

WOLFGANG SCHADEWALDT

# GOETHESTUDIEN

NATUR UND ALTERTUM

**ARTEMIS VERLAG ZÜRICH  
UND STUTTGART**

1963 ARTEMIS VERLAGS-AG ZÜRICH

SATZ UND DRUCK: GENOSSENSCHAFTSDRUCKEREI ZÜRICH

PRINTED IN SWITZERLAND

## INHALTSVERZEICHNIS

### GOETHE UND DAS ERLEBNIS DES ANTIKEN GEISTES

Freiburger Universitätsreden. Heft 8. Freiburg i. Br. 1932	9
<b>GOETHES BESCHÄFTIGUNG MIT DER ANTIKE</b>	<b>23</b>
Nachwort zu: Ernst Grumach, Goethe und die Antike, Berlin 1949	
<b>GOETHE UND HOMER</b>	<b>127</b>
Trivium. Jg. 7,1949	
<b>GOETHE, PLUTARCH UND SOPHOKLES</b>	<b>159</b>
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte. Jg. 35,1961	
<b>FAUST UND HELENA</b>	<b>165</b>
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte. Jg. 30,1956	
<b>GOETHES BEGRIFF DER REALITÄT</b>	<b>207</b>
Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft. 18. Bd. 1956	
<b>ZUR ENTSTEHUNG DER ELFENSZENE IM ZWEITEN TEIL DES FAUST</b>	<b>251</b>
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte. Jg. 29,1955	
<b>GOETHES KNABENMÄRCHEN &lt;DER NEUE PARIS&gt;</b>	<b>263</b>
Die neue Rundschau. 70. Jg. 1959	
<b>FAUSTS ENDE UND DIE ACHILLEIS</b>	<b>283</b>
Weltbewohner und Weimaraner. Ernst Beutler zugeeignet. Zürich 1960	
<b>GOETHES ACHILLEIS</b>	<b>301</b>
(ungedruckt)	
<b>Zu GOETHES SPRACHE</b>	<b>397</b>
Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft. 11. Bd. 1949	
<b>DAS WORT DER DICHTUNG</b>	<b>405</b>
Wort und Wirklichkeit. München 1960	
<b>ANHANG : Zu den Begriffen Augenblick - Moment - Stunde</b>	<b>433</b>
Anmerkungen	449
Nachwort	501
Namen- und Sachregister	509
Verzeichnis der ausführlicher behandelten Stellen	522

# GOETHE'S KNABENMÄRCHEN «DER NEUE PARIS»

*Eine Deutung*

## I

Ich unternehme es auf diesen Blättern, von Goethes Märchen vom < Neuen Paris >, wie er es im zweiten Buch von < Dichtung und Wahrheit > mitgeteilt hat, eine Deutung zu geben, die geeignet sein mag, das von Kennern und Liebhabern geschätzte Werk auch in seiner Goethischen Grundbedeutung aufzuklären. Diese ergibt sich, vielleicht überraschend, daraus, daß das bescheidene < Knabenmärchen > an der Wurzel mit Goethes Faust-Dichtung verbunden ist und sich, recht besehen, als eine andere Spielart des Kerngeschehens des Zweiten Faust herausstellt.

Prinzip unserer Deutung: wir vermeiden ebenso den Weg der Allegorese, die die Dichtung begrifflich, realistisch zerkrümelt, wie andererseits jenes Schweifen ins Allgemeine, in dem die Gestaltung verdampft. Wir bleiben bei dem *konkreten Sinn* der Dichtung, der in den festgehaltenen Bildern, Gestalten, Situationen und ihren Funktionen mitgegeben ist und sich von daher selber zu verstehen gibt; zumal bei Goethe beruht er ganz entschieden auf dem < erlebten > Besonderen, an dessen einfachem, ungeschwächtem Dasein das Allgemeine unwillkürlich mit erscheint.

Nicht also mit der älteren Forschung: daß der Garten, den der Knabe Goethe im Märchen betritt, das «Reich der Phantasie» oder «die Dichtung», der Alte, der ihn führt, «die Weisheit», der Kanal, der das Innerste des Gartens einschließt, «die Realität» sei, daß Goethes kleine Gespielin Alerte die «dichterische Phantasie», wenn nicht wohl gar die leibhafte Christiane darstelle, und das «kleine Ballett», das der Knabe mit ihr aufführt, die Ehe Goethes mit ihr versinnbildliche. - Doch üben wir, auf der anderen Seite, auch Zurückhaltung gegen Deutungen der Art: der < Sinn > des Märchens sei die «erste Weihe... des Kindes Goethe zu dem hohen, aber schwierigen und gefährlichen Dichterberuf» oder: «Heiterer Glaube

an den Dichterberuf, verbunden mit der resignierten Gewißheit der Einsamkeit, der menschliche Größe verfallen» sei. Oder auch: das Märchen deute mit den meisten seiner Motive die «Verheißungen und Gefahren des Übergangs auf höhere Stufen des Wachstums» an, oder: es zeige aus den Erfahrungen des alten Goethe als Künstler und Liebender «des Knaben Phantasiewelt und Formkraft... seine unbewußte Richtung im Künstlerischen und Erotischen»<sup>1</sup>.

Nun sind die beiden letzterwähnten Aspekte gewiß aufschlußreich und für Goethe wesentlich. Allein das Märchen ist überschrieben <Der neue Paris>, und bleiben wir bei den Bildern, den Gestalten, so ist damit der konkrete Hinweis auf die Geschichte von Paris und Helena gegeben, die schon seit Goethes frühen Frankfurter Jahren mit seinem Faust-Plan fest verknüpft war. Schon im Volksbuch ist Faust der Liebhaber Helenas. Als <Paris> hatte er sich der Helena in dem Faust-Drama Marlowes<sup>2</sup> bekannt, und einen <Neuen Paris> nennt Goethe ihn ausdrücklich, als er ein wenig später als das Märchen 1816 jene Inhaltsangabe des Zweiten Faust für <Dichtung und Wahrheit>

niederschrieb: «Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit. Ein altes Schloß, dessen Besitzer in Palestina Krieg führt, der Castellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des *Neuen Paris* werden.»<sup>3</sup> - In dem Märchen wieder ist Goethe selbst der Neue Paris und Alerte, als kleine Freundin dieses Paris und als Schützlingin der drei Göttinnen Juno, Minerva, Venus, ersichtlich eine ins Jugendliche zurückgespiegelte Helena. Alerte, die <Muntere> heißt sie und trägt also jenes lebendige Frauenwesen in ihrem Namen, «das froh und lebenslustig quillt»<sup>4</sup>, wie Chiron im zweiten Teil des <Faust> von Helena sagt. Helena aber ist die Griechenschönheit<sup>5</sup>, und Faust betritt in der Klassischen Walpurgisnacht den Zaubergarten der griechischen Urwelt: «Und sollt ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, ins Leben ziehn die einzigste Gestalt.»<sup>6</sup> Es geht dem Nord- und Abendländer um die Wiedergewinnung der Griechenschönheit, so wie diese ein Lebensmotiv Goethes und von ihm in seinem eigenen Leben erlebtes und gültig ausgesagtes Grundmotiv der Kultur Europas war. - Es scheint, auf die Wiedergewinnung Helenas sollte nach allem auch das Märchen von jenem <Neuen Paris > gehen, der

der Knabe Goethe selber war, nur eben unter anderem Aspekt, in einer anderen Lage und unter anderen Größenverhältnissen.

