

GOETHE EROS DER WEIBLICHEN SCHÖNHEIT

RAINER HABERMEIER

I

Dem geniekultischen Zeitgeist entsprechend, als jeder deutschsprachige Intellektuelle, der eine öffentliche Rolle zu spielen trachtet, dem Obergenie der deutschsprachigen Kultur mindestens ein Werk zu widmen hat, beschäftigt sich Walter Benjamin in drei Publikationen mit Goethe. Seiner Doktordissertation von 1919 fügt er ein Korollar, freilich gewichtig und hochkondensiert, über den Gegensatz der frühromantischen und der Goetheschen Ästhetik an, den er im Verhältnis der logisch-prozeduralen Idee der Reflexionstotalität zur symbolischen Erscheinung des absoluten Ideals begründet sieht. Die Abhandlung 'Goethes Wahlverwandtschaften' von 1921/22 stellt das Problem des klassizistischen Kompromisslebens, das sich dem Publikum als klassisches Abbild des Ideals fälschlich präsentiert, in den Mittelpunkt: die erotische Unentschiedenheit der konventionell Gebildeten löst die Fundamente ihrer brüchigen Lebensordnung auf, so dass die dämonischen Triebmächte der Natur, die darin eingemauert waren, frei werden und sie zu verschlingen drohen. Der Artikel 'Goethe', 1928 für die Sowjet-Enzyklopädie, übrigens grösstenteils vergeblich, verfasst, stellt Goethes Leben und Werk mit der, teilweise erst oberflächlich angeeigneten, Begrifflichkeit des Historischen Materialismus dar.

Goethe ist den nachklassischen Kulturphasen bis in die Nachkriegszeit das Hauptgestirn, an dessen Position man sich zu orientieren hat oder vor dessen Glanz man Schatten aufsucht, um nicht in seinen Strahlen zu verblassen. In jedem Falle fühlt man sich bemüsst zu äussern, "was man zu Goethe zu sagen hat". Das phänomenale Genie wird, auch wegen der Ausdehnung seines Werkes, der zwar nicht, wie seine Präention wollte und ihm die Epigonenphilologie nachbetet, All-, aber doch erstaunlichen Vielumfassendheit seiner Interessen und Tätigkeiten, der Überzeugungskraft und Klassizität seiner Urteile, als das Hauptproblem von seiner Nachwelt empfunden: unterwirft man sich dem von ihm ausgehenden Zwang zur Epigonisierung und Philologisierung oder nimmt man den Kampf der Umbildung oder Überwindung auf? Die Fluten der Goethe-Literatur, die bis in die Siebziger Jahre üppig sprudeln, als schliesslich der Geniekult von der soziologisierten Germanistik demontiert wird, strömen zwischen den Polen der Kultdienerschaft und der respektvollen Abwehr. Heutzutage ist das Thema nach dem Zerfall des Geniekultes nicht mehr direkt aktuell. Aber Goethes Dichtungsgehalte spiegeln zweifellos wesentliche Tiefenstrukturen einer gewissen Modernitätsstufe.

Benjamins Stimme in der damals noch wogenden Goethe-Literatur steht im sehr minderheitlichen Parachoros, nämlich dem der Goethe-Kritiker, und zwar nicht der politisch orientierten Grobkritik, die das Junge Deutschland anführt, von der er sich ausdrücklich

absetzt¹, sondern mit einer kritischen Verortung Goethes in die Gevierte seiner Sprachtheologie und später in die eines daran adaptierten Historischen Materialismus. Sie meidet das polemische Urteil zugunsten eines tieferen Verstehens, das einerseits der ungeheuren Grösse die gebührende Achtung zollt und andererseits sie dialektisch in Beziehungen auf die Grundstrukturen seiner frühen, dann seiner späteren Geschichtsphilosophie stellt.

Benjamin begnügt sich mit dem Umriss des Genies und schneidet zackig einen zeitlebens Schwankenden, gesellschaftlich: zwischen dem aufsteigenden Bürgertum, dem Goethe entstammt, und der absinkenden Aristokratie, die ihn kooptiert; psychisch: zwischen dem Alleswollen des jugendlichen Rebellenarzissmus, der sich in Usurpation Gottes dessen Absolutheit beansprucht, indem er unsterblich durch die unendliche Allheit der menschlichen Lebensformen rast, der vom Genie erlebten Universalität des Humanismus, und der weise sich anpassenden Entsagung in die geistesaristokratische Hierarchie der Bildung. In der Epoche, welche die revolutionären Kämpfe zwischen den spätfudalen und den bürgerlichen Klassen erfüllen, fallen die gesellschaftliche und die einzelmenschliche Polarität in den grossen Lebensgeschichten zusammen. Davon legt auch die deutsche Geistesgeschichte von der Aufklärung und dem Sturm und Drang bis zu dem Linkshegelianismus und dem Jungen Deutschland das klarste Zeugnis ab².

Gesellschaftlich fühlt sich Goethe "nicht wie Lessing als Vorkämpfer der bürgerlichen Klassen sondern viel eher als ihr Deputierter, ihr Botschafter beim deutschen Feudalismus"³ und später, festen Boden gewinnend, geradezu neumonarchisch, nämlich als der Napoleon der Kultur, der die Interessen der Bourgeoisie diktatorisch vertritt und zugleich mildernd in eine neue, versittlichte Aristokratie institutioniert⁴. Psychologisch gesehen, zwingt Goethe seine anarchische Genie-Egozentrik Schritt für Schritt in die konventionell gespielten Rollen des duodezstaatlichen Höflings und kleinstädtischen Familienpatriarchen hinein, dessen dennoch rastlos-allseitig gebliebener Lebensdurst sich in der kompensierenden Vielseitigkeit seiner leitenden Tätigkeiten als Minister und Theaterdirektor, Künstler und Sammler, Naturforscher und Philologe, Salongrösse und Mäzen zu löschen sucht.

Wieder und wieder jedoch bricht Goethe aus seinen selbsterrichteten Kompromissen aus, zumal in aussereheliche Liebschaften, die seinem gelegentlich und beflissen verkündeten Ethos der Ehe Hohn sprechen. Seinem starken, aber hochambivalenten, geradezu ängstlichen Interesse an der bürgerlichen Revolution, an den politischen und geistigen Ereignissen im zeitgenössischen Frankreich und Nordamerika, entspricht sein unersättlicher, reisender Eros der weiblichen Schönheit.

Vom Renaissance-Denken bis zu Feuerbachs Sinnlichkeitsanthropologie entdeckt die Philosophie in immer tieferen Vorstössen, dass der Humanismus dem sich als Kosmosmitte vergöttlichenden Menschenich die Humanität nicht nur als die Universalentfaltung seiner Individualität aufgibt, sondern dass als Antrieb dieser Entfaltung im Ich selbst der Eros des Anderen glüht. Die hochreligiöse Caritas ist davon lediglich ein matter Abglanz, da sie durch

¹ W. Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt 1977, Bd.II, S.726.

² Umso dringlicher ist übrigens die analytische Scheidung der sozial- und der individualgeschichtlichen Elemente, gleicherweise auf der Ebene der Evolutionslogik die der Phylo- und die der Ontogenesis.

