

GERHARD KAISER

Goethe und Buchenwald - oder:
Kann Barbarei Dichtung in Frage stellen?

Goethe und Buchenwald - oder: Kann Barbarei Dichtung in Frage stellen?

Gerhard Kaiser

1. Fehldeutungen

1.1 Goethe und das DDR-Regime

Zu Goethes zweihundertstem Geburtstag war ich zweiundzwanzig Jahre alt und eben an der Humboldt-Universität in Ostberlin für Germanistik immatrikuliert worden. Als Weimarer nahm ich an der offiziellen Feier am 28. August 1949 auf dem Theaterplatz teil. Am Abschluß, der sich in die abendliche Dunkelheit hineinzog, sprach ein junger Schauspieler im Fackellicht vom Balkon des Nationaltheaters herab Fausts Monolog unmittelbar vor seinem Tod, in dem er als letztes und höchsterrungenes Ziel seines Strebens ein freies Volk auf freiem Grund visionär beschwört:

*Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.*

(Vers 11563 ff.)

Der freie Grund, der sich vor Fausts innerem Augen erschließt, soll aus einem gigantischen Kolonisationsunternehmen hervorgehen, dessen Planer und treibende Kraft der mächtige alte Mann ist. In der Stimme des jugendlichen Sprechers verjüngte er sich bei der Staatsfeier zu unbezwinglicher Energie.

Faust, der unersättliche Egomane, schien sich in dieser Perspektive zuletzt gewandelt und in den Dienst des sozialen Ganzen gestellt zu haben. Die Szene bot sich dar als symbolischer Vorweis auf den Sieg des Sozialismus in Deutschland, der wiederum zurückging auf die gewaltige, von Lenin und Stalin in der Sowjetunion durchgepeitschte Modernisierungs- und Kollektivierungsleistung. Diese beiden Titanen unserer Zeit waren es, die mit Hilfe großartiger Kanal- und Stauwerksbauten Kommunismus und Elektrizität als Inbegriff der technisch beherrschten Naturkräfte miteinander

vermählt und die „neuste Erde“ geschaffen hatten. Ein Menschheitsfortschritt deutete sich an, vor dem die entsetzliche moralische, politische und militärische Katastrophe der Hitlerdiktatur zur Episode verblaßte. Ich war ergriffen. Meine Ergiffenheit verdankte sich einer fulminanten Fehldeutung Goethes.

1.2 Verfehlte Aktualisierung heute

Als Emeritus der Germanistik lese ich fünfzig Jahre später die Broschüre „Weimar 1999 Kulturstadt Europas“, die im Zeichen von Goethes 250. Geburtstag steht, aber auf 176 Seiten keine einzige Goethe-Darstellung aus seiner Zeit enthält, statt dessen unter der Überschrift „Weimar design Souvenir 1999“ ihn veralbernde Produkte eines vom Bauhaus, Fakultät Gestaltung, veranstalteten „Design-Workshops“, die „in das Merchandisingprogramm der Kulturstadt GmbH“ aufgenommen sind. Das Programm ist herausgegeben von einer Instanz, die sich „Weimar 1999 Kulturstadt Europas GmbH“ nennt. Zwischen Goethe und uns liegt solches Pidgin-Gestammel. Zwischen Goethe und uns liegen aber auch Barbareien wie der Veranstaltungstitel „Who the fuck is Wieland“ im Rahmen des Programmteils „ein Wieland-Paket im Goethejahr“. Who the fuck is Bernd Kauffmann, der „Intendant und Generalbeauftragte“, der Generalverantwortliche für all dies?

Aber letztlich geht es zwischen Goethe und uns um etwas viel Schlimmeres als Sprachbrocken und Geschmacklosigkeiten, um das Schlimmste überhaupt, was Paul Celan in einem unvergeßlichen Oxymoron „schwarze Milch“ genannt hat: Es geht um die Vergiftung, die Perversion unserer Geschichte. „Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald“ ist einer der beiden Leitsprüche des Programm-Bändchens, ein Wort des Germanisten Richard Alewyn. Er war ein Meister der genauen und geschliffenen deutschen Sprache wie wenige seiner Kollegen. Als Jude wurde er von seinem Lehrstuhl in Heidelberg vertrieben und kam nach dem Ende der Hitlerherrschaft wieder an die deutsche Universität zurück.

Scheinbar hat eines der kennzeichnenden Projekte dieses Goethejahrs, durchgeführt von dem zuvor genannten Sprachmonster, die Autorität Alewyns für sich. Es ist die Freilegung einer mächtigen Schneise, die Teil eines alten, dem Jagdschloß Ettersburg bei Weimar zugeordneten zehnstrahligen Sterns ist. Die neu herausgehobene, für den Weimar-Tourismus hergerichtete Spur führt zum Appellplatz des Konzentrationslagers Buchenwald. Ettersburg gehört wie Tiefurt und Belvedere zu den reizvollen Außenposten der Residenz Weimar und wurde in den Jahren 1776 bis 1780 unter der Herzoginwitwe Anna Amalia ein bevorzugter Aufenthalt ihres sogenannten Musenhofes, dessen wichtigste Anreger Wieland und Goethe waren. In diesem Kreis, in dem höfische Etikette und Standesunterschiede in einem für die Epoche erstaunlichen Maß zurücktraten, entfaltete sich eine Geselligkeit, die von musikalischen und literarischen Vergnügungen über das Liebhabertheater bis zu Tanz und Schlittenfahrt reichte.

Das ist der eine Punkt der begehren Linie. Der andere ist ein Ort des Grauens nahebei, der durch die berühmte Analyse „Der SS-Staat“, schon 1946

vom Herausgeber der „Frankfurter Hefte“ und ehemaligen politischen Häftling Eugen Kogon veröffentlicht, weltweit zum Synonym des Terrorsystems der KZs wurde, so wie Auschwitz zum Synonym des deutschen Völkermordes an den Juden Europas. Buchenwald, das KZ mit dem teuflisch idyllischen Namen, wurde als eines der frühen Konzentrationslager 1937, 160 Jahre nach dem heiter-empfindsamen Treiben der Weimarer Frühklassik in Ettersburg, vom Hitlerregime mit zynischem Scharfsinn in nächster Nähe der Goethestadt errichtet. 1919, im Jahr von Goethes 170. Geburtstag, war Weimar zum Sitz der Verfassunggebenden Versammlung der ersten Deutschen Republik nach dem Sturz des Kaiserreichs gewählt worden. Das Weimarer Nationaltheater, der Tagungsort, sollte die neue Demokratie an den Humanismus der Weimarer Klassik als tragende Gesinnung anschließen. Aber den Nationalsozialisten gelang es, den ihnen verhaßten Geist von Weimar auszumerzen, zusammen mit dem Leben vieler seiner Träger. Statt dessen wurde von Hitler und seinen Parteigängern der Geist von Potsdam beschworen, aber chimärisch: als todbringendes Gespenst eines Europa zerstörenden Krieges.

Die tückische nazistische Verklammerung von Weimar und Buchenwald wird durch die zum historischen Lehrpfad bestimmte, neu etablierte Schneise vom Kulturort Ettersburg zu einem der Schandplätze der deutschen Geschichte noch einmal aus heutiger Position gegengezeichnet und bestätigt. „Durch die Öffnung der Schneise kann man die unheimliche Nähe wiederentdecken, die Nähe zwischen moderner Barbarei und klassischer Kultur, die durch nichts und niemanden mehr zu verbergen ist.“ So zitiert emphatisch Herr Kauffmann den spanisch-französischen Schriftsteller und ehemaligen Lagerinsassen Jorge Semprun, nachdem der Generalintendant schon vorher vom „Mythos“ Weimar und dessen „Januskopf“, den „beiden Polen der Geschichte dieser Stadt“ und der „Fallhöhe zwischen schöpferischer Möglichkeit und der Wirklichkeit eines ‘Höllensterzes’“ orakelt hat. Es geht hier aber um Stilebenen. Wenn sich der ehemalige Widerstandskämpfer und Buchenwaldgefangene Semprun angesichts der Örtlichkeit, die für ihn mit so viel Bitternis aufgeladen ist, von Assoziationen und Erinnerungen überfluten läßt, entsteht ein literarisch-imaginativer Text. Aber wir, die wir weder zu den Opfern von Buchenwald noch zum handelnden Personal des MUSENHOFES von Ettersburg gehören, haben nicht das Recht, in argumentativen Texten am Mythos Weimar, noch gar an einem neuen Mythos Weimar zu stricken. Klar ist zu sagen: Die räumliche Nähe von Schloß Ettersburg und dem KZ Buchenwald ist geistige und geschichtliche Ferne. Weder bilden Ettersburg und Buchenwald Pole, denn Pole sind gleichzeitig und bedingen einander, aber Schloß Ettersburg bedingt nicht das KZ Buchenwald oder gar umgekehrt. Noch ist Ettersburg die „schöpferische Möglichkeit“ zur Wirklichkeit Buchenwald; noch ist Buchenwald „Höllenfahrt“; noch liegt zwischen beiden eine „Fallhöhe“, denn die gehört dem Trauerspiel als poetischer Gattung zu, nicht der Geschichte; noch trägt Weimar ein Janusgesicht, weil hier zu verschiedenen Zeiten sehr verschiedenartige Dinge stattgefunden haben. Ein paar Seiten nach dem nüchternen Alewyn-Zitat

wird suggestiv und vage, wichtigtuerisch und voll Pseudotiefsinn genau das Gegenteil davon verkündet. Nicht um die Nähe zwischen Ettersburg und Buchenwald geht es Alewyn, sondern um die Entfernung zwischen dem klassischen Weimar und uns. Wir müssen es wiedergewinnen, nicht durch Schummersymbolik und Schummelsymbolik, sondern durch Genauigkeit und Unterscheidungsvermögen.