Und noch von anderer Seite her gesehen: Goethe hat nach Angabe seines Tagebuchs das Knabenmärchen vom <Neuen Paris> am 3. Juli 1811 diktiert<sup>7</sup>. Es stammt in der uns vorliegenden Form also von dem zweiundsechzigjährigen Goethe. Indessen legt Goethe es in (Dichtung und Wahrheit) ausdrücklich als «Musterstück»<sup>8</sup> für die Märchen ein, die er als Knabe zu erzählen pflegte, und garantiert die Herkunft des Märchens aus seiner Knabenzeit mit der Bemerkung: er habe das Märchen seinen Gespielen oft wiederholen müssen, und so schwebte es ihm «noch ganz wohl vor der Einbildungskraft und im Gedächtnis»<sup>9</sup>. Wirklich konnte man zeigen, daß die Motivwelt des Märchens bereits dem Knaben Goethe gut vertraut war<sup>10</sup>. Er hatte, wie er selber gegen Ende des ersten Buches von <Dichtung und Wahrheit> mitteilt, eben damals den Homer in der durch den Herrn von Loen besorgten <Sammlung der merkwürdigsten Reisebeschreibungen> kennengelernt, wo auch die Geschichte von dem Urteil des Paris zu lesen stand. Unter den Tapeten, die der Königsleutnant Graf Thoranc im Goethischen Hause malen ließ, befand sich auch ein Reiterkampf griechischer Krieger um eine Brücke sowie ein alter Mann in orientalischem Kostüm<sup>11</sup>. Und noch als Jüngling weiß Goethe sich in einem Brief an Kestner vom 5. Februar 1773 eben von den Gestalten des <Knabenmärchens> umgeben: «... der schöne Paris hier zur Rechten, die goldne Venus dort und der Bote Mercurius...»<sup>12</sup> Nach all diesem mögen die Begebenheiten des Märchens wie auch der ungefähre Hergang recht wohl in Goethes Knabenzeit gehören. Allein die *Gestaltung* des Märchens zeigt die Hand des gelassenen und heiter ironisch formenden späten Goethe, und auf diese Gestaltung kommt es an. Es steht mit dem <Neuen Paris> in dieser Hinsicht nicht anders als mit Goethes Märchen von der <Neuen Melusine>. Er hatte es in jener Laube im Pfarrgarten zu Sesenheim erzählt und sagte von ihm, als er es erst 1817 niederschrieb: «Leider werde ich das Märchen jetzo in seiner ersten unschuldigen Freiheit nicht überliefern. Es ist lange nachher aufgeschrieben worden und deutet in seiner jetzigen Ausbildung auf eine reifere Zeit, als die ist, mit der wir uns dort beschäftigten.»<sup>13</sup> Auch das Märchen

vom <Neuen Paris > steht in Goethes <Dichtung und Wahrheit > nicht in seiner ursprünglichen «unschuldigen Freiheit» vor uns. Auch seine Ausbildung weist auf eine «reifere Zeit» Goethes. In dieser erst kam es zu dem entscheidenden Gestaltungsakt. Und dieser bestand darin, daß Goethe das einstige Märchen *des* Knaben aus der neuen distanzierten Sicht der Reife und der Erfahrung eines langen Lebens nun auch wesenhaft als <Knabenmärchen> verstand und formte und damit auch die ganze substantielle Thematik von Paris und Helena in die distanzierte Sicht des Knabenhaften, noch kindlich Beschränkten, zwar Ahnungsvollen, doch noch Unerfüllten rückte.

Wie man weiß, hat Goethe bei verschiedenen Gelegenheiten geäußert: in seiner Jugend sei auch der Genius der deutschen Literatur noch «achtzehnjährig», jugendlich, ja «kindlich» gewesen<sup>14</sup>, und er schloß damit die Weise ein, wie man sich in dem Rokokozeitalter seiner Jugend der Antike und Helena zu nähern strebte.

Damit erhebt sich die Leitfrage, ob nicht auch Goethes <Knabenmärchen> vom <Neuen Paris >, von dem alten Goethe neu erzählt, als kleineres <Gegenbild > zu Faustens Werben um Helena, jene noch unzulänglich knabenhaft befangene Rokokostufe der Aneignung der Griechen und Helenas darstellen soll, die zugleich eine Stufe auf dem von Goethe in <Dichtung und Wahrheit> erzählten Wege seiner eigenen frühen Bildung war. Ein wunderbares Mischgebilde von Jugendlichkeit und Erfahrung, Naivität und wissender Ironie wäre dann das Märchen: das Ernsteste, inzwischen reif Erlebte an dem damaligen knabenhaften Frühzustand wiedererkannt und dichterisch entschieden als etwas Vorläufiges und Unzulängliches in ihn hineingespiegelt und in diese Spiegelung auch Helena und die Griechen eingegangen, die so mitsamt ihren Göttern und Heroen in aller ihrer echten Lebenskraft und Lebensfülle doch kindlich spielerisch, miniaturhaft, jugendlich, puppenhaft ausfallen mußten.

## 2

Das Märchen beginnt, bedeutungsvoll genug, mit einer Ankleideszene, und so schlägt es mit dem Motiv des Kostüms alsbald ein Leitmotiv für die ganze weitere Erzählung an.

Dem jungen Goethe träumt in der Nacht vor Pfingsten, er lege sich das ihm von den Eltern neu geschenkte Sommergewand an: Schuhe von sauberem Leder mit silbernen Schnallen, feine baumwollne Strümpfe, schwarze Unterkleider, einen Rock von grünem Berkan mit goldenen Balletten, eine Weste von Goldstoff, aus des Vaters Bräutigamsweste geschnitten. Zu diesem Rokokostaat gehört schon bei dem Kinde die Frisur, und so ist das junge Herrchen frisiert, gepudert, und «die Locken stehen ihm wie Flügelchen vom Kopfe». Allein er kann mit dem Anziehen nicht fertig werden, er verwechselt die Kleidungsstücke, und immer fällt ihm das erste vom Leibe, wenn er das nächste anlegen will. — Vielsagende Schwierigkeit des jungen Knaben, der ein Paris sein soll, mit dem Zeitkostüm des Rokoko fertig zu werden, das den lebendigen Menschen modisch einschnürt.

