

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Katharina Mommsen



GOETHE UND 1001 NACHT

NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY

KATHARINA MOMMSEN

GOETHE UND 1001 NACHT



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/goetheund1001nac0000momm>

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

DEUTSCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU BERLIN

Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur

21

Katharina Mommsen

GOETHE
UND 1001 NACHT



AKADEMIE-VERLAG · BERLIN

1960

Copyright 1960 by Akademie-Verlag, Berlin
Alle Rechte vorbehalten
Erschienen im Akademie-Verlag GmbH, Berlin W 1, Leipziger Str. 3-4
Lizenz-Nr. 202 . 100/45/60
Gesamtherstellung: Druckhaus „Maxim Gorki“, Altenburg
Einband und Schutzumschlag: Lieselotte Friedrichs-Kiunke
Bestell-Nr.: 2054/60/21
Printed in Germany
ES 7 E

PT 2190.A1M6

M. M.

INHALT

Einleitung	IX
----------------------	----

ERSTER THEIL

Frühe Bekanntschaft mit 1001 Nacht	3
Das „Knabenmärchen“: Der neue Paris	5
Goethes Scheherazadenatur	19
Die Laune des Verliebten. Amine	24
Beliebtheit von 1001 Nacht in Weimars Blütezeit	30
Lila	36
Formaler Einfluß von 1001 Nacht: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.	
Wilhelm Meisters Wanderjahre. Dichtung und Wahrheit	57
Mahomet. Die Wahlverwandtschaften	68
Was wir bringen. Die natürliche Tochter.	78
Lektüre von 1001 Nacht zum Zweck der „Hegire“	85
Oehlenschlägers „Aladdin“	86

West-östlicher Divan. Feradeddin und Kolaila

I. Lektüre von 1001 Nacht in der Divan-Zeit.	101
II. Einsicht in die 1001-Nacht-Forschung	103
III. Feradeddin und Kolaila	105
IV. 1001 Nacht in den Noten und Abhandlungen	107
V. Der Vorspruch zum Buch des Sängers	108

Motivisches in Wilhelm Meisters Wanderjahren

I. Reflexionen im Vorbereitungsstadium	118
II. Schatzhebung	125
III. Die Gestalt des Barbiers	131
IV. Die neue Melusine.	139
V. Goldene Inschriften	147
VI. Der Bote.	150
VII. Wandern und Reisen	150

ZWEITER TEIL

Die Breslauer Ausgabe	155
Einzelzeugnisse aus den Jahren 1824–29. Gleichnisse. Tag- und Jahres-Hefte . .	163
Novelle	168
Faust, der Tragödie zweiter Teil	185
Saal des Thrones. Die Behandlung des Schatzheber-Motivs	187
Mummenschanz und Lustgarten (Anfang)	
I. Zauber und Traum in der Mummenschanz	196
II. Die Metamorphosen des Zoilo-Thersites	198
III. Die „Wunderquelle“.	208
IV. Feuerspeiende Drachen-Schatzhüter	214
V. Großbrand. Illusionen	215
VI. Die Illusion der Meeresherrschaft	222
VIII. Das Scheherazade-Gleichnis	227
Fausts Weg zu Helena	231
I. Asem und die Geisterkönigin	232
II. Habib und Dorrat-al-Gawas	252
III. Aly Dschohary. Ergänzung zu Wilhelm Meisters Wanderjahren	262
Fausts Begegnung mit Helena	
I. Werbung	264
II. Hochzeit	279
Fortleben der west-östlichen Tendenz in den Altersjahren	290
Goethe und 1001 Nacht	295
Exkurs I: Moralisch-dogmatische „Zwecke“ im Märchen	303
Exkurs II: Die Motiv-Aufzeichnungen von der Karlsbader Reise 1807	307
Nachwort	311
Literatur	313
Chronologische Übersicht	318
Register	322

EINLEITUNG

„Homer, Ossian und die Tausend und eine Nacht, obwohl sehr verschieden ihrem Gehalte nach, bezaubern auf gleiche Weise unsere gebildeten Völker“, sagt der Herausgeber einer französischen 1001-Nacht-Ausgabe von 1822.¹⁾ Diese Worte sind ein typisches Zeugnis für das lebendige Verhältniß der Goethezeit zu den Märchen der Scheherazade. 1001 Nacht gehörte zu den Standardwerken der Weltliteratur, die eine beherrschende Stellung im geistigen Leben jener Epoche einnahmen. Lichtenberg schätzte an dem Werk die „gesunde Vernunft“²⁾, Stendhal „les mœurs nobles“³⁾; Jean Paul bezeichnete es als ein „Lieblingswerk Montesquieu's“, ja „eines jeden Freundes romantischer Dichtung“.⁴⁾ A. W. v. Schlegel rühmt als Kenner den unermeßlichen literarischen Einfluß von 1001 Nacht bis hinab ins Gebiet der Oper: „Un siècle et au-delà s'est écoulé depuis que la collection de contes orientaux célèbre sous le nom des Mille et une nuits a été introduite pour la première fois à la connaissance du public européen par la traduction française de Galland. Ce livre eut d'abord une grande vogue, et le succès s'en est constamment maintenu, ou a été même en croissant jusqu'à nos jours. Une foule d'éditions se sont succédées, des traductions en plusieurs langues ont été faites; des poètes distingués ont mis en vers quelques-uns de ces contes; d'autres ont été revêtus d'une forme dramatique.“⁵⁾ C'est surtout pour la scène mobile et brillante de l'opéra que les contes de fées semblaient être faits comme exprès: souvent il n'y avait autre chose à faire que de rendre visibles les merveilles rapportées, sans changer rien d'essentiel à la fiction. Enfin de nombreuses imitations plus ou moins déguisées ont prouvé l'ascendant du génie oriental sur les littératures européennes.“⁶⁾

¹⁾ Edouard Gauttier in der Vorrede zu seiner Ausgabe, die in deutscher Übersetzung der BrA vorangestellt wurde: BrA I, XXXIII.

²⁾ Vermischte Schriften. 2. Aufl. 1844. Bd. 2, S. 20.

³⁾ De l'Amour. Seule édition complète. Paris 1928. Chap. LIII p. 175.

⁴⁾ Rezension von Adam Oehlenschlägers Aladdin oder die Wunderlampe (1808). Jean Paul, Akademie-Ausgabe I 16, S. 389.

⁵⁾ Vgl. Jean Paul a. a. O. S. 389; es wäre möglich und wünschenswert, 1001 Nacht „ganz zu theatralisieren“.

⁶⁾ Essais littéraires et historiques. Bonn 1842. S. 521. („Les Mille et une nuits. I. Notice littéraire et bibliographique.“ Geschrieben in den 20er Jahren.)

Wenn seine eigene Zeit die Märchen Scheherazades so hoch schätzte, liegt es nahe zu fragen, wie Goethe selbst zu ihnen stand. Dem Orient brachte auch er in vielen Epochen seines Lebens größtes Interesse entgegen.¹⁾ Als Dichter des West-östlichen Divans gab gerade er ein überragendes Zeugnis für den „ascendant du génie oriental sur les littératures européennes“. Sollte von den berühmten Denkmälern des Morgenlands, die auf Goethe wirkten, 1001 Nacht ausgenommen sein? Ist es denkbar, daß er, der in der „Lust zu fabulieren“ den Ausgangspunkt seiner Dichtergabe sah, sonst dankbar und empfänglich für Anregungen aller Art, die größte Fabuliererin aller Zeiten, Scheherazade, außer acht ließ? Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, diese Frage zu klären. Sieht man von einigen wertvollen Hinweisen bei Max Morris ab, so findet sich in der Goetheliteratur nichts über das Verhältnis des Dichters zu 1001 Nacht.²⁾ Wir werden versuchen, 1. anhand zahlreicher zur Verfügung stehender direkter Zeugnisse aufzuzeigen, wie 1001 Nacht auch für Goethe lebenslänglich zu den Lieblingsbüchern gehörte, denen er sich immer wieder zuwandte; 2. gleichzeitig den Einwirkungen nachzugehen, die 1001 Nacht auf eine ganze Anzahl von Werken des Dichters ausübte. Es gilt hier, in gewissen Goetheschen Dichtungen eine bestimmte Schicht aufzudecken, die seiner Verbundenheit mit den Märchen der Scheherazade ihre Existenz verdankt.

Bei jeder Beschäftigung mit 1001 Nacht wird man von zwei hervorstechenden Qualitäten der orientalischen Geschichtensammlung zu sprechen haben: neben dem überragenden poetischen Eigenwert steht ihre unvergleichliche Bedeutung als Quelle, als Stoffsammlung. Der dänische Orientalist J. Oestrup faßte in der Einleitung seiner Studien über 1001 Nacht diese Doppelbedeutung wie folgt zusammen: „Es gibt nächst der Bibel wenig Bücher, die eine so große Verbreitung erlangt haben und so weit in der Welt umhergewandert sind als die berühmte arabische Märchensammlung, die unter dem Namen ‚1001 Nacht‘ bekannt ist. Zum Teil hat sie sich direkt Bedeutung gewonnen, insofern, als es in den meisten Kulturländern wohl nur wenig Menschen gibt, die nicht wenigstens Ein Mal in ihrem Leben dieses Buch mit Freude und Interesse gelesen und daraus eine Reihe bunter und fantasievoller Vorstellungen, die ihnen beständig anhaften, in sich aufgenommen hätten, zum Teil indirekt, insofern ein Dichtergeschlecht nach dem andern gekommen ist, seinen Stoff daraus zu holen und aus dieser immerdar unver-siegbaren Quelle zu schöpfen.“³⁾

¹⁾ Vgl. Hans Heinrich Schaeder, Goethes Erlebnis des Ostens. Leipzig 1938.

²⁾ Erklärbar ist diese seltsame Tatsache wohl in der Hauptsache dadurch, daß die Register der Weimarer Ausgabe die sehr zahlreichen direkten Erwähnungen von 1001 Nacht in den verschiedenen Abteilungen der Werke nur zu einem verschwindend geringen Bruchteil erfaßt haben. Betreffs der weniger direkten Anspielungen versagen die Register ganz.

³⁾ J. Oestrup: Studien über 1001 Nacht [1891]. Aus dem Dänischen übers. von O. Rescher. Stuttgart 1925. Einleitung S. 4.

Aus dieser Lage der Dinge ergibt sich die natürliche Schlußfolgerung, daß die Wirkungsgeschichte eines dank seines unvergleichlichen Reichtums an Stoffen, Motiven, typischen Gestalten und Erzählschablonen so einflußreichen Werkes wie 1001 Nacht eines der wichtigsten Gebiete literarhistorischer Forschung darstellt. Einen guten Begriff von der Weite des Feldes, das sich hier auftut, gibt Victor Chauvins bewundernswerte und grundlegende Bibliographie des *Ouvrages Arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*.¹⁾ Die Bände IV—VII dieses Werks sind ganz 1001 Nacht gewidmet. In Band IV resümiert ein Abschnitt „Influence“ (S. 11) wichtige Einflüsse; in Band V—VII finden sich verstreut weitere Einzelhinweise. So erwähnt Chauvin, was die deutsche Literatur angeht, u. a. Einwirkungen von 1001 Nacht auf Wieland, Bürger, Klinger, E.T.A. Hoffmann, Rückert, Immermann, Hauff, Platen, Grillparzer, Chamisso. Von namhaften Autoren anderer Nationen finden wir erwähnt: Ariost, Gozzi, Lesage, La Harpe, Voltaire, Montesquieu, Gobineau, Tennyson, Harriet Beecher-Stowe, Dickens, Oehlenschläger . . .²⁾ Doch mit alledem gibt Chauvin, wie er selbst ausdrücklich betont, nur eine beschränkte Auswahl: „Il serait impossible de dresser la liste complète des littérateurs qui ont subi, plus ou moins profondément, l'influence des Mille et une nuits.“³⁾

Die Unvollständigkeit der Nachweise bei Chauvin ist allein schon dadurch bedingt, daß seine Bibliographie sich im Prinzip auf den Zeitraum von 1810 bis 1885 konzentriert. Im 20. Jahrhundert ist wenig geschehen, die Kenntnis der Wirkungsgeschichte von 1001 Nacht zu vertiefen. Es liegt auf der Hand, daß die Probleme umso schwieriger werden, je weiter man in die Literaturen der vergangenen Jahrhunderte zurückgeht. Zwar haben sich seit Bodmers Tagen immer wieder einzelne Forscher mit dem Phänomen der arabischen Einflüsse auf die europäischen Literaturen des Mittelalters und der Renaissance befaßt, und Chauvin konnte eine ganze Reihe von Beispielen aufführen, wo das Erzählgut von 1001 Nacht schon hier anzutreffen ist.⁴⁾ Doch über Ansätze ist man weiterhin kaum hinausgekommen, trotz der anregenden und richtungweisenden Bemühungen K. Burdachs und S. Singers, die in ihren Veröffentlichungen auch resümierend darstellen, wie sich frühere Generationen mit dem Problem der Orienteinflüsse auf die abendländische Kultur auseinandergesetzt haben.⁵⁾

¹⁾ Liège und Leipzig 1892 ff.

²⁾ Eine Zusammenstellung der wichtigsten Nachweise von Chauvin findet sich in den Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Neu herausgegeben von Johannes Bolte und Georg Polívka. Bd 4. Leipzig 1930. S. 409 f.

³⁾ Chauvin IV, 11.

⁴⁾ Vgl. auch Bolte-Polívka a. a. O.

⁵⁾ Konrad Burdach: Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. In: Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wissenschaften. Jg. 1918. S. 994—1029 u. 1072—1098. — Burdach vertritt die These, daß ein charakteristischer

Ein bedeutsamer und verheißungsvoller Vorstoß auf diesem Gebiet ist neuerdings erfolgt, und zwar speziell hinsichtlich der frühesten Einwirkungen von 1001 Nacht auf die deutsche Literatur. Verschiedene Arbeiten von Theodor Frings¹⁾ haben auf die vielfachen gemeinschaftlichen Züge hingewiesen, welche deutsche Spielmanns- und Heldenepik mit dem Fabulieren Vorderasiens verbinden. Daß wichtige Aufschlüsse von dieser Seite her noch zu erwarten sind, läßt bereits die von Frings in seiner Abhandlung „Brautwerbung“ vorläufig dargebotene Zusammenstellung „Aus 1001 Nacht“ erkennen, welche „Lesefrüchte, die für die Beurteilung der deutschen Spielmannsepen von Wert sind“, enthält.²⁾ Ihre Verarbeitung in einem 2. Band ist in Aussicht gestellt.

In den genannten Arbeiten werden alte Fragen, die nach Frings allzu einseitig vom deutschen Boden aus abgehandelt worden sind, neu gestellt. Frings bekennt sich zu der „romantischen“ Vorstellung vom Spielmann des Zeitalters der Kreuzzüge als „Träger und Gestalter südöstlichen Stoffes“. Vor allem für die Stoffe der Brautwerbung und ihres Umkreises kann nach Frings nicht verzichtet werden auf die Annahme einer „mittelmeerisch-romanischen Kette“ der spielmännischen Träger, durch welche die Erzählstoffe des griechischen Romans und der mittelmeerisch-orientalischen Novellen, Märchen und Fabeln und ihre Erzählschemata Verbreitung fanden. Innerhalb seiner Betrachtungen über die Entstehung der deutschen Spielmannsepen, die alle vom Erwerb einer Frau, von „Brautwerbung mit westöstlichem Rahmen“ handeln, stellt Frings fest: „Das Brautwerbungsschema, wie wir es zum ersten Male auf mittelmeerischem Merowingerboden an Chlodwigs Werbung geheftet

Bestandteil der höfisch-ritterlichen Sitte, Bildung, Dichtkunst des Mittelalters aus arabisch-persischer Umformung hellenistischer Einflüsse stamme. — S. Singer: Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. In: Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wissenschaften. Jg. 1918. Phil.-hist. Kl. Nr. 13. Derselbe: Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. In: Zeitschrift f. d. Philologie. Jg. 1927. H. 1. — Bei Singer findet sich der Hinweis auf ein Vorbild für die Isolde-Weißhand-Episode des Tristan in 1001 Nacht. — Hingewiesen werden darf in diesem Zusammenhang auch auf Leo Jordan, der in 1001 Nacht das Vorbild zu der altfranzösischen Liebesgeschichte Aucassin und Nicolette sowohl hinsichtlich des Inhalts wie auch der Form — Mischung von Prosa und Versen — nachgewiesen hat. (Zeitschrift für romanische Philologie Jg. 1925, S. 291 ff.) — Lektüre der 1001-Nacht-Übersetzung von Enno Littmann führte Franz Rolf Schröder auf „die allergeauuesten Parallelen“ zu dem vielerörterten Motiv in der mhd. Versnovelle „Moritz von Craun“, wo der Schlaf den Ritter übermannt, als er seine Dame zum vereinbarten Stelldichein erwartet; die Dame empört sich über seine vermeintliche Gleichgültigkeit. (Germanisch-Romanische Monatsschrift 35 = N. F. IV [1954] S. 337—40.) F. R. Schröder weist ferner auf eine 1001-Nacht-Parallele zu Walther von der Vogelweide 54, 7 hin (ebd. 242), mit dem behutsam einschränkenden Vermerk, daß damit „freilich für Walther, weder für die Strophe noch den Gedanken, maurisch-orientalische Herkunft behauptet werden soll“.

¹⁾ Th. Frings: Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen. Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft 2 (1939) 306 ff. und Th. Frings: Europäische Heldendichtung. Neophilologus 24 (1939) 1 ff.; auch selbständig erschienen als Veröffentlichung der Allard Pierson Stichting bei der Universität Amsterdam Nr. 16.

²⁾ Th. Frings u. Max Braun: Brautwerbung. 1. Teil. Leipzig 1947 (= Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Bd 96. 1944/48, H. 2). Anhang 2: Aus 1001 Nacht. S. 141—148.

sehen, das Schema mit Werbungslist und Entführungslist, ist ungermanisch. Der Norden ist unser bester Zeuge. Ketten, Motive und Formeln des Listschemas erreichten den Norden erst in der Zeit der deutschen Spielmannsdichtung, sie sind literarische Einfuhr, Zierstücke der romantischen Saga, unwirklich wie die Schildmaid, die ebenfalls erst in der Wikingerzeit in die Literatur einzieht und deren Ahnen über Rußland und den Kaukasus in Vorderasien und in Tausendundeiner Nacht beheimatet sind. Auch die Brünhild der Spielmannsdichtung, vor der dem Mann die Kraft schwindet und die erst vom Helfer bezwungen wird, gehört in diese Reihe¹⁾; es sind ungermanische Szenen, an denen sich der Sinn eines pöbelhaften Spielmannes entzündet hat. Der Spielmann der Rheinlinie, der Wikinger der Nord- und Ostsee und des Ostweges sind die Vermittler der Mittelmeerwelt. Die Ausstrahlungen von Rom und Byzanz, der Stadt und der Städte des Westens und Ostens, treffen sich im Norden.“ Ferner spricht Frings von der „friedlichen, vornehmen, glückhaften Werbung der orientalischen Erzählung, die mit der Rother- und Hildefabel in einer Linie liegt“. „Schon der Eingang des König Rother, die Beschreibung des Machtbereiches, die zweiundsiebzig untertänigen Könige, der ideale Herrscher, Heiratssorgen, Beratung mit Ratgeber-Vezier und Umgebung, Beschreibung des schönen Mädchens, Gesandtschaft und Geschenke — das steht in zum Teil genauen Anklängen bald hier, bald da in Tausendundeiner Nacht.“ etc.

Gleichklänge mit 1001 Nacht treten also in Erscheinung, wo in der deutschen Literatur erstmalig die Lust zu fabulieren einsetzt, wo märchenhaftes Erzählen in Übung kommt mit der spürbaren Freude am Stofflichen, Fabelhaften, Wunderbaren. „Noch nie war in deutscher Sprache so gut und unterhaltend erzählt worden wie hier“, sagt Helmut de Boor mit Bezug auf das Spielmannsepos vom König Rother.²⁾ Bezeichnenderweise ist aber gerade der König Rother besonders reich an 1001-Nacht-Zügen, wie Th. Frings zeigt. Bei der „unterhaltenden“ Art zu fabulieren stellt hier die Einbeziehung von Märchenmotiven aus dem Südosten einen wesentlichen Faktor dar. Eine ähnliche Rolle spielen, wie man lange weiß, Gleichklänge mit 1001 Nacht bei dem Spielmannsepos vom Herzog Ernst³⁾, das Jacob Grimm eine „poetische Geographie des Morgenlandes“ nannte.⁴⁾

¹⁾ Ähnlich auch Th. Frings, Brautwerbung a. a. O. S. 71f.: „Die Heldenjungfrau ist südöstlich-orientalischer Herkunft. Ihre Heimat ist Iran und der Erzählkreis von 1001 Nacht... Man darf sagen: der orientalische Ursprung des Typs ist sicher.“ Quellennachweise und Literatur siehe dort; gleichfalls in Frings, Europäische Heldendichtung a. a. O. S. 8 u. Anm. 13 der Sonderveröffentlichung. Vgl. zum Thema auch Friedmar Geißler: Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle 1955. Geißler verweist u. a. bezüglich der „tarnkappe“ im Nibelungenlied auf 1001 Nacht.

²⁾ H. de Boor: Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart Bd 1). München 1949, S. 244.

³⁾ Vgl. Karl Sonneborn: Die Gestaltung der Sage vom Herzog Ernst in der altdeutschen Literatur. Phil. Diss. Göttingen 1914. S. 2ff. Sonneborn nennt im Zusammenhang mit den arabischen Märchen: den Magnetberg, die Entführung durch die Greifen, die Floßfahrt durch den hohlen Berg, das Einnähen in eine Tierhaut.

⁴⁾ In J. Grimms Polemik gegen F.H. von der Hagen, der den Herzog Ernst als „eine ganz mythische Person“, als einen der berühmtesten Helden „unserer Nationalpoesie“ bezeich-

So wichtig die Erforschung der Einflüsse von 1001 Nacht bis zur Zeit einer ersten europäischen Übersetzung (Anfang des 18. Jahrhunderts) sein muß, so wird sie notwendig immer im Zeichen jener großen Schwierigkeiten stehen, die mit dem besonderen Charakter und der komplizierten Entstehungsgeschichte des Werkes zusammenhängen. Nur in begrenztem Ausmaß haben wir eine Vorstellung von der wahren Beschaffenheit und dem Umfang der Sammlung in den früheren Zeiten. Die uns vorliegenden Handschriften und Drucke lassen erkennen, wie 1001 Nacht „etwa im 15., 18. und 19. Jahrhundert ausgesehen hat“¹⁾. Das Werk ist aber viel früher zusammengewachsen, etwa zwischen dem 9. und 14. Jahrhundert²⁾, weist in seinen ältesten Bestandteilen auf noch weiter zurückliegende Zeiten, hat andererseits Erweiterungen und Zusätze bis in die Neuzeit hinein erfahren.³⁾ Nimmt man hinzu, daß die Sammlung gewiß eine Auslese des Besten orientalischer Erzählkunst darstellt⁴⁾, im übrigen aber nicht durch einheitlich ordnenden Willen, sondern als ein Werk vieler Hände zustande kam, so wird es begreiflich, daß bei 1001 Nacht „der philologisch-historischen Analyse früh ein Ziel gesetzt ist“⁵⁾.

Aber auch inhaltlich bietet 1001 Nacht Probleme genug, insofern das Werk Erzählstoffe vieler Länder und Zeiten vereinigt, „Märchen, die aller Grenzen des Raums und der Zeit spotten“.⁶⁾ Allerdings hat hier die neuere Forschung vieles klären können. Man weiß, daß Indisches und Persisches einen wesentlichen Anteil hat, Mesopotamien, Syrien und Ägypten vieles beisteuerten. Verhältnismäßig gering erscheint der Bestandteil echt arabischer Erzählstoffe. Doch haben Sprache, Erzählkunst, Kultur der Araber sowie ihre hochentwickelte Gabe des Tradierens entscheidend auf 1001 Nacht eingewirkt.⁷⁾

Betrachten wir nun die Voraussetzungen für die Erforschung der Wirkung von 1001 Nacht seit dem 18. Jahrhundert, so sind hier die Verhältnisse von Grund auf andere. Es tritt die entscheidende Erleichterung ein, daß wir feste Texte haben, bekannte Ausgaben und Übersetzungen. Wir wissen jetzt, was den Dichtern, die sich an die Scheherazade anlehnten, positiv vorlag. Während es seine Schwierigkeiten hat zu erklären, woher Heinrich Frauenlob oder

nete. (Rezension von v. d. Hagens „Deutschen Gedichten des Mittelalters“: Heidelb. Jahrb. 1809; 2, 215 = Kl. Schr. IV 37.)

¹⁾ E. Littmann: Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeiner Nacht. Anhang zur Insel-Ausgabe. 2. Aufl. Bd 6, S. 660.

²⁾ Vgl. Oestrup a. a. O. S. 105.

³⁾ Zur Entstehungsgeschichte von 1001 Nacht vgl. auch unten S. 103—105; 123—125.

⁴⁾ Vgl. Rudi Paret, Der Ritter-Roman von 'Umar an-Num 'ân und seine Stellung zur Sammlung von Tausendundeine Nacht. Ein Beitrag zur Arabischen Literaturgeschichte. Tübingen 1927. S. 26.

⁵⁾ R. Paret a. a. O. S. 37.

⁶⁾ Josef Horovitz: Poetische Zitate in Tausend und eine Nacht. (Festschrift Eduard Sachau zum 70. Geburtstage. Hrsg. v. Gotthold Weil. Berlin 1915. S. 378.)

⁷⁾ Vgl. E. Littmann a. a. O. S. 674f.; Derselbe, Tausendundeine Nacht in der arabischen Literatur. Tübingen 1923. S. 24ff.; F. v. d. Leyen, Das Märchen. 3. Aufl. Leipzig 1925. S. 140ff.; Derselbe, Die Welt der Märchen. Bd 1. Düsseldorf 1953. S. 276ff.

Ariost die Rahmenhandlung von 1001 Nacht kannten, die sie benutzten, steht es fest, in welcher Form Wieland, Goethe, Platen die Märchen lasen. Philologisch-historische Hindernisse der Art, wie sie für die frühere Zeit kennzeichnend sind, gibt es also seit dem 18. Jahrhundert so gut wie nicht.

Das Verdienst der ersten europäischen 1001-Nacht-Übersetzung ist an den Namen des französischen Orientalisten Antoine Galland geknüpft, dessen Übersetzung in den Jahren 1704–1717 unter dem Titel „Les mille et une nuit [!]. Contes arabes, traduits en François par Galland“ in 12 Bändchen erschien.¹⁾ Von dieser Ausgabe, die vielfach neu aufgelegt und in andere Sprachen übertragen wurde²⁾, trat das Werk, wie Enno Littmann sagt, „seinen Siegeslauf durch die europäischen Literaturen an“.³⁾ In der Form von Gallands Übertragung las im wesentlichen das 18. Jahrhundert 1001 Nacht, so auch Goethe während der längsten Zeit seines Lebens. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts erschien dann eine ganze Anzahl von Ausgaben und Übersetzungen, die das von Galland dargebotene unvollständige Material mehr und mehr bereicherten. Für Goethe besonders wichtig wurde davon die deutsche 1824/25 von M. Habicht, F. H. von der Hagen und K. Schall veröffentlichte Breslauer Ausgabe (BrA).

Wie sah nun das Werk aus, das Galland dem europäischen Lesepublikum vermittelte, und wie erklärt sich seine große Wirkung? Was zunächst seine Unvollständigkeit betrifft — es enthält nur einen Bruchteil dessen, was die neuesten Ausgaben bieten —, so beeinträchtigte diese nicht entscheidend seinen Wert. Gerade von den beliebtesten Geschichten stand die Mehrzahl schon bei Galland, und vieles was die späteren Ausgaben hinzubrachten hat Mühe, sich neben den berühmten Mustern der ersten zu behaupten. Den Wert der Gallandschen Auswahl gegenüber späteren Erweiterungen sucht A. W. v. Schlegel zu kennzeichnen mit einem sarkastischen Romantiker-Bonmot: „On peut être assuré d'avance que l'édition la plus volumineuse des Mille et une nuits, sera aussi la plus mauvaise.“⁴⁾ Eine Prophezeiung, die sich freilich nicht erfüllte, die aber doch ein bezeichnendes Licht darauf wirft, wie sehr zu damaliger Zeit die besondere Qualität der von Galland dargebotenen Erzählungen empfunden wurde. Gerühmt wurde auch, und zwar bis in die

¹⁾ Die späteren 6bändigen Ausgaben stimmen inhaltlich mit den früheren 12bändigen überein. — Zitate im folgenden nach der Ausgabe Paris 1747; vgl. das Literatur- und Abkürzungsverzeichnis.

²⁾ In Deutschland fand vor allem die 1730 erschienene 6bändige Übersetzung von August Bohse (Ps. Talander) große Verbreitung.

³⁾ Anhang zur Insel-Ausg. 2. Aufl. Bd 6, S. 656. — Vgl. auch Nikita Elisséeff: *Thèmes et motifs des Mille et une nuits*. Beyrouth 1949. S. 5–14 (Introduction); S. 76f. (Traductions de l'édition de Galland).

⁴⁾ *Essais littéraires et historiques*. Bonn 1842. S. 543 („Les Mille et une nuits. II. Lettre à M. Silvestre de Sacy“ [vom 20. 1. 1833]).

neueste Zeit hinein, Gallands Verfahren als Übersetzer.¹⁾ Er verstand es, durch geschickte, dabei maßvolle Paraphrasierung die orientalischen Erzählungen dem Zeitgeschmack, vor allem dem französischen, anzupassen. A. W. v. Schlegel lobt: er habe sich dabei trotzdem nicht zu rhetorischen Ausschmückungen hinreißen lassen, und charakterisiert die Vorzüge von Gallands Stil: „il est clair, facile et coulant, et sa simplicité naïve ne laisse pas d'avoir une certaine grace.“²⁾ Hierbei müssen wir uns aber daran erinnern, daß jenes Gewand, in das Galland 1001 Nacht kleidete, nur gewisse reale Eigenschaften des Werkes selbst unterstrich. Klarheit, Einfachheit, Grazie, Naivität, die nicht Primitivität ist — all das sind hervorstechende Merkmale der Erzählungen an sich. Nicht zuletzt diese Eigenschaften waren es, die dem Werk im 18. Jahrhundert einen so durchschlagenden Erfolg brachten.

Die Tatsache wird immer als merkwürdig gelten dürfen, daß ausgerechnet das Jahrhundert der Aufklärung, des Rationalismus, des klassizistischen Geschmacks 1001 Nacht mit soviel Bereitschaft und Dankbarkeit rezipierte. Eingeschworene Aufklärer wie Voltaire, Montesquieu, Wieland sahen keine Schwierigkeit, sich dem Zauber- und Geisterwesen der orientalischen Märchen hinzugeben, liehen vielmehr bewunderungsvoll der Scheherazade ihr Ohr. Zahllose literatenhafte Nachahmungen zeugen von dem Geschmack, den das Publikum an dem Genre des „Feenmärchens“ gefunden hatte. 1001 Nacht war „Mode“ geworden.

Will man sich dieses Phänomen erklären, so gilt es, solche Eigenschaften der Märchen, wie Galland sie charakteristisch darzubieten verstand, ins Auge zu fassen. Wohl spielen Zauberei, Phantastik, Feenwesen und Geisterpuk in 1001 Nacht eine große Rolle. Aber das Phantastischste, Unwahrscheinlichste wird noch mit Klarheit, Simplizität und Anmut vorgetragen. Die Einbildungskraft findet festen Halt am realistisch deutlichen Kontur, an der sicheren Zeichnung dichterisch geschauter Bilder und Vorgänge. Es fehlt alles Düstere, Nebelhafte, es fehlen die „schwermütigen Farben des Nordens“, wie schon Gauttier betonte.³⁾ Zweifellos kam dies dem Geschmack einer Zeit entgegen, die sich gern in vermeintlich freundliche Kindheitszustände der Menschheit hineinräumte. Diese orientalische Welt war nicht allzu fern von dem beliebten „Arkadien“ der Schäferdichtung und Anakreontik. Ein ähnlich heiterer Himmel glänzte hier wie dort. „Der Morgenländer — wie er in 1001 Nacht erscheint — verlangt ein leichtes und vollständiges Glück, er will es ohne Umwölkung, wie die Sonne, welche ihm leuchtet.“ (Gauttier)⁴⁾

¹⁾ Ausführliche, gerechte Charakterisierung der Übersetzung Gallands: BrA 13, S. XVIff. — Vgl. auch Littmann, Anhang zur Insel-Ausg. 2. Aufl. Bd 6, S. 656.; Elisséeff a. a. O. S. 5 bis 14.

²⁾ Schlegel a. a. O. S. 524.

³⁾ Siehe BrA 1, XXXII.

⁴⁾ Ebd. XXXIII.

Größte Anziehung mußte auch auf das 18. Jahrhundert die ausgeprägte Humanität der in 1001 Nacht geschilderten Menschenwelt ausüben. Wir bewegen uns in einer hochzivilisierten Gesellschaft mit Umgangsformen, wie sie nur Epochen einer stetig gepflegten Bildung und Kultur ausprägen können. Gerade für die lebendige Rezeption des Werkes in Frankreich mag dies entscheidend gewesen sein. Wie sich in 1001 Nacht Mensch mit Mensch, Geist mit Geist, oder auch Fee mit Mensch oder Geist unterhält, ihr Gespräch, ihre Konversation — das spielt sich ab mit einer vollendeten Courtoisie, einer Zartheit, Rücksichtnahme und gegenseitigen Achtung, die in der Geschichte und Literatur nicht allzuvielen Gegenbeispiele haben. Der Franzose des 18. Jahrhunderts konnte sich hier sofort unter seinesgleichen fühlen: die höfische Kultur des Orients — und fast immer spielen ja die Geschichten bei Hof — gab dem gesamten menschlichen Zueinander ein Gepräge, das dem Geschmack des 18. Jahrhunderts weitgehend entgegenkam, und Gallands Übersetzung betonte diese Züge. Die gleiche Zivilisiertheit, die sich in ihren Gesprächen zeigt, lassen auch die Menschen selbst erkennen. Alle sind gebildet. Der Lastträger führt mit der Dame geistreiche Konversation, dem Rangunterschied entspricht keiner der Bildung. Aber auch dies weist auf die hohe Kultur des Orients, des arabischen Mittelalters insbesondere, daß wir immer wieder den Gelehrten als höchstgeachteten Menschentyp auftreten sehen. Bei ihm als dem Weisen holt sich hoch und niedrig Rat, als Zauberer herrscht er über Menschen und Geister. Wissenschaft und Kenntnisse stehen in höchstem Kurs. Auch zur Schilderung des perfekten Helden einer Liebesgeschichte — sei er Prinz oder Kaufmannssohn — gehört das Hervorheben seiner Bildung: daß er viele Sprachen beherrscht, zu dichten versteht etc. Ähnliche Züge von Intelligenz, musischer Bildung und Kultur zieren vielfach die umworbenen Frauen.

So spielt 1001 Nacht nicht in irgendeinem traumhaften Utopien, wo die Menschen Interesse nur gewinnen durch das Maß des Zaubers, der sich an ihnen vollzieht. Historisch und geographisch einigermaßen bestimmbarer Boden, ein geschlossen wirkendes Kulturmilieu bildet den Schauplatz. Ein Milieu, an dessen Gestaltung noch Kräfte des Geistes, der Ratio einen wesentlichen Anteil hatten. Geist und Vernunft beeinflussen die Bestimmung der Werte. Aber das gilt nicht nur für den Bereich der Bildung, sondern auch für den der Moral. Eine Welt der moralischen Ordnung ist es, an die das Fabulieren der Scheherazade glauben machen will. Der orientalische Volks-erzähler war zugleich auch Erzieher: gewiß stellte dies einen weiteren Anziehungspunkt für das 18. Jahrhundert dar mit seiner Freude an der „moralischen Erzählung“.¹⁾ Glück wird nicht ohne „Verdienst“ errungen, es ist damit „verkettet“, wie Goethe im Faust sagt, an einer Stelle, die, wie sich

¹⁾ Vgl. Nikita Elisséeff a. a. O. S. 11: „Les Mille et Une Nuits ... Le recueil ... inaugurerait la vogue du récit oriental. ... le tout ayant une tendance moralisante.“

zeigen wird, mit Hinblick auf 1001 Nacht geschrieben ist. Andererseits kämpfen gegen Niedertracht, zu deren Bewältigung menschliche Kraft nicht mehr hinreicht, eifervoll Zauberer, Geister und Feen. Frömmigkeit schützt den Helden unbedingt. Eine Fülle von Zügen solchen ethischen Fabulierens machen 1001 Nacht zu einem Weisheitsbuch für Leser, die darauf zu achten geneigt sind. Und das Publikum des 18. Jahrhunderts, der Goethezeit, bestand aus hierfür empfänglichen Lesern. Lesern, die auch an dem nicht Anstoß nahmen, was man den „islamischen Firnis“ genannt hat.¹⁾ Gern holte man sich — besonders im Zeitalter der Aufklärung — Bestätigung, daß Ethik und Religiosität nicht an eine Religion allein gebunden sind.²⁾ Eine derartige Blickrichtung ist besonders kennzeichnend für Goethe.

Vergegenwärtigten wir uns einige wesentliche Gründe für die bereitwillige Aufnahme von Gallands *Mille et une nuit* im 18. Jahrhundert, so wurde damit zugleich ersichtlich, daß die Bezeichnung „Märchen“ für 1001 Nacht eine nicht ausreichende Begriffsbestimmung darstellt. Was man gemeinhin Märchen nennt, steht meist auf einer anderen Rangstufe. Mindestens müßte man die Erzählungen der Scheherazade Märchen mit Geist, mit Weisheit nennen: aber der Platz, der ihnen in der Geschichte der Erzählkunst zukommt, bedarf noch genauerer Bestimmung durch die Forschung. Umfaßt doch die Sammlung, namentlich in ihrer heutigen Vollständigkeit, auch in formaler Hinsicht vieles, das nicht mehr als Märchen bezeichnet werden kann. Elemente der wichtigsten Erzählgattungen finden sich hier vorgebildet (Roman, Novelle, Anekdote, Fabel usw.)³⁾, was z. T. wieder auf Einflüsse anderer Zeiten und Länder zurückzuführen ist. So hat die hellenistische Erzählkunst ihre Spuren hinterlassen in dem Werk, das ein immenses Erbe antrat, pflegte und vermachte.

Den bezeichneten inhaltlichen Qualitäten von 1001 Nacht ist es vor allem zu verdanken, wenn im 18. Jahrhundert das Märchen als Gattung in größtmöglichem Ansehen stand. Wieland, selbst hervorragender Märchenerzähler, bezeugt, daß in seiner Zeit „Personen von allen Geschlechtern, Altern und Ständen“ begeisterte Märchenleser und -hörer sind⁴⁾, und zwar deswegen, weil „die Märchen von der wunderbaren Gattung, wenn sie gut erzählt werden“, auch des Menschen „Liebe zum Wahren“ befriedigen könnten⁵⁾,

¹⁾ Littmann, Anhang zur Insel-Ausg. 2. Aufl. Bd 6, S. 675.

²⁾ Gerade 1001 Nacht, in Gallands Übersetzung, „trug wesentlich dazu bei, daß das gebildete Europa im islamischen Orient nicht länger die Heimat des Antichrists und seiner fluchwürdigen Häresie sah“. (J. Fück: Die arabischen Studien in Europa. Leipzig 1955, S. 101.)

³⁾ Vgl. die Gruppierung der 1001-Nacht-Erzählungen bei Littmann, Anhang zur Insel-Ausg. Bd 6, S. 682ff.

⁴⁾ Anzeige des Dschinnistan im Teutschen Merkur, Julius 1785 (Wieland, Akademie-Ausgabe I 18, S. 3f.).

⁵⁾ Vorrede zum ersten Band des Dschinnistan [1786] (Wieland, Akademie-Ausgabe I 18, S. 6).

weil sie imstande seien, „ihren Lesern gleichsam unversehens nützliche und bessernde Wahrheiten beyzubringen“. ¹⁾ Das überragende Muster dieser Art „gut erzählter“ Märchen stellte 1001 Nacht dar; ohne das von den orientalischen Erzählern gegebene Vorbild hätte sich der Begriff des Weisheits-Märchens nicht bilden können. Wiederholt nennt Wieland darum auch Gallands 1001 Nacht an erster Stelle als ursprüngliches Muster des zur Erwachsenenlektüre gewordenen Märchens ²⁾ und betont gelegentlich: „Diese [Gallandsche] Sammlung ist etwas mehr als ein bloßer Zeitvertreib für Kinder und ihres gleichen.“ ³⁾ So knüpft denn auch das Kunst- bzw. Erwachsenenmärchen des 18. Jahrhunderts (Voltaire, Wieland, Musäus etc.) im Grundsätzlichen an 1001 Nacht an. ⁴⁾ Gemäß diesem Muster verlangt man vom Märchen Geist. Ausdrücklich lehnt Wieland das kunstlos-naive Märchen ab: „Ammen-Mährchen, im Ammen-Ton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortpflanzen; aber gedruckt müssen sie nicht werden.“ ⁵⁾ Diese „populäre Dichtart“ sollte vielmehr „gewissermaßen eine Lehrart Sokratischer Weisheit werden“; mit ihr verträgt sich nach Wielands Ansicht: „Witz und Laune, ja sogar, Philosophie und selbst Philosophie von der esoterischen Art.“ ⁶⁾ Eine solche Konzeption vom Märchen — Wieland deutet

¹⁾ Anzeige des Dschinnistan im Teutschen Merkur, Julius 1785 (Wieland, Akademie-Ausgabe I 18, S. 3 f.).

²⁾ „Der außerordentliche Beyfall, womit die ersten mit Geschmack (!) geschriebenen Werke dieser Gattung, die Arabischen Mährchen des Galland und die Feenmährchen der Gräfin d'Aulnoy in und außer Frankreich aufgenommen wurden, zeugte natürlicher Weise eine unzählige Menge ähnlicher Producte wiewohl von ungleichem Werthe; die Buchläden wurden mit Arabischen, Persischen, Türkischen, Tartarischen, Mongolischen und Schinesischen Mährchen überschwemmt“ (Anzeige des Dschinnistan im Teutschen Merkur a. a. O. S. 4). — „Seitdem Galland mit den berühmten Arabischen Mährchen, und die Gräfin d'Aulnoy mit ihren Feen-Mährchen den allgemeinen Geschmack der lesenden Welt für diese Art von Gemüths-Ergötzung, so zu sagen ausfindig gemacht haben, war nichts natürlicher, als daß nun eine Menge Arbeiter mit mehr oder weniger Witz, Geschmack, Menschen- und Sitten-Kenntnis und die Geschicklichkeit in der Kunst des Vortrags, oder auch manche mit gar nichts von allem diesem, ein so fruchtbares Feld der schönen Litteratur in die Wette anbauen; und daß dieser Wetteifer nach und nach Mährchen von allen möglichen Gattungen in unendlicher Menge hervorbrachte.“ (Vorrede zu Dschinnistan a. a. O. S. 7). Die hier beidemal mit Galland zusammen genannten „Contes des Fées“ der Baronin Aulnoy halten einen ernstlichen Vergleich mit 1001 Nacht nicht aus, und Wieland selbst bezeichnet sie a. a. O. als Kindermärchen, d. h. gerade als Beispiel für die von ihm abgelehnte Gattung: „Einige gute Köpfe fanden, daß man über die Grenzen der Damen d'Aulnoy und Murat hinausgehen und auch Mährchen für eine Klasse von Leuten schreiben könne, welche schwehrrer zu unterhalten sind als Kinder, oder Personen, die in gewissen Stunden sich gerne zu Kindern machen lassen.“

³⁾ Das Wintermährchen, Anm. zu v. 1 „Dinazade“ (Wieland, Akademie-Ausgabe I 12, S. A 23).

⁴⁾ Auch das „Volksmärchen“ des Musäus wendet sich in Ton und Vortrag an die Erwachsenen und unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Vgl. hierüber Fr. v. d. Leyen: Die Welt der Märchen. Bd 2. S. 216ff. Dort auch Hinweis auf stoffliche Entlehnung aus 1001 Nacht bei Musäus.

⁵⁾ Vorrede zum ersten Band des Dschinnistan (Wieland, Akademie-Ausgabe I 18, S. 9).

⁶⁾ Ebd. S. 7.

natürlich auch auf sein eigenes Schaffen — konnte gewiß nur gefaßt werden in einer Zeit, deren Vorstellung vom Märchen sich ursprünglich an 1001 Nacht orientiert hatte.

Goethes Äußerungen über 1001 Nacht weisen, wie wir sehen werden, in eine ähnliche Richtung. So wichtig ihm an dem Werk die Atmosphäre des Wunderbaren, Traum- und Zauberhaften war, so wach war sein Augenmerk auch auf Weisheit und Ethos gerichtet. Im übrigen sprach Goethe gelegentlich aus, worin der besondere Vorteil von 1001 Nacht für den neueren Dichter bestand, der das Werk als Quelle benutzen wollte: es bot „halbverarbeitete zugerichtete Stoffe, indessen die alten Schätze dieses Fachs, welche Deutschland besitzt, noch roh und ungenießbar dalagen“. ¹⁾ Das „halbverarbeitet zugerichtet“ weist darauf hin, daß in den 1001-Nacht-Erzählungen einerseits schon ein Element echt dichterischer Behandlung zu erkennen ist, nicht purer Rohstoff vorliegt. Andererseits sind die Gegenstände doch nicht von so überragenden Dichtern in endgültiger Weise behandelt, daß sich für künftige Ausgestaltung nicht noch ein weites Feld böte.

Die Wertschätzung von 1001 Nacht in der Goethezeit muß endlich noch in einem größeren Zusammenhang gesehen werden. Das 18. Jahrhundert und die ersten Jahrzehnte des 19. hatten für alles aus dem Orient Kommende überhaupt ein ausgeprägtes lebhaftes Interesse. Die Anteilnahme vergrößerte sich noch, als zu Ende des 18. Jahrhunderts die wissenschaftliche Erforschung orientalischer Literatur einsetzte. Eine Vielzahl führender geistiger Persönlichkeiten — von Voltaire, Montesquieu, Herder, Wieland bis zu Goethe, Humboldt, den Schlegels, Schopenhauer, Platen u. a. — sehen wir immer wieder ihre Blicke auf den Orient richten. Entsprechend war auch im großen Publikum ein mit späteren Zeiten nicht zu vergleichendes Orientinteresse vorhanden. Goethes West-östlicher Divan ist für diese Gesamtströmung der Zeit nur das hervorragendste, aber keineswegs einzige Zeichen. Das damalige Interesse für 1001 Nacht wird erst verständlich, sieht man es im Rahmen der generellen Anteilnahme jener Epoche an Orientalischem überhaupt. Dabei ist jedoch zugleich in Betracht zu ziehen, daß diese Anteilnahme eine lange Vorgeschichte hat und daß innerhalb dieser Vorgeschichte das Erscheinen von Gallands *Mille et une nuit* einen sehr prägnanten Wendepunkt darstellte. Nachdem erstmals in größerem Umfang durch die Kreuzzüge Kunde vom Orient nach Europa drang, waren es vor allem Reisebeschreibungen, die mehr und mehr das Interesse am Nahen und Fernen Osten erweckten. Durch solche Reisebeschreibungen gelangte man besonders im 17. Jahrhundert zu näherer Kenntnis des Orients, und in dieser Zeit erwachte erstmals ein wirklich „überschwängliches Interesse“. ²⁾ Aber das Wissen speiste

¹⁾ Zu brüderlichem Andenken Wielands (WA I 36, 325).

²⁾ Vgl. J. Fück a. a. O. S. 98. — Paul Hultsch: Der Orient in der deutschen Barockliteratur. Phil. Diss. Breslau 1938. S. 6f.

sich eben wesentlich nur aus Sekundärquellen¹⁾, die Vorstellungen vom Orient blieben entsprechend klischeehaft.²⁾ Despotismus, Barbaren-Grausamkeit, Odaliskwesen, Prunk und Reichtum, dies alles zog die Neugier an, doch fehlte die Einsicht in echte Realität, da auch den Reisebeschreibungen meist die Fähigkeit naturwahren Schilderns abging.³⁾ In dieser Situation brachte Gallands 1001 Nacht am Anfang des 18. Jahrhunderts zum erstenmal eine originale Darstellung mit echtem vielfarbigem Detail. Dies erklärt die ungeheure, sensationelle Wirkung des Werks bis hinein in die Goethezeit, eine Wirkung, die dadurch noch gesteigert wurde, daß jenes Detail von so überaus großer Anziehungskraft war. Nun fand das Orientinteresse eine Vielzahl von Auskünften, die ihm bisher fehlten. „Pour le lecteur européen, l'Orient qui n'était qu'un squelette prend une forme plus consistante et reçoit une âme.“⁴⁾

Vieles traf zusammen, das 1001 Nacht nun sogleich zu einem Klassiker machte.⁵⁾ So bezauberte das Wunderbare und das Amouröse an den Erzählungen ganz besonders eine Epoche, die soeben von der Aufklärung übersättigt war. Doch auch auf andere Weise kam vieles dem Zeitgeschmack entgegen. Auf dem Hintergrund von 1001 Nacht erschienen Orient, Morgenland — damals noch ziemlich vage Bezeichnungen für geographisch und historisch Heterogenes — als eine Welt der Lebensfülle, der Heiterkeit, des ewig blauen Himmels. Zugleich aber war diese Welt, auch wo sie phantastische Abenteuer und allen Märchenzauber der Ferne darbot, erhellt und geadelt vom Lichte des Geistes, der Bildung, der Vernunft. Und noch der Zauber selbst verband sich mit Wahrheit und plastischer Realität.

Durch das Zusammenkommen dieser Eigenschaften rückte der „Orient“ ein ganzes Stück weit in die Nähe der „Antike“, wie man sie damals sah. Das Werten der Zeit orientierte sich ja notwendig am Maßstab des klassischen Altertums, und das Morgenland fand darum Eingang und Anklang, weil es — bei allen Unterschieden — in so vielem einem an der Antike geschulten Geschmack zusagen konnte. Dies mag die an sich wohl seltsame Tatsache erklären, daß man gerade dem Altertum zunächst Verpflichtete wie Voltaire, Wieland, Goethe dem Osten so starke Aufmerksamkeit zuwenden sieht. Die

¹⁾ P. Hultsch a. a. O. S. 14.

²⁾ Das einzige bedeutende arabische Literaturdenkmal, das vor 1001 Nacht durch Übersetzungen in Europa bekannt wurde, war der Koran. Die Auseinandersetzung mit dem Koran blieb jedoch zumeist Angelegenheit der gelehrten Theologen. — Erste Kostproben aus der persischen Literatur, die in Deutschland größere Verbreitung erlangten, brachte die den Reisebeschreibungen des Adam Olearius angehängte Verdeutschung von Saadis „Gulistan“ (1654) und „Bostan“ (1696). Auch Lokmans Fabeln und einige Sprichwörter-sammlungen, die vor Gallands 1001-Nacht-Übersetzung bekannt wurden, sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

³⁾ Vgl. P. Hultsch a. a. O. S. 18 ff.: Kap. Die Reisebeschreibungen und ihre Kompilationen.

⁴⁾ N. Elisséeff a. a. O. S. 9.

⁵⁾ N. Elisséeff a. a. O. S. 6.