Wer Weimar und Buchenwald zeichenhaft aufeinander verweisen läßt, vollzieht abermals, wie die SED-gelenkte Goethefeier von 1949, eine eminente Klitterung, die dazu führen kann, daß der eine Name den anderen gleichsam wie in einem Pawlow'schen Reflex heraufruft. Bei dem immer dünner werdenden Gerüst historischer Kenntnisse, mit dem wir unsere Schüler aus den Schulen hervorgehen lassen, kann ich mir den Tag vorstellen, an dem die Sekundaner Goethe für den Kommandanten von Buchenwald halten, denn lang, lang ist ja beides her.

Als 15jähriger Flakhelfer, Schüler des Humanistischen Wilhelm-Ernst-Gymnasiums, war ich mit meinen Mitschülern an leichten Flakkanonen zur Tieffliegerabwehr in einem Weimarer Rüstungsbetrieb nahe dem Bahnhof stationiert, und täglich hatten wir Kindsoldaten die Elendsgestalten der zur Arbeit in stacheldrahtbegrenzte Areale der Maschinenhallen getriebenen Buchenwaldhäftlinge vor unseren oft verstörten, oft abgestumpften Augen. Als das Weimarer Nationaltheater in einer seiner frühen Nachkriegsinszenierungen Beethovens „Fidelio“ herausbrachte, wäre es nicht nötig gewesen, den Gefangenenchor in KZ-Kleidung auftreten zu lassen. Wohl jeder im Publikum hatte diese Assoziation, und als Siebzehnjähriger verfiel ich unter der Ekstase der Musik einem Identifikationsrausch, der mir heute als Grenzverwischung zwischen Tätern und Opfern suspekt wäre: Die da heraufkamen und schließlich befreit wurden, das waren wir!

Mehr als 50.000 Menschen sind in Buchenwald zu Tode gebracht worden. Und weil die neuen Machthaber die zweckmäßigen Einrichtungen gleich weiterverwendeten, zwischen 1945 und 1950 noch einmal 7000, nicht alle Nazis, aber alles Menschen. Das entspricht zusammen nahezu der heutigen Einwohnerzahl Weimars und dem Zehnfachen der Einwohnerzahl zur Goethezeit.

Noch während die neuen Opfer, nun einer sehr willkürlichen Entnazifizierung durch die Hilfsorgane der sowjetischen Besatzungsmacht, im KZ Buchenwald verkamen, nahmen die Ideologen des Kommunismus das Konzentrationslager als Ort nicht in erster Linie der deutschen Schande, sondern der Befreiung zum Sozialismus in Anspruch, für den sie auch den großen Faustmonolog einspannten. Goethe und Buchenwald - das war auch einmal ein Stück Selbstdarstellung der DDR: Ihr angeblich demokratischer angeblicher Sozialismus behauptete von sich, die Zwingburgen des spätimperialistischen Faschismus gebrochen und den progressiven Gehalt der bürgerlichen Weimarer Klassik freigelegt zu haben.

Das ist das theatralische Blendlicht, das auf der 1958 eröffneten Buchenwald-Gedenkstätte mit dem epigonalen und pathetischen Mahnmal von Fritz

Cremer liegt: Mit seinem heroischen Faltenwurf, gereckter Faust, umklammertem Karabiner, in der Mitte der Figurengruppe den Träger einer Fahne, die nicht anders als rot gedacht werden kann, ist es ein Kampf- und Freiheitsdenkmal, das in krassem Gegensatz zu den gräßlichen Fotodokumenten der Opfer und der von Leiden gezeichneten Entkommenen steht, die nach der Befreiung durch die US-Armee um die Welt gingen.

Aus der schrecklichen Wirklichkeit ging ein pseudoreligiöser Prozessionsweg nach dem Schema „durch Sterben und Kämpfen zum Sieg“ hervor, auf dem Herden von Touristen aus aller Welt, die hier entlanggegängelt wurden, in den Dienst der triumphalistischen Selbstdarstellung der DDR genommen wurden.

Die kurzschlüssige Verbindung zwischen Goethe und Buchenwald hat also, unter umgekehrtem Vorzeichen, ihre Tradition, an die erinnert werden muß, wenn dieser angebliche Meridian unserer Geschichte in der Kulturhauptstadt Europas als Hit der auf Aktualisierungseffekte versessenen Kulturmanager etabliert wird. Der historische Lehrpfad Ettersburg-Buchenwald genügt dabei nicht.

Damit auch der Begriffsstutzige versteht, was hier zur historischen Symbolik hochgedonnert werden soll, wird in Buchenwald ein Konvolut von 250 Goethezeichnungen ausgestellt, das Ganze angekündigt im Programmband unter der Überschrift: „Eine Wechselausstellung der vermeintlich falschen Objekte am vermeintlich falschen Ort zu den Extrempolen der Geschichte der Stadt“.

1.3 Brecht contra Goethe?

Aber was genau ist nun eigentlich mit diesem pointiert inszenierten Zusammenprall von Kultur und Bestialität gemeint? Vielleicht hilft uns Bertolt Brecht auf die Sprünge, der, als der Sozialismus noch frech und anarchistisch und nicht staatstragende Ideologie des bürokratischen Sozialismus der DDR war, in seiner „Hauspostille“ von 1927 die „Liturgie vom Hauch“ veröffentlichte. Sie parodiert Goethes berühmtestes Gedicht, vielleicht das berühmteste Gedicht in deutscher Sprache. Goethe hat es am Abend des 6. Septembers 1780 an die Bretterwand einer Schutzhütte im Thüringer Wald geschrieben, in der er öfters als Wanderer übernachtete. Es ist das auch die Zeit des Ettersburger höfischen Kulturzirkels. Früher konnte man es auswendig:

Ein gleiches

(nämlich: Nachtlied des Wandrers; ein anderes geht als Pendant vorher)

Über allen Gipfeln

Ist Ruh,

In allen Wipfeln

Spürest du

Kaum einen Hauch;

Die Vögelein schweigen im Walde.

Warte nur, balde

Ruhest du auch.

Brechts Parodie beginnt so:

Liturgie vom Hauch

1

Einst kam ein altes Weib einher

2

Die hatte kein Brot zum Essen mehr

3

Das Brot, das fraß das Militär

4

Da fiel sie in die Goss', die war kalte

5

Da hatte sie keinen Hunger mehr.

6

*Darauf schwiegen die Vöglein im Walde.**Über allen Wipfeln ist Ruh**In allen Gipfeln spürest du**Kaum einen Hauch.*

7

Da kam einmal ein Totenarzt daher

usw.

Äußert sich da nicht eine rasante Sozialkritik, die von der ständischen Gesellschaft der Goethezeit bis zum heutigen kapitalistischen System aktuell geblieben ist; sprechen da nicht Wut, Schmerz und Hohn über die Humanitätsheuchelei, mit der sich Privilegierte den Luxus der Ruhe, des Naturgenusses, der schönen Gefühle und schönen Worte gönnen, sich mit kulturellen Opiaten einlullen, indessen die unten, die Ausgebeuteten, Armen, die Entrechteten und Verfolgten, die Vergewaltigten, die Flüchtlinge, die Hungrigen, verdeckt durch die Nebelschwaden der Sentimentalität, leiden und zugrundegehen? Ist Glück, mit Menschen, mit der Natur, mit Kunst, in der Kunst schuldhaft angesichts des entsetzlichen politischen und sozialen Unrechts, das täglich und stündlich geschieht, das einbetoniert ist in die Stabilität der herrschenden und uns privilegierenden Verhältnisse? Und es muß erlaubt sein, auch noch allgemeiner zu fragen: angesichts des Leids der Welt mit seinen unzähligen vielen Gesichtern?

Der spätere Brecht war, wie Goethe in Weimar, ein Privilegierter, Goethe des aufgeklärten Absolutismus, Brecht des DDR-Sozialismus. Wie Goethe sein Gartenhaus im Weimarer Park, so besaß Brecht in Buckow am Scharmützelsee in der Märkischen Schweiz ein Refugium, wo 1953 die „Buckower Elegien“ entstanden. Eine von ihnen, „Der Rauch“, ließe sich leicht an die Stelle der Goethe-Strophe 6 in Brechts „Liturgie vom Hauch“ rücken. Ich versuche den Austausch:

(…)

4

Da fiel sie in die Goss', die war kalte

5

Da hatte sie keinen Hunger mehr.