Eine zweite Szene. Zu dem sich Ankleidenden tritt Merkur - wie der Gott Hermes in dieser Zeit noch heißt - und übergibt dem <Neuen Paris > Goethe nicht nur *einen* Apfel, wie in der Sage vorgesehen, sondern ihrer drei. Sie sind von roter, gelber und grüner Farbe, und der junge Goethe soll sie den drei schönsten jungen Leuten der Stadt geben, die danach Gattinnen gewinnen sollen.

Als der Knabe die Äpfel in der Hand und gegen das Licht hält, dehnen sie sich aufwärts in die Länge und werden zu drei schönen Frauen, gekleidet in die Farben der vorherigen Äpfel. Sie sind, wie sich versteht, die drei Göttinnen Juno-Hera, Minerva-Athene und Venus-Aphrodite, die Hermes dem Neuen Paris darstellt. Allein die großen Griechen-Göttinnen sind hier im <Knabenmärchen > «Frauenzimmerchen in mäßiger Puppengröße». Und als er wenigstens eine von ihnen erhaschen will, sind sie auch schon entschwebt, «weit in die Höhe und Ferne», und man hat nur Enttäuschung, hat «nichts als das Nachsehen». Dem Rokoko sind die Göttinnen unerreichbar.

Doch da erblickt man, während man noch versteinert dasteht, auf den Fingerspitzen ein allerliebstes Mädchen tanzen, «gar niedlich und munter», wie Goethe selber sagt: Alerte. Sie fliegt nicht fort, verweilt, doch als man sie erhaschen will und geschickt genug zugreift, streckt den Knaben im Traum ein Schlag an den Kopf betäubt zu Boden, und er erwacht erst wieder, als es Zeit zum Kirchengang ist. — Auch den Faust, als er am

Ende des ersten Aktes des zweiten Teils nach der erschienenen Helena greifen will, wirft ein Donnerschlag für tot zu Boden. Es kann nicht anders sein; ob der Knabe, ob der Mann sich Helenas zu bemächtigen sucht: der erste, zu unmittelbare Zugriff endet mit einer Katastrophe.

Der zweite Akt. Nach dem Gottesdienst und dem Essen am großelterlichen Tische begibt sich das junge Rokokoherrchen, den Hut unter dem Arm, den Degen an der Seite, auf Besuchscour. Während seine Gedanken noch bei den «drei Göttinnen» und besonders bei der kleinen Nymphe Alerte sind, gelangt er zu der <Schlimmen Mauer >, einer Stelle in Frankfurt, wo es niemals ganz geheuer ist, und bemerkt dort eine vorher nie gesehene Pforte mit Spitzbogen, schön vom Steinmetzen ausgehauen, und darin eine Tür von braunem, uraltem Holzwerk, beschlagen mit ehernen Bändern, auf denen in erhabener und vertiefter Arbeit die Dinge der Natur, Laubwerk und Vögel, dargestellt sind. Die Tür ist verschlossen, kein Schlüsselloch, kein Klopfer, keine Klinke.

<Pforte> ist eines der unwillkürlichen Grundsymbole, wie diese seit alters der religiösen, mystischen, dichterischen Sprache und danach vielfach auch der Sprache Goethes angehören. <Pforte> ist Durchgang in einen anderen, fremden und zumeist höheren Bereich. Doch dieser Durchgang ist hier zunächst verschlossen. Als der Knabe Goethe nun aber die Zierate befühlen will, geht die Pforte nach innen auf, und ein bärtiger Mann steht vor ihm in einem langen, weiten, fremdartigen Kleid - es mag ein griechisches, mag ein orientalisches Kleid sein (man unterschied im achtzehnten Jahrhundert noch wenig zwischen Griechen und Orientalen). Genug, dem Rokokoknaben erscheint diese lange, weite, freie Kleidung befremdlich und «wunderlich». Der Mann - kein Orientale, sondern ein guter Christ - lobt den Kunstsinn des Knaben und lädt ihn ein hereinzutreten, da *die* Pforte inwendig noch viel schöner sei. Es klingt, als habe eben der Kunstsinn dem Knaben die Tür geöffnet, der einerseits beklommen, zugleich aber auch wieder neugierig die erste Scheu überwindet und, eingetreten, sich die wirklich noch viel kunstreichere Arbeit an der Innenseite von dem Alten erklären läßt und nun «völlig beruhigt» mit ihm den Park betritt, der sich hinter der Pforte öffnet. Alte Linden, einen großen Platz beschattend, Ni-

schen mit Muscheln und Korallen, Tritonenmäuler, reichlich in marmorne Becken Wasser spendend, Vogelhäuser und Gitter mit Eichhörnchen, Meerschweinchen, Vögeln - das heißt (kleinen >, modischen Naturvertretern. Die Vögel singen sie an, während die beiden immer mehr in das Innere des Gartens schreiten. Die Stare rufen: «Paris! Paris!» und «Narziß! Narziß!» - Anspielung auf den Schönen, Auserwählten, doch auch den nur in sich selbst Verliebten -, worauf der Alte den Goethe-Knaben ernsthaft ansieht, der aber so tut, als merke er es nicht. Im Weiterschreiten offenbart sich ihnen der lindenbestandene Raum als ein großer Kreis, der einen anderen, inneren, «bedeutenderen» Raum umschließt, umzäunt von einem goldenen Gitter. Es ist ein Weg immer mehr hinein ins Innere. Zuerst war das, was trennte, eine verschlossene Pforte, jetzt ist das Trennende ein Gitter. Zuerst uraltes Holz und Erz, jetzt Gold. Dem Zug ins Innere entspricht ein Zug zum Edleren, Werteren, Bedeutungsvolleren.

