Anders lesen: Goethe

Der Klassiker Goethe, die Figur, mit der sich Thüringen, Arm in Arm mit Schiller, identifiziert, ist mehr als ein Autor des 18. Und 19. Jahrhunderts. Mit seinem Namen ist die deutsche Kultur verbunden; er ist die Inkarnation der „deutschen Leitkultur", soweit sie sich auf Literatur bezieht. Für die Literaturwissenschaft ist sein Werk Maßstab, seine Definitionen sind gültig. Umso überraschender ist es, wenn es einzelne Texte gibt, die nicht in die Bilder passen, die sich verschiedene Richtungen der Interpretationen von ihm gemacht haben, ja mehr noch: Texte, die noch gar nicht verstanden sind.

1821 definierte Goethe die Ballade mit dem Bild eines „Ur-Ei der Poesie", in dem die drei Dichtungsarten – das Epische, das Dramatische und das Lyrische – zusammen wirken. 1979 hat sie Laufhütte (Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte) präzisierend als erzählendes Werk dargestellt und sie damit entgegen der üblichen Zuordnung zu Gedichten in ihrer grundlegend epischen Form festgelegt. Über die Gattungsdefinition hinaus wird die deutsche Kunstballade neuerdings wieder in ihrer historischen Entwicklung aus dem Bänkelsang heraus verstanden (Grimm, Reinhold: Brecht und Goethe als Moritatensänger, Würzburg 2014). Goethe selbst hat früh (1774) mit der Ballade „Der untreue Knabe" eine solche Nähe zum Bänkelsang gezeigt: Sie beginnt mit dem Vers: „Es war ein Buhle frech genung" und erzählt eine Geschichte vom betrogenen Mädchen, das am gebrochenen Herzen stirbt, und von der tödlichen Rache am untreuen Mann. Der Erzähler ist seinem lyrischen Gestus nach deutlich ein Moritatensänger, der seine Bilder ausmalend das dramatische Geschehen im Volksliedton bis zum bitteren Ende vorträgt, von Goethe als Fragment gestaltet mit plötzlichem Abbruch des Geschehens in unterirdischer Grabestiefe.

Im Balladenjahr 1797, in gegenseitiger Befruchtung und wohl auch in Konkurrenz mit Friedrich Schiller, entstehen viele der bekanntesten klassischen Balladen, an Popularität kaum zu überbieten, aber auch oft parodiert, selten kritisiert. Von Brecht wird Schillers Ballade „Die Bürgschaft" in einem Sonett verspottet (der letzte Vers lautet: „Am End war der Tyrann gar kein Tyrann!") und in seiner dramaturgischen Unstimmigkeit entlarvt. Schiller lässt im „Don Carlos" seine Figur Marquis Posa von dem Tyrannen König Philipp fordern: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!" – dies charakterisiert den Freiheitskämpfer aufs Genaueste und ist mit Blick auf das

tragische Ende – anders als in den Balladen – ein gelungener Kunstgriff, mit dem er die idealistische Selbsttäuschung Posas dramaturgisch einsetzt. Heinrich Heine nutzt den Gestus in dem Gedicht „Die Audienz“ als ironische Kritik an Georg Herwegh („O geben Sie, Sire, / Dem Volke die Freiheit wieder“ – der preußische König, der ihm im November 1842 eine Audienz gewährt hatte, ließ Herwegh kurz danach ausweisen) und gegen den Vormärz-Dichter Dingelstett, in dem er ihn als „Tyrannenvorleser“ (Der Ex-Lebendige“) verspottet und so politische Dichtung, die sich an die Herrschenden richtet, als „Tendenzdichtung“ in Frage stellt.
Brechts Leseweise ist Ausdruck einer anderen Weltanschauung, auf Literatur bezogen, einer anderen Interpretation. So könnten Schillers „Der Taucher“ (kritisiert wird der heldenhafte Einsatz des eigenen Lebens, um beim Herrscher Anerkennung – in Gestalt der schönen Prinzessin – zu bekommen), „Der Handschuh“ (Lächerlichkeit eines heldenhaften Minnedienstes, in dem das Leben für die Verehrung der Frau eingesetzt wird) oder „Die Kraniche des Ibykus“ (Kritik daran, ein „heiliges“ Tabu zu brechen, um die Wahrheit zu entdecken – zu fragen ist aber: Was ist eigentlich vermessen daran, die Wahrheit wissen zu wollen?) als pädagogische Lehrbeispiele einer „bürgerlichen“ Erziehung gelesen werden, die nicht mehr in unsere Zeit passt.
Auch gegen Goethes „Der Gott und die Bajadere“, das Brecht aus dem Indien der Goethezeit in die Sphäre westlicher Prostitution versetzt, richtet sich seine bitter-ironische Kritik:

Über Goethes Gedicht „Der Gott und die Bajadere“

„O bittrer Argwohn unsrer Mahadöhs
Die Huren möchten in den Freudenhäusern
Wenn sie die vorgeschriebne Wonne äußern
Nicht ehrlich sein. Das wäre aber bös.

Wie schön singt jener, der das alles weiß
Von jener einzigen, um die‘s ihm leid war
Die für ihn auch zu sterben noch bereit war
Um den von Anfang ausgemachten Preis.

Wie streng er prüfte, ob sie ihn auch liebte!

Ausdrücklich heißt's, er hab ihr Pein bereitet …!
Sechs waren schon geprüft, doch erst die siebte

Vergoß die Tränen, als sie ihn verlor!
Doch wie belohnte er sie auch: beneidet
Von allen hob er sie am Schluß zu sich empor!"

Diese Goetheballade hat Brecht jedoch ungenau gelesen; nicht die siebte war es, sondern die sechste („Mahadöh, der Herr der Erde, / Kommt herab zum sechsten Mal,") und sie weint nicht erst, als der Gast sie verlässt, sondern schon während der quälenden „Prüfung". Dennoch sind Brechts Vorbehalte gegen diese Ballade ein wichtiger Impuls, der eine gründliche Lektüre anregt, eine Lektüre allerdings, die nicht nur auf eine andere Interpretation zielt, sondern darauf, schon bei der Analyse Passagen bzw. Formulierungen zu beachten, die die Goetherezeption bisher nicht wahrnehmen wollte oder konnte, indem sie über anstößige Teile des Textes hinweggelesen hat, um den Text als „Mysterium" und "Kern aller großen Erlösungs-Religionen" zu feiern – „Schöner hat Goethe kaum je in Versen erzählt" (Karl Vietor, 1949) – alles nach Trunz, Hamburger Goethe- Ausgabe Bd. 1, S. 627.

Als „Herr der Erde" wird der Protagonist vorgestellt (Mahadöh ist ein Beiname Shivas, des höchsten Hindu-Gottes, kann aber auch ohne diesen Bezug verstanden werden, zumal – wie es bei Trunz steht (S. 627) – „indischen Gelehrten" es als „ein Werk aus christlichem und abendländischen Geist" erscheint, E. M. Butler, 1952).
Der fremde Herr veralbert schon in der ersten Begegnung die Prostituierte, die vom Erzähler aus der Perspektive des „Gottes" in der Vorstadt als „Ein verlornes schönes Kind" bezeichnet wird, indem er sie mit „Grüß' dich, Jungfrau" anredet, bevor diese ihn darüber aufklärt, dass sie „Bajadere" und das Haus „der Liebe Haus" sei. Der alles bereits wissende herabgekommene „Göttliche", dessen „geschäftig geheuchelte Leiden" gelindert werden, durchschaut sie selbstverständlich mit überlegenem Lächeln und sieht „Durch tiefes Verderben ein menschliches Herz".
Das unaufrichtige Verhältnis des zahlungsmächtigen Freiers zur gekauften Dirne wird in widerlicher Weise zur Begegnung eines Gottes mit einem minderwertigen Wesen hochstilisiert, ohne dass – in indischer Lesart – die Rolle der Tempeltänzerin im Kastensystem als eine der religiösen Auffassung angemessene und keineswegs

herabgewürdigte gesehen wird. So wenig kann der Autor Goethe nicht über einen Stoff nachgedacht haben, den er einer Reisebeschreibung entnommen und der „Goethes Phantasie lange beschäftigt hat“ (Vietor nach Trunz, siehe oben). So wenig war er in seinem eigenen Leben – man denke an sein Liebesverhältnis zu Christiane Vulpius – und in seiner Dichtung (z. B. „Römische Elegien“) gegen Frauen herablassend oder männlich-chauvinistisch.
Zu einer Figur der aktuellen Politik, zum früheren IWF-Chef Dominique Strauss-Kahn, einem „Mahadöh“ unserer Zeit, würde der göttliche Bordellbesucher wohl passen, wenn man beispielsweise einem Artikel der Stuttgarter Zeitung vom 13. Juni 2015 glauben darf (Axel Veiel, S. 9), in dem über seinen Freispruch vom Vorwurf der Zuhälterei berichtet und kommentiert wird. Veiel schreibt:

> „Denn auch wenn sich Strauss-Kahn strafrechtlich nichts hat zuschulden kommen lassen, ist in dem Prozess doch deutlich geworden, dass da ein Mann selbstherrlich, wenn nicht frauenverachtend sein sexuelles Vergnügen gesucht hat. (…) Im Gedächtnis bleiben die in leisem Ton vorgetragenen Schilderungen von zwei zierlichen, je zerbrechlich wirkenden früheren Prostituierten, die als Jade und Mounia ihre Dienste angeboten hatten. Die Frauen haben geschildert, wie sie erlebten, was dem Angeklagten ‚festliche, spielerische Momente‘ und ‚lustvolle Erholungsaufenthalte‘ waren.
> ‚Ich habe beim von DSK geforderten Verkehr Schmerzen gehabt‘, hatte Mounia erzählt. ‚Ich habe meinen Widerwillen mit Gesten verdeutlicht, ich habe geheult, ich habe ihm gesagt, dass es mir sehr wehtut.‘ Jade war es in einem Brüsseler Nobelhotel mit Strauss-Kahn nicht besser gegangen. Auch sie fügte sich unter Schmerzen, weil sie das Geld gebraucht habe, wie sie sagte.“

Die Fortsetzung des Bordellbesuchs in Goethes Legende erfüllt oder übertrifft alle Erwartungen, zumindest eines zeitgenössischen Lesers, an erotische Literatur:

„Und er fordert Sklavendienste;
Immer heitrer wird sie nur,
Und des Mädchens frühe Künste
Werden nach und nach Natur.

