

Ein Versuch über den Begriffswandel von Fest bei Goethe

Shigemasa UTSUI

Received October 15, 1971

Eine Monographie über einen deutschen Dichter auf deutsch zu schreiben, scheint mir nicht unproblematisch. Wenn es die Pflicht eines japanischen Germanisten ist, mit der europäischen Kultur auf das Geistesleben unseres Vaterlandes einwirken zu lassen, wäre es besser, sich auf japanisch auszudrücken. Wenn seine Anpassung an die fremde Kultur zu betonen ist, müßte er sich der Fremdsprache bedienen. Obwohl das Problem für uns brennend ist, ist der dritte Weg, der unsere Kultur und die fremde in eins bringt, noch nicht gebahnt. Der Grund, warum ich hier auf deutsch schreibe, besteht in meinem Glauben, daß meine kritische Einstellung zur betitelten Frage eine Lösung dieses Problems mittelbar herbeiführen kann.

In der Monographie habe ich den Begriffswandel von Fest auf vier Stufen behandelt. In der ersten Abteilung kommt der volkstümliche Charakter des Festes bei Goethe in Frage, in der zweiten der schelmische, in der dritten der verjüngende und in der vierten der verschleierte. Hier habe ich nicht danach getrachtet, ein Aufsehererregendes zu leisten, sondern von der noch nicht völlig geklärten Seite mich dem großen Dichter zu nähern.

1. Maifest

Das Lied ist nach der frühesten erhaltenen Fassung, dem Druck in Jacobis Iris 1775, „Maifest“, in den Schriften 1789 „Mailied“ betitelt, wonach heute die beiden Titel üblich sind. Den zweiten Titel kann man ruhig aufnehmen, aber den ersten? Wenn unter dem Wort Fest ein buntes Durcheinander von der jauchzenden Menschenseele, dem blühenden Pflanzenreich und der glänzenden Sonne zu verstehen ist, so ist es doch ungenügend, dieses herrlichste Lied restlos zu erklären. Denn was veranlaßte unseren Dichter, den Titel von Fest zu Lied zu verändern? Hat er das irgendwie zu Rohe, Lebendige an jenem Titel verabscheut, wie es bei den zweiten Fassungen mancher anderen Dichtungen für ihre einzelnen Stellen der Fall war? Das trifft auch zu. Aber diese Antwort genügt wiederum nicht ganz, denn der erste Titel ist auch in heutigen Drucken als selbstverständlich durchgängig, wie es bei anderen ersten Fassungen kaum der Fall ist.

Die erste Hälfte dieses Gedichts ist öfters kommentiert worden: die heftige Naturanbetung im engsten Zusammenhang mit der seligen Liebesglut. Dies beiseite wollen wir uns zur verhältnismäßig vernachlässigten Stelle wenden, zur letzten Strophe, die erst das ganze Gedicht bestärkt:

(Die du mir Jugend
Und Freud' und Mut)
Zu neuen Liedern
Und Tänzén gibst.

Daß „neue Lieder“ im jungen Dichter einen Dichterberuf erwecken sollen, kann ohne Umschweife ins Auge gefaßt werden. Wie soll man dann „Tänze“ erklären? Den Schlüssel dazu kann man im 9. Buch der „Dichtung und Wahrheit“ finden: „Während meines Aufenthalts in Frankfurt war ich von solchen Freuden ganz abgeschnitten; aber in Straßburg regte sich bald, mit der übrigen Lebenslust, die Taktfähigkeit meiner Glieder. An Sonn- und Werkeltagen schlenderte man keinen Lustort vorbei, ohne daselbst einen fröhlichen Haufen zum Tanze versammelt, und zwar meistens im Kreise drehend zu finden.“ Mit Hilfe dieser Schilderung kann man vermuten, daß mit Tänzén drehende Wirbelreigen gemeint seien. Diese Mutmaßung bestärken kurze Zeilen und das schnelle Tempo. Darauf deutet auch hin der wirbelnde Wechsel der Motive: Sonne und Flur-Blüten und Stimmen-Liebe-Mädchen; dann wieder Lerche und Morgenblumen – endlich am zweiten Mal die Geliebte. Der durch das ganze Gedicht reigende Rhythmus bekommt in „Tänzén“ seinen unleugbaren Ausdruck. Wenn diese Art Tanz mit jugendlich taktfähigen Gliedern und der drehenden Menschenmasse betont wird, so muß das Ganze mit „Fest“ betitelt werden; mit „Lied“ dagegen, wenn die wirbelnd melodische Seite und der Dichterberuf akzentuiert werden sollen.