6

Darauf schwiegen die Vöglein im Walde.

Und von hier an nun das Brecht Gedicht:

*Das kleine Haus unter Bäumen am See.**Vom Dach steigt Rauch.**Fehlte er**Wie trostlos dann wären**Haus, Bäume und See.*

Sehr subtil, sensibel, ruhevoll, gebildet auch diese Verse Brechts. Elegie ist schließlich eine antike Gattungsbezeichnung. Angestimmt diese Brechtsche Elegie, während Menschen in Kriegen starben, im Archipel Gulag oder im Gelben Elend von Bautzen verdarben, irgendwo verhungerten, gefoltert, vergewaltigt wurden. Nicht nur Zyniker sagen, das sei, seit es Menschen und Gedichte gibt, bis heute leider immer nebeneinander hergelaufen, freilich in jeweils verschiedenen historischen und gesellschaftlichen Konstellationen; aber in allen Konstellationen waren es Menschenleid und Menschenelend, gab es Unterdrückung neben selbstzufriedenem Lebensgenuß

und selig in sich selbst scheinender Kunst. Goethe und Buchenwald? An die Stelle des Namens Goethe ließe sich jeder beliebige andere Künstlernamen setzen:

Die Akropolis - Phidias, und Blut, Schweiß und Tränen der Sklaven. Sankt Petersburg - Barockklassizismus und ein Heer von Zwangsarbeitern, die man bei den Gründungsarbeiten in Sumpf und Wasser krepieren ließ. Nicht nur Brecht, auch Goethe kannte den Riß in der Welt zwischen Schönheit und Barbarei sehr gut. Am 6. März 1779, anderthalb Jahre vor „Wandrer's Nachtlid“, schrieb er aus der Strumpfwirkerkleinstadt Apolda bei Weimar, in der das soziale Elend herrschte: „Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden als wenn kein Strumpfwürcker in Apolde hungerte.“ So der Dichter und Minister im Kleinstaat, der reformerische Wirtschaftsprojekte und den Theaterbetrieb förderte.

3. Wandrer's Nachtlid: Einladung zu erneuter Lektüre

Goethe hat es fertiggebracht und Brecht später auch, die Natur als Raum des Menschen zum Leuchten zu bringen. Er hat „verteufelt human“ - so Goethes Selbstverspottung gegenüber Schiller am 19.1.1802 - in der „Iphigenie“ den König von Tauris eine lange blutige Geschichte menschlicher, innerfamiliärer Greuelthaten mit einem Racheverzicht und einem Segenswunsch zum Frieden bringen lassen. Aber ein solches Happy End eines Dramas und solche Gedichte sind nicht einfach Verleugnung des Leids und des Schuldzusammenhangs der Geschichte; es sind Gegenbilder, Tableaus guten Lebens, in denen ein menschlicher Entwurf des Menschen unverkürzt auch in der Kälte, ohne Rücksicht auf sogenannte Sachzwänge und Kompromisse und Machbarkeit und die konformistischen Individualitätsschablonen der Werbung, die ja eine Gewalt unserer Gesellschaft ist, überwindern kann.

Verglichen mit den Ikonen der Popkultur, den rasenden Sequenzen der Video-Events, den violetten Kühn auf frisch lackierten Alpenwiesen, den geölten Bodies und aufgeschäumten Haarkaskaden lebender Barbiepuppen sind es reiche Bilder, voller Vielfalt, Spannung, Differenziertheit, voller Appell an Aufmerksamkeit und waches Wahrnehmungsvermögen. Diese Bilder schleimen nicht und fetzen nicht und brüllen nicht, auch wenn sie laut werden. Und schweigt das Gedicht, indem es so wie „Wandrer's Nachtlid“ oder Brechts „Der Rauch“ spricht, wirklich von der Not; schweigt es wirklich davon? Sind die Bilder der Harmonie bei Goethe und Brecht nicht auch deshalb so gläsern klar und makellos, weil sie bis an die Grenze des Wehtuns gehen, Obertöne des Schmerzes anklingen lassen?

Die Stimme des Goethedichts verheißt einem Wanderer Ruhe. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vernahm man da noch die alte christliche Rede von der Lebenswanderschaft. Aber auch heute kann jeder hören, daß es ein tief Unruhiger, ein Umgetriebener ist, der in diese ruhige Naturumgebung eintauchen möchte, der sich zärtlich nach Zugehörigkeit zum Mitgeschöpf ausstreckt - in einer einzigen sprachlichen Geste: indem er die kindliche

Verkleinerungsform „Vögelein“ verwendet. Alte Sensibilität? Neue Sensibilität? Jedenfalls leiser geht es nicht, und das ist das Unerhörte, ein Gedicht aus wenigen Zeilen, wenigen Wörtern, wenigen Reimen, wenigen Rhythmen, wenigen Bewegungen am Rande des Verstumms. Es spricht nicht nur vom Hauch, es ist selber sprachlich fast nur ein Hauch; ein Hauch, der spricht, ja sogar ein Echo hat: Gäbe es ein Echo des Hauchs, wäre es: „auch“, das letzte Kaum-noch-Wort des Gedichts. Es liegt zwischen magischem Singsang und Wiegenlied, das ein Erwachsener sich selbst, die Mutterstimme erinnernd, zusummt.

Die Natur schweigt. Der Mensch, der ihr angehört und doch auch gegenübersteht, bringt sie für sich zum Sprechen, indem er sie bespricht, ihr eine Sprache unterlegt, und das Sprechen selbst ist Ausdruck der Ausgeschlossenheit des Menschen, der eingeschlossen sein möchte; das Sprechen, das ins Schweigen zielt, ist selber das Zeichen der Sehnsucht, weg aus der einzigartigen Unruhe, Mensch zu sein, hin in die Ruhe der Dinge.

Der Mensch möchte in die Natur eingehen; sagt das nicht viel über einen Grundschmerz der menschlichen Existenz, dessen Konkretionen so unausdenkbar verschiedene Gestalten annehmen können? Der Mensch erlebt Glück in dieser Sehnsucht, deren letzte Erfüllung die Bewußtlosigkeit des Schlafs ist, hinter dem als letzter tiefster Schlaf der Tod steht. „Ruhe sanft“, „Hier ruht in Gott“ stand früher auf den Grabsteinen. Da war es noch leichter als heute, in den letzten Worten des Gedichts den Tod anklingen zu hören.

Und zwar nicht eindeutig, als fromme Verheißung. Denn in diesen Zeilen geht es ja um Ruhe nicht im Sinn geläufiger christlicher Unsterblichkeits- und Jenseitsvorstellungen, sondern um Ruhe als Auflösung in der Natur. Man kann das letzte Wort „auch“ als gehauchte Antwort auf das Ruheverlangen des Menschen, als sprachliche Einbettung in den Mutterschoß der Natur verstehen; da die vermeintliche Antwort aber nur ein Echo ist und der Mensch sehr wohl weiß, daß er die Natur nicht zum Sprechen bringt, sondern lediglich ihre Stummheit sprachlich deutet, kann in: „Warte nur balde ...“ auch ein verhalten bedrohlicher Unterton gehört werden. Haust nicht im Schlaf ein stummer fremder Tod? Ruhe ist bei Goethe eine leise ambivalente Verheißung für den Wanderer. Siebenundvierzig Jahre später, in Schuberts „Winterreise“ nach Wilhelm Müllers Gedichten, spricht im gleichen Motiv die nackte Verzweiflung am Weltzustand, auch am politischen und gesellschaftlichen.

Brechts Gedicht ist scheinbar heiterer als das Goethes, aber auch abgründig genug. Es nimmt Mensch und Natur, deren Wechselverweis bei Goethe so gebrechlich ist, beherzt zusammen, lobt den Rauch des menschlichen Herdes als Lebenszeichen des Menschen, das auch dem Naturbild erst Leben gibt. Aber die kleinste Drehung am Kaleidoskop der Bilder genügt, und auch aus dem Lebensbild würde eines der Trostlosigkeit. Menschenleer ist es ja schon. Es fehlte nur ein kleiner Kick: „Vom Dach steigt Rauch“. Wie oft haben wir in den letzten Jahren in den Spots der Tageschau Rauch von den Dächern der kleinen Häuser unter Bäumen steigen sehen! Von Rimbaud gibt

es ein berühmtes Gedicht, „Le dormeur du val“, das einen schlafenden Soldaten auf einer blühenden Wiese zeigt. Mars schläft, der Friede regiert. Doch der Blick rückt langsam näher, erblickt in der Seite des Schläfers, rechts, zwei Löcher, rot. Was wie Leben und Frieden aussieht, kann von nahem Mord und Tod sein. Vexierbilder.