Und so stellet auf die Blüte
Bald und bald die Frucht sich ein;
Ist Gehorsam im Gemüte,
Wird nicht fern die Liebe sein.“

Dem noch metaphorisch angedeuteten Vorspiel folgen Formulierungen, die der Phantasie eines Marquis de Sade entnommen sein könnten:

„Aber sie schärfer und schärfer zu prüfen,
Wählet der Kenner der Höhen und Tiefen
Lust und Entsetzen und grimmige Pein.“

Wenn im weiteren Text von „der Liebe Qual“ die Rede ist, die sie fühle, auch von ihrem Weinen, und wenn es heißt: „Die gelenken Glieder, / Sie versagen allen Dienst“, dann ist das Ergebnis des sexuellen „Spiels“ deutlich gemacht, auch wenn es sprachlich überhöht und mit Hilfe des lyrischen Gestus überdeckt wird. Der regelmäßige Wechsel des Versmaßes vom trochäischen (8 Verse) zum daktylischen (3 Verse) Vierheber ermöglicht sehr kunstvoll die Verbindung eines pathetischen Erzähltempos mit einem tänzerischen Schwung und erzeugt eine musikalisch hochgestimmte Atmosphäre, wie sie dem Singsang einer Legende gemäß ist; Trunz (s.o.) betont „das seltsame, erregende Versmaß (…).“ Es gebe „keinen größeren Gegensatz als den fest schreitenden Trochäus und den tanzenden Daktylus. Es ist ein Umschlagen in das ganz andere. (…) Der Wechsel des Rhythmus bringt vielmehr eine ganz allgemeine Spannung und Bewegung in das Gedicht.“ Und er bemerkt „dieses Überraschende.“
Ich meine, dass der Erzähler durch seinen lyrischen Gestus im Empfinden des Lesers, mehr noch des Zuhörers, die Peinlichkeit des erotischen Inhalts überspielt. Wenn Vietor schreibt: „Die Vereinigung mit dem Gott weckt in der Verlorenen den verborgenen Funken, die Fähigkeit zu wahrer Liebe“ (s.o.) und damit belegen will, dass die Geschichte „zum herrlichen Beispiel des Glaubens an das dem Menschen eingeborene Verlangen zum Guten und Echten“ (ebda.) wird, dann kann ein derartiges Lesen vielleicht dem zeitgenössischen Goethebild entsprechen, wie es auch bei Schiller angekommen sein mag, dem Goethe die Legende am Abend nach seiner Entstehung (7. Juni 1797) vorgelesen hat. Man suchte wohl nach einem Ideal,

das der Dichter – und in Derartigem erschöpfen sich Schillers berühmte Balladen – zu vermitteln hat, liest aber an den Bildern, die der Text im Leser erzeugt, vorbei. Diese Ballade ist Legende, also eine Gattung, die für Luther schon als „Lügende“ zu übersetzen ist und die im letzten Teil der Geschichte dementsprechend aus der Hure die Heilige werden lässt. Der göttliche Mann ist verschwunden und hat seine sterbliche Hülle zurückgelassen; die nach „vergnüglicher Feier“ (!) eingeschlafene Frau erwacht und will ihren „Gatten“ und „Dieser Glieder Götterpracht“ nicht hergeben, was ihr – den geltenden religiösen Regelungen der Witwenverbrennung folgend – von den Priestern nicht gewährt wird. Und so bleibt ihr nur der freiwillige Sprung ins Feuer und der Aufstieg als „Geliebte“ in den Armen des „Götterjünglings“ in die Götterwelt.
Die letzten Verse fassen die (allerdings eher christliche als hinduistische) Lehre der Legende zusammen:

„Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zu Himmel empor.“

Was Goethe zur Legende erhöht, ist nichts anderes als die Verklärung eines vielleicht kolonialistisch, vielleicht auch nur machistisch dargestellten Bordellbesuchs, wie er einem Indienreisenden seiner Zeit entsprochen haben mag, um die Würdelosigkeit des tatsächlich demütigenden Geschehens zu verdecken.

Unmittelbar vorher (am 5. Juni fertiggestellt) schrieb Goethe die Ballade „Die Braut von Korinth“; er versetzt seine Leser in die griechische Antike der Zeit der paulinischen christlichen Missionierung. Ein Jüngling aus Athen will seine ihm – in der Kindheit von den Vätern – versprochene Braut in Korinth aufsuchen und vertragsgemäß heiraten. Er hat jedoch Bedenken, dass deren Familie nach ihrem Übertritt zum Christentum ihm das Mädchen verweigern wird. Spät in der Nacht (vielleicht erst kurz vor dem Morgengrauen) kommt er an und die Mutter empfängt ihn. Rasch von ihr versorgt legt er sich zu Bett und die Braut kommt heimlich zu ihm; er entdeckt jedoch, dass sie, bereits verstorben, ihn als Wiedergängerin aufsucht; er vollzieht aber trotzdem die Hochzeit und, im Liebesspiel von der Mutter überrascht, erweist sich die Braut als Vampir.

Auch hier nutzt Goethe wieder einen vorhandenen Stoff, den er neu gestaltet. Die Erzählung in der Fassung Goethes wirft durch diverse Ungereimtheiten eine Menge Fragen auf. Allzu auffällig betont der Erzähler aus der Perspektive des Jünglings den Prunk, mit dem er empfangen wird („Prunkgemach“, „Wein und Essen prangt“), und stellt dagegen seine Abneigung („Aber bei dem wohlbestellten Essen / Wird die Lust der Speise nicht erregt“), die die erwartete christliche Lustfeindlichkeit bestätigt findet.
Schließlich kommt die Braut „zur offnen Tür herein“, eine Tür, über die es kurz danach heißt, die Mutter „Öffnet das bekannte Schloß geschwind“: War sie also nicht offen, sondern blieb geschlossen? Dem Jüngling stellt sich die Braut zuerst als Nonne vor, die „in ihrer Klause“ gehalten werde. Der Glaubenswechsel wird mit antichristlichen Vorurteilen, wie sie sicherlich einem heidnischen Bedenkenträger, weniger aber einem mit dem Christentum vertrauten Menschen, einer Nonne, eigen sind:

„Und der alten Götter bunt Gewimmel
Hat sogleich das stille Haus geleert.
Unsichtbar wird einer nur im Himmel,
Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt;
Opfer fallen hier,
Weder Lamm noch Stier,
Aber Menschenopfer unerhört.“

Zu bemerken ist auch, dass beispielsweise Trunz in der Hamburger Goethe-Ausgabe Anführungszeichen setzt und in den Anmerkungen schreibt (S. 627): „Goethe setzt nirgendwo Anführungszeichen. Sie sind moderner Schreibweise entsprechend hinzugefügt, nach bestem Ermessen.“
Schließlich wird die Nonne nach der Berührung durch den Jüngling zur Wiedergängerin (als „Liebchen“ der Braut nicht angemessen tituliert):

„Aber ach! Berührst du meine Glieder,
Fühlst du schaudernd, was ich dir verhehlt.
Wie der Schnee so weiß,
Aber kalt wie Eis

Ist das Liebchen, das du dir erwählt.“

Nachdem die Mutter zürnend ins Zimmer gestürmt ist, hält die Braut eine Strafpredigt gegen sie und eröffnet ihre Existenz als Vampir:

„Aus dem Grabe werd‘ ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermißte Gut,
Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ist’s um den geschehn,
Muß nach andern gehen,
Und das junge Volk erliegt der Wut.“

Die sukzessive Enthüllung (Nonne, Wiedergängerin, Vampir) erscheint in sich widersprüchlich: Als Vampir wird sie nicht „gierig“ und „mit blassem Munde“ den „dunklen blutgefärbten Wein“ schlürfen, selbst wenn sie sich anfangs als Nonne, dann als Wiedergängerin tarnte. Auf keinen Fall auch wird ein Vampir am Ende fordern, was er von der Mutter erwartet:

„Höre, Mutter, nun die letzte Bitte:
Einen Scheiterhaufen schichte du;
Öffne meine bange, kleine Hütte,
Bring‘ in Flammen Liebende zur Ruh‘!
Wenn der Funke sprüht,
Wenn die Asche glüht,
Eilen wir den alten Göttern zu.“

Hat sie doch vorher noch betont, dass sie als Vampir „nach andern gehn“ müsse. Hinzu kommt die Unwahrscheinlichkeit, dass ein Paar, das sich – zumindest nach der Kindheit, vielleicht auch überhaupt (er bezeichnet sich anfangs als „dort noch unbekannt“, Vers 2) – noch nie gesehen hat, als Liebespaar versteht („Die an dich nur denkt, /Die sich liebend kränkt“, Vers 75f.). In einer von den Vätern vereinbarten Beziehung wird es auch in der Antike etwas Zeit brauchen, bis von „Liebe“ die Rede

sein kann. Sollte Goethe über solche Ungereimtheiten einfach hinweggegangen sein?