Genannten zeigen denn auch — obgleich jeder auf sehr verschiedene Weise — ganz besondere Verbundenheit mit 1001 Nacht. Im ganzen läßt sich also sagen: nicht trotz, sondern wegen seiner klassizistischen Tendenz kam das 18. Jahrhundert zum Orient. Man sah nicht so sehr den Gegensatz wie das Übereinstimmende. Als symbolisch hierfür kann die Tatsache gelten, daß Winckelmann in Rom Arabisch lernt, Orientreisen plant und sich in orientalischem Habit gefällt. Kennzeichnend in diesem Zusammenhang ist es auch, daß J. H. Voß anschließend an seine Odysseeübertragung (1781) Gallands 1001 Nacht übersetzt (1781—85).¹⁾ Viele der bahnbrechenden Orientalisten kamen von der klassischen Philologie her, wie Scaliger, Herbelot, Reiske, Jones, die Brüder Schlegel, W. v. Humboldt und andere. Gerade die Worte, mit denen Goethe Sir William Jones' Verdienste und Tätigkeit rühmt, heben hervor, daß Antike und Orient keinen unüberbrückbaren Gegensatz bildeten, sondern durch ein gemeinsames „Schöne und Gute“ verbunden sind: „Jones . . . in griechischer und lateinischer Literatur dergestalt gegründet, daß er nicht allein die Producte derselben zu würdern, sondern auch selbst in diesen Sprachen zu arbeiten weiß, mit den europäischen Literaturen gleichfalls bekannt, in den orientalischen bewandert, erfreut er sich der doppelt schönen Gabe, einmal eine jede Nation in ihren eigensten Verdiensten zu schätzen, sodann aber das Schöne und Gute, worin sie sämtlich einander nothwendig gleichen, überall aufzufinden.“²⁾

Es ist also bei jedem Erforschen der Wirkungsgeschichte von 1001 Nacht im 18. Jahrhundert und der Goethezeit der Umstand in Betracht zu ziehen, daß jene Epoche sowohl mit dem Orient überhaupt als auch mit den Erzählungen der Scheherazade in ganz anderem Maße verbunden war als die dann folgenden Zeiten. Hier war das Interesse und Wissen ein größeres, dank einer spezifischen geschmacklich begründeten Affinität zwischen Aufklärung und Klassizismus einerseits und dem Orient andererseits. Wenn Hugo von Hofmannsthal ein so dankbarer Leser und Nutzer der 1001 Nacht in unserem Jahrhundert war, so steht er auch mit diesem Zug wie mit so vielen anderen auf dem Boden der Goethezeit. Aber noch Stefan George, der wie Gundolf und andere betonten, einer neuen Epoche, nicht mehr der Goetheschen angehörte, hatte ein dauerhaft lebendiges Verhältnis zu 1001 Nacht.³⁾

¹⁾ Wieland pries diese Übersetzung als ein „Meisterwerk . . ., wozu sich ein Mann von Genie und der Übersetzer der Odyssee, mit Ehren bekennen darf“. (Vorrede zum ersten Band des Dschinnistan a. a. O. S. 5.)

²⁾ Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan: Lehrer; Abgeschiedene, Mitlebende. (WA I 7, 218f.) Jones wurde vor allem durch Lektüre von 1001 Nacht dazu veranlaßt, sich dem Orient und dem Studium seiner Sprachen zuzuwenden. Vgl. J. Fück a. a. O. S. 130.

³⁾ Das beweist die Verwendung des Motivs vom Zauberpferd im ersten Gedicht des Buches der Hängenden Gärten (1895); ferner die Erwähnung der Scheherazade im Siebenten Ring (1907; viertes Gedicht der Gezeiten) und im Neuen Reich (1929; erstes Gedicht der Lieder; wenn dort v. 3 vom „Märchengarten der Ahnin“ gesprochen wird, so ist mit der

Daß die Neuzeit ein wieder wachsendes Interesse an 1001 Nacht gewinne, läßt vor allem die Existenz der vorbildlichen großen deutschen Ausgabe von Enno Littmann erhoffen.¹⁾ Daß diese Übersetzung trotz all ihrer Vorzüge für die vorliegende Arbeit nicht zu Grunde gelegt werden konnte, liegt an der Besonderheit der zu lösenden Aufgabe. Um die Einflüsse von 1001 Nacht auf Goethe zu erkennen, müssen wir das Werk in den Ausgaben lesen, die dem Dichter vor Augen lagen, d. h. in der von Galland und — für die Zeit nach 1824/25 — in der Breslauer Ausgabe. Die bis zu wörtlichen Anklängen gehenden Anregungen lassen sich nur auf diese Art nachweisen. Überdies haben die Geschichten in den früheren Ausgaben meist auch eine andere Gestalt als in der modernen: 1001 Nacht ist in den mannigfachen Handschriften sehr unterschiedlich überliefert. Entsprechend müssen wir uns auch den von Goethe benutzten Ausgaben anschließen, was die Formung der Eigennamen angeht, unter Verzicht auf die philologisch korrekteren Umschreibungen der Neuzeit. Allgemeinem Gebrauch (vom Duden bestätigt) und Goethes Schreibweise folgen wir hinsichtlich des Namens der Scheherazade.²⁾

„Ahnin“ sicherlich Scheherazade gemeint). — Während seiner letzten Krankheit (1933) ließ George sich aus 1001 Nacht vorlesen. (Michael Stettler, Begegnungen mit dem Meister. Aarau 1943. S. 54.)

¹⁾ Übertragen nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe von 1839. 6 Bände. 2. Aufl. Wiesbaden 1954 (Insel-Verlag).

²⁾ Sperrungen in Zitaten stammen, wenn nicht anders vermerkt, von der Verfasserin.

ERSTER THEIL

FRÜHE BEKANNTSCHAFT MIT 1001 NACHT

Die erste Begegnung Goethes mit der Scheherazade dürfen wir mit Sicherheit in die Zeit setzen, wo Mutter und Großmutter die dichterische Phantasie des Kindes durch die vielen Märchenerzählungen anregten, von denen die Überlieferung weiß. Nicht die 1001-Nacht-Erzählungen in ihrer Gesamtheit, aber doch viele auch für Kinder verständliche Episoden und Motive werden ihm die frei gestaltenden Erzählerinnen nahegebracht haben, neben den echten Kindermärchen der „Mutter Gans“ von Perrault, den Feenmärchen vor allem französischer Provenienz, deutschen Volksbüchern etc.¹⁾ Eine Stelle im Werther, die gewiß auch im Sinne eines autobiographischen Zeugnisses aufgefaßt werden darf, läßt darauf schließen, daß 1001-Nacht-Erinnerungen des Dichters in solch frühe Jugend zurückreichen: „Meine Großmutter“, so heißt es dort²⁾, „hatte ein Märchen vom Magnetberg, die Schiffe, die zu nahe kamen, wurden auf einmal alles Eisenwerks beraubt, die Nägel flogen dem Berge zu, und die armen Elenden scheiterten zwischen den übereinander stürzenden Brettern.“ Dieses Märchen vom Magnetberg stammt aus Gallands *Mille et une nuit*. Es findet sich, mit Übereinstimmung des von Goethe erwähnten Details, in der „*Histoire du troisième Calender, fils de Roi*“.³⁾ Die Hauptmärchenerzählerin im Haus war

¹⁾ Daß man sich in damaliger Zeit „von Kindesbeinen an ganz ausnehmend an Tausend und einer Nacht ergötzt“ hätte, betont Bürger in der 1781 veröffentlichten Ankündigung seiner geplanten 1001-Nacht-Übersetzung. Vgl. unten S. 30 Anm. 3.

²⁾ 26. Julius [1771] (WA I 19, 58).

³⁾ Galland I, 341ff.: „... Le Pilote ... se mit à pleurer comme un homme qui croyoit sa perte inévitable, et son désespoir jetta l'épouvante dans tout le Vaisseau. Je lui demandai quelle raison il avoit de se désespérer ainsi. Hélas, Sire, me répondit-il, la tempête que nous avons essuyée, nous a tellement égarés de notre route, que demain à midi, nous nous trouverons près de cette noirceur, qui n'est autre chose que la montagne noire: et cette montagne noire est une mine d'aimant, qui dès à présent attire toute votre Flotte, à cause des clous et des ferremens, qui entrent dans la structure des Vaisseaux. Lors que nous en serons demain à une certaine distance, la force de l'Aimant sera si violente, que tous les cloux se détacheront, et iront se coller contre la montagne: vos Vaisseaux se dissoudront, et seront submergés. Comme l'Aimant a la vertu d'attirer le fer à soi, et de se fortifier par cette attraction, cette montagne du côté de la mer, est couverte des cloux d'une infinité de Vaisseaux qu'elle a fait périr; ce qui conserve et augmente en même tems cette vertu ... Le lendemain matin, nous aperçumes à découvert la montagne noire, et

jedoch nicht die Großmutter, sondern die Mutter Goethes, deren „Lust zu fabulieren“ berühmt geworden ist.¹⁾ Sie muß eine lebendige „Scheherazade“ gewesen sein. So wie sie ihre „Mährgen“ erzähle, „so erzähle kein Mensch“, behauptet Bettina Brentano,²⁾ die doch selber genial zu fabulieren verstand. Durch Bettinas Bericht wissen wir auch, daß die Mutter Goethes wirklich nach dem Muster der indischen Sultanin verfuhr, wenn sie Märchen erzählte: wie Scheherazade ließ auch sie die Handlung mitten in einem spannenden Moment abbrechen und erst den nächsten Tag die Fortsetzung bringen. Das Ergebnis dieser Erzähltechnik war nicht nur Erhöhung der Spannung, sondern vor allem lebendiges Mitdichten des Kindes, das den Faden der Handlung selbständig weiterspann:

„Die Mutter glaubte auch sich einen Antheil an seiner Darstellungsgabe zuschreiben zu dürfen, denn einmal, sagte sie, konnte ich nicht ermüden zu erzählen, so wie er nicht ermüdete zuzuhören . . . da war kein Mensch so eifrig auf die Stunde des Erzählens mit den Kindern wie ich, ja, ich war im höchsten Grad begierig unsere kleinen eingebildeten Erzählungen weiter zu führen, und eine Einladung, die mich um einen solchen Abend brachte, war mir immer verdrießlich. Da saß ich, und da verschlang er mich bald mit seinen großen schwarzen Augen, und wenn das Schicksal irgend eines Lieblings nicht recht nach seinem Sinn ging, da sah ich wie die Zornader an der Stirn schwoll und wie er die Thränen verbiß. Manchmal griff er ein und sagte noch eh ich meine Wendung genommen hatte, nicht wahr, Mutter, die Prinzessin heirathet nicht den verdammten Schneider, wenn er auch den Riesen³⁾ todschlägt; wenn ich nun Halt machte und die Katastrophe auf den nächsten Abend verschob, so konnte ich sicher sein, daß er bis dahin alles zurecht gerückt hatte, und so war mir denn meine Einbildungskraft, wo sie nicht mehr zureichte, häufig durch die seine ersetzt, wenn ich denn am nächsten Abend die Schicksalsfäden nach seiner Angabe weiter lenkte und sagte: Du hast's gerathen, so ist's gekommen, da war er Feuer und Flamme, und man konnte sein Herzchen unter der Halskrause schlagen sehen. Der Großmutter, die im Hinterhause wohnte und deren Liebling er war, vertraute er nun allemal seine Ansichten, wie es mit der Erzählung wohl noch werde, und von dieser erfuhr ich wie ich seinen Wünschen gemäß weiter im Text solle, und so war ein geheimes diplomatisches Treiben zwischen uns,

l'idée que nous en avions conçue, nous la fit paroître plus affreuse qu'elle n'étoit. Sur le midi nous nous en trouvâmes si près, que nous éprouvâmes ce que le Pilote nous avoit prédit. Nous vîmes voler les cloux et tous les autres ferremens de la Flotte vers la montagne, où par la violence de l'attraction ils se collèrent avec un bruit horrible. Les Vaisseaux s'entrouvrirent et s'abimèrent dans la mer, qui étoit si haute en cet endroit, qu'avec la sonde nous n'aurions pû en découvrir la profondeur. Tous mes gens furent noyés; mais Dieu eut pitié de moi, et permit que je me sauvasse en me saisissant d'une planche . . .“ — Max Herrmann (Jub.-Ausg. Bd 16 S. 388) verweist zu der Werther-Stelle irrtümlich auf Sindbad den Seefahrer. Dort (6. Reise) ist nicht vom Magnetberg die Rede: Wind und Strömung lassen Schiffe an der Felsenküste scheitern. (Vgl. Galland 2, 98ff.)

¹⁾ Vgl. Zahme Xenien VI v. 1826 f. (WA I 3, 368).

²⁾ Vgl. Bettinas Briefwechsel mit Goethe. Hrsg. v. R. Steig. Leipzig 1922. S. 13 f.

³⁾ Prinzessin, Schneider und Riese treten als typische Märchenfiguren auch in Gallands *Mille et une nuit* auf; doch ist hier wohl an die Perraultsche Fassung des Märchens vom tapfern Schneiderlein zu denken.

das keiner an den andern verrieth; so hatte ich die Satisfaction zum Genuß und Erstaunen der Zuhörenden, meine Märchen vorzutragen, und der Wolfgang, ohne je sich als den Urheber aller merkwürdigen Ereignisse zu bekennen, sah mit glühenden Augen der Erfüllung seiner kühn angelegten Pläne entgegen, und begrüßte das Ausmalen derselben mit enthusiastischem Beifall. Diese schönen Abende, durch die sich der Ruhm meiner Erzählungskunst bald verbreitete, so daß endlich alt und jung daran Theil nahm, sind mir eine sehr erquickliche Erinnerung.“¹⁾

Der Scheherazadestil des Märchenerzählens in Fortsetzungen, wie die Mutter ihn pflegte, prägte sich Goethe so tief ein, daß er für ihn sich aufs engste verknüpfte mit seinen Vorstellungen von der Gattung des Märchens, wie von wirkungsvollem Erzählen überhaupt. Bei den drei Goetheschen Märchen, die wir kennen, ging es dem Dichter jedesmal darum, sie bei ihrer Veröffentlichung als Fortsetzungsgeschichten zu behandeln.²⁾ Die Mutter war es auch, die ihn durch ihr Beispiel lehrte, „bekannte Märchen aufzufrischen, andere zu erfinden und zu erzählen, ja im Erzählen zu erfinden“.³⁾ Als bestes aber vererbte sie ihm ihre eigene Scheherazadennatur, ihre unerschöpfliche Fabulierfreude gepaart mit der Fähigkeit, „alles was die Einbildungskraft hervorbringen, fassen kann, heiter und kräftig darzustellen“.³⁾

Dichtung und Wahrheit berichtet, wie bereits der Knabe „Wohlwollende sehr glücklich machen konnte“, wenn er ihnen Märchen erzählte.⁴⁾ Als Beispiel für diese frühe Betätigung seiner Dichtergabe gibt Goethe den Neuen Paris.

DAS „KNABENMÄRCHEN“: DER NEUE PARIS

Bedeutet die Bezeichnung des Neuen Paris als „Knabenmärchen“ und die Einordnung in diese frühe Lebensperiode innerhalb von Dichtung und Wahrheit, daß wir die Geschichte als paradigmatisch für Goethes Art, in der Jugend Märchen zu erzählen, ansehen dürfen, so hat Goethe hier einen bemerkenswerten Hinweis gegeben, aus welcher Quelle er in jener Zeit als Märchenerzähler am meisten schöpfte. Es ist noch nicht beachtet worden, wie eigentlich das ganze märchenhafte Ausmalen orientalisches Kolorit von 1001 Nacht trägt. Zwar vermischen sich in der Phantasie des Knaben Gestalten der griechischen Mythologie mit Vorstellungen aus der Welt von 1001 Nacht, aber die gräzisierenden Elemente spielen im Neuen Paris eine viel geringere Rolle als der Anteil des orientalisches Märchenhaften. Der antiken Mythologie sind nur entnommen der Name „Paris“ und damit zugleich

¹⁾ Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. 2. Aufl. Berlin 1837. Bd 2, S. 251 ff.

²⁾ Vgl. unten S. 18,61–67. ³⁾ Dichtung und Wahrheit Buch 10 (WA I 27, 373).

⁴⁾ Ebd. Buch 2 (WA I 26, 76). Vgl. auch Biographische Einzelheiten. Jugend-Epoche (WA I 36, 224): „Ich erzählte sehr leicht und bequem alle Märchen, Novellen, Gespenster- und Wundergeschichten, und wußte manche Vorfälle des Lebens aus dem Stegreife in einer solchen Form darzustellen.“

— jedoch bereits in charakteristisch orientalisierender Umgestaltung — die Situation des Vis-à-vis dreier Schönen mit einem Knaben und das Apfelmotiv, ferner die Traumerscheinung des Boten „Mercur“ zu Anfang, dann der Name „Narciß“ (mit dem der Knabe sich von den Vögeln angerufen hört) und schließlich die Spielzeugschlacht zwischen der „Königin der Amazonen“ und dem „Achill und einer sehr stattlichen griechischen Reiterei“ (92). Betrachten wir die Begebenheiten und Details des Neuen Paris in ihrer Aufeinanderfolge, so ergibt sich, was den Anteil von 1001-Nacht-Elementen betrifft, eine beträchtliche Summe:

[1.] Gleich zu Anfang ist ein wörtlicher Anklang an eins der berühmtesten Märchen von 1001 Nacht zu verzeichnen: Merkur überreicht dem Träumenden drei Äpfel; die Beschreibung dieser drei Äpfel gleicht weitgehend jener von den wunderbaren Früchten, die Aladdin in dem unterirdischen Garten sammelt, als er die Wunderlampe holt. Bei Goethe heißt es: „Mercur . . . reichte seine Hand her und zeigte mir drei Äpfel, die sie kaum fassen konnte, und die eben so wundersam schön als groß waren, und zwar der eine von rother, der andere von gelber, der dritte von grüner Farbe. Man mußte sie für Edelsteine halten, denen man die Form von Früchten gegeben . . . Er . . . gab mir die Äpfel in meine offenen Hände; sie schienen mir noch größer geworden zu sein. Ich hielt sie darauf in die Höhe, gegen das Licht, und fand sie ganz durchsichtig.“¹⁾ An späterer Stelle werden die drei Äpfel geradezu als „drei Juwelen“ bezeichnet.²⁾

Galland beschreibt die Früchte folgendermaßen: „Les arbres de ce jardin étoient tous chargés de fruits extraordinaires: chaque arbre en portoit de différante couleur; il y en avoit de blancs, de luisans et transparens comme le cristal, de rouges, les uns plus chargés, les autres moins; de verds, de bleus, de violets, de tirans sur le jaune, et de plusieurs autres sortes de couleurs. Les blancs étoient des perles; les luisans et transparens, des diamans; les rouges les plus foncés, des rubis; les autres moins foncés, des rubis balais; les verds des émeraudes; les bleus, des turquoises; les violets, des amethystes; ceux qui tiroient sur le jaune, des saphirs; et ainsi des autres. Et ces fruits étoient tous d'une grosseur et d'une perfection, à quoi on n'avoit encore vû rien de pareil dans le monde. . . La diversité de tant de belles couleurs néanmoins, la beauté et la grosseur extraordinaire de chaque fruit, lui donna envie d'en cueillir de toutes les sortes.“³⁾

Übrigens spielen die Früchte⁴⁾ in der Aladdin-Erzählung eine besondere Rolle. Der unbekannte Jüngling läßt sie dem Sultan zum Geschenk überreichen, als er kühn um die Hand seiner Tochter anhält. Es ist dies der erste entscheidende Schritt, der ihn zum Eidam des Sultans qualifiziert. Dem jungen Paris werden die Äpfel gegeben, damit er für die drei schönsten jungen

¹⁾ Dichtung und Wahrheit Buch 2 (WA I 26, 79).

²⁾ Ebd. 97¹¹. ³⁾ Galland, 5, 226f.

⁴⁾ Zur Anzahl: drei Äpfel (der antike Paris hat nur einen Apfel) vgl. auch „Histoire des trois Pommes“, Galland 2, 135 ff.

Leute der Stadt Gattinnen finden soll. In beiden Fällen also das Motiv der Brautwerbung.¹⁾

[2.] Im Anschluß an den Traum beginnt im Neuen Paris nach einer kurzen realistischen Schilderung der Welt der Wirklichkeit mit Frankfurter Lokalkolorit das eigentliche Märchen beim Eintritt durch das merkwürdige „Pfortchen“, das der Knabe an dem ihm sonst bekannten Orte sich „nicht erinnerte je gesehen zu haben“ (81). Dies sonderbare „Pfortchen“ ist mit seltsamen „Zierrathen“ geschmückt, die den Knaben fremdartig anmuten.

Daß etwas plötzlich da ist, was vorher nicht zu sehen war — wie hier das „Pfortchen“ —, ist ein beliebtes Motiv der Scheherazade, mit dem auch sie häufig in ihren Erzählungen die Schwelle bezeichnet, die aus der Welt der Realitäten in den Bereich des Märchenhaften führt. Auch in ihren Erzählungen ist es oft eine Pforte, hinter der für die Helden ihrer Märchen das Reich des Wunderbaren beginnt. So entdeckt z. B. Prinz Achmed nahe der Stadt in einem Felsen eine nie vorher gesehene metallene Pforte, hinter der sich für ihn das Feenreich auftut, allerdings nur für ihn — wie in Goethes Märchen nur für Paris, denn das Eigentümliche dieser Pforte zum Feenreich ist, daß sie ausschließlich den Lieblingen der Feenkönigin sichtbar wird: „Cette porte étoit apparente pour les hommes seulement, et particulièrement pour certains hommes dont la présence pouvoit être agréable à la Fée Paribanou, et nullement pour les femmes.“²⁾

In Goethes Neuem Paris wird das Pfortchen wieder unsichtbar: „Sobald mir's nur irgend möglich war, ging ich wieder zur schlimmen Mauer, um . . . das köstliche Pfortchen zu beschauen. Allein zu meinem größten Erstaunen fand ich alles verändert . . . von dem Pfortchen findet sich überhaupt keine Spur.“ (98 f.)

Ähnlich heißt es von der oben bezeichneten Pforte in 1001 Nacht: „La Magicienne se retourna pour observer la porte, et pour la reconnoître; mais elle la chercha en vain, elle étoit devenue invisible. . .“³⁾

[3.] Als „Pfortner“ erscheint bei Goethe „ein Mann, dessen Kleidung etwas Langes, Weites und Sonderbares hatte. Auch ein ehrwürdiger Bart umwölkte sein Kinn; daher ich ihn für einen Juden zu halten geneigt war. Er aber, eben als wenn er meine Gedanken errathen hätte, machte das Zeichen des heiligen Kreuzes, wodurch er mir zu erkennen gab, daß er ein guter katholischer Christ sei.“ (81)

Der so geschilderte Pfortner erinnert an unzählige Gestalten in 1001 Nacht: Greise in Kaftan oder Kutte mit „ehrwürdigem Bart“ gehören zu den stereotypen Figuren der

¹⁾ Der Neue Paris wurde diktiert am 3. Juli 1811. Das Aladdin-Märchen hatte Goethe noch im November 1808 gründlich gelesen im Zusammenhang mit einer beabsichtigten Rezension von Oehlenschlägers „Aladdin“ (vgl. unten S. 86 ff.). Es war ihm also in frischer Erinnerung. Auch die Juni 1810 verfaßte Episode vom Auffinden des Kästchens in Wilhelm Meisters Wanderjahren (1. Fassung) zeigt Einfluß des Aladdin-Märchens (vgl. unten S. 125–29.).

²⁾ Galland 6, 367f.

³⁾ Galland 6, 381.

Scheherazade, die fast in jeder Geschichte vorkommen. Speziell als Hüter eines herrlichen Gartens wie hier bei Goethe wäre die Gestalt des Scheich Ibrahim zu nennen in der „Histoire de Noureddin et de la belle Persienne“.¹⁾ Auch er ist „un vieillard à longue barbe blanche“. — Nicht nur Juden und Mohammedaner werden von der Scheherazade mit den genannten Attributen: ehrwürdiger Bart und Kaftan oder Kutte geschildert, sondern auch — wie hier bei Goethe — Christen. So heißt es z. B. in der Geschichte von den drei schönen Schwestern in Bagdad, mit der Goethes Märchen auch sonst Ähnlichkeiten aufweist: „La Dame s'arrêta devant une porte fermée, et frappa. Un Chretien vénérable par une longue barbe blanche ouvrit.“²⁾

[4.] Im Neuen Paris heißt es weiter: „Die wunderliche Kleidung des Pförtners, die Abgelegenheit und ein sonst ich weiß nicht was, das in der Luft zu liegen schien, beklemmte mich. Ich verweilte daher, unter dem Vorwande die Außenseite [der Pforte] noch länger zu betrachten, und blickte dabei verstoßen in den Garten . . . der Alte wußte mich immer um einen Schritt weiter zu locken. Ich widerstand auch eigentlich nicht: denn ich hatte jederzeit gehört, daß ein Prinz oder Sultan in solchem Falle niemals fragen müsse, ob Gefahr vorhanden sei.“ (82)

Mit dem letzten Satz weist Goethe offenkundig auf die Märchen von 1001 Nacht hin: die männlichen „Musterbilder“ des Knaben — das erfährt man aus dieser Stelle — sind Prinzen und Sultane, die beim Betreten neuer wundersamer und gefährvoller Bereiche ihren Mut unter Beweis stellen. Solche Mutproben sind in 1001 Nacht an der Tagesordnung: man denke nur an den Sultan, der sich in der „Histoire du Pescheur“ ganz allein in das verzauberte unheimliche schwarze Schloß hineinwagt³⁾; oder an den Prinzen von Persien, der ungeachtet der darauf stehenden Todesstrafe den Palast Schemselnihars betritt⁴⁾; an Prinz Firouz Schah, der ohne Furcht vor den bewaffneten Wächtern ins Gemach der Prinzessin von Bengalen gelangt⁵⁾; an Prinz Zeyn Alasnam, der unter größten Gefahren für Leib und Leben zum Wohnort des Königs der Genien vordringt⁶⁾; an Prinz Achmed beim Eintritt ins unterirdische Feenreich⁷⁾; an den Prinzen Codadad, der sogar vor der Behausung eines menschenfressenden Riesen nicht die Flucht ergreift⁸⁾, und an andere Sultane und Prinzen aus der Märchenwelt Scheherazades.

[5.] Der Knabe bei Goethe läßt sich von dem Alten, nachdem die Pforte hinter ihm sich geschlossen hat, „in dem belaubten Raume an der Mauer, die sich in's Runde zog, weiter führen“ und findet „manches an ihr zu bewundern“: „Nischen, mit Muscheln, Corallen und Metallstufen künstlich ausgeziert, gaben aus Tritonenmäulern reichliches Wasser in marmorne Becken . . .“ (83)

Auch der Garten des Kalifen in Bagdad in der „Histoire de Noureddin et de la belle Persienne“ wird — wie bei Goethe — von einer schönen großen Mauer rundherum umschlossen, auch hier gibt es eine prächtige Pforte und nahe dabei einen Quell. Auch hier wird ein Jüng-

¹⁾ Galland 4, 68 f.

⁵⁾ Galland 6, 201 ff.

²⁾ Galland 1, 199 f.

⁶⁾ Galland 4, 413 ff.

³⁾ Galland 1, 158.

⁷⁾ Galland 6, 328.

⁴⁾ Galland 3, 126.

⁸⁾ Galland 4, 444.

ling (mit seiner Begleiterin) von einem bärtigen Alten (dem schon unter 3. genannten Hüter des Gartens) herumgeführt. — Mit Muscheln und Korallen geschmückte Architektur wird geschildert in Galland 4, 154f. Ein marmornes Wasserbecken ähnlicher Art gehört zu den ersten Eindrücken des „Porteur“ beim Betreten des Besitztums der drei schönen Damen von Bagdad: „la Dame qui avoit ouvert la porte, la ferma; et . . . après avoir traversé un beau vestibule, ils passèrent dans une cour très-spatieuse, et environnée d'une galerie à jour . . . Au milieu de la cour, il y avoit un grand bassin bordé de marbre blanc, et plein d'une eau très-claire, qui y tomboit abondamment par un mufle de lion de bronze doré.“¹⁾ Ein ähnliches Wasserbecken gehört zu den ersten Eindrücken des Sultans in der eben (S. 8) erwähnten „Histoire du Pescheur“; nachdem dieser die Pforte durchschritten hat, bewundert er „un grand bassin avec un lion d'or massif à chaque coin. Les quatre lions jetoient de l'eau par la gueule, et cette eau en tombant formoit des diamans et des perles; ce qui n'accompagnoit pas mal un jet d'eau qui s'élançant du milieu du bassin, alloit presque frapper le fond d'un dome peint à l'Arabesque.“²⁾

[6.] Der nächste Eindruck des „neuen Paris“ in dem geheimnisvollen Garten sind die „Vogelhäuser . . . Die Vögel riefen und sangen uns an, wie wir vorschritten; die Staare besonders schwätzten das närrischste Zeug; der eine rief immer: Paris, Paris, und der andre: Narciß, Narciß, so deutlich als es ein Schulknabe nur aussprechen kann. Der Alte schien mich immer ernsthaft anzusehen, indem die Vögel dieses riefen . . .“ (83)

In den vielen Schilderungen von schönen Gärten in 1001 Nacht werden selten die Vögel vergessen. Hier nur ein Beispiel unter vielen, das sich unmittelbar an die obige Schilderung des Wasserbeckens anschließt: „...un jardin, que les parterres, les pieces d'eau, les bosquets, et mille autres agrémens concouroient à embellir; et ce qui achevoit de rendre ce lieu admirable, c'étoit une infinité d'oiseaux, qui y remplissoient l'air de leurs chants harmonieux; et qui y faisoient toujours leur demeure, parce que des filets tendus au-dessus des arbres et du Palais, les empêchoient d'en sortir.“³⁾ Das Motiv der mit menschlichem Verstand ausgestatteten sprechenden Vögel stammt gleichfalls aus 1001 Nacht.⁴⁾

[7.] Der Knabe wünscht, nachdem der Alte ihn rundherum an der Mauer entlang geführt hat und ihn wieder aus dem Garten entlassen will, ein „goldnes Gitter“ (84) näher betrachten zu dürfen, das er von Ferne in der Mitte des Gartens erblickt hat. Der alte Pfortner gewährt die Bitte, aber er knüpft Bedingungen an die Erlaubnis, näher zu treten. Die erste Bedingung, der sich der Knabe unterwerfen muß, besteht darin, daß er Hut und Degen zurücklassen soll, wozu er sich gerne bereit findet.

„Goldnes Gitter“, der Ausdruck weist wiederum auf die orientalische Märchensphäre, wo so häufig die Wohnbezirke schöner Frauen von goldenen Gittern umzogen sind. —

¹⁾ Galland 1, 204f.

²⁾ Galland 1, 160; ähnlich Galland 2, 329 u. öfter.

³⁾ Galland 1, 160; vgl. auch Galland 2, 329 u. das Vogelhaus im Garten der 40 Prinzessinnen: Galland 1, 394f.

⁴⁾ Vgl. die Histoire des deux Sœurs jalouses (Galland 6, 426ff.) und die Histoire du Mari et du Perroquet (Galland 1, 120ff.).

Kennzeichnend ist auch — wie bei den Märchen der 1001 Nacht — der ständig wachsende Reiz, der von dem Gesehenen ausgeht und der den Helden immer weiter und tiefer in unbekannte Wunderbezirke hineinlockt.¹⁾ — Daß man einen Ort nur unter gewissen Bedingungen betreten darf, gehört gleichfalls zu den erzählerischen Kunstgriffen der Scheherazade. So müssen sich z. B. in der Geschichte von den drei schönen Schwestern in Bagdad alle Gäste ganz bestimmten von den Herrinnen des Hauses aufgestellten Bedingungen (conditions) unterwerfen: sie dürfen an ihre Gastgeberinnen keine Frage richten, sie dürfen sich nicht um Dinge kümmern, die sie nichts angehen, und sie müssen sich ehrbar betragen.²⁾ — In der Geschichte vom „Dormeur éveillé“ muß sich jeder Gast der seltsamen Bedingung fügen, nie wieder mit dem Hausherrn zu essen und zu trinken, nie wieder sein Haus zu betreten, ja nie wieder ihn auch nur zu grüßen.³⁾ — In der Geschichte des 1. Kalenders darf der Prinz ein neues Gebäude nur besichtigen unter der Bedingung völliger Verschwiegenheit und Treue.⁴⁾ Solche und andere Bedingungen begegnen in den Erzählungen von 1001 Nacht auf Schritt und Tritt.

[8.] Nach Erfüllung der ersten Bedingung darf der „neue Paris“ sich dem sonderbaren Gitter nähern: „Ich schaute durch die Zwischenräume, und sah gleich dahinter ein sanft fließendes Wasser, auf beiden Seiten mit Marmor eingefast, das in seinen klaren Tiefen eine große Anzahl von Gold- und Silberfischen sehen ließ, die sich bald sachte bald geschwind, bald einzeln bald zugweise, hin und her bewegten. Nun hätte ich aber auch gern über den Canal gesehen, um zu erfahren, wie es in dem Herzen des Gartens beschaffen sei; allein da fand ich zu meiner großen Betrübnis, daß an der Gegenseite das Wasser mit einem gleichen Gitter eingefast war . . . Meine Neugier wuchs indeß, nach allem was ich gesehen, immer mehr, und ich nahm mir ein Herz, den Alten zu fragen, ob man nicht auch hinüber kommen könne.“ (85)

Auch in dem Garten des Kalifen, den Noureddin mit wachsender Verwunderung betrachtet — und den wir schon wiederholt zum Vergleich mit Goethes Märchengarten heranziehen konnten —, gibt es ein fließendes Wasser, ausgemauert an den Seiten und voll besonders schöner Fische: „Le voisinage du Tigre avoit donné lieu au Calife d'en détourner assez d'eau par dessus une grande voute bien terrassée, pour former une belle piece d'eau, où ce qu'il y avoit de plus beau poisson dans le Tigre venoit se retirer.“⁵⁾ Überhaupt aber gehören die klaren Gewässer und Teiche voll schöner Fische, insbesondere Gold- und Silberfische — ebenso wie die Scharen von Singvögeln — zum festen Bestand bei den außerordentlich häufigen Schilderungen von Märchengärten in 1001 Nacht.

[9.] Das weitere Vordringen in den wunderbaren Garten im Neuen Paris wird an neue Bedingungen geknüpft, und wenn es bisher noch zweifelhaft sein konnte, ob in der Schilderung des Gartens wirklich orientalisches Kolorit vorwalte, so enthebt die Art der neuen Bedingung uns des Zweifels: verlangt wird von dem Knaben, daß er seine bisherigen Kleider zurückläßt und

¹⁾ Vgl. Galland 1, 160ff.; 1, 392ff.; 2, 328f.; 4, 70ff. u. öfter.

²⁾ Galland 1, 217; vgl. auch ebd. 220f. u. 229 f.

³⁾ Galland 5, 11 ff.

⁴⁾ Galland 1, 252.

⁵⁾ Galland 4, 96.

orientalisches Gewand anlegt: „Er [der Alte] führte mich zurück nach der Mauer in einen kleinen reinlichen Saal, an dessen Wänden mancherlei Kleidungen hingen, die sich sämtlich dem orientalischen Costüm zu nähern schienen. Ich war geschwind umgekleidet; er streifte meine gepuderten Haare unter ein buntes Netz, nachdem er sie zu meinem Entsetzen gewaltig ausgestäubt hatte. Nun fand ich mich vor einem großen Spiegel in meiner Vermummung gar hübsch, und gefiel mir besser als in meinem steifen Sonntagskleide. Ich machte einige Gebärden und Sprünge, wie ich sie von den Tänzern auf dem Meßtheater gesehen hatte.“ (85 f.)

Mit dieser Verwandlung in einen „Orientalen“ wird — wie schon vorher bei der Erwähnung der mutigen „Sultane“ als männlicher Musterbilder des Knaben — deutlich hingewiesen auf die orientalische Heimat der Helden seiner Knabenträume. — Das Motiv, daß der „neue Paris“ mit seinen eigenen Kleidern nicht weiter in die Wunderwelt eindringen darf, erinnert von fern an das Aladdin-Märchen, wo dem Knaben geboten wird, beim Betreten der Schatzsäle die Schöße seiner Kleider aufzuheben und fest an sich zu halten und weder Boden noch Wände mit ihnen zu streifen, weil er sonst auf der Stelle sterben müsse. — Vor allem aber erinnert der Kleidertausch an eine außerordentlich häufig in 1001 Nacht geübte orientalische Sitte: kaum daß ein Gast einen fremden Palast betritt, so erhält er ein anderes Gewand, welches das seine an Kostbarkeit weit übertrifft. So heißt es in der 43. Nacht bei Galland, wo ein „Kalender“ von seinem Besuch bei einer Prinzessin berichtet: „La Princesse me fit entrer dans un bain . . . et lorsque j'en sortis, à la place de mon habit, j'en trouvai un autre très-riche, que je pris moins pour sa richesse, que pour me rendre plus digne d'être avec elle.“¹⁾ Ähnlich heißt es Galland 2, 170: „Il voulut reprendre l'habit qu'il venoit de quitter; mais on lui en présenta un autre de la dernière magnificence.“ — Oft werden in den Erzählungen der Scheherazade Gäste durch Überreichung eines Gewandes geehrt²⁾, ein Brauch, der ja noch bis in heutige Zeiten im Orient geübt wird.

[10.] Weiter berichtet der Held des Goetheschen Märchens: „Unter diesem sah ich in den Spiegel und erblickte zufällig das Bild einer hinter mir befindlichen Nische. Auf ihrem weißen Grunde hingen drei grüne Strickchen, jedes in sich auf eine Weise verschlungen, die mir in der Ferne nicht deutlich werden wollte. Ich kehrte mich daher etwas hastig um, und fragte den Alten nach der Nische so wie nach den Strickchen. Er, ganz gefällig, holte eins herunter und zeigte es mir. Es war eine grünseidene Schnur von mäßiger Stärke, deren beide Enden, durch ein zweifach durchschnittenen grünes Leder geschlungen, ihr das Ansehn gaben, als sei es ein Werkzeug zu einem eben nicht sehr erwünschten Gebrauch. Die Sache schien mir bedenklich, und ich fragte den Alten nach der Bedeutung. Er antwortete mir ganz gelassen und gütig: es sei dieses für diejenigen, welche das Vertrauen mißbrauchten, das man ihnen hier zu schenken bereit sei.“ (86)

Wer 1001 Nacht kennt, weiß, daß Schnüre zum Erdrosseln, Ruten, Geißeln, Peitschen, Stöcke und dergleichen „Werkzeuge zu einem eben nicht sehr erwünschten Gebrauch“ zum

¹⁾ Galland 1, 287 f.

²⁾ Vgl. Galland 1, 386; 2, 438; 3, 103; 3, 114 u. öfter.

üblichen Inventar der Gebäude gehören, in die die Scheherazade ihre Helden geraten läßt. Oft wird man Zeuge von Züchtigungen, die meist von Frauen an Missetätern als Strafe für mißbrauchtes Vertrauen oder als Rache an Feinden ausgeübt werden. Auch in der Geschichte von den drei schönen Schwestern in Bagdad, die mit Goethes Neuem Paris besonders viele Ähnlichkeiten aufweist, tritt ein solches Strafwerkzeug in Funktion.¹⁾

[11.] Die durch den Anblick so vieler wunderbarer Dinge stets wachsende Neugier des Goetheschen Knaben hat viele Parallelen in 1001 Nacht:

Mit ähnlicher Neugier dringt Nouredin in dem herrlichen Kalifengarten bis zur Mitte vor. — Maßlose Neugier treibt den Prinzen in der Lebensgeschichte des dritten Kalenders durch die Wundergärten der 40 Prinzessinnen und durch ihre zahllosen Schatzkammern, deren eine immer noch schöner als die andere ist. Hier wird der Zugang zu allen Herrlichkeiten an die Bedingung geknüpft, daß seine Neugier nur vor der letzten, der goldenen Tür haltmachen soll. Dem Prinzen gelingt es jedoch nicht, die Maßlosigkeit seiner Neugier zu bändigen, er mißbraucht das Vertrauen und öffnet die Tür; diese Schwachheit bringt ihn um den Besitz aller gesehenen Güter und stürzt ihn ins Verderben. — Neugier treibt auch den Sultan im Fischermärchen immer weiter hinein ins verzauberte Schloß, Neugier treibt Zobeide (eine der drei schönen Schwestern von Bagdad) in die Wunderwelt der versteinerten Stadt, und so wären noch zahllose Beispiele zu nennen, in denen Scheherazade ihre Gestalten von Neugier getrieben in wunderbare Bereiche eindringen läßt. — Etwas von wachsender Gefahr für den keck weitervordringenden Knaben liegt auch beim Goetheschen Märchen vom Neuen Paris in der Luft: die wiederholten „Bedingungen“ des Alten, die beim Betrachten der grünseidenen Schnüre ausgesprochene Warnung: „es sei dieses für diejenigen, welche das Vertrauen mißbrauchten, das man ihnen hier zu schenken bereit sei“, alles dies steigert wie in den Märchen der Scheherazade die Spannung der Zuhörer.

[12.] Es folgt dann bei Goethe die Schilderung eines Gartens, der mit seinen verschlungenen Beeten, seinem Labyrinth von Zieraten, seinen Blumenabteilungen von verschiedener Farbe, mit dem Kreis von Zypressen in der Mitte des Beet- und Blumenrondells alle Züge eines orientalischen Ziergartens trägt, wie ihn die Scheherazade so häufig in ihren Erzählungen ausmalt. — Als besondere Merkwürdigkeit aber fällt des Knaben Fabuliererei von einer Art optischer Täuschung auf: „Ich wußte fast nicht, wo ich den Fuß hinsetzen sollte: denn die schlängelnden Wege waren auf's reinlichste von blauem Sande gezogen, der einen dunklern Himmel, oder einen Himmel im Wasser, an der Erde zu bilden schien.“ (88)

Hier scheint Goethe eine Erklärung aus der Phantasie eines Kindes wiedergegeben zu haben für das wiederholt im Galland als „mirage“ bezeichnete Phänomen, das den Beduinen ein Wasser mitten im Wüstensand vorspiegelt. (Im Divan bezeichnete Goethe später diese Erscheinung als blauen „Streif erlogner Meere“.)²⁾ Die Phantasie eines Kindes läßt für ein solches Phänomen nur die Erklärung zu, daß der Sand selber von blauer Farbe sei. — Viel-

¹⁾ Vgl. Galland 1, 181. 185. 187. 233 f. Ferner Galland 2, 378. 3, 493. 509 f. 519. 542 u. öfter. Eine verhängnisvolle „grünseidene Schnur“ (un cordon de soye verte) wird erwähnt Galland 2, 334.

²⁾ WA I 6, 96 v. 29 f.

leicht aber schweben auch nur die Schilderungen von mit farbigen Kieseln bestreuten Gartenwegen vor, wie sie 1001 Nacht z. B. in der Aboulhassan-Geschichte gibt.¹⁾

[13.] Von den Außenbezirken des Gartens leitet der Alte den kleinen „Paris“ nach der Mitte: „Wie war ich überrascht, als ich in den Kreis der hohen Bäume tretend, die Säulenhalle eines köstlichen Gartengebäudes vor mir sah, das nach den übrigen Seiten hin ähnliche Ansichten und Eingänge zu haben schien. Noch mehr aber als dieses Muster der Baukunst entzückte mich eine himmlische Musik, die aus dem Gebäude hervordrang. Bald glaubte ich eine Laute, bald eine Harfe, bald eine Cither zu hören, und bald noch etwas Klimperndes, das keinem von diesen drei Instrumenten gemäß war. Die Pforte, auf die wir zugingen, eröffnete sich bald nach einer leisen Berührung des Alten; aber wie erstaunt war ich, als die heraustretende Pförtnerin ganz vollkommen dem niedlichen Mädchen glich, das mir im Traume auf den Fingern getanzt hatte . . . ich ging mit ihr durch einen gewölbten und schön verzierten kurzen Gang nach dem Mittelsaal, dessen herrliche domartige Höhe bei'm Eintritt meinen Blick auf sich zog und mich in Verwunderung setzte. Doch konnte mein Auge nicht lange dort verweilen, denn es ward durch ein reizenderes Schauspiel herabgelockt. Auf einem Teppich, gerade unter der Mitte der Kuppel, saßen drei Frauenzimmer im Dreieck, in drei verschiedene Farben gekleidet, die eine roth, die andre gelb, die dritte grün; die Sessel waren vergoldet, und der Teppich ein vollkommenes Blumenbeet. In ihren Armen lagen die drei Instrumente, die ich draußen hatte unterscheiden können: denn durch meine Ankunft gestört, hatten sie mit Spielen inne gehalten. — ‚Seid uns willkommen!‘ sagte die mittlere, die nämlich, welche mit dem Gesicht nach der Thüre saß, im rothen Kleide und mit der Harfe. ‚Setzt euch zu Alerten und hört zu, wenn ihr Liebhaber von der Musik seid.‘“ (88 f.)

Der ganze Auftritt ist vollkommen wie eine Szene aus 1001 Nacht. Wir können hier aus der großen Fülle ähnlicher Schilderungen in 1001 Nacht nur wenige Beispiele herausgreifen, die sich auch mit verschiedenen von uns unter anderen Ziffern aufgeführten Merkmalen der Goetheschen Schilderung berühren: als Prinz Aboulhassan die Dame seines Herzens, Schemselnihar, besucht, führt ihn ein Mädchen in einen „Saal von wunderschöner Bauart. Es war ein rundes Gewölbe von reizender Erfindung, gestützt durch hundert Säulen von schönem Marmor, so weiß wie Alabaster . . . Der Fußteppich dieses außerordentlichen Saales bestand aus einem einzigen Stücke Goldstoff, mit Rosensträußen von rother und weißer Seide gestickt; und das Gewölbe war auf gleiche Weise nach arabischer Kunst gemalt. Zwischen jeder Säule stand ein kleines Sofa . . . Man hatte hier die Aussicht in den anmutigsten Garten von der Welt. Die Gänge waren mit kleinen Kieseln von allerlei Farben bestreut, die den Teppich des rundgewölbten Saales nachahmten: so daß es schien, als ob der Saal und der Garten mit allen ihren Reizen auf dem nämlichen Teppiche ruhten. Der Blick ward von außen, die Alleen hinunter, durch zwei Kanäle

¹⁾ Vgl. S. 13 unten.

begrenzt, deren Wasser so hell war, wie es aus einem Felsenquell hervorsprudelt. Ihre Gestalt war, wie der Saal, zirkelförmig, und der eine, der etwas höher lag, goß sein Wasser in den andern, gleich einer ausgebreiteten Silberdecke; und schöne Gefäße von vergoldetem Erz, mit seltenen Bäumen und Blumen versehen, standen um diesen in abgemessenen Räumen. Hinter den Alleen waren große Plätze mit graden und laubreichen Bäumen bepflanzt, wo tausend Vögel ihre harmonischen Gesänge ertönen ließen... [Aboulhassan und sein Begleiter] konnten nicht satt werden, so viele Seltenheiten zu bewundern. Aber mitten in ihrer angenehmen Betrachtung wurden sie plötzlich einen Haufen prächtig gekleideter Frauenzimmer gewahr. Sie saßen... jede auf einem Sessel von indischem Platanenholz, mit Feldern von Silberdrahte geziert, hielten in der Hand ein musikalisches Instrument, und erwarteten nur den Befehl zu spielen.“¹⁾ — In der 135. Nacht bei Galland berichtet ein junger Kaufmann von seinem Besuch bei einer reichen Dame: „... Ich trat in den Hof, und sah einen großen Pavillon, auf sieben Stufen erhöht, und von einem Gitter umringt, wodurch er von einem sehr anmutigen Garten getrennt ward. Außer den schönen schattenden Bäumen fand man dort eine Menge anderer, die mit allen Arten von Früchten beladen waren. Der süße Gesang der Vögel tönte zu dem Gemurmel eines Springbrunnens von außerordentlicher Höhe, der in der Mitte eines Blumenstücks emporstieg. Vier große vergoldete Drachen lagen an den Winkeln des viereckten Beckens, und sprudelten Wasser, das heller war als Kristall. Dieser reizende Ort machte mir einen hohen Begriff von meiner Eroberung. Die zwei kleinen Sklavinnen führten mich in einen prächtig möblierten Saal; und während die eine hineilte, ihrer Gebieterin meine Ankunft zu melden, unterhielt sich die andre mit mir von den Schönheiten des Saals. . . Ich hatte noch nicht lange in dem Saale gewartet, fuhr der junge Mann fort, als die Dame hereintrat, geschmückt mit Perlen und Diamanten. . . Jetzo brachte man uns vortrefflichen Wein und Früchte, die zum Trinken einluden, und wir tranken beim Schall der Instrumente, welche die Sklavinnen mit ihren Stimmen begleiteten. Die Dame sang selbst, und entflammte noch mehr die Inbrunst meiner Seele . . .“²⁾ — Auch der Pavillon des Kalifen, in den Noureddin mit seiner Begleiterin von dem alten Hüter des Gartens geführt wird, ist ein ähnliches Bauwerk mit ähnlicher Umgebung. Hier spielt die schöne Perserin auf ihrer Laute.³⁾ — Es ließen sich noch viele Beispiele nennen, in denen die Scheherazade prachtvolle Gartengebäude schildert, die von saitenspielenden schönen Damen bewohnt werden. Besondere Ähnlichkeit mit Goethes Märchen hat die Geschichte der drei schönen Schwestern in Bagdad, die in ihrem wunderbaren Palast, der von einer offenen Säulengalerie umringt ist, gleichfalls ihre Gäste mit Saitenspiel und Gesang erfreuen. Hier trifft mit der Goetheschen Schilderung zusammen die Dreizahl der musizierenden Herrinnen des Gebäudes; in dieser Geschichte ist auch die Gestalt einer schönen „Pfortnerin“ (la belle portière)⁴⁾ von Bedeutung (diese ist jedoch selbst eine der drei Damen des Hauses). In dieser Geschichte treffen auch noch andere Motive mit dem Märchen vom Neuen Paris zusammen: die unter 7. bereits genannten „Bedingungen“, unter denen allein man bei den drei Damen Zutritt erlangt, ferner das unter 10. schon erwähnte Motiv der Züchtigung; die Gäste der Damen wohnen einer solchen Bestrafung bei.

¹⁾ Galland 3, 128 ff. Hier in der Übersetzung von Voß (3, 94 ff.).

²⁾ Galland 2, 328 ff. Hier in der Übersetzung von Voß (2, 247 f.).

³⁾ Vgl. Galland 4, 71 ff.

⁴⁾ Vgl. Galland 1, 204 ff.

[14.] Während jene drei Damen im Neuen Paris auf ihren Saiteninstrumenten musizieren, nimmt der Knabe interessiert die Unterschiede in ihrer Kleidung und ihrem Gebaren wahr. Er blickt von einer zur andern und beobachtet die Verschiedenartigkeit ihres Naturells. Diejenige, die ihn mit „Seid uns willkommen!“ und der Aufforderung sich zu setzen begrüßt hat, ist „groß von Gesichtszügen, und in ihrem Betragen majestätisch“, sie erscheint als die oberste der drei „Gebieterrinnen“. (89 f.)

