

ヘルダー研究

第 5 号

Herder-Studien

5. Band

1999

Herder-Gesellschaft Japan

Vom Gestein zur Poesie
Zum Verfahren der Steigerung in Goethes *Novelle*

Michael Mandelartz

An diesem poetischen Faden schlingt man sich billig durch das Labyrinth dieser Felsenwände, die steil bis in das Wasser hinabreichend uns nichts zu sagen haben. Sie, die Unerschütterlichen, stehen so ruhig da, wie die Kulissen eines Theaters; Glück oder Unglück, Lust oder Trauer ist bloß den Personen zugeordnet, die heute auf dem Zettel stehen.

Dichtung und Wahrheit, IV/18

1. *Eckermanns Einwand*

Am 15. Januar 1827 werden Eckermann von Goethe die ersten Manuskriptseiten der *Novelle* vorgelegt, am 28. folgen die letzten.¹ Während Eckermann den Beginn des Textes mit umständlichem Lob bedenkt, faßt er dessen Abschluß in seinem Bericht lediglich zusammen und schließt:

Nicht ohne Rührung hatte ich die Handlung des Schlusses lesen können. Doch wußte ich nicht, was ich sagen sollte; ich war überrascht, aber nicht befriedigt. Es war mir, als wäre der Ausgang zu einsam, zu ideal, zu lyrisch, und als hätten wenigstens einige der übrigen Figuren wieder hervortreten und, das Ganze abschließend, dem Ende mehr Breite geben sollen.

¹ So Eckermann. Goethe verzeichnet dagegen im Tagebuch Gespräche mit Eckermann über die *Novelle* für den 24. und 25. Januar.

Eckermanns Kritik geht, ohne daß er sie genauer darlegen würde, wohl dahin, daß die zu Beginn und während der Entfaltung der Handlung gelegten Fäden an deren Ende nicht wieder aufgenommen werden. Die *Novelle* setzt am Hof eines Fürsten ein, dessen Vater seine Aktivitäten im Gefolge der französischen Revolution vom adelstypischen „Genuß“ auf die moderne Verwaltung und Organisation des Staatswesens verlagerte. Dieser weite Horizont politischen Handelns wird jedoch sofort wieder eingeschränkt: Erzählt wird zunächst von den Vorbereitungen zur Jagd, die in dem modernisierten Staatswesen nur ausnahmsweise noch abgehalten wird. Anschließend verengt sich der Horizont weiter auf einen Ausflug der zurückbleibenden Fürstin in Begleitung des jungen Edelmannes Honorio und des Oheims des Fürsten zur alten „Stammburg“. Gegen Ende der *Novelle* wird das Feld des Erzählten noch einmal eingeschränkt: nachdem Honorio den während eines Brandes auf dem Marktplatz freigekommenen Tiger erschossen hat, lockt der Sohn der Schautellerfamilie den ebenfalls befreiten Löwen mittels Flöte und Gesang in den umschlossenen Schloßhof der alten Burg. Nur seine Mutter, der Burgwärter und Honorio sehen dem Geschehen zu bzw. halten die Waffen für alle Fälle bereit.

Es findet sich also eine planmäßige Verengung des Horizonts von der Staatsaktion auf die Jagd, von dieser auf den Ausflug dreier Personen, von diesem auf die Besänftigung des Löwen durch den Jungen, ohne daß die ausgelegten Fäden, insbesondere der Brand auf dem Marktplatz, wieder aufgenommen würden. - Eckermann fährt fort:

Goethe merkte, daß ich einen Zweifel im Herzen hatte, und suchte mich ins Gleiche zu bringen. „Hätte ich“, sagte er, „einige der übrigen Figuren am Ende wieder hervortreten lassen, so wäre der Schluß prosaisch geworden. Und was sollten sie handeln und sagen, da alles abgetan war? Der Fürst mit den Seinigen ist in die Stadt geritten, wo seine Hülfe nötig sein wird; Honorio, sobald er hört, daß der Löwe oben in Sicherheit ist, wird mit seinen Jägern folgen; der Mann aber wird sehr bald mit dem eisernen Käfig aus der Stadt da sein und den Löwen darin zurückführen. Dieses sind alles Dinge, die man voraussieht und die deshalb nicht gesagt

und ausgeführt werden müssen. Täte man es, so würde man prosaisch werden.

Aber ein ideeller, ja lyrischer Schluß war nötig und mußte folgen; denn nach der pathetischen Rede des Mannes, die schon poetische Prosa ist, mußte eine Steigerung kommen, ich mußte zur lyrischen Poesie, ja zum Liede selbst übergehen."²

Es leuchtet kaum ein, daß „alles abgetan war“, denn ein Höhepunkt der Novelle lag in der Entdeckung des Brandes auf dem Marktplatz. Goethe tut das Interesse an diesem Hauptpunkt mit der Bemerkung ab, daß des Fürsten „Hilfe nötig sein wird“, als ob damit die Frage geklärt wäre, ob der Brand gelöscht wird oder ob Markt, Stadt, das nahegelegene Schloß und damit die Herrschaft des Fürsten zerstört werden. Auf dem Spiel steht tatsächlich das zu Beginn eingeführte Staatswesen als Ganzes, und es ist sehr die Frage, ob die idyllische Besänftigung des Löwen zugleich auch bedeutet, daß das Feuer im Zentrum der Stadt keinen größeren Schaden anrichtet. Eine ursächliche Beziehung besteht jedenfalls nicht, und Honorios Beteuerung, „in der Stadt wie auf dem Schloß [seien] die Feueranstalten in bester Ordnung, man [werde] sich durch einen so unerwartet außergewöhnlichen Fall nicht irre machen lassen“,³ wird man mit Mißtrauen begegnen: Nach des Schaustellers Bericht breitet sich der Brand durch einen „Pulverschlag“ (506) aus; man hat also unvorsichtigerweise explosive Stoffe auf dem Marktplatz gelagert. Auch wissen wir aus den *Wahlverwandtschaften*, daß rationale Vorsorge für Katastrophenfälle nur sehr bedingt Sicherheit gewährt.⁴

Es besteht also einiger Anlaß, Eckermanns Bedenken ernstzunehmen und umgekehrt Goethes Versuch, sie auszuräumen, mit Mißtrauen zu begegnen. Möglicherweise handelt es sich bei Goethes Selbstausslegung

² Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg.v. Fritz Bergemann. Frankfurt: Insel 1981, Bd. 1, S. 195f (18. Januar 1827).

³ Goethe, Novelle. In: Hamburger Ausgabe (HA), Bd. 6. München: DTV 1982, S. 500. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die Nachweise im Text mit Band- und Seitenangabe. Zitate ohne Bandangabe beziehen sich auf die *Novelle*.

⁴ Vgl. dazu Goethe, Die Wahlverwandtschaften 1/4 und 1/15. HA, Bd. 6, S. 266ff. und 335ff.

mehr um eine Irreführung des Lesers Eckermann und seiner Nachfolger als um eine Hilfestellung. Jedenfalls wäre sie am Text erneut zu überprüfen.

2. *Ein Rezeptionsstrang*

Nun ergibt sich das konstatierte Ungleichgewicht zwischen dem in der Erzählung „unterschlagenen“ Ausgang des Brandes und der gegen Ende im Mittelpunkt stehenden Friedensszene nur dann, wenn letztere als Goethes Aussage zur Möglichkeit eines gesellschaftlichen Friedens, also als utopische Vorwegnahme einer zu realisierenden Option verstanden wird. Denn liest man die *Novelle* auf diese Weise realistisch, so sind die Folgen der Friedensszene für das Staatswesen von unmittelbarem Interesse. Insbesondere im Anschluß an Emil Staigers Interpretation⁵ hat sich diese Auffassung weitgehend durchgesetzt.⁶ Es käme danach nur darauf an, dem Gewaltverzicht eine Chance einzuräumen, um einer neuen, friedlichen Gesellschaft den Weg zu bahnen. Ein fester Bestandteil dieser Interpretation ist der Einfluß der Bilder der Einbildungskraft auf die Handlungen des Personals. So wird die wiederholte Erzählung des Fürst-Oheims von einer früheren Brandkatastrophe dafür verantwortlich gemacht, daß „im Geist der Fürstin [...] das Bild des 'wüsten Wirrwarrs' auf[steigt], das ihr der Oheim ausgemalt. Nicht dieser Brand, nur die Erinnerung an den oft vernommenen Bericht ist's, was sie nun verstört [...]“⁷ Als ob die Katastrophe in der Verstörung der Einbildungskraft,

⁵ Emil Staiger, Goethe: *Novelle*. In: Interpretationen. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Bd. 4: Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka. Frankfurt: Fischer Tb 1966, S. 53-74. Zuerst in: Trivium I, 1942, S. 4-30.

⁶ Vgl. z.B. Dieter Borchmeyer, Goethes *Novelle* und die Idee des Friedens. In: D.B., Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg/Ts.: Athenäum 1977, S. 333-350 oder Jürgen Jacobs, Löwen sollen Lämmer werden. Zu Goethes *Novelle*. In: Literarische Utopie-Entwürfe. Hrsg.v. Hiltrud Gnüg, Frankfurt: Suhrkamp 1982, S. 187-195 und zuletzt, wenn auch relativiert: Regine Otto, Johann Wolfgang Goethe: *Novelle*. In: Deutsche Erzählungen der frühen Restaurationszeit. Studien zu ausgewählten Texten. Hrsg.v. Bernd Leistner, Tübingen 1995, S. 26-65, bes. S. 58ff.

⁷ Staiger, *Novelle*, S. 59.

nicht aber im Brand auf dem Marktplatz läge! Honorios Erlegung des Tigers wird gar als „Frevel“⁸ bezeichnet, der sich dem anachronistischen Einfluß des mittelalterlichen Ritterbildes verdanke. Gewalt wird nach dieser Auffassung nur durch den falschen Einsatz von Bildern erzeugt - die Wirklichkeit an sich selbst sei friedlich, geradezu einem Paradiese vergleichbar, dem nur eine Chance gegeben werden müsse. - Sie wird ganz einfach aus der Betrachtung ausgeschlossen.

Während und nach den Schrecken des zweiten Weltkrieges verfaßt, hat Staigers Aufsatz als ein Versuch, gewaltfreier Politik Anerkennung zu verschaffen, sicherlich seinen historischen Platz. Über ein halbes Jahrhundert später sollte es aber möglich sein, sich den sehr spezifischen Verhältnissen der Goetherezeption in der Nachkriegszeit zu entziehen und den Text der *Novelle* erneut in den Blick zu nehmen.