Um die Ballade neu zu verstehen – sie ‚anders' zu lesen – bedarf es zuerst der erneuten Besinnung auf dessen Definition von 1821 und darin auf einen selten wahrgenommenen Gedanken: „Die Ballade ist mysteriös, ohne mystisch zu sein."

Ich verstehe das so, dass sie als Gattung verstanden wird, in der Rätselhaftes erzählt wird, das es zu enthüllen gilt und das nicht als ein esoterisches Gebilde oder transzendentes Ereignis aufzunehmen ist. Dazu gibt Goethe selbst das Beispiel einer Ballade mit dem Titel „Ballade", in der zwar nichts Rätselhaftes vorkommt, die er aber in einem einfachen Durchgang durch das Geschehen darstellt, um die Methode der Enträtselung in bloßer Wiedergabe des Inhalts zu zeigen: Mach' dir klar, was da wörtlich steht!

In der Ballade „Die Braut von Korinth" ist das allerdings weniger einfach als in Goethes „Ballade". Der lyrische Gestus ist pathetisch hochtönend: viermal trochäisch fünfhebig, dann auf eine paargereimte Formel dreihebig verkürzt, vielleicht sogar kurzschlüssig, um im siebten Vers den Kreuzreim des zweiten und vierten Verses wieder aufzugreifen und die Strophe wieder trochäisch fünfhebig zu beschließen.

Der vorwiegend epischen Gattung gemäß gilt es, sich der erzähltechnischen Mittel zu vergewissern, die Goethe benutzt. Weg und Begründung für den Gang des Jünglings werden in der ersten Strophe noch neutral genannt; schon die zweite Strophe gibt in personaler Perspektive die Bedenken des Athener Jünglings wieder, der unsicher ist, ob der neue christliche Glaube den Vertrag nicht einseitig aufgehoben hat.

Konsequent wird die personale Perspektive fortgesetzt.

Die Einleitung der dritten Strophe („Und schon", Vers 15) wirkt wie eine Bestätigung der Bedenken des Athener Jünglings im folgenden Geschehen, was mit dem prunkvollen Empfang durch die Mutter beginnt (sein Gedanke: Könnte nicht sie die Haupttreibende des Glaubenswechsels sein, die nun wegen des Vertragsbruches aus schlechtem Gewissen heraus den jungen Mann positiv stimmen will?).

Sein erneuter Einwand („Aber bei dem wohlbestellten Essen / Wird die Lust der Speise nicht erregt", Vers 22f.) veranlasst den spät in der Nacht müde Gewordenen dazu, dass er „angekleidet sich aufs Bette legt" (Vers 25).

Wenn er dann („er schlummert fast", Vers 26), die Augen wieder öffnend, wahrnimmt, wie „ein seltner Gast / Sich zur offnen Tür hereinbewegt" (Vers 27f.), dann sieht der Leser mit seinen Augen, was geschieht. Wie das Attribut „seltner" zu verstehen ist,

bleibt offen: Bezeichnet es für den Jüngling einen Gast, der nicht oft kommt (er selbst ist doch eher als sie in diesem Sinne ein Gast), oder einen, der seltsam ist? Die Verkehrung des Erzählers, in der seine „Person“ sich (den wirklich seltenen Gast) mit der Besucherin identifiziert, sogar verwechselt, beginnt in diesem Vers.
Die folgende Strophe macht im Detail deutlich, wie die Wahrnehmung des Jünglings begründet wird („Denn er sieht“, Vers 29) und unter welchen Lichtverhältnissen die Wahrnehmung stattfindet („bei seiner Lampe Schimmer“, Vers 29).
Was der Jüngling dann sieht, ist – zuerst als Ganzes (weiß gekleidet, Schleier und Gewand), dann von oben (Stirn mit einem Band, schwarz und golden) bis zur Hand (wieder weiß) – eine ganz subjektive Beobachtung, die durchmischt ist mit Bewertungen, die das Mädchen – dessen Gefühle und Gedanken er formuliert – charakterisieren: „Sittsam still“ (Vers 31). Sie erschrickt“ (Vers 34), als sie ihn sieht, und „Mit Erstaunen“ (Vers 35). Er projiziert demnach seine Vorstellungen darüber, was in der Person, die er wahrnimmt, vorzugehen scheint, auf sie; in der folgenden Strophe spricht sie ihn an – folgt man der Annahme einer Projektion, sind es aber seine Gedanken, die er in ihre Aussagen hineinlegt.
Die in Goethes Fassung fehlenden Anführungszeichen weisen darauf hin, dass es keineswegs ein wirkliches Gespräch ist, das in den folgenden vier Strophen dargestellt ist, sondern ein „innerer Dialog“, in den sich der Jüngling hineinsteigert. Die dem Dialog folgende 10. Strophe macht ausdrücklich aufmerksam auf diese Möglichkeit, indem der Jüngling ein kurzes Bedenken gegen seine Wahrnehmung formuliert:

„Und er fragt und wäget alle Worte,
Deren keines seinem Geist entgeht.“

Klar: Die Worte sind seinem Geist ja entsprungen! Und er fragt weiter, um dann gleich eine mögliche Antwort zu erwägen, für die er sich schnell entschlossen entscheidet: Es ist seine Braut:

„Ist es möglich, daß am stillen Orte
Die geliebte Braut hier vor mir steht?“

Seine Antwort wird sofort aufgegriffen – die Bedenken werden ignoriert – und der Dialog wird fortgesetzt.
Erzähltechnisch ist der Vorgang, der nur wenige Minuten dauern könnte (keineswegs Stunden, wie Grimm, S. 100, vermutet; festzuhalten ist, dass der Jüngling erst so spät in der Nacht ankommt, dass „Vater, Töchter“ bereits schlafen, also wohl kurz vor Mitternacht oder vor Morgengrauen) als extreme „Zeitdehnung“ zu fassen, ein eher seltener Kunstgriff gegenüber der beim Erzählen üblichen „Zeitraffung“.
Allerdings ist spätestens an dieser Stelle zu überlegen, was er denn sieht, wenn es eine Person sein sollte, die er in ihrem Verhalten und in ihrer Einstellung charakterisiert und der er dann noch Worte in den Mund legt, auf die er (auch nur im „Geist“) antwortet bzw. der er Worte sagt, mit denen er sie auffordert und auf die sie dann reagiert, wie es zu einem wirklichen Gespräch gehört, das dann – direkte Rede – Anführungszeichen erfordern würde. Das reale Geschehen ist auch vergleichbar damit, wie Kinder – und der „Jüngling“ ist diesem Alter noch ziemlich nahe – mit Puppen spielen; sie sprechen jeweils das, was die Puppe, die sie im Dialog benutzen, gerade sagen würde.
Den Dialog als einen inneren zu verstehen, ist eine Form „produktiven Umgangs“ mit Literatur, mit dem ich über eine bloße Analyse hinausgehe und eine mögliche Lösung der im Text enthaltenen Widersprüche versuche (im Fall des Goethegedichtes allerdings weniger textfremd als andere Interpreten, siehe unten). Ich denke, dass die offensichtlichen Ungereimtheiten, die andere Interpretationen, die ich kenne, meist übergehen, ein Lesen provozieren, das – vielleicht nicht mit genau denselben Vorstellungen oder Ideen wie den von mir entwickelten – von Goethe geplant ist: Innere Bilder werden hervorgerufen, deren genaue Betrachtung in tiefe Schichten der Ballade dringt, die vor allem herausfinden lässt, was in der Wahrnehmung der Person, aus deren Perspektive erzählt wird, vor sich geht.
Das Gegenüber des Jünglings stelle ich mir als Statue vor, von der Mutter so arrangiert, dass der junge Mann schon vor dem notwendigen Gespräch am nächsten Tag zu ahnen beginnt, dass er die versprochene Braut nicht mehr bekommen kann. In der antiken Tradition von Verstorbenen begüterter Familien wurden manchmal Ganzkörperabgüsse gemacht und daraus Statuen konstruiert, die den Lebenden als Erinnerung und Partner im Gespräch mit den Toten zur Verfügung standen. Mit einem Bildwerk in Dialog zu treten, war für antike Menschen ohnehin eine übliche Praxis der Betrachtung eines Kunstwerks, das damals ja nicht in einem Museum,

