Werk

Titel: Das innere Gesetz der "Harzreise im Winter"

Autor: Mielert, Harry

Ort: Weimar

Jahr: 1941

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503543292_0006|log25

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

O, ſo ſtellt ſich die Bruſt dem Feinde ſicher entgegen.
Und gedächte jeder wie ich, ſo ſtünde die Macht auf
Gegen die Macht, und wir erfreuten uns alle des Friedens.

Harry Mielert

Das innere Geſetz der ‚Harzreiſe im Winter‘

Goethe ſelbſt hat zur ‚Harzreiſe im Winter‘ einen Kommentar in ‚Kunſt und Altertum‘ (1821) veröffentlicht. Es iſt erſtaunlich, mit wieviel Vorſicht und aus welchem Abſtand der Dichter das eigene Werk deutet. Wir würden fehlgehen, nähmen wir von unſerer geſchichtlichen Lage aus Goethes Erklärungen einfach an, aber es bedarf auch keineswegs der Gewalt, ganz von ſeinen Worten wegzuſehen und ſich auf den ‚reinen Text‘ zu beſchränken. Denn gerade in der ‚Harzreiſe‘ iſt das Angeſchaute, von dem Goethe ausgeht, im Gegenſatz zu vielen anderen Gedichten ſo ſtark von ungemilderter Wirklichkeit erfüllt, daß eben darin der beſondere Charakter dieſes Gedichtes zu beruhen ſcheint. Wenn auch der ſymboliſche Bezug ſich immer wieder öffnet und ſteigert, ſo bleiben dennoch ganze Stücke überraſchend wirklichkeitsnah. Das winterliche Abenteuer mit ſeinen Beſchwerlichkeiten und die Entſtehung des Gedichtes ſelbſt, das gleichſam ‚im Sattel‘ verfaßt iſt, haben die fragmentariſchen Züge hervorgerufen. Dabei gehört das Stegreifartige zum Weſen dieſes Gedichtes. Wie noch zu erweiſen ſein wird, beſtimmt ein inneres Geſetz deutlich den Aufbau des formalen Gefüges; fragmentariſch iſt höchſtens die Ausdrucksweiſe, und dieſe nennt Goethe ſelbſt ‚leiſe angedeutet‘. Der Kommentar wird gerade durch die biographiſchen Ausſagen des Dichters wichtig. Es geht nicht an, ein Goetheſches Gedicht, und zumal dieſes, ohne Rückſicht auf das erlebte Leben zu begreifen. Und die ‚Harzreiſe‘ vereitelt ein Verſtändnis rein vom gegebenen Wort aus von vornherein dadurch, daß ſie durch ihren fragmentariſchen Ausdruck auf die biographiſchen Hintergründe verweiſt.

Allerdings darf dies nicht dazu führen, allein von dieſem erlebnismäßigen Hintergrund auszugehen, da ja das dichteriſche Wort ein eigenes Geſetz hat und in dieſem Fall durch ſeine geheimnisreiche Art nicht ſoſehr auf ein Geheimnis der Harzreiſe hindeutet, die ja dann zum enträtſelbaren Verſteckſpiel herabgewürdigt würde, als vielmehr eine geheimnisvolle Stimmung ausſpricht, die im Sinne

eines echten Geheimniſſes nicht enträtſelbar iſt und ihr Daſein allein in dem ihm eigenen Grad von Dunkelheit beſitzt. Wir dürfen uns fragen, ob nicht gerade das Hervorragen des Wirklichkeitsbereiches den ſtark biographiſch deutenden Kommentar Goethes für dieſes Gedicht ſo weſentlich macht. Das bleibt auch dann richtig, wenn wir uns von dem erlebnismäßigen Gehalt ſelbſt befreien und nur auf den Ton des Gedichtes lauſchen. Freilich wird ſich ein leichter Widerſpruch nicht ganz beſeitigen laſſen, wenn auf der einen Seite die Tatſache ſteht, daß Goethe ſelbſt ſein Daſein ſymboliſch begriff, auf der anderen Seite im Gedicht Bilder erſcheinen, die vom Symbol wegſtreben und lediglich wirklich ſein wollen. Dieſer leichte Widerſpruch erzeugt eine Spannung, die vielleicht den beſonderen, vor anderen Gedichten auszeichnenden Grad des Reizvollen ausmacht. Finden wir alſo die Dunkelheit des Gedichtes in dem Widerſpruch, zu dem Wirklichkeit und Symbol hinzuneigen ſcheinen, ſo wird ſich der fragmentariſche Ausdruck vermutungsweiſe durch die gleichſam ſtehen gebliebenen Wirklichkeitszüge und das Symboliſche durch das erweisbare, wohlgefügte Geſetz des Geſanges erklären laſſen.

Ganz entgegen der Meinung, Goethes Kommentar ſei für uns überflüſſig, gehen wir an eine Deutung des Gedichtes, die den Kommentar als notwendige Vorausſetzung wertet, freilich ohne ihn an dieſer Stelle auf die tatſächliche Richtigkeit der Angaben zu prüfen, die zuweilen gegen die Tagebuchnotizen ſprechen; der Kommentar iſt ſelbſt als eine nahezu dichteriſche Leiſtung zu würdigen, die im engen Anſchluß an das Gedicht mit dieſem eng verbunden bleiben ſollte. Er muß aber hier mehr im Hintergrund bleiben, da es ſich für uns darum handelt, den inneren Aufbau des Gedichtes aus ſich ſelbſt zu begreifen. Im Zuge einer Geſamtdeutung ſoll das Geſetz ſichtbar gemacht werden.