Hier ergibt sich wiederum eine Ähnlichkeit mit der letztgenannten Geschichte von den drei schönen Schwestern in 1001 Nacht. Der erste Gast, der voller Verwunderung zunächst die Pracht ihres Palastes bestaunt hat, blickt auch die drei Schönen eine nach der andern an. Die „vornehmste“ dieser drei, Zobeide, ist es, die den Gästen den Willkommensgruß bietet: „Zobeide comme la principale, leur dit d’un air grave et serieux qui lui convenoit: Vous êtes les bien venus... A ces mots chacun s’assit...“¹⁾ Später spielen die drei Schönen nacheinander auf der Laute (35. Nacht). Den ersten Gast hält wider seinen Willen das Vergnügen, drei so seltene und um die Wette bezaubernde Schönheiten anzustauen: „il se sentoit malgré lui arrêter par le plaisir de voir trois beautés si rares, et qui lui paroisoient également charmantes“.²⁾ Er drückt ihnen gegenüber sein Erstaunen aus, sie allein zu sehen: „de ne voir aucun homme avec trois Dames d’une beauté si peu commune“³⁾ und stellt fest: „Une compagnie de femmes sans hommes est pourtant une chose aussi triste qu’une compagnie d’hommes sans femmes.“³⁾

Denselben und einzigen Einwand erhebt auch der kleine Paris in Goethes Märchen: als etwas Trauriges, etwas das nicht in der Ordnung sei, erscheint ihm die Einsamkeit der drei Schönen. Er findet es wünschenswert, daß „jene Frauenzimmer würdige Gatten finden und ein glückliches Leben führen sollen“, anstatt „in ihrem Zauberkloster“ zu „verschmachten“ und zu „veralten“. (97)

[15.] Das Musizieren der drei Schönen beeindruckt zwar den kleinen „Paris“ sehr, aber im Grunde seines Herzens beschäftigt ihn doch nur Alerte, seine Auserwählte. — Das „Lautenspiel“ der dritten Dame hat zwar „etwas Rührendes und zugleich Auffallendes“ für den Knaben, dennoch kann es ihm für ihre Person selbst „wenig abgewinnen“ — die schweigend neben ihm sitzende Alerte hat ihn „ganz für sich eingenommen“. (90)

Diese Situation erinnert ein wenig an die Szene in 1001 Nacht, in der Aboulhassan nur Augen für die schweigende Schemselnihar hat, während die Musik der Lautenspielerin sein Herz bewegt, bis zuletzt die Geliebte selbst ein Instrument ergreift und durch ihr Musizieren Aboulhassans Gefühle aufs höchste entflammt.⁴⁾

Auch bei Goethe ist es die Auserwählte des Gastes, Alerte, die zuletzt spielt und durch ihr Musizieren den „neuen Paris“ zu größter Begeisterung hinreißt.

¹⁾ Galland 1, 229f.

²⁾ Galland 1, 207.

³⁾ Galland 1, 208.

⁴⁾ Galland 3, 140 ff.

[16.] Dem Saitenspiel der Damen folgt bei Goethe wie in vielen Märchen der Scheherazade der Tanz: „Kaum hatte sie [Alerte] einige Tanzmelodien gar aufregend abgeklimpert, so sprang sie in die Höhe; ich that das Gleiche. Sie spielte und tanzte; ich ward hingerissen ihre Schritte zu begleiten, und wir führten eine Art von kleinem Ballett auf, womit die Damen zufrieden zu sein schienen.“ (90 f.)

Ähnlich tanzt Aladdin mit seiner Prinzessin, bewundert von einer Schar musizierender Damen.¹⁾ Die Reihenfolge: Saitenspiel schöner Damen, Gesang und Tanz wird auch in vielen anderen Schilderungen Scheherazades eingehalten.²⁾

[17.] Die Mahlzeit, die bei Goethe im Neuen Paris folgt, entspricht in ihren Bestandteilen — Früchte, Zuckerwerk und Wein — vielen Gastmählern, und zwar speziell Gastmählern von Verliebten, in 1001 Nacht: „Alerte ... setzte mir Orangen, Feigen, Pfirschen und Trauben vor, und ich genoß sowohl die Früchte fremder Länder, als auch die der erst kommenden Monate mit großem Appetit. Zuckerwerk war im Überfluß; auch füllte sie einen Pokal von geschliffenem Krystall mit schäumendem Wein.“ (91)

Ähnlich heißt es (Galland 3, 28f.): „Elle commanda aussi-tôt que l'on servit la collation. En même-tems on couvrit une table de plusieurs corbeilles de fruits et de confitures ... La collation achevée ... la jeune Dame se fit donner un verre de vin.“ Oder: „L'Esclave apporta le dessert qui consistoit en diverses sortes de fruits de la saison, comme raisins, pêches, pommes, poires et plusieurs sortes de pâtes d'amandes seches, après quoi la belle Dame fit mettre les bouteilles et les tasses.“ In der Geschichte von den Schwestern in Bagdad besorgt eine der Schönen zur Bewirtung ihrer Gäste ebenfalls Früchte und Zuckerwerk: „elle choisit de plusieurs sortes de pommes, des abricots, des pêches, des coïns ... des oranges ... et d'autres fruits semblables ... toutes sortes de pâtes d'amandes...“ Der Lastträger, der diese Waren trägt, ist der Meinung, daß „la plûpart des provisions qu'il avoit apportées, comme les fruits secs, et les différentes sortes de gâteaux et de confitures, ne convenoient proprement qu'à des gens qui vouloient boire et se réjouir.“³⁾ — Der „vin exquis“ wird bei Galland gewöhnlich in schön geschliffenen Pokalen oder Schalen aus „cristal de roche“ gereicht, fast immer — orientalischer Sitte gemäß⁴⁾ — nach (nicht mit) der Mahlzeit. Goethe verfährt also auch in der Reihenfolge gemäß einer ausgesprochenen Erzählschablone der Scheherazade.

[18.] Hier ist nun auch des Stichworts zu gedenken, mit dem der kleine „Paris“ seinen traumhaften Zustand bezeichnet: „Ich hatte ... vergessen, daß außer diesem Paradiese noch etwas anderes in der Welt wäre.“ (91)

Das gleiche Stichwort vom Paradies fällt immer wieder in den Schilderungen der Scheherazade bei Ausmalung solcher paradiesischer Zustände. So heißt es z. B. von Prinz Aboul-

¹⁾ Galland 5, 362 f.

²⁾ Galland 1, 383; 3, 29, 33ff.; 5, 5, 119 u. öfter. ³⁾ Galland 1, 200 f., 207.

⁴⁾ Vgl. Galland 3, 99; Fußnote: „Les Orientaux et particulièrement les Mahometans ne boivent qu'après le repas.“

hassan in der oben S. 13 f. geschilderten Situation, er glaubte in einem der himmlischen Freudensäle zu sein: „Le Prince de Perse se crut dans un de ces Palais délicieux qu'on nous promet dans l'autre monde.“¹⁾ — Tatsächlich entsprechen ja die Schilderungen dieser Art den Vorstellungen der Mohammedaner vom Paradies, wie es der Prophet selbst an vielen Stellen des Korans ausmalt. In dieses Paradies gehören die herrlichen Gärten mit den großen Schatten und Früchte spendenden Bäumen, fischreiche Gewässer, Teiche und Bäche, unzählige Vögel und anderes Getier, Pavillons mit kostbaren Teppichen, Polstern und Geräten, bewohnt von Scharen schöner Huris, die mit Instrumenten, Gesang und Tanz die Muselmanen ergötzen.

Was Goethe hier als „Paradies“ bezeichnet, ist ein orientalisch gemaltes Paradies. Man vergleiche nur das „Buch des Paradieses“ in seinem West-östlichen Divan.²⁾

[19.] Das weitere Abenteuer des Goetheschen Knaben, nämlich die Spielzeugschlacht, steht den orientalischen Märchen fern. — Große Ähnlichkeit mit einer Szene in 1001 Nacht hat dagegen das mutwillige Zerreißen des Gewandes: „Mein leichtes Gewand . . . zerschlitzt war es schon, und ich säumte nicht, es mir ganz vom Leibe zu reißen. Die Pantoffeln warf ich von mir, und so eine Hülle nach der andern . . . Ganz nackt schritt ich nun . . .“ (96)

In der Geschichte vom „Dormeur éveillé“ werden dem schlafenden Helden die eigenen Kleider fortgenommen und mit dem Gewand des Kalifen ausgetauscht. (Vgl. den Kleiderwechsel im Neuen Paris.) Aufgeweckt weiß er nicht, ob er träumt oder wacht, die fremde wunderbare Umgebung, insbesondere die Anwesenheit vieler schöner Haremsdamen, die ihn necken, um ihn herum tanzen und singen und ihn zum Trinken verführen, alles dies verwirrt ihn, macht ihn übermütig, steigt ihm derart zu Kopf, daß er sich in einem Tummel der Begeisterung das schöne fremde Gewand mutwillig vom Leibe reißt und schließlich fast so nackt wie der Goethesche Knabe dasteht: „il déchira le bel habit de Calife, dont on l'avoit revêtu. Il jeta par terre le bonnet qu'il avoit sur la tête; et nud en chemise et en calçon, il se leva brusquement, et se jeta entre deux Dames qu'il prit par la main, et se mit à danser et à sauter avec tant d'action, de mouvement, et de contorsions bouffonnes et divertissantes . . .“³⁾ Das unvermutete Auftauchen des Kalifen macht dem Spektakel ein Ende.

Bei Goethe wird die entsprechende Szene abgebrochen durch das plötzliche Erscheinen des würdigen Alten: „Die Gegenwart des alten Mannes, der unvermuthet vor mich trat, war mir keineswegs willkommen; ich hätte gewünscht, mich wo nicht verbergen, doch wenigstens verhüllen zu können.

¹⁾ Galland 3, 126.

²⁾ Insbesondere „Berechtigte Männer“ v. 13 ff. (WA I 6, 248 f.) und „Höheres und Höchstes“ v. 10 ff. (ebd. 264). In einer schon aus dem Jahre 1772 stammenden Rezension von Lavaters „Aussichten in die Ewigkeit“ unterschied Goethe nachdrücklich die christlichen und mohammedanischen Vorstellungen vom Paradies: „. . . Der weiche Orientale bepolstert sein Paradies um wohlgeschmückte Tische, unter unverwelklichen Bäumen, von denen Früchte des Lebens über die Auserwählten und ihre ewig reine Weiber, herabhängen.“ (M. Morris, Goethes und Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankfurter Gelehrten Anzeigen. 3. veränd. Aufl. Stuttgart u. Berlin 1915. S. 224.)

³⁾ Galland 5, 124.

Die Beschämung, der Frostschauer, das Bestreben mich einigermaßen zu bedecken, ließen mich eine höchst erbärmliche Figur spielen; der Alte benutzte den Augenblick, um mir die größten Vorwürfe zu machen. „Was hindert mich, rief er aus, daß ich nicht eine der grünen Schnuren ergreife und sie, wo nicht eurem Hals, doch eurem Rücken anmesse!“ (96)

Was an dieser Stelle des Goetheschen Märchens dem Knaben droht: die Strafmaßnahme der Auspeitschung des Rückens, ist im Märchen vom *Dormeur éveillé* grausame Wirklichkeit, wenngleich an anderer Stelle der Handlung: drei Wochen lang erhält der „erwachte Schläfer“ jeden Tag fünfzig Schläge auf den Rücken.¹⁾

[20.] Ein weiteres Indiz für das Orientalisieren Goethes im Neuen Paris ist der Fußfall des Alten vor dem Knaben: „Der Alte warf sich vor mir nieder, ohne sich vor der noch feuchten und schlammigen Erde zu scheuen; dann stand er auf, ohne benetzt zu sein.“ (97)

Solche Fußfälle bei Erkennungsszenen und anderen Gelegenheiten findet man in den Erzählungen der Scheherazade so außerordentlich häufig, daß es sich erübrigt, einzelne Beispiele dieser orientalischen Sitte hier aufzuführen.

[21.] Am Ende ist der Held von Goethes Märchen sich im unklaren darüber, ob er sein Abenteuer nur geträumt habe, oder ob es auf Realität beruhe. (98 f.)

Der gleiche Zweifel ist kennzeichnend für mehrere Helden einprägsamer Erzählungen in 1001 Nacht. Wir erwähnten unter Ziffer 19 schon die Geschichte des vom Zweifel, ob er Kalif sei oder alles nur geträumt habe, hin und her gerissenen *Dormeur éveillé*.²⁾ — Ein anderer Held Scheherazades, *Bedreddin Hassan*, bleibt zehn Jahre lang (!) im ungewissen, ob seine Vermählung mit der „*Dame de beauté*“ Wirklichkeit oder nur ein schöner Traum gewesen sei.³⁾ — Ähnlich ist auch das Schicksal von *Camaralzaman* und *Badoure*, die schlafend von einem Genius und einer Fee zusammengeführt werden, einzeln erwachen, sich in den andern verlieben, von neuem einschlafen und getrennt werden, wiederum erwachend an die Realität des in der Nacht erblickten schönen Wesens glauben, jedoch die Umwelt nicht von der Wirklichkeit ihres Erlebnisses überzeugen können.⁴⁾

[22.] Die Art, wie das Märchen endet, läßt in den Hörern den Wunsch nach Fortsetzung rege werden. Wir werden später davon zu sprechen haben, wie Goethe lebenslänglich eine Vorliebe dafür behält, bestimmte Werke bruchstückweise zu veröffentlichen, solche Werke nämlich, bei denen ihm ausgesprochen daran gelegen ist, Spannung und Erwartung hervorzurufen. Es entspricht dies dem Verfahren der Scheherazade, und es läßt sich nachweisen, daß Goethe sich dessen in vollem Maße bewußt war.⁵⁾

*

¹⁾ Vgl. Galland 5, 122.

²⁾ Galland 5, 3 ff.

³⁾ Vgl. Galland 2, 159 ff. u. 274 ff.

⁴⁾ Galland 3, 291 ff.

⁵⁾ Vgl. unten S. 61 f., wie Goethe sowohl bei dem „Märchen“ der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten als auch bei der Neuen Melusine verfuhr.

Mag die Art der Benutzung von 1001 Nacht im Neuen Paris vermutungsweise für Goethes knabenhaftes Fabulieren charakteristisch sein — in welchem Ausmaß sie es auf jeden Fall für das spätere Verhältnis des Dichters zur Scheherazade ist, wird unsere Untersuchung noch zeigen. Kennzeichnend ist das eklektische Verfahren. Nicht eine Geschichte wird nacherzählt, umgegossen, neu gestaltet, sondern ein freies Schalten mit Motiven tritt zutage nach jeweiligem Bedarf, wobei es allenfalls vorkommen kann, daß gelegentlich größere Strecken einer Erzählung benutzt werden. Andeutungsweise zeigt der Neue Paris auch neben vielem nur zur Fixierung von Stimmung und Atmosphäre Herangeholtem das Einbeziehen einer typischen Lehre der Scheherazade: Warnung vor Maßlosigkeit. Das alles wird uns ähnlich weiterhin begegnen. Endlich darf es auch als charakteristisch für Goethes Verfahren gelten, wenn im Neuen Paris Orientalisches und Antikisierendes nebeneinandertreten, und zwar derart, daß sich das erstere hinter dem zweiten gleichsam verbirgt. Besonders im zweiten Teil des Faust werden wir beobachten können, wie gern Goethe gerade Entlehnungen aus 1001 Nacht durch antike Chiffren (Mythen, Namen etc.) in okzidentales Gewand kleidet.¹⁾

GOETHES SCHEHERAZADENNATUR

Mit dem Scheherazadentalent seiner Mutter, mit der Neigung, „bekannte Märchen aufzufrischen, andere zu erfinden“, begegnet uns Goethe nun in vielen Phasen seines Lebens: „Meine Mutter . . . hatte mich zur gesellschaftlichen Unterhaltung eigentlich recht ausgestattet. Das leerste Märchen hat für die Einbildungskraft schon einen hohen Reiz und der geringste Gehalt wird vom Verstande dankbar aufgenommen. Durch solche Darstellungen, die mich gar nichts kosteten, machte ich mich bei Kindern beliebt, erregte und ergötzte die Jugend und zog die Aufmerksamkeit älterer Personen auf mich.“²⁾ „Lebensgenuß“ und „freie Geistesförderung“ empfand Goethe nach seinen eigenen Worten³⁾ im Erfinden und Mitteilen von Märchen. Meist drückt diese Tätigkeit, die seiner Natur so gemäß war, einen Zustand inneren Wohlbehagens aus. So schreibt er von Frankfurt aus an Käthchen Schönpkopf: „Uebrigens zeichne ich sehr viel, schreibe Märchen, und binn mit mir selbst zufrieden.“⁴⁾ „Ich schreibe in guten Stunden die Märchen auf die ich mir selbst zu erzählen von iher gewohnt bin“, heißt es viele Jahre später einmal in einem Brief an Knebel.⁵⁾ Gern ergreift Goethe die Gelegenheit, wenn Freunde ihn auffordern, Märchen zu erzählen. Nur ein Beispiel aus der Zeit

¹⁾ Vgl. unten S. 35, 83 f., 208, 264 f., 276, 290 f., 299.

²⁾ Dichtung und Wahrheit Buch 10 (WA I 27, 373 f.).

³⁾ Ebd. 374.

⁴⁾ 30. Dez. 1768 (Morris, Der junge Goethe I, 314).

⁵⁾ 21. Nov. 1782 (WA IV 6, 96). Mit Bezug auf Wilhelm Meisters theatralische Sendung.

der Sesenheimer Geselligkeit, von dem Dichtung und Wahrheit berichtet: „Der Freund . . . that den Vorschlag ich solle etwas erzählen, worein ich sogleich willigte. Wir begaben uns in eine geräumige Laube, und ich trug ein Märchen¹⁾ vor . . . mir gelang, was den Erfinder und Erzähler solcher Productionen belohnt, die Neugierde zu erregen, die Aufmerksamkeit zu fesseln, zu voreiliger Auflösung undurchdringlicher Räthsel zu reizen, die Erwartungen zu täuschen, durch das Seltsamere, das an die Stelle des Seltsamen tritt, zu verwirren, Mitleid und Furcht zu erregen, besorgt zu machen, zu rühren und endlich durch Umwendung eines scheinbaren Ernstes in geistreichen und heitern Scherz das Gemüth zu befriedigen, der Einbildungskraft Stoff zu neuen Bildern und dem Verstande zu fernem Nachdenken zu hinterlassen.“²⁾

Zur Zeit der Begegnung mit Friederike Brion in Sesenheim (1770/71) spielte Goethe auch in Briefen auf den Glückszustand jener Tage mit Wendungen an, die auf 1001 Nacht Bezug nehmen. So schrieb er im Juni 1771 an J. D. Salzmann: „Die angenehmste Gegend, Leute die mich lieben, ein Zirckel von Freuden! Sind nicht die Träume deiner Kindheit alle erfüllt? frag ich mich manchmal, wenn sich mein Aug in diesem Horizont von Glückseeligkeiten herumweidet; Sind das nicht die Feengärten nach denen du dich sehntest? — Sie sinds, sie sinds!“³⁾ Im ersten Brief an Friederike Brion vom 15. Oktober 1770 heißt es: „soviel merck ich an einer gewissen innerlichen Unruhe, dass ich gerne bei Ihnen seyn möchte; und in dem Falle ist ein Stückgen Papier so ein wahrer Trost, so ein geflügeltes Pferd, für mich, hier, mitten in dem lärmenden Strasb., als es Ihnen, in Ihrer Ruhe nur seyn kann, wenn Sie die Entfernung von Ihren Freunden, recht lebhaft fühlen.“⁴⁾ Hier ist an das „cheval enchanté“ aus Gallands *Mille et une nuit* gedacht, das berühmte indische Zauberpferd, mit dem Liebende in Gedankenschnelle durch die Luft eilen. Auch wenn Goethe im gleichen Brief die Sesenheimerinnen als „Prinzessinnen“ bezeichnet, von deren „Liebe und Treu“ er „vollkommen überzeugt zu seyn“ alle Ursache habe, oder wenn er dort von einem „Talisman“ redet, den ihm Friederike mitgegeben, schwingen dabei 1001-Nacht-Vorstellungen mit. So ist es wohl glaubhaft, daß Goethe in Sesenheim 1001-Nacht-artige Märchen vorgetragen haben mag.

Als denselben fesselnden genialen Fabulierer dürfen wir uns Goethe auch in Wetzlar im Kreise von Lottes Geschwistern denken: „Die Kleinen verfolgten mich um ein Märchen, und Lotte sagte selbst, ich sollte ihnen den Willen thun. Ich . . . erzählte ihnen das Hauptstückchen von der Prin-

¹⁾ Zu dem Märchen *Die neue Melusine* vgl. unten S. 139 ff.

²⁾ *Dichtung und Wahrheit* Buch 10 (WA I 27, 372 f.).

³⁾ M. Morris, *Der junge Goethe* 2, 24.

⁴⁾ Ebd. 2, 16.

zessin, die von Händen bedient wird.¹⁾ Ich lerne viel dabei, das versichre ich dich, und ich bin erstaunt, was es auf sie für Eindrücke macht. Weil ich manchmal einen Incidentpunct erfinden muß, den ich bei'm zweitenmal vergesse, sagen sie gleich, das vorigemal wär' es anders gewesen, so daß ich mich jetzt übe, sie unveränderlich in einem singenden Sylbenfall an einem Schnürchen weg zu recitiren.“²⁾ Auch in Frankfurt wurde Goethe wieder von Kindern verfolgt und um Märchen gebeten.³⁾

In Weimar, in dem höheren anspruchsvolleren Lebenskreis, wo Goethe nach Wielands bewunderndem Ausdruck als wahrer „Zauberer“ auftrat, finden wir ihn wieder in der Rolle des Märchenerzählers. „Ja, bey der Herzogin-Mutter“, so wußte sich der Dichter noch 1830 zu erinnern, „da improvisirte ich oft eine Erzählung, die sich hören ließ; ich hatte damals des Zeugs zu viel im Kopfe und Motive zu Hunderten.“⁴⁾ — „Wir waren munter und vergnügt. Ich erzählte ... ein Märchen, worüber viel gelacht wurde“, heißt es in einem Brief an Charlotte v. Stein.⁵⁾ In späteren Jahren jedoch fand Goethe nicht mehr so oft Gelegenheit zu freien Märchenimprovisationen vor einem Kreis von Zuhörern. Zwar erzählte er noch bis ins hohe Alter gern Märchen, z. B. den eigenen Enkeln oder den Prinzessinnen Maria und Augusta, Carl Augusts Enkelinnen, doch den vollen Drang seiner Scheherazadennatur konnte er nicht ausleben. Den Grund dafür gibt Dichtung und Wahrheit an: „... die [von der Mutter ererbte] Gabe, alles was die Einbildungskraft hervorbringen, fassen kann, heiter und kräftig darzustellen, bekannte Märchen aufzufrischen, andere zu erfinden und zu erzählen, ja im Erzählen zu erfinden ... machte ... mich bei Kindern beliebt, erregte und ergötzte die Jugend und zog die Aufmerksamkeit älterer Personen auf mich. Nur mußte ich in der Societät, wie sie gewöhnlich ist, solche Übungen gar bald einstellen, und ich habe nur zu sehr an Lebensgenuß und freier Geistesförderung dadurch verloren.“⁶⁾ Das Ensemble so sprechender Zeugnisse über Goethes Freude am unmittelbaren Erzählen läßt erkennen: die Geschichten, die er durch Niederschrift der Nachwelt überliefert hat, sind gewiß nur ein Bruchteil dessen, was an Stoffen in ihm lebendig war und was er mündlich zum besten gab. Das Papier war ihm hier nur ein notdürftiges Surrogat der Rede. Goethes „Lust zu fabulieren“

¹⁾ Die Episode findet sich in dem Märchen *La chatte blanche* der Baronin Aulnoy.

²⁾ Die Leiden des jungen Werthers, Am 15. August ([1771] WA I 19, 72 f.).

³⁾ Wir denken an die Kinder der mit Lili verwandten Familie d'Orville in Offenbach, die Goethe in einem Gedicht jener Epoche mit orientalisierenden Kosenamen anspricht: „Geh liebes Mufti, ich bitte dich, / Kletter' ihr [Lili] auf den Schoos, küß sie für mich. / Scheih Daher, Hanne Buzzi du / Küß ihr die Hand, lass ihr nicht Ruh. / Mach Ali Bey dich auch an sie, / Schmiege dich ihr liebend an das Knie. / Und Abu Dahab komm getrollt ...“ (WA I 53, 21.)

⁴⁾ Zu Friedrich v. Müller, 1. März 1830 (Müller, Unterhaltungen 184).

⁵⁾ 22. März 1782 (WA IV 5, 286).

⁶⁾ Dichtung und Wahrheit Buch 10 (WA I 27, 373 f.); geschrieben 1812.

wollte sich eigentlich im mündlichen Vortrag voll ausleben. Sie bedurfte der direkten Beziehung zu einem begeisterungsfähigen Kreis von Hörern, die mitgingen, gerührt und verzaubert, in Mitleid und Furcht versetzt wurden durch das lebendige Wort. Dieser in seiner Stärke gar nicht hoch genug einzuschätzende Trieb stellt ein Urelement Goethes dar, ihn unterscheidend von anderen Dichtern. Wenn es uns eine feste Vorstellung ist, daß es in Goethe gewisse Urelemente gab, in denen — ähnlich wie bei Winckelmann — „Antikes“ in einem modernen Menschen zum Durchbruch kam, so muß wohl von seinem erzählerischen Trieb gesagt werden: er repräsentiert einen Zug, der in den Orient weist. Im Orient, bei den arabischen Erzählern vor allem ist diese Goethesche Art des Fabulierens heimisch, wo eine Menge von Hörern durch die Kunst des mündlichen Märchenvortrags hingerissen wird und ihrerseits wieder den Erzähler inspiriert, wo die Neugier gereizt, durch Unterbrechung erhöht, wo lebendigstes Mitfühlen erregt wird. Und das bis in die modernen Zeiten hinein. Dem orientalischen Erzähler ist darum Goethe in seltsamer Weise verwandt¹⁾, so sehr, daß er oft und gern sich als Dichter mit der Scheherazade verglichen hat.²⁾ Bis in Einzelheiten lassen sich Spuren dieser Verwandtschaft aufzeigen, wenn man einmal einen Augenzeugenbericht aus dem Lande der Scheherazade zum Vergleich heranzieht. Einen solchen gab in seltener Anschaulichkeit gelegentlich Joseph v. Hammer. Er verdient in unserem Zusammenhang vorgeführt zu werden, weil die Realität etwa der Schaubühne Shakespeares oder Athens uns vertrauter zu sein pflegt als die des Auditoriums der arabischen Fabler:

„Um von der magischen Kraft, womit Zaubergeschichten und Geistermärchen die brennende Einbildungskraft und das stürmische Gefühl des Arabers beherrschen, sich einen richtigen Begriff zu machen, muß man dieselben in dem Munde eines kundigen Erzählers einem Kreise hör- und schau- und thatenlustiger Beduinen vorgetragen gehört haben, man muß sie gesehen haben diese versammelten und dicht gedrängten Kreise, nicht nur in der Mitte der Städte, und in den Kaffeehäusern, wo müßige Zuhörer weichlich auf Sofa und Polstern gelagert, und langsam die Würze von Mokka und den Rauch des Tabaks einschlürfend, sich den süßen Eindrücken hingeben, womit die Beredsamkeit des

¹⁾ Als Kuriosum sei in diesem Zusammenhang erwähnt, daß von seiten der Ahnenforschung auf die Möglichkeit hingewiesen wurde, daß ein Tropfen orientalischen, nämlich arabischen oder türkischen Bluts in Goethes Adern floß. Es spricht vieles dafür, daß die Familie Soldan — eine Ahnengruppe in den Vorfahren der Mutter Goethes — sich von Sadoch Selim Soldan ableitet. Dieser kam mit heimkehrenden Deutschrittern um 1300 aus dem Orient nach Brackenheim in Württemberg, wo er eine Familie gründete. Den Soldans eignete als Erbanlage, nach einer Formulierung Robert Sommers, „ein außerordentlicher Wortreichtum, eine ausgeprägt pathetische Schreibweise, die öfter rhythmisch-musikalischen Charakter zeigt, eine große Lebhaftigkeit der Vorstellungen und endlich ein starkes und betontes Gefühl ihrer persönlichen Unabhängigkeit“. (Vgl. Niels Hansen: Ein Tropfen Türkenblut in Goethes Adern? In: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. Bd 7. Leipzig 1927/28, S. 303—11.)

²⁾ Vgl. unten S. 58 (an Schiller), S. 64 (an Göttling), S. 102 (an Cotta), S. 102 f. (an Zelter), S. 168 Nr. 10; vgl. ferner S. 33, 86, 112, 227—31.

Erzählers dem Gehöre durch wohlgerundete Perioden, und durch den Zauber zierlich gereimter, mit Versen reich durchflochtener Prose schmeichelt, sondern man muß auch Beduinenkreise gesehen haben (wie der Schreiber dieser Zeilen sie schaute), um den Redner der Wüste mit dichten Schultern gedrängt. Wenn die brennende Sonne hinter den Sandhügeln hinuntergesunken, und der lechzende Boden den kühlenden Thau einschlürft, schlürfen sie nicht minder gierig die Märchen und Fabelgeschichten ein, die sie vielleicht schon hundertmal gehört haben, die aber nichts desto minder wie neue auf sie wirken, Dank der Beweglichkeit ihrer Einbildungskraft, und dem kunstgewandten Talente des Erzählers. — Man muß sie gesehen haben diese Kinder der Wüste, wie sie sich regen und bewegen, wie sie im Gefühle hinschmelzen, und im Zorne aufflammen, wie sie sich abängstigen, und wieder zu Athem kommen, wie sie lachen und klagen, wie sie mit dem Erzähler und dem Helden der Erzählung den Zauber der Beschreibungen, und die Raserey der Leidenschaften theilen. Ein wahres Schauspiel, wo aber die Zuhörer zugleich die Schauspieler sind. Ist der Held der Geschichte von dringender Gefahr umdroht, so schauern sie auf, und schreyen laut: La, la, la, Istaghferallah, nein! nein! nein! Gott verhüt' es, das kann nicht seyn! Befindet er sich im Schlachtgemenge, die Schaaren der Feinde niedermähend mit dem Schwerte, so greifen sie nach dem ihrigen, und richten sich auf, als wollten sie zu seinem Schutze hinfliegen; fällt er in Schlingen der Treulosigkeit und Verrätherey, so zieht sich ihre Stirn in Runzeln zürnenden Unwillens, und sie rufen: Gottes Fluch über die Verräther! erliegt er endlich der Überzahl seiner Feinde, so entfährt ihrer Brust ein langes und glühendes Ach! von dem Todessegen begleitet: Gottes Barmherzigkeit sey über ihm, er ruhe im Frieden! Wenn er im Gegentheile siegreich und ruhmgekrönt aus der Schlacht zurückkehrt, füllt das laute Geschrey: Lob Gott dem Herrn der Heerschaaren! die Luft. Die Beschreibung von Naturschönheiten, und besonders des Frühlings wird mit oft wiederholtem Taib taib, d. h. Wohl! wohl! empfangen, und Nichts gleicht dem Vergnügen, das in allen Augen funkelt, wenn der Erzähler ein Gemälde weiblicher Schönheit mit Muße und Liebe ausführt. — Sie horchen mit stillschweigender Aufmerksamkeit hin, und wenn der Erzähler seine Beschreibung nun mit dem Ausruf endet: Gelobt sey Gott, der schöne Weiber erschaffen hat! so rufen alle mit der Begeisterung der Bewunderung und des Dankes in vollem Chor: Gelobt sey Gott, der schöne Weiber erschaffen hat! Aehnliche Formeln öfters dem Lauf der Rede eingemischt, und mit bekannten Sprüchen und Umschreibungen verlängert, dienen dem Erzähler als Ruhepunkte nur gleichsam Athem zu holen, oder durch dieselben den Faden der Erzählung ohne neuen Aufwand des Gedächtnisses und der Einbildungskraft ruhig und gelassen fortzuspinnen. Wo der Erzähler eines europäischen Kreises sagen würde: und nun setzten sie ihre Reise fort, sagt der arabische Redner: und nun zogen sie über Berge und Thäler, durch Wälder und Felder, über Wiesen und Wüsten, über Fluren und Pfade ohne Spuren, bergauf thalein vom Morgenroth bis zum Abendschein. — Während ähnlicher Redensarten, die ihm gedankenlos vom Mund strömen, sammelt er seine Aufmerksamkeit, und setzt den Wanderstab seiner Geschichte fort, bis daß die sinkende Nacht, oder die erschöpfte Lunge ihm die Unterbrechung der Erzählung gebeut, die nie zu Ende seyn würde, wenn er sich nur dem Wunsche seiner Zuhörer fügte. Auch endet nie ein Erzähler die Geschichte mit dem Abend, sondern unterbricht dieselbe in einem der anziehendsten Augenblicke, indem er die Fortsetzung oder den Schluß nächsten Abend verspricht, und wenn dieselbe wirklich mit Beginn des nächsten Abends geschlossen wird, beginnt er sogleich eine andere, deren Fortsetzung wieder auf den folgenden Abend hinausgeschoben und so Abend an Abend durch eine Reihe von

Erzählungen in einander verflochten wird . . . Je wunderbarer und bunter die Erzählung vom Anfang bis ans Ende, desto mehr spricht sie den Beyfall und die Bewunderung der Zuhörer an, und daher der große und wohlverdiente Ruf der Tausend und einen Nacht.“¹⁾

DIE LAUNE DES VERLIEBTEN. AMINE

Was wir als Goethes „Scheherazadennatur“ bezeichneten, darf sicherlich als sein ursprüngliches, sein primäres Talent betrachtet werden. So sieht es auch H. G. Gräf: „Uns will scheinen, als habe in frühester Knabenzeit Goethes dichterische Tätigkeit mit der Erfindung von Märchen und Rittergeschichten begonnen, habe sich von da alsbald zu dramatischer Production gewendet, und sei letztlich erst zu rein lyrischer Ausdrucksweise gelangt.“²⁾

Es ist nun die erste uns erhaltene dramatische Dichtung des jungen Goethe, für die sich Anhalte ergeben, daß sie entscheidende Anregungen von 1001 Nacht erfahren hat: Die Laune des Verliebten. Für das eigentliche Thema des Stückes und die Benennung seiner Hauptgestalt diente eine Geschichte aus Gallands *Mille et une nuit* als Folie: die „Histoire d’Amine“ (67. 69. Nacht).³⁾ Ein Eifersuchtsdrama wollte der junge Dichter schreiben, das ist bekannt aus Goethes eigener Darstellung in *Dichtung und Wahrheit*. Die Situation zwischen ihm und Käthchen Schönkopf, „zu einer quälenden und belehrenden Buße, dramatisch zu behandeln,“⁴⁾ das war, wie er sagt, seine Absicht. Man weiß, daß auch der spätere Goethe zu seinen Dramen meist durch akute Erschütterungen, freudvolle oder schmerzliche Erlebnisse geführt wurde. Was immer in besonderer Weise packen wird an diesem ältesten Werk und seiner Entstehung, ist, daß man sieht, wie hier der junge Goethe zum ersten Male dem Ungestüm, dem enormen Ausmaß seiner eigenen Leidenschaftlichkeit verwundernd gegenübersteht. Einen bis ins späte Alter sich gleichbleibenden Grundzug seines Wesens, seinem Dichten aufs engste verbunden, entdeckt der Jüngling an sich mit Staunen und sieht ihn mit Recht als etwas Ungewöhnliches an. Als solches, etwas Ungewöhnliches, mit keinem Durchschnitt zu Vergleichendes, stellt Die Laune des Verliebten Qual und Leidenschaft dar, in diesem Falle der Eifersucht, aber eben Goethescher Eifersucht. Den „Drang einer siedenden Leidenschaft“ werde man an dem „kleinen Stück“ und seinem „unschuldigen Wesen“

¹⁾ Jahrbücher der Literatur. Bd 6. Wien 1819. S. 238 ff. (Rezension des arabischen Ritterromans *Antar* in der englischen Übersetzung von Terrick Hamilton.)

²⁾ Gräf, Goethe über seine Dichtungen. Epos I, Vorwort S. VII.

³⁾ Galland I, 437 ff. (Insel-Ausg. Bd I: „Die Geschichte der Pförtnerin“). Die *Histoire d’Amine* steht innerhalb einer großen Rahmenhandlung, in der Amine gleichfalls auftritt. (Galland I, 199–461. — In der Insel-Ausg. beginnt die Rahmenhandlung mit der „Geschichte des Lastträgers und der drei Damen“.)

⁴⁾ *Dichtung und Wahrheit* Buch 7 (WA I 27, 112).

gewahr, so sagt Dichtung und Wahrheit.¹⁾ Als entsprechend ungewöhnlich mußten dem Jüngling die Leiden des Opfers erscheinen, der durch eine Eifersucht solchen Ausmaßes Gequälten.

Wenn der junge Dichter Ausschau hielt nach einem literarischen Vorbild, nach einer Folie, die das Ungewöhnliche dieser Leiden Käthchens sinnfällig darstellen konnte, so bot sich ihm in der Geschichte der Amine aus 1001 Nacht das Geeignete dar. Auch hier wird ein Eifersuchtsfall sondergleichen erzählt, ein so superlativischer, daß er sich dem Gedächtnis des Lesers mit aller Vehemenz einprägt. Amine, eine Witwe, jung, schön und reich, verliebt sich in einen Mann, der seit langem ein Auge auf sie geworfen und eines Tages ihre Bekanntschaft erzwungen hat. Sogleich wird die Ehe geschlossen, wobei der Bräutigam die strenge Bedingung stellt: Amine darf sich von keinem andern Manne sehen lassen und mit keinem andern Manne sprechen als dem eigenen. Einen Monat nach der Hochzeit wünscht Amine sich einen Stoff zu kaufen. Sie erhält von ihrem Mann die Erlaubnis dazu. In Begleitung einer Alten, die sie betreut, betritt sie einen Laden. Die Verhandlung mit einem jungen hübschen Kaufmann wird indirekt über die Alte geführt, da Amine mit einem Mann nicht sprechen darf. Ein Stoff vor allen gefällt, aber mit dem Kaufpreis gibt es eine unerwartete Schwierigkeit. Nicht für Gold und Silber will der Kaufmann seine Ware hergeben, sondern einzig für die Erlaubnis, Amine einen Kuß auf die Wange geben zu dürfen. Zureden der Alten und Begehrlichkeit nach jenem Stoff bringen Amine endlich dazu, sich bereit zu finden. Sie entschleiert sich und bietet ihre Wange zum Kuß. Der Kaufmann aber, statt sie zu küssen, beißt sie in die Wange „jusqu'au sang“. Nach Hause gekehrt, versucht Amine mit vielen Ausflüchten ihrem Manne die wahre Herkunft ihrer Wunde zu verbergen. Der Eifersüchtige glaubt ihr nichts. Kurzerhand erteilt er seinen Sklaven den Befehl, Amine den Kopf abzuschlagen. Erst auf Amines flehentliche Bitten und auf Vorstellungen der Alten hin, die sich ins Mittel legt, gelingt es, den Ehemann zu einem milderem Spruch zu bewegen. Das Leben soll Amine geschenkt, aber für dauernde Erinnerung an das „Verbrechen“ gesorgt sein. Ein Sklave erhält den Befehl, sie derart zu peitschen, daß sie für immer Narben davonträgt. Die so Mißhandelte muß, nachdem der Eifersüchtige noch in seiner Raserei ihr Haus niedergerissen und all ihre Habe zerstört hat, Zuflucht bei ihren beiden Schwestern suchen. Sie spricht zu niemandem über das Geschehene. Nachdem aber eines Abends der Kalif Harun al Raschid verkleidet bei den Schwestern geweilt hat und dabei durch Zufall Amines Narben gewahrt, wird sie am folgenden Tag bei Hofe vorgeladen. Nach der Herkunft ihrer Narben gefragt, muß sie dem Kalifen ihre Geschichte erzählen, wobei sich herausstellt, daß ihr eifersüchtiger Mann kein anderer

¹⁾ WA I 27, 112.

ist als der älteste Sohn des Kalifen selbst, namens Amin. Dieser wird herbeizitiert und durch eine Fee, die in Gestalt einer schönen Dame erschienen ist und vor dem Kalifen Amines Unschuld bezeugt, seines Unrechts überführt. Der guten Fee gelingt es auch, Amines Narben augenblicklich zu tilgen. Und die Geschichte endet mit der glücklichen Wiedervereinigung der beiden Liebenden.

Extreme Mißhandlung eines unschuldigen Weibes durch ihren extrem eifersüchtigen Gatten: dies war es, was Goethe in dem orientalischen Märchen vorgeformt fand. An dieses Märchen wollte er offensichtlich erinnern, wenn er in seinem Schauspiel der weiblichen Hauptfigur, die von Eifersucht verfolgt wird, den Namen „Amine“ gab — ein Bezug, den bei der außerordentlichen Vertrautheit des Publikums mit Gallands 1001 Nacht zur Zeit der Entstehung der Laune des Verliebten jeder gebildete Leser bemerken konnte und bemerken sollte.¹⁾ Die Gepeinigte in 1001 Nacht, die einmal etwas leichtsinnig handelt und dann durch Ausflüchte schlimmsten Argwohn weckt, war im Grunde ihres Herzens genau so unschuldig wie Goethes Kätchen, darauf wies sogar ihr Name hin, der etwa die Getreue oder die Zuverlässige bedeuten konnte, wobei es allerdings ungewiß ist, ob Goethe damals schon die Bedeutung dieses arabischen Namens kannte, die er sich später in der Zeit seiner orientalischen Studien eigens notierte.²⁾ Der Zug, daß Amine schwere Wunden davonträgt, mochte Goethe besonders an das Ausmaß der Unbill erinnern, die er Kätchen zugefügt hatte. Er selbst mochte wohl damals auch zeitweilig von sich glauben, daß seine eigenen „Liebeswunden“ nie verheilen würden. In der Tat hätte Goethe in der gesamten Weltliteratur kaum einen geeigneteren Stoff zu seinen Zwecken finden können. Shakespeares Othello, was extreme Darstellung der Eifersucht betrifft am ehesten vergleichbar, wäre nicht in Frage gekommen, da hier kein Rohstoff, sondern die meisterliche Bearbeitung eines solchen vorlag. Ganz abgesehen von dem tragischen Ausgang, den Goethe sicher um jeden Preis vermeiden wollte, konnte er schließlich auch keine „Desdemona“ in seinem Stück auftreten lassen. „Amine“ aber fügte sich in ein Schäferspiel³⁾ ganz trefflich und glatt: so glatt, daß später, als 1001 Nacht kein so populäres

¹⁾ In der Voßischen und in der Breslauer Übersetzung von 1001 Nacht heißt die Gestalt wie bei Galland Amine; die Insel-Ausgabe läßt sie unbenannt.

²⁾ Vgl. Goethe, Akademie-Ausgabe. West-östlicher Divan Bd 3, S. 184. Paralipomenon 186, Zeile 1: „Amin = Sicherer Mann.“ Diese Notiz bezieht sich, wie ich feststellen konnte, auf J. v. Rehbinder, Abul Casem Mohammed. Kopenhagen 1799. S. 7. In dieser Mohammed-Biographie wird ebd. erwähnt, daß der junge Mohammed wegen seiner Verlässlichkeit in geschäftlichen Dingen den Beinamen „Amin“ erhielt, der ihn als „sicheren Mann“ kennzeichnete.

³⁾ Zum Zusammenhang der Laune des Verliebten mit dem Schäferspiel vgl. F. v. Kozłowski: Die Schäferpoesie und der junge Goethe. (Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht 22 (1908) S. 50); R. M. Werner: Die „Laune des Verliebten“ und Gellert. (Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. 5 (1905) S. 186).

Buch mehr war wie im 18. Jahrhundert, sich um die Herkunft dieses Namens niemand Gedanken gemacht hat. Nicht zu bestreiten aber bleibt die Tatsache, daß „Amin“ und „Amine“ (oder „Amina“) arabische Namen sind, Namen, die sonst, soweit ich feststellen konnte, innerhalb der romanischen und deutschen Pastoralichtung, die ja vor allem antikisierende Namen verwendet, nicht vorkommen; wohl dagegen viele ähnlich klingende Namen wie Amint, Aminta, Amynthas, Amäne, Amöne, Amis, Amiles, Aramena, Armin(ius), Armina, Arminia, Armida, Armidor, Amandus, Amadis. Erst nach Galland tauchen die arabischen Namen Amin und Amine gelegentlich bei Nachahmern der 1001 Nacht auf, so z. B. im „Sopha“ des jüngeren Crébillon und in Platens „Abbassiden“.

Goethe aber entlehnte nicht nur den Namen der Amine aus 1001 Nacht, sondern auch den ihres männlichen Partners. Gleichzeitig mit der Laune des Verliebten führt er in einem Gedicht des Buchs Annette, „Lyde“¹⁾, einen „Amin“ vor, auch hier nicht ohne einige Ähnlichkeit mit dem Amin aus 1001 Nacht. Auch er ist ein Eifersüchtiger, der sich um die Liebe seiner Freundin die größten und, wie sich allerdings alsbald zeigen soll, nur zu berechtigten Skrupel macht. Er stellt ihre Treue auf die Probe und — wird enttäuscht.

Mancherlei Einzelzüge verraten, wenn das Augenmerk einmal darauf gerichtet ist, wie die Geschichte aus 1001 Nacht von Goethe in der Laune des Verliebten genutzt wurde. Eridon ist ein „Tyrann“ (27; 332), der an seine Freundin Forderungen stellt, die im Rahmen der Schäfergesellschaft ähnlich extrem erscheinen wie die des Amin innerhalb der orientalischen Sphäre. Amine darf auf kein Fest zum Tanze gehn, es sei denn einmal ausnahmsweise mit besonderer Erlaubnis. Kein anderer Mann darf ihr „Liebesworte säuseln“ (54): Anklang an das Motiv des Redeverbots. Es soll ihr niemand „ins Auge schaun“ (289; 518): die Ehefrau aus 1001 Nacht darf sich vor keinem Mann „sehen lassen“. Wenn die Eifersucht Eridons auf die Sentenz gebracht wird (317): „Heißt uns die Liebe denn die Menschlichkeit verlassen?“, so läßt diese Formel unwillkürlich an die „unmenschlichen“ Züge des Eifersüchtigen in der Vorlage denken. — Unter dem Joch ihres „Tyrannen“ lebt die Amine des Schäferspiels, wie es heißt, in „Sklaverei“ (413). Gleich einem „Vogel im Käfig“ gehalten (428), „klirrt sie mit ihren Ketten“ (70). All das sind ebenfalls extreme Formulierungen, die an die orientalische Sphäre gemahnen. Schließlich wird man auch durch die Art, wie in Goethes Schäferspiel der Knoten geschürzt wird anhand des Kuß-Motivs, an die Histoire d’Amine bei Galland erinnert. Selbstverständlich darf die Freundin Eridons keinem Jüngling erlauben, „nach ihren Lippen zu streben“ (495), kaum beim „Pfänderspiel“ einen Kuß gestatten (496).

¹⁾ WA I 37, 18 ff.

Ausdrücklich in dieser Hinsicht versucht die Freundin Egle den Eifersüchtigen zu belehren: „ein Kuß“ sei doch „nichts!“ (448). Natürlich bleibt das vergebliche Mühe, bis Eridon durch Egle überlistet wird. Sie bringt ihn dazu, daß er ihr „recht zärtlich“ einen Kuß gibt. Das verrät sie Amine, und Eridon wird sein Unrecht gewahr: „Ein Kuß belehrte mich“ (522). Das gleiche Motiv also, das der Geschichte aus 1001 Nacht die verhängnisvolle Wendung gibt, führt hier, ins Harmlose abgewandelt, zum Höhepunkt des Geschehens. Das, wovon in beiden Fällen der glückliche Ausgang abhängt: die Belehrung des Eifersüchtigen, die im Märchen mit Hilfe der freundlichen Fee bewirkt wird, geschieht hier im Schäferspiel durch die Freundin.

In dem Bericht, den Dichtung und Wahrheit über die Entstehung der Laune des Verliebten gibt¹⁾, fallen eine Reihe von Wendungen auf, die an die Kraßheit der orientalischen Amine-Geschichte erinnern könnten. Die Vokabeln, mit denen Goethe sich selbst als Amin-Eridon charakterisiert, tragen jedenfalls etwas von dieser Kraßheit an sich: „Böse Sucht“ ... „Quälerei der Geliebten“ ... „willkürliche und tyrannische Grillen“ ... „abgeschmackte Eifersüchteleien“ ... „Tollheiten“ ... „schreckliche Szenen“ ... die Geduld der Freundin „grausam aufs äußerste getrieben“. Nicht genug kann sich Goethe damit tun, die Lage, in der er das so harmlos scheinende Schäferspiel schrieb, als von blutigem Ernst erfüllt zu schildern.

In der Laune des Verliebten läßt sich die Einwirkung von 1001 Nacht auf Goethes Schaffen bereits im Jahre 1767 nachweisen.²⁾ Man kann aber mit ziemlicher Gewißheit den Anstoß, den Galland hier gegeben hat, noch um mindestens zwei Jahre früher ansetzen. Als Goethe im Oktober 1765 nach Leipzig ging, ließ er in Frankfurt ein fertiges Schäferspiel zurück, betitelt „Amine“! Die Frage, ob Die Laune des Verliebten nur eine Umarbeitung dieser „Amine“ war, oder ob es sich bei der letzteren um ein ganz anderes Stück gehandelt haben muß, ist wiederholt diskutiert worden. Zumeist wurde angenommen, daß Die Laune des Verliebten nichts mit der Frankfurter „Amine“ zu tun habe.³⁾ Von der letzteren wissen wir nur etwas aus zwei brieflichen Äußerungen Goethes aus dem Jahre 1767.⁴⁾ Dort ist

¹⁾ Dichtung und Wahrheit Buch 7 (WA I 27, 111).

²⁾ Im Frühling 1768 entstand das Gedicht „Die Nacht“, dessen letzte drei Verse lauten (WA I 1, 44):

Und doch wollt' ich, Himmel, dir
Tausend solcher Nächte lassen,
Gäb mein Mädchen Eine mir.

Ob darin ein Anklang an 1001 Nacht zu sehen sei, bleibe dahingestellt.

³⁾ Vgl. R. Weissenfels: Goethe im Sturm und Drang. Halle 1894. Bd I, S. 417. — Gräff a. a. O. Drama III 291. — R. Petsch, Goethes Werke, Festaussgabe 6, 45. — Dagegen M. Morris, Der junge Goethe 6, 50.

⁴⁾ An Cornelia Goethe 15. Mai 1767 (WA IV 1, 96 = Morris, Der junge Goethe I, 165); an dieselbe 12. Okt. 1767 (WA IV 1, 114 = Morris, Der junge Goethe I, 178).

jedoch nichts gesagt, was die Lage der Dinge wirklich erkennen läßt.¹⁾ Da wir aber immerhin den Titel „Amine“ kennen, und da wir jetzt wissen, wieviel dieser Name Amine Goethe schon wenig später nachweislich bedeutete, daß er einen Typus, nämlich den der Eifersuchtsverfolgten, bezeichnete, ähnlich Desdemona, so wird man mit einiger Gewißheit zu einem Schluß kommen. In irgendeiner Weise wird das Schäferspiel „Amine“ von 1765 oder früher schon Motive der *Histoire d'Amine* aus Galland umspielt haben. Es müßte ein sonderbarer Zufall sein, wenn Goethe gerade diesen Namen als ganz beziehungslosen Titel gewählt hätte, mit dem sich in der Laune des Verliebten wenig später so viel an Gehalt verbindet. Wie die 1001-Nacht-Motive in der „Amine“ verwertet waren, können wir nicht wissen, möglicherweise ganz anders als in der Laune des Verliebten; Goethe wünschte nicht, daß eine junge Frankfurterin („die kleine Runckel“) sein Stück läse²⁾: dies läßt vermuten, daß es nach seiner Ansicht die Schicklichkeit verletzte.³⁾ Denkt man an die mancherlei krassen Züge der orientalischen Erzählung, so braucht Goethe diesen nur etwas mehr gefolgt zu sein als in der Laune des Verliebten, und seine Bedenken sind leicht erklärlich.