sondern im Tempel oder in privaten Räumen bzw. Gärten gezeigt wurde und ein Leben lang immer wieder oft betrachteter Gegenstand und Dialogpartner war, bei dem die mythologischen Stoffe rekapituliert und neu verstanden wurden, sodass sie Teil des alltäglichen Lebens wurden. Im christlichen Mittelalter ist das vergleichbar mit Bildwerken, die angebetet oder angefleht wurden, vor allem der gekreuzigte Christus oder ein Marienbild oder besonders verehrte Heilige – als Wundererscheinung oft Ausdruck tiefer Frömmigkeit. Goethe zitiert dies beispielsweise in Faust I (Gretchens Gebet im Dom). Der Gläubige erhält in seiner Vorstellungswelt mögliche Antworten auf seine Fragen und Hilfestellung bei seinen Problemen und kommt ins Gespräch mit den Bildwerken, die psychologisch als seine Projektion zu sehen sind, wenn man nicht an wunderbare Erscheinungen glaubt.
Es ist auffällig, dass Goethe sich in der Zeit der Entstehung der beiden klassischen Balladen (5. bis 9. Juni 1797) auch mit dem „Laokoon“ beschäftigt (Brief vom 5. Juli 1797 an Schiller, Hamburger Ausgabe Bd. 12, S. 586, der am 10. Juli positiv über Goethes Aufsatz zum „Laokoon“ reagiert) und vorher einen Aufsatz von Aloys Hirt gelesen hat, dem er mit seinem Laokoon-Aufsatz widerspricht. Im Zuge dieser intensiven Beschäftigung und Auseinandersetzungen mit Werken der Bildenden Kunst, zu denen auch der berühmte Streit um „Laokoon“ zwischen Lessing und Winckelmann und anderen Beteiligten gehört, erscheinen mir Überlegungen Goethes wichtig, die zu der Idee gut passen, in der vorliegenden Ballade eine Statue auftreten zu lassen. Dazu gehört auch Goethes nicht realisierter Wunsch, einen Aufsatz zu schreiben, in dem die Lichtverhältnisse bei einer Kunstbetrachtung einbezogen werden („Über das Betrachten der Statuen bei einer Fackel“, HA Bd. 12, S. 588; siehe auch „Italienische Reise“, HA Bd. 11, S. 440f). Der Laokoon-Aufsatz selbst enthält einen bemerkenswerten Absatz, der direkt auf den Vorgang des Betrachtens der Statue durch den fast eingeschlummerten, dann aber wieder erwachenden Jüngling in der Ballade bezogen werden kann:
„Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschloßnen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganz Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.“ (HA Bd. 12, S. 60)

Nimmt man hinzu, was Lessing in seiner Abhandlung „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ geschrieben hat, mit dem sich Goethe auseinandersetzt und dem er in wesentlichen Gesichtspunkten (so in folgenden) nicht widerspricht, dann ist der Einfall, Goethe habe in der Ballade eine Statue auftreten lassen, nicht von der Hand zu weisen:
„Sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt jenes einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“
Was die Zitate vermitteln, sind Überlegungen zu einer Wirkung von Kunstwerken auf einen Betrachter, der sie mit innerer Anteilnahme und mit Phantasie betrachtet und der das, was er gerade sieht, auf sich und seine eigenen Vorstellungen bezieht. Wenn der Jüngling im Aufblicken vom Fast-Entschlummert-Sein die Figur wahrnimmt, so entspricht seinem langsamen Öffnen der Augen das langsame Hereintreten der Figur, die er in Wirklichkeit wie eine Filmkamera im Schärferstellen des Blickes zu sich herholt. Seine Logik, in der er ja ein lebendiges Wesen auf sich zukommen sieht, erfordert, dass sie zur geöffneten Tür hereinkommt, die in der Wirklichkeit der Geschichte aber stets geschlossen bleibt – für eine Wiedergängerin oder einen Vampir wäre eine geschlossene Tür ohnehin kein Hindernis, aber der Erzähler nimmt ja die Perspektive des Jünglings ein, der sie als offen bezeichnet. Auch dass sie die Hand zu heben scheint, deren Gestus er – von oben nach unten blickend – als bewegt wahrnimmt, obwohl er sie nur sukzessive sieht, erfasst er in Sekundenschnelle – so geschwind, wie auch die Gedanken blitzartig durch das Gehirn schießen, selbst wenn sie als „Dialog“ erscheinen. Die einzige Aktion vor der Selbstbefragung in der zehnten Strophe ist ein schnelles Aufraffen („Rafft von seinem Lager sich geschwind“, Vers 44) Der Tisch mit Speise und Getränk (die er laut Vers 24 bereits „vergessen“ hat) steht daneben: „Hier ist Ceres‘, hier ist Bacchus‘ Gabe“ (Vers 45); was ihn innerlich und in den folgenden Strophen immer leidenschaftlicher bewegt und die Bedenken der 10. Strophe rasch verwerfen lässt, ist „Amor“, den sie (mit „liebes Kind!“ tituliert, Vers 46), wie er erwartet, mit sich bringt. Die Blässe der weißen, gipsernen Oberfläche erklärt er mit „Schrecken“ und ihrer Starre wegen formuliert er (in seinen Gedanken) zweimal „laß“. Da sie aber unbewegt bleibt, legt er

ihr eine Ablehnung in den Mund, die seinen Befürchtungen entspricht (achte und neunte Strophe): Der Übertritt zum Christentum wird als kranker „Wahn“ der Mutter gesehen und die Vorurteile eines jungen Mannes aus heidnischer Familie werden so verkürzt dargestellt, wie sie ihm in diesem Moment durch den Kopf jagen: Glaube an den einen Gott statt „der alten Götter bunt Gewimmel“, an den gekreuzigten „Heiland“, der als „Menschenopfer“ das Opfern von Tieren (Lamm, Stier) ersetzt – ein seltsamer Vergleich, der einem christlichen Denken fremd sein muss, was die Tochter einer christlichen Familie, zudem eine Nonne, auch wenn sie den neuen Glauben abgelehnt haben sollte, so nicht ausdrücken kann, selbst wenn sie sich selbst als „Opfer“ meinen und fühlen würde – sie wäre es ja in einem ganz anderen Sinn als ein heidnisches Opfer an die Götter.

Der Liebeswunsch des Jünglings, der ihn seit seiner Annahme, ein Mädchen habe den Raum betreten, beherrscht, drängt in der bereits erwähnten zehnten Strophe jeden Einwand weg und ersetzt ihn nun durch das Bild der Nonne, die dazu ausersehen ist, seinen Liebeswunsch entgegen ihren eigenen Wünschen ablehnen zu müssen. Rasch ist der Entschluss gefasst, die Hochzeit sofort zu vollziehen und die entsprechenden Riten durchzuführen, um sie dennoch – vertragsgemäß – ins Bett zu bekommen.

Von der dreizehnten Strophe an wird meine „Lösung“ allerdings immer seltsamer, und die Frage, warum der Jüngling seine Täuschung während der Handlungen, die nun folgen, nicht bemerkt, macht die Enträtselung des mysteriösen Vorgangs ziemlich unglaubhaft. Ich bleibe dennoch bei der Version, die psychologisch mit Müdigkeit einerseits, erhöhtem sexuellen Lustverlangen andererseits erklärt werden kann und auch mit einigen Auffälligkeiten, die in den folgenden Handlungen – immer zeitlich extrem gedehnt – erzählt, was nur wenig reale Zeit in Anspruch nehmen muss.

Der Jüngling entdeckt nun eine Kette, die sich entweder in der schon erwähnten und gehobenen Hand der Statue befindet oder in der anderen, die in etwa derselben Höhe einen abwehrenden Gestus hat, wie er dem „Ferne bleib‘“ (Vers 50) entspricht, mit dem der Jüngling ihre Aussage einleitet. Dem antiken Hochzeitsritus gemäß sind sowohl der Austausch eines Geschenks wie auch das gemeinsame Essen von Brot bzw. Trinken von Wein. Die Schale, die er ihr reichen will, ist aber die auf dem Tisch befindliche Schale mit Wein, die er ergreift und die sie ablehnt, indem ihr Blick, den er nun sucht, über seine Augen hinweg auf die Stirne oder die Haare gerichtet ist,

sodass er meint, sie wolle als Gabe eine Locke haben, die er ihr tatsächlich im Austausch mit der Kette in die Hand gibt, ohne dass dieser Vorgang erzählt wird (später entdeckt die Mutter bei ihm die Kette und in ihrer Hand die Locke: „Meine Kette hab‘ ich dir gegeben / Deine Locke nehm‘ ich mit mir fort, Vers 185f.). Brot lehnt sie ab; mit dem Schlag der „Geisterstunde“ (ob das die gegen 3 Uhr oder die um Mitternacht ist?) scheint sie zu trinken, tatsächlich hat aber er die Schale weiterhin in der Hand, aus der er dann trinkt, nachdem er mit der Übergabe der Locke das Trinken auf sie projiziert hat; eine Wiedergängerin oder ein Vampir – den folgenden Enthüllungen gemäß – würde niemals „mit blassem Mund“ gierig schlürfen (Vers 94), aber er „wie sie, nun hastig lüstern“ trinken (Vers 100). Dass dies alles in Stille geschieht („beim stillen Mahle“, Vers 101), bestätigt, dass seine Liebesforderung eine innere, also nur gedankliche Äußerung ist, die er aber als reales Gespräch auffasst. Der Kommentar des Erzählers („Ach, sein armes Herz war liebekrank“, Vers 102) betont den immer stärker werdenden Drang, das Mädchen endlich im Bett zu haben, was natürlich nicht möglich ist, sodass er sich „weinend“ (Vers 105) abwendet und – noch immer „angekleidet“ (Vers 25) – zurück aufs Bett sinkt.