Gedichte sind oft, gerade die besten, solche Vexierbilder. Der flüchtige Blick sieht nichts, der ablehnende alten, fremden Formelkram, Bildungsplunder, Phrasen. Eine antike Kaffeemühle, ein Straußenfederhut sind schnell aufgegebelt und als ironische Pointe dem stromlinienförmigen Lifestyle von heute aufgesetzt. Dichtung ist so nicht zu haben. Goethe ist so nicht zu haben. Sie verlangen Geduld, Versenkung, Hingabe und vor allem etwas, was unserer vorschnellen Zeit unendlich schwerfällt: die Vermeidung von Verstehenssurrogaten, Begriffsschablonen, gängigen Klischees, Schlagwörtern. Aus sprachlichen Zeichen muß eine Welt der Anschauung, der Bedeutungen, der Vielschichtigkeit, der Brüche, der Ambivalenzen aufgebaut werden. Die Entdeckung der Langsamkeit ist gefragt. Die Puppe in der Puppe gilt es zu finden, das Fremde zu zähmen, auf das Andere sich liebevoll einzulassen, sich aufs Spiel zu setzen, das Selbsterweiterung und Differenzierung verspricht.

Die literarische Utopie des ganzen menschlichen Lebens wird ein Stückweit Wirklichkeit, indem wir Literatur lesen, sie hören, in sie eintreten. Vielleicht wachen wir auf aus dem dröhnenden Schlaf unserer Alltagsroutine und unserer Videoclips. Sollte aber trotz oder vielleicht auch wegen der Gewaltsamkeiten eines Jubiläums, das nur überdröhnt und mit Gags überspielt, daß keiner mehr zuhört, „Wandlers Nachtlied“ dem Schlaf der Vergessenheit entgegengehen, fragt sich, für wen das schlimmer ist, für Goethe oder für uns. „Ein Buch ist ein Spiegel; wenn ein Affe hineinsieht, so kann kein Apostel herausgucken“, sagte der große Leser und Zeitgenosse Goethes, der Physiker Lichtenberg von der Spezies der lesenden Naturwissenschaftler. Das gilt natürlich und erst recht auch für die großen Jubiläen, die wir unbeirrt feiern, auch wenn wir nicht mehr wissen, was wir feiern.

4. Dichtung und das Leid der Welt

4.1 Gretchens Tod

Goethe hat das Leid der Welt nicht nur indirekt in die Harmonie seiner Gedichte eingelassen. Er hat es immer wieder direkt thematisiert. Das festzustellen, ist gewiß banal, denn Leid und Schmerz, Verirrung, Schuld und Tod sind seit jeher zentrale Themen der Dichtung aller Kulturen. Homers Ilias“ steht am Anfang des Kanons europäischer Literatur, wie er zur Goethezeit unbedingte Geltung besaß: ein Epos vom Krieg bis zur Vernichtung des herrlichen Troja, eines ganzen Volkes. Die Ilias ist voll von Kampfdarstellungen, die in ihrer Kraßheit beim Lesen und Hören fast unerträglich sind. Man sieht mit Schaudern das Blut spritzen, die Knochen krachen, die Eingeweide und das Hirn auslaufen. Daneben stehen Ereignisse herzerreißenden seelischen Schmerzes, wenn etwa der alte trojanische König Priamus ins Lager der griechischen

Todfeinde kommt, um die Leiche seines gefallenen Sohns Hektor für die Totenehrung zu erbitten, den der siegreiche Achill dreimal ums Lager geschleift hat.

Eine große, durch die Jahrhunderte gehende Dichtungsgattung, die Tragödie, verhandelt die Bedeutung der Grenzsituation des Todes für das Selbstbild des Menschen, und wenngleich Goethe von sich bekannt hat, daß er als Dichter tragische Situationen eher vermeide (an Schiller, 9.12.1797), gibt es in der Literatur keine Szene von größerer tragischer Wucht als im Kerker den Wahnsinn Gretchens, in dem ihr Bewußtsein sich spaltet, weil es nicht erträgt, sich als liebende Mutter des von ihr getöteten Kindes und den Geliebten Faust als Henker zu erkennen, der sie durch seinen Liebesverrat dem Tod ausliefert. Und was erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, nicht zuletzt durch Goethe, in den Blick der Literatur rückt - Goethe hat im "Faust" mit äußerster Präzision und Differenziertheit die Problematik der sozialen und kulturellen Bedingungen dargestellt, die ihre Opfer zerbricht: Die Egozentrik des Mannes in der patriarchalischen Gesellschaft, der die Frau zum Mittel seiner Selbstverwirklichung macht, indem er sie zur Repräsentantin der reinen, gesellschaftlich nicht deformierten Natur idolisiert; die bürgerliche Moral, die zum Exekutionsinstrument für den Abweichler werden kann.

Von einer unbedarften jungen Journalistin habe ich in einer Glosse zum Goethejahr jüngst zu lesen bekommen, Goethe habe sich mehr um seine eigene Monumentalisierung als um die Toten seiner Zeit gekümmert, und diese seltsame Alternative war auch für sie Grund genug, ihn in einer vage assoziativen Weise auf Buchenwald zu beziehen. Aber ernsthaft: sich um die Toten seiner Zeit kümmern, wie macht man das? Goethes Gretchen hat nicht gelebt, aber sie steht für viele Tote ihrer Zeit, auch für Opfer der Gesellschaft. Ja, gewiß, Goethe hat als Minister ein Todesurteil über eine Kindsmörderin aus meinem Heimatdorf Tannroda bei Weimar befürwortet. Es war geltendes Recht, keine Willkürjustiz. Doch man kann auch für Goethe in Anspruch nehmen, was Friedrich Engels für den Romancier Balzac geltend gemacht hat: Es ist ein Zeichen seiner Größe als Dichter, daß seine Romane den Royalismus widerlegen, dem er als politischer Zeitgenosse anhing. Es ist ein Moment der dem Dichter möglichen Größe, daß Goethes Gestaltungskraft die Rechtsnormen vergaß, denen der Minister folgte.

4.2 Hermann und Dorothea: gegen das Idyllen-Klischee

Ich höre nun Leute, die sagen, dichterische Darstellung sei allemal ästhetische Entschärfung und werde damit der Härte, ja Brutalität des Realen nicht gerecht. Dagegen führe ich Goethes „Hermann und Dorothea“ an, ein Beispiel, mit dem ich es mir schwer mache. 1797 veröffentlicht, ist dieses Werk Goethes wichtigstes dichterisches Wort zum Epochenereignis der Französischen Revolution und den ihr folgenden europäischen Umwälzungen, und dieses Epos ist von den Zeitgenossen und ihm selbst im Rang in

die Nähe der Faust-Dichtung gestellt worden. Nun kann man heute vielerlei Kritisches über diese Dichtung hören, denn seltsamerweise sind - nicht zuletzt durch die 68er Studentenrevolte – trotz des Zerfalls des Marxismus als Theorie und Praxis viele antibürgerliche und pseudomarxistische Theoriesplitter als gängige Münze in den Denk- und Wortschatz der meinungsmachenden Elite übergegangen. Also: „Hermann und Dorothea“ sei eine Verherrlichung des status quo engstirniger bürgerlicher Verhältnisse, eine Idyllisierung des kleinstädtischen Muffs, eine Dämonisierung und Diffamierung der Französischen Revolution. Betrachtet man die zahlreichen illustrierten Ausgaben, die diesem Werk zuteil geworden sind, wird man feststellen, daß tatsächlich über hundert Jahre hin idyllisches Licht auf fast jede Szene geworfen worden ist. Es herrscht in den Illustrationen eine liebevolle Klein- und Detailzeichnung des bescheidenen bürgerlichen Wohlstands. Die historische Erschütterung, als deren Folge ein großer Flüchtlingszug an eine rechtsrheinische deutsche Kleinstadt heranbrandet, wird in den Bebilderungen kaum wahrgenommen. Noch das erste Zusammentreffen zwischen dem reichen Gastwirtssohn Hermann mit dem Flüchtlingsmädchen Dorothea, das ein überladenes Ochsesgespann in dem Elendszug führt, gerät bei den Illustratoren zur freundlichen ländlichen Szene, zum harmlosen Wechselblick junger Leute, zwischen denen Wohlgefallen aufspringt, indessen die schreiende Not, die zusammengestopfte Nichtigkeit und Trümmerhaftigkeit geretteter Habe, die Verstörung der Geister im Hintergrund zur Statik einer harmlosen Genreszene gerinnt.

Aber das ist nicht Goethe, sondern eine irrelaufende, verharmlosende und entschärfende Rezeption, die ihre Gründe mehr in Zeit und Gesellschaft hat, als in Goethes Text, und es gehört zu den Hilflosigkeiten des heutigen Jubiläumsgedenkens, daß in ihm banalisiert eine zwar weit verbreitete, aber höchst problematische literaturwissenschaftliche Forschungsrichtung nachwirkt, welche die Spannung zwischen Person, Werk und Wirkungsgeschichte einebnet, so daß man auf Schritt und Tritt einem sehr ärgerlichen quid pro quo begegnet, einem Goethe-Popanz, in dem Person, Werk und Wirkungsgeschichte zu einem Konglomerat zusammengebacken sind. Aber daß es in Weimar als Souvenirs unserer Tage Goetheschnuller, Goethewurst und Goethe-Schiller-Denkmäler als Spielzeug-Umkippfiguren gibt, sagt nicht mehr über Goethe, als entsprechende Entgleisungen über Shakespeare, die Mona Lisa und den heiligen Vater oder Bismarck-Heringe über Bismarck sagen.