In der erſten Strophe (V. 1–5) tritt durch das ſtrenge Spannungsgefüge des vergleichenden Relativſatzes der Hauptſatz gedrängt hervor, ſo daß Geier und Lied eng nebeneinandergerückt werden. Der dazwiſchengeſchobene Satz bezieht das Weſen des Geiers auf das Lied. Als Geier iſt dieſer Raubvogel der König im winterlichen Wolkenreich. Beherrſchend ſteht dem Dichter der Vogel vor Augen, nicht als Bild, ſondern als beobachtete Wirklichkeit; aber die unmittelbar geſichtete Wirklichkeit bekommt einen gleichnishaften Bezug. Der ſingende Dichter nimmt den vor ihm ſchwebenden Geier in ſein Lied auf und drückt durch ihn zugleich den Geiſt des Liedes aus. Mit der erſten Zeile ſchlägt der Dichter den Grundton des Geſanges an, und ſogleich ſchwingen bereits die anderen Töne mit.

Zweierlei liegt zunächſt im Geier ſelbſt: einmal iſt er Urbild des Heroiſchen, wie jeder Raubvogel, und kennzeichnet dadurch die rauhe winterliche Landſchaft des Einſamen; ſodann legt Goethe ihn aus als Gleichnis für den Geſang, als ſchwebendes Lied. In zwei Zeilen ſtellt der Dichter dar, wie die ſchwebende Vogelſchwinge mit der ſchweren Wolke verſtändigt iſt; ſo wohnt der Geier in ſeinem Element, das ihm völlig gehört und gehorcht. Der klarſchauende Ausblick nach Beute beſtätigt den herrſchenden Charakter, deutet aber zugleich auch den Zug des gebirghaft wilden Daſeins an, das königliche Wohnen in einſamer Höhe über der Welt, das für die innere Stimmung des Liedes bezeichnend bleibt. Die Einſamkeit in abenteuerlicher Wildnis, aber in einer morgendlich ahnungsreichen Verſtändigung mit der rauhen Winternatur entfaltet ſich als Grundzug des ganzen Geſanges, indem das unmittelbar in der Naturbegegnung Beobachtete in das Gedicht gegenwärtig eingeht und doch immer ſtärker vom Vordergrund in die Tiefe des innerlich Bedeutungsvollen erlöſt, immer geheimnisvoller ſymboliſch vom Licht der Liebesmacht durchleuchtet wird.

Wenn die zweite Strophe (V. 6–18) mit einem ‚Denn‘ einſetzt, ſo iſt dies nicht vom logiſch-ſyntaktiſchen Zuſammenhang her zu begreifen; in erſter Linie gleicht es der Initiale einer ganz neuen Strophe, deren Art der weisheitsvolle Spruch iſt. Während der erſte Abſchnitt einer Anrufung an den herrſchenden Geiſt des Geſanges gleicht, einem Anruf an den Raubvogel, der im Gegenſatz zu der lieblichen Muſe des antiken Klimas den erhabenen Daimon des deutſchen Nebelwinters bedeutet, ſagt der Dichter in der zweiten Strophe ſpruchartig, was ihn bewegt. Es geht ihm um die zwei Grundformen des menſchlichen Schickſals, um Glück und Unglück, die ihm beide von einem Gott ‚vorgezeichnet‘ erſcheinen.

Zwiſchen der erſten und der zweiten Strophe ſteht ein unausgeſprochener Gedanke. Seine Unausgeſprochenheit wird aber ſichtbar in dem ‚Denn‘, das ſo nur noch Zeichen eines neuen Anfangs iſt. Es hat den feierlichen Ton des verſichernden ‚Wahrlich‘. Die ganze Strophe hält den weisheitsvollen Spruchton durch. In den zwei Bildern der Lebensbahn und des Lebensfadens, einem optimiſtiſchen für das Glück, einem peſſimiſtiſchen für das Unglück, weiſt der Dichter die menſchlichen Lebensformen auf. Vorſtellungen der Vorzeit greift er mit ſicherem Blick für das Altgeheiligte und Gültige dieſer Bilder auf, wie er auch weiterhin das Alte im Ausdruck bevorzugt. Herder brachte dieſe Vorliebe für die Sprache der Bibel und der alten heroiſchen und weisheitsvollen Geſänge in Goethe zum Schwingen. Mit zauberhafter Sicherheit ſpricht dieſer nun in der archaiſchen

Sprache, die er immer jung ſich begrünen läßt durch unmittelbares Beobachten gegenwärtiger Wirklichkeit.

Es liegt ein rhythmiſches Geſetz in dem Umſchlag der Antitheſen des Geſanges, das in der zweiten Strophe zum erſten Mal erſcheint. Der Dichter nennt die zwei Geſtalten, die der Schickſalsgott dem menſchlichen Daſein vorſchreibt, zuerſt die glückliche, dann die unglückliche. So ergibt ſich doch ein gewiſſer Sinnzuſammenhang zwiſchen der Geierſtrophe, die vom Dichter ausgeht, und dem ‚Denn' der zweiten Strophe. Aber ſtärker ſetzt ſich doch der hymniſch geſungene, ausrufende und beſchwörende Ton der erſten gegen den feierlich geſprochenen Ton der zweiten Strophe ab. Die Antitheſen Glück gegen Unglück ſchlagen dann mit der dritten Strophe beginnend durch den ganzen Geſang hindurch um in Unglück gegen Glück, wobei das Glück durch die Liebe beſtimmt iſt und alles in ſich münden läßt. Die zweite Strophe iſt ſomit als ein Vorſpruch zu verſtehen, der den Inhalt des Geſanges bereits ausſagt, freilich ohne die Löſung und die Art der antithetiſchen Verbindung anzudeuten, die ſich im Lied aus dem Geſchehen ſelbſt ergibt.