Das kurze Aufraffen und die Aktion mit der Figur haben – meiner Annahme gemäß – dazu geführt, dass die lebensgroße Figur von ihrem flachen Sockel herab zu ihm auf das Bett fällt (der Sockel ist die Erklärung für den, wie oben erwähnt, etwas erhöhten Blick der lebensgroßen Statue auf die Stirn oder die Haare des Jünglings).

Man muss wohl das Arrangement der Statue „mit weißem Schleier und Gewand“ (Vers 30), mit Stirnband und Kette in einer Hand und mit ihrem leicht abwehrenden Gestus als Versuch der Mutter sehen, dem Jüngling anzudeuten, was mit seiner „Braut“ – wie der Leser oder Zuhörer erst später erfährt – geschehen ist.

Während der brünstige Jüngling nun die vermeintliche Geliebte anfasst und sich mit der Statue befriedigt, nimmt er, nur mit der Hand, später auch mit den Lippen, ihre Oberfläche wahr und deutet sie sofort – und erst von diesem Moment an – nicht mehr als Nonne, sondern als verstorbene Wiedergängerin, die er dennoch „mit starken Armen“ (Vers 123) umfasst und „Von der Liebe Jugendkraft durchmannt“ (Vers 124) – immer noch angekleidet – beschläft. Sein Samenerguss wird mit „Liebesüberfluß“ (Vers 118) deutlich genug ausgedrückt und die enge leidenschaftliche Umarmung in einer ganzen Strophe ausgebreitet. Wieder tauscht der Jüngling in seiner Wahrnehmung die Rollen, indem der Erzähler formuliert:

„Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“ (Vers 150) und mit seiner „Liebeswut“ (Vers 152) genügend erklärt. Die Schlussbemerkung dieser Liebesszene („Doch es schlägt kein Herz in ihrer Brust“, Vers 126) lässt sich sowohl auf die Gestalt als Wiedergängerin wie als Statue beziehen und zeigt eine weitere Unvereinbarkeit mit den ihr zugeschriebenen Liebesbezeugungen zu Beginn der Begegnung.
Mit der 19. Strophe wechselt die Perspektive des Erzählens: War es in den 18 Strophen vorher die personale Perspektive des „Bräutigams“, so ist es nach dem „Schnitt“ die Perspektive – wiederum personal erzählt – der Mutter, die den letzten Teil der Geschichte dominiert. In zwei Strophen werden ihre Wahrnehmungen der Liebesszene dargestellt, bevor sie, die – Wächterin des Hauses – als „Hahn“ bezeichnet wird, der „erwacht“ sei und dem Leser oder Zuhörer suggeriert, die Liebesnacht sei nun mit dem Morgengrauen beendet – in das Zimmer tritt. Sie hat allerdings nicht ihre verstorbene Tochter im Verdacht, mit dem Athener Jüngling zu verkehren, sondern eine ihrer anderen Töchter oder Hausbewohnerinnen, wenn sie in das Zimmer tretend ruft: „Gibt es hier im Hause solche Dirnen, / die dem Fremden gleich zu Willen sind?“
Ihr Schockerlebnis besteht in der Wahrnehmung der Statue, die sie als Erscheinung begreift, in der ihre verstorbene Tochter auftritt. Von ihr selbst arrangiert, ist das Wesen nun in einer Situation (aus dem Bett des Jünglings auftauchend), die sie nicht erwartet hat und die sie – wie vorher der Jüngling die Begegnung mit der Statue – für sich spontan interpretiert: Die Formel „Sieht sie – Gott! sie sieht“ (Vers 147) macht bis auf die Anordnung der Worte deutlich, dass Ihre Wahrnehmung geprägt ist von dem, was in ihr vor sich geht (eine Art ‚Gottesschau‘). Was der Jüngling unternimmt, um zu verdecken, was ihm peinlich ist – die nackte Gestalt, in Wirklichkeit Statue, mit Gewand, Schleier („Schleierflor“, Ver149) und wohl noch Zudecke („Teppich“, Vers 150) im Liebesrausch ineinander verwickelt, wird von ihm aktiviert, sodass sie für die Mutter eine geheimnisvolle Erscheinung ist –, bewirkt einen Auftritt, der die Figur in ein ganz neues Licht stellt.
Der Vorgang ihres Auftritts betont das statuenhafte Erscheinungsbild:

„Wie mit Geists Gewalt
Hebet die Gestalt
Lang und langsam sich im Bett empor.“ (Vers 152 – 154)

Die Strafpredigt, die die Tochter nun der Mutter hält, ist ganz und gar deren eigenem Bewusstsein verhaftet. Der Leser oder Zuhörer erfährt nun, was die Mutter sich selbst angesichts der verstorbenen und in ihren Augen wieder aus dem Grab getriebenen Tochter zu sagen hat. Man erfährt – wieder extrem zeitgedehnt –, was die Mutter sich selbst vorwirft:

- dass sie die Tochter ins Grab gebracht hat (wohl durch ihre extreme Auslegung der paulinischen Version christlicher Religiosität: der einer Liebe zu Menschen überlegenen Liebe zu Gott, für deren weibliche Realisierung eine Nonne die höchste Erscheinungsform darstellt),
- dass diese Religiosität wirkungslos, ja verheerend ist („Eurer Priester summender Gesänge / und ihr Segen haben kein Gewicht“, Vers 164f.)
- und dass die Beerdigung keine Erlösung von der Qual versagter Liebe gebracht hat.

Die Verdammung des Christentums, die für den Leser Herder beispielsweise ärgerlich war, die aber keineswegs zeigt, dass Goethe der antiken Welt gegenüber einer christlichen, persönlich geprägten Liebesvorstellung den Vorzug gibt, ergibt sich nun aus dem schlechten Gewissen der Mutter, die es zu einer Absage christlicher Religion als „falsch Gelübd‘“ steigert. In der Folge einer derartigen – freilich im ersten Teil falscher Wahrnehmung des heidnischen Jünglings geschuldeten – Kritik am Christentum ergibt sich die Erscheinung der Gestalt als Vampir. Die Sicht der Mutter lässt die Tochter, die Locke des Jünglings in der Hand, der ihre Kette hält, mit einer, in der Annahme blutverschmierten, in Wirklichkeit vom Rotwein der vom Jüngling saugend getränkten Mundpartie auftreten.
Die einem Vampir nicht angemessene Bitte darum, den toten Körper zu verbrennen, beinhaltet das Bekenntnis der Mutter, wieder zu den alten Heidengöttern zurückzukehren („Eilen wir den alten Göttern zu“, Vers196).

Die Gegenüberstellung der beiden Balladen „Die Braut von Korinth“ und „Der Gott und die Bajadere. Indische Legende“ hat wohl Walter Hinck zu seiner Einteilung der Balladen in „nordische“ und „legendenhafte“ veranlasst. Das mag, was die Geschichte dieser Gattung betrifft, sinnvoll sein, ist aber im Bezug darauf, dass in beiden Balladen durch „anders Lesen“ eine tatsächliche hinter der vorgespielten Geschichte zu erschließen ist, wenig hilfreich.