So wird man allerdings die erste Anregung, die von der *Histoire d'Amine* in 1001 Nacht ausging, in die Zeit des Frankfurter Gretchens setzen dürfen. Daß Goethe schon damals Eifersucht kannte, wenn auch nicht entfernt in ähnlichem Maße wie in der Leipziger Zeit, bezeugt Dichtung und Wahrheit wenigstens andeutungsweise: „nur wollte es mir nicht recht gefallen, das hübsche Kind in einem öffentlichen Laden und an einem Orte zu wissen, wo die galante Welt gelegentlich ihren Sammelplatz hatte. Doch ließ ich mir nichts merken, und suchte meine eifersüchtige Sorge (!) im Stillen bei mir zu verarbeiten (!).“⁴⁾ In einem „öffentlichen Laden“ nimmt ja, wie wir am Anfang dieses Kapitels berichteten, auch die Eifersuchtshandlung der Amine-Geschichte in 1001 Nacht ihren Ausgang!

Wenn Goethe in Dichtung und Wahrheit die Episode mit Käthchen Schönkopf mit allen Zügen jugendlicher Leidenschaft ausstattet, an der des Frankfurter Gretchens dagegen die Unschuldigkeit als hervorstechendstes Merkmal charakterisiert, so war das sein gutes Recht als Erzähler. Er kennzeichnet die Situationen unterschiedlich und plastisch, schon um Folge und Ausgang jeweils verständlich zu machen. Ein Bedenken gegen die Annahme,

¹⁾ Vgl. H. Roetteken: Goethes „Amine“ und „Laune des Verliebten“ (Seufferts Vierteljahrsschr. 3 (1890) S. 184 ff.); dort die wesentlichen Argumente gegen Zusammenhang beider Stücke, die jedoch nicht beweiskräftig sind.

²⁾ An Cornelia Goethe 15. Mai 1767 (WA IV 1, 96 = Morris, Der junge Goethe 1, 165).

³⁾ In seinem Schreiben an die Schwester vom 12. Okt. 1767 zählt Goethe die „Amine“ zu den Dingen, die ihn jetzt „prostituieren“; die „guten Leute“, die sein Stück aufgeführt hätten, hätten ihm „manchen Aerger“ gemacht, sie hätten sich und ihn „lächerlich gemacht“ (WA IV 1, 114 = Morris, Der junge Goethe 1, 178).

⁴⁾ Dichtung und Wahrheit Buch 5 (WA I 26, 285).

daß auch die Gretchen-Affäre schon leidenschaftlichere Momente gehabt habe, durch die Goethe bereits in Frankfurt auf den Amine-Stoff aufmerksam werden konnte, dürfte sich also erübrigen.¹⁾ Daß die beiden Liebesaffären sich nicht allzu unähnlich waren, darauf weist schließlich auch die Wendung, mit der Goethe in *Dichtung und Wahrheit* die eigentliche Käthchen-Episode einleitet: „Meine frühere Neigung zu Gretchen hatte ich nun auf ein Ännchen übertragen.“²⁾

BELIEBTHEIT VON 1001 NACHT IN WEIMARS BLÜTEZEIT

In den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts erreicht das Interesse an 1001 Nacht in Deutschland einen spürbaren Höhepunkt. Wieland, damals auf dem Gipfel seines Ruhmes, dichtet mehrere Geschichten der Scheherazade nach und wendet sich überhaupt mit Nachdruck dem Märchen zu. J. H. Voß übersetzt Gallands *Mille et une nuit* in den Jahren 1781–85. G. A. Bürger kündigt Mai 1781 eine freie Nacherzählung des Galland „bald in Prosa, bald in Versen“ an³⁾, und will so mit Voß in Konkurrenz treten.⁴⁾ Die 1788–89 in Paris und Genf erschienene „Suite des Mille et une nuits“ von Chavis und Cazotte⁵⁾ wird unverzüglich von Chr. Aug. Wichmann ins Deutsche übertragen⁶⁾, wie auch in die „Blaue Bibliothek“ aufgenommen. Verleger und Buchhändler schlagen also Kapital aus 1001 Nacht: ein untrügliches Zeichen, daß das Werk mehr denn je „Mode“ geworden war.

Als Goethe Anfang November 1775 nach Weimar kam, traf er Wieland mitten in aktiver Beschäftigung mit 1001 Nacht. Im *Teutschen Merkur* waren in diesem Jahr Teile der „Geschichte des Weisen Danischmend und

¹⁾ Diese Bedenken bei Roetteken a. a. O. S. 184.

²⁾ *Dichtung und Wahrheit* Buch 7 (WA I 27, 110).

³⁾ Götting. Magazin der Wiss. u. Litt. 1781. 2 (2) 300–08; Hamburger Bücherztg. 1781 (= Bürger, Sämtl. Schriften 3, 184–89).

⁴⁾ Obgleich Bürger sich dabei auf das Drängen seines Göttinger Verlegers Dieterich beruft, bringt er nichts zustande. Vgl. Bürger an P. H. Scheufler 27. Sept. 1781: „Vossens Übersetzung der 1001 Nacht habe ich nicht mehr bei der Hand. Was soll ich auch damit, da sie nichts ist, als eine wörtliche nur in besserm deutsch abgefaßte Übersetzung der französischen. Dafür liest sich die in dem alten Saalbaderteütsch [Talander] viel anmuthiger. — Hole der Henker das 1001 Bescheid machen. Ich kan jetzt beinahe keine Citation mehr ausgeben, ohne zu borgen. . . Dafür lobe ich mir Versmachen, Musenalm. und Tausend-eine Nacht. Dafür sezt es denn doch Louisdore. Es hat sich schon eine hübsche Anzahl Subscribenten auf 1001 Nacht gemeldet.“ (Zs. f. Bücherfreunde. N. F. 4, 1 (1912) S. 57.)

⁵⁾ *La suite des Mille et une nuits, contes arabes, traduits par Don Chavis et M. Cazotte*. T. 1–4. Genève, Paris 1788. 1789.

⁶⁾ *Die Tausend und eine Nacht. Arab. Märchen. Aechte Fortsetzung a. d. Arab. ins Franz. übers. u. hrsg. von Chavis u. Cazotte. Verdeutscht v. C[hristian] A[ugust] Wichmann*. T. 1–5. Gotha 1790–92.

der drey Kalender“ erschienen, in denen bereits 1001-Nacht-Motive auftraten. Im Dezember 1775 arbeitete Wieland an der dichterischen Umgestaltung einer Partie aus Gallands *Mille et une nuit*, die er als „Wintermärchen“ Anfang des Jahrs 1776 (in zwei Fortsetzungen im Jan.- u. Febr.-Heft des Teutschen Merkur) erscheinen ließ.¹⁾ Goethe, der, kaum in Weimar angekommen, gleich mit Wieland in engen Kontakt trat, nahm sofort regsten Anteil. Im Gespräch mit Eckermann betont der Dichter, er habe „besonders in der frühen Zeit“ [1775/76] im besten Verhältnis zu Wieland gestanden: „Seine kleinen Erzählungen hat er auf meine Anregung geschrieben. Als aber Herder nach Weimar kam [Oktober 1776], wurde Wieland mir ungetreu.“²⁾ Ob auch das Wintermärchen von Goethe „angeregt“ war, wissen wir nicht. Doch ist es jedenfalls bezeugt, daß Wieland ihm wie auch dem Herzog Carl August schon frühzeitig den „ersten Entwurf“ seiner 1001-Nacht-Dichtung mitgeteilt haben muß. Denn am 24. Dezember 1775 schreibt Goethe an Carl August: „Alles was mich umgiebt, Einsiedel, Kalb, Bertuch das ganze Haus legt sich zu Füßen.

Der Pflicht vergessen
Wir Fische nie.“³⁾

Das war eine Anspielung auf v. 274f. und v. 365f. des Wintermärchens, deren übermütiger Sinn nur aus dem ganzen „Fische-Chor“ und seiner Umgebung zu verstehen ist.⁴⁾ Des Herzogs Antwort (vom Tage darauf) beweist, daß er die Stelle des Wintermärchens kennt: „Es sind hier der Leute comme il faut so viel, und wissen so genau ihre Fischpflicht, daß ich stets die S[chwere] N[ot(?)] möchte kriegen.“⁵⁾ An Wielands Begräbnistag (25. Januar 1813) erwähnt Goethe, in einem Gespräch mit Falk alter Erinnerungen gedenkend, gerade die erste Mitteilung des Wintermärchens: „Ich erinnere mich noch der Vorlesung eines der ersten Märchen aus ‚Tausend

¹⁾ Mit dem Untertitel: „Nach einer Erzählung im ersten Theile von Tausend und Einer Nacht.“ — Die von Wieland in Verse gesetzten Märchen „Der Fischer und der Geist“ und „Der König der schwarzen Inseln“ finden sich (8. — 11. u. 18. — 27. Nacht) in Galland I, 92 — 108 u. 139 — 198.

²⁾ Zu Eckermann 11. Apr. 1827.

³⁾ WA IV 3, 10.

⁴⁾ Die Fische singen in der Bratpfanne (vgl. Galland I, 147. 152 f.):

Der Pflicht vergessen
Wir Fische nie;
Haben viel Müh
Und karg zu essen,
Bau'n spät und früh
Uns luft'ge Schlösser,
Hätten's gern besser
Statt immer schlimmer
Und raten immer
Und treffen's nie.

⁵⁾ Briefwechsel Carl Augusts mit Goethe. Hrsg. v. H. Wahl. Berlin 1915. Bd I, S. 6.

und eine Nacht', das er in Versen bearbeitete und worin das ‚Fische! Fische! thut ihr eure Pflicht‘¹⁾ vorkommt. In diesem ersten Entwurfe war Alles so curios, so allerliebste toll, nährisch, phantastisch, daß ich auch nicht die Änderung der kleinsten Zeile davon mir würde gestattet haben.“²⁾ Merkwürdig ist, daß Goethe hier anzugeben weiß, das Wintermärchen sei eine der ersten 1001-Nacht-Geschichten, die Wieland damals bearbeitet habe. Glaubte er das so genau zu wissen, weil er der Anreger dieser Bearbeitung war?³⁾

Wieland berichtet, wie er die ersten Monate nach Goethes Ankunft in Weimar „mit Goethen“ gelebt habe in „Seelenvereinigung“.⁴⁾ Damals ganz in 1001-Nacht-Vorstellungen lebend, kleidet er auch seine begeisterten Lobsprüche über Goethe in Formen, die der Scheherazade entlehnt sind. Da ist der neue Freund ein „König der Geister“⁵⁾, ein „echter Geisterkönig“ („An Psyche“) oder auch ein „Zauberer“ (ebd.). Den „Zauberer“ trifft er in dem „Feenschloß“ der Frau von Keller, diese selbst ist die „Fee des Orts“ (ebd.). Solche Anspielungen auf die 1001-Nacht-Sphäre in Scherz und Ernst waren zur damaligen Zeit keine Seltenheit. Goethe ergeht sich seinerseits gern im gleichen Scheherazadenton:

Im Zauberschloß in der Nachbarschaft
Wo eine gute Fee regiert,
Die einen goldnen Scepter führt. . .

— so charakterisiert der Dichter Frau von Stein auf ihrem Gut Kochberg (Anfang Febr. 1776).⁶⁾ Auch er selbst deutet vielfach auf sich als den Zauberer. Was er vollbringt, bezeichnet er so als „Zauberhandwerk“⁷⁾, als „Zauberummerei“⁸⁾; er spricht von dem „Zauberthal“, in dem er wohne.⁹⁾ Gern tritt er selbst auf dem Theater unter der Maske des Zauberers auf

¹⁾ Wintermärchen v. 265, 268, 271, 360, 462; vgl. auch den Schlußvers.

²⁾ Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt. Ein nachgelassenes Werk von Johannes Falk. 3. Aufl. Leipzig 1856. S. 135.

³⁾ Daß gerade die Fische aus 1001 Nacht in Wielands Wintermärchen den Weimaranern lang nachhaltenden Eindruck machten, bezeugt eine Briefäußerung Charlotte von Schillers aus dem Jahre 1814. Goethe mit jenen Fischen vergleichend, schreibt sie an die Erbprinzessin Caroline v. Mecklenburg-Schwerin, die Tochter Carl Augusts, am 18. Juli (Charlotte von Schiller und ihre Freunde. Bd I. Stuttgart 1860. S. 691): „Indem wir hier unsre Stadt schmücken wollen, um Ihrem Herrn Vater unsre Freude zu zeigen über seine Rückkehr, geht der Meister durch die Straßen, mißt und rechnet, wie die Fische in Wielands Wintermärchen, die ich so gerne habe, und statt daß jene Fische von einer schönen Fee oder Mohren in die brennende Gluth geworfen werden, so versengt die Sonne und die Hand der Zeit die Kränze und Blumen; der längst erwartete Herrscher zögert immer zu kommen.“

⁴⁾ Biedermann² I, 73.

⁵⁾ An Luise Karsch 11. Jan. 1776 (Biedermann² I, 73).

⁶⁾ „Durchlauchtigster! Es nahet sich“ (WA I 4, 205).

⁷⁾ „Zwar bin ich nicht seit gestern. . .“ (Ende 1778; WA I 4, 212).

⁸⁾ „Was wir vermögen. . .“ (30. Jan. 1777; WA I, 4, 210).

⁹⁾ „Aus dem Zauberthal dortnicden. . .“ (25. April 1778; WA I 4, 211).

(Lila; Der Geist der Jugend). Unter Anspielung auf eine der 1001-Nacht-Geschichten, die Wieland im Wintermärchen bearbeitete, schreibt er am 9. September 1783 an Charlotte v. Stein: „Ich wünschte du wärest den ganzen Tag um mich unsichtbar, und trätest Abends wenn ich alleine bin wie aus der Mauer hervor. .“¹⁾ Oder es heißt über sein Leben mit der Freundin: „Es ist mit unserm Umgange, mit unserer Liebe, wie mit den ewigen Märchen der berühmten Dinarzade in der Tausend und einen Nacht, Abends bricht man sie ungern ab, und Morgends knüpft man sie mit Ungeduld wieder an.“²⁾

Dinarzade, die Schwester Scheherazades, ist die ungeduldige Zuhörerin in 1001 Nacht. Auf ihr allmorgendlich wiederholtes neugierig-ungestümes Bitten erteilt der Sultan ihrer Schwester die Erlaubnis zum Weitererzählen. Goethe denkt sich in die Situation der Ungeduld Dinarzades und nennt darum sie, nicht Scheherazade. Es liegt also gewiß nicht, wie Düntzer und A. Schöll wollen, ein Versehen Goethes vor.³⁾

Mit dem Herzog Carl August spricht Goethe im Scheherazadenton jener Jahre noch 1788, wenn er aus Italien berichtet (6. Mai): „Da ich von dem Magnetberge [Rom] einmal loß bin, zeigt meine Nadel wieder nach Norden.“⁴⁾ Die 1001-Nacht-Geschichte vom Magnetberg erwähnt Goethe auch in den Leiden des jungen Werthers⁵⁾, er benutzt sie 1805, um einem Kreise Weimarer Damen physikalische Phänomene zu demonstrieren.⁶⁾

Daß Goethe als Erzähler in der „Societät“ Märchen und Geschichten improvisierend zu erzählen liebt, ist für die ersten Jahre in Weimar bezeugt (später scheint er dies eingeschränkt zu haben).⁷⁾ In der Zeit der engsten Freundschaft mit Wieland war er aber auch dankbarer Hörer von Märchen, wenn ein so guter Erzähler wie der Dichter des Wintermärchens das Wort nahm. Wieland hält eine derartige Situation fest in dem Gedicht „An Psyche“, wo er die gemeinsame Rückfahrt der Freunde von dem „Feenschloß“ in Stetten (am 3. Januar 1776) schildert:

... Da saßen wir große Geister, wir!
In Pelze vermummt als wie die Bären ...
Und stell' dir vor (dies ist kein Scherz!),
Daß ich, trotz meiner dicken Kruste
Von Frost und Dummheit um Kopf und Herz,
Dem Zaubrer — Märchen erzählen mußte!

1) WA IV 6, 195; vgl. Galland I, 147: „le mur ... s'entrouvrit, il en sortit une jeune Dame d'une beauté admirable ...“; ähnlich Galland I, 150_{1ff.} u. 152_{15ff.}

2) An Charlotte v. Stein 12. Okt. 1782 (WA IV 6, 69).

3) Irrtümlich verweisen H. Düntzer und die Herausgeber des Briefwechsels Goethes mit Charlotte von Stein A. Schöll und J. Petersen auf 1001 Nacht bezüglich einer Stelle in Goethes Brief vom 12. Sept. 1780 (WA IV 4, 289). Der dort erwähnte „Mirza“, die „Messe von Kabul“ und die „Prinzess von Caschemire“ kommen bei Galland nicht vor. Goethe spielt vielmehr damit an auf Voltaires orientalisierende Erzählung „Le blanc et le noir“.

4) WA IV 8, 371. 5) Vgl. oben S. 3. 6) Vgl. unten S. 222 f. 7) Vgl. oben S. 21.

Daß Wieland hier die für ihn aktuellsten 1001-Nacht-Geschichten erzählte, die dem Wintermärchen zur Vorlage dienten, wie ein Kommentator vermutet¹⁾, ist wenig wahrscheinlich, da Goethe zu dieser Zeit das Wintermärchen schon kannte. Wohl dürfen wir aber annehmen, daß in Szenen wie der geschilderten — und die uns zufällig überlieferte wird nicht die einzige gewesen sein — zwischen den beiden Dichtern die Rede auf poetische Verwendbarkeit von Märchenstoffen kam, wie sie auch 1001 Nacht darreichte. Jedenfalls sehen wir bald darauf beide, Goethe und Wieland, dieselbe Geschichte aus Gallands *Mille et une nuit* benutzen, wenn auch auf grundverschiedene Weise. Es ist die „*Histoire du Roy Grec et du Médecin Douban*“²⁾, die Goethe 1776/77 für seine „Lila“ verwertet, während Wieland sie 1778 in „Schach Lolo“ bearbeitet.³⁾

Erinnern dürfen wir uns in diesem Zusammenhang daran, daß ein Bericht des jüngeren Voß auch eine Szene beschreibt, in der Schiller 1001-Nacht-Märchen erzählt, während Goethe als Zuhörer und geistreicher Kommentator fungiert. Heinrich Voß schreibt am 11. April 1804 an B. R. Abeken: „Bei der Wolzogen. . . Neulich⁴⁾ war ich dort eingeladen; die Schiller fand ich schon da, dann kam Frau von Stein und Amalia von Imhoff (jetzt Helvig). Gegen acht Uhr kam Schiller und unvermutet auch Goethe. Was das für eine Freude erregte, glaubst Du nicht. Wir blieben bis 11 Uhr zusammen. Das war ein seliger Abend, was haben wir gelacht bei Tische, wo Schiller aus der Tausend und einen Nacht erzählte und Goethe dazu die allerernstesten und zugleich komischsten Anmerkungen machte.“⁵⁾ Goethes „Anmerkungen“ werden sich, soweit sie „allerernsteste“ waren, auf die geheimen ethischen Bezüge der Märchen bezogen haben, die er so sehr zu schätzen wußte. Noch in späten Jahren lobt er in diesem Sinne 1001 Nacht: „Der Wissende und der Unwissende ergötzt sich daran.“⁶⁾ Vermerkt sei hier noch die wenig bekannte Tatsache, daß auch Schiller 1001 Nacht gelegentlich in seinen Dichtungen benutzte. Varianten zu den „Piccolomini“⁷⁾ und zu „Wallensteins Tod“⁸⁾, sowie die Verse 483 ff. in „Turandot“⁹⁾ stellen Anspielungen auf ein und dasselbe Märchen im Galland dar.¹⁰⁾

¹⁾ Gotthold Klee in Meyers Klassiker-Ausgabe von Wielands Werken. Leipzig u. Wien (Bibliogr. Institut) 1900. Bd 2, S. 231.

²⁾ Galland 1, 109–200 (11.–13. Nacht) u. 1, 123–139 (15.–17. Nacht).

³⁾ Vgl. unten S. 50 ff., besonders S. 53 f.

⁴⁾ Zwischen 29. März und 7. April 1804.

⁵⁾ Biedermann² 1, 368. ⁶⁾ Vgl. unten S. 157.

⁷⁾ Vers 1161; National-Ausg. Bd 8, S. 431.

⁸⁾ Vers 1811; ebd. S. 450.

⁹⁾ National-Ausg. Bd 14, S. 27; vgl. S. 312 zu Vers 483.

¹⁰⁾ Vgl. Reinhold Köhler: Schiller und eine Stelle aus Tausend und einer Nacht [vom Wundervogel]. (Archiv f. Literaturgeschichte. Bd 3, 1874, S. 145 ff. = Reinhold Köhler: Kleinere Schriften. Bd 3, S. 170 ff.) Die Motive aus der „*Histoire des deux Sœurs jalouses*“ finden sich bei Galland 6, 456 ff.

Im gleichen Jahr 1804 verglich übrigens der jüngere Voß Goethes einzigartigen Reichtum, wie er ihn in Tagen schönen gemeinsamen Gesprächs erlebt hatte, mit dem eines Zauberbrunnens aus 1001 Nacht. Auf die *Histoire des deux Sœurs jalouses* bei Galland¹⁾ anspielend, schreibt er am 29. Oktober 1804 an C. W. Iden: „Ich war nun acht Tage beständig bei ihm, und fast alle Abende und Mittage bei ihm, und die Zeit verging unter Gesprächen und Griechischlesen. Es ist eine Wonne, mit Goethe zu lesen, denn bei solchen Gelegenheiten tun sich die Goldgruben seines Innern auf. Er ist recht wie in dem arabischen Märchen das goldene Bassin mit dem goldenen Wasser, das in alle Regionen hin seine verklärten Strahlen sendet.“²⁾

Wie überall war also auch in Weimar 1001 Nacht ein bekanntes und in Mode gekommenes Werk, ja an der Stätte von Wielands Wirken ist man mit dem Buch womöglich noch vertrauter gewesen als anderswo. Anspielungen aller Art wurden also mit Sicherheit verstanden. Goethe war sich eines Lacherfolgs gewiß, wenn er in den Vögeln (vom Jahre 1780) das sagenhafte Weltenei des Dichters Periplektomenes charakterisiert:

Dritter Vogel. Es muß ein groß Ei gewesen sein!
Hoffegut. Allenfalls vom Vogel Rock...³⁾

Der Vogel Rock ist ein Fabeltier, das in mehreren 1001-Nacht-Geschichten eine Rolle spielt. Hier fällt auf, mit welcher Unbekümmertheit Goethe den Orientalismus mitten in seiner antikisierenden Komödie heranzieht.⁴⁾ Eine echte Pointe konnte das nur bilden für ein Publikum, bei dem Klassizismus und Orientmärchen gleichermaßen in Mode standen.⁵⁾ So war sich das Weimarer Theaterpublikum natürlich auch der Herkunft des schwebenden Teppichs in *Was wir bringen* (1802) aus 1001 Nacht bewußt⁶⁾, wie es auch in der gleich zu besprechenden *Lila* die Scheherazaden-Motive wiedererkannt haben wird. Im Hinblick auf die damalige Vertrautheit des Publikums mit 1001 Nacht werden wir auch den Vorspruch des West-östlichen Divans wenigstens vermutungsweise auf eine Barmekiden-Geschichte der Scheherazade zurückführen können.⁷⁾ Die gleiche Vertrautheit mit 1001 Nacht macht uns noch eines der spätesten und schönsten Werke von Wieland sichtbar: sein „Hexameron von Rosenhain“. Gleich die erste Geschichte lehnt sich an die „*Histoire des Amours de Camaralzaman et de Badoure*“⁸⁾ an. Eine Stelle der Rahmenhandlung aber vermag uns nochmals mit ganz besonderer Eindrücklichkeit vor Augen zu führen, wie Belesenheit in 1001 Nacht in damaliger Zeit und im damaligen Weimar zum Selbstverständlichen gehörte. In der Rahmenhandlung werden Typen der „Societät“ vorgeführt,

¹⁾ Bei Galland und in Joh. H. Voß' Übersetzung im 6. Band.

²⁾ Wilhelm Bode: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Bd 2. Berlin 1921. S. 36.

³⁾ WA I 17, 103.

⁵⁾ Vgl. oben S. XXI f.

⁷⁾ Vgl. unten S. 108 ff.

⁴⁾ Vgl. oben S. 19.

⁶⁾ Vgl. unten S. 83 f.

⁸⁾ Galland 3, 291 ff.

die ähnlich wie in Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten oder seinen Guten Weibern sich durch Geschichtenerzählen die Zeit verkürzen. Es ist einer von ihnen und einer von vielen, der gelegentlich der Einleitung zur ersten Geschichte („Narcissus und Narcissa“) von sich bekennt: „Meine Kenntniß der innern Verfassung der Geisterwelt ist . . . nicht weit her, denn ich habe sie größtentheils nicht tiefer als aus Tausend und Einer Nacht geschöpft.“¹⁾

LILA

I

Das Feenspiel „Lila“ schrieb Goethe in wenigen Tagen zu Anfang des Jahres 1777, „aus dem Stegreife“, wie er später gestand.²⁾ Es erfuhr mehrere durchgreifende Umarbeitungen; z. B. wurde gegenüber der 1. Fassung, die wir nicht mehr besitzen, die Rolle der beiden Gatten vertauscht (ursprünglich war Sternthal das Opfer von Wahnvorstellungen, nicht Lila). Dennoch konnte „Lila“, allzusehr mit Anspielungen auf bestimmte Personen und Verhältnisse beladen, nie ein brauchbares Stück für die Bühne werden.

Man hat geglaubt, eine bestimmte Quelle für das ganze Werk nachweisen zu können, aber Goethe selbst sagt, daß „Lila“ aus verschiedensten Elementen „zusammengeflickt“ sei: „Die gute Lila, aus den allerzufälligsten Elementen, durch Neigung, Geist und Leidenschaft, für ein Liebhabertheater nothgedrungen zusammen gereiht [Konzept ursprünglich: geflickt], konnte niemals eine große, bedeutende Darstellung begründen; das dort aus Noth Gebrauchte war reizend, aber mehr verlangt man billig, wo so viel Mittel bereit sind [an der Berliner Bühne].“³⁾ Bezüglich der Quellenfrage läßt diese Charakterisierung sicherlich eher auf ein kontaminierendes Verfahren des Dichters schließen als auf Benutzung einer einzigen Vorlage. Sieht man sich aber näher an, was als diese Vorlage geltend gemacht wurde, dann stellt es sich heraus, daß sie auf jeden Fall nur eine partielle Anregung gegeben haben könnte. Die Hauptmasse des Stücks und die wichtigste Gestalt erweisen sich als von ihr unberührt. Beide stehen dagegen in augenfälliger Verbindung mit charakteristischen, wiederkehrenden Zügen von 1001 Nacht, insbesondere mit einer bestimmten Erzählung.

Nach Goethes eigenen Worten ist das „Sujet“ von „Lila“ „eine psychische Cur, wo man den Wahnsinn eintreten läßt, um den Wahnsinn zu heilen“.⁴⁾

¹⁾ Wieland, Akademie-Ausgabe Abt. I Bd 20, hrsg. von Friedrich Beißner, S. 7.

²⁾ An F. L. Seidel 3. Febr. 1816 (WA IV 26, 248). Die Bezeichnung „Feenspiel“ im Druck von 1777 [1778] (WA I 12, 343).

³⁾ An Graf Brühl 14. Jan. 1819 (WA IV 31, 58).

⁴⁾ An Graf Brühl 1. Okt. 1818 (WA IV 29, 299).

Soweit es dieses Motiv betrifft, hat man als mögliche Quelle auf die Tragikomödie des Jean de Rotrou „L'hipocondriaque ou le mort amoureux“ vom Jahre 1619 (Paris) hingewiesen.¹⁾ Goethe konnte hier als Handlung vorfinden, was Pniower wie folgt zusammenfaßt:

„Auf die falsche Nachricht, daß die Geliebte gestorben sei, verfällt Cloridan in Wahnsinn. Er glaubt, tot zu sein. Seine Heilung wird dadurch herbeigeführt, daß man auf den Wahn eingeht und ihm mehrere Personen zeigt, die für tot gelten und durch Musik ins Leben gerufen werden. So glaubt er sich zuletzt selbst wieder auferweckt und eilt, die Geliebte zu umarmen.“²⁾

Für die Handlung der „Lila“ würde sich hier finden: falsche Todesnachricht, Wahnsinn, Heilung durch Komödienspiel in Verbindung mit Musik. Das übrige differiert, wichtigstes fehlt. Bei Rotrou wird der Kranke nicht in die Komödie einbezogen — für Goethe ist dies ein Hauptmotiv. Cloridan bei Rotrou glaubt sich tot. Lila „Wahnsinn“ wird dahin charakterisiert: 1. Sie hält „alle ihre Freunde und Liebsten, sogar ihren Mann, für Schattenbilder und von den Geistern untergeschobene Gestalten“³⁾; 2. „es sei ihr offenbart worden, ihr Sternthal sei nicht todt(!), sondern werde nur von feindseligen Geistern gefangen gehalten, die auch ihr nach der Freiheit strebten, deswegen sie unerkant und heimlich herumwandern müsse, bis sie Gelegenheit und Mittel fände ihn zu befreien.“⁴⁾ Das ist ein grundsätzlicher Unterschied, wie auch eine Abweichung darin besteht, daß Lila „wahnsinnig“ wird schon nach der Abreise ihres Gatten durch bloße Trennung. Bei Rotrou fehlt jeder substantielle Ansatz für die Goethesche Zauberhandlung, die im 1. Akt schon beginnt und dann das gesamte Stück ausfüllt bis zum Schluß. Bei Rotrou fehlt auch vor allem die Figur des Magus und Seelenarztes. Dieser ist aber bei Goethe eine Hauptgestalt. Nach allgemeiner und nicht zu bezweifelnder Annahme ist der Doktor Verazio eine Maske für den Dichter selbst. Goethe übernahm wahrscheinlich auch den Part in der ersten Aufführung. Welches Gewicht er auf diese Gestalt legte, bezeugt noch die Tatsache, daß Lips in Rom für den Erstdruck der endgültigen Fassung auf Veranlassung des Dichters einen Kupferstich beisteuerte, darstellend Lila und den ihr Heilkräuter reichenden Magus!⁵⁾

Bei derartigen Differenzen ist der Wert Rotrous als Quelle gewiß nur sehr begrenzt. Es ist im übrigen nicht einmal nachzuweisen, daß Goethe ihn kannte. Man nimmt an, daß der Dichter ein kurzes Resumé des „Hipocondriaque“ im 2. Band der *Bibliothèque du théâtre françois depuis son origine*

¹⁾ G. Proffen: Goethe und Rotrou (Schnorrs Archiv 13, 1885, 329ff.); Gräf, Drama III 311, Anm. 1; E. Feise: Quellen zu Goethes Lila und Triumph der Empfindsamkeit. (Xenion. Baltimore 1950. S. 77—89.) Vgl. unten S. 55, Anm. 2.

²⁾ Jub.-Ausg. 8, 328.

³⁾ 1. Akt (WA I 12, 42).

⁴⁾ 1. Akt (WA I 12, 53).

⁵⁾ Gräf, Drama III 311.

(Dresden 1768) gelesen habe. Bezüglich dieses Resumés muß jedoch gesagt werden, daß seine wenigen Sätze eine so knochentrockne und farblose Lektüre darstellen, daß man sich schwerlich vorstellen kann, von ihnen sei jene inspirierende Kraft ausgegangen, wie sie sonst Goethes Quellen zu eignen pflegt. Die *Bibliothèque du théâtre françois* ist eine vielbändige Sammlung, die Tausende von stichwortartigen Kurzreferaten enthält, ein lexikalisches Werk, das keine Ansprüche auf Lesbarkeit erhebt, sondern nur dem Nachschlagen dienen kann.

II

Überblickt man das „Feenspiel“ *Lila* in seiner Gesamtheit, so wird das unbefangene Urteil lauten müssen: nach dahinterstehenden bestimmten Quellen und Vorlagen sehen vor allen Dingen die Akte 2—4 aus. Während im 1. Akt Typen der Weimarer Hofgesellschaft aufs Korn genommen werden, tut sich vom 2. Akt an die Welt des Zaubers, der Feen, Dämonen, Oger auf — es ist die Welt von 1001 Nacht. In den Märchen der Scheherazade sind dies die typischen Gestalten, in ihnen ist auch die Gestalt des gelehrten Magus und Arztes eine stehende Figur. Hier ist das „phantastische Zauberesen“ beheimatet, das Goethe an „*Lila*“ als charakteristisch hervorhebt¹⁾, ganz besonders aber hier wie nirgends sonst das seltsame „Aneinandertreten der Poesie und Prosa“²⁾, das Hinübergleiten von Realität zu „Zauberey“, wie es gerade für Goethe typisches Merkmal von 1001 Nacht war.³⁾

Als „psychische Cur eines durch Liebesverlust zerrütteten Gemüths“ hat Goethe gelegentlich auch den Gegenstand der *Lila*-Handlung definiert.⁴⁾ Die Heilung eines oder einer „durch Liebesverlust“ dem Wahnsinn Verfallenen, dieses Thema findet sich in 1001 Nacht in verschiedenen Versionen. Dort gibt es Liebende, die in echt orientalischer Leidenschaft durch Trennung krank werden bis zum Wahnsinn, ja bis zum Tod. Herrlichste Erzählungen der Scheherazade berichten, wie Liebespaare durch Einwirkung von Geistern, Dämonen und Feen voneinander getrennt werden, den andern für tot halten und vergebens Behandlung von Ärzten und Magiern erfahren, bis ein besonders erfahrener Arzt nach den vergeblichen Heilungsversuchen anderer den wahren Grund des Übels erkennt und durch Wiedervereinigung der Liebenden die „Erkrankten“ heilt.

Am ähnlichsten diesem Hauptmotiv in Goethes „*Lila*“ ist die Geschichte des persischen Prinzen Camaralzaman und der chinesischen Prinzessin Badoure. Dämonen trennen das Paar nach kurzer Vereinigung, beide erkranken auf Grund dieser Trennung vom andern

¹⁾ Vgl. an Graf Brühl 1. Okt. 1818 (WA IV 29, 299).

²⁾ Ebd., WA IV 29, S. 300.

³⁾ Vgl. unten S. 69. ⁴⁾ An F. L. Seidel 3. Febr. 1816 (WA IV 26, 249).

und werden von ihrer Umgebung für „wahnsinnig“ erklärt.¹⁾ Viele Ärzte versuchen vergeblich den Wahnsinn zu heilen, die Patienten suchen die Einsamkeit, werden schwermütig, melancholisch, menschenscheu, krank bis zu völliger Entkräftung, geraten aber in Wut, wenn ein neuer Quacksalber seine Kunst an ihnen probieren will²⁾ — bis eines Tages ein Anverwandter der Prinzessin, gleichfalls in allen ärztlichen Künsten ausgebildet, ihre Aussagen als erster ernst nimmt und damit dem wahren Sachverhalt der Krankheit auf die Spur kommt. Ihm gelingt es, die Liebenden wieder einander zuzuführen, worauf sie sogleich gesunden.

Aber das ist nur eine Geschichte dieser Art, es finden sich ähnliche. Viele Helden und Heldinnen der orientalischen Märchen werden gemütskrank, wenn feindliche Dämonen sie vom Gegenstand ihrer Liebe trennen. Andere erkranken nicht nur, sondern sterben aus Trennungsschmerz: eine der berühmtesten Geschichten dieser Art ist die von Aboulhassan und Schemsel-nihar, deren tragischer Ausgang — Liebestod aus Trennungsschmerz — Goethe, wie man weiß, bei seinen Wahlverwandtschaften inspiriert hat.³⁾

III

Wie bereits gesagt, haben wir von der Vorstellung auszugehen, daß Goethe bei Ausführung seiner „Lila“ mehrere Geschichten kontaminiert hat. Mit seltener Deutlichkeit hat der Dichter sein Verfahren in diesem Fall selbst gekennzeichnet. So werden wir Elemente aus den eben genannten 1001-Nacht-Geschichten in „Lila“ wiedererkennen dürfen. Wir wenden uns nun aber noch zu andern Erzählungen, und zwar haben wir uns zunächst mit einer bestimmten zu beschäftigen, die mehr als alles andere greifbare Anregungen gegeben hat, so daß man sie wahrhaft als eine Hauptquelle bezeichnen darf.

Etwa eine Woche vor dem nachweislichen Beginn der Arbeit an „Lila“ schrieb Goethe an Frau von Stein: „Wenn Sie die Geschichte (!) gefunden haben schicken Sie mir's.“⁴⁾ Man hat bisher angenommen, daß mit „Geschichte“ die Rotrouse Tragikomödie gemeint sei, vielmehr das Resumé in

¹⁾ Nochmals sei daran erinnert: Lila ist „wahnsinnig“ nicht erst auf die falsche Todesnachricht hin, sondern schon vorher durch die längere Trennung von ihrem Gatten; das wird ausführlich geschildert im 1. Akt: WA I 12, 50 f.

²⁾ Lila wurde zuerst von vielen Ärzten behandelt, „geriet darüber in Wut“: 1. Akt, WA I 12, 52₁₇ etc. Vgl. unten S. 45, Punkt 20.

³⁾ Auch außerhalb von 1001 Nacht finden sich in der arabischen Literatur Liebesgeschichten dieser Art. So hat Rudi Paret in seinem Buch „Früharabische Liebesgeschichten“ (Bern 1927) aus einem anderen arabischen Sammelwerk 40 Liebesgeschichten unter den folgenden Stichworten (S. 5) zusammengestellt: Wirkungen der unglücklichen Liebe: Krankheit [Nr. 1—3]; Verheimlichen der Ursache der Krankheit und Entlocken des Geheimnisses [4—6]; Irrsinn [7—9]; Tod [10—21]; Im Tode vereint [22—40].

⁴⁾ 23. Dez. 1776 (WA IV 3, 127).

der Bibliothèque du théâtre français.¹⁾ Angesichts der Tatsache, daß ein Schauspiel keine „Geschichte“ ist, und daß auch das Kurzreferat in der Theaterbibliothek in Wahrheit nicht als solche bezeichnet werden kann, müssen sich Zweifel erheben, ob hiermit das Richtige getroffen ist. Mit besseren Gründen glauben wir annehmen zu dürfen, daß es eine Erzählung aus Gallands 1001 Nacht war, die Goethe sich von Frau von Stein erbat, nachdem er mit ihr vermutlich über seinen Lila-Plan gesprochen, ihr die „Geschichte“ aus dem Gedächtnis erzählt und sie im Galland aufzusuchen gebeten hatte. Wir meinen die *Histoire de Codadad et de ses frères*.²⁾ In ihr wird erzählt, wie ein Königssohn seine 49 Brüder und die Prinzessin von Deryabar aus der Gewalt eines menschenfressenden Riesen befreit, worauf er die Prinzessin heiratet. Es gibt dann ein irrtümliches Für-tot-Halten des Prinzen, Verzweiflung der Gemahlin und Heilung resp. Wiedervereinigung durch einen klugen Arzt. Die Situation des Hineingeratens in den Machtbereich eines „Ogers“ und Befreiung daraus findet sich ebenfalls mehrfach in 1001 Nacht variiert (auch in der Kombination mit der Gestalt eines Arztes). Goethe wird auch hier verschiedene „Elemente notgedrungen zusammengeffickt“ haben. Aber die Kodadad-Erzählung müssen wir als die Grundlage ansehen. Im Verlauf ihrer Handlung ergeben sich zu viele Berührungspunkte, als daß hier Zufall obwalten könnte. Dies mag ein Überblick über die einzelnen Stationen vor Augen führen:

[1.] Kodadads 49 Brüder sind von einer Jagd nicht heimgekehrt. Sie werden gefangengehalten von einem Menschenfresser, einem schwarzen Riesen.

Lila³⁾ glaubt, ihr Mann werde von einem Dämon, einem „Oger“ gefangengehalten. Man erzählt ihr: „Nach und nach hat jener Dämon alle deine Verwandten, alle deine Freunde in seine Gewalt gelockt.“ (66₁₅)⁴⁾

[2.] Kodadad geht, seine Brüder zu suchen. Es ist ein langer Weg: „Wie ein Hirte, der seine Heerde verloren hat, suchte er seine Brüder allenthalben auf Bergen und Thälern, und erkundigte sich in allen Dörfern und Hütten, ob keiner sie gesehen hätte. Als er nun keine Nachricht von ihnen erfahren konnte, überließ er sich dem

Lila „wandelt“ einen langen, „düstern rauhen Weg“ (70₃), um ihre Verwandten zu suchen. (Bedenkt man, daß es in Wirklichkeit nur der beschränkte Raum eines Parks ist, in dem Lilas Suche sich abspielt, so wird die Wahrscheinlichkeit groß, daß die Situation einer Vorlage als Folie im Hintergrund steht.⁵⁾)

¹⁾ Vgl. Gräf, Drama III 311.

²⁾ Galland 4, 434–501.

³⁾ In der 1. Fassung (betitelt „Sternthal“?) war es der Mann, der „krank“ war und durch die Zauberhandlung geheilt wurde. Er machte alles durch, was jetzt Lila erlebt. Es ist wichtig, im folgenden sich diesen Rollentausch stets zu vergegenwärtigen.

⁴⁾ Seiten- und Zeilenangaben nach WA I 12.

⁵⁾ Als „Pfad“, als „langer Weg“ wird das Aufsuchen der „gefangenen“ Verwandten Lilas mehrfach ausdrücklich bezeichnet: „Wandle deinen Pfad fort“ (60₂₃) . . . „Ich wandre“

lebhaftesten Kummer. Ach! meine Brüder, rief er aus, wo seyd ihr geblieben? Seyd ihr vielleicht in der Gewalt unserer Feinde?“ (321)¹⁾

[3.] „Nachdem er einige Tage vergeblich umher gesucht, kam er in eine Ebene . . . in deren Mitte ein Pallast von schwarzem Marmor stand.“ (321)

[4.] Kodadad erblickt die Prinzessin von Deryabar, die hier mit vielen andern von dem Waldteufel gefangengehalten wird: seine künftige Gemahlin.

[5.] Die gefangene Prinzessin beschreibt den gerade abwesenden Unhold: „dies Ungeheuer (monstre) . . . ein scheuslicher Neger (!), der sich mit Menschenblut mästet! Er fängt alle Menschen auf, die ihr böses Schicksal in diese Ebene führt, wirft sie in finstere Kerker (!), und holt sie, wenns ihm gefällt, heraus, um sie aufzufressen.“ Es ist ein „Riese von entsezlicher Größe und scheuslichem Ansehn“. (322 f.)

[6.] Das Ungeheuer ist gerade abwesend, auf Menschenjagd. Die Prinzessin zu Kodadad: „Der Schwarze kömmt gleich zurück; er verfolgt nur einige Reisende, die er von fern auf der Ebne bemerkt hat.“ (322 f.)³⁾

„Wo sind meine Schwestern, unsre Nichten, wo die Freundinnen? . . . Laßt mich die Stätte des Liebsten sehn! . . . Hier im Walde / Balde / Gebt mir den Geliebten frei!“ (75 ff.)

Lila gelangt [H¹] an ein „Gebäude von seltsamer Architcktur, die Säulen sind von traurigen Farben durchscheinend. . . ein Grabmahl“. (361 zu 811–14.)

Lilas Gemahl wird hier von dem Dämon (Oger) gefangengehalten.

In der Fassung von 1778 [H¹] beschreibt ein „Gefangener“, zu Lila sprechend, den gerade abwesenden Oger als ein „Ungeheuer. . . : Dieses ist die Höhle (!) des grausamsten Ogers, der von rohem Fleische lebt, und den Wanderern aufpaßt“. (358 f.) (Die Bezeichnung „Ungeheuer“ mehrfach.) „Der Oger wird wie eine Art von wilder Mann. . . mit schwarzem (!) Bärenpelze einigermaßen bekleidet und mit der gehörigen Keule vorgestellt, wo möglich, breit und derb.“²⁾ — Über das Wort Oger bei Galland später.

Der Oger ist gerade abwesend, auf Jagd. Magus: „Es ist die Zeit, da der Oger von der Jagd zurück kehrt.“ (73) — „Der Oger kommt von der Jagd zurück und freut sich seiner Beute.“ (74; szenische Anweisung.)

(60₂₈) . . . „Ich habe einen langen und beschwerlichen Weeg vor mir liegen“ (H¹; 355 zu 63_{14–17}) . . . „Der Mensch . . . muß wandeln, sein Glück zu suchen“ (66₂₃) . . . „Ich gehe allein auf dunkeln Pfade“ (66₂₇).

¹⁾ Übersetzung von J. H. Voß. Bd 4 (1782) S. 314 ff.

²⁾ Goethe an Graf Brühl 1. Okt. 1818 (WA IV 29, 300). Der „schwarze Bärenpelz“ ist vielleicht Erinnerung an den Schwarzen der Kodadad-Geschichte. Auf die schwarze Farbe legte Goethe solches Gewicht, daß er sogar die Gefangenen des Ogers als seine „Dicner“ mit einer „Schärpe von schwarzem Pelze“ bekleidet wissen wollte. (Ebd.)

³⁾ Nachdem Kodadad den Riesen getötet hat, sagt sie: „Diesen Morgen . . . schloß er [die Burg zu], um einigen Reisenden nachzusezen, die er von ferne bemerkt hatte. Aber sie werden ihm wohl entronnen seyn, weil er allein und ohne Beute zurückkam, als ihr ihn angriff.“ (Voß 4, 343; Galland 4, 472.)

[7.] Die gefangene Prinzessin rät wiederholt, sich vor Rückkunft des Riesen schnellstens zu entfernen: „O Jüngling, entferne dich von diesem schrecklichen (funeste) Pallaste, damit du nicht in die Gewalt des Ungeheuers kommst! ... Du hast keine Zeit zu verlieren; und ich weiß nicht einmal, ob du ihm noch durch eine schnelle Flucht wirst entrinnen können.“ — Kodadad aber bleibt. (322f.)

[8.] Riese tritt auf: „Voll Verachtung für einen so schwachen Feind, foderte er Kodadad auf, sich ohne Kampf zu ergeben.“ (323)

[9.] Kodadad „flehte den Himmel um seinen Beistand an, zog darauf seinen Säbel, und erwartete den Schwarzen (de pied ferme)“. (323)

[10.] Kampf des Schwächeren gegen den Starken: Kodadad besiegt jedoch wider alle Wahrscheinlichkeit den Riesen.

[11.] Nach dem Kampf hinter der Szene: „Geschrei und Wehklagen... Was höre ich? rief Kodadad. Woher kommen diese jammernden Stimmen? Herr, antwortete die Dame, indem sie mit dem Finger auf eine niedrige Thüre im Hofe zeigte, dort kommen sie her. Es sind lauter Unglückliche, die das Verhängniß dem schwarzen

„Gefangne“ raten Lila wiederholt, sich vor Rückkunft des Ogers zu entfernen. (70²⁵⁻²⁷; vgl. H¹: 358 zu 70²⁵⁻²⁷.) Später „Ein Gefangener“ [H¹]: „... so hat er uns gefangen und so wird es dir auch ergehen, wenn du dich nicht entfernst.“ (359) — Lila „ist voll Muth und bleibt“ (358), will den Oger ohne Waffen „bekämpfen“.

„Der Oger tritt auf, erblickt Lila. . . zeigt. . . seine Verachtung ihrer Schwachheit.“ (74f.) Nimmt sie ohne Kampf gefangen. Lila gedenkt ihn jedoch auf andere Weise zu besiegen. Lila zum Oger (75):

Ich biete dir Trutz!
Gib her deine Ketten!
Die Götter erretten,
Gewähren mir Schutz.

Ich soll vor dir erzittern?
Mir regt sich alles Blut,
Und in den Ungewittern
Erzeigt sich erst der Muth.¹⁾

Lila besiegt den Oger, den Dämon, „gegen den keine Waffen der Welt was vermögen“. (H¹: 363) Vgl. H¹: Lila: „Du zitterst vor meinen Waffen“ ... „Musik, während welcher Lila den Dämon zu fliehen nöthigt.“ (366) — Wie in der 1. Fassung Sternthal mit dem Oger gekämpft hat, wissen wir nicht.

Lila vor der „Höhle“;
„Chor der Gefangenen (von innen).
Wer rettet!
Lila: Es bangt und wehklagt aus den Höhlen!
Chor (von innen). Weh! Weh! ... Erbarmen! / Was hilft uns Armen / Des Lebens holder Tag!

¹⁾ Vgl. WA I 12, 363 (H¹): Lila: „Helft mir ihr Himmlische Kräfte, daß ich ihn wieder erlange an dem mein Leben hängt.“

Scheusal in die Hände geführt hat. Sie liegen alle an Ketten; und täglich holte der Wüterich einen heraus, um ihn aufzufressen.“ Kodadad und die Prinzessin gehen, die Gefangenen zu befreien. „Je näher sie kamen, desto deutlicher hörten sie die Klagen der Gefangenen. Kodadad ward bewegt... Geschrei... und Jammertöne stiegen wie aus dem Mittelpunkt der Erde empor.“ (325)

[12.] „Unterdeß öffnete der Prinz die Thüre, und fand eine sehr steile Treppe, auf welcher er in einen ungeheuren und tiefen Keller hinabstieg.“ Dort entdeckt er die gefesselten Gefangenen. (326)

[13.] Kodadad: „Unglückliche Gefangene, die ihr nur den Augenblick eines schrecklichen Todes erwartet, dankt dem Himmel, der euch heute durch die Hülfe meines Arms befreit.“ (326)

[14.] „Kodadad und die Dame fingen an, sie zu entfesseln; und die entfesselten halfen den übrigen die Ketten abnehmen: so daß sie in kurzer Zeit alle in Freiheit waren.“ (326)

[15.] „Jetzt dankten sie Kodadad auf den Knien für seine Wohlthat, und stiegen aus dem Keller.“ (326)

[16.] „Aber als sie auf dem Hofe waren, wie erstaunte der Prinz, da er unter den Gefangenen seine Brüder fand, die er schon für verloren gehalten hatte! Ach, Prinzen, rief er aus, teuscht mich mein Blick? (ne me trompai-je point?) Seyd ihrs wirklich, die ich sehe? ... Die neunundvierzig Prinzen gaben sich alle Kodadad zu erkennen, der sie nach einander umarmte.“ (326f.)

Lila...: Hier sind sie verschlossen! Hier gefangen! ... Ich muß ... sie retten. Gefangne treten auf in Ketten.“ (70)

Das Motiv: Gefangene bzw. Lila „in Ketten“ besonders in H¹ vielfach wiederholt.

Die Gefangenen befinden sich in einer Höhle. In H¹ wurde fingiert, Lilas Gemahl befände sich „in einem lebendigen Grabe“ (360). Lila gelangt dann auch zu dem „Grabmahl“. (361)

Lila: „Vielleicht bin ich bestimmt euch zu befreien und glücklich zu machen. Der Himmel führt oft Unglückliche zusammen, daß beider Elend gehoben werde.“ (71)

Mit Hilfe der „Feen“ werden Lila und die Gefangenen von ihren Ketten befreit. (76. 360)

„Lila. Wer darf für das Geschenk der Freiheit danken? / (: Tanz, die Befreiten danken den Feen:)“ (H¹: 360).

„Friedrich: Himmel, meine Nichtel! Lila, bist du's? Lila: Friedrich! Darf ich mir trauen? Friedrich: Ja, ich bin's. Lila: Du bist es! ... Friedrich: Siehst du hier diese? Du kennst sie alle. Den frohen Karl, den schelmischen Heinrich, den treuen Franz, den dienstfertigen Ludwig, diese guten Nachbarn hier, du erkennst sie alle. Küßt ihr die Hand! ... Einige der Gefangenen treten zu ihr, geben pantomimisch ihre Freude zu erkennen, und küssen ihr die Hände. Lila: Ihr seid's.“ (71f.) „... Lila: Willkommen, meine Sophie! meine Lucie, willkommen! Marianne, bist du es wirklich?... O Himmel, mein Gemahl! Wo kommst du her? ... Freude des Wiedererkennens.“ (83 ff.)