Der bevorzugte Günſtling des Schickſals ſpürt das Vorgezeichnete ſeiner Lebensbahn gar nicht; Bahn iſt ihm Freiheit. Deshalb drängt er ohne Überlegung ‚raſch zum freudigen Ziel'; er kennt das Daſein bereits als dauernde Erfüllung. Das Ziel iſt ihm kein Ende, wo etwas aufhört, es iſt die Vollendung der Bahn ſelbſt. So mündet dauerndes Erfüllen in unendliche Erfüllung. Lebensbahn und Schickſalswunſch ſind beim Glücklichen eins; beim Unglücklichen dagegen treten ſie unerbittlich auseinander. Deshalb nennt der Dichter hier das ‚Herz'. Es ſtreitet gegen die ſtetige Einſchränkung von außen, weil es ſich ſelbſt ſchmerzlich zuſammengezogen ſpürt. Sein Ziel fällt nicht mit dem Ende zuſammen. Es entſteht der Wunſch, das Leben zu beenden, um ſich der Erfüllung zu nähern. Aber dieſes Ende iſt ‚nur einmal', und daher erhebt ſich die Angſt vor dem Tode, wie es die ‚doch bittre Schere' beſagt; ja es deutet ſich in der Angſt an, daß der Unglückliche an gar keine Erfüllung glauben kann und im Sein jenſeits des Todes vielleicht nur das öde Nichts wittert. Die untrennbare Einheit von Schickſal und Herz, von Glauben und Sein zeigt ſich deutlich hier, wo beide negativ erſcheinen. Ein ſtrenger hoher Ton beſtimmt den Ausdruck dieſes Spruches.

Mit der dritten Strophe (V. 19–24) beginnt eine neue Sprache des unmittelbaren Zuſehens. Die Wirklichkeit der winterlichen Harzfahrt iſt plötzlich wieder wie am Anfang da. Aber dieſe und die nächſte Strophe gleichen rhythmiſch einer zurückflutenden Woge; alles geht in Ton und Sinn vom Vordergrund, vom

Strand des Unmittelbaren zurück, und zwar voll Drohung und dumpfer Ankündigung. Alles muß frei werden, offenen, weiten, einsamen Raum schaffen, in den das fragende Wort der sechsten Strophe gestalthaft eintritt, ganz neu vorstoßend: ‚Aber abseits, wer ists?' – Wie vom Ursprung her rollt die Bewegung vor in einer hohen Woge, die in derselben Strophe dann tausendfach sprechend zerfällt und Bilder bildend den Raum erfüllt.

In der dritten Strophe ist also die herbe Winterwelt im Gesang, aber sogleich verbindet sich etwas Menschliches mit dem naturhaft Tierischen. Das Wild flieht in seine Welt: ‚In Dickichts-Schauer / Drängt sich das rauhe Wild'; vom Tier aus wird dann sogleich der vom Dichter verachtete Teil der Menschheit, die ‚Reichen', gesehen. In der öden Natur, die noch nicht durch den Gesang des Dichters belebt ist, sondern ihm unverwandelt entgegentritt, ist das Arme und Flüchtige zu Haus, das ‚rauhe Wild' und die ‚Sperlinge'; dagegen sind die Reichen, die in ihrer Bequemlichkeit saturiert sind, von dem Schmarotzertum der Sperlinge aus betrachtet und damit unter die niederste Form der Menschheit gerichtet. Es ist bezeichnend für die Welt dieses Gesanges, daß der Dichter den Menschen von der Tierwelt her begreift und benennt. Dabei tut sich das ungemein Dichterische dieser Sprache auf, indem in ihr ‚Sperlinge' und ‚Reiche' so eng aneinanderrücken. Der Rhythmus der Strophe wird durch die Bewegung von der unmittelbar eintreffenden Begegnung aus auf die zwiebezügliche Metapher ‚Sümpfe' zu bezeichnet. Von der Enge des vordergründig bedrängenden Wirklichen aus weitet sich die Strophe ins Bild und schafft dadurch den Ansatz zu der Weiträumigkeit, die dann stärker im nächsten Stück sich auftut.

In der vierten Strophe wird aus dem begonnenen Bild eine Allegorie. Der Fürst mit dem Troß erscheint als Fortunazug, der das verächtliche Glück bequemen Reichtums und leistungsloser Geselligkeit darstellt. Die ‚gebesserten Wege' bieten sich dem Gewöhnlichen und Weichlichen an und sind mit dem Anflug des Zivilisatorischen der stärkste Hinweis, wie weit hier die winterliche Harzwirklichkeit verlassen ist. Diese erscheint jedoch mit der ganzen Herbheit und mit dem vollen Klang des Fremden in äußerstem Gegensatz zu allem Fortunatischen in der fünften Strophe (V. 29–34). Mit einem Mal ist die in die Ferne dahingegangene Woge des Rhythmus wiedergekehrt und steht hoch erhoben mit bannendem Auge. Sie hat wieder die rauhe Naturwelt mitgebracht und wendet sich in der strengen Form der beklemmenden Frage einer einsamen, trostlosen Gestalt zu, die begegnet, indem sie sich der Begegnung entzieht. Wer ist der Fremde, der

vor dem Dichter flieht? der darin ſein Weſen zeigt, daß er dem wilden Forſt ſich eher anvertraut als dem Menſchen? Es iſt der Geächtete, der Flüchtling, deſſen Erſcheinung in dem Augenblick weſentlich wird, wo er ſich verbirgt: ‚Ins Gebüſch verliert ſich ſein Pfad, / Hinter ihm ſchlagen / Die Sträuche zuſammen, / Das Gras ſteht wieder auf, / Die Öde verſchlingt ihn.‘ Streng ſchließen die Zeilen je einen Sinn in ſich, der immer ſtärker vom reinen Augeneindruck weg zum dichteriſchen Bild ſich wandelt. Meiſterhaft iſt die Situation geſchildert. Der Dichter bannt die unerbittliche Wildnis ins Wort, aber nur, um den Geächteten dieſer Wildnis zu kennzeichnen; dieſer ſelbſt wird allein an den Spuren ſeines Verſchwindens erkannt, und auch dieſe verwiſcht das unverwüſtliche Dickicht bereits. Es iſt der Menſch, der keine Spuren, keine Geſchichte hinterläßt. Ihn iſoliert die ungeſchichtliche Wildnis, ſchneidet ihn ab von aller Menſchenwelt und gibt ihm dennoch keine Heimat; denn er iſt ewig auf der Flucht wie Kain. Den glücklos Verſtoßenen nimmt der Dichter nur in angſtvoll ausgeſtoßenen kurzen Ausrufen wahr, die allein das Nichtſein benennen. Schließlich tönt es: ‚Die Öde verſchlingt ihn.‘ So ſpricht der erſchütterte ſangloſe Mund des Dichters den äußerſten Schrekken des Menſchenwinters aus; er ſingt nicht mehr. Nur Ausrufe kommen von ihm, ohne Atem und feſtgebannt an den Ort, wo ihm der Fremde begegnet, bis dieſer verſchwunden iſt. Die grenzenloſe Einſamkeit des winterlichen Herzens ſcheint ins Wort verzaubert. Niemand erblickt den, der weſenlos iſt, weil der Fluch des Unglücks auf ihm laſtet. Unglück aber iſt dies: ohne Liebe und ohne Menſchen und deshalb ohne Geſchichte zu ſein.