³ Benjamin, a.a.O., S.717.

⁴ A.a.O., S.726 f. Benjamin wendet hier Marx' ideologie- und politikkritische Figur aus 'Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte' von 1852 an, die der rechtskommunistische Theoretiker A.Thalheimer seit 1923 auf die Analyse des Faschismus übertragen hat. Die Bonapartismus-Theorie genießt in den späteren Zwanziger Jahren eine gewisse Popularität auf der Linken.

die Hypostase der Menschheit zur Autorität des Vatergottes und seines Paradieses vermittelt und gebrochen ist. Im Eros erfährt der Mensch sinnlich den Anderen und verschmilzt mit dessen ihn ergänzenden, anderen Geschlecht zur Totalität der Lust⁵. Sie ist die echte Wirklichkeit, die der ontologische Gottesbeweis, das Denken des göttlichen Ideals, als Einheit des Denkens und Seins, des Subjekts und Objekts, aus der sinnlichen Wirklichkeit hinweg zur absoluten Substanz hypostasiert⁶.

Für sich allein vermag nämlich das egozentrische Individuum der gottlosen Neuzeit paradoxerweise nicht zu bestehen. Es muss die Bestätigung oder die Aufhebung seines Absolutheitsanspruches durch das Andere finden, wie Hegels 'Phänomenologie des Geistes' in den Abschnitten über das Selbstbewusstsein und über die Vernunft darlegt. Bei Goethe ist es, echt humanistisch, der Eros vor allem, der das Individuum vorantreibt, die stärkste und, unter gewissen Bedingungen, die höchste Stufe des tätigen Strebens, das den Menschen aus der tierhaften Banausie, aus der Selbstzufriedenheit des kleinen Glücks, aus dem Sumpf der inhumanen, nämlich traditional-trägen, gegen das Leiden der Anderen gleichgültigen Partikularität, hinausreisst⁷.

Das Hinundher des Goetheschen Lebens zwischen der wachsenden Anpassung, dem diplomatischen Kompromiss und der konformistischen Kompensation ("Entsagung") einerseits und andererseits dem Ausbruch und der Rebellion, dem Wiedererwachen des jugendlichen Spontaneitätsanarchismus bildet sich in seiner Dichtung als die stets erneuten Versuche ab, die aufschäumende Willkürfreiheit zähmend in die Hierarchie der entsagenden, sich unbeirrbar weiterbildenden Geistesaristokratie, der irdischen, von Goethe napoleonisch angeführten, und, da diese nur Gleichnis ist, schliesslich der überirdischen, einzuordnen⁸. Sowohl die steckenbleibende Anpassung an das schlechte Bestehende, das Versacken in eine faule Partikularität,

⁵ Auf Benjamins Namenstheorie wirkt dieser Gedanke auch über F.v. Baaders Rezeption der Kabbala ein.

⁶ L. Feuerbach: Grundsätze der Philosophie der Zukunft, Paragraphen 34 ff. Im Umkreis der Weimarer Klassik sind vor allem Schillers 'Philosophische Briefe' von 1786 und Schellings Untersuchungen über die Freiheit von 1809 zu nennen. Unter dem Einfluss Böhmers und Oetingers bzw. Baaders vereinigen beide Schriften die irdischen Gegensätze, die aus der notwendigen Selbstentfremdung und — entäusserung Gottes in die Schöpfung entspringen, in der Liebe der Menschen; diese Kommunikationsstruktur ist der Geist, der höher ist als der ursprüngliche Schöpfergott - ein uralter mystischer Gedanke aus dem Johannes-Evangelium.

⁷ Der Humanismus richtet sich bekanntlich gegen das Mittelalter, gegen die altfeudale und auch gegen die ständische Sozialordnung und ihre Kirchenreligion. Gelegentlich hat man ihn als Patrizierideologie, als die Weltsicht der sich nobilierenden oder verbeamtenden Handelsbourgeoisie, eingeschätzt (vgl. M. Horkheimer: Montaigne und die Funktion der Skepsis, 1938, Gesammelte Schriften, Frankfurt 1988, Bd.4) und gegen den Protestantismus der aufkommenden Manufakturklassen abgehoben. Der deutsche Neuhumanismus, der im 18. Jahrhundert entsteht, ist im allgemeinen eine Sache der höheren Staats- und Kirchenbeamten und pflegt die kontemplativen Elemente des Humanismus zu betonen. Im Gefolge des Sturm und Drang und des philosophischen Subjektidealismus aber fließt in Goethes Klassizismus das modern-produktionskapitalistische Prinzip des endlos akkumulierenden, expansiven Aktivismus als rastloses Streben nach der empirischen Universalität ein. Es muss sich hier mit dem aus der arbeitenthobenen und rentenkonsumierenden Aristokratie und dem darin ähnlichen Patriziat überkommenen Gegenprinzip des ostentativen Luxus, des repräsentativ-stilvollen Spiels und der elitären Kontemplation auseinandersetzen. Von daher vermutlich die Zweideutigkeiten des klassizistischen Neuhumanismus: Goethes Geringschätzung des Spiessbürgertums und des ständischen Partikularismus mischen sich mit seiner Abwehr der modern-kapitalistischen Betriebsamkeit und Zerstörung der Kulturtraditionen. Weder für den faustischen Aufstieg noch für die geistesaristokratische Bildung taugt der zwar rastlose, aber nur auf seinen Betrieb konzentrierte und spezialisierte Kapitalist oder gar sein erschöpfter Lohnarbeiter.

⁸ Vgl. die Andeutungen bei Benjamin, a.a.O., S.726; 'Goethes Wahlverwandschaften', Bd.I, S.164 ff, erblickt hingegen im Alterswerk, das, der Romantik nahe, die traditionale Transzendenzreligion, obzwar mit ironisch-märchenartigem Unterton, heranzieht, den "Protest gegen jene Welt [...], mit der sein Mannesalter den Pakt geschlossen hatte.", nämlich den Pakt in Form des neuheidnischen Selbstkultes als Genie — den der Greis Goethe freilich noch steigert, wie Benjamin selbst ein Dutzend Seiten zuvor kritisch feststellt (S.151).

als auch der blosser Ausbruch um seiner selbst willen sind verselbständigte Momente des Prozesses zur Totalität. Ist auch der Ausbruch und Aufbruch das höhere, so umfasst das echte Voranstreben beide, denn es ist wie bei Hegel der dialektische Fortschritt. Der wahre Eros treibt in die Geliebte und durch sie hindurch zur Begierde nach der nächsten Schönheit. Fausts Leben ist darum so inhuman, wie die Wendungen in Goethes Leben von Verlassenen markiert werden. In der Praxis gibt es keine Versöhnung. Es gibt nur die mythische Talionskette des natürlichen Lebens, das nolens volens schuldhaft anderes Leben verletzen muss, und des dafür strafenden Leidens und Sterbens. Allein durch die Selbstüberwindung, durch die asketische Entsagung, kann sich das Naturleben eine konkrete Möglichkeit der Erlösung eröffnen, so Gretchen im Kerker, indem sie nicht ihrem Geliebten zurück ins Leben folgt, so Faust schliesslich in der Illusion der Gemeinschaftsstiftung, der er sein Leben hingibt. Er opfert sich irrtümlich für eine edle Irrealität, aber weil er sich "immer strebend" bemüht hat, erlöst ihn die "Göttin" Maria, das sakrale Ideal der weiblichen Schönheit, die er immer wieder begehrt hat. Der Eros ist anagogisch, wie bei Platon Diotima den Liebenden zu den höheren Stufen der Schönheit hinaufführt. Und allein der Eros ist anagogisch.