Die Kodadad-Erzählung erfährt an dieser Stelle eine Unterbrechung. Die Prinzessin erzählt dem Helden ihre Geschichte, in der u. a. auch wieder die Situation einer Befreiung aus den Händen eines Scheusals begegnet. Der bisher vorgeführte erste Teil der Kodadad-Geschichte bietet den Kern der Zauberhandlung von „Lila“ dar: vom Suchen der Angehörigen bis zum Wiedererkennen. Aber wir müssen auch die Fortsetzung noch vorführen, den zweiten Teil der Erzählung, wie er nach der Geschichte der Prinzessin von Deryabar weitererzählt wird. Denn hier treten wiederum Handlungselemente von „Lila“ in Erscheinung, vor allem die wichtige Gestalt des Arztes. Kodadad wird von seinen 49 Brüdern aus Neid erstochen.

[17.] Kodadad ist jedoch nicht wirklich tot, nur verwundet.

[18.] Er liegt „einem toten Menschen gleich“ in den Händen seiner Gemahlin. Diese klagt: „Darf ich es glauben, daß deine eigenen Brüder diese unbarmherzigen Mörder sind...? Nein, Plagegeister (démons) sind's, die diese geliebte Bildung annahmen, um dir das Leben zu entreißen!“ (qui sous des traits si chers sont venus t'arracher la vie).¹⁾

[19.] „Indeß bemerkte seine Gemahlin, daß er noch Athem holte, und lief... um einen Wundarzt zu holen. Man wies ihr einen

Sternthal ist nicht wirklich tot, nur „blessiert“. (51)

Lilas Wahnsinn bestand darin, daß sie „alle ihre Freunde und Liebsten, sogar ihren Mann, für ... von den Geistern untergeschobene Gestalten“ hält (42). Lila zum Magus: „Wer du auch seist, verbirg unter dieser edlen Gestalt keinen Verräther!“ ... Magus: ... „Du wirst glauben bekannte Gestalten zu sehen, und du irrst nicht. Lila: O diese gefährliche List kenne ich, wenn uns falsche Geister mit Gestalten der Liebe locken. Magus: Die Geister haben keine Gestalten; jeder sieht sie mit den Augen seiner Seele in bekannte Formen gekleidet.“ (59f.) ... Verazio: „Jeder, der in sich fühlt, daß er etwas Gutes wirken kann, muß ein Plaggeist sein.“ (46) In der Fassung von 1778 [H¹]: Lila zu Almaide: „Du trägst eine Gestalt an dir, die mir durch das was ich mehr als mein Leben liebte, verwandt war.“ (357) Zur Ersten Fee: „...die du die Geliebte Gestalt Sophiens trägst.“ (363) Zum Magus: „... betrügerischer Geist, der du dich in diese ehrwürdige Gestalt lügst.“ (366) Friedrich zu Lila: „... bis sie ... uns aus der Gewalt des Dämons, der unsers Vaters Gestalt angenommen, befreit“ (der „Oger“; 365).

Falsche Annahme Lilas, ihr Gatte sei tot. Verzweiflung, Eingreifen eines hilfreichen Arztes.

¹⁾ Voß 4, 346 f.; Galland 4, 477.

nach, der gleich mit ihr forteilte. Aber als sie ins Zelt kamen, fanden sie Kodadad nicht. Sie glaubten, ein wildes Thier hätte ihn fortgeschleppt und gefressen. Die Prinzeßin erneuerte ihre Wehklagen mit solcher Heftigkeit, daß der gerührte Wundarzt, der sie in diesem schrecklichen Zustande nicht allein lassen wollte, ihr... sein Haus und seine Dienste anbot.“ (347f.)

[20.] „Der Wundarzt... begegnete ihr, eh er noch wußte, wer sie war, mit aller ersinnlichen Achtung und Ehrfurcht. Er suchte sie durch seine Reden zu trösten; aber seine Trostgründe machten ihren Schmerz noch wüthender.“ (348)

[21.] „Madam, sprach er eines Tages, erzählt mir doch alle eure Leiden... Vielleicht kann ich euch guten Rath geben, wenn ich alle Umstände eures Unglücks weiß.“ (348)

[22.] (Arzt:) „Ihr härt euch ab, und bedenkt nicht, daß auch gegen verzweifelte Uebel noch Rettungsmittel (remèdes) zu finden sind. Die Prinzeßin konnte der Beredsamkeit (!) des Wundarztes nicht widerstehn: sie erzählte ihm alles, was ihr begegnet war. Madam, erwiderte drauf der Wundarzt, weil die Sachen so stehn, so erlaubt mir, euch vorzustellen, daß ihr euch nicht eurem Kummer überlassen müßt (!). Ihr müßt euch vielmehr mit Standhaftigkeit waffnen (!), und dasjenige thun, was die Pflicht einer Gemahlin von euch fodert: ihr müßt euren Gemahl rächen.“ (348)

Nach vergeblichen Bemühungen vieler anderer Ärzte (42), nach der „unmenschlichen Behandlung eines Marktschreiers“ — worüber Lila „in Wuth gerieth“ (52) — begegnet der Magus und Doktor Verazio ihr respektvoll. Er tröstet sie durch seine Eloquenz.

Doktor Verazio zu Sternthal: „Nur find' ich hart, daß Sie mir sogar die näheren Umstände ihrer Krankheit verbergen... und mir dadurch den Weg abschneiden... etwas Bestimmtes über die Hülfe zu sagen, die man ihr leisten könnte“ (45f.). „Rath“ (60) erteilt der Magus Lila zu Anfang des 2. Aufzugs (57—62).

Der Seelenarzt Verazio überredet in entsprechender Weise Lila, nicht zu verzagen, Mut zu fassen. „Ermanne dich und es wird alles gelingen... Feiger Gedanken/Bängliches Schwanken... etc.“ (62) Er reicht ihr ein wirkliches „remède“ (das „Fläschchen“ 61). Vgl. 3. Aufzug Magus: „Ich werde ihr folgen, ihr Muth einsprechen.“ (73) So redet ihr auch die Fee Almaide zu: „Du kannst nicht länger elend bleiben... Auf zur Thätigkeit“ (64f.). „Laß dich nicht... durch unzeitige Trauer, durch Bangigkeit und Sorgen zurückziehn. Gehe vorwärts...“ (76) So auch der Chor: „Der traurigen Liebe / Gebt Hoffnung und Muth!“ (83) „Nichts muß dich schrecken / Alles erwecken / Zu mächtigen Thaten / Den sinkenden Muth.“ (H¹: 363f.)

Der Arzt in 1001 Nacht nimmt nun das Schicksal der Prinzessin in die Hand, begleitet sie mit Rat und Tat. Seiner Initiative ist es zu verdanken, daß die Wiedervereinigung mit dem

noch lebenden Kodadad zustande kommt. Die Geschichte schließt mit dem Satz: „Endlich ward auch der Wundarzt zur Belohnung für die Dienste, die er der Prinzessin von Deryabar geleistet hatte, mit reichen Wohlthaten überhäuft.“ (364)

Goethe scheint sich mit dieser „Geschichte“, die er sich nach unserer Annahme von Frau v. Stein kommen ließ, so durchdrungen zu haben, daß er ihr sowohl ein allgemeines Erzählschema als auch spezielle Einzelheiten entlehnen konnte. Wo Goethe allerdings Spezielles übernimmt, ist es meist gleichzeitig ein Typisches. Unter Punkt 18 haben wir verzeichnet, welch reichlichen Gebrauch er von dem Gedanken macht, daß „Dämonen“ die „traits chers“ von Verwandten und Freunden annehmen können. Der in der Kodadad-Geschichte mehr beiläufige Zug ist jedoch typisch für die ganze Welt von 1001 Nacht und die Vorstellungen der darin handelnden Menschen. In der orientalischen Märchensphäre begegnen auf Schritt und Tritt Dämonen, Zauberer, Feen, über- und unterirdische Wesen, die in Menschengestalt allerlei Heil und Unheil bewirken. Dies ist ein so geläufiges Ereignis, daß praktisch jeder jeden allzeit als einen verkleideten Dämon zu entdecken gefaßt sein kann. Die Kodadad-Geschichte spricht dies an jener Stelle nur in einer abstrahierten Form aus, die zugleich dem besonders nahe steht, was Goethe aus dem Motiv macht.

IV

Inhaltlich das wichtigste, dichterisch das schönste Wort, das Goethe in „Lila“ sprach, ist das Lied „Feiger Gedanken / Bängliches Schwanken“. Es ist die Stelle, um derentwillen das ganze Stück geschrieben zu sein scheint. Ziehen wir den Umstand in Betracht, daß das Lied ursprünglich, d. h. in den früheren Fassungen, dazu diente, den Höhepunkt der Handlung in fast feierlicher Weise zu markieren, so geben die Verse uns deutlichen Aufschluß darüber, wo für den Dichter das Hauptgewicht des kompliziert gebauten Stückes lag. Wir erkennen damit zugleich, welche Züge der Kodadad-Geschichte Goethe am nachhaltigsten beeindruckt hatten.

Das Lied „Feiger Gedanken / Bängliches Schwanken“ wurde in den früheren Fassungen nicht vom Magus im 2. Akt, sondern von einer Fee im 3. Akt gesungen. Es stand also ursprünglich nicht am Beginn der Zauberhandlung, sondern an ihrem Höhepunkt, an der Stelle, wo die Krisis einsetzt und zur Peripetie hinleitet. Den Krisenpunkt bildet der Augenblick der inneren Entscheidung Lilas, der Moment, wo sie den auf sie eindringenden Stimmen resignierender Verzagtheit, den Warnungen, sich vor dem übermächtigen Feind zurückzuziehen, ihren Entschluß zu mutigem gottvertrauendem Handeln entgegensetzt. Dies führt dann die glückhafte Wendung herbei.

Unsere Übersicht¹⁾ zeigte die mannigfachen analogen Momente zu dieser Situation in der Kodadad-Geschichte: Stimmen der Resignation dringen entmutigend auf den Helden ein; eine Vielzahl von Verwandten ist schon Opfer des Ungeheuers geworden — neunundvierzig Brüder, Kodadad wird nach menschlichem Ermessen das fünfzigste Opfer sein; Warnungen; Rat sich zu entfernen, dem Ungetüm aus dem Weg zu gehn; angesichts des auftretenden Feindes Gebet und Entschluß, standhaft zu bleiben und den Kampf aufzunehmen: „Le Prince . . . s'adressa au Ciel pour le prier de lui être favorable; ensuite il tira son sabre, et attendit de pied ferme le Nègre.“²⁾ Das mutige Tatvertrauen verbunden mit dem Gebet bewirkt die Peripetie: wider alle Wahrscheinlichkeit unterliegt der übermächtige Gegner.

Dies alles kehrt in der Krisis der Zauberhandlung von „Lila“ wieder. In den früheren Fassungen wurde durch das Lied „Feiger Gedanken / Bängliches Schwanken“ noch eindrücklicher betont, daß der Schwerpunkt des ganzen Stückes an dieser Stelle lag. Hier sprach Lila vor der „Höhle“ mit vier gänzlich verzagten Gefangenen, sie ihrerseits „voll Muth“: „Wer seinem Herzen folgt, dem stehn die Götter bei, den Furchtsamen verfolgt die Noth.“³⁾ Aber der Oger tritt auf und befiehlt, sie gleichfalls in Ketten zu legen. Die Gefangenen darauf resigniert: „Wir sagts dir!“ Lila wird auch dadurch nicht aus der gewonnenen Fassung gebracht: „Ich bin der Eimer, den das Schicksaal in den Brunnen wirft, um euch mit heraus zu ziehen“! Da erscheinen fünf Feen, von denen eine das Lied singt:

Feiger Gedanken
 Bängliches Schwanken,
 Weibisches Zagen,
 Ängstliches Klagen
 Wendet kein Elend,
 Macht dich nicht frei.
 Allen Gewalten
 Zum Trutz sich erhalten,
 Nimmer sich beugen,
 Kräftig sich zeigen,
 Rufet die Arme
 Der Götter herbei.

Nach dem Lied berührt die Fee die Ketten der Gefangenen, sie fallen ab. Tanz des Danks und der Befreiung.⁴⁾ Das Lied stand also genau an der Stelle der Krisis, es leitete die Peripetie ein. Aber außer der Placierung war

¹⁾ Siehe oben S. 40 ff., besonders Punkt 7 bis 10.

²⁾ Galland 4, 445; vgl. oben S. 42, Punkt 9.

³⁾ WA I 12, 359 (H¹).

⁴⁾ WA I 12, 360 (H¹; das Lied mit andern Lesarten).

auch seine Funktion hier eine andere. Die Fee gibt mit den Versen nicht wie der Magus im 2. Akt der endgültigen Fassung einen Ratschlag, nach welchem Lilas Handeln sich ferner bestimmen soll. Vielmehr ist Lila bereits völlig entschlossen zu standhaftem Ausdauern. So kennzeichnete das Lied ursprünglich vielmehr in ariosem Verweilen die Gesinnungen, die Lila im Augenblick der Prüfung und Entscheidung beseelen. Dies aber sind die Gesinnungen, die Kodadad im entsprechenden Moment der 1001-Nacht-Erzählung an den Tag legt. Dieser Punkt der Kodadad-Geschichte mag den Ausschlag gegeben haben für deren Verwendung als stoffliche Folie —, inspirierte er doch offensichtlich den Dichter zu dem Kernstück des ganzen Feenspiels. Goethes Wohlgefallen an jenem Zug des Helden aus 1001 Nacht wird zur Entstehung des berühmten Liedes geführt haben.

Die Devise, sich gerade in schwerster Situation fromm, aber zugleich auch tätig zu erweisen, die dem Liede zugrunde liegt, ist eine echt Goethesche. Den Orientalen kennzeichnet im allgemeinen eine andere Haltung. Zwar nimmt auch er im Augenblick höchster Gefahr seine Zuflucht zum Gebet; im übrigen aber verhält er sich eher passiv, da er durchdrungen ist vom Glauben an die Unabwendbarkeit seines vorbestimmten Schicksals. Das zeigen auch die Erzählungen von 1001 Nacht in mannigfachen Versionen. Hier bildet die Kodadad-Geschichte eine bemerkenswerte Ausnahme. Bezeichnend für Goethe ist es, daß gerade der mehr „faustischer“ als orientalischer Gesinnung gemäß handelnde Held dieser Geschichte besondere Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Daß Goethe nach jahrelangem Abstand dem Lied in der endgültigen Fassung von „Lila“ eine andere Stelle anwies, erscheint verständlich. Nüchterne dramaturgische Erwägungen ließen ihn erkennen, daß es an jener, wenngleich weniger zentralen, Stelle besser placiert sei.¹⁾ Im übrigen

¹⁾ In der Endfassung, wo Goethe das Lied hier wegnahm, um es dem Magus in den Mund zu legen, sang Lila an der entsprechenden Stelle (75):

Ich biete dir Trutz!
Gib her deine Ketten!
Die Götter erretten,
Gewähren mir Schutz.
Ich soll vor dir erzittern?
Mir regt sich alles Blut,
Und in den Ungewittern
Erzeigt sich erst der Muth.

Dichterisch nicht ganz gleichwertig, drückt das Lied doch gedanklich etwa das gleiche aus wie „Feiger Gedanken. . .“: Frömmigkeit und mutige Standhaftigkeit, die in der Krisensituation die Wendung bringen: „Jetzt, da du dich so männlich bezeigst, kann ich dir erst ein Geheimniß entdecken... Ja, du konntest allein durch diese That (!) uns alle retten“, so antwortet Friedrich auf die Verse. Wie beide Lieder in den früheren Fassungen, d. h. kurz hintereinander gesungen wurden, stellte „Feiger Gedanken“ gewissermaßen eine Verdoppelung dar: einer der Gründe, die wohl Goethe später bewogen, es von dort weg an seinen nunmehrigen Platz zu setzen.

findet sich auch jetzt, wo der Magus (im 2. Akt) mit den berühmten Versen Lila den entscheidenden Rat erteilt, eine prägnante Entsprechung für das Lied in der Kodadad-Erzählung. Dort nämlich wird die Prinzessin von Deryabar, die ihren Gemahl Kodadad tot wähnt, in nachdrücklichster Weise von dem helfenden Arzt (!) ermahnt, sich nicht ihrem Kummer zu überlassen, nicht die Hoffnung aufzugeben, sondern standhaft, mutig und tätig zu sein.¹⁾

Im Bereich der bei Galland dargebotenen Erzählungen tritt noch einmal ein Held ähnlich wie Kodadad auf: nämlich betend und handelnd zugleich in scheinbar auswegloser Situation. Sindbad der Seefahrer wird (4. Reise) mit dem Leichnam seiner Frau lebendig begraben in einem finsternen unterirdischen Gewölbe. Nur die Art, wie er nach „unnützen Klagen“ und religiösen Reflexionen auf recht drastische Weise von sich aus zur Selbsterhaltung schreitet, allen Gewalten zum Trotz sich erhält, nur seine wiedererwachende Aktivität rettet ihn. Ungeachtet der scheinbaren Hoffnungslosigkeit seiner Lage läßt er nicht ab zu suchen und — findet einen verborgenen Ausgang. An diese Geschichte mag Goethe gedacht haben, als er in den ersten Fassungen der „Lila“ Sternthal lebendig begraben sein ließ. (Die römische Fassung hat dies Motiv als zu kraß getilgt.) Im 4. Akt der Fassung von 1778 [H¹] kam Lila an ein „Grabmahl“ (361). Vorher (3. Akt) war ihr gesagt worden, ihr Gatte „ruhe in einem lebendigen Grabe“, sie werde einen „Talisman“ finden, um ihn „aus der trübseeligen Sklaverei zu reißen“ (360).

V

Sehen wir von den im vorigen Abschnitt gekennzeichneten besonderen Zügen der Kodadad-Erzählung ab, so ist im allgemeinen das Thema, das Goethe seiner Zauberhandlung zugrunde legt, nicht nur für eine Geschichte, sondern für 1001 Nacht überhaupt besonders typisch. Befreiung aus der Macht eines dämonischen Ungeheuers — das ist ein von der Scheherazade in mannigfachen Variationen ausgestalteter Erzählungstypus. In der Erzählung der Prinzessin von Deryabar, die in der Kodadad-Geschichte eingeschachtelt ist, wird bereits, wie wir sahen²⁾, dieses Thema wiederum moduliert. Eine der vielen Variationen wird nun auch für uns noch von Interesse sein, weil die Gallandsche Übersetzung hier ausdrücklich von einem „Oger“ spricht und neben andern Ähnlichkeiten mit „Lila“ auch die Gestalt eines gelehrten Arztes auftaucht, der in ihr eine wichtige Rolle spielt. Bezüglich des Goetheschen „Oger“ hat man sich bisher mit dem Hinweis begnügen

¹⁾ Vgl. in der Übersicht oben S. 45, Punkt 20—22. Über weitere Gründe, die Goethe bestimmen mochten, das Lied dem Magus in den Mund zu legen, vgl. unten Abschnitt VIII, S. 55 f. ²⁾ Oben S. 44.

müssen, daß er der „französischen Sphäre“ angehöre.¹⁾ Da es sich aber zeigt, wie sehr es die Sphäre von 1001 Nacht ist, welche in die „Lila“ hineinragt, wird der Nachweis eines „Oger“ bei Galland von Bedeutung sein. Es ist die *Histoire du Visir puni*²⁾, die einen solchen vor Augen führt.

Hier wird folgendes erzählt: Ein Königssohn verirrt sich auf der Jagd. Der Wesir, der ihn begleiten und schützen sollte, ist unvermerkt zurückgeblieben. Der Prinz ist allein und sucht vergeblich nach dem rechten Weg. Eine schöne Frau, die ihm begegnet, gibt vor, sie sei eine Tochter des Königs von Indien, ihr Pferd sei ihr während einer Rast entlaufen. Der Prinz glaubt ihren Worten und nimmt sie hilfsbereit mit auf sein Pferd. Sie gelangen zu einer „masure“ (altes Gemäuer, Ruine). Die „Prinzessin“ bittet abgesetzt zu werden *pour quelque nécessité*, und verschwindet in der *masure*. Auch der Prinz steigt vom Pferd und hört nun die „Prinzessin“ drinnen sagen: *„Réjouissez-vous, mes enfans, je vous amène un garçon bien fait et fort gras.“* Darauf die Antwort von „anderen Stimmen“: *„Maman, où est-il, que nous le mangions tout-à-l'heure; car nous avons bon appetit.“* Der Prinz begreift sofort, daß er in größter Gefahr ist. *„Il vit bien que la Dame qui se disoit fille d'un Roi des Indes, étoit une Hogresse, femme de ces démons sauvages, appelés Hogres; qui se retirent dans des lieux abandonnés, et se servent de mille ruses pour surprendre et dévorer les passans.“*³⁾ Der Schluß der Geschichte lautet in der BrA — wörtlich übereinstimmend mit Galland —: Der Prinz „ward von Furcht ergriffen, und warf sich schleunigst auf sein Pferd. Die vorgebliche Prinzessin trat in diesem Augenblicke wieder heraus, und als sie sah, daß ihr der Fang fehlgeschlagen war, rief sie dem Prinzen zu: ‚Fürchtet nichts: wer seid ihr? und was sucht ihr?‘ — ‚Ich habe mich verirret, antwortete er, und ich suche meinen Weg.‘ — ‚Wenn ihr euch verirrt habt, sagte sie, so befehlet euch Gott, er wird euch aus der Verlegenheit ziehen, in welcher ihr euch befindet.‘ Hierauf hob der Prinz die Augen gen Himmel. . . [16. Nacht⁴⁾] Als die falsche Prinzessin von Indien dem jungen Prinzen gerathen hatte, sich Gott zu empfehlen, dachte er wohl, daß sie es nicht aufrichtig mit ihm meinte, sondern daß sie ihn schon als ihre gewisse Beute ansah, und er hob die Hände gen Himmel, und sprach: ‚Herr, der du allmächtig bist, wirf dein Auge auf mich, und befreie mich von dieser bösen Feindin.‘ Auf dieses Gebet trat das Weib des Ogers in die Hütte (*masure*) zurück, und er entfernte sich schleunig von ihr. Glücklicherweise fand er seinen Weg wieder, und kam gesund und wohlbehalten bei dem Könige, seinem Vater, an, welchem er Stück für Stück die Gefahr erzählte, in welche er durch die Nachlässigkeit des Wesirs gerathen war. Der König, erzürnt über seinen Minister, ließ ihn auf der Stelle erdrosseln.“⁵⁾

Es treten bei dieser Oger-Begegnung auffallend parallele Züge zu jener in der Zauberhandlung von „Lila“ auf, wie auch zu der Geschichte von dem Menschenfresser der Kodadad-Erzählung. Wie Kodadad und Lila legt auch der Prinz hier einen langen Weg des Suchens und Umherirrens zurück.⁶⁾ Wie der Prinz, nachdem ihm die falsche Prinzessin begegnet ist, an eine

¹⁾ Vgl. Pniower, Jub.-Ausg. 8, 328. Franz. „ogre“ = Schreckbild, Werwolf, wilder Mann: Paul Fischer, Goethe-Wortschatz.

²⁾ Galland 1, 125 ff.

³⁾ Galland 1, 127.

⁴⁾ BrA: 20. Nacht.

⁵⁾ BrA 1, 254 f. (= Galland 1, 127 ff.).

⁶⁾ Vgl. oben S. 40: Punkt 2 mit Anm. 5.

„masure“ kommt, so gelangt Lila nach der Begegnung mit der „Fee“ Almaide an die „Höhle“, beziehungsweise „Thurn und Gemäuer“ [H¹]. Dem steht das französische „masure“ recht nahe. Die „masure“ wie die Höhle beziehungsweise „Thurn und Gemäuer“ gehören einem „Oger“. Besonders charakteristisch nun hier¹⁾ die Übereinstimmung: der Prinz hört bei Galland „drinnen“ (en dedans) in der masure einen Chor von „Stimmen“ sprechen, was für ihn die entscheidende Wendung wird. Lila vernimmt ebenfalls, als sie an die „Höhle“ gelangt ist, „von innen“ den Chor der Gefangenen und erhält dadurch den wichtigen Hinweis: hier werden die Ihren sein. In der *Histoire du Visir puni* sind es die Sprößlinge, in „Lila“ die Gefangenen des Oger, die sich von „drinnen“ vernehmen lassen. (Kodadad hört die Stimmen der geketteten Gefangenen von drinnen: vgl. oben S. 42 f., Punkt 11.) Der Prinz gerät an dieser Stelle der Handlung fast, Lila ganz in die Gewalt des Oger. So wie in 1001 Nacht die „Hogresse“ dem Prinzen nun einen Hinweis gibt, auf welche Weise er sich aus dem „embarras“ retten solle — mit diesem guten Rat verwandelt sich die gefährliche Dämonin gleichsam in eine gute Fee —, so kommt auch zu Lila hier die helfende Fee Almaide. Von ihr erhält sie den „Rath“, welche Wege sie weiter „zuschreiten“ solle, um „ans Ziel ihrer Hoffnung zu gelangen“ (76_{16ff.}). Es sei schließlich noch auf einen wörtlichen Anklang an das französische Original hingewiesen. Im 2. Aufzug sagt die „Fee“ Almaide zu Lila: „Nach und nach hat jener Dämon alle deine Verwandten, alle deine Freunde in seine Gewalt gelockt; und wenn du säumst, wird er auch dich überlisten, denn auf dich ist gezählt!“ (66₁₅₋₁₈). Hier erscheint eine Wendung der Märchenvorlage wörtlich übersetzt. An etwa paralleler Stelle der Handlung, wo der Prinz an dem Rat der „Hogresse“ zweifelt, hieß es — wir zitierten die Stelle oben (S. 50) — „il crut qu'elle . . . contoît sur lui comme s'il eût déjà été sa proye.“²⁾ Goethe übernahm das „gezählt“ und ließ die Erklärung „als Beute“ weg, wodurch die Stelle zwar nicht unverständlich ist, doch in der Abkürzung einen auffallenden Charakter bekommt.

Die verhältnismäßig kurze *Histoire du Visir puni* ist in Gallands 1001 Nacht eingeschachtelt in eine größere Erzählung: die *Histoire du Roy Grec et du Médecin Douban*.³⁾ Diese Rahmenerzählung bringt nun, wie der Titel andeutet, die Gestalt eines großen Arztes und damit eine weitere für Goethes „Lila“ in Betracht kommende Anregung.

Folgendes ist ihr Inhalt: Ein griechischer König ist von schwerer Krankheit befallen. „Ses Médecins, so heißt es im Text, après avoir inutilement employé tous leurs remèdes pour le guérir (!), ne sçavoient plus que lui ordonner, lorsqu'un très-habile Médecin, nommé Douban, arriva dans sa Cour. Ce Médecin avoit puisé sa science dans les Livres Grecs, Persiens, Turcs,

¹⁾ Vgl. oben S. 42 f. (in der Kodadad-Geschichte Punkt 11).

²⁾ Galland I, 129.

³⁾ Galland I, 108—139.

Arabes, Latins, Syriaques, et Hébreux; et outre qu'il étoit consommé dans la Philosophie, il connoissoit parfaitement les bonnes et mauvaises qualités de toute sorte de plantes et de drogues.“¹⁾ Dem Arzt Douban gelingt es — wir fassen zusammen —, den König durch Zauber zu heilen. Er wird daraufhin den Großen des Hofes gleichgestellt, der König „répandoit sur lui tous les jours de nouveaux bienfaits“. ²⁾ Ein Großwesir erträgt es nicht, von dem Verdienst des Arztes in Schatten gestellt zu werden. Von Neid erfüllt, sucht er ihn beim König verdächtig zu machen. Er sei ein Verräter, der dem König nach dem Leben trachte. Der König solle ihn daher ebenso töten, wie einstmals ein König seinen Wesir hinrichten ließ, der als ungetreu erschienen war. Es folgt hier die Histoire du Visir puni als Beispiel, das den König aufstacheln soll. Douban wird dann wirklich enthauptet. Doch läßt er zur Vergeltung durch Zaubereinwirkung den König aufs neue erkranken.

Drei Momente der Parallelität sind hier besonders zu beachten.

1. In engster Nachbarschaft zu einer Oger-Geschichte erscheint die Gestalt eines gelehrten Arztes. Er beherrscht die gesamte Rahmenhandlung (Verazio in „Lila“ bestimmt zunächst von der Rahmenhandlung her das Drama). In 1001 Nacht ist die Oger- und die Feenepisode eingeschachtelt, in „Lila“ die Zauberhandlung, das Spiel im Spiel.
2. Wie Lila (in der 1. Fassung: ihr Gatte) zuerst von vielen Ärzten behandelt wurde, die alle scheiterten, bis endlich in dem Magus der echte Zauberer kommt, so haben auch an dem griechischen König sämtliche Ärzte ihre Kunst erschöpft, bis Douban kommt und mit zauberkundiger Gelehrsamkeit heilt.
3. Die Gestalt des Douban zeigt viele mit dem Magus Verazio übereinstimmende Züge. Mit der ausführlich geschilderten Bildung und Belesenheit Doubans korrespondieren die besonderen Qualitäten, die in „Lila“ an dem Doktor Verazio hervorgehoben werden: „Subtilität“ (43₅), Homergleichnis (46₁₉), Physiognomist (47₄), Kenntnis der Pflanzenheilkräfte (58_{6ff.}). Douban „connoissoit parfaitement les bonnes et mauvaises qualités de toute sorte de plantes et de drogues“, er heilt den griechischen König durch eine zauberhafte „drogue“. Auch der Magus beginnt seine Zauberheilung an Lila mit Zaubertropfen (61_{1ff.}). Lila: „Ohne deinen Balsam würde mir es schwer geworden sein, diesen düstern rauhen Weg zu wandeln“ (70₂).

Die Züge des Gelehrten an Douban mochten Goethe besonders willkommen sein, um in der Maske auf sich selbst weisen zu können. Wir haben hier aber außerdem wieder den Fall, daß das Spezielle in der Beschreibung Doubans, wie es auf Goethe anregend gewirkt haben mag, etwas für 1001 Nacht Typisches ist: mit ähnlichen Zügen, vor allem gelehrter „klassischer Bildung“ und Kräuterheilkunde, werden in 1001 Nacht immer wieder Ärzte, Barbieri, Zauberer und Gelehrte geschildert: es sind durchaus schablonenhafte Wendungen.

¹⁾ Galland I, 109.

²⁾ Galland I, 116.

Der typischen Kennzeichnung eines Arztes in 1001 Nacht entspricht sogar noch die Maskenbildung, die Goethe dem Magus zudachte. Wenn es auch im Text von „Lila“ selbst nicht vermerkt ist, so wissen wir doch aus anderen Zeugnissen, daß der Dichter Verazio in seiner Rolle als Magus unbedingt durch einen langen Bart charakterisiert wissen wollte. Wie der lange Bart in 1001 Nacht den Arzt wesentlich legitimiert, zeigt die bekannte Geschichte vom Wunderpferd¹⁾:

Als die Prinzessin von Bengalen durch Zaubereinwirkung von ihrem Geliebten, dem Prinzen von Persien, kurz vor der Hochzeit getrennt und an den Hof des Sultans von Kaschmir verschlagen wird, wehrt sie die Werbung des letzteren dadurch ab, daß sie sich wahnsinnig, gemütskrank stellt. Viele Ärzte bemühen sich vergebens, sie zu „heilen“, sie gerät über alle in heftige Wut.²⁾ (Vgl. Lila 52₁₇ und oben S. 45, Punkt 20.) Endlich spürt sie der Prinz von Persien auf. Um Zutritt bei ihr zu erhalten, gibt er sich als Arzt aus. Durch entsprechende Verkleidung und besonders durch einen langen Bart wird die Arzteigenschaft glaubhaft gemacht³⁾ und die glückliche Endlösung herbeigeführt.

Solche und ähnliche 1001-Nacht-Szenen⁴⁾ hat Goethe offenbar im Sinn, wenn er dem Berliner Intendanten ausdrücklich vorschreibt, der Magus müsse „langbärtig“ vorgestellt werden.⁵⁾ Statt „langbärtig“ hieß es mit bezeichnender Nachdrücklichkeit im Konzept zuerst: „Kaum die Nase aus dem Bart und die Augen aus den Augenbraunen hervorschauend“!⁶⁾ Aber bereits im Jahre 1790 stellte ein von Lips nach Goethes Intentionen gestochenes Kupfer zu „Lila“⁷⁾ die Kernsituation des „Feenspiels“ dar: Lila und der Magus im Park; Lila, mit aufgelösten, wirr herabfallenden Haaren, wendet sich halb furchtsam, halb neugierig um nach dem im Hintergrund auf einem moosigen Felsen sitzenden, langbärtigen Alten, der in der Linken ein Büschel Heilkräuter hält.⁸⁾

VI

Wir erwähnten bereits, daß die *Histoire du Roy Grec et du Médecin Douban* aus Galland auch von Wieland bearbeitet wurde im „Schach Lolo“.⁹⁾ Wieland gestaltete sie um zu einer Verserzählung mit politischer Nutz-

¹⁾ Galland 6, 181 ff.: *Le Cheval enchanté*.

²⁾ Ebd. 6, 256: *grands transports d'aversion* (262: *transports*). Vgl. hierzu die merkwürdige Übereinstimmung „Lila“ 1. Aufzug, S. 43: „Es ist ein Arzt, und darum hab' ich schon eine Aversion vor ihm.“

³⁾ Galland 6, 260.

⁴⁾ Vgl. oben Kapitel Der neue Paris S. 7 f., Punkt 3.

⁵⁾ An Graf Brühl 1. Okt. 1818 (WA IV 29, 300).

⁶⁾ WA IV 29, 409.

⁷⁾ In: Goethes Schriften. Sechster Band. Leipzig, bey Georg Joachim Göschen. 1790.

⁸⁾ Die Beschreibung nach Gräf, Drama III 311.

⁹⁾ Siehe oben S. 34.

anwendung. Es geschah dies ein Jahr nach Goethes „Lila“. Kurz nach Erscheinen des „Schach Lolo“ schreibt Wieland am 16. Juni 1778, stolz über den Erfolg seines Werkes, an Merck: „Gestern sagte mir auch Statthalter Dalberg mächtig viel Schönes davon — Herder ist auch stark damit zufrieden, Göthe sagt nichts.“¹⁾ Warum Goethe „nichts“ sagte, läßt sich jetzt vielleicht begreifen. Er selbst hatte kurz vorher in der „Lila“ aus der gleichen Quelle geschöpft. Da mochte es ihm weder erfreulich sein, daß Wieland überhaupt konkurrierte, noch begreiflich, daß dieser den Stoff auf eine so naive Weise behandeln konnte. In gelegentlichen Prägungen scheint in „Schach Lolo“ die Erinnerung an die „Lila“ durchzuschimmern. So wenn Duban von seiner bevorstehenden Hinrichtung erfährt, und dann gesagt wird (v. 635 ff.):

Den Schach kennt er zu gut, um viel von ihm zu hoffen.
Zum Unglück hat er den nur äußerlich kuriert;
Dem innern unheilbaren Schaden,
Dem hilft kein Schwitzen und kein Baden!

Von einer „innerlichen Kur“ ist im Original dieser 1001-Nacht-Geschichte nirgends die Rede, den Begriff vom Seelenarzt gibt erst Goethe in „Lila“ (bei dem Arzt der Kodadad-Geschichte konnte er ihn finden, wie wir sahen). Hierauf mag wohl diese Wielandsche Wendung zurückgehen. Ein weiterer Anklang sei wenigstens vermerkt. Im 1. Aufzug von „Lila“ geht das Gespräch über Verazio; Lob und Tadel halten sich die Waage; hier bemerkt Lucie: „Es ist ein Arzt, und darum hab’ ich schon eine Aversion vor ihm. Gut ist er im Grunde und pffiffig dazu“ (43₁₁₋₁₃). Der Arzt Duban wird bei Wieland charakterisiert (v. 724):

Der Duban war im Grund ein guter Tropf.

VII

Nachdem sich gezeigt hat, bis zu welchem Grade Motive aus 1001 Nacht in das dramatische Gewebe von „Lila“ hineingeflochten sind, mag ein nochmaliger Rückblick auf das, was allenfalls aus Rotrous „Hipocondriaque“ übernommen sein könnte, vielleicht von Nutzen sein. Es bleibt als Wesentlichstes noch übrig: die Idee, durch ein Spiel mit Musik Wahnsinn zu heilen, wobei dieses Spiel auf die Gedankengänge des Kranken eingeht. Aber selbst für dieses Motiv, diese Idee, gibt es in 1001 Nacht ein prominentes Vorbild. Und da Goethe selbst sein Stück ausdrücklich als „zusammengeflickt“, also kontaminiert bezeichnet, wird es erlaubt sein, noch an eine

¹⁾ Briefe an und von Johann Heinrich Merck . . . Aus den Handschriften herausgegeben von Karl Wagner. Darmstadt 1838. S. 54.

weitere Erzählung Scheherazades zu erinnern: die berühmte Geschichte vom „König für einen Tag“, dem „Dormeur éveillé“, wie sie bei Galland heißt.¹⁾

Man erinnere sich, daß der Held dieser Erzählung durch die einen Tag währende Illusion, er sei der Herrscher aller Gläubigen, in einen wahnsinnsgleichen Zustand gerät. Als er aus dem Irrenhaus entlassen wird, ist er immer noch der Meinung, ein böser „Dämon“ habe ihm übel mitgespielt. Die ihm unerklärlichen Erlebnisse haften weiter gleich Wahnvorstellungen. Seine Heilung wird dadurch herbeigeführt, daß man auf seine Wahnvorstellungen eingeht, daß er abermals in die Kalifenrolle versetzt wird. Eine Hofgesellschaft spielt ihm mit Musik und Tanz die Komödie seines „Traumes“ vor! Jetzt erst gesundet er und gelangt zum Verstehen der Realität, nun findet er unter der Hofgesellschaft auch die Frau seines Herzens. Er revanchiert sich übrigens bei dem Kalifen, indem er ihm seinerseits eine Komödie vorspielt, die nun diesen an seinem Verstande zweifeln läßt: die vielfachen falschen Todesnachrichten (!), die er ihm und seiner Frau zukommen läßt.

In dieser Geschichte finden sich also die Elemente der Lila-Handlung, die man Rotrou zugeschoben hat, mit so beträchtlicher Annäherung, daß die Annahme wohl gerechtfertigt erscheinen kann: auch die Idee der heilenden Komödie als solche wird eher aus dem phantasievollen Fabulieren der Scheherazade herausgesponnen sein als aus der lexikalischen Notiz über ein verschollenes französisches Theaterstück.²⁾

VIII

In der Ur-Lila, in der Sternthal die Gattin wiederzufinden sucht, war die weibliche Hauptrolle die der helfenden Fee Sonna. Ihre Rolle glich etwa der Almaides in den späteren Fassungen. (Die Rolle der Fee Almaide ist schon in der Zwischenfassung von 1778 um wichtige Partien größer gewesen als in der endgültigen Fassung.) Sonna — von Corona Schröter dargestellt — sang auch „Feiger Gedanken / Bängliches Schwanken“. Morris hat die Fee Sonna auf Frau von Stein gedeutet³⁾, wegen der Sonnenchiffre für letztere in Goethes Tagebüchern. Wenn man diese Beziehung für richtig annehmen will, so wird die Tatsache umso bemerkenswerter, daß Goethe in der römischen Fassung der „Lila“ aus dem Jahre 1788 das Lied „Feiger Gedanken“ dem Magus zuteilt. Das wichtigste Wort, das er in dem Stück aussprach,

¹⁾ Galland 5, 1 ff.

²⁾ E. Feise a. a. O. untersuchte, da er an die „Bibliothèque“ als Quelle gleichfalls nicht glauben konnte, Rotrous Stück selbst genauer, d. h. die darin überhaupt nur in Betracht kommende 6. Szene des 5. Akts. Dabei ergab sich nichts wesentlich Neues. Feise schlug vor, Marmontels Erzählung „Le mari Sylphe“, die ihrerseits auf Crébillon fils beruht, mit Lila in Verbindung zu setzen. Abgesehen davon, daß Goethes Bekanntschaft mit diesem Werk gleichfalls nicht nachzuweisen ist, fehlen jedoch auch hier überzeugende Züge äußerer und innerer Verwandtschaft.

³⁾ Max Morris, Goethe-Studien² 2, 5.

schien es ihm jetzt, wo Frau v. Stein schon ferner gerückt war, nicht mehr geeignet, aus dem Munde Sonnas oder Almaides zu erklingen? Jedenfalls spricht es nun, in der Fassung, in der wir „Lila“ lesen, die Gestalt, in der Goethe auf sich selbst gedeutet hat.

Man hat über die lebendigen Hintergründe der „Lila“, die zum 20. Geburtstag der Herzogin Luise erstaufgeführt wurde, viel gerätselt. Es gilt heute für sicher, daß Goethe in seinem „Feenspiel“ an das heikle Problem der herzoglichen Ehe gerührt hat, daß er hier als Dichter versuchte, worum er auch im Leben als „moralischer Leibarzt“¹⁾ sich redlich mühte: um die Anbahnung eines glücklicheren Verhältnisses zwischen Carl August und Luise. Im Zauberspiegel der Dichtung konnten die entfremdeten Gatten — der Takt gebot Goethe jedenfalls ihre Wesensmerkmale zum Teil untereinander zu vertauschen — sich erkennen. Der Dichter glaubte dadurch zu helfen, daß er „sie einander in ihrer ‚wahren‘ Gestalt zeigte und auch, in symbolischer Darstellung, ihre tief verborgene Liebe alle durch Schicksal und Zufall gewobenen Schleier zerreißen ließ“.²⁾ Ein Umstand scheint uns hier noch bemerkenswert. Wir erwähnten bereits die wichtige Funktion der Fee Sonna in der ursprünglichen Fassung der „Lila“ und Morris' Deutung dieser Gestalt auf Frau von Stein. In der Tat war Charlotte von Stein Goethes Hauptverbündete in dem Bestreben, daß das herzogliche Paar „noch eins der Glücklichsten Paare werden“ sollte.³⁾ Gespielt aber wurde die Rolle von Corona Schröter. Der von Carl August stürmisch umworbenen schönen Sängerin, von deren Seite gerade damals der herzoglichen Ehe größte Gefahr zu drohen schien, gerade ihr erteilte Goethe den Part der helfenden Fee. Beiden vereint, ihm als dem Magus mit ihr als der Haupthelferin, gelingt im Spiel die glückliche Wiedervereinigung der entfremdeten Gatten. Man weiß, daß Goethe den Bemühungen des Herzogs um Coronas Gunst aufs heftigste in den Weg trat. Vielleicht wollte er in „Lila“, am Geburtstagsfest Luises, Corona auf die Rolle hinweisen, die sie nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben spielen könne.

¹⁾ Goethe bezeichnet sich selber so in einem Brief an Carl August vom 4. Nov. 1781 mit Bezug auf häusliche Zustände in der Familie Einsiedel: „Ich habe indess als moralischer Leibarzt einen verworrenen Handel zwar leider nicht ans Ende, (denn wenig menschliche Dinge endigen sich, ausser durch den allgemeinen Schluss) doch biß zur Entwicklung führen helfen.“ (WA IV 5, 209.)

²⁾ Robert Petsch, Festaussage (1926) Bd 8, S. 15.

³⁾ Goethe an Lavater 16. Sept. 1776 (WA IV 3, 110).

FORMALER EINFLUSS VON 1001 NACHT:
 UNTERHALTUNGEN DEUTSCHER AUSGEWANDERTEN
 WILHELM MEISTERS WANDERJAHRE
 DICHTUNG UND WAHRHEIT

Im Jahre 1794 wurde Goethe von Schiller dazu ermuntert, eine Reihe von Erzählungen zu den „Horen“ beizusteuern. Der Wunsch kam ihm gelegen, da er „große Lust“ verspürte, neben der ihm durch die Beendigung von Wilhelm Meisters Lehrjahren aufliegenden „Last“ sich durch unbeschwerlichere kleinere Arbeiten Entspannung zu verschaffen.¹⁾ So entstanden die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, die in sechs Fortsetzungen während des Jahres 1795 in den Horen erschienen. Vor allem die Form dieses Projektes brachte es mit sich, daß während seiner Ausführung 1001 Nacht wieder in Goethes Gesichtskreis rückte. Riemer berichtet in seinen Mittheilungen, daß Goethe ihm erzählt habe, er wollte in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten „eine Art von tausend und einer Nacht liefern, so nämlich, daß eine Erzählung durch die andere hervorgerufen würde; dankte aber zuletzt Gott, daß er bis an das Märchen kam“.²⁾ Die Entstehungsgeschichte der Unterhaltungen bestätigt diesen Riemerschen Bericht. Sie läßt auch erkennen, warum Goethe sein Unternehmen, das ursprünglich wohl auf einen größeren Umfang berechnet war, abbrach. Er war gerade in dem Punkt auf Widerstand gestoßen, der ihm die Abfassung der Unterhaltungen reizvoll machen sollte: der formalen Anlehnung an 1001 Nacht.

Bereits nach Übersendung der für das 1. Horenstück bestimmten Partie der Unterhaltungen, welche die Rahmenhandlung bis kurz vor Beginn der ersten Geschichte enthält — Goethe hatte sie ähnlich dem Eingang des Decamerone gestaltet —, erfolgte ein grundsätzlicher Einwand Schillers. In seinem Schreiben vom 29. November 1794 findet dieser es „Schade, daß der Leser zu wenig auf einmal zu übersehen bekommt, und daher nicht so im Stande ist, die nothwendigen Beziehungen des Gesagten auf das Ganze gehörig zu beurtheilen“. Es wäre daher zu wünschen gewesen, fährt Schiller fort, „daß gleich die erste Erzählung hätte können mitgegeben werden“.³⁾ In seiner Erwiderung vom 2. Dezember teilt Goethe mit, daß er diesem Wunsch nicht entsprechen könne. Mehr als die Einleitung vermöge er für jetzt nicht zu liefern. Die erste Erzählung wolle er erst in das zweite Horenstück geben. Daran aber fügt er eine prinzipielle Erklärung seinerseits, die

¹⁾ An Schiller 27. Nov. 1794 (WA IV 10, 207): „Zu den kleinen Erzählungen habe ich große Lust, nach der Last die einem so ein pseudo epos als der Roman ist auflegt.“

²⁾ Mittheilungen über Goethe. Von F. W. Riemer. Berlin 1841. Bd 2, S. 601.

³⁾ Jonas 4, 70.

uns seine Absichten in bezug auf die geplante Form der Unterhaltungen erkennen läßt: „Ins zweyte Stück hoffe ich die Erzählung zu bringen, überhaupt gedencke ich aber wie die Erzählerinn in der Tausend und Einen Nacht zu verfahren.“¹⁾ Goethe weist damit das Ansinnen Schillers zurück, bei dem jetzigen Vorhaben auf „Überschbarkeit“ des „Ganzen“ oder auch einzelner Teile zu sinnen. Er will sich keinen Zwang auferlegen, nicht an strenge Komposition wie bei dem gleichzeitig in Arbeit befindlichen Roman denken müssen. Gerade das sollte ihm doch wohl gegenüber der „Last“ des Wilhelm Meister zu der neuen Arbeit „Lust“ machen.²⁾

Gräf weist darauf hin³⁾, daß in den Unterhaltungen selbst ein Widerspruch zu der obigen Briefstelle auftaucht. Das Verfahren „nach Weise der Tausend und Einen Nacht“ werde dort ausdrücklich kritisiert, durch die folgenden Auslassungen der Baroness C.: „... wenn Sie uns eine Geschichte zur Probe geben wollen, so muß ich Ihnen sagen, welche Art ich nicht liebe. Jene Erzählungen machen mir keine Freude, bei welchen, nach Weise der Tausend und einen Nacht, eine Begebenheit in die andere eingeschachtelt, ein Interesse durch das andere verdrängt wird⁴⁾; wo sich der Erzähler genöthigt sieht, die Neugierde, die er auf eine leichtsinnige Weise erregt hat, durch Unterbrechung zu reizen, und die Aufmerksamkeit, anstatt sie durch eine vernünftige Folge zu befriedigen, nur durch seltsame und keineswegs lobenswürdige Kunstgriffe aufzuspannen. Ich tadle das Bestreben, aus Geschichten, die sich der Einheit des Gedichts nähern sollen, rhapsodische Räthsel zu machen und den Geschmack immer tiefer zu verderben. Die Gegenstände Ihrer Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber lassen Sie uns wenigstens an der Form sehen, daß wir in guter Gesellschaft sind. Geben Sie uns zum Anfang eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nöthig; die nicht still steht, sich nicht auf Einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und liebenswürdig. Ihre Geschichte sei unterhaltend, so lange wir sie hören, befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz weiter nachzudenken.“⁵⁾ Gräf ist der Meinung, diese Worte der Baroness C. sprächen „gewiß des Dichters eigene Ansicht“ aus. Hiergegen ist jedoch verschiedenes einzuwenden: 1. Wenn Goethe aus einer Person der Unterhaltungen selbst spricht,

¹⁾ WA IV 10, 208.

²⁾ Das gleiche Bedürfnis nach Zwanglosigkeit spricht auch aus Goethes wenige Tage später geäußertem Ersuchen, seine Horenbeiträge anonym erscheinen zu lassen: „dadurch wird mir ganz allein möglich mit Freyheit und Laune, bey meinen übrigen Verhältnissen, an Ihrem Journale theilnehmen zu können.“ (An Schiller 6. Dez. 1794; WA IV 10, 212.)

³⁾ Gräf, Epos I 320.

⁴⁾ Vgl. den Schluß dieses Kapitels (unten S. 67 f.).

⁵⁾ WA I 18, 158 f.

so ist das am ehesten der „Geistliche“.¹⁾ Der Geistliche ist der Haupterzähler: die drei langen Geschichten, Sängerin, Procurator, Ferdinand, und das „Mährchen“ stammen von ihm. (Dagegen erzählen Fritz und Karl je eine Kurzgeschichte, die Baroness gar keine.) Er vertritt also, wenn Goethe „wie die Erzählerin in der Tausend und Einen Nacht verfahren“ wollte, recht eigentlich die Rolle der Scheherazade. Der Geistliche ist auch derjenige, der sich als am meisten sachverständig und überlegen in Fragen der Erzählkunst erweist, wie aus den vielen theoretischen Erörterungen hervorgeht; in der Überleitung zum „Mährchen“ gibt er eine Schilderung der Phantasie („Einbildungskraft“), die in Ton und Gehalt eines echten Dichters würdig ist.²⁾ — 2. Der Geistliche stimmt den Worten der Baroness C. nicht bei, er fügt sich nur widerstrebend ihren „hohen und strengen Forderungen“³⁾, aus Konvenienz gegenüber der Dame. — 3. Gegen die beiden wesentlichen „strengen Forderungen“ der Baroness verstößt Goethe selbst in den Unterhaltungen. So bringt er eine „eingeschachtelte“ Erzählung, mit jener durch „Unterbrechung“ gereizten Neugierde, die zweigeteilte Geschichte von dem Knall im Schreibtisch. Die Feinheit ist, daß sich diese im eigenen Zimmer der Baroness ereignet! Die Realität spricht also gegen deren ästhetische Theorie. In zwei Abteilungen, „unterbrochen“ durch eine kurze Konversation und in zwei verschiedenen Horenstücken getrennt gedruckt, wird auch die Ferdinandgeschichte erzählt. Schließlich widerlegt auch das Mährchen, das Kernstück der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, in augenfälliger Weise die Ästhetik der Baroness: es stellt ein „rhapsodisches Rätsel“ dar, das in keiner Weise den „Geschmack verdirbt“.