4.3 Hermann und Dorothea: Revolution und Hexameter

Was bietet der Text von „Hermann und Dorothea“ wirklich? Die Französische Revolution erscheint als politisches Ereignis verhängnisvoll, aber in ihren geistigen Impulsen in fast religiöser Überhöhung, wie sie bei Goethes politischem Konservatismus erstaunt. In der Erzählung eines ehrwürdigen Richters, dessen Erscheinungsbild an alttestamentliche Führer- und Prophetengestalten angeknüpft wird (5. Gesang, Vers 225ff.), werden die „Verkünder der Botschaft“ „Von der begeisterten Freiheit und von

der löblichen Gleichheit“ quasi als Apostel gefeiert. Die Revolution wird als eine Art Pfingstereignis geschildert: „Wuchs nicht jeglichem Menschen der Mut und der Geist und die Sprache?“ „Da war jedem die Zunge gelöst; es sprachen die Greise,/Männer und Jünglinge laut voll hohen Sinns und Gefühles.“ (6,3ff.) Die stabile Gesellschaft der Ackerbürgerkleinstadt integriert in der symbolischen Eheschließung zwischen dem Stadtbürger und dem Flüchtlingsmädchen entscheidende Bewegungsimpulse der geschichtlichen Umwälzung. Die Revolution wird quasi auf den Boden von Gesinnungen zurückgeholt, die verändernd in die Gesellschaft hineinwirken.

Was anfangs unmöglich scheint, tritt so am Ende ein: Hermann führt die künftige Frau „als Magd mit dem Bündel“ (2,185) ins Haus und stellt damit die vom Vater repräsentierte, besitzbürgerliche Ordnung in Frage. In genauer Analogie zur pfingstlichen Zungenlösung am Beginn der Revolution ist nun auch Hermann, dem früher schüchtern-verstockten, „die Zunge gelöst“ (5,109f.), und sein Spitzname Tamino (weil er nämlich über die „Zauberflöte“ als Mode-Oper der Saison nichts zu sagen wußte; 3,237) gewinnt Gewicht und Berechtigung, indem er in der Liebeswahl des Flüchtlings Dorothea, im Vater-Sohn-Konflikt und in seiner beschwingten Tatkraft als Helfer die Feuer- und Wasserprobe der Geschichte besteht. Dorothea bringt als Vermächtnis ihres ersten Verlobten, der als Parteigänger der Revolution nach Paris gegangen und dort umgekommen war, den epochalen Geist der Bewegung als Wahlspruch des Lebens in die Ehe mit dem reichen Bürgersohn ein:

*Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts
Lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten
(...)
Aber dann auch setze nur leicht den beweglichen Fuß auf
(9,273 ff.)*

Das ist keineswegs eine Rede klumpfüßiger Besitzstandswahrung, wie sie heute selbst radikalen Gesellschaftskritikern und erst recht höchstverdienenden Managern und Gewerkschaftsgroßfunktionären selbstverständlich ist.

Aber wichtiger als all das und auch als eine durchaus mögliche Kritik dieser inhaltlichen Positionen Goethes ist im gegenwärtigen Zusammenhang noch etwas anderes: Goethe greift für den modernsten Stoff seiner Zeit erneuernd auf die älteste epische Form, das antike Epos, zurück, erzählt die Geschichte vom Umbruch der Zeiten in antikisierenden Versen und erreicht damit das Gegenteil von dem, was man gern unterstellt: die geschichtlichen Vorgänge, darunter schwerstes Leid und Verstörung bis zu Mord, Raub und Vergewaltigung - Dorothea und einige junge Mädchen sind ihr nur knapp entronnen - all das wird gerade nicht verharmlost, sondern gerät in eine eigentümliche Dialektik, indem es durch die distanzierende Form um so näher gerückt wird.

So schon der Eingang des Epos: Im Schatten unter dem Tor seines Hauses sitzend, auf einer kleinstädtischen Insel des Friedens, an die unter Wolken von Staub die Flüchtlinge aus den Revolutionskriegen herandrängen, lobt der Wirt zum Goldenen Löwen „wohlbehaglich“ seine Frau:

*(..) daß du milde den Sohn fort
Schicktest mit altem Linnen und etwas Essen und Trinken,
Um es den Armen zu spenden; denn Geben ist Sache der Reichen.*

Das scheint um Lichtjahre von uns und den Schrecknissen der Geschichte entfernt. Aber sieht man näher zu: Springt es uns dann nicht an? Kann man mit mehr Prägnanz, unter Ausnutzung des behaglich-breiten Schaukelmetrums und der landläufigen Barmherzigkeitsmaxime, den Abgrund vergegenwärtigen, über den heute wie damals Wohltätigkeit von den Reichen zu den Opfern der geschichtlichen Katastrophen hinübertänzelt, zu denen wir bald selbst gehören können? Kann man schärfer als in dieser gemütlichen Ironie die Unangemessenheit zwischen den Folgen politisch-militärischer Gewaltaktionen und sogenannter humanitärer Hilfe pointieren?

Wenig später sitzen drei Honoratioren, während draußen, am Vortag des Beginns einer überreichen Ernte, die Hitze tobt, „bei klare(m) herrliche(m) Wein“ im Kühlen um „den glänzend gebohten,/Runden braunen Tisch, er stand auf mächtigen Füßen.“ (1,166ff.) So steht und glänzt Wohlstand, während eine halbe Stunde weiter im Flüchtlingszug die „Alten und Kranken (...) hoch auf dem schweren/Übergepackten Wagen auf Betten saßen und schwankten.“ (1,135f) Die sonst im Innern des Hauses geschützte Bettlägerigkeit ausgestellt, zu oberst hin- und herwackelnd auf panisch zusammengestopftem Flüchtlingshausrat, daneben eine jüngere Frau mit dem eben geborenen Kind auf der Ochsenfuhre, das sind unvergeßliche, auch uns in diesem Augenblick packende Bilder, den Zurückgebliebenen durch Augenzeugenbericht ins ‘Sockenkino’ vermittelt: Tagesschau avant la lettre. Und paradoxerweise kann wiederum der sehr artistisch gehandhabte antike Hexameter, also ein markanter Bestand der nach verbreiteter Meinung so marmorglatten, gegen die Schrecknisse der Zeit abgedichteten, ästhetisch selbstgenügsamen Weimarer Klassik, dieser Hexameter kann, sage ich, in der Schilderung der Flucht sogar jene Eindringlichkeit des Schreckens mit erzeugen, von der eben die Rede war. Er läßt die Alten und Kranken in ihren Betten „hoch auf dem schweren/Übergepackten Wagen“ auch metrisch schwanken und schaukeln.

Überhaupt der Hexameter in „Hermann und Dorothea“! Als Vers des antiken Epos ruft er auf Schritt und Tritt, vor allem den klassisch gebildeten Zeitgenossen Goethes, die Erinnerung an das Homerische Heldenepos herauf. Und mit diesem Bezug stilisiert er auch die kleinstädtische Bürgergesellschaft ein wenig zum bürgerlichen Heldenleben empor. Gewiß, gemessen an den Abenteuern und Wagnissen Achills vor Troja oder des heroischen Dulders Odysseus auf den Irrfahrten seiner Heimkehr sind Hermann und Dorothea keine großen äußeren Belastungen auferlegt; aber doch setzt gerade die heroische Form den stillen, unpräntiösen Wagemut beider ins Licht, der sie im rechten Augenblick das Richtige tun läßt. Aber der Hexameter ironisiert auch, assoziativ an das Epos als traditionelle Darstellungsweise des Heroischen gekoppelt, die kleinstädtische Verzopftheit und Beschränktheit, die Betulichkeit der Alltagsrealität der Handlungsfiguren.

Den Gegenstand verfremdend läßt Goethes Hexameter überall durchblicken, daß der Kleinstadtmief sich immer von selbst versteht, auch wo die Kleinstadt vergoldet wird. Und durchgehend schließlich ist es die Leistung des Hexameters in seiner demonstrativen Künstlichkeit, den Zug der linksrheinischen Flüchtlinge und den rechtsrheinischen Ort, an dem Hermann und Dorothea ein Paar werden, als Ort der Kunst zu charakterisieren. Der Hexameter signalisiert: Das Epos spricht von allen Schrecknissen. Das Epos spricht von allem Glück. Aber indem das Epos vom Schrecklichen spricht, indem es das Schreckliche so sinnhaft macht, läßt es das Entsetzen in unsere Phantasie eindringen und entschärft es unvermeidlich trotzdem.