II

In Goethes Dichtung ist dieser Eros ein Hauptthema, die sinnliche Lust an der Frauenschönheit ineins mit deren anagogischer Lockung sind ein Gehalt, der ihn bis an sein Ende fesselt. Wir wählen drei Erzählungen aus, um die Entwicklung des Eros zu verfolgen.

In der 'Neuen Melusine' tritt uns ein wandernder Handwerksbursche entgegen. Er ist Barbier, ein armer Zunftbruder des Figaro, des Vorboten des kleinbürgerlichen Revolutionärs. Die Herr-Knecht-Dialektik spielt sich hier in der Sphäre der ideologischen Realien ab, der Herrschaftsmittel des Scheins (der "Herrlichkeiten"), wozu bei der Aristokratie neben dem Religionsritual, dem Machtzeremonial und dem Ostentationskonsum die Schönheit gehört. Der Diener, Figaro, Barbier stellt die Schönheit der Aristokratie her, kennt also ihr sakrales Herrschaftsarkanum als machbares, von dem Untertanen, nämlich von ihm erarbeitetes. Für den Kammerdiener, so notiert die Ottilie der 'Wahlverwandtschaften' das französische Sprichwort in ihr Tagebuch, gibt es keinen Helden⁹. Vom Rasiermesser am Hals des Herrn bis zur Guillotine ist kein weiter Weg in den Jahren nach der Französischen Revolution. Und die Verhöhnung der Aristokratie durch den Figaro der Oper ist ein Schritt dahin (den übrigens Goethes kurze, schwankhafte Erzählung 'Die gefährliche Wette' zur jugendlich-unreifen Hybris zu verkleinern sucht). Der Icherzähler der 'Neuen Melusine', ihr Barbier, heisst mit Spitznamen 'Rotmantel': der Bürger drängt mit der revolutionären Feuerfarbe den Purpur der monarchischen Herrschaft beiseite¹⁰.

Doch unser Barbier wird von einer reichen Schönen zum Liebhaber erkoren, gibt seinen Beruf, damit seine politische Berufung auf und lebt seinen Vergnügungen vom Geld der Geliebten wie ein parasitärer Adliger (oder ein romantischer Vagant). Sein roher Narzissmus

⁹ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Werke, Frankfurt 1970, Bd.3, S.489, verdreht diese Einsicht ins Subalterne, obwohl sein selbes Werk zuvor die Herr-Knecht-Dialektik erkannt hat.

¹⁰ Goethe nimmt den Spitznamen aus Musäus' 'Volksmärchen der Deutschen' auf. In einem Gespensterhaus wird der Held von einem Geist in rotem Mantel barbiert und muss daraufhin in bürgerlich-marktlicher Äquivalenz diesen gleichfalls barbieren. Es ist der Traum von der Revolution, die den Adel auf den Arbeitsmarkt hinabstürzt.

überspielt den Gegensatz zur bestehenden, aristokratisch beherrschten Gesellschaft durch primitive oder gering sublimierte Befriedigungen: im banalen Amüsieren, Glücksspiel, Alkoholrausch, Renommierkonsum und sexuellen Genuss der Frauenschönheit, also im Verzehren der Oberfläche, das, wie Hegels 'Phänomenologie' über die Konsumbegierde zeigt, stets neue Objekte braucht. Die von M. Scheler so benannte und beklagte Pleonexie des Konsumismus verdichtet sich im touristischen Reisen, im endlosen Rasen auf der Oberfläche der Welt. Die Schönheit ist ein vorüberfliegender Schein der Ferne, und das Reisen erzeugt im Vorbeirasen die Ferne stets aufs neue. Nirgends dringt der reisende Barbier durch Arbeit oder andere Naherfahrung in die Tiefe der sozialen oder kulturellen Sinnschichten ein, überall wiederholt er die gleichen Vergnügungen. Er lernt nichts, entwickelt sich nicht, versteht auch seine Geliebte nicht besser; er versucht auch nie, sie von sich mitteilen zu lassen, um sie tiefer zu verstehen. Immer wieder versagt er in den Proben, auf die sie ihn stellt. Er hasst die Musik, die scheinlose Kunst¹¹. Er vermag sich nicht endgültig zu entscheiden und einer Vergnügung zu entsagen, nicht einmal einer Verlockung zu widerstehen. Er ist ein Spielball seiner wechselnden Launen, Affektwallungen und Vergnügungssüchte.

Kurz gesagt, es ist der primitive Narzissmus der Schönheit, der, weil er sich nicht entwickelt, zurücksinkt in die vorbürgerliche, die vormoderne Welt der Aristokratie, wo der Mythos und die Magie noch wirksam sind. Denn seine schöne Geliebte ist nicht das Objekt seiner planvollen narzisstischen Ausbeutung. Vielmehr: sie ist ihm ein blosses Objekt, aber nur deswegen, weil sie selbst, die ihn lange Zeit nicht über ihren aristokratischen Stand unterrichtet, ihn zum ahnungslosen Objekt ihrer dynastischen Pläne macht. Sie benutzt ihn, den vitalen Bürgerlichen, um Kinder von ihm zu bekommen, damit die dahinschrumpfende Aristokratie, die Zwerge, zur früheren Grösse aufgefrischt werde. Dazu überwältigt sie den Erwählten mit der aristokratischen Einheit der Kraft, des Reichtums und der Schönheit¹². Die Proben, die sie ihm auferlegt, sind keine echten Prüfungen, keine rationalen Veranstaltungen, damit sie seine Reifestufe erkenne oder er seine Reife weiterentwickle. Sie sind vielmehr Scheinproben, sie sollen das Gegenteil hervorbringen, nämlich sein Versagen. Sie sind, wie in den meisten Märchen, gegensinnige, die schon erreichte Rationalität einfangende und damit lähmende, magische Initiationen in die inneren Kreise des Dämonenreichs. Am Ende hat der Bürger Barbier sich dem Zauberwesen der Schönheit im Verein mit ihrem aristokratischen Reichtums unterworfen. Ja, er willigt sogar ein, die Zwergin zu heiraten: seine bürgerliche Grösse, die grosse Menschlichkeit, aufzugeben und in die Zwergengestalt der absinkenden Aristokratie zu schrumpfen. Sehr ungern tut er es, aber der Zauber der Schönheit, nämlich deren verdummende Faszination, zieht ihn hinab. Als Zwergenprinz führt er sein Parasitenleben im endlosen Reigen der winzigen Vergnügungen fort. Wer wird nicht an Goethes eigene, von seinen Sturm-und-Drang-Gefährten als Abstieg geschmähte Desertion an den Hof eines Zwergfürstentums in der Kleinstadt Weimar erinnern?