In den Ausführungen der Baroness wird man also nicht des Dichters Meinung erkennen. Wahrscheinlicher ist, daß Goethe hier Schillers ästhetischen Einwand, seine Forderung auf „Übersehbarkeit des Ganzen“ aufgreift, und scheinbar parteilos wiedergibt, während er praktisch entgegengesetzt verfährt. Die Unterhaltungen fanden übrigens eine durchweg schlechte Aufnahme bei den Lesern, und dabei wird vermutlich gerade der von Goethe bewußt beabsichtigte lockere Bau, seine Anlehnung an die Scheherazade, einen Hauptanstoß gegeben haben. Schiller berichtet am 15. Mai 1795 über die

¹⁾ Dies erkannte schon A. W. Schlegel in seiner Rezension der Unterhaltungen und des Mährchens (Allg. Lit. Ztg. vom 6. 1. 1796, Sp. 45 = Gräf, Epos I 345): „... wenn wir geendigt haben, so sehen wir im Geist den Erzähler, der bisher unter der Gestalt eines alten Geistlichen aufgetreten ist, die Maske abwerfen ...“

²⁾ Er erbittet eine Pause, um vor Erzählung des Mährchens sich sammeln zu können: „Lassen Sie auf meinem gewöhnlichen Spaziergange erst die sonderbaren Bilder wieder in meiner Seele lebendig werden, die mich in frühern Jahren oft unterhielten.“ Das erinnert daran, wie Goethe auf der Reise von Jena nach Karlsbad erst „einige alte Mährchen durchdachte“, ehe er sein Mährchen konzipierte. Vgl. an Schiller 8. Juli 1795. (Die Überleitung zum Mährchen wurde am 21. Aug. an Schiller gesandt, wird also vermutlich geschrieben sein nach jenem „Durchdenken“.)

³⁾ WA I 18, 159.

mannigfachen ihm zu Ohren gekommenen Klagen: „... viele sind auch an Ihren Unterhaltungen irre, weil sie, wie sie sich ausdrücken, noch nicht absehen können, was damit werden soll. Sie sehen, unsre deutschen Gäste verläugnen sich nicht; sie müssen immer wissen, was sie essen, wenn es ihnen recht schmecken soll. Sie müssen Begriff davon haben.“¹⁾ In seiner Antwort vom 16. Mai 1795 gibt Goethe sich den Anschein, als ließe ihn diese Kritik unberührt: „Lassen Sie uns nur unsern Gang unverrückt fortgehen; wir wissen was wir geben können und wen wir vor uns haben. Ich kenne das Possenspiel des deutschen Autorwesens schon zwanzig Jahre in und auswendig; es muß nur fortgespielt werden, weiter ist dabey nichts zu sagen.“²⁾ Die Unterhaltungen selbst lassen aber erkennen, daß Goethe durch das fortgesetzte Nörgeln und Vorschriftenmachen zutiefst irritiert war. In den theoretisch-ästhetischen Gesprächen der Rahmenhandlung muß sich der Geistliche dauernd gegen Kritik und Besserwisserei zur Wehr setzen. Und zwar vor allem dann, wenn er gerade in seiner Scheherazadenrolle etwas Neues zu erzählen sich anschickt. So bleibt ihm nach den vielen einschränken- den Rezepten, die ihm die Baronesse vor der Geschichte vom Procurator aufzählt, buchstäblich das Wort im Munde stecken. Deutlich spiegelt sich Goethes Verstimmung über die ihm während des Verfassens seiner Erzählungen erteilten beengenden Vorschriftsmaßregeln wider, wenn der Geistliche entgegnet: „Kennte ich Sie nicht besser, gnädige Frau ... so würde ich glauben, Ihre Absicht sei, mein Waarenlager, noch eh' ich irgend etwas davon ausgekramt habe (!), durch diese hohen und strengen Forderungen völlig in Mißcredit zu setzen. Wie selten möchte man Ihnen nach Ihrem Maßstab Genüge leisten können. Selbst in diesem Augenblicke ... nöthigen Sie mich, die Erzählung die ich im Sinne hatte, zurück zu stellen und auf eine andere Zeit zu verlegen ...“³⁾ — Eine drastischere Abfuhr erteilt der Geistliche dem jungen Herrn, der ihn auffordert, ein Märchen zu erzählen, gleichzeitig aber ihn mit Vorschriften überschüttet, wie dieses Märchen gebaut und beschaffen sein solle. Es ist die Stelle, aus der uns auch aus andern bereits erwähnten Gründen⁴⁾ Goethes Stimme ganz besonders vernehmlich klingt: „Fahren Sie nicht fort, sagte der Alte, Ihre Anforderungen an ein Product der Einbildungskraft umständlicher auszuführen. Auch das gehört zum Genuß an solchen Werken, daß wir ohne Forderungen genießen, denn sie [die Einbildungskraft] selbst kann nicht fordern, sie muß erwarten was ihr geschenkt wird. Sie macht keine Plane (!), nimmt sich keinen Weg vor, sondern sie wird von ihren eigenen Flügeln getragen und geführt, und indem sie sich hin und her schwingt, bezeichnet sie die wunderlichsten Bahnen.“⁵⁾

¹⁾ Jonas 4, 172.

²⁾ WA IV 10, 258.

³⁾ WA I 18, 159f.

⁴⁾ Siehe oben S. 59.

⁵⁾ WA I 18, 224.

Das Unternehmen, in den Unterhaltungen „eine Art von Tausend und Einer Nacht zu liefern“, wurde von Goethe vorzeitig abgebrochen. Es scheiterte an der Verständnislosigkeit des Publikums gegenüber einer Erzählform, mit der es im modernen Gewande offenbar nichts anzufangen wußte. Die Verärgerung hierüber und über die vielen Verbesserungs-Ratschläge waren der Grund, warum Goethe schließlich „Gott dankte, daß er bis an das Märchen kam“. Sogar bezüglich der Drucklegung des „Märchens“ gab es noch zuletzt eine wenig erfreuliche Meinungsverschiedenheit. Ursache war wiederum, daß Schiller die formalen Absichten Goethes nicht verstehen oder aus praktischen Erwägungen als Redakteur nicht gutheißen konnte. Goethe hatte den Wunsch, das Märchen auf jeden Fall in zwei getrennten Fortsetzungen erscheinen zu lassen, so daß nach Weise von 1001 Nacht eine Unterbrechung eintreten und die Spannung steigern sollte. Ihm schien dies für die Gattung des Märchens das gemäßige Verfahren. Schiller war wieder anderer Ansicht. Am 29. August 1795 schrieb er an Goethe: „Doch hätte ich gewünscht, das Ende wäre nicht vom Anfang getrennt, weil doch beyde Hälften einander zu sehr bedürfen, und der Leser nicht immer behält, was er gelesen. Liegt Ihnen also nichts daran, ob es getrennt oder ganz erscheint, so will ich das nächste Stück damit anfangen; ich weiß zum Glück für das Neunte Rath, und kommt dann das Märchen im X. Stück auf einmal ganz, so ist es um so willkommener.“²⁾ Zwei Tage darauf wiederholt er seinen Wunsch und bittet um schnelle „Resolution“: „Das Publikum ist immer mit dem Abbrechen unzufrieden, und jetzt müssen wir es bey guter Laune erhalten.“³⁾ Aber Goethe „lag daran“, daß seine Absicht verwirklicht wurde: „Das Märchen wünscht ich getrennt, weil eben bey so einer Production eine Haupt Absicht (!) ist die Neugierde zu erregen. Es wird zwar immer auch am Ende noch Räzel genug bleiben.“⁴⁾ Sei es um seinen Willen durchzusetzen, sei es aus wirklich dringenden redaktionellen Erfordernissen, Schiller handelte eigenmächtig, vor Eintreffen von Goethes „Resolution“ — wie er wenigstens versichert —: „Das Märchen kann nun erst im X. Stück der Horen erscheinen, da ich in der Zeit, daß ich Ihre Resolution erwartete, das nächste beßte aus meinen Abhandlungen zum IXten Stück habe absenden müssen. Auch ist es im Xten Stück noch nöthiger, weil ich zu diesem sonst noch keine glänzende Aussichten habe. Wollen Sie es alsdann noch getrennt, so kann der Schluß im Eilften Stücke nachfolgen. Ich bin aber nie für das Trennen, wo dieses irgend zu verhindern ist, weil man das Publikum nicht genug dazu anhalten kann, das Ganze an einer Sache zu übersehen und darnach zu urtheilen.“⁴⁾ Goethe verliert nun über die Angelegenheit kein Wort mehr, und das Märchen wird nach Schillers Wunsch als Ganzes gedruckt.

¹⁾ Jonas 4, 246.

²⁾ Jonas 4, 247.

³⁾ An Schiller 3. Sept. 1795 (WA IV 10, 297 f.).

⁴⁾ Schiller an Goethe 9. Sept. 1795 (Jonas 4, 261).

Die Kontroverse erscheint vielleicht geringfügig, sie wirft aber ein bezeichnendes Licht auf die ganz bestimmte formale Vorstellung, die Goethe vom Märchen im allgemeinen hat: es muß in Fortsetzungen erzählt werden. Gemäß dieser „Haupt Absicht Neugierde zu erregen“ hatte ihm die Mutter ihre Märchen in Fortsetzungen erzählt¹⁾, so verfährt die Scheherazade in der für Goethe die Gattung wesentlich repräsentierenden 1001 Nacht.²⁾ Und auch von ihm selbst wissen wir, daß er beim mündlichen Vortrag von Märchen die Gepflogenheit hatte, mitten im Erzählen oder Vorlesen abzubrechen und an einem andern Tage fortzufahren.³⁾ So ist auch nicht zufällig das als Typus gedachte „Knabenmärchen“ in Dichtung und Wahrheit, der Neue Paris, in der Weise gebaut, daß es ohne eigentlichen Schluß aufhört und die Möglichkeit einer Fortsetzung angekündigt wird: „Ob ich euch erzählen kann, was weiter begegnet, oder ob es mir ausdrücklich verboten wird, weiß ich nicht zu sagen.“⁴⁾ Bei Gelegenheit des Erstdrucks der Neuen Melusine hatte Goethe es in der Hand, seine „Haupt Absicht“ durchzusetzen, die Schiller ihm im Falle des Märchens durchkreuzt hatte. Die Neue Melusine erschien in Cottas Taschenbuch für Damen in zwei Fortsetzungen; der erste Teil 1817, der Schluß 1819! Der Einschnitt erfolgt mitten in der Handlung, ja mitten im Satz⁵⁾, so daß „die Neugierde zu erregen“ hier wirklich nichts unterlassen ist.⁶⁾ Wiederum verglich Goethe hier ausdrücklich sein Verfahren mit dem der Scheherazade.⁷⁾

Im Jahre 1798, eine Woche nachdem Schiller ihn von dem „Todesurteil“ und Ende der Horen in Kenntnis gesetzt hatte, läßt Goethe verlauten, daß er sich mit dem Gedanken eines zweiten Teils der Unterhaltungen trage: „Übrigens habe ich etwa ein halb Dutzend Märchen und Geschichten im Sinne, die ich, als den zweyten Theil der Unterhaltungen meiner Ausgewanderten, bearbeiten, dem Ganzen noch auf ein gewisses Fleck helfen und es alsdann in der Folge meiner Schriften herausgeben werde.“⁸⁾ Es ist bezeichnend, daß Schiller, der sonst den Freund bei seinen Arbeiten zu „treiben“ pflegte,

¹⁾ Siehe oben S. 4 f.

²⁾ Zur Sache vgl. auch oben S. 23 f. (J. v. Hammer).

³⁾ Hier nur einige Beispiele: Tagebuch 9. März 1809 (WA III 4, 15): „Nach Tische das Märchen.“ Tagebuch 10. März 1809 (ebd.): „Nach Tische Schluß des Märchens.“ — Oder Tagebuch 25. Juni 1817 (ebd. 6, 67): „... gegen 1 Uhr bey den Prinzessinen [Maria und Augusta]. Der Schluß des Märchens.“

⁴⁾ WA I 26, 99. Vgl. auch ebd. 100: „Als ich die Fortsetzung meines Märchens hartnäckig verweigerte, ward dieser erste Theil öfters wieder begehrt.“

⁵⁾ Nach den Worten: „... Es ist doch um mein Bleiben bei Dir gethan. Vernimm also: —“ (WA I 25¹, 150¹¹).

⁶⁾ In der Handschrift H¹ (von 1807? vgl. WA I 25² XXI) ist Die neue Melusine in zwei Kapitel geteilt. Das zweite beginnt an der Stelle WA I 25¹, 143²⁰ mit neuer Überschrift: „Der neue Raimund“ (vgl. WA I 25², 158). Daß Goethe beim Erstdruck die Teilung nicht hierher verlegte, läßt erkennen, daß es ihm wichtiger war „Neugierde zu erregen“, als eine mehr organische Trennung vorzunehmen.

⁷⁾ Vgl. unten S. 102: an Cotta 10. Jan. 1816.

⁸⁾ An Schiller 3. Febr. 1798 (WA IV 13, 52).

auf diesen Plan mit keinem Worte eingeht. Er wollte Goethe nicht zu einem Genre ermutigen, das er selbst nicht billigte und das beim Publikum vermutlich wiederum wenig Anklang gefunden hätte. Von dem Plan ist auch in der Folge nicht mehr die Rede. Gräf wird recht haben, wenn er vermutet, daß einiges von dem „halb Dutzend Märchen und Geschichten“ in Wilhelm Meisters Wanderjahre aufgenommen wurde.¹⁾

Von den vielerlei Motiven, die Goethe im „Märchen“ der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten kontaminiert, stammen wichtige aus 1001 Nacht. Der Mann mit der Wunderlampe ist eine Umformung des berühmten Motivs aus dem Aladdin-Märchen. Besonders hat die *Histoire du Prince Zeyn Alasnam et du Roi des Genies*²⁾ eingewirkt. Hier findet sich das Motiv der Flußüberfahrt auf Bedingungen hin, des seltsamen Fährmanns. Hier vor allen Dingen gibt es den unterirdischen Schatzraum, in dem sich eine Anzahl von „Bilsäulen“ auf goldenen Sockeln finden. Bei Goethe hat dieser Raum „glatte Wände . . . scharfe regelmäßige Kanten“; bei Galland wird er geschildert: „une chambre parquetée de Porcelaines de la Chine, et dont les lambris et le plafond étoient de cristal.“³⁾ Der Vierzahl der „Bilsäulen“ bei Goethe entspricht bei Galland eine Vierzahl von Erhöhungen, auf denen Urnen stehen. Am Schluß beider Märchen findet sich die Situation: Vereinigung mit der Geliebten in dem Schatzraum der „Bilsäulen“ etc.

Aus den geschilderten Vorgängen bei der Entstehung der Unterhaltungen läßt sich ein Schluß ziehen auf Goethes Verhältnis zum Prosaerzählen überhaupt. Es gibt für Goethe zwei Hauptformen der Erzählung, die er grundsätzlich unterscheidet:

1. Den sorgfältig komponierten Roman. Hier bemüht er sich um Einheit, um bedeutungsvollen Bezug der Teile auf einen „Plan“, Überschaubarkeit des Ganzen, kurz um kunstvollen, ja künstlichen Bau. Man kann und soll diesem Bau beim Lesen Beachtung schenken, man soll ihm fast nachrechnen. In dieser Art sind die Lehrjahre gebaut⁴⁾, ganz besonders dann die Wahlverwandtschaften, wo jedes kleinste Detail strukturelle Bedeutsamkeit bekommt. Werke dieser Art veröffentlicht Goethe als geschlossenes Ganzes, nicht in Journalen.

2. Das lockere Gefüge, mit Rahmenhandlung und eingestreuten „Märchen und Geschichten“. Hier verzichtet Goethe mit Absicht auf Einheit, Übersichtlichkeit und Tektonik, ja er verhütet mit allen Mitteln den Eindruck eines geschlossenen Ganzen, damit ja deutlich werde, daß es ihm hierum nicht zu tun ist. Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten und Wilhelm Meisters Wanderjahre zeigen diesen zweiten Formtypus. Bei ihm

¹⁾ Gräf, Epos II 880.

²⁾ Galland 4, 394 ff. Vgl. zum Folgenden auch unten S. 190 f.

³⁾ Galland 4, 404. Bezüglich „Kristall“ vgl. im „Märchen“: „bald schlang sie [die Schlange, auf dem Weg zum Schatzraum] sich zwischen den Zacken großer Krystalle hindurch“ (WA I 18, 232).

⁴⁾ „Den anscheinenden Geringfügigkeiten des Wilhelm Meister liegt immer etwas Höheres zum Grunde“: zu Eckermann 25. Dez. 1825.

denkt Goethe an die Erzählungen der 1001 Nacht als das berühmteste Vorbild. Wir sahen, wie er im Falle der Unterhaltungen sich mit der Scheherazade ausdrücklich identifizierte, wie er bewußt „eine Art von Tausend und Einer Nacht liefern“ wollte. Entsprechendes läßt sich für Wilhelm Meisters Wanderjahre zeigen. Wir wissen nicht nur, daß bei Beginn Goethe sich für die „Märchen und Geschichten“ dieses Werkes durch Lektüre von 1001 Nacht anregen ließ¹⁾, sondern können auch auf ein Zeugnis verweisen, wo er sich bei der Schlußredaktion des Ganzen wiederum in die Rolle der Scheherazade versetzt fühlt. Am 27. Januar 1829 schreibt er an C. W. Götting: „Ew. Wohlgeboren verzeihen, wenn ich, nach Art der Sultanin Scheherazade, meine Märchen [d. h. die Schlußpartien der Wanderjahre] stückweise (!) zu überliefern anfangen; da es jedoch zu Ende geht, so wünsche nichts mehr, als daß Ew. Wohlgeboren Geduld nicht ermüden und die bisher so treulich bewiesene Theilnahme nicht ermatten möge.“²⁾

Es ist also nicht Altersbequemlichkeit, wenn in den Wanderjahren die Form scheinbar vernachlässigt wird, sondern es liegt ein bewußtes Stilprinzip zu Grunde: das Verfahren der Reihung, oder wie Goethe auch wohl sagt, der „Verflechtung“³⁾, die Form des „Straußkranzes“, des „Geschlinges“⁴⁾, zu der der Dichter sich durch 1001 Nacht inspiriert und autorisiert fühlt. Goethe lehnt es im Falle der Wanderjahre ausdrücklich ab, daß man der Tektonik des Ganzen nachrechne, so wie es ihm bei den Unterhaltungen gleichgültig war, wenn das Publikum vergeblich nach Übersicht des „Ganzen“ verlangte. Der Kanzler v. Müller berichtet hierüber am 18. Februar 1830: „Rochlitzens Briefe, wie schön und lieb auch, förderten ihn [Goethe] doch niemals, seyen meist nur sentimental. Bestimmte einzelne Mittheilung der durch die Wanderjahre empfangnen Eindrücke habe Rochlitz verweigert, statt dessen die alberne Idee gefaßt, das Ganze systematisch construiren und analysiren zu wollen. Das sey rein unmöglich, das Buch gebe sich nur für ein Aggregat aus.“⁵⁾

Das Wort „Aggregat“ drückt wohl am treffendsten aus, worin Goethe das Wesen jener zweiten, an 1001 Nacht orientierten Erzählform sah. Im Wesen dieses „Aggregates“ liegt es, daß nach Weise von 1001 Nacht mit Einschaltungen, Unterbrechungen, Fortsetzungen und „Verflechtungen“ gearbeitet wird, wie Goethe es in den Wanderjahren so ausgiebig tat. Beim Aggregat bedarf es keiner umständlichen Sorgfalt und Ausfeilung zur Errichtung des Baues. Es läßt sich mit leichter Hand schaffen, seine einzelnen

¹⁾ Vgl. unten S. 118f.

²⁾ WA IV 45, 140.

³⁾ Vgl. an C. W. Götting 17. Jan. 1829 (WA IV 45, 128₉) und Wanderjahre Buch 2: WA I 24, 380₁₈.

⁴⁾ Vgl. an Zelter 24. Mai 1827 (WA IV 42, 190₁); an denselben 5. Juni 1829 (WA IV 45, 284₂₃).

⁵⁾ Müller, Unterhaltungen 183.

„Capitel“ kann man als „ungezogene Kinder ansehen“¹⁾, die Teile werden „durch einen romantischen Faden ... zusammengeschlungen“ und bilden dann „ein wunderlich anziehendes Ganze“.²⁾ Das Aggregat erlaubt auch die Einzelveröffentlichung von inkompletten Teilen in Journalen, bevor das Gesamtwerk in Erscheinung tritt. Sein Wesen ist nicht feste, in sich geschlossene Form, sondern Unendlichkeit. In diesem Sinne sagt Goethe auch von den Wanderjahren folgerichtig: „Mit solchem Büchlein aber ist es wie mit dem Leben selbst: es findet sich in dem Complex des Ganzen Nothwendiges und Zufälliges, Vorgesetztes und Angeschlossenes, bald gelungen, bald vereitelt, wodurch es eine Art von Unendlichkeit erhält, die sich in verständige und vernünftige Worte nicht durchaus fassen noch einschließen läßt.“³⁾ Das gleiche Stichwort von der Unendlichkeit fällt bezeichnenderweise auch im Zusammenhang mit den Unterhaltungen; kurz vor ihrer Beendigung schreibt Goethe an Schiller: „Das Märchen. Ich würde die Unterhaltungen damit schließen, und es würde vielleicht nicht übel seyn, wenn sie durch ein Product der Einbildungskraft gleichsam ins Unendliche ausliefen.“⁴⁾

Am Schluß des 3. (letzten) Bandes der Wanderjahre (2. Fassung) findet sich im Erstdruck die seltsame Bemerkung: „Ist fortzusetzen“. Man mag den Sinn dieser Worte, über den man viel gerätselt hat, auffassen wie man will⁵⁾: wie sie dastehen, symbolisieren sie in eindrucksvoller Weise das nämliche „Auslaufen ins Unendliche“ bei dem formal den Unterhaltungen so ähnlichen Werk.⁶⁾

Daß Goethe sich immer wieder in zeitlichen Abständen zu der Form des Aggregates hingezogen fühlte, liegt tief in der Natur seines Künstlertums begründet. Neben der „Systole“, der klassisch runden Form mit ihren Anforderungen auf konzentrierte Arbeit am Tektonischen, war ihm die „Diastole“ unentbehrlich, die er im orientalisch lockeren, leichter zu behandelnden Gefüge fand. Sein dramatisches und lyrisches Schaffen weist gleichfalls eine ähnliche Seitenrichtung auf. Als Prosaerzähler hatte Goethe auch deswegen eine besondere Liebe für das Aggregat, weil ihm die große Freude an der Kurzerzählung gegeben war, zugleich aber der Hang, seine „Märchen und Geschichten“ möglichst in einem zusammenfassenden Rahmen vorzutragen. Damit lenkte sein Blick sich von selbst immer wieder auf

1) Vgl. an S. Boisserée 21. Sept. 1827 (WA IV 43, 7314).

2) Vgl. Tag- und Jahres-Hefte 1807 über Wilhelm Meisters Wanderjahre (WA I 36, 11).

3) An Rochlitz 23. Nov. 1829 (WA IV 46, 166).

4) 17. Aug. 1795 (WA IV 10, 286).

5) Gräf (Epos II 908) bezieht sie nicht auf das Gedicht am Ende des Bandes „Im ersten Beinhaus“, sondern auf den Roman, „insofern die den Lehrjahren folgenden Wanderjahre als ‚Fortsetzung‘ ... die ... Meisterjahre fordern“.

6) Über die Bemerkung „Ist fortzusetzen“ am Schluß einer Teilveröffentlichung von Faust II vgl. unten S. 186.

das von der Scheherazade gegebene Muster. Vermutlich hätte Goethe uns erheblich mehr Kurzgeschichten geschenkt, wäre er nicht mit der Form des Aggregates auf so hartnäckigen Widerstand beim Publikum gestoßen.

Erinnert werden darf in diesem Zusammenhang daran, daß Goethe auch während der Arbeit an Dichtung und Wahrheit von seiner Autobiographie nicht nur als von seinem „Lebensmährchen“¹⁾ und seinen „alten Mährchen“²⁾ spricht, sondern sie auch ausdrücklich als die 1001 Nacht seines Lebens bezeichnet: „dagegen soll auch um Weihnachten abermals ein Band der Tausend und einen Nacht meines wunderlichen Lebens aufwarten, und dich auf einige Stunden der Gegenwart entrücken“, schreibt er am 24. November 1813 an F. W. H. v. Trebra.³⁾ Mit ähnlicher Wendung wird um die gleiche Zeit dem Freunde Zelter das Erscheinen des 3. Teils von Dichtung und Wahrheit angekündigt: „Gegen Weynachten folgt dann wohl der dritte Band der tausend und einen Nacht meines thörigen Lebens welches doch in der Darstellung fast noch unkluger aussieht als es an sich war.“⁴⁾ Als Goethe diese Sätze schrieb, hatte er sich soeben entschlossen, den 3. Teil von Dichtung und Wahrheit nicht bis zu einem organischen Abschluß (Ende der Frankfurter Epoche) zu führen, sondern mitten in der Erzählung abzubrechen und die Fortsetzung auf später zu verschieben.⁵⁾ Der 1001-Nacht-Vergleich mag sich also in diesem Augenblick vor allem auf jenes Unterbrechen und fortsetzungsweise Vortragen der Autobiographie bezogen haben. Auch der 2. Teil von Dichtung und Wahrheit brach ja schon mitten in der Erzählung ab, die dann im 3. Teil ebenso unvermittelt weitergesponnen wurde. Daß dies scheherazadenhafte Verfahren Goethes nicht ohne Kritik geblieben war, daß ihm ähnliche Vorwürfe wie im Fall der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten vom Publikum gemacht wurden, erhellt aus einem Schreiben des Dichters an Zelter, das derartige Aussetzungen mit Entschiedenheit zurückweist. Am 3. Dezember 1812 dankt er dem Freunde mit besonderer Herzlichkeit für seine verständnisvollen Äußerungen über den 2. Teil von Dichtung und Wahrheit und fährt dann fort: „Habe ja die Güte, deine Betrachtungen fortzusetzen: denn da ich, den Forderungen der Darstellung gemäß (!), langsam gehe und gar manches in Petto behalte, (worüber denn schon manche Leser ungeduldig werden, welchen es wohl ganz recht wäre, wenn man ihnen die Mahlzeit von Anfang bis zu Ende, wohl gesotten und gebraten, in Einer Session (!) vortrüge,

¹⁾ Vgl. an Charlotte v. Stein, Anfang Oktober 1811 (WA IV 22, 175).

²⁾ Vgl. an Rochlitz 30. Jan. 1812 (WA IV 22, 251).

³⁾ WA IV 24, 42.

⁴⁾ Geschrieben November 1813 bald nach Eingang des Zelterschen Schreibens vom 16. Nov.; abgesandt 26. Dez. 1813 (WA IV 24, 73).

⁵⁾ Vgl. Kurt Jahn: Goethes Dichtung und Wahrheit. Vorgeschichte, Entstehung, Kritik, Analyse. Halle 1908. S. 223. Siehe auch Mommsen, Die Entstehung von Goethes Werken Bd 2 (1958) S. 470.

damit sie solche auch geschwind auf den Nachtstuhl trügen und sich morgen in einer andern Restaurationsbude oder Garküche, besser oder schlechter, wie es das Glück träfe, bewirthen ließen) da ich also, wie gesagt, hinter dem Berge halte, um mit meinen Landsknechten und Reutern zur rechten Zeit hervorzurücken, so ist es mir doch höchst interessant, zu vernehmen, was du, als ein erfahrener Feldzeugmeister, dem Vortrabe schon abmerkst.“¹⁾ Der humorige Unmut, der aus diesen Zeilen spricht — Goethe verfällt unwillkürlich in die derb-drastische Schreibweise seines Freundes Zelter —, läßt doch keinen Zweifel, daß es dem Dichter in dieser Sache sehr ernst ist. Prinzipielles wird angerührt. Bewußte künstlerische Absicht ist es, wenn er sein „Lebensmärchen“ nicht in „Einer Session“ vorträgt, wenn er unterbrechend und manches „in Petto“ behaltend, die Neugierde reizt, mit Fortführungen „hinter dem Berge hält“. Auf das Banausische einer Kritik, die diesem Verfahren nach Weise von 1001 Nacht kein Verständnis entgegenbringt, weist Goethes Spott uns hin.

Gedankengänge dieser Art liegen den Vergleichen von Dichtung und Wahrheit mit 1001 Nacht im Augenblick der Beendigung des 3. Teiles 1813 zugrunde. Darüber hinaus mögen sie uns darauf hinweisen, daß wir es mit einem Werk zu tun haben, das alle charakteristischen Merkmale des Aggregates zeigt. Auch in Dichtung und Wahrheit herrscht das Prinzip der Reihung von Einzelepisoden, der Verflechtung, Verschlingung. Sogar die Tatsache, daß Dichtung und Wahrheit ohne eigentlichen Abschluß endigt, erinnert an das Auslaufen in die Unendlichkeit, die diese Erzählform nach Goethes eigenen Worten charakterisiert.

Im 15. Buch von Dichtung und Wahrheit findet sich übrigens eine Erwähnung von 1001 Nacht, die in charakteristischer Weise bezeugt, wie Goethe wieder das orientalische Werk als Beispiel vor Augen steht, wenn er an die Form verschlungener, verflochtener, auch unterbrochener Rede denkt. Er schildert das erste Zusammentreffen mit Carl August 1774 in Frankfurt. Lebhaftes Gespräch, vor allem über Möser's Patriotische Phantasien, entspinnen sich, brechen ab, um „bei Tafel wieder fortgesetzt“ zu werden, sind im ganzen dazu angetan, dem künftigen Herzog von Goethe als Sprecher über „bedeutende Materien“ einen günstigen Begriff zu geben. Zusammenfassend heißt es darüber: „Bei diesen Gesprächen ging es nun wie bei den Märchen der tausend und einen Nacht: es schob sich eine bedeutende Materie in und über die andere (!), manches Thema klang nur an, ohne daß man es hätte verfolgen können.“²⁾ Die Weiterreise Carl Augusts unterbricht

¹⁾ WA IV 23, 188.

²⁾ WA I 28, 320. — Das 15. Buch Dichtung und Wahrheit, das diese Partie enthält, ist geschrieben im Jahre 1813. So wird man diese Erwähnung von 1001 Nacht, wie auch die Bezeichnung der Autobiographie als „Tausend und eine Nacht“ seines „wunderlichen“ bzw. „thörichten“ Lebens in den Briefen an Trebra und Zelter vom November 1813, damit

diese „tausend und eine Nacht“, Goethe muß jedoch versprechen, ihn demnächst in Mainz aufs neue zu treffen: zur Fortsetzung der Unterhaltungen; also wiederum das Moment des Unterbrechens, oder wenn man will, des Auslaufens ins Unendliche.

Die Form des Ineinanderschachtelns als Charakteristikum für 1001 Nacht schwebte Goethe auch vor, als er im Dezember 1798 Schiller seine vielfältig nebeneinander herlaufenden Arbeiten mit den Worten schilderte: „Und so geht ein närrisch mühsames Leben immer fort, wie das Märchen der Tausend und Eine Nacht, wo sich immer eine Fabel in die andere einschachtelt.“¹⁾ Es könnte übrigens diese 1001-Nacht-Erwähnung zusammenhängen mit der Arbeit an *Der Sammler und die Seinigen*, die soeben — Ende November 1798 — begonnen hatte. *Der Sammler und die Seinigen* steht formal den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten nahe. Goethe versuchte durch novellistische Einschachtelungen auch hier zu einem anmutigen „Aggregat“ zu kommen.

*

Wenn die Forschung seit A. W. Schlegel bezüglich der Erzähltechnik in 1001 Nacht unterscheidet zwischen dem (der Form nach ursprünglich indischen) Ineinanderschachteln und dem bloßen Aneinanderreihen von Erzählungen, so hat Goethe innerhalb der Form des Aggregates beides nachgeahmt. Beides galt ihm als charakteristisches Merkmal orientalischer Erzählkunst, dazu kam als Drittes das wichtige Moment des Unterbrechens. Dies bezeugen seine vielen gelegentlichen Äußerungen über 1001 Nacht wie auch die oben genannten Werke.

MAHOMET. DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN

Die ersten uns erhaltenen Tagebuchnotizen über Lektüre von 1001 Nacht stammen vom Herbst 1799. Von Jena aus sendet Goethe am 24. September ein Schreiben an Chr. J. Jagemann, den Bibliothekar Anna Amalias, mit der Bitte um „Tausend und eine Nacht“.²⁾ Zweifellos hat Goethe sich das Werk — wir wissen nicht, wieviel Bände — nach Jena kommen lassen, weil die

in Zusammenhang bringen dürfen, daß Goethe im Jahre 1813 wieder einmal aus der Herzoglichen Bibliothek 1001 Nacht entliehen hatte (T. 1—2: 5. Febr.—8. Nov. 1813; vgl. Keudell-Deetjen Nr. 832); die letzte Entleihung des Werkes vor dieser Zeit ist nachzuweisen 12. Okt. 1808—26. Jan. 1809 (T. 1—8; vgl. Keudell-Deetjen Nr. 530), hier zweifellos verursacht durch die Beschäftigung mit den kleinen Erzählungen der Wanderjahre.

¹⁾ An Schiller, 8. Dez. 1798 (WA IV 13, 333).

²⁾ Tagebuch 24. Sept. 1799 (WA III 2, 261): „Expedit. nach Weimar... Jagemann Tausend und eine Nacht.“

bevorstehende Arbeit an Voltaire's Mahomet seine Gedanken in den Bereich des Orients wandern ließ. Möglicherweise war er nur bestrebt, sich durch Eintauchen in morgenländische Luft in die nötige „Stimmung“ — das wichtige Wort beim Schaffen jener Jahre! — zu versetzen. Doch hatte er auch vielleicht bestimmte Absichten. Am 26. September 1799 verzeichnet das Tagebuch erstmalig Lektüre von „Tausend und Eine Nacht“¹⁾; Goethe hatte das Werk also inzwischen aus Weimar erhalten. Drei Tage darauf, am 29. September, finden wir die erste Erwähnung der Übersetzungsarbeit am Mahomet: „2te Scene von Mahomet.“²⁾ Der erste Akt wurde wohl zwischen dem 26. und dem 29. September begonnen, am 30. war er bereits fertig.³⁾ Am 1. Oktober findet sich eine ausführlichere Tagebucheintragung über 1001 Nacht — es ist die letzte für jetzt —, die einige Rätsel aufgibt: „Abends zu Hause Tausend und Eine Nacht. Geschichte des Abouhassan. Betrachtung über die Verbindung der unbedingtsten Zauberey und des beschränktsten Reellen in diesem Märchen.“⁴⁾ Nicht leicht verständliche Worte. Wir werden uns mit ihnen zu beschäftigen haben. Aus mehr als einem Grunde wird man zunächst die Frage aufwerfen müssen, was Goethe im Herbst 1799 gerade zu dieser Geschichte hingezogen haben mag. Dann bedarf auch die Tatsache der Erörterung, daß die obigen Bemerkungen des Tagebuchs inhaltlich gerade mit dieser Erzählung aus Gallands 1001 Nacht nur sehr schwer in Einklang zu bringen sind.⁵⁾

Mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit wird man sagen dürfen: seine Arbeit am Mahomet hat Goethes Aufmerksamkeit auch auf die *Histoire d'Aboulhassan* gelenkt. Das Liebespaar in der letzteren weist mit dem in Mahomet beträchtliche Ähnlichkeit auf, wenigstens in grundsätzlichen Zügen. In beiden Fällen ist es die junge schöne Favoritin eines großen Herrschers (in 1001 Nacht Harun al Raschids), die in ein problematisches, leidenschaftliches, dabei unschuldiges Verhältnis zu einem Jüngling von hoher Abkunft gerät. Hier wie dort ist das Ende ein gleich tragisches: der Tod beider Liebenden, nach widrigen Schicksalen. Bekannt ist, daß die vom Herzog Carl August gewünschte Übersetzung des Mahomet Goethe innere Schwierigkeiten bereitete, da er eine ganz andere Auffassung von der Gestalt des Propheten hatte als Voltaire. Konnte ihn also hier der Mahomet-Stoff als solcher nicht anziehen, so wird es die Liebeshandlung bei Voltaire gewesen sein, die ihn endlich zu interessieren

¹⁾ WA III 2, 261.

²⁾ WA III 2, 262.

³⁾ WA III 2, 262. Die gesamte Übersetzung, nun häufig in den Tagebüchern genannt, war am 17. November 1799 „geendigt“ (WA III 2, 270).

⁴⁾ WA III 2, 262. Dort fälschlich „Realen“. In der Handschrift (Goethe-und-Schiller-Archiv, Weimar): „Reellen“.

⁵⁾ Galland 3, 116ff. (185.—210. Nacht): *Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar, et de Schemselnihar Favorite du Calife Haroun Alraschid*. (= Insel-Ausg.² 2, 289ff.: Die Geschichte von 'Alī ibn Bakkār und Schams en-Nahār.)

begann, als er nach langem Zögern an die Arbeit ging. Die briefliche Äußerung an Schiller vom 23. Oktober 1799, daß die Arbeit am Mahomet „eigentlich eine zarte Stimmung erfordert“¹⁾, weist darauf hin; gleichfalls die Tatsache, daß die Freiheiten, die Goethe sich gegenüber dem Original erlaubte, besonders darauf abzielten, daß er die „Gestalt Palmirens verinnerlichte“²⁾. Hier mag 1001 Nacht dieses Interesse vertieft haben, zur rechten Zeit, gerade als Goethe die Übersetzung begann, ganz besonders aber die *Histoire d'Aboulhassan*. Im Hinblick hierauf dürfen die Sätze auch gesehen und verstanden werden, die er am 3. Oktober 1799 — am Tage, an dem das Tagebuch vermerkt: „Früh den Schluß des 2ten Acts von Mahomet“³⁾ — an Christiane schrieb: „Du hast mich wohl sagen hören daß Durchl. der Herzog ein französisches Trauerspiel übersetzt wünschte, ich konnte immer damit nicht zurecht kommen. Endlich habe ich dem Stück die rechte Seite (!) abgewonnen und die Arbeit geht von Statten.“⁴⁾

Die Tagebucheintragung vom 1. Oktober 1799, von der wir ausgingen, stellt schon in ihrer Ausführlichkeit eine Besonderheit dar. Es ist selten, daß Goethe in seinen täglichen Aufzeichnungen einem Lektürevermerk eine längere reflektierende Bemerkung hinzufügt. Das gilt besonders in den lakonisch gehaltenen früheren Jahrgängen der Tagebücher, zu denen der 1799^{er} gehört. Jedenfalls gibt es in den Jahren 1798 bis 1800 keine einzige vergleichbare derartige Stelle. Man darf daher wohl annehmen, daß Goethe in der Tat über die Liebeshandlung im Mahomet wie im Aboulhassan zu gewichtigen und nachhaltigen Reflexionen gekommen ist. Wohin diese Reflexionen gezielt haben mögen, lehrt vielleicht am besten der so seltsame Wortlaut der Aufzeichnung.

Wenn Goethe an der Aboulhassan-Geschichte das „beschränkteste Reelle“ als Charakteristikum hervorhebt⁵⁾, so trifft das mit größter Schärfe eine in die Augen fallende Qualität gerade dieses Märchens. Die besondere Fähigkeit der orientalischen Erzähler, realistisch zu schildern, ganz lebenswahre Situationen zu schaffen, immer die nächstliegenden, vom Leser bereits erwarteten Motive für Tun und Leiden heranzuziehen, tritt vielleicht in keiner zweiten Geschichte so unmittelbar zutage wie in der *Histoire d'Aboulhassan*. Was aber kann es bedeuten, wenn Goethe gleichzeitig hier die Verbindung des Reellen und der „unbedingtesten Zauberey“ hervorhebt? Gerade die Aboulhassan-Erzählung wird ja durch das Fehlen jeglicher Zauberei ganz eigens charakterisiert. Hier gibt es weder „Magiciens“ noch „Magiciennes“, keine „Fées“, keine „Génies“, keine „Démons“; nicht ein einziges Zauberequisit greift in diese ganz am Natürlichen festhaltende Handlung ein.

¹⁾ WA IV 14, 203.

²⁾ Pniower, Jub.-Ausg. 15, 391.

³⁾ WA III 2, 263.

⁴⁾ WA IV 14, 196. ⁵⁾ Siehe oben S. 69.

Dennoch spricht Goethe von „unbedingtester Zauberei“! Wie die Dinge liegen, bleibt nur eine Erklärung, die uns hierfür ein Verständnis ermöglicht. Das einzige, was in der Aboulhassan-Geschichte nicht auf völlig natürliche Weise sich ereignet, ist der Tod der beiden Liebenden. Er ist nämlich ein reiner Liebestod, durch keine andere Ursache hervorgerufen als nur durch die Übermacht unglücklicher Leidenschaft. Beide Liebenden sterben, weil sie nicht vereint werden können. Sehnsucht, Liebesschmerz, Hoffnungslosigkeit geben ihnen — und zwar gleichzeitig den Getrennten! — den Tod, nicht irgend ein physisches Agens. Dies zunächst ist es, was im Aboulhassan-Märchen als Zauberei¹⁾ bezeichnet werden kann, wobei die Wortwahl freilich noch problematisch bleibt.²⁾

Eine interessante Feststellung. Auf dem Umweg über Mahomet ist Goethe also auf das Problem des Liebestodes geführt worden, wie es die *Histoire d'Aboulhassan* ihm darbot. Dies führt uns aber noch weiter. Es ist bekanntlich gerade diese Aboulhassan-Geschichte aus 1001 Nacht, von der Morris feststellte, daß man sie als Quelle für die Wahlverwandtschaften anzusehen habe.³⁾ Die Parallele zwischen den Liebespaaren sah er 1. in der rasch erwachenden „innigen Sympathie“ vom ersten Anblick; 2. in dem Umstand, daß der eine Teil „bereits vermählt“, darum eine Vereinigung nicht möglich ist; 3. im vergeblichen „wohlmeinenden Eingreifen von Mittelspersonen“ — das allerdings den größten Raum des realistischen Erzählungsablaufs einnimmt; 4. in dem Liebestod; 5. in der Art des Begräbnisses: die „Milde Harun al Raschids gönnt beiden Liebenden ein gemeinsames Grab“, das beim Volk dann den „Gegenstand frommer Verehrung bildet“.

Als Morris seine These zum ersten Mal vortrug in der 1. Auflage seiner *Goethe-Studien* (1897), konnte er Goethes Bekanntschaft mit 1001 Nacht nur nachweisen anhand der zwei Tagebucheintragen vom 24. und 26. September 1799.⁴⁾ Irrtümlich nennt er noch den 22. September 1799, wo aber nichts von 1001 Nacht steht. Die viel wichtigere Eintragung vom 1. Oktober, welche ausdrücklich die Aboulhassan-Geschichte erwähnt, war Morris jedoch entgangen.⁵⁾ Infolgedessen unterließ er es auch, nähere Vermutungen dar-

¹⁾ Vgl. Galland 3, 283: „Les circonstances de sa mort sont singulières“, heißt es vom Tode der Schemselnihar.

²⁾ Vgl. unten S. 74. — Es ist nicht möglich, etwa eine andere, von einem Abou Hassan handelnde Geschichte bei Galland („*Le Dormeur éveillé*“ Bd 5, S. 3—197) als die Goethes Äußerung zugrunde liegende anzunehmen. Denn diese entbehrt jeder „Zauberei“ vollkommen, auch seelischer Vorgänge, die man als solche deuten könnte. Hier ist die Geschichte vom König für einen Tag reine Burleske, aufgebaut auf physischer Einwirkung eines Schlafmittels. Dessen Realität erhöht die derbe Komik.

³⁾ Max Morris: Über die Quelle der Wahlverwandtschaften. In: *Goethe-Studien* (1. Aufl.) Bd 1. Berlin 1897. S. 129ff. — (2. Aufl.) Bd 2. Berlin 1902. S. 174ff.

⁴⁾ Siehe oben S. 68 f.

⁵⁾ Er hätte sie auch in Riemers „*Mittheilungen über Goethe*“ finden können, wo sie mit Datumsangabe wörtlich zitiert wird. Vgl. unten S. 295, Anm. 1.

über anzustellen, ob Goethe schon 1799 das Liebestod-Motiv der Wahlverwandtschaften tatsächlich im Blick hatte. Es genügte ihm, sagen zu können, daß der Dichter, als er 1808 an die Wahlverwandtschaften heranging, von früher her 1001 Nacht kannte. Morris mußte sich hierauf eine sehr heftige Kritik von Düntzer gefallen lassen.¹⁾ Düntzer wies zunächst einen effektiven Irrtum bei Morris nach, was dessen Auslegung der Tagebuchstelle vom 24. September 1799 anging. Aus den Worten „Jagemann Tausend und eine Nacht“ wollte Morris nämlich schließen, Goethe hätte 1001 Nacht in einer „Bearbeitung“ Jagemanns gelesen. Düntzer stellt richtig, daß es eine solche Bearbeitung nicht gibt, daß hier vielmehr ein Auftrag an den Bibliothekar der Herzogin-Mutter vorliegt, das Werk an Goethe zu schicken. Der Irrtum in Morris' Behauptung, daß 1001 Nacht im Tagebuch vom 22. September 1799 erwähnt sei, entging Düntzer, ebenso aber hat auch er die wichtigste Stelle über die Aboulhassan-Lektüre vom 1. Oktober übersehen! Hätte er sie gekannt, so wäre seine Kritik im wesentlichen gegenstandslos gewesen: „Daß Goethe damals auf ein besonderes Märchen es abgesehen hatte, ist so wenig wahrscheinlich, wie daß er zufällig auf jenes von Morris bezeichnete Märchen geraten und dadurch zu der Dichtung seines Romans veranlaßt worden sei.“²⁾ Morris wurde durch Düntzers Kritik stark irritiert. In der 2. Auflage seiner Goethe-Studien (1902) trug er seine These wesentlich behutsamer vor, mehr im Sinne einer Vermutung als einer Behauptung. Die 1001-Nacht-Beschäftigung Goethes aus dem Jahre 1799 erwähnt er nun überhaupt nicht mehr (auch jetzt hatte er also die Eintragung vom 1. Oktober 1799 nicht entdeckt!). Er glaubte darauf verzichten zu können, nachdem er inzwischen festgestellt hatte, daß Goethe im April 1807, also ein Jahr vor Beginn der Arbeit an den Wahlverwandtschaften, 1001 Nacht von der Weimarer Bibliothek entliehen hatte.³⁾

Wenn Morris seinen Quellenhinweis als nicht beweisbar, doch „ohne Zwang“ möglich gab, so werden wir die Tatsache der intensiven Beschäfti-

¹⁾ Heinrich Düntzer: Zur Quellenforschung Goethes. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 12. Berlin 1898. S. 408—10.

²⁾ Düntzer a. a. O. S. 409. Ebd. sind Düntzer drei weitere Irrtümer unterlaufen. Er schreibt nämlich: „Welche Bände Goethe von Jagemann erbeten hatte, ergibt sich nicht, ebenso wenig aus welcher Absicht er sich damals das Werk, schwerlich alle fünfzehn Bände kommen ließ, das er, wie wir wissen, schon längst kannte. Wir gedenken nur eines Briefes an Frau v. Stein vom 11. September 1780, wo es heißt: ‚Gleich jenem angenehmen Mirza (in einer Erzählung jener Märchen) reise ich auf die Messe von Kabul usw.‘ Auch damals hatte er das Werk wohl aus der Bibliothek der Herzogin-Mutter geliehen. . .“ Hierzu ist festzustellen: 1. Die Gallandsche Ausgabe, auf die Düntzer selbst hinweist, hat nicht 15, sondern in der ursprünglichen Sedezausgabe 12 und in der späteren Oktavausgabe 6 Bände; erst die BrA von 1825 ist 15bändig. — 2. Die Stelle des Briefs an Ch. v. Stein stammt nicht vom 11. sondern vom 12. 9. 1780. — 3. Die Geschichte, auf die Goethe in dem Brief anspielt, steht nicht in 1001 Nacht, sondern an der oben S. 33, Anm. 3 angegebenen Stelle.

³⁾ Vol. 3—6, also einschließlich der Histoire d'Aboulhassan: entl. vom 23. Apr.—6. Mai 1807; vgl. Keudell-Deetjen Nr. 487.

gung Goethes mit der Aboulhassan-Geschichte und dem Liebestod-Motiv im Jahre 1799 als ein nicht geringes Indiz für die Berechtigung dieser These überhaupt hinzufügen dürfen. Im Hinblick auf die von Morris wie auch von Düntzer übersehene Tagebucheintragung vom 1. Oktober 1799 erhebt sich aber zugleich ernsthaft die Frage: läßt sich bei dem von uns festgestellten Sachverhalt eine Ur-Anregung für die Wahlverwandtschaften etwa schon auf Grund der Aboulhassan-Lektüre von 1799 annehmen? Hier gibt es verschiedene Momente, die sich den Ausführungen Morris' zur Seite stellen lassen.

Wir kehren nochmals zu Goethes Tagebuchaufzeichnung vom 1. Oktober 1799 zurück, und zwar zu ihrer schwierigsten Stelle, dem Ausdruck „unbedingtste Zauberey“. Auf die Liebenden in der *Histoire d'Aboulhassan*, sahen wir, kann er sich allein beziehen — doch wäre es wohl nicht voll genügend, zu sagen: einzig auf ihren miraculösen und gleichzeitigen Tod. Letzten Endes gehört nämlich das ganze Liebesverhältnis eines Paares wie des hier geschilderten in den Bereich der „Zauberei“. Mit rationalen Motiven, mit im Bereich des Herkömmlichen waltender Kausalität sind die Erscheinungen nicht mehr zu erklären, wie sie hier zutage treten. Alles trägt bei Aboulhassan und Schemselnihar den Stempel des Irrationalen: ihre rasche und totale Liebesverzauberung, die Heftigkeit ihrer Reaktionen: geringste Lebenszeichen des Partners bringen beide in Ohnmachtszustände, die halbe Tage währen. Nahrungsenthaltung aus Liebe — dem Orientalen und seiner Dichtung an sich geläufig — hier wird sie in einer Weise geübt, die allein schon dauernd für das Leben beider fürchten läßt. (Man denke an die Bedeutung des Motivs der Nahrungsenthaltung bei den Liebenden der Wahlverwandtschaften!) Die Gefahr des Liebestodes überhaupt wird schon viele Male akut, bevor er endlich eintritt. Vollends an „Zauberei“, an das Spiel übernatürlicher Kräfte lassen die seltsamen widrigen Schicksale denken, die sich dem Paar entgegenstellen. Hier gibt es eine endlose Kette von Zufällen und Mißgeschicken, die wie von unsichtbaren Mächten gelenkt erscheinen, bei jedem Vereinigungsversuch alle klugen und vernünftigen Berechnungen zunichte machend. Der spätere Goethe nannte derartiges: dämonisch.

Das Dämonische kann sich — nach Goethe — in einzelnen Menschen manifestieren, dann ist es „am furchtbarsten“. ¹⁾ Es kann aber auch „in den Begebenheiten“ erscheinen, und zwar „ganz besonders, und zwar in allen, die wir durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen vermögen“. ²⁾ Dämonische Begebenheiten in diesem Goetheschen Sinne gibt es in der Aboulhassan-Geschichte die Fülle — wie auch in den Wahlverwandtschaften. „Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch“, so heißt es in *Dichtung und Wahrheit* ³⁾, wobei die Formulierung gewiß nicht zufällig speziell an die

¹⁾ *Dichtung und Wahrheit* Buch 20 (WA I 29, 176).