Das Gitter erregt die Neugierde des Knaben, und er fragt, als man schon wieder auf das Ausgangspörtchen losgeht, ob er — wie vorher die Tür — das Gitter näher besehen dürfe. —Jawohl, doch unter einigen Bedingungen. Erforderlich ist eine Korrektur der- Kleidung: Hut und Degen, das besonders Stutzerhafte, sind abzulegen. Und so nähert sich denn der Knabe Goethe, dem Rokokostaat schon ein wenig entkleidet, an der Hand des Alten, der ihn nun «mit einiger Gewalt» gerade vorwärts führt, dem Gitter und sieht, es besteht aus scharfen und gefährlichen Dingen, nämlich aneinandergereihten Speißen, Hellebarden und Partisanen. Hinter ihnen ein Wasser mit Gold- und Silberfischen - wieder Wesen aus dem kleinen Leben der Natur -, jenseits des kreisrunden Kanals erneut eine Wand von goldenen Speißen, die den Blick in das «Herz des Gartens» verstellen. Die gewachsene Neugier des Knaben - bei Faust, dem Manne, wird es die verzehrende Sehnsucht sein - drängt weiter auch in das Innere hinein. Erneute Bedingungen, wieder das Kostüm betreffend. Doch jetzt genügt kein Ablegen von Äußerem, man muß sich auf das gründlichste <umkleiden>. Der ganze Rokokostaat verschwindet, in den man sich zu Anfang mühsam genug gehüllt hatte; die Haare werden unter ein buntes Netz gestreift, nachdem der Alte sie «zu meinem Entsetzen gewaltig ausgestäubt hatte». Aus-

stäuben! - Mit den neuen Kleidern, die der Knabe angelegt - sie nähern sich sämtlich dem orientalischen Gewand -, geht er in eine neue Lebensform ein: in ihnen gefällt er sich «besser als in jenem steifen Sonntagskleide», ja er fängt an, sich frei und wohl zu fühlen, und macht einige tänzerische «Gebärden und Sprünge». Doch bleibt das ganze Abenteuer irgendwie gefährlich, denn es hängen dort auch drei grüne Schnüre - Motiv aus Tausendundeiner Nacht -, die zur Erdrosselung für die bestimmt sind, die etwa das ihnen in diesem Garten geschenkte Vertrauen mißbrauchen könnten. Die größte Neugier des Knaben geht nun aber darauf, wo die Brücke sein möge, um über den Kanal zu kommen. <Brücke> — ein neues Goethisches Grundsymbol des Hinüberbringens in einen anderen Bereich: «Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse! Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut!»<sup>15</sup> - Doch nun beginnen die Spieße und Hellebarden sich zu rütteln und zu schütteln, sie senken sich, greifen ineinander und bilden, mehr als nur eine Brücke: den schönsten, breitesten Übergang, der den Kanal völlig bedeckt. Da öffnet sich dem Blicke jenseits eine neue, noch herrlichere Naturwelt: Pflanzen und Blumen, dazwischen sich schlängelnde Wege, mit blauem Sand bestreut, der einen Himmel zu bilden scheint: Himmel auf Erden. Und alles dieses jetzt nun gar «in vollen Sonnenschein» getaucht. Weiter im Innern aber noch etwas Tieferes, verhüllt durch einen Zypressenkreis, durch den man wieder nicht hindurchsieht. Hineingeleitet, steht man überrascht vor der «Säulenhalle eines köstlichen Gartengebäudes», «Musters der Baukunst» — kein Tempel, aber ersichtlich ein Gebäude <wie> ein Tempel-, Musik dringt heraus, Musik von Laute, Harfe, Zither und etwas Klimperndem, der Mandoline. Alerte als Pfortnerin begrüßt den Knaben, und als er in den domartigen Mittelsaal gelangt ist, bewillkommen ihn dort, auf einem Teppich im Dreieck sitzend, jene drei Göttinnen, die ihm im Traum erschienen waren. In der Mitte Juno-Hera mit der Harfe im roten Kleide: Rot gibt nach der Farbenlehre Goethes «den Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut»<sup>16</sup>. Zur Rechten mit der Kithara die Göttin der hellen Geisteskraft, Minerva-Athene, eine «schlanke Blondine» im gelben Kleide - Gelb ist «die nächste Farbe am Licht», sie führt «in ihrer höchsten Reinheit immer die Natur

des Hellen mit sich» und «hat in ihrer ganzen Kraft etwas Heiteres und Edles»<sup>17</sup>. Die dritte Schönheit mit der Laute in grünem Gewand - der aus Hell und Dunkel, Gelb und Blau gemischten Farbe der Natur — die Liebesgöttin Venus-Aphrodite, die Dämonisch-Wechselvolle: «bald zärtlich, bald wunderlich, bald offen, bald eigensinnig». Sie scheint den Knaben «bald rühren, bald necken» zu wollen. Doch er sieht nun, daß er in jenem Traume keine Ursache hatte, die Göttinnen festzuhalten. Alerte-Helena, mit der er Ellbogen an Ellbogen sitzt, hat ihn ganz für sich eingenommen, und er würde sie wohl anpacken, wenn ihm nicht gar zu sehr jener Schlag erinnerlich wäre, den sie ihm im Traume versetzte. Doch als sie nun gar aufregend einige Tanzmelodien auf ihrer Mandoline klimpert, springen sie beide, der Neue Paris und Helena-Alerte, in die Höhe und führen jenes «kleine Ballett» auf: «womit die Damen zufrieden zu sein schienen» - die Göttinnen begünstigen die Vereinigung der Helena mit Paris. - Darauf bewirbt Alerte ihren Neuen Paris mit «Früchten fremder Länder» wie auch der erst kommenden Jahreszeit: natürlichen Orangen, Feigen, Pfirsichen und Trauben. Des «schäumenden» Begeisterungstranks, des Weins, den sie ihm bietet, bedarf der Narziß noch nicht. Doch als die Kleine nach dem Tanz, der die beiden schon zusammengebracht hat, nun sagt, daß sie auch spielen wollen, da öffnet sich in einem anderen Zimmer ein mannigfaltiges Puppenarsenal: «Puppen, Puppenkleider und Puppengerätschaften, Küchen, Wohnstuben und Läden». Und weiter puppenhafte «Baumaterialien» aller Art: «Mauern und Türme, Häuser, Paläste, Kirchen» - eine ganze Welt in Puppengröße. Allein Alerte holt aus Kästen ein «kleines Kriegsvolk» hervor, Soldaten, alles Reiterei, auf der einen Seite Amazonen, auf der anderen Seite Griechen. Man begibt sich auf den goldenen Boden der niedergesenkten Speiße und Hellebarden und stellt die Heere einander gegenüber.

Und nun führen im Spiel der Kinder die beiden Heere jenen Kampfaus, den in dem uns verlorenen <homerischen> Heldenepos, der <Aithiopsis>, die Amazonen unter Führung ihrer Königin Penthesileia und die Griechen angeführt von Achilleus kämpften: ein Stoff, der Goethe seit seiner Arbeit an der Achilleis, 1797 bis 1799, fest vertraut war. Allein der Heroenkampf wird hierin Miniaturformat ausgeführt. Nur daß auch in diesem winzigen

Format die Kämpfenden nicht flache Bleisoldaten «wie die unsrigen» waren, sondern «Mann und Pferd rund und körperlich» und so, daß sie «für sich standen, ohne ein Fußbrettchen» zu brauchen. Das heißt, das Griechische, das hier in dieser Knabenwelt ins Kleine und Kleinste reduziert erscheint, es bleibt doch griechisch-körperhaft, plastisch, standfest<sup>18</sup>. Und mehr noch: selbst in diesem reduzierten Format bewährt das Griechentum die unverwüstliche Kraft, sich wiederherzustellen und lebendig selbst aus der Zerstörung hervorzugehen. Denn als der Knabe Goethe gegen die gegebene Bedingung mit dem Geschütz seiner Achatkugeln die gegnerischen Amazonen nicht nur umwirft, sondern sie im Unmut über den ersten Sieg der Alerte zerwirft, daß sie in Stücke springen, da fügen sie sich, Amazone und Pferd, wieder zusammen und reiten «völlig lebendig» im Galopp davon. — Man mag an die Bemerkung Goethes zu Eckermann vom i. Februar 1827 denken, daß das Gedicht Homers gegen alle Zerstörung die Wunderkraft der Helden Walhallas habe, «die sich des Morgens in Stücke hauen und des Mittags sich wieder mit heilen Gliedern zu Tische setzen»<sup>19</sup>.