Bei Goethe findet man in seinem bereits erwähnten Laokoon-Aufsatz im Vergleich von Bildender Kunst und Poesie (entsprechend der Intention Lessings in seinem Laokoon-Buch) den Hinweis, in der Dichtkunst stehe „die Geschichte des Laokoon“ als ein „rhetorisches Argument“, „bei dem eine Übertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann (HA; Bd. 12, S.66).
So überdeckt in der indischen Legende die Sprache das krude Geschehen rhetorisch, um den zahlungskräftigen und –mächtigen Mann (wie in der Goethezeit ein britischer Kolonisator den Indern gegenüber aufgetreten sein mag) zum göttlichen „Mahadöh“ zu stilisieren und beim Leser „Furcht und Mitleid“ zu erregen (S. 65) und das Auftreten des Mannes kritisch zu hinterfragen, wohingegen das Bildwerk, das in „Die Braut von Korinth“ allerdings erst im inneren Bild vom Leser oder Zuhörer hergestellt werden muss, „Schrecken“ (S. 65) zu erregen vermag, wenn es gelingt, den Betrachter ganz in die Geschichte der Figur, die ihm vor Augen steht, zu verwickeln, wenn er also etwa den traumatischen Schock der Mutter nachzufühlen versucht.
Merkwürdig und für manche literaturwissenschaftlichen Interpretationsmuster bedeutend erscheint es mir, wie große Germanisten mit Goethes Ballade „Die Braut von Korinth“ umgegangen sind. Das trifft schon bei Hermann Baumgart zu (Goethes lyrische Dichtung in ihrer Entwicklung und Bedeutung, Bd.2, Heidelberg 1933), der zitiert, wie schon im Oktober 1797 gesagt wurde: „Über nichts sind die Meinungen getheilter als über Goethes ‚Braut von Corinth‘“ (S.60), und feststellt: „Am kränkendsten aber war für den Dichter die Haltung Herders.“ (S. 60). Baumgart vertritt dagegen mit Vehemenz seine bürgerlich-konservative Auffassung und legt sie als Goethes Intention fest:
„Dieser Einzelfall wird durch die Kunst des Dichters zur Allgemeinheit erhoben, zum Symbol des die ganze Menschheitsgeschichte durchziehenden, ewig sich erneuernden Zwiespaltes zwischen gesunder Natur und krankhaften Wahnvorstellungen jeder Art in der Auffassung von Liebe und Ehe, auf der das Gedeihen der Familie beruht, der Grundlage des Gedeihens und Glückes aller menschlichen Ordnungen.“
Die Widersprüchlichkeiten in der Gestalt der Braut werden mit dem Satz „Es ist, als ob vor unsern Augen die Züge des unschuldig hingeopferten Mädchens sich verwandeln; bis sie zum rächenden Dämon wird, zum Blut saugenden Vampir.“ (S. 61).

Auch Max Kommerell (Gedanken über Gedichte, Frankfurt 1956, 3.Auflage) zieht nach kurzer Erläuterung, in der er die Überlegenheit der antiken Weltanschauung als der Goethe gemäßen natürlichen hervorhebt, das Fazit: „Dennoch ist es nicht erlaubt, das Gedicht als antichristliches Manifest aufzufassen. Es ist Ballade. Es gibt in Goethes Werk mehrere Ordnungen und Gerichtsbarkeiten. Und nur alle zusammen sind Goethe selbst.“ (S. 363f.).

Ähnlich apodiktisch verfährt H.A. Korff (Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Bd. 2, Hanau 1958): „Es muß dabei hingenommen werden, daß es sich scheinbar um eine ganz unpersönliche Liebe handelt. Denn die junge Braut hat den Bräutigam offenbar nie gesehen. Und es handelt sich tatsächlich in dieser Ballade nicht um das Verbrechen gegen eine persönliche Liebe, sondern gegen den *Liebesanspruch des Menschen überhaupt“* (Hervorhebung Korff, S. 64).

Emil Staiger (Goethe, Bd. 2, Zürich 1956, S. 307 ff.)schließlich meint, „daß Goethes unbotmäßige Phantasie sich mit Gegenständen beschäftigt, welche er nach der italienischen Reise als verantwortungsbewußter Künstler verdammen muß und doch nicht abzuweisen vermag, die unter der Etikette ‚Ballade‘ und mit der Versicherung, dergleichen liege außerhalb seiner Natur und Neigung, durchgeschmuggelt werden und die er erst in späten Jahren, im Alter eigentlich adoptiert.“ Staiger steigert sich in Vermutungen hinein, die seinem Goethebild wohl entsprechen, aber mit den Texten der beiden Balladen nichts zu tun haben: „Die indische Legende wurde von der tiefsten Rührung über die Liebe Christianes durchströmt. In die Vampirsage floß die Klage über die unwiederbringlich entschwundene Festlichkeit der Antike, ein unsäglich schwerer Gram, der, bei Goethes sogar in den Tagebüchern gewahrter Schweigsamkeit, in einem solchen Ausmaß uns sonst unbekannt geblieben wäre.“ Sein Durchgang durch die Ballade „Die Braut von Korinth“ bleibt beherrscht von seinen Vorannahmen, seine präzise Formanalyse, die den lyrischen Aspekt der Ballade, meiner Interpretation der Ur-Ei-Definition gemäß: den Gestus des Erzählers herausarbeitet, ändert daran nichts. Immer wieder ergeht sich Staiger in weihevolle Hymnen über Goethes vollendete Kunst: „Der höchste Preis gebührt der in dem einen metrischen Schema erzielten Mannigfaltigkeit der lautlich-rhythmischen Magie. (…) Die Trochäen (…) erzeugen gleich zu Beginn die Atmosphäre jener erhabenen Ruhe, die unerläßlich ist, wenn eine so lust- und grauenvolle Erzählung über die Lippen kommen soll. (…) Ein unerschütterlich-großes Werk, was immer Goethe, der von seiner eigenen Schöpfung verwirrte Klassiker, auch darüber sagen mag.“

Sein Gedanke, die Erzählung Goethes schreite „unbeirrbar fort“, das sei begreiflich in Prosa, „ja fast ein selbstverständliches Gebot der höheren Novellistik, wie Kleist sie ausgebildet hat“ kommt dem ein wenig nahe, was beim „anders Lesen“ im Vergleich erkennbar wird, allerdings ohne jedes klare Verstehen der beiden klassischen Balladen.
Noch 2014 gelingt es Reinhold Grimm (s.o.) nicht, sich dem Bann derartiger literaturwissenschaftlicher Lesevermeidung zu entziehen. Ausführlich zitiert er Walter Hinck (Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht, Göttingen 1972) und seine Beschäftigung mit Goethes „Braut von Korinth“ (besonders seine Betonung der Auseinandersetzung mit der „Umbruchsituation“ von der heidnischen zur christlichen Welt, die diese Ballade kennzeichne). Die Herabsetzung Hincks der Liebesnacht als einer „schwülstigen“ kritisiert Grimm vehement und setzt dagegen das Moritatenhafte des vampirisch populären Stoffes. Auch ist ihm klar, dass Goethe „mit wacher Bewusstheit in die ‚ungeheuren‘ Abgründe seiner Existenz und Schöpferkraft hinab“ stieg. Das ‚vampirische Gedicht‘ entpuppe sich „als Produkt eines wohlerwogenen, auf Wirkung bis zum rücksichtslosen Schockeffekt berechneten Kalküls.“ Widersprüchlichkeiten des Textes erklärt Grimm mit klugen Fragen, um schließlich zu folgern, Goethe haben die Leser irreführen wollen, um seine Sensationslust zu reizen, Spannung zu schaffen. Daraus leitet Grimm letztendlich den „Moritatenstil“ ab, der dem Text zugrunde liege. Sein Fazit: „Dass der Dichter sämtliche Widersprüche und Gegensätze am Ende (wieder) poetisch zu versöhnen, ja aufzuheben vermochte, und zwar im vollen Wortsinn, steht auf einem anderen Blatt“ kann ich nicht nachvollziehen.
Die Rezeption der Goethe-Balladen einschließlich ihrer literaturwissenschaftlichen Untersuchungen und Interpretationen bleiben fragwürdig und sind nicht in der Lage, Widersprüchlichkeiten, Ungereimtheiten und offene Fragen zu den Texten auch nur annähernd zu klären.

Noch immer zu wenig beachtet, wenn auch oft interpretiert ist eines der bekanntesten Gedichte aus dem westöstlichen Divan: „Selige Sehnsucht“. Selig ist die Sehnsucht im Gegensatz zur erotischen, um die es in vielen Gedichten dieser im Geist des Islam verfassten Sammlung geht, nicht als ablehnende, sondern als eine höhere, die die Erfüllung der sexuellen Wünsche voraussetzt:

Selige Sehnsucht

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet.
Das Lebend‘ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsternis Beschattung
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig.
Kommst geflogen und gebannt
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Seltsam sind die ersten beiden Verse – wollen sie sagen, dass die Aussage der folgenden Verse unangebracht ist oder unbequem erscheint? Oder bezieht sich die Bitte um Schweigsamkeit auf das Preisen des „Lebendigen“, das den Flammentod sucht, bzw. auf das Preisen der Sehnsucht danach? Ist es diese Sehnsucht, die in der Überschrift als „selige“ bezeichnet wird? Den Flammentod als eine Art Erlösung kennen wir vom Ende der Ballade „Die Braut von Korinth“ und vom Ende der