²⁾ Zu Eckermann 2. März 1831.

³⁾ *Dichtung und Wahrheit* Buch 20 (WA I 29, 174).

Wahlverwandtschaften erinnert. Wenn Goethe endlich das Dämonische als etwas ansieht, das „jede Leidenschaft zu begleiten pflegt und in der Liebe sein eigentliches Element findet“¹⁾, so geben wiederum die Aboulhassan-Geschichte und die Wahlverwandtschaften extreme Musterbeispiele solcher Liebe.

In einer Zeit, als dem Dichter das Wort *dämonisch* noch nicht geläufig war, mag er die Formel „unbedingteste Zauberey“ für dieses Phänomen angemessen gehalten haben. Er entdeckte, daß dem Erzähler in 1001 Nacht Zauberei auch möglich ist ohne Geisterspuk und Feerei, nämlich im Bereich des Seelisch-Erotischen und der mit ihm verbundenen Schicksalsdämonie. Das Wort „unbedingt“ weist dann auf das eigentümlichste Charakteristikum dieser Zauberei hin gegenüber der sonst in 1001 Nacht hergebrachten. Es handelt sich um Zauber, der nicht an Requisiten, Ring, Stab, Kraut, Rauchwerk, Beschwörungszeremonie und -formel gebunden ist, den nicht ein mit Überkräften ausgestattetes Wesen ausübt, sondern um den ohne all und jede „Bedingungen“ wirksamen Zauber von Liebe und Liebesschicksal.

Einen andern Ausdruck für das gleiche Phänomen des Aboulhassan-Märchens gebraucht Jean Paul, als er gelegentlich gerade auf diese 1001-Nacht-Geschichte zu sprechen kommt. Was Goethe als „unbedingteste Zauberey“ definiert, bezeichnet er als *romantisch*: „Romantisch ist die Liebesgeschichte in der 185ten bis 210ten Nacht der arabischen Märchen“ (d. i. die *Histoire d'Aboulhassan*), so liest man in der „Vorschule der Aesthetik“ unter der Kapitelüberschrift „Beispiele der Romantik“²⁾, wobei man sich gegenwärtig halten muß, was Jean Paul kurz vorher an dem „romantischen ‚Meister‘ von Göthe“ als „romantisch“ präzisiert: Es ziehe sich, sagt er, durch das Werk „ein besonderes Gefühl, als walte ein gefährlicher Geist über den Zufällen darin, als tret' er jede Minute aus seiner Wetterwolke“.³⁾ Treffender als mit diesen Worten Jean Pauls läßt sich das „Dämonische“ in Goethes Sinne, das die Aboulhassan-Geschichte wie die Wahlverwandtschaften kennzeichnet, nicht umschreiben. — Wir erkennen gleichzeitig, wie sehr gerade dieses 1001-Nacht-Märchen geeignet war, bei den Dichtern Aufmerksamkeit zu erregen.

Ist es also erlaubt, jenes Wort von der „unbedingtesten Zauberey“ auf das gesamte Affinitätsverhältnis des Paars Aboulhassan und Schemselnihar zu beziehen, wobei der Liebestod nur die wunderbar-extreme Endwirkung ist, so ist man allerdings sehr nahe dem Bereich der Wahlverwandtschaften. Unbedingte Liebesverzauberung, Kampf und Unterliegen gegen dämonische Schicksale, effektiver Zauber beim Tod der Liebenden hineinspielend, das

¹⁾ Zu Eckermann (5. März 1830, Zusatz Eckermanns zu einem Gespräch Goethes mit F. Soret).

²⁾ Jean Paul, Akademie-Ausg. I 11, 88.

³⁾ Jean Paul, Akademie-Ausg. I 11, 87.

sind Grundsituationen dieses Romans. Goethe hat sie bei der Aboulhassan-Lektüre 1799 vor Augen gehabt, das lehrt der Wortlaut seiner Tagebuchaufzeichnung gerade in seiner problematischen Formulierung unausweichlich. Aus gewissen Indizien läßt sich weiter vermuten, daß er damals aus diesen Situationen eine Dichtung — wahrscheinlich eine dramatische — hat schaffen wollen. Die Forschung kennt eine diesbezügliche wichtige Briefstelle¹⁾, die auffällig früh an die Wahlverwandtschaften erinnert, und die genau aus jener Zeit stammt. Am 23. Oktober 1799 (drei Wochen nach der Aboulhassan-Aufzeichnung) schreibt Goethe an Schiller: „Seitdem mir Humboldts Brief²⁾ und die Bearbeitung Mahomets (!) ein neues Licht über die französische Bühne aufgestellt haben, seitdem mag ich lieber ihre Stücke lesen und habe mich jetzt an den Crébillon begeben. Dieser ist auf eine sonderbare Weise merkwürdig. Er behandelt die Leidenschaften (!) wie Chartenbilder die man durch einander mischen, ausspielen, wieder mischen und wieder ausspielen kann, ohne daß sie sich im geringsten verändern. Es ist keine Spur von der zarten chemischen Verwandtschaft, wodurch sie sich anziehen und abstoßen, vereinigen, neutralisiren, sich wieder scheiden und herstellen. Freylich gewinnt er auf seinem Weg Situationen, die auf jedem andern unmöglich wären. Uns würde überhaupt diese Manier unerträglich seyn; allein ich habe gedacht ob man sie nicht zu subalternen Compositionen, Opern, Ritter- und Zauberstücken mit Glück brauchen könnte und sollte. Was ich darüber gedacht wird uns Gelegenheit zu einem Gespräch und zur Überlegung geben.“³⁾

Goethe ist, das lehrt dieser Brief, auf der Suche nach dramatischen Stoffen und treibt dahin zielende Lektüre. Diesbezügliche Gespräche führt er im Oktober 1799 — während der Mahomet-Arbeit — mit Schiller. „Abends zu Schiller ... Dramatische Gegenstände und Ausführungen bey Gelegenheit von Mahomet“, heißt es im Tagebuch vom 4. Oktober.⁴⁾ Ähnlich am 8. Oktober: „Mittag bey Schiller ... Von tragischen Momenten. Von Wirkung des sinnlichen Schmerzes.“⁵⁾ (Ist an die „unbedingteste Zauberey“ im Aboulhassan, das Liebestod-Motiv gedacht?)⁶⁾ Zwei Tage später: „Abends Mahomet Hofrath Schiller vorgelesen, über verschiedne tragische Sujets.“⁷⁾ Das

¹⁾ Vgl. O. F. Walzel: Goethes „Wahlverwandtschaften“ im Rahmen ihrer Zeit (Goethe-Jahrbuch 27, 1906, 195).

²⁾ „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen.“ Propyläen III 1.

³⁾ WA IV 14, 203 f.

⁴⁾ WA III 2, 263.

⁵⁾ WA III 2, 264.

⁶⁾ Vgl. Galland, Histoire d'Aboulhassan, Bd 3, S. 273 (kurz vor dem Tode des Helden): *Peu s'en fallut qu'en ce moment le Prince n'expirât d'affliction, de douleur, et de frayeur.* — S. 285 (kurz vor dem Tode Schemselnihars): *L'affligée Schemselnihar ... étoit pénétrée de la vive douleur, d'être éloignée, peut-être pour jamais, du Prince de Perse, sans qui elle ne pouvoit plus vivre.*

⁷⁾ WA III 2, 264.

ideale „Sujet“, das Goethe sucht, soll (gemäß dem Brief an Schiller) enthalten: „zarte chemische Verwandtschaft, wodurch die Leidenschaften sich anziehen und abstoßen, vereinigen, neutralisieren, sich wieder scheiden und herstellen.“ Das ist in der Tat ein Vorklang zu den Wahlverwandtschaften. (Sujets, die à la Crébillon mit den Leidenschaften verfahren, lehnt Goethe für seine Zwecke ab und verweist sie ins Gebiet der Oper.) Genau in diesem Sinne hatte er aber schon die Liebe Palmirens im Mahomet „verinnerlicht“¹⁾, wie z. B. die Verse 930 ff. — wesentlich Goethes Eigentum — bezeugen:

Mahomet.

Du liebst ihn so?

Palmire.

Seit jenem Tag, als Hammon

Uns deinen heil'gen Händen übergab,
Wuchs diese Neigung, still allmächtig, auf.
Wir liebten, wie wir lebten, von Natur.
So gingen Jahre hin, wir lernten endlich
Den süßen Namen unsers Glückes kennen,
Und nannten Liebe nun was wir empfanden.
Wir dankten Gott; denn es ist doch sein Werk.
Du sagst es ja, die guten Triebe kommen
Von ihm allein, und was in unsrer Brust
Er Gutes schafft, ist ewig, wie er selbst.
Sein Wille wechselt nie. Nein! er verwirft
Die Liebe nicht, die aus ihm selbst entsprang.
Was Unschuld war, wird immer Unschuld sein,
Kann nicht Verbrechen werden.²⁾

Wir dürfen also die Vermutung aussprechen: was Goethe im Herbst 1799 als Ideal eines dramatischen Plans vor sich sah, hätte etwa der Otilie-Handlung in den Wahlverwandtschaften entsprochen (ohne den Doppelpaar-Konflikt, den auch Morris nicht aus der Histoire d'Aboulhassan herleiten wollte). Vor allem hätte er wohl geendigt wie die Otilie-Handlung, mit einem Tod als „Wirkung des sinnlichen Schmerzes“, als „unbedingteste Zauberey“, ähnlich also wie die Aboulhassan-Geschichte. Und hier sei noch in diesem Zusammenhang auf einen merkwürdigen Gleichklang hingewiesen zwischen dem Ende der Histoire d'Aboulhassan, dem des Mahomet und der Wahlverwandtschaften.

Als in 1001 Nacht die Liebenden gestorben sind, wird von ihnen gesagt: „Belles ames ... en quelque part que vous soyez, vous devez être bien contentes de pouvoir vous aimer désormais sans obstacle. Vos corps étoient un

¹⁾ Vgl. oben S. 70 m. Anm. 2.

²⁾ WA I 9, 317 f.

empêchement à vos souhaits, et le Ciel vous en a délivrez, pour vous unir.“¹⁾ Das Gleiche als Gedanke fügt Goethe beim Tod Palmires im Mahomet ein, mit leise ändernder Präzisierung von Voltaires Versen. „Gegen den Leichnam“ Seides gewendet, sagt Palmire (v. 1779):

Veredelt und verbunden sehen wir
Uns wieder. (Sie ersticht sich.)²⁾

Der Gedanke des „Veredelt“- , vor allem aber der des „Verbunden“-seins beim Wiedersehen fehlt in Voltaires Text.³⁾ Beide finden sich in der Histoire d'Aboulhassan! — Nun die Wahlverwandtschaften. Schon als Otilie stirbt, ruft ihr Eduard zu: „Ich folge dir hinüber: da werden wir mit andern Sprachen reden!“⁴⁾ (Das „veredelt“ aus Mahomet klingt an.) Eduards Tod, zunächst für Selbstmord gehalten, wird als Liebestod erkannt, als man sieht, daß er im Anschauen der Reliquien Ottiliens verschieden ist. Er ist also „Wirkung des sinnlichen Schmerzes“ ganz buchstäblich! Die Schlußworte des Romans aber klingen wieder deutlich an die Aboulhassan-Geschichte und Mahomet an: „So ruhen die Liebenden neben einander... welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“⁵⁾

Es führen also recht sichtbare Spuren aus der Zeit der dramatischen Pläne (Herbst 1799) bis hin zu den 1809 erschienenen Wahlverwandtschaften. Morris wird recht behalten mit seiner Annahme, daß Goethe gewisse Grundmotive der Romanhandlung zehn Jahre mit sich herumtrug, Motive, die mit den Reflexionen über die Aboulhassan-Erzählung im engsten Zusammenhang stehen. Als der Dichter 1807 die Mille et une nuit auslieh⁶⁾, mag es sich für ihn um eine Wiederauffrischung ehemaliger Eindrücke gehandelt haben, während der Romanplan anfang seine Gestalt zu gewinnen.

Die nächste Entleihung des Galland⁷⁾ fällt mitten in die Entstehungszeit der Wahlverwandtschaften. In diesem Zusammenhang ist es von besonderem Interesse, daß Goethe gerade jetzt Silvie v. Ziegesar an seiner 1001-Nacht-Lektüre teilnehmen ließ. Am 19. Oktober 1808 schrieb Goethe an Silvie, seinen Besuch in Drackendorf für die nächsten Tage in Aussicht stellend: „Mährchen von guter Art bring ich mit.“⁸⁾ Daß es sich dabei um 1001 Nacht handelt, erhellt nicht nur daraus, daß Goethe soeben (am 12. Oktober) den Galland von der Herzoglichen Bibliothek erhalten hatte; ein

¹⁾ Galland 3, 282.

²⁾ WA I 9, 360.

³⁾ Bei Voltaire ganz vage:

Je me flatte, en mourant, qu'un Dieu plus équitable
Réserve un avenir pour les cœurs innocents.

⁴⁾ WA I 20, 407.

⁵⁾ WA I 20, 416.

⁶⁾ Siehe oben S. 72, Anm. 3.

⁷⁾ T. I—8: 12. Okt. 1808—26. Jan. 1809 (Keudell-Deetjen Nr. 530).

⁸⁾ WA IV 20, 186.

an Silvie gerichtetes Schreiben vom 21. Juni 1809 läßt überdies erkennen, daß Goethe ihr mindestens einen Band des Galland weiterverliehen hat. Hier heißt es: „Darf ich um den Band der Mille et une Nuit bitten den Sie von mir erhielten. Man mahnt mich von Seiten der Bibliothek.“¹⁾ Die Tatsache, daß Goethe der jungen Freundin die Lektüre von 1001 Nacht vermittelt — vermutlich las er ihr auch im Oktober 1808 aus den mitgebrachten „Mährchen von guter Art“ vor —, ist insofern bemerkenswert, als man annehmen darf, daß die Persönlichkeit Silvies auf die Gestalt der Ottilie in den Wahlverwandtschaften einwirkte.²⁾ Für Goethes Einstellung zu 1001 Nacht überhaupt aber ist die auszeichnende Charakteristik in dem Brief an Silvie v. Ziegesar ein hervorragendes Zeugnis. Diese Märchen erfreuen sich, im Gegensatz zu andern, die er nicht nennt, Goethes besonderer Vorliebe, es sind eben „Mährchen von guter Art“.

WAS WIR BRINGEN. DIE NATÜRLICHE TOCHTER

Was wir bringen ist ein Gelegenheitsstück, das Goethe zur Eröffnung des neuen Theaterbaus in Lauchstädt innerhalb von wenigen Junitagen des Jahres 1802 schrieb. Nach einer Bemerkung von Pniower hat der Dichter „nirgends sonst außer im ‚Faust‘ (besonders im zweiten Teil) so wie hier Wirkliches mit Unwirklichem, Mögliches mit nur Vorstellbarem, Realität mit Fabulosem durcheinander gemischt“.³⁾ Diese treffende Charakterisierung von Was wir bringen stellt mit Nachdruck die Seite des Werkes heraus, die es in unserem Zusammenhang näher zu betrachten gilt: Dichtungen Goethes, in denen das Fabulose in ganz besonders starkem Maße vorherrscht, gehören in vielen Fällen in die Einflußsphäre der orientalischen Märchensammlung. Und „Vermischung von Wirklichem mit Unwirklichem, Möglichem mit nur Vorstellbarem, Realität mit Fabulosem“, das sind ja doch

¹⁾ WA IV 20, 368. — Keudell-Deetjen verzeichnen keine Entleihung des Werks in dieser Zeit. Bei der Entleihung vom 12. Okt. 1808—26. Jan. 1809 steht jedoch im Ausleihebuch der Bibliothek folgender Vermerk: T. I. II Rest in 1 Vol.“, den Keudell-Deetjen (Nr. 530) mit einem Fragezeichen versehen; m. E. bedeutet die Notiz: am 26. Jan. 1809 hat Goethe T. III—VIII (in 3 Bänden) zurückgeschickt. Mit dem „Rest“, nämlich dem an S. v. Ziegesar geliehenen Band, der T. I u. II enthielt, blieb er weiterhin belastet. — Am 21. Juni, als für Goethe zwei naturwissenschaftliche Werke entliehen wurden (Keudell-Deetjen Nr. 579—580), forderte die Bibliothek möglicherweise den fehlenden Band Galland zurück und veranlaßte dadurch Goethes Mahnung an S. v. Ziegesar, die wir oben zitierten.

²⁾ Heinrich Düntzer: Minna Herzlieb und Goethes Wahlverwandtschaften. In: Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken. Leipzig 1885. Bd 1, 212—319. — Heinrich Meyer: Goethe. Das Leben im Werk. Hamburg 1951. — Hans M. Wolff: Goethe in der Periode der Wahlverwandtschaften. München 1952. — Herbert Koch: Goethe und Silvia von Ziegesar. In: Goethe. N.F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft. Bd 16, 1954, S. 225 ff.

³⁾ Jub.-Ausg. 9, 413.

Eigenschaften, die Goethe mit teils gleichen teils ähnlichen Ausdrücken den Märchen von 1001 Nacht selber nachzurühmen pflegte.¹⁾ Für die so charakterisierte Art zu fabulieren erschien ihm zu vielen Zeiten Scheherazade als repräsentativ und zuständig.

In der Tat hat Goethe sich auch in Was wir bringen von 1001 Nacht anregen lassen. Es ist in diesem Fall nicht einmal nötig, erneute Lektüre des Galland anzunehmen, denn das Motiv, welches Goethe hier den *Mille et une nuit* entnahm, ist so einprägsam, daß es möglicherweise dem Dichter sogleich ins Gedächtnis zurückkam, als er seiner bedurfte. Wir sprechen von dem magischen Teppich, der die Eigenschaft besitzt, die Personen, die auf ihm Platz nehmen, im Nu dorthin zu befördern, wo sie zu sein wünschen. Ein solcher Teppich wird für Goethe in Was wir bringen zum wichtigsten Requisit. Mit seiner Hilfe bewerkstelligt er die augenblickliche Versetzung der auf der Bühne versammelten Personen aus der armseligen Herberge in den prächtigen Palast. Während der ganzen Dauer des Stückes hat der Zuschauer besagten Teppich vor Augen. Vom 1. bis zum 10. Auftritt hängt er in der Wirtsstube „in der Höhe, gleich unter der Decke“²⁾. Im 3. Auftritt erfährt man, daß er dort oben angebracht sei, um die Stube unter dem morschen Dach vor dem eindringenden Schnee zu schützen.³⁾ Im 10. Auftritt erklärt Vater Märten dem Reisenden — auf seine Frage „was ist das für ein Teppich?“ —: „Sonst hielten wir ihn sehr in Ehren. Es ist ein alter geerbter Teppich; doch jetzt haben wir ihn dahinauf gebunden, weil der letzte Schnee uns eben auf die unverschämteste Weise im Bette besuchen wollte.“⁴⁾ — Bis hierher geht alles mit rechten Dingen zu; nichts Besonderes, nichts Auffälliges ist an dem ganz gewöhnlichen Teppich bemerkbar. Doch dann beginnt die „Hexerei“. Der merkwürdige Reisende er bietet sich, ein „künstliches Fuhrwerk“ (61₂₃) herbeizuschaffen, das den Anwesenden ermöglichen soll, „den Ort zu verändern, in die Luft zu steigen, an einem andern Orte, an einem würdigen Platze sich niederzulassen“ (60₂₈—61₃). Und hierzu erscheint ihm der Teppich als sehr geeignetes Vehikel. Auf magische Weise, nämlich durch Gesang der drei Damen Pathos, Phone und Nympe, steigt der Teppich „langsam nieder, und breitet sich auf dem Boden aus“ (szenische Bemerkung: 62_{26f.}). — Dann gibt es ein amüsanter Hin und Her, teils zaghaft, teils mutig betreten nacheinander Pathos, Phone, Nympe, der Vater und zuletzt der Reisende selbst den Teppich, nur die Mutter weigert sich hartnäckig. Als die vordere Seite des Teppichs anfängt „sich in die Höhe zu heben und die darauf Stehenden zu bedecken“, ruft sie entsetzt: „O weh! o weh! ich habe es für Spaß gehalten, ich habe es für

¹⁾ Vgl. unten S. 158, 160—63; oben S. 69—74.

²⁾ Szenische Bemerkung: WA I 13¹, 39.

³⁾ WA I 13¹, 43₂₁.

⁴⁾ WA I 13¹, 62.

unmöglich gehalten, und nun macht der Hexenmeister Ernst. Der Teppich geht in die Höhe. Sie fliegen auf und davon. Ich fürchte auch die Frauen sind durchaus Hexen und Zaubervolk“ (65). Der 10. Auftritt, mit dem Teppich als Hauptgegenstand, beinah als „Hauptperson“ der Handlung ist der weitaus längste im ganzen Stück. Die Verwandlung in ein magisches Requisit, das zauberhafte Herabsteigen zum Boden und Aufsteigen mit der Last von fünf Personen vor den Augen des Publikums hat Goethe offensichtlich mit ganz besonderem Vergnügen ausgestaltet. Und sicherlich hat diese wirkungsvolle Szene am meisten zu dem ungewöhnlich großen Erfolg des „Vorspiels“ bei der ersten Aufführung beigetragen.

Nachdem der Teppich sich am Schluß des 10. Auftritts in die Höhe gehoben hat, verwandelt sich der Schauplatz „in einen prächtigen Saal“. Dort bleibt der Teppich „in einer gewissen Höhe, als Baldachin, schweben“ (67). Die von ihm durch die Luft beförderten Personen finden sich in der neuen prachtvollen Umgebung auch selbst verwandelt in neuen schöneren Kostümen wieder. „Dank den Göttern, wir sind in unsere Heimath gebracht. Der Wunderbau ist vollendet; wie gut läßt sich’s hier weilen und wohnen“, verkündet Pathos (68). Nymphe spricht von „glänzenden Prachtsälen“ (69), Phone „gefällt es hier außerordentlich“ (68). Vater Märten erholt sich nur langsam von seinem Erstaunen: „Möchte ich doch wohl wissen wie das zugegangen ist? wo wir sind? welcher König diesen Palast bewohnt?“ (70). Mit Sicherheit weiß er nur, es sind „Geister“ im Spiel gewesen: „Besonders artig aber find’ ich es von den Geistern, daß sie auch gleich für unsere Garderobe gesorgt haben“ (70).

Werfen wir nun einen Blick auf Goethes Vorlage, die sich im Galland in der „Histoire du Prince Ahmed, et de la Fée Pari-Banou“ findet.¹⁾

Prinz Houssain, auf der Suche nach einem Geschenkgegenstand von außerordentlicher Seltenheit, der ihm bei der Brautwerbung um eine geliebte Prinzessin besondere Gunst verschaffen, ihm womöglich den Vorrang vor seinen beiden konkurrierenden Brüdern sichern soll, wird eines Tages auf einen Ausrufer aufmerksam, der einen Teppich sehr teuer feilbietet. Houssain betrachtet den Teppich genau und findet den hohen Preis weder durch besondere Größe noch Qualität gerechtfertigt. Er befragt den Ausrufer, um welcher speziellen Eigenschaft willen dieser gewöhnliche Teppich so teuer sei, und erfährt, daß man sich auf ihm überall hin versetzen könne, wohin man wolle, daß man sich fast im gleichen Augenblick dort befinde und kein Hindernis einen aufhalten werde. (Galland 6, 284f.: en s’asseyant sur ce tapis, aussi-tôt on est transporté avec le tapis où l’on souhaite d’aller, et l’on s’y trouve presque dans le moment, sans que l’on soit arrêté par aucun obstacle.) Der Ausrufer fordert den Prinzen auf, sich von der Wahrheit seiner Worte zu überzeugen und einen Versuch zu unternehmen. Zu diesem Zweck betreten sie gemeinsam den hinteren Raum eines Ladens. Dort breitet der Ausrufer den Teppich aus, beide nehmen Platz, der Prinz wünscht sich in die Herberge versetzt, in welcher er in der Stadt Quartier genommen hat,

¹⁾ Galland 6, 273 ff.

und kraft des Teppichs befinden sich beide auch schon dort. Der Handel wird abgeschlossen. Prinz Houssain läßt sich sodann von dem Teppich in eine andere Herberge in einem andern Land versetzen, wo er mit seinen Brüdern einen Treffpunkt verabredet hat. Als diese sich einstellen — sie haben ihrerseits wunderbare Dinge, ein Zauberteleskop¹⁾ und einen heilkräftigen Apfel, erworben, um gleichfalls bei der Brautwerbung erfolgreich konkurrieren zu können — berichtet Houssain von den Qualitäten seines Wunderteppichs: „la rareté que j'ai rapportée du voyage que j'ai fait au Royaume de Bisnagar, est le tapis sur lequel je suis assis; il est commun et sans apparence, comme vous le voyez, mais quand je vous aurai déclaré quelle est sa vertu, vous serez dans une admiration d'autant plus grande, que jamais vous n'avez rien entendu de pareil, et vous allez en convenir: En effet, tel qu'il vous paroît, si l'on est assis dessus, comme nous y sommes, et que l'on désire d'être transporté en quelque lieu, si éloigné qu'il puisse être, on se trouve dans ce lieu presque dans le moment. J'en ai fait l'expérience . . . je ne me suis pas servi d'autre voiture que de ce tapis merveilleux, pour me ramener ici moi et mon domestique, qui peut vous dire combien de tems j'ai mis à m'y rendre. Je vous en ferai voir l'expérience à l'un et à l'autre quand vous le jugerez à propos.“²⁾ Wenig später besteigen alle drei Prinzen den Teppich und werden auf ihren gemeinsamen Wunsch hin im Augenblick aus der Herberge in ihre Heimat, und zwar mitten in den königlichen Palast zu ihrer geliebten Prinzessin versetzt.³⁾

Betrachten wir, wieweit Goethe mit seiner Vorlage übereinstimmt:

1. Sowohl in 1001 Nacht als auch in Was wir bringen ist der Teppich ohne besondere äußere Kennzeichen und sogar ein bißchen schäbig: „alt und geerbt“ — „commun et sans apparence“.
2. Mit seiner Überredungskunst ähnelt der Reisende in Was wir bringen dem orientalischen Händler in 1001 Nacht, der den Prinzen zum Flug mit dem Teppich überredet. — Daß Goethe bei dieser Szene wirklich eine orientalische Gestalt vorschwebte, läßt sich noch aus einem besonderen Umstand schließen: während der Teppich langsam niedersteigt, benutzt der Reisende laut Regieanweisung die Zeit zu seiner Umkleidung (62_{25 ff.}). Er erscheint dann wieder, um den Teppich aufsteigen zu lassen, in einem „langen“ (66₁) und „weiten Talar“ (63₁₂), einem „bunten Kittel“ (65₂₃) mit „langen Ärmeln“ (65₂₇), also offensichtlich einem orientalisierenden Gewand. Seine Kostümierung erklärt er mit den Worten: „Sie verzeihen, wenn ich in einer fremden Tracht (!) erscheine! Doch man bewirkt das Wunderbare nicht auf alltägliche Weise. . .“ (63_{18 ff.})
3. Prinz Houssain in 1001 Nacht berichtet, er habe sich des Teppichs als eines Fuhrwerks (voiture) bedient; auch der Reisende in Was wir bringen spricht von einem „künstlichen Fuhrwerk“ (61₂₃).
4. Ehe der Teppich mit den Personen aufsteigen kann, muß er in einem Raum auf dem Boden ausgebreitet werden. In 1001 Nacht geschieht dies das erste Mal auf umständliche Weise: der Händler trägt ihn von der Straße

¹⁾ Über die Verwendung des Teleskop-Motivs der Pari-Banu-Geschichte in Goethes „Novelle“ vgl. unten S. 174.

²⁾ Galland 6, 311 f.

³⁾ Galland 6, 316 f.

aus in den hinteren Ladenraum eines fremden Kaufmanns, dessen Erlaubnis es zunächst einzuholen gilt. Der Prinz folgt ihm dorthin, dann wird der Teppich ausgebreitet, und man nimmt gemeinsam darauf Platz. (Der Leser fragt sich dabei, warum die beiden zu ihrem Probeflug nicht der Einfachheit halber im Freien starten, wo sie sich gerade befinden.) — Auch bei Goethe sind die Vorkehrungen umständlicher Art: der Teppich muß erst von oben, von der Decke heruntergeholt werden, ehe er startbereit auf dem Boden ausgebreitet liegt.

5. Entscheidend für das Gelingen der Unternehmung ist der gemeinsame Wunsch aller Fahrtteilnehmer. In 1001 Nacht heißt es: „comme ils avoient tous trois le même intérêt, ils formèrent aussi tous trois le même désir d'être transportés dans la chambre de la Princesse. . .“¹⁾ — Auch bei Goethe vereinigen sich alle mit der ärmlichen Herberge Unzufriedenen in demselben Wunsch. Der Reisende betont: „Niemand ist gezwungen“ (61₂₁), und vorher: „Wollen Sie nicht Theil daran nehmen, und zwar persönlichen Theil; so läßt sich gar nichts ausrichten“ (59_{23ff.}).

6. Die Reise auf dem Teppich wird in 1001 Nacht bewerkstelligt, einerlei wie weit der gewünschte Ort entfernt ist, „presque dans le moment“. Auch die Luftreise in Goethes Stück geht gedankenschnell, was die Verwandlung auf offener Bühne sinnfällig zum Ausdruck bringt.

7. In 1001 Nacht bringt der Teppich die drei Prinzen aus einer Herberge (gîte) in den königlichen Palast. In Was wir bringen versetzt der Teppich gleichfalls die fünf Personen aus einer Herberge in einen prächtigen Palast. (Vgl. Vater: „Möchte ich doch wohl wissen . . . welcher König diesen Palast bewohnt?“)

8. Für die Prinzen in 1001 Nacht bedeutet der Flug auf dem Teppich in ihr väterliches Schloß eine Rückkehr in die Heimat. In Goethes Stück dankt Pathos, als man in dem „Wunderbau“ angelangt ist, dafür, daß sie und ihre beiden Schwestern Phone und Nympe in ihre „Heimath gebracht“ worden seien (68₄).

9. Die drei Damen, Pathos, Phone und Nympe, die in Was wir bringen mit dem Teppich aufsteigen, werden von Mutter Märten als „Hexen und Zauberfolk“ verdächtigt (65₁₂). Motiviert ist diese Verdächtigung insofern, als der Dichter sie wirklich mit übernatürlichen magischen Kräften ausgestattet hat: ihr Gesang bewirkt das Herabsteigen des Teppichs, und auch an seinem Aufwärtsschweben haben sie ihren Anteil; so verkündet Pathos beim Betreten des Teppichs: „Ich werde ihn in die Höhe heben, er nicht mich“ (63_{20f.}). Bei dem ganzen „Hocuspocus“, der „das Unmögliche möglich macht“ (60_{25f.}), sind — wie in 1001 Nacht — „Geister“ im Spiel (70₁₅). In 1001 Nacht nämlich wird die ganze Teppichhandlung — wie sich im weiteren

¹⁾ Galland 6, 317.

Verlauf des Märchens herausstellt — arrangiert von der Feenkönigin Pari Banu: durch Feenhilfe erlangt der Teppich die Wunderkräfte, durch Feenmagie steigt er als künstliches Fahrzeug ganz nach dem Wunsch der Begünstigten auf und nieder.

Die vielfachen Übereinstimmungen machen die Herkunft des Motivs vom fliegenden Teppich in Was wir bringen aus 1001 Nacht deutlich. Allerdings kommt dem wunderhaften Requisit bei Goethe eine ganz andere Funktion zu als in der Vorlage: bei ihm hat der Teppich, haben ebenso alle Personen wie auch die Schauplätze der Handlung selber symbolische Bedeutung.

Die Bedeutung des Teppichs in diesem Spiel, das den Abschied von der „alten geringen Hütte“, die bisher als Theaterraum gedient hatte, und den Einzug in den neuen geräumigen Bau dem Publikum symbolisch vorführen soll, wird im 16. Auftritt auseinandergesetzt; der in Mercur verwandelte Reisende hebt den „Schleier“ hinweg, „der vielleicht noch über unsern raschbewegten Scherzen schwebt“ (71₁₁f.), und erläutert „des ersten Spiels leichtfertige Verworrenheit“ (71₆). Mit Bezug auf den Teppich heißt es da (72_{1ff.}):

Und wenn wir aus dem alten in den neuen Raum
Zu Fuße nicht gegangen, sondern unverhofft
Ein höh'res Wirken scheinbar uns hinweg geführt;
So zeigen diese Scherze, daß wir, mehr und mehr,
Zu höh'eren Regionen unsrer edlen Kunst
Uns aufzuschwingen, alle vorbereitet sind.

Ähnliche Hinweise auf die symbolische Bedeutung des Teppichs finden sich schon im 10. Auftritt: „Sie haben sonst von Liedern gehört, mit denen man den Mond herunter zieht; hier gilt es nur einen Teppich; aber es gilt für alles Hohe, das wir zu uns herunter ziehen, um uns desto lebhafter von ihm hinauf heben zu lassen“ (62_{20ff.}). Oder: „Das Leichte hebt er [der Teppich] leicht und mit Grazie; aber auch selbst das Schwerste schleppt er wenigstens in die Höhe“ (63_{17ff.}). In diesem Sinne verkündet Pathos als allegorische Verkörperung der hohen Tragödie, sie werde den Teppich in die Höhe heben, nicht er sie (63_{20f.}).

In 1001 Nacht hat der Teppich weniger symbolischen Sinn, eine solche Bedeutung gibt ihm erst Goethe in seinem Spiel. Es kennzeichnet aber die Stellung der ganzen damaligen Zeit zum Orient überhaupt und zu 1001 Nacht im besonderen, daß ein Motiv der Scheherazade bei einem Bühnenstück so ins Zentrum gerückt und zum gleichnishaften Träger tieferen Gehaltes gemacht werden kann. Immerhin stammt Was wir bringen aus der Epoche des Hochklassizismus. Da erscheint es um so bemerkenswerter, mit welcher Selbstverständlichkeit das Orientalisieren neben die antiken Figuren, Motive, Versmaße tritt: ein Magier in morgenländischem Kostüm zaubert

mit dem Teppich der Fee Pari Banu aus 1001 Nacht und erscheint darauf in Metamorphose als griechischer Gott! Hierin liegt für den späteren Betrachter eine dauernd interessante Symbolik beschlossen im Gange des sonst so harmlosen und zeitgebundenen Vorspiels. Denken wir aber an dessen Wirkung bei den Zeitgenossen, so gilt es sich daran zu erinnern, daß damals der Wundert Teppich Scheherazades genau so gut seiner Herkunft nach erkannt wurde wie Merkur und seine griechischen Tragödien-Trimeter, wie die Anspielungen auf Kotzebue, Einsiedel und Iffland. Stücke der Gattung von Was wir bringen leben vom Reiz der literarischen Pointe, und zur Pointe kann nur das Bekannte werden. Die Pari-Banu-Geschichte gehörte aber in der Goethezeit zum selbstverständlichen Bildungsgut eines jeden.

*

Ein halbes Jahr vor Abfassung von Was wir bringen hatte Goethe den ersten Akt der Natürlichen Tochter beendet (Dezember 1801). Auch hier — mitten innerhalb eines Werkes der klassizistischen Epoche — findet sich eine Anspielung auf 1001 Nacht in den Versen 64 ff.:

. . . Und, wie in dunklen Grüften,
Das Märchen sagt's, Karfunkelsteine leuchten,
Mit herrlich mildem Schein, der öden Nacht
Geheimnißvolle Schauer hold beleben,
So ward auch mir ein Wundergut beschert,
Mir Glücklichem! das ich, mit Sorgfalt, mehr
Als den Besitz ererbt-errungner Güter,
Als meiner Augen, meines Lebens Licht,
Mit Freud' und Furcht, mit Lust und Sorge pflege.¹⁾

In Grüften leuchtende Edelsteine spielen eine große Rolle besonders in der *Histoire d'Aladdin*²⁾ und in der *Histoire du Prince Zeyn Alasnam*³⁾. In der letztgenannten Geschichte findet der Held in einem unterirdischen Schatzraum „neuf pieds-destaux d'or massif, dont huit soutenoient chacun une Statue faite d'un seul diamant, et ces Statues jettoient tant d'éclat que la chambre en étoit toute éclairée“.⁴⁾ Die neunte, noch fehlende Statue wird dem Helden am Schluß der Geschichte beschert. Es ist seine geliebte Braut, die er im Zuge einer Entsagungsprüfung dem König der Geister abgetreten hatte. Von ihr heißt es dann: „De quelque prix que puisse être une statue de diamans, vaut-elle le plaisir de vous posséder? Je vous aime mieux que tous les diamans et toutes les richesses du monde.“⁵⁾

¹⁾ WA I 10, 249 f.

²⁾ Galland 5, 226 ff. Vgl. oben S. 6.

³⁾ Galland 4, 405 ff.

⁴⁾ Galland 4, 406.

⁵⁾ Galland 4, 431 f. — Im Kommentar der Heinemann-Ausgabe (Bd 6, 477) wird bezüglich der zitierten Verse der „Natürlichen Tochter“ auf Sindbads Abenteuer verwiesen, wo sich

LEKTÜRE VON 1001 NACHT ZUM ZWECK DER „HEGIRE“

In der Zeit zwischen 1807 und 1813 lassen Goethes Tagebücher und das Ausleihbuch der Weimarer Bibliothek wiederholt erkennen, daß der Dichter auf die Lektüre von Gallands *Mille et une nuit* zurückkam. In allen Fällen hing die Beschäftigung nachweisbar mit aktuellen Arbeiten zusammen.¹⁾ Daß dabei die orientalischen Erzählungen gleichzeitig auch zu Erbauung und Genuß dienten, ist ebenfalls bezeugt. So scheinen sie zeitweise Gegenstand der Unterhaltung mit Silvie v. Ziegesar gewesen zu sein.²⁾ Ein andermal erfahren wir aus einem Gesprächsbericht, daß Goethe sich im Frühjahr 1807 dem Reiz der Lektüre von 1001 Nacht — neben den sachlichen Zwecken — auch hingab, um seine Gedanken von der politischen Misere der Gegenwart abzuwenden. Am 29. April 1807 schreibt Henriette v. Knebel an ihren Bruder: „Eine gute Lektüre, die uns etwas von der Gegenwart entfernt, ist jetzt von großem Werth, und es war mir recht schmeichelhaft, als uns Goethe gestand, da wir ihm kürzlich auf dem Spaziergang begegneten, daß er jetzt am liebsten ‚tausend und eine Nacht‘ läse; denn just so mache ich es auch.“³⁾

Das Bedürfnis der „Hegire“, der Flucht ins Ferne vor den unbehaglichen Zeitumständen, von dem das erste Divan-Gedicht so nachdrücklich Kunde gibt, tritt bei Goethe nicht zum ersten und einzigen Mal in der Divan-Epoche auf. Es ist hier nicht der Ort, alle Fälle aufzuzählen, wo der Dichter aus ähnlichen Bedrängnissen in ein abgelegenes Reich der Poesie — meist der orientalischen — flüchtete. In die Märchensphäre trieb ihn der politische Unmut in den 90^{er} Jahren des 18. Jahrhunderts. 1792 hatte er in der Reise der Söhne Megaprazons ein „wunderbares Werk begonnen“, um sich „von dem wilden Wesen“ der Revolution „einigermaßen zu zerstreuen“.⁴⁾ Hier sollte in einem Märchenroman eine „Reise“ in sagenhafte Ferne geschildert werden, „durchaus abenteuerlich und märchenhaft, verworren, Aussicht und Absicht verbergend, ein Gleichniß unsers eignen Zustandes“. Zwei Jahre später ging Goethe in gleicher Absicht an das Werk, bei dessen Abfassung er sich nachweislich in die Rolle der Scheherazade versetzt sah, die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Auch diese gestalten den Hegire-Gedanken aufs neue. Die Unterhaltungen beginnen mit unerquicklichen Disputen über die Tagespolitik, die eine Familie zu zerrütten

jedoch das Motiv in vergleichbarer Form nicht findet. — Von der *Histoire du Prince Zeyn Alasnam* war schon oben die Rede bei Gelegenheit des „Märchens“ (vgl. S. 63); wir kommen auf sie noch zurück im Zusammenhang von *Faust II* (S. 188–91).

¹⁾ Vgl. oben S. 72, 77; unten S. 87, 101, 118.

²⁾ Vgl. oben S. 77 f.

³⁾ Aus Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette. Hrsg. von H. Düntzer. Jena 1858. S. 283 (= Biedermann² I, 484).

⁴⁾ Campagne in Frankreich WA I 33, 191.

droht. Darauf erfolgt die Wendung in die Ferne¹⁾, ins Reich der Erzählungen, der Poesie, und schließlich klingt das Ganze aus in die „Unendlichkeit“ des „Mährchens“.

Nicht lange vor jener 1001-Nacht-Lektüre zum Behuf der „Hegire“ im Jahre 1807 zeigt der Briefwechsel des Dichters mit Karl Ludwig v. Knebel, wie die orientalische Literatur für die Gebildeten der damaligen Zeit eine beliebte Zuflucht vor den Tageswirren war. (Auch Henriette v. Knebel las, wie schon erwähnt, 1001 Nacht aus entsprechenden Gründen.) Am 2. Januar 1807 schrieb Knebel: „Um mich in einen andern Welttheil zu versetzen, lese ich jetzt viel von Indischer Litteratur, und befinde mich ganz wohl dabei. Der große Friede, der beinahe bis zur Auflösung geht, sticht mit diesen tumultuösen zerstörenden Zeiten wunderbar ab.“²⁾ Goethe billigt das Verfahren des Freundes mit folgenden, den Hegire-Gedanken klar zum Ausdruck bringenden Worten: „Daß der indische Quietismus mit dem gegenwärtigen nördlichen Treiben einen wunderlichen Contrast in der Betrachtung hervorbringt, ist keine Frage. Du thust aber sehr wohl, in so eine ganz fremde Gegend wie ein Zugvogel hinüber zu eilen.“³⁾

Noch im Zweiten Teil des Faust finden wir den Hegire-Gedanken im Zusammenhang mit 1001 Nacht. Der Kaiser belobt des Mephistopheles Fabulieren (im 1. Akt) durch ausdrücklichen Vergleich mit dem höchsten Muster: Scheherazade (v. 6033). Und er wünscht sich diesen so „fruchtbaren“ Erzähler „aus Tausend Einer Nacht“ (v. 6032) zur ständigen Verfügung aus dem folgenden bezeichnenden Grund (v. 6035 f.):

Sei stets bereit, wenn eure Tageswelt,
Wie's oft geschieht, mir widerlichst mißfällt.

OEHLENSCHLÄGERS „ALADDIN“

Im Herbst 1808 las Goethe Adam Oehlenschlägers „Aladdin oder die Wunderlampe“⁴⁾, die breite dramatische Ausgestaltung der bekannten Erzählung aus 1001 Nacht. Er hatte das Werk schon 1806 von Oehlenschläger persönlich vortragen hören, als improvisierte Übersetzung aus dem Dänischen. 1808 war die deutsche Ausgabe erschienen, mit einem langen Widmungsgedicht an Goethe. Der in einem Brief Oehlenschlägers vom 4. September 1808 ausgesprochenen Bitte, eine Rezension über seinen „Aladdin“ zu

¹⁾ Die Baronesse wünscht geradezu Reiseerzählungen „von fernen Landen und Reichen“ (WA I 18, 117).

²⁾ Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel. Th. 1. Leipzig 1851. S. 287.

³⁾ An Knebel 3. Jan. 1807, WA IV 19, 259.

⁴⁾ 1. Ausg. Amsterdam 1808. Neue verbesserte Aufl. in 2 Theilen. Leipzig 1820.

schreiben¹⁾, wollte Goethe zunächst nachkommen und das Werk in der Jena'schen Allgemeinen Literaturzeitung besprechen. So schrieb er am 23. September an Eichstädt: „Haben Sie über Oehlenschlägers Aladdin noch nichts bestimmt, so würde ich gern dieses problematische Werk in Ihrer Zeitung anzeigen.“²⁾ Am 19. Oktober fuhr er zu kürzerem Aufenthalt nach Jena. Die einzige Tagebucheintragung vom 20. Oktober, die auf seine Tätigkeit Bezug nimmt, lautet: „Geschäfte“³⁾; vermutlich wurde hier auch mit Eichstädt über die geplante „Aladdin“-Rezension gesprochen. Denn am 21. und 22. liest Goethe laut Tagebuch „Aladdin“.³⁾ Doch kam die Rezension nicht zustande, und wir können mit einiger Gewißheit erkennen, warum.

Die nächste Erwähnung der Aladdin-Lektüre in den Tagebüchern zeigt, daß Goethe — inzwischen wieder in Weimar — nun Oehlenschlägers Werk nochmals durchgeht und mit der Originalerzählung in 1001 Nacht vergleicht. Am 17. November 1808 heißt es: „Früh Aladdin, das Märchen im Original⁴⁾ gelesen und mit Oehlenschlägers Bearbeitung verglichen.“⁵⁾ Nochmals am 18. November: „Fortsetzung des Aladdin“⁵⁾ — d. h. doch wohl auch des Vergleichs mit 1001 Nacht, denn gelesen war der „Aladdin“ ja bereits. Eine Tagebucheintragung vom 19. November wird noch in diesen Zusammenhang gehören: „Abends Hofrath Meyer. Jena'sche Litteraturzeitung.“⁵⁾ Wahrscheinlich ist Goethe hier im Gespräch mit dem Freunde zu dem Entschluß gekommen, die Rezension nicht zu schreiben. Es ist jedenfalls von nun an nicht mehr von ihr die Rede. Was war geschehen? Goethe wird vermutlich erkannt haben: in einer etwaigen Besprechung hätte er so viel Negatives sagen müssen, daß seine Beziehungen zu dem sehr empfindlichen Oehlenschläger unweigerlich dadurch getrübt worden wären. Die kritische Einstellung zu Oehlenschlägers Werk resultierte ohne Frage vor allem aus dem „Vergleichen“ mit dem „Märchen im Original“ aus 1001 Nacht.⁶⁾ Schon in dem Schreiben an Eichstädt hatte Goethe Oehlen-

1) Goethe-Jahrbuch 8 (1887) S. 15: „Mein geliebter Gönner! wollen Sie mir wohl die unsägliche Freude machen eine Recension über meinen Aladdin zu schreiben? Sind Sie doch Schuld daran daß er im Deutschen ausgekommen ist. Eine solche Recension wollte mich als Mensch außerordentlich freuen, als Dichter außerordentlich wehrt seyn und als Bürger außerordentlich nutzen.“

2) WA IV 20, 170. 3) WA III 3, 394.

4) Histoire d'Aladdin ou la lampe merveilleuse: Galland 5, 198ff. (Insel-Ausg. 2. Aufl. 2, 659ff.) 5) WA III 3, 400.

6) 1806 war Goethes Einstellung zum „Aladdin“ noch positiver gewesen. In Oehlenschlägers Stammbuch hatte er damals eingetragen: „Zum Andenken guter Stunden, dem Verfasser des Aladdin.“ (Vgl. Albert Sergel: Oehlenschläger in seinen persönlichen Beziehungen zu Goethe, Tieck und Hebbel. Rostock 1907. S. 23.) Goethe hatte sich anfangs über die „Danismen“ in Oehlenschlägers mündlicher Übersetzung „amüsiert“ (s. Sergel S. 17 und Oehlenschlägers Vorrede zum „Aladdin“ S. 22), dann eine Reinigung des Frommann eingereichten deutschen Manuskripts von Sprachfehlern verlangt (Oehlenschläger, Meine Lebens-Erinnerungen. Leipzig 1850—51. Bd 1. S. 105).

schlägers Dichtung „problematisch“ genannt. Jetzt nach dem Vergleich mit 1001 Nacht mögen vor seinem scharfen Blick offenkundige, für ihn schwerwiegende Fehler zutage getreten sein. Oehlenschläger hatte das „Original“ in einer Weise „bearbeitet“, die Goethe unmöglich billigen konnte. Darauf läßt der Bericht der Tag- und Jahres-Hefte 1806 schließen: „... Aladdin von Oehlenschläger war nicht weniger wohl aufgenommen¹⁾, ließ auch nicht alles, besonders im Verlauf der Fabel, sich gut heißen.“²⁾

Da Oehlenschläger in seinem Drama dem „Verlauf der Fabel“ im großen und ganzen recht genau folgt, bis auf einen allerdings außerordentlich gewichtigen Punkt, so ist mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen, wohin Goethes Kritik zielt. In 1001 Nacht ist Aladdin als Glückskind gezeichnet, dem in der Wunderlampe das Mittel zur Erfüllung aller Wünsche gewährt ist. Kennzeichnend bleibt aber der maßvolle Gebrauch, den Aladdin durchweg von seiner Gabe macht, ein beinahe demütiges Verhalten vor seinem Glück. So bewundert z. B. der Sultan „in seinem Herzen Aladdins Stärke des Geistes“, da er „den Gebrauch seines Reichthums so zu mäßigen gewußt“.³⁾ Frömmigkeit, Leutseligkeit, Verschwendung seiner Reichtümer an das Volk etc. — durch solche Züge zeichnet sich der Aladdin des Märchens besonders aus, als er auf dem Höhepunkt seines Glücks angelangt ist.⁴⁾

1) „Wohl aufgenommen“: die konziliante Formel spielt an auf Oehlenschlägers Widmungsgedicht im Aladdin, „An Göthe“, wo es Strophe 16ff. heißt:

Schon hab' ich Viel gesungen
Im Vaterlande; ernster, und gedungen
Steht auf der Scene
Manch alter Norden-Held,
Gerufen her vom Feld
Durch Melpomene.
Sie werden auch wohl kommen,
Wenn Freund Aladdin freundlich aufgenommen ...
Der du [Goethe] mir neues Leben
Gegeben, was kann ich zum Danke geben?
Des Dichters Habe
Ist ja nur sein Gedicht!
Doch Du verschmähest nicht
Die kleine Gabe.

In der Vorrede S. 24 wiederholt Oehlenschläger: „Ich habe. . . drei Trauerspiele aus der dänischen Geschichte gemacht. Die zwei, die für die Bühne berechnet sind, werden auch bald im Deutschen erscheinen, wenn, wie im Dedications-Gedichte steht, Freund Aladdin freundlich aufgenommen. Dieses darf er vielleicht um so mehr hoffen, da er als Gastfreund kommt.“

2) WA I 35, 260. Geschrieben Januar 1823.

3) J. H. Voß' etwas freie Übersetzung (5, 231) nach Galland 5, 359.

4) Vgl. Galland 5, 376ff.: „Aladdin cependant ne demeurait pas renfermé dans son Palais. Il avoit soin de se faire voir par la Ville plus d'une fois chaque semaine, soit qu'il allât faire sa prière, tantôt dans une Mosquée, tantôt dans une autre, ou que de tems en tems il allât rendre visite au grand Visir . . . ou qu'il fit l'honneur aux principaux Seigneurs, qu'il régaloit souvent dans son Palais, d'aller les voir chez eux. Chaque fois qu'il sortoit il faisoit jeter par deux de ses Esclaves qui marchaient en troupe autour de

Dieses Verhalten ist es, das ihn auch in den Wechselfällen seines Schicksals aufrechterhält und rettet. Er hat genügend Verdienste aufzuweisen, die ihm das Glück wieder gewogen machen. Aber gerade diesen Zug hat Oehlenschläger weggelassen oder übersehen. Sein Aladdin taumelt würde- und verdienstlos von Glück zu Unglück und ergeht sich jeweils in leeren Deklamationen. So ist die sittliche Grundtendenz, die das Originalmärchen in der Tat aufweist, eliminiert, und Goethe mußte dieser Fehler auffallen. Für ihn waren gerade die zarteren ethischen Züge, die in die Geschichten von 1001 Nacht eingewoben sind, ein ausschlaggebendes Merkmal ihres Werts.