Um ein Mißverständnis zu vermeiden, muß man hinzusetzen, daß es sich für den jungen Goethe dabei, wie es das Verbindungswort „und“ zeigt, keineswegs um das bloße Entweder-Oder handelt. Der Abstand von der einen Neigung zur andern ist noch dem liebenden jungen Dichter unbewußt. „Auch waren mir die Gedichte, die ich in Leipzig verfaßt hatte, schon zu gering, und sie schienen mir kalt, trocken und in Absicht dessen, was die Zustände des menschlichen Herzens oder Geistes ausdrücken sollte, allzu oberflächlich.“ (Dichtung und Wahrheit, 8. Buch) Von Herder geleitet, suchte er damals weder kalte noch trockene Gedichte in der Volkspoesie, die ihm das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe ist, zu geben schien. Friederike Brion als eine Gestalt in „Wakefield“, die gleichzeitig das pastoral Volkstümliche und das rein Seelische darstellt, war fähig, ihm eine innere Regung zu neuen Liedern und auch zugleich zu neuen Tänzén zu geben. Kurz zusammengefaßt, bestand ein Gedicht an dieser Periode des Dichters nur im Zusammensein des lyrischen Ichs mit dem festlich wirbelnden Aufschwung.

Worum dreht sich denn der innere reigende Rhythmus bei diesem Gedicht? Äußerlich

sowie innerlich steht die vierte Strophe zweifellos am Mittelpunkt :

O Lieb, o Liebe !
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn !

Die golden schöne Liebe zum liebenden Mädchen und zur frischen Natur wird hier in naiv-vieldeutigen Morgenwolken versinnbildlicht. Wie man wohl leicht sehen kann, enthalten die Morgenwolken die Schönheit, die Jugendlichkeit der Liebe. Was aber noch ferner dahinter steckt, läßt das Gedicht uns noch unabgeklärt bleiben. In „Ganymed“ :

Hinauf ! Hinauf strebts.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenden Liebe.
Mir ! Mir !
In euerm Schoße
Aufwärts !
Umfangend umfängen !
Aufwärts an deinen Busen,
Alliebender Vater !

tritt das Symbol von Wolken deutlicher hervor : eine religiös liebevolle Sehnsucht. Am klarsten, und doch auch zugleich mystischer, wird es am Schluß von Faust II erklärt :

Welch ein Morgenwölkchen schwebet
Durch der Tannen schwankend Haar !
Ahn' ich, was im Innern lebet ?
Es ist junge Geisterschar. (11890-93)

Was dieses Sinnbild enthält, ist bei Goethe von einer Stufe zur andern gereift, während man es nicht verneinen kann, daß es dabei seine dunkel geahnte Peripherie einbüßt. Jedenfalls bleibt bei den Morgenwolken in „Maifest“ ihre naiv angeschaute lebensvolle Schönheit unberührt. Die festlich wogende und reigende Menschenmenge, ein liebliches Mädchen in dieser Stimmung, die sprossende Natur - alles das wird vom jungen Dichter in seinem Taumel als unübertrefflich schön empfunden. In diesem Sinne erläutert H. A. Korff das Gedicht ganz mit Recht folgendermaßen : „Und diese Liebe erscheint zunächst als ein allgemeines Element, das über die ganze Natur ausgegossen ist. Denn auch in der Natur ist der Sinn und das Wesen des Frühlings die Liebe. Der Mai ist ihr großes Liebesfest, dem auch das Mailied darum gewidmet ist.“ (Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, S. 68)

2. „Reineke Fuchs“

Anders als Hölderlin, der sich nach einer Gott mit der Erde zart verbindenden Erinnerung sehnen mußte, fühlte Goethe in sich einen Dichterberuf als von innen heraus quellend. „Nun hatte ich von Jugend auf geglaubt, mit meinem Gott ganz gut zu stehen, ja, ich bildete mir, nach mancherlei Erfahrungen, wohl ein, daß er gegen mich sogar im Rest stehen könne, und ich war kühn genug zu glauben, daß ich ihm einiges zu verzeihen hätte. Dieser Dünkel gründete sich auf meinen unendlich guten Willen, dem er, wie mir schien, besser hätte zu Hülfe kommen sollen.“ (Dichtung und Wahrheit, 8. Buch) Weil diese Haltung grundsätzlich unseren Dichter bestimmt hat, können in der Tierfabel manche erschütternden Lebensabgründe im Lichte der schonenden Wohlgewogenheit erscheinen, wie sie Gott in „Prolog im Himmel“ vor dem schelmischen Teufel erweist. Hierbei ist von schmerzhaften Klagen und pessimistischen Ansichten keine Rede; Fuchs und Wolf, Affe und Bär zeigen sich als Schelm und Flegel, schlauer Freund und dummer Feind, nicht aber als tragische Gegner untereinander. Die Hauptfigur selbst stellt keineswegs eine absolut satanische Rolle vor, sondern sie ist in ihrem eigenen Mikrokosmos ein bester Familienvater. Diese Gestalten betrachtet der Dichter aus der Ferne wie in einen Guckkasten ohne irgendeine sichtbare Sympathie. Vor diesem allem hängt die Hintergrundatmosphäre:

Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; es grünten und blühten
Feld und Wald; auf Hügeln und Höhen, in Büschen und Hecken
Übten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel;
Jede Wiese sproßte von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde. (1-5)

Denn diese Anfangszeilen nehmen schon die Haupttendenz des folgenden Textes voraus, ebenso wie der Titel von „Maifest“ das ganze Gedicht in sich umfaßt. Man sieht vor dieser fröhlich festlichen Stimmung alle Tiere, gut und böse, keck und feige, in einen Topf zusammengeworfen.

Mit „Maifest“ verglichen, worin der Dichter sich in die festliche Munterkeit hinein wirbeln läßt, wird in der Fabeldichtung der Abstand des dichterischen Gesichtspunktes von den ruhig betrachteten Objekten immer auffälliger. Was aus einem jungen Träumer den realistisch kühnen Künstler machte, ist zunächst den harten Erlebnissen des Dichters in den Jahren nach der Französischen Revolution zu verdanken. Nach der italienischen Reise „nahm die weltgeschichtliche Gegenwart meinen Geist völlig ein.“ (Campagne in Frankreich) So war es ihm wirklich erheiternd, in den Hof- und Regentenspiegel zu blicken, anstatt sich wie bisher an Straßen-, Markt- und Pöbelauftreten bis zum Abscheu übersättigen zu müssen. Dieser autobiographischen Schilderung soll man doch nicht eine allzu große Aufmerksamkeit schenken, denn man kann gerade in Italien die streng künstlerische Distanzierung vom gemeinen Getümmel herangebildet

finden. Das sieht man besonders klar auf dem Gebiet der Natur- und Kunstanschauung. Dieses Bestreben Goethes findet im Zusammenhang mit der Tierfabel in „Der Römische Karneval“ seinen schärfsten Ausdruck, man kann ja sogar von einem Urbild sprechen. Fast alle Züge der Fabel mit ihren Schalkhaftigkeiten, Albernheiten und Lustigkeiten finden sich in der Beschreibung des Karnevals mit seinen listigen Masken, komischen Scherzen und lebhaften Zuschauern bestätigt, und die Wesensbestimmung des Festes gilt im Kern auch für „Reineke Fuchs“: „Hier ist nicht ein Fest, das wie die vielen geistlichen Feste Roms die Augen der Zuschauer blendete; hier ist kein Feuerwerk, das von dem Kastell Sankt Angelo einen einzigen überraschenden Anblick gewährte; hier ist keine Erleuchtung der Peterskirche und Kuppel, welche so viel aus allen Landen herbeilockt und befriedigt; hier ist keine glänzende Prozession, bei deren Annäherung das Volk beten und staunen soll; hier wird vielmehr nur ein Zeichen gegeben, daß jeder so töricht und toll sein dürfe, als er wolle, und daß außer Schlägen und Messerstichen fast alles erlaubt sei.“

Da man in diesem Kommentar dem Auge des Dichters, der kommende Weltbegebenheiten nur mittelbar voraussah, auf die Spur kommen kann, nehmen die Schalkhaftigkeiten im Karneval sowie in der Fabeldichtung die völlige Konsequenz in Anspruch, daher ist es nur scheinbar richtig, zu verstehen, daß es sich bei den beiden Fällen um das Groteske handele. Daß alles Törichte und Tolle erlaubt ist, deutet direkt auf das schonende Verhältnis des Dichters zum amoralischen Elemente hin. Besonders in der Tierfabel bekommt diese Phase einen positiven Sinn, indem die Genealogie des Immoralismus bei Goethe in Betracht gezogen wird. Der Dichter ist dabei in einem Sinne ein Marionettenspieler, der Marionetten-Schalke unbefangen behandelt, um so die Menschheit zur neuen Tätigkeit zu reizen. Wenn man den ganzen Lebenslauf Goethes übersieht, kann man natürlich nicht dabei bleiben, sondern muß dahinter eine Möglichkeit zum Durchbruch, der zur Erlösung führt, ersuchen. Daher kommt es, daß das ausschweifend Schalkhafte und das frömmig Festliche sich grundsätzlich nicht widersprechen.