Allein das Bombardement, von dem Knaben Goethe mit seinen Achatkugeln ausgeführt, wird hitziger. Und als er nun zu seinem Unglück gar die Königin der Amazonen, Penthesileia, trifft, und auch diese, in Stücke gesprungen, sich sogleich wiederherstellt und neu-lebendig Reißausnimmt, da versetzt ihm die scheltende und schimpfende Alerte eine Ohrfeige, daß ihm der Kopf summt; worauf er — denn er hat gehört, daß auf solche Untat eines Mädchens allemal ein derber Kuß gehört — sie bei den Ohren faßt und küßt, womit in diesem Augenblick der größten Annäherung an Helena in der Knabenform so wie im <Faust> die Katastrophe folgt - Katastrophe nicht in Form der Trennung nach dem Tod des Sohns Euphorion, sondern hier in der Weise, daß dieselben Hellebarden, die eben noch das Überbrückende gebildet haben, nun zu dem Trennenden werden, sich wieder aufrichten, den Knaben zurückwerfen, ihm die Kleider zerschleißen, daß der Fluß überschwillt und der an den Fuß einer Linde geworfene Knabe Goethe, durch das Gelächter seiner Gegnerin vollends in Wut gebracht, nun gar wie ein Barbar — der doch wohl in dem Rokokoherren steckte - gegen das eigene griechische Kriegsvolk rast und sogar

seinen Achilleus packt und an den Baum wirft, worauf auch dieser, zerbrochen, doch sofort wiederhergestellt, so wie die anderen vor ihm flieht. — Es scheint, der Rokoko-Paris hat versagt: Spottworte Helenas über ihn, Flucht seiner eigenen Griechen vor ihm, ein fürchterlicher, ernüchternder Wasserguß (in den vielleicht der Goethe wohlbekannte Flußkampf der Homerischen Ilias, lächerlich genug, hineinwirkt). Durchnäßt reißt der Goethe-Knabe die ohnehin zerschlitzten Kleider sich ganz vom Leib und schreitet nun nackt und gravitatisch zwischen den doch auch wieder «willkommenen Gewässern» einher und denkt, sich «lange so Wohlbefinden zu können». Sein Zorn verkühlt sich, und er «wünscht nichts mehr als eine Versöhnung» mit der kleinen Gegnerin Alerte. Doch ist im Augenblick dieser letzten Befreiung von allem Einengenden zu voller antiker Nacktheit unvermutet auf einmal der Alte wieder da, und es folgt eine erstaunliche Szene.

Der Knabe Goethe, zunächst in Gegenwart des Alten seiner antiken Nacktheit nicht mehr sicher, sondern beschämt bestrebt, sich zu bedecken, macht «eine höchst erbärmliche Figur». Der Alte erzürnt, ja drohend: «daß ich nicht eine der grünen Schnüre... wo nicht Euerm Hals, so doch Euerm Rücken anmesse!» Doch darauf der Knabe hart und groß: er «hüte sich vor solchen Worten, solchen Gedanken: sonst seien er und seine Gebieterinnen verloren!» - Und auf die «trutzige» Frage des Alten, wer er denn sei, daß er so reden dürfe, mit großartigem Selbstgefühl: «Ein Liebling der Götter, von dem es abhängt, ob jene Frauenzimmer würdige Gatten finden und ein glückliches Leben führen sollen, oder ob er sie will in ihrem Zauberkloster verschmachten und veralten lassen.»

Wohl nie hat Goethe sonst in seinen Werken und Aussprüchen das Bewußtsein seiner Sendung als Wiedergewinners des griechischen Geistes so unverhüllt und stark geäußert wie hier in diesem <Knabenmärchen>. Es scheint, die ironische Distanzierung ins Knabenhafte ermöglichte ihm diese große Sprache. Doch sind der Sinn und die Kraft des Ausspruchs darum nicht geringer. Denn nicht mehr und nicht weniger sagt der Knabe, als daß er es sei, bei dem es, als einem Auserwählten der Götter, stünde, ob die griechische Götter- und Geisteswelt in der klösterlichen Abgeschlossenheit

der Vergangenheit vergessen und veraltet sein soll oder ob eine neue Vermählung mit dem gegenwärtigen Geiste den alten Göttern ein neues Leben gibt. - Auch im Zweiten Faust hat Kypris, die Liebesgöttin, sich von uns «abgekehrt», wie Nereus sagt. Ihr Muschelwagen wird «in Zyperns rauhen Höhlegrüften» von Psyllen und Marsen bewahrt, und Gala-teia erscheint auf ihm, die für die Zeit jener Abgeschiedenheit der Liebesgöttin, als Schönste nach ihr, ihre «Erbin», Stellvertreterin ist<sup>20</sup>.

In dem Märchen verlangt der Knabe Goethe zum Lohn dafür, daß er jene Frauzimmer - die Göttinnen - würdige Gatten finden läßt, für sich selbst Alerte-Helena, worauf sich, erstaunlich genug, der Alte vor ihm niederwirft, ihm alsdann nichts verspricht und nichts versagt, sondern ihn freundlich bei der Hand nimmt und ihn im Saal behende wieder rückbekleidet, so daß der Knabe rokokohaft sonntäglich «geputzt und frisiert wie vorher» ist. Und so war alles dies nur Episode. Der Pförtner spricht weiter kein Wort zu ihm, doch deutet er, als er ihn durch die Pforte entläßt, auf einige Gegenstände an der Mauer drüben und weist zugleich rückwärts auf das Pförtchen hin. Der Goethe-Knabe versteht, daß er sich die Gegenstände einprägen müsse, um das sich hinter ihm schließende Pförtchen wiederzufinden - künftig.

