезвычайно широк диапазон интересов Гёте в сфере искусств разных эпох: литература и театр, живопись, архитектура и музыка.

На раннем этапе Гёте, подобно Гердеру, стремится в искусстве позднего Средневековья и особенно эпохи Возрождения /Альбрехт Дюрер, Рафаэль/ найти примеры для подражания. В речи "Ко дню Шекспира" /1771/ он выступает с восторженной апологией английского драматурга, которого берет себе в союзники в отстаивании штурмерских идеалов в борьбе против рутины. По мысли Гёте, Шекспир отразил бурную жизнь своего времени, создал галерею "необузданных характеров", которые подобно древним грекам - дети природы /понимаемой Спинозистски/ и потому в наибольшей степени могут выразить и "своеобразие нашего я, дерзновенную свободу нашей воли".

Характерной для Гёте была и трактовка средневековой архитектуры<sup>4</sup>. В грандиозных "гармонических массах" Страсбургского собора увидел он "создание высшей природы", в котором все формы выражают внутреннюю закономерность и отвечают целому. И уже здесь формулируется отказ от безоговорочного, слепого подражания природе, какой бы прекрасно организованной она сама по себе ни была. Весь, по мысли Гёте, как бы ни был значителен "великий букварь природы", его "ко-

пирование" не может удовлетворить художника, которому необходима правда, а не правдоподобие. В дальнейшем Гёте показывает необходимость обретения большим искусством своего пути, выработки художником собственного стиля, покоящегося как на "самом существе вещей", так и на "глубочайших твердых познаниях"<sup>5</sup>. Так в сознании писателя формулируется мысль о преображении искусством действительности, о принципах целостного обобщения, типизации.

Особую группу составляют полемические статьи Гёте, выясняющие особенности реалистического искусства. В комментарии к переведенной им статье Дидро "Опыт о живописи" /1794/ Гёте не довольствуется "соревнованием" с природой и передачей характерного, но выдвигает идеи искусства, имеющего свою собственную глубину и собственную власть, искусства, отражающего "высшие моменты" явлений, стремящегося к вершинам красоты и высотам страсти. В противовес Дидро, несколько прямолинейно ставившего вопрос об условиях /"правильно" организованной природы/, детерминирующих художественную мысль в произведении искусства, Гёте утверждает, что "в природе нет ничего правильного", поскольку "правильность предполагает некие правила, которые человек определяет в соответствии со своими чувствами, опытом, убеждениями и вкусами..."<sup>6</sup>.

Но опыт, убеждения и вкусы художника для Гете постоянно связаны с окружающим, с действительностью, с оценкой общественно-исторических явлений. В статье "Литературное санклюотство" /1795/ он пишет о необходимости сохранения в художественном произведении свидетельств о характере эпохи, ее достоинствах и недостатках. "Классический автор, классическое произведение", по мысли Гёте, в значительной степени зависят от уровня развития нации, от форм общественного сознания, от уровня современной культуры.<sup>7</sup>

Обсуждая с Шиллером вопрос о специфике различных родов поэзии<sup>8</sup> Гёте утверждает, что одни и те же объекты действительности в эпосе и трагедии, естественно, выражаются по-

разному: в одних случаях — в показе человека, "действующего во вне", в других — "устремленного в глубь своей внутренней жизни", страдающего"<sup>9</sup>.

Опыт древних убеждает Гёте в том, что "правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же..."<sup>10</sup>, что решающее значение в творчестве имеют активная роль художника, его интеллект, чувство, талант, принцип отбора и т.п.

В статьях "Введение в Пропилеи" /1798/, "О Лаокооне" /1798/, "Коллекционер и его близкие" /1798-1799/, в эссе "Винкельман" /1804-1805/, овеянных духом классического идеала, Гёте предпринимает попытку соотнести понятия — "античность" и "современность", уяснить задачи и особенности собственного реализма. Обращаясь к античной культуре, современное искусство должно в то же время "живо замечать окружающее", "соревнуясь с природой творить нечто духовно-органическое, придавая своему произведению такое содержание, такую форму, чтобы оно казалось одновременно естественным и сверхестественным"<sup>11</sup>. Но искусство, по Гёте, всегда своим "исконным объектом" имело человека. Поэтому справедливо считая, что в человеческую натуру невозможно достаточно глубоко проникнуть путем внешнего созерцания /сравнительная анатомия может охватить объект лишь общим понятием, ведя воспринимающего от формы к форме/, писатель подлинное назначение искусства видит в необходимости создания идеального образа, в многосторонности художника, чувствующего живые контрасты и гармонию красок. Такого рода принципы сохраняют свое значение, независимо от того, "лежит ли в их основе вымысел или история". С сожалением Гёте констатирует, что называя древних своими учителями, признавая за их произведениями недостижимое совершенство, мы часто "как в теории, так и на практике отклоняемся от максим, которых они неизменно придерживались"<sup>12</sup>.

Понятие "сверхестественного" /"демонического"/ в искусстве не означало для Гёте чего-то мистического. Скорее это было проявлением шекспировского "соперничества с природой" с помощью художественных средств, богатства поэтичес-



кой фантазии, которые помогают не только показать характерное, но и выразить "таинственное", идеальное, Рембрандта и Дюрера "дополнить" Рафаэлем, Бетховена – Моцартом. Наиболее показательным в этом отношении гетевское истолкование библейских мотивов – от эссе "О Христе и двенадцати апостолах" /1798/ до "Фауста". По собственному признанию Гёте, для него такие художники как Дюрер, Леонардо да Винчи, Рафаэль – величайшие примеры общечеловеческого искусства.

Сохраняя принципиальность позиций в отстаивании реализма в искусстве, Гёте развернул на страницах своих трудов широкую полемику с различного рода "односторонними" искусствоведческими /по преимуществу "натуралистическими"/ концепциями, с различного рода подражателями, эскизниками, характеристиками, фантазерами и т.д. Только вкус ко всеобщему, по мысли Гёте, поможет совершенному художнику обнять "великолепное многоступенчатое здание искусства", стать творцом хоггартовской "эмеевидной линии", добиться "соединения антиitez" /"серьезности" и "игры"/<sup>13</sup>.

В наибольшей степени духом древних, по словам Гёте, обладал Винкельман, и именно это позволило ему познать как "красоту форм, так и способы ее создания"<sup>14</sup>. В кругу винкельмановских идей Гёте продолжает рассматривать вопрос о сложнейших путях и формах постижения характера, поскольку "каждого человека можно рассматривать как некую многосложную шарату"<sup>15</sup>.

В поздних литературных работах и рецензиях Гёте часто осмысливает опыт современной немецкой и европейской литературы, в частности романтической /"Чудесный рог мальчика", "Примечания к Западно-восточному дивану", "Классики и романтики в Италии" и др./ . Отношение его к романтикам было очень сложным. В одних случаях он решительно не принимал принципов романтической школы, порицая консерватизм и мистицизм многих ее представителей. Широкую известность приобрел его афоризм: "классическое – это здорове, романтическое – больное"<sup>16</sup>. В других – высоко оценивал обращение романтиков к фольклору, особенно тепло отзывался о личности и поэзии

Байрона, себя называл его "немецким сотоварищем" и - в специальном стихотворении /правда, уже не заставшем английско-го поэта в живых/ - благословил Байрона на подвиг в Греции.

В статье "Эпоха форсированных талантов" /1813/, написанной в несколько иронической интонации, Гёте все же признавал, что романтическое движение было вызвано исторической необходимостью и что первый теоретический толчок ему дал Шиллер, как автор "Писем об эстетическом воспитании человека", трактата "О наивной и сентиментальной поэзии", а также рецензии "О стихотворениях Бюргера".

В одной из бесед с Эккерманом /21 марта 1830 г./ Гёте признавал, что понятие классической и романтической поэзии, получившее столь широкое распространение и вызвавшее немало "споров и раздоров", исходило от него самого и от Шиллера /несмотря на существенные расхождения между ними - один "придерживался в поэзии принципа объективного изображения", творчество же другого "было чисто субъективным"/. Тем не менее именно Шиллер, по признанию Гёте, доказал ему, что и он - Гёте - даже вопреки его воле - "был романтиком", что его "Ифигения", "благодаря преобладанию в ней чувства, отнюдь не является такой классической в античном смысле слова, как это можно было подумать"<sup>17</sup>.

Цельный в своем творчестве, Гёте настойчиво требовал верности натуре. Образцом большого искусства правды он считал, пожалуй, только Шекспира, бывшего по отношению к природе "господином и вместе с тем рабом". Эта мысль найдет свое развитие и в "шекспировских" эпизодах романа "Годы учения Вильгельма Мейстера".

Статья "Шекспир и несть ему конца" /I-III, 1815-1826/ представляет новую - по сравнению со штирмерской - концепцию личности и творчества английского драматурга. Видя в нем "поэта вообще", тяготеющего к постижению общечеловеческого, вечного, Гёте не упускает из вида исторических условий, выразителем которых он был и, таким образом, сумел поставить себя "на один уровень с живой жизнью своей эпохи". "Правда жизни" в шекспировской драматургии - это не только "оживлен-

ная ярмарка", но и самый сложный образ человека, мастерское умение "выворачивать наружу внутреннюю жизнь". И римляне у Шекспира, по словам Гёте, "чистокровные агличане", "люди, люди до мозга костей"<sup>18</sup>. Драматург, мощно связывающий старое и новое, Шекспир, по словам Гёте, остается в пределах реальности даже в способе введения "магического элемента", который, однако, не играет у него главной роли.

К суждениям о драматургии Шекспира в определенной степени примыкает и гетевская интерпретация аристотелевского понятия "катарсиса" в статье "Примечание к "Поэтике" Аристотеля" /1827/. По его мысли, учение о катарсисе не может быть принято как универсальное и обязательное для современной трагедии: "Когда трагедия исчерпала средства возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей"<sup>19</sup>. Однако трагический герой "не может быть ни безусловно виновным, ни вполне невиновным", так как театр не рассчитывает лишь успокоить или разрядить зрителя, и потому "катарсис имел бы чисто сюжетный характер", или стал бы "вовсе невозможен"<sup>20</sup>.

На позднем этапе своего творчества, особенно в процессе работы над второй частью "Фауста", Гёте достигает глубокого понимания задач искусства. В статье "Лоуренс Стерн" /1827/ он блестяще подтверждает это на примере анализа одного из выдающихся произведений эпохи Просвещения — романа "Тристрам Шенди". По мысли Гёте, Стерн "положил начало и способствовал дальнейшему развитию великой эпохи более чистого понимания человеческой души". Сам "обязанный многим" английскому романисту, Гёте особенно ценит у него "психологические наблюдения", которые "в конечном счете образуют индивидуальность". Йорик — Стерн "раскрывает человеческое в человеке" и эта своеобычность "проявляется в действии"<sup>21</sup>.

На исторической и типологической основе развивается и понятие всемирной литературы, как выражение наивысшего синтеза и прогресса<sup>22</sup>. В духе идей Гердера он высказывает уверенность в том, что взаимодействие литератур будет спо-

собствовать взаимопониманию народов, общему прогрессу, "надежному доверию".<sup>23</sup>

Художник-мыслитель, Гёте, подобно тонко чувствующей мембране, постоянно ощущал не только ход реальной жизни современности, но и общественные и культурные задачи, возникавшие перед человечеством и искусством. Цельный в своем творчестве, он умел подчинить высоким задачам и свою эстетическую мысль - в широкой панораме развития искусств и в частных моментах этого процесса. Это убедительно раскрывает афоризм Гёте, записанный в "Изречениях в прозе" /№ 899/: "Что есть всеобщее? - Отдельный случай. Что есть особенное? - Миллионы случаев".

В материалах к "Учению о цвете" /"Галилео Галилей"/ Гёте сам расшифровывает эту кажущуюся странной формулу: "Для гения один случай имеет значение тысячи случаев". Такова, по мысли писателя, философская и художественная диалектика единичного и всеобщего, которую он особенно ценил у Шиллера.

### Примечания

- 1) См.: Эккерман И.Р. Разговоры с Гёте. М.-Л., 1934, с. 316-317.
- 2) Гёте. Собр. соч. в тринадцати томах, т. X.M., 1937, с. 428.
- 3) В беседе с канцлером Ф. Фон Мюллером. Цит. в ст. А.В. Гулыгин кн.: И.В. Гёте. Об искусстве, М. "Искусство", 1975, с. 25.
- 4) Гёте. О немецком зодчестве /1771/.
- 5) Гёте. Простое подражание, манера, стиль /1789/, Собр. соч., т. X, с. 401.
- 6) Гёте И.В. Об искусстве, с. 150.
- 7) Там же, с. 346.
- 8) Гёте. С эпической и драматической поэзии. /1797/.
- 9) Гёте. Собр. соч., т. X, с. 409-410.
- 10) Гёте. О правде и правдоподобию в искусстве. Собр. соч. т. X, с. 446
- 11) Гёте. Введение в Пропилеи. Собр. соч., т. X, с. 417.
- 12) Гёте. Коллекционер и его близкие. Собр. соч., т. X, с. 417-421.
- 13) Гёте. Коллекционер и его близкие. Собр. соч., т. X, с. 506.
- 14) Гёте. Коллекционер и его близкие. Собр. соч., т. X, с. 555.



- 15) Там же, с. 569.
- 16) Гёте. Максимы и рефлексии. Собр. соч., т. X, с. 724.
- 17) См.: Эккерман. Разговоры с Гёте, с. 283.
- 18) Гёте. Собр. соч., т. X, стр. 584.
- 19) Гёте. Об искусстве, с. 513-514.
- 20) Там же, с. 515-516.
- 21) Гёте. Собр. соч., т. X, с. 600.
- 22) Гёте. Дальнейшее о всемирной литературе /1829/. Там же, с. 706 и сл.
- 23) Гёте. Об искусстве, с. 576.

Klaus Schaefer

"Iphigenie auf Tauris" heute - Entstehungsgeschichte und Wirkungsmöglichkeiten

Anfang 1776 entschied sich Goethe, in Weimar selbsthaft zu werden, wobei mehrere Umstände und Überlegungen eine Rolle gespielt haben mögen: Es lockte die Aussicht auf bisher ungeahnte neue Wirklichkeitserkenntnisse und Lebensbeziehungen; in Weimar wirkte bereits als Prinzenerzieher der berühmte Dichter Christoph Martin Wieland; die Herzoginmutter Anna Amalia galt als eine die Künste fördernde Fürstin; der junge 18 jährige Herzog selbst schätzte ihn hoch, gewährte ihm bevorzugte Lebensbedingungen sowie führenden politischen Einfluß auf das kleine Staatswesen<sup>1</sup> und unterwarf sich zunächst in vielen Fragen dem Einfluß Goethes. In dem Dichter war in diesem Zusammenhang die Hoffnung gereift, ein konkretes Betätigungsfeld für seinen Tatendrang gefunden zu haben und in dieser äußerlich glücklichen Situation die bürgerlich-humanistischen Ideen des Sturm und Drang sowohl durch die ihm übertragenen Machtmittel als auch über den Einfluß auf Karl August selbst schrittweise im Leben verwirklichen zu können. Diese Hoffnung resultierte zwangsläufig aus den bisherigen Erfahrungen des Sturms und Drangs, aus der in vielen künstlerischen Werken gewonnen bzw. gestalteten Erkenntnis, daß die Durchsetzung fortschrittlicher bürgerlicher Ideale sich zur damaligen Zeit in Deutschland weder auf eine breite, bewußte Volksbasis stützen konnte noch frontal gegen die politischen Machthaber zu bewerkstelligen war. Freilich mußte auch Goethe sehr bald an dem sich versteifenden

Widerstand der Hofkamarilla spüren, daß auch diese - für einen bewußten und exponierten Vorkämpfer bürgerlich-humanistischen Ideengutes - Ausnahmeposition in Weimar letztendlich keine Möglichkeit für eine Umsetzung seiner Ideale bieten konnte; jede Reformbemühung stieß auf erbitterten Widerstand seitens der Adelskreise. Am 21. November 1782 findet sich in einem Brief an den Freund Knebel schließlich das Geständnis: "Der Wahn, die schönen Körner die in meinem und meiner Freunde dasein reifen, müßten auf diesen Boden gesät, und jene himmlische Juwelen könnten in die irdischen Kronen dieser Fürsten gefaßt werden, hat mich ganz verlassen ..."<sup>2</sup> Zunächst jedoch konzentrierte er sich noch mit seiner ganzen Kraft auf die Regierungsgeschäfte.

Neben unvergänglicher Lyrik entstehen nur relativ wenige umfangreiche Kunstwerke in diesen Jahren seiner vornehmlich öffentlichen Tätigkeit: seit 1777 Wilhelm Meisters theatralische Sendung, der sog. Ur-Meister; 1778 wendet er sich erneut dem Egmont zu; und im Februar/März des Jahres 1779 entsteht in Prosa die erste Fassung der Iphigenie auf Tauris, in der Thema und künstlerische Idee der Endfassung bereits voll entfaltet sind, nachdem er sich praktisch schon seit Beginn seiner Weimarer Zeit /1776/ mit dem Gedanken zu diesem Werk beschäftigt hat.<sup>3</sup> Er griff auf die bereits von Euripides /5. Jh. v. Ztr./ in dessen Iphigenie bei den Taurern gestaltete uralte Tantalidensage zurück.

In der Fassung des antiken Dramatikers kommt letztenendlich eine Schickselsauffassung zum Ausdruck, die geprägt ist von der Überzeugung, daß der Mensch ohnmächtig und gänzlich dem Ratschluß höherer Gewalten überantwortet ist; es ist objektiv ein Versuch, die Inhumanität im Leben der Sklavenhaltergesellschaft - Grausamkeit, Egoismus, Bindungs- und Rücksichtslosigkeit - zu bemänteln, sich durch Übergabe der Verantwortung an die Götter davon reinzuwaschen. Der Humanist G o e t h e war herausgefordert, an diesem von vielen Künstlern immer wieder gestalteten Stoff<sup>4</sup> eine moderne Alternative zum zentralen Problem der schicksalsgestaltenden Ver-

antwortung und Kraft des Menschen, zu dem der Beziehung zwischen Freiheit und Notwendigkeit zu entwickeln.

Um seine eigenen humanistischen Ideale an diesem Stoff künstlerisch verwirklichen zu können, waren freilich tiefe Eingriffe in die stoffliche Vorgabe vonnöten. Der Entscheidung dafür liegt offensichtlich die - trotz allem zunächst noch vorhandenen Optimismus - ständig wachsende Einsicht Goethes von der Kluft zwischen bürgerlich-humanistischem Ideal und feudalabsolutistischer Wirklichkeit zugrunde, die Einsicht, daß seine humanistischen Perspektivevorstellungen zu diesem Zeitpunkt in der ersehnten Klarheit und Konsequenz gar nicht oder doch nur unzureichend von ihm aus einem unmittelbar aus der zeitgenössischen gesellschaftlichen Realität gewonnenen Stoff entwickelt werden konnten. Der Versuch, die antike Mythologie zur Darlegung humanistischer Ideale des 18. Jahrhunderts zu nutzen, läuft auf ein gleichnishafte künstlerisches Verfahren hinaus, bei dem das gebotene "Abbild der Wirklichkeit als Mittel zum Zweck eines bestimmten Beweises benutzt wird".<sup>5</sup> Das Werk ist kein "historisches", sondern ein parabolisches Stück; es geht in ihm nicht um die künstlerische Darstellung bestimmter konkret-historischer Prozesse oder Gestalten aus der frühen Sklavenhaltergesellschaft, sondern um die bildhafte Veranschaulichung einer aktuellen These, Überzeugung, Maxime mittels dieses Materials. Mit diesem - bereits bei Lessing zu beobachtenden - künstlerischen Vorgang bereichert der Dichter die diesbezügliche Entwicklungslinie in unserer Nationalliteratur, deren außerordentliche Fruchtbarkeit sich bis heute erweist. Der Gewinn besteht für Goethe darin, daß er nicht mehr vordergründig gezwungen ist, die konkreten politischen und sozialen Aspekte des Lebens im 18. Jahrhundert ins Spiel bringen zu müssen, daß er die glaubhafte Möglichkeit hat, von solchen, die gewünschte und ungehinderte Perspektivedarstellung "störenden" Faktoren aus seiner Gegenwart oder auch aus dem aufgegriffenen Stoff zu abstrahieren; das bezieht sich vor allem auf den Verzicht, Volksgestalten handelnd auf die Bühne zu bringen<sup>6</sup> - ein Vorgang, der den Wandel vom Sturm und Drang



zur Klassik schlaglichtartig erhellt, - und die Stilisierung des Thoas als eines um das Wohl seines Volkes erhlich bemühten Fürsten.<sup>7</sup>

Andererseits ist bereits hier nicht zu übersehen: Diese Abstrahierung muß zwangsläufig auf Kosten des künstlerischen Realismus erfolgen, weil das Ideal der Wirklichkeit zu weit entrückt war.<sup>8</sup> Der Verknüpfung des Parabolischen mit klassizistischen Zügen mußte in der - durch objektive und subjektive Faktoren bestimmten - besonderen Schaffenssituation des Dichters zwangsläufig zu einem weitgehenden Verzicht auf die Gestaltung typischer Charaktere und zu einem spürbaren Verlust an temporärem Gehalt, an zeitgenössischen Wirkungsmöglichkeiten führen. Die künstlerische Konsequenz für sein weiteres Schaffen ist aus seinen späteren Hauptwerken abzulesen: Das Ringen um die Gewinnung künstlerischer Stoffe aus der zeitgenössischen Realität war zwar mit einer Einbuße an Vollständigkeit und Reinheit des humanistischen Ideals, mit auch teilweise resignativen Zügen verbunden, gleichzeitig jedoch mit einem unübersehbaren Gewinn an dialektischen Entwicklungseinsichten.

Goethe hat in Dichtung und Wahrheit auf den rebellischen Charakter seiner Stoffwahl hingewiesen. Er unterstreicht hier den Aspekt der aus Übermut und Auflehnung gegen die Macht der Götter resultierenden Tragik, um deren menschheitsgeschichtliche Aufhebung es ihm schließlich in seinem Drama geht: "Doch auch die kühneren jenes Geschlechts, Tantalus, Ixion, Sisyphus, waren meine Heiligen. In die Gesellschaft der Götter aufgenommen, mochten sie sich nicht untergeordnet genug betrachten, als übermütige Gäste ihres wirtlichen Gönnes Zorn verdient und sich eine traurige Verbannung zugezogen haben. Ich bemitleidete sie, ihr Zustand war von den Alten schon als wahrhaft tragisch anerkannt, und wenn ich sie als Glieder einer ungeheuren Opposition im Hintergrund meiner 'Iphigenie' zeigte, so bin ich ihnen wohl ein Teil der Wirkung schuldig, welche dieses Stück hervorzubringen das Glück hatte."<sup>9</sup>

So durchzieht das Werk Goethes von vornherein ein Widerspruch zwischen Auflehnung einerseits und einer sich vor allem im Ge-

danken der Fürstenerziehung manifestierenden evolutionär-aufklärerischen Haltung andererseits. Die künstlerische Idee reflektiert genau Goethes höchst zwiespältige Stellung zwischen dem Sturm und Drang und der zeitweiligen Beteiligung am feudalsolutistischen Machtapparat in Weimar.

Goethes Bearbeitung des Stückes bis hin zur endgültigen - 1786/87 in Italien entstandenen - jambischen Verfassung<sup>10</sup> vollzog sich unter bemerkenswerten neuen Vorzeichen. Hier ist einmal zu nennen das zunehmend als problematisch und unnatürlich empfundene Verhältnis zu Charlotte von Stein, die bei der Konzipierung der Iphigenie-Gestalt einen tiefen Einfluß ausgeübt hatte; vor allem aber die bereits erwähnte wachsende, seit Anfang der achtziger Jahre deutlich zu verfolgende subjektive Einsicht Goethes in die Hoffnungslosigkeit, seine Ideale, um derentwegen er den Weimarer Weg gegangen war, auch nur annähernd verwirklichen zu können. Diese zunehmende Desillusionierung korrespondierte mit einem teilweise ganz erstaunlichen Erkenntnisgewinn; am 17. 4. 1782 schrieb Goethe an den Freund Knebel: "So steig' ich durch alle Stände aufwärts, sehe den Bauersmann der Erde das Notdürftige abfordern, das doch auch ein behaglich Auskommen wäre, wenn er nur für sich schwitzte. Du weißt aber: Wenn die Blattläuse auf den Rosenzweigen sitzen und sich hübsch dick und grün gesogen haben, dann kommen die Ameisen und saugen ihnen den filtrierten Saft aus den Leibern. Und so geht's weiter. Und wir haben's so weit gebracht, daß oben immer in einem Tag mehr verzehrt wird, als unten in einem beigebracht werden kann."<sup>11</sup> Der Dichter geriet in eine Krisensituation, aus der er schließlich mit der fluchtartigen Reise nach Italien /1786-1788/ zu entkommen suchte. Dadurch rückte zwangsläufig der Aufforderungsaspekt in der Iphigenie, der Appell zum Nachvollzug der Humanisierung für Goethe selbst immer mehr ins Illusionäre; das humanistische Ideal war von der Realität auch für ihn durch eine unüberwindliche Kluft getrennt.

Für Goethe ist es bereits seit Anfang der 80er Jahre nie ungebrochene Selbstverständlichkeit, nie eine mehr als ständig an-

gefochtene Hoffnung gewesen, was er im hohen Alter 1827 dem Berliner Schauspieler und Orest-Darsteller Krüger als Motto zur Iphigenie gewidmet hat:

"... Alle menschlichen Gebrechen  
Sühnet reine Menschlichkeit."<sup>12</sup>

Das Wissen um jenes Mißverhältnis zwischen Realität und Ideal wird im Briefwechsel mit Schiller deutlich, der 1802 die Uraufführung der Endfassung für das Weimarer Hoftheater vorbereitete. So heißt es im Schreiben vom 19. 1. 1802 an Schiller: "Hierbei kommt die Abschrift des gräzisierungsspielenden Schauspiels. Ich bin neugierig, was Sie ihm abgewinnen werden. Ich habe hier und da hineingesehen, es ist g a n z v e r t e u f e l t h u m a n /Sperrung K. Sch./. Geht alles halbweg, so wollen wirs versuchen: denn wir haben doch schon öfters gesehen, daß die Wirkungen eines solchen Wagestücks für uns und für das Ganze inkalkulabel sind."<sup>13</sup> Die Versform der Endfassung zollt dem insofern Tribut, als sie dieser Entfernung von einer Wunschwelt, in der das Sittlich-Schöne wirklichen Einfluß auf das Gesellschaftliche Leben hat, in höherem Maße als die Prosaform Ausdruck verlieh.

Der Funktionswandel für die Zeitgenossen liegt auf der Hand: Das Werk bietet in bezug auf die gesellschaftliche Durchsetzung humanistischer Ideale weder ein "Abbild" bereits vorhandener Errungenschaften, noch ist es Ausdruck einer Hoffnung, das Ideal in seinen Hauptzügen als reale Möglichkeit der Entwicklung in absehbarer Zeit verwirklichen zu können; gegeben werden vielmehr die Menschen von ihren derzeitigen Positionen und Verhältnissen fortorientierende, humanistische Richtungsimpulse durchaus unterschiedlichen Charakters und - damit untrennbar zusammenhängend - hohe Wertmaßstäbe, an denen die feudalabsolutistische Wirklichkeit gemessen - und verurteilt wird. Ein mit veränderter Funktion der dramatischen Konflikte bzw. Konflikträger verbundener neuer Dramentypus signalisierte die Ausprägung eines neuen ästhetischen Programms, das geeignet erschien, den Erfahrungen der vergangenen Jahre gerecht zu werden und dabei die Grundgedanken bürgerlich-humanistischen

Fortschrittstrebens dennoch nicht nur zu bewahren, sondern auch neue Wege ihrer Durchsetzung zu erkunden.

Iphigenie ist von ihrem Dichter aufgebaut und strukturell in das Drama eingebettet als Leitfigur. Sie verkörpert auf der einen Seite das erfolgreiche Ringen um humanistische Positionen und erzielt gleichzeitig durch ihre Entscheidungen Wirkungen bei Orest und Thoas, durch die deren und ihre eigenen Konflikte gelöst werden; sie schüttelt den fruchtbaren Fluch ab, der auf dem Geschlecht der Tantaliden lastet.

Seit je - so erfahren wir bereits zum Beginn des dramatischen Geschehens - hat es Spannungen, Widersprüche zwischen dem barbarischen Herrscher Thoas und der Priesterin Iphigenie vor allem zur Frage des Menschenopfers gegeben; wenn Thoas dabei bisher nachgegeben hat, dann deshalb, weil er ihr gegenüber Heiratsabsichten hatte. Mit Iphigenies Weigerung gehen alle Errungenschaften zwangsläufig verloren - die Beziehungen zwischen der Titelfigur und Thoas nehmen Konfliktcharakter an. Für Iphigenie ist der äußere Konflikt dabei sofort verwoben mit inneren Kämpfen: Ihre Humanität ist keinesfalls unerschütterlicher sicherer Besitz - sie muß vielmehr immer wieder neu in der Auseinandersetzung mit der Macht des Alten behauptet werden. Die daraus resultierende Akzentuierung "seelischer", innerer Vorgänge ist unbestreitbar - sie rechtfertigt jedoch keine einseitige Verabsolutierung dieses Aspekts, die im Endergebnis darauf hinauslief, dem Werk sowohl seine zeitgenössische als auch heutige aktuelle Brisanz zu nehmen. Durch die Gefangennahme der zwei Fremden, die Erkenntnis schließlich, daß diese ersten, von ihr selbst nun zu vollziehenden Menschenopfer nicht nur Landsleute, sondern ihr eigener Bruder und sein Freund sein sollen, erfolgt eine unerträgliche Verschärfung der Konfliktsituation; der Götterfluch droht sich erneut zu verwirklichen. Für alle Beteiligten erwachsen daraus erschütternde Alternativen.

Die ersehnte Befreiung der Gefangenen scheint für Iphigenie nur durch List und Betrug, durch endgültige Zerstörung der im Umgang mit Thoas aufgebauten neuen ethischen Normen möglich



zu sein; eine Bewahrung der humanistischen Überzeugungen, die Rettung der Integrität ihrer eigenen Persönlichkeit ist offensichtlich nur mit dem Preis des Lebens zu bezahlen. Der von ihr angestrebte Ausbruch aus dem furchtbaren Bannkreis einer zutiefst unmenschlichen Schicksalsauffassung ist aufs höchste bedroht.

Eine perspektivehaltige Konfliktlösung war für Goethe weder durch ein direktes Eingreifen der Götter noch durch den physischen, militärischen Sieg einer Partei über die andere möglich; er sucht sie vielmehr als möglich zu beschwören über jene von Iphigenie ausgehenden Einwirkungen auf das Bewußtsein der Antagonisten, durch die sie humanisiert und die Konflikte glücklich aufgelöst werden.

Die geistige Nähe zu Lessings Nathan dem Weisen, das Wiederaufgreifen aufklärerischer Erziehungsvorstellungen, ist nicht zu übersehen. Diese Kontinuität im Humanitätsanspruch drückt sich vor allem aus

- in der dem Einzelindividuum übertragenen Chance und Verantwortung;
- in dem vorausgesetzten - die Klassenantagonismen noch nicht berücksichtigenden - Mechanismus der Beziehungen zwischen Individuum und Gesamtgesellschaft: Um letztere über das erstere humanisieren zu können, bot sich daher für die Dichter die Idee der Fürstenerziehung als theoretisch effektivster Weg an;
- in der parabelhaften Entrückung des dramatischen Geschehens aus der aktuellen Gegenwart.

Gleichzeitig ist jedoch auch die Glaubwürdigkeit einer solchen Verwirklichung des Ideals brüchiger geworden; Goethe wurde dadurch im Vergleich zu Lessing zu einer noch stärkeren Stilisierung, Abstrahierung von der realen Wirklichkeit gezwungen, ohne daß dadurch alle Antinomien, inneren Brüche im Stück zu verhindern waren.<sup>14</sup>

Nichtsdestoweniger haben die Sturm-und-Drang-Erfahrungen Goethes scheidende neue Akzente gesetzt: Humanität ist bei Goethe nun in noch stärkerem Maße das Ergebnis von äußeren und inne-

ren Kämpfen, ist in erregenderer Weise täglich neu zu erobernde Position und in umfassenderem Sinne begriffen als einzig lohnende menschliche Perspektive. Gerade aus dieser von Goethe insgesamt meisterhaft gebändigten, durchaus widersprüchlichen und vielschichtigen inneren Problematik bezieht die Iphigenie ihren reizvollen Charakter, ergeben sich spezifische Wirkungsmöglichkeiten.

Der Leser/Zuschauer ist konfrontiert mit einem erregenden Spannungsfeld, gebildet aus ineinander verwobenen Widersprüchen und Konflikten

- zwischen den handelnden Figuren,
- zwischen dichterischer Intention und künstlerischem Ergebnis,
- zwischen Goethes humanistischen Idealen und der gesellschaftlichen Realität Ende des 18. Jahrhunderts einerseits sowie den uns heute vorliegenden menschheitlichen Erfahrungen andererseits.

Wir sind hineingezogen, sind veranlaßt, uns selbst hierzu in ein Verhältnis zu setzen.

Die kritische Aneignung, Suche nach aktuellen Beziehungen findet einen wesentlichen Ansatzpunkt im Charakter der vom Dichter gestalteten utopischen Perspektive. In der Iphigenie ist diese unter philosophischer Sicht bestimmbar als ein sich untrennbar durchdringendes Gewebe von "Unmöglichkeit" und "abstrakter Möglichkeit".<sup>15</sup> Die künstlerisch gestaltete Beziehung zwischen Realität, humanistischem Ideal und Weg zur Erreichung des angestrebten Zieles ist jedoch gerade deshalb über die Entstehungszeit hinausweisend, weil Goethe damit Werte vorgab, die seine eigene Klasse auch nach erfolgter Machtübernahme nie oder höchstens partiell zu verwirklichen vermochte, die ihr aber Kraft und richtungweisende Impulse zur Lösung ihrer welthistorischen Aufgaben verliehen. Bei aller Unverwirklichbarkeit für die zeitgenössischen Adressaten schärften und bereicherten derartige Antizipationen das Bewußtsein, schürten sie das Unbefriedigtsein mit der von der herrschenden Ideologie als ewig und göttlich propagierten inhumanen Realität, ga-

ben sie fruchtbare Anstöße zur Formierung von progressiven Idealen, wie sie gleichzeitig eine provozierende Herausforderung gegenüber der herrschenden Klasse waren; sie zielten letztlich auf Veränderung, Humanisierung realer gesellschaftlicher Beziehungen. Dadurch, daß es dem Dichter ästhetisch tief beeindruckend gelang, wichtige Seiten der objektiven Tendenz des realen menschlichen Entwicklungsprozesses in Umriß und Richtung perspektivisch zu projektieren, vermag das Werk auch immer wieder neu auf vielfältige Weise Wirkungen zu erzeugen. Für eine von Klassenantagonismen befreite Menschheit öffnet sich zunehmend die Möglichkeit einer wahrhaft schöpferischen und aktuellen dialektischen Aufhebung des großen ästhetischen Gehalts dieses Werkes; sie beinhaltet zwangsläufig das Wissen um die historische Distanz, um die von der Geschichte nicht verwirklichten bzw. zu verwirklichenden Hoffnungen. Eine Schlüsselposition zur Verständigung über solche aktuellen Wirkungsprozessen nimmt die jedem bedeutenden Werk innewohnende komplizierte Dialektik von klassenbegrenzt Ideologischem und "Allgemeinmenschlichem" ein. Die Literatur widerspiegelt und befördert den Prozeß der bisherigen menschlichen Entwicklung als einer Geschichte von Klassenkämpfen und damit gleichzeitig der "Entwicklung aller menschlichen Kräfte als solcher"<sup>16</sup>, des durch Kontinuität // und Diskontinuität gekennzeichneten Weges der menschlichen Gattung über einzelne historische Epochen hinweg. Es geht dabei um solche von der Literatur modellierten Möglichkeiten menschlicher Beziehungen im kleinen und großen, die des Menschen Wesenskräfte und Sehnsüchte ausdrücken und sie gleichzeitig fördern; die auf Grund eben jener inneren Dialektik auch von Nachgeborenen innerhalb eines weitgesteckten historischen Rahmens ästhetisch erlebt werden können. Dabei kann diese Verschmelzung zwischen "Relativem und Absolutem" /Kagan/ - abhängig von vielen objektiven und subjektiven Faktoren - außerordentlich differenziert "dosierte" sein; sie ist die Grundlage für eine notwendige k r i t i - s c h e Aneignung.<sup>17</sup>

Zum einen handelte es sich hierbei um eine unüberhörbare

A u f l e h n u n g gegen Charakter und Praxix des zeitgenössischen Fürstentums, dem vorgehalten wurde: So müßtet Ihr als Herrscher handeln, um gleichzeitig wahrhaft menschlich zu sein! Damit steht die weitreichende Frage nach der Realisierbarkeit humanistischer Vorstellungen in der antagonistischen Klassengesellschaft überhaupt zur Diskussion. Zum anderen lehnen sich Goethe/Iphigenie nicht nur gegen die Inhumanität weltlichen Fürstentums, sondern gleichzeitig auch gegen die in der fürchterlichen Verfluchung des ganzen Tantalidengeschlechts zum Ausdruck kommende inhumane Autorität, Machtausübung der alten Götter auf. Damit erhält das Werk einen tiefen und kämpferischen weltanschaulichen Gehalt. Der Dichter macht nicht nur sinnfällig, daß in der Klassengesellschaft der Kampf gegen die Gestrigen immer auch ein Kampf gegen die Verachtung des Lebens, für das Recht auf Leben ist /Menschenopfer, Fluch/; er hatte erkannt, daß in der alten Fluch-Sage eigene Inhumanität selbstbetrügerisch in ein göttliches Gebot umgedeutet worden war. Er hatte die These der göttlichen Lenkung des Schicksals ohnmächtiger Menschen durchschaut als ideologische Rechtfertigung der vom Menschen selbst praktizierten Bindungs- und Rücksichtslosigkeit, des Egoismus und der Grausamkeit. Gerade gegen dieses Schicksalsbild kämpft Iphigenie an:

"Der Mißversteht die Himmlischen, der sie  
Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur  
Die eigenen grausamen Begierden an." /I, 3/ <sup>18</sup>

Mit all ihrer seelischen Kraft muß sich Iphigenie gegen die ihr selber in der Jugend vermittelte Macht dieser verhängnisvollen, den Menschen lähmenden Ideologie wehren:

" ... Rettet mich,  
Und rettet euer Bild in meiner Seele!  
Vor meinen Ohren tönt das alte Lied -  
Vergessen hatt ich's und vergaß es gern -  
das Lied der Parzen <sup>19</sup>, das sie grausam sangen ..."  
/IV, 5/ <sup>20</sup>

Bei allen entstehungs- und genrebedingten Unterschieden liegt die tiefe innere Beziehung der Iphigenie zu einem Werk wie der Prometheus-Ode auf der Hand: Der dort vom Titan Pro-



metheus in personaler Einheit angegriffene Gott-Fürst wird nun in Drama mit dem Menschen Iphigenie konfrontiert und in sich aufgespalten in die Figur des als erziehbar konzipierten weltlichen Barbarenfürsten Thoas einerseits sowie die mächtigen, sozusagen im Hintergrund agierenden himmlischen Olympier andererseits, die eigentlich und vorrangig zu überwinden sind. Für Goethe vermag der Mensch selbst sein Schicksal zu bestimmen; ehemals eindeutig "göttliche" Funktionen wie Strafe, Belohnung, Entsühnung werden in die Verantwortung des Menschen selbst gelegt; Mensch, Gott und Natur verschmelzen in eins - Goethes von Spinoza /1632 - 1677/ beeinflusste pantheistische Weltanschauung triumphiert auch hier in beeindruckender Weise. Damit sind Positionen gesetzt, die durchaus noch nicht identisch sind mit unseren heute: Sie gehen von der Illusion aus, daß eine grundsätzliche, humanistisch orientierte Veränderung im Denken und praktischen Handeln eines absolut herrschenden Fürsten - oder verallgemeinert: Machthabers in der Ausbeutergesellschaft - auf dem vorgeführten Weg möglich ist. Sie schließen noch die Gott-Vorstellung mit ein; und in ihrem Zentrum steht, charakteristisch für bürgerliches Denken - das Einzelindividuum. Sie gehen aber von der Überzeugung humanistischer Entwicklung der Menschheit aus und machen deutlich, daß jeder echte Fortschritt nur durch Überwindung überholter Kräfte möglich ist; sie münden von der Tendenz in unsere Auffassung von der Rolle des Menschen im Geschichtsprozeß ein und weisen impulsartig genau in jene welthistorische Richtung, in die wir selber heute gehen und morgen weiterschreiten werden. Goethe führt uns durch Iphigenie vor,

- . daß der Mensch für seine einmal errungenen humanistischen Positionen auch aktiv mit seiner ganzen Persönlichkeit eintreten muß;
- . daß es gilt, egoistische Haltungen zu überwinden;
- . daß wahrhaft menschliche Beziehungen den Mut zu gegenseitigem Vertrauen und zu Wahrhaftigkeit einschließen /Iphigenies "unerhörte Tat"/;

und - dies nicht zuletzt - daß die Frau Kraft und Potenz hat, nicht nur Bewahrerin menschlicher Güte und des Lebens zu sein, sondern geradezu bevorzugt eine Leitfunktion bei der humanistischen Weiterentwicklung der Menschheit innezuhaben.<sup>21</sup>

Ihre Haltungen bzw. derart - wenn auch schwer - errungenen Erfolge /die Erlösung Orests, die Wandlung des Thoas und ihre eigene Entwicklung/ wirken auf den Zuschauer/Leser orientierend und als Impuls in Richtung der Einsicht, daß es wünschenswert und möglich ist, zur Förderung des gesellschaftlichen Fortschritts das Denken und Handeln des einzelnen Menschen im humanistischen Sinne zu verändern, zu entwickeln. Die Identifizierung mit dieser Auffassung muß heute jedoch auch mit der Distanzierung einhergehen: Wissen wir doch, daß vor einer Beseitigung der den Menschen objektiv allseitig deformierenden Macht antagonistischer Klassenverhältnisse jene von den bürgerlichen Klassikern angezielte Humanisierung, allseitige Entwicklung der Einzelpersönlichkeit als Voraussetzung für die Humanisierung der gesamten Gesellschaft nicht zu realisieren ist. Wissen wir doch, daß sie auch unter sozialistischen/kommunistischen Bedingungen nicht allein durch das sittliche Vorbild und verbale Einwirkung zu erlangen ist und daß schließlich unser heutiges Ideal von einer humanistisch entwickelten Persönlichkeit durch neue, aus der unmittelbaren Teilnahme am gesellschaftlichen Schaffensprozeß erwachsende Anforderungen genährt und konstituiert wird. Die in der Textvorlage enthaltenen Möglichkeiten aktueller Wirkung, von denen hier nur wesentliche herausgehoben werden konnten, realisieren sich weder in der Schule noch im Theater automatisch. Das wünschenswerte, genußvolle Ausschöpfen vorhandener Potenzen ist einerseits abhängig von der - im Charakter unterschiedlichen bewußten Steuerung der Rezeption durch den Lehrer, den Regisseur, Bühnenbildner, Schauspieler, durch den Theaterkritiker, den Literaturhistoriker und den Herausgeber /Auswahl,

Einleitung, Anmerkungen/; andererseits jedoch ist es abhängig vom konkreten Entwicklungsstand des einzelnen Lesers, Zuschauers - von seiner Weltanschauung, Lebens- und Kunsterfahrung, Persönlichkeitsreife.

Es kommt hinzu, daß sich die Wirksamkeit jenes Werkes des Erbes auch deshalb ständig verändert, weil sich Gesellschaft und Einzelindividuum unabhängig entwickeln. Doch eines ist offensichtlich unverkennbar: Wesentliche der heute erkennbaren Wirkungspotenzen werden unter den Bedingungen der nichtantagonistischen Gesellschaft immer bedeutsamer für die reale Entwicklung der Menschen und der ganzen Gesellschaft werden. Da die entscheidende Grundaufgabe auf dem langen Weg vom utopischen zum realen Humanismus - die Verwirklichung der Volksherrschaft - erfolgreich gelöst ist, werden die allseitige Persönlichkeitsentwicklung jedes einzelnen, die humanistische Entfaltung und Bewährung seiner Kräfte und Fähigkeiten zunehmend zu einer zentralen Frage für die weitere Entwicklung unserer ganzen Gesellschaft zum Kommunismus hin.

#### A n m e r k u n g e n

- 1 Er wurde zunächst Legationsrat sowie Mitglied des Staatsrates; seit 1779 trug er die Verantwortung für den Wegebau, die Bergwerke und die Kriegskommission.
- 2 Zitiert nach: Goethes Werke im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887 - 1919, IV. Abt., Briefe, Bd. 6, S. 97.
- 3 Diese Urfassung wurde am 6. 4. 1779 mit Goethe als Orest im Weimarer Liebhabertheater aufgeführt.
- 4 B. B.: Hans Sachs, Racine, Gluck, Gerhart Hauptmann, Richard Strauß, Hugo von Hofmannstahl.
- 5 Hans Kaufmann: "Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück", Berlin 1962, S. 160.
- 6 Ein Vergleich mit dem Drama des Euripides zeigt, daß Goethe auf hier sogar vorhandene Möglichkeiten zur Anknüpfung verzichtet /der Rinderhirt/ - S. Walter Waldmann; "Zur Gestaltung des klassisch-humanistischen Menschenbildes am Beispiel von Goethes Schauspiel 'Iphigenie auf Tauris'", Wiss. Zeitschrift der Universität Rostock, Gesellsch. und sprach-

wiss. Reihe, Heft 5/1973, S. 405 ff.

- 7 Vgl. hierzu Hans-Georg Werner: "Antinomien der Humanitätskonzeption in Goethes 'Iphigenie'". In: Weimarer Beiträge, Heft 2/1968, S. 361 ff.; Walter Waldmann: a. a. O.
- 8 "Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwürker in Apolde hungerte." /Brief vom 6. 3. 1779 an Frau von Stein/
- 9 Goethe, Poetische Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 13, 1960, S. 688.
- 10 Die erste Aufführung dieser Endfassung erfolgte in einer Bearbeitung Schillers 1802 am Weimarer Theater.
- 11 Zitiert nach: Goethes Werke im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887 - 1919, IV. Abt., Briefe, Bd. 5, S. 311 f.
- 12 Zitiert nach: Goethe, Poetische Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 7. 1963, S. 929.
- 13 Zitiert nach: "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", hg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann, Leipzig 1955, Bd. 2, S. 388 f.
- 14 Siehe Hans-Georg Werner, a. a. O.
- 15 Vgl. hierzu Horst Hartmann: "Zum Problem des Utopismus bei der Gestaltung der Perspektive im klassischen deutschen Drama", Deutschunterricht, Heft 11/1966, S. 595 ff.; Klaus Schaefer: "Zur Rolle der Utopie in der deutschen bürgerlich-klassischen Literatur", Deutschunterricht, Heft 1/1976, S. 23 ff. und Renate Scholz: "Untersuchung zur Perspektivgestaltung in Goethes Schaffen bis zur französischen Revolution und ihre Bedeutung für die sozialistische Erberezeption", Phil. Diss., PH Magdeburg 1981.
- 16 Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 387.
- 17 Dabei ist die Tatsache, daß dies "Allgemeinmenschliche" objektiv untrennbar mit dem Klassenbegrenzten existiert, eine Ursache für den derzeit unzureichenden theoretischen Stand auf diesem Gebiet und davon ausgehend für die aktuellen terminologischen Schwierigkeiten. Es ist völlig unergiebig, das "Allgemeinmenschliche" auf die mehr oder weniger gleichbleibenden biologischen Grundfunktionen des Menschen zu reduzieren; Gegenstand der Literatur aller Zeiten sind immer **s o z i a l e** Beziehungen, die das menschliche Geschlecht charakterisieren und bereichern. Es ist aber offensichtlich auch nicht angebracht, unter dem "Allgemeinmenschlichen" in diesem Zusammenhang mehr oder weniger isoliert die einfache Abstraktion der vom jeweiligen Dichter gestalteten Grundsituation - die Verallgemeinerung des ästhetisch Konkreten - zu begreifen /Liebe, Haß, Schmerz o. ä./; eine solche Abstraktion kann bei



j e d e r Literatur vorgenommen werden und würde dem Begriff in der Konsequenz die qualitative, historische Bestimmung nehmen, ihn trennen auch von der Frage nach dem sowohl im Werk selbst als auch beim Rezipienten Bewirkten, nach dem Zuwachs an Humanismus /Vgl. zu diesem Problem auch H.-G. Werner in: Weimarer Beiträge, H.10/1980, S. 60 f./.