Das Schlußbild wird bei Staiger und seinen Nachfolgern eindimensional als utopische Vorwegnahme eines ewigen Friedens aufgefaßt, demgegenüber die katastrophische Wirklichkeit kaum in Betracht kommt. Im folgenden soll dagegen versucht werden, das Thema der *Novelle* anders zu bestimmen: Es geht weniger um Handlungsoptionen in der Realität als um die Möglichkeiten der Kunst in dieser Wirklichkeit. Betrachten wir nicht nur die vom Oheim in Auftrag gegebenen Bilder des Stammschlosses als Kunstwerke, sondern auch die 'Zähmung' des Löwen - der ja tatsächlich

⁸ Borchmeyer, S. 341. In demselben Sinne etwa Friedrich Strack, Goethes *Novelle* und Schillers *Idylle*. Zwei Wege ästhetischer Versöhnung. In: Euphorion 77, 1983, S. 438-452, hier S. 443, oder Helmut Merkl, Gratisvorstellung im Burghof. Zur Deutung von Goethes *Novelle*. In: ZDPh 116, 1997, S. 209-223, hier bes. S. 217-219. Leider übernimmt auch Hanno Möbius in seinem sonst interessanten und thematisch mit dem vorliegenden verwandten Aufsatz diese Auffassung und kommt daher zu verkürzten Schlußfolgerungen. Vgl. H.M., Die Schlußszene der *Novelle*. Goethes Beitrag zum literarischen Tableau. In: LiLi, Jg. 27, 1997, S. 118-129, hier S. 127f. - Die bis zum Überdruß wiederholte und von Merkl erneut ausführlich begründete Feststellung, daß der Tiger zahm sei, ist zwar richtig, ebenso richtig ist aber auch, daß Honorio dies noch nicht wissen kann, als der Tiger auftaucht. Er mag daher zwar irrtümlich, vielleicht auch aus anachronistischen Vorstellungen heraus gehandelt haben und nach dieser Einsicht seine veraltete Vorstellung von Rittertum aufgeben; daß er *falsch* gehandelt oder gar einen „Frevel“ begangen habe, wird man jedoch kaum behaupten können.

der Zähmung kaum bedurfte, da er schon vorher zahm war⁹ - im geschlossenen Areal des Hofes der Burgruine, so stellt sich die Blickverengung vom Staatswesen auf ein Spiel zwischen Mensch und Tier mit zwei Zuschauern, weitab von der Brandkatastrophe in der Stadt, ganz anders dar: Die Konzentration auf die abgelegene Schlussszene entspricht dem der Wirklichkeit entrückten und möglicherweise weitgehend irrelevanten Status der Kunst in ihr. Während 'unten', in der Wirklichkeit, das Feuer tobt, spielt 'oben' im Burghof die Kunst davon unbeeindruckt ihr Spiel. Damit wird ihr nicht notwendigerweise jede Funktion innerhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgesprochen, aber doch ein geradliniger erzieherischer Zusammenhang nach Schillers Modell - oder auch nach Staiger - bezweifelt. Möglicherweise käme eine solche Interpretation der Skepsis des späten Goethe hinsichtlich der Wirkungsmacht der Kunst, wie sie sich etwa in seinem Entschluß äußert, *Faust II* erst nach seinem Tode veröffentlichen zu lassen, näher als der Versuch, die *Novelle* als Produkt eines abgeklärten, friedlichen Geistes zu verstehen.

3. Raumverhältnisse

Wir beginnen mit einer Analyse der Raumverhältnisse.¹⁰ Sie lassen sich, wie schon Eckermann bemerkte,¹¹ leicht nachvollziehen,¹² und bieten so

⁹ Gelegentlich überrascht die Sicherheit, mit der unbelegte Behauptungen vorgetragen werden. So heißt es bei Johannes Endres, Unerreichbar nah. Zur Bedeutung der Goetheschen *Novelle* für Stifters Erzählkunst. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XLI, 1997, S. 256-294, Anm. 112: „Aus gegebenem Anlaß sei das eigentlich Selbstverständliche noch einmal betont: Von vornherein zahm ist der *Tiger*, der *Löwe* hingegen muß durch die Anstalten des Knaben erst bezähmt werden - welche Differenz bei Jürgen Brummack [folgt Nachweis] und bei G. Kaiser [Nachweis] offenbar verkannt wird. Die übereinstimmende Behauptung der Interpreten, daß auch der Löwe 'längst' / 'schon' zahm gewesen sei, verfehlt eindeutig Goethes Intention, reproduziert dagegen eine (gewollte) Sinnverkürzung G. Benns." Warum Goethes 'Intention' von Brummack und Kaiser verfehlt wird und auf welche Weise sie eindeutig festzustellen sei, wird nicht erläutert, wohl aber der Hinweis des Schaustellers in der *Novelle* übersehen, daß sich ein Bauer „ohne Noth“ (505) vor dem Löwen auf einen Baum gerettet habe. Weitere Hinweise darauf, daß auch der Löwe zahm sei, folgen unten.

¹⁰ Vgl. auch Herman Meyer, Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst. In: H.M., Zarte Empirie, Stuttgart 1963, S. 33-56, sowie Möbius.

eine stabile Basis für die Interpretation. Vergleiche mit den *Wahlverwandtschaften*¹³ und *Faust II* werden bei der Klärung der symbolischen Implikationen des Raumes hilfreich sein.

Die Ausgangslage der *Novelle* entspricht in vielem der der *Wahlverwandtschaften*: es ist eine gewisse Höhe der Zivilisation erreicht worden, die als gesichert gilt. In der *Novelle* ist dies ein aufgeklärtes Staatswesen, das die Gewalt als Herrschaftsmittel des Feudalismus durch eine bürgerliche Ökonomie ersetzt hat, die „alle Staatsglieder in gleiche Betriebsamkeit“ (491) versetzt, so daß jedermann „mehr empfangt als gibt“ (496) und der ökonomische Vorteil des Einzelnen dem Ganzen zugute kommt. Insbesondere am Markt als Umschlagplatz von Bedürfnissen und Waren läßt sich feststellen, „wie sehr dieses gelungen war“ (491). Gleichgültig, ob die ökonomische Neuorientierung nun an die französische Revolution oder eher an den aufgeklärten Absolutismus anschließt:¹⁴ Der Einrichtung eines prosperierenden, friedlichen Staatswesens, das sich seit einem Menschenalter bewährt hat, soll nun durch die ästhetische Aneignung von Natur und Geschichte die abschließende Krone aufgesetzt werden. In den *Wahlverwandtschaften* glaubt man beides durch den Bau des neuen Lustgebäudes mit der „außerordentlich schön[en]“ (6/295) Aussicht auf die alte, im Tal gelegene Mühle und die fernen Gebirge (Natur) einerseits, mit der Restaurierung der gotischen

¹¹ „Während des Lesens hatte ich die außerordentliche Deutlichkeit zu bewundern, womit alle Gegenstände bis auf die kleinste Lokalität vor die Augen gebracht waren.“ Eckermann, Bd. I, S. 186 (15. Januar 1827).

¹² Nicht so leicht allerdings, als daß sich bei den Interpreten nicht gelegentlich Verwirrung über die Anlage des Raumes eingestellt hätte. So verlegt etwa Anneliese Klingenberg, Goethes *Novelle* und *Faust II*. Zur Problematik Goethescher Symbolik im Spätwerk. In: *Impulse* 10, 1987, S. 75-124, hier S. 85, das „unerhörte Ereignis“ der Löwenbesänftigung in den Hohlweg, der zur Burg hinaufführt. Otto, Anm. 40, mißversteht Klingenberg und spricht nun von der „Entscheidung des Fürsten im Hohlweg“, obwohl er den Weg gar nicht betritt. Möbius, S. 121, wiederum meint, daß die Burg „topographisch somit ein Kreuz“ bildet - eine Behauptung, für die wir im Text keine Belege finden.

¹³ Vgl. meinen Aufsatz: Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln. Architektur als Kunst in Goethes "Wahlverwandtschaften". Erscheint Ende 1999 in ZDPh.

¹⁴ So Herbert Lehnert entgegen der herrschenden Auffassung: H.L., Tensions in Goethe's *Novelle*. In: *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Symposium*. Ed. by William J. Lillyman. Berlin 1983, S. 176-192, hier bes. S. 186.

Kapelle und der Umgestaltung des Friedhofs (Geschichte) andererseits realisieren zu können. Die *Novelle* dagegen vereint beide Aspekte, Natur und Geschichte, in der Ruine der alten Stammburg. Sie repräsentiert einerseits die Herkunft der zivilisierten Gegenwart aus der mittelalterlichen Gewaltherrschaft der Vorfahren des Fürsten, also den historischen Aspekt, andererseits aber ist an ihr nicht mehr zu unterscheiden, „wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen“ (493). Indem Natur und Geschichte in der Stammburg gleichermaßen präsent sind, übernimmt sie die Funktion von Lustgebäude und Kirche aus den *Wahlverwandtschaften*. An Hinweisen, die die Stammburg den feudalen Gewaltverhältnissen des Mittelalters zuordnen, fehlt es nicht: Die vom Fürst-Oheim in Auftrag gegebenen Zeichnungen machen anschaulich, „wie der mächtige Trutz- und Schutzbau von alten Zeiten her dem Jahr und der Witterung sich entgegenstemmte“ (493). Umgeben von Ringmauern, die nur einen einzigen Zugang durch einen beidseitig vermauerten Hohlweg offenlassen (vgl. 493 und 506), zeigt sich der Bau geprägt von dem Willen zur Gewaltherrschaft über andere und der Verteidigung des Eigenen, eben als „Trutz- und Schutzbau“, wenn man 'Trutz' in seiner eigentlichen Bedeutung auf das Verb 'trotzen' bezieht.