Denn auch das Nachspiel, mit dem Goethe die Erzählung seines Märchens beschließt, deutet ins Künftige. Die Gegenstände, die der Knabe sich einzuprägen hatte, um die Pforte wiederzufinden, die sich hinter ihm schloß, sind drei: uralte Nußbäume, die über die Mauer ragen, eine steinerne Tafel mit einer für den Knaben unleserlichen Inschrift, eine Brunnennische, wo von Schale zu Schale sich Wasser in ein großes Becken ergießt. Und Brunnen, Inschrift und Nußbäume, alles stand senkrecht übereinander, so deutlich, daß der Knabe es malen konnte. Später, als er die Stelle wieder aufsucht, sind zwar die drei Gegenstände da, jedoch die Nußbäume stehen nicht mehr unmittelbar beieinander, die Tafel steht weiter rechts, ohne Verzierung, und ihre Inschrift ist <nur> leserlich. Die Brunnennische steht weit links und ist mit jener, wie er sie damals sah, nicht zu vergleichen. Das heißt, die Verhältnisse sind verschoben, die Eindrücke verblaßt, und von der Pforte findet sich keine Spur mehr. Nur etwas Tröstendes

bleibt: die drei Gegenstände, Nußbäume, Inschrift, Brunnennische, «scheiden» bei wiederholten Besuchen sich zu nähern. Unter den jungen Zuhörern des Knaben Goethe, die nach der Erzählung den Ort besuchen, entsteht ein Streit und eine vierfach voneinander abweichende Meinung. Die einen behaupten, daß die drei Gegenstände sich überhaupt nicht vom Flecke rühren und immer in gleicher Entfernung voneinander bleiben. Die andern wollen gesehen haben, die drei Gegenstände entfernten sich voneinander. Die dritten meinen, wie der junge Goethe, daß Nußbäume, Tafel und Brunnen sich zu nähern scheinen. Nach der Meinung der vierten sollen die Nußbäume zwar in der Mitte stehen, doch Tafel und Brunnen nun gar auf den entgegengesetzten Seiten. - Festes getrenntes Verhältnis, sich entfernendes, sich näherndes und umgekehrtes — es sind die Meinungen der <Zeitgenossen> darüber, wie Natur, Sprache und Literatur, und Kunst - denn das sind die Nußbäume, die Inschrift, das skulptierte Becken, das das Element des Lebens in sich faßt und aufnimmt - zueinander stehen mögen: das Märchen nähert sich in diesem Punkt der Allegorie. Für den jungen Goethe-Knaben indessen steht so viel fest, daß dann, wenn alles wieder zusammentrifft und also Natur, Literatur und Kunst erst wieder einmal <im Lot> sein werden, auch die Pforte wieder sichtbar sein wird. Und Goethe endet die Erzählung seines Märchens mit dem vielsagenden Satz, daß er dann «sein Mögliches tun werde, das Abenteuer wieder anzuknüpfen». - Ob der Knabe das, was weiter begegnen wird, erzählen kann oder ob es ihm ausdrücklich verboten wird, weiß er nicht. Seinen Gespielen gegenüber hat er die Fortsetzung des Märchens hartnäckig verweigert.

## 3

Suchen wir das Märchen noch einmal als ein Ganzes in den Blick zu fassen und uns seiner inneren Wuchsform zu versichern, so zeigt sich ohne besondere Mühe, daß das scheinbar nur so hinfabulierte Phantasiegebilde so lebendig gesetzmäßig wie nur ein Werk Goethes in seinem inneren Bau entwickelt ist, und zwar aus zwei miteinander vereinigten Grundelementen.

Das eine dieser Elemente ist die griechische Sage vom Parisurteil und der Gewinnung der Helena. Ihr entstammen die *Hauptgestalten* der Erzäh-

lung: der neue Paris-Goethe, Helena-Alerte, Hermes-Merkurius, die drei Göttinnen.

Das andere Element ist ein uralter, weitverbreiteter Märchentypus. Wir mögen ihn mangels eines völlig zutreffenden Namens als Heimholungs- oder Erlösungsmärchen bezeichnen. Einer zieht aus oder wird ausgeschickt, entweder um einen bedeutungsvollen Gegenstand: ein Wunderkraut, eine Wunderwaffe, einen Wunderstein, ein Wunderwasser zu holen. So bei den Griechen das Goldene Vlies, nach dem Iason mit seinen Argonauten ausfährt, das Gorgonenhaupt, das zu holen Perseus beauftragt wird. Oder die Aussendung gilt einer gefangengehaltenen, geknechteten, gefährdeten, verwunschenen Person, meist einer schönen und edlen Frau, zu der der Ausziehende hindringen, die er erlösen, heimholen muß und die er wohl auch für sich selbst gewinnt. So bei den Griechen Perseus die Andromeda.

Dieser Typus des Erlösungsmärchens liegt dem *Geschehen* des <Neuen Paris > zugrunde, und so wirksam ist die Kraft dieses Elements, daß sogar die Einzelmotive in Goethes Erzählung in diesem Typus vorgezeichnet sind. So die Beauftragung des Goethe-Knaben am Anfang, so auch sein Eindringen in jenen fremden, schwer zu betretenden Wunderbereich, den Garten, so die Gestalt des Helfers und Geleiters, die mehrfachen Bedingungen, die man erfüllen muß, die Gefahren, denen man begegnet; die sprechenden Tiere gehören dazu wie auch die Huld höherer Wesen, nicht zu vergessen, wie eine unangebrachte Neugier, ein Fürwitz, eine Unachtsamkeit den oft ach! so törichten Retter in Gefahr bringt oder gar alles verdirbt.

Goethes Dichtertat war es, daß er, ob unwillkürlich, ob bewußt, die griechische Sage von Paris und Helena sich in den Typus des Erlösungsmärchens einschmiegen ließ.

Dabei ist dreierlei zu bemerken.

Einmal: mit Helenas Gewinnung als - übrigens hier nicht erreichtem - Ziel kam die griechische Sage bereits von sich aus dem Ziel des Erlösungsmärchens entgegen.

Sodann: mit der Abgelegtheit, in die man eindringen und aus der man hohe Wesen erlösen und neu ins Leben führen muß, entsprach der Mär-

chentypus der Sicht des neuen Humanismus, nach der damals das Griechentum und seine Helden, seine Götter als etwas Vergangenes, geschichtlich Abgetanes und doch wieder dem gegenwärtigen Leben neu zu Erringendes erschienen.

Drittens jedoch: die Reduzierung ins Künstliche, Miniatur- und Puppenhafte war ebenso wie das Motiv der Rokokokleidung und der fortschreitenden Befreiung von einer zivilisatorisch eingegengten zu einer natürlicheren Daseinsform die Wendung, die Goethe ganz eigen war: durch sie fixierte er die in die Form des Erlösungsmärchens eingegangene Sage von Paris und Helena auf die noch unzulängliche Frühstufe der Annäherung an die Griechen im Zeitalter des Rokoko, dem Zeitalter seiner eigenen Jugend.