Die schöne Aristokratin ist also Objekt, weil sie selbst ihren Anbeter als blosses Gesch-

¹¹ Benjamin, a.a.O., Bd.I, S.191. Dass die Musik die höchste Kunst ist, weil sie über dem Schein steht, ist ein Gedanke, der Schopenhauers Ästhetik krönt und vielleicht über Nietzsche, abgesehen von H. Cohens Einfluss, auf Benjamin gekommen ist.

¹² In der Trias der physischen, materiellen und sexuellen Macht fehlt der Prinzessin nicht deswegen die direkte physische, weil sie eine Frau ist, sondern weil sie der geschwächten, zwergenhaft geschrumpften Aristokratie fehlt. Daher muss sie auf eine archaische Kraft, den Zauber, zurückgreifen. Die Magie ersetzt ursprünglich den Mangel der physischen oder technischen Macht.

lechtswesen, als Quelle erwünschter Gene, missbraucht. Unter dem Schleier der feurigen Liebe erniedrigen sie einander in gegenseitiger Ausbeutung zu Objekten. Die aristokratische Herrschaft ergänzt sich darin mit dem primitiven Narzissmus des unreifen Bürgers.

III

Der Ex-Major von fünfzig Jahren gehört dem sozialen Status und dem Namen nach zur landsässigen Aristokratie, jedoch sein Charakter, der sich in rastloser Tüchtigkeit und planvoller Ökonomik abzeichnet, im Kontrast zu seinem Bruder, einem schlaffen Höfling, weist darauf, dass er sich schon zu jenem, zu Goethes Zeiten auch in Deutschland sich ausbreitenden Typus des Grossgrundbesitzers verbürgerlicht hat, der dauernd und planvoll für den Markt produziert. Er lebt in der adlig-bürgerlichen Hybridwelt der konventionalisierten, seichten Bildung und kraftlos humanisierenden Aufklärung, wo die sich frei dünkende Subjektivität aus den zerbröckelnden Institutionen der aristokratischen Tradition aufbricht — entsprechend gering ist sein Charakter gegen Verlockungen gefeit. Von der Allüre seiner blutjungen, schönen Nichte verführt, lässt er bald seine familienökonomischen Pläne fahren und gibt dem Wunsch des Mädchens nach, ihn zu heiraten. Wieder scheint ein noch ungefestigter Bürger Opfer einer schönen Zwergin zu werden, denn der intellektuellen und moralischen Reifestufe nach ist die blutjunge Nichte nichts anderes im Vergleich zu ihrem fünfzigjährigen Oheim. Immerhin fällt sie eine scharfe Entscheidung gegen die Pläne der Eltern und gegen die gesellschaftliche Konvention. Doch sehen wir weiter.

Der Oheim geht, die blühende Schönheit greifbar vor seinen Augen, auf ihren anfangs standhaften Liebeswunsch ein. Er entblödet sich nicht, von einem Schauspielerfreund einen Kammerdiener auszuleihen, einen Spezialisten für kosmetische Verjüngung, um sich in einen schmucken Bräutigam für seine junge Nichte verwandeln zu lassen. Alles sieht nach einer verwegenen mesalliance aus, die mit einer theatralisch-lächerlichen Privatrevolte oder einer inzest-affinen, bohème-sexuellen Rebellion in die Szenerie einer schon abblätternden Konvention hereinbricht. Der antikonventionelle Schwung durch den Spezial-Figaro verläuft sich aber. Stattdessen betreten sogleich eine schöne und (wie könnte es anders sein) reiche Witwe und der ihr in Leidenschaft ergebene Sohn des Majors die Szene. Auf dem vom Winter eis versiegelten Gewässer, über der dunklen Tiefe der chthonischen Mächte, schlittert im seligen Flirt die Nichte mit ihrem früheren Bräutigam, der zugleich ihr Vetter und der Anbeter der schönen Witwe ist, indessen ihr gegenwärtiger Bräutigam, der zugleich ihr Oheim und der Vater ihres gegenwärtigen Geliebten ist, sich auf eine Liebelei mit derselben Witwe, der Angebeteten seines Sohnes, einlässt. Allerlei Anziehungen und Zurückweisungen ereignen sich, mit kleineren Krächen und bedenklichen Beinahe-Küsschen gewürzt. Auch die Nerven reissen einmal, und das Schaurige erhebt sein grausig Haupt, wird aber sofort von gefälligen Poemen wieder geplättet. Im Hinundher der Liebelei und Leidenschaft erweisen sich die pubertär-trotzige Entscheidung der kleinen Nichte für ihren väterlichen Oheim und dessen antikonventionelle Einwilligung, indem sie schwanken und schliesslich zurückgenommen werden, nicht als heroische Entscheidung, die revolutionär-verheissungsvoll die tabuierte Inzestsexualität ins Auge fasst, sondern nur als Theaterdonner, mit dem diese Halbentschiedenen sich die Langeweile ihres Alltagslebens verkürzen. Ihre Bildung hat sie über die Stufe des primitiven Narzissmus und der magisch-mythischen Aristokratie erhoben, und auf der

Basis dieser Bildung erheben sie sich noch höher: zur moralischen Entscheidung wie autonome Individuen — doch nur halb und sinken hin- und herschwankend zurück. Der Schauspieler lebt entschieden in der Welt des theatralischen Scheins, sein jugendliches Äusseres widersteht daher dem Naturzwang des Alterns. Der Major aber entlässt aufatmend den kosmetischen Kammerdiener, der in einer Figaroschen Herr-Knecht-Dialektik ihn einer rigoros-methodischen Lebensordnung unterworfen hat — noch nicht der protestantischen Betriebsarbeit, sondern der ästhetizistischen Schönheitsarbeit. Er schwenkt in den Weimarer goldenen Mittelweg der Gesundheitspflege ein. Weder in die Welt des ästhetischen Scheins noch in die Sphäre der moralischen Autonomie wagen sich die Schwankenden endgültig vor.

Demgemäss ist auch die Auflösung ihrer Liebschaftsverwicklungen. Sie wird von Goethe lieblos und lakonisch behandelt, beinahe abgehaspelt, das fade happy end einer anspruchslosen Leserphantasie überlassen. Makarie, die säkulare Heilige an der Spitze der Geistesaristokratie in 'Wilhelm Meisters Wanderjahren', entwirrt rasch mit weiser Hand die Schicksalsfäden. Die nachfolgende, also nicht autonome Metanoia der Witwe von der koketten zur rührenden Schönheit überzeugt trotz einiger Tränchen nicht. Braucht sie auch nicht. Denn die Versöhnung ist von den einander ergänzenden Vermögensverhältnissen predisponiert, und die trübe Mischung aus Oberflächlichkeit und Velleität wird von der Rückkehr in die konventionelle Ordnung durch die finanziell glückliche Doppelheirat gekrönt, über die den Leser der Rahmenroman, 'Wilhelm Meisters Wanderjahre', später indirekt unterrichtet. Es interessiert ohnehin nicht.