Hier ſchließt das erſte Stück, nachdem darin die ſchauerliche Welt der Einſamkeit, der rauhen Wildnis des menſchlichen Herzens offenes Bild geworden iſt. Das Zuſammenkrampfen des Herzens als Ausdruck dieſer unmenſchlichen Landſchaft teilt ſich mit in der Beklemmung der ſtockenden Ausrufe, die ſich in der letzten Zeile löſen: ‚Die Öde verſchlingt ihn‘, aber nur zu löſen ſcheinen; denn in den Tönen dieſer Zeile ſchwingt der hohle Ton des Abgrunds mit. Das Nichts ſteht am Ende dieſer widerwilligen Lebensbahn des Unglücklichen.

Endlich löſt ſich in der ſechſten Strophe (V. 35–42) das aufgeſtaute Gefühl in der Klage; dem negativen Eindruck, dem Zuſammenziehen des Herzens ſetzt ſich die poſitive Entfaltung des Gefühls entgegen, freilich zunächſt noch mit dem negativen Sinnvorzeichen der Klage. Aber nun vollzieht ſich bereits der Übergang. Der Dichter ſelbſt ſingt jetzt, während er in dem erſten Stück nur unter dem bedrängenden Eindruck der Begegnung ſtand und in dunkler Erregung nur ſprach.

Das zweite Stück (V. 35–59) bildet einen Übergang, wenn auch das Hauptthema, in das alles münden wird, bereits ſtark hervorklingt. Der Dichter betet in heiliger Ergriffenheit; bis zur letzten Strophe wandelt er in allen Formen des Gebetes, in der Klage um den andern (6. Strophe), der Bitte um den Segen für dieſen (7. Strophe) und für die andern Freunde (8. Strophe), in der Bitte um den Beiſtand ſeiner ſelbſt (9. Strophe), dem hymniſchen Lobgeſang, indem er ſein Einverſtändnis mit der hohen Macht bekundet (10. Strophe) und in dem erhabenfeierlichen Rühmen, in das alles ausklingt (11. Strophe). Wir bemerken den religiös bewegten Gang des Geſanges, erkennen in ihm ‚Deo Gloria‘ und fragen, wer denn dieſer Deus iſt, dem der Dichter ſein bittendes und rühmendes Gebet zuſendet. Goethe ſelbſt nennt den ‚Vater der Liebe‘ im Kommentar das Weſen, das die Gemeinſchaft der anderen Weſen bewirkt. Die Wirklichkeit dieſes Gottes liegt alſo in dem eigentlichen Miteinander der Menſchen. Allein der Dichter kann in ergriffener Stimmung den Namen des Gottes ſelbſt anrufen und zu ihm ſtehen, aber nur, weil im Dichter die liebende Eigentlichkeit der Menſchen in der edelſten und reinſten Weiſe ihre Stärke hat. Dichter und Prieſter, beide ſind Sänger des Reinen; wenn hier der Dichter prieſterlich wird, ſo könnte man ebenſo ſagen, dies Prieſterliche iſt ungemein dichteriſch, nämlich welthaft. Das Prieſterliche betrifft hier nur den Ton und die Formen, der Sinn und das Geſchehen ſind dichteriſch den Menſchen zugewandt. Wäre der Dichter mit dem Angeſicht ausſchließlich vor Gott, dann wäre er Prieſter; aber er iſt mit dem Angeſicht vor den Menſchen, in deren Mitte er den Gott walten ſieht. Goethe ſagt dies in ſeinem Kommentar, indem er von den verſchiedenen Formen der Liebe ſpricht und ſchließlich die, von der der Dichter beſonderen Beiſtand erwartet (9. Strophe), ‚das edelſte Bedürfnis geiſtiger, vielleicht auch körperlicher Vereinigung‘ nennt, ‚welches die einzelnen in Bewegung ſetzt‘. Der Kommentar deutet in der zarten Sorge um das Maß nicht einmal den feierlichen Ton an, in dem der Dichter ſingt. Aber durch dieſe Feierlichkeit wird doch gerade das eindringlich Betende der nächſten Strophen deutlich. Dagegen ſpricht Goethe von der Kraft, die den einzelnen fähig macht, mit anderen Menſchen ſich zu vereinigen. Dabei iſt es wert zu beachten, daß Goethe in platoniſcher Weiſe die Durchgeiſtigung der Liebesgemeinſchaft betont. Darauf bezieht ſich die Glücksfülle des Dichters auch in der unwirtlichen Landſchaft.

