

Jenny Farrell

Goethes Faust I und die revolutionäre englische Romantik

In meinem Beitrag möchte ich über die Faustrezeption in Großbritannien um 1820 sprechen. Es handelt sich hierbei um Faust I, da Faust II erst nach Goethes Tod 1832 veröffentlicht wurde, nach dem uns hier interessierenden Zeitraum.

Ich möchte einleitend kurz auf die historische Situation eingehen, die sich in Britannien grundsätzlich von der in den anderen europäischen Ländern unterschied. Dieser Unterschied ermöglichte auf der Insel eine Avantgarde in der künstlerischen Romantik, die bereits auf die sozialen Gegebenheiten einer entwickelten bürgerlichen Gesellschaft reagierte. In dieser Hinsicht steht Großbritannien an der Front der Weltliteratur. Die Tatsache, dass Goethes Faust hier zu einem so großen Streitpunkt wurde, beweist, wie sehr sich Goethe im Einklang mit dieser Bewegung befand, sogar seinen Euphorion im Teil II, dem Kind der Vereinigung von Faust mit Helena, Byrons Gedächtnis widmet.

Ich möchte im Speziellen auf die Dichter der revolutionären Romantik eingehen und wie sie, jeder auf seine Weise, Goethe entweder direkt rezipieren – das sind Byron und Shelley – bzw. – im Falle des John Keats – eine ähnliche dichterische Sprache wie Goethe entwickeln.

Teil I

Die Lage in Großbritannien

Das ausgehende 18. und beginnende 19. Jahrhundert wurde in Großbritannien wie anderswo in Europa durch die Französische Revolution, die Napoleonischen Kriege und große politische Unterdrückung bestimmt. Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern war die Macht der Bourgeoisie in Großbritannien im 17. Jahrhundert in ihrer eigenen Revolutionszeit gefestigt worden. Daher hatte die herrschende bürgerliche Klasse in Großbritannien wenig Sympathie für das revolutionäre Frankreich, da es die eigene anwachsende Arbeiterklasse, die bisher effektiv unterdrückt worden war, potenziell aufrühren könnte.

Je gewalttätiger die Revolution in Frankreich wurde, desto alarmierter reagierte die englische Bourgeoisie. Der Jakobinismus war ein Angriff auf die herrschende Klasse, und das war in Großbritannien die Bourgeoisie, nicht, wie anderswo, die Aristokratie. Während also in jedem anderen europäischen Staat die Feindlinie zwischen dem Adel und der Bourgeoisie gezogen wurde, fand in Großbritannien diese Konfrontation zwischen der Bourgeoisie und Proletariat, den Radikalen, statt. Im Ausland schloss sich Großbritannien den reaktionären Regimen

Europas in verschiedenen Bündnissen gegen Frankreich und Napoleon an. Zwischen 1790 und 1815 entstanden die ersten Organisationen der Arbeiterklasse.

Gleichzeitig ist dies auch die zentrale Periode der industriellen Revolution in Großbritannien, die eskalierende Zerstörung der ländlichen Gemeinden durch Einhegungen und eine immer stärkere Polarisierung der Gesellschaft mit sich brachte. Ein sehr großer Teil der Bevölkerung lebte in Armut.

Die Zeit großer politischer Hoffnung, ausgelöst durch die Französische Revolution, und beispielloser sozialer Unruhen, eskaliert durch die Industrielle Revolution, brachte eine Radikalisierung und führte zu einem Kreuzzug gegen ihre Führungskräfte. Dieser Versuch, den Protest zum Schweigen zu bringen, führte zu weiterer Rebellion und dem Anwachsen nonkonformistischer Religionen und des Atheismus.

Auf diese Zeit reagierten die englischen Romantiker. Zunächst unterstützten sie in ihrer Mehrheit die Ideale der Französischen Revolution. Doch mit Zunahme der Repression, wendeten sich führende Dichter wie die älteren Wordsworth, Coleridge, Southey gegen sie und verbündeten sich mit der Reaktion. Dennoch hielten einige von ihnen an den Idealen fest und wollten sie in Großbritannien umsetzen. Robert Burns (geb. 1759) starb bereits 1796, William Blake (1757-1827) beharrte weiter auf seinen Positionen. Die später geborenen, Byron (1788-1824), Shelley (1792-1822) und Keats (1795-1821) erkannten in ihrer Zeit das barbarische, zutiefst menschenfeindliche Herrschaftssystem der Bourgeoisie und widmeten all ihre Kraft, in ihrem Alltag wie in ihrer Dichtung, seiner Bekämpfung.

Teil II

Faust Rezeption in Großbritannien – Meine Ausführungen beruhen maßgeblich auf dem von Ben Hewitt herausgegebenen Buch „Byron, Shelley, and Goethe’s Faust“¹, das den neuesten Stand der Forschung erfasst.

Goethes *Werther* war 1779, also vor der Französischen Revolution, ins Englische übersetzt worden und bewirkte, dass Goethe, Schiller und andere deutsche Schriftsteller mit dem Jakobinertum identifiziert wurden. Vermeintliche Unmoral, Vulgarität und Übernatürlichkeit im deutschen Drama standen dann auch im Zentrum vieler Kritiken zu *Faust I*.

Sogar noch bevor es englische Übersetzungen des *Faust* gab, empfahl ein Kritiker 1810 erst gar keine Nachdichtungen anzufertigen. Das ist der Beginn der Faustrezeption in

¹ Ben Hewitt, *Byron, Shelley, and Goethe's Faust. An Epic Connection, Volume 33 of Studies in Comparative Literature*, Taylor & Francis, 2015.

Großbritannien. Und so erregte *Faust I* bis 1813 keine öffentliche Aufmerksamkeit, bis Germaine de Staëls *De l'Allemagne* in London zuerst auf Französisch und bald darauf in englischer Übersetzung erschien. Das Buch war von Napoleon verboten worden, was sein Interesse in Großbritannien erhöhte, wo es im Erscheinungsjahr gleich 2250 Mal verkauft wurde. De Staëls Buch wurde zum einflussreichsten Werk über die deutsche Literatur im Großbritannien der Zeit.