- 18 Goethe, a. a. O., Bd. 7, S. 656.
- 19 In der antiken Sage die Schicksalsgöttinnen.
- 20 Goethe, a. a. O., Bd. 7, S. 693.
- 21 Ein Grundzug des klassischen idealen Menschen- und Gesellschaftsbildes, der deutlicher wird, wenn wir etwa auch an Minna von Barnhelm /Lessing/, Klärchen im Egmont /Goethe/, Gretchen im Faust /Goethe/, an Schillers Jungfrau von Orléans oder Hölderlins Diotima /Hyperion/ denken.

А. В. Смирнов

"Ифигения в Тавриде" Гёте как психологическая драма

80-е годы были для Гёте временем творческих поисков, поиском в истории образцов для современности. Особое место в драматургии второй половины этого десятилетия занимает его "дитя скорби" - "Ифигения в Тавриде", творческая история которой заставляет задуматься над причинами, побудившими Гёте работать над ней около одиннадцати лет.

Замысел "Ифигении" относился к 1776 году, когда поэт намеревался воплотить гармонию в семейной форме произведения. Однако он приступает к работе над драмой только в 1779 году (14 февраля) и уже 28 марта того же года закончил ее, а 6 апреля состоялась премьера пьесы "Ифигения в Тавриде". Но Гёте был недоволен тем, что драме, написанной ритмической прозой, не хватало, по его словам, гармонии стиля. Именно поэтому в 1780-1781 годах он продолжает работать над ней и все же не заканчивает. По совету Гердера поэт берет "Ифигению" в Италию. "Эта вещь в своем теперешнем виде скорее набросок, чем законченное произведение. Она написана поэтической прозой, которая местами переходит в ямбический ритм, а по временам сбивается и на другие размеры" (XI, 33), - записывает Гёте в своем дневнике 8 сентября 1786 года. Гёте заканчивает драму 6 января 1787 года и поверяет своему дневнику о ее рождении: "... я могу сообщить вам теперь, что "Ифигения наконец закончена" (XI, 167).

Дневниковые записи, сделанные во время путешествия, дают определенное представление о том, что волновало поэта, о настроении, находившем свое отражение в "Ифигении". Отвечая

своим друзьям, жаловавшимся на "темные места" в его письмах и "указывающих на какую-то тяжесть", которая давила его "среди самых прекрасных образов", Гёте пишет о своем состоянии и о том чувстве одиночества, которое владело им "на озере Гарда, в то время как могучий полуденный ветер разбивал волны о берег" и он "был не менее одинок", чем его "героиня на берегу Тавриды" (XI, I67-I68). О созвучности настроения автора и героини свидетельствуют четыре строки, добавленные поэтом к первому варианту "Ифигении":

Стою часами на кремнистом бреге,  
Томась душой по Греции любимой,  
И вторят волны горестным степаньям  
Одними лишь раскатами глухими (I, I)<sup>2</sup>.

Новая обработка, отномавшая так много времени и вместившая новые чувства и эмоции, была для Гёте своего рода школой, в которой он "больше научился, чем сделал" (XI, I68), хотя "метод" работы над драмой был прост: "спокойно переписывал пьесу, заставляя правильно звучать одну строку за другой" (XI, I68) - фиксировал поэт в дневнике путешествия.

Но простота была кажущейся. Даже тогда, когда драма была отправлена друзьям, Гете еще не может отвлечься от того "сладкого бремени", которое он нес "с собой в пути": "Снова заметил я ряд мест, которые звучали в произношении более гладко, чем на бумаге. ... пьеса приближается к форме, давно знакомой нам по греческой, итальянской и французской литературам" (XI, I77).

В записи от 10 января 1787 года, подводя итог работе, которая "занимала и задерживала, развлекала и мучила" его "в течение четверти года", Гёте прямо указывает на то важное обстоятельство, которое способствовало завершению драмы и которое дает ключ к пониманию и "формы", и "гармонии стиля" - на "Просодию" Морица, которая служила ему "путеводной звездой" и без которой он "никогда бы не решился ... переложить "Ифигению" ямбами" (XI, I69)<sup>3</sup>.

Новая обработка драмы затрагивала не только форму, но и сам характер произведения, в целом принявшего значение симво-

да. В этом смысле важно замечание Гёте о том впечатлении, которое произвело чтение "Ифигении" в кругу друзей, привыкших к его "прежним бурным, стремительным работам" и не сразу освоившихся "со спокойным течением этой вещи". Но "благородные и чистые места" в ней произвели надлежащее впечатление: "Тишбейн, которому этот почти полный отказ от всякой страсти тоже был не слишком по душе, привел удачное сравнение или символ. Он уподобил это жертво-приношению, дым которого, сдерживаемый легким давлением воздуха, стелется по земле, тогда как пламя свободно стремится к нему" (XI, 170).

В другом месте Гёте приводит эпизод, связанный с картиной на тему из "Ифигении", над которой начала работать Анжелика Кауфман. Он пишет, что художницей "взят момент, когда Орест приходит в себя рядом с сестрой и другом. Все, что эти три лица произносят один из другим, она объединила в одновременной группе и слова превратила в жесты. Это по-казывает, как тонко она чувствует и как умеет использовать все, что относится к ее специальности. И действительно, это стержень всей пьесы" (XI, 221).

Таким образом, "Ифигения в Тавриде" для автора своего рода пластическим искусством, пластикой, переданной языком поэзии. Гёте как бы изображает драматический момент из жизни своих героев в "становлении и одновременно в завершенности"<sup>4</sup>. Перед читателем своеобразно реализуется в зримых поэтических образах полемика Лессинга с Винкельманом о "Лаокооне", о границах живописи и поэзии. В этом диспуте Гёте своей "Ифигенией" "перекидывает" мостик между двумя видами искусства.

Но суть драмы, видимо, не только в форме "спокойного бытия", а в содержании по преимуществу, в том, что сам поэт пережил, прочувствовал, продумал, перерадовался и перестрадал (XI, 422), во внутреннем психологизме, на что обращал внимание сам Гёте, подчеркивая, что пьеса "богата в н у т р е н н е й ж и з н ь ю, н о бедна внешней. Суть значит в том, чтобы выдвинуть в н у т р е н н ю ю жизнь...



Правда, в напечатанном виде она представляет лишь бледный отблеск той жизни, которая кипела во мне (разрядка везде моя — А.С.), когда я ее замыслил<sup>5</sup>.

"Ифигения" поражала современников красотой поэтической формы, которая особенно хорошо видна при сравнении первого и окончательного вариантов. Гёте тщательно работал над каждой фразой, хотя сам он скромно писал о простоте своего метода. Заставить "правильно звучать" — многозначное понятие: это и ритмика стиха, и кропотливая работа над стилем, когда поэт убирает все "лишнее", что точно не передавало и не могло передать напряженного внутреннего состояния его героев и в то же время более рельефно выделяло их характеры. Обработка первого варианта не нарушила и не исказила ни сюжета, ни основной идеи "Ифигении" в последней редакции. Нельзя вместе с тем не согласиться с мнением, что ритмическая оформленность уже и прозаического варианта довольно четко вычлечена. Один из исследователей справедливо, в частности, писал о поэтической обработке песни парок: "Везде уже чувствуется ритм, который полностью пронизывает окончательный вариант. При таком методе ("правильного звучания одной строки за другой" — А.С.) ямбические и анапестические строки должны были чередоваться и причем особенно отчетливо в начале периодов; и чем совершеннее проводился размер, тем больше приобретало целое в благозвучии и благородстве выражения, в образной силе картин"<sup>6</sup>.

Действительно, метрика песни парок передает не только благородство звучания, но и ее строфическую завершенность; по форме песня парок близка к рондо: в строфах соответственно 6/5/10/ 7/6 строк. В четвертой десятистрочной строфе заключена мысль большого философского обобщения. Для Гёте боги "приземлены", они живут на земле, а не на небесах — они "Беспечно шагают/ По горным вершинам" (IV, 5).

Кюшеская космология, о которой Гёте сам писал в восьмой книге "Поэзии и правды", дает представление о характере эстетических проблем, волновавших его и пришедших не без

некоторого влияния фрейлен фон Клеттенберг, придерживавшейся религиозного течения пиетизма, один из принципов которого – воспитание в себе чувства человеколюбия, – видимо, особенно был близок Гёте. Рассуждая и природе добра и зла, он исходит из того, что "искупление (зла – А.С.) не только не предопределено от вечности, но и задумано как вечная необходимость, более того – что таковое должно обновляться на протяжении всего становления и бытия" (Г-3, 297)<sup>7</sup>.

В 15-ой книге, продолжая рассуждения о причинах отхода от христианского вероучения, Гёте излагает и свою приверженность к тем взглядам, согласно которым человек вправе полагаться на собственные силы, на внутреннюю природу и, таким образом, тот росток добра, заложенный в человеке, "сможет вырасти в радостное древо духовного блаженства" (Г-3, 537). Стремление к нравственному "самоусовершенствованию" побуждало Гёте искать ответа не столько в каких-то вероучениях религиозного, мистического характера, сколько в естественно-научной деятельности, в самой природе. Не случайно Гёте писал, что именно в это время "внешний мир (то есть сама современность – А.С.) требовал, чтобы эта энергия (стремление к нравственному самоусовершенствованию – А.С.) была отрегулирована и направлена на пользу другим" (Г-3, 538).

"Эта энергия" находила выход в художественном творчестве, потому что все, что воспринималось с любовью, "немедленно отливало в поэтическую форму" (Г-3, 538). Поиск истины, философское осмысление природы человека как творца и вместе с тем богоборческие идеи нашли свое воплощение в "Прометее".

Именно в этом произведении Гёте, пожалуй, впервые обращается к драматизированной форме одной из легенд греческого мифа, который являет ... неисчерпаемое богатство символов ... человеческих" (Г-3, 542). Поэта волнуют образы титанов, борющихся за правду во имя утверждения жизни, разума, справедливости. Вот почему Прометей Гёте творит людей "по своему подобию, ... чтоб им страдать и плакать, и ликовать, и наслаждаться" (Г-5, 88), – в этом заключена природа человека, его стезя. Для Гёте это была "истинно поэтическая мысль"

(Г-3, 542). Однако "Прометей" — как впрочем и "Элленор" (I78I—I783) — остались незавершенными драматическими фрагментами. Сам поэт считал, что "титанически гигантская, боготорческая идея не была подходящим материалом" для его "поэтического дара" (Г-3, 542). Это обстоятельство дает возможность предположить, что "именно трагизм замысла и был главной причиной того, что пьеса не была закончена", так как Гёте "всегда питал нерасположение к чересчур сильным трагическим конфликтам"<sup>8</sup>.

Однако само обозначение — фрагмент — предполагает определенную тематическую или идейно-художественную завершенность (что особенно наглядно в музыкальных фрагментах). Справедливо писал акад. М.Н. Розанов о фрагментарной красоте "Элленора": "Фрагмент напоминает античный, артистически исполненный торс, заставляющий глубоко сожалеть о том, что до нас дошел только обломок целого художественного произведения"<sup>9</sup>. По справедливости эти слова можно отнести и к определению фрагмента, как самостоятельного произведения. В данном случае фрагменты Гёте представляются частью большой, космического масштаба картины мира, частью античного мира, что было связано у Гёте с новым пониманием античности.

К некоторым образом своих незавершенных произведений поэт позже возвратился, как это случилось с образом Прометея, к которому Гёте вернулся в своем праздничном действе */ein Festspiel/* "Пандора" (замысел относится к 1806 году), своеобразном продолжении прометеевской темы. И хотя "Пандора" тоже осталась незавершенной, все-таки каждый из этих фрагментов следует рассматривать законченными по своей идейной направленности. На завершенность "Прометея" указывал, в частности, один из исследователей творчества Гёте Эрих Шмидт<sup>10</sup>. Готовя в 1830 году своего "Прометея" к печати, Гёте подключает (но не завершает) к нему и оду того же названия (написанную еще в 1774 году), представляющую собой монолог титана, композиционно завершающий драму, и звучащий с огромной поэтической силой апофеозом человеку.

Гёте, "отказавшегося" от воплощения идеи борьбы титанов<sup>11</sup>, привлекает материал "мирного" характера, или, как он писал: "Мне скорей бы далось изображение мирного, пластического и долготерпеливого сопротивления, которое хоть и признает верховное начало, но стремится поставить себя с ними наравне" (Г-3, 542). К этой породе характеров Гёте относит Тантала, Иксиона, Сизифа, трагизму положения которых он сострадал и, "выведа их в качестве представителей величайшей из оппозиций на заднем плане ... "Ифигении", ... обязан значительной частью того успеха, который выпал на долю этой пьесы" (Г-3, 542).

По характеру "мирного" материала, по своей проблематике к "Ифигении" примыкает "Элпенор" с его сюжетом о роковых последствиях преступлений Лика. Конечно, трудно предполагать, что "Элпенор" был "заготовкой" для "Ифигении" в тематическом плане, но несомненно их ритмическое сходство<sup>12</sup>, как несомненно и сходство характеров Элпенова и Ифигении в их нравственной чистоте и совершенстве.

В основу "Ифигении" Гёте положил миф о трагической истории рода Тантала, смертного, допущенного к Олимпу и низвергнутого с него, проклятого богами. Древний миф знает немало драматургических обработок и среди них — Эсхила, Софокла, Еврипида, Ручеллаи, Расина, Гёте. Последний берет для себя материал у Еврипида в "Ифигении Таврической". Нельзя не обратить внимания на один существенный момент, который отмечают исследователи творчества Еврипида и, в частности, один из его русских переводчиков, который писал о планах Расина создать свою "Ифигению Таврическую". Расин, взяв за основу сюжет трагедии Еврипида, оставил свой план неосуществленным. Критик не без иронии писал, что "гениальный драматург нашел, что в сюжете Еврипида недостаточно материала для 5-ти актов. Напрасно проектировал он даже молодого скифского принца, включенного в Ифигению — пяти актов все же не выкраивалось, и требовательный к строгому искусству "афинянин великого века" бросил свой "брульон"<sup>13</sup>.



Гёте не бросает своего "брульона" и пишет пьесу" так далеко" опередившую "свое время"<sup>14</sup>. Но важнее другое замечание о том, что "сопоставлять их обе, Еврипидовскую и немецкую, в деталях особенно было бы не только лишним делом, но, пожалуй, и лишним недоразумением: до такой степени автор новой пьесы и намеренно и ненамеренно отходит от своего образца"<sup>15</sup>. Эту же точку зрения высказывал и немецкий исследователь К. Фишер: "Этот материал, в котором соединилось культовое сказание о перенесении Артемиды Таврической в Грецию с героическим сказанием о Трое, с повествованием о полных ужаса поступках пелопонидов, о возвращении Агамемнона и судьбах Ореста, он взял у греческих трагиков, из "Орестей" Эсхила, "Электры" Софокла, "Ифигений" Еврипида и из римской книги легенд — то, что соответствовало его гению и его взглядам на жизнь, ставшими в Веймаре зрелыми и углубленными"<sup>16</sup>.

Для исследователя важно то, как поэт понимает историю падения Тантала. Гёте не рассказывает историю вины, о ней можно только догадываться, и передает три параллельных варианта. Первый передан в рассказе Ифигении Фоанту, в котором Ифигения убеждена в несправедливости суда богов: "... но боги не должны / Как с равней общаться с земнородным: / Он слишком слаб, чтоб голова его / От непривычной выси не вскружилась. / Предателем презренным не был он, / Но для раба велик, а для общенья / С бессмертными лишь человек ... Строг / Бессмертных суд !" (I,3).

Ифигения передает и тот вариант вины Тантала, который, по ее мнению, преувеличен поэтами: "**die Dichter singen: Uebermuth / Und Untreu sturzten in Jovis Tisch / Zur Schmach des alten Tartarus hinab** (KA, 3, 282)<sup>17</sup>.

И, наконец, песня парок, которую пела кормилица, о чем вспоминает Ифигения. В ней парки сострадали поверженному в прах Танталу. Так мотив первого действия: "... был / И грех его лишь человечес. Строг / Бессмертных суд !" — звучит рефреном несправедливого осуждения Тантала: "Чуть спор разгорится, / И гостя низринут / С позором и срамом / В ночные стремнины, / И там он томится / В напрасных надеждах / На

суд справедливый" (IV, 5). Но уверенность в том, что человечность одержит победу, не покидает Ифигению: "В моих ушах звучит старинный лад, / Казалось бы, забытый так давно. / То песня парок, что они пропели / Над Танталом, поверженным во прах. / Они титану сострадали ..." (IV, 5).

Здесь важно подчеркнуть два обстоятельства. Одно из них связано с тем, что в драме постоянно идет переключка поколений. Думает о судьбе грядущих поколений, "о детях, о внуках" страдалец Тантал, "низринутый в бездну".

Другое заключается в том, что потомки помнят предка и чувствуют свою сопричастность с ним. Ифигения, рисуя Фоанту страшные картины истории своего рода, с гордостью говорит ему о "прародителях злосчастной жрицы" (I, 3), подчеркивая, что она "Атрея внучка, дочь Агамемнона".

Автор драмы излагает историю Танталидов в рассказе Ифигении Фоанту, в котором Ифигения повествует о пяти поколениях, раздираемых постоянной враждой. Второй раз они пройдут в больном воображении Ореста, но уже освобожденные от кровавых распрей. Круг замыкается, снимается вековая вина. "Проклятье миновало - вижу сам" (III, 3), - говорит Орест. В его просветленном сознании "Евменид ужасная толпа / Спустилась в ад, и кованая дверь / Захлопнулась, вдали прогрохотав ! (III, 3). Для пробужденного к жизни героя вновь "С земли восходит благовонный пар, / И манит вдаль, ожившего ... / И к радостям и подвигам призывает" (III, 3).

Эта сцена напоминает беспокойство фауста из второй части, которого успокаивает пение Ариэля:

Паря над спящим чередой воздушной,  
Уймите, как всегда великодушно,  
Его души страдающей разлад.  
Рассейте ужас, сердцем не изжитый,  
Смягчите угрызений жгучий яд. (I акт, перевод Б. Пастернака) - и пробуждение его, внутренне как бы повторяющее просветление сознания Ореста:

Опять встречаю свежих сил приливом  
Наставший день, плывущий из тумана.

И в эту ночь, земля, ты вечным дивом  
У ног моих дышала первозданно.

Ты пробудила вновь во мне желанье  
Тянуться вдаль мечтою неустанной

В стремленье к высшему существованью (I акт).

Третье действие третьего акта Гете Назвал "отержнем всей пьесы" (XI, 221), и это далеко не случайно. Рассказывая Ифигении об убийстве матери, Орест вновь с необычной силой переживает свое преступление. Оно оживает в нем, потрясая все его сознание. Глубочайшее осознание вины является вместе с тем и глубочайшим раскаянием и очищением совести. В Ифигении как бы оживают черты матери: "Ты смстришь жалостно? Закрой глаза! / Так глядя, Клитемнестра путь искала / Незримый к сердцу сына своего (Ш, I). Для экзальтированного сознания Ореста Ифигения та же фурия, которая "должна сразить", хотя "не месть и ненависть точили нож" (Ш, I). Для него видеть любимую сестру — видеть мать, но сестра "безвинна" и прощает преступление брата, превращаясь как бы для Ореста в покровительницу, освобождая и очищая совесть Ореста, который до сих пор знал только вину, но не чувство вины, не раскаяние. Так Гёте глубоко и с большим психологическим мастерством раскрывает момент очищения через сострадание.

Дерзость гетевского Тантала, осмелившегося бросить вызов богам во имя смертных, сродни Прометею, который с гордостью говорит высокомерным олимпийским титанам: "... я творю людей / По своему подобию — / Мне родственное племя, / Чтоб им страдать, и наслаждаться, / И презирать тебя, / Как я!" (I-5, 88). Но дерзости Тантала Ифигения противопоставляет свою цель как антитезу дерзости — смирение, как "подобает сироте в изгнанье" (I, 2), во имя прощения вины прародителя. Однако и смирение Ифигении скорее внешнее: "Как я стыжусь признаться, что служу / Лишь с тайным ропотом тебе, богиня, / Заступница моя! (I, I), — сознается она. Изначально в ней заложен протест от сознания того, что "дышать — еще не значит жить! / Иль это жизнь, когда ее проплакать / Обречена я в храме, словно тень / Над собственной могилой" (I, 2). И вновь

Ифигения повторяет Прометея, для которого жизнь заключается в неразрывном единстве "жить, свободным быть - и жить".

Чувство сильно в душе Ифигении. И далеко не случайно Гёте подчеркивал, что пьеса "богата в н у т р е н н е й жизнью, но бедна внешней"<sup>18</sup>. Поэтому важно было показать "мощных греков и героев, которые страдая от различных несчастий и опасностей, в сильных выражениях высказывают то, что они чувствуют"<sup>19</sup>.

Ифигения отвергает не идею вины, а саму идею рока, начертанную ее роду. Для гетевской героини существует память о предках, которых она чтит "чистым сердцем": "Блажен, кто с чистым сердцем предков чтит, / Кто с гордостью о доблестях и славе / Их возвещает, радуясь в душе / Столь дивную, достойную чреду / Собою продолжить" (I,3). Она считает себя наследницей изначальных человеческих свойств - добра и зла: "Создаст ни сразу / Род ни чудовище, ни полубога. / Лишь долгий ряд достойных или дурных / Дарует миру ужас или отраду / Безмерную" (I, 3). Именно поэтому всякая вина смертного воспринимается лишь только с точки зрения человеческого и человечности. Очень точно эта существенная черта в творчестве Гёте отмечается как **"reine Menschlichkeit"**, или - совсем точно переводя на язык античности - **Humanität**, вот то, чему люди - иногда нехотя - но должны служить, и что осуществляется ими в созданиях германского поэта<sup>20</sup>. Именно отсюда вытекает удивительно четкая характеристика роли гетевской Ифигении: "Человечность пронизает, она просветляет Ифигению Гёте; этой Человечностью так всецело полно нравственное существо героини, что свет Ифигении распространяется даже на сумеречную даль страшной легенды Танталидов"<sup>21</sup>.

"Ифигения в Тавриде" в течение многих лет после своего появления в свет была для ее автора предметом для раздумий о форме трагедии, стиле и сценичности. Гёте еще в 1771 году, рассуждая в связи с трагедиями Шекспира о греческой трагедии, сравнивает последнюю с интермеццо, которое "чистой простотой совершенства" пробуждает "в душах великие чувства" (X, 382). Для гете античная трагедия, как и сама античность,



были живительной силой, обогащавшей его поэзию. Не случайно Шиллер отмечал<sup>22</sup>, что "воздействие этой драмы ... было вообще поэтическим, но не трагическим"<sup>23</sup>. Шиллер тонко подметил своеобразие формы "Ифигении", которая, по его мнению, заключалась в слишком спокойном движении, медлительности, "не говоря уже о катастрофе, противоречащей трагедии"<sup>24</sup>.

Не менее важно суждение Шиллера о поэтических достоинствах драмы, которая "удивительно современная и негреческая", — пишет Шиллер 21 января 1802 года в письме к Г. Кернеру, — "и просто диву даешься, как можно было сравнивать ее с произведениями греков"<sup>25</sup>. Шиллер называет "Ифигению" гениальным произведением, но только "если рассматривать его безотносительно к драматической форме"<sup>26</sup>.

Гёте и сам не раз сетовал на то, что "Ифигения" мало удостоивается внимания публики, которая "находит эти вещи ("Ифигению" и "Тассо" — А.С.) скучными"<sup>27</sup>. Одну из причин этого Гёте видит в том, что для сценического воплощения "Ифигении" нужны актеры с повышенной "силой восприятия"<sup>28</sup>, а другую — в том, что "пьеса ... богата внутренней жизнью, но бедна внешней"<sup>29</sup>. Действительно, чисто внешне "Ифигения" не изобилует перипетиями. Действие разворачивается медленно. На это обстоятельство обратил внимание Шиллер, когда в начале 1802 года, внося в текст пьесы правки в связи с ее постановкой в театре, он писал Гёте, отмечая характерное свойство: "То, что зовется собственно действием, происходит за сценой, а вот моральный процесс, который происходит в сердцах, и мысли становятся здесь действием и как бы облекаются в плоть и кровь"<sup>30</sup>. Шиллер удивительно тонко и точно определил основное — сердце и мысли, облеченные в плоть и кровь. А несколько ниже в том же самом письме он скажет: "Я назвал бы душу то, что составляет ее основное достоинство".

Собственно сюжет драмы прост: в его основе лежит история, связанная с возвращением Ифигении на родину. Поэтому драма не может поразить ни зрителя, ни читателя обилием сценического действия. Не существует в пьесе как такового и внесценического действия, оно не играет здесь никакой роли.

То, что Шиллер называет действием, которое "всегда происходит за сценой", на самом деле оказывается именно тем самым действием, которое происходит на сцене. Тут нельзя не сослаться на самого Гёте, который писал, что "все же существует форма, ... которую не схватить руками, которая хочет быть прочувствованной" (X, 398).

Для формы драмы, пожалуй, важно не то, что ритмическую прозу Гёте перевел на язык ямбов<sup>31</sup>, а то, что В. Шерер назовет "Ифигению" драмой души — *ein Seelendrama*, считая, что Гёте создал новый род драмы, более соответствующий периоду расцвета лирики, чем драма<sup>32</sup>.

Внимание Гёте сосредоточено не на внешних перипетиях, а на передаче сложного, но точного движения мыслей, желаний его героев, болезненной экзальтации Ореста.

Уже первый акт, являющийся экспозицией драмы, вводит в мир сложных психологических конфликтов; один из них перерастает в трагическое противоречие в душе Ифигении: боязнь крови ("Упаси мои руки от крови!") и требование жертвы ("да примет в их лице твоя богиня / Возобновленную отныне жертву!"), другой — в предложении Фоанта "вести невестой" в свой дворец. Так первое действие выступает своеобразным "контрапунктом" драмы, в котором "многоголосие" психологических конфликтов образует одно целое — душевное смятение Ифигении. Ее первый монолог в первом явлении как сгусток времени, объединивший ее мысли о прошлом, настоящем и будущем: в трепетной душе Ифигении и тоска по "Греции любимой" в чужом краю, где "Фоант, муж честный, держит здесь / В священных, но суровых узах рабства", и ожившее прошлое, в котором "богоподобный Агамемнон, / Любимцу на твой алтарь принесший", и устремленность в будущее: "Так возврати же и меня родимым!".

Исходной позицией Гете является переосмысление античного рока. Олимпийские боги не принимают кровавой жертвы: строгая Диана отвергла человеческое жертвоприношение, и этот мотив неприятия человеческих жертв проходит через все пять актов. "Кровь отвергши, унесла меня богиня", — говорит Ифигения Фоанту. Ей вторит Пилад, успокаивающий Ореста, отвлека-

ющий его от мрачных раздумий о смерти: "Свой тяжкий грех / Он искупал, служа богам и миру" (II, I). Гёте, хорошо знавший верования разных народов, понимал, что человеческие жертвоприношения противны не только богам, но и человеческому роду вообще. Да и принесение в жертву Ифигении напоминает библейский эпизод о жертвоприношении Авраамом своего сына<sup>33</sup>. Конечно, важно не отношение Гёте к различным религиозным учениям и легендам, а понимание законов человеческого развития, морали.

Таким образом, первое действие намечает не только исходные мотивы драмы, но и дальнейшее их развитие. В монологе Ифигении, завершающем это действие, нарастает душевная тревога героини, звучит предчувствие будущих событий: "Знаю, призрак случайно убитого / Будет невольного мучить убийцу". Это и реминисценция на предыдущие события, в частности, на требование Феоанта о жертвоприношении двух найденных у берега чужестранцев, и на последующие события.

С первыми фразами Аркада нарастает конфликт в душе Ифигении. С одной стороны, неодолимое желание возвращения на родину, а с другой, — настоятельное требование Аркада уступить царю, войти супругой в его дворец. Ифигения понимает, что сватовство Феоанта лишает ее надежды на возвращение. И несмотря на то, что только благодаря ее стойкости древний и безжалостный обычай принесения кровавых жертв удерживался "кротким увещанием", предупреждение Аркада, что от царя можно ждать "иной жестокости", настораживает Ифигению. Тем не менее она спокойно приветствует Феоанта, оставаясь верной себе и своей надежде: "И да удастся мне сказать Феоанту / Угодное, не порывая с правдой". Концовку второго явления завершает монолог Ифигении, выражающей ее полную расерянность и внутреннюю напряженность. Гёте, таким образом, логически и психологически готовит развитие событий в третьем явлении, в сцене объяснения Ифигении с Феоантом.

Начало этой сцены представляет одно из самых лирических мест в драме. В первой редакции Феоант сухо констатирует:

"Es wird die Nachricht zu dir kommen sein, dass in der Schlacht mit meinem Nachbarn ich meinen einen einzigen, letzten Sohn verloren"<sup>34</sup> - и, чтобы оживить свой дом, "желает" /wünscht/ ввести Ифигению женой в свой дом. В последнем варианте Гёте несколько уменьшает в размерах этот монолог и одновременно значительно углубляет. Фоант сам обосновывает правомерность такой постановки вопроса, подчеркивая женственность, красоту и величие души Ифигении: "Du nahmest Theil an meinem tiefen Schmerzen", - что она "приняла участие", то есть пережила тоже эту потерю его сына. Фоант уже не просто "желает" ввести супругу в дом (это было бы правом сильного), hofft - надеется, а это уже проявление благородства, которое, в свою очередь, требует того же. Фоант как бы подтверждает заслуги, по праву принадлежащие ей, о которых только что говорил Аркад: "Ты ль ничего в стране не совершила ?/ А кто рассеял скорбный дух царя ? / Кто древний наш безжалостный обычай, - / Чтоб каждый пришлый в капище Дианы / Жизнь оставлял свою, - из года в год / Удерживает кротким увещаньем ?/ Кто пленников спасал от лютой смерти, / Им помогал на родину вернуться ?" (I,2).

И вновь перед Ифигенией стоит дилемма: как отклонить сватовство человека, которого она считает вторым отцом, не вызвав его гнева, и сохранить надежду на спасение. Решение может быть только в одном - в чистосердечном разговоре. Поводом для него служит одна только фраза: "Чрезмерна для безвестной, государь, / Такая часть ! Изгнанница стоит перед тобой в смущенье", - что является вместе с тем и причиной упрека ее Фоантом: "Что в тайну ты радишь свое прибытие, / Тайшься от царя и от людей". Так появляется внезапный поворот в развитии действия. Перед нами два человека, достойные каждый друг друга в своем благородстве. Ифигении, подталкиваемой справедливым упреком Фоанта, ничего другого не остается, как открыть тайну своего происхождения. Это чистосердечное признание предваряет кульминационный момент драмы - признание Ореста. Исповедь Ифигении неизбежна, так как, даже не зная ее тайны, царь обещает ей: "Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,



/ *So sprech ich dich vor aller Forderung los*" (I,3). Обещание Фoанта и его условие, что должен быть знак к ее возвращению, вновь возрождает в Ифигении надежду на возвращение. Теперь ее молчание уже было бы ничем не оправдано.

Рассказывая Фoанту об ужасной истории своего рода, Ифигения вместе с тем защищает и своего прородителя Тантала и даже отца — Агамемнона, прощая ему благородно его намерение принести ее в жертву. Прощает, ибо он не нарушает законов государственной морали. Агамемнон неправильно понял гнев Дианы, которая "задержала / Спешащих в грозный бой, через Колханта / Потребовав дочь старшую царя". Эта жертва была "оправдана" с точки зрения государственной необходимости. Именно поэтому позже Ифигения не сможет простить Клитемнестре убийства Агамемнона, которое не было совершено во имя "высокой" цели.

Рассказ Ифигении можно было бы принять и как угрозу, как прямой вызов Фoанту, а особенно слова: "Да, это я, я, Ифигения, Атрея внучка, дочь Агамемнона, / Богини недостойная раба". Но вызова здесь нет, потому что Фoант отвечает ей не менее достойно: "Почтенья большего я не воздам / Царевне, чем воздал уже безвестной". В первом варианте этого эпизода назревал открытый конфликт. Ифигения, явно гордясь своим происхождением, говорит: "*Ich bin aus Tantal's merkwürdigem Geschlecht*", на что Фoант иронически бросает: "*Gross ist Anfang und voll Erwartung*". В окончательном варианте Гёте убирает "ненужное" *merkwürdig*, чем "выравнивает" характер Ифигении и приводит в соответствие в этом первую фразу Фoанта: "*Du sprichst ein grosses Wort gelassen aus*". Одним словом *gelassen* Гёте психологически точно отмечает существенную черту характера своей героини, которой он будет придерживаться в ходе пьесы. Но и *gelassen* передает только внешнее спокойствие Ифигении.

Повествуя о судьбе своего рода, Ифигения по сути перечисляет случаи родовой кровавой мести, которая обычно служит единственным средством прихода к власти. Отметим здесь, что никого из пращуров Ифигении не преследовали эринии. Для нее это был бы тот самый знак, благодаря которому она смогла бы

безошибочно узнать Ореста.

Мягко Ифигения отклоняет предложение Фоанта, чем вызывает в нем необходимость вспомнить о своем долге, "убавканном" жрицей и требующем жертвоприношения.

Таким образом, драматическая напряженность, усиливающаяся к концу первого акта, подготавливает дальнейшее развитие событий во втором. Смятение в душе Ифигении сменяется здесь страхом за судьбу близких ей родных. Первая же встреча с Пиладом заставляет ее настойчиво добиваться известий о доме. Она торопится их узнать, скрывает свое внутреннее состояние, свою боль и тревогу. Ее речь передает эту внутреннюю напряженность и собранность; ранее плавная, она становится односложной, даже разбой. Следует серия коротких вопросов. Интонация меняется от просьбы, в которой звучит тревога за родину: "Так Троя пала / Сердце успокой !" — до приказа: "Как это все свершилось, говори", — как только она узнает о судьбе отца. И здесь Ифигения ничем не выдает своих чувств, только Пилад замечает ее состояние: "Я вижу, грудь твоя напрасно хочет / Мучительную боль перебороть !" Но Ифигения не узнает всей правды, потому что Орест сказал ей не все. Мало того, он вынужден сказать ей неправду, называя себя Кафалом, а Ореста Лаодамантом, которого терзает фурии за убийство среднего брата. Но ложь Пилада оправдана, его улиссовская хитрость необходима. Он не может говорить всей правде незнакомке, хотя бы жрице и гречанке, потому что должен убедиться, что ей можно довериться. Пилад убеждается в этом, видя ее участие, в то время как у Ифигении вновь рвутся надежды на возвращение: с известием о гибели Агамемнона она теряет "знак" на получение от Фоанта разрешения на возвращение, о котором она просила скифского царя. Нужно отметить очень важный момент, который вытекает из разговора Ифигении с Пиладом: Ифигения невольно дала повод для расправы Клитемнестры с Анаемноном: "Царевна пала / Кровавой жертвой эллинам на благо ! / Вот почему царица злобой вся / Безудержной зажглась и, домогаясь Эгисфа уступив, сама супруга / Губительную сеть оплела" (П, 2).

ною сетью оплела" (II, 2).

Вести, которые она узнает, настолько ее потрясает, что Ифигения не в состоянии говорить: "Довольно! Мы увидимся еще!" — прерывает она рассказ Пилада. Напряжение еще более усиливается и резко обрывается на самом драматическом моменте. И хотя второй акт краток и динамичен, он не только дает выход в третий, но и создает парадоксальную ситуацию: Ифигения — сама жертва и в то же время причина мести (а, стало быть, и на ней пусть невольно, но лежит кровь отца) должна по логике вещей выступить в роли мстительницы. По воле злого случая Ифигения должна находиться в одном положении с Орестом. Но вместе с тем она по воле Фоянта должна стать братоубийцей.

Этого вполне достаточно, чтобы драматизм своего наивысшего подъема достиг в третьем действии, где происходит сцена узнавания брата и сестры, исцеление Ореста.

Первое явление важно для истолкования преступления Ореста. Здесь ярче всего выступает трагическое в противоречии между виной и долгом, и правом на месть. Нарушено душевное равновесие, которое может быть восстановлено либо смертью Ореста, о чем он сам просит ("Преступной голову / Клонюсь к могиле я и смерти жду. Во всех обличьях мне она желанна..."), либо прощением. Ифигения прощает брата, понимая, что его вины могло бы и не быть, так как преступление было совершено благодаря подстрекательству Электры, которая "пламя мести разожгла", "дала кинжал". Но этой цепи событий могло и не быть, не унеси Ифигению Диана в Тавриду.

Ифигения, дочь Агамемнона и Клитемнестры, должна либо простить брата, либо проклясть его. Но Ифигения, узнав о гибели отца, не зная еще о судьбе матери, понимает, что право мести легло на Ореста: "Как рода славного последний сын, / Беспечный мальчик, избранный судьбой / Быть мстителем отца"; ее волнует не судьба матери, которой, как говорит Ифигения, "страх мой и надежды не помогут", а судьба брата — "как избежал Орест расправы". Она понимает, что поступок брата был и справедлив и правомерен, потому что

была прямая угроза последнему сыну славного рода. Она прощает брата, еще не зная, что Орест стоит перед ней, но вместе с тем ее вопросы, вопросы безвинной души побуждают Ореста к признанию вины и очищению души перед смертью, потому что жрица, снимающая цепи, дарует свободу перед смертью: "Свобода, что даруется тебе, подобна загоревшемуся взору / Больного. Знай: она пророчит смерть". Вновь звучит мотив жертвенности: Орест предназначен к закланию. Чувствуя себя жертвой, он начинает впадать в болезненную экзальтацию. Но этому способствует еще одно обстоятельство: меняется диспозиция. Если во втором действии Ифигения, скрывая свои чувства, односложно спрашивала Пилада, то теперь почти также односложно отвечает Орест, внимательно выслушивая излияние душевных мук Ифигении. Ее чистая душа как бы резонирует в Оресте, вызывая ответное чистосердечное ответное признание: "Иль я назначен прихотью богов / Быть вестником беды", — когда он уже не в состоянии обманывать перед смертью: "Я не хочу, чтоб ты, душа святая, / Обманута была признаньем ложным". Раскаяние Ореста, заставившее ожить в сознании давно прошедшее, заставляет и фурий броситься в атаку: начинается болезненная фантазия Ореста, раздвоение сознания.

Символом этого раздвоенного сознания выступают фурии, преследующие Ореста. Здесь важно подчеркнуть одну деталь: как таковых фурий ни в качестве сценических, ни в качестве внесценических персонажей нет. Мы только слышим разговор о них. Они — как постоянный урок совести. Гёте намеренно не выводит их на сцену. И в этом, думается, существенное отличие не только от античной трагедии, но и от той функции вообще, которую они несли в ней, будучи богинями мести. Поэту важно было и здесь усилить акцент нравственного возрождения, которое происходит не под влиянием богинь мести, а почти через фазически ощущаемые душевные муки: "Иль жар не перестанет, / Старательно раздутый, адской серой / Накормленный, меня и жечь и мучить ?".



Ореста в не меньшей степени мучает вопрос, что их "род безумный истреблял себя". И как только он слышит от жрицы, что "приговорен к закланью", а в "строгой жрице" находит вдруг сестру, это лишает его последнего самообладанья. С горечью Орест бросает: "Братоубийство — принятый обычай / В роду Атридов !" Но любовь к сестре настолько сильна, что он прощает ей будущее братоубийство: "Безвинна ты !" Прощая сестру, он отвергает ее сопричастность своей судьбе и погружается в свою собственную вину вначале под влиянием голоса Ифигении: "Кто ты, чей голос так ужасно недра / Разворотил души моей злосчастной ?" Раздваивается не только сознание Ореста, но и план повествования: действительность (Ифигения) и мер галлюцинаций (Фурии). В сознании Ореста эти два плана совмещаются: Ифигения, мучающая его своим всепрощением, терзает его душу, как Фурия: "В тебе одна из Фурий притаилась?" Он чувствует себя уже жертвой на алтаре: "Взмахни клинком ! Нет, не щади меня !" Монолог Ореста — это фантазия смерти, которая во втором явлении рождает другую фантазию — мир подземного царства теней. Но последний монолог Ореста в первом явлении — кульминационный момент драмы: "Ты смотришь жалостно ? Закрой глаза ! Как глядя, Клитемнестра путь искала / Незримый к сердцу сына своего".

В этой сцене Шиллер советовал Гёте сократить участие Ореста, который "вызывает самые большие сомнения; без Фурий нет Ореста; если причина его состояния не воспринимается нашими внешними чувствами, так как она только у него в сердце, то его состояние лишь долгая и однообразная беспредметная мука"<sup>35</sup>. Шиллер здесь и прав и одновременно неправ. На самом деле эта сцена не вызывает таких сомнений, потому что состояние Ореста — не однообразная мука. Гёте, большой художник, сумел передать психологически точный рисунок перехода от одного страдания к другому, те муки, которые ведут к нравственному возрождению. Но Шиллер и глубоко прав, говоря о том, что собственно драматического действия, необходимого для сценического воплощения, здесь мало.

Нельзя не вспомнить один из разговоров Гёте с Эккерманом в 1825 году по поводу драматургии и таланта Шиллера. Гёте формулирует, что свойственно ему самому и его драматургии в отличие от Шиллера – "спокойное развитие изнутри"<sup>36</sup>. Но "спокойное развитие изнутри" требует мотивировок, что в свою очередь делает пьесы "мало театральными"<sup>37</sup>.

В самом деле, второе и третье явления третьего акта не изобилуют драматическими положениями. Гёте, пожалуй, впервые в этой драме разрешает драматическое положение с "помощью повествования"<sup>38</sup>, чем, говоря его же словами, "грешит против наглядности"<sup>39</sup>. Но в том-то все и дело, что технически и сценически (иначе говоря режиссерски) эти два явления наглядны (как наглядна сцена разговора Гамлета с тенью отца: в этом эпизоде Шекспир разрешал драматическое положение тоже повествованием). Гете и здесь верен правде психологического развития "болезни" Ореста, давая ее интроспекцию. Мир галлюцинации еще более сгущается, потому что Ифигения "разверзла" грудь его и дала "кипящим" в нем "ключам прорваться на простор". План мнимой смерти переходит закономеренно в видение потустороннего, где "кончилась вражда" среди пращуров Ореста, "померкла месть" в этом "торжественном шествии" по Аиду теней его предков.

Мир видений – это контраст с действительностью, которой противопоставлена подлинная гармония, преодоление вражды, раздоров – это и есть подлинная человечность, основанная на доверии, – мотив, который проходит через последующие два акта. Орест видит Агамемнона, к которому обращается с удивлением: **"Bist dus, mein Vater?/ Und führst die Mutter vertraut mit dir ?"**. К этому миру доверия Орест считает причастным и себя, поскольку: **"Darf Klytämnestra die Hand dir reichen, / So darf Orest auch zu ihr treten / Und darf ihr sagen: Sieh deinen Sohn"**. Снимается проклятье, происходит очищение совести Ореста, и он приходит в себя. Появление Ифигении и Пилада воспринимается им еще как встреча в Аиде. Однако "проклятье миновало", а "страх, сковавший человека" обратилась в "блаженство". Исполнилось предсказание оракула, и

кажется, что действие должно приблизиться к развязке, но этого не происходит, так как не решен еще основной вопрос: принесение человеческой жертвы. Над пленниками Фюанта все еще занесен жертвенный "кинжал". Драматическое напряжение готовится к новому всплеску.

Четвертый акт, напоминающий кольцевую рифму, как первый, открывается монологом Ифигении, в котором звучат ее раздумья о лжи и правде. Ей, которая "не научилась правду ... таить / Или прибегать к измене", страшна сама мысль о тех, "кто лгать приговорен", потому что "ложь не дает избавиться от гнета". Раздумья переходят в волнение, а затем в тревогу за брата: "Быть может, брат вновь фурией настигнут ..." Вновь звучит мотив фурий: "Забилось сердце ! Знать душ<sup>Р</sup> смутилась, / Достойного завидев человека, / Которому я лгать<sup>Р</sup> принуждена". Но в разговоре с Аркадом (во втором явлении) Ифигения, выслушав решение царя, который "порешил их (Орест и Пилада— А.С.) смерть", все-таки говорит ему правду (хотя и "лгать принуждена") о необходимости омовения "в волнах богини изваяние" в силу того, что осквернена "святость места" присутствием человека, пролившего "кровь, ему родимую", хот этот обряд со всей очевидностью должен привести к похищению богини.

Вновь, как и сцене первого разговора с Пиладом, Ифигения, боясь выдать свои чувства, ведет односложный диалог с Аркадом, в этом диалоге вновь проявляется твердость характера жрицы. Однако твердость жрицы уступает место кроткости Ифигении. Достаточно привести две ее реплики: "Не вынуждай согласия: я тверда" и "Я уступаю; но ускорь ответ", — между которыми стоит только просьба Аркада: "Хоть в добром не отказывай царю !" — чтобы стало ясно, какой гаммой чувств охвачена Ифигения в эти мгновения. Она еще могла упорствовать, когда наступали на ее права, но вынуждена уступить, как только просьба становится созвучной ее чувствам, как камертон отзывается на доброту. А чувствам героини суждено еще одно испытание: услышать, что судьба близких ей людей — Ореста и Пилада — в ее собственных руках. "Так знай же: их судьба

в твоих руках. /Лишь гнев рассвирепевшего царя / Пришельцам горькую готовит участь", — произносит Аркад необычные для крика слова. Сам автор устами героя заявляет о человеке как творце своей судьбы.

Собственно, весь монолог Аркада звучит гимном не только человеку — творцу своей судьбы, но и всепобеждающей человечности, способной изменить судьбу целого народа. Здесь и судьба уже выступает не как абстрактная идея справедливости, управляющая миром, но как стечение обстоятельств в жизни варварской страны. "О, не лишай нас благодати своей! Ужель не довершишь великих дел?" — просит Аркад, признавая заслуги Ифигении. Последние восемь строк монолога Аркада, в котором дается по сути оценка заслуг Ифигении в судьбах скифов, Гёте заново написал в последнем варианте. Окончательная редакция пьесы передает в этом монологе глубоко философское осмысление роли личности Ифигении в истории государства.

Третье явление четвертого акта вновь возвращает к ситуации третьего акта, но уже с той разницей, что теперь не Орест, а Ифигения предстает терзаемой муками совести; Ифигения, у которой от речи Аркада "перевернулось сердце". Конфликт выступает из противопоставления сомнений "голоса честного мужа" и тем, что ей "вдвое ненавистна стала ... измена". Таким образом, вместо ожидаемого приближения к развязке, Гёте вводит в четвертом акте новую завязку действия с новым конфликтом, ведущему неизбежно к кульминационному взрыву в пятом акте.

Перед Ифигенией стоит альтернатива: выбрать "железный перст необходимости" спасения брата, себя и друга, необходимости, по мнению Пилада, связанной с обманом, либо остаться чистой, потому что "кто не запятнан, только тот счастлив". И в этих словах, пожалуй, все жизненное кредо героини, от которого не может она отказаться, от которого не может и не должно быть отклонений. Но Гёте противопоставляет другую жизненную позицию, являющуюся по сути авторской, — противоречивой сущности самого человека: "Так непонятно он за-



путался в сетях, / Что и с собой, не только что с другими,  
/ Быть честным не удастся никому" (IV, 4).

Убеждая Ифигению, Пилад произносит слова, которые ее почти убеждают в необходимости произнести "слово кривды": "Судить себя? На это нас не станет!" Но завершает убеждение реплика Пилада: "Когда погибнем мы, тебя упрек / Стократ тягчайший будет осаждать!", противоречащая ему же самому: человек не может сам себя судить, но может сам себя упрекать. Но упрек, содержащий в себе отчаяние — это и есть совесть — высшее мерило нравственного самосознания. Для Ифигении совесть становится мерилом всех действий и вместе с тем эмоциональным фактором, то есть сгустком сознания и чувства. Для ораста материализованной совестью были фурии. И как суровое предупреждение в финале четвертого акта звучит песня парок.

Самым динамичным по характеру действия является пятый акт, хотя и здесь чисто внешнего действия мало. Но динамичность заранее обусловлена тем, что все "психологические узлы", накрепко завязанные ранее, должны быть развязаны.