Mit der fünften Strophe ſchloß der eigentliche Ton des Unglücks ab, indem mit der Zeile ‚Die Öde verſchlingt ihn‘ die unerlöſte Troſtloſigkeit zum höchſten Ausdruck gelangte. Wenn dann in den drei folgenden Strophen ein Stück den Über-

gang zum Thema des hohen Glücks vermittelt, ſo enthält die ſechſte Strophe zunächſt noch den Nachhall des Unglücks, ja in der Klage erſcheint es ſogar von Innen aufgefaßt, damit aber auch wieder von der naturhaften Objektivierung in der Landſchaft der Einöde getrennt. Vorher fand die Begegnung mit dem Unglücklichen ſtatt und bewirkte die objektive, abſtandhaltende Sprache: alles Unglück des Herzens erſchien im Gegenüber. Das Gebüſch, die Sträuche und das Gras wurden Zeichen des Verbergens, die ‚Öde‘ beſagte noch einmal alles zuſammen. In der ſechſten Strophe dagegen gleitet über das hervorſtrömende Mitgefühl plötzlich das Unglück in die Innerlichkeit über. Der Dichter ſteht nicht mehr gegenüber, er begreift den Unglücklichen in ſich ſelbſt und ſpricht deshalb von Liebe und Haß, vom ‚eignen Wert‘ und von der ‚Selbſtſucht‘. Der Unglückliche iſt es nicht dadurch, daß er das Schöne verkehrt, ſondern er iſt im innerſten Herzen verkehrt und zieht deshalb aus allem Guten das Gegenteil. In drei Zeilen (V. 36–38) beſchreibt der Dichter nur die Tatſache, dann berichtet er den Grund. Das Urmotiv des Zaubertranks klingt an, aber der Trinkende iſt, wie alte Sitte ſagt, nicht vorbereitet; er iſt unrein, und ſo hat der Liebestrank das Gegenteil zur Folge. In tragiſcher Weiſe zieht der böſe Frevel des Uranfangs nur Unglück aus allen ſcheinbar glückverheißenden Gaben. Dabei gerät der Dichter auf die Vorgänge im innerſten Herzensgrund. In der Selbſtſucht liegt es begründet, daß der Unglückliche der böſen Macht, die ihn früher bedrängte, ſo daß er verachtet wurde, ‚nun‘ unterlegen iſt, indem er ſcheinbar als überlegener Sieger, nämlich als ‚Verächter‘ auftritt. Er iſt mit dem Böſen eins, und die ſcheinbare Macht, andere verachten zu können, kehrt ſich in Wahrheit gegen den Mächtigen ſelbſt: ſie zehrt ihn auf. In ſich ſelbſt, in ſeinem Herzen iſt er troſtlos und geächtet. Er findet kein Genüge an dem Mitſein mit anderen Menſchen und iſt nur auf ſich ſelbſt bedacht. Die Selbſtſucht iſt weſensgleich mit dem inneren Prinzip, das aufbauend ſein könnte, mit dem ‚eignen Wert‘. Es zehrt an ſich ſelbſt und iſt deshalb unheilbar; es geht ins Nichts: ‚Die Öde verſchlingt ihn.‘ Die Dialektik des Eigenwillens erſcheint hier im Licht des blinden Frevels.

Das Sichverzehren ſtammt ebenſo wie der Zaubertrank aus älteſten Vorſtellungsſchichten. Es ſteht in einem inneren Zuſammenhang mit der inneren Krankheit, die auszehrt, wie es auch in der zweiten Strophe heißt: ‚Wem aber Unglück / Das Herz zuſammenzog.‘ Dieſe Ausdrücke lehnen ſich an die Sprache des Arztes an, der Dichter deutet ſie aber von innen her. Unglück iſt dasſelbe wie Selbſtſucht. Beides findet im Herzinnern ſtatt und wirkt deshalb um ſo entſcheidender. Der

reſtloſen Vereinſamung vermag aber das Weſen zuvorzukommen, das unter den Menſchen heilend anweſend iſt. Es iſt der ‚Vater der Liebe‘, den der Dichter deshalb anruft.

In der ſiebten Strophe (V. 43–50) erreicht das pſalmodierende Gebet für den Nächſten den Gipfel. Im Parallelismus werden die beiden Formen des Inneren und des Äußeren, wie ſie in entgegengeſetzter Folge in der fünften und ſechſten Strophe und in der ſechſten ſelbſt als Gifttrank und Selbſtſucht gefügt waren, gegeneinander geführt, um dasſelbe in der verſtärkten Weiſe auszuſagen. Zunächſt ruft er den erquickenden Herzton herab, dann das Licht über die Wüſte, die ja auch nichts anderes iſt als die Landſchaft des Herzens. Damit iſt die innere Verknüpfung des Übergangsgliedes mit dem Schluß des erſten Stückes gefunden; endete jenes mit der troſtloſen ‚Öde‘, ſo betet nun der Dichter, den die Begegnung betraf, um Befreiung aus der ‚Wüſte‘, genauer ſogar: um Verwandlung der Wüſte in quellenreiche Oaſe.

Es iſt ein hohes Unternehmen, als Dichter prieſterlichem Mittlerberuf ſich zu unterziehen. Ein ſtarkes Berufungsbewußtſein trägt daher auch den Geſang. In der bedeutungsvollen Sprache wird auch das Wiſſen um die Gefahr und Verantwortung ſpürbar, in die der Dichter ſich dadurch begibt, daß er das Unglück ganz mitfühlt und in ſein Inneres aufnimmt, um es zu verwandeln. Er umfängt das vorige Gegenüber ganz in ſich und ſucht dadurch die Heilung des Kranken zum Geſunden zu ermöglichen; das iſt der Sinn des Gebetes. Der Dichter ruft zu dem Zweck die Muſik und die im Licht ſich eröffnende Quelle herbei; das ſind die beiden Möglichkeiten, ſeeliſche Starrſucht zu beſeitigen. Die Parallelität geht noch weiter; wie hinter den Wolken das Licht verborgen iſt, das ſelbſt erquickende Quelle iſt und zugleich erquickende Quellen in der Wüſte entſpringen macht, ſo iſt auch in der Fülle der Pſaltertöne ein Ton verborgen, der erlöſend zum Herzen ſpricht. Mit den Wolken, die für den Unglücklichen nur verſchloſſener Himmel ſind, weilt für den Dichter der Vater ſelbſt liebend umfangend gegenwärtig. ‚Öffne den umwölkten Blick‘, ruft er. In der Begeiſterung darf der Günſtling des Alliebenden um Offenbarung bitten, um Herabſendung des Geiſtes, damit ſich die Welt von neuem wiedergebäre. Denn mit der Erſcheinung des Lichts wird ſich die Dürre in ſegenreiche, ſprudelnde Fülle verwandeln.