De Staëls Kapitel über Goethe und *Faust I* enthielten die erste Teilübersetzung und zugleich eine sehr ambivalente Analyse. De Staël konzentrierte sich ausschließlich auf Mephisto, den sie dem Prinzip des Bösen zurechnete und damit der Französischen Revolution. Diese ihre Identifikation zeigt, warum gerade Mephisto und die Walpurgisnacht so interessant für die revolutionären Romantiker wurden. Ihre Übersetzungen zeichnen sich durch eklatante Auslassungen und Fehlübersetzungen aus, und sie war augenscheinlich auf sehr zweifelhafte Weise bemüht, Goethe zu christianisieren und somit ins Lager der Konservativen zu holen. Vier weitere Teilübersetzungen wurden zwischen Januar 1820 und September 1821 veröffentlicht. Der deutsche Buchhändler Johann Heinrich Bothe veröffentlichte die erste davon und damit die erste Ausgabe des *Faust I* in Großbritannien überhaupt. Es handelte sich dabei allerdings nur um kurze Prosa-Zusammenfassungen, jedoch in Begleitung der großartigen Illustrationen von Moritz Retzsch, die das Heidnische/ Teuflische/ Nicht-Christliche betonen und damit das Sinnliche.

1820: an Hüttner u. 3. Juni 1822: Bothe an G. – Erste englischspr. Ausg. des *Faust*, besorgt durch den in London ansässigen dt. Verleger **Johann Heinrich Bothe**: 26 *Faust*-Zeichnungen aus der Cotta-Ausg. *Umriss* | zu | *Goethe's Faust*, | gezeichnet | von *Retzsch* [sic] | *Stuttgart und Tübingen*, | in der *J.G. Cotta'schen Buchhandlung 1816* [2. Aufl. 1820], begleitet jeweils mit einem kurzen Text von George Soane, einer kurzen Erläuterung des Inhalts u. 30 übersetzten *Faust*-Versen; vgl. Wiederabdruck in: Burwick 2007, 145–50. – Wiedergabe des Vorworts von Soane s. unten [Anf. Febr 1820].

Beispiele zeigen

Die zweite Übertragung versuchte sich in Versen. Diese Version hielt Shelley für ganz „miserabel“. Auch die dritte lässt „Vorspiel“, „Prolog“ sowie die „Walpurgisnacht“ ganz aus. Die Rezensionen und Übersetzungen von *Faust I* machten Goethes Text somit zu einem literarischen, moralischen und religiösen Schlachtfeld mit deutlich politischen Bezügen. Die Bedenken der Kritiker hingen vor allem mit der Darstellung des Teufels zusammen, aber auch mit der offenen Sinnlichkeit und besonders der Sexualität. Als besonders bedrohlich und systemdestabilisierend wurde natürlich die heidnische „Walpurgisnacht“ gelesen, mit ihren

ungezügelter Orgien und ihrer damit zusammenhängenden Diesseitigkeit. In diesen Streit griffen Byron und Shelley direkt ein. Byron übernahm mephistophelische Teufelsfiguren in seine Dichtung und Shelley übersetzte die den größten Anstoß erregenden Szenen Goethes, den „Prolog“ und die „Walpurgisnacht“. Die „Walpurgisnacht“ wurde somit 1822 erstmals von Shelley ins Englische übertragen. Um dies zu bewerkstelligen, nahm Shelley im italienischen Exil eigens Deutschunterricht! Diese Tatsache ist heute nahezu unbekannt, jedoch in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen. Diese Übersetzung ist eine ungeheure Geste des Widerstandes durch die revolutionäre Romantik und ein unwiderlegbarer Beweis dafür, wie radikal Goethes *Faust I* in Großbritannien begriffen wurde. Shelleys Nachdichtung erschien in der Erstausgabe des *The Liberal* nach seinem Tod mit nur 29 Jahren infolge eines Segelunglücks. Der Entschluss, diese Übersetzung zu veröffentlichen, war eine offene konfrontative Geste gegen die konservative Faustrezeption englischer Kritiker und die existierenden amputierten Fassungen.

Teil III

Die Byron Rezeption in Europa

Goethe war zentral an der Bekanntmachung Byrons in Deutschland beteiligt. Für Goethe war Byron das hervorragende Talent der Zeit. Er erkannte unter anderem die Komik in Byrons *Don Juan* und beschrieb diese Dichtung als „ein gränzenlos-geniales Werk“: „*die englische Poesie schon eine gebildete komische Sprache hat, welcher wir Deutschen ganz ermangeln*“. Goethe hat sich selbst diese Ironie in *Faust* zu eigen gemacht, mit der er in Deutschland neue Wege einschlug.

Auch Heine, später wie Byron und Shelley politischer Emigrant aus seiner Heimat, übersetzte einige Gedichte Byrons während seiner Bonner Studienzeit, und nach Byrons Tod schrieb er eine „Romanze“, welche die Überführung des in Griechenland gestorbenen Dichters nach Großbritannien zum Gegenstand hat.

Eine Schlüsselrolle bei der Bekanntmachung Byrons im deutschsprachigen Raum spielte der Dessauer Dichter Wilhelm Müller, einer der sehr wenigen revolutionären deutschen Romantiker. Wilhelm Müller ist heute am bekanntesten als Dichter des Gedichtzyklus „Die Winterreise“, die Schubert 1827 als „Winterreise“ vertonte.