IV

Die Liebe zwischen den Nachbarskindern entwickelt sich "wunderlich": in einer Knotenlinie von Umschlägen zwischen Liebe und Hass. Aber dies erscheint nur wunderbar in jener Welt der Schwankenden, in deren Realversion auch das Leserpublikum Goethes lebt. Das mehrmalige Umschlagen ist der gerade Gegensatz zu ihrem Hinundher. Denn der Konvention ist der echte Geist ein Wunder, wenn nicht, wie meistens, ein Skandalon.

Die Vertrautheit der Kinder miteinander von früh an erwächst aus einer quasi-familialen Primärgruppe, aus der Nachbarschaft ihrer Elternfamilien. Dass diese über das spätere Erwachsenenleben ihrer Kinder den Beschluss zur Ehe fassen, liegt ganz in der vormodernen Sozialordnung, ja ist eigentlich das Erbe der noch früheren, der archaischen Sozialordnung, der Gentilgemeinschaft, in der traditionellen, staatlich verfassten Grossgesellschaft. Die kindliche Zuneigung des Mädchens und des Knaben füreinander verkeht sich in Hass durch die Rebellion gegen die familiäre Bevormundung, die sich, in kindlicher Form, nicht gegen die Eltern, sondern gegen die von ihnen aufgedrängte Person des anderen Geschlechts richtet. Vor allem das Mädchen fühlt sich von der Zukunftsvorstellung ihrer Sexualrolle gedemütigt und will in jungenhaft-wildem Protest den Knaben, ihren künftigen Ehemann, blenden, damit er sie in Zukunft nicht nackt sehen, also sexuell überwältigen soll — was er ahnungslos in Verteidigung seines Augenlichts deswegen gerade tut: er überwältigt und fesselt sie, in kindlicher Aufführung der Shakespeareschen Komödie 'The Taming of the Shrew', freilich, auf der prägenitalen Stufe seines Alters, nicht um sie zu entjungfern. Dennoch fühlt sie den unbewussten Sinn der Überwältigung deutlich und vergilt sie ihm mit noch mehr Hass. Die Eltern werden schliesslich angesichts der ihnen unerklärlichen irae amantium von ihrem

Ehebeschluss abgebracht. Einen ähnlichen Weg schlägt die Nichte des Majors von fünfzig Jahren ein, als sie die in ihrer Kindheit von den Eltern für später beschlossene Ehe mit ihrem brüderlich vertrauten Vetter plötzlich ablehnt.

Es handelt sich aber nicht nur um die Auflehnung der Kinder gegen die Eltern, also um den üblichen, ödipal erhitzten Generationenkonflikt, sondern auch um den exogamischen Zug aus der Familie und Sippe hinaus in die Fremde. So tief auch immer die Inzestwünsche in den Schoss der Familie hinabreichen, es ist nicht allein das furchtbare Tabu gegen diese Triebwünsche, das die Sexualität der Kinder aus ihrer Familie hinaustreibt. Das Leben ihrer Elternfamilie ist ihnen heteronom, der Alltag bedrückend, die Liebe hier so schal wie Essensreste vom Familientisch. Nicht in der Elternfamilie findet der Eros des Nachwuchses die Schönheit. Die Fremde hingegen erscheint schön. Erst als unbekanntes oder fernes ist das Triebobjekt schön: als Gegenstand distanter Kontemplation erweckt es die Sehnsucht der Begierde, in der Nähe oder Gewohnheit löst sich die Schönheit in ihre stumpfen Materien auf. In ihrer ambivalenten Ferne ist sie mit dem Unheimlichen wie bekanntermassen mit dem Erhabenen verwandt.

Der exogamische Zug des Eros in die Fremde fehlt der Nichte, die sich vom Quasi-Bruder weg zum Quasi-Vater hin entscheidet. Wie Nausikaa, deren Motiv Goethe auf Sizilien ergreift, fühlt sie sich von der Tugend und Tüchtigkeit, der überlegenen Kraft und weitsichtigen Erfahrungheit des reifen Mannes angezogen. Ihre Entscheidung aber fällt nicht aus eigener Reife, und dies nicht nur wegen ihrer Jugend. Die Reifung muss durch die Entfremdung gehen. Die Nichte hat diese noch nicht durchlebt oder gar selbst vollzogen, der Oheim ist ein allzu familiärer Vaterersatz. Ihre Entscheidung ist daher voreilig und schwächlich, ihr bisschen Standhaftigkeit gegen die Mutter, die zu der früher beschlossenen Ehe mit dem Vetter mahnt, entspringt dem pubertären Trotz.

Der Schritt aus der Hut der Familie und Nachbarschaft hinaus ist allerdings nur der erste Schritt. Sich trennend, treten die jungen Leute aus den affektvollen Rollen der Familie in die Welt der gesellschaftlichen Konvention und Sozialfunktion ein. Soweit sie Lebenspläne machen, sind es konventionelle wie der Plan einer militärischen Karriere des Jünglings. Da sich das Mädchen nicht nur traditionellerweise keinen Lebensplan aufstellt, sondern nach der Abreise des Jünglings, in Abwesenheit ihres Hassliebesobjekts, in einer Art Geistesabwesenheit lebt, gleitet es in ein seichtes Verhältnis mit einem anderen Mann hinein, das bald konventionellerweise, nämlich ohne ihre Entscheidung, ohne eingestandene oder getane Liebe, von der Gesellschaft als Verlöbnis behandelt wird.

Die zweite Krisis muss entstehen, sobald die Beiden nach der langjährigen Trennung einander begegnen. Er erscheint ihr nun doppelt begehrenswert: ihre nicht mehr vom elterlichen Zwang gegängelte, daher wiedererwachende Kindheitsliebe sieht seine erwachsene Gestalt vom Glanz der Fremde umflort. Das Nausikaa-Motiv kommt auch hier, aber mit einem anderen Aspekt, ins Spiel. Der junge Offizier, korrekt allerwege, behandelt sie freundlich als frühere Kindheitsgespielin und bemerkt nicht ihre erneute Liebe. So fällt die Steigerung der Krise allein der jungen Frau zu. Ihre Liebe bekennt sich nicht, sondern zieht sich wieder in das verschlossen-trotzige Festhalten und den, nunmehr schweigenden, Groll gegen den Gleichgültigen zurück. Die einseitige Liebe nimmt die ira amantis ihrer Kindheit auf, ohne dass diesmal der heimlich Geliebte es zu spüren bekommt. Daraus entspringt für Benjamin mit Notwendigkeit die Entscheidung, und zwar die Entscheidung als Tat, die den Tod nicht fürchtet und das Leben wagt. Benjamin hebt dies Wesen der moralischen Entscheidung der Liebe aufs

stärkste hervor und setzt es gegen das mal laue, mal sentimental-pathetische Hinundher der Wahlverwandten (was ebenso für die Personen im 'Mann von fünfzig Jahren' zutrifft)¹³.