indischen Legende „Der Gott und die Bajadere“, jeweils seltsam verhüllend, was vorher dargestellt worden war.
Häufig zitiert wurde vor allem die letzte Strophe, zum Beispiel zur Charakterisierung des kleinbürgerlichen Bildungsphilisters in Horvaths „Geschichten aus dem Wienerwald“ – kaum ein Gedicht ist so wenig verstanden worden wie dieses.
Oder hat die Bitte um Verschweigen damit zu tun, dass es darin um einen Kerngedanken des Islam geht, den vielleicht nur „die Weisen“ (religiös tolerante Figuren wie in der Literatur z. B. Lessings „Nathan“) verstehen: um den Dschihad? Normalerweise wird der Begriff mit Steinigung und Auspeitschen oder mit dem Krieg gegen „die Ungläubigen“ in Verbindung gebracht. Sogenannte Dschihadisten scheinen selbst nicht zu begreifen, dass ihr „heiliger Krieg“ – versteht man den Begriff wirklich aus dem religiösen Islam heraus – nichts zu tun hat mit einem Krieg gegen Ungläubige oder einem „falschen“ Islam anhängende Menschen. Goethe stellt nichts anderes dar als die Entwicklung eines Menschen zum gläubigen Moslem: eine Metamorphose der Persönlichkeit, die über das Normalmenschliche (hier: das sexuelle Verlangen) hinaus – nach der Befriedigung dieses geachteten (nicht mönchisch unterdrückten) Begehrens – ein höheres Begehren entfaltet, das einer religiösen Persönlichkeit zukommt – soweit der islamische Glaube und das Verständnis des „kleinen“ Dschihad (der große besteht dann darin, einen Ungläubigen oder falsch Gläubigen, natürlich mit den friedlichen Mitteln des Überzeugens, zur „wahren“ islamischen Gläubigkeit zu führen). Ein anderes Verständnis des Dschihad kennt Goethes im Geist des Islam formulierter Text nicht.
In der Stuttgarter Zeitung vom 8. Oktober 2015 (S.21) erklärt unter der Überschrift „Muslime erklären: Was heißt eigentlich Dschihad?“ Kamal Ahmad, der Sprecher der Stuttgarter Ahmaddiya-Gemeinde (berichtet von Nicole Höfle aus einem Gespräch im katholischen Kolpinghaus), was Dschihad im Islam wirklich bedeutet: „Dschihad steht für die Anstrengung und Bemühung, die notwendig ist, um bei sich selbst eine Verbesserung der seelischen Haltung zu erreichen.“ In diesem Sinne entspricht es genau dem, was Goethes „Selige Sehnsucht“ darstellt.

Aktuell ist auch der Stoff einer Geschichte, mit der Goethe bei seinen Zeitgenossen begeisternde Zustimmung gefunden hat: Hermann und Dorothea.
Hätte er die Handlung in einfacher Prosa, beispielsweise als Novelle, erzählt, wäre sie sicherlich heute noch ohne Einschränkung lesbar, geht es doch um Flüchtlinge,

die vor den Verfolgungen durch französische Revolutionäre in einer deutschen Kleinstadt durchziehen. Man hilft mit Kleidung, Decken und Nahrung, soweit es der eigene Überfluss an Besitz ermöglicht. Und der Sohn des begüterten Gastwirts: Hermann, dem schon lange eine Frau fehlt, die zu ihm passt, wird im Flüchtlingstreck fündig: Dorothea gefällt ihm, und nach kleinen Verwicklungen kommt es zur glücklichen Verbindung.

Doch Goethe verwendet – den Erwartungen der gebildeten Schicht seiner Umgebung entsprechend – an Homers Epen orientierte Hexameter und kleidet die simple Geschichte damit in ein antikes Gewand, wie er es schon in den durch und durch ironischen „Gesängen des „Reineke Fuchs“ machte, einer satirischen, in der Weise der Fabel vorgetragenen Auseinandersetzung mit den Bestialitäten politischer Machenschaften seiner Zeit. August Schlegel, Wilhelm Humboldt, Hegel u.a. widmen dem Epos „Hermann und Dorothea“ in höchsten Tönen lobende Interpretationen, die seinem Versuch gelten, mit seiner großen Form allem Anschein nach die bürgerliche Welt in das bedeutsame Licht eines hohen Stils zu tauchen und ihr Tugend und Schönheit zu verleihen. Nicht nur das Metrum, sondern auch – anders als in „Reineke Fuchs“, das nur in „Gesänge eingeteilt ist – die Kapitelüberschriften, die er mit den neun Musen ziert, überhöhen die Personen, ihre Gespräche, ihre Gefühle und ihre Taten zu Posen in einer Welt, in der es um Menschen geht, die wie Odysseus zu einem Mythos gehören, der über Jahrhunderte die Kultur prägt und ihre Bilder und Geschichten beeinflusst. In der Formgebung folgt Goethe dem Homerübersetzer Voss, der in ebensolchen Hexametern die bürgerliche Idylle „Luise“ verfasste, die ein Vorbild für „Hermann und Dorothea“ war und die Goethe zu übertreffen wusste.

Wenn Schlegel von einem „Sänger“ schreibt, der sich in die antike Tracht kleide, so erfasst er den Text zuerst als einen, dessen Erzähler von Goethe kunstvoll (als einen, der den Gesang vorträgt) konstruiert ist. Da stellt sich die Frage, wie der Autor zu diesem Sänger steht, dem er Inhalte und Sprechweise in den Mund legt. Schlegel scheint Autor und Sprecher in eins zu setzen, zumindest, soweit er sich auf Homer bezieht. Goethe aber führt – so meine ich – seinen Sänger vor und seinen Vortrag als einen, der mit der großen Form dem schlichten Geschehen eine Hülle gibt, die ihm kunstvoll übergestülpt ist und so einen komischen Gegensatz hervorbringt. Schon die Eröffnung unter der Überschrift der weisen Kalliope, der Schönstimmigen, und mit „Schicksal und Anteil“ inhaltlich bestimmt, bringt ein Gespräch des

„wohlbehaglichen“ Gastwirts mit seiner Gattin, in der um nichts als Besitz und Ernte geht, setzt sich fort mit den Auslassungen des „begüterten“ Nachbar, der bemerkenswerterweise einen Wagen besitzt, der „in Landau verfertigt“ ist, des Predigers, „vom hohen Wert der heiligen Schriften durchdrungen“ ist, und des Apothekers, der die menschliche Neugierde beklagt. Mit derartigen ‚Weisheiten‘ werden die Zuhörer bzw. Leser eingedeckt, schließlich wird vom Apotheker der Zug der Flüchtlinge beschrieben. Dem Gastwirt als Hausherrn ist das alles schon vom Zuhören allzuviel Jammer, sodass das Kapitel im Innern der Gaststube bei einer Flasche Wein, serviert in „den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins“. Und so plätschert das Gespräch dahin, bis der Hermanns Wagen, rückkehrend von der Verteilung der milden Gaben seiner Eltern, des Gastwirts und dessen Gattin, zu hören ist.

An dem „Schicksal“ der Flüchtlinge wird „Anteil“ genommen in einer Weise, wie es heute noch in Spenden-Aktionen der Fernseh-Nation gepflegt wird, die weder erfassen wollen bzw. sollen, wodurch Hunger und Elend, Not und Krieg erzeugt wird. „Schön stimmig“ ist das allenfalls mit ironischem Unterton.

Nicht weniger ironisch kommt die Überschrift daher, wenn mit „Terpsichore“ eine Muse gewählt wird, die für Tanz und Gelehrtheit steht und dem Sohn des Hauses Hermann gewidmet ist, der in genau diesen Bereichen fremd ist und – wie er selbst in diesem Kapitel bekennt und der Vater beklagt – für Bildung und Musisches nichts übrig hat. Seine Welt sind Acker und Pferde. Dass er von den für den Vater als erste Wahl bei der Brautschau betrachteten Mädchen des reichen Nachbarn wegen seiner mangelnden Bildung gekränkt wird, ist Gegenstand des heftigen Streits zwischen Vater und Sohn, dem sich Hermann entzieht. Das alles – wie auch die Erzählung Hermanns von seiner Übergabe der Gaben an die armen Flüchtlinge – in Hexametern vorzutragen, steigert angesichts dieser biederen Gestalt die Komik.

Von Schlegel wird das Geschehen als ein mit Homers Texten vergleichbares Bild der zeitgenössischen Wirklichkeit hervorgehoben und betont, dass nur in solcher Weise die antike Form angemessen aktualisiert werden könne und Homers Wirkung auch damit zusammenhänge, dass „seine Dichtung vom Leben ausging und darauf zurück führte“ (it, S. 138). Dem „epischen Sänger“ gezieme es „mit epischer Kraft, national und volksmäßig, zu wirken“ (it, S. 140). Seine Dichtung müsse „festen Boden der Wirklichkeit unter sich haben“ (ebd.). Davon abgesehen, dass Begriffe wie „national“ und „volksmäßig“ heute andere Assoziationen hervorrufen als zur Goethezeit, ist