Schubert vertonte verschiedene Goethe-Gedichte, doch für unsere Zwecke ist sein „Gretchen am Spinnrad“ von 1814 von Interesse, weil es die Sinnlichkeit Gretchens hervorhebt und musikalisch umsetzt. Das Lied soll uns als Beispiel dienen, dass die Betonung der

Sinnlichkeit in der europäischen Kunst als anti-christlich und damit als revolutionär in der damaligen Zeit begriffen wurde. Ian Bostridge schreibt dazu „Es ist ein Meisterwerk an psychologischem Realismus und erotischer Intensität. Allein an ihrem Spinnrad, sinnt Gretchen über ihre Leidenschaft für Faust nach und beschreibt ihn und ihre Gefühle zu ihm mit wachsender, haltlose Hingabe, die, wie sie selbst sagt, nur im ersehnten Tod enden kann, dem zweifachen Tod des sexuellen Höhepunktes und der eigenen Auslöschung.“² Wie bei Bostridge weiter zu lesen ist, erfand der erst 17jährige Schubert eine kraftvolle musikalische Sprache, die eine dynamische musikalische Figur als Analogie für das zentrale Bild eingesetzt. Für Gretchen wählte er repetitive Sechzehntel-Arabesquen, die einerseits die Drehungen des Spinnrades nachahmen sowie andererseits das obsessive Gedankenkreisen der Spinnerin musikalisch fassen. Tempo und Tonartwechsel steigern die Anspannung Gretchens, unterbrochen in der Mitte, als sie beim Gedanken an Fausts Kuss aufhört zu spinnen und nur zaghaft wieder mit der Arbeit beginnt.

<https://www.youtube.com/watch?v=gotjnjJz8zw>

Teil IV

Faust I – Bedeutung für Byron

Goethe war 1816 auf Byron aufmerksam geworden und schrieb 1817 über die Beziehung zwischen Byrons Dichtung *Manfred* und *Faust I*:

Dieser seltsame, geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen, und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzt, so dass keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern.

Byrons poetischer Dialog mit Goethe begann jedoch nicht erst mit *Manfred*.

So gibt es zum Beispiel auch deutliche Verbindungen zwischen Byrons dramatischem Gedicht „Die Belagerung von Korinth“ (1813), und Goethes Die „Braut von Korinth“ von 1794. De Staëls *De l'Allemagne* beschrieb Einzelheiten von Goethes Inhalt, die Byron in „Die Belagerung“ übernahm. In beiden Gedichten trifft ein junger Mann eine junge Frau, die er heiraten möchte. Die Frau entpuppt sich als Geist, die Ehe des Paares wird von den Eltern der Frau verhindert, die Frau ist Christin und der Mann hat eine andere Religionszugehörigkeit. In Goethes Gedicht ist dieser Heide und in Byrons ein ehemaliger venezianischer Christ, der zum Islam konvertiert ist und nun für das Osmanische Reich gegen christliche Kräfte aus

² Ian Bostridge, Schuberts Winterreise, C.H. Beck 2015.

seiner Heimat kämpft. Im Wesentlichen greift Byron also Goethes Haupthandlung sowie das symbolische Hauptmotiv auf, die geisterhafte „Braut“, und nutzt sie als Rahmen für sein eigenes Gedicht, das sich im Gegensatz zu Goethes viel direkter mit historischen Ereignissen auseinandersetzt und damit eine wichtige politische Dimension („militärischer Kampf um Land und Macht zwischen Venedig und dem Osmanischen Reich“) in die Darstellung des damit verbundenen Konflikts zwischen Christentum und anderer Religion einbringt.

Der Teufel spielt jedoch außer in *Manfred* auch noch in einem weiteren Text Byrons eine zentrale Rolle, in dem Drama *Kain*. Die ganze Argumentation von *Kain* ist gegen die Güte oder Macht Gottes und gegen die Vernunft von Religion ganz allgemein gerichtet. In *Kain* schreibt Byron der Frauenfigur Adah eine Rolle zu, die in gewisser Weise der von Gretchen in *Faust I* entspricht. Beide Frauen fühlen sich instinktiv vom Teufel abgestoßen. In beiden Stücken spielt die Liebe als Alternative zum Teufelspakt eine wichtige Rolle.

Weil Luzifer Kain ermutigt, seine Vernunft einzusetzen und seinem inneren Gefühl zu vertrauen, für sich selbst zu denken, kann man Luzifer auch als Helfer gegen die Willkür Gottes interpretieren. Hier besteht eine echte politische Implikation: die Möglichkeit, dass Luzifer sich gegen Gottes „Tyrannei“ wendet und dass sein Beharren auf Vernunft und das Bauchgefühl eine unschätzbare Waffe im Kampf gegen Unterdrückung aller Art ist, die Gott in *Kain* symbolisiert. Diese Position Byrons berührt seinen Dialog mit Goethe.

Teil V

Zum Zusammenhang von Kirche und Reaktion

Der endgültige Sieg der alliierten Mächte 1815 führte zu einer heiligen Allianz unter Herrschaft des katholischen Österreich, des orthodoxen Russland und des protestantischen Preußen, deren Grundsatzerklärung explizit im Namen der heiligen und unteilbaren Dreieinigkeit und des göttlichen Erlösers abgefasst war. Radikale Religion und Naturreligion wurden gleichermaßen verurteilt.

Die reaktionäre britische Regierung begann alles niederzuschlagen, was nach französischem Freidenkertum roch. Die South Place Ethical Society engagierte sich als älteste Organisation der Welt für das Freidenkertum. Religion steckte in einer heftigen Krise. Im Zusammenhang mit der englischen Romantik schloss Coleridges Abwenden von seinen früheren radikalen Positionen signifikanterweise die Abkehr vom Pantheismus ein.

Bereits 1826 hatte Wilhelm Müller kommentiert, dass die Engländer zu prüde für Byrons Dichtung *Don Juan* seien. In Großbritannien gingen in den Augen der Obrigkeit Unmoral und

Unglaube Hand in Hand und auch im deutschsprachigen Raum hatte offene Sexualität eine subversive Implikation.

Für Schubert selbst blieb seine Vertonung des Gretchen-Gedichts ein Markstein seines Lebens, ein Werk, in dem er sich mit der weiblichen Hauptfigur identifizierte. Er wusste, dass die Gretchen-Vertonung für die Liedkomposition eine Revolution darstellte, die er mit der Vertonung von Müllers Gedichtzyklus von 1824 „Die Winterreise“ 1827 in seiner eigenen „Winterreise“ weiterführte.