Damit steht er in genauem Gegensatz zum Schloß, das sich mit seiner Vorderfront der Stadt und dem Markt öffnet, sich der Welt zuwendet statt sich ihr entgegenzustemmen. Wie das Schloß der *Wahlverwandtschaften* liegt es „von dem Flusse herauf in einiger Höhe“ (492). In beiden Fällen steht die Lage auf halber Höhe für den Fortschritt im Zivilisationsprozeß, der in den *Wahlverwandtschaften* von unten nach oben (Mühle, Kirche, Schloß, Mooshütte und Lustgebäude folgen einander in der Aufwärtsbewegung wie im historischen Verlauf), in der *Novelle* dagegen von oben nach unten verläuft.¹⁵ Die französischen Gärten, in der *Novelle*

¹⁵ Der Grund für die unterschiedlichen Richtungen dürfte wahrscheinlich darin zu suchen sein, daß die *Novelle* im Wesentlichen die politische Geschichte thematisiert, während die *Wahlverwandtschaften* gewissermaßen die Geschichte der modernen Subjektivität schreiben. Sie entwickelt sich aus der Natur (Mühle) über die Religion (Kirche) und die Aufklärung (Schloß) zur romantischen, scheinbar selbstbestimmten Subjektivität (Lustgebäude). Beide Varianten sind mit Goethes Auffassung der Erdgeschichte vereinbar, derzufolge bekanntlich der

vom Fürst-Oheim als „unsere regelmäßigen Parterre, Lauben und schattigen Gänge“ (495) und in den *Wahlverwandtschaften* als „die regelmäßigen Anlagen, die sich von Eduards Vater herschrieben“ (6/417) zitiert, wurden in beiden Fällen zur Zeit der Aufklärung und in deren Geist konzipiert. Auch auf das Schloß der *Novelle* könnte daher wohl der Satz des Hauptmanns aus den *Wahlverwandtschaften* Anwendung finden: „Das Schloß haben die Alten mit Vernunft hieher gebaut, denn es liegt geschützt vor den Winden und nah an allen täglichen Bedürfnissen“ (6/295); ganz im Gegensatz zur Stammburg, die auf dem Berggipfel sowohl den Winden ausgesetzt ist als auch fernab vom städtischen Markt liegt, der die Bedürfnisse befriedigt.

Die Differenzen zwischen Schloß und Ruine betreffen jedoch mehr als einen bloßen Epochenunterschied. Die Burg repräsentiert vielmehr wie die Mühle der *Wahlverwandtschaften* den *Ursprung* der Kultur, der mit der Natur noch untrennbar verwachsen ist und sich ihr nur mühsam entringt. Damit besteht zwischen Schloß und Stammburg eine qualitative Differenz, die den Protagonisten zugleich die Richtung sinnvollen Handelns vorgibt: auf das Erreichte aufbauend, bestände die Aufgabe darin, den Zivilisationsprozeß weiterzuführen. Daß die handelnden Personen in der *Novelle* ebenso wie in den *Wahlverwandtschaften* diese Richtung in dem Wahn umkehren, sie könnten ihr gesichertes Dasein durch die ästhetische Einbeziehung einer Vergangenheit 'abrunden', die im Widerspruch zum erreichten Zivilisationsniveau steht, wird im folgenden zu zeigen sein.

Entgegen der geläufigen Annahme, die ästhetische Aneignung der Ruine in Form von Zeichnungen, die, als Gemälde ausgeführt, den „Gartensaal zieren“ (495) sollen, laufe auf eine höhere Zivilisationsstufe hinaus, ja stelle gar „Goethes politisches Ideal“¹⁶ dar, geht nämlich gerade von ihr die Bedrohung aus. Ebenso wie die Jagd und die Turnierspiele, in denen Honorio glänzt, hat die Burg ihren ehemals praktisch-kriegerischen Charakter scheinbar abgestreift und soll nun dem Vergnügen dienen. Während aber Jagd und Turnierspiel auch von den Interpreten ganz überwiegend als anachronistische Relikte einer überwundenen

Granit als das älteste Gestein sowohl die Basis als den Gipfel der Gebirge bildet. Vgl. auch weiter unten.

¹⁶ Borchmeyer, S. 345. Vgl. z.B. auch Klingenberg, S. 87.

Zivilisationsstufe und damit als Bedrohung des Friedens aufgefaßt werden,¹⁷ wird der Ruine der Stammburg als solcher, insbesondere aber ihrer Vergegenwärtigung in den Zeichnungen und dem Restaurierungsversuch zugestanden, sie trügen zur Pazifizierung der Gesellschaft bei.

Diese These scheint fragwürdig, steht sie doch im Widerspruch zum historischen Verlauf. Denn der Zivilisationsprozeß hat gewissermaßen schon 'von selbst' dafür gesorgt, daß seine Ursprünge sich im Dunkel verlieren und sich der Aneignung widersetzen. Die Ruine der Stammburg ist mit freiem Auge von dem Schloß auf halber Höhe her kaum noch zu sehen: Dem historischen Abstand entspricht die räumliche Distanz. Diese wird wie jener zur 'Schwelle', die nur durch eine besondere Anstrengung überwunden werden kann. Funktional gesehen sichert die zeitliche und räumliche Schwelle der gegenwärtigen Gesellschaft ihre Funktionsfähigkeit. Hat sie sich einmal etabliert und von der feudalen Vorgängergesellschaft abgegrenzt, bedarf sie ihres eigenen Gravitationszentrums, das hier die Ökonomie stellt. Richtet sie sich an einem anderen Schwerpunkt aus, etwa an der Gewaltherrschaft der Vorfahren, und sei es nur als romantisiertes ästhetisches Ideal, wird ihre Funktionsweise empfindlich gestört.

Mindestens zwei solcher Schwellen, die den Zugang zur Burg erschweren, werden in der *Novelle* deutlich markiert, und beide werden mit einigem Aufwand überschritten: zum einen ist, wie gesagt, die Ruine vom Schloß her nicht sichtbar. Dem setzt man die Distanzen aufhebende Technik des Teleskops entgegen:

Die Fürstin, die ihrem Gemahl noch in den Schloßhof hinab mit dem Schnupftuch nachgewinkt hatte, begab sich in die hintern Zimmer, welche nach dem Gebirg eine freie Aussicht ließen, die um desto schöner war, als das Schloß selbst von dem Flusse herauf in einiger Höhe stand und so vor- als hinterwärts mannigfaltige bedeutende Ansichten gewährte. Sie fand das treffliche Teleskop noch in der Stellung, wo man es gestern

¹⁷ Als ein Beispiel für viele sei hier nur Otto, S. 39 zitiert: „Als Metapher für die Gewaltbereitschaft des menschlichen Wesens dient in der Novelle die Jagd.“

abend gelassen hatte, als man, über Busch, Berg und Waldgipfel die hohen Ruinen der uralten Stammburg betrachtend, sich unterhielt, die in der Abendbeleuchtung merkwürdig hervortraten, indem alsdann die größten Licht- und Schattenmassen den deutlichsten Begriff von einem so ansehnlichen Denkmal alter Zeit verleihen konnten. (492)

Der Erzähler unterscheidet hier sehr genau zwischen dem Blick mit unbewaffnetem Auge und dem durchs Teleskop: Die Ruine gehört keineswegs zu der „freien, mannigfaltige bedeutende Ansichten“ gewährenden Aussicht aus den rückwärtigen Fenstern des Schlosses. Sie wird vielmehr erst in Verbindung mit dem Teleskop erwähnt und der Aussicht durchaus entgegengesetzt: Die Stammburg befindet sich *über* der Landschaft, die dem freien Auge noch sichtbar ist: „Busch, Berg und Waldgipfel“. Einen deutlichen, ja sogar „den deutlichsten“ Begriff erhält man erst „alsdann“, also bei Benutzung des Teleskops. Die Stammburg erscheint im Blick durch das Fernrohr auf eine Weise, die weder der historisch-kulturellen noch der ihr entsprechenden räumlichen Distanz angemessen ist.

Goethes Abneigung gegen Sehhilfen ist bekannt.¹⁸ So heißt es in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*: „Mikroskope und Fernrohre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn“ (8/292), und zwar, wie Wilhelm gegenüber dem Astronomen anlässlich der Betrachtung des Jupiter durch ein Teleskop äußert, durch Verschiebung der Proportionen:

Ich weiß nicht, ob ich Ihnen danken soll, daß Sie mir dieses Gestirn so über alles Maß näher gerückt. Als ich es vorhin sah, stand es im Verhältnis zu dem übrigen Unzähligen des Himmels und zu mir selbst; jetzt aber tritt es in meiner Einbildungskraft unverhältnismäßig hervor, und ich weiß nicht, ob ich die übrigen Scharen gleicherweise heranzuführen wünschen sollte. Sie werden mich einengen, mich beängstigen. (8/120)

¹⁸ So auch Otto, S. 46. Seltsamerweise stellt sie aber das in der *Novelle* benutzte Fernrohr in einen „Gegensatz zu Goethes bekannter Abneigung gegen Sehhilfen“.

Wer durch Brillen sieht, hält sich für klüger, als er ist, denn sein äußerer Sinn wird dadurch mit seiner innern Urteilsfähigkeit außer Gleichgewicht gesetzt; es gehört eine höhere Kultur dazu, deren nur vorzügliche Menschen fähig sind, ihr Inneres, Wahres mit diesem von außen herangerückten Falschen einigermaßen auszugleichen. Sooft ich durch eine Brille sehe, bin ich ein anderer Mensch und gefalle mir selbst nicht; ich sehe mehr, als ich sehen sollte, die schärfer gesehene Welt harmoniert nicht mit meinem Innern, und ich lege die Gläser geschwind wieder weg, wenn meine Neugierde, wie dieses oder jenes in der Ferne beschaffen sein möchte, befriedigt ist. (8/120f)

Indem die Stammburg durch das Fernrohr 'unverhältnismäßig hervortritt', besteht zwischen dem ihr eigentlich zukommenden mythischen Dunkel jenseits des historischen Abstandes und der zivilisatorischen Kluft einerseits sowie dem durch das Fernrohr gewonnenen „deutlichsten Begriff“ andererseits eine Diskrepanz, die sich insbesondere bei der Fürstin sofort bemerkbar macht. Auch in anderen Fällen äußert sich ihre leicht erregbare Einbildungskraft, so wenn die Erzählungen des Fürst-Oheims von einem Brand sie ängstigen oder die grellen Bilder von Löwen und Tigern an der Schaubude sie animieren, „die seltenen Gäste näher [zu] betrachten“ (497). Ebenso verlangt es sie nach dem Blick durch das Fernrohr und auf die vom Oheim erläuterten Zeichnungen, die Ruine „in der Wirklichkeit“ (495) zu sehen. Sie scheint also nicht gerade zu den Menschen „höherer Kultur“ zu gehören, die ihr „Inneres, Wahres“ mit dem „von außen herangerückten Falschen“ auszugleichen in der Lage sind.

Ohne den Blick durch das Fernrohr hätte der Tagesausflug von Fürstin, Oheim und Honorio zur Stammburg nicht stattgefunden. Die Novellenhandlung beruht von Anfang an auf der technisch induzierten Disproportion zwischen der historischen Wirklichkeit und ihrer Vorstellung. Dies um so mehr, als man wohl auch annehmen darf, daß der Oheim die Zeichnungen der Stammburg kaum in Auftrag gegeben hätte, wenn

sein Interesse nicht durch die Gespräche geweckt worden wäre, die sich dem Blick durchs Fernrohr anschlossen.