Фоант, у которого "в груди клокочет злоба" (V, 2) на Ифигению, еще более ожесточается при ее появлении и настаивает на исполнении закона, то есть на жертвоприношении. Положение становится угрожающим и для Ифигении (она должна уступить требованию царя) и для близких ей людей. "Кровожадному приговору", который "вторит пагубным страстям", героиня противопоставляет древний закон гостеприимства, согласно которому "любой пришелец свят". Но сознание Фоанта молчит. И чтобы проудить его Ифигения отваживается на решительный поступок — в пламенном монологе, обращенном к Фоанту, она раскрывает правду. Но за этим скрывается не легкомыслие беззаботной девушки, а трезвый расчет человека, хорошо понимающего характер и психологию поведения своего противника (а именно таким выступает Фоант в пятом акте в сцене разговора с Ифигенией). "Я не избегну тажкого укора ... коль ошибусь в расчетах", — говорит Ифигения. Все третье явление этого акта, как напряженная дуэль, но дуэль

словесная. На карту Ифигенией поставлено самое сокровенное: жизнь брата и его друга и возможность своего возвращения. И Ифигения наносит решительный словесный удар: "И вот судьбу последних двух Атридов / Кладу в твои я руки, государь ! / Губи, коль смеешь, нас !" – бросает она Фоанту.

Сила ее слов настолько велика, что царю нечего противопоставить. В замешательстве он задает Ифигении провоцирующий вопрос о сути правды и возможности ее воздействия на "дикого скифа", может ли он услышать этот голос правды и человечности, если "цивилизованный" Атрей когда-то отверг и то и другое (об этом говорит Ифигения в I,3). Но для нее эта реплика Фоанта была "передышкой", после которой следует завершающий удар: "Его услышит всякий, / Под чьим бы небом не родился он, / В ком бьет источник жизни и любви / Незамутненный" (У, 3). В словесной дуэли победу одерживает Ифигения и вместе с ней сама правда. Но дело не только в некой абстрактной правде, произнесенной героиней драмы, а в правде ее характера. Усомнившись в искренности Ифигении, в ней самой, Фоант оказывается побежденным. Было бы неправильным вместе с тем говорить о победителях и побежденных, о торжестве высокой культуры греков над диким скифом. В том и заключается притягательная сила драмы, что характеры раскрываются в движении изнутри. С одной стороны, цельность характера Ифигении, а с другой стороны характер Фоанта – не такой цельный, как он предстает в самом начале пьесы, данный не в саморазвитии, а опосредованно в развитии всего повествования. Насколько легко представить Фоанта диким скифом в первом акте, где он в словах Аркада кажется жестоким и своевольным монархом. Тоскующим и одиночным он стоит перед Ифигенией в сцене первого разговора с ней. Для нее он второй отец. Он весь в словах Ифигении и Аркада, и все-таки до пятого акта ощущается неуловимость его характера. Только в последних сценах пятого акта Фоант встает во весь рост как олицетворение мудрости монарха.

Эта "неподвижность" характера Фоанта раскрывается через Ифигению, которая в свою очередь определяет его разви-

тие. Именно о ее роли в развитии "неведомой, жестокой стороны" говорил Аркад (IУ,2). Именно под влиянием высокой человечности, подлинного гуманизма меняются жестокие законы варваров, вершатся "великие дела".

Реплика Фoанта о "суровом и диком скифе" — это только маска, скрывающая подлинный его характер, уже облагороженный не без влияния Ифигении. А kloкoтaвшaя в его груди "ужасная злоба" — это борьба внутри Фoанта двух начал: монарха и человека, это и борьба за Ифигению, борьба чувства и разума. Победа остается на стороне разума (не долга во имя торжества закона), понимания Ифигении, ее тревог и ее ностальгии по родине. Добро, порожденное добром, дало свои обильные плоды.

Третье явление пятого акта можно рассматривать не только как вторую кульминацию, но и как первую развязку. Вторая последует в пятом и шестом явлениях, где окончательно будет сломлено сопротивление Фoанта. Внешне действие сосредоточено на доказательствах Ифигенией своего родства с Орестом. Но за этой внешней стороной скрывается второй, более глубокий план.

Силе оружия, на которую рассчитывали греки и на которую полагаются Орест и Пилад, Гете противопоставляет силу справедливости Фoанта и рассудительности Ореста. Посредницей между ними выступает Ифигения. Драматург строго соблюдает принцип полярности и равновесия: Орест и Фoант, Пилад и Аркад попарно готовы вступить в схватку друг с другом по первому знаку — достаточно одному из них переступить ту невидимую границу, которая отделяет мир от войны. Спокойствие Ифигении останавливает Ореста, который только одним вопросом, обращенным к Ифигении: "Так нас с тобою он отпустит с миром?" — пробуждает в Фoанте чувство справедливости: следует приказ Аркаду остановить дружину. Устанавливается равновесие в силах, временное перемирие (переходящее в мирный исход всей драмы). В ходе этой "передышки" Орест предлагает Фoанту поединок. В самом предложении Ореста скрыт высокий смысл: начать "обычай новый", биться ... не за одну

свободу, / А за судьбу всех пришлых, всех гонимых".

Фоант почти готов удовлетворить его просьбу, но вновь вступает в разговор Ифигения и, предотвращая поединок, приводит доказательства своего родства с Орестом (У, 6). Разрублен один узел — есть знак возвращения, и Фоант должен сдержать свое слово. Но сомнения Фоанта не полностью развеяны, его сдерживает причина прибытия чужеземцев: "похитить изваяние Дианы". Почти смирив свой неослабный гнев, он произносит фразу, исполненную большого исторического смысла: "Не в первый раз высматривают греки / Богатство в чужедальной стороне". Но Орест разрубает и этот последний узел: "Нас изваянье не должно поссорить", — заявляет он. Весь монолог звучит извинением за неправильно понятое им слова оракула. Но истинное звучание в другом: Ифигения, возвращаясь на родину, должна вернуть венценосца: "Дай ей вернуть меня под кров священный, / Мне на чело надеть венец державный", — осененного сознанием новых истин, того, что "насилые, ложь ... посрамлены" "правдивостью души высокой!" Для Ореста Ифигения является не только высоким идеалом нравственности, идеалом духовной чистоты и правды, но и хранительницей благородных традиций Атридов. Ифигения доказала не только невиновность Тантала, непричастность его "греха" к преступлениям его потомков, но и возвратит своему роду изначальную нравственную чистоту. Во имя этого Орест просит Фоанта склониться к миру. Довершают просьбу слова Ифигении, обращенные к царю: "Спешит творить добро!", которые нужно рассматривать как лаконичную формулу идейной направленности драмы.

Призыв творить добро — побудительный фактор для окончательного решения Фоанта — "So geht". Для Фоанта эта фраза скрывает затаенную обиду. И только горячий монолог Ифигении, обращенный к отцовским чувствам Фоанта, который "дорог ... как отец ... славный Агамемнон", побуждают его благословить детей: "Lebt wohl", звучащий залогом "вовсеки нерушимой дружбы".



Финал гетевской драмы претерпевает самые значительные изменения по сравнению с еврипидовским. Как известно, у Еврипида Ифигения во имя спасения не останавливается перед ложью и опасностью. Для нее важна не судьба варварской сгранны, а собственное спасение. Греческому драматургу потребовалось вмешательство богов, чтобы оправдать бегство Ифигении и похищение изваяния богини.

Тем и велик Гёте, что "не берет на вооружение готовые выводы и мысли древних греков, он хочет просто постигать мир столь же непосредственно, целостно, дестки наивно, но мудро и глубоко, как они"<sup>40</sup>.

#### Список использованной литературы

- 1) Здесь и далее дается ссылка на: Гете. Собр. соч. в 13-ти тт., Гослитиздат, М., 1932-1949. В тексте в скобках указывается римской цифрой том и страница.
- 2) Здесь и далее при цитировании из драмы в тексте указывается действие и явление.
- 3) То, что речь идет несомненно о стихотворной форме, "давно знакомой нам по греческой, итальянской и французской литературе", свидетельствует сам Гете, который писал: "Удивительно, как мало в нашем языке несомненно кратких или долгих слогов. С остальными мы обращаемся по вкусу или произволу. Мориц додумался до того, что существует известная иерархия слогов и что более значительный по смыслу долг по отношению к менее значительному и делает его кратким, но в свою очередь может стать кратким, оказавшись в соседстве со слогом, наделенным большим смысловым весом. Это уже дает некоторую опору, и хотя этого и недостаточно, но все же у нас оказывается путеводная нить, которой можно придерживаться. Я часто пользовался этим принципом и нашел, что он совпадает с моим собственным ощущением" (XI, 170).
- 4) Ф. Геббель. Избранное в 2-х тт.; т. 2, "Искусство" М., 1978, стр. 476
- 5) И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте. М., 1934, стр. 694
- 6) B. Suphan, *Ältere Gestalten Goethe'scher Gedichte. Sieh in: Goethe-Jahrbuch, Bd. 2, Frankfurt a. Mein, 1881.* В связи с песней парок не лишено оснований предложение Б. Зупфана о том, что в поэтическом звучании "Ифигении" заметно влияние Гердера и его "Народных песен"; вышедших в 1779 г. Исследователь пишет: "Я полагаю, что северные песни из "Народных песен Гердера, которые Гёте должен был хорошо помнить, сознательно или неосознанно повлияли на это. Сходство интонации ... в целом не-

осмненно". В качестве примера Б. Зуфан приводит по одной строке из Гёте и Гердера:

Гёте - **Auf schraffen Klippen Stehn ihre Stühle um den goldenen Tisch.**

Гердер - **Umher wird dunkel Von Pfeilgewolken zu grosser Schlacht" - S.117**

- 7) Гёте. Собр. соч. в 10-ти тт., т. 3, "Художенственная литература", М., 1976. При ссылке на издание собрания сочинений 1975-1980 г.г. в тексте в скобках указывается том (Г-3) и страница (297).
- 8) М.Н. Розанов, Драммы Гёте в стихах (IV, 12).
- 9) Там же, стр. 12
- 10) **Erich Schmidt, "Prometheus". Nach der Strassburger Handschrift. Im Buch: Goethe-Jahrbuch, Bd. I, Frankfurt am Mein, 1880, S. 290-292.**
- II) В связи с идеей "титанизма" интересным представляется мнение одного из исследователей Гёте Г. Дюнтцера о "Прометее". Ссылаясь на эссе К. Гуцкова, он пишет: "Прометей" в той форме, которая дошла до нас в виде фрагмента, могла быть титанической драмой, которая возможно, воздействовала на Германию ужаснее, чем "Страдания Вертера"; но тогда с ним мы потеряли бы и поэта. Идея этого "Прометее" могла быть проведена только с той односторонностью, которую должен иметь тот, кто сводит счеты со своей жизнью". См.: **H. Düntzer, Goethe als Dramatiker, Leipzig, 1837, S., 120**
- 12) На этот момент, а также на "значительную близость сюжетов и одинаковость стиля" (IV, 6) обращал внимание акад. М.Н. Розанов в статье "Драммы Гёте в стихах", предпосланной к IV-му тому собраний сочинений Гёте. В своих комментариях в этом же томе он отмечает сходство и некоторых стихов, так, в частности: "Эленор" - Когда сидели мы с тобой у огня И ты повествовала о героях ... (IV, 126)  
"Ифигения" - Как часто в ночь, когда сестра Электра Сидела одиноко у огня ... (IV, 53)
- 13) И.Ф. Анненский, Таврическая крица у Еврипида, Ручеллаи и Гёте. См. в кн.: Еврипид. Драммы, т. III, М., 1921, стр. 153-154
- 14) Там же, стр. 154
- 15) Там же.
- 16) **Fischer Kuno, Goethe-Schriften, Reihe 1-3, Heidelberg, 1890-1904, S. 13**
- 17) **Goethes Werke, Meyers Klassiker-Ausgaben in 150 Bänden, Leipzig und Wien, Bd. 3, S. 282.**  
Далее ссылка на это же издание (КА, 3, 282) с указанием в тексте тома и страницы. Немецкий текст дается только в тех случаях, если перевод неточно передает оригинал. Русский перевод дается в переводе Б. Пастернака по: Гёте. Собр. соч. в 10-ти тт.
- 18) И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте, стр. 694
- 19) Там же.
- 20) См.: И.Ф. Анненский, в кн.: Еврипид. Драммы, т. III, стр. 158

- 21) Там же, стр. 162
- 22) Впервые Шиллер о впечатлении от "Ифигении", произведенном на него, пишет Кернеру 14 октября 1787 года. Сравнивая первый и окончательный варианты, Шиллер констатирует: "Она, собственно, тоже написана в ямбах, но со вставкой произраических мест, так что может считаться поэтической прозой. Мне было любопытно послушать, потому что это первенец, напечатанная же "Ифигения" - обработка. В общем, последняя все же совершеннее. Иногда ради размера ему приходилось жертвовать существенной грамматической частью. В то же время стихи местами привели к более красивым оборотам, иногда и более красивым оборотам: а трахей или спондей всегда плохо действуют на долгий ряд ямбов. См.: Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7-ми тт., ГИХЛ, т. 7 (Письма), М., 1967, стр. 140
- 23) Гёте и Шиллер. Переписка (1794-1805), т. I, М. - Л., 1937 стр. 373
- 24) Там же, стр. 373
- 25) Фридрих Шиллер. Собр. соч. в 7-ми тт., 7, стр. 569
- 26) Там же стр. 569
- 27) И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте, стр. 659
- 28) Там же, стр. 694
- 29) Там же, стр. 694
- 30) Ф. Шиллер. Собр. соч., т. 7, стр. 572
- 31) Объяснение этому мы находим у самого же Гёте, писавшего в "Поэзии и правде", что "ритмика в ту пору еще не вышла из пеленок, и никто не знал, как укоротить ее детство. Поэтому возобладали поэтическая проза"(Г-3, 228).
- 32) См.: W. Scherer, *Geschichte der Deutschen Litteratur*, Berlin, 1894, S.539.
- 33) В этом плане следует, видимо, рассматривать и слова Пилада о том, что "боги/ Не мстят потомкам за грехи отцов". См. П, I, где слова Пилада: "Die Götter rachen / Der Väter Missethat nicht an dem Sohn; / Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt / Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg / Er erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch - повторяют как бы текст из 2-й книги Моисея, ст. 20,5 - "Denn ich, der Herr, dein Gott, bin eifersüchtiger Gott, der die Schuld der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Geschlecht an den Kindern derer, die mich hassen, der aber Gnade übt bis in tausendste Geschlecht an den Kindern derer, die mich lieben und meine Gebote halten. Sieh in: Die heilige Schrift, Berlin, 1975, S.79
- 34) Paul Merker, *Von Goethes dramatischem Schaffen*, Leipzig, 1917, S.270
- 35) Ф. Шиллер. Собр. соч., т. 7, стр. 571
- 36) В разговоре с Эккерманом 18 января 1825 года Гёте, говоря о Шиллере, как бы противопоставляет две творческие манеры: "Он (Шиллер - А.С.) смело брался за крупный сюжет, исследовал его со всех сторон, рассматривал так и этак, вертел так и сяк; его спокойное развитие изнутри было ему чуждо". См.: И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте, стр. 269

- 37) И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте, стр. 270  
38) Там же, стр. 272  
39) Гёте говорит о Байроне, познавшем "над собой власть глупейшего закона трех единств и сравнивает "основание этого закона" у Байрона с французскими классицистами: "Французские писатель строго всего следовали закону трех единств, но они погрешают против наглядности тем, что они драматическое положение разрешают не драматически, а с помощью повествования". И.П. Эккерман. Разговоры с Гёте, стр. 272  
40) Г. Волков, Гёте и современная наука. См.: ж. "Коммунист", № 17, 1974, стр. 73





István S o l t i

Einige Gedanken zur Funktionsveränderung der Hoftagsfabel  
vor und bei Goethe

Im Rahmen dieser Arbeit möchten wir uns nur mit einigen Werken beschäftigen, die die epische Großform vertreten und als Stationen des Entwicklungsprozesses aufgefaßt werden können, obwohl wir nicht vermeiden können, einen kurzen Überblick über Entwicklung und Überlieferung der Tierfabel zu geben. Grundlage unserer Untersuchung ist Panofskys Disjunktionsthese /Darstellungsmethoden und Motive lösen sich von ihren ursprünglichen Beziehungen ab und werden fähig, Funktionen in anderen, ähnlichen Zusammenhängen wahrzunehmen./.<sup>1</sup> Die Hoftagsfabel, die "am Anfang" bloß eine Fabel unter anderen ist, macht nämlich eine bemerkenswerte Entwicklung in dem Prozeß durch, dessen Ergebnis die Zusammenknüpfung und Umfunktionierung der Tierfabeln zum Tierepos ist. Die größeren Stationen der Entwicklung sind - unserer Ansicht nach - in den folgenden Werken zu finden: Roman de Renart /RDR/, Heinrich des Glichesaeres Fuchs Reinhart, die aus unserem Blickwinkel als parallele Erscheinungen betrachtet werden können - beide entstanden auf dem elsäß-lothringischen Gebiet und gehen der Struktur nach auf eine gemeinsame Vorlage zurück -, die niederländischen und die niederdeutschen Fassungen, Spangenberg's Eselkönig, der wieder eine andere Stufe der Bearbeitung der Tierfabel repräsentiert, Gottscheds Übersetzung und Goethes Reineke Fuchs, die die letzten Glieder in dieser Linie darstellen. Was danach folgt, gehört nicht mehr zu dieser Entwicklungslinie, weder bezüglich der Struktur noch

hinsichtlich der literarischen Funktion.

Bevor wir die "Knotenpunkte" genauer betrachten, wollen wir die Vorlagen und die Etappen der Ausformung des Tierepos zusammenfassen. Da das Tierepos im erwähnten Zeitraum in erster Linie als Ständesatire oder sogar als Träger einer Gesellschaftskritik funktioniert, greifen wir nicht weiter als auf Äsop zurück, bei dem die Tierwelt bereits als Beschreibung eines normativen Verhaltens - meistens von der negativen Seite herfungiert. Die Rhetorik begrenzt dadurch die Fabel auf Beispielerede und Beweismittel. Phaedrus gibt als erster Fabeln des Äsop in lateinischer Sprache wieder und schließt auch eigene in äsopischer Manier geschriebene Fabeln in seine Sammlung ein. So vermittelt er den Übergang des äsopischen Fabelgutes in die lateinische Fabeldichtung des Mittelalters. Avianus /nach der Mitte des 4. Jh.s/ ist das nächste Glied in der Überlieferung. Seine Fabelsammlung findet sehr bald Aufnahme in die Praxis der Schulen. Die Brücke zwischen den antiken Fabeln und den mittelalterlichen wird durch das sogenannte Romulus-Corpus /um 400/ gebildet, das in lateinischer Prosa geschrieben ist und einerseits auf einem verlorenen lateinischen Prosa-Äsop beruht, andererseits eine Bearbeitung der Sammlung von Phaedrus ist. Hier müssen wir den wahrscheinlichen Entstehungsort erwähnen: Gallien. Wenn wir an RDR denken, scheint uns diese Angabe akzeptabel zu sein.

Die weitestverbreitete der späteren Fabelsammlungen ist Romuli Nilantii Fabulae /11.Jh./. Wir wollen hier auf die Entwicklung der selbständigen Tierfabel nicht ausführlich eingehen, doch möchten wir anzeigen, daß die Tierfabel mit dem Erscheinen des Tierepos nicht zu existieren aufhört, sondern ihren eigenen Weg nimmt. Als Beispiel dafür sollen hier folgende Autoren stehen: Konrad von Würzburg, Heinrich von Mügeln, Heinrich Steinhöwel /lateinisch-deutsche Sammlung/, Hans Sachs, Martin Luther, Burkhard Waldis, Hagedorn, Gellert, Lessing. Erst nach Lessing verliert die Fabel an Bedeutung, indem sie - als Gattung - kein bestimmendes Element der sogenannten hohen Literatur mehr ist.

Eine noch nicht völlig entschiedene Frage der Forschung ist die Beziehung zwischen der Tierfabel und dem Tierepos. Jauss schreibt in seinem grundlegenden Werk, daß das Tierepos

nicht unmittelbar aus den Tierfabeln zu einem Ganzen zusammengefügt ist, da die Tierfabeln, die als Bauelemente für das Epos dienen, nicht identisch mit den früher bezeugten Tierfabeln sind.<sup>2</sup> Das bedeutet aber nicht, daß keine Beziehung zwischen beiden bestand; wir können nur kein spontanes Zustandekommen im Falle des Tierepos voraussetzen. Das Bindeglied zwischen Fabel und Epos wird von der redaktorischen Tätigkeit eines Dichters gebildet. Auf dem Wege der Herausbildung des Tierepos ist das *Ecbasis Captivi* /um 940 entstanden/ das erste schriftlich fixierte Zeugnis. Das Werk ist von einem Mönch deutscher Herkunft im Kloster St. Aper zu Toul geschrieben. Die sogenannte Außenfabel des Gedichts, das im ganzen 1175 Hexameter umfaßt und die Flucht eines Kalbes, seine Gefangennahme durch den Wolf und seine Befreiung durch Fuchs, Hirt und Herde erzählt, ist eine vom Dichter erfundene Allegorie, die dazu dient, seine Flucht aus dem Kloster und seine reuige Rückkehr zu schildern. Wichtig ist folgendes: Im Gedicht findet sich eine ausführliche Erzählung des Wolfes /700 Verse/ vom Ursprung seiner Feindschaft zum Fuchs. Innerhalb dieser Erzählung gelten 150 Verse der Heilung des kranken Löwen vor einer Tierversammlung - ein Vorgang, der später unerläßlicher Teil der Hoftagsfabel wird. Diese Ausgestaltung der Fabel ist eine individuelle Leistung des Benediktinermönchs, der dazu neben anderen Quellen die Bibel und den griechischen Physiologus benutzte. Für die spätere Entwicklung des Stoffes ist die von nun an "sanktionierte" Feindschaft und Gegenstellung des Fuchses und des Wolfes bedeutsam. In der Fachliteratur erscheint - als nächste Stufe - der *Ysengrimus* /um 1150 entstanden/ eines flämischen Magisters namens Nivardus. Jause stellt fest, daß in diesem Werk "zum erstenmal in der erhaltenen Literatur eine Vielzahl von Tierschwänken durch eine epische Fabel in einen geschlossenen Erzählungszusammenhang gebracht worden ist."<sup>3</sup> Der *Ysengrimus* vereint zwölf Einzelgeschichten in sieben Büchern mit insgesamt mehr als 6500 Versen. Das Werk beginnt mit dem ersten Abenteuer von Fuchs und Wolf, das mit deren Entzweiung endet, und schließt mit dem Tod des gewalttätigen,



aber dummen Wolfs Ysengrim. Innerhalb des Epos ist die Hoftagefabel eines der zwölf Abenteuer /Krankheit und Heilung des Löwen/, aber sie ist umfangreicher als die anderen: sie besteht aus fast 2000 Versen und beansprucht das gesamte dritte Buch. Hier finden wir aber noch keine Beziehung zur menschlichen Gesellschaft im Sinne einer Gesellschaftssatire. Die drei Werke, über die wir hier noch sprechen möchten, bedeuten eine Art Abschluß im Prozeß der Entwicklung des Tierepos, indem sie in gewissem Sinne diese Etappe als Höhepunkt abschließen und den Ausgangspunkt der späteren Entwicklung bilden. Wir denken hier an die Esope der Marie de France /um 1180 entstanden/, den Roman de Renart /um 1176 entstanden/ des Klerikers Pierre de Saint Cloud und an Reinhart Fuchs /um 1182 entstanden/ von Heinrich der Glichesaere. Diese Werke sind zeitlich nicht weit voneinander entfernt, und die zwei letzteren, die bereits ausgereifte Eposformen repräsentieren, sind auf dem gleichen Gebiet angesiedelt, in Elsaß-Lothringen. Das Werk von Marie de France ist noch kein Epos, sondern erst eine Fabelsammlung, aber es enthält eine direkte Beziehung zur menschlichen Gesellschaft, da in ihm ethisch-soziale Werte eine wichtige Rolle spielen. Bei Marie de France finden wir bien ne honur an der Stelle von sapiencia.<sup>4</sup> Bien kann mit rich, honur mit ere in der deutschen ritterlichen Terminologie gleichgesetzt werden. Auch der Begriff 'arm' hat seinen Platz in der von Marie de France geschilderten gesellschaftlichen Ordnung. 'Arm' kann nur ein Angehöriger des ritterlichen Standes in der Esope sein - wie in der Realität der ritterlichen Gesellschaft. Wer Mitglied einer "niedrigeren" sozialen Schicht ist, wird bei Marie de France nicht 'arm' /povre/, sondern vilain genannt.<sup>5</sup> Diese Wertbegriffe werden auch für Tiere verwendet, wodurch sie neben ihrer traditionellen Exempelfunktion eine neue bekommen, indem sie auf solche Weise dem Feudaladel gleichgesetzt werden. Dieses Moment ist von ausschlaggebender Bedeutung für die spätere Entwicklung der Tierdichtung, was die gesellschaftskritische Tendenz anbelangt. Im RDR und im Fuchs Reinhart /FR/ finden wir die ersten wirklichen Tierepen. Der gesell-

schaftskritische oder satirische Inhalt erscheint in beiden Werken in großepischer Form. Wie gesagt, beide gehen auf gemeinsames altfranzösisches Erzählgut zurück. In der Fachliteratur wird seit langem diskutiert, ob wir dem Verfasser von FR dichterische Selbständigkeit zuschreiben dürfen - oder ob das Werk bloß eine Übersetzung oder eine Bearbeitung der altfranzösischen Vorlage ist. Das zu entscheiden, ist nicht unsere Aufgabe. Wichtig ist, daß beide Autoren das Material aus struktureller Sicht unterschiedlich zu einem Epos bearbeiten. Der RDR hat eine episodische Struktur. Er ist eine lockere Sammlung und Bündelung von Einzelgeschichten, Aventuren, Branchen, und das Bindeglied ist allein die Gestalt des Fuchses. Die Chronologie spielt hier noch keine Rolle. Bertau sieht in dieser Struktur die Verwirklichung der Episodenstruktur des höfischen Romans<sup>6</sup> und fügt noch hinzu: "Die hier in Rede stehende literarische Form ist schon jetzt die pikarische oder pikareske. ... Nicht die Entfaltung eines menschlichen Charakters, sondern die verschiedensten Verhaltensmöglichkeiten in der Welt sind das Thema."<sup>7</sup> Bemerkenswert ist noch aus unserer Sicht, daß der RDR mehrere Hoftagsfabeln enthält /z.B. Branche I, VI, und Branche X/. Branche I enthält nicht die Krankheit und Heilung des Löwen Nobles, in Branche X finden wir die Krankheit Nobles, aber diese ist nicht die Ursache für die Einberufung des Hoftags. Das alles gewinnt eine Bedeutung bei den niederländischen Bearbeitungen. Bertau trifft zwei weitere wichtige Feststellungen, die auch darauf eine Antwort geben können, warum der RDR und der FR so unterschiedliche Schicksale haben. Er sagt über den RDR: "Das parodistische Verhältnis zur höfischen Literatur ist zugleich ein Verhalten innerhalb der höfischen Gesellschaft."<sup>8</sup> "Pierre de Saint Cloud läßt seine höfische Gesellschaft in einer kritischen Schweben. Er nimmt ihr nicht jede Zukunft, streitet ihr nicht alle Wandlungsmöglichkeiten ab."<sup>9</sup> Im FR verhält sich die Sache anders. Obwohl wir auch im FR die Episodenstruktur finden, sind die einzelnen Episoden zeitlich nicht mehr voneinander unabhängig. Heinrich der Glichesaere gibt nämlich den Abenteuern des Fuchses eine chronologische

Reihenfolge. Die chronologische Anordnung bringt eine Art von Steigerung mit sich. Der Fuchs verstößt immer stärker gegen die moralischen Gesetze der Rittergesellschaft. Die Steigerung erreicht ihren Gipfelpunkt in der Hoftagsfabel, wo die Konfrontation von König und Schelm den Untergang des ersteren besiegelt. Demgemäß finden wir bei Heinrich nur eine Hoftagsfabel, die das Werk natürlich als Gipfelpunkt abschließt. Dieser Aufbau entspricht den gesellschaftskritischen Absichten Heinrichs. Reinhart, der hier nicht nur Gegner des Wolfes, sondern auch des Königs ist, zerstört, ja vernichtet diese höfische Welt durch seine Taten. Hier ist sehr interessant, daß Heinrich dem König einen anderen Namen gibt. Der Löwe heißt im allgemeinen Noble. Bei Heinrich heißt er Vrevel. Selbst dieses kleine Moment weist darauf hin, wie erbittert Heinrich die ritterliche Gesellschaft kritisiert. Während der RDR mit der Ständesatire innerhalb der höfischen Gesellschaft bleibt, überschreitet der FR ihre Grenzen. Jaus formuliert diesen Gedanken folgenderweise: "Mit dem Ende König Vrevels ist das Ende des höfisch-ritterlichen Weltverständnisses überhaupt bedeutet; und wenn das Fuchsabenteuer auch hier noch seine Fortsetzung impliziert, kann diese erst wieder in einer neuen Welt ihren Schauplatz finden."<sup>10</sup> Vielleicht müssen wir hier die Ursache dafür suchen, weshalb dieses Werk in Vergessenheit geraten ist. Es ist nämlich nicht nachweisbar, daß der FR einen direkten Einfluß auf das spätere Schaffen auf dem Gebiet der Tierdichtung ausgeübt hat.

Hier endet eine Etappe in der Entwicklung des Tierepos. Die bisher erreichten Ergebnisse bedeuten einen Ausgangspunkt für die folgende Etappe, die uns in die Niederlande führt. Hier prägt sich die "endgültige" Struktur des Epos aus. Die niederländischen Bearbeitungen gehen auf französische Vorlagen zurück, eigentlich auf den RDR. Unter den Branchen des RDR haben hier jene große Bedeutung, die zum Hoftagsthema gehören. Für die erste Bearbeitung,<sup>11</sup> die im 13. Jahrhundert entstand, ist Branche I das grundlegende Motiv, worauf sich das ganze Werk, genannt Reinaert I /R,I/ baut, bis zu der Galgenzene. Es gibt doch gewisse kleinere Änderungen, Streichungen und

Zusätze, die aber den Aufbau, wie in Branche I, im wesentlichen nicht verändern: Der König hält den Hoftag ab, zu dem außer Reinaert alle Tiere erscheinen, die sofort Anklage gegen letzteren erheben, und es geht der Branche I entsprechend weiter. Im zweiten Teil der Handlung ist das niederländische Gedicht durchaus selbständig, auch der Schauplatz der Handlung wurde aus der unbestimmten Gegend des RDR nach Flandern verlegt. Wie Voretzsch festgestellt hat, entspricht dem R, I im Reinke des Vos /RV/ nur das erste Buch.<sup>12</sup> Der R,I wurde um 1375 umgearbeitet und fortgesetzt. Das Gedicht wird Reinaerts Historie /R,II/ genannt. Die Hauptquelle des Dichters im R, II war die Branche VI, so ergeben sich Übereinstimmungen zwischen dem alten und dem neuen Teil, aber er vermehrt den Inhalt durch Einbeziehung anderer Branchen /z.B. Branche X/, einer Reihe Romulusfabeln sowie durch eigene Erfindungen.<sup>13</sup> R,II ist die Form, in welcher das Tierepos der Folgezeit überliefert wurde. Daraus entstand auch eine niederländische Prosabearbeitung Die Hystorie van Reynaert die vos /gedruckt 1479/. Die unmittelbare Vorlage des RV ist eine weitere Bearbeitung des R,II. Diese Bearbeitung hat in erster Linie formale Veränderungen gebracht. Der Verstext blieb unverändert, wurde aber in vier Bücher, innerhalb der Bücher in Kapitel eingeteilt. Bücher und Kapitel wurden mit Überschriften versehen, nach mehreren Kapiteln ist immer eine Belehrung in Prosa hinzugefügt, was der Dichter damit meine. Der RV erscheint 1498 in Lübeck, und der Verfasser ist unbekannt. Wie Voretzsch mit den Culemannschen Bruchstücken beweist, gibt es eine große Übereinstimmung zwischen den Versen beider Werke - und stammen auch die Einteilung in Bücher und Kapitel, die Überschriften, die angefügten Erläuterungen und Sittenbetrachtungen aus der niederländischen Vorlage.<sup>14</sup> Das Werk ist also im wesentlichen nur eine Übersetzung, doch hat der Dichter keinen geringen Anteil an der Eindeutschung des Stoffes: Er gibt den Tieren deutsche Namen, der Schauplatz erhält bei ihm ein deutsches Aussehen. Das Werk entsprach den Zeitströmungen in seinem satirisch-gesellschaftskritischen Inhalt völlig. Daraus ist erklärbar, daß es so große Aufnahme in



der Literatur fand. Der Verfasser fügte noch - den Ansprüchen folgend - eine ausführliche Glosse bei, in der er völlig selbständige Arbeit leistete. Wie wichtig diese Glosse für die Zeitgenossen war, wird daraus ersichtlich, daß sie in der Rostocker Ausgabe /1539/ im protestantischen Sinne umgearbeitet wurde. Unter den Bearbeitungen befindet sich erstmals 1544 eine hochdeutsche Übersetzung /Frankfurt a.M./. Gewissermaßen außerhalb dieser Linie steht Wolfhart Spangenberg /um 1570-1636/ mit seinem Tierroman.<sup>15</sup> Spangenberg stammt aus einer Familie, wo die literarische Tätigkeit fast Tradition war. Sein Vater Cyriacus stand in persönlicher Beziehung zu Luther. Wolfhart verbrachte einen bedeutenden Teil seines Lebens im Elsaß, in Straßburg oder in der Umgebung der Stadt. Er entwickelte eine rege literarische Tätigkeit neben seiner Arbeit als Korrektor in der Druckerei des Johann Carolus. Er schrieb Gelegenheitsdichtung /die sogenannten Anbindbriefe/, theoretische Werke für die Straßburger Meistersinger, Tierdichtungen und fertigte Übersetzungen für die Theateraufführungen der Straßburger Akademie an. Auf dem Gebiete der Tierdichtung hatte er großangelegte Pläne. Aus der Vorrede des Eselkönigs /EK/ wissen wir, daß Spangenberg eine Tierdichtungs-Tetralogie plante, von welcher der dritte und der vierte Teil /Fischkönig und Wurmkönig/ nicht durchgeführt wurden. Der erste Teil dieser Tetralogie ist der Ganskönig. Das Werk ist 1607 in Straßburg bei Carolus erschienen. In diesem in Versform geschriebenen Epos setzt sich Spangenberg mit der Überhäufung der katholischen Kirchenfürsten auseinander. Den Anlaß dazu boten die Anbindbriefe, die er zum Martinsfest geschrieben hatte. Auch die Struktur weist darauf hin, daß die zum Martinsfest geschriebenen Anbindbriefe als Grundlage des Epos dienten. Die ersten vier Gedichte, in denen der Heilige Martin, seine Gans und andere Einwohner des Kalenderhimmels den Mittelpunkt bilden, stehen untereinander in einem engeren Zusammenhang als die letzten zwei, die eine Art Weiterführung und Erweiterung des Themas in theologischer Richtung sein sollten und damit ziemlich außerhalb der Struktur des Werkes stehen. Den zweiten Teil bildet der EK. Spangenberg

befaßte sich seit 1607 mit dem Thema. Aber er hatte erst in Buchenbach genügend Zeit, den Roman zu beenden. So ist 1625 das Erscheinungsjahr des Werkes. Der EK weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem politischen Roman des Barocks auf, was Spangenberg's Absichten anbelangt. Er geht übrigens nicht direkt aus der Fuchs-Tradition hervor. Sein Ausgangspunkt ist die Fabel von Luther "Ein neue Fabel Esopi newlich verdeutscht gefunden vom Lewen und Esel" /1528/.<sup>16</sup> Wie Behrend in seiner Dissertation durch einen Vergleich nachweist, stimmen die Hauptmotive der Fabel Luthers und des EK Spangenberg's überein.<sup>17</sup> Der Autor arbeitet aber gleichzeitig mit zahlreichen Quellen, die er gleichrangig mit Luthers Fabel behandelt. Das Werk ist - unserer Meinung nach - eine unabhängige Bearbeitung und "Rekonstruktion" aller für Spangenberg erreichbaren Quellen - ihm dient alles als Quelle, was er im EK verwenden kann. So z.B.: Fuchs Reinhart, Luthers Fabel, die Beschreibung der Krönung Matthias des Zweiten usw. Spangenberg's Fehler ist aber, daß er nicht alle Möglichkeiten der Satire ausnützt, sondern er verliert sich in der Polemik gegen die Rosenkreutzer, von denen er übrigens nicht viel wußte. Sein Werk fand im Zeitalter des Barock keine Fortsetzung, aber das Nachleben des Werkes gehört nicht zum Bereich unseres Aufsatzes.

In der Entwicklungsgeschichte des Tierepos bedeuten Gottsched und Goethe die letzten Stationen. Unter unserem Blickwinkel ist Gottsched's Bedeutung sehr begrenzt: Seine Prosaübersetzung ist für Goethe nur ein Hilfsmaterial, da er auch andere Quellen benutzt hat.<sup>18</sup> Damit wollen wir keinerleiweise Gottsched's Leistung geringschätzig behandeln. Für ihre Zeit war die Übersetzung auch wissenschaftlich eine gute Leistung, denn es gab für das Mittelniederdeutsche weder ein Wörterbuch noch eine Grammatik. Die Ausgabe erschien 1752 in Leipzig und Amsterdam. In den Vorreden schildert Gottsched, was für Absichten er mit dieser Übersetzung hatte. Wie Birke feststellt, reizten ihn in erster Linie die Glossen, weil er durch sie bestätigt sah, daß die Literatur ein wirksames Instrument im Kampfe gegen Unbildung und Laster sei.<sup>19</sup> In der Einleitung widmet Gottsched

der Würdigung des Gedichtes einen vollen Abschnitt /Dritter Abschnitt/, so daß auch dem heutigen Leser deutlich wird, daß er den literarischen Wert des Werkes nicht verkannt hat, nur waren für ihn andere Züge wichtiger als für den heutigen Leser. Gottsched widmete dem Stoff echte philologische Fürsorge. Darüber gibt er uns im fünften Abschnitt der Einleitung Auskunft. Die Ausgabe bestand aus dem Grundtext, aus der Übersetzung sowie aus den sogenannten katholischen und protestantischen Glossen. Gottsched hielt sich genau an seine Vorlagen. Er griff nur dann ein, wenn es sich um offensichtliche Irrtümer handelte. Gottscheds Übersetzung ist also - was die Hoftagsfabel anbelangt - keine Bearbeitung, sondern vielmehr eine Wiederbelebung des Stoffes. Daß die Versform in Prosa übersetzt wurde, ist hier nicht signifikant.

Goethe nahm sich dieses Themas zu einer Zeit an, als er sich von der tagespolitischen Wirklichkeit zurückzog und sich um neue weltanschaulich-ästhetische Positionen bemühte. Unter anderem begann er Anfang 1793 an dem Werk zu arbeiten, und der "Reineke Fuchs" /REF/ erschien im Mai 1794 im Druck. Zum Stellenwert des REF im Goetheschen Schaffen gibt es sehr unterschiedliche Meinungen. Als Beispiel sollen hier nur zwei ziemlich entgegengesetzte dienen. Solange Trunz über den REF eine recht positive Meinung hat<sup>20</sup>, äußert sich Gundolf dazu ein wenig zurückhaltend: "Die Tiersage aber ward ihm /Goethe/, aus einer Lust am behaglichen Fabulieren ergriffen, zugleich als ästhetisches Experiment mit epischen und metrischen Normen zu einer märchenhaften Schilderung der gesellschaftlichen und politischen Schwächen und Laster überhaupt."<sup>21</sup> Die Frage der Bewertung zu entscheiden, ist nicht unsere Aufgabe. Goethe fand im RV einen Gegenstand, den er auch als modern und aussagekräftig für seine Epoche empfand. Seine Bearbeitung betraf in erster Linie die formale Seite des Werkes. Er schrieb es in Hexameter um und teilte es in 12 Gesänge ein. Die ersten sechs entsprechen dem ursprünglichen ersten Buch; die folgenden - jeweils zwei - den anderen drei des RV. Die Grundstruktur des niederdeutschen Epos blieb unberührt. Die inhaltlichen Zusätze von Goethe sind

so gering, daß sie den ursprünglichen Inhalt nicht verändern. Goethes Werk gewinnt gerade dadurch einen anderen Charakter, daß die Leser von 1794 nicht mit denen von 1498 identisch sind. Derselbe Inhalt hat für sie einen anderen Aussagewert als für die Leser im 15. Jahrhundert. Goethes Freunde und die zeitgenössischen Dichter haben den REF hochgeschätzt, aber die freudige Aufnahme, die z.B. Herder erwartete, blieb unter den Lesern aus.<sup>22</sup> Diese Tatsache deutet darauf hin, daß der alte Stoff in gewissem Maße erschöpft war und nicht mehr im Zentrum des Interesses stehen konnte. In gewisser Hinsicht bedeutet die Goethesche Bearbeitung wieder einen Höhepunkt in der Geschichte der Tierdichtung, aber dieser - innerhalb des Reineke-Stoffes - scheint der letzte zu sein. Was im 19. und 20. Jahrhundert auf dem Gebiete der Tierdichtung geleistet wird, steht ja außerhalb dieser Entwicklung.

Wie bereits gesagt, unterscheiden wir zwei Etappen in der Entwicklung des Tierepos. Dementsprechend gibt es auch zwei Etappen in der Geschichte der Hoftagsfabel, die auf den beiden unterschiedlichen Stufen nicht die gleichen Funktionen hat. In der Etappe der Ausformung des Tierepos hat sie zweierlei Funktionen. Erstens: Sie bildet zusammen mit der Gestalt des Fuchses die gestalterische Kraft. Diese Meinung vertreten auch Lenk<sup>23</sup> und Jauss<sup>24</sup> in ihren Werken. Zweitens: Im Sinne von Bertaus Behauptung dient die Hoftagsfabel zum Schauplatz für die Darstellung einer Verhaltensmöglichkeit in der Welt /Siehe Anm. 7./. Dafür ist der FR unser Beispiel.<sup>25</sup> Die Änderungen in der zweiten Etappe wollen wir durch Analyse der Hoftagsfabel in einigen Werken skizzieren. Zur Analyse haben wir RV<sup>26</sup>, REF<sup>27</sup>, und EK<sup>28</sup> ausgewählt, die unserer Meinung nach als sogenannte "Knotenpunkte" betrachtet werden können.

Das allgemeine Schema der Hoftagsfabel sieht folgendermaßen aus: Der /kranke/ Löwe hält einen Hoftag /zu Pfingsten/. Der Fuchs erscheint auf dem Hoftag nicht. Er wird wegen seiner Verbrechen angeklagt /und die Heilung des Königs ist erfolglos/. Der König schickt drei Boten zum Fuchs /Bär, Katze und Dachs/. Der Fuchs überlistet die ersten beiden Boten und folgt



erst den dritten, der mit ihm in Verwandtschaft steht. Aus der gefährlichen Situation, in der er sich vor der Hofversammlung befindet, befreit er sich durch List und rächt sich an den Feinden /er überlistet selbst den König/.

Im FR - wie wir schon kurz gezeigt haben - gibt es eine viel kräftigere dichterische Komposition als im RDR. Im ersten finden wir nur eine Hoftagsfabel /Verse 1320-2248/, die das Epos abschließt. Die bittere Gesellschaftssatire Heinrichs läßt hier die erste Funktion der Hoftagsfabel gewissermaßen verblassen. Von der Hoftagsfabel geht immer die gestalterische Kraft des Epos aus, denn der Fuchs, den wir für den Vertreter des aufstrebenden niederen Adels halten können, setzt sich hier mit dem obersten Repräsentanten der Gesellschaftsordnung auseinander. Bei der Darstellung der gesellschaftlichen Widersprüche kann die Hoftagsfabel als die oberste Ebene betrachtet werden. In diesem Sinne werden die anderen Episoden dieser Ebene zugeordnet, indem sie untere Stufen der gesellschaftlichen Widersprüche darstellen. Die Episodenstruktur bedeutet kein loses Gefüge mehr. Die chronologische Einreihung der Episode knüpft sich eng an diese Einteilung in Ebenen. So gewinnt die Hoftagsfabel die Bedeutung des Gipfelpunktes. Die zwei Funktionen sind in dem Epos nur schwer auseinanderzuhalten, da für den heutigen Leser die zweite Funktion viel auffallender ist. Die Hoftagsfabel ist hier der qualitativ höchste Schauplatz einer Verhaltensmöglichkeit. Der Unterschied zu RDR, besteht nur darin, daß im FR die Verhaltensmöglichkeit konstant bleibt und ihre Durchsetzung in verschiedenen Situationen untersucht bzw. dargestellt wird. Dank des großen Umfangs der Darstellung - fast 1000 Verse - funktioniert die Hoftagsfabel in begrenztem Maße auch als Rahmen. Begrenzt in dem Sinne, daß sie nur für vier detaillierter ausgearbeitete Branchen einen Rahmen bietet /Botengang des Bären und des Katers und die Belehnung des Elefanten und des Kamels - die ersten zwei sind kohärentere Teile der Hoftagsfabel als die beiden letzten/ und mehr als die Hälfte des Epos eine gewissermaßen unabhängige Vorgeschichte re-präsentiert. Heinrich wählt die Variante des kranken Löwen, so

erscheint Reinhart nur einmal vor dem Hoftag und bleibt auch die Szene des Zweikampfs zwischen Fuchs und Wolf aus. Der Weg zum "Sieg" für den Fuchs ist hier, daß er den König heilen kann.

Im RV bedient sich der Verfasser einer anderen Variante der Hoftagsfabel. Bei dieser fehlt das Motiv der Krankheit des Löwen. Das Epos setzt sofort mit dem Hoftag ein und verläßt nicht mehr seinen Rahmen. Die Missetaten des Fuchses werden nicht an und für sich erzählt, sondern sie werden auf dem Hoftag nur in den Anklagereden dargestellt; der Fuchs kommt zweimal vor den Hoftag, was ursprünglich daher rührt, daß die niederländische Bearbeitung zwei altfranzösische Branchen zu einem Ganzen komponierte. Auch noch im RV fühlt man eine Zäsur am Ende des ersten Buches /Verse 1-3246/; dieser Teil der Geschichte findet zwar ein Ende, aber beendet wird er doch nicht /Verse 3243-3246/. Der zweite Auftritt des Fuchses, der zum Zweikampf führt, erfolgt vor demselben Hoftag. Alle einzelnen Episoden werden also als kleinere Branchen in die Hoftagsfabel eingebettet, integriert. Die Hoftagsfabel bildet den Rahmen für das Epos. Der Unterschied zum FR ist, daß die früheren Funktionen entweder aufhören oder zweitrangig werden und die Rahmenfunktion an die erste Stelle tritt. Die Hoftagsfabel kann nicht mehr die gestalterische Kraft des Tierepos sein, denn das Epos meldet sich im RV wie im FR in seiner ausgebildeten Form. Der Prozeß der Gestaltung des Epos ist eigentlich im 12. Jahrhundert beendet. Seit der niederländischen Bearbeitung geschehen keine bemerkenswerte Veränderungen, was die Rahmenstruktur anbelangt. Da die Hoftagsfabel der Schauplatz der ganzen Handlung ist, da sie eigentlich die erzählerische Situation ist, müssen wir daran denken, daß sie auch ihre zweite Funktion nicht mehr völlig erfüllen kann. Dadurch, daß die Hoftagsfabel dem Epos einen Rahmen gibt, ist sie nur begrenzt fähig, einen Schauplatz für die Darstellung einer Verhaltensmöglichkeit zu bieten. Das Verhalten des Fuchses vor dem Hoftag steht nämlich an Wichtigkeit über seinen anderen Verhaltensweisen, die er in anderen Situationen realisiert hat, weil diese Situationen erst auf dem

Hoftag nacherzählt werden. Hier sehen wir den Ausgangspunkt zur Funktionsveränderung der Hoftagsfabel. Im RV ist nämlich ihre literarische kompositorische Funktion wichtig.