Eines der letzten Lieder dieses Zyklus heißt „Mut“. Die letzten Zeilen dieses kurzen Liedes lauten: „Will kein Gott auf Erden sein,/ Sind wir selber Götter!“ Müller und Schubert betrachten hier eine Welt, in der nicht nur die Liebe, sondern auch Gott und Sinn verloren gegangen sind. Diese Welt ist kalt und leer, eine Winterreise über zugefrorene Flüsse, durch trostlose Landschaften, Schnee und Eis. Ihr Zeitgenosse Caspar David Friedrich (1774-1840) erfasste dieses Gefühl in seinen Gemälden.

In *Don Juan* postuliert Byron, dass Dichtung das Christentum durch neue Möglichkeiten ersetzen kann, die Welt zu begreifen. Solch eine Herausforderung kann natürlich als Blasphemie kolossalen Ausmaßes betrachtet werden, die ihrerseits wieder Parallelen in *Faust* findet. Vor allem in der klassischen Walpurgisnacht wird das Christentum ausgeschaltet und die Kunst erhält zentralen Stellenwert.

In diesem Anspruch, dass Dichtung Religion ersetzen kann, gleicht Byron dem als weitaus weniger direkt politischen Dichter der revolutionären englischen Romantik wahrgenommenen John Keats auf vielfältige Weisen. Hier finden wir auch Bezugspunkte zwischen Goethe und Keats. An dieser Stelle möchte ich zunächst auf Keats's „Ode an Psyche“ verweisen.

Psyche ist griechisch für Atem, Lebenshauch. In ihrer grundlegendsten Bedeutung ist die Psyche also mit dem menschlichen Leben verbunden. Sie ist selbst menschlicher Abstammung und versinnbildlicht die Seele. Psyche ist das griechische Wort für Seele. Diese enge Verbindung zwischen der Psyche und der in Amor verkörperten Liebe, sowie Psyche's Bereitschaft, mit Hilfe dieser Liebe die Götter zu bekämpfen, weckten Keats' Interesse. „Ode an Psyche“ untersucht die Beziehung zwischen Poesie, Psyche und Denken; der Dichter versteht sich als Priester der Seele. Im Zentrum der Ode steht die sinnliche Verbindung zwischen Psyche und der Liebe, Amor. Es gibt hier eine ganz klare Linie zu Goethes Postulat, dass „Eros alles begann“.

Teil VI

Zum Rückgriff auf die Antike als Widerstand

Keats, Shelley und Byron waren alle Gegner der Staatskirche und der von ihr ausgehenden Reaktion und Tyrannei.

Im Gegensatz zu Shelley und Byron entwickelte Keats eine Poetik, die nicht vordergründig politisch war, sondern indirekt. Keats konnte und hat auch offen politische Gedichte geschrieben. Sein Gedicht „Isabella“³ wurde von GB Shaw gar mit Marx verglichen. “If Karl Marx can be imagined as writing a poem instead of a treatise on Capital, he would have written Isabella.” (Wenn man sich vorstellte, dass Karl Marx ein Gedicht statt einer Abhandlung über das Kapital geschrieben hätte, so hätte er Isabella geschrieben.)⁴ Doch die größten Werke dieses mit nur 25 Jahren an Tuberkulose gestorbenen, aus der unteren Mittelschicht stammenden Dichters lassen interessante Vergleiche mit Goethe zu. Das soll nun im Mittelpunkt unseres Interesses stehen.

Keats‘ politische Sympathien waren für seine Zeitgenossen durchaus deutlich und wurden dementsprechend von der Tory Presse angegriffen, die sich über die Cockney Schule der Dichtung mokierte, womit alle jene gemeint waren, deren gesellschaftlicher Stand sie von der hohen Schule der Dichtung ausschloss. Keats und sein Kreis radikaler Literaten wurden als politisch unverschämt verschrien, als Bedrohung der existierenden Ordnung betrachtet – in der Gesellschaft wie in der Dichtung.

Klar ist eins: Heidentum in Form eines Rückgriffs auf antike Mythologie und ihre Fruchtbarmachung als Gegenentwurf zur christlichen, wurde damals als Widerstand begriffen. Es war dies auch eines der gesellschaftlich beunruhigenden Elemente in Goethes Dichtung, wobei *Faust II* zu der hier besprochenen Zeit noch gar nicht erschienen war. Uns sollte aber in dem hier umrissenen Kontext klar sein, gerade wie bedrohlich erst der zweite Teil der Faustdichtung werden würde, wie destabilisierend er im Europa des 19. Jahrhunderts gelesen werden musste. Goethes Aussage, dass nur im Prolog im Himmel ein einzelner männlicher Gott erscheint, der danach aus der Dichtung verschwindet und letztlich durch eine Gruppe weiblicher Figuren ersetzt wird, „Jungfrau, Königin, Göttin – das Ewig Weibliche zieht uns hinan“⁵ muss als äußerste Provokation gelesen worden sein. Das ganze System wurde damit infrage gestellt, alle Autorität, allen voran die Religion.

Untrennbarer Bestandteil dieser absoluten Infragestellung der bestehenden „heiligen Allianz“ ist die der antiken Mythologie innewohnende Sinnlichkeit und Diesseitigkeit. Sinnlichkeit

³

⁴ Dieser Satz stammt aus einem Gedenkartikel Shaws anlässlich der 100. Todestages von Keats, 1921, John Keats Memorial Volume.

⁵ Schlussverse *Faust II* 12104 ff.

wird weder unterdrückt, verschmäht, noch in ein Jenseits verlagert. Auch hier gibt es eine große Übereinstimmung zwischen Goethe und Keats. Die Betonung der Diesseitigkeit, des sinnlich-konkreten Menschen, der Ablösung des Jenseits als Erlösungssphäre sind alles Aspekte des Emanzipationscharakters der deutschen klassischen Literatur, wie Thomas Metscher schreibt.⁶ Und hier wenden wir uns dem Thema Denken in Bildern zu.