Mit der achten Strophe (V. 51–59) geht er über zur froheren Herabbitte des Segens für die Freunde. Von ‚Leben und Tat‘ ſpricht Goethe in ſeinem Kommentar, dazu tritt die Geſelligkeit. Die Jäger erſcheinen in mannigfacher Beziehung

und ſchaffen dadurch ein treffliches Übergangsglied nach allen Seiten. Dem unglücklich Durſtenden und Einſamen ſtehen die mit Freudenüberfluß Geſegneten und Geſelligen gegenüber. Wenn der Dichter den Segen herabruft, ſo ſtiftet er ihn nicht eigentlich. Aber er gibt der immerhin von ‚Mordſucht' getriebenen Jagd einen Schimmer bedeutungsvolleren und heiligeren Anſehens, indem er das ‚rohe' Weidwerk in das ſinngebende Wort ruft. Das fröhliche Leuchten der brüderlichen Geſelligkeit mit ſeinem bunten Treiben iſt das Motiv, an dem ſich ein neues Gegenmotiv entfaltet, welches dann bis zum Schluß vorherrſcht.

Die nächſten beiden Strophen (V. 60–81) enthalten den Dichter ſelbſt in ſeinem ſingenden Sein, und daraus bewegt ſich mühelos der Übergang zur Schlußſtrophe hervor, in welcher der Geſang, die Reiſe und das beide durchwaltende Geheimnis in reichſter Form ſich geſtaltet. Dem unglücklichen Einſamen, deſſen Herz ſich mitten in der Natur zuſammenkrampft und abſchließt, tritt jetzt der glückliche Einſame entgegen, der Dichter, deſſen Herz ſich mit dem Naturhaften ſo vertraut erweiſt, daß er ſogar ihren Heilzauber kennt und auf andere herabbeten darf. Das Geſetz des Geſanges kommt zum vorletzten Glied, indem es ſyntaktiſch deutlich dem Vorigen ein ‚Aber' entgegenfügt, entſprechend der fünften Strophe, durch die der Unglückliche eingeführt wurde. Die Schlußſtrophe ergibt ſich danach aus der erreichten Harmonie. Sie kann nicht mehr im gegenfügenden Sinn verſtanden werden, da ja der Dichter durch das Gebet den Widerſtand überwunden hat, den die Begegnung mit dem Unglücklichen in den Gang des Gedichtes brachte, und ſich ſelbſt reiner Seele in den Rhythmus des Harzwinters einſchwingen läßt. Dabei zeigt ſich die merkwürdige Verwandlung des rauhen und abſtoßenden Gebirges in erhabene und vertraute Landſchaft, die nichts von ihrem einſamen und heroiſchen Charakter verliert. Doch wird ſie für den Dichter dadurch zugänglich, daß er mit der Zauberkraft innerer Liebesglut in das Walten der Naturmächte, der Wolken, des Sturms und der Ströme ſingend eindringt.

In der neunten Strophe (V. 60–65) betet er nicht mehr; in der ſiebten Strophe flehte er für den Fremden etwas herab, was jener entbehrte. Er ſelbſt aber, der Dichter, iſt glücklich, und das zeigt ſich in dieſem Anruf an die Liebe, von der er nichts erbittet, mit der er nur ſein Einverſtändnis bekundet durch die geſteigerte Form des Anrufs: ‚Aber den Einſamen hüll / In deine Goldwolken! / Umgib mit Wintergrün, / Bis die Roſe wieder heranreift, / Die feuchten Haare, / O Liebe, deines Dichters!' Eine Schutzgöttin gleichſam erſcheint die Liebe, eine Herrin, die den Dichter zu ihrem bevorzugten Günſtling ſich erwählt und ihn mit den

freundlichen Gaben der Natur beſchenkt. Ihm ſind die Wolken nicht verſchloſſen; ſie hüllen ihn ein und umleuchten ihn golden. Sie ſind ihm vertraut, ſo daß ſie bedeutſames Zeichen für ſein Verſtändigtſein mit dem Elementaren werden. Liebend umfangen ſie ihn. Dieſe Beziehung von Wolken und Liebe erinnert vielleicht an eine Vorſtellung, wie ſie in der Mythe von Zeus und Io zum Ausdruck kommt. Hier im Gedicht iſt es die liebende Verklärung des Dichters durch die Wolken, die ja als äußere Realität zunächſt wieder der winterlichen Harzlandſchaft angehören, dann aber durch die Liebe verwandelt werden in dichteriſche Welt. Ebenſo ergeht es dem Winterwald. Während im Sommer die Roſe als Blume des Zarten und des Überfluſſes den Dichter ſchmückt, begreift er im Winter den rauhen, unverwüſtlichen Tannenwald auch als Zeichen der Liebe. Das treue Beſtehen drückt ſich darin aus; nicht das nahe Liebkoſen, ſondern das innige Vereinigtſein trotz der Entfernung. Es iſt das Liebeszeichen des Einſamen. Ihm haftet etwas Vorläufiges an: ‚Bis die Roſe wieder heranreift‘; aber auch dies iſt feierlich und bedeutſam, da er barhäuptig mit ‚feuchten Haaren‘ durch den Wald ſchreitet. Das winterüberdauernde, wie Wolken ihn umhüllende Walddickicht iſt wie eine Welt, in der ſich der Dichter heimiſch fühlt. Berufungsbewußtſein ſteigert den Ton dieſer Strophe zum hymniſchen Lobgeſang. Er beſingt die Liebe in ihren Zeichen.