Spangenberg's Tierroman, der EK, könnte einen selbständigen Abschnitt in der Geschichte der Tierdichtung bedeuten. Das bezieht sich aber in erster Linie auf die Behandlung der Motive. Inhaltlich steht auch der EK in der Linie der Gesellschaftsatire. Für Spangenberg ist alles Quelle und Motiv, was er kennenlernen konnte. Zu den Quellen gehört unter anderem: der RV, Luthers Fabel vom Esel und Löwen, das Erzählgut des Volkes, die Benennung der Tiere bei Hans Sachs usw. Auch die Hoftagsfabel gehört zu ihnen. Im EK finden wir auch das Motiv des kranken Löwen, das aber in das Werk abgetrennt von der Hoftagsfabel eingebaut wird. Der Tod des alten Königs gibt den Anlaß zu Hofversammlungen. Es scheint uns fragwürdig zu sein, ob wir im EK den Begriff Hoftagsfabel verwenden dürfen. Als selbständige Einheit funktioniert sie bei Spangenberg nämlich nicht. Sie ist unserer Meinung nach nur ein Motiv, ein "technisches" Mittel das verwendet wird, wenn es nötig ist. Spangenberg stellt im EK eine Monarchie mit Hof, mit Hofbeamten, mit Ritterkampf und Heeresschau dar. Wir sind der Meinung, daß die Zahl des Vorkommens einer Hofversammlung /eines Hoftages/ ausreichend belegt, daß im EK ein Funktionswandel im Sinne von Panofskys These eintrat: Die Vorbereitungen zur Königswahl /Kapitel V./, die Beschreibung der Königswahl und der Krönung /Kapitel VII-XVI/, außenpolitische Beziehungen mit dem Reich der Vögel /Kapitel XIX/, Krieg gegen die Menschen /Kapitel XXV-XXVI/, Heimkehr des Eselkönigs /Kapitel XXXI/, Prinz Hertzmut wird zum König gewählt /Kapitel XXXIII/. Die sechs Verwendungen sind von den politischen Ereignissen im Reich der vierfüßigen Tiere abhängig. Wo die höchste Ebene der Macht dargestellt werden muß, werden Hofversammlungen eingebaut. Ihre Funktion ist letzten Endes die Darstellung der obersten Macht, und sie sind gleichrangig mit den anderen Motiven. Spangenberg behandelt das Tierepos und überhaupt die Tierdichtung als "Rohstoff". Im EK gibt es Beispiele dafür: selbst die Tatsache, daß der Esel König wird;

zwei Tiere als selbständige Figuren aus demselben Geschlecht; die Reihenfolge der Motive in Luthers Fabel wird verändert, usw.

Wie wir gesagt haben, bearbeitete Goethe in erster Linie die Form des RV. Der Inhalt bleibt unberührt, aber durch die klassischen Hexameter erhält das Werk einen satirischen Akzent. Die Form der heroischen Epen bei einem keinesfalls heroischen Gegenstand zu verwenden, trägt wegen der Diskrepanz zwischen Form und Inhalt die Möglichkeit in sich, die satirischen Intentionen zu betonen. Der REF besteht aus zwölf Gesängen, und es ergibt sich die Frage, ob das eine Bedeutung hat. Wir glauben, daß wir hier an die Liebe zur klassischen Symmetrie denken dürfen; die Form ist ja doch ein Erbe der klassischen griechischen Literatur. In der Länge der Gesänge wird eine Art Rhythmus sichtbar. Wenn wir die Längen - natürlich vereinfacht - in einem Schema zusammenfassen, bekommen wir das folgende Bild: kurz-kurz-lang-kurz-kurz-lang-kurz-lang-kurz-kurz. Die Bezeichnungen sind natürlich relativ, weil die Gesänge 9 und 11, die hier gleichermaßen als lang angegeben sind, von unterschiedlichem Umfang sind. Ob das Zufall oder ein Spiel der dichterischen Phantasie ist, können wir nicht entscheiden. Vor uns steht die Frage: Warum läßt Goethe die traditionelle Struktur und innerhalb von ihr die Hoftagsfabel unberührt? Wir meinen, das mit der Disjunktion erklären zu können. Für die Leser im 18. Jahrhundert waren die im alten Epos dargestellten politischen Institutionen und Gebräuche der Rittergesellschaft sowie das mittelalterliche Lehenssystem historisch "überholte" Erscheinungen. So auch die Hoftagsfabel. Die auch im REF dargestellten Hoftagsgebräuche waren für die Leser des 15. Jahrhunderts noch lebendige Wirklichkeit, für die des 18. Jahrhunderts bereits Geschichte. Wir müssen daran denken, daß Goethe der Hoftagsfabel keine inhaltliche Bedeutung zuschrieb. Für ihn konnte sie ein Stilelement, ein obligatorisches kompositorisches Motiv sein, ohne dessen Gestaltung das Tierepos unvorstellbar war. Ansätze dazu sind bereits in der niederländischen Fassung zu finden. Die Überlieferung bestärkte diese Tendenz nur, da die Struktur niemals verändert wurde.



Wir sind der Meinung, daß die Hoftagsfabel ihre ursprünglichen Funktionen schon völlig verloren hat und im REF als kompositorisches Mittel, nur als Rahmen funktioniert.

Im Text verwendete Abkürzungen:

RDR	=	Roman de Renart
FR	=	Fuchs Reinhart /Heinrich der Glichesaere/
R,I	=	Reinaert I
R,II	=	Reinaerts Historie
RV	=	Reinke de Vos
EK	=	Eselkönig /Wolfhart Spangenberg/
REF	=	Reineke Fuchs /J.W. Goethe/
BA	=	Berliner Ausgabe
HA	=	Hamburger Ausgabe

Anmerkungen:

- 1 E. Panofsky: Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm, Almqvist och Wiksell /Figura 10./
- 2 H.R. Jauss: Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung, Tübingen, Niemeyer, 1959. /Zeitschrift für Romanische Philologie, Beiheft 100/ p.70.
- 3 Jauss: a.a.O. p.93.
- 4 Jauss: a.a.O. p.33.
- 5 Jauss: a.a.O. p.49.
- 6 K. Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, Bd.1.: 800-1197. München, Beck, 1972. p. 511.
- 7 Bertau: a.a.O. p-512.
- 8 Bertau: a.a.O. p.510.
- 9 Bertau: a.a.O p.513.
- 10 Jauss: a.a.O. p.276.
- 11 K. Voretzsch: Einleitung zu Reinke des Vos, in: Reinke des Vos Halle, Niemeyer, 1960. /Altdeutsche Textbibliothek 8/ p. XXI-XXVI.
- 12 Voretzsch: a.a.O. p.XXVII.
- 13 Voretzsch: a.a.O. p.XXVIII.
- 14 Voretzsch: a.a.O. p.XXXII-XXXIII.
- 15 Über Wolfhart Spangenberg siehe weiteres bei: H. Müller: Wolfhart Spangenberg, in: Zeitschrift für deutsche Philologie,

1962. p. 129-168. und 385-401.

Fr. Behrend: Über den Verfasser des "Eselkönigs". Ein Beitrag zur Tierdichtung im Elsaß. Berlin, 1905. Dissertation /Teildruck/

16 K. Goedecke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Dresden, Eklermann, 1896. Bd. 2 p. 156.

17 Behrend: a.a.O. p. 43-51.

18 E. Trunz: Anmerkungen zu Reineke Fuchs, in: HA Bd. 2. p. 675.

19 J. Birke: Nachwort zu Gottscheds Übersetzung, in: J. CH. Gottsched: Ausgewählte Werke. Bd.4. Reineke Fuchs. Berlin, de Gruyter, 1968. p. 476. /Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts/

20 E. Trunz: a.a.O. p.672.

21 Gundolf: Goethe. Berlin, Bondi, 1916. p. 494.

22 BA Bd.3. Anmerkungen p. 805.

23 W. Lenk: "Reinke de Vos", in: Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert. Berlin-Weimar, Aufbau, 1976. p. 150.

24 Jauss: a.a.O. p.89. und 261.

25 gemeint die Ausgabe: Heinrich der Glichesaere: Fuchs Reinhart. Nachwort und Anmerkungen von W. Spiewok. Leipzig, Reclam, 1977. /Universalbibliothek 776/

26 gemeint ist die Ausgabe: Reinke de Vos. Hrsg. von A. Leitzmann. Halle, Niemeyer, 1960. /Altdeutsche Textbibliothek 8/

27 gemeint ist die Ausgabe: Goethe: Poetische Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 3. Gedichte und Singspiele. Berlin-Weimar, Aufbau, 1973. p. 441-580.

28 gemeint ist die Ausgabe: Spangenberg Wolfhart: Sämtliche Werke. Hrsg. von A. Vizkelety. Bd. 3/2. Tierdichtungen. Eselkönig. Berlin-New York, de Gruyter, 1977. /Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.../



Elisabeth S t o y e - B a l k

Einige Aspekte zur Interpretation der Goethe-Ballade "Der Schatzgräber"

Das Jahr 1797 gilt in der Geschichte der deutschen Literatur als das klassische "Balladenjahr", denn Goethe und Schiller wetteiferten im Schreiben von Balladen, die im "Musesalmanach" auf das Jahr 1798 dem Publikum vorgestellt wurden. Goethe teilt dazu am 14. 7. 1797 H. J. Meyer mit: "Wir haben uns vereinigt, in den diesjährigen Almanach mehrere Balladen zu geben und uns, bey dieser Arbeit, über Stoff und Behandlung dieser Dichtungsart selbst aufzuklären, und ich hoffe, es sollen sich gute Resultate zeigen."<sup>1</sup> Sich über "Stoff und Behandlung dieser Dichtungsart selbst aufzuklären" schloß in sich ein, an der kleinen poetischen Form wichtige neue ästhetische und weltanschauliche Erkenntnisse zu erproben und an das Publikum heranzutragen. In einem viel stärkeren Maße als bis dahin zeigt sich - besonders bei Goethe - die inhaltliche Gebundenheit der Balladen an das poetische Gesamtschaffen. Die Aufforderung Goethes an Schiller, sich nach dem "tolle Wagestück mit den Xenien" ... bloß großer und würdiger Kunstwerke" zu befleißigen, bezog sich vor allem auf die Fertigstellung des Wallenstein. Doch die Freunde waren sich darüber klar, daß bis zu seiner Endredaktion noch längere Zeit verstreichen würde. Operativ, produktiv und wirkungsvoll mußten sie im Rahmen der durch die Xenien-Angriffe gesetzten Maßstäbe an die Öffentlichkeit treten, um vor allem jenen poetischen und publizistischen Erzeugnissen überlegen zu sein, die den Publikumsgeschmack beherrschten und mit denen im Almanach



eine rigorose Abrechnung erfolgt war. Offensichtlich war Schiller der spiritus rector der Balladenproduktion, denn am 2. Mai bittet er Goethe um den Text des Don Juan. Er "habe die Idee, eine Ballade draus zu machen". Goethe antwortet darauf: "Der Gedanke, eine Romanze aus diesem zu machen, ist sehr glücklich. Die allgemein bekannte Fabel, durch eine poetische Behandlung, wie sie Ihnen zu Gebote steht, in ein neues Licht gestellt, wird guten Effekt tun."<sup>2</sup> Goethe hält sich zu jener Zeit in Jena auf, so daß die entscheidenden konzeptionellen Fragen wahrscheinlich in den abendlichen Zusammenkünften erörtert wurden. Dennoch gibt die zitierte Briefstelle Goethes eine wichtige Richtung ihres gemeinsamen Interesses an: Bekanntes neu zu bieten, und zwar durch eine solche "poetische Behandlung", die sich in den ästhetischen Debatten als gemeinsamer Standpunkt herausgebildet hatte. Es ist für die Wirkungsabsicht durchaus belangvoll, daß Goethe und Schiller in einem solchen Genre operierten, daß seit Bürgers Lenore in wesentlichem Maße durch weltanschaulich relevante Züge und Motive geprägt war und sich als publikumswirksame Dichtform bewährt hatte. Bei den Balladen Goethes zeigt sich z. B. gegenüber den harmonisierenden und idyllisierenden Tendenzen der elegisch-idyllischen Großgedichte / vor allem Alexis und Dora, Amyntas, Der neue Pausias und sein Blumenmädchen, Euphrosine und die Metamorphose der Pflanzen / eine erneute direkte Hinwendung zu gesellschaftlich-historischen und weltanschaulichen Fragestellungen. Das Epochenereignis, die Französische Revolution, spiegelt sich im Balladenschaffen wider. Die Balladen stellen eine Brücke dar von der antik-harmonisierenden Enthistorisierung der Elegie und Idyllik zur verstärkten Historisierung in den nachfolgenden Dramen. Am Beispiel der Ballade Der Schatzgräber soll diese Behauptung untersucht werden.

Nur zwei Tage liegen zwischen der ersten Notiz in Goethes Tagebuch, dem Hinweis auf die "artige Idee, daß ein Kind einem Schatzgräber eine leuchtende Schale bringt", und dem Übersenden des fertigen Gedichtes Der Schatzgräber an Schiller.<sup>3</sup>

Die Ballade entsteht als Auftakt eines Wettstreites zwischen den Dichterefreunden, der einige der schönsten klassischen deutschen Balladen hervorgebracht hat. Schiller begrüßt das neue Gedicht begeistert als "musterhaft schön und rund und vollendet".<sup>4</sup>

In einem retrospektiven Bericht erfolgt durch die Figur der Handlung die Objektivierung eines Geschehens, das den Helden grundlegend verändert hatte. Belehrt durch das neue Zauberwort: "Tages Arbeit! Abends Gäste!

Saure Wochen! Frohe Feste!" ,

läßt der Held noch einmal seinen Lebensgang in den vergangenen entscheidenden Phasen erstehen. Er schildert seinen Versuch, mit magischer Kraft und magischen Mitteln sein Schicksal zu ändern, und er verdeutlicht anschaulich, wie sich die Magie in das Gegenteil verkehrte. Der berichtende und reflektierende Held hat eine völlig andere Weltbeziehung als jener Schatzgräber, der sein Glück mit den dunklen Mächten versucht hatte. Das zeigt sich besonders in der Reflexion, die in den Bericht eingefügt ist und die die Distanz zur früheren Haltung äußert: "Armut ist die größte Plage,

Reichtum ist das höchste Gut!"

Arm und elend fühlte er sich, das Leben ward ihm zur Last. Er sah keinen anderen Ausweg aus seiner Notlage, als sich dem Teufel zu verschreiben, seine Seele für Reichtum zu verkaufen: "Und zu enden meine Schmerzen,

Ging ich, einen Schatz zu graben.

'Meine Seele sollst du haben!'

Schrieb ich hin mit eigenem Blut."

Ein mittelalterlich-kabbalistisches Beschwörungszereemoniell erfolgt in schwarzer und stürmischer Nacht. So soll der Teufel beschworen und ein Schatz gehoben werden. Doch Schlag zwölf Uhr erscheint dem Schatzgräber nicht der herbeigelockte Böse, sondern ein schöner Knabe, der eine leuchtende Schale trägt. Beide kommen mit elementarer Gewalt näher, so daß er sich weder verbergen noch entfliehen kann. Der Knabe strahlt in seiner Erscheinung auf den überraschten Schatzgräber so

viel Anmut und Zutrauen aus, die Erscheinung ist so freundlich-hell, daß er sie in keiner Weise für ein Teufelsgebilde halten kann. Die Worte des Knaben und sein Verhalten rechtfertigen das Zutrauen des Schatzgräbers. Der Knabe fordert ihn auf, "Mut des reinen Lebens" zu trinken, den er ihm in der leuchtenden Schale darbot. Dann würde er von fernerer "ängstlicher Beschwörung" ablassen und den ganzen Sinn des "Zauberwortes", der Belehrung verstehen. Die Belehrung weist ihn auf die Mühen und Freuden eines sinnerfüllten, tätigen Lebens hin und artikuliert ein zu erstrebendes Ideal:

"Tages Arbeit, Abends Gäste!  
Saure Wochen, frohe Feste!"

Das Schatzgräber-Motiv existiert bereits lange vor Goethe als tragfähiges Motiv in der Literatur, in der Volkspoese und auch in der Naturphilosophie.<sup>5</sup> Goethes Tagebuchaufzeichnungen und sein Briefwechsel mit Schiller lassen darauf schließen, daß "die artige Idee" zur Schatzgräber-Ballade unmittelbar mit seiner Petrarca-Lektüre im Zusammenhang steht. Im Brief an Schiller, dem das Gedicht beigelegt war, heißt es: "Hierbei erhalten Sie zugleich noch ein kleines Gedicht, mit dem Wunsch, daß es Ihnen wohl und vergnüglich sein möge. Mir geht es übrigens so gut, daß die Vernunft des Petrarchs alle Ursache hätte, mir einen großen Sermon zu halten."<sup>6</sup> Heinrich Düntzer ergänzt diesen Petrarca-Hinweis mit weiteren Details: "In der deutschen Übersetzung /von Petrarca's Schrift 'De remidiis utriusque fortunae' - E. St.-B./ ... sehen wir zu I,55 'vom Schatzgraben und Finden' eine Abbildung auf welcher ein Knabe einem aus einem Buche lesenden Manne, ... eine Strahlen ergießende Schale bringt, während in der Mitte in Zauberkreisen Beschwörer stehen, von denen einer das Schwert gezogen, rechts von ihnen der Satan in schrecklicher Gestalt erscheint und höher hinaus Goldstücke aus der Erde genommen werden. Goethe könnte den weisen Mann links auch für einen Beschwörer genommen haben."<sup>7</sup> Auf eine weitere literarische Quelle macht Georg Schaaffs überzeugend aufmerksam, auf die Volksmärchen der Deutschen von Musäus.<sup>8</sup>

Von 1782 - 87 erschien die fünfbändige Märchensammlung, die Goethe mit Sicherheit bekannt gewesen sein dürfte, denn Musäus /1735 bis 1787/ lebte gleich ihm in Weimar, zunächst war er Pagenhofmeister, später Professor am Gymnasium. Er gehörte zum Zirkel jener Persönlichkeiten, die die Herzogin-Mutter Anna Amalia um sich geschart hatte. Goethes wertschätzende Haltung gegenüber Musäus kommt in seiner späteren Bemerkung in Dichtung und Wahrheit zum Ausdruck, wo er vermerkt, daß es unter anderen bedeutenden Männern auch Musäus war, der "in literarischer, staatsgeschäftlicher und geselliger Hinsicht hervorgehoben" werden müßte und sein Interesse an einem Weimar-Besuch gefördert hatte.<sup>9</sup> Die Märchen, Legenden und Sagen, die Musäus herausgegeben hatte, enthalten viele Geschichten über Schatzsucher und Schatzgräber. Für alle diese seine Geschichten ist charakteristisch, daß der Schatz von den glücklichen Findern nur als Grundstock für eine neue Existenz genutzt wird und sich durch den Fleiß des einzelnen vermehrt. Die möglichen Quellen und Vorlagen für diese Ballade lassen den Schluß zu, daß Goethe mit der Aufnahme des Schatzgräber-Motivs ganz bewußt an seine eigenen Überlegungen anknüpfte, die er Schiller gegenüber geäußert hatte, als dieser erstmals die Balladen-Idee geboren hatte: "Die allgemein bekannte Fabel, durch eine poetische Behandlung ... in ein neues Licht gestellt, wird guten Effekt tun."<sup>10</sup> Der Held der Goetheschen Ballade ist im Unterschied zu Gellerts, Bürgers oder auch Musäus' Schatzgräbern aller konkreten und sozial determinierenden Züge entkleidet.

"Arm am Beutel, krank am Herzen,  
Schleppt' ich meine langen Tage.  
Armut ist die größte Plage,  
Reichtum ist das höchste Gut!"

In diesem sehr trivialen Seufzer liegt allein die Begründung für sein weiteres Tun. Ursachen und Bedingungen, die zu dem gegenwärtigen beklagten Zustand führten, werden nicht benannt. Armut und Reichtum nur in materieller Hinsicht /"arm am Beutel"/ werden diametral entgegengesetzt. Erst über das Seelen-



verkaufsmotiv erhält die Schatzsuche einen weltanschaulichen Aspekt. Der Schatzsucher opfert mit seiner Bereitschaft zum Verkauf seiner Seele das nach christlichen Glaubensdogmen erstrebenswerteste Ziel, nämlich die Glückseligkeit im Jenseits. Er will in seinem Leben im Diesseits, in dieser Welt glücklich und zufrieden sein. Der Schatzgräber ist also ein ausgesprochen diesseitig orientierter, lebensjahrender Held. Von Anfang an lehnt er ein asketisches Leben ab, er sucht seine Glückseligkeit in der Welt, die ihm umgibt, und er kann sie nicht finden, weil er arm ist. Seine "Schmerzen" haben sehr materiell bedingte Ursachen. Das alles läßt erkennen, daß der Schatzgräber in der Gegenwart im weiteren Sinne als poetische Symbolfigur angesiedelt ist: materielle Werte werden als entscheidende Grundlage zufriedenstellender menschlicher Existenz betrachtet. Hiermit erfolgt die Historisierung des gesamten Balladengeschehens, und der Erziehungsaspekt zu einer positiven bürgerlichen Lebenshaltung wird deutlich.

Wenn der Held seine Ausgangssituation mit den Worten "Arm am Beutel, krank am Herzen" kennzeichnet, ist damit zweifellos ein materiell-psychischer Zustand gemeint, der allerdings in Beziehung zur Balladenmoral am Schluß ebenfalls einen weltanschaulichen Aspekt gewinnt. Das Begriffspaar "gesund- krank" wird im Goetheschen Sprachgebrauch des öfteren angetroffen. Zum Beispiel in der Ballade Der Fischer wird der "kranke" Held von der Nixe aufgefordert, ihr in das feuchte Reich zu folgen, um "gesund" zu werden. Erinnerung sei auch an den Seufzer Fausts in seiner existentiellen Krise zu Beginn des Dramas: "Ach könnt ich doch auf Berges Höhn, ...  
... in deinem Thau gesund mich baden."

Gertrud Hager, die dieses Begriffspaar "gesund - krank" eingehend untersucht, bezeichnet dieses Streben nach Gesundheit als "höheres und höchstes Wohlbefinden, Steigerung des gesamten Daseins, ... den ganzen Menschen umfassend."<sup>11</sup>

Der balladeske Held ist "krank am Herzen", er wird aufgefordert, "Mut des reinen Lebens" zu trinken, erst dann könne er die Belehrung verstehen. Trotz seiner grundsätzlichen Lebens-

und Diesseitsbejahung hat der Held nicht die richtige Wirklichkeitsbeziehung und Lebenshaltung. Er stand am Rande der Verzweiflung. Das Leben war ihm zur Last geworden, er "schleppte" seine Tage dahin, ohne sich produktiv mit seinen Lebensverhältnissen auseinanderzusetzen. Sein entscheidendes Lebenszentrum, das Herz, war so "krank", daß der Wunsch nach Reichtum bei ihm den ersten Platz im Sinn seines Lebens einnahm. Da ihm materieller Wohlstand als einziges Lebensziel erschien /man beachte den Superlativ: "größte Plage - höchstes Gut"/, war er zu allem bereit, sogar zum Seelenverkauf. In der Ballade wird die Kritik an der Einseitigkeit bürgerlichen Besitzstrebens und die Korrekturbedürftigkeit einer solchen einseitigen Weltbeziehung deutlich. Voraussetzung für eine grundlegende Wandlung kann demzufolge nicht der durch Magie beschaffte Reichtum sein, sondern die Beziehung des Subjekts zur Wirklichkeit und zum Sinn und Ziel des Lebens muß verändert werden. Das gelingt nicht mit magischen Mitteln. "Mut des reinen Lebens" zu trinken, bedeutet die Besinnung auf eine schöpferische menschliche Aktivität. So, wie Faust später erkennt, daß allein eine Gemeinschaft tätiger und freier Menschen Ziel allen menschlich-gesellschaftlichen Strebens sein kann, wird auch hier die Arbeit nicht als Fron, sondern deutlich als Quelle individueller und gesellschaftlicher Freuden und auch eines materiellen Wohlergehens gezeigt.

So wird in den Worten des schönen Knaben das Ideal eines Menschenbildes entworfen: schöpferisch tätig, lebensbejahend, sinnenfroh und gesellschaftlich. Es ist dem Anfangsbild des leidenden, nur von egoistischer Besitzgier getriebenen und mit magischen Mitteln agierenden Schatzgräbers diametral entgegengesetzt. Der "geläutere" Held erwirbt seinen Schatz nicht auf dunklen Wegen und mit dunklen Mitteln, sondern der ihm gewiesene Weg kann bei hellem Tageslicht beschritten werden: die ständige Bestätigung und Weiterentwicklung seines Menschseins durch Arbeit und bewußten gemeinschaftlichen Genuß des Geschaffenen.

Nach Goethes eigenen Zeugnissen hat ihn das Balladenstudium

zum "Wiederaufschneiden des Faust-Pakets" veranlaßt. Am 23. Juni entstand das "ausführliche Schema zum Faust, die Umgestaltung zu dem großen Weltgedicht." In den Tagen danach folgen weitere Einzelteile, darunter im wesentlichen auch die drei Prologe /Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel/, die Gerhard Scholz als die "philosophische und ästhetische Disposition des Faust" bezeichnet. "Sie sind die sichtbare Klammer für die Einheit der beiden Teile des Dramas und vermitteln bereits das ganze Werk in nuce."<sup>12</sup> Mit kürzeren Unterbrechungen arbeitete Goethe vorerst bis 1800 ständig weiter am Faust. Dabei entstanden wichtige Partien des zweiten Teils, so der dritte Akt mit der Helena, der im September 1800 abgeschlossen wird. "Helena lenkt den Blick nach Osten, sie bedeutet die Wendung zum klassischen Schönheitsideal griechisch-antiker Prägung, den Übergang vom ersten zum Zweiten Teil des Faust. Helena erlöst Faust aus dem Zauberkreis 'nordisch'-mittelalterlicher Barbarei."<sup>13</sup> Hier ergeben sich engste Berührungspunkte zur Schatzgräber-Ballade. Wir finden einen Schlüssel für die Überwindung und Umkehrung der mittelalterlich-magischen Beschwörungsszene in das Bild hell-leuchtender Belehrung, das eindeutig von klassizistischen Zügen geprägt ist. Eine Parallele zur ästhetisch-philosophischen Bedeutung der Helena im Faust wird offenkundig. Der holde Knabe erinnert in seiner gesamten Erscheinung an das schöne Kind Fausts und Helenas, an Euphorion. Euphorion wird bei seinem Erscheinen zum "Genius ohne Flügel" erhoben. Die höchste Lobpreisung gilt seiner leuchtenden Erscheinung:

"... Denn wie leuchtet ihm zu Häupten? Was erglänzt, ist schwer zu sagen:

Ist es Goldschmuck? ist es Flamme übermächtiger  
Geisteskraft"<sup>14</sup>

Gleichermaßen stellt sich eine Assoziation zum Knaben Lenker ein. Beide, Euphorion und der Knabe Lenker, sind angesiedelt in antiken Mythenkreisen und erstehen in antik-klassischer Schönheit, beim Publikum rufen sie Bewunderung und Entzücken hervor. Sie erwachsen aber auch beide aus dem Boden undurch-

schaubarer mephistophelischer Zauberei. Besonders deutlich wird das am Erscheinen des Knaben Lenker: Der Karneval am Kaiserhof wird durch einen geläufigen Mummenschanz eingeleitet, der in seiner Steigerung durch Mephistos Künste immer unheimlicher, immer magischer wird:

"...ich fürchte, durch die Fenster  
ziehen luftige Gespenster....  
...Farbig glitzerts in der Ferne,  
Irrend leuchten bunte Sterne  
Wie von magischer Laterne  
Schnaubt heran mit Sturmgewalt...."

Es erscheint so der Knabe Lenker, der junge und schöne halbwüchsige Knabe, in Begleitung des Plutus, des Gottes des Reichtums. Sich selbst bezeichnet der Knabe Lenker als

"die Verschwendung, die Poesie".

"Auch ich bin unermeßlich reich  
und schätze mich dem Plutus gleich."

Nach Goethes Intention sind beide Knaben, Euphorion und Lenker, Allegorie für ein- und dieselbe Erscheinung, für die Poesie. "Der Euphorion ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen... Es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbe Geist, dem es später beliebt, Euphorion zu sein, erscheint jetzt als Knabe Lenker, und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können." In Analogie dazu läßt sich feststellen: Auch der schöne Knabe im "Schatzgräber" ist Allegorie für die Poesie, den Gespenstern gleich erscheint er scheinbar als paradoxes Ergebnis magischer Beschwörung. Doch die Parallelen zum Faust verdeutlichen die poetische Chiffre der Magie als einzig möglichen Weg, die der menschlichen Erkenntnis gesetzten objektiven Schranken zu durchbrechen, denn ohne die Anwendung magischer Mittel wäre der Schatzgräber niemals zu der bedeutungsvollen Lehre gelangt. Eine zweite Metapher stützt den Schluß, daß die Erscheinung des Knaben als Poesie zu werten ist.



"Holde Augen sah ich blinken  
Unter dichtem Blumenkranze;"

Der erfolgreiche antike Dichter wurde mit einem Lorbeerkranz geschmückt und geehrt, eine Geste, die sich in Italien bis in die Zeit der Renaissance erhalten hatte. Am Ostersonntag des Jahres 1341 fand in Rom auf dem Kapitol die berühmteste Dichterkronung jener Zeit, die des Francesco Petrarca statt. Über die italienischen Humanisten kam die Kenntnis dieser Tradition nach Deutschland. In Goethes "Tasso" spielt die Dichterkronung mehrfach eine Rolle. Die Damen des Hofes winden Tasso Kränze "... dieser bunt von Blumen schwillt immer mehr und mehr in meiner Hand", sagt Leonore. Die ehrenvolle Bekränzung Tasso durch die Frauen ist eine Huldigung an den großen Dichter und eine Huldigung seiner Poesie. Es fügt sich das von Goethe in der Ballade geschaffene Bild erneut zusammen: die blumengekränzte Poesie weist den Schatzgräber auf das tätige Leben führt ihn weg von Müßiggang und vergeblichem Zauberwerk. Mit der "Lehre" am Schluß der Ballade wird ein Programm gegeben das über eine individuelle Belehrung hinaus Gültigkeit besitzt. Der Trank des Knaben und seine Worte "erleuchteten" den Helden in des Wortes tiefster Bedeutung. Hier zeigt sich die menschverändernde Kraft und Wirkung der Poesie.

Die poetischen Bilder in der Ballade Der Schatzgräber werden aus sehr unterschiedlichen Kulturkreisen entlehnt und neu zusammengefügt. Verkörpern sich im Bild des Schatzgräbers und in seinen Beschwörungsriten Elemente mittelalterlicher christlich-mythologischer Kultur, der "nordische Dunst- und Nebelweg", so weist der Knabe zurück in die Antike und in die Epoche von Humanismus und Renaissance. Das verbindende Glied zwischen diesen beiden sehr unterschiedlichen Kreisen stellt das Licht, die leuchtende Schale dar. Das Lichtsymbol verkörpert ein wichtiges Moment der Erkenntnis. In der Ballade wird der Kontrast zwischen der schwarzen und stürmischen Nacht und der hell-leuchtenden Schale besonders deutlich, und genau an dieser Stelle markiert den Übergang von der magischen Beschwörung zur neuen Belehrung und Lebenshaltung. Die Bedeutung des L

symbols in der Philosophie des Mittelalters und seine erkenntnistheoretische Bedeutung ist wissenschaftlich vielfach untersucht worden. Das läßt sich z.B. auch ableiten aus dem Werk von Sebastian Frank, Paracelsus und Jacob Böhme. "Die Zeitverhältnisse und die Situation der europäischen Kulturgeschichte haben es mit sich gebracht, daß das Lichtsymbol geradezu eine Schlüsselstellung in der wissenschafts- und geistesgeschichtlichen Entwicklung erlangt hat. Die alte Frage nach dem Funktionieren, den Möglichkeiten und den Grenzen des menschlichen Erkennens wurde..., ... neu gestellt."<sup>17</sup>

Dieses tragfähige Lichtsymbol in seinem komplexen widersprüchlichen Gehalt wurde von Goethe in der Ballade säkularisiert und mit der Poesie verbunden: Schönheit und Erkenntnis - hier zu programmatischer Verkündung vereinigt - überwinden mittelalterliche Finsternis im Denken und verkehrte neue Beziehungen zur Wirklichkeit. Die Ambivalenz der Schatzgräber-Figur ist offensichtlich, denn er ist in gewissem Sinne auch eine Ketzer-Figur, denn er unternimmt den Versuch zum Durchbrechen der ihm gesetzten Schranken, koste es, was es wolle.

Ein abschließender Blick auf die Ballade als ganzes zeigt, daß sie sich vollkommen den klassischen Intentionen Goethes und Schillers zu dieser Zeit einordnet. Menschheitsgeschichtlich bedeutsame Probleme werden symbolhaft-allegorisch mit der "Belehrung" des Schatzgräbers vorgeführt. Geschichtsphilosophische und weltanschauliche Fragen der Epoche berühren einander. Der Mensch wird in seiner Stellung zur Wirklichkeit nicht lediglich kritisiert, sondern er wird auf den rechten Platz verwiesen. Wie im "Zauberlehrling", so ist auch im "Schatzgräber" das didaktische Anliegen offenkundig. Die Poesie als Ratgeber für ein menschenwürdiges Leben nach bürgerlich-klassischen Intentionen wird in der Ballade deutlich zum Ausdruck gebracht. Dabei ist es unter dem Aspekt des Perspektivischen besonders beachtenswert, daß das Poetische nicht von der Natur und der gesellschaftlichen Praxis des Menschen wegführt, sondern direkt darauf orientiert. Trotz allem wird

aber auch die Nähe dieser ersten der klassischen Goethe-Balladen zu den Idyllen deutlich. Die Reflexion des Helden, seine "belehrte" Position, läßt keine eigentliche balladeske Figurenkonstellation und keine zugespitzten Konflikte entstehen, wie z. B. in den nachfolgenden Balladen der Fall ist. Der Seelenverkauf erscheint nur als Projekt, er wird im poetischen Geschehen nicht realisiert. Der Knabe ist kein dramatischer Handlungsgegner des Schatzgräbers, er ist ihm in seiner allegorischen Existenz zu sehr überlegen. Die in der Potenz vorhandenen Widersprüche und Konflikte werden nur benannt, dann jedoch in harmonischer Weise gelöst.

Das streicht insgesamt jedoch nichts davon ab, daß der "Schatzgräber" eine partielle poetische Vordisposition verschiedener wichtiger Szenen des Faust II. ist. Das Gedicht ist ein konkreter Ausdruck dafür, in welchem bedeutendem Maße das Balladenschaffen die ideelle Weiterführung des gesamten Faust-Projekts bewirkte.

#### Anmerkungen

- 1 Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, Böhlau, Weimar 1887-1919  
IV. Abthlg., 12. Bd., S. 192
  - 2 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in 3 Bd.  
hrsg. v. Hans Gerhard Gräf und Albert  
Leitzmann, Insel-Verlag, o. J.  
Sch. an G. v. 2. 5. 97, Bd. 1 S. 330  
G. an Sch. v. 3. 5. 97, Bd. 1 S. 331
- Ballade und Romanze waren zu jener Zeit synonym.
- 3 21. 5. 1797 - Notiz im Tagebuch  
23. 5. 1797 - Übersenden des fertigen Gedichts an Sch.  
Goethe-Schiller-Briefwechsel, Bd. 3 S. 75; Bd. 1 S. 339

#### Der Schatzgräber

Arm am Beutel, krank am Herzen,  
Schleppt' ich meine langen Tage.

Armut ist die größte Plage,  
 Reichtum ist das höchste Gut!  
 Und, zu enden meine Schmerzen,  
 Ging ich, einen Schatz zu graben.  
 Meine Seele sollst du haben!  
 Schrieb ich hin mit eigenem Blut.

Und so zog ich Kreis' und Kreise,  
 Stelle wunderbare Flammen,  
 Kraut und Knochenwerk zusammen:  
 Die Beschwörung war vollbracht.  
 Und auf die gelernte Weise  
 Grub ich nach dem alten Schatze  
 Auf dem angezeigten Platze;  
 Schwarz und stürmisch war die Nacht.

Und ich sah ein Licht von weiten,  
 Und es kam gleich einem Sterne  
 Hinten aus der fernsten Ferne,  
 Eben als es zwölfte schlug.  
 Und da galt kein Vorbereiten:  
 Heller ward's mit einem Male  
 Von dem Glanz der vollen Schale,  
 Die ein schöner Knabe trug.

Holde Augen sah ich blinken  
 Unter dichtem Blumenkranze;  
 In des Trankes Himmelsglanze  
 Trat er in den Kreis herein.  
 Und er hieß mich freundlich trinken,  
 Und ich dacht': es kann der Knabe  
 Mit der schönen lichten Gabe  
 Wahrlich nicht der Böse sein.

Trinke Mut des reinen Lebens!  
 Dann verstehst Du die Belehrung,  
 Kommst, mit ängstlicher Beschwörung,  
 Nicht zurück an diesen Ort.  
 Grabe hier nicht mehr vergebens!



Tages Arbeit, Abends Gästel  
 Saure Wochen, frohe Feste!  
 Sei dein künftig Zauberwort.

- 4 Schiller an Goethe v. 23. 5, ebenda Bd. 1. S. 339
- 5 z. B. Gellert, Der Schatz; Bürger, Die Schatzgräber;  
 La Fontaine, Le Laboureur et ses Enfants
- 6 vgl. Anm. 3: G. an Sch. v. 23. 5. 97
- 7 Heinrich Düntzer, Goethes lyrische Gedichte, Leipzig  
 1867 - 76, 2. Aufl., 2. Bd. S. 357  
 Leider ist die von Düntzer beschriebene Übersetzung  
 mit der aufschlußreichen Illustration verschollen.
- 8 Georg Schaaffs, Goethes Schatzgräber und die Weissagungen  
 des Bakis, Leipzig 1912, S. 1 - 35
- 9 Goethe Werke, Berliner Ausgabe /BA/, Aufbau-Verlag Bln.,  
 Bd. 13 S. 826  
 Dichtung und Wahrheit, 4. Teil, 20 Buch
- 10 vgl. Anm. 2
- 11 Gertrud Hager, Gesund bei Goethe. Eine Wortmonographie.  
 Akademie-Verlag Berlin 1955, S. 40
- 12 Gerhard Scholz, Faust-Gespräche, Verlag Junge Welt  
 Berlin 1967, S. 99 - 9. Gespräch
- 13 Zitate und Angaben der einzelnen Arbeitsphasen am Faust  
 nach: BA, Bd. 8 S. 757 - 59
- 14 ebenda S. 462
- 15 ebenda S. 331
- 16 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letz-  
 ten Jahren seines Lebens, hrsg. v. Fritz  
 Bergmann, Insel Verlag Leipzig 1968,  
 S. 345 - vom 20. 12. 1829
- 17 Kurt Goldammer, Lichtsymbolik in philosophischer Welt-  
 anschauung, Mystik und Theosophie  
 in: Studium generale, Zeitschrift für die  
 Einheit der Wissenschaften in Zusammenhang  
 ihrer Begriffsbildungen und Forschungs-  
 methoden, 13 Jg., 1960, Heft 11, S. 671

László T a r n ó i

Die Umstrukturierung der weltanschaulichen und poetischen Normen in Goethes Lyrik am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts

Von Goethes großen literarischen Plänen konnte nach der Ankunft in Weimar im Herbst 1775 bis zur ersten italienischen Reise nichts, manches sogar erst Jahre später realisiert werden. Goethe selbst gab darüber in den zwischen 1816 und 1825 verfaßten Tag und Jahresheften rückblickend folgende einleuchtende Erklärung ab: "An allen vorgemeldeten, nach Weimar mitgebrachten, unvollendeten Arbeiten konnte man nicht fortfahren; denn da der Dichter durch Antizipation die Welt vorwegnimmt, so ist ihm die auf ihm losdringende wirkliche Welt unbequem und störend ..."<sup>1</sup>

Goethe war vorerst der Überzeugung, durch die in Weimar erhofften und angenommenen Handlungsmöglichkeiten im realen Leben tatsächlich wirksam werden und in den Ablauf der Geschehnisse in seiner Umwelt aktiv eingreifen zu können. Diese Möglichkeiten mochten ihm ja sowohl eine akzeptable Befriedigung des titanischen Tatendranges der Frankfurter Jahre als auch die damit verbundene individuelle Selbstbestätigung bzw. die volle Entfaltung der Persönlichkeit im Sinne der Geniekonzeption des Sturm und Drang versprochen haben. Zu prüfen waren in Weimar auch die allem Anschein nach äußerst günstigen Chancen einer indirekten Wirkung auf die Entwicklung des sozialen Lebens durch eine effektive Einflußnahme auf die Bildung der Persönlichkeit des souveränen Herrschers im Geiste der "Fürstenerziehung", wie sie von der Aufklärung schon seit jeher verheißen wurde. Die Übersiedlung nach Weimar hatte also in der ersten Zeit keinerlei Bruch in der Entwicklung Goethes zur Folge, noch weniger kann sie als eine Inkonsequenz des Stürmers und Drängers ausgelegt werden. Das An-

sehen des Verfassers des Werther und des Götz von Berlichingen nach seiner Ankunft, seine begeisterte Aufnahme durch Wieland, Knebel u.a., sein vertrauter Umgang mit dem jungen Herzog, schließlich das nunmehr als Wirklichkeit empfundene grenzenlose Leben in dem "glücklichen Zustand" des "Unendlichen"<sup>2</sup> mochten außerdem Goethes Eindruck untermauert haben, daß die Annahme der Einladung nach Weimar den früheren Absichten und Anschauungen in Frankfurt in keiner Weise widersprach. Nur damit ist zu erklären, daß er nach den ersten zwei Monaten die Worte niederschrieb: "Ich bin immerfort in der wünschenswerthsten Lage der Welt, habe glücklichen Einfluss, und genieße und lerne und so weiter ..."<sup>3</sup> Diese Überzeugung konnte auch von den bereits von anfang an wirkenden Hofintrigen nicht überschattet werden. Erst später, im Laufe der Jahre, als Goethe auf Grund seiner ständig zunehmenden vielseitigen praktischen Erfahrungen einsehen mußte, daß der Ertrag seiner staatsmännischen Tätigkeit nicht an den beabsichtigten Zielen der ersten Jahre in Weimar zu messen war, konnten die bedrückende "Landes Administration" sowie die Hofintrigen nicht mehr mit der früheren Toleranz abgetan werden.<sup>4</sup> Wenn es aber unmittelbar nach der Annahme der Einladung noch keine Anzeichen für die später eintretende Krise gab, so führte die generelle Veränderung der früheren Umstände und Verhältnisse Goethes bereits am Anfang des Aufenthaltes in Weimar zu ausschlaggebenden praktischen und weltanschaulichen Konsequenzen.

Vor allem mußte die Literatur -bedingt durch die neuen Verhältnisse- dem Leben untergeordnet werden<sup>5</sup>, das sowohl staatsmännischen Anstrengungen als auch - nicht ohne direkte Beziehungen dazu und im Laufe der Jahre in zunehmenden Maße - praktischen naturwissenschaftlichen Studien und Experimenten gewidmet war. Die eigenen Lebensbedingungen, die dadurch entstanden sind, hat er sechs Jahre nach seiner Ankunft in Weimar, allerdings bereits nicht ohne Zusammenhang mit der damals schon zunehmend charakteristischen Distanzierung von der Staatsmännischen Praxis mit den folgenden Worten charakterisiert: "Jetzt werd ich täglich mehr leibeigen und gehöre mehr der Erde zu der wir wiederzukeh-

ren bestimmt sind."<sup>6</sup> Unter diesen grundsätzlich neuen Umständen war die frühere Möglichkeit, "im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen"<sup>7</sup> nicht nur in objektivem sondern auch in subjektivem Sinne recht eingeschränkt. "Plane hab ich ... genug, zur Ausführung aber fehlt mir Sammlung und lange Weile" - schrieb er in einem Brief an Kestner.<sup>8</sup> Dabei ging es nicht bloß darum, daß die zur Dichtung wenigstens bis zu einem gewissen Grade unentbehrliche *vita contemplativa* - sowie nunmehr alle Interessen dafür - durch eine mit größten Hingabe erlebte *vita activa* in der ersten Zeit in Weimar notwendigerweise beeinträchtigt wurden. Viel wesentlicher war, daß die, wie der Dichter sich ausdrückte, "auf ihn losdringende wirkliche Welt" ihm in Bezug auf den organischen Zusammenhang zwischen "Antizipation" und früher geplanten und fortzusetzenden Werken im höchsten Maße "unbequem und störend" war. So mußten die Pläne, Skizzen und erste Versuche von Werken größeren Umfangs, die weltanschaulich-gehaltlich eines tiefgreifenden Erfassens der erlebten Umwelt bedurften, unter den grundsätzlich neuen Voraussetzungen des eigenen Lebens in der ursprünglichen Konzeption und Form fragwürdig geworden sein. Ihre der veränderten Situation und den daraus erwachsenen nagelneuen Aspekten entsprechende und gleichzeitig künstlerisch befriedigende Umstrukturierung war vorerst noch ebenfalls undenkbar; denn die wirkliche Welt "will"- so lautet die Fortsetzung der Goetheerklärung - "Ihm /dem Künstler, L.T./ geben, was er schon hat, aber anders, das er sich zum zweiten Male zueignen muß"<sup>9</sup> /hervorgehoben, L.T./. Es ist daher weder dem Zufall noch dem Zeitmangel des Staatsmannes anzulasten, daß erfolgreiche Umarbeitung erst in Italien bzw. danach durchgeführt wurde: Form und Gehalt der früheren und neu aufkeimenden Stoffe und Pläne bedurften der auf die Entwicklung des Künstlers kathartisch wirkenden kritischen Konfrontierung mit der Wirklichkeit in Weimar während der staatsmännischen Tätigkeit. Andererseits entstand erst in den zwei Jahren in Italien die notwendige Distanz zu dem zu verarbeitenden überaus reichen Erlebnismaterial, was zur gehaltlichen, die Erlebnisse des ersten Weimarer Jahrzehnts einbegreifenden Umkonzipierung sowie



zur entsprechenden formalen Umgestaltung der alten, vor und in Weimar entworfenen literarischen Vorhaben und Versuche, d.h. zur "zweimaligen Zueignung" in hohem Maße beigetragen haben konnte. Nur so ist es verständlich, daß Goethe erst in Italien im vollen Bewußtsein seiner dichterischen Berufung die Worte niederschrieb: "... ich habe mich ... wiedergefunden ... als Künstler"<sup>10</sup>.

Bezeichnenderweise litt Goethes Lyrik in ihrer kontinuierlichen Weiterentwicklung nicht im geringsten unter der fundamentalen Umstellung der Lebensverhältnisse des Dichters.<sup>11</sup> Die Lyrik als die sensibleste aller literarischen Gattungen eignet sich nämlich vorzugsweise, das Erlebte soweit wie möglich unmittelbar auszudrücken. Während der Geschichte ihrer Wesensbestimmung mögen zwar die verschiedensten gattungstheoretischen Aspekte im Umlauf gewesen sein, doch liefern sie bei den unterschiedlichsten Positionen der Verfasser immer wieder Schlüsselworte wie "subjektiv", "individuell", "momentan", "direkt", deren man sich notfalls bei einer approximativen Beschreibung der Gattung zu jeder Zeit bedienen kann. Bei aller Ungenauigkeit kann demnach im Zusammenhang mit dem lyrischen Schaffen ein höheres Maß am Individuellen und Subjektiven nicht nur erlaubt, sondern auch erforderlich sein, als auf anderen Gebieten der Literatur, wobei die authentische poetische Vermittlung des momentan und direkt Erlebten sogar notwendigerweise eine vorzügliche Bedingung echter lyrischer Wirkung ist. Deshalb vor allem brauchte Goethes lyrische Aussagekraft während der Umstellung in Weimar nichts einzubüßen: Innerhalb des von momentanen Erlebnissen bedingten lyrischen und daher in erhöhtem Maße subjektiven Schaffensprozesses bildeten für das Drama oder den Roman langsam zu verarbeitenden neuen und vielfach verwickelten Eindrücke und erst später zu klärenden Widersprüche keinerlei Hindernisse

Hinzukamen die auf Grund der eigenen dichterischen Praxis entstandenen Ansichten Goethes über das Gedicht, indem er es nur als "Gelegenheitsgedicht" akzeptieren konnte, mit der spezifischen Bedeutungsveränderung und -erweiterung des seit Martin Opitz in deutschen Poetiken geläufigen Terminus, nach dem

dazu jeweils "die Wirklichkeit... die Veranlassung und den Stoff ... hergeben muß"<sup>12</sup>. Als er diese Bestimmung in Worte faßte, war bereits ein halbes Jahrhundert seit den ersten Gedichten in Weimar vergangen, doch wußte er sie mit einer unwiderlegbaren Selbstverständlichkeit auf die gesamte eigene Gedichtproduktion zu verallgemeinern: "Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts."<sup>13</sup> Aber schon viel früher, bereits im Jahre 1788 gab er die Erklärung über den untrennbaren Zusammenhang zwischen lyrischer Dichtung und erlebter Wirklichkeit ab, indem er den achten, also den lyrischen Band seiner ersten Werkausgabe mit den bis dahin geschriebenen Gedichten von rund zwei Jahrzehnten "ein Summa Summarum so mancher Empfindungen eines ganzen Lebens"<sup>14</sup> nannte. Ähnlich äußerte er sich im Aufsatz für junge Dichter, wobei neben dem wirklich Erlebten als zweite Goethesche Bedingung realistischen Gestaltungsprozesses lyrischer Produkte die Förderung der persönlichen Selbstentfaltung mit Nachdruck verlangt wurde: "... fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte und ob dieses Erlebte euch gefördert habe."<sup>15</sup> Von dem Gedicht sollte also außer der Wiedergabe des tatsächlichen Erlebnisses in der Wirklichkeit auch die Förderung realistischer Verhaltensweisen verlangt werden.<sup>16</sup> Die Bestimmung Goethes ist sehr wahrscheinlich in einer direkten Kontroverse mit der Flut der romantisch-sentimentalen Lyrik zweiten und dritten Ranges entstanden, wie man ihr in den Periodica der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts immer wieder begegnet, indem sie in weiterem folgendermaßen ausgelegt wurde: "Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts wert, und wenn ihr noch soviel Geschick und Talent dabei aufopfert."<sup>17</sup> Trotz aller Zeitbezogenheit dieses Urteils entspricht jedoch auch diese Auslegung des Goetheschen Prinzips von der verlangten Förderung der Persönlichkeit den allgemeinen Maßstäben der realistischen Gestaltungsweise innerhalb seiner Lyrik von den Sturm-und-Drang-Gedichten bis zu den spätklassischen lyrischen Produkten. Schließlich verlangte Goethe von den Poeten im glei-

chen Aufsatz über die "Norm" des Dichters - in der Bedeutung von weltanschaulichem Standpunkt - Rechenschaft, wie er schon in den ästhetisch-poetischen Anschauungen der Stürmer und Dränger, u.a. bei Lenz, als eine der wichtigsten Anforderungen von dem schöpferischen Genie dahingestellt wurde.<sup>18</sup>

Durch das Wirksamwerden der Dialektik des Erlebten und Fördernden in der Goetheschen Lyrik wurde ein zweifaches Verhältnis des Dichters zur realen Welt in und durch sein lyrisches Produkt und damit die selbstverständliche Notwendigkeit der ständig umgewerteten bzw. umstrukturierten "Norm" geschaffen: Indem nämlich durch den schöpferischen Prozeß die erlebte Wirklichkeit poetisch erfaßt wurde, entstanden auch die Grundlagen für ein jeweils mehr oder weniger neues, korrigiertes Verhältnis zur Wirklichkeit. Besonders Beachtenswert ist dies bei der Untersuchung der Gedichte nach seiner Ankunft in Weimar. Ausschließlich sie sind nämlich - neben Briefen und sonstigen biographischen Dokumenten - die vollendeten poetisch-ästhetischen Zeugnisse, welche dem sich jeweils direkt und momentan durchsetzenden lyrischen Gestaltungsprozeß des "Erlebten" und "Fördernden" zufolge bereits außerordentlich überzeugend die ersten weltanschaulichen Konsequenzen am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts belegen. Die neuen weltanschaulichen Normen, die auf Grund der vom 7. November 1775 an in jeder Beziehung prinzipiell von neuen Seiten kennengelernten Wirklichkeit entstanden sind und durch die kontinuierlich wirkenden und verarbeiteten praktischen Erfahrungen einer ständigen Umwertung ausgesetzt waren, haben auch die fortlaufenden Form- und gehaltsveränderungen der poetischen Produkte mitbestimmt, wobei diese Veränderungen gleichzeitig die notwendige und konsequente Weiterentwicklung der gesamten späteren literarischen Produktion Goethes, so auch die der erst später vollendeten dramatischen und epischen Werke vorbereiteten.