Die zweite Schwelle besteht in der „öden, steinigen Fläche“ (493), die der Fürstin schon zu Beginn beim Blick durch das Fernrohr zu Gesicht kommt und später den Schauplatz für Honorios Schuß auf den Tiger abgibt. Es ist erstaunlich, daß der Schwellencharakter dieses auffälligen Raumes bisher kaum wahrgenommen wurde, denn als Schwellenraum wird er in nahezu jeder Hinsicht charakterisiert: optisch, physisch und symbolisch. Seine mit Felstrümmern übersäte Ödnis bildet den größten Kontrast zwischen dem idyllischen, „sammetähnlich anzu- sehen[den]“ (498) Wiesental und dem „Fels- und Waldgipfel“ (498) der Ruine; er erschwert den Aufstieg, indem er selbst „dem Kühnsten jeden Angriff zu verbieten“ (499) scheint, und schließlich wird an dieser Stelle Pan zitiert: „Über die große Weite lag eine heitere Stille, wie es am Mittag zu sein pflegt, wo die Alten sagen, Pan schlafe und alle Natur halte den Atem an, um ihn nicht aufzuwecken.“ (499f.)

Der Ödnis als Schwelle, als Hindernis, das den Zugang zur Vergangenheit erschwert, kommt bei Goethe auch im Verhältnis zur Antike Bedeutung zu. Dies überrascht, da doch Rom als klassische Lokalität noch dem späten Goethe näher steht als die Mittelaltersehnsucht der Romantiker. Es kommt hier aber weniger auf die Wertschätzung der jeweiligen Vergangenheit als auf ihre Andersartigkeit an, darauf, daß sie der Gegenwart unvergleichbar ist. In diesem Sinne bestimmt sogar der Oheim die Stamburg als „zufällig einziges Lokal“ (493). - Unter dem Kapitel *Rom* teilt Goethe in *Winckelmann und sein Jahrhundert* einen Brief Wilhelm von Humboldts¹⁹ mit, in dem Rom, ähnlich wie die Stamburg, jedem Vergleich entzogen wird: „Wie Homer sich nicht mit andern Dichtern, so läßt sich Rom mit keiner andern Stadt, römische Gegend mit keiner andern vergleichen.“ (12/108) Fühlbar aber wird die Unvergleichbarkeit und mit ihr der historische Abstand nur durch die chaotischen Zustände im Innern und die „Wüstenei“ in der Umgebung

¹⁹ 23. August 1804 aus Rom. Goethe teilt den Schreiber allerdings nicht mit und hat den Wortlaut seinen Bedürfnissen entsprechend verändert. Das Original findet sich in: Wilhelm von Humboldt, Werke, Bd. V. Hrsg v. Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1981, S. 212-221.

Roms. Humboldt verwahrt sich gegen den Versuch, Ordnung schaffen zu wollen, und selbst gegen Ausgrabungen, weil beides die ursprüngliche Fremdheit der Antike aufheben würde:

Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen. Es geht damit, wie wenigstens mir und einem Freunde mit den Ruinen. Wir haben immer einen Ärger, wenn man eine halb versunkene ausgräbt; es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein. Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreckliche Dinge: wenn man die Campagna di Roma anbauen und Rom zu einer polizierten Stadt machen wollte, in der kein Mensch mehr Messer trüge. Kommt je ein so ordentlicher Papst, was denn die 72 Kardinäle verhüten mögen, so ziehe ich aus. Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr wert ist als dies ganze Geschlecht. (12/109)

Die „Wüstenei“ zieht um Rom wie auch um die Stammburg eine Art magischen Kreis, hinter dem die Antike bzw. das Mittelalter in einem die Phantasie anregenden Dunkel nahezu verschwinden. Wenn der Oheim bekennt, er habe „manches getan, um diese Wildnis zugänglicher zu machen, denn mehr bedarf es nicht, um jeden Wanderer, jeden Besucher in Erstaunen zu setzen, zu entzücken“ (493), so leitet er genau jene 'Polizierung' ein, die die Ruine als Park in die Gegenwart einbezieht und damit den tatsächlichen Abstand zwischen Mittelalter und Gegenwart scheinbar und irreführend aufhebt. Der „deutlichste Begriff“ von der Stammburg wird um den Preis gewonnen, daß man sich über die grundlegende Fremdheit täuscht, die das Mittelalter von der 'aufgeklärten' Gesellschaft trennt.

Nachdem man den steinigen Abhang emporgeklommen ist und ein Felsplateau oberhalb oder doch im oberen Bereich der „öden, steinigen Fläche“ erreicht hat, genießt man den Blick auf die Landschaft. Anders als beim ersten Aussichtspunkt, bei dem sich ohne das Femrohr ein klar strukturierter Überblick ergab, hat man jedoch hier eine solche Höhe erreicht, daß die Ansicht „schon in den Blick des Vogels übergang“ (499).

Obwohl man daher das Fernrohr zu Hilfe nimmt, läßt sich kein Überblick mehr über die Zahl der Ortschaften gewinnen: „es war längst herkömmlich, über die Zahl zu streiten, wieviel man deren von hier oben gewahr werde.“ (499) Im Blick durch das Fernrohr von oben auf Schloß und Stadt zeigt sich eine ähnliche Schwelle wie in der umgekehrten Richtung, vom Schloß auf die Ruine: Zwar gewinnt das Einzelne den 'deutlichsten Begriff' - Honorio bemerkt von hier aus selbst den Brand auf dem Marktplatz - doch indem das Detail 'unverhältnismäßig hervortritt', geht der Zusammenhang mit dem Ganzen auch hier verloren. Die öde Fläche bildet in beiden Richtungen die Grenze, jenseits derer eine deutliche, ausgewogene Erkenntnis unmöglich wird.

4. *Pan in Arkadien*

Verschiedentlich wurde schon auf den ambivalenten Charakter Pans hingewiesen²⁰, den Goethe betont, wenn er dem schon zitierten Passus (s.o. 5. 139) zunächst die Bemerkung der Fürstin folgen läßt: „wie doch die klare Natur so reinlich und friedlich aussieht und den Eindruck verleiht, als wenn gar nichts Widerwärtiges in der Welt sein könne“ (500), und anschließend Honorio den Brand entdeckt, bevor dann auch noch der Tiger auftaucht. Bei dieser zeitlichen Koinzidenz scheint es fast, als ob die Ausflügler selbst die Stille aufrührten, die sie genießen, als ob es einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Auftritt der Gruppe in der Mittagsstille der Ödnis und dem anschließenden Ausbruch der Natur auf dem Marktplatz gäbe. Es bleibt hier beim „Als-Ob“. Der Erzähler gibt keinen Hinweis auf einen ursächlichen Zusammenhang, und doch fällt die Erwähnung Pans an dieser Stelle zu sehr in die Augen, um nicht wenigstens auf einen symbolischen Zusammenhang hinzuweisen.

Wenn Feuer und Tiger als Ausdruck des „panischen“ Schreckens angesehen werden, den der in der Mittagsruhe gestörte Pan verbreitet, dann befindet sich die Gruppe auf der öden Fläche offenbar im Eingangsbereich von Pans Reich, also auf der Schwelle zu Arkadien. Arkadien aber hat man sich als umschlossenes Gebiet zu denken, dessen

²⁰ Vgl. z.B. Otto, S. 52 und Klingenberg, S 89.

Friede nur durch diese Abgeschlossenheit gesichert wird.²¹ Die Grenze wird hier mit der öden Fläche gesetzt, Pan reagiert mit Feuer und Tiger auf die Grenzverletzung.

Zur Stützung dieser Deutung sei eine Parallelstelle aus *Faust II* angeführt. Die Ausarbeitung des Helenaaktes, um den es hier geht, überschneidet sich zeitweise mit der Arbeit an der *Novelle*, oder genauer: „umrahmt“²² sie. Gegen Ende der Szene *Innerer Burghof* wird Helena von Faust die Aussicht auf ein gemeinsames Leben in Arkadien eröffnet, das in der nächsten Szene, *Schattiger Hain*, realisiert wird. Voran geht die Belehnung der Heerführer mit den umliegenden Ländern, so daß Arkadien zum umschlossenen, geschützten Bezirk wird: „Und sie beschützen um die Wette, / Ringsum von Wellen angehüpft, / Nichtinsel dich, mit leichter Hügelkette / Europens letztem Bergast angeknüpft.“ (3/287, V. 9510-14) Einige Strophen später werden die Rinder angeführt, die in Höhlen eine Unterkunft finden: „Pan schützt sie dort, und Lebensnymphen wohnen / In buschiger Klüfte feucht erfrischtem Raum, / Und sehnsuchtsvoll nach höhern Regionen / Erhebt sich zweighaft Baum gedrängt an Baum.“ (V. 9537-41) Die Idylle wird wie in der *Novelle* von Pan geschützt, in den oberen Regionen stehen dicht gedrängt die Bäume, deren Alter auch hier hervorgehoben wird: „Alt-Wälder sind's! Die Eiche starret mächtig, / Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast; / Der Ahorn mild, von süßem Saft trüchtig, / Steigt rein empor und spielt mit seiner Last“ (V. 9542-45), heißt es in *Faust II*, während der Oheim in der *Novelle* sagt: „Es ist eigentlich ein Wald, der diesen uralten Gipfel umgibt. Seit hundertundfünfzig Jahren hat keine Axt hier geklungen, und überall sind die mächtigsten Stämme emporgewachsen“ (493). Selbst der Ahorn taucht - in Goethes poetischen Werken insgesamt nur an diesen beiden Stellen erwähnt²³ - in ähnlicher

²¹ Wenn man Goethes Motto zur *Italienischen Reise*: „Auch ich in Arkadien!“, das für gewöhnlich auf Rom bezogen wird, mit der zitierten Briefstelle von Humboldt zusammenhält, ergibt sich eine auffällig mit der *Novelle* übereinstimmende Struktur: Arkadien, im Innern chaotisch, umgeben von einer

²² So Herman Meyer, *Natürlicher Enthusiasmus. Das Morgenländische in Goethes Novelle*. Heidelberg: Stiehm 1973, S. 29. Meyer geht es hier aber ausschließlich um den Übergang vom gesprochenen Wort zur Musik. - Klingenberg bezieht die *Novelle* dagegen auf den ersten Akt von *Faust II*.

²³ In den autobiographischen Schriften wird der Ahorn nur gelegentlich und

Funktion auf. Dem „steigt empor“ in *Faust II* entspricht in der *Novelle* der in den Turmstufen wurzelnde und die Zinne krönende Ahorn. (494)

In dieser, durch ähnliche Attribute gekennzeichneten arkadischen Landschaft tritt dann das Kind des Friedens auf:

Und mütterlich im stillen Schattenkreise
Quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm;
Obst ist nicht weit, der Eben reife Speise,
Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm.

Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund,
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich:
Sie sind zufrieden und gesund.

Und so entwickelt sich am reinen Tage
Zu Vaterkraft das holde Kind.
Wir staunen drob; noch immer bleibt die Frage:
Ob's Götter, ob es Menschen sind?

So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Daß ihm der schönsten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
Ergreifen alle Welten sich.

Neben ihr [Helena] sitzend.

So ist es mir, so ist es dir gelungen;
Vergangenheit sei hinter uns getan!
O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen,
Der ersten Welt gehörst du einzig an.

nicht an prominenter Stelle erwähnt. Ausführlich wird sein Holz als das beste Material für Bögen in dem Gespräch mit Eckermann vom 1. Mai 1825 besprochen (Vgl. Eckermann, Bd. II, S. 538-553). Von daher könnte er auch als ein weiterer Hinweis auf den kriegerischen Charakter der Burg verstanden werden.

Nicht feste Burg soll dich umschreiben!
Noch zirket in ewiger Jugendkraft
Für uns, zu wonnevollem Bleiben,
Arkadien in Spartas Nachbarschaft. (3/288, V. 9546-9569)

Die Parallelen zur *Novelle* sind wohl kaum übersehbar, ebensowenig aber auch die Differenzen: geht der Weg in der *Novelle* von der offenen Landschaft in den umschlossenen Burghof, so führt er im *Faust* umgekehrt aus der Burg heraus ins Freie. Während das Kind im *Faust* als Bürge des arkadischen Friedens eingeführt wird und sich später als kriegerischer Jüngling enthüllt,²⁴ wird das Kind in der *Novelle* zunächst mit dem Tiger in Verbindung gebracht und stellt später den Frieden her, den Euphorion in *Faust II* zerstört. Dementsprechend liegt es im *Faust* beim Lamme, in der *Novelle* beim Löwen. Wird Faust aus dem Traum²⁵ der Kunst von der Einheit des Mittelalters und der Antike in die kriegerische Wirklichkeit zurückgeholt, so entfernen sich dagegen Kind und Löwe - wie man nun schließen könnte - umgekehrt aus der Wirklichkeit der Jagd in den umhegten Bezirk der Kunst, der sich hier im friedlichen Miteinander von Löwe und Kind, Natur und Kunst, (morgenländischem) Altertum, Mittelalter und Gegenwart darstellt.

Der dritte Akt von *Faust II* und die *Novelle* sind deutlich als Gegenbilder aufeinander bezogen. Die Elemente sind zwar bis ins Einzelne identisch, verhalten sich aber in umgekehrter Proportion zueinander. Das gilt für die Gegensatzpaare Friede und Krieg/Jagd, Landschaft und Burg, Natur und Kunst, Wirklichkeit und Traum. Dies heißt aber auch, daß es weder in *Faust* noch in der *Novelle* nur um Kunst oder Realität geht, sondern jeweils um deren Widerspiel. Der Bezirk der Kunst, die Stammburg, bleibt auf die Realität von Stadt und Schloß bezogen wie Arkadien auf Sparta (bzw. Griechenland als Ganzes auf das ritterliche Mittelalter), auch wenn die öde Fläche eine deutliche Grenze markiert und Fürst, Fürstin und Gefolge von dort zur Stadt hinabziehen,

²⁴ Vgl. *Faust*, V. 9870f, Euphorion. „Nein, nicht ein Kind bin ich erschienen, / In Waffen kommt der Jüngling an“

²⁵ Vgl. V. 9883 „Ist d e r holde Bund ein Traum?“

während der Erzähler Mutter und Kind, Wärtel und Honorio zur Burg hinauf folgt.

Die ausgewählte Gruppe, die schließlich Zutritt in das Arkadien der Stammburg erhält, wird gewissermaßen angeführt von dem Knaben. Mit dem Attribut der Flöte wird es geradezu mit der befriedenden Seite Pans identifiziert: nachdem die unerwünschten Eindringlinge erschreckt und in ihren angestammten Bereich zurückgeschickt wurden, geleitet Pan in Gestalt des Kindes die kleinere Gruppe in das Friedensreich der Kunst.

5. Die Rede des Schaustellers

Bevor wir uns dem Burghof als dem Zentrum des Geschehens zuwenden, ist die Rede des Schaustellers zu bedenken. Sie wird noch auf der öden Fläche gehalten und spiegelt die Zweideutigkeit dieses Grenzraums in allen ihren Teilen. Herman Meyer hat in seiner ausgedehnten Analyse auf den biblischen Ursprung vieler Bilder aufmerksam gemacht, die Elemente der Rede und ihre Komposition bis zur ägyptischen Listenwissenschaft zurückverfolgt und als ein Strukturmodell bestimmt, das sich an die Goethesche Morphologie anlehne. All dies soll hier nicht bestritten werden; es scheint aber, daß über dem Versuch, in die verwirrende Rede des Schaustellers eine Ordnung zu bringen, ihre grundlegende Ambivalenz zu sehr in den Hintergrund tritt. Um diese herauszuarbeiten, empfiehlt sich ein analytischer Zugriff.

Auf den ersten Blick äußert sich in der Rede eine „krause“ Logik. „Sinn“, d.h. ein nachvollziehbarer Zusammenhang, wird zwar intendiert, aber kaum hergestellt. Sieht man genauer zu, so ergibt sich dennoch ein klares Muster. Jeder Abschnitt beginnt mit einer leicht nachvollziehbaren Allegorie für die Allmacht des Herrn: der Felsen trotz der Witterung und schaut, von Bäumen gekrönt, weit umher; Biene und Ameise bauen ihr Haus nach den Regeln der Geometrie bzw. verlieren ihren Weg nicht; der Löwe herrscht über alles Getier. Auf ein „aber“ bzw. „doch“ folgt jeweils die Gegenthese: der Felsen stürzt in Trümmern herunter, das Pferd zerstampft den Ameisenhaufen, und der Mensch zähmt den Löwen. Den Regeln der Logik nach sollte nun ein Schluß gezogen, eine Entscheidung zwischen den Alternativen getroffen oder, im Sinne Hegels, eine Synthese eröffnet werden. Statt dessen schweift der Redner ab: die Steine gelangen

zum Ozean, wo „die Riesen in Scharen daherziehen und in der Tiefe die Zwerge wimmeln“; das Pferd trägt den Mann, „wohin er will, und die Frau, wohin sie begehrt“; Daniel bleibt in der Grube „fest und getrost, und das wilde Brüllen unterbrach nicht seinen frommen Gesang.“ (507f.) Zwar werden Steine, Pferd und Löwe noch in den Schlüssen erwähnt, der Zusammenhang der Rede bleibt also 'irgendwie' gewahrt, was aber die Riesen, die Frau und der Gesang Daniels noch mit dem festen Felsen, der Biene und dem königlichen Löwen zu tun haben, bleibt des Redners Geheimnis. Indem die Rede sich selbst nicht einmal nachvollziehbar widerspricht, sondern in einem der klassischen Logik vergleichbaren Dreischritt von Obersatz, Untersatz und Schluß eben dieses logische Schema außer Kraft setzt, hebt sie den Sinn, den sie aufzuzeigen antritt, im selben Schritt auf. Die Rede, auf einem Trümmerfeld gehalten, wird selbst zu einem Trümmerfeld des Denkens.

Von hier ab ist ein näheres Eingehen auf Goethes geologisches Denken notwendig, insbesondere auf den zentralen Aufsatz von 1784: *Über den Granit*. Er wird sich in der Folge, v.a. bei der Analyse der Schlußszene, als entscheidender Hebel der Deutung erweisen. Im Zusammenhang der Schaustellerrede ziehen wir einen Passus aus dem letzten Teil heran:

Ich kehre von jeder schweifenden Betrachtung zurück und sehe die Felsen selbst an, deren Gegenwart meine Seele erhebt und sicher macht. Ich sehe ihre Masse von verworrenen Rissen durchschnitten, hier gerade, dort gelehnt in die Höhe stehen, bald scharf übereinander gebaut, bald in unförmlichen Klumpen wie übereinander geworfen, und fast möchte ich bei dem ersten Anblicke ausrufen: Hier ist nichts in seiner ersten, alten Lage, hier ist alles Trümmer, Unordnung und Zerstörung. Ebendiese Meinung werden wir finden, wenn wir von dem lebendigen Anschauen dieser Gebirge uns in die Studierstube zurückziehen und die Bücher unserer Vorfahren aufschlagen. Hier heißt es bald, das Urgebirge sei durchaus ganz, als wenn es aus einem Stücke gegossen wäre, bald, es sei durch Flözklüfte in Lager und Bänke getrennt, die durch eine große Anzahl Gänge nach allen Richtungen durchschnitten werden, bald, es sei dieses Gestein keine Schichten, sondern in ganzen Massen, die ohne das

geringste Regelmäßige abwechselnd getrennt seien, ein anderer Beobachter will dagegen bald starke Schichten, bald wieder Verwirrung angetroffen haben. Wie vereinigen wir alle diese Widersprüche und finden einen Leitfaden zu ferneren Beobachtungen? (13/257)

Ebenso wie die Rede des Schaustellers den Ort der Rede abbildet, spiegeln die Meinungen der Gelehrten über den Granit dessen scheinbares Ansehen von „Trümmer, Unordnung und Zerstörung“ wider. Ja der Gedankengang entwickelt sich hier wie dort nach einer „Logik“, die sich selbst aufhebt: der intuitiven Sicherheit des Beginns widerspricht das Chaos der Felstrümmer; die erste „Meinung“, die dann zur Bestätigung herangezogen wird, behauptet aber überraschenderweise analog zur ersten These, das Urgebirge sei „durchaus ganz, als wenn es aus einem Stücke gegossen wäre“, und im Fortgang zeigt sich schließlich, daß das Chaos der gelehrten Schriften weniger im Urgebirge als im Chaos der Meinungen liegt.

Es scheint sich hier um eine für Goethes naturwissenschaftliches Denken typische Bewegung zu handeln. Das Objekt wird zunächst in seiner Totalität synthetisch aufgefaßt, sodann die Gegenposition bedacht, die jeden Zusammenhang bestreitet. So wird es in seiner vollen Gegensätzlichkeit anerkannt; der Schluß verschiebt den Widerstreit jedoch vom Gegenstand auf das denkende Subjekt, das auf diese Weise mit seinem Gegenstand identifiziert wird, sich gewissermaßen in ihn auflöst. So wird dem Gegenstand keine Gewalt angetan, denn seine Ambivalenz bleibt gewahrt, und dennoch behält die These der Totalität recht. Im gleichen Zuge wird die Differenz von Subjekt und Objekt ausgehebelt, der Betrachter als Teil und Resultat des Betrachteten in dieses einbezogen.