Teil VII

Keats und Goethe – das Denken in Bildern (Werkbewusstsein)

Eine große Einsicht, um die Thomas Metscher den Marxismus bereichert hat, ist die, dass die Kunst eine eigenständige Erkenntnisform ist, die gleichberechtigt neben der Philosophie und den Naturwissenschaften steht. Das bedeutet natürlich, dass sie ihre Einsichten in einer ihr spezifischen Weise fasst, eine eigene Denkform entwickelt. Die Musik vermittelt sich über Klangbilder, bei der bildenden Kunst ist die Sprache der Bildwelten vielleicht am klarsten. Doch auch die Literatur funktioniert über ein Denken, das über die verbale Aussage weit hinausführt. Für manche Dichter ist die Bildsprache die, die ihre intendierten Aussagen hauptsächlich erfasst, Aspekte buchstäblich versinnbildlicht, die sie nur so ausdrücken können. In gewisser Weise ermöglicht diese Bildsprache eine Modernität der Inhalte, die in verbalen Aussagen vielleicht veraltet anmuten könnten. Und auf dieser Ebene meine ich treffen sich Goethe und Keats, denen beiden im Vergleich zu offener radikalen Dichtern eine Zurückhaltung in Zeitaussagen vorgeworfen wird. Wenn wir uns jedoch dieser Sprache bewusst sind, ihre Werke auf dieser Ebene lesen, stellen wir fest, dass sie sich keinesfalls profunder Aussagen über ihre Zeit entziehen.

Keats wird oft vorgeworfen, dass er ein in den Sinnen schwelgender Schwächling ist, gleichwohl man ihn den revolutionären Romantikern zuzählt. Sucht man nach seinem Weltverständnis, muss man jedoch genau dort ansetzen: an seiner Sinnlichkeit. Diese ist in der Tat zentral und eng an seinen Wahrheitsbegriff geknüpft.

Doch bleiben wir zunächst bei seinem Denken. Wie entwickelt sich sein Gedankengang in der vielleicht berühmtesten seiner Oden, die „Ode auf eine griechische Urne“^{7,8}? Lesen wir die erste Strophe:

I

⁶ Thomas Metscher, „Kunst als Epochen Spiegel. Wolfgang Heises Konzept der deutschen Klassik“, 2002.

⁷ Amphore/ Vase

⁸ Autor dieser Übertragung ist auf der Webseite nicht angegeben. Ich halte sie für die beste der mir bekannten.
http://www.balladen.de/web/sites/balladen_gedichte/autoren.php?b05=27&b16=149

Du gänzlich unberührte Braut der Ruh,
Langsamer Zeit und Stille Pflegekind,
Des Walds Chronistin, wieviel süßer du
Geschichten ausschmückst als ein Vers ersinnt:
Welch Sage wird dich laubumsäumt umziehn,
Die Götter, Menschen oder beide zeigt,
In Tempe oder in Arkadiens Tal?
Welch Wesen sinds? Welch Mädchen, abgeneigt?
Welch irre Jagd? Welch Kampf, um zu entfliehn?
Welch Pfeifen, Trommeln? Welches Bacchanal?

Zunächst nimmt das lyrische Subjekt die Urne als Gesamtheit, aus einer gewissen Entfernung wahr. Ab Strophenmitte hört man jedoch bereits die Musik der antiken Szene. Die Fragen betrachten in schneller Folge verschiedene Szenen. Durch die Kürze der Fragen scheint sich die Urne immer schneller und immer schneller zu drehen, endend in einem Bacchanal.



In der zweiten Strophe reflektiert das lyrische Subjekt über die Vorteile des bildnerisch eingefangenen Moments:

II

Gehört sind Klänge süß, doch ungehört

Noch süßer; drum spielt, Pfeifen, fort im Chor;
Nicht dem Gehörsinn, nein, von größrem Wert,
Dem Geist pfeift Lieder keiner Töne vor —
Du Jüngling, unterm Baum, kannst vom Gesang
Nicht lassen, noch kann je dies Laub verwehn;
Kühn Liebender, nie, nie gelingt dein Kuß,
Bist du dem Ziel auch nah — doch sei nicht bang:
Sie kann nicht gehn, und wird dir kein Genuß,
Liebst du doch ewig und bleibt sie so schön!

Dieser Moment wird auf Ewigkeit festgehalten, die jungen Leute altern nicht, die Musik tönt, allerdings nur geistig, immerfort, die lebendige Sinnlichkeit, das Hören der Musik bleibt unerfüllt, und auch dem Liebenden wird die Erfüllung verweigert „nie, nie gelingt dein Kuss“. Die Ewigkeit des eingefangenen Moments entpuppt sich in ihrer bedenklichen Beschränktheit.

Dieser Gedanke wird in der dritten Strophe weitergedacht, doch ändert sich hier die Einstellung des lyrischen Subjekts zu der erstarrten Welt:

III

Ah! Glücks-, du Glücksgezweig, das nie verblüht,
Nie gilbt, noch je dem Frühling sich empfiehlt;
Und glücklicher Flötist, der, nimmermüd,
Für immer immerneue Lieder spielt —
Mehr Liebesglück! mehr Liebes-, Liebesglück!
Für immer zu genießen und stets warm,
Für immer keuchend und für immer jung —
Fern allem atmend menschlichen Geschick,
Dem Herzen voller Überdruß und Gram,
Der heißen Stirn und der verdörrten Zung.

Was sich ändert, ist, dass der arretierte Moment, trotz der vorher festgestellten Unerfüllbarkeit eben auch von der Vergänglichkeit sowie der Qual des menschlichen Lebens befreit ist, dem „Überdruß und Gram,/ Der heißen Stirn und der verdörrten Zung.“ Der Ambivalenz der zweiten Strophe wird hier also ein großer Vorteil entgegengehalten.

Als nächstes entdeckt das lyrische Subjekt eine zunächst nicht wahrgenommene Szene, die einer Opferhandlung:

IV

Wer sind die, um den Moosaltar gereiht?
Geheimnisvoller Priester, welchem Stein
Führst du die Färse⁹ zu, die aufwärts schreit
Und deren seidne Flanken Kränze weihn?
Welch kleine Stadt am Fluß oder am Meer,
Mit friedlichem Kastell am Berg erbaut,
Verließ dies Volk zu dieser frommen Stund?
Und, Städtchen, deine Straßen bleiben leer
Für immer — keiner, der uns anvertraut,
Weshalb, kehrt je zurück und nennt den Grund.