Aus diesen Gründen vor allem hatte die Lyrik der ersten Zeit in Weimar eine eminente literaturhistorische Bedeutung, wenn auch die erste notwendige Umstrukturierung der "Normen" in den etwa anderthalb Jahren nach der Ankunft in Weimar selbstver-

tändlich keineswegs die Veränderung sämtlicher früheren weltanschaulichen und poetisch-ästhetischen Positionen zur Folge haben konnte. Dies umso weniger, da es in der sechs Jahrzehnte langen Entwicklung des Goetheschen Werkes in keiner Zeit zu einer generellen Aufgabe der gesamten früher oder später vertretenen Ansichten gekommen ist. Für Positionsveränderungen, die jedoch frühere Ansichten, Motive, Stoffe und Formen innerhalb neuer Zusammenhänge bewahren, bietet die Entstehungsgeschichte des Faust die eklatantesten Beispiele. Zweifelsohne ist das Ausmaß der Normveränderungen innerhalb des Umwertungsprozesses in den Jahren 1775/1776 bei einem Vergleich der typischen Positionen in Straßburg und Frankfurt mit denen der ersten anderthalb Jahre in Weimar besonders augenfällig. Die poetisch konstituierten weltanschaulichen Eckpfeiler Goetheschen Denkens in Frankfurt wurden seit Hermann Hettner schon immer in der Gegenüberstellung eines Götze, Prometheus und Faust mit dem Typ Werther gesehen, mit Hettners eigenen Worten "einerseits ... im Götze, im Prometheus und in der Fausttragödie ... das trotzige ungezügelm Titanentum, das ungebändigte Stürmen und Drängen nach einer besseren und kraftvolleren Menschenart, nach schrankenloser Erkenntnis und Tatkraft ... andererseits im Werther die tiefe Klage über den Verlust des erträumten Naturzustandes ..." <sup>19</sup>

In neueren Untersuchungen, so z.B. in den jüngst herausgegebenen zusammenfassenden These der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten in Weimar über die Entwicklung von Goethe und Schiller, wurden die Akzente auf den organischen Zusammenhang der beiden Motive gesetzt und dies mit dem zeitgenössischen Wort von Lenz über Werther, den "gekreuzigten Prometheus" auf das Prägnanteste verdeutlicht. <sup>20</sup> Hans-Dietrich Dahnke hatte schon in einem seiner früheren Aufsätze im Hinblick auf Goethes Entwicklungstendenzen im Sturm und Drang mit den folgenden Worten hervorgehoben: "Der aus seiner bisherigen Rolle ... heraustretende Mensch begann, sich die weiten Bereiche der Natur zu eröffnen und anzueignen, er entdeckte im Leiden und Handeln seine Individualität und begriff sich mehr und mehr als gesellschaftliches Wesen" <sup>21</sup> /hervorgehoben, L.T./. Das schöpferische Han-



deln wollen eines dazu subjektiv veranlagten - um es mit dem Goethewort zu sagen - "göttergleichen"<sup>22</sup> Menschen mußte, bedingt durch die unüberwindbaren Schranken der sozialen Umwelt, zum titanischen Leidenmüssen führen. Prometheus und Werther, die beiden zum Sinnbild gewordenen Goethegestalten des Sturm und Drang, waren daher ihren geistigen, schöpferischen und gefühlsmäßigen Anlagen nach in jeder Hinsicht gleich: Sie waren beide zum produktiven und vollständigen Leben geborene "göttergleiche" Menschen im Sinne des Geniebegriffes der jungen Schriftstellergeneration am Anfang der siebziger Jahre. Die unterrennbare Zusammengehörigkeit der zwei Motive hatte Goethe besonders prägnant im Gedicht Adler und Taube im Bild von dem Adler allegorisiert, der - vom Pfeile des Jägers getroffen - die schwingkraft der Flügel für immer verloren hat und schmerzerfüllt zum Himmel hinaufblickt: "und ein Träne füllt sein hohes Aug". Das Bild der zum dürftigen und unwürdigen Leben verdamnten Adlernatur - von Goethe in Frankfurt persönlich zutiefst erlebt - wurde zu einem Symbol der Geniekonzeption des Sturm und Drang verallgemeinert: Demnach sei das Genie subjektiv-individuell zum höheren Leben veranlagt gewesen, objektiv jedoch zu einem seiner unwürdigen Leben bestimmt, von der gemeinen Umwelt schließlich bloß durch die Sehnsucht nach dem Höheren und durch die "Träne in dem Aug" getrennt. Der Antagonismus zwischen Idee und Wirklichkeit innerhalb der Geniekonzeption war auf die Dauer schwer vertretbar. Damit ist auch ihr verhältnismäßig schneller Verfall zu erklären. Auch in Goethes Sturm-und-Drang-Lyrik waren von frühester Zeit an Motive einer possiblen Aufhebung dieses Antagonismus enthalten. Am Anfang der Frankfurter Zeit stand neben Wanderers Sturmlied, der Geniehymne par excellence, Der Wanderer, in dem Natur, Mensch /Frau mit Kind/ und Überreste der antiken Kultur in einer herrlichen, poetisch zum ersten Male interpretierten Einheit von "edler Einfalt und stiller Größe" harmonierten. Am Ende der Frankfurter Jahre waren wiederum neben der Wonne der Wehmut /mit "Tränen der heiligen und ewigen Liebe", ohne die die Welt "öde" ist/ und Herbstgefühl / mit "Augen der ewig belebenden Liebe vollschwellende Tränen"/ sowie Sehnsucht / mit

durch Nerven und Adern wühlendem Schmerz/ auch solche Gedichte zu lesen wie Ich saug an meiner Nabelschnur, in dessen zweiter Strophe der Dichter nicht nur der Fortsetzung des Lili-Erlebnisses, sondern auch dem Tränenkult und sämtlichen Träumen der Sturm-und-Drang-Jahre ein für allemal entsagen zu können glaubte und schließlich nach den triumphierenden Paukenschläger der trochäischen Vierheber mit den allerweichsten Tönen die Bilder der prächtigsten Naturharmonie entfaltete und sämtliche Spannungen kathartisch löste. Zwischen 1772 und 1775 waren aber das Sturm- und das Adlerlied sowie Ganymed, Prometheus, An Schwager Kronos, Wonne der Wehmut usw. typisch und nicht Der Wanderer oder das später unter dem Titel Auf dem See erschiene Gedicht, wenn auch solche wie sie die möglichen Ansätze zur Umwertung der Positionen der Geniekonzeption bereits erkennen ließen.

In den ersten anderthalb Jahren in Weimar wurden Stoffe und Motive, wie sie noch in Frankfurt vertreten waren, noch immer nicht restlos aufgegeben, doch verflochten sich mit ihnen meistens neue Motive, und im größten Teil der lyrischen Produktion dieser Zeit wurden sie infolge der neuen "Normen" und - im Zusammenhang damit - der neuen Gedanken aus den Gedichten verdrängt.

Das Gedicht Rastlose Liebe, eines der ersten an Charlotte von Stein geschriebenen, war seiner Motivierung nach noch grundsätzlich den früheren weltanschaulich-poetischen Normen verpflichtet. Mit dem Sturmliedmotiv hob das Gedicht an:

Dem Schnee, dem Regen,  
Dem Wind entgegen,  
Im Dampf der Klüfte,  
Durch Nebeldüfte,  
Immer zu! Immer zu!  
Ohne Rast und Ruh!

Wohl ist hier von der amorphen Unregelmäßigkeit in freier Assoziation und Rhythmus des fünfzig Jahre später als "Halbunsinn"<sup>25</sup> abgetanen Sturmlieds nichts mehr da. Doch vermochte Goethe das Gehaltliche des ehemaligen Sturm-und-Drang-Gedichtes in gebundener Form einzigartig nachempfinden zu lassen. Durch

die - hier allerdings in vier Verse komprimierten - Bilder der entgegenstürmenden Elemente, die vom "göttergleichen" Menschen in einer titanischen Kraftprobe bezwungen werden müssen, wurden die gleichen Gefühle geweckt wie im 1772 verfaßten Geniegedicht. Auch die bereits gebundene Form mit dem steigenden jambischen Rhythmus /am Ende der kurzen Verse jedoch durch das jeweilige Fehlen einer Hebung immer wieder mit einer auffallenden rhythmischen Leerstelle und der somit unumgänglich eintretenden Pause das fortlaufende Lesen wiederholt zum Stocken gebracht/ sowie der plötzliche Rhythmuswechsel in den zwei letzten Versen mögen bewußt oder unbewußt<sup>24</sup> der formalen Untermuerung der ehemaligen Sturmliedstimmung gedient haben.

Die zweite Strophe ist der ersten ihrer inhaltlichen und formalen Struktur nach diametral entgegengesetzt:

Lieber durch Leiden  
Möcht ich mich schlagen,  
Als so viel Freuden  
Des Lebens ertragen,  
Alle das Neigen  
Von Herzen zu Herzen,  
Ach, wie so eigen  
Schaffet das Schmerzen!

Die weichen Töne, die verspielte Form /fallender Rhythmus, im Gegensatz zur ersten Strophe hier dabei die Monotonie des alternierenden Rhythmus bereits an jedem Versanfang mit Daktylen gelöst, nicht mehr Paar-, sondern Kreuz- und schweifende Reime, Alliterationen sowie ganz raffiniert versübergreifende daktylische Versfüße vom dritten zum vierten und vom fünften zum sechsten Vers/ fördern den lyrischen Ausdruck der vollen Entfaltung des Gefühllebens durch die "leidende Liebe", wobei Beziehungen zu einer Wertherschen Wonne der Wehmut unverkennbar sind.

Die letzte Strophe komprimiert die widersprechenden Gefühle des ganzen Gedichtes, so auch die antithetischen Stimmungen der ersten und der zweiten Strophe:

Wie soll ich fliehen?  
 Wälderwärts ziehen?  
 Alles vergebens!  
 Krone des Lebens,  
 Glück ohne Ruh,  
 Liebe, bist du!

Die einleitenden Fragen bringen den unschlüssigen Gedanken der Flucht vor der mit Leiden verbundenen Liebe zum Ausdruck. Sie enthalten auch die mögliche Ablehnung der Liebe, wie das 1775 in der zweiten Strophe des Gedichtes Ich saug an meiner Nabelschnur der Fall war. Die Antwort ist dagegen im dritten Vers vorerst resignierte Ergebung: "Alles vergebens!" Dieser Vers und der folgende, auf ihn reimende bilden die Achse der Strophe. Durch sie entsteht die höchste poetische Spannung im Gedicht: Nach der resignierten Antwort, diesem dem Gehaltsinhalt nach tiefsten Punkt, wird nämlich die lyrische Attitüde schon mit dem poetischen Bild und dem Stimmungswechsel im durch Reim damit formal verbundenen vierten Vers, "Krone des Lebens", plötzlich verändert und das Gedicht somit dem die leidenschaftliche Liebe bejahenden Höhepunkt zugeführt.

Die Stimmung der einander widerstrebenden und höchst verwickelten Gefühle wird aber am Ende noch einmal geweckt. Das begeisterte "Glück ohne Ruh" im vorletzten Vers des Gedichtes korrespondiert formal mit dem abschließenden Ausruf der rohen Sturmliedbilder der ersten Strophe.

Der inhaltlichen Strukturierung nach sind also für dieses Gedicht noch in jeder Hinsicht die Normen der Frankfurter Jahre charakteristisch. Dazu gehören auch Motive der Unsicherheit, wie sie in den einleitenden Fragen der dritten Strophe deutlich wurden. Dieses interrogative Motiv der eigenen Unschlüssigkeit in der Ablehnung bzw. der Überwindung der gegebenen Situation sowie der möglichen Flucht wurde in Goethes Lyrik seit den Liebesgedichten an Lili Schönemann vom Jahre 1775 typisch. Man braucht dabei nur an Gedichte wie Neue Liebe, neues Leben, An Belinden, Vom Berge oder sogar Ich saug an meiner Nabelschnur



zu denken.

Auch die Lyrik der ersten anderthalb Jahre in Weimar weist dafür eine ganze Reihe von Beispielen auf. Das Gedicht Beherzigung besteht z. B. bloß aus zwölf Versen, davon bilden aber sieben je einen Fragesatz:

Ach, was soll der Mensch verlangen?

Ist es besser ruhig bleiben?

Klammernd fest sich anzuhängen?

Ist es besser, sich zu treiben?

Soll er sich ein Häuschen bauen?

Soll er unter Zelten leben?

Soll er auf die Felsen trauen?

Selbst die festen Felsen beben.

Eines schickt sich nicht für alle!

Sehe jeder wie er's treibe,

Sehe jeder, wo er bleibe,

Und wer steht, daß er nicht falle!

Inmitten des gleicherweise mit epigrammatischer Kürze geschriebenen Gedichts Sorge wurden ebenfalls Fragen der Unsicherheit gestellt. Die Frage nach der Flucht läßt den Leser sogar inhaltliche Beziehungen zur Fragestellung in Rastlose Liebe folgen.

Kehre nicht in diesem Kreise

Neu und immer neu zurück!

Laß, o laß mir meine Weise,

Gönn, o gönne mir mein Glück!

Soll ich fliehen? Soll ich's fassen?

Nun, gezweifelt ist genug.

Willst du mich nicht glücklich lassen,

Sorge, nun so mach mich klug!

/hervorgehoben L.T./

Auch die vier Zeilen der Erinnerung beginnen mit einer zu entscheidenden Frage:

Willst du immer weiter schweifen?

Sieh, das Gute liegt so nah.

Lerne nur das Glück ergreifen,

Denn das Glück ist immer da.

Diese Beispiele für interrogative Strukturen aus der Anfangszeit in Weimar veranschaulichen allerdings im Vergleich mit denen der Frankfurter Gedichte im Jahre 1775 einen wesentlichen Unterschied. Die Vorliebe für Fragesätze, welche die Unschlüssigkeit des Dichters in der Entscheidung hatten nachempfinden lassen, beschränkte sich in den ersten Weimarer Jahren nicht mehr auf die Liebe, wenn es selbstverständlich auch dafür noch zahlreiche Beispiele gab, wie u.a. außer Rastlose Liebe im vermutlich letzten Lilligedicht An ein goldnes Herz, das er am Halse trug. Der Inhalt der Unschlüssigkeit wurde in Weimar in den meisten Fällen auf eine neue Art der Beziehungen des Dichters zu seiner ganzen Umwelt übertragen, also erweitert und verallgemeinert. Die direkte Begegnung mit dem "Leben", dem in Weimar "die Schriftstellerey" unterordnet werden sollte<sup>25</sup>, die Gelegenheiten, die von nun an für die praktische gesellschaftliche Tätigkeit zu entstehen schienen, ermöglichten Entscheidungen bzw. die dazu notwendige und zweckmäßige menschliche Einstellung und Haltung zu überlegen, wie das früher nicht einmal perspektivisch vorzustellen war. Diese Überlegungen setzten natürlich auch die erste Konfrontation der antizipierten Idee und der nun vermeinten Möglichkeiten des praktischen Handelns voraus. Unterdessen bedurften die früher ins Unbegrenzte auslaufenden Anschauungen der Genieperiode um 1776 in der Praxis immer wieder ihrer notwendigen Einschränkung um den Glauben an eine dauernde oder zumindest momentane praktische Wirksamkeit einigermaßen befestigen zu können. Somit waren aber diese Überlegungen vielfach mit Unsicherheit und Unschlüssigkeit in den zu fassenden Urteilen verbunden.

Vor allem diesen grundsätzlichen Veränderungen in der Beziehung zur Wirklichkeit war die Erweiterung des Gehaltes der interrogativen Strukturen in der Lyrik vom 7. November 1775 an zu verdanken. Die neue Motivation von Fragen wie "Auch, was soll der Mensch verlangen?" in Beherzigung oder "Willst du immer weiter schweifen?" in Erinnerung war vor der Weimarer Zeit in Goethes Lyrik in keiner Weise vorstellbar. Im Entstehungsjahr des

Prometheus und des Ganymed hätte die Antwort auf die erste Frage nur "Alles", auf die zweite nur ein entschiedenes "Ja" gewesen sein können.

Bezeichnend für die Fragen in diesen Gedichten ist aber auch, daß sie größtenteils ohne Fragewort mit einer Bejahung oder Verneinung zu entscheidende Fragen sind; doch wird so einer die vielseitig zusammengesetzten Wirklichkeitsbezüge simplifizierenden Antwort jeweils ausgewichen. In Beherzigung soll auf die Fragenserie jeder seinen Anlagen entsprechend die Antwort finden: "Eines schickt sich nicht für alle!" Und wenn dieses Urteil um 1776 im Verhältnis zu den früheren Sturm-und-Drang-Gedichten in dieser Form und in diesem Kontext sicherlich fremd klingen mag, so können noch sämtliche logischen Beziehungen zur Geniekonzeption, welche die unterschiedliche Veranlagung der schöpferischen und der Alltagsmenschen schon immer voraussetzte<sup>26</sup>, vorläufig noch mit jedem Grund angenommen werden. Dagegen die Weiterführung dieses Gedankens mit den Worten "Sehe jeder, wie er's treibe, Sehe jeder, wo er bleibe" sowie das sachliche Ermessen dieser individuellen Unterschiede mit der abschließenden Bibelweisheit "Und wer steht, daß er nicht falle!" trennen dieses Gedicht vielmehr von der kurz zuvor in Frankfurt entstandenen Lyrik als vor der Jahrzehnte späteren hoch- und spätklassischen Spruchdichtung Goethes.

Auch in Sorge wurden die Fragen der Unsicherheit als praktisch sinnlose Zweifel nicht gelöst, sondern ein für allemal abgelehnt. Schließlich kam es in Sorge wie auch in Erinnerung zu Konsequenzen, die in Goethes vorheriger Dichtung kaum denkbar waren: Die Entscheidung für die akzeptierte Beschränkung auf die sachliche Erwägung der "Sorgen", die einen "klug" machen müsse sowie die Einsicht in das mögliche und notwendige Maßhalten in Erinnerung, die allein das "Glück" des Menschen verheißen könne, waren unmißverständliche Bestandteile einer neuen Norm. Sie gaben keine direkte Ja- oder Nein- Antwort auf die zu entscheidenden Fragen. Das wäre auch nicht mehr möglich gewesen. Die Fragestellung selbst wurzelte nämlich, bedingt durch die Konfrontierung der früher antizipierten Anschauungen und der neuen Kenntnisse, noch in gewissem Maße in der Vergangenheit, die Antwort

enthielt aber bereits erste Motive der Überwindung der unter den neuen Umständen anachronistisch gewordenen Ansichten und bildete somit die Grundlagen für die Entfaltung der neu aufkeimenden Normen. Vor allem dadurch widerspiegelten sich in den poetischen Zeugnissen der Anfänge Goethes in Weimar die ersten Resultate des qualitativen Umwertungsprozesses früherer Anschauungen. In den angeführten Beispielen äußerte sich die Unschlüssigkeit des Dichters einerseits in der neu motivierten Fragestellung und andererseits in der ihr mehr oder weniger ausweichenden Antwort.

Den Umstrukturierungsprozeß der früheren Normen veranschaulichen recht plausibel auch epigrammatische Gedichte wie Königlich Gebet, Mut, Hypochonder und Menschengefühl. Alte und neue, zuvor in keinem Goethegedicht vorhandene Motive verflochten sich in den ersten beiden, wobei der abrupte Übergang der einen Stilrichtung in die andere vielleicht nirgends so deutlich nachweisbar ist wie gerade in diesen Gedichten.

Die stolzen, selbstbewußten Ausrufe der persönlichen Entfaltung in den ersten Versen des Königlichen Gebets mögen ihre Wurzeln noch in der Geniekonzeption gehabt haben:

Ha, ich bin der Herr der Welt! mich lieben  
Die Edlen, die mir dienen.  
Ha, ich bin der Herr der Welt! ich liebe  
Die Edlen, denen ich gebiete.

Ihnen wurden jedoch plötzlich durch eine epigrammatische Wendung im Gedicht die neu entstandenen Normen entgegengesetzt, nach denen schließlich das neue Bedürfnis nach Mäßigung seinen Ausdruck fand:

O gib mir, Gott im Himmel! daß ich mich  
Der Höh und Lieb nicht überhebe.

Noch prägnanter fiel die epigrammatisch pointierte Antithese in Mut aus. Sein ursprünglicher Titel, Eis-Lebens-Lauf wies noch sehr deutlich darauf hin, daß das Gedicht eigentlich die unmittelbarsten Erlebnisse der Freuden eines Schlittschuhlaufens vom Winter 1775/1776 poetisch verallgemeinerte und sie mit dem vor und bis zu den Weimarer Anfängen typischen Lebensgefühl des Dichters verband. Im Gedicht war schon der erste



Vers, "Sorglos über die Fläche weg", diesem Lebensgefühl verpflichtet, wobei darin teils auch indirekte logische Beziehungen zum Gedankeninhalt der bereits unter veränderten Aspekten und sehr wahrscheinlich erst etwas später entstandenen Sorge festgestellt werden können. Diese charakteristische Einstellung zum Leben wurde anschließend noch weiter gesteigert und mit dem Ausruf am Strophenende, "Mache dir selber die Bahn!" zu einem Höhepunkt geführt, der in jeder Hinsicht der früheren titanischen Lebenserwartungen entsprach. Nun erfolgte aber die plötzliche epigrammatische Wendung, mit der eigentlich alles Vorangehende auf einmal zurückgenommen wurde. Stimmung und Aussage der folgenden Verse, "Stille, Liebchen, mein Herz! Kracht's gleich, bricht's doch nicht!", widersprachen eindeutig der /"göttergleichen"/ Selbstbehauptung des Sturm-und-Drang-Genies. Daran änderte auch der Schluß des Gedichtes nicht, der letzten Endes durch den formalen Zusammenhang mit den vorangehenden Versen in eine sprachlich verspielte Liebeserklärung auslief: "Bricht's gleich, bricht's nicht mit dir!"

Die epigrammatisch pointierte Antithese diente recht oft durch die Relativierung des Standpunktes des Dichters dem poetischen Ausdruck der für diese Übergangszeit typischen Unschlüssigkeit in der jeweiligen Stellungnahme. Das läßt sich besonders plausibel im Hypochonder nachempfinden, einem Gedicht, in dem die Gefühle des Dichters zwischen dem bis zum "Rasendwerden" extrem polarisierten Menschenhaß und der Menschenliebe schwanken.

Auch im Menschengefühl ist die Normveränderung der neu beginnenden Periode einleuchtend. Wie im Königlich Gebet setzte nämlich Goethe die Akzente nicht mehr auf die titanische Sehnsucht nach maßlosem Handeln, sondern auf die Persönlichkeitsentfaltung durch "festen Sinn und guten Mut". Bei ihrer Realisierung brauchte der Mensch nicht mehr "göttergleich" zu werden. Ganz im Gegenteil: Dadurch ließe sich nach der epigrammatischen Pointe des Gedichtes sogar der Himmel entgöttern.

Wichtige Sturm-und-Drang-Positionen wurden so zum Teil fragwürdig gemacht, zum Teil auch abgelehnt. Dies bestätigt

auch die oben zitierte Erinnerung. Darin hatte nämlich Goethe dem fortwährenden "Weiterschweifern" - wie es dort hieß - die Erkenntnis des für den Menschen ständig "naheliegenden Guten", d.h. in diesem Kontext das sittlich vertretbare zweckmäßige Handeln sowie im engen Zusammenhang damit das zielstrebige und praktisch "ergreifbare Glück" entgegengesetzt, wodurch er alles Maßlose für sinnlos erklärte. Damit kann dieses Gedicht mit seinen vier Versen dem Gehalt nach bereits als ein wichtiger Vorläufer mancher reifen Weltanschauungsgedichte der präklassischen Entwicklung Goethes angesehen werden.

Im engsten inhaltlichen Zusammenhang mit dem Motiv der nunmehr für notwendig gehaltenen Einschränkung des früher ins Maßlose gesteigerten subjektiv-individuellen Handelns steht die in der weimarischen Dichtung Goethes von Anfang an artikuliertete Sehnsucht nach Ausgleich und Aufhebung aller Spannungen und Widersprüche zwischen Freiheit und Notwendigkeit in ein harmonisches Natur- bzw. Friedenserlebnis. Manche Beispiele bot dafür bereits die Dichtung vor Weimar. Das eklatanteste von ihnen war die dritte Strophe des Schweizer Gedichtes Ich sang an meiner Nabelschnur. Seit der Ankunft in Weimar wurde aber der ersehnte Friede innerhalb der durch Ausgleich bedingten Ruhe zu einem der neuen Grundmotive Goethescher Lyrik. Die zweite Hälfte des ersten Wandlers Nachtliedes bezeugt das äußerst prägnant:

Ach, ich bin des Treibens müde!  
 Was soll all der Schmerz und Lust?  
 Süßer Friede,  
 Komm, ach komm in meine Brust!

Im ersten Ausrufesatz wiederholt sich das Motiv des notwendigen Verzichtes auf das fortwährende "Treiben" wie in Erinnerung. Der für die Anfänge der präklassischen Dichtung Goethes so typischen unschlüssigen Fragestellung folgt dann der neue Ausrufesatz mit Hervorhebung des "süßen Friedens", dessen besonderer Stellenwert als Kern des ganzen Gedichtes mit einem selbständigen Kurzvers extra betont wurde.

Die Spannung zwischen sinnlosem Taten- und Bewegungsdrang und dem Gedanken des ersehnten inneren Ausgleichs des Menschen enthält auch die abschließende Antithese im Gedicht Jägers Nachtlid, wie das die dritte und die vierte Strophe einleuchtend veranschaulichen:

Des Menschen, der in aller Welt  
Nie findet Ruh noch Rast,  
Dem wie zu Hause so im Feld  
Sein Herze schwillt zur Last.

Mir ist es, denk ich nur an dich,  
Als säh den Mond ich an;  
Ein stiller Friede kommt auf mich  
Weiß nicht, wie mir getan.

/hervorgehoben, L.T./

Es ist affallend, daß man in der dritten Strophe erneut dem alliterierenden Wortpaar "Ruh" und "Rast" begegnet. Sein Stellenwert in diesem Gedicht und in Rastlose Liebe ist aber grundverschieden. Mochten zwar im letzteren die unschlüssigen Fragen sowie die kompliziert verwickelten Beziehungen der letzten Worte des Gedichtes zu denen der ersten Strophe die Stellungnahme des Dichters einigermaßen relativiert haben, so wurde das rast- und ruhelose Handeln in Jägers Nachtlid eindeutig als nunmehr unvertretbar dahingestellt. Dessen entschiedene Ablehnung fand vor allem in der Antithese des von dieser Zeit an zur Norm gewordenen "stillen Friedens" am Gedichtende Ausdruck. Schließlich ist zu beachten, daß selbst der beinahe gleichzeitig wiederholte widerspruchsvolle Umgang mit Begriffen wie rast- und ruheloses bzw. uneingeschränktes Handeln und Leben sowie andererseits erhoffter Frieden und einsichtsvolles Maßhalten stichhaltige Beweise für die neuen lyrischen Ansätze zu einer grundsätzlichen Abkehr von früheren Ansichten lieferte. In diesem Zusammenhang gehört daher auch Rastlose Liebe trotz direkter Beziehungen zu den früheren Goetheschen Sturm-und-Drang-Motiven organisch in den Gesamtkontext der lyrischen Produkte von 1776.

Dieser die erste Zeit in Weimar kennzeichnende Prozeß wäh-

rend der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den früheren Normen sowie das damit verbundene ununterbrochene Suchen nach den neuen weltanschaulichen und poetischen Positionen kamen auch im für 1776/1777 gleichfalls typischen Motiv des Offenlassens des jeweilig zu entscheidenden Entweder-Oder sowie in einer Art vorerst noch unsicherer und inkonsequenter Anerkennung des Schicksals zum Ausdruck. Diese Motive hatten in Goethes Entwicklung um 1776 eine besondere Bedeutung, weil sie damals im kras- sen Gegensatz zu den grundlegenden Thesen des Genierprogramms standen, nach denen das Ideal wahrer menschlicher Ziele sich in erster Linie im unbegrenzten subjektiv-individuellen Handeln zu offenbaren hatte. Damit waren sie im Prinzip den unschlüssigen Fragestrukturen nahe verwandt und neben anderen neuen Motiven der Zeit besonders wichtige poetische Ideenträger der Entfrem- dung vom früheren Sturm-und-Drang-Subjektivismus. Das unschlüs- sige Entweder-Oder bzw. die ersten Anzeichen für eine real mög- liche Anerkennung der dem Subjekt entgegenwirkenden jedoch vor- erst noch fremdartigen, schwer überschaubaren objektiven Notwen- digkeit - in den Gedichten der Zeit vorwiegend als Schicksal apostrophiert - gehörten deshalb zu äußerst wichtigen Momenten bei der Ausbildung der neuen Normen im gehaltlich-thematischen Stoff Goethescher Dichtung in Weimar.

Dieses dem Schicksal ergebene Entweder-Oder kam sowohl in solchen Frage- und Antwortstrukturen, wie man ihnen in Beherzi- gung begegnet, zum Ausdruck, als auch in den nicht ohne Humor verfaßten Antithesenserie inmitten des Gedichtes Genialisch Treiben:

So wälz ich ohne Unterlaß  
 Wie Sankt Diogenes mein Faß.  
 Bald ist es Ernst, bald ist es Spaß;  
 Bald ist es Lieb, bald ist es Haß;  
 Bald ist es dies, bald ist es das;  
 Es ist ein Nichts und ist ein Was.  
 So wälz ich ohne Unterlaß  
 Wie Sankt Diogenes mein Faß.



In diesem Gedicht wurde das Entweder-Oder-System der Gegensatzpaare, zwischen denen man sich zu bewegen genötigt ist, vom konkreten "Ernst" und "Spaß" sowie "Lieb" und "Haß" über das ganz allgemeine "dies" und "das" bis zu den höchst abstrakten und alles umfassenden Polaritäten eines "Nichts" und eines "Was" gesteigert. Dadurch blieb aber auch nichts mehr übrig, als mit der Diogenesschen Weisheit alles Unumgängliche mit stoischer Gelassenheit dem Schicksal ergeben auf sich zu nehmen. Außer den Gegensatzpaaren bot auch das einleitende und am Ende des Gedichtes wiederholte groteske Bild im Vergleich mit früheren entschiedenen Stellungnahmen für jedes "genialische Treiben" nachweisbare Ansätze zu einer überzeugenden Distanzierung davon.

Auch das für diesen Zeitraum so charakteristische Gedicht Dem Schicksal begann mit dem Gedanken der Unschlüssigkeit des Dichters, indem sie durch das unerklärbare persönliche Gefallen an der "engen" und "kleinen Welt" konkretisiert wurde:

Was weiß ich, was mir hier gefällt,  
In dieser engen, kleinen Welt  
Mit leisem Zauberband mich hält!

Trotz aller Unschlüssigkeit wurde aber allem großes und reges Interesse entgegengebracht, was nur die von nun an von neuen Seiten kennenzulernende Wirklichkeit bzw. das vorerst noch unbekannte, unerklärbare und fremde /wie es im Gedicht hieß: "seltsame" und "tiefe"/ Schicksal bieten konnte:

Mein Karl und ich vergessen hier,  
Wie seltsam uns ein tiefes Schicksal leitet,  
Und ach, ich fühl's, im stillen werden wir  
Zu neuen Szenen vorbereitet.

Diese Stellungnahme führte zu den in der späteren Fassung des Gedichtes gestrichenen Versen, in denen das personifizierte Schicksal, das nach dem Dichter alles Individuelle zu bestimmen vermochte, mit Worten einer panegyrischen Begeisterung angesprochen wurde. Nachezu wie ein Gebet, das an das neu entdeckte Phänomen gerichtet ist, lauten diese Verse:

Du hast uns lieb, du gabst uns das Gefühl:  
 Daß ohne dich wir nur vergebens sinnem,  
 Durch Ungeduld und glaubenleer Gewühl  
 Voreilig dir niemals was abgewinnen.

In Anschluß an diesen Gedanken sah Goethe im Schicksal sowie in der selbstverständlichen Ergebung ihm gegenüber sogar die Garantie für die Entstehung des "rechten Maßes", das sich parallel zu der anerkennenden Neuinterpretierung des Begriffs "Schicksal" ebenfalls als ein neues Motiv der in Weimar errungenen weltanschaulichen und poetischen Normen des Dichters durchsetzte. Nur so sind die originalen, im Jahre 1776 verfaßten letzten Verse<sup>27</sup> zu verstehen. Nicht mehr die individuellen maßlosen Anstrengungen, sondern nur die dem Schicksal ergebene "reine Dumpfheit" und das allein von ihm begrenzte "rechte Maß" berechtigen nämlich den Menschen, wie es am Gedichtende hieß, "von Lebenskraft erfüllt" zu optimistischen Zukunftserwartungen. Stimmung und Aussage dieser vier Verse waren für Goethes Lyrik zur Zeit der Weimarer Anfänge in besonders hohem Maße typisch:

Du hast für uns das rechte Maß getroffen,  
 In reine Dumpfheit uns gehüllt,  
 Daß wir, von Lebenskraft erfüllt  
 In holder Gegenwart der lieben Zukunft hoffen.

So konsequent wurde aber in dieser Übergangsphase der Goetheschen Dichtung der Begriff Schicksal nicht immer behandelt. Widerspruchsvoll ist z. B. in dieser Hinsicht das heute vielleicht bekannteste Liebesgedicht aus dieser Zeit, Warum gabst du uns die tiefen Blicke... Der Begriff Schicksal erhielt in der Struktur sowie im Kontext dieser einzigartigen poetischen Liebeserklärung den ersten Weimarer Jahren entsprechend äußerst wichtige Akzente. Und wenn auch die abweichenden Aspekte, unter denen er in das Gedicht einbezogen wurde, vor allem im Rahmen der Unsicherheiten bei der Beurteilung der subjektiv vielfach verwickelten und komplizierten Erlebnisse der neu entstehenden Liebe ihre Erklärung finden, so sind die widersprüchlichen Stellungnahmen des Dichters gleichzeitig auch seinem neuen, vor-

läufig noch nicht eindeutig geklärten Verhältnis zum neugewerteten Begriff zu verdanken.

Eingangs sprach der Dichter das Schicksal den neuen Normen gemäß wie ein Phänomen an, das selbst die individuellen Einsichten und Gefühle determiniert. Auch im zweiten Teil des Gedichtes, in dem der Dichter die Geliebte mit den Worten "Sag, was will das Schicksal uns bereiten?" anredete, enthielt die Frage nach der Zukunft die Überzeugung von der Schicksalabhängigkeit des Menschen. Dem neuen Typ der poetischen Motivierung der lyrischen Aussage widerstrebte nicht im mindesten, daß sich an diese Worte die Vorstellung der nunmehr selbstverständlich gewordenen "Mäßigung" anschloß, wenn auch die assoziativen Beziehungen zwischen den beiden Begriffen /Schicksal und Mäßigung/ hier, ausschließlich durch das Gefühlsleben in der Liebe motiviert, wesentlich lockerer waren als im oben besprochenen Schicksalgedicht.

Schließlich hatte aber Goethe allen seinen vorangegangenen Urteilen widersprochen. Mit den letzten Worten des Gedichtes, nach denen das Individuum vom Schicksal nur gequält, nicht aber verändert werden könne, hat er wieder einmal den promethischen Geist der Frankfurter Jahre heraufbeschworen:

Glücklich, daß das Schicksal, das uns quälet,  
Uns doch nicht verändern mag!

Das Gedicht ist in dieser Hinsicht ein Beispiel dafür, daß die Norm der Übergangsphase des Dichters um 1776 nicht nur neue Motive sowie Verflechtungen von alten und neuen poetischen Aussagen und Stilmitteln enthielt, sondern durch den Rückgriff auf eben vergangene Stellungnahmen auch die Möglichkeit der inkonsequenten Behandlung von Begriffen und Urteilen innerhalb eines Gedichtes nicht ausschloß. Solche Inkonsequenzen fügten sich im Jahre 1776 selbstverständlich genauso organisch in die Goethesche Dichtung wie die bereits nachgewiesene Unschlüssigkeit bei unentscheidbaren Fragestellungen und Entweder-Oder-Gegensätzen der gleichzeitig verfaßten Gedichte.

Unter literaturhistorischen Aspekten sind Inkonsequenz und

Unschlüssigkeit natürlich nicht weniger bedeutende Motive des gehaltlichen Umwertungsprozesses der weltanschaulichen und ästhetischen Normen als die poetische Widerspiegelung und Kompromittierung der durch die veränderten Umstände und Verhältnisse bereits klar umrissenen und früher in keiner Weise vorhandenen Ansichten. Die ersten entstanden infolge des ungelösten Widerspruchs zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem, die letzteren nach den einsetzenden Erfolgen seiner Überwindung, wobei ihr Gehalt erst im Laufe der präklassischen Entwicklung des Dichters und darüber hinaus voll entfaltet wurde.

Freilich sind die konkreten Ergebnisse, d.h. die lyrischen Motive die auch in der Weiterentwicklung des Dichters jeweils nachweisbar sind, bei einem Versuch, das Ausmaß der weltanschaulichen Umwertung innerhalb der Goetheschen Dichtung um 1776 analytisch zu erschließen, viel stärker augenfällig als die kaum weniger bedeutsamen Motive des Unsicheren und Antagonistischen.

Die neu errungenen Stellungnahmen in Goethes Lyrik erstreckten sich nicht nur auf solche mehr abstrakten Schlußfolgerungen wie er sie z. B. aus dem zu klärenden Verhältnis zwischen Individuum und objektiver Wirklichkeit in den Gedichten Erinnerung und Dem Schicksal zu ziehen versuchte, bzw. wie er sie durch die Antizipation eines harmonischen Ausgleichs sämtlicher Antagonismen u.a. in Jägers Nachtlied und dem ersten Wandlers Nachtlied besonders deutlich artikulierte. Sie reflektierten nämlich auch ganz konkrete Konsequenzen für die eigene praktische Verhaltensweise des sich neu orientierenden Dichters und des Staatmanns in statu nascendi, d.h. als er anfangs als freundlich aufgenommener und einflußreicher Gast des regierenden Herzogs, später, von der Mitte des ersten Jahres an aber bereits als aktives Mitglied der höchsten Staatsverwaltung seine eigenen Wirkungsmöglichkeiten ermaß. Gedichte wie Gib, das Tagewerk . . . . Erklärung eines alten Holzschnittes, Dem durchlanchtigsten Fürsten sowie Seefahrt veranschaulichen die ersten Folgen dieser praktisch-theoretischen Neuorientierung in Goethes Lyrik auf das prägnanteste mit Bekenntnissen von der Überzeugung, in Weimar sinnvoll handeln zu können sowie mit Gedanken,



Aussagen und Dokumenten über die neukonzipierte Funktionsbestimmung der Dichtung, über die "Fürstenerziehung" und über die aus taktischen Gründen für notwendig erachtete Veränderung der persönlichen Verhaltensweisen im Interesse der eigenen Wirksamkeit im Weimarer Hof.

Optimistische Zuversicht über die Realisierung der ehemaligen "Träume" durch die sinnvollen, alltäglichen und handfesten Anstrengungen in Weimar brachte z.B. das kleine Gedicht Gib, das Tagwerk ...<sup>28</sup> zum Ausdruck:

Gib, das Tagwerk meiner Hände,  
 Gutes Glück, daß ich's vollende!  
 Sei ein Bild der Garten hier:  
 Pflanzte ich abndungsvolle Träume,  
 Jetzt noch Stangen, diese Bäume  
 Geben einst noch Schatten mir.

Im Gedicht waren außer dem Gehalt auch die Tropen des Grundgedankens ganz neu, mit Bildern wie "Tagwerk", das mit den "Händen" in einem "Garten" zu leisten war. Solche Bilder hätten vor Weimar mit den damaligen Ansichten von der schöpferischen Tätigkeit, bzw. mit der weltanschaulich-poetischen Norm der Frankfurter Jahre kaum vereinbart werden können.

Eine erste Fassung der neuen präklassischen ästhetisch-poetischen Normen realistischer Dichtung hatte Goethe vorerst mit den Knittelversen der Erklärung eines alten Holzschnittes geliefert. Heraufbeschworen wurde dazu nicht mehr der von der "sturmatmenden Gottheit" Jupiter Pluvius inspirierte und sich von allem Irdischen lösende Dichtergenius, sondern der nach tätigen Werktagen in der feierlichen Sonntagsruhe der Welt nachsinnende Schuhmachermeister Hans Sachs. Somit ging es aber in diesem Gedicht selbstverständlich auch nicht mehr um die bloße Verehrung und die Wiederentdeckung des Nürnberger Meistersängers. Für Goethe gab dessen dichterische Charakteristik vielmehr den Anlaß, die eigenen, nun in Weimar neu konzipierten ästhetischen Positionen in einer ersten Form zu entwickeln. Es ist daher kein Zufall, daß die allegorischen Figuren des Gedichts, die Hans Sachs zum Dichter geweiht haben sollen, ihm vor allem "kla-

re Sinnen" schenkten, um die wirkliche Welt und das wahre Leben in der "kunterbunten", "wunderlichen" und widerspruchsvollen Vielfalt, jedoch ohne jede verzierte Verschönerung sehen und sehen lassen zu können, so wie sie ihrem Wesen nach tatsächlich waren. Durch diese Assage und innerhalb dieses Kontextes erhielt auch der bereits früher geläufige Begriff "Naturgenius" einen veränderten, d.h. umgewerteten Inhalt. An die Stelle des unbegrenzten subjektivistischen Genies, das nach den früheren Ansichten dazu berufen war, aus dem Nichts Welten zu schöpfen, trat somit das neue Dichterideal, das im Gestaltungsprozeß des Künstlers die Außerwelt auf sich wirken ließ, um auf sie durch das fertige Kunstwerk produktiv zurückwirken zu können. Diese dialektische Auffassung vom schöpferischen Prozeß in der und durch die Poesie widerspiegelt den eigentlichen Grundstock der neu konstituierten realistischen Norm Goethes.

Dieser grundlegende Gedanke wurde im Gedicht mit weiteren Motiven der neuen Anschauung Goethes über die Poesie ergänzt: Im Rahmen der allegorischen Darstellungsweise erhielt der Dichter außer dem "klaren Sinn" symbolische Geschenke von exemplarischen Stoffen und Themen aus der Geschichte, der Mythologie und der Fabelwelt, wie sie im Werk von Hans Sachs verwendet wurden und deren naiv realistische und prinzipiell praktisch-nützliche erzieherische Funktion - allerdings wie sie Goethe interpretierte - eigentlich kaum einer poetischen Regel des aufgeklärten Jahrhunderts seit den Höchstnötigen Kautelen des Christian Thomasiaus widersprochen hätte. Bei der Aufzählung der Themen des Meistersängers hat Goethe diese praktische Aufgabe der, wie er sich ausdrückte, "weltlich Tugend- und Lastergeschichte" des Dichters wiederholt als "gut Exempel und gute Lehr" extra hervorgehoben. Durch die neuen Möglichkeiten in Weimar konnte ja auch Goethe dieser erzieherischen Funktion der Dichtung in höherem Maße als früher Bedeutung beigemessen haben. Diese erzieherische Wirkung der Kunst war dabei selbstverständlich ganz allgemein zu verstehen. Goethe hat sie nicht nur auf die aufgeklärte "Fürstenerziehung" beschränkt, wenn auch das erste Jahr in Weimar mit den Gedichten Dem durchlauchtigsten Fürsten und

Gehab dich wohl ... /aus einem Brief an den Herzog/ dafür bereits erste poetische Belege lieferte.

Schließlich gehörten zur Dichterweihe in Goethes Hans-Sachs-Gedicht außer dem Sinn für die Wahrheit und dem kunstgerechten Umgang mit exemplarischen Stoffen auch der Sinn für einen gesunden, der Wirklichkeit stets verbundenen Humor wie auch, in den Schlußstrophen des Gedichtes besonders hervorgehoben, das nach Goethe für jede poetische Inspiration unentbehrliche, ewig verjüngende wahre Erlebnis der Liebe.

Einen besonderen literaturhistorischen Stellenwert in Goethes Lyrik hatte dieses 1776 verfaßte Gedicht auch deshalb, weil es den Anfang der von nun an kontinuierlich gelieferten lyrischen Zeugnisse für die später vielfach variierte realistische Ars poetica Goethes markierte, die über die präklassische Zueignung von 1784 schließlich bis zu einer ganzen Reihe von Divanliedern sowie zu anderen parabolischen und epigrammatischen Gedichten seiner Alterslyrik führten.

Bei aller ausführlichen Darlegung seiner neuesten Ansichten beschränkte sich Goethe in dem Hans-Sachs-Gedicht ausschließlich auf spezifische Fragen der "Sendung", d.h. der Mission des Dichters bzw. der Wesens- und Funktionsbestimmung der Poesie. Dagegen hat er in Seefahrt generell die Konsequenzen aus der Einsicht in die unumgängliche Notwendigkeit einer praktischen und theoretischen Positionsveränderung gezogen. Die Aussage dieses Gedichtes war also von allgemeiner und synthetischer Art. Goethe summierte darin die neuesten Erfahrungen, stellte ihnen die früheren Ansichten entgegen, und aus dieser Konfrontation zog er schließlich die allgemeingültige Bilanz. Um die ganze Problematik in knapp 46 Versen voll entwickeln und plastisch verdeutlichen zu können, bediente er sich seines einzigartigen, durch zahlreiche Bilder und sprachliche Neubildungen verdichteten Stils sowie der symbolischen Darstellung, die mit einer Fahrt auf der See das Leben des Dichters zu veranschaulichen hatte. Die Lebensfahrtbilder hatten aber nach Aussage und Form denen des zwei Jahre zuvor entstandenen Gedichts An Schwager Kronos kaum noch etwas gemeinsam<sup>29</sup>. In der ursprünglichen Fas-

sung des letzteren äußerten sich die damals noch typischen maßlosen Gegenwarts- und Zukunftserwartungen, deren hochfliegende Metaphorik in den frei pulsierenden Rhythmen des Gedichtes schließlich bis zu dem Bild einer feierlich stolzen "Götterdämmerung" des Genius in der Unterwelt gesteigert wurde. Dagegen stellte die 1776 geschriebene Allegorie Vergangenes und Gegenwärtiges einander gegenüber, wobei die Darstellung des Vergangenen eigentlich die Distanzierung des Dichters von der unproduktiven Wartezeit der von geistiger Isolation geprägten Jahre in Frankfurt nachempfinden ließ, andererseits aber die Bilder der Gegenwart seine bewußte Entscheidung für das klug berechnete Maßhalten in der praktischen Verhaltensweise im wirklichen Leben demonstrierten.