Der „Schluß“ vom Widerstreit der Meinungen auf den Betrachter ist in der Rede des Schaustellers weniger offensichtlich. Dennoch weisen seine Redeteile jeweils in diese Richtung, wenn am Ende jeden Beispiels der Mensch eingeführt wird, und zwar in aufstrebender Reihenfolge von der Abhebung von der Natur hin zum Aufstieg zum Göttlichen: als Riesen und Zwerge, Mann und Frau, Daniel. Genauer besehen unterliegen sowohl jeder Redeteil für sich als auch die Redeteile untereinander dem Gesetz von Polarität und Steigerung: Das erste Drittel thematisiert die

mineralische Welt in Polarität und Steigerung bis zu den ungestalten, polaren Übergangswesen Riesen und Zwergen; das zweite Drittel setzt bei der unteren Tierwelt an und endet beim Menschen. Mit Mann und Frau wird auch dessen Polarität hervorgehoben. Das letzte Drittel beginnt mit der oberen Tierwelt und endet beim Menschen, der seine Einheit (keine Doppelung!) in der weiteren Steigerung zum „frommen Gesang“ findet. Trotz der klaren Struktur tritt in der Zurücknahme des Ziels der Denkbewegung auf eine bloße Andeutung das Un- oder Widerlogische der Rede in den Vordergrund. Die Auflösung der Frage, wie das Trümmerfeld als Totalität aufgefaßt oder doch in eine solche integriert werden könne, wird damit auf später verschoben. Wir bleiben vorläufig auf dem Standpunkt der „Polarität“, werden aber schon auf die kommende „Steigerung“ verwiesen, deren Notwendigkeit Goethe auch im Gespräch mit Eckermann hervorhebt.²⁶

Die Schaustellerrede deutet ein Resultat nur an, ohne es zu erreichen. Damit entspricht sie dem Standpunkt, auf dem sie gehalten wird: dem Grenzbezirk des Trümmerfeldes.

6. *Der Burghof*

Es soll hier nicht Goethes geologisches Denken entfaltet werden. Wir benutzen die Schrift *Über den Granit* nur soweit, als es zum Verständnis der *Novelle* notwendig scheint.

Wie überall war Goethe auch in seiner geologischen Forschung an Kontinuität interessiert: methodisch in dem Bestreben, möglichst vollständige Reihen von Varietäten zu beobachten und zu deuten; chronologisch in der Abneigung gegen die vom Vulkanismus vertretenen erdgeschichtlichen Revolutionen; und schließlich fühlte er sich durch Beobachtungen während der Harzreisen auch in der Auffassung

²⁶ Vgl. den letzten Abschnitt des Zitats oben S. 129 sowie Goethes Erläuterung dieser Begriffe in seinem Schreiben an Kanzler von Müller über den Aufsatz *Die Natur*, 24. Mai 1828: „Die Erfüllung aber, die ihm [dem Aufsatz] fehlt, ist die Anschauung der großen Triebkräfte aller Natur: der Begriff von Polarität und Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. [...]“ (13/48).

räumlicher Kontinuität bestätigt. Der Granit erscheint ihm als die „Grundfeste unserer Erde [...], worauf sich alle übrigen mannigfaltigen Gebirge heraufgebildet.“ (13/254) Vom Erdinnern her bildet der Granit daher ein einziges Kontinuum bis zu den höchsten Gipfeln, die unerschütterlich auf diesem Grund stehen. Alle Erschütterung, alle Unordnung, selbst Vulkane entstehen nur als Epiphänomene der Erosionen an der Oberfläche, ohne die Substanz der Erde zu berühren.²⁷

Der Weg der Zerstörung führt also immer von oben nach unten; die Täler mit ihren Flußläufen - und zuletzt die Ozeane - bilden Sammelbecken von Trümmern (Sedimente), während die ursprünglichen Gipfel zwar nach und nach abgetragen werden, aber jederzeit frei von Trümmern und in direkter Verbindung mit ihrem Grund bleiben. Überraschend die Schlußfolgerungen:

Mit diesen Gesinnungen nähere ich mich euch, ihr ältesten, würdigsten Denkmäler der Zeit. Auf einem hohen nackten Gipfel sitzend und eine weite Gegend überschauend, kann ich mir sagen: Hier ruhest du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht, keine neuere Schicht, keine aufgehäuften zusammengeschwemmte Trümmer haben sich zwischen dich und den festen Boden der Urwelt gelegt, du gehst nicht wie in jenen fruchtbaren schönen Tälern über ein anhaltendes Grab, diese Gipfel haben nichts Lebendiges erzeugt und nichts Lebendiges verschlungen, sie sind vor allem Leben und über alles Leben. (13/255)

Das Leben und mit ihm der Tod, alles was die Menschen bewegt, die als Bewohner „jener fruchtbaren quellreichen Ebenen, die auf dem Schutte und Trümmern von Irrtümern und Meinungen ihre glücklichen Wohnungen aufgeschlagen haben, den Staub ihrer Voreltern aufkratzen und das geringe Bedürfnis ihrer Tage in einem engen Kreise ruhig

²⁷ „In der Ferne heben sich tobende Vulkane in die Höhe, sie scheinen der Welt den Untergang zu drohen, jedoch unerschüttert bleibt die Grundfeste, auf der ich noch sicher ruhe, indes die Bewohner der fernen Ufer und Inseln unter dem untreuen Boden begraben werden.“ (13/256f.)

befriedigen" (13/256), ist Produkt der Erosion des Urgebirges, während dieses selbst von seinen Abfallprodukten gänzlich unberührt, 'rein' bleibt.²⁸ Die Gegensätze zwischen Leben und Tod, Glück und Unglück, schön und häßlich betreffen nicht eine statische Ordnung, die über ihnen steht. Sie lassen sich nur ertragen, solange die Perspektive begrenzt bleibt - wie es allerdings im Tale natürlich ist - und daher die Relativität oder gar Nichtigkeit des menschlichen Lebens nicht in den Blick kommt. Auf dem Gipfel dagegen, auf dem diese Betrachtungen angestellt werden, entwickelt sich das Gefühl des Erhabenen²⁹ und eine Sehnsucht „nach dem nähern Himmel" (13/256). Umgekehrt fehlt aber auch hier oben das Glück, das sich aus der Befriedigung begrenzter Bedürfnisse ergibt.

Der Burghof der *Novelle* ist offensichtlich in Analogie zu dem Gipfel in *Über den Granit* angelegt. Er besteht aus einem Felsen „von den festesten des ganzen Gebirgs" (493); er zeigt sich dem Blick der Fürstin durch das Fernrohr *über* „Busch, Berg und Waldgipfel" (492); er stellt sich wie der Gipfel des geologischen Aufsatzes als „flacher Felsgipfel von der Natur geplättet" (494) dar. Die Burg jedoch, die sich auf dem Gipfel erhebt und bislang zumeist als gelungene Einheit von Natur und Kunst interpretiert wurde, widerspricht der in dem Aufsatz skizzierten Ordnung, indem sie die natürliche Ordnung verdeckt. Denn um diese sichtbar zu machen, muß der Gipfel *nackt* bleiben, auf dem Felsen der *Novelle* aber „steht gemauert ein Turm, doch niemand wüßte zu sagen, wo die Natur aufhört, Kunst und

²⁸ Noch prägnanter stellt sich die Auffassung des Lebens als Resultat von Abfallprodukten des Urgebirges bei Tieck dar. Im *Runenberg* heißt es: „[...] in den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar." Ludwig Tieck, Werke in vier Bdn., Bd. II: Die Märchen aus dem Phantasia. Dramen. Hrsg. v. M. Thalmann, München 1964, S. 77. Vgl. dazu auch meinen Aufsatz: Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes. In: *Euphorion* 87, 1993, S. 420-437, zu Tieck S. 426-429. Für Tiecks Naturauffassung spielen G.H. Schubert und Schellings Naturphilosophie eine größere Rolle; inwiefern Goethe diese oder auch Tieck direkt beeinflusst hat, bliebe zu klären.

²⁹ „Ich fühle die ersten, festesten Anfänge unsers Daseins, ich überschau die Welt, ihre schrofferen und gelinderen Täler und ihre fruchtbaren Weiden, meine Seele wird über sich selbst und über alles erhaben und sehnt sich nach dem nähern Himmel." (13/256)

Handwerk aber anfangen" (493). Der Ort der Stammburg entspricht damit den rohen Zeiten, in denen sie angelegt wurde: es ging den Vorfahren des Fürsten um Herrschaft nicht nur über die im Tal situierte Gesellschaft, sondern ebenso über die Natur. Die Burg stellt, aus Bruchstücken oder *Trümmern* des Urgebirges aufgemauert, die natürliche Ordnung auf den Kopf: der oberste Punkt steht nicht mehr im kontinuierlichen Zusammenhang mit den *Grundfesten der Erde*. Den sichtbaren Ausdruck dafür bildet der Ahorn, der

auf den Stufen, die in den Hauptturm hinaufführen, [...] Wurzel geschlagen und sich zu einem so tüchtigen Baume gebildet hat, daß man nur mit Not daran vorbeidringen kann, um die Zinne, der unbegrenzten Aussicht wegen, zu besteigen. Aber auch hier verweilt man bequem im Schatten, denn dieser Baum ist es, der sich weit über das Ganze wunderbar hoch in die Luft erhebt. (494)

Mit der Anlage der Burg erst entstand wie im Tal die Möglichkeit des Bewuchses. So wächst auf den Treppenstufen - die ja aus Felsstücken gebaut wurden und somit Fugen aufweisen - der Ahorn und verwandelt den ursprünglich erhabenen Gipfel in eine *bequeme* Idylle. Daran anschließend bedarf es nicht viel, wie der Oheim sagt, „um jeden Wanderer, jeden Besuchenden in Erstaunen zu setzen, zu entzücken. (493) Das Erhabene wird in ein Schönes umgedeutet und damit ein Verständnis der Ordnung der Natur nahezu unmöglich.

Der Oheim, der Fürst, die Fürstin - all jene, die an der Umdeutung des Erhabenen in ein Schönes Interesse zeigten, werden daher von dem abschließenden Spiel im Burghof ausgeschlossen und ziehen wieder abwärts, zu Stadt und Schloß. Für das Folgende kommen sie nicht weiter in Betracht. Eine Ausnahme bildet nur Honorio. Dies mag, wie sein oft erörterter Blick gen Westen, in die untergehende Sonne und nach Amerika, als Andeutung der Entsagung aufgefaßt werden.