Das zuvor von mir Bestrittene ist richtig, aber so falsch wie jede Halbwahrheit. Denn gerade im Einbekennen der Künstlichkeit verleugnet das ästhetische Werk den realen Schrecken nicht, sondern verweist darauf als jenseits der Sprache und Darstellung. Und auch: Indem das Epos vom Glück spricht, spricht es zugleich von dessen Gebrechlichkeit und Gefährdung, macht es das Bild bewahrt-gelingendes Lebens zum utopischen Fix- und Orientierungspunkt. In der Schlußrede spricht Hermann, hoffnungsvoll zur Verteidigung seines durch Dorothea ihm neu geschenkten Besitzes bereit. 1797 aber, als Goethe sein Epos vollendete und veröffentlichte, war, wie jedermann wußte, der Krieg längst zerstörend über das friedliche Land hinweggegangen, das Hermann so wohlgenut besitzt. Das Epos und der Hexameter halten Vers für Vers gegenwärtig, daß Hermanns Besitz ungestört und unzerstört nur im Land der Dichtung vorkommt und nur dort so leuchtet.

4.4 Die Wahlverwandtschaften: Kritik des Eskapismus

Goethes Kunst durchdringt so überall ihre Glücksbilder selbst bis auf deren dunklen Grund. Genau besehen, nichts von Verdrängung. Dem Schrecklichen wird seine Wirklichkeit gelassen. Und Goethe ist noch weitergegangen. Er hat die Neigung der Kunst und vor allem des ästhetischen Lebensstils, das Tödliche und Katastrophische zu verdrängen, die Tendenz zum Eskapismus, als Thema der Dichtung eingeführt, und nicht zuletzt darin liegt seine Größe und Modernität. 1809, mitten in den Wirren der Napoleonischen Kriege, veröffentlichte Goethe seinen auf den ersten Blick sehr abgehobenen Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Er spielt in einer ländlichen Adelsgesellschaft, deren hauptsächlichster Lebensinhalt in Genuß, Ausbau und Umbau eines großen Parks im Englischen Stil besteht, wie er im 18. Jahrhundert in Deutschland Mode wurde. Wörlitz bei Dessau ist eine solche weithin berühmte Anlage, und Goethe selber, ein leidenschaftlicher Parkliebhaber, hat in Weimar den großen Park in den Ilmauen anlegen lassen, der mit seinem gleitenden Übergang zur Stadt hin noch heute die Besucher entzückt. Während der ältere Französische Park mit seiner geometrisch-ornamentalen Anlage Naturbeherrschung als Verlängerung der Schloßarchitektur in die Landschaft vorführt, erzeugt der Englische Park die Illusion frei gewachsener Natur. Die Kunst wird nicht demonstriert, sondern im effektvollen Arrangement

versteckt. Dieser Parktypus entspricht der goethezeitlichen Entdeckung der Natur als eines Gegenraums zur Gesellschaft, wohin der Mensch aus deren Zwängen und Normierungen flieht.

So sehr Goethe, einer der wichtigsten Begründer und Träger des neuen Naturgefühls (siehe das zuvor erörterte Nachtlid), diesen Parkstil liebte, so tief hat er ihn als Dichter ironisch-kritisch durchleuchtet. Denn er ist um so künstlicher, je mehr er sich als natürlich darstellt. Seine Illusion von Natur verfällt schon im „Triumph der Empfindsamkeit“ von 1777, drei Jahre vor dem „Nachtlid“, der Satire, wenn der naturschwärmende Prinz Oronaro auf Reisen einen „Directeur de la nature“ mit sich führt, der aus Kisten und Kasten eine „Reisenatur“ aufbauen kann, frei von den Unbilden der wirklichen Natur wie Insekten, Feuchtigkeit usw.. Die Satire geht noch tiefer, wenn Plutos Reich der Unterwelt vom „Hofgärtner der Hölle“ zu einem Englischen Park ausstaffiert wird, der Elysium Konkurrenz macht.

In den „Wahlverwandtschaften“ wendet sich die Satire ins Tragische, und sie gewinnt diese Dimension durch ein Unternehmen, den Englischen Park zu totalisieren. Schon der reale Englische Park fließt in die Landschaft mit Wiesen, Wäldern und Feldern über. Aber er ist doch ein ideell ausgegrenzter Raum, heute würde man sagen, eine Erholungslandschaft, in der andere Regeln gelten als in der gesellschaftlichen Arbeitswelt oder in der tatsächlich natürlichen Natur mit ihren Härten. Die Adelsgesellschaft der „Wahlverwandtschaften“ will diese Differenz vergessen und überspielen, das Draußen nicht zur Kenntnis nehmen. Walter Benjamin hat in seiner Abhandlung über die „Wahlverwandtschaften“ darauf hingewiesen, daß „niemals, soviel auch vom Gute gesprochen wird, (...) von seinen Saaten die Rede (ist) oder von ländlichen Geschäften, die nicht der Zierde, sondern dem Unterhalt dienen.“ (Goethe: Wahlverwandtschaften. Mit dem berühmten Essay von W. Benjamin. Erläuterungen von H.-J. Weitz. Insel Tb. I. S. 262)

Diese Leute, die am Ernst des Lebens keinen Anteil nehmen wollen, versuchen alles, was ihnen in den Blick kommt, in einen Park zu verwandeln. Der Park wird zum Lebensraum, Lebensinhalt, Wirklichkeitsersatz und zur Ausflucht. Von großartiger Symbolik ist das Projekt, ein Lustschlößchen am äußersten Ende des Parks so anzulegen, daß es nicht in die weite, offene Landschaft jenseits, sondern in den Park und das Hauptschloß zurückblickt „in die Fenster ihrer Wohnung“. Der Park ist der Ort einer narzißtischen Selbstbespiegelung, welche die Wirklichkeit, vor allem ihre erschreckenden und erschütternden Seiten, von sich ausschließt. In einem praktischen, aber herzlosen Arrangement werden so in den „Wahlverwandtschaften“ alle Bettler der Parkwelt ferngehalten und draußen abgefertigt. Mit Bauern, dem naturwüchsigen Personal der Naturlandschaft, will man möglichst wenig zu tun haben. Die Dorfkinder werden uniformiert und dressiert und zu einer Parkpflege abgerichtet, die Wohlgeputztheit schafft. Das Aufstauen der Gewässer zu einem künstlichen See erzeugt einen Glanzpunkt des Parks und symbolisiert den Versuch, die Zeit anzuhalten, in dessen letzter Konsequenz die Übertünchung auch des Todes

liegt: Der Friedhof wird dem Park einverleibt, lobend heißt es: „Seht, wie schön Charlotte diese Trauer ausgeschmückt hat!“ In dieser Parkwelt verblaßt die Verantwortlichkeit des gelebten Lebens, Läßlichkeit wird zum Surrogat allseitiger Harmonie in einer harmonischen Natur. Aber gerade in diesem durch eine oberflächliche Ästhetisierung der Welt erzeugten künstlichen Paradies bricht von innen der Schrecken, die Zerstörung und das Chaos auf, die Todes- und Zerstörungsenergie, von der man den Blick abgewendet hat. Auf dem künstlichen See kommt das einzige Kind zu Tode, das in einem doppelten Ehebruch der Phantasie von den vier Hauptpersonen erzeugt worden ist, die illusionäre Welt fällt in sich zusammen, zwei lebende Tote und zwei Gestorbene bleiben zurück.

5. Die Vision technokratischer Weltzerstörung in Faust II

Der Dichter dieses Romans wäre nicht der Mann danach gewesen, über Buchenwald zur Tagesordnung einer ästhetischen Existenz überzugehen. Er war überhaupt keine ästhetische Existenz, sondern Politiker, Wissenschaftler und Künstler, und so ist die überragende Gestalt seines Gesamtwerks eine universale Menschheitsfigur, eben jener Faust, von dem wir ausgegangen sind. Fausts Leitwort ist „streben“, und indem Goethe es an einer programmatischen Stelle des Werks auf „leben“ reimt (Vers 315), deutet sich an, daß damit eine spezifische menschliche Kraft bezeichnet ist, eine unauflöslich zum menschlichen Leben gehörende Veränderungsenergie. Der Mensch bearbeitet die Welt. Er erzeugt seinen Lebensraum als sekundäres System der Kultur. Der Mensch und dieses System sind gleichzeitig und durch einander definiert. Der anthropologische Imperativ: Es soll anders werden! dynamisiert sich in der industriellen Revolution, im Maschinenzeitalter; er wird herrschend in der industriellen Gesellschaft, die sich an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert ankündigt und in exponentialer Beschleunigung durchsetzt. So hat es historische Signifikanz, daß Goethes Faust zwischen 1770 und 1830 auf die Bühne der Literatur tritt als Menschheitsgestalt unter den Bedingungen der Moderne, in der sich die Menschheitsproblematik aufs äußerste radikalisiert.

Der Faust des Drameneingangs will unbedingt sein. Der große Monolog zeigt ihn bei dem hybriden geistigen Unterfangen, mit Hilfe der Magie Allwissenheit, Allerfahrung, Allwirksamkeit in sich zu vereinigen. Er will - im metaphysischen Symbolfeld des Dramas formuliert - sein wie Gott. Die Welt ist ihm Material und Schwingungsraum seines Ichs, Experimentalfeld seiner Selbstentgrenzungsversuche. In Mephisto personifiziert sich die fundamentale Störung von Fausts Weltverhältnis, der enthemmte Zugriff, die letztendliche Bedenkenlosigkeit. Noch die Liebe ist Faust ein Mittel der Selbststeigerung und Selbstbespiegelung. Absolute Selbstverwirklichung stellt sich in Faust erstmals als der Letztwert dar, der sie in der Moderne geworden ist. Das ist die Ich-Seite der Problematik, deren Weltseite die entfesselte Weltveränderungsenergie ist. Wer absolut sein will, will und muß versuchen, absolut zu handeln und umgekehrt. So steht der 5. Akt des zweiten Teils der Fausttragödie im Ver-

hältnis der Korrespondenz und Steigerung zum Eingangsmonolog Fausts im ersten Teil: Der dort sein will wie Gott, unternimmt am Ende ein Schöpfungswerk, in dem er wie Gott seine eigene Welt hervorzubringen unternimmt.