Dabei war das Motiv des Puppenhaften, im <Neuen Paris > ebenso wie in der <Neuen Melusine >, dem Dichter nicht nur aus den Puppenspielen der eigenen Jugend zugewachsen. Um des Beweisens noch ein übriges zu tun: als Goethe in seiner Farce <Götter, Helden und Wieland> im Jahr 1773 im Namen der damals zuerst von ihm mit Gewalt empfundenen Wahrheit, Größe und Natur der Griechen gegen die Rokoko-Antike Wielands und der Oper protestierte (in der die griechischen Heroinnen in Reifrock und Schnürbrust auftraten), da sah er jene Rokoko-Griechen auch bereits in der Sicht des Kleinformatischen, Mittelmäßigen, Puppenhaften.

«Da erschienen zwei abgeschmackte, gezierte, hagre, blasse *Püppchens*, die sich einander <Alceste!> und <Admet!> nannten... ein Geklingele mit ihren Stimmen machten als die Vögel und zuletzt mit einem traurigen Gekrächz verschwanden.»

«Ihr Alceste ? mit dieser Taille!»

Und später, als Hercules aufgetreten ist:

Alceste: «Ei da ist der Wieland.»

Hercules: «Der! nun der ist *klein* genug.»

Und Wieland: «Ich habe nichts mit Euch zu schaffen, *Koloß!*»

Hercules: «Bin ich dir als *Zwerg* erschienen ?»

Wieland: «Als wohlgestalter Mann *mittlerer Größe* tritt mein Hercules auf.»  
 Hercules: «*Mittlerer Größe!* Ich !»<sup>21</sup>

Und so weiter.

Hier ist das Kleinformatige jener Rokoko-Griechen in der Farce ins Kräftig-Satirische gewendet. Das späte <Knabenmärchen> faßt das gleiche Puppenhafte gutartig, heiter, lebenswürdig und so, daß in der modischen Zierlichkeit der von Parkmauern eingeschlossenen Griechenwelt doch zugleich das echte Griechische Erscheinung wird. Der Park ist ummauerte, abgezirkelte Naturwelt, jedoch mit seinen Bäumen und Gewächsen lebendige Natur; das in den kreisrunden Kanal gefaßte Wasser lebendiges Wasser, das später seine Kraft erweist. Die Ziertiere in den Käfigen sind Tiere, und der durch den säuberlich gestreuten blauen Sand bedeutete Himmel auf Erden deutet auf den Himmel. Die Griechen als Bleisoldaten haben die für Goethe entscheidenden Charakteristika des Runden, Körperlichen, Plastischen, Standfesten, Sich-Wiederherstellenden. Und so fort bis hin zu den Göttinnen, bei denen die Farbe ihrer Kleidung das Ernst-Würdige, Geisteshelle, Naturhaft-Wechselvolle ihres Wesens offenbart, und jener jugendlichen Helena, die als die <Muntere> in sich den Kern des anmutigsten Frauenwesens trägt.

Eine letzte Frage. Warum hat der Knabe Goethe die Fortsetzung des Märchens seinen Gespielen so hartnäckig verweigert ? - Weil er das Abenteuer erst wieder anknüpfen und die Fortsetzung des Märchens sich erst *ereignen* mußte.

Bedingungen mußten erfüllt sein. Goethe mußte, zunächst als Knabe am Neuen Testament, dann in der Weise Griechisch gelernt haben, die er dem «werten Baron von Hohenfeld» empfahl<sup>22</sup>: die Formen der Grammatik, auf weiße Karten geschrieben, «zu Hause und auf dem Felde gelernt, wie einer beten mögt, dem das Herz ganz nach Gott hing». - Vom Frankfurter <Knabenmärchen > mußte Goethe zu der in Sesenheim erzählten <Neuen Melusine) fortgeschritten sein, von der er im zehnten Buch von < Dichtung und Wahrheit> sagt, daß dieses Märchen sich zum <Neuen

Paris> wie ungefähr der Jüngling zum Knaben verhalte<sup>23</sup>: auch hier ein Einsehen in einen überaus liebenswerten Zwergen- und Miniaturbereich. Allein der Jüngling hat nun ein Bewußtsein des eigenen großen Maßstabs, er hat ein «Ideal von sich selbst», erscheint sich manchmal im Traum «wie ein Riese»<sup>24</sup> und entringt sich so, nach nur vorübergehendem Wohlbefinden, mit unausweichlicher Gewalt dem allzu kleinen Maßstab jener Zwergenwelt.

Und weiter: das «Homerische Licht»<sup>25</sup> mußte ihm und den Gefährten alsdann in Frankfurt neu aufgegangen sein und er, «wie sichs ziemt, / Andacht liturg'scher Lection / Im heiligen Homer» gebetet<sup>26</sup> und an dem für Lavater beschriebenen Kopf des Dichters die ganze Größe der Welt Homers, die Größe des Schmerzes des Achilleus erfahren haben: *ytteyac [Aeyalcüoxl ravva&sig. . %1* Er mußte auf der Reise nach Italien erst wirklich den Zaubergarten betreten haben, der nun kein Rokokogarten mehr war, sondern der Garten der ebenso grenzenlosen wie gesetzmäßig lebendigen Natur. Hier in Palermo ereignete es sich, daß mit der gleichzeitigen Vision der Urpflanze und der Odyssee Homers als «lebendigen Worts»<sup>28</sup> Nußbäume, Inschrift, skulptiertes Becken: Natur, Dichtung und Kunst, wieder ins Lot gelangten. Hier erschienen ihm die Homerischen Beschreibungen, die Gleichnisse nicht nur als «poetisch», sondern als «unsäglich natürlich», er sah, daß die griechische Kunst nicht den «Effekt», sondern die «Existenz» darstelle<sup>29</sup> und daß «diese hohen Kunstwerke zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht» waren<sup>30</sup>. Als höchste, edelste Potenz des Lebens der Natur trat ihm hier Helena, das «Sinnbild der höchsten Schönheit»<sup>31</sup>, entgegen. Hier hatte sich ihm, wie Goethe wußte, als er das Märchen niederschrieb, das «Abenteuer wieder angeknüpft», der er in den Entwürfen zu <Dichtung und Wahrheit> geschrieben hatte: «Mein Leben ein einzig Abenteuer.»<sup>32</sup>

Ob er es indessen «erzählen» konnte oder ihm dies «ausdrücklich verboten» würde, das wußte er bei Niederschrift des Märchens im Jahre 1811 noch nicht. Er hatte damals die <Erzählung> des in Italien wieder angeknüpften Abenteuers seit 1797 zwar vielfach neu durchdacht und neu ge-

plant, doch erst viel später, 1830, kam er dazu, diese <Erzählung> auszuführen - in seiner Klassischen Walpurgisnacht.