Offensichtlich hebt er es stärker hervor, als Goethes Text zulässt. Denn das Motiv der jungen Frau für ihren selbstmörderischen Sprung in den Strom spricht sich als Rache an dem ihre Liebe Nichterkennenden, nicht als Erzwingung seiner Entscheidung aus. Sie will sich durch ihr Sterben in jungfräulicher Schönheit rächen: wenn er sie nicht haben will, soll kein anderer sie bekommen; ihre Schönheit soll unfruchtbar, vor der Entfaltung in ihr fruchtbares Leben, erstarren und als tote ewig auf seinem Gewissen lasten, um seine eigene Lebensentfaltung zu hemmen¹⁴. Von hier an aber dreht Goethe das Narkissos-Motiv um. Im antikeidnischen Mythos unterlässt der kalte Egozentriker schuldhaft die ihm von den um ihn lebenden weiblichen Wesen angetragene Entwicklung der jungfräulichen Schönheit zur fraulichen Liebesfreude und mütterlichen Fruchtbarkeit. Aus Gram erstarrt eine verschmähte Nymphe zu Stein und, erinyische Dämonenschönheit, treibt mit höhnischem 'Echo' den in sein eigenes Äusseres verliebten Ichsüchtigen in den Tod¹⁵. Goethes Jüngling, kein Narziss, sondern seine Tugend und Tüchtigkeit in Rollen der konventionellen Sittlichkeit entfaltend und an deren Beifall sich freuend, entdeckt im Wasser nicht den Spiegel seiner Schönheit. Vielmehr umgekehrt springt er aus der heroischen Teilnahme am Andern in die Wassertiefe, nämlich um, weit über seine Pflicht hinaus, sein Leben wagend, das Leben der selbstmörderischen Freundin zu retten.

Was Benjamin mithin unbeachtet lässt, ist die zweite Phase der Entscheidung, nämlich dass der unbewusste Gehalt jener Kindheitsszene, des Versuchs des Mädchens, ihren Gespielen zu blenden, und seiner Abwehr, indem er sie fesselte, das Bild der hochzeitsnächtlichen Entjungferung in der patriarchalen Tradition, dass dieser Kerngegenstand ihres Hasses, nun in die moralische Sphäre erhoben und Versöhnung wird. Ihr Geliebter, der sie aus dem Wasser, nämlich aus der Sterilität und Erstarrung der jungfräulichen Schönheit, gerettet hat, sieht sie nackt. Auch hier kehrt Goethe den antiken Mythos um: nicht den nackten Mann, hilflos gestrandet, findet die Frau, sondern der Mann sieht die von ihm Gerettete nackt am Ufer des Wassers. Im Mythos bietet sich zuerst der Mann unbewusst, durch das tiefe Element hingeschleudert, nackt der Frau an, und sie ergänzt die Freie später, indem sie sich öffentlich durch ihr Liebesgeständnis entblösst. Goethes Novelle tauscht die Folge aus. Zuerst ist es die Frau, die sich psychisch entblösst: durch ihren Sprung ins Wasser, den Beginn ihres Geständnisses und ihrer Rache. Dem folgt ihre physische Entblössung, durch das Element, die Rettung, schliesslich direkt von Helfern bei ihrer Wiederbelebung (wie der aus dem Wasser gerettete Sohn Felix vor seinem Vater Wilhelm). Und derart vollendet objektiv ihr erhabener Zustand — denn die Nacktheit ist für Goethe (wie explizit am Ende der Meisterschen 'Wanderjahre') stets die Erscheinung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen — das mit dem Sprung begonnene Geständnis ihrer Liebe. "Du siehst mich nicht wieder!" ruft sie ihm zu, als

¹³ A.a.O., S.188 ff u.a.

¹⁴ Es handelt sich also um eine Variante des Ophelia-Motivs der schönen Wasserleiche, die geisterhaft weiterlebt.

¹⁵ Ovid: Metamorphoses III. Teiresias' Warnung, der Narziss lebe nicht lange, enthält die Weisheit, dass die Entwicklung des Individuums sich durch seine Hingabe an das Andere und an die Anderen erhält. Die Scheu des Dichters vor der Ehe, gleich ob faustisch oder bohemisch, die narzisstische Flucht vor der entsagenden Einordnung in die Institution, wird von Benjamin hingegen ganz im Sinne der moralisch rechtfertigbaren Opposition gegen das schlechte Bestehende aufgefasst (a.a.O., S.164 ff).

sie sich ins Wasser stürzt¹⁶, und im stummen Unbewussten vollendet sich ihr Satz: "... nicht wieder" — nämlich in diesem konventionellen Zustand der ehemaligen Kindheitsgespielin, den sie nicht mehr erträgt, da sie ihn liebt. Nausikaa stellt sich, ihr soziales Leben einsetzend, mit dem öffentlichen Geständnis ihrer Liebe zu dem fremden Helden bloss. Entweder legt er daraufhin den hüllenden Mantel seiner erwidern Liebe um sie — ebenso öffentlich, was allein dergestalt geschehen kann, dass er sie um die Ehe bittet¹⁷. Oder die Verschmähte verlässt ihre Gemeinschaft, sozial oder physisch. Diese Alternative ergibt sich in jedem Falle, wenn der Geliebte, von ihrem Geständnis endlich gezwungen, sich als schon anderweitig erotisch oder gar ehelich gebunden bekennen muss wie der verschlagene Dulder Odysseus. Dies ist der Nachbarjüngling nicht, und als Held ergreift er die erste Alternative. Zuvor aber vollzieht mit seiner heldischen Tugend, dem Wagnis seines Lebens, und seiner physischen Tüchtigkeit, seiner Schwimmkunst, die göttliche Vorsehung (im Sinne Benjamins¹⁸) oder (im Sinne Goethes) die Gunst der höheren Natur den zweiten Teil des Liebesgeständnisses: wendet es aus dem psychischen Unbewussten in den wogenden Verlauf ihrer Rettung vor der erinyischen Tiefe in die patriarchale Ehe, an dessen Ende sie nackt vor ihm lagert. Doch keine sexuelle Begierde überwältigt ihn — sondern allein die "Begierde zu retten"¹⁹, die Leblose wieder zu beleben. Die erotische Begierde wird im Zusammenhang der Rettung, durch moralisches Tun, ins Moralische sublimiert. Die Nacktheit ist nicht mehr das Objekt der bloss sexuellen, der rohen Begierde, nämlich die Oberfläche des physischen Körpers, sondern der Leib des anderen Menschen, der, erscheinende Seele, zu retten ist. Die Nacktheit weist hier, was ihr als äusserlich-zufälliger und unverschuldeter obläge, nicht als konventionelle Tugend der Keuschheit die Sexualität zurück, sondern vereinigt diese mit dem intelligiblen Bund der beiden Seelen. Aus der Bewusstlosigkeit erwachend, umschlingt sie nackt seinen Hals und ruft weinend: "Willst du mich verlassen, da ich dich so wiederfinde?"²⁰ Das "so" ihres physischen Zustandes umschlingt ihn nicht bloss syntaktisch: hat er in Folge seiner todesmutigen Entscheidung, sie zu retten, sie nackt gesehen, so hat er damit auch den moralisch entscheidenden Teil des Sexualaktes, sublimiert getan, sie "erkennt" (im alttestamentlichen Sprachgebrauch, den der Goethezeit Baaders Zeugungsphilosophie ausdeutet), und: will ebenso wie muss die Geliebte heiraten, obgleich sich der ganze Prozess ihres Liebesgeständnisses, darin ganz modern moralisch, nicht nausikaanisch-antik der Öffentlichkeit dargeboten hat, sondern private Interaktionen der Beiden gewesen ist. Seine die Vorsehung oder das Schicksal abschliessende Entscheidung zur Ehe ist autonom und gehorcht nicht einer Konvention. Seine Freundin hat mit ihrem Frageruf ihr Liebesgeständnis ausgesprochen und damit ihre moralische Entscheidung vollendet, die sie als archaische Rache dialektisch begann, um sich dem

¹⁶ Goethe: Die Wahlverwandtschaften, Hbg. Ausgabe, München 1981, Bd.6, S.439.