Hier kombiniert Keats sichtbare Bilder auf der Urne, wie die scharf geätzte Färse mit nur gedachten, die sich jedoch aus der Szene heraus suggerieren – der kleinen Stadt.

Der „Moosaltar“ unterstreicht das Heidnische. Die Beschreibung der Färse ist präzise, intensiv und wird zum emotionalen Zentrum, zieht die ganze Sympathie des Lesers an. Ihr „Schreien“ bringt eine völlig neue Art von Klang in den Fries und die taktilen „seidne Flanken“ verstärkt ihre Lebendigkeit. Es sei hier angemerkt, dass je mehr Sinne in lyrische Bilder einfließen, desto stärker und einprägsamer können sie werden. Solche multi-sinnlichen Bilder sind für Keats sehr typisch.

Die verschiedenen möglichen Standorte der Stadt - am Fluß oder am Meer, oder am Berg - verdeutlichen, dass sie außerhalb der Bilder der Urne liegt. Diese Anregung der Fantasie, Szenen jenseits der eigentlichen Darstellung zu suggerieren, zeigt einmal mehr die Stärke der bildenden Kunst. Der Fries wird durch Keats' Fantasie lebendig und regt nun seine Fantasie zu weiteren Flügen an, zu Vorstellungen jenseits des Dargestellten.

Die Stille der Stadt, ihre Verlassenheit auf ewig – „keiner, der uns anvertraut,/ Weshalb, kehrt je zurück und nennt den Grund“ - bringt ein Gefühl von Trauer. Die Angst der Färse wird ununterbrochen anhalten, ebenso wie die Stadt auf immer verlassen sein wird, so wie auch die Liebenden sich ewig lieben. Damit wird die zu Beginn der Ode geäußerte Überzeugung zur Überlegenheit der bildenden Kunst in Frage gestellt: „wieviel süßer du Geschichten ausschmückst als ein Vers ersinnt.“ Hier bedauert das lyrische Subjekt die

⁹ Kuh vor der ersten Kalbung

Unfähigkeit der Urne, eine Geschichte weiter zu erzählen - „keiner, der uns anvertraut,/Weshalb „, „deine Straßen bleiben leer/ Für immer“ verdeutlicht die Auswirkungen eingefrorenen Lebens in der bildenden Kunst. Der anfängliche Reiz der bildenden Kunst zeigt sich nun in ihrer Unvollständigkeit, ihre Vollkommenheit definiert ihre Unvollkommenheit. Das Erleben von Energie, Bewegung und Erfüllung ist nicht vom Leben selbst zu trennen. Nur das gelebte, erlebte Leben selbst kann das Geheimnis der Stadt, Erfüllung und Vergänglichkeit offenbaren.

Es ist die große Leistung der Kunst - sowohl der imaginierten Urne als auch der sich entwickelnden lyrischen Bilder in dieser Ode -, ein solches Bewusstsein zu erzeugen. Die Schönheit der Kunst hat den Sprecher und den Leser sensibilisiert für die Schönheit des Lebens und dessen letztendlicher Überlegenheit gegenüber der Kunst. Kunst schärft unseren Sinn und unsere Wertschätzung für Schönheit, aber eine uneingeschränkte Bevorzugung der Kunst bedeutet den Verlust fliehender, lebendiger Schönheit. Der Vorteil der bildenden Kunst gegenüber dem Leben basiert zunächst auf ihrer Fähigkeit, Momente höchster Vitalität und Kreativität für die Ewigkeit zu fixieren und einzufrieren. Doch zeigt es sich, dass der Skulptur der Puls des Lebens fehlt, seine Bewegung durch den Widerspruch. Kunst, als Teil der Schönheit des Lebens, schärft das Bewusstsein für seine Dynamik, kann aber kein Ersatz dafür sein. Im Leben selbst muss die ultimative Quelle der Schönheit gesucht werden. Diese Einsicht hat sich ganz allein durch Bilder hergestellt. Keats hat kein einziges Mal theoretisch, mit Abstand reflektiert.

Die Ode endet:

V

O Attische! Form schöner Art! im Bund
Mit Männern, Mädchen marmorn überdeckt,
Mit festgetretnem Laubgezweig im Rund;
Du Stille, die uns aus dem Denken schreckt
Wie Ewigkeit: Du kaltes Hirtenspiel!
Wenn uns das Alter fortrafft eines Tags,
Sollst du bestehn, von Leid, dem hier nichts gleicht,
Umringt, ein Freund dem Menschen, dem du sagst:
«Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit schön — soviel
Wisst ihr auf Erden, und dies Wissen reicht.»

Diese Feststellung Keats' „Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit schön“ ist ein geflügeltes Wort geworden. Doch was genau diese Schönheit ausmacht, der lebendige Lebensprozess, der uns

an das Leben bindet, ist auf engste mit seiner Vision eines den Menschen angemessenen Lebens in voll entfalteter Sinnlichkeit verbunden. Auch hier gibt es deutliche Bezüge zu Goethe, insbesondere zur klassischen Walpurgisnacht. Fausts Liebe zu Helena kann nur in diesem Arkadien der griechischen Antike blühen. Hier sind Menschen gottgleich und die Götter menschengleich. Hier entwickelt sich die Sinnlichkeit in einer utopischen, freien Landschaft, jenseits gesellschaftlicher Zwänge:

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

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

So war Apoll den Hirten zugestaltet
Daß ihm der schönsten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet
Ergreifen alle Welten sich.¹⁰

Es ist keine Liebe, die im Hier und Jetzt möglich ist, sie ist eine Vision, die untergeht, als die Verbindung Fausts zu Helena mit Euphorion eingeht. Auf einer anderen Ebene entsteht aus der Verbindung von Mittelalter und Antike die Renaissance, die ihrerseits eine neue kämpferische Dichtung hervorbringt. Wie eingangs erwähnt, wurde Euphorion von Goethe als Byron gedeutet. Trotz dessen Untergangs, bleibt die Erinnerung an ihn zurück: „Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen“.¹¹

Teil VIII

Kurze Überlegungen zu den Utopie-Vorstellungen von Keats und Goethe

In seinen vor 200 Jahren entstanden großen Oden von 1819 entwickelt Keats also ein Bild von Schönheit, das engstens mit dem vergänglichen Leben verbunden ist. Ein Aspekt dieser

¹⁰ Faust II, 1218-1229

¹¹ Faust II, Regieanweisung nach Zeile 9902

Schönheit ist die voll entfaltete Sinnlichkeit. Die Wahrheit liegt in der Universalität des natürlichen Lebens, in seiner materiellen Gesamtheit und seiner gesamten Materialität. In diesem Sinne sind Wahrheit und Schönheit eins. Sie sind das, was dem Leben in seiner Entwicklung angemessen ist, im Einklang mit den menschlichen Bedürfnissen.