Am Ende dieser Abteilung möchte ich noch beifügen, daß der Fuchs auf dem Weg zu seinem Endsieg eine Auferstehung erlebt, und daß daher dieses religiös gefärbte Moment im Verhältnis zum festlichen Hintergrund nicht außer acht gelassen werden soll. Indem dieses aber in „Vor dem Tor“ weit auffälliger hervorkommt, möchte ich es hauptsächlich in der nächsten Abteilung in Frage stellen.

3. Die Szene „Vor dem Tor“ in Faust

Als Goethe 1808 Faust I, aus Urfaust völlig neu in seiner Struktur und Idee umgeformt, das Licht der Welt erblicken ließ, waren die zwei Szenenreihen von der Universitätssatire und Gretchentragödie bei ihrer tiefgreifenden Fragwürdigkeit doch innerlich verknüpft. Wie es schon Marlowe ironisch gemacht hat, tritt auch bei Goethes Faust der Held in seiner ausweglosen Verzweiflung an der äußerlich prächtigen, aber

innerlich hohlen Vielwisserei auf. Den Anlaß, unseren Helden aus dem tiefsten Lebensabgrund herauszuretten, macht die von oben kommende Liebe : der von draußen ertönende himmlische Osterchorgesang, wie sie am Schluß des zweiten Teils besonders unüberwindlich wiederholt wird. Was das erlösende Himmelschor hervorgebracht hat, führt wesentlich zum Frlebnis mit Fräulein von Klettenberg, das den jungen Schwindenden auf den frischen Heilsweg brachte, zurück. Gesetzt aber, daß die sehnsuchtsvolle Erinnerung an eine fromme Jugendperiode eine Zeitspanne vom Mund unseres Helden die Giftschale wegreißen könne, kann sie endgültig den Verzweifelten in einen neuen Lebenslauf umwenden? Die Frage muß man etwa auf Grund vom Fall „Werther“, wo der junge Liebhaber bei aller weichen Naturfrömmigkeit, die für Goethe mit der Liebesleidenschaft sowie der religiösen Frömmigkeit, wie wir es schon in „Maifest“ gesehen haben, im engsten Zusammenhang steht, doch zuletzt zugrunde geht, verneinen.

Um restlos zu verstehen, was die Auferstehung Fausts in die dauernde Wirklichkeit setzt, muß man vom Hauch der Jenseitigkeit hinweg in den anderen Pol der genußreichen Diesseitigkeit hineinblicken. Für die letztere Grundstimmung in der Periode vor der italienischen Reise, die an der Hinterseite des reinlichsten Osterchors verborgen klebt und in der Menschenmenge der nächsten Szene „Vor dem Tor“ hervorbricht, kann man aus dem Brief an Knebel vom 17. 11. 1784 heraus zitieren; „Wie es vor alten Zeiten, da die Menschen an der Erde lagen, eine Wohltat war, ihnen auf den Himmel zu deuten und sie aufs Geistliche aufmerksam zu machen, so ist's jetzt eine größere, sie nach der Erde zurückzuführen und die Elastizität ihrer angefesselten Ballons ein wenig zu vermindern.“ Hierbei wird es nur klar, daß das Chor keine einmalige Endgültigkeit in Anspruch nehmen, sondern in dieser dynamischen Ansicht des Dichters eine dramatische Beihilfe heißen kann, und daß es somit die Notwendigkeit der dramatischen Entwicklung zur Szene „Vor dem Tor“ in sich hegt. Folgerichtig ergibt sich der Schluß, daß diese Szene eigentlich eine durchgedachte Vorstufe zur Paktszene ist, also im weiteren Sinne die Gelehrtentragödie mit der Gretchentragödie verbindet.

Sieh nur, sieh! wie behend sich die Menge
 Durch die Gärten und Felder zerschlägt,
 Wie der Fluß, in Breit' und Länge,
 So manchen lustigen Nachen bewegt,
 Und bis zum Sinken überladen
 Entfernt sich dieser letzte Kahn.
 Selbst von des Berges fernen Pfaden
 Blinken uns farbige Kleider an.
 Ich höre schon des Dorfs Getümmel,
 Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
 Zufrieden jauchzet groß und klein.
 Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein! (929-940)

Mit überzeugender Kraft drängt sich in die Lücke zwischen den beiden Tragödien das Wort „hier“, das schon „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen“ am Schluß der ganzen Dichtung ahnen läßt. „Hier“ wimmelt und fließt, schillert in ihren bunten Kleidern die Menge, als wäre sie ein Teil von Natur selbst. Im Gegensatz zu Wagner, dem das Volk bloß alles Rohe bedeutet, erlebt Faust erst im festlich vielfarbigen Getümmel eine Erholung aus der wahnsinnigen Phantasie.