7. Theater

Nachdem die Stamburg als ein der Ordnung der Natur entgegenstehendes Element ausgemacht worden ist, scheint es nicht recht einsichtig, warum die *Novelle* gerade dort, im Burghof, abschließt. Das scheint auf eine Bestätigung der Intentionen der Vorfahren zu deuten. Es ist jedoch zu bedenken, daß die feudalen Vorfahren des Fürsten die Burg als Herrschaftsinstrument benutzten und sich dergestalt die Verkehrung der Ordnung auf Dauer zunutze zu machen suchten (und scheiterten), während die Vorstellung von Kind und Löwe - ebenso wie der Aufenthalt des Betrachters in *Über den Granit* - nur ein transitorisches Moment darstellt: letzterem „ruft die brennende Sonne Durst und Hunger, seine menschlichen Bedürfnisse, zurück“ (13/256), und in der *Novelle* wird, wie Goethe gegenüber Eckermann feststellt, der Schausteller „sehr bald mit dem eisernen Käfig aus der Stadt da sein und den Löwen darin zurückführen.“³⁰ In beiden Fällen folgt auf die Erhebung der Abstieg, die Rückkehr in menschliche Bezirke und die Integration der gewonnenen Einsicht in das Leben im Tal.

Es kommt also darauf an, das Erhabene mit dem wechselhaften, dem Tod ausgelieferten Leben im Tal zu vermitteln. In der *Novelle* werden zwei Wege der Vermittlung vorgestellt: einmal der Weg des Fürst-Oheims, der die Stamburg in Zeichnungen festhalten läßt, um später den Gartensaal damit zu „zieren“. (495) Das Erhabene wird damit zwar auf Dauer in der künstlerischen Repräsentation ansichtig, aber zugleich auf die Höhe des Schlosses, der Gegenwart, des wechselhaften Lebens und des Ornaments *herabgezogen* und damit seines Charakters entkleidet. Den umgekehrten Weg geht die *Novelle* insgesamt: das menschliche Leben wird zum Erhabenen *hinaufgezogen*, aber nicht wie beim Bau der Stamburg auf Dauer gestellt, sondern bloß transitorisch, als Theaterspiel. Als symbolisches Spiel wird das Erhabene in das Leben integrierbar - aber auch nur als solches: ist doch schon der Versuch der Vorfahren, sich des Erhabenen auf Dauer zu bemächtigen, gescheitert.

Daß es sich bei der 'Zähmung' des Löwen durch das Kind um Theater auch im abschätzigen Sinne des Wortes handelt, ist unlängst

³⁰ Vgl. oben, Anm. 4.

hervorgehoben worden.³¹ Es ist wohl anzunehmen, daß sie Teil der üblichen Vorführungen auf dem Marktplatz und somit Routine ist. Schon der Fürst-Oheim hatte angesichts der grellen Bemalung der Bretterbude gesagt: „Drinne liegt der Tiger ganz ruhig in seinem Kerker, und hier muß er grimmig auf einen Mohren losfahren, damit man glaube, dergleichen inwendig ebenfalls zu sehen“. (498) Eine weitere Assoziation zum Theater entsteht durch die Identifikation des Knaben mit Pan, dem Begleiter des Theater-Gottes Dionysos. Auch deutet der Kommentar des Erzählers zu der Szene des Dornausziehens, daß „die Mutter sich vor Freuden mit ausgestreckten Armen zurückbog und vielleicht angewohnterweise [!] Beifall gerufen und geklatscht hätte, wäre sie nicht durch einen derben Faustgriff des Wärtels erinnert worden, daß die Gefahr nicht vorüber sei“ (512), in diese Richtung. Vor allem aber ist es der Bau selbst, der an das (antike) Theater erinnert: Der zusammengestürzte Torturm, „seit undenklichen Jahren von niemand betreten“ (494), bildet die *Skene*. Der Wärtel führt Mutter und Kind zunächst „durch einen beschwerlichen Stieg auf das Gemäuer hinauf, gerade dem Eingang gegenüber“ (511). Mutter und Wärtel schauen, wie Honorio, der auf einem abgelegeneren Mauerstück sitzt, von diesem *Koilon* (der antiken Zuschauertribüne) aus dem Geschehen zu, während das Kind „hinabsteigen [mag], gleichsam in die Arena des Schauspiels“ (511). Da der Haupteingang durch den Turm unzugänglich ist, hat man ihm „von der Seite beizukommen“ (494) versucht, also einen Zugang geschaffen, dessen Lage dem *Parados* im antiken Theaterbau entspricht. Dort liegt der Löwe und wird von dem Knaben für den gemeinsamen 'Auftritt' auf der *Orchestra* abgeholt. Durch „eine der kleinen Wendeltreppen, die er in der Ecke sieht“ (511), soll das Kind den Spielplatz schließlich verlassen. Sie entsprechen den Treppen, die seitlich zu den *Koiloi* hinaufführen.³²

Die Inszenierung der Löwenbändigung setzt die Umgestaltung der Burganlage durch den Oheim voraus. Der mittelalterliche Bau wurde durch den Torturm betreten, der damit noch nicht die Funktion der zur

³¹ Merkl, S. 222. Merkl schließt aber aus diesem Sachverhalt ganz unangemessen, die Novelle ende mit dem „Schein der Versöhnung. Ihre Schönheit ist gestellt,

³² Möbius, S. 122, verlegt den wartenden Löwen in das *Postszenium*, was der seitlichen Lage des neu angelegten Ganges widerspricht.

Orchestra hin abgeschlossenen *Skene* übernahm. Zum Aufführungsort wird der Platz erst über mehrere historische Stufen: Anlage der Burg im Mittelalter, anschließender Verfall besonders des Torturmes und schließlich die parkartige Umgestaltung mit dem neuen, seitlichen Zugang sowie das Entweichen des Löwen. Wenn das Kind schließlich ein friedliches Miteinander von Mensch und Tier, Natur und Kultur inszeniert, so setzt das deren vorherige Trennung voraus. In der Geschichte der Burg schlägt sich die Geschichte des Auseinanderdriftens von Mensch und Natur wie in einem Kondensat nieder, und hier wird das Getrennte symbolisch wieder vereint.

Der Burghof spielt jedoch nicht nur auf das antike Theater an; er bezieht sich ebenfalls auf Daniel in der Löwengrube, von dem das Kind in seinem Lied singt. Wie wir oben sahen, bildet Daniel den Höhepunkt der noch dem Polaritätsschema folgenden Rede des Schaustellers. Genau hier knüpft das Kind an. Hatte die Rede des Schaustellers die Regeln der Logik schon durch sukzessive Verschiebung der Inhalte verletzt, so erstrebt das Lied des Kindes überhaupt nicht mehr, einen angebbaren Zusammenhang herzustellen. Das 'Ineinanderschieben' selbst wird zum bestimmenden Moment, wie der Erzähler hervorhebt: „Eindringlich aber ganz besonders war, daß das Kind die Zeilen der Strophe nunmehr zu anderer Ordnung durcheinander schob und dadurch, wo nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte.“ (508) Es ist dies bloß noch ein Spiel mit Inhalten, die als Gegenstände dadurch zwar nicht verdrängt, aber ihrer Gegenständlichkeit entkleidet werden. Man möchte das Verfahren mit einem Zitat Kants illustrieren. In der *Kritik der Urteilskraft* wird die Produktion von *ästhetischen Ideen* als Vermögen des Genies bestimmt. Kant versteht darunter „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“³³ Die Verwandtschaft zu Goethes bekannter Bestimmung des Symbols im Gegensatz zur Allegorie liegt auf der Hand.³⁴ Wichtig ist aber das Verfahren des Verschiebens, mittels dessen

³³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §49, B 192/93.

³⁴ „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und

hier ästhetische Ideen produziert werden. Im Lied des Knaben ver- selbstständigt sich dieses Verfahren derart, daß ein Begriff auch entfernt nicht mehr auszumachen ist. Es handelt sich bei dem Lied, könnte man annehmen, um *reine* Kunst.

'Reine Kunst' bedeutet nicht: inhaltslose Kunst. Ihre Inhalte stehen durch die Verschiebung nicht mehr in einem angebbaren Zusammenhang und können daher nicht auf den Begriff gebracht werden, sind aber doch vorhanden und eröffnen einen Assoziationsraum,³⁵ den es abzutasten gilt.

8. Verschiebungen

Nun schieben sich in dem Liede die Situation Daniels in der Löwengrube und des Kindes im Burghof ineinander; in den Zeilen „Aus den Gruben, hier im Graben / Hör ich des Propheten Sang; / Engel schweben, ihn zu laben, / Wäre da dem Guten bang?“ (508) ist der Gegenstand der Rede insbesondere durch das deiktische „hier“ nicht mehr auszumachen. Daniel und das Kind fließen in eins. Der „Sang“ ist nicht nur Daniels, sondern auch das Lied des Kindes, die Engel schweben, Daniel und den Knaben gleichermaßen zu schützen. Die biblische Situation in der Grube wiederholt sich in dem grubenartigen Burghof. Eine zweite biblische Anspielung ist zu beachten. Schon vor längerer Zeit wurde diskutiert, ob die Zeile „Blankes Schwert erstarrt im Hiebe“ (509) auf die Opferung Isaaks auf dem Berge Morija verweist. Wir möchten

so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.“ (12/470f, Maximen und Reflexionen)

³⁵ Nimmt man die Kantische Definition der *ästhetischen Ideen* oder die Goethesche des Symbols ernst, so scheidet jede Interpretation aus, die ein Kunstwerk auf den Begriff zu bringen unternimmt. Es kann immer nur darum gehen, Assoziationsräume zu eröffnen. Das heißt jedoch nicht, daß Interpretationen beliebig seien. Jeder Assoziationsraum sollte zumindest *in sich* konsistent und *mit dem Werk* kompatibel sein. Daß mehrere, theoretisch unendlich viele Assoziationsräume zu einem Werk denkbar sind, die untereinander auch nicht kompatibel sein müssen, heißt also nicht etwa, *jede* Interpretation sei vertretbar.