Wahrheit und Schönheit existieren im Leben der Natur und in einem dem Goetheschen nahen Arkadien, werden aber in der Gesellschaft unterdrückt. Die Schönheit, die sich in der Natur manifestiert, sollte jedoch auch dem menschlichen Leben eigen sein. Das Leben in der Natur ist daher ein Paradigma für das menschliche Leben und verweist auf das positive Potenzial der gesellschaftlichen Wirklichkeit, eine bessere Welt, die der Menschheit entspricht.

Keats' wie auch Goethes Sinnlichkeit ist diesseitig und programmatisch. Ihr Fokus auf die heidnische Antike stellt die inhärente Askese vieler monotheistischer Religionen mit ihrem Versprechen auf ein besseres Jenseits in Frage.

Keats' Glaube an und seine Bekräftigung der zentralen Bedeutung der menschlichen Sinnlichkeit, die Fähigkeit, alle Sinne in die Aneignung der Welt um sich herum einzubinden, ist verbunden mit seiner Vision einer Welt, die den Bedürfnissen der Menschheit entspricht, in der Natur und Menschheit eins sind, als die wahre Heimat des Menschen.

Keats versteht außerordentlich gut, dass eine profitgetriebene Gesellschaft keinen Raum für Sinnlichkeit oder Schönheit hat. In dem von Shaw mit Marx' Kapital verglichenen Gedicht „Isabella oder der Basilikumtopf“¹² schreibt er ungewöhnlich direkt:

Beim Paar der Brüder diese Lady wohnt.
Vom Handel ihrer Ahnen mächtig reich –
zahllose Hände hatten einst für sie gefront,
bei Grubenfackeln, im Fabrikgekreisch.
Bewehrte Lenden schmolzen, jäh entthront
vom Stich der Peitsche. Hohläugig und bleich
schürften sie Tag um Tag im eignen Blut
das angespülte Golderz aus der Flut.

Für sie hielt Ceylons Taucher seinen Atem ein,
sprang nackt hinab, ein Fraß dem wilden Hai.
Für sie starb er, und nur für sie allein

¹² Strophen XIV und XV, Übertragung von Heinz Kahlau in: John Keats. Poesiealbum 221, Verlag Neues Leben, 1986 (Auswahl Jennifer Farrell)

erstarb der speergespickten Robbe Schrei
auf schroffem Eis. Für sie – in Fieberpein –
erlagen Tausende der Tyrannei.

Sie aber drehten leichten Sinns ihr leichtes Rad,
die Folter zu verschärfen, Grad um Grad.

In diesen Bildern der globalen Ausbeutung wird die Zerstörung der menschlichen Sinnlichkeit sehr deutlich: „Bewehrte Lenden schmolzen, jäh entthront/ vom Stich der Peitsche“ oder „Hohlläugig“. Man ist natürlich auch an „die drei Gewaltigen“ Raufebold, Habebald und Haltefest im letzten Akt des Faust II erinnert, deren profitgieriger Zerstörwut keinerlei moralische Bedenken im Wege stehen. Faust hatte den Befehl zur Umsiedlung von Philemon und Baucis gegeben: „So geht und schafft sie mir zur Seite!“. „Rauch und Dunst“ steigen von den noch schwelenden Resten des Brandes ihres Hauses, ihres Hofes, ihrer selbst auf.

Karl Marx, zu Keats' Lebzeiten geboren, betrachtet ebenfalls die volle Entwicklung der menschlichen Sinnlichkeit als notwendigen Aspekt einer zukünftigen, emanzipierten Menschheit. In den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* schreibt er im Teil „Privateigentum und Kommunismus“ Folgendes:

„erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven *menschlichen* Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige *Sinne*, Sinne, welche als *menschliche* Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. ... der *menschliche* Sinn, die Menschlichkeit der Sinne wird erst durch das Dasein seines Gegenstandes, durch die *vermenschlichte* Natur. Die *Bildung* der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.“¹³

Dies nicht einfach ein Gedankenspiel: Keats' Poesie zu lesen bedeutet für die Leser, selbst alle Sinne zu aktivieren, um die Bilder aktiv in der Fantasie umzusetzen. Mit anderen Worten ist für diese Utopie bereits der Baustein vorhanden: Die Menschheit hat die Fähigkeit, mit allen Sinnen die Schönheit einer humanisierten Welt zumindest geistig zu erleben und somit vorwegzunehmen. In der Welt, wie sie ist, wird dieses Potenzial vereitelt: „Manch

¹³ <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Marx,+Karl/%C3%96konomisch-philosophische+Manuskripte+aus+dem+Jahre+1844/%5B3.+Manuskript%5D/%5BPrivateigentum+und+Kommunismus%5D>

kraftgestraffte Lende siechte schnell“, „Der Erzugewinnung opfernd Aug und Hand“. Die Lende is gestrafft, Hand und Auge existieren, werden jedoch durch Profitgier zerstört. Die Möglichkeit aber ist da, und sie entsteht immer wieder aufs Neue.