Vorerst hätten nach den Metaphern der Seefahrt scheinbar noch nicht die früheren Ideen, sondern ausschließlich die frühere Einstellung zu ihrer Realisierung verändert werden müssen. Goethe veranschaulichte diese seine Position folgendemmaßen: Er sei zwar durch "gottgesandte Wechselwinde" von "der vorgestreckten Fahrt" abgetrieben gewesen, aber er

Strebet leise sie zu überlisten,

Treu dem Zweck, auch auf dem schiefen Wege.

Damit versuchte Goethe der neuen Taktik, die den neuen Verhältnissen in Weimar hätte gerecht werden sollen, bei einer unveränderten Strategie einen poetischen Ausdruck zu geben. Dieser Gedanke mußte für Goethe als Rechtfertigung seiner höfischen Existenz eine außerordentlich große Bedeutung gehabt haben. Deshalb wurde die neue, den Resultaten des ersten Jahres zugeschriebene Haltung wiederholt in diesem Sinne geschildert. So ist z.B. in dem nächsten Absatz, als der Sturm kommt, folgendes zu lesen:

... Vor seinem starren Wüten

Streckt der Schiffer klug die Segel nieder,

Mit dem angsterfüllten Balle spielen

Wind und Wellen.

/hervergehoben, L.T./



Aus dieser These folgten aber nicht nur "taktische" Normveränderungen, sondern auch solche Konsequenzen, die selbst das Wesen des Verhältnisses des Individuums zu seiner Umwelt unwiderruflich bestimmten. "Auf der Woge der Menschheit" zu "steuern", die "Weltrolle" zu "spielen", "auf dem Theatro mundi was zu tragiren", wie Goethe sich 1775 und 1776 in mehreren Briefen geäußert hatte,<sup>30</sup> dazu gehörten auch die klare Einschätzung der beschränkten subjektiven Möglichkeiten, die zunehmende Einsicht in die notwendige Erwägung der jeweiligen objektiven Verhältnisse sowie kluges Maßhalten in Entscheidungen und Handlungen. Diese äußerst wichtigen Momente bestimmten im Herbst 1776 nicht mehr nur die Formen des Umgangs mit der Außenwelt, sondern bereits auch den Inhalt der ganzen Denk- und Handlungsweise des Dichters. Selbst die Anerkennung der ausschlaggebenden und vorrangigen Rolle des Schicksals im Leben des Einzelnen, d.h. die Anerkennung der objektiven Wirklichkeit als Priorität folgte aus dieser programmatischen Haltung als eines der wichtigsten Resultate der ersten zehn Monate in Weimar. Auch Seefahrt brachte dies zum Ausdruck, als Goethe die wiederholt variierten Worte "Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen" niederschrieb. Obwohl er im antithetischen Vers "Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen" auch auf der Duchsetzung der eigenen Persönlichkeit bestand und die nachfolgenden Worte "Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe" sogar noch mit manchen Bildern der Sturm- und -Drang-Lyrik Goethes korrespondierten<sup>31</sup>, war er letzten Endes der Überzeugung, nur durch die Wahrnehmung der Wirklichkeit seine individuellen Zielsetzungen realisieren zu können: Die Möglichkeit des Scheiterns, bedingt durch die objektiven, unabhängig von ihm bestehenden Schwierigkeiten, hielt er nämlich genauso für möglich wie den Erfolg seiner persönlichen Anstrengungen:

Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen;  
 Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen:  
 Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe  
 Und vertrauet, scheiternd oder landend,  
 Seinen Göttern.

Charakteristisch für die Dichtung von 1776 war nicht nur

die Aussage der Seefahrt, sondern auch die Entfaltung ihrer poetischen Stimmung, die vor allem durch die organisch miteinander verbundenen Antithesen und ganz besonders durch das offengelassene Entweder-Oder am Gedichtende geprägt wurde. Die daraus folgende Unschlüssigkeit betraf jedoch nicht mehr die eigene Verhaltens- und Handlungsweise, sondern allein die Möglichkeit der Realisierung ihrer Ziele. Nicht zu unterscheiden bzw. zu bestimmen war also lediglich das Resultat der individuellen Anstrengungen des Menschen, der seine Persönlichkeit durchzusetzen sucht. Natürlich widerspiegelt sich auch darin die neu konstituierte Norm eines sekundären Stellenwerts des Individuellen in dem von nun an konsequent vertretenen und ständig neugewerteten dialektischen Objekt-Subjekt-Verhältnis.

Gewiß gibt es in der Ausdrucksweise noch manche Beziehungen zum Stil der Goethelyrik der Frankfurter Jahre- und zwar nicht allein durch das Bild des "herrschenden Blicks" gegen Ende des Gedichtes. Solche Beziehungen lassen sich hin und wieder in den kühnen und manchmal dem Anschein nach vollkommen ungebundenen Assoziationen, noch mehr aber in den eigenartigen syntaktischen und syntagmatischen Strukturen und ganz besonders in der charakteristischen freien Wortbildungen des jungen Goethe wie z. B. "Einschiffsmorgen", "Feuerliebe", "leisewandelnd" usw. nachweisen. Doch standen Stil und Form der Seefahrt bereits ausschließlich im Dienste der neuen Aussage und der ihr verpflichten dichterischen Stimmung: Die poetische Darstellung war bereits stärkerkomprimiert denn je zuvor und die Sprache durch die an die Stelle der freien Rhythmen der Sturm-und-Drang-Gedankenlyrik getretenen trochäischen Fünfheber<sup>32</sup> strengstens gebunden<sup>33</sup>.

Aus diesen Gründen sah Viktor Hehn, einer der ersten anspruchsvollen wissenschaftlichen Interpreten der Goethedichte, in Seefahrt den "Übergang eines Dichtungsstils in den andern" und hielt sie wegen der Weigung des Dichters, darin sprachlich-dichterisch gebundener zu werden, für ein "eigentümliches Übergangsgedicht", wie er behauptete, zwischen "Inhaltsfülle der Genialitätsepoche" und der späteren "antiken rhythmischen Gebun-

denheit".<sup>34</sup>

Das Gedicht, *Summierung* und poetische Bilanz, in seiner Aussage wie auch in der Form mehr oder weniger paradigmatisch für sämtliche lyrische Bekenntnisse des ersten Jahres in Weimar, markierte nicht nur die so wesentlichen qualitativen Veränderungen und inhaltlichen bzw. formalen Übergänge in dem Umwertungsprozeß der Anschauungen des Dichters, sondern auch eine genau umrissene neue Ausgangsposition seiner Poesie. Diese Ausgangsposition schuf schon um 1776 durch die Widerspiegelung der zunehmenden Erkenntnisse über die Zusammenhänge zwischen subjektivem Wollen und objektivem Können, zwischen Mensch und Natur, zwischen Freiheit und Notwendigkeit neue Grundlagen für die Weiterentwicklung der dialektischen Anschauungsweise in Goethes Lyrik. Zu ihren typischen neuen Motiven gehörten um 1776 neben der wiederholten Relativierung der eigenen Stellungnahme bei der Konfrontation der alten und der neu entwickelten Normen im Rahmen von unschlüssigen Fragen und Antithesen - die Sehnsucht und das Suchen nach einem annehmbaren Ausgleich aller Spannungen und Widersprüche sowie die ständig erhöhte Beachtung der wiederholt als Schicksal apostrophierten objektiven Wirklichkeit mit sämtlichen Konsequenzen für die damit verbundene praktisch-nützliche Verhaltensweise als Staatsmann und Dichter.

An den weltanschaulich-lyrischen Normen gemessen, war die damalige Dichtung Goethes den ein halben Jahrzehnt später entstandenen repräsentativen Weltanschauungsgedichten /z.B. *Grenzen der Menschheit* und *Das Göttliche*/, näher verwandt als der kurz zuvor entstandenen Gedankenlyrik der Frankfurter Jahre, von deren Normen er sich bereits zu Beginn seines Weimarer Aufenthaltes zu distanzieren im Begriff war.

Anmerkungen

- <sup>1</sup>Goethe: Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen in 22 Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1968-1978. Bd. 16. S. 9. = Berliner Ausgabe /künftig:BA/
- <sup>2</sup>Goethe an seine Mutter, 11. 8. 1781  
Goethes Briefe. In: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen in 133 Bänden und 4 Abteilungen. Weimar: Hermann Böhlaus 1887-1919. IV. Abteilung. Goethes Briefe. Bd. 5. Nr. 1293. S. 179 f. = Weimarer Ausgabe, IV. Abteilung /künftig: WA IV./
- <sup>3</sup>Goethe an Johanna Fahlmer, 5. 1. 1776; WA IV. Bd. 3. Nr. 379. S. 14.
- <sup>4</sup>Vgl. Heinz Hamm: Der Theoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung, Philosophie und Kunsttheorie. Berlin: Akademie Verlag 1975. S. 45-61.
- <sup>5</sup>Goethe an J.C.Kestner, 14.5.1780; Wa IV. Bd.4. Nr. 949. S. 221.
- <sup>6</sup>Goethe an J.C.Kestner, 30.5.1781; Wa IV. Bd.5. Nr.1235. S. 129.
- <sup>7</sup>Goethe über J.Ch.Günther in Dichtung und Wahrheit; BA Bd. 13. S. 288.
- <sup>8</sup>Siehe Anm. Nr. 5.
- <sup>9</sup>Siehe Anm. Nr. 1.
- <sup>10</sup>Goethe an Carl August. 17/18. 3. 1738; WA. IV, Bd. 8. Nr.2647. S. 357.
- <sup>11</sup>Hans-Heinrich Reuter: Goethe 1776 bis 1789. In: Geschichte der deutschen Literatur vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis 1789. Berlin: Volk und Wissen. 1979. S. 712. = Geschichte der deutschen Literatur Bd. 6.
- <sup>12</sup>Goethes Gespräche mit Eckermann. Leipzig: Insel-Verlag o.J. S. 53.
- <sup>13</sup>Ebda



- <sup>14</sup>Goethe an C.v.Knebel, 25.10.1788; WA IV. Bd. 9. Nr. 2691. S.44.
- <sup>15</sup>Ein Wort für junge Dichter. BA Bd. 17. S. 715.
- <sup>16</sup>Wie beachtenswert solche und ähnliche Gedanken Goethes über literaturtheoretische Fragen heute noch sein können, unterstreichen moderne Bestimmungsversuche realistischer Darstellung, wie z.B. einer v. R. Weimann, nach dem "das geschichtlich bedingte Kriterium für den realistischen Gehalt" vor allem davon abhängig sei, ob der Künstler damit "realistische Verhaltensweisen fördert". R. Weimann: Literaturgeschichte und Mythologie. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1972. S. 116.
- <sup>17</sup>Siehe Anm. Nr. 15.
- <sup>18</sup>"Er nimmt Standpunkt und denn muß er so verbinden." J.M.R. Lenz: Werke in einem Band. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1972. S. 363. = Bibliothek deutscher Klassiker.
- <sup>19</sup>Hermann Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Bd. 2. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1979. S. 12.
- <sup>20</sup>Hans -Dietrich, Dahnke, W. Albrecht, K. Berthel, L. Vogel: Goethe und Schiller. Werk und Wirkung. Referentenmaterial. Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur 1981. S. 17-22.
- <sup>21</sup>Hans-Ditrich Dahnke: Einleitung zur Frühromantik. In: Romantik. Berlin: Volk und Wissen 1967. S. 80. = Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur.
- <sup>22</sup>Wandrer's Sturmlied. Verse 33 und 38; BA Bd. 1. S. 321.
- <sup>23</sup>BA Bd. 13. S. 561.
- <sup>24</sup>Vgl. dazu die folgenden Worte Goethes: "Der Takt ... kommt aus der poetischen Stimmung, wie unbewußt. Wollte man darüber den-

ken, wenn man ein Gedicht macht, man würde verrückt und brächte nichts Gescheites zustande." In: Goethe Gespräche mit Eckermann, a.a.O.S. 470.

<sup>25</sup> Siehe Anm. Nr. 5.

<sup>26</sup> Siehe z.B. Dichter-Genius und Bauer Parallele in Wandrer's Sturmlied, den Gegensatz "Adler" und "Taube", Götz und Weislingen, Werther und Albert usw.

<sup>27</sup> Sie wurden zwölf Jahre später den damaligen Anschauungen entsprechend grundsätzlich umgearbeitet.

<sup>28</sup> Auch dieses Gedicht wurde später u.d.T. Hoffnung umgearbeitet.

<sup>29</sup> Im Gegensatz dazu sei nach Hans-Heinrich Reuter, A.A.O.S. 714, das 1776 geschriebene Gedicht der Form nach "seinem Vorbild 'An Schwager Kronos' verpflichtet" gewesen. Zu den Gemeinsamkeiten der beiden Gedichte gehörten nach ihm auch "die freien Rhythmen" /!/ Siehe dazu Anm. Nr. 32. und 33.

<sup>30</sup> Goethe an J.K.Lavater, 31.12.1775; WA IV. Bd. 3. Nr. 375. S. 12; -An Merck, 5. 1. 1776; ebda, Nr. 380. S. 15; - An Merck, 22. 1. 1776; ebda, Nr. 389. S. 21. - An Johanna Fahlmer, 14. 2. 1776; ebda, Nr. 402. S. 28.

<sup>31</sup> So z.B. mit dem Bild vom "herrlichen" "Blick ... ins Leben" vom Gipfel des Berges im Gedicht An Schwager Kronos

<sup>32</sup> Das Gedicht wurde nicht in freien Rhythmen geschrieben. /Vgl. dazu dagegen die Anm. Nr. 29. /Mit dem zu Goethes Lebzeiten nicht veröffentlichten Gedicht Warum gabst du uns sie tiefen Blicke und der ein Jahr nach der Entstehung allgemein bekannt gewordenen Seefahrt führte Goethe die trochäischen Fünfheber in die Geschichte des deutschen Verses ein und verwendete sie später mit besonderer Vorliebe in seiner Lyrik. Siehe dazu u.a. noch Gedichte wie Der Becher, Nachtgedanken, Amor als Landschaftsmaler, Der Besuch, Morgenklagen u.a. Sogar das 1776 geschriebene Gedicht An den Geist des Johannes Secundus wurde

später u.d.T. Liebesbedürfnis mit Hilfe dieser Gebundenen  
Versform umgearbeitet.

- <sup>33</sup> Diese Gebundenheit wurde kaum dadurch beeinträchtigt, daß an vier Absatzenden des Gedichtes, um an Abschluß der entsprechenden Gedankengänge auch formal nachempfinden zu lassen, je ein zweihebiger trochäischer Vers steht.

Károly U j v á r i

Wandrer's Nachtlid in der ungarischen Literatur

Über allen Gipfeln  
 ist Ruh,  
 In allen Wipfeln  
 Spürest du  
 kaum einen Hauch;  
 Die Vöglein schweigen im Walde  
 Warte nur, balde  
 Ruhest du auch.

So Lautet Johann Wolfgang von Goethes Gedicht Wandrer's Nachtlid; das zweite, das ebenso betitelt ist, heißt eigentlich Ein Gleiches.

"Alle stimmen darin überein, daß dieses Werk vollkommen und unsterblich ist", schrieb Dezsö Kosztolányi über Goethes Gedicht, das dieser 34jährig am 7. September 1783 in Ilmenau dichtete und, von den Eindrücken der Natur beflügelt, sofort mit der Feder an die Bretter des Hauses auf dem Berge schrieb. Als er mit 82 Jahren - im August 1831, ein Jahr vor seinem Tode - die Ilmenauer Landschaft wiedersah und sein Gedicht erblickte, wurde er ungewöhnlich gerührt und wiederholte mit Tränen in den Augen mehrmals hintereinander die zwei letzten Zeilen: "Warte nur, balde Ruhest du auch"<sup>1</sup>. Előd Halász hat das zweite Wandrer's Nachtlid als "eines der schönsten Gedichte" des ersten Weimarer Jahrzehnts bezeichnet.<sup>2</sup> Gyula Illyés gibt der Meinung Ausdruck, daß "die deutsche Literatur zwei geniale Kurzzeiler besitze: Goethes Meisterwerk Über allen Gipfeln und Hölder-



lins Hälfte des Lebens"<sup>3</sup>.

Die erste ungarische Übersetzung des Goetheschen Gedichtes wurde 1864 von Andor Spóner veröffentlicht<sup>4</sup>, zwei weitere erschienen ebenfalls noch im 19. Jahrhundert: die von Károly Szász<sup>5</sup> und Lajos Dóczi.<sup>6</sup> Die erste Nachdichtung im 20. Jahrhundert ist mit dem Namen Adolf Havas verknüpft, der aufgrund der Veröffentlichungen deutscher Forscher einen Artikel über die volksdichterischen Voraussetzungen einiger Motive des Gedichtes schrieb und diesen mit einem eigenen Übersetzungsentwurf beendete.<sup>7</sup>

1920 erschienen in der Zeitschrift Nyugat /Der Westen/ nicht weniger als sieben ungarischsprachige Nachlied-Variationen. Kosztolányi hat in dem zitierten Aufsatz das Goethesche Gedicht zur Veranschaulichung seiner ästhetischen versanalytischen Methoden verwendet; er hat die Nachdichtungen von Spóner, Szász und Dóczi eingehend untersucht /von Havas's Nachdichtung besaß er wahrscheinlich keine Kenntnis/ und dann seinen eigenen Lösungsversuch beigelegt, der die fünfte ungarischsprachige Übertragung war. Die Interpretation und Übersetzung Kosztolányis löste im Nyugat einen Meinungsstreit aus; die Disputanten veranschaulichten ihre Auffassung von dem Gedicht auch an eigenen Übersetzungsversionen.

In seiner Interpretation hob Kosztolányi sehr richtig hervor, daß im Gedicht mit nur wenigen Pinselstrichen die in Schlaf versunkene Natur in gedanklich-stimmungsmäßige Beziehung zur Vergänglichkeit des Menschen gesetzt und "mit einfachen Mitteln die größte Tiefenwirkung erreicht wird". Völlig zu Recht vermißt er in den früheren Übersetzungen "das ursprüngliche Versmaß" und bemängelt neben anderem die jeweilige Schlußzeile, da "die letzte Zeile, der letzte Reim die eigentliche Versschöpfung ausmachen", das heißt, die zwei Schlußworte "dürfen ihren Platz nicht verlieren".

Der Interpretation Kosztolányis setzte Árpád Tóth seine Meinung entgegen, nach der das Goethe-Gedicht "aus ein paar an Sentimentalität grenzenden Zeilen" besteht, "an deren Ende ... ein müder Wanderer seine trostvolle Hoffnung auf nachirdi-

sche Ruhe in die Abendstille haucht"<sup>8</sup>. Unbestreitbar besitzt auch das Original eine zweifache Bedeutung, aber, worauf Kosztolányi überzeugend hinweist, "besteht seine tiefe, symbolhafte und zweifelsohne tragische Wirkung darin, daß hier vom Tode die Rede ist, dieser aber nicht konkretisiert, nicht beim Namen genannt wird."<sup>9</sup> Übrigens ist auch in der Übersetzung von Árpád Tóth die Richtigkeit der Kosztolányischen Auffassung spürbar.

In den Vertonungen des Gedichtes, angefangen bei Schubert, über Franz Liszt bis hin zu Sagingan<sup>10</sup> ist diese Auffassung allgemein vorherrschend. László Csányi<sup>11</sup>, der es merkwürdig findet, daß der 34jährige gesunde, lebensfrohe, auf der Höhe des Erfolges stehende Goethe die Zeilen "Warte nur, balde/ruhest du auch" niederschreibt, gibt die Erklärung, daß die "Phantasie" des Dichters "vorausgeeilt" sei und er eigentlich an seine Freundin Charlotte von Stein gedacht habe, die er später verlassen hat. Die Worte seien deshalb so zu verstehen: "Warte nur, bald findest auch du deine Ruhe wieder, so wie auch die Natur zur Ruhe kehrt." Dieses Argument halten wir nicht für überzeugend. Die "dichterische Phantasie" kann in jungem Alter - das beweisen zahllose Beispiele der Weltliteratur - auch ohne schwere Schicksalsschläge aufgrund der unterschiedlichsten Erlebnisse "voraus-eilen" - bis hin zum Gedanken an den Tod.

Die vielen Teilprobleme der ungarischen Nachdichtungen von Wandrer's Nachtlied werden bei der Analyse der einzelnen Lösungsversuche zum Vorschein kommen. Im voraus soviel, daß das Gedicht aus 24 Worten besteht, wovon 11 einsilbig, 12 zweisilbig sind und nur eins 3 Silben enthält; das macht insgesamt 38 Silben aus /deren Zahl kaum veränderbar ist, wenn man nicht gegen den Rhythmus verstoßen will/. Diese 38 Silben verteilen sich folgendermaßen auf die Verszeilen: 6 - 2 - 5 - 3 - 4 - 9 - 5 - 4. In die früheren Dispute um das Versmaß wollen wir nicht eingreifen; es scheint, daß Árpád Tóth recht hatte, als er in der ersten Zeile 3 Trochäen /- √/, in der zweiten einen Spondeus / - - / sah.<sup>12</sup>

Goethes Gedicht besticht durch seine geglückten Reime

/a - b - a - b - c - d - d - c/, ja erreicht, wie Árpád Tóth formulierte, "in den Worten 'Ruh' und 'du', besonders aber im abklingenden Hauch, den langsamen Verfall widerspiegelnden Seufzernachahmungen 'Hauch' und 'auch' die höchste Vollkommenheit der Klangwirkung und der Stimmung, in der das völlige Verstummen, das Dahinschwinden, das Zur-Ruhe-Kommen zu spüren ist". In der 6. Zeile beschwören träumerische Anapäste "die süße, sanfte Weise einer schluchzenden Geige."

"Wie soll man demnach dieses Unsterbliche Gedicht ins Ungarische übersetzen", fragte Árpád Tóth, und er antwortete folgendermaßen: "Wenn wir das Unmögliche überhaupt versuchen, müssen wir uns vor allem um eine liedhafte Übertragung bemühen ..., möglichst den ursprünglichen Rhythmus beibehalten und textgetreu vorgehen ....., sehr wohltönende Reime finden, in denen, neben der Betonung der Stille, Musik mitschwingt; dazu sollte man die Weichheit des 'h', 'l', und 'j' ausnutzen ..." Árpád Tóth betont die in den früheren "Übersetzungen vernachlässigte Wiedergabe des 'spürest du'"; dies unterstreicht Árpád Pásztor<sup>13</sup> noch mehr, der sie als "die entscheidenden Worte" des "ersten Teiles" /die ersten fünf Zeilen/ bezeichnet, da sie das "Individuum" in den Text einbringen und damit des "Decrescendo" des "ruhest du" vorbereiten.

Als erster betonte, in Hinblick auf die ungarischen Nachdichtungen völlig berechtigt, István Kardos<sup>14</sup> die Wichtigkeit "der genauen Einhaltung der Silbenzahl."

Bei der Analyse von Wandrer's Nachtlied ist eine unserer Meinung nach wichtige Eigenheit des Gedichtes unerwähnt geblieben: der unbewußt oder bewußt vertikale Aufbau, der durch die Übersetzung nicht verletzt werden darf, wenn wir Anspruch auf Werktreue erheben. Von den stillen Gipfeln /1.-2. Zeile/ geht es abwärts über die Wipfel der Bäume /3.-5. Zeile/, über die Stufe der in den Zweigen sitzenden Vögel /6. Zeile/ bis hin zum nächtlichen Wanderer /7. Zeile/ sodann noch weiter abwärts in die Tiefe des Grabes /8. Zeile/, denn die Bilder von der in Schlaf versunkenen Natur spannen den Bogen bis zu den resignierenden Gedanken vom nahen Dahinscheiden des Menschen. Eine

bildlich und stimmungsmäßig getreue Übertragung des Gedichtes muß diesen lyrischen Aufbau des Originals nachvollziehen; die einzelnen Schichten müssen in der Abfolge bestehenbleiben, dürfen nicht ausgetauscht werden.

In Hinsicht auf eine inhaltlich und formell gleichermaßen genaue Übersetzung bestehen also ziemlich komplexe Anforderungen, deren Einhaltung durch die mit der Gedrängtheit des Gedichtes gepaarten Kürze sehr erschwert wird. Wenn wir den Grund für die ungewöhnlich hohe Zahl von ungarischen Übertragungen suchen, kommen wir nicht umhin, neben der Hochschätzung des Goetheschen Meisterwerkes auf den hohen Schwierigkeitsgrad der Aufgabe zu verweisen, was für den jeweiligen Übersetzer einen großen Ansporn bedeuten mag. Die Teilnehmer der Disputation, die in den Spalten des Nyugat ausgetragen wurde, haben die Schwierigkeiten der Übersetzung im einzelnen formuliert, und es liegt in der Logik des Themas, daß sie ihre Auffassung jeweils mit einer eigenen Übersetzungsversion dokumentierten. Obwohl infolge des Wettstreites eine hervorragende Übersetzung des Nachtliedes entstanden war, konnten nicht alle Probleme der Gedichtübertragung gelöst werden.

Deshalb ließen das Interesse und der Eifer der ungarischen Dichter und Übersetzer, das Goethe-Gedicht ins Ungarische zu übertragen, auch weiterhin nicht nach. Die späteren nach 1920 entstandenen Gedichtversionen kamen, was die Zeit und den Ort ihres Erscheinens betrifft, "verstreut vor", doch verband sie aufgrund der Übertragungssammlung des Nyugat /und der späteren Versuche/ die Auffassung, daß das Goethe-Gedicht ein "Prüfstein" übersetzerischen Erfindergeistes sei. In diesem Sinne spricht Gyula Illyés<sup>3</sup> zu Recht davon, daß um das Goethesche Meisterwerk ein ungarischer "Übersetzerwettstreit" entbrannte. Im weiteren wollen wir einen Überblick über diesen in mehreren Wellen stattfindenden Wettstreit geben und dazu die "Wettbewerbsarbeiten" zitieren und analysieren.

Zur ersten "Welle" gehören die ungarischen Übersetzungen von Wandrer's Nachtlied durch Spöner, Szász, Dóczi und Havas. Alle vier Versuche sind gekennzeichnet von Ungenauigkeiten



hinsichtlich der Form, von einer ungenügenden dichterischen Geschmeidigkeit. Vor der großen Einfachheit Goethes, die sich im Rhythmus, im Reim und in den Gedanken des Gedichtes offenbart, ist in diesen Versen wenig zu finden. Ein weiterer gemeinsamer Zug aller vier Versionen besteht darin, daß als Entsprechung zu "Ruh" anstelle des dreisilbigen "nyugalom" /Ruhe/ das dazu in enger semantischer Beziehung stehende einsilbige "csend" /Stille/ gewählt wird.

Andor Spöner

A fák tetejében

Mély csend:

Egész erdőben

Alig leng

Egy kis szellő;

Nem hallani már a madárdalt

Hozzád is, várj, majd

Nyugalom jó.

Im Vergleich mit den Übersetzungen von Szász und Dóczi halten wir anders als Kosztólányi die Lösung Spöners für nicht besonders gezwungen". Zugegeben, es ist ein schwerwiegender Fehler, daß die Berggipfel fehlen; stellenweise klingt das Gedicht ein bißchen grau und eintönig /3. Zeile: "Im ganzen Walde", 6. Zeile: "Kein Vogelgesang ist zu hören" /und wirklich gemacht wirken die zwei Schlußzeilen, doch hat die Version auch ihre Stärken. Die Silbenzahl wird genau eingehalten und teilweise /in der 2.-4. und in der 6. Zeile/ schwingt auch der Rhythmus des Originals mit. Spöner versucht, den gerade verebbenden Windhauch spürbar zu machen /4.-5. Zeile/. Der Reim "csend" - "leng" /Stille"- "weht"/ ist sehr geglückt, auch in den Übersetzungen von Szász und Dóczi, Havas, Zsigmond Móricz und Ede Kabos kehrt er zurück. Trotz aller Schwächen ist Spöners Übersetzung die beste der ersten "Welle".

Károly Szász

Völgyön, hegyen

Mi csend!

Az ág-hegyen  
 Szellő se leng,  
 Fü sem hajol,  
 Bokrában hallgat a madár ...  
 Várj nemsokára már  
 Te is megnyughatol!<sup>16</sup>

Der Auftakt mit "völgy" /"Tal"/ und im weiteren "fü sem hajol" /"kein Grashalm biegt sich"/ ist sehr unschön, dadurch verliert das Gedicht sein eindeutiges Gefälle /Berggipfel-Baumwipfel - Bezug zum Menschen - Grabesnähe/. An deren Stelle tritt ein fortwährendes Auf- und Abspringen /Tal-Gipfel-Geäst-Gras-Strauch/. Bei Goethe weht in den Wipfeln der Bäume ein sanfter, kaum spürbarer Hauch; bei Szász ist alles bewegungslos, statisch. Kosztolányi hat zu Recht auch gegen die schwerfällige Verbform "megnyughatol" /"kannst Ruhe finden"/ Einwände erhoben. Von zweifelhaftem Wert ist der von Kosztolányi als "treffender Einfall" bezeichnete Reim "hegyen"- "ág-hegyen" /etwa "Gipfel"- "Geäst"/. Wenn wir in der Übersetzung von Szász noch in Betracht ziehen, daß er innerhalb der Zeilen von der ursprünglichen Silbenzahl abweicht und den Rhythmus des Originals nicht wiederzugeben vermag, ist die Endbewertung eindeutig.

Lajos Dóczy

Völgyen, hegytetőkön  
 Csend.  
 Fákön és mezőkön  
 Szellő se leng.  
 Hallgat a madárka,  
 Nincsen nesz sehol.  
 Ne félj, nemsokára  
 Te is megnyughatol.

In Dóczis Versuch erscheint schon, wenn auch eingezwängt zwischen "völgy" /"Tal"/ und "mezők" /"Felder"/ der Ausdruck "hegytetők" /"Gipfel"/. Wie wir im weiteren sehen werden, ist es kaum vermeidbar, daß die ungarischen Versionen etwas vom Wortmaterial

des Originals auslassen oder diesem etwas hinzufügen. Es ist aber durchaus nicht gleichgültig, wo man etwas ausläßt und was man ausläßt bzw. hinzufügt. Unbegründet erscheint in Dóczis Übersetzung z.B. der Austausch der 5. und 6. Zeile; die vier letzten Zeilen sind zwar melodisch, doch die Melodie stimmt nicht mit der des Originals überein; sie zerstört eher die Stimmung, als daß sie sie erhöht. Auch die Bildung "nyughatol" /"kannst Ruhe finden"/ ist anfechtbar. Wie in der Übersetzung von Szász findet sich auch bei Dóczi "nincsen nesz sehol" /"nirgends ein Hauch"/, d.h., es fehlt die Bewußtmachung der kaum spürbaren Bewegung. Trotz der Unterschiede in der Auffassung, trotz der Ungenauigkeiten in Silbenzahl und Rhythmus ist Dóczis Werk gelungener als das von Szász. Mit richtigem Empfinden hat er das Wort "nesz" /"leises Geräusch"/ in das Gedicht eingebracht, denn - abweichend vom Herangehen Árpád Tóth's - wird hier deutlich, daß die s- und sz-Laute /neben h und l/ in der Übersetzung ihre Berechtigung haben /auch bei Goethe kommen sie fünfmal vor/. Das Wörtchen "nesz" findet später auch in die Versionen von Jenő Dsida, Géza Képes und Gyula Illyés Eingang. Auch der Reim "madárka"- "nemsokára" /"Vöglein"- "bald"/ hat - Schule gemacht -, ist in den Lösungsversuchen von Tóth, Dsida, Zoltán Franyó, Képes und Alfréd Lux anzutreffen.

Adolf Havas

A hegyormokon  
 Mi csend!  
 A legmagasabban  
 Szellő se leng,  
 Se lágy fuvalom;  
 Madárka hallgat az erdőn.  
 Várj csak te is, eljön,  
 Közel a nyugalom.

Über den Verstoß gegen Silbenzahl und Melodie hinaus weicht der Sinn des fünfsilbigen Wortes in der dritten Zeile sehr von dem des Originals ab. Die Zeilen 4 und 5 sind als Tautologie aufzufassen /"kein Hauch"; "kein mildes Wehen"/; darüberhinaus un-

terbleibt die Bewußtmachung des "spürest du" und des "kaum". Insgesamt kann man die Übersetzung von Havas kaum als geglückt bezeichnen, obwohl - und daran wollen wir nicht vorübergehen - bei ihm zuerst der Ausdruck "hegyormok" /Gipfel/tető, csucs /Spitze/, bérc /First/, orom /Kuppe/ auftaucht sowie der gefällige Reim "erdön"- "eljön" /"im Walde"- "es naht sich"/. Eine entsprechende Wiedergabe der "Wipfel" fehlt allerdings.

Zur zweiten "Welle" gehören die Übersetzungen von Kosztolányi, Tóth, Oszkár Gellért, Móricz, Pásztor, Kardos und Ede Kabos. Alle diese Arbeiten erschienen 1920 in den Spalten des Nyugat.

Dezső Kosztolányi

A szikla-tetőn

Tompa csönd.

Elhal remegőn

Odafönt

A szél lehelete is.

Madárka se rebben a fák bogára,

Várj, nemsokára

Pihensz te is.

Kosztolányi hat in seinem schon erwähnten Aufsatz ausgedrückt, daß - ebenso wie die früheren Versionen -, "auch dieser Versuch nicht geglückt ist"; bestimmte "Momente" fand er jedoch zu Recht beachtenswert. Seine Arbeit ist die erste moderne Nachtliedübersetzung, wobei er einer wichtigen Erkenntnis Gültigkeit verschafft: das "du auch" steht bei Goethe nicht zufällig am Ende des Gedichtes. Als Ganzes gesehen befriedigt diese Version aber nicht. Vor allem ist sie nicht formgetreu: die Silbenzahl der 1.-2. und der 5.-6. Zeile entspricht nicht der des Originals, und die Goethesche Melodie der 6. Zeile geht verloren. Die zeitgenössische Kritik hat zu Recht beanstandet, daß die 4. Zeile /"droben"/ eine Rücktransferierung auf die 1. Zeile /"Felsenspitze"/ bedeutet, obwohl hier schon von den Wipfeln der Bäume die Rede ist; "gezwungen wirkt" der Ausdruck "fák bogára" /"Geäst der Bäume"/ in der 6. Zeile. Das Verb



"pihen" halten wir für nicht weniger schön als das Verb "nyugszik" /ruhen = nyugszik, pihen/. So halten wir die Erörterungen Oszkár Gellért's<sup>17</sup>, der die Verwendung dieses Verbs bemängelt und auch die Wiedergabe von "Ruh" durch "csend" /"Stille"/ beanstandet, für unzutreffend.

Über das unmittelbar Poetische hinaus ist es ein Verdienst der Kosztolányischen Übersetzung, daß in ihr der sanfte, flüchtige Windhauch sehr tief nachempfunden wird und - was noch schwerer wiegt - die Formulierung "te is" /"du auch"/ als lange schwingender Schlußakkord des Gedicht abschließt. Doch dieses "is" /"auch"/ am Ende bedeutet im Ungarischen ein reimtechnisches Problem: Womit soll die 5. Zeile enden? Kosztolányi fand eine unbedingt zu akzeptierende Lösung, als er auch die 5. Zeile mit diesem Bindewort abschloß und die jeweils davor stehenden Silben in Reim brachte. Dieses Verfahren ist üblich, wenn auch hier nicht ganz vollwertig. Das "is" /"auch"/ am Ende der 5. Zeile verringert nämlich die Aussage des gleichen Worte am Schluß des Gedichtes; Goethe hat nicht zufällig nur ein "auch" verwendet, nämlich als Abschluß der letzten Zeile.

Árpád Tóth

Immár minden bércet  
 Csend ül,  
 Halk lomb, alig érzéd,  
 Lendül:  
 Sóhajt az éj.  
 Már búvik a berki madárka,  
 Te is nemsokára  
 Nyugszol, ne félj.<sup>18</sup>

Die Übersetzung von Árpád Tóth ist die erste, die fast durchweg formgetreu ist und lyrisch verinnerlicht Stimmung und Rhythmus des Originals wiedergibt. Ihre Schönheit spricht für sich; knapp und verdichtend vermittelt sie alles, fast alles, auch die Wiedergabe des "spürest du" fehlt nicht. Die Form "nyugszol" ist die echte Lösung, die Spiegelübersetzung des "ruhest du". Die Verdichtung erreicht einen Grad, der schon etwas über den des

Originals hinausgeht: wir denken an die Zeile "sohajt az éj" /"es seufzt die Nacht"/, die eine wahrhaft schöne Übertragung des "Hauch" ist /von hier mag dieses Bild in das Gedicht "Külvárosi éj" ("Die Nacht am Stadtrand") von Attila József eingeflossen sein/. Da es sich hier um ein Nachtlied handelt, bedeutet das Wort "éj" /"Nacht"/ ein berechtigtes Mehr, ebenso das Attribut vor Laub /"halk = "leise"/ sowie das Verb "lendül" /"flüstert"/. In einer meisterhaften Nachdichtung kann sich ein bestimmtes Mehr genauso ergeben wie ein bestimmtes Weniger. Schauen wir uns einmal die Minusliste in der Übersetzung von Árpád Tóth an. Allem voran fehlt die Vermittlung des "warte nur", an dessen Stelle zwar "ne félj" /"keine Angst"/ tritt, ersteres aber nicht ersetzen kann. Kosztlányi empfand diese zwei Worte als "zwei störende Fremdkörper", die der Verfasser "aus Zwang" angestückelt habe.<sup>9</sup> György Radó<sup>10</sup> meint, der Ausdruck "bércet csend ül" /"Ruh sitzt über allen Gipfeln"/ sei ungewöhnlich gekünstelt; solche Strenge scheint uns ein wenig übertrieben.

In der Übersetzung von Tóth ist das "te is" /"du auch"/ vom Ende der 8. Zeile an den Anfang der 7. Zeile gerückt und nimmt so den nachfolgenden Worten etwas von ihrem Gewicht. Daß die 4. Zeile um eine Silbe kürzer ist, scheint noch vetretbar, das Mehr an Silben in der 7. Zeile allerdings schon weniger, denn dadurch wird hier auch der Rhythmus holprig. Doch trotz der aufgezählten Mängel ist die Übersetzung von Árpád Tóth hervorragend, so sehr, daß sie den nachfolgenden ungarischen "Bezwingern" des Goethe- Gedichtes die Arbeit wahrhaft erschwerte.

In Ungarn ist die Übersetzung von Árpád Tóth die bekannteste geworden. Auch im Lexikon zur Weltliteratur von Előd Halász ist sie unter dem Stichwort "Goethe" zu finden.

Oszkár Gellért

A bérceken körül

Nyugalom.

S a lombokon elül

A halk fuvalom  
 Lepkéje is.  
 Csőrét a madárka se nyitja szóra.  
 Várj, közel az óra  
 És nyugszol te is.

Die Übersetzung von Gellért ist in bezug auf Silbenzahl und Rhythmus ungenau. Der Verfasser will dem Wort "nyugalom" /"Ruhe"/ wieder Gültigkeit verschaffen, aber diese inhaltliche Genauigkeit geht auf Kosten des Rhythmus. Der Ausdruck "a halk fuvalom lepkéje" /"Falter des leisen Hauches"/ wirkt gesucht. Das "te is" /"du auch"/ am Schluß des Gedichtes reimt sich auch hier auf ein weiteres "is"/"auch"/, aber schwächer als bei Kosztolányi. Insgesamt geht die korrekte, doch etwas trockene Wiedergabe des Inhaltes der deutschen Vorlage mit einer unangemessen freien Handhabung der Form des Originals einher.

Zsigmond Móricz

Ott nyugszik a csucskon  
 a csend,  
 és itt a lombokon  
 alig leng  
 szellő, ha sejted is,  
 az erdőn is hallgat a kis madár:  
 várj csak, nemsokára már  
 megnyugszol te is.

Anstelle der "Gipfel" steht in der Übersetzung von Móricz, die - sowohl was die Silbenzahl pro Zeile als auch den Rhythmus angeht - ungenau ist, zum ersten Mal "csucskok" /"Spitzen"/. Bemerkenswert ist der Versuch, das "spürest du" wiederzugeben: der Ausdruck "ha sejted is" /"wenn du es auch ahnst"/ reimt sich recht gut auf die Schlußworte "te is" /"du auch"/. In die 6. Zeile nimmt Móricz noch ein "is" /"auch"/ auf; das ist schon ein Zuviel. Die Paarung von "csend" /"Stille"/ und "nyugszik" /"ruht"/ wirkt etwas spitzfindig; die Form "megnyugszol" /"be-

ruhigst dich"/ läßt ahnen, daß die innere Ruhelosigkeit des Wanderers bald vorübergehen wird; das Verbpräfix "meg" /"be"/ ist hier fehl am Platze. Das Formpaar "ott" /"dort"/ und "itt" /"hier"/ verkörpert ein neues Element, hat aber wenig Berechtigung. Die größte Schwäche der Übersetzung besteht /wie auch im Falle Gellérts/ darin, daß sie nicht formgetreu ist.

Árpád Pásztor

Fent az ormokon  
Csend,  
A mély lombokon  
Nem érezed bent,  
Hogy leng szellőcske is.  
Madárka se rebben dalra,  
Várj kissé ...hallga!  
Nyugszol te is.

Die Gezwungenheit der 3.-5. und der 7. Zeile ist auffällig, aber auch die 6. Zeile /"kein Vöglein fliegt auf zum Gesange"/ wirkt nicht besonders geglückt. Die Wipfel der Bäume werden von keinem Hauch berührt; das "balde" ist aus der Übersetzung verdrängt worden. All dies paart sich mit einer alle Elemente betreffenden Ungenauigkeit, insofern ist der Versuch erfolglos.

István Kardos

Fent a néma ormon  
A csend...  
Levél a lombon  
Elpihent,  
Szellő se leng.  
Madárdal nem zeng az ágról,  
Száll a perc, Vándor!  
S nyugszol te lent.

Kardos hat über seinen eigenen Versuch folgendes bemerkt: "Ich habe versucht", Goethes "zwei verschiedene Reime zu identifizieren und ... sie mit den einfachsten Worten wiederzugeben."<sup>14</sup>



Es steht außer Zweifel: die Übersetzung ist, was Silbenzahl und Rhythmus anbelangt, präzise. Am Inhalt gibt es aber eine Menge auszusetzen. Eine störende Wortverdichtung ist die Formulierung "a néma ormon a csend" /"Stille über den stummen Gipfeln"/. Weiterhin fehlt die Vermittlung des "warte nur", und die zwei letzten Zeilen geben, belastet durch das erzwungene "lent" /"unten"/, gar nichts von der Goetheschen Schlußsentenz wieder. Das Wesentliche des Gedichtes geht in dieser Version verloren.

Ede Kabos

A bércek ormán  
Csend,  
A lombokon tán  
Leng  
Szellő, vagy nem is,  
Madárcák sem dalolnak  
Várj, várj csak, maholnap  
Elhallgatsz te is.

Anstelle des als Entsprechung für "balde" schon sechsmal verwendeten "nemsokára" wird hier die Variante "maholnap" eingesetzt /"in Bälde"/. Außer dem gefälligen Reim "dalolnak"-maholnap" /"singen"-in Bälde"/ enthält die Version von Kabos weiter nichts Positives. Ausgesprochen schwach sind die Zeilen 3-5; die Verbform "elhallgatsz" /"verstummst du"/ eignet sich hier nicht. All das wird noch durch eine große Ungenauigkeit der Form gesteigert.

Innerhalb der ersten zwei "Wellen" der ungarischen Vermittlung von Wandrer's Nachtlied gebührt Árpád Tóth der erste Rang. Zu den Übersetzern der dritten "Welle" gehören Jenő Dsida, Lőrinc Szabó, Zoltán Franyó, Sándor Weöres, Géza Képes, György Radó, Ernő Hárs, Alfred Lux, Gyula Illyés, László Csányi, Dezső Tandori und Gábor Hajnal. Bei einigen dieser Übersetzungen ist es nicht gelungen, den Zeitpunkt ihrer Entstehung zu ermitteln; es ist anzunehmen, daß sie alle nach 1920 verfaßt worden sind. Die Version Dsidás, der 1938 jung verstorben ist, kann früh-

stens Ende der 20-er Jahre entstanden sein. György Radó veröffentlichte seine Übertragung 1952<sup>10</sup>; die erste Nachdichtung von Ernő Hárs stammt aus dem Jahre 1953, die zweite vom Ende der 60er Jahre. Die Version von Alfréd Lux erschien 1963.<sup>20</sup> Gyula Illyés verfaßte seinen "Wettbewerbsbeitrag" am 2. November 1968 und veröffentlichte ihn 1969<sup>3</sup>. Die Übersetzung von László Csányi gelangte im September 1978<sup>11</sup> an die Öffentlichkeit, diejenige Dezső Tandoris im November 1978<sup>21</sup> und die von Gábor Hajnal 1980<sup>22</sup>.

Jenő Dsida

Csucson, élen hallgat  
 az éj.  
 A lombfuvallat  
 is csekély  
 sóhajnyi nesz;  
 fészken elült a madárka,  
 várj - nemsokára  
 te is pihensz.

Die Übersetzung von Dsida ist in bezug auf Form und Rhythmus eine getreue Vermittlung des Originals, verrät ein neuartiges Herangehen an den Text. An die Stelle von "csend" /"Stille"/ tritt das feinsinnige, stimmungsvolle Bild "hallgat az éj" /"die Nacht schweigt"/; "kaum einen Hauch" wird grandios als "sóhajnyi nesz" /"einen Seufzer langes Geräusch"/ wiedergegeben; einfallsreich ist auch der darauf ausklingende Reim, zu welchem Zweck die Wortfolge verändert wurde. Auch die 6. Zeile bietet einen neuen, wertvollen Lösungsversuch. Das "te is" /"du auch"/ erscheint hier zumindest in der Schlußzeile.

Nicht sehr geglückt ist jedoch der Anfang des Gedichtes: die Formulierung "csucson, élen" /"über Gipfeln, Kanten"/ verbreitet eine geradezu geometrische Grundstimmung; dabei hätte dieser Beginn leicht vermieden werden können. Weiterhin fehlt die Wiedergabe des "spürest du", und außer der 8. Zeile enthält auch die 4. ein "is" /"auch"/. Doch auch so erreicht diese Nachdich-

tung fast das Niveau derjenigen von Árpád Tóth.

Lőrinc Szabó

Csupa béke minden  
orom.

Sóhajnyi szinte  
a lombokon  
a szél s megáll.

A madár némán üli fészket.

Várj: a te békéd  
sincs messze már.

Dies ist aufs neue eine meisterhafte Bewältigung! Aus der "Ruh" wird bei Lőrinc Szabó "béke" /"Friede"/, und diese Lösung kommt der bisher dominierenden Stille gleich. Das hat auch den Vorteil, daß so die Goethesche Parallele "Ruh"- "ruhest" wiederhergestellt werden kann; im Falle des Wortes "csend" /"Stille"/ ist das kaum möglich.

Von der Stimmung her sind die zwei letzten Zeilen denen bei Árpád Tóth und Jenő Dsida gleichwertig. György Radó, meint, "von allen bisherigen Übersetzungen" /wobei nicht ganz klar wird, wie weit das "bisherigen" reicht/"gebe die Nachdichtung von Lőrinc Szabó die in den Worten angelegten Stimmungselemente am besten wieder; sie sei am ehesten "Goethesch". Auch im Satzbau komme er der Einfachheit Goethes am nächsten. Eine Ausnahme bilde der Satz: "Sóhajnyi szinte a lombokon a szél s megáll" /"Fast einem Seufzer gleicht der Wind und verstummt"/. Lőrinc Szabó habe, zwei Stellen ausgenommen /die 4. und 6. Zeile des Gedichtes/, auch den Rhythmus des Originals völlig getreu wiedergegeben."<sup>10</sup>

Die Form wird in der inhaltlich sehr genauen Übersetzung nicht durchgehend eingehalten, die 4. Zeile ist eine Silbe länger als die des Originals, und der Reim "orom"- "lombokon" /"Koppen"- "Wipfel"/ klingt ein wenig hart. Die 6. Zeile ist wunderschön. Dennoch kann sie die Goethesche Melodie nicht zu neuem Leben erwecken. Anderswo verrät die Version viel Musik; die in Reim

stehenden Vokale der 1. und 3. Zeile sind die gleichen wie bei Goethe /i-e/. Loben muß man die sehr geglückte 3. Zeile, in der das Gesagte in Melodie umgesetzt wird; der Ausdruck "szinte" /"fast wie"/ ist zugleich eine neue Möglichkeit, das "spürest du" wiederzugeben.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Lőrinc Szabó sich mit einer hervorragenden neuen Version ausgezeichnet hat. Die Zahl der ungarischen Machtlied-Übersetzungen, die sich qualitativ dem Optimum näherten, stieg so auf drei an.