seine Beschreibung der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Repräsentanten (und damit der Verklärung der von Goethe dargestellten kleinstädtischen Atmosphäre im Text) in einem Maße idyllisch, wie sie vor dem Hintergrund der französischen Revolution – die er an anderer Stelle als „die großen Weltbegebenheiten im Hintergrund“ erwähnt, durch die alles “um eine Stufe höher gehoben“ sei (it, S. 145) – fragwürdig erscheint. Die Revolution könnte, ohne dass das Geschehen verändert werden müsste, auch durch ein Naturereignis ersetzt werden. In solcher Weise mögen die im Text vorkommenden Personen um den Gastwirt herum die Ereignisse in Frankreich wahrnehmen, aber doch nicht der Autor Goethe. Indem dieser seinem „Sänger“ ein solches Weltbild unterschiebt, wie es offensichtlich Schlegel (und dann auch Humboldt) goutiert, verwendet er – wie ich meine – die antike Form, um die Diskrepanz zu betonen, um die es ihm geht: die Begrenztheit der deutschen Verhältnisse im Bewusstsein seiner Zeitgenossen zu denunzieren (in ähnlicher Weise macht er das in der kleinen, nur wenig bekannten Szenenfolge „Der Bürgergeneral“). Bekanntlich war Goethe – anders als Schiller und Herder – kein Befürworter der französischen Revolution. Aber seine Einsichten gingen über die plakative Folie, auf der sie in „Hermann und Dorothea“ projiziert wird, hinaus.
Im dritten Kapitel – „Thalia“ überschrieben und damit dem Theater, dem Fest, gewidmet – geht es um „Die Bürger“. Nach einer – wie über Jahrhunderte gepflegten – Kritik an der Jugend als solcher und den Sohn im Speziellen durch den Gastwirt hebt seine „Mutter“ genannte Gattin an, ihm zu widersprechen. Und der Apotheker weist auf die Kosten hin, die es zu bedenken gilt, wenn man – wie der Gastwirt fordert – den Besitz und den Ort ständig erneut und verbessert. Alles Theater?
Wenn es dann lyrisch wird – das nächste Kapitel ist „Euterpe“ überschrieben und bezieht sich auf „Mutter und Sohn“ –, durchschreitet die Mutter auf der Suche nach Hermann das weitläufige Gelände der eigenen Landwirtschaft, um ihn, der sich nie weit entfernt, den „Jüngling edlen Gefühls“, mit Tränen im Auge schließlich an der Grenze des Grundstücks unter einem großen Birnbaum, einem bei den Schnittern beliebten Lagerplatz, zu finden. Dieser bekennt ihr, wie gern er als Teil der „Kraft der deutschen Jugend“ den französischen Feind heldenhaft bekämpfen würde, um schließlich aber zu gestehen, dass dies nur „Worte“ seien, hinter denen er seine wahren Gefühle verberge, die er weitschweifig darstellt, und er endet seine Rede mit der Aussage: „Ich entbehre der Gattin“. Diese in möglichst komischer Gestelztheit vorgetragene Formulierung weist – so naheliegend, dass die Mutter es sofort

vermutet – auf die von ihm in der fremden Frau des Flüchtlingszuges erkannte „Geliebte“. Das Lyrische ist jämmerlich wehleidig und gemütvoll, ganz wie der Philister dieser Dichtungsart ihre Rolle zuschreibt, wie sie aber niemals Goethes Auffassung entspricht.
Mit der Muse der Agrikultur und der Hymnendichtung: Polyhymnia und dem Untertitel „Der Weltbürger“ ist das folgende Kapitel versehen, das der Versöhnung von Vater und Sohn und der „Prüfung“ dient, ob die gewählte Fremde es wert ist, die Gattin Hermanns zu werden. Schließlich treffen die Prüfer, ins Dorf gezogen, wo die Flüchtigen die Nacht verbringen, einen „mit Josua oder mit Moses“ verglichenen Richter der Gruppe.
Erst im nächsten Kapitel, das mit der Muse der Geschichtsschreibung Klio überschrieben ist und „Das Zeitalter“ heißt, kommt der Richter dann zu Wort; ausführlich beschreibt er die mit dem Sieg der Franzosen verbundene Hoffnung auf Freiheit und Menschenrechte, die dann bitter enttäuscht und durch Raub und Gewalt ersetzt wird. In diesem Kapitel sind Muse und Thema nah beieinander, allerdings durch die Perspektive jenes Richters gefiltert. Inwieweit hier Goethes Einschätzung der Französischen Revolution und ihrer Entwicklung mit der Beurteilung des Richters übereinstimmt, ist nicht festzustellen. In der Handlung wird die mutige Tat eines Mädchens und Ihre selbstlose Hilfe auf dem langen Weg der Flucht (die sich dann als die von Hermann erwählte entpuppt) berichtet. Der Pfarrer ist von der Gestalt Dorotheas so eingenommen, dass er – klischeehaft physiognomisch gefolgert, wie sie Goethe spätestens nach seiner Distanzierung von Lavater sicherlich nicht teilte – in ihrem vollkommenen Körper auch eine schöne Seele vermutet. Hermann aber möchte die Prüfer nicht als Werber einsetzen (wie es geplat war), sondern um seine Braut selbst werben und den Korb, falls sie bereits vergeben sein sollte, wie er fürchtet, selbst bekommen. Erstmals erweist er sich an dieser Stelle männlich entschlossen, sodass die Werber gehorchen und zurückfahren.
Mit Erato wird die nächste Muse als die „Liebliche“, die Muse der Liebesdichtung, Untertitel „Dorothea“, zum Gegenstand des Kapitels; die Erwartung, Hermann würde ihr seine Liebe erklären, wird jedoch enttäuscht – er traut sich nicht, als er ihr begegnet (es heißt nur lapidar „ihr Auge blickte nicht Liebe, / Aber hellen Verstand“, VII, Vers 51f.) – und er engagiert sie als Magd im Haus der Eltern. Wieder stellt Goethe einen eklatanten Widerspruch zwischen der Handlung, die erzählt wird, und der Überschrift, die die Begegnung des Paares überhöht: Von Liebe ist ausdrücklich

nicht die Rede (allenfalls von der „Lieben“, VII, Vers 109), sondern von „Dienen“ in einem Monolog, der durchdrungen ist von Parolen patriarchalischen Denkens, beginnend mit einem programmatischen Vers: „Dienen lerne beizeiten das Weib nach ihrer Bestimmung“ (VII, Vers 114), wie es den Mädchen Jahrhunderte hindurch von Eltern und Lehrern vermittelt worden ist, die ‚weibliche Bestimmung‘ geradezu heroisierend. Klar ist: Dorotheas Worte sind nicht die Goethes, auch wenn sie als solche verwendet worden sein sollten. Von „Erato“ jedenfalls ist nicht die Rede. Der vom Sänger direkt angesprochene „du sagtest indes, ehrwürdiger Richter, zu Hermann“ schätzt das Geschehen, das er von der „Prüfung“ an bis zur Indienstnahme Dorotheas erlebt, als Geschäft ein:

„Denn ich habe oft wohl gesehn, daß man Rinder und Pferde
Sowie Schafe genau bei Tausch und Handel betrachtet;
Aber den Menschen, der alles erhält, wenn er tüchtig und gut ist,
Und der alles zerstreut und zerstört durch falsches Beginnen,
Diesen nimmt man nur auf Glück und Zufall ins Haus ein
Und bereut zu spät ein übereiltes Entschließen.
Aber es scheint, Ihr versteht’s; denn ihr habt ein Mädchen erwählet,
Euch zu dienen im Haus und Euren Eltern, das brav ist.
Haltet sie wohl! Ihr werdet, solang‘ sie der Wirtschaft sich annimmt,
Nicht die Schwester vermissen, noch Eure Eltern die Tochter.“
(VII, Verse 176 – 185)

Nur hinter vorgehaltener Hand wird von den anderen Flüchtlingen vermutet, dass aus dem „Herrn ein Bräutigam“ (Vers 191) werden könnte.

Im nächsten Gesang, der dem Paar „Hermann und Dorothea“ gewidmet und mit Melpomene, der Muse der tragischen Dichtung, überschrieben ist, kommen sich die beiden auf dem Weg zu Hermanns Elternhaus ein wenig näher, als Dorotheas Fuß „knackte“ bei einem Fehltritt, was sie, die sich auf ihn stützen muss, ihm zwar körperlich annähert, der aber „Starr wie ein Marmorbild“ (VIII, Vers 90) die Last trägt. Sie nimmt den Vorfall jedoch (freilich scherzend) als negatives Vorzeichen.

Im letzten Kapitel, „Aussicht“ genannt und mit „Urania“, der Muse der Sternkunde, überschrieben, beginnt der Sänger mit einer Anrufung sämtlicher Musen, die – wie er im Gegensatz zu ihrer bisherigen Funktion meint – „die herzliche Liebe begünstigt“ (IX, Vers 1) hätten und von denen er erwartet, dass sie nun „den Bund des lieblichen Paares vollenden“ (Vers 4) sollten. Umständlich entwickelt sich nun – das lang

angebahnte Missverständnis aufklärend, aber für Dorothea überraschend, sie beinahe demütigend und sie zwingend („mit heiß vergossenen Tränen“, Vers133) offen zu legen, dass sie sich durchaus Hermann („dem still Geliebten“, Vers 161) zugeneigt sei – das Happy End mit dem Schlusswort Hermanns („mit edler männlicher Rührung“, Vers 298): „Wir wollen halten und dauern, / Fest uns halten und fest der schönen Güter Besitztum“ (Vers 300f.). Zu der „Aussicht“, die in den Sternen steht, gehört schließlich auch seine martialische Ankündigung, angesichts der Völker, die „für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder / Stritten und gegen den Feind zusammenstehend erlagen“ (Vers 309f.):

> O, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.
> Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
> Gegen die Macht, und wir erfreuten uns alles des Friedens.“
> (Verse 316-318)

Seine Folgerung, die das Besitztum zu verteidigen verspricht, führt allerdings – so die logische Folge – nicht zum Frieden, sondern zum Krieg. Mit diesem Widerspruch endet der Text.