Wie es schon bei „Reineke Fuchs“ der Fall war, ist die betreffende Szene ohne die umstürzenden Erlebnisse in Italien, an deren Mittelpunkt der römische Karneval steht, undenkbar. Die Jahrhundertswende, wo die Szene entstand, brachte dem Dichter auch andere lebensfrohen Szenen: die Nordische Walpurgisnacht und die Helenatragödie. Die drei Szenen durchzieht die Überlegenheit aller Weltfreuden über das wagnerische zurückhaltende Wesen, wie sie auch die Tierfabel charakterisiert. Trotzdem kann man bei den vorderen dreien die dahinter steckende Herbheit, mit dem immer nach oben strebenden Drang Fausts verbunden, nicht aus den Augen lassen, was schließlich doch von diesen die Fabeldichtung unterscheidet.

Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben,

Sie welkten hin, ich muß erleben,

Daß man die frechen Mörder lobt. (1053-1055)

Warum muß unser Held im Augenblick, da er sich aus dem Selbstmord hat herausretten können, wieder in eine andere bitterlich schmerzliche Seelenlage eindringen? Dies erklärt einesteils Fausts unendlich dringendes Wesen, das dem Fuchs gänzlich fremd war, womit verbunden aber ein neuer Aspekt hervortritt: die Frömmigkeit. Abgesehen davon, daß das Osterchor nur eine Überbrückung zwischen dem Dichter und Lesern ist, und daß der verzweifelte Gelehrte niemals mit allem Ernst in Gott hinaufsieht, ist die fromme Stimmung von Christi Auferstehung hier nicht ganz zu verneinen, zumal da in der Walpurgisnacht eine Erschütterung vor der Verlassenen, in der Helenatragödie ein Mystisch-Unerforschliches zu verspüren ist.

Vom Gesichtspunkt des Helden herrscht ein schauerhaftes Schuldgefühl vor den getöteten Tausenden im ersten Fall, vor dem Gespenst der Geliebten im zweiten, vor der vielgelittenen, schließlich schuldlos untergegangenen griechischen und trojanischen Volksmenge im dritten. Das Schuldgefühl stammt im Lebenslauf des Dichters weniger von persönlich gefärbten Erlebnissen als von den unterdrückenden Wirkungen der Jahrhundertswende. Schwierige politische Erfahrungen am Weimarer Hof, der Spürsinn, der in Italien alle Phasen der Welt aufdecken wollte, Eindrücke von der Entwicklung der Französischen Revolution trugen ihm dazu bei. Dieses schon nach außen tastende Gefühl Fausts ist dem sich abgeschlossenen Streber Wagner wesensfremd. Was die Polarität - einerseits „Römische Elegien“ als das Produkt der rein individuellen Seelenzustände und „Reineke Fuchs“ als Äußerung der grellen Einwirkungen andererseits - zur faustischen Steigerung förderte, verdankt der Dichter seiner theoretisch klärenden

Gemeinsamkeit mit Schiller: „Der Trost, den Sie mir in Ihrem Briefe geben, daß durch die Verbindung des Reinen und Abenteuerlichen ein nicht ganz verwerfliches poetisches Ungeheuer entstehen könne, hat sich durch die Erfahrung schon an mir bestätigt, indem aus dieser Amalgamation seltsame Erscheinungen, an denen ich selbst einigen Gefallen habe, hervortreten.“ (An Schiller, 16. 9. 1800)

Also kann dieser Faust die Giftschale von sich wegstoßen, um dann eine andere von der Hand Bauers zu nehmen, sich nicht mehr aber in die Festfreude hineinfinden, wie es der schlaue Fuchs gemacht haben mag. Denn er, der er sowohl Äußeres als auch Inneres in sich vereinigt sehen will, muß ja bekennen, daß er kein lebenslustiger Wanderer am römischen Karneval mehr ist; das festlich Wogende zieht von ihm immer ferner fort. Was ihm fremd zu scheinen anfängt, tritt in der weiten Ferne als Bedrohliches hervor. Da dürfte es möglich sein, zu behaupten, daß in der betreffenden Festszene nur undeutlich etwas Beschleiertes von „Die Wahlverwandschaften“ mitzuklingen beginnt.