Faust läßt sich am Höhepunkt seiner Verflechtungen in die Reichspolitik am Ende des Vierten Akts vom Kaiser mit einem Land belehnen, das es noch gar nicht gibt, das er erst erschaffen will. Das ist tendenziell Fausts Austritt aus der Geschichte, der Beginn seiner eigenen Weltgeschichte und Zeitrechnung. Fausts Neuweltprojekt ist ein alle Dimensionen sprengendes Kolonisationsvorhaben, das aus Sumpf und Meer Neuland - wie wir gehört haben für viele Millionen - bereitstellen soll. Im Darstellen der Durchführung dieses Projekts verbindet Goethe Technikvision, Kapitalismusvision, Vision einer terroristischen Diktatur im Namen des Fortschritts und im Zeichen des sozialen Utopismus. In der Bündelung und Engführung der Elemente entsteht eine metaphysisch konnotierte Radikalkritik menschlicher Selbstvergötterung, die bedingungslose Weltverfügung und katastrophischen Weltverzehr vereinigt und den Menschen blind werden läßt für seine Grenzen, seine Umwelt und seine Mitmenschen.

Immer schärfer im Fortgang der aufs äußerste symbolisch komprimierten Handlung des 5. Akts treten die Züge des Wahnhaften, Zerstörerischen und Verbrecherischen in Fausts Unternehmen hervor. Anfangs preist ein harmloser Beobachter noch das „paradiesische Bild“ von Fausts Neuland: „Schau grünend Wies’ an Wiese,/ Anger, Garten, Dorf und Wald. -/ Komm nun aber und genieße (...)“ (11086ff.) Eine tiefer blickende alte Frau sieht die Kehrseite, die Magie als Technik:

*Wo die Flämmchen nächtig schwärmten,
Stand ein Damm den andern Tag,
Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual;
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal. Gottlos ist er (...)
(Vers I 1125 ff.)*

5.1 Utopie als blinder Wahn

Kurz danach sind diese Zeugen dem expandierenden Prozeß zum Opfer gefallen. Faust wird blind für die Welt außer sich, „sieht“ nur noch seine Vision, seine inneren Vorstellungen, nimmt Menschen nur noch als Werkzeuge seines diktatorischen Geistes zur Kenntnis:

*Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht.
Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann!
(...)
Daß sich das größte Werk vollende,
Genügt ein Geist für tausend Hände.“
(Vers I 1502 ff.)*

Dieser Geist ist es, der in einem Monolog - gänzlich auf sich zurückgenommen, in völliger Verkennung der tatsächlichen Situation, unmittelbar vor seinem Tod, mit dem seine gesamte Neuschöpfung versinken wird, - die Vision vom freien Volk auf freiem Grund ausspricht, die am Höhepunkt der Weimarer Goethefeier von 1949 stand. Das Spatenklirren seiner Totengräber hält er für die Arbeitsgeräusche seiner gepreßten, malträtierten und

korrumpierten Arbeitermassen, Knechte, Fröner bei der Vollendung seiner Neuwelt. Die Johannesapokalypse des Neuen Testaments verheißt als Vollendung der Heilsgeschichte einen Neuen Himmel und eine Neue Erde. In seinem Monolog überbietet der Selbstvergötterer Faust noch das, indem er reklamehaft von der „neusten Erde“ spricht. Das freie Volk, das ihn umgeben soll, ist ihm nur der Resonanzboden seines Selbstgenusses, der Sockelfries am Monument seiner Selbstverewigung, das in „Äonen“ nicht untergehen wird.

Vor allem aber soll dieses Menschheitsparadies von morgen mit Hilfe massenhafter Verknechtung und Entwürdigung der Menschen heute herbeigezwungen werden. Ein absurder Reim in der Rede Fausts spitzt die Paradoxie aufs äußerste zu: „Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt! / Es ist die Menge, die mir frönet, /die Erde mit sich selbst versöhnet (...)" (Vers 11540f.) Versöhnung der Erde mit sich selbst und ihren Geschöpfen, ein letzter quasi-religiöser Horizontgedanke des utopischen Sozialismus, ist durch Fron herbeizuführen: Fausts Vision der Allversöhnung ist widerlegt durch diesen Reim, so wie jede einzelne Äußerung Fausts in diesen Szenen widerlegt ist durch die Situation, die er nicht wahrnimmt, und Mephistos beißende Kommentare. Die dramatische Konstellation geht so über Faust als Figur hinaus in eine vom Textzusammenhang als Ganzem getragene prognostische Vision, in der die industriellen Reservearmeen des Kapitalismus mit den Moorsoldaten der nationalsozialistischen KZ's und den Totenarmeen des Archipels Gulag zu einer unabsehbaren, grauen, frönenden Masse verschmelzen.

Kaum ein Teilnehmer der anfangs geschilderten DDR-Goethefeier von 1949 dürfte die ungeheuerere historische Ironie empfunden haben, die Fausts letzten Monolog durchätzt und zum Hohn auf Zukunftsparadiese aller Art macht. Genau in dem Augenblick, als das DDR-System Goethe in Besitz zu nehmen suchte, decouvrierte dessen Faust-Text diesen Staat als illusionistisches, zum Untergang bestimmtes Zwangsgebilde. Die vermeintlich soziale, fast frühsozialistische Wendung des uralten Faust ist, genau gelesen, Absage an alle, auch marxistischen Zukunftsversprechungen, die Diktatur und Terror heute als Mittel zur Erzielung eines perfekten Morgen einsetzen. In der Tat, auch die Gespenster Lenins und Stalins stiegen damals auf, neben den Gespenstern der Opfer des Kommunismus wie des Nationalsozialismus, und gingen in der Staatsfeier um. Goethe und Buchenwald - in wie anderer Weise läuft diese Verbindung als die ehemaligen Propagandisten des DDR-Systems und heutige smarte Schnellschuß-Kulturphilosophen glauben zu machen versuchten und versuchen! Goethe war schon längst da, wo sie vorbeizielten und -zielen. Die visionäre Kraft nicht der Dramenfigur Faust, sondern des Dramas selbst hat sie überholt und die soziale und politische Barbarei eingeholt und durchröntgt.

Das katastrophische Ende von Fausts Leben und Taten sagt nicht, Goethe sei ein grundsätzlicher Feind von Technik und Industrie und im übrigen einer aus der Sorte der apokalyptischen Zukunftspropheten gewesen. Zwar gibt es in den „Wanderjahren“ eine Figuren-

äußerung, „Das überhandnehmende Maschinenwesen quält und ängstigt mich, es wälzt sich heran wie ein Gewitter“, aber Goethe hat doch auch mit größtem Interesse und breitgefächelter Neugier die modernen Entwicklungen der Technik, der Industrie, des Verkehrswesens und der Gesellschaft bis hin zum Saint-Simonismus beobachtet. Gewiß hatte das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach eine Klein- und Randposition in den politischen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen der Zeit, aber das enthielt auch Begünstigungen, die Goethe zu nutzen wußte: Nur im Kleinstaat konnte der *Homme de lettre* und junge Advokat durch souveräne Entscheidung des Herzogs quasi über Nacht zum Minister werden, der sich in allen Bereichen der Ökonomie, Politik und des Manufakturwesens soviel an praktischen Kenntnissen anzueignen vermochte, daß er in der Lage war, durch Extrapolation, zahllose weltweite persönliche Kontakte und Lektüre von Zeitungen und Journalen sein Verständnis ins Große zu erweitern. Er hatte jahrelang die Gunst, in Weimar gleichsam aus der Loge der Geschichte die europäischen Umwälzungen zu beobachten, aber er war auch zuallererst der Mann danach, diese Gunst auszunutzen.

Das Scheitern von Fausts Unternehmungen, das ihn tot auf einem gigantischen Trümmerhaufen zurückläßt, ist konsequent, aber es ist keine notwendige Weltkatastrophe, denn es beruht auf einer schrecklichen Vereinseitigung des Strebens, der anthropologischen Veränderungsenergie. „Unbedingte Tätigkeit, von welcher Art sie sei, macht zuletzt bankrott“ sagt derselbe Goethe, der immer wieder die Bestimmung des Menschen zur Tätigkeit hervorhebt (Maximen und Reflexionen 461). „Und dein Streben, seis in Liebe“, heißt es in seinem „Wanderlied“. Die polare Ergänzung des Strebens, das in Goethes Philosophie der Geschlechter männlich codiert ist, ist die Kraft umfassender Liebe und Hingabe, in der Faust-Symbolik codiert als das „ewig Weibliche“. Die Hoffnung auf die weltbegründende Macht der Liebe mag veraltet scheinen. Doch dieser Schein trügt, denn auf nichts dürfte die Moderne so sehr angewiesen sein wie auf den Weltbezug der Liebe, um ihrer entfesselten Effizienz Richtung, Grenze und Ziel zu geben.