Wie für Keats ist auch für Goethes Faust die Natur Prüfstein von Wahrheit und Schönheit. Von Beginn an orientiert er sich an der Natur - Er weiß, dass er von der Natur lernen muss. Naturbetrachtung wird als Gegensatz zur Scholastik hervorgehoben:

Und wenn Natur dich unterweist,
Dann geht die Seelenkraft dir auf¹⁴

Doch reflektiert Faust nicht nur über die Natur. Goethe verwirklicht sie in sehr lebendigen Bildern:

Doch ist es jedem eingeboren,
Dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt.¹⁵

Auch Goethe beharrt, dass es „jedem eingeboren“ ist, „Dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt“ wenn man die Natur in ihrer Schönheit wirklich erlebt und sie als Widerspiegelung menschlichen Daseins begreift.

Im ersten Teil des *Faust* erfährt Faust die Natur als Erkenntnisquelle, als Gleichnis für die Befreiung der Menschen (Osterspaziergang), in der Liebeshandlung als eigentliche Natur des Menschen und als Schauplatz der Walpurgisnacht.

Im zweiten Teil der Dichtung erscheint die Natur gleich zu Beginn als Ort der Heilung und des Trostes. Hier fungiert auf einer weiteren Ebene auch die Dichtung als naturnah. Wie bei Keats erschafft sie ja diese Natur, lässt sie dem Leser fühlbar durch dessen Sinne entstehen. Bei Goethe wie bei Keats wird in diesem Moment die Utopie erfahrbar, erlebbar.

Wie bereits zitiert sind in Goethes antiker mythologischer Landschaft Mensch und Natur ebenso wie bei Keats gottgleich im Sinne heidnischer Götter. Menschen sind in die Natur

¹⁴ Faust I Z. 423-24

¹⁵ Faust I Z 1092-1099

eingebraucht und eins mit ihr. Menschliches und Mythisches verschwimmen, werden eins, und befinden sich in einem immer wieder neues Leben entstehen lassenden Kreislauf. Der Zweck der Natur ist die Hervorbringung des Schönen. Sie ist die höchste Gestalt des Lebens. Keats nennt dies Wahrheit, setzt Schönheit und Wahrheit gleich. Da der Ort des Menschen in der Natur liegt und der Mensch Teil der Natur ist, besteht das Ziel menschlichen Handelns und Daseins in der Schaffung von Schönheit. Auch in diesem Verständnis stehen sich Keats und Goethe nahe. Beide verstehen eine wahrhaft humane Welt als eine, die menschliches Dasein als der Natur gemäß ermöglicht.

Wie bei Keats, so auch bei Goethe ist in dem gesellschaftlichen Naturverhältnis des Menschen der humane Stand einer Gesellschaft messbar. Thomas Metscher schreibt: die klassische Walpurgisnacht „gestaltet die Wiedergewinnung der Naturgrundlage menschlichen Lebens als Fundament einer friedlich-freien Menschenwelt und dauerhaften kulturellen Ordnung.“¹⁶

Das Schöne hat demnach nicht nur eine ausschließlich natürliche Dimension, sie ist gesellschaftlich zugleich. Sowohl Gretchen als auch Helena leben in ihren verschiedenen Zeiten. Während im Mittelalter der Gretchen-Zeit die Schönheit so nicht bestehen darf, ja zu physischem Untergang verurteilt ist, genau wie bei Keats, ist Helenas Tod mit dem Wagemut des die Grenzen seiner Zeit testenden Euphorion verbunden.

Die Sinnlichkeit der Natur und der Schönheit hat in Goethes Denken zentrale Bedeutung. Auch bei ihm ist sie Teil der unbeschränkten Einheit der Natur. Und sie vermittelt sich in den Liebeshandlungen. Bestimmend ist hier der Eros, der „alles begonnen“ als treibende Kraft der sinnlichen Schönheit. Er entsteht durch sie und er schafft sie.

In der Gretchenhandlung ist die Liebe die Macht der Natur – die Natur im Menschen – in einer lebensfreude-feindlichen Gesellschaft. In der Helenahandlung tangiert sie ebenfalls die extrem patriachalisch geprägte Gesellschaft des Kriegshelden Menelaos. Helena behauptet sich dagegen, Faust besiegt Menelaos sogar in der Schlacht, und Helena geht die Verbindung mit dem in dieser Handlung als zukünftig mittelalterlich erscheinenden Faust ein. Ihre Verbindung, die wie in der Gretchenhandlung auf durch sinnliche Schönheit ausgelöste Attraktion basiert, äußert sich – im Gegensatz zur Gretchenhandlung - nicht so sehr auf von Mephisto arrangiertes herkömmliches Werben, sondern in einem gemeinsamen Sprechen von

¹⁶ Thomas Metscher „Natur und Geschichte in Goethes Klassischer Walpurgisnacht“, 1984.

Faust und Helena. Die Kinder beider Verbindungen überleben nicht. In beiden Fällen bringt der Untergang des Kindes den der Mutter mit sich. Beide Verbindungen sind so, wie sie in der Dichtung realisiert werden, nicht lebensfähig.

Wie Thomas Metscher schreibt, ist Liebe das Schlüsselwort und damit das letzte Wort in der abschließende Szene des Dramas, „Bergschluchten“. Dieser utopische Ort ist ein „geweihter Ort,/ Liebeshort“, an dem die Liebe als neues Weltprinzip, als Urkraft allen Lebens herrscht. Ihr zentrales Symbol ist die Vereinigung von Faust und Gretchen, wo sich der griechische Eros mit der christlichen Agape vereint. Diese Liebe als neues Weltprinzip wird von Goethe weiblich gefasst, das Ewig-Weibliche.¹⁷

Wo sich Goethe und Keats treffen, ist in dem bildhaften Entwurf der Utopie eines natürlichen menschlichen Lebens, einem der Natur angemessenen Lebens, in dem die befreite und entwickelte Sinnlichkeit ein zentraler Prüfstein ist. Dies beinhaltet das Überwinden des Siechtums, der Gewalt, bei Goethe der Magie in der gegenwärtigen Gesellschaft, die diese sinnliche Schönheit ständig aufs Neue zerstört und die Schaffung einer dem Menschen angemessenen Welt.

¹⁷ Thomas Metscher, „Faust' s End: On the Present Significance of Goethe's Text. A Study in Materialist Hermeneutics“, 1987.