Zoltán Franyó

Tul minden hegyormon  
 mély csönd,  
 és tul a lombon  
 messze fönt  
 nesz se lehel.  
 Mind hallgat a berki madárka,  
 várj - nemsokára  
 te nyugszol el.

Dies ist keine herausragende Übersetzung, doch hat sie zweifellos ihre Stärken: nach Kardos und Dsida gelingt es Franyó als drittem, die Silbenzahl genau einzuhalten. Auch der Rhythmus ist, abgesehen von der ersten Zeile, ausgeglichen. Die Version enthält einige "synthetisierende" Stimmlaute: "lehel" /"haucht"/ wird von Szász übernommen, das Attribut "mély" /"tief"/ vor Stille von Spóner, der Reim "csönd"- "fönt" /"Stille"- "oben"/ von Kosztolányi sowie "berki madárka" /"Vöglein im Hain"/ von Árpád Tóth. Das ist kein Fehler, sondern eine natürliche Erscheinung: die Möglichkeiten verringern sich von Übersetzung zu Übersetzung. In der 3.-4. Zeile verfällt er in den gleichen Interpretationsfehler wie Kosztolányi, es entsteht eine Unsicherheit hinsichtlich des Raumes: die Stille erstreckt sich über die Bergkuppen hinaus, aber es bleibt offen, wie weit das "messze fönt" /"weit oben"/ über den Wipfeln reicht; dies ist eine Verletzung der abwärts laufenden Goetheschen Assoziations-



reihe. Und in dieser Weite, wird fortgesetzt "nesz se lehel" /"nicht das kleinste Geräusch haucht"/, d.h., die so treffende Formulierung in den Versionen von Tóth, Dsida und Szabó von dem einem Seufzer gleichenden, verstummenden Windhauch verschwindet wieder. Das "spürest du" wird nicht einmal mittelbar wiedergegeben. Der ehrbare Versuch Franyós bleibt so in manchem hinter den drei bisher hervorgehobenen Versionen zurück.

Sándor Weöres

Valamennyi ormon

Tág csend.

Mindannyi lombon

Átkereng

A gyöngé szél.

Madárnép gunnyad az ágra.

Várj, nemsokára

Nyughatsz, ne félj.

Genauigkeit in der Form und eine hauptsächlich auf die "a-á"-Laute aufbauende Melodie kennzeichnen die Nachdichtung von Sándor Weöres. Interessant und ausdrucksvoll ist die Formulierung "tág csend" /"weite Stille"/, völlig neu auch "gyöngé szél" /"sanfter Wind"/. Neben diesen Stärken hat die Version jedoch eine Reihe von Schwächen. Im Gegensatz zu den Übersetzungen, in denen selbst der einem Seufzer gleichende Windhauch noch leiser wird, ist die Bewegung bei Weöres zu stark. Der Wind säuselt zwar "gyöngé" /"sanft"/, doch heißt es "mindannyi lombon átkereng" /"alle Wipfel durchläuft"/. Darüber hinaus fehlt die Wiedergabe des "spürest du" und des "kaum". Die verbale Form "átkereng" /"durchläuft"/ schließt zuviel Bewegung ein und erweckt mechanische Assoziationen. Die Gewichtigkeit des ein wenig zu langen und trockenen Wortes "valamennyi" /"alle"/ könnte der Versbau noch vertragen, doch im Verband mit dem erzwungen anmutenden "mindannyi" /"sämtliche"/ wird er überlastet. Auch in der 6. Zeile ist hinsichtlich der Dyna-

mik etwas zu beanstanden. Bei Goethe schweigen die Vögelin schon, während es bei Weöres heißt: "madárnép gunnyad az ágra" /"das Vogelvolk legt sich zur Ruhe nieder"/. Schließlich kommen hier gleichzeitig das "várj" /"warte"/ und "ne félj" /"keine Angst"/ vor, woran nicht viel auszusetzen wäre, wenn dadurch nicht das "du auch" verdrängt würde; so aber bleibt die Beziehung der zwei letzten Zeilen zu den vorangegangenen lückenhaft.

Géza Képes

Fenn a hegyek ormán  
csend ül,  
az erdő lombján  
nem rezdül  
már semmi nesz.  
Hallgat a fán a madárka,  
várj: nemsokára  
te is pihensz.

Die Silbenzahl je Zeile stimmt genau; in Übereinstimmung mit dem Original ist diese Version von großer Einfachheit. Man spürt die sicherlich bewußte Absicht zu summieren. Es taucht die 2. Zeile von Árpád Tóth wieder auf, wengleich der Reim nicht auf das bewegungsvolle "lendül" /"schwingt sich"/, sondern auf das weniger dynamische "rezdül" /"regt sich"/ ausklingt. Der spielerische Reim Dsidas "semmi nesz"-"te is pihensz" /"nicht das kleinste Geräusch"/ -/"du auch ruhest"/ kehrt ebenfalls wieder. Das bei Fásztor und Kardos als Einleitung verwendete "fent" /"oben"/ wird hier durch das weichere "fenn" /"oben"/ ersetzt und beweist damit seine Berechtigung. Der Rhythmus der Nachdichtung ist hervorragend.

Wiederholen lassen sich auch hier die schon bekannten Beanstandungen: es fehlt die Vermittlung des "spürest du" und des "kaum"; das Gedicht schließt nicht mit den Worten "du auch". All dies ist aber eine übertriebene Strenge; durch die Version von Géza Képes stieg die Zahl der hervorragenden Übertragungen von drei auf vier.

György Radó

Urrá lett a dombon

A csend,

És minden lombon

Átlibbent

Halk fuvalom.

Erdőn a madárka se hív már.

Téged is így vár

A nyugalom.

Zum besseren Verständnis der Konzeption von György Radó rufen wir ihn selbst zu Hilfe.<sup>10</sup> Ganz bewußt verwandelt er die Bergkuppen in Hügel. Als er die Formulierung "szikla-tetőn" /"Felsenspitzen"/ bei Kosztolányi beanstandet, weist er darauf hin, daß "die Stimmung des Originals das Bild sanfter Hügel und nicht das von Felsenspitzen assoziiert." Auch wenn wir diese Auffassung akzeptieren, müssen wir doch eines bemerken: die das Gedicht übertragen haben, bemühten sich, seinen Inhalt und nicht die Ilmenauer Landschaft wiederzugeben und die "Gipfel" können auch hegytető /Bergeshöhen/, bérc /First/, orom /Kuppe/, csucs /Gipfel/ oder aber auch szirt /Fels/ sein, aber nicht Hügel.

Radó meint weiter, daß die früheren Übersetzer Goethes "wortspielartige Reime" /"Gipfeln"- "Wipfeln"; "Walde"- "balde"/, denen er in seiner eigenen Version besondere Sorgfalt gewidmet hat, nicht zufriedenstellend umgesetzt haben. Diese Behauptung ist unserer Meinung nach übertrieben streng, denn die Reime in den Nachdichtungen von Árpád Tóth, Jenő Dsida, Lőrinc Szabó und Géza Képes können wohl kaum als nachlässig bezeichnet werden. Obwohl die Paarung "fuvalom" - "nyugalom" /"Hauch"- "Ruhe"/ schon bei Havas und Gellért aufgetaucht ist, wirkt sie bei Radó neu und nicht synthetisierend. Unter den neuen Elementen scheint in bezug auf Inhalt und Stimmung allein die 6. Zeile völlig geglückt. Die 1.-2. Zeile /"Ruhe beherrscht nunmehr den Hügel"/ entfernt sich zu sehr von der Goetheschen Einfachheit. Der "Hauch" nimmt in dieser Version zu große

Ausmaße an; er berührt jeden Wipfel, es sieht aus, als wolle der Verfasser das "in allen Wipfeln" wortwörtlich wiedergeben, wobei er jedoch vergißt, die Bedeutungsmodifikation des "kaum" zu berücksichtigen.

Die Beziehung der 7.-8. Zeile /"So erwartet die Ruhe auch dich"/ zum vorherigen Satz, ja zu allen vorhergehenden Zeilen wirkt lückenhaft; der Grund dafür ist das Wörtchen "igy" /"so"/, davor "wartet" nämlich niemand auf etwas.

In bezug auf den Rhythmus ist die Übersetzung zufriedenstellend, abgesehen vom Ende der 6. und 7. Zeile, wo die verstummenden Trochäen des Goetheschen Originals durch frische Spondeen ersetzt wurden.

Ernő Hárs

Mély a bérci tájon

\* csend,

minden kis ágon

odafent

elhalt a nesz;

hallgat a berki madárhad,

nemsoká, várj csak,

te is pihensz.

Diese Version folgt dem Versbau des Originals sehr genau und ist auch im Rhythmus korrekt. Ein neues Element bedeutet die Reimposition des "várj csak" /"warte nur"/, zu dem sich sehr gefällig der Ausdruck "madárhad" /"Vogelschar"/ gesellt. In der 5. und 8. Zeile kehrt der von Dsida verwendete Reim "nesz"- "pihensz" /"Geräusch"- "du ruhest"/ wieder.

Der Text ist nicht gezwungen-kompliziert, seine Schlichtheit ist korrekt, doch in den ersten fünf Zeilen ein wenig farblos. Es fehlt die Vermittlung des "spürest du"; auch das "kaum" entfällt; das "te is" /"du auch"/ steht aber richtig in der letzten Zeile.

Die zweite, singbare Version von Hárs klingt so:

Minden ormot átfon

a csend,



az alvó fákon  
 elpihent  
 csaknem a szél;  
 nem zeng már daltól az erdő,  
 néked is eljő  
 nyugtod, ne félj.

Lediglich die Zeilen 2 und 4 stimmen mit denen der ebenfalls zum Singen gedachten Version von Kardos überein; das Gedicht endet mit den Schlußworten der Nachdichtung von Árpád Tóth. Die 1.-2. Zeile /"Ruhe legt sich um alle Gipfel"/ und die Formulierung "alvó fák" /"schlafende Bäume"/ sind neue, wertvolle Elemente; stimmungsvoll und wohltönend ist auch der Reim "átfon"- "fákon" /"durchweht"- "in den Bäumen"/. Die Silbenzahl wird genau eingehalten, und in seinem Gedicht kehrt die Melodie des Originals wieder. Die Wiedergabe des "spürest du" und des "balde" vermischen wir in dieser Übersetzung.

Alfréd Lux

Fönn a bérceken minden  
 hallgat.  
 A lomb se libben;  
 s fuvalmat  
 aligha lelsz.  
 Erdőben hallgat a madárka.  
 Várj, nemsokára  
 te is pihensz.

Lux beginnt das Gedicht /ähnlich wie Pásztor, Kardos und Képes/ mit dem Wörtchen "fönn" /"oben"/. Die Verbform "hallgat" /"schweig" zur Wiedergabe der "Ruh" ist, wenn auch in einer anderen Kombination, schon bei Dsida aufgetaucht. Die zwei letzten Zeilen erscheinen in dieser Form zuerst bei Dsida, später auch bei Képes. Neue Elemente dieser Version sind der gefällige Reim "minden"- "libben" /"alles"- "bewegt sich"/ - die Vokale decken sich mit denen des Originals - sowie die 4. und 5. Zeile /"du findest kaum einen Hauch"/. Die Silbenzahl wird überall eingehalten, und von einer Ausnahme abgesehen, ist die Klangwirkung des

Textes sehr schön. In der 6. Zeile ertönt jedoch nicht die Goethesche Melodie, darüber hinaus gibt es zwei weitere Schwächen: vor dem Syntagma "erdöben" /"im Walde"/ fehlt der bestimmte Artikel, demzufolge entspricht die eigentliche Bedeutung des Satzes nicht dem Inhalt des Vorlage. Andererseits ist die Wiederholung der Verbform "hallgat" /"schweigt"/ stilistisch nicht glücklich.

Gyula Illyés

Fönn a hegycsucs mind már  
 a csöndé;  
 lenn egy lomb nem himbál  
 többé -  
 Egy picí nesz -  
 s elhallgat a fán a madárka.  
 Várj. Nincs sok hátra.  
 Te is pihensz.

Obwohl der spielerisch treffende Reim Dsidas /"... picí nesz"-  
"pihensz" /"kleines Geräusch"- "du ruhest"/ wie bei Képes auch hier teilweise wiederkehrt, ist diese Übersetzung nicht synthetisierender Art, sondern bemüht sich um neue Lösungen. Bisher noch nicht vorgekommen ist die Formulierung "a hegycsucs mind már a csöndé" /"alle Gipfel gehören der Ruhe"/; auch die stimmungsvolle Verbform "himbál" /"wiegt sich"/ beweist im Gedicht ihre Berechtigung. Daß der vorbeihuschende Hauch die Vögel verstummen läßt /5.-6.Zeile/ ist zwar eine Abweichung vom Original, verursacht aber keinen Bruch in der Stimmung. Ausgezeichnet ist die 7. Zeile: /"Warte. Du hast nicht mehr viel vor dir"/; in ihr kommt die ganze Bitternis der menschlichen Vergänglichkeit zum Ausdruck, und es wird offenkundig, was für eine Ruhe den Wanderer erwartet.

Wir haben die Erfahrung machen können, daß die völlig textgetreue Übersetzung im allgemeinen Kompromisse hinsichtlich der Form verlangt und umgekehrt. In der Übersetzung von Illyés ist die elastisch verstandene, inhaltliche Übereinstimmung vorhanden; anfechtbar ist gegebenenfalls nur das Wort "lenn" /"drunten"/

in der 3. Zeile. In der Form weist die Übersetzung jedoch Ungenauigkeiten auf: die 2. und 3. Zeile ist um je eine Silbe länger, die 4. dagegen um eine kürzer. Die Klangwirkung ist von der 4. Zeile an ungebrochen, in der ersten Hälfte erreicht sie jedoch nicht das Goethesche Format. Die zwei bestimmten Artikel in den beiden ersten Zeilen sind zwar grammatisch notwendig, bewirken aber eine gewisse Holprigkeit; in der ersten Zeile häufen sich zwei Trochäen "...hegycsucs mind már" /"alle Gipfel schon"/, auf die im Reim der 3. Zeile ebenfalls ein Trochäus antwortet.

László Csányi

Mily mély a csend a fák  
felett,  
még a sóhaját  
sem lehet  
érezni itt,  
az erdei madár is hallgat,  
várj csak, nyugalmat  
lelsz már te is.

In der Version von Csányi stimmt zwar die Silbenzahl, doch der Rhythmus der 1., 3. und 6. Zeile weicht von dem des Originals ab. Die inhaltlichen Ungenauigkeiten sind recht auffällig. Eine Entsprechung zu "Gipfel" kommt bei ihm nicht vor, die dritte Zeile wird ziemlich umständlich bewältigt und beansprucht viele Silben. Die Ruhe ist ausschließlich, es fehlt die Wiedergabe des verstummenden Hauches in den Baumwipfeln. Da für das "balde" keine echte Entsprechung gegeben wird, verändert sich die Aussage der zwei letzten Zeilen unvorteilhaft. Die Schlußworte des Gedichtes lauten "te is" /"du auch"/, doch der aus je einer Silbe bestehende Reim "itt"- "is" /"hier"- "auch"/ überzeugt nicht /der männliche Reim Hauch-auch bei Goethe ist bestechend/. Auf das Schlußwort "is" /"auch"/ im Ungarischen einen guten Reim zu finden, ist zweifelsohne schwer. Csányi versucht als erster /!/, das Problem mit Hilfe einer Assonanz zu lösen, die den Bogen zu dem schon in früheren Versionen /bei Kosztolányi,

Gellért, Móricz, Pásztor, Kabos/ verwendeten "is" der letzten Zeile spannt. Die Idee ist gut, doch Inhalt und Rhythmus des Gedichtes verlangen eine mindestens zweisilbige Assonanz.

Dezső Tandori

Már minden ormot

Csend borít,

A fákon a lombot

Alig

Járja a szél:

Madarak csendje az erdőn.

Érted is eljön,

Várj csak, az éj.

Die hauptsächlichen Bestandteile der Version von Tandori sind neu: interessanterweise taucht hier erstmals das Substantiv "csend" /"Stille"/ mit dem ihm entsprechenden Verb /"liegt"/ auf. Ebenfalls neu ist die Formulierung "járja a szél" /"der Wind weht durch die Wipfel"/. Auch die 6. Zeile hat sehr viel Stimmung in sich. "...Darf man eigentlich den Schluß des Gedichtes so umformen?", stellt Tandori sich selbst die Frage,<sup>21</sup> und er antwortet darauf: "Ich glaube, es gibt dafür eine Entschuldigung... Es scheint, als ließe der Schluß eine zweifache Deutung zu". Über die ungarische Entsprechung des Reimes "Gipfel"- "Wipfel" /"ormot"- "lombot"/ sagt Tandori: "Dieser Reim ist nicht der beste, aber der des Deutschen ist es auch nicht". Der Zusammenklang von "orom" und "lomb" erscheint wahrhaftig sehr häufig, angefangen bei Pásztor, über Kardos, Lörinc Szabó, Franyó, Weöres und Képes bis hin zu Tandori. "Der reichlich schwache Reim 'szél-éj' /'Wind-Nacht'/" der 5. und 8. Zeile wird, so Tandori, verbessert durch die "Übereinstimmung der Vokale", dieses "recht fragwürdige Mittel". Hier ist der Wert dieses Mittels nicht fragwürdig, es verleiht dem Gedicht, dessen einzigartig meisterhaftem Reim wir schon in der Version von Havas begegnet sind, Schwung.

Tandoris Übertragung ist inhaltlich im großen und ganzen genau: unterblieben ist die Vermittlung des "spürest du" und des "bal-



de". Wohl wahr, auch bei Goethe fungiert als Paar zu "Ruhe" die Verbform "ruhest", doch nicht zufällig steht diese in der letzten Zeile. Das Bild der 6. Zeile /"Stille der Vögel im Walde"/ ist sehr gefühlvoll, der wiederholte Gebrauch von "csend" /"Stille"/ ist jedoch unvorteilhaft.

Tandoris Text ist melodisch, im Klang aber /eine Ausnahme bilden die 5. sowie die 7.-8. Zeile/ stimmt er nicht mit dem Original überein. Die Silbenzahl in den ersten vier Zeilen entspricht zwar insgesamt der bei Goethe, in ihrer Verteilung gibt es jedoch Abweichungen.

Gábor Hajnal

Ott ül minden ormon  
 a csend,  
 Halkan a lombon  
 elpihent  
 a fuvalat.  
 A madárka hallgat az erdőn.  
 Időd majd eljön  
 s pihensz alant.

Diese Version synthetisiert: das Anfangswort /"dort"/ kommt auch bei Móricz, die "Ruhe" bei Árpád Tóth und Képes, der Reim "ormon"- "lombon" /"Kuppen"- "Wipfel"/ bei Kardos, Franyó und Weöres vor. Die 2. und die 4. Zeile gleichen denen von Kardos und denen der zweiten Fassung von Hárs; die 6. Zeile stimmt, abgesehen vom Gebrauch des bestimmten Artikels, mit der bei Havas überein; den Reim "erdőn"- "eljön" /"im Walde"- "kommt"/ verwendet auch Tandori schon. Das Wort "fuvalat" /"Hauch"/, hier um des besseren Klanges willen mit nur einem "l" geschrieben, erscheint den früheren Versionen nur bei Dsida als "lomb-fuvalat" /"Hauch in den Wipfeln"/. Das Schlußwort der 8. Zeile "alant" /"drunten"/ verweist auf die Tiefe des Grabes; einen ähnlichen Ausklang des Gedichtes finden wir nur in der Version von Kardos /"S nyugszol te lent" = "und ruhest du unten"/. Hajnals Übersetzung ist in bezug auf Silbenzahl und Rhythmus korrekt, nichts wird überflüssig kompliziert. Die Schlichtheit

kommt jedoch teilweise durch Vereinfachung zustande; es fehlt die Wiedergabe des "spürest du", und die zwei letzten Zeilen erinnern nur vage an das Original, da die Vermittlung des "warte nur" und des "du auch" unterbleibt.

Übrigens hat Gábor Hajnal das Goethe-Gedicht 1981 in einer Radiosendung gewürdigt und die verschiedenen ungarischen Versionen bekanntgemacht.

Es ist möglich, daß noch andere ungarische Nachdichtungen von Goethes Nachtlied existieren, untersuchen konnten wir jedoch nur die hier erwähnten.<sup>24</sup>

Im weiteren stellen wir drei bisher unveröffentlichte Versionen vor: die Übersetzung von János Szabó entstand 1978, die Übertragungen von Tibor Keszthelyi und György Verseghy 1979.

János Szabó

Nyugszik a bérceken  
minden,  
a lomb eszrevétlen  
zizzen  
mind halk sohaj;  
az erdön a madárka hallgat.  
Várj, te is nyugalmat  
találsz hamar.

In der Nachdichtung von János Szabó erscheint das "Spürest du /Kaum einen Hauch" der 3.-5. Zeile in der Spiegelübersetzung /" es raschelt im Laube unmerklich wie ein leises Seufzen"/. Auch das Goethesche Wortpaar "Ruh"- "ruhest" klingt zurück, noch dazu mit genau den gleichen Worten "nyugszik"- "nyugalmat"; seit Oszkár Gellért finden wir dafür kein Beispiel. Für das "balde" steht hier zum ersten Mal "hamar" /"bald"/.

Die 5. Zeile der Version enthält eine Silbe mehr, die 4. eine Silbe weniger; diese Zeilen, einschließlich der 1., sind im Rhythmus ungenau. Die Reime der 1. und 3. sowie der 5. und 8. Zeile wirken farblos; der Reim "hallgat"- "nyugalmat" /"verstummt"- "Ruh"/ kommt schon bei Csányi vor.

In den Übersetzungen von Tibor Keszthelyi und György Verseghy

ist die Absicht spürbar, Neues zu schaffen. In bezug auf das Gedicht als Ganzes erhebt sich aber die von Dezső Tandori schon einmal gestellte Frage: "Darf man das Ende des Gedichts so umgestalten?" Ist ein solches Herangehen zulässig, das von der Grundstimmung und den Forderungen der Übersetzungen abweicht, die im Nyugat veröffentlicht wurden? Wo verlaufen die Grenzen der Nachdichtung, wo beginnt die Paraphrase, der Wirkungsbereich der Themenvariation?

Den Anspruch auf ein "modernes" Herangehen kann man selbstverständlich nicht von vornherein verwerfen, doch nur aufgrund eines konkreten Textes läßt sich diesbezüglich urteilen. Nebenbei gesagt ist die sehr ausdrucksvolle, vor 60 Jahren entstandene Übersetzung von Árpád Tóth ein Beispiel dafür. Sie vermittelt ein Bild, das auch heute lebendig und zeitnah anmutet: "sóhajt az éj" /"die Nacht seufzt"/, wengleich demgegenüber der Ausdruck "berki madárka" /"Vöglein im Hain"/ ein wenig verstaubt wirkt. Die drei letzten Zeilen der Version von Tandori und einige Elemente der zwei folgenden Nachdichtungen scheinen die Auffassung zu bestätigen, daß ein neuartiges Herangehen möglich und berechtigt ist.

Tibor Keszthelyi

Hegynek zöld süvegén  
 némán  
 csüng lomb, hüs a szél  
 és már  
 alig érzed.  
 A kis madár odafönt hallgat.  
 Éji nyugalmad  
 sajdit téged.

Zwei von den drei neuen Elementen in der Version Keszthelyi's - "zöld süveg"; "némán csüng a lomb" /"Am grünen Hut des Berges hängt das Laub stumm"/ kann man als geglückt bezeichnen, auch wenn sie sich, rhythmisch nicht dem Original folgend, in den Text einfügen; weiterhin fehlt vor dem Substantiv "lomb" /"Wipfel"/ der bestimmte Artikel. In den letzten zwei Zeilen, dem

dritten Element /"Die Ruhe der Nacht ahnt dich"/, hat der Verfasser beinahe eine neue, frappante Schlußvariante geschaffen, doch müßte wohl der Wanderer die Ruhe der Nacht ahnen und nicht umgekehrt. Abgesehen von den Reimpositionen der 6.-7. Zeile, ist die zu freie Handhabung der Assonanzen anfechtbar. Im Rhythmus folgt nur die 2. bzw. die 6.-7. Zeile dem Original; die Silbenzahl wird in der 4. Zeile nicht eingehalten. Eine weitere Schwäche der Version ist, daß in ihr der vertikale Aufbau des Originals verlorengeht.

György Verseghy

Mindön a hegyeken  
 csönd csöng  
 lomb-lebernyegen  
 rezzen fönt  
 szél bélése  
 a madarak torka néma már  
 álom verme vár  
 és éj rése.

Verseghy beginnt seine Übersetzung mit dem archaischen Wort "midön" /"wenn"/, jedoch nur als eine Art Kontrast zu der nachfolgenden, sehr gewagten Umdeutung des Gedichtes. Der Ausdruck "csönd csöng" /"Stille klingt"/ ist Wortspiel und interessante Lösung zugleich /die tiefe Stille hat wahrhaftig einen Klang/. Für die Wiedergabe der "Wipfel" wählt er "lomb-lebernyeg" /"Laubmantel"/, die zitternden Spitzen der Bäume, was zwar modern, aber doch akzeptabel ist. Im Laubmantel heißt es, "szél bélése" "rezzen" /"Windfutter" "erzittert"/; das ist schon eine Paraphrase, aus dem schlichten "Hauch" wird ein schwer aufzuschlüsselndes Bild. Die zwei letzten Zeilen /"Traumgrube und Spalt der Nacht erwarten dich"/ folgen dem Original ebenfalls in Form einer Paraphrase, genauer gesagt symbolisiert nur "éj rése" /"Spalt der Nacht"/ die Vergänglichkeit. Die Formulierung "áлом verme" /"Traumgrube"/ ist schon hinzugedichtet, das Wort "verem" /"Grube"/ läßt höchstens ahnen, daß hier vom ewigen Schlaf die Rede ist. Zu den letzten zwei Zeilen müssen wir uns



offensichtlich das "téged is" /"dich auch"/ hinzudenken. Die Silbenzahl dieser Version stimmt genau, der Rhythmus gleicht jedoch nur in der 2.-4. Zeile dem des Originals. Eine äquivalente Wiedergabe des "spürest du" fehlt; die hinsichtlich der zwei letzten Zeilen schon bekannten Probleme tauchen hier nicht auf. Dem Reim "már"- "vár" /"schon"- "wartet"/ sind wir schon in der Version Radó's begegnet.

Die Analyse der angeführten 27 Versionen hat den Verfasser zu weiteren Experimenten angeregt: aufgrund der bisherigen Erfahrungen nach neuen, verlockenden Möglichkeiten zu suchen und, die Schwäche sei ihm verziehen, dabei doch eine maximale Treue in Inhalt und Form anzustreben.<sup>26</sup>

Im Verlauf der Übersetzerischen Werkstattstudien von Wang-  
rers Nachtlied hat der Verfasser insgesamt 12 neue ungarische angefertigt und dabei fortwährend nach bisher noch nicht verwendeten Lösungen gesucht.<sup>27</sup> Es stand ihm fern, damit selbstherrlich den nützlichen Wettstreit der ungarischen Dichter-Übersetzer um die treueste und poetischste Umsetzung des Goethe-Gedichtes abzudrosseln. Dieser Wettstreit kann selbstverständlich fortgesetzt werden.

Von den Werkstattstudien stellen wir hier nur zwei vor: die eine ist die Version, die der Verfasser unter seinen eigenen für die beste hält.

Csend vont minden bércre  
selymet,  
halk neszt az éjbe,  
csak sejted,  
lomb röpte visz.  
Elhalt dala már a madárnak.  
Nemsoká, várj csak,  
nyugszol te is.

In dieser Version werden alle wichtigen Forderungen, die man an eine in Inhalt und Form getreue Übersetzung stellt, erfüllt. Erhalten geblieben ist der vertikale Aufbau des Goetheschen Gedichtes ebenso wie die inhaltlich-formale Gliederung, der

Rhythmus und die Silbenzahl; die Reime sind zweisilbig. Das "spürest du" ist organischer Bestandteil der Übersetzung, noch dazu mit der gleichen Silberzahl, erstmals in den jeweils gleichen Zeilen wie bei Goethe; die ungarischen Entsprechungen für die Goetheschen Worte der letzten zwei Zeilen stimmen zum ersten Mal /!/ auch von der Zahl her /nicht weniger und nicht mehr/, und mit dem "te is" /"du auch"/ klingt das Gedicht aus; das "is" /"auch"/ wird nicht mehrmals verwendet. Auch die von Árpád Tóth betonte "musikalische Begleitung" klingt im Text an. Wenn wir die ausgesprochenen Laute zählen, kommen wir zu folgendem Vergleich:

Ausgesprochene Laute	Goethe	Tóth Árpád	Dsida Jenő	Szabó Lőrinc	Kepes Géza	Ujvári Károly
l	7	8	8	5	4	6
h	2	2	3	1	2	2
j	3	3	4	2	2	4
s	2	3	4	2	3	4
sz	3	1	3	4	2	3
Insgesamt	17	17	22	14	13	19

Selbstverständlich wird auch eine solche Übersetzung, die in allen Punkten den Anforderungen nachkommt, nicht automatisch zu der "besten". Der Gesamteindruck entsteht aufgrund verschiedener komplizierter Elemente, und es ist unvermeidbar, daß jeder die ihm genehmste Version in den Vordergrund stellt. Eben deshalb hüten wir uns davor, die annähernd gleichwertigen Übersetzungen in eine Rangliste einzuordnen.

Im Verlauf unserer Erörterungen war des öfteren von der Klangwirkung der ungarischen Versionen die Rede. Selbstverständlich gehört es zu den Aufgaben des Übersetzers, die musikalischen Effekte zu übertragen, der Anspruch auf Texttreue ermöglicht jedoch nur stellenweise die Wiedergabe der ursprünglichen Vokale /hier und dort gibt es dafür Belege/. Besonders bei so kurzen Gedichten wie Goethes Nachtlid erwacht im Übersetzer der Wunsch, einen Text zu schaffen, der vom Klang her dem Ori-

ginal völlig ähnelt. Mit einem solchen Versuch beschließen wir unsere Analyse. In der nachfolgenden ungarischen Version stimmt jeder Vokal mit dem im deutschen Text überein /der deutsche "au"-Laut wird im Ungarischen zu "á" und "u" oder "ú"/. Wir müssen vorausschicken, daß bei einer solcher liedhaften Übertragung gewisse inhaltliche Kompromisse unvermeidbar sind. Vor allem muß man den Originaltext im Auge behalten, da sonst nur ein Spiel mit den Buchstaben entsteht.

Hier haben wir eine ungarische Version des Goethe-Gedichtes, in der sich die Übersetzung nur auf die Konsonanten erstreckt:

Fürtben lágy csend szirtre  
 simul,  
 nincs már nesz szinte,  
 hűsen hull  
 kábult zene:ág súg.  
 Kis csőr se cseveg, nem ring szárny se.  
 Várj, lehull rád e  
 bus csend ugyanúgy.

Wenn auch nicht in der gleichen Reihenfolge, so stimmen die Vokale der acht Zeilen 4,1,2,1,2,7,4,1 doch zumeist mit denen im Original überein. In der 6. Zeile erscheint auch der von Árpád Tóth erwähnte "wiederkehrende g-Laut".<sup>28</sup> Von den 102 ausgesprochenen Lauten des Goethe-Gedichtes sind 63 /-61,1%/ in zeilenmäßiger Übereinstimmung in diese Version eingeflossen. Das ganze Gedicht betrachtet, kommen 91 von den 117 ausgesprochenen Lauten auch im Original vor, d.h., es erklingen im ungarischen Text 89,2 % /1/ der Laute der deutschen Vorlage.

Das alles beweist natürlich nichts. Aus diesem Strauß der 29 Versionen kann und wird sich jeder diejenige aussuchen, die ihm am besten gefällt. Unser Anliegen bestand allein darin, durch die Analyse Anhaltspunkte zu geben und so dem Leser die Wahl zu erleichtern.

Die Übersetzer von Goethes "Wandrer's Nachtlied" in alphabetischer Reihenfolge:

László Csányi, Schriftsteller; Lajos Dóczi /1845-1919/, Dichter, Übersetzer, Journalist; Jenő Dsida /1907-1938/, Siebenbürger Dichter, Übersetzer; Zoltán Franyó /1887-1978/, Siebenbürger Dichter, Übersetzer; Oszkár Gellért /1882-1967/, Dichter, Kossuth-Preisträger; Gábor Hajnal /1912-/, Dichter, Übersetzer; Ernő Hárs /1920-/, Dichter, Übersetzer; Adolf Havas /1859-1904/, Literaturhistoriker; Gyula Illyés /1902-/, Dichter, Kossuth-Preisträger, Dramatiker, Übersetzer; Ede Kabos /1864-1923/, Schriftsteller, Journalist; István Kardos /1891-?/, Komponist, Übersetzer von Opernlibrettis und Liedern; Géza Képes /1909-/, Dichter, Übersetzer; Tibor Keszthelyi /1932-/, Schriftsteller, Übersetzer; Literaturhistoriker; Dezső Kosztolányi /1885-1936/, Dichter, Prosaist, Übersetzer; Alfréd Lux, Schriftsteller; Zsigmond Móricz /1879-1942/, Romanschriftsteller und Novellist; Árpád Pásztor /1877-1940/, Schriftsteller Journalist; György Radó /1912-/, Übersetzer, Literaturhistoriker; Andór Spóner /1843-1917/, Übersetzer; János Szabó /1910-/, Dichter, Übersetzer; Lőrinc Szabó /1900-1957/, Dichter, Kossuth-Preisträger, Übersetzer; Károly Szász /1829-1905/, Dichter, Übersetzer, Literaturhistoriker; Dezső Tandori /1938-/, Dichter, Übersetzer, Prosaist; Árpád Tóth /1886-1928/, Dichter, Übersetzer" Károly Ujvári /1932-/, Schriftsteller, Übersetzer; György Verseghy /1933-/, Literaturforscher; Sándor Weöres /1913-/, Dichter Übersetzer.

#### Anmerkungen

Übersetzung von Sabine  
Varsányi

- 1 Dezső Kosztolányi: Tanulmány egy versről /Aufsatz zu einem Gedicht In: "Nyugat" /"Der Westen"/, 1920. S. 204-211.
- 2 Lexikon der Weltliteratur. Bd. 3. Akademie Verlag, Budapest 1975, S. 602. - Előd Halász /1920-/, Literaturhistoriker, Philologe, Verfasser der "Geschichte der Deutschen Literatur, I-II." Hg. 1971
- 3 Gyula Illyés: Vadrózsa vagy csipkebogyó /Wilde Rose oder Hagebutte/. In: "Nagyvilág" /"Die große Welt"/, Heft 1/1969, S. 136-138.
- 4 In: "Nővilág" /"Welt der Frau"/. 1862, S. 218.
- 5 Károly Szász: Goethe lírai költeményei /Die lyrischen



Dichtungen Goethes/, 1-2. Auflage. Budapest 1875.

6 Dóczi Lajos költeményei /Die Dichtungen von Lajos Dóczi/. Budapest 1890.

7 Adolf Havas: A vándor második éji dala /Das zweite Nachtlid des Wanderers/. In: "Egyetemes Philológiai Közlöny"/ "Universale Philologische Mitteilungen"/. 1902, S. 549-551.

8 Árpád Tóth: Kosztolányi Goethe-cikkéről /Über den Goethe-Artikel von Kosztolányi/. In: "Nyugat" /"Der Westen"/. 1920, S. 334-335.

9 Dezső Kosztolányi: Még egy szó a versbirálatról /Noch ein Wort zur Lyrikkritik/. In: "Nyugat" /"Der Westen"/. 1920, S. 445-446.

10 Marietta Saginyan: Goethe. übers. von György Radó. In: "Müvelt nép" /"Gebildetes Volk"/. Budapest 1952, S. 46. /Mit den Aufzeichnungen des Übersetzers zu Wanderers Nachtlid sowie einer eigenen Übersetzungsversion/.

11 László Csányi: A költői képzelet nyomában /Auf den Spuren der dichterischen Phantasie/. In: "Kortárs" /"Der Zeitgenosse"/, Heft 9/1978, S. 1479-1484.

12 Das "ist Ruh" kann auch als Jambus /u-/ aufgefaßt werden; der in den ungarischen Versionen hier ebenfalls häufig verwendete Trochäus /-u/ bedeutet keinen groben Verstoß gegen die Melodie des Gedichtes.

13 Árpád Pásztor: Wanderers Nachtlid. In: "Nyugat" /"Der Westen"/. 1920, S. 445-446.

14 István Kardos: "Über allen Gipfeln" als Liedertext. In: "Nyugat" /"Der Westen"/. 1920, S. 446-447.

15 Es ist wohl kaum Zufall, daß das ebenfalls kurze Gedicht "Hälfte des Lebens" von Hölderlin bisher von 7 Dichtern und Schriftstellern ins Ungarische übertragen wurde /Dezső Kosztolányi, Lőrinc Szabó, Dezső Keresztury, Géza Képes, György Rónay, Gábor Hajnal, Gyula Illyés/.

16 Die zweite Version von Szász:

Völgyen, mezőn  
Csönd ünnepe,  
A fatetőn

Szél sem lehel.

Fü sem hajol,

Bokrában szúnyad a madár...

Das Wort "mező" /"Feld"/ wirkt wie ein Fremdkörper; das als Entsprechung zu "Wipfel" gewählte "fatető" suggeriert im Ungarischen das Dach eines Holzhauses, der Ausdruck "csönd ünnepe" /"Ruhe feiert"/ vermittelt ein zu sehr lärmendes Bild. Die zweite, verbesserte Version von Szász ist besser geglückt.

17 Oszkár Gellért: Über allen Gipfeln. In: "Nyugat" /"Der Westen"/. 1920, S. 335-336.

18 In der ersten Zeile der ersten Übersetzungsversion von Árpád Tóth heißt es "Minden esti bérce" /"Jeden abendlichen Gipfel"/, anstelle der Form "nyugszol" /"du ruhst"/ stand "nyughatsz" /"du kannst ruhen"/. Die Verbesserung war der Übersetzung dienlich: die Bilder "esti bérce" /"abendliche Gipfel"/ und "sóhajt az éj" /"die Nacht seufzt"/ hätten einander widersprochen.

19 Attila József /1905-1937/, revolutionärer Dichter

20 Anthologie deutscher Dichter. Von Dezső Keresztury ausgewählt, zusammengestellt und mit einem Vorwort versehen. Die Lebensläufe und das Verzeichnis der Anmerkungen stammen von András Vizkelety. Budapest 1963. Die Anthologie enthält die Nachtlied-Übersetzungen von Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth, Zsigmond Móricz, Zoltán Franyó, Géza Képes und Alfréd Lux.

21 Dezső Tandori: Megkéssett diplomamunka /Die zu spät gekommene Diplomarbeit/. In: "Nagyvilág" /"Die große Welt"/, Heft 11/1978, S. 1712-1720.

22 Gábor Hajnal: Neue Streifzüge. Übersetzungen. Europa, Budapest 1980.

23 In der Sendereihe "Egy vers - több fordítás" /"Ein Gedicht - mehrere Übersetzungen"/ sprach am 13. Februar 1981 im 3. Programm des Ungarischen Rundfunks Zsuzsa Kövesdy mit dem Dichter Gábor Hajnal über das Gedicht Wanderers Nachtlied von Goethe. Das Programm wurde von Iván Bába zusammengestellt, die Aufnahmeleitung hatte István Gáll.

24 Der Vollständigkeit halber erwähnen wir das Gedicht

"Über allen Wipfeln" von Andor Gábor /1884-1953/, Dichter, Träger des Kossuth-Preises. Im Vorwort dazu schreibt er folgendes: "Im Frühling 1920, als in Ungarn geschah, was geschehen ist, begannen die besten ungarischen Dichter ihren Wettstreit, um Goethes Meisterwerk in ihre Muttersprache zu übertragen. Eine Übersetzung war schlechter als die andere. Nicht nur das Vorhaben war beschämend, sondern auch das Ergebnis." Das Gedicht spricht recht schroff zu den damaligen Übersetzern:

"...Szent Fülel ti"

"Nem hallotok most hangokat születni?"

Tinektek most csend ül az ormokon?"

Die Rohübersetzung lautet:

"...Ihr, Heilige Ohren,"

"Hört keine Stimmen, soeben geboren?"

Spürt etwa Ruh über den Gipfeln jetzt?"

András Diószegi /1929-1979/, Literaturhistoriker und Kritiker, weist im Nachwort der Gábor-Gedichtsammlung, die unter dem Titel "Erélyes elégia" /"Aufrüttelnde Elegie"/ /Szépirodalmi, Budapest 1978./ veröffentlicht wurde, darauf hin, daß "Gábor, von den Greueln der Revolutionäre und Konterrevolutionäre angewidert, mit einem unbändigen Zorn, wahrscheinlich auch im Unrecht das Recht vertretend, die Lyriker des Nyugat angriff, die während des Horthy-Terrors, gleichsam als Protest, - von 'Über allen Gipfeln', dieser Huldigung an ewige Schönheit und Harmonie inspiriert - um die Übersetzung des Goethe-Gedichtes wetteiferten." Aus der Redaktionspost zu einem Kennwort in "Forrás" /"Die Quelle"/, Heft 7/1944 geht hervor, daß jemand der Zeitschrift seine Nachlied-Übersetzung zugeschickt hat. Leider ist es uns nicht gelungen, den Verfasser der Übersetzung zu ermitteln und den Text der Nachdichtung zu untersuchen. István Eörsi /1931-; Dichter, Übersetzer/, der ungarische Übersetzer des Gedichtes Liturgie vom Hauch von Bertolt Brecht, hat hauptsächlich die Elemente der ungarischen Version von Árpád Tóth verwendet. /"Liturgia a fuvalomról". Die Gedichte Bertolt Brecht's. Lyra Mundi. Európa, Budapest 1976, S. 19-25./

In "Die letzten Tage der Menschheit" von Karl Kraus taucht

- in parodistischer Form - Wandrerers Nachtlid dreimal auf. Dezső Tandori, der Übersetzer dieses Werkes /"Az emberiség végnapjai"; Európa, Budapest. 1977./ hat in der ungarischen Ausgabe ebenfalls die Nachdichtung von Árpád Tóth als Grundlage verwendet /S. 275. und 339./.

In einem neuen ungarischen Lehrbuch für die Gymnasien wird Wandrerers Nachtlid auf mehr als zwei Seiten analysiert. Szegedy-Maszák Mihály-Veres András-Bojtár Endre-Horváth Iván-Szörényi László- Zemplényi Ferenc:Literatur für die II. Klasse der Gymnasien. Tankönyvkiadó, Budapest 1980. S. 102-104.

25 Tibor Keszthelyi hat vier Versionen des Goethe-Gedichtes verfaßt. Hier haben wir nur die unserer Meinung nach beste vorgestellt; die anderen drei sind in die ungarische Version dieser Arbeit aufgenommen, die in Kürze in den Philologischen Mitteilungen /Budapest/ erscheinen wird.

26 An diesem Punkt können wir der Versuchung nicht widerstehen, - nach dem Muster der geistreichen Parodie von Kraus mit einem spöttischem Blick den jahrzehntelangen Wettstreit der ungarischen Übersetzer um das Goethe-Gedicht zu persiflieren. Die Form ist selbstverständlich gegeben:

Forditók régi bája ·  
 Vonz e Goethe-versnek  
 bérce;  
 elő a merszet,  
 miért ne?  
 Csekélyke kis  
 megoldást keresel vizslán.  
 Várj csak, e vizsgán  
 megbuksz te is.

Bewunderers Krachlied

Goethes Nachtlid-Schätzchen  
 treulich  
 zu übersetzen  
 lockt auch dich.  
 Es sieht so leicht aus.



Doch fühlst du dich früh in der Loge.  
Bei dieser Probe  
durchfällst du auch.

27 Sämtliche Nachdichtungen des Verfassers sind in der ungarischen Version dieser Arbeit enthalten die in Kürze in den Philologischen Mitteilungen /Budapest/ erscheinen wird.

28 Árpád Tóth: Babics müfordításai /Die Übersetzungen von Babics/. In: "Nyugat" /"Der Westen"/, 1920, S. 212-215.

György W a l k ö

Doktor Faustus - Dilettantismus oder Wissenschaftlichkeit?  
Flüchtige Überlegungen zur Frage der historischen Faustgestalt

Es gibt einen Prozess um Doktor Faustens Schatten. Die zwielichtige Figur der historischen Person Faustus erscheint einmal als gefährlicher Hochstapler, als ruchloser Knabenschänder, der seine Aufenthaltsorte - puritanisch-idyllische Kleinstädte - immer wieder und meistens fluchtartig wechseln mußte, dann sehen wir ihn aber wieder als begehrten Astrologen, dessen Horoskope ernstgenommen werden, sogar von einem Philipp von Hutten, dem deutschen Conquistador, und wir sehen ihn als einen, der unter namhaften Personen der Zeit Gönner und Beschützer fand, nicht zuletzt den historisch wohlbekanntesten Franz von Sickingen. Eine Figur, von Legenden und Vorurteilen bis zur Unkenntlichkeit umwoben - auch die wenigen, bekannten Tatsachen erleichtern nicht die Wahrheitsfindung.

Es sollten vom Richterstuhl aus vor allen Dingen zwei Fragen gestellt werden. Erstens, ob eine Möglichkeit und zweitens, ob eine Notwendigkeit zur Ehrenrettung Faustens besteht?

I. Was die Möglichkeit betrifft, sind die Indizien nicht die günstigsten. Es spricht vor allem gegen ihn, daß er - seine Visitenkarte abgerechnet - keine selbstgeschaffenen, schriftlich festgelegten Werke hinterlassen hat. Mit Recht wird sogar die Authentizität der ihm zugeschriebenen Zauberbücher bezweifelt. Aus der wichtigsten Quelle seiner lückenhaften Lebensbeschreibung, dem Trithemius-Brief, geht aber trotz allem hervor, daß er sich keineswegs in Unkenntnis be-

fand die wissenschaftlichen Haupttendenzen seiner Zeit betreffend: daß er Plato vor Aristoteles setzte und dem biblischen Esra einen vornehmen Platz im Erkenntnissystem einräumte. Eine gewisse, noch so beiläufige Kenntnis des Neuplatonismus bzw. der Kabbala ist ihm demzufolge nicht abzusprechen, die Ideen der sogenannten "Pansophie" sind ihm keineswegs ganz fremd gewesen.

Mit einem Wort Will-Erich Peuckerts, mit der "Pansophie" ist auch schon der Maßstab der Beurteilung gegeben. Es wäre natürlich ein grober Anachronismus, die Tätigkeit eines Doktor Faustus mit dem Maß der modernen Wissenschaft zu messen; im vorgalileischen Zeitalter, in dem er lebte, kann die Forderung nach Exaktheit noch nicht als Voraussetzung, als Bedingung der Wissenschaftlichkeit gestellt werden. Und trotzdem kann er, Faustus, und das ist auch klar, mit einem Trithemius, einem Agrippa von Nettesheim keineswegs gleichgestellt werden, von einem Paracelsus ganz zu schweigen - obwohl die spätere Legende einige Wesenszüge dieser Großen auf ihn übertrug. Noch mehr: Mangels eigener Werke kommt nicht einmal ein Vergleich in Frage; es können höchstens die Grundtendenzen seiner Kenntnisse, nicht aber die Wissenschaftlichkeit seiner Methoden - natürlich im pansophistischen Sinne - unter Beweis gestellt werden. Umso mehr Beweise bieten sich für seinen stümperhaften Dilettantismus. Die einzelnen Fälle sind bekannt, es könnte hier als Beispiel der Fall mit seinem wunderwirkenden Rasierwasser angeführt werden, das dem gutgläubigen Famulus des berühmten Agrippa Bart und Haut abbrannte. Kurz: nach Studium der Lebensdaten erscheint vor uns Faustus bei weitem nicht als schöpferischer Genius, sondern als dubios-rätselhafter Handwerker der Geheimwissenschaften, als Nutznießer der Pansophie. Nach heutigem Stand unserer biographischen Kenntnisse kann seine Bildung bloß als Halbbildung eingestuft werden, wozu noch der begründete Verdacht kommt, daß er die nur halb beherrschten Geheimwissenschaften zu vulgarisieren versuchte. Und das ist der triftigste unter den Beweisen seines Dilettantismus: Geheimwissenschaften dulden nämlich per

definitionen keine Vulgarisierung. Kein Wunder, daß Faustus von der Zunft der zeitgenössischen Wissenschaft nicht anerkannt, desto mehr aber beschimpft wurde; und damit sind schon die Hauptmerkmale der Faustus-Existenz gegeben: Vulgarisierung und ein daraus notwendigerweise folgendes Außenseitertum. (Da sind übrigens allem Anschein nach die Grundlagen der Legendenbildung zu suchen. Ein Charakter ohne festgelegte wissenschaftliche Leistung ist nachträglich frei gestaltbar.)