4. Die Feier von Ottiliens Geburtstag

Zum Geburtstag des geliebten Mädchens hat Eduard alle prachtvolle Vorbereitungen getroffen. Trotzdem werden sie durch den katastrophalen Zwischenfall zunichte. „Ein ruhiger Abend, eine vollkommene Windstille versprochen das nächtliche Fest zu begünstigen, als auf einmal ein entsetzliches Geschrei entstand. Große Schollen hatten sich vom Damme losgetrennt, man sah mehrere Menschen ins Wasser stürzen. Das Erdreich hatte nachgegeben unter dem Drängen und Treten der immer zunehmenden Menge. Jeder wollte den besten Platz haben, und nun konnte niemand vorwärts noch zurück.“ (1. Teil, 15. Kapitel) Wie feindselig sehen hier die festliche Menschenmenge und Natur aus, die beide uns doch einmal in „Maifest“ sowie beim römischen Karneval so freundlich aufgenommen haben. Und noch fürchterlicher und verwüsteter wirkt eben die Seelenverfassung unseres Helden: „Eduard ist beschäftigt, jedermann zuzureden: man soll bleiben; in kurzem gedenkt er das Zeichen zu geben, und das Feuerwerk soll beginnen. Charlotte tritt hinzu und bittet ihn, ein Vergnügen zu verschieben, das jetzt nicht am Platze sei, das in dem gegenwärtigen Augenblick nicht genossen werden könne; sie erinnert ihn, was man dem Geretteten und dem Retter schuldig sei.“ (1. Teil, 15. Kapitel) Im Gegensatz zu Charlotte, deren gesunder Menschenverstand die Sachlage richtig beurteilt, wird die Liebe Eduards, die im Jugendwerk die ganze Welt gefüllt hat, nur auf sich selbst gerichtet.

Woher kommt der scharfe Riß zwischen der bedrohlich drängenden Menge einerseits und dem egozentrisch gesinnten Helden andererseits? Ohne Zweifel steckt im tiefsten Grund des Eheromans eine unüberwindliche Skepsis an der Ehe und somit an der Menschengesellschaft überhaupt. Der Grund, warum Eduard immer wieder nur zu sich selbst zurückkehren muß, besteht darin, daß er sich aus dem Ehestand, in der Festszene

noch unbewußt, herausretten möchte, in den er sich wagte, ohne ihn grundsätzlich zu prüfen. Seine vorige bittere Erfahrung in der Eheschließung mit einer ziemlich älteren, reichen Frau half ihm kaum, aus ihm eine phantastische Idee zu vertreiben. Könnte er in der nächsten Liebe zu Ottilie die feste Verbindung mit der Natur zurückerlangen? Das ist doch wohl hoffnungslos, da er, die Rettungsbedürftigen mit dem Rücken ansehend, seiner eigenen Erlösung nachstrebt. Insofern muß er seinem ausführlich vorbereiteten Feuerwerk ohne die festlich wogende Menschenmenge mit der scheuen Ottilie allein zusehen. Es kommt also hier besonders auf die verschleierte Einsicht Eduards an.

Ein schelmischer Charakter, der in „Reineke Fuchs“ das Wesen des Fuchses bestimmte, wurde in „Vor dem Tor“ durch das peinliche Schuldgefühl Fausts beschattet, um bei unserem Romanhelden von dem letzteren endgültig abgelöst zu werden. Im Verlauf vom Volkstümlichen durchs Epische zum Tragischen wird Goethes schlichtes Bewußtsein als Volksdichter zu einem Umweg gezwungen. Was dabei herauskommt, zieht W. Benjamin ausgezeichnet ans Licht: „Dem Dichter ist die Darstellung der Sachgehalte das Rätsel, dessen Lösung er in der Technik zu suchen hat. So konnte Goethe sich durch die Technik der Betonung der mythischen Mächte in seinem Werke versichern. Welche letzte Bedeutung sie haben, mußte ihm wie dem Zeitgeist entgehen. Diese Technik aber suchte der Dichter als sein Kunstgeheimnis zu hüten. Hierauf scheint er anzuspielen, wenn er sagt, er habe den Roman nach einer Idee gearbeitet. Diese darf als technische begriffen werden.“ (Goethes Wahlverwandtschaften, S. 32) Also mußte der Wahrheitsgehalt dem Verfasser selbst unausgesetzt sein, damit das Werk über die Zeit hinausragt. Im Vergleich mit etwa Stendhals „Le rouge et le noire“, worin der Inhalt und die Technik ganz klar sind, bleibt das Tiefste in unserem Roman mit seiner Technik undurchsichtig verschleiert.