¹⁷ Wobei üblich ist, dass der Fremde seinen wahren Namen enthüllt — vormodern, damit ersichtlich wird, ob die magischen Sippen- oder Volkstraditionen, die auch Rechtsordnungen umfassen, miteinander verknüpft zu werden vermögen, — modern, damit die dem Individualismus verpönte Vielehe vermieden wird. Wagners 'Lohengrin' variiert dies spätromantisch, um zu behaupten, dass der menschliche Alltag, zumal der weibliche, nicht die Vermählung mit dem Über- oder Untermenschlichen verträgt.

¹⁸ Benjamin, a.a.O., S.184 ff, folgt mit Kierkegaard der augustinisch-lutherischen Tradition: es muss göttliche Fügung die moralische Tat unterstützen. Niemand vermag gut zu handeln, dem nicht von Gottes Gnade geholfen wird.

¹⁹ Goethe, a.a.O., S.440.

²⁰ A.a.O.

Naturelement auszuliefern²¹.

Dass die Versöhnung von den Geschlechtern im wesentlichen ungleich vollzogen wird, dass sie die Rettung der Frau durch den Mann aus der jungfräulichen Reinheit des tödlichen Wassers (oder neutral gesagt: vor der chthonischen Wassertiefe des Matriarchats und dessen Rachegeistern) in die patriarchale Ehe ist, gehört dem Goetheschen Zeitgeist an. Immerhin springen beide in die Wassertiefe, und der Mann reagiert damit nur auf die trotzig Initiative der modernen Nausikaa. Anders als Fausts nebulöser Abstieg zu den Müttern, der, wie der Barbier sich der elementaren Magie anpassend, ihre Zustimmung zu seiner Liebe der Helena in Gestalt eines Zauberschlüssels, eines Phallossymbols, gewinnt, ist des Jünglings Handhabung des Elements wie eine glücklich-helle Versöhnung zwischen den Tiefenmächten, der menschlichen Rationalität und der himmlischen Vorsehung²².

Im wunderlichen Nachbarmädchen fließen wie in der Mignon der Meisterschen 'Lehrjahre', die Benjamin für einer der drei Goetheschen Hauptgestalten der weiblichen Schönheit, neben Otilie und Fausts Helena, ansieht, die Nymphe Echo und die Königstochter Nausikaa in einer von Goethe umgeordneten Weise zu der naiven Schönheit zusammen²³. Diese ist sich ihrer Schönheit als Macht der triebhaften Anziehung des anderen Geschlechtes nicht bewusst. Wenn sie liebt, so umgekehrt, im Gefühl der Ohnmacht: sie bewundert und begehrt den Mann demütig oder gar kindlich, bittend und dienend, im äussersten wie Gretchen wehrlos gewährend, bestenfalls aber unbefangen oder wie das Nachbarmädchen trotzig und feindselig, jedoch nicht aus dem Hochmut der Schönheitsmacht, sondern in der Abwehr des naiven Selbstbewusstseins gegen seine Bevormundung und Unterwerfung. Die zur moralischen Entscheidung notwendig gehörige Selbstüberwindung beginnt es vormoralisch, in mythischer Talion, mit dem selbstmörderischen Sprung, der für die Gleichgültigkeit des Geliebten rächen soll, und vollendet es moralisch in der ausgesprochenen Bitte um seine Liebe. Die Otilie des die Novelle einrahmenden Romans zieht sich hingegen endgültig in das Schweigen zurück, ihre zur Rührung verdämmerte Schönheit spricht sich nicht aus. Jene gewinnt daher das neue Leben mit ihrem Geliebten, diese gestaltet ihre Selbstüberwindung als Entsagung, als Verzicht auf ihren Geliebten, und stirbt. Doch mit diesem Gegensatz hat Goethe das letzte Wort noch nicht gesprochen.

Der zweite Aspekt der moralischen Entwicklung ist die Sprengung der gesellschaftlichen Konvention. Die junge Frau ist mit einem Anderen verlobt, und der junge Offizier hat das konventionelle Heiratsalter noch nicht erreicht. Die moralisch autonome Entscheidung muss, auch äusserlich, die Konvention negieren: sie muss Metanoia sein. Andernfalls beweist sie nicht ihr Wesen, dass sie intelligibel-unendliches Selbstbewusstsein der Individuen ist. Daher

²¹ Benjamin, a.a.O., S.176, besteht mit der Kantschen Ethik darauf, dass die Moralität intentional sein muss: guter oder böser, aber jedenfalls bewusster Wille. Mit der jüdischen Tradition (die, ohne sein Wissen, darin mit dem Hegelianismus übereinkommt) geht er über Kant hinaus, indem er diese Geistigkeit als objektive fordert, nämlich als "Sprachgeist". Die moralische Entscheidung gibt es nur in ihrer Mitteilung, keineswegs im Schweigen oder ungehörten Monolog.

²² Schillers Taucher wird beim zweitenmal verschlungen, weil er um des schnöden Gewinnes willen den Tiefenmächten trotzen will, womit er eine Art technischer Herrschaft im kommerziellen Interesse über sie begänne. Goethes Schwimmer fordert nicht die Tiefe heraus: "Das Wasser ist ein freundliches Element für den, der damit bekannt ist und es zu behandeln weiss. Es trug ihn" (Goethe, a.a.O., S.439 f).

²³ Vgl. T. Kubo: Stufen der Schönheit bei Walter Benjamin, Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences 39 (1998), S. . Diskussionen mit T. Kubo verdanke ich viele Anregungen, die in meinen vorliegenden Aufsatz eingeflossen sind.

fliehen sie nicht, sondern konfrontieren mit ihrer Entscheidung die Gesellschaft.

Der Bruch mit der Konvention ist aber dialektisch, er synthetisiert die Entgegengesetzten in ein Höheres. Die im moralischen Sinne erwachsen, also mündig gewordenen Liebenden erleben dennoch den Segen der Eltern und kehren damit in die Gesellschaft zurück. Diese Rückkehr ist aber, anders als die des Barbiers oder der Landadligen, die moralische Erneuerung der Gesellschaft, deren mit jeder Generation erneut notwendige Versittlichung, emanzipierende Erhebung aus dem Sumpf der Konventionalität zur Moralität. Mit diesem, dem dritten Schritt der Entwicklung ist die moralische Institutionierung des Eros, die Sittlichkeit der Liebe, erreicht und diese vollendet. Und mit der Vervollkommnung des Eros ist die sinnliche Schönheit verschwunden, weil gleichgültig geworden. Das folgende, sittliche Leben der Liebenden ist der Dichtung nicht mehr darstellbar. Mit dem Schein endet auch sie.