gegen Brummack³⁶ diese Auffassung vertreten, denn das Ineinanderblenden der Opferstellen 'in der Grube' (Daniel) und 'auf dem Gipfel' (Isaak) bildet die letzte Szene der *Novelle* genau ab. Zudem erscheint das Opfer auf dem Gipfel auch in *Über den Granit*. „Hier auf dem ältesten, ewigen Altare, der unmittelbar auf die Tiefe der Schöpfung gebaut ist, bring ich dem Wesen aller Wesen ein Opfer.“ (13/256) Es ist dies zwar nur ein symbolisches, das Opfer der Kunst, nichtsdestotrotz aber wie im Falle des erlassenen Opfers Isaaks und Daniels auch hier ein *Menschenopfer*, das erlassen wird³⁷. Und hier werden wir auf ein weiteres 'Ineinanderschieben' aufmerksam: nicht weit von der Grube, dem Graben liegt die Assoziation 'Grab'. Tatsächlich genügt es, nur den letzten Buchstaben der ersten Zeile auszulassen, um das Lied in das Lied eines Toten, eines (erlassenen) Menschenopfers eben, zu verwandeln: „Aus den Gruben, hier im Grabe"! Auch das Wort 'Grube' erhält ein neues Ansehen, verwendet Goethe es doch häufig in der Bedeutung von 'in die Grube fahren'.³⁸

Der Verflechtung des Erhabenen ins Vergängliche, des Lebens in den Tod im symbolischen Spiel schließt sich ein weiteres 'Ineinander' an. Wenn die zweite Hälfte der letzten Strophe grammatisch so komplex wird, daß sie sich erst bei zweiter oder dritter Lektüre erschließt und als verborgene 'Quintessenz' der *Novelle* sich gewissermaßen aufdrängt (und von den Interpreten auch so verstanden worden ist³⁹), so steht dem die

³⁶ Vgl. Jürgen Brummack, „Blankes Schwert erstarrt im Hiebe.“ Eine motivgeschichtliche Bemerkung zu Goethes *Novelle*. In: „Getempert und gemischt“. FS für W. Mohr. Hrsg v. F. Hundsnurscher u.a., Göppingen 1972, S. 355-376, bes. S. 357.

³⁷ Eine weitere Parallele, die wir hier aber nicht diskutieren, liegt im erlassenen Menschenopfer in der *Iphigenie*.

³⁸ Vgl. z.B. *Der Gott und die Bajadere; Götz von Berlichingen*, V, Weislingens Schloß, 4/169; *Iphigenie auf Tauris*, III/1, 5/36; *Die natürliche Tochter*, III/4, 5/263; *Faust II*, 3. Akt, Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta, 3/275.

³⁹ Vgl. v.a. Staiger, S. 74: „Die ersten Zeilen [der die *Novelle* abschließenden Strophe] übertreffen an Kindlichkeit das Frühere noch. Gute Kinder, selger Engel, böses Wollen, schöne Tat - so allgemein und einfach wird das unterschieden, wie es für den Sinn der Kleinen faßlich ist. Den zweiten Teil der Strophe aber füllt ein weit gespanntes und verflochtenes Satzgebilde aus, desgleichen bisher in dem ganzen Lied nicht anzutreffen war. Bei näherer Betrachtung findet sich sogar eine kühne, wenngleich verschleierte *apo koinu-*

Trivialität ihres Inhalts entgegen. Denn das „Knie“, an das der Löwe durch frommen Sinn und Melodie gebannt wird, möchte man vielleicht als den profansten aller Körperteile ansprechen. „Liebem Sohn ans zarte Knie“! Das Lächerliche der Formulierung springt demjenigen sofort in die Augen, der sich nicht durch blinde Goetheverehrung die Sicht auf den Text hat vernebeln lassen. So schieben sich zum Schluß der Novelle das „tief-Symbolische“ und das einfach Lächerliche ineinander, das dicht Gedrängte komplexester Poesie und die Flachheit eines Witzes, das Erhabene der Tragödie und das Komische des Lustspiels. Und um Komödie, um „Zirkus“ handelt es sich ja schließlich auch bei der Zähmung des Löwen.

Ein letztes 'Durcheinanderschieben' ist zu bemerken. Das Ineinander von Tal und Gipfel, Grube und Grab, Daniel und Isaak bezog sich auf Inhalte; mit dem Lied des Knaben kommen jedoch im Reim auch Lautverschiebungen zum Tragen. Damit ist eine weitere Steigerung erreicht, denn die logische Beziehung von Inhalten wird nicht mehr nur durch deren Verschiebung gelöscht, sondern die (Laut-) Verschiebung wird im Reim zum formalen Prinzip der Rede. Von diesem Formgesetz wird jedoch rückgreifend, wie zuletzt festzustellen ist, der gesamte Text einschließlich seiner Prosateile umfaßt. Gemeint ist der verslose Reim: Sporn - Dorn. Der „Sporn des Reiters“ (491), der zu Beginn der Novelle die Pferde zur bevorstehenden Jagd anstachelt, wird ihnen in das Fleisch getrieben. Den „Dorn“ jedoch zieht das Kind zum Schluß dem Löwen aus dem Ballen. In der Lautverschiebung von „Sporn“ auf „Dorn“ ist die gesamte Entwicklung der Novelle aufgehoben: vom Menschen, der mit

Konstruktion: Das „Ihn, des Waldes Hochtyrannen“ ist Objekt sowohl von „so beschwören“ wie von „fest zu bannen“. Nach dem schlichten Anfang nötigt uns das schier ein Lächeln ab. Wir haben das Gefühl, dem Kind gelinge hier ganz absichtslos noch etwas wie ein kleines Fugato. *So beschwören* hält gewissermaßen das obere Thema aus, während der Infinitiv mit *zu* die zweite Stimme weiterführt; und die *apo koinu*-Konstruktion ergäbe, um in dem musikalischen Gleichnis zu bleiben, eine Art von enharmonischer Verwechslung [ein weiteres 'Ineinanderschieben!']. Solche Künstlichkeit scheint uns am Ende nochmals anzudeuten, wie das Unberührt-Naive sich von selbst zum Geist erhebt, wie die Kunst als Blüte aufsteigt aus den Blättern der Natur und eine leichtgeschwungene Brücke von den Morgenländern zu der hochgebildeten Gesellschaft später Zeit hinüberführt."

seinen Produkten die Natur verletzt (Sporn als Kunstprodukt, Jagd, Burg, Eindringen in Arkadien) führt sie zum Menschen, der sie, ohne ihr Gewalt anzutun, im bloßen symbolischen wieder Spiel heilt (Dorn als Naturprodukt). Daß auch die gesamte Novelle wie die Schlußszene als Theaterspiel zu verstehen ist, zeigt sich zuletzt in der Verwendung des Schleiers. Zu Beginn hebt sich ein „dichter Herbstnebel“ (491) wie der Theatervorhang. Diesem „sich lichtenden Schleier“ (491) entspricht gegen Ende der Novelle das Halstuch, mit dem der Knabe die Wunde des Löwen verbindet. Es wurde schon anderwärts⁴⁰ als die Goethesche Dichtungs-Metapher 'Schleier' erkannt. Sie legt sich hier um die offene Wunde der Natur, die vom Menschen in der Dichtung symbolisch geheilt wird:

Indessen hatte sich der Löwe ganz knapp an das Kind hingelegt und ihm die schwere Vordertatze auf den Schoß gehoben, die der Knabe fortsingend anmutig streichelte, aber gar bald bemerkte, daß ein scharfer Dornzweig zwischen die Ballen eingestochen war. Sorgfältig zog er die verletzende Spitze hervor, nahm lächelnd sein buntseidenes Halstuch vom Nacken und verband die greuliche Tatze des Untiers, sodaß die Mutter sich vor Freuden mit ausgestreckten Armen zurückbog und vielleicht angewohnterweise Beifall gerufen und geklatscht hätte, wäre sie nicht durch einen derben Faustgriff des Wärtels erinnert worden, daß die Gefahr nicht vorüber sei. (512)

'Vorhang auf!' zu einem Spiel, das den Menschen als die Natur verletzendes Wesen zeigt; mit 'Vorhang zu, Applaus!' schließt die Novelle zu einem guten, beruhigenden Ende. Im Spiel der Kunst werden die Wunden wieder geheilt, die der Mensch der Natur schlägt.

Vor übereilten Schlußfolgerungen ist jedoch zu warnen. Die Natur wird nur 'im Spiel' geheilt; die Burg wird, mit oder ohne Umgestaltung durch den Oheim, weiter verfallen, der Felsen mit der Zeit wieder nackt werden. Die „Bewohner jener fruchtbareren quellreichen Ebenen“ werden weiterhin „auf dem Schutte und Trümmern von Irrtümern und Meinungen ihre

⁴⁰ Gerhard Kaiser, Zur Aktualität Goethes. Kunst und Gesellschaft in seiner *Novelle*. In: Jb. dt. Schillerges. 29, 1985, S. 248-265, hier S. 264.

glücklichen Wohnungen" (13/256) aufschlagen. Auf beiden, der Natur wie den Irrtümern der Menschen, als Voraussetzung aber baut die Kunst ein Neues, das Goethe im Gespräch mit Eckermann als „Blume" (gemeint ist die Blüte) kennzeichnet:

„Um für den Gang dieser Novelle ein Gleichnis zu haben", fuhr Goethe fort, „so denken Sie sich aus der Wurzel hervorschießend ein grünes Gewächs, das eine Weile aus einem starken Stengel kräftige grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet. Die Blume war unerwartet, überraschend, aber sie mußte kommen; ja das grüne Blätterwerk war nur für sie da und wäre ohne sie nicht der Mühe wert gewesen."⁴¹

Um im Bild zu bleiben: Die *Novelle* wurde bislang so verstanden, als ob sich nachträglich das gesamte Gewächs zur Blüte umbilden würde: die Natur verschönert, der Brand gelöscht, das Fürstentum zu Schillers *ästhetischem Staat* umgebildet. Davon kann jedoch keine Rede sein. Die Blume, das inszenierte Spiel im Burghof, besteht nach ihren eigenen Gesetzen (die wir als Löschung des Begriffs durch Verschiebung der Inhalte bestimmt haben). Die zu Beginn der Erzählung ausgelegten Fäden werden nicht etwa deswegen nicht wieder aufgenommen, weil alle Fragen gelöst sind, sondern weil das Schicksal von Stadt und Fürstenfamilie für die Kunst *gleichgültig* ist, die auf ihnen als Voraussetzung aufbaut: es wäre „nicht der Mühe wert gewesen", weiter darüber zu berichten.⁴²

⁴¹ Eckermann, S. 196.

⁴² Wem diese Schlußfolgerung zu kraß erscheint, sei auf Ernst Beutlers Aufsatz: *Ursprung und Gehalt von Goethes Novelle*. In: DVjs 16, 1938, S. 324-352 verwiesen. Beutler kommt zwar zu ganz anderen Ergebnissen, trägt aber zu Beginn mehrere Belegstellen dafür zusammen, daß Goethe sich im Alter von den 'Weltbegebenheiten' mit Verachtung abwandte.