II. Was die Notwendigkeit der Ehrenrettung Faustens betrifft, könnte paradoxerweise eher von der Überflüssigkeit der Fragestellung geredet werden. Legendenbildung und Literatur haben nämlich die Ehrenrettung - bei aller Verdammung, sozusagen wider Willen - schon längst vollzogen: Faustus wurde nachträglich in der Legende zum Doktor, ja zum Professor ernannt, sein Außenseitertum in der Wissenschaft wurde damit für die Nachwelt aufgehoben. Die Legendenbildung verändert die Maßstäbe: Trotz aller Verdammung im orthodox-protestantischen Sinne wird Faustus, dem Grenzüberschreiter, eine heimliche Bewunderung zuteil; diese Bewunderung steigert sich später in der Literatur und macht den Magier sogar zum Helden der Existenzenerweiterung, der Erkenntnistragik. Eine gewisse ruchlose oder schalkhafte Illegitimität bleibt aber an ihm hängen, die Schuld des schweren Mißbrauchs der Wissenschaftlichkeit. Und eben deshalb mußte Faustus zum Doktor, zum Professor aufgewertet werden, damit die Schuld des illegitimen Handelns um so größer, um so ernsthafter und grauenhafter wird. Daß diese Schuld in der Bildsprache der Legende als Teufelsbündnerei zum Vorschein kommt, braucht nicht einmal erwähnt werden. Wir wissen: Trithemius und Agrippa wurden auch der Teufelsbündnerei, d.h. einer illegalen Verfahrensweise, eines Mißbrauchs der Wissenschaft bezichtigt. Dieser Verdacht ist aber meistens klipp und klar widerlegbar. /Höchstens einige angebliche Geschichtsfälschungen Trithemius' bleiben auch weiterhin umstritten./ Im Falle Faust kann aber vom Widerlegen keine Rede sein: Seine dilettantisch vulgarisierende Verfahrensweise ist im Sinne der pansophistischen Wissenschaftlichkeit zweifellos



verdammungswürdig.

Eines steht fest: In der Legende wurde Faust als Gelehrter zwar rehabilitiert, aber als Mensch doch nicht freigesprochen. Was nach legendenhaften, folkloristischen Kategorien abgeändert wurde, war bloß die Begründung der Anklage: Statt Vulgarisierung und Dilettantismus lautete sie einfach - Teufelsbündnerei. An die Stelle der wissenschaftlichen Blasphemie trat eine religiös-mystische. Letzten Endes hat also doch der Dilettantismus den zwielichtigen Gelehrten dem Teufel verfallen lassen.

Damit wollen zwei Thesen zugleich bewiesen werden. Erstens, daß die ursprüngliche Fragestellung - Dilettantismus oder Wissenschaftlichkeit - völlig sinnlos ist, da sich die beiden Begriffe in Bezug auf Faust in dialektischer Wechselbeziehung befinden - gesetzt den Fall, daß wir den historischen und den legendären Faust als eine Begriffseinheit betrachten. Ohne einen Herrn gibt es keinen Diener und umgekehrt, ohne den Dilettanten Faust gäbe es nicht den Doktor, den teufelischen, aber vollwertigen Gelehrten. Und zweitens will bewiesen werden, daß der historische Faust doch sehr eng mit dem Teufel verbunden war - es ist bloß eine Frage des Wortgebrauchs, der Nomenklatur, ob er - der Widersacher - Nichtbeachtung der Methodologie, Mißbrauch des Wissens heißt in der Sprache der Wissenschaft - oder Mißgeburt der Hölle genannt wird, bildlich-mythologisch - vulgo Teufel.

István G o m b o c z

Goethe im ungarischen Schrifttum zwischen 1945 und 1981.  
Ein bibliographischer Überblick.

"Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen,  
 Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.  
 Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;  
 Und jeder geht zufrieden aus dem Haus."

Der vielfach zitierte Grundsatz aus dem Vorspiel auf dem Theater im Faust soll nun auch im folgenden Verzeichnis von Werkausgaben, literaturwissenschaftlichen Büchern, Aufsätzen und Einzelbeiträgen zur Geltung gebracht werden. "Die Masse" von einzelnen bibliographischen Titeln ist doch mit dem Anliegen zusammengetragen worden, um "einem jeden" zumindest "etwas" vom ungarischen Schrifttum um Goethe aus den vergangenen 35 Jahren darbieten zu können! Die Auswahl der einzelnen Titel ist - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - unter Berücksichtigung folgender Schwerpunkte durchgeführt worden:

- 1, Sammel- und Einzelausgaben der Werke Goethes in Ungarn.
- 2, In Buchform erschienene Einzeldarstellungen des Goetheschen Werkes.
- 3, Beiträge als Kommentare zu einzelnen Ausgaben, d.h. zu ungarischen Nachdichtungen von Goethes Werken.
- 4, Aufsätze, Essays, Abhandlungen usw. über Goethe in ungarischen Zeitschriften und Studienbänden.

Gymnasial- bzw. Hochschullehrbücher sowie Beiträge in Wochen- und Tageszeitungen konnten für die Bibliographie nur in geringer Anzahl erfaßt werden. Im Hinblick auf räumliche Einschränkungen mußten auch Buchbesprechungen, Theaterkritiken,

Kurzfassungen /"Thesen"/ von Dissertationen sowie Beiträge in Lexika unbeachtet bleiben. Arbeiten ungarischer Autoren im Ausland kamen für das Verzeichnis ebenso nicht in Frage, zumal es mit der ausschließlichen Zielsetzung erarbeitet wurde, über den gegenwärtigen Stand der Goethe-Philologie in Ungarn zu informieren. Dementsprechend sind Beiträge ausländischer Verfasser in ungarischen Büchern und Periodika jedoch in den Katalog aufgenommen worden.

Das Verzeichnis soll sich in zwei Kapitel gliedern. Im I. Kapitel werden in chronologischer Folge ungarische Sammel- und Einzelausgaben dargeboten, die ausschließlich /bis auf Eckermans Gespräche mit Goethe sowie auf den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller/ Goethes Werke enthalten. Anthologien und Sammelbände mit Werken von Goethe nebst Beiträgen anderer Autoren konnten für die Liste nicht berücksichtigt werden.

Das II. Kapitel setzt sich aus drei Abschnitten zusammen. Während der erste Abschnitt Beiträge zur Sekunderliteratur erfaßt, die Goethes Schaffen im allgemeinen erörtern, sind für den zweiten Teil Aufsätze, Abhandlungen, einleitende und abschließende Kommentare zu Werkausgaben ausgesucht worden, die einzelne lyrische, dramatische und epische Dichtungen Goethes zum Gegenstand haben. Die betreffenden Goetheschen Werke sind für diesen Abschnitt in der Reihenfolge ihrer Entstehung in einzelne Untertitel gegliedert worden. Anschließend folgt ein Abschnitt mit Beiträgen, die einem dritten Thema - Goethe und Ungarn - verpflichtet sind. Innerhalb der einzelnen Abschnitte im II. Kapitel bzw. der Untertitel im zweiten Abschnitt wurden die Aufsätze im Alphabet der Verfasser angeordnet.

Im Anschluß an die Überschrift der einzelnen Werkausgaben bzw. Aufsätze folgt im Klammern jeweils die sinngemäße Übersetzung in deutscher Sprache. Ist der Titel ausschließlich in deutscher oder englischer Sprache angegeben, so handelt es sich um eine Veröffentlichung in der jeweiligen Sprache.

## I. Sammel- und Einzelausgaben der Werke Goethes in Ungarn

1. Sammelausgaben

- GOETHE VÁLOGATOTT VERSEI. /Goethes ausgewählte Gedichte./  
Übers. János Arany, Mihály Babits usw. Eing. Andor Németh.  
Bp.: Révai 1949, 267 S.
- GOETHE VÁLOGATOTT VERSEI. /Goethes ausgewählte Gedichte./  
Übers. János Arany, Mihály Babits usw. Eing. István Vas.  
Bp.: Móra 1959, 190 S.
- GOETHE VÁLOGATOTT MŰVEI. /Goethes ausgewählte Werke./:  
Bd. 1.: Versek. /Gedichte/ Übers. János Arany, Mihály Babits  
usw. Eing. Előd Halász. Bp.: Európa 1963, 588 S. Bd. 2. Bd. 3.:  
Drámák. /Dramen./ Übers. Mihály Babits, Gábor Görgey usw.  
Bp.: Európa 1963, 454 bzw. 548 S. Bd. 4, Bd. 5.:  
Regények. /Romane./ Übers. Marcell Benedek, Lőrinc Szabó,  
István Vas. Bp.: Európa 1963, 353 bzw. 563 S.
- GOETHE VERSEI. /Goethes Gedichte./ Übers. János Arany, Mihály  
Babits usw. Bp.: Európa 1972, 399 S. 2. Aufl.: 1973.
2. Einzelausgaben.
- FAUST I. Übers. György Sárközi. Bp.: Hungária 1947, 199 S.
- VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK. /Die Wahlverwandschaften./ Übers.  
István Vas. Bp.: Franklin 1949, 195 S.
- FAUST I. Übers. György Sárközi. Eing. Előd Halász. Bp.:  
Szépirodalmi 1953, 203 S.
- FAUST II. Übers. László Kálnoky. Eing. Előd Halász. Bp.:  
Uj Magyar 1956, 357 S.
- ECKERMANN, Johann Peter: Beszélgetések Goethével. /Gespräche  
mit Goethe./ Übers. Viktor Lányi. Eing. József Turóczi -  
TROSTLER. Bp.: Művelt Nép. 1956, 189 S.



- FAUST I. Übers. György Sárközi. Nachw. László Bódi. Bp.: Uj Magyar 1956, 207 S.
- KEZ KEZET MOS. /Die Mitschuldigen./ Übers. Péter Bogáti. Eing. Endre Vajda. Bp.: Népszava 1956, 56 S.
- WERTHER SZERELEME ÉS HALÁLA. /Die Leiden des jungen Werthers./ Übers. Lőrinc Szabó. Nachw. Jenő Krammer. Bp.: Európa 1957, 142 S.
- EGMONT. Übers., Nachw. Dezső Keresztury. Bp.: Európa 1957, 199 S.
- RÓKAPI. /Reineke Fuchs./ Übers. Gáspár Soltész. Nachw. Marcell Benedek. Bp.: Európa 1957, 142 S.
- REINEKE, A RÓKA. /Reineke Fuchs./ Übers. István Bernáth. Eing. Milán Füst. Nachw. István Bernáth. Bp.: Corvina 1958, 287 S. /Zweisprachige Ausgabe./
- A NAPLÓ. /Das Tagebuch./ Übers. Dezső Kosztolányi. Bp.: Magyar Helikon, 1958, 53 S.
- RÓMAI ELÉGIÁK. /Römische Elegien./ Übers. Ambrus Aleksza, István Vas, usw. Bp.: Magyar Helikon 1958, 52 S.
- FAUST I-II., ŐS-FAUST. /Faust I-II., Ur-Faust./ Übers. Győző Csorba, Zoltán Jékely. Nachw. József Turóczi-Trostler. Bp.: Magyar Helikon 1959, 559 S.
- A FOGADÁS. /Die Wette./ Übers. Gábor Thurzó. Bp.: Terra 1959, 41 S. /Zweisprachige Ausgabe./
- PANDORA. ÜNNEPI JÁTÉK. /Pandora. Festspiel./ Übers. Gábor Hajnal. Nachw. György Mihály Vajda. Bp.: Magyar Helikon 1960, 169 S.

- FAUST I-II. Übers. Győző Csorba, Zoltán Jékely. Bp.: Magyar Helikon 1961, 2 Bde, 291 bzw. 454 S.
- UTAZÁS ITÁLIÁBAN /Italienische Reise./ Übers. György Rónay. Nachw. György Mihály Vajda. Bp.: Magyar Helikon 1961, 437 S.
- AZ IFJU WERTHER SZENVEDESEI. /Die Leiden des jungen Werthers./ Übers. Lőrinc Szabó. Bp.: Magyar Helikon 1962, 277 S.
- GOETHE ÉS SCHILLER LEVELEZÉSE. /Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller./ Übers. Árpád Berczik, György Raáb. Eing. Előd Halász. Bp.: Gondolat 1963, 497 S.
- FAUST I. Übers. György Sárközi, László Kálnoky, Nachw. Endre Kovács. Bp.: Szépirodalmi 1964, 302 S.
- FAUST I-II., ŐS-FAUST. /Faust I-II., Ur-Faust./ Übers. Győző Csorba, Zoltán Jékely. Eing. György Walkó. Bp.: Európa 1964, 524 S.
- ÉLETEMBŐL. KÖLTÉSZET ÉS VALÓSÁG. /Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit./ Übers. Nachw. György Rónay. Bp.: Magyar Helikon 1965, 749 S.
- FAUST I. Übers. György Sárközi. Nachw. Endre Kovács. Bp.: Szépirodalmi 1965, 211 S.
- FAUST I-II., ŐS-FAUST. /Faust I-II., Ur-Faust./ Übers. Zoltán Jékely, László Kálnoky. Bp.: Európa 1967, 581 S.
- FAUST I. Übers. Zoltán Jékely. Bp.: Magyar Helikon - Európa 1971, 184 S.
- ECKERMANN, Johann Peter: Beszélgetések Goethével. /Gespräche mit Goethe./ Übers. Miklós Györffy. Bp.: Magyar Helikon 1973, 653 S.

FAUST I-II., Übers. Zoltán Jékely, László Kálnoky. Bp.: Európa 1974, 544 S.

AZ IFJU WERTHER GYÓTREI MEI. /Die Leiden des jungen Werthers./ Übers. Károly Kissolyosi Simó. Nachw. Antal Wéber. Bp.: Magyar Helikon 1975, 156 S.

A HAPIÓ. /Das Tagebuch./ Übers. Mihály Babits. Bp.: Európa 1976, 56 S.

HÁROM MESE. /Drei Märchen./ : A mese. /Das Märchen./ Übers. László Antal. Az új Meluzina. /Die neue Melusine./ Übers. László Antal. Az új Párizs. /Der neue Paris./ Übers. Klára Szöllősy. Bp.: Magyar Helikon 1976, 89 S.

FAUST I. Übers. Zoltán Jékely. Bp.: Európa 1979, 217 S.

FAUST I-II. Übers. Zoltán Jékely, László Kálnoky. Bp.: Európa 1980. 2 Bde, 298 bzw. 340 S.

A MŰALKOTÁSOK IGAZSÁGÁRÓL ÉS VALÓSZERŰSÉGÉRŐL. VÁLOGATOTT KÉPZŐMŰVÉSZETI IRÁSOK. /Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ausgewählte Schriften zu den bildenden Künsten./ Übers. László Rajnai, György Rónay. Eing. György Walkó. Bp.: Corvina 1980. 269 S.

II. Goethe in der literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur in Ungarn

1. Über Goethes Schaffen im allgemeinen

ALMÁSI Miklós: A művész korszak. A francia forradalom és a világ "idealizálása". /Die künstlerische Epoche. Die "Idealisierung" der Französischen Revolution und der Welt./ In: A. M.: A drámafejlődés útjai. Bp.: Akadémia 1969, S. 69-137.

- BABITS Mihály : Goethe. In: B.M.: Arcképek és tanulmányok. Bp.: Szépirodalmi 1977, S. 386-390.; und in: B.M.: Esszék, tanulmányok. Bd. 2., Bp.: Szépirodalmi 1978, S. 339-345.
- BABITS Mihály: Esszék Goethéről. Essays über Goethe. In: B. M.: Az európai irodalom története. Bp.: Szépirodalmi 1979, 236-240. 240-243.; 248-251.; 251-256.; 259-262.; 285-289.; 343-347. S. Weitere Ausgaben: Bp.: Hungária 1946; Bp.: Európa 1957.
- BARÁNSZKY-JÓB László: Kosztolányi és a német irodalom. /Dezső Kosztolányi und die deutsche Literatur./ In: Irodalomtörténeti Közlemények, 72. Jg., 1972/3., S. 310-332.
- BARTA János: Látomás vagy valóság? A Lotte Weimarban zárójelentéről. /Vision oder Wirklichkeit? Zum Schlußkapitel des Romans Lotte in Weimar./ In: Nagyvilág, 20. Jg., 1975/6., S. 904-909.
- BECHER, Johannes R.: A szabadtó. /Der Befreier./ In: J.R.B.: A költészet hatalma. Bp.: Gondolat 1963, S. 227-279.
- BENEDEK Marcell: Goethe 1749-1832. In: Huszadik Század, 3. Jg., 1949, S. 161-167.
- BOERNER, Peter: Goethe as a "test case". In: Nechelikon, 1.Jg., 1973/1-2., S. 290-296.
- CSÁNYI László: "A természet lánya." Goethe és Christiane Vulpius. /"Die natürliche Tochter." Goethe und Christiane Vulpius./ In: Filológiai Közöny, 15. Jg., 1969/1-4., S. 77-91.
- CSÁNYI László: Goethe és a Farbenlehre. /Goethe und die Farbenlehre./ In: Filológiai Közöny, 18. Jg., 1972/3-4., S. 389-394.



- CSÁNYI László: A költői képzelet nyomában. /Auf den Spuren der dichterischen Phantasie./ In: Kortárs, 22. Jg., 1978/9., S. 1479-1484.
- CSÜROS Klára: Gide und Goethe. In: Arbeiten zur deutschen Philologie. Bd. 5., Debrecen: Kossuth-Lajos-Universität 1970, S. 83-109.
- DIETZE, Walter: A koronatanu - Goethe: A klasszika és a romantika mint a modern irodalom forrásai. /Goethe als Kronzeuge. Klassik und Romantik als Quellen moderner Literatur./ In: Helikon, 27. Jg., 1981/1., S. 28-34.
- EGRI Péter: Parallelen zwischen der Mannschen und Joyceschen Form des inneren Monologs, der Traum- und Phantasiehaftigkeit im Spiegel des Romans Lotte in Weimar. In: Arbeiten zur deutschen Philologie. Bd. 3., Debrecen: Kossuth-Lajos-Universität 1968, S. 131-143.
- EINEM, Helmut: Goethe und Raffael. In: Acta Hist. Art. Academiae Scientiarum Hungaricae, 24. Jg., 1978/3-4., S. 317-322.
- ELIOT, Thomas Stearns: Goethe, a bölcs. /Goethe, der Weise./ In: Irók írókról. Huszadik századi tanulmányok. Bp.: Európa 1970, S. 359-388.
- FEDIN, Konstantin: Johann Wolfgang Goethe. In: K. F.: Az író és a kor. Tanulmányok, cikkek, emlékezések. Bp.: Gondolat 1960, S. 267-277.
- FODOR Pál: Goethe utolsó napjai. /Goethes letzte Tage./ In: Orvosi Hetilap, 115. Jg., 1974/2.
- FRIEDENTHAL, Richard: Goethe élete és kora. /Goethe Sein Leben und seine Zeit./ Bp.: Európa 1971, 761 S. /2. Aufl.: 1978, 896 S./

- GODA Gábor: Goethe Firenzében. /Goethe in Florenz./ In: *Élet és Irodalom*, 5. Jg., 1961/2.
- GYENES Zoltán: "Az örök női felemel bennünket." /Das ewig Weibliche zieht uns hinan./ In: *Somogyi Irás*, 1960/10., S. 23-27.
- GYERGYAI Albert: Goethe napjai. /Goethes Tage./ In: Gy. A.: *Klasszikusok. Esszék. Bp.: Szépirodalmi* 1962, S. 201-214.
- GYÖRGY József: Goethe mint könyvtáros. /Goethe als Bibliothekar./ In: *Magyar Tudomány*, 8. Jg., 1963/12., S. 839-843.
- GYÖRGY József: Goethe kéziratgyűjteménye. /Die Autographensammlung Goethes./ In: *Filológiai Közlöny*, 10. Jg., 1964/2., S. 135-141.
- HALÁSZ Előd: Goethe válogatott művei. /Goethes ausgewählte Werke./ *Eing. - -. Bd. 1. Bp.: Európa* 1963, S. 5-69.
- HALÁSZ Előd: Goethe és Schiller levelezése. /Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller./ *Eing. - -. Bp.: Gondolat* 1963, S. I-XX.
- HALÁSZ Előd: Goethe. In: H.E.: *A német irodalom története. Bp.: Gondolat* 1971, S. 370-429.
- HELLER Ágnes: Panteizmus, ateizmus és vallás Goethe gondolkodásában. /Pantheismus, Atheismus und Religion in Goethes Denken./ In: *Világosság*, 7. Jg., 1966/10., S. 609-615. = Goethe panteizmusáról. /Über Goethes Pantheismus./ In: H. E.: *Érték és történelem. Tanulmányok. Bp.: Magvető* 1969, S. 303-321.
- KAJTÁR Mária: A német felvilágosodás-kutatás újabb eredményei. /Neue Ergebnisse der deutschen Aufklärungsforschung./ In: *Helikon*, 19. Jg., 1973/4., S. 560-565.

- KANYÓ András: Goethe színházában. /Im Theater Goethes./ In: Népszabadság, 28. Jg., 1970/185.
- KENEZ János: Goethe és Hufeland. /Goethe und Hufeland./ In: Orvosi Hetilap, 104. Jg., 1963/44.
- KENEZ János: Jpham Wolfgang von Goethe, az autodidakta természettudós. /Johann Wolfgang von Goethe, der autodidaktische Naturwissenschaftler./ In: Orvosi Hetilap, 110. Jg., 1969/48.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: Johann Wolfgang von Goethe. In: K.D.: Ércnél maradandóbb. Bp.: Szépirodalmi 1975, S. 48-59.
- KRAUSS, Werner: Goethe und die Französische Revolution. In: Neohelikon, 1. Jg., 1973/3-4., S. 77-90.
- LUKÁCS György: Goethe és kora. /Goethe und seine Zeit./ Bp.: Hungária 1946, 215 S.
- LUKÁCS György: A mi Goethénk. /Unser Goethe./ In: Irodalomtörténet, 26. Jg., 1949, S. 216-237.
- LUKÁCS György: Goethe példája. /Goethes Beispiel./ In: Kortárs 14. Jg., 1970/10., S. 1515-1520.
- MÁDL Antal: Goethe és Thomas Mann. Imitáció és reinkarnáció a "Lotte Weimarban" c. regényben. /Goethe und Thomas Mann. Imitation und Reinkarnation in "Lotte in Weimar". In: Filológiai Közlöny. 28. Jg., 1982/2.
- MANN, Thomas: Goethe és Tolsztoj. Töredékek a humanitás problémájával kapcsolatban. /Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität./ In: Th. M.: Válogatott tanulmányok. Bd. 2. Bp.: Magyar Helikon 1970, S. 11-127.
- MANN, Thomas: Goethe, a polgári korszak képviselője. /Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters./ In: Th. M.: Válogatott tanulmányok. Bd. 2., Bp.: Magyar Helikon 1970, S. 127-165.

- MANN, Thomas: Goethe írói pályája. /Goethes Laufbahn als Schriftsteller./ In: Th. M.: Válogatott tanulmányok. Bd. 2., Bp.: Magyar Helikon 1970, S. 165-213.
- MANN, Thomas: Fantázia Goethéről. /Phantasie über Goethe./ In: Th. M.: Válogatott tanulmányok. Bd. 2., Bp.: Magyar Helikon 1970, S. 259-305.
- MANN, Thomas: Goethe és a demokrácia. /Goethe und die Demokratie./ In: Th. M.: Válogatott tanulmányok. Bd. 2., Bp.: Magyar Helikon 1970, S. 305-337.
- MEHRING, Franz: Goethe a válaszuton. /Goethe am Scheideweg./ In: F. M.: Irodalmi tanulmányok. Bp.: Athenaeum 1950, S. 11-20.
- MEHRING, Franz: Johann Wolfgang Goethe. In: F. M.: Esztétikai barangolások. Válogatott írások az irodalom köréből. Bp.: Kossuth 1969, S. 79-94.
- NÁDOR György: A Goethe-imitáció szerepe Thomas Mann életművében. /Die Funktion der Goethe-Imitation im Werk Thomas Manns./ In: Világirodalmi Figyelő, 6. Jg., 1960/1., S. 14-22.
- NÉMEDI Lajos: [Lehrbuch Kapitel über Goethe.] In: N. L.: Die Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Bp.: Tanulmánykiadó 1976, S. 124-145.; 159-166., 220-237.; 263-269.; 274-289.; 329-359.
- NÉMETH Andor: Goethe válogatott versei. /Goethes ausgewählte Gedichte./ Eing.: - -. Bp.: Révai 1949, S. 7-11.
- NÉMETH László: Goethe nagysága. /Goethes Größe./ In: N. L.: Európai utas. Tanulmányok. Bp.: Magvető - Szépirodalmi 1975, S. 225-239.



- NEMETH László: Három Goethe-tanulmány. /Zu drei Essays über Goethe./ In: N. L.: Európai utas. Tanulmányok. Bp.: Magvető - Szépirodalmi 1975, S. 239-243.
- RÓNAY György: Goethével Itáliában. /Mit Goethe durch Italien./ In: Világirodalmi Figyelő, 8. Jg., 1962/1., S. 68-78., und in: R. Gy.: Fordítás közben. Tanulmányok. Bp.: Magvető 1968, S. 148-172.
- RÓNAY György: Költészet és valóság. /Dichtung und Wahrheit./ In: R. Gy.: Fordítás közben. Tanulmányok. Bp.: Magvető 1968, S. 173-182.
- ROZGONYI István: Goethe. In: Vigilia, 14. Jg., 1949, S. 506-510.
- SAGINJAN, Marietta: Goethe. Bp.: Művelt Nép 1952, 221 S.
- SIEBENSTEIN, Hugo: Humor bei Goethe und Thomas Mann. In: Filológiai Közönlöny. 4. Jg., 1958/3-4., S. 677-683.
- SÓTÉR István: Zenei klasszicizmus és költészeti klasszika. /Musikalischer Klassizismus und dichterische Klassik./ In: S. I.: Werthertől Szilveszterig. Irodalomtörténeti tanulmányok. Bp.: Szépirodalmi 1975, S. 48-52.
- SÓTÉR István: A klasszicizmus és a romantika párhuzamai. /Parallelen zwischen Klassizismus und Romantik./ In: S. I.: Werthertől Szilveszterig. Irodalomtörténeti tanulmányok. Bp.: Szépirodalmi 1976, S. 95-97.
- SZABOLCSI Bence: Faust és Don Juan. /Faust und Don Juan./ In: Nagyvilág, 11. Jg., 1966/10., S. 1545-1548.
- SZABÓ János: Goethe - einmal anders. In: Neue Zeitung, 25. Jg., 1981/25.

- SZABÓ Lőrinc: Kétszáz év Goethe. /Zweihundert Jahre Goethe./  
In: Sz. L.: A költészet dicsérete. Válogatott cikkek, tanulmányok. Bp.: Szépirodalmi 1967, S. 61-64.
- SZABÓ Lőrinc: Bucsú Weimartól. /Abschied von Weimar./ In: Sz. L.: A költészet dicsérete. Válogatott cikkek, tanulmányok. Bp.: Szépirodalmi 1967, S. 65-71.
- SZERB Antal: Goethe és kora. /Goethe und seine Zeit./ In: Sz. A.: világirodalom története. Bp.: Magvető 1980, S. 420-458.  
Weitere Ausgaben: Bp.: Révai 1946; Bp.: Révai 1947; Bp.: Bibliotheca 1957; Bp. Bibliotheca 1958; Bp.: Magvető 1962; Bp Bp.: Magvető 1973.
- TARNÓI László: [Lehrbuch Kapitel über Goethe.] In: T. L.: Deutsche Literaturgeschichte. Bp.: Tankönyvkiadó 1978, S. 70-124.
- TAXNER TÓTH Ernő: Weimartól a thüringiai erdőig. /Von Weimar bis zum Thüringer Wald./ In: Magyar Nemzet, 35. Jg., 1979/236.
- TAXNER TÓTH Ernő: Goethe és Schiller nyomában. Irodalmi muzeumok az NSZK-ban. /Auf den Spuren Goethes und Schillers. Literaturmuseen in der Bundesrepublik./ In: Magyar Nemzet, 35. Jg., 1979/241.
- TOLNAI Gábor: Történelem vagy panoptikum. /Historie oder Panoptikum./ In: Élet és Irodalom, 5. Jg., 1961/8.
- TURÓCZI-TROSTLER József: Goethe. In: Népszabadság, 17. Jg., 1957/III. 25.
- VAJDA György Mihály: Goethe polgári szomorujátékai. /Goethes bürgerliche Trauerspiele./ In: V. Gy. M.: Állandóság a változásban. Tanulmányok. Bp.: Magvető 1968, S. 83-93.

- VAJDA György Mihály: Goethe itáliai utjának esztétikai vetülete. /Ästhetische Bezüge der Italienreise Goethes./ In: V. Gy. M.: Állandóság a változásban. Tanulmányok. Bp.: Magvető 1968, S. 112-136.
- VAJDA György Mihály: Goethes Anregung zur vergleichenden Literaturbetrachtung. In: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 10. Jg., 1968/3-4., S. 221-238.
- VAJDA György Mihály: Goethe, a világirodalom és az összehasonlító irodalomtörténet. /Goethe, die Weltliteratur und die vergleichende Literaturgeschichte./ In: Helikon, 16. Jg., 1970/2., S. 152-163. and in: V. Gy. M.: Összefüggések. Világirodalmi tanulmányok. Bp.: Magvető 1978, S. 255-284.
- VAS István: Goethe válogatott versei. /Goethes ausgewählte Gedichte./ Eing. - -. Bp.: Móra 1959, S. 5-15.
- VAS István: Goethe lírája. /Goethes Lyrik./ In: V.I.: Megközelítések. Bp.: Szépirodalmi 1969, S. 175-183.
- WALKÓ György: Így élt Goethe. /So lebte Goethe./ Bp.: Gondolat 1964, 555 S.
- WALKÓ György: Weimar és a német klasszicizmus. /Weimar und der deutsche Klassizismus. Auswahl./ Eing. - -. Bp.: Gondolat 1974, S. 5-34.
- WALKÓ György: Az esztétikai állam avagy a német klasszicizmus. /Der Ästhetische Staat oder der deutsche Klassizismus./ In: W. Gy.: Katarzisz nélkül. Színházi tanulmányok. Bp.: Magvető 1977, S. 11-46.
- WALKÓ György: Az ismeretlen Goethe. /Der unbekannte Goethe./ Bp.: Magvető 1978, 392 S.

WALKÓ György: Dauer und Wechsel in Goethes Kunstauffassung. In: Acta Litteraria Scientiarum Hungaricae, 21. Jg., 1979/3-4., S. 271-292.

WALKÓ György: Goethe: A műalkotások igazságáról és valóságérzéséről. Válogatott képzőművészeti írások. /Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ausgewählte Schriften zu den bildenden Künsten./ Eing. - -. Bp.: Corvina 1980, S. 7-27.

2. Über Goethes einzelne lyrische, dramatische und epische Dichtungen.

DIE MITSCHULDIGEN /1770/

VAJDA Endre: Goethe: Kéz kezét mos. /Goethe: Die Mitschuldigen./ Eing. - -. Bp.: Népszava 1956, S. 5-9.

DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS /1774/

KRAMMER Jenő: Goethe: Werther szerelme és halála. /Goethe: Die Leiden des jungen Werthers./ Nachw.: - -. Bp.: Európa 1957, S. 137-142.

LUKÁCS György: Az ifju Werther szenvedései. /Die Leiden des jungen Werthers./ In: L. Gy.: Világirodalom. Válogatott világirodalmi tanulmányok. Bd. 1. Bp.: Gondolat 1969, S. 71-166.

WÉBER Antal: Goethe: Az ifju Werther gyötrelmei. /Goethe: Die Leiden des jungen Werthers./ Nachw. - -. Bp.: Magyar Művelődés 1975, S. 149-156.

PROMETHEUS /1774/

HOLTZHAUER, Helmut: Goethe Prometheus-ódájához. /Zur Prometheus-Ode Goethes./ In: Filológiai Közlemény, 8. Jg., 1962/1-2., S. 33-44.



GÁLDI László: Hozzászólás Helmut Holtzhauer Prometheus-elemzéséhez. /Über Helmut Holtzhauers Interpretation von Prometheus./ In: Filológiai Közlöny, 8. Jg., 1962/1-2., S. 133-144.

MIGNON /1786/

SHIRMUNSKI /ZSIRMUNSZKIJ/, Vladimir: "Ismered a hont?" - Goethe és Byron költeményei. /"Kennst du das Land?" - "Know ye the land?" - Dichtungen Goethes und Byrons./ In: Filológiai Közlöny, 9. Jg., 1963/1-2., S. 1-15., und in: Helikon, 20. Jg., 1975/3-4., S. 454-470.

EGMONT /1787/

GYERGYAI Albert: Két Egmont. /Zwei Egmonts./ In: Nagyvilág, 19. Jg., 1974/2., S. 292-293.; und in: Késői tallózás. Bp.: Szépirodalmi 1975, S. 245-250.

KERESZTURY Dező: Goethe: Egmont. Nachw. - -. Bp.: Európa 1957, S. 187-199.

RUZSICZKY Éva: A polgári szereplők szóhasználata Kazinczy Egmont-fordításában. /Wortgebrauch bürgerlicher Figuren in Ferenc Kazinczys Egmont-Übersetzung./ In: Magyar Nyelvőr, 83. Jg., 1952/2., S. 141-150.

IPHIGENIE AUF TAURIS /1787/

VAJDA György Mihály: Tragikus vétség - tiszta emberség. /Tragische Schuld - reine Menschlichkeit./ In: Filológiai Közlöny, 5. Jg., 1959/3-4., S. 295-306.; und in: V. Gy. M.: Állandóság a változásban. Tanulmányok. Bp.: Magvető 1968, S. 137-153.

TORQUATO TASSO /1789/

GYERGYAI Albert: Jegyzetek Goethe Tassojáról. /Notizen über Goethes Tasso./ In: Nagyvilág, 12. Jg., 1967/4., S. 583 - 587., und in: Gy. A.: Késői tallózás. Bp.: Szépirodalmi

1975, S. 232-244.

REINEKE FUCHS /1793/

BENEDEK Marcell: Goethe: Rókafi. /Goethe: Reineke Fuchs./  
Nachw. - -. Bp.: Európa 1957, S. 139-142.

BERNÁTH István: Goethe: Reineke, a róka. /Goethe: Reineke  
Fuchs./ Nachw. - -. Bp.: Corvina 1958, S. 281-287.

FÜST Milán: Goethe: Reineke, a róka. /Goethe: Reineke Fuchs./  
Eing. - -. Bp.: Corvina 1958, S. 5-6.

WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE /1796/

LUKÁCS György: Goethe: Wilhelm Mester tanulóévei. /Goethe:  
Wilhelm Meisters Lehrjahre. / In: L. Gy.: Világirodalom. Vá-  
logatott világirodalmi tanulmányok. Bd. 1., Bp.: Gondolat  
1969, S. 53-70.

PANDORA /1809/

VAJDA György Mihály: Goethe: Pandora. Ünnepi játék. /Goethe:  
Pandora. Festspiel./ Nachw. - -. Bp.: Magyar Helikon 1960,  
S. 161-168.

DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN /1809/

BENJAMIN, Walter: Goethe: Vonzások és választások. /Goethes  
Wahlverwandtschaften. / In: W. B.: Angelus Novus. Bp.:  
Magyar Helikon 1980, S. 97-190.

VAS István: Goethe: Vonzások és választások. /Goethe: Die  
Wahlverwandtschaften./ Eing. - -. Bp.: Franklin 1949,  
S. 7-13.

VAS István: Vonzások és választások. Goethe regénye. /Die  
Wahlverwandtschaften. Ein Roman von Goethe./ In: V. I.:  
Évek és művek. Kritikák és tanulmányok. Bp.: Magvető 1958,  
S. 194-211. nd in: V. I.: Az ismeretlen isten. Tanulmányok.

Bp.: Szépirodalmi 1974, S. 113-133.

DICHTUNG UND WAHRHEIT /1809-1814; 1830-1831/

RÓNAY György: Goethe: Eletemből. Költészet és valóság.

/Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit./ Nachw.

- -. Bp.: Magyar Helikon 1965, S. 721-749.

ITALIENISCHE REISE /1822/

VAJDA György Mihály: Goethe: Utazás Itáliában. /Goethe: Italienische Reise./ Nachw. - -. Bp.: Magyar Helikon 1961, S. 429-437.

ECKERMANN: GESPRÄCHE MIT GOETHE /1823-1832/

TURÓCZI-TROSTLER József: Eckermann: Beszélgetések Goethével.

/Eckermann: Gespräche mit Goethe./ Eing.: - -. Bp.: Művelt Nép 1956, S. I-XIII.

TURÓCZI-TROSTLER József: Goethe és Eckermann. /Goethe und Eckermann./ In: T.-T. J.: Magyar irodalom - világirodalom. Bd. 2., Bp.: Akadémiai 1961, S. 339-349.

WAWRUCH Gábor: A teljes Eckermann - magyarul! /Den gesamten Eckermann - in ungarischer Sprache!/ In: Filológiai Közlöny, 16, Jg., 1970/1-2., S. 174-177.

WAWRUCH Gábor: Eckermann Goethéje. Adalékok Goethe világképéhez és humanizmusához. /Eckermanns Goethe. Beiträge zu Goethes Weltbild und Humanismus./ In: Filológiai Közlöny, 19. Jg., 1973/1-2., S. 113-127.

FAUST /1770-1771; 1808; 1832/

BOJÁR Iván: A Faust és illusztrátorai. /Der Faust und seine Illustratoren./ In: Magyar Hírlap, 8. Jg., 1975/43.

BÓDI László: Goethe: Faust. Nachw. - -. Bp.: Új Magyar 1956, S. 183-194.

- DÜMMERTH Dezső: Gretchen. /Faust mennyei útja./ /Gretchen.  
(Faustens himmlischer Weg.)// In: Vigilia, 22. Jg., 1957/5.,  
S. 271-280.
- h [?]: Két évszázad Faust-illusztrációl. /Die Faust-Illustrationen zweier Jahrhunderte./ In: Magyar Nemzet, 33. Jg.,  
1975/54.
- HALÁSZ Előd: Goethe: Faust I. Eing. - -. Bp.: Szépirodalmi  
1953, S. V-XXIII.
- HALÁSZ Előd: Goethe: Faust II. Eing. - -. Bp.: Új Magyar 1956,  
S. 5-28.
- KATONA Ferenc: Fragen der Erkenntnistheorie und der Abstammungslehre in Goethes Faust. In: Communicat. Bibl. Hist. Med. Hung., 1961/20., 57-74., 1962/25. S. 281-302.
- KOVÁCS Endre: Goethe: Faust I. Nachw. - -. Bp.: Szépirodalmi  
1964, S. 281-302.
- KOVÁCS Endre: Goethe: Faust I. Nachw. - -. Bp.: Szépirodalmi  
1965, S. 205-211.
- LUKÁCS György: Goethe: Faust. In: L. Gy.: Világirodalom. Válogatott világirodalmi tanulmányok. Bd. 1., Bp.: Gondolat  
1969, S. 71-166.
- MANN, Thomas: Goethe Faustjáról. /Über Goethes Faust./  
In: Th. M.: Válogatott tanulmányok. Bd. 2., Bp.: Magyar  
Helikon 1970, S. 259-305.
- RÓNAY György: Faust. In: R. Gy.: Fordítók és fordítások.  
Bp.: Magvető 1973, S. 159-167.



RÉNYI Péter: Goethe: Faust. In: R. P.: Vitában. Bp.: Szépirodalmi 1967, S. 272-282.

SÓTÉR István: A szembesített Madách /Der konfrontierte Madách./ In: Irodalomtörténeti Közlemények, 78. Jg., 1979/2., S. 179-185.

TURÓCZI-TROSTLER József: Goethe: Faust I-II., Ós-Faust. /Goethe: Faust I-II., Ur-Faust./ Nachw. - -. Bp.: Magyar Helikon 1959, S. 499-535.

TURÓCZI-TROSTLER József: Faust. In: T.-T. J.: Magyar irodalom - világirodalom. Bd. 2., Bp.: Akadémiai 1961, S. 299-339.

TURÓCZI-TROSTLER József: Faust-Studien. In: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 6. Jg., 1964/3-4., S. 203-219.

WALKÓ György: Goethe: Faust I-II., Ós-Faust. /Goethe: Faust I-II., Ur-Faust./ Eing. - -. Bp. Európa 1964, S. I-XIV.

WALKÓ György: A Faust és titkai. /Der Faust und seine Geheimnisse./ In: W. Gy.: Katarzis nélkül. Színházi tanulmányok. Bp.: Magvető 1977, S. 47-72.

ZOLNAY Vilmos: Az író eszközei. Goethe Faustjéről. /Gestaltungsmittel des Autors. Über Goethes Faust./ In: Z. V.: Kalandozások az irodalomban. Bp.: Népszava 1956, S. 59-80.

### 3. Über Goethe und Ungarn

BOROS Vilma: Ujra rendezik az Akadémia Goethe-gyűjteményét. /Zur Neuordnung der Goethe-Sammlung an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften./ In: Magyar Nemzet, 21. Jg., 1965/251.

- GYÖRGY József: Die Goethe-Sammlung Balthasar Elischers in der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Bp.: 1963, 39 S.
- GYÖRGY József: Goethe és magyarországi tisztelői. /Goethe und seine Verehrer in Ungarn./ In: Magyar Tudomány, 10. Jg. 1965/9., S. 614-616.
- GYÖRGY József: Goethe és Magyarország. /Goethe und Ungarn./ In: Filológiai Közlöny, 16. Jg., 1970/1-2., S. 171-174.
- GYÖRGY József: Goethe-szoba a Duna-parton. /Ein Goethe-Zimmer am Donauufer./ In: Magyar Hírlap, 7. Jg., 1974/232.
- KARDOS László: Goethe és az új magyar irodalom. /Goethe und die neue ungarische Literatur./ In: K. L.: Közel és távol. Irodalmi tanulmányok. Bp.: Magvető 1966, S. 178-194.
- KÁRPÁTI Aurél: Goethe magyarországi utja. /Goethes Weg durch Ungarn./ In: K. A.: Tegnapról máig. Válogatott irodalmi tanulmányok. Bp.: Szépirodalmi 1961. S. 38-44.
- MÁDL Antal: Vom Sturm-und-Drang-Goethe zu einem neuen ungarischen Faust. In: Budapester Rundschau, 11. Jg., 1978, Nr. 31. und 32.
- MARTH, Hildegard: A Goethe-gyűjtemény. /Die Goethe-Sammlung./ Bp.: Ungarische Akademie der Wissenschaften 1974, 130 S.
- MEZEI Márta: Petőfi Goethéről. /Petőfi über Goethe./ In: Filológiai Közlöny, 19. Jg., 1973/3-4., S. 265-272.
- NAGY Miklós: Goethe magyar utóélete a XIX. század közepén. /Goethes Nachleben in Ungarn um die Mitte des 19. Jahrhunderts./ In: Helikon. 24. Jg., 1978/4., S. 470-476.

- NÉMEDI Lajos: Kazinczy und Goethe. In: Arbeiten zur deutschen Philologie, Bd. 3., Debrecen: Kossuth-Lajos-Universität. 1968, S. 87-117.
- RUZSICZKY Éva: A polgári szereplők szóhasználata Kazinczy Egmont-fordításában. /Wortgebrauch bürgerlicher Figuren in Ferenc Kazinczys Egmont-Übersetzung./ In: Magyar Nyelvőr, 83. Jg., 1959/2., S. 141-150. 96
- SONKOLY István: Goethes Wirkung auf die ungarische Musikliteratur. In: Arbeiten zur deutschen Philologie, Bd. 11., Debrecen: Kossuth-Lajos-Universität 1977, S. 33-53.
- SONKOLY István: Goethe műveinek magyar megzenésítői. /Ungarische Vertoner der Werke Goethes./ In: Helikon, 24. Jg., 1978/4., S. 489-497.
- SÓTÉR István: A szembesített Madách. /Der konfrontierte Madách./ In: Irodalomtörténeti Közlemények, 78. Jg., 1974/2. S. 179-185.
- TANDORI Dezső: Megkéssett diplomamunka. /Verspätete Diplomarbeit./ In: Nagyvilág, 23. Jg., 1978/11., S. 1712-1720. und in: A műfordítás ma. Bp.: Gondolat 1981, S. 656-671.
- TARNÓI László: Magyar vándorok Weimarban. /Ungarische Besucher in Weimar./ In: Magyar Hírlap, 7. Jg., 1974/232.
- TURÓCZI-TROSTLER József: Goethe, a világirodalom és Magyarország. /Goethe, die Weltliteratur und Ungarn./ In: MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. 1951, S. 171-204.; und in: Magyar Irodalom - világirodalom, Bd. 2., Bp.: Akadémiai 1961, S. 257-299.

WALKÓ György: Toldy Ferenc, Goethe és Kelet-Európa. /Ferenc Toldy, Goethe und Osteuropa./ In: W. Gy.: Katarzis nélkül. Színházi tanulmányok. Bp.: Magvető 1977, S. 73-86.

WAWRUCH Gábor: A teljes Eckermann - magyarul! /Den gesamten Eckermann - in ungarischer Sprache!/ In: Filológiai Köz-  
löny, 19. Jg., 1973/1-2., 174-177.





Mitarbeiter

- Prof.Dr. W.A. Awetisjan: Lomonossow-Universität, Moskau
- Prof.Dr. Hans-Dietrich Dahnke: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, Weimar
- Prof.Dr. Péter Egri: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Dr. Tibor Frank: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- István Gombocz: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Dr. Endre Kiss: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Dr. Kurt Krolop: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, Weimar
- Dr. Sigrid Lange: Friedrich-Schiller-Universität, Jena
- Dr. Bernd Leistner: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, Weimar
- Prof.Dr. Antal Mádl: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Prof.Dr. Miklós Moser: Technische Universität, Budapest
- Dr. Miklós Nagy: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Prof.Dr. W.P. Neustrojew: Lomonossow-Universität, Moskau
- Prof.Dr. Klaus Schaefer: Pädagogische Hochschule, Magdeburg
- Prof.Dr. A.W. Smirnow: Lomonossow-Universität, Moskau
- István Solti: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Dr. Elisabeth Stoye-Balk: Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR, Berlin
- Dr. László Tarnói: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Dr. Károly Ujvári: Loránd-Eötvös-Universität, Budapest
- Dr. György Walkó: Redaktion der Zeitschrift "Nagyvilág", Budapest



Budapester Beiträge zur Germanistik:

- Bd. 1 László Tarnói: Joseph Görres zwischen Revolution und Romantik
- Bd. 2 Katalin Frank: Die Aufnahme der ungarischen Literatur in der BRD 1945-1970
- Bd. 3 Siegfried Brachfeld: Deutsche Literatur im Pester Lloyd zwischen 1933 und 1944
- Bd. 4 Festschrift für Karl Mollay
- Bd. 5 Antal Mádl - Ferenc Szász: Nikolaus Lenau in Ungarn. Bibliographie
- Bd. 6 Lajos Szalai: Die Sprache der Ödenburger Kanzlei in den Jahren 1460-1470. Eine graphematische Untersuchung
- Bd. 7 Ferenc Szász: Rainer Maria Rilke und Hugo von Hoffmannsthal in Ungarn. Bibliographie
- Bd. 8 Marianna Kertész: Allgemeine und wissenschaftsgeschichtliche Fragen des Verhältnisses von Grammatik und Lexik und seine Problematik in konfrontativer Sicht
- Bd. 9 Goethe-Studien. Zum 150. Todestag des Dichters herausgegeben von Antal Mádl und László Tarnói

In Vorbereitung:

- Bd. 10 Péter Lieber: Mittel- und Oberdeutsches im Ofner Stadtrecht
- Bd. 11 László Tarnói: Verbotene Lieder auf fliegenden Blättern um 1800