Die Magie (oder der Mythos) und die Kunst sind jene, in der aufdämmernden Modernität nicht mehr reale, sondern von der Realität abgegrenzte, kleine Bereiche, von der Realität schon abgeschlossene Behältnisse, das Kästchen und das Brieffäschchen, die eine verkleinerte, bildlich vereinfachte Welt enthalten und denen in den zwei ersten Erzählungen eine kardinale Bedeutung zukommt, auch als das weibliche Geheimnis, zu dem die Liebhaber den Schlüssel besitzen. Sie sind die den vormoralisch-kindlichen Menschen angemessenen Verkleinerungen, die traditionale Gesellschaft als bildlich-einfacher, abgeschlossen-sicherer Mikrokosmos. In der dritten Erzählung gibt es kein Kästchen und Täschchen mehr. Ein Grundthema der modernen Kunst ist die Überwindung des schönen Scheins (Mythos und Magie) und damit zuletzt auch die Überwindung ihrer selbst.

V

Soweit eine benjaministische Deutung (die in manchem von Benjamins originärer Deutung abweicht). Goethes Erzählungen sperren sich gewiss nicht dagegen. Aber sie enthalten doch einiges, was sich nicht fügt. Versuchen wir also eine kleine Palinodie, die wie Sokrates im 'Phaidros' den Eros der Schönheit in ein höheres Licht rückt.

Da ist zum ersten der andere Verlobte der jungen Frau, der voller Sorge um seine Geliebte mit ihren Eltern aus dem Schiff ans Ufer stürzt. Dann wird er keiner weiteren Erwähnung gewürdigt. Wozu soll er sich entscheiden angesichts des Paares, das ihn ohne zu fragen überflüssig macht? Selbst ins Wasser springen, um sich zu entleiben und dadurch dem glücklich entschiedenen Paar Platz zu machen? Deren Entscheidung gegen die Konvention mag moralisch sein, aber sie verletzt zugleich tief sein moralisches Recht.

Des weiteren zeigt Goethe zwar, dass die konventionelle Sittlichkeit der finanziell glücklich verheirateten Landadligen hohl ist. Sie treten später in 'Wilhelm Meisters Wanderjahren' kurz wieder auf: kleine Geniesser ihres ererbten, nicht selbst erworbenen oder gar erarbeiteten Reichtums, Italiens Touristen ohne heroische Leidenschaften, ohne den grossen, passionierten Eros. Sie haben es sich in einem adligen Parasitenleben bequem gemacht, im besseren Falle uninteressant wie das ältere Paar, im schlimmeren Falle lächerlich wie das jüngere: der Ehemann ein eitler Dichterdilettant, die Ehefrau von zweideutiger Tugend, schon Gegenstand erotischer Erwartungen anderer Männer. Dies Paar steht auf der Schwelle zu jenem trostlosen Verlauf, den Goethe in den 'Wahlverwandtschaften' erzählt.

Wird aber der künstlerisch nicht mehr darstellbare Alltag der entschiedenen Liebe und

moralisch erneuerten Sittlichkeit wesentlich anders sein? Wie lebt Wilhelm Meister nach der Rettung seines Sohnes Felix mit diesem weiter? Nur in der Weise einer Halblegende erscheint ein solcher Alltag am Beginn des Romans: die heilige Familie in den Ruinen des Christentums — eine sonderbare, im modernen Auge das Bizarre streifende Naivität, von der sich Wilhelm Meister bald verabschiedet.

Stattdessen lässt Goethe nicht von der sinnlichen Schönheit ab. Noch den nackten Leib der zu rettenden Leblosen heisst er "schön"²⁴. Auch im wirklichen Leben besteht sein Eros (sogar der gealterte in Karlsbad) auf dem unreifen, rohen Narzissmus, die sinnliche Schönheit zu bewundern und gegen die Konventionen, gegen die eigene Predigt der Entsagung brennend zu begehren. Dem steht zum ersten die Figur des Barbiers nicht fern. Seine Unreife lässt ihn in die Vormodernität, in die magisch-mythische Unterwelt der schrumpfenden Aristokratie, absteigen. Aber seine Unfähigkeit zur bürgerlichen Grösse, zur Revolutionierung und zur Wiederinstitutionierung münzt sich in die rigorose Abneigung gegen die spießbürgerliche Kehrseite, die Niederlassung im ehelichen Alltag, aus, zu der sich gleicherweise die Aristokratie bequemt. In der Tat macht er keine Französische Revolution und sprengt nicht den Königspalast der Zwerge, sondern schleicht sich vorsichtig davon und reist in seine frühere Lebensweise zurück — aber ist andererseits gegen den dauernden Rückfall in die Traditionalität gefeit, seine jugendnarzisstische Rastlosigkeit braucht neue, endlose Räume. Zur Belohnung darf sich im Rahmenroman der Dauertourist, das moderne, optimistische Gegenstück zum traditionellen Ahasver, dem Auswandererbund des sozialutilitären, technisch-aktivistischen Lenardo anschliessen, der in der Wildnis Amerikas die freie Bürgergesellschaft errichten will²⁵. Immerhin stellt auch er eine Hoffnung dar, auf niedriger Stufe.

Auf der höheren Stufe, nämlich der Entwicklung, des Lernens durch die lebenspraktische Erfahrung, bewegt sich Faust, ebenso eilig wie der Barbier, aber nichts wiederholend, sondern "strebend": sich steigernd. Fausts Lebensentwicklung kann noch dargestellt werden, allerdings nicht mehr narrativ, in einem Roman oder einer Erzählung, sondern nur noch dramatisch: an der Grenze zur Wirklichkeit. Diese ist die Sphäre der geistesaristokratischen Hierarchie der entsagenden Gebildeten und sich stets weiter Bildenden, deren Leben der poetischen Darstellung, der Verbildlichung, entzogen sein muss wie die intelligible Welt, als deren sakrales Gleichnis Goethe sie mit sich als Gipfel empfindet. Die Geistesaristokratie erscheint in der Dichtung allenfalls an der Peripherie, und zwar eher mittelbar, nämlich als bei Gelegenheit ordnende und wiederordnende Weisheit oder in einer vormodernen Gestalt kralstritterlich verborgen wie die Gesellschaft vom Turm. Ob sie sich den Eros der weiblichen Schönheit unterzuordnen vermag?

HITOTSUBASHI UNIVERSITY

²⁴ Goethe, a.a.O., S.440.

²⁵ Seinen anarchischen Hedonismus verkörpert mit der traditionellen Poesietypik der Vagantenanakeontik Goethes 'Hatem', dessen lustvolle Antwort auf den romantischen Traditionalismus, Exotismus und Bohemismus. Dass jener unter dem Kommando des Modernisten Lenardo bald in den platten Konsumhedonismus übergeht, dem die rationellen Marktgeisten in ihrer Freizeit huldigen, sieht Tocquevilles 'De la démocratie en Amérique' schon wenige Jahre nach Goethes Tod. Und heute ist die Topik des Bohemehedonismus Standard in den linksliberalen Massenmedien und ihrer Konsumreklame.