Gewaltiger erhebt ſich der Geſang mit der zehnten Strophe (V. 66–81), und zugleich wird der Grund des ſtärkeren Einſatzes ſichtbar. Goethe ſelbſt ſpricht im Kommentar von den ‚Beſchwerlichkeiten des Augenblicks, die ihn peinlich anfechten, aber in Gedanken an die entfernten Geliebten frohmütig überſtanden werden‘. Wir dürfen gerade bei dieſer Strophe wieder betonen, wie ſich der Dichter als Prieſter ſieht, der den heiligen Berg zum Altar hinanſteigt, vom großen Brauſen des anweſenden Gottes umhüllt. Von da her bekommt die Anfechtung, von der Goethe ſpricht, einen beſonderen Sinn. In der unmittelbaren Gegenwart Gottes, wie ſie drängend, werbend und Leiſtung fordernd auf den Auserwählten einſtürmt, erhebt ſich die Anfechtung, ohne ſich aber durchſetzen zu können. Indem der Einſame die Bedrängnis durch Erhebung der Seele zum waltenden Gott der Liebe überwindet, hilft die Liebe ſelbſt, dieſen Zuſtand zu verwandeln. Die ſchreckenerregende Winterlandſchaft wird tröſtlich: das ‚Wintergrün‘ iſt die Treue trotz des Winters. Durch die Anweſenheit des Dichters bekommt alles Winterliche einen hoffnungsvollen Sinn.

So erſcheint jetzt in der wirklichen Nacht des wilden Gebirges, mitten in der

nächtlichen Wirklichkeit des Daſeins, die Liebe als Licht und leuchtet, verwandelt alſo das Weglose in feſten Grund. Der ‚tauſendfarbige Morgen‘ wird erſt durch ſein Lachen, aus dem die Liebe tönt, zum herrlich bewegenden Schauſpiel. Der Sturm trägt ihn empor wie den Geier und das Lied. Die Ströme rufen ihr Einverſtändnis mit dem Singen des Dichters in den Sturm der Natur und des Herzens. So erſt bekommt auch die Anknüpfung mit dem ſonſt bedeutungsloſen ‚und‘ ihren Sinn; nämlich: ‚Und Altar des lieblichſten Danks / Wird ihm des gefürchteten Gipfels / Schneebehangner Scheitel…‘ Durch ‚und‘ wird der Gipfel heraufgeführt; darin bricht das Gefühl geſteigert hervor und ſucht ſeine Summe in das tonſchwere Wort ‚und‘ zu legen.

Im Wintergrün und in den Stürmen, in alledem erblickt der Dichter Zeichen des Göttlichen. In ihnen leben mächtige Anregungen, die ſein Herz packen. In der hymniſchen Erhebung der ſingenden Seele lebt nun die Liebe als Weſen, als Wärme und Licht. Liebe iſt das Weſen, das ihm mitten in Kälte und Nacht den Weg vorzeichnet, und ſo verwandelt ſich die Grenze in freudig durchlaufene Bahn. Als Licht, als lachende Farbigkeit, als erhebender Sturm umlebt und führt ihn die Liebe. Alles Geſchehen aber geſchieht in Einheit mit dem ſingenden Dichter. Und ſo kommt nun die Stelle, wo ſich die begegnenden Mächte in die rauſchenden Liebesgeſänge miſchen. Zugleich mit der Begegnung des Lichts oder des Sturmes iſt der Geſang da: ‚Winterſtröme ſtürzen … in ſeine Pſalmen.‘ Eine heile Einheit der Sprache der Natur mit der Sprache des Dichters iſt erreicht. Wie die Eingangsſtrophe das Verſtändigtſein des Geiers mit ſeinem Wolkenelement als Ausdruck für die Einheit von Natur und ſchwebendem Lied des Dichters begriff, ſo vermählt ſich auch hier der Geſang mit den tönenden Naturweſen. Die gewaltig ſingende Natur beſtätigt den Dichter als ihr zugehörig. So iſt er der Beglückte, der unter Lobeshymnen zum Bergesgipfel ſchreitet, feiernd; und die geſamte Natur ſingt und feiert ringsum. In gewaltig geſteigertem Lebensgefühl wird ihm der Berg zum Altar, wird zugänglich, gerät in unmittelbaren Bezug zum Prieſterberuf des Dichters. Indem die rauhwinterlich toſende Natur den Gemeindegeſang anſtimmt, iſt auch die Geſchichte anweſend. Die Sagen ‚ahnender Völker‘ ſind wie ein Kranz am Altar gegenwärtig, leben ſpürbar am Berg ſelbſt. So iſt der ehemals ‚gefürchtete‘ Schneegipfel zum verehrten, aber vertrauten Altar geworden; die Liebe des Dichters bringt dieſe Verwandlung hervor.

In den Sturm und in die bis zum Äußerſten angewachſene Winterwelt hinein ſpricht der Dichter dann die Schlußſtrophe (V. 82–88). Als Sprecher der ‚er-

ſtaunten Welt' ſtaunt er ſelbſt vor der hohen Erſcheinung. Hinausgehoben über die Anfechtungen und Leidenſchaften, in reiner und klarer Höhe, den Blick rings in die Weite gerichtet, ſo redet aus dem Dichter ſelbſt das Wiſſen um die innere Einheit von Gipfel und Herz: ‚Du ſtehſt mit unerforſchtem Buſen…' Der Berg iſt als göttlich geſteigertes Menſchenweſen geſehen, aber doch als Berg. Im ‚Geheimnisvoll offenbar' liegt beabſichtigte Vieldeutigkeit. Jedes Geheimnis muß offenbar ſein, jedoch als Geheimnis, wenn es im echten Sinn Myſterium ſein will; und nur vor dem Wunderbaren, das uneröffnet ſich zeigt, ſtaunt der Menſch, weil er es nicht faſſen kann. Für Goethe hat das unerforſchte Innere des Felſenberges den Zauber des Myſteriums. Er vermutet in dem geheiligten Berg, deſſen Gipfel reine Schau auf die ‚Reiche und Herrlichkeit' der Welt, geiſtig ſie umgreifend, gewährt, das unerforſchbare Herz, in dem ein Gott waltet.