5.2 Barbarei und Dichtung, oder Lynkeus, der Türmer

In unserem Zusammenhang bleibt noch zu sagen, daß die Faust-Tragödie nicht nur die schreckenerregenden, barbarischen Gehalte unserer Wirklichkeit voll in sich einläßt, daß also Goethe Buchenwald quasi prognostiziert und impliziert, sondern daß darüber hinaus in der Geschichte von Fausts Welterschöpfungsprojekt noch das Verhältnis von Barbarei und Dichtung in grandioser Abbrüchigkeit gestalterisch reflektiert erscheint:

Ist Fausts Schritt ins Neuland ein symbolischer Versuch, aus der Geschichte auszubrechen, so vollzieht sich in einer zentralen Episode innerhalb des Neulandprojekts noch einmal eine gewaltige Vernichtung von gewachsener Natur und Geschichte in der Zerstörung der Idylle von Philemon und Baucis, dem uralten Paar, dem wir schon als Beobachtet von Fausts Tun begegnet sind. Mit ihrer baumüber-

wölbten, einer Kapelle benachbarten Hütte inmitten bescheidenen Nutzlands ragt wie ein Pfahl im Fleisch ein Stück alte Welt in Fausts neue Welt hinein, und zwar alte Welt auch als Summe der kulturellen Traditionen Alteuropas. Denn nicht nur ist die Idylle, in deren Erscheinungsformen ihr Leben stilisiert ist, eine antike literarische Gattung, nicht nur sind Philemon und Baucis in Ovids Metamorphosen ein ideales Paar; der von den beiden einst gerettete, jetzt sie besuchende Wanderer dürfte auch auf den Apostel Paulus mit seinen durch Schiffbruch gefährdeten Missionsreisen anspielen.

Mephisto und seine Gesellen haben von Faust den Auftrag, das widerstrebende Paar mit seinem Gast, in ihm Antike und Christentum als die kulturellen Säulen Europas, zwangsumzusiedeln, aber ihr brutaler Zugriff läßt drei Ermordete und eine in Flammen verlodernde Hütte zurück, über der die herrlichen Bäume brennend zusammenstürzen:

*Bis zur Wurzel glühn die hohlen
Stämme purpurrot im Glühn. –
Was sich sonst dem Blick empfohlen,
Mit Jahrhunderten ist hin.
(Vers 11334ff.)*

Der den Untergang beschreibende Zeuge ist Lynkeus, der Türmer in Fausts Diensten, zuweilen auch sein Propagandist. Auf erhöhter Warte weitsichtig und umsichtig, ist er doch auch von der Praxis abgehoben, und beides gehört zusammen: Er ist der genaue Beobachter, weil er nicht ins Handeln verstrickt ist, neben Faust, dem zunehmend verblendeten und blindlings Handelnden. Zum Eingang der Szene singt Lynkeus ein Abend- und Naturlied, das in liebevoller Aufzählung der einzelnen Erscheinungen die Harmonie und Herrlichkeit der Welt preist und sein Glück, all das sehen zu dürfen:

*Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.
Ich blick' in die Ferne,
Ich seh' in die Näh'
Den Mond und die Sterne,
Den Wald und das Reh.
So seh' ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen,
Gefall' ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!
(Vers 11288 ff.)*

Doch während dieser Lobgesang ertönt, läuft, zunächst noch in der Dunkelheit unsichtbar und unhörbar, die barbarische Zerstörungsaktion an, der Philemon, Baucis, der Wanderer und ihre Lebenssphäre zum Opfer fallen, zusamt ihrem Häuschen unter Bäumen, wie es ähnlich in Brechts „Elegie vom Hauch“ steht. Gibt es ein größeres Bild für das Verhältnis von Dichtung und Barbarei? Im Sänger im Turm, dessen Wort die Welt im Geist bewahren, aber sie nicht in der Tat retten kann, hat Goethe der Schreckensvision den Dichter eingezeichnet, wie er die Dichtexistenz gesehen und verkörpert hat. Seine Macht und Ohnmacht, Weltfremdheit und Weltbewußtheit, Bedeutung und Bedeutungslosigkeit. Als der aber, der diesen Typus Dichter hervorrufen konnte,

überstieg Goethe ihn zugleich. Goethe und Buchenwald, sie scheinen in der Faustdichtung transformiert vorzukommen: in dieser Episode, die allen kulturkritischen Klimbim dieser Tage und aus diesem Anlaß hinter sich zurückläßt. Kann Barbarei Dichtung in Frage stellen? Sie kann es nicht, denn Dichtung stellt sich in letzter Instanz selbst in Frage. Und gerade darin auch erweist sie ihr Lebensrecht und ihre Lebenskraft zu Goethes 250. Geburtstag.

6. Was liegt zwischen uns und Goethe?

Richard Alewyns anfangs zitierter Satz, „Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald“; den sich das Programmheft für das Jubiläumsjahr 1999 als Leitspruch aneignet, gehört in das gleiche Goethejahr 1949, in dem die DDR im Staatsakt die Hände nach Goethe ausstreckte. Alewyns Worte waren nun noch einmal ein ganz anderer Beitrag zu diesem Goethe-Jubiläum nach Hitler. Fassungslos, ungläubig stand der soeben aus den USA nach Deutschland zurückgekehrte Emigrant vor dem gespenstischen Jubiläumstreiben, das in der Bundesrepublik weithin darin bestand, Goethe as usual zu traktieren, nur festlich instrumentiert. Er sah darin die gefährliche Neigung der Nachkriegsdeutschen, sich der Verantwortung für Hitler und die Folgen zu entziehen, indem sie Goethe als Alibi benutzten: Denn er war unser, so schlimm können wir doch gar nicht sein? Aber, insistiert Alewyn: „Ist es nicht angebracht und anständig, einmal zu fragen, wie wir überhaupt dazu kommen, Goethe zu feiern. Ob es uns überhaupt zusteht. Ob Goethe noch irgendetwas mit uns zu schaffen hat. Können wir denn überhaupt noch hinüber über den Abgrund, der sich zwischen uns und der Vergangenheit aufgetan hat? Haben wir nicht selbst die letzten Brücken gesprengt, auf denen wir hinüber und herüberzugehen pflegten?“ Alewyn entzog sich dem Jubiläum, indem er es auf seine Weise beging: Der nach Deutschland Zurückberufene begann seine akademische Lehrtätigkeit, den Alltag seines Professorenlebens, im Sommer-Semester 1949 mit einer Goethe-Vorlesung an seiner neuen Wirkungsstätte Köln, fernab von den Goethestätten. Er begann sie mit der Untersuchung, welches Recht an Goethe wir haben. Den damaligen Grund dieser Selbstprüfung fünfzig Jahre später einfach neu aufzulegen, ist Aktualitätsfummelei. Der Abgrund zwischen Goethe und uns ist heute mehr noch einer der kulturellen Entfremdung als der politisch-moralischen Verdunkelung, überhaupt der Geschichtsfremdheit, die sich koppelt mit einer grenzenlosen Überheblichkeit gegenüber geschichtlichen Phänomenen. Aber in solcherweise veränderter Perspektive haben Alewyns Erkundungen, Satz für Satz, eine bestürzende Aktualität behalten. Dichtung stellt sich selbst in Frage, sagte ich zuvor. Ich gehe auf der Spur Alewyns weiter: Goethes Werk und Lebensleistung, wie alle überragenden Kulturleistungen, befragen uns, indem wir sie befragen - vorab unsere Weise, damit umzugehen.

Literatur

Richard Alewyns Erklärung erschien unter dem Titel „Goethe als Alibi“ in der „Hamburger Akademischen Rundschau“ 3.1948/50. S. 685-87.

Für die nähere Begründung meiner Aussagen über Goethe verweise ich auf meine folgenden Veröffentlichungen:

Zu Wandrers Nachtlid: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. 3 Bde. 2.A. Frankfurt 1996. Bd. 1. S. 262-267.

Zu Hermann und Dorothea: Französische Revolution und deutsche Hexameter. Goethes „Hermann und Dorothea“ nach 200 Jahren. Ein Vortrag. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft. 1998. S. 81-97.

Zu den Wahlverwandtschaften: Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller. Göttingen 1977.

Zu Faust: Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum. Freiburg 1991. Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes „Paust“. Freiburg 1994. Faust und Margarete: Hierarchie oder Polarität der Geschlechter? In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Hg. W. Groddeck und U. Stadler. Berlin u. a. 1994. S. 169-185. Verführung mit Herz. Der Monologist Faust im Dialog. In: Dialogische Strukturen. Festschrift für Willi Erzgräber zum 70. Geburtstag. Tübingen 1996. S. 105-119.