Trotz aller negativen Seiten Eduards, den Goethe „selber nicht leiden mag (Gespräch mit Eckermann. 21. 1. 1827),“ ist er doch schließlich an einem einzigen Punkt unschätzbar: seine unbedingte Liebe. Die ungeheure Kraft der tragischen Liebe findet in dem allein dem Feuerwerk zusehenden Eduard einen wunderschönen Ausdruck: „Raketen rauschten auf, Kanonenschläge donnerten, Leuchtkugeln stiegen, Schwärmer schlängelten und platzten, Räder gischten, jedes erst einzeln, dann gepaart, dann alle zusammen. Eduard, dessen Busen brannte, verfolgte mit lebhaft zufriedenen Blick diese feurigen Erscheinungen.“ (1. Teil, 15. Kapitel) Seinen eigenen Untergang ahnend, muß er seine glühende Liebe bis zu Ende steigern. In der Unbedingtheit der Liebe steht er nicht hinter Werther zurück, obwohl er damit keinen Appell leistet, wie es Werther gemacht hat. Wenn seine echte Leidenschaft gefehlt hätte, würde der Roman trotz der Gegenwart der unendlich weiblichen Ottilie nicht entstanden sein. Erst sein eigensinnig maßloses Dasein unterstützt die Idee des Dichters, soziale Verhältnisse und die Konflikte derselben symbolisch gefaßt darzustellen. Konkreter gesehen, bekommt das betreffende Kapitel, wo dieser Held und die von unten heraufbeschworene Menschen-

menge, die beiden Gegner in den sozialen Konflikten gegeneinander stehen, die wichtigste Bedeutung. Wie wir es schon gesehen haben, ist das Fest bei den drei vorgehenden Fällen ein Versammlungsort, wo denkbar mannigfaltigste Leute zusammenkommen. Auch im Roman ist die Feierszene eine Stelle, wo die Widersprüche der Gesellschaft am kräftigsten hervorbrechen. Diese Szene ist gleichsam ein Tunnel, der von Eduards hofartiger Welt zum Makrokosmos, zu dem der gerettete Knabe und Nanny, also die Natur selbst gehören, führt. Weit entfernt, durch diesen Tunnel zu kommen, will unser Held niemals darauf aufmerksam sein. Diese Phase des Romans erklärt G. Schaefer im Zusammenhang mit der Farbenlehre vortrefflich: „In den ‚Chromatischen Gleichnissen‘ steckt der Schlüssel zu dem Roman, sie enthalten die Idee, die Goethe in dieser Dichtung ‚durchgreifend‘ zur Darstellung gebracht hat. Es gibt kein anderes Urphänomen, das sich im Ganzen eines Romans und ‚in jeder einzelnen Szene im besondern‘ durchgreifend zur Anschauung bringen ließ, als das Gesetz des geistigen Sehens, die in jedem Lebensaugenblick vollzogene ‚Wahl‘ des Menschen, ob er sich durch die Farben der Gefühle und Leidenschaften hindurch dem Licht oder der Finsternis zuwendet.“ (Gott und Welt, S. 294) Mit ihr muß man sagen, daß die Wahl diesmal auf die Finsternis gefallen ist.

Wie die Tierfabel und „Der Römische Karneval“ untrennbar sind, sind es auch die Feierszene des Eheromans und „Sankt-Rochus-Fest zu Bingen“: ein Memoire, das 1814 entstand. Das Memoire ist von „Karneval“ so scharf zu unterscheiden, wie die Feierszene von der Fabeldichtung. In diesem Memoire ist keine stille Größe, womit der Dichter das fröhliche und ausschweifende Fest uns vor Augen brachte, mehr spürbar. Das nicht mehr mitgenießende, sondern streng kritische Auge des reifen Dichters beobachtet das Fest der Deutschen: „Man sieht schöne Kinder und erwachsen wohlgebildete Menschen, alle haben ein ruhiges, keineswegs ein hastiges Ansehen. Lustfahren und Lustwandler begegneten uns fleißig, letztere öfters mit Sonnenschirmen. Die Tageshitze war groß, die Trockenheit allgemein, der Staub höchst beschwerlich.“ (Sankt-Rochus-Fest zu Bingen, S. 402) Vor dreißig Jahren hätte er sicherlich nicht das geschrieben! Hier Auftretende sind fast alle flach, ja manchmal sogar häßlich und kleinlich, die Natur ist bedrückend und ein lebloser Aberglaube üblich. Goethe, der in Rom ein Volksfest ohne die blendende geistliche Welt, ohne Feuerwerk, ohne Erleuchtung und ohne die glänzende Prozession feierte, sieht jetzt ein solches mit der geistlichen Pracht, mit der Prozession und mit der restaurierten Kapelle. Gegenüber der Feindseligkeit muß der Dichter eine mysthisch verinnerlichte Einstellung nehmen. Den folgenden Satz dürfte man in die Festszene des Eheromans als ihren kommentierenden Teil ruhig einschieben. „Da ergab sich nun der große Vorteil solcher Volksversammlung, wenn, durch irgend ein höheres Interesse, aus einem großen, weitschichtigen Kreise so viele einzelne Strahlen nach einem Mittelpunkt gezogen werden.“ (Sankt-Rochus-Fest zu Bingen, S. 415)