Schon mehrfach hatte uns die Betrachtung des <Knabenmärchens> im einzelnen auf wechselseitige Entsprechungen mit Goethes Zweitem Faust geführt. Jetzt sei in Kürze gesammelt gezeigt, wie die beiden so verschiedenen Dichtungen in den Gelenken und im lebendigen Gefüge miteinander aufs genaueste übereingehen<sup>33</sup>.

Zunächst, im Drama ebenso wie in dem Märchen, ein vorgängiges Erscheinenwerden von Helena-Alerte: dort im Traum als niedliche Tänzerin auf des Knaben Fingerspitzen, hier bei der vom Kaiser verlangten magischen Beschwörung das aus Weihrauchnebeln gebildete Eidolon der Heroine. Und beide Male, wie wir schon sahen, nach einem vorzeitigen Zugriff ein niederstreckender Schlag, ein Donnerschlag, Betäubung.

Danach, wieder im Drama ebenso wie im Märchen, das Eindringen in Helenas Bereich. Den Knaben, ständig seine drei Göttinnen und die kleine Nymphe Alerte im Kopfe, führte es auf seiner vergeblichen Besuchscour zur <Schlimmen Mauer> und jenem Pfortchen. Faust wird auf den Boden Griechenlands versetzt, der die Natursphäre der Schönheit ist. Und als er dort erwacht, fühlt er sich alsbald gesundet und, «ein Antäus an Gemüte»<sup>34</sup>, begibt er sich auf seinen Forscher weg, um sich zu Helena durchzufragen. Kein Kastellan führt ihn; der urweltliche Kentaur Chiron wird ihm zum Führer und zum Cicerone der abgeschiedenen Heldenwelt. Und so fuhrt ihn auch *sein* Weg immer mehr ins Innere, Tiefe, führt auch ihn zu einem Tempel, wo die Seherin Manto Pfortnerin ist, die Faust einen noch tieferen Gang hinab zur Königin des Hades, Persephoneia, geleiten wird, bei der es steht, Helena wieder freizugeben. Doch ist bei der Vervielfältigung der Motive in Goethes spätem Alterswerk die ganze Klassische Walpurgisnacht auch wieder ein Weg zu Galateia, der Stellvertreterin Aphrodites, einer Art gesteigerten Helena (die durch das Erscheinen Galateias im eigentlichen Sinn des Wortes vorbereitet > wird). Und dieser Weg führt, anders als im Märchen, immer mehr ins Weite, Umfassende. Statt des Abgezirkelten, Puppenhaften nun Großheit, elementare Welt: «Gestalten groß, groß die Erinnerungen»<sup>35</sup>. Statt eines ummauerten, künstlichen Na-

turbezirks, mit Ziertieren in Käfigen, einem kreisrunden, das «Herz des Gartens» einfassenden Kanal, nun eine grenzenlose Urwelt, in der man von dem geologischen Geschehen über urtümlichste Kulturperioden zu den Perioden höherer Bildung, Perioden der Schönheit hinaufsteigt und in der der Weg den Peneiosfluß hinab ein Weg ins Freie, Weite, ein Weg zum Meer, dem großen Element des Wassers, Element des Werdens und des Lebens ist. Hier aber ist es dann, wo mit dem Preis der Elemente «alle vier» auch jenes «Heil dem seltenen Abenteuer», dem wieder angeknüpften Abenteuer, ertönt. — Am Ende gewinnt Faust die Helena in Würde und in Großheit, so wie der Knabe seine kleine Nymphe Alerte im Ballett und Spiel - nicht gewonnen hatte. Doch muß auch Faust sie alsdann wieder verlieren: weil Helena, die Schönheit, sich, auf welcher Stufe es sei, ersehnen und vielleicht in einem (höchsten Augenblick) erringen, doch nicht behalten und besitzen läßt.

Man ist sich heute unter Kennern einig, daß Goethes schon im Volksbuch vorgebildeter Gedanke einer Begegnung Faustens mit Helena bis in seine früheste Konzeption des <Faust> in der Frankfurter Zeit zurückreicht. Mit seinem Märchen vom <Neuen Paris> verankert Goethe die noch unvollkommene Vorstufe dieser Begegnung mit Helena, in neugestaltender Erinnerung des damals knabenhaft Erzählten, in die Erzählung seiner Jugendgeschichte in <Dichtung und Wahrheit> hinein, und zwar an einer bedeutungsvollen Stelle.

Wir haben im ersten Buch des Werkes in ständig sich erweiternden Lebenskreisen die frühesten Bildungsbereiche des Kindes und des Knaben durchschritten: das Elternhaus, die Stadt mit ihren bedeutendsten Gebäuden, ihren Feiern, die Bibliothek des Vaters, seine Gemäldesammlung, das erste Verspüren eines Schicksalhaften in der Nachricht von dem Erdbeben von Lissabon, Unterricht, frühes Versemachen, frühe eigene Lektüre, Krankheiten, das Haus der Großeltern, der Tanten, wo gegen Schluß des ersten Buches im Starkschen Haus der Knabe jene erste Bekanntschaft mit «Homers Beschreibung der Eroberung des Trojanischen Reichs» macht, ausgestattet mit «Kupfern im französischen Theatersinne», die dem Knaben für lange «die Einbildungskraft verdarben», während «die Begeben-

heiten selbst ihm unsäglich gefielen», und im unmittelbaren Anschluß daran jenes «dem großen Gotte der Natur» dargebrachte Opfer, mit dem das Buch schließt<sup>36</sup>. Worauf das zweite Buch alsbald, nach dem Bericht über die fritzische und antifritzische Gesinnung im Hause Goethe und im Hause Textor, zu den Puppenspielen und kostümierten Aufführungen von Schau- und Trauerspielen sowie den Märchenerzählungen des Goethe-Knaben weiterschreitet. Es ist die Stufe, wo, noch vor der Begegnung mit dem französischen Theater, in dem schon zu erstem Selbstbewußtsein erwachten Knaben auch das erste eigene Dichtertum sich regt.

Und hier ist unser Märchen eingelegt - gewiß aus keinem subjektiven, bloß psychologischen Selbstinteresse. Das Märchen, wie wir es zu verstehen suchten, stellt in der knabenhaften Vorläufigkeit, in der es der reife Goethe sah, ein wesentliches Element der <Bildung> und des geistigen Schicksals Goethes dar. Eine lebensbegründende Wahrheit ist sein Inhalt, und eben dies, so scheint es, hat Goethe schließlich in seiner «höflich andeutenden» Weise selbst bekundet, wenn er den Bericht über das Märchen am Ende mit der Bemerkung abschließt: daß er durch die Gleichförmigkeit der Erzählung die Fabel in den Gemütern seiner Zuhörer immer mehr «in Wahrheit verwandelt» habe.