Von da aus ſtrömt die Quelle des Reichtums, vermittelt durch die Adern der Brüder. Wenn Goethe damit auf die Erze hinweiſt, die nicht im Schoß, ſondern – der Ausdruck iſt wegen ſeiner Beziehung zum Herz bedeutſam – im ‚Buſen' ſchlummern, dann verſteht er die Erze als Kräfte, auf denen die beweglicheren Formen menſchlicher Kultur gedeihen. Dies liegt auch in dem Begriff der ‚Reiche und Herrlichkeit', der natürlich auf Matthäus 4, 8 zurückgeht. Aber hier bekommt es den beſonderen Sinn, der aus Goethes Vorſtellung des Herzens als des Organs der Liebe erwächſt. Der gottbegabte Berg, deſſen äußere Geſtalt ‚offenbar', deſſen Herz ‚geheimnisvoll' iſt, opfert ſich dauernd der Welt. Er ſtiftet ſein Inneres immer von neuem der ſtaunenden Welt, die dafür zum Dank den Dichter ſendet, der ihn rühmend beſingt. So entſpringt jenſeits alles Vergleichenwollens ein unmittelbarer Bezug von Berg und liebendem Herzen. Der ewige Sinn der Liebe wird durch ihr Geheimnis in göttliche Höhe gehoben; dem Dichter liegt es vor Augen. Er ſieht die ganze Welt und den Himmel offen. Nicht forſchend, ſondern kündend begegnet er den Naturmächten, unter denen die hingebende Liebe nicht die geringſte iſt.

Aus dieſer Interpretation läßt ſich das Geſetz des Geſanges erſehen. Der Winter, der Harz und Pleſſing haben eine geſetzmäßige innere Verbindung. Sie ſind die Zeit der Not, die Landſchaft des Rauhen und Wilden und der Menſch des Unglücks. Zu ihnen tritt der Dichter, als Menſch des Glücks, begleitet und beſchützt durch die göttliche Macht der Liebe, die ihn befähigt, der herben Verſchloſſenheit von Zeit und Landſchaft das Geheimnis der verborgenen Liebe abzu-

lauſchen; daraus wächſt ihm die Kraft zu, für das unglückliche Herz den Segen aus dieſen Kräften herabzuflehen. Von der Wirkung dieſes Gebetes ſpricht der hymniſche Geſang nicht, da er ſelbſt mitten im Vollzug der Verwandlung ſteht, die der liebende und geliebte Dichter mit der trotzenden Welt vornimmt.

Es beſtehen demnach zwei Themen, die ſich in drei Teilen auswirken. Dieſe Teile werden eingeſchloſſen durch einen Anruf an den Geiſt des Geſanges und eine Schlußſtrophe, in welche der geſamte Zug des Geſanges mündet und ſich ſelbſt vollendet. Der erſte Teil umfaßt die zweite bis fünfte Strophe. Dabei iſt unter Teil eine innere Einheit zu verſtehen, die ſich durch die ſpannungsreiche Art ihres Gefüges beſtimmt. In der zweiten Strophe werden die beiden Themen Unglück und Glück angeſchlagen, jedoch in der umgekehrten Reihenfolge, ſo daß eigentlich erſt an der Stelle, wo das Unglücksthema aufklingt (V. 12), der erſte Teil anhebt. Das Gefüge ſchiebt ſich bereits wieder zwiſchen der zweiten und der dritten Strophe gegeneinander, indem ſich dem Spruchton der Ton des Beobachtens entgegenſetzt; dem wiederum entzieht das Zwiſchenthema des uneigentlichen Daſeins, des bequemen Reichtums im geſelligen Troß, den Beſtand. Aber gegen die Fortuna-Allegorie der vierten Strophe ſteht die Strophe der unheimlichen Begegnung mit dem unglücklich Einſamen ſelbſt auf, mit der dann der erſte Teil ſchließt. Das Thema jedoch ſchwingt in den zweiten Teil hinüber, der durch ſeinen inneren Übergangscharakter beide Themen enthält. Es ſind die drei Strophen, in denen der Dichter für andere betet, zunächſt für den Unglücklichen, dann für die ‚Brüder der Jagd'. In der achten, der letzten Strophe des Übergangsteils vollzieht ſich ſelbſt wieder ein Übergang im Sinne des Gegengefüges. Dem Gebet für den unglücklich Einſamen ſteht hier das Gebet für die glücklich Geſelligen gegenüber; dieſes aber gibt Gegenſatz und Übergang zum dritten Teil ab, der das zweite Thema, den glücklichen Dichter, in reiner Form umſchließt. Der Gegenſatz liegt im Geſelligen gegen den Einſamen, der Übergang in dem frohen Mut beider. Den dritten Teil erfüllt ganz das zweite Thema, das ſelbſt zugleich das erſte Thema in ſich ſchließt und überwindet. Die Schlußſtrophe vollendet zugleich den dritten Teil mit dem zweiten Thema wie auch den ganzen Geſang.

So kann vielleicht doch, trotz aller fragmentariſcher Züge der Ausdrucksweiſe, von einem inneren Geſetz des Gedichtes geſprochen werden. Dieſes Geſetz läßt ein deutliches Spannungsgefüge hervortreten, wie es in dem reichen Wandel von Gegenſatz und Übergang ſichtbar gemacht wurde, und herrſcht vom Anfang bis zum Schluß hindurch.