Wir haben in den vier Fällen gesehen, wie Goethe um den Begriff von Fest rang. Um zu verstehen, was den Dichter dazu veranlaßte, immer wieder nach dem Sinn des Begriffs zu fragen, haben wir noch keine endgültige Antwort. Die Antwort gibt die Meeresfest-szene in *Faust II*, die Szene als eine unabhängige Abteilung in Betracht zu ziehen, habe ich nicht gewagt, denn sie kommt mir abgeschlossen vor, so daß die Gefahr besteht, einen voreiligen Schluß zu ziehen. Homunculus, der künstlich geschaffen worden ist, sehnt sich am ägäischen Meer, von Proteus verführt, nach Galatee, der Göttin des Eros, um im besten Sinne zu entstehen, und das Wunder der esoterischen Vereinigung geschieht durch seinen Opfertod.

Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
Die gegeneinander sich funkelnd zerschellen?
So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
Und ringsum ist alles vom Feuer umronnen;
So herrsche denn Eros, der alles begonnen! (8474-79)

Hier ist der höchste Augenblick der Vereinigung restlos und dauerhaft geschildert. Goethe vergleicht das Leben mit einem Schiffer, der auf den ewig tobenden Meereswellen in seinem kleinen Kahn taumelnd sitzt und sein Ziel bald oben, bald unten sieht. So ist der höchste Augenblick niemals fähig, dauerhaft zu sein, er ist nur ein Schein. Wenn der Schein dauerhaft ist, fällt eine Verwandlung über ihn. Diese Verwandlung bezeichnet Nietzsche als diejenige vom Schein zum Rausch: „Es wäre von Apollo zu sagen, daß in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des ‚Scheins‘ samt seiner Schönheit, zu uns spräche. ... (Schopenhauer hat uns) das ungeheure Grausen geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz von Grunde ... eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, ..., so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, ...“ (Die Geburt der Tragödie, S. 24) Diesen Wandel vom Apollinischen zum Dionysischen kann man in der rauschhaften Hymne des mythischen Meeresfestes undeutlich verspüren. Das Meeresfest könnte um ein Haar zum dionysischen Fest übergehen.

Wenn ich zum Beispiel des Berichtes über den schwungvollen und ausschweifenden Karneval in Rom gedenke, kann ich nicht verneinen, daß der Begriff von Fest bei Goethe eine latente Neigung zum Dionysischen hat. Wie „Der Römische Karneval“ mit dem scharfen Blick eines nach der Vollkommenheit strebenden Künstlers betrachtet wird, so enthält ein Fest bei jedem Falle einen endlosen Kampf, den das Innere des Dichters mit den äußeren Kräften führte; das Auge des Apollons waltet auf dem

wogenden Meer. Um die Sonne sehen zu können, muß das Auge sich dafür schicken. Mit dem der Sonne anpassenden, verinnerlichten Auge wollte Goethe die Verwicklungen der Pflanzen- und Tierwelt konsequent einsehen, wie das Gewühl eines Festes.

Literaturverzeichnis

- Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden Ch. Wegner Verlag Hamburg 1957.
H. A. Korff: Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Verlag Werner Dausien Hanau 1958.
R. Buchwald: Führer durch Goethes Faust Dichtung, A. Kröner Verlag Stuttgart 1955.
A. Dieck: Goethe über den Faust, Vandenhoeck u. Ruprecht Göttingen 1958.
W. Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften, Insel Verlag 1955.
G. Schaeder: Gott und Welt, Verlag der Bücherstube F. Seifert Hameln 1947.
F. Nietzsches Werke, 1. Band C. Hanser Verlag München 1954.
Goethes Briefe in 4 Bänden, Ch. Wegner Verlag Hamburg 1962.
S. Utsui: Zur Genealogie des Immoralismus bei Goethe, Bulletin of Kyoto University of Education
Ser. A, No. 36, 1969.