Oehlenschlägers Fehlgriff in der „Bearbeitung“ tritt besonders drastisch in Erscheinung, weil er an einem Brennpunkt des Geschehens die Handlung fast unverständlich werden läßt. Aladdin ist in Ungnade gefallen, nachdem die ihm angetraute Sultanstochter und sein Palast durch Einwirkung eines feindlichen Zauberers verschwunden sind. Er soll enthauptet werden. Da rettet ihm ein Aufstand des Volkes zu seinen Gunsten das Leben. Der Sultan muß nachgeben und ihn begnadigen. In 1001 Nacht war dieser Volksaufstand motiviert: Aladdin ist „aimé généralement“¹⁾ auf Grund seiner Leutseligkeit, Freigebigkeit und zahlloser Wohltaten. Da von solchen Verdiensten in Oehlenschlägers Werk nirgends die Rede war²⁾, so ist dies entscheidende Eingreifen des Volkes unverständlich. Gerade weil Aladdin — nach 1001 Nacht — in Glück und Reichtum maßvoll und altruistisch geblieben ist, wird er im Moment der größten Gefahr errettet, das bringt das Märchen klar und schön zur Darstellung.

Wenn man sich vor Augen hält, daß Goethe in der Zeit, wo er Oehlenschlägers Aladdin liest, durch die Beschäftigung mit Wilhelm Meisters Wanderjahren und mit den Wahlverwandtschaften besonders auf Züge von „Selbstbeschränkung“ und „Entsagung“ aufmerksam war, so wird man es begreiflich finden, wenn ihm diese Art fehlerhafter „Bearbeitung“ besonders anstößig sein mußte. Daß in dem Originalmärchen ein Element der Selbstbeschränkung enthalten und mit Sorgfalt gestaltet war, und daß es gerade dieses Element ist, welches Oehlenschläger gänzlich fortläßt, das mußte

son cheval, des pieces d'or à poignées, dans les rues, et dans les places par où il passoit et où le peuple se rendoit toujours en grande foule. — D'ailleurs pas un pauvre ne se présenteoit à la porte de son Palais, qu'il ne s'en retournât content de la libéralité qu'on y faisoit par ses ordres. . . Aladdin. . . exerçoit la même libéralité par les chemins et par les Villages. Cette inclination généreuse lui fit donner par tout le peuple mille bénédictions. . . Il joignit à toutes ces belles qualités une valeur et un zele pour le bien de l'Etat, qu'on ne sçauroit assez louer . . .“

¹⁾ Galland 5, 398.

²⁾ Oehlenschläger hat von der Vorlage nur beibehalten, daß Aladdin einen Aufstand als Heeresgeneral niedergeschlagen hat, was allein nicht genügt, um diese Beliebtheit beim Volk zu motivieren. Ganz verfehlt ist das Gespräch Selim-Sindbad S. 505 ff. (2. Aufl. Anfang 5. Akt, 1. Teil), in welchem Aladdin von seinen Jugendgenossen Hochmut nachgesagt wird, gegen die Vorlage und die dramatischen Erfordernisse.

Goethes Widerspruch hervorrufen, den öffentlich auszusprechen er jedoch aus Gründen der Diplomatie und der „Gastfreundschaft“, an die Oehlenschläger öffentlich appelliert hatte¹⁾, unterließ. Gegenüber dem Freunde Zelter machte Goethe kurz nach dem Studium des „Aladdin“ seinem Ärger in bezeichnender Weise Luft: „Die Kunstwelt liegt freylich zu sehr im Argen, als daß ein junger Mensch so leicht gewahr werden sollte worauf es ankommt. Sie suchen es immer wo anders als da wo es entspringt, und wenn sie die Quelle ja einmal erblicken, so können sie den Weg dazu nicht finden. — Deswegen bringen mich auch ein halb Dutzend jüngere poetische Talente zur Verzweiflung, die bey außerordentlichen Naturanlagen schwerlich viel machen werden was mich erfreuen kann. Werner, Öhlenschläger, Arnim, Brentano und andere arbeiten und treibens immerfort; aber alles geht durchaus ins form- und charakterlose. Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sey, und in der Gestalt die Specification, damit jedes ein besonderes bedeutendes werde, sey und bleibe. Es ist keine Kunst sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen; etwas muß immer daraus entstehen, wie aus dem verschütteten Samen Vulcans ein wundersamer Schlangenbube entsprang. Sehr schlimm ist es dabey, daß das humoristische, weil es keinen Halt und kein Gesetz in sich selbst hat, doch zuletzt früher oder später in Trübsinn und üble Laune ausartet.“²⁾ — „Charakterlos“, „kein Halt und Gesetz“: das mochte sich besonders auf die Mängel in Oehlenschlägers Werk beziehen, auch auf das „Humoristische“ darin.

Eine Gesprächsäußerung Goethes, in der einige Jahre später wiederum Dichter der neueren Schule mit entschiedener Kritik bedacht werden, läßt gleichfalls ganz besonders an den Oehlenschlägerschen Aladdin denken. Am 23. Oktober 1812 sagt Goethe zum Kanzler v. Müller: „Tieck, Arnim und Consorten haben ganz Recht daß sie aus frühern Zeiten herrliche Motive hervorziehen und geltend machen. Aber sie verwässern und versauen sie nur gewaltig und lassen oft gerade das Beste weg.“³⁾ — Daß unter den Tieck'schen „Consorten“ auch Oehlenschläger verstanden ist⁴⁾, zeigt die Weiterführung des Gesprächs, wo er im Zusammenhang mit seinem „Correggio“ namentlich genannt wird. Wenn in seinem Aladdin das wichtigste ethische Motiv aus der Vorlage ungenützt blieb, so war das allerdings ein typischer Fall von Weglassung des „Besten“, von „Verwässern“ und „Versauen“ der „herrlichen Motive aus früheren Zeiten“.⁵⁾

¹⁾ Vgl. oben S. 88, Anm. 1, letzte Zeile.

²⁾ Brief vom 30. Okt. 1808 (WA IV 20, 191 f.).

³⁾ Müller, Unterhaltungen S. 9.

⁴⁾ Oehlenschläger war ja in der Tat Nachahmer Tiecks; sein „Aladdin“ ist wesentlich von Tiecks „Octavian“ beeinflusst. Vgl. Oehlenschlägers Vorrede zu Aladdin S. 6.

⁵⁾ Vgl. auch Jean Pauls 1809 für die Heidelberger Jahrbücher geschriebene Rezension: Aladdin oder die Wunderlampe. Ein dramatisches Gedicht von Adam Oehlenschläger

In einem gewissen Sinne hatte Goethe die Antwort auf die Mängel in Oehlenschlägers Aladdin schon als Dichter gegeben, nämlich in der Neuen Melusine, die im Jahr zuvor, 1807, geschrieben war. Dort finden sich die gleichen Grundsituationen wie im Aladdin-Märchen: ein Zauberrequisit vermittelt einem Jüngling Reichtum, Königstochter und Palast. Gefordert wird von dem Jüngling ein wenigstens teilweise entsagendes Verhalten, damit er sich als so viel Glückes wert erzeigt. Nun aber, anders gesonnen als der Aladdin des Märchens, versteht er sich zu diesem Verhalten nicht und geht dadurch endlich sämtlicher Güter verlustig. Er erleidet das Schicksal, das eigentlich Oehlenschlägers Aladdin seinem Verhalten nach verdient hätte.

Wir wissen nicht, ob es vielleicht die Erinnerung an die Vorlesung des Aladdin durch Oehlenschläger im Jahre 1806 war, was Goethe bewog, seine Melusinen-Geschichte, die er lange mit sich herumgetragen hatte, endlich niederzuschreiben, und so niederzuschreiben. Mit Sicherheit hat die 1001-Nacht-Lektüre des Jahres 1807, von der Goethe selbst bezeugt, daß sie im Zusammenhang stand mit den „Mährchen und kleinen Geschichten“ der Wanderjahre, auch auf Die neue Melusine eingewirkt. Zweifellos hat sich Goethe, als er diesen Stoff bearbeiten wollte, mancherlei ähnliche Märchen im Galland in Erinnerung bringen wollen¹⁾, vermutlich auch den „Aladdin“. Die chronologischen Tatsachen stimmen hiermit überein. Wenige Wochen nach der Lektüre von 1001 Nacht²⁾ ist die Niederschrift der Neuen Melusine erfolgt. (Zwischen dem 21. und dem 31. Mai 1807.)

Wollte man im übrigen annehmen, daß Die neue Melusine zugleich eine Art Replik auf Oehlenschlägers Aladdin darstellt, so könnte diese Annahme in gewisser Weise gestützt werden durch einen sehr merkwürdigen Umstand. Es finden sich im West-östlichen Divan zwei Gedichte, welche Stellen des Oehlenschlägerschen Aladdin, die Goethe besonders mißfallen haben mußten, parodieren. Eine dieser Stellen hängt engstens zusammen mit der Partie, deren besondere Mängel wir aufzeigten: der Katastrophe im 2. Akt des 2. Teils.

Aladdin befindet sich vor der drohenden Hinrichtung in einem „dunkeln Gefängniß“ — in einer Situation, die in 1001 Nacht überhaupt nicht vorkommt. Hier ergeht er sich nun in sentimentalen Monologen, mehrmals unterbrochen von den geschmacklosen Versen der „Todtenuhr“³⁾:

Pi, Pi, Pi!

Du dich rettetest nie.

Endlich, nach seitenlangen Deklamationen, entdeckt er in seiner Zelle — eine Spinne.

(Jean Paul, Akademie-Ausgabe I 16, 380—93. Ebd. 392): „Aladdins Charakter wird vom Anfange mehr beschattet, als dem Zwecke seines künftigen Interesse günstig ist; und die verschiedenen Entpuppungen desselben springen etwas gewaltsam auf.“

¹⁾ Vgl. unten S. 139ff. ²⁾ Die Daten der Entleihung und Lektüre s. unten S. 118f.

³⁾ Aladdin, 1. Aufl. S. 345ff.; 2. Aufl.: 2. Teil S. 96ff.

Die 16 Verse, die nun diese Spinne zu ihm spricht, haben offensichtlich Goethes ganz besonderen Unwillen hervorgerufen. (Außerdem noch eine weitere ausführliche Spinnen-Partie an anderer Stelle des Stücks — Oehlenschläger scheint für diese Tiere eine ganz besondere Vorliebe gehabt zu haben.) Das folgende Divan-Gedicht aus dem Buch der Parabeln nämlich wurde hierdurch veranlaßt:

Alle Menschen groß und klein
 Spinnen sich ein Gewebe fein,
 Wo sie mit ihrer Scheren Spitzen
 Gar zierlich in der Mitte sitzen.
 Wenn nun darein ein Besen fährt,
 Sagen sie, es sei unerhört,
 Man habe den größten Palast zerstört.¹⁾

Hier das Lied der Spinne bei Oehlenschläger:

Aladdin.

Es bricht ein wunderbarer klarer Strahl,
 Wie ein äther'scher Finger, aus der Wolke,
 Und zeigt auf die große Spinne dort,
 Die in der Ecke mitten im Gewebe
 So seelenruhig und zufrieden sitzt.

Die Spinne.

Sieh mein Gewebe fein (!).
 Wie sich die Fäden richten;
 Ein Wind, gar schwach und klein (!),
 Kann alles bald vernichten;
 Dies deutet Allah's Macht
 Nur schlicht am düstern Ort,
 Doch sey es dargebracht,
 Und hör' mein tröstend Wort:
 Wie ich vom Mond erhellt,
 So sitzt (!) Gott im Glanze,
 Im Centro (!) seiner Welt,
 Und überschaut das Ganze.
 Er zieht beim ew'gen Licht
 Die Fäden aus und ein;
 Und er vergisset nicht
 Das kleinste Fädelein.²⁾

Die Übereinstimmungen mit Goethes Parabel sind auffallend. Am Anfang beider Gedichte steht wörtlich übereinstimmend die Wendung „Gewebe fein“, und zwar beidemal am Versende, beidemal sich reimend auf

¹⁾ WA I 6, 234.

²⁾ Aladdin, 1. Aufl. S. 35 f.; 2. Aufl.: 2. Teil S. 101 f.

„klein“. In der Mitte der Gedichte ist die Rede vom „in der Mitte sitzen“, beziehungsweise „im Centro sitzen“, hüben wie drüben als Gleichnis gewendet: bei Goethe auf den Menschen, bei Oehlenschläger auf Gott deutend. Am Ende fällt auf die Entsprechung der Superlative im Schlußvers: „das kleinste Fädelein“ — „den größten Palast“. Goethes Verse offenbaren durch diese Kennzeichen einen antwortartigen Charakter. Und in der Tat: der an Abgeschmacktheit nicht zu überbietende Vergleich Gottes mit einer Spinne, der Welt mit einem Spinnennetz, göttlicher Schöpferkraft mit dem „Aus-und-ein-Ziehen“ von Spinnenfäden — das alles war ganz dazu angetan, Goethes Unmut zu erwecken und seine Polemik auf den Plan zu rufen. So stellte es die „Parabel“ im West-östlichen Divan nun in Form einer Parodie richtig: nicht Gott, nicht deus sive natura in seiner Größe und Allmacht darf mit einer Spinne verglichen werden, sondern allenfalls der Mensch in seiner Beschränktheit.

Aber Goethes Umkehrung des Gleichnisses enthält noch eine weitere pikante Spitze gegen Oehlenschläger. Nicht zufällig heißt es in v. 1 der „Parabel“: „Alle Menschen groß und klein“! Auf die hierin enthaltene Pointe fällt helles Licht, wenn wir noch die zweite Spinnenstelle der Aladdin-Dramatisierung dazu betrachten. Im 1. Akt des 2. Teiles hatte Oehlenschläger seinerseits das Gleichnis der Spinne auf den Menschen angewandt, und zwar auf den großen Menschen im Gegensatz zum kleinen. Dem von der Natur begünstigten, genialen Menschen tat der Aladdin-Dichter hier die Ehre an, ihn mit einer Spinne zu vergleichen, wie später Gott. (Ein absurdes Selbstkompliment, denn natürlich hat Oehlenschläger seine eigene Poeten-Schöpferkraft im Sinn.) Den kleinen, den Alltagsmenschen, charakterisiert er da zuerst als kümmerlichen Spießbürger:

Einer baut langsam auf und schabt zusammen
Materialien aus allen Enden;
Ist das gethan, so fängt das Mauren an.
Doch übereilt man sich nicht drum; bewahre!
Man nimt sein Frühstück, Mittags-, Abendessen
Immer dazwischen, und geht hübsch zu Bett
Zur rechten Zeit, sobald man schläfrig wird.
Ist etwas gar zu toll gemacht, reißt man
Es wieder um; und damit fährt man fort,
Bis es nicht mehr verträgt, daß man es anrührt . . .

Dem wird nun der Begabt-Geniale und seine Schöpferkraft gegenübergestellt mit dem an Absurdität schwer zu überbietenden Gleichnis:

Ein andrer wunderlicher, nähr'scher Kerl
Wird wie 'ne Spinne gleich zur Welt gebracht.
Er haspelt alles aus sich selbst heraus,
Und ruht nicht, bis 's Gewebe fertig ist;

Und das geschieht, derweil ein sinn'ger Mann
Die Morgenpfeife bei dem Licht ansteckt.¹⁾

Auf diesen tollen Kontrapost des Genialen zum Alltagsmenschen spielt offenbar die erste Zeile in Goethes Gedicht parodistisch an. Gemeint ist damit: als Spinne inmitten seines künstlichen Netzes sitzt nicht nur das Genie und Original in seiner Pracht, sondern: „Alle Menschen, groß und klein . . .“!

Aus Oehlenschlägers „Ein Wind, gar schwach und klein, kann alles bald vernichten“ im Spinnenlied macht Goethe derber das „Dareinfahren“ des Besens. Wenn der Mensch bei Goethe dieses Wirken des Schicksalsbesens als „unerhört“ bezeichnet, so korrespondiert das inhaltlich mit Aladdins Deklamationen im Unglück, besonders in dieser Gefängniszene, wo er sehr wenig islamische Schicksalsergebenheit zeigt.

Da hat er den schlechten Einfall, sich bei dem Mond zu beschweren, weil er ihn „verhöhne“, während er selber doch ganz unschuldig sei:

Grausamer Mond! Teuflische Nacht-Erscheinung!
Wie oft hast du holdselig, eine Göttin,
Mich an dem Busen der geliebten Braut
Im Walde dort begrüßt. . .
Und doch kennst deine kalte Grausamkeit
Und deine stille Wuth gar keine Grenzen.
Gleichgültig blickt dein grinsendes Gesicht
Auf Myrthen-Lauben wie auf Rad und Galgen. . .
Und jetzt kommst du,
Mich in der letzten Nacht noch zu verhöhnen?
Weg, blasser Würgengel! zerstöre nicht
Der Unschuld Ruh' in ihrer Todesstunde! . . .
O hab' ich Unrecht dir gethan, o dann
Vergib mir, du unschuld'ger Mond, vergib,
Ich bin so gar unglücklich; weiß nicht was
Ich thu' und sage! Ich bin auch unschuldig,
Und muß doch leiden, muß unschuldig sterben.²⁾

(Folgt das Gespräch mit der Spinne.)

Auch hier verwendet Oehlenschläger poetische Mittel ohne künstlerischen Geschmack. Man muß sich vergegenwärtigen, mit welcher Ehrfurcht Goethes Dichten den Mond verherrlicht, mit welchem Empfinden er gerade dies nächtliche Himmelslicht betrachtet, um zu ermessen, wie diese Aladdinpartie ihn verstimmen mußte. Goethes Pietät gegenüber dem Mond ist ganz eigner, sehr intimer Natur. Nicht zufällig erfolgt sein berühmter Zornesausbruch gegen Zacharias Werner, als dieser den Mond als „Hostie“

¹⁾ Aladdin, 1. Aufl. S. 296f.; 2. Aufl.: 2. Teil S. 33f.

²⁾ Aladdin, 1. Aufl. S. 350f.; 2. Aufl.: 2. Teil S. 99ff.

andichtete.¹⁾ So könnten auch diese Oehlenschlägerschen Verse allein genügt haben, um Goethe gegen den „Aladdin“ einzunehmen. Hinzu kommt das unmännliche Auflehnen des dramatischen Helden gegen sein Schicksal, seine läppischen Beschwerden an eine verkehrte Adresse: solch originalitäts-süchtiges Poetisieren konnte Goethe nur zuwider sein. Darum macht er sich lustig über den Spinnenmenschen, wenn er sich über das „Unerhörte“ des Schicksals beschwert. Die Wendung: „Man habe den größten Palast zerstört“ im Schlußvers der Parabel nimmt übrigens inhaltlich die Katastrophensituation der Aladdin-Erzählung in sich auf. Denn daß Aladdins „Palast“ ihm samt Braut geraubt („zerstört“) wird, stellt ja dort das schlimmste Dareinfahren des Schicksalsbesens dar. Um so deutlicher wird damit, daß die Prägung „größten Palast“ im Schlußwort bei Goethe die vom „kleinsten Fädelein“ im Schlußvers von Oehlenschlägers Spinnengedicht parodiert.

Nicht mit gleicher Evidenz, aber immer noch hinlänglich gewichtigen Indizien läßt sich bei dem folgenden Divan-Paralipomenon Zusammenhang mit Oehlenschlägers Aladdin erkennen:

Wein er kann dir nicht behagen
 Dir hat ihn kein Arzt erlaubt.
 Wenig nur verdirbt den Magen
 Und zu viel erhitzt das Haupt.²⁾

Auch diese Verse, für die sonst jede Erklärung fehlt, stellen wohl eine Parodie dar auf eine Szene, von der man a priori einsieht, wie Goethe an ihr Anstoß nehmen mußte. Am Schluß des 3. Akts im 2. Teil wird die Vergiftung des feindlichen Zauberers dargestellt. Gallands 1001 Nacht gab hier folgendes als Vorlage: Im Auftrag Aladdins zeigt sich die Prinzessin Badroulboudour zum erstenmal gegenüber den leidenschaftlichen Bewerbungen des Zauberers, der sie gefangenhält, scheinbar zugänglich. Sie will ihn in Sicherheit wiegen und lädt ihn zum „souper“. Der Zauberer holt erfreut von seinem besten Wein, trinkt ihn mit der Prinzessin, und eine Dosis Gift in einem Becher wird ihm zum Verhängnis. Oehlenschläger behält Souper, Trinken, Giftbecher als Angelpunkte der Handlung getreulich bei. Was aber seine eigene Poetenphantasie zusätzlich beisteuert, stellt dramatisch wie geschmacklich einen kaum zu verstehenden Fehlgriff dar. In endlosen Zwiegesprächen zwischen Zauberer und Prinzessin gibt der erste eine breitangelegte Selbstdarstellung, die ihn fast zur lächerlichen Figur macht. (Nichts hiervon in

¹⁾ Vgl. „Aus den Tagebüchern Riemers“, mitgeteilt von Robert Keil. Deutsche Revue. 11. Jg. 1886. 4. Quartal, S. 38 (31. Dez. 1808): „Nach Tische rezitierte Werner ... ein paar Sonette aus Italien. Das zweite nicht zu Ende, denn als er den Mond mit einer hostia verglich, so wurde Goethe furios und grob und sagte, er sollte was besseres machen...“

²⁾ WA I 6, 300. — Akademie-Ausg. 3, 36: Paralip. 46.

1001 Nacht, wo der große Gegenspieler Aladdins durchaus folgerecht mit dämonisch-männlichen Zügen ausgestattet ist.) Und hier, wo eine Trinkszene als ausschlaggebende dramatische Situation vorgeführt werden soll, sagt Noureddin von sich, daß er eigentlich einen schlechten Magen habe, nicht viel vertragen könne, so auch keinen Wein! Die charakteristischen Stellen in diesen Ergüssen lauten:

Als Kind war das Gedächtniß bei mir groß,
 Und dazu kam nun, daß ich Würmer hatte;
 Da mocht' ich nicht mit anderen Kindern spielen;
 War mürrisch, krank; saß aber mittlerweile
 Und lernte hübsch das Pensum auf dem Schemel,
 Während die anderen draußen gingen, sahen
 Den Mond an und die Blumen, und sich balgten.
 Da groß ich wurde . . .
 Da wollten sie dazu mich auch verführen,
 Den Weibern und den Mädchen nachzulaufen;
 Doch dazu war ich gar zu tugendsam,
 Fühlt' ohnedem nicht Lust und Trieb dazu.
 Mit Burschen nun gastiren so und trinken,
 Das mocht' ich auch nicht; erstlich hatt' ich keinen
 Besondern Appetit, und Wein erschöpft;
 Dank dem Propheten, der ihn streng verboten. . .

Des Abends

Darf ich doch gar zu viel nicht essen, oder
 Was schwer sich nur verdaut; mein Magen ist
 Von bester Sorte nicht. Dergleichen Leute,
 Wie ich, die wenig täglich sich bewegen,
 Sie dürfen Weniges nur essen, und
 Was ohne Mühe leicht sich selbst verdaut . . .
 Ich hasse Spaß wie allerlei Gewürze,
 Erhitzt das Blut nur, und verdirbt den Magen. . .

Übermuth,

Der Übermuth allein zum Zwecke hat,
 Und der die edle Nüchternheit verspottet,
 Der eckelt mir, wie Kinderbrei dem Mann.¹⁾

An den durch Sperrung gekennzeichneten Gleichklängen mit dem Divan-Paralipomenon erkennt man, wie Goethe die Worte und Wendungen aufs Korn genommen hat, die ihm besonders lächerlich waren. Daß Noureddin, der kraftvolle Magier aus 1001 Nacht, mit lauter Zeichen der Schwäche geschildert wird, und in dieser Situation als Kost- und Weinverächter, das gab ihm Anlaß zu seinem Spott. „Wein verboten“ . . . „zu viel nicht essen“ . . . „Weniges nur essen“ . . . „Erhitzt das Blut“ . . . „Verdirbt den Magen“ — diese gerade für Noureddin unmöglichen Prädikate zieht der Vierzeiler

¹⁾ Aladdin, 1. Aufl. S. 419ff.; 2. Aufl.: 2. Teil S. 187ff.

zusammen. Dabei werden die Vokabeln allesamt vereinfachend auf den verpönten Weingenuß bezogen. Wollte man das als Nichtübereinstimmen mit der „Quelle“ ansehen, so bedenke man, daß Goethe hier nicht, um ein Gedicht zu bereichern, Einzelelemente sammelte, sondern ein Spottepigramm schuf mit einheitlicher Pointe. Er übersah mit einem Blick die Lächerlichkeit poetischer Mache und parodierte sie frei, mit Bezugnahme auf die Einzelelemente, soweit sie innerlich die gleichen Kennzeichen derselben Verfehltheit an sich tragen.

Inwiefern der Vierzeiler auch etwas an Oehlenschlägers eigener Person trifft, nicht nur an seiner Poeterei, wird durch folgende Überlegung erkennbar. In der Situation, in der Noureddin seine Kümmerlichkeit eingesteht, ist er Herr der Wunderlampe. Er hat sie Aladdin geraubt, er besitzt sie. Am Eingang der Szene weist er eigens auf diesen Besitz der Lampe hin. Oehlenschläger selber pflegte in der Wunderlampe ein Symbol seiner eigenen, ihm Erfolg verschaffenden Dichterbegabung zu sehen.¹⁾ Zweifellos hat er auch in Gesprächen mit Goethe diesen an sich simplen Vergleich mehr als einmal ausgesprochen, eitel und selbstgefällig wie er war. Goethes Persiflage von Noureddins Kümmerlichkeit in der besagten Aladdin-Szene bringt also zugleich zum Ausdruck: solche Leute besitzen die Wunderlampe, schwächlich, daß ihnen nicht einmal der Wein „behagen“ kann; und solch ein Lampenbesitzer, Freund Oehlenschläger, bist du. Goethes Vierzeiler war ein Hieb auf das ganze — wie er es in den Divan-Jahren sah — schwachbrüstige jüngere Dichtergeschlecht.

Die Parodie auf das Spinnenlied ist nachweislich entstanden am 17. März 1815. Es war dies die Zeit, wo Goethe zu Zwecken des Divan Lektüre trieb so intensiv wie niemals vor- oder nachher wieder. Da mag er auch Oehlenschlägers Aladdin, den er besaß, wieder vorgenommen haben, als ein Werk, das einen östlichen Stoff auf westliche Weise behandelte, also in dieser Hinsicht mit Goethes eigenen Absichten konform ging. Daß die Tagebücher das Werk nicht erwähnen, besagt nichts, da sie gerade in dieser Periode besonders lakonisch gehalten sind. Lektüre ist nur in Auswahl genannt.

Auf derselben Seite der Handschrift, welche das parodistische Paralipomenon vom Weinverächter enthält (H¹¹), steht mit Abstand noch weiter unten ein Vierzeiler, dessen Entstehung vermutlich in dieselbe Zeit wie die Parodie auf Oehlenschlägers Spinnenlied und obenerwähntes Paralipomenon fällt:

Zu genießen weiß im Prachern
Abrahams geweihtes Blut
Seh ich sie im Bazar schachern
Kaufen wohlfeil kaufen gut.²⁾

¹⁾ Adam Oehlenschläger: Meine Lebens-Erinnerungen. Bd 1, S. 233; Bd 2, S. 18; Bd 3, S. 7.

²⁾ WA I 6, 284. — Akademie-Ausg. 3, 36: Paralip. 46.

Will man Vermutungen anstellen, ob die beiden Vierzeiler dieses Blattes in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen, so ließe sich zugunsten eines solchen folgendes sagen. In dem ersten wird ein Kümmerling dargestellt, der die besten Dinge im Leben nicht zu „genießen“ imstande ist. In dem zweiten dagegen weiß der Jude sogar das zu „genießen“, was allgemein nicht als Genuß, sondern eher als Mühe und Arbeit angesehen wird: Handel, schachern, wohlfeil, gut kaufen. Das zweite Gedicht würde dann den kritischen Gehalt des ersten durch Kontrapost verstärkt zur Wirkung bringen. Die Antithese Nicht-genießen-Können und „zu genießen wissen“ scheint doch in schwer zu bestreitender Weise einen innern Konnex zwischen beiden Vierzeilern herzustellen (zugleich allerdings zu warnen, in ihnen Teile ein und desselben Gedichts zu sehen).

Goethe legte im West-östlichen Divan, daran wird man sich erinnern müssen, auf das Wort „genießen“ einen speziellen positiven Akzent. „Was ihr sonst für euch genossen / Läßt in andern sich genießen“¹⁾ ... „Nun in allen Lebensreihen / Misset ihr genießen können“²⁾ ... „Denn es ziemt des Tags Vollendung / Mit Genießern zu genießen“³⁾ ... „Sie alle wollten genießen, Was ihnen die Stunde bot“⁴⁾ ... „Und so wollen wir beständig, / Wettzueifern mit Hafisen, / Uns der Gegenwart erfreuen, / Das Vergangne mit-genießen.“⁴⁾ Mit Versen wie diesen suchte Goethe im wahrsten Sinne des Wortes zu wetteifern mit Hafis, der nach den Worten seines Übersetzers Joseph v. Hammer „wie keiner“ zu „genießen“ verstand.⁵⁾

Läßt sich auch für den zweiten Vierzeiler wie für den ersten in Oehlenschlägers Aladdin ein Anlaß aufzeigen? In zwei Szenen (1. Teil, 2. u. 3. Akt) findet sich die Episode des Märchens aus 1001 Nacht breit ausgestaltet, wo Aladdin die kostbaren Silberteller, die ihm der Geist der Lampe verschafft hat, an einen jüdischen Händler verkauft, um seine Mutter und sich vorm Verhungern zu retten. Der Händler gibt ihm nur einen Bruchteil des eigentlichen Werts, kauft also wohlfeil und gut.

Oehlenschläger läßt sich den fragwürdigen Effekt nicht entgehen, gerade das orientalische Schachern und Prachern, auch die Freude am Mammon, breit auszumalen. Nur einige charakteristische Stellen seien hier herausgehoben⁶⁾:

Jude.

Ei, schönen guten Morgen, junger Herr!
Giebt's was zu schachern? ...

Aladdin.

Was bietest du mir für den Teller, Jude?

¹⁾ WA I 6, 20 (Im Gegenwärtigen Vergangnes).

²⁾ WA I 6, 21 (Im Gegenwärtigen Vergangnes).

³⁾ WA I 6, 282 (Mit der Deutschen Freundschaft).

⁴⁾ WA I 6, 278 (Sollt' einmal durch Erfurt fahren).

⁵⁾ Der Divan von Mohammed Schemseddin Hafis. Aus dem Persischen zum ersten Male ganz übersetzt von Joseph von Hammer. Bd 1. Stuttgart u. Tübingen 1812. Einleitung S. XXXVIII. ⁶⁾ Aladdin, 1. Aufl. S. 110ff.; 2. Aufl.: 1. Teil S. 102ff.

Oehlenschlägers Aladdin eine so markante Schacher-Szene vorführt, wird die Annahme, daß der zweite Vierzeiler desselben handschriftlichen Blattes gleichfalls Lesefrucht aus diesem Werk war, am natürlichsten erscheinen lassen.¹⁾

Wenn Goethe in zwei und vielleicht sogar drei Divan-Gedichten seinem Unmut über Oehlenschläger in der gezeigten Weise Luft macht, so könnte es vielleicht merkwürdig erscheinen, daß diese seine Reaktion so verhältnismäßig spät erfolgt, viele Jahre nach dem Aladdin, viele Jahre auch nach dem Bruch mit Oehlenschläger. Man darf hier aber daran erinnern, daß derartige nicht Einzelfall ist. Am 7. Februar 1815 — also kurz vor der Spinnenparabel — entstand das Gedicht aus dem Buch des Unmuths „Befindet sich einer heiter und gut“. Man weiß, daß es angeregt wurde durch ein Lustspiel von Stephan Schütze „Der Dichter und sein Vaterland“, vom Jahr 1806, das am Neujahrstag 1807 im Hause der Hofrätin Schopenhauer in Goethes Anwesenheit zum Vortrag kam.²⁾ Hier liegen die Daten von Gedicht und erster literarischer Anregung auffällig ähnlich wie im Falle Oehlenschläger.

Charakteristisch für Goethe ist auch die Verstecktheit seiner Oehlenschlägerpolemik. Wer von den Zeitgenossen mag den geheimen Bezug der Spinnenparabel bei Erscheinen des Divan erkannt haben? Riemer bezeichnet es mit Recht als ein Zeichen des „vornehmen Mannes“ an Goethe, wenn er direkte Erwiderungen vermeidet. Der „vornehme Mann“, so sagt Riemer in seinen Mittheilungen über Goethe, macht, wenn er Künstler ist, seinem Ärger Luft „mit Humor durch ein Sinnbild, graphisch, plastisch oder poetisch, in einer Carricatur oder einer Parabel (!), und wäre es auch nur eine Xenie“. Riemer fährt fort: „Dergleichen Schnippchen in der Tasche, wie G. es nennt³⁾, schlug er wirklich. Gleichwohl ließ er sie nicht laut werden, oder wenn doch, brach er ihnen die Spitze ab, um ihnen die Animosität zu benehmen.“ Fänden solche „Dicterien“ verständnisvolle Leser, so würden sie Goethes „ganz besonderes . . . Talent des symbolischen Witzes, auch für das sonst Unsagbare, beurkunden.“⁴⁾ (Auch Riemer liebte solche „Schnippchen in der Tasche“; so machte er ein Sonett über Werners Mond als Hostie.)⁵⁾ Wir sagten, daß mit der Oehlenschlägerpolemik wohl zugleich die ganze jüngere Dichtergeneration, wie Goethe sie sah,

¹⁾ Die auf Blatt H¹¹ noch ferner zusammenhanglos ausgeworfenen Worte „Diesen Wein von Ispah[an]“ könnten gleichfalls Lesefrucht aus „Aladdin“ sein, da dort Ispahan Hauptort der Handlung ist.

²⁾ Vgl. Stephan Schütze: Die Abendgesellschaften der Hofrätin Schopenhauer in Weimar 1806—1830 (Weimars Album zur 4. Säcularfeier der Buchdruckerkunst am 24. Juni 1840. S. 188) und H. H. Houben: Damals in Weimar. 2. Aufl. 1929. S. 66f.

³⁾ Vgl. Zahme Xenien V, Vers 1466ff.: „Ein Schnippchen schlägst du doch im Sack“.

⁴⁾ Riemer, Mittheilungen I, 285.

⁵⁾ Vgl. „Aus den Tagebüchern Riemers“, mitgeteilt von Robert Keil. Deutsche Revue. 12. Jg. 1887. 1. Quartal, S. 11 (1. Jan. 1809) und oben S. 95, Anm. 1.

getroffen wurde. Riemer hebt an Goethes Unmutgedichten auch dies als charakteristischen Zug hervor, daß sie über den individuellen Anlaß hinaus Allgemeingültiges ausdrücken: „Aus dem Concreten ins Allgemeine gehoben, erscheint das Gerügte als ein Fehler des Geschlechts, und eignet sich als ein Pathologisches für die Betrachtung des Dichters, nach seinem Selbstbekenntniß:

Weltverwirrung zu betrachten,
Herzensirrung zu beachten,
Dazu war der Freund berufen.“¹⁾

Goethe selbst spricht in den Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan von „Ausbrüchen des Unmuths“ und davon, daß „der Mensch solche Explosionen nicht immer zurückhalten“ könne, ja daß er wohl daran tue, seinem Verdruß „auf diese Weise“, nämlich durch Gedichte „Luft zu machen“. Er selbst pflege es so zu halten, auch manches, „um alle Mißstimmung zu verhüten, bei Seite“ zu legen: „Wie wir denn hierbei bemerken, daß dergleichen Äußerungen, welche für den Augenblick bedenklich scheinen, in der Folge aber, als unverfänglich, mit Heiterkeit und Wohlwollen aufgenommen werden, unter der Rubrik Paralipomena künftigen Jahren aufgespart worden.“²⁾

WEST-ÖSTLICHER DIVAN. FERADEDDIN UND KOLAILA

I. Lektüre von 1001 Nacht in der Divan-Zeit

Die letzte nachweisbare Entleihung der Galland'schen *Mille et une nuit* aus der Weimarer Bibliothek vor der Divan-Zeit ist die vom 5. Februar 1813.³⁾ Vermutlich steht diese Entleihung im Zusammenhang mit einer Stelle der um diese Zeit verfaßten Trauerrede für Wieland, wo erwähnt wird: „Auch... reicht ihm Frankreich in der Tausend und Einen Nacht, in der Romanenbibliothek schon halb verarbeitete zugerichtete Stoffe, indessen die alten Schätze dieses Fachs, welche Deutschland besitzt, noch roh und ungenießbar dalagen.“⁴⁾ Wieland, so scheint es, hat hier abermals, wie im Leben so noch nach seinem Tode, Goethes Aufmerksamkeit auf die orientalische Märchensammlung gelenkt. Denn wenn es zuerst nur Erinnerungen an den Freund und an die frühe Weimarer Zeit, in der die beiden Dichter aus derselben Märchenquelle schöpften, gewesen sein mögen, die Goethe zur erneuten Lektüre veranlaßten, so hat er die Bände doch volle neun Monate zu Hause

¹⁾ Riemer, Mittheilungen I, 286. Das Zitat aus Maskenzug 1818 (v. 457ff.).

²⁾ WA I 7, 138f.

³⁾ T. 1.2. entliehen vom 5. Febr. bis 8. Nov. 1813. Vgl. Keudell-Deetjen Nr. 832.

⁴⁾ Zu brüderlichem Andenken Wielands (WA I 36, 325); vgl. oben S. XX.

behalten, das ist Goethes längste uns bekannte Entleihung von 1001 Nacht überhaupt.

In den Divan-Jahren 1814–1819 läßt sich keine Bibliotheksentleihung des Galland nachweisen. Doch schließt das nicht aus, daß Goethe in jenen Jahren intensiver Beschäftigung mit orientalischer Dichtung auch 1001 Nacht las. Wir werden sehen, daß er sich 1815 mit einem Teil der Scott'schen Übersetzung befaßte und dabei zu einem Opernplan inspiriert wurde. Ob er auch die ganze Scott'sche Ausgabe von 1811 kennengelernt hat — etwa bei den Jenaer Orientalisten Lorsbach oder Kosegarten — wissen wir nicht. Bei diesen konnte er auf jeden Fall den Galland und andere 1001-Nacht-Texte einsehen oder entleihen.

Aufschlußreich ist die Tatsache, daß Goethe in den Epochen besonders konzentrierten Studiums orientalischer Literatur: Frühjahr 1815 und Frühjahr 1816, in Briefen wiederholt gleichnishaft auf die Scheherazade anspielt. Derartige Briefanspielungen stellen so gut wie immer bei Goethe Zeugnisse gleichzeitiger Lektüre dar; dies ist auch im Falle von 1001 Nacht zu beobachten.¹⁾ So darf man mit ziemlicher Gewißheit annehmen, daß Goethe in der Zeit 1001 Nacht las, als er folgenden Passus in einem Brief an Sulpiz Boisserée schrieb (2. Januar 1815): „[Der Maler] Raabe leistet mir . . . die beste Gesellschaft; wann er hier wegkommen will, seh ich nicht ein, denn, wie Scheherazade, fängt er immer ein neues Bildniß an, ehe das alte vollendet ist. . .“²⁾ Dieser Vergleich des ineinandergeschachtelten Erzählens der Scheherazade mit der Arbeitsweise eines Malers ist gewiß fernliegend und ungewöhnlich. Gleichzeitige lebhaftere Lektüreindrücke werden das singuläre Gleichnis hervorgerufen haben.³⁾ Ein Jahr später, am 10. Januar 1816, übersendet Goethe den ersten Teil der Neuen Melusine an Cotta und vergleicht in dem Begleitschreiben sich selbst mit Scheherazade: „Ferner liegt etwas bey für den Damen-Calender [für 1817]: Ew. Wohlgeb. werden jedoch verzeihen, wenn ich fortfahre, die Erzählerin der Tausend und Einen Nacht nachzuahmen und die Neugierde auf's neue zu erregen statt zu befriedigen.“⁴⁾ Solches „Nachahmen“ der Scheherazade in dem Bestreben, gewisse Produktionen fortsetzungsweise zu veröffentlichen, um Spannung und Neugier zu erregen, ist uns bei Goethe ein vertrauter Zug.⁵⁾ Daß der Dichter bereits zwei Monate darauf im gleichen Sinne nochmals auf Scheherazade anspielt, läßt vermuten, 1001 Nacht sei ihm in dieser Zeit wiederum durch Lektüre in den Gesichtskreis gerückt, neben den vielen andern Dichtwerken des Orients. Am 11. März 1816 schreibt er an Zelter in einem Brief,

¹⁾ Vgl. u. a. die 1001-Nacht-Anspielungen in Briefen zur Zeit der Lektüre der BrA in den 20^{er} Jahren; unten S. 167f.

²⁾ WA IV 25, 129.

³⁾ Wenig später ist Goethe mit Feradeddin und Kolaila beschäftigt. Vgl. unten S. 105 f.

⁴⁾ WA IV 26, 215. ⁵⁾ Vgl. oben S. 18, 61–67.

der auch für die Entstehungsgeschichte des West-östlichen Divan wichtige Angaben enthält: „Das Heftlein vom Rhein und Mayn, Kunst und Alterthum [I 1], wird nun auch bald zu euch gelangen. Ich habe bey'm dreyzehnten Bogen abgebrochen, wie Scheherazade.“¹⁾

II. Einsicht in die 1001-Nacht-Forschung

Veranlaßt durch die ihn seit Monaten beschäftigende Divan-Dichtung wandte Goethe sich im Spätherbst 1814 mit größter Intensität der wissenschaftlichen Erkundung des Orients zu. Diese Orientstudien erstreckten sich — mit Unterbrechungen — bis 1819, dem Jahr der Veröffentlichung des West-östlichen Divans. Im Zuge seiner in diese Richtung gehenden ausgebreiteten Lektüre stieß Goethe nachweislich auch auf zum mindesten einige der sehr wesentlichen Fortschritte in der 1001-Nacht-Forschung, wie sie gerade in der damaligen Zeit zutage traten.

Wir erwähnten bereits, daß Gallands 1001-Nacht-Vorlagen keineswegs vollständig waren. Seine *Mille et une nuit* wurde um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert nach inzwischen aufgetauchten Manuskripten von verschiedenen europäischen Gelehrten fortgesetzt und erweitert. Namen wie Caussin de Perceval, Jonathan Scott²⁾, Langlès, v. Hammer sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Es handelte sich, wie man heute weiß, bei den Ergänzungen zum Teil um unechte, nicht zur „wirklichen 1001 Nacht“ gehörende Texte. Aber derartige Stücke fanden sich auch schon bei Galland: die hochberühmten Reisen Sindbads. In unserem Zusammenhang dürfen wir diese Zugehörigkeitsfragen auf sich beruhen lassen. Hinsichtlich der nach und nach auftauchenden Handschriften zeigte es sich bald, daß kaum zwei unter dem Titel 1001 Nacht laufende Exemplare auch nur einigermaßen miteinander übereinstimmten. Die Anordnung der Geschichten und ihre Verteilung auf die einzelnen Nächte ist überall verschieden; auch in bezug auf den Stoff selbst gehen die Texte auseinander. Unabweisliche Fragen drängten sich infolgedessen auf nach dem Wo und Wann der Entstehung, nach der Verfasserschaft, nach dem Anteil an Indischem, Persischem, Arabischem etc.

Epochemachend in der 1001-Nacht-Forschung war eine gerade die letztgenannten Fragen betreffende Verlautbarung Joseph v. Hammers, von der wir bestimmt wissen, daß Goethe sie kennengelernt hat. Hammer teilte 1809 in den Fundgruben des Orients³⁾ zum erstenmal das aufschlußreiche

¹⁾ WA IV 26, 288.

²⁾ Vgl. unten S. 104 f.

³⁾ Fundgruben des Orients. Bearbeitet durch eine Gesellschaft von Liebhabern. Bd I, Wien 1809, S. 54 f.

Zeugnis mit, das seither im Schrifttum über 1001 Nacht an vorderster Stelle zu figurieren pflegt: einen Passus aus dem im 10. Jahrhundert verfaßten Buch „Die Goldfelder und Edelsteinminen“ des arabischen Schriftstellers el-Mas'ûdi.¹⁾ Das Zeugnis konnte lehren — und Hammer versäumte nicht, darauf hinzuweisen —, daß 1001 Nacht keine arabische Originaldichtung war, es schien auch zu bestätigen, daß man es mit einem Sammelwerk, nicht mit der Schöpfung eines einzelnen Verfassers zu tun hatte. Goethe las den Band der Fundgruben des Orients, der Hammers berühmt gewordene Mitteilung enthielt, wahrscheinlich schon im Dezember 1814, als er in Jena nähere Verbindung mit dem dortigen Orientalisten G. W. Lorsbach aufnahm²⁾, bestimmt aber in den folgenden Monaten.³⁾

Im Jahre 1817 veröffentlichte Silvestre de Sacy über die Fragen der Herkunft, Verfasserschaft etc. von 1001 Nacht eine Untersuchung⁴⁾, wobei er die von Hammer entdeckte el-Mas'ûdi-Stelle besprach, aber gegen sie polemisierte. Damit wurde ein durch viele Jahre sich hinziehender Gelehrtenstreit eröffnet, aus dem Hammer im wesentlichen siegreich hervorging. Ob Goethe diese Untersuchung Silvestre de Sacy's von 1817 vor Augen kam, wissen wir nicht. Vielleicht lernte er sie durch den Silvestre-de-Sacy-Schüler Joh. G. L. Kosegarten kennen, der seit 1817 Professor der orientalischen Sprachen in Jena und Goethes Hauptberater für die Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan war. Goethe widmete dem französischen Gelehrten, mit dem er schon durch Kosegartens Vorgänger Lorsbach in Verbindung getreten war, als seinem „Meister“ den West-östlichen Divan.⁵⁾ Ein besonderes Interesse an dessen Veröffentlichungen darf also immerhin vorausgesetzt werden.

Mit Sicherheit hat Goethe dagegen im Jahre 1815 von den Bemühungen des englischen Orientalisten Jonathan Scott um 1001 Nacht Kenntnis genommen. Gestützt auf die Schätze der Weimarer Bibliothek hatte der Dichter zu Beginn des Jahres 1815 seine im Vorjahre begonnenen orientalischen Studien außerordentlich intensiviert. Schon die Liste der Bücherentleihungen läßt erkennen, daß er sich in dieser Zeit wirklich „mit aller Gewalt und allem Vermögen nach dem Orient geworfen“ hat.⁶⁾ Die Orientbeschäftigung verdrängt in den Monaten Januar bis März fast jede andere Tätigkeit. Zu den vielen Werken, die Goethe damals las, gehörten auch William Ouseley's

1) Wiedergabe der Stelle z. B. bei E. Littmann, Anhang zur Insel-Ausg. 2. Aufl. Bd 6, 660f.

2) In Goethes Tagebuch von 1814 findet sich Lektüre der Fundgruben des Orients (ohne Bandangabe) verzeichnet: Dez. 12., 14., 29., 30. (WA III 5, 142ff.).

3) Vom 25. Jan. bis 16. Mai 1815 und vom 27. Okt. 1815 bis 24. Juli 1816 entlieh Goethe aus der Weimarer Bibliothek Bd 1—4 der Fundgruben. Keudell-Deetjen Nr. 962, 999. (Nochmals Bd 1 entliehen: 6. Febr. bis 5. Juni 1819.)

4) *Compte-rendu du Tome 1^{er} de la Première Edition de Calcutta*. In: *Journal des Savants*. Nov. 1817. S. 667—86. 5) Vgl. WA I 7, 258: „Silvestre de Sacy“.

6) Vgl. an C. H. Schlosser 23. Jan. 1815 (WA IV 25, 164).

Oriental Collections.¹⁾ Im 1. Teil dieser Zeitschrift (S. 245 ff.) fand Goethe den Bericht von Jonathan Scott über ein bengalisches Bruchstück von 1001 Nacht, dazu einen Auszug der bei Galland fehlenden Geschichte der sieben Wesire und als Probe die Erzählung eines dieser Wesire (die Geschichte Mahmuds) in arabischem Text mit englischer Übersetzung. Im 2. Teil der Oriental Collections (S. 25 ff.) setzte Scott die Inhaltsangabe des bengalischen Bruchstücks von 1001 Nacht fort und berichtete ferner von einem Manuskript in 7 Bänden, dem vollständigsten der bis dahin in Europa bekanntgewordenen 1001-Nacht-Manuskripte. Vergleiche mit anderen Handschriften ließen bereits Scott zu der Ansicht kommen, daß kein Exemplar dem andern gleiche, daß die ganze „1001 Nacht“ nicht von demselben Verfasser wie die ersten Teile stamme, sondern viele Erzählungen einfach eingeschoben und angehängt seien, regellos auf denselben Faden gezogenen Perlen gleichend.

Daß es nicht zuletzt die 1001-Nacht-Partien in den Oriental Collections waren, die Goethes Aufmerksamkeit fesselten, daß er sich aus ihnen also auch über die neuere 1001-Nacht-Forschung unterrichtet hat, läßt sich darum mit Bestimmtheit sagen, weil er von ebendieser 1001-Nacht-Veröffentlichung Jonathan Scotts die Anregung zu einer orientalischen Dichtung empfing.

III. Feradeddin und Kolaila

Einen Tag nachdem Goethe die gerade erwähnten Oriental Collections von der Weimarer Bibliothek erhalten hatte, meldet das Tagebuch des Dichters den Plan einer neuen Oper: „Geschichte, orientalische. Oper daher.“²⁾ Bereits Gräf vermutete, daß Goethe in dem Sammelwerk den Stoff, der ihm die Opernidee eingab, gefunden habe. Morris' Untersuchungen bestätigten die Richtigkeit dieser Annahme: Goethes Opernprojekt Feradeddin und Kolaila ist hervorgegangen aus der Lektüre von J. Scotts Übersetzung der Geschichte Mahmuds³⁾, einer Geschichte, „die nach einer Fülle von Übereinstimmungen mit der in Goethes Skizzen angedeuteten Handlung seine Quelle vorstellt“.⁴⁾ Es ist Morris mit Hilfe dieser Quelle⁵⁾ gelungen, aus Goethes Entwurfsskizzen den Verlauf der Oper zu rekonstruieren.

Daß Goethe den Opernplan schließlich nicht ausführte, hat auffallend ähnliche Gründe wie das Scheitern der Fortsetzung seiner Unterhaltungen

¹⁾ The Oriental collections illustr. the history and antiquities . . . of Asia. Vol. 1—3. London 1797—1799; entliehen aus der Weimarer Bibliothek vom 17. Jan. bis 1. Apr. 1815 (Keudell-Deetjen Nr. 957). ²⁾ Tagebuch 18. Jan. 1815 (WA III 5, 148).

³⁾ Orient. Collect. 1, 245 ff.: A Tale from an original Ms. of the Arabian Nights.

⁴⁾ Vgl. Max Morris: Goethes Opernentwurf: Feradeddin und Kolaila. In: Euphorion 14 (1907) S. 507—517.

⁵⁾ In der BrA findet sich die Geschichte von Mahmud Bd 1, S. 245—48 (19. Nacht).

deutscher Ausgewanderten im Stile der Scheherazade. Es lag weder an der Materie, die ihn überaus reizte, noch an seinem eigenen Wollen und Vermögen. Die Widerstände kamen von außen. Am 12. April 1815 vermerkt das Tagebuch Goethes Beschäftigung mit der „Persischen Oper“. ¹⁾ Auf der Sommerreise hoffte Goethe dann „so viel Freyheit des Geistes zu gewinnen, um die vorsehende Oper zu fördern“. ²⁾ Das „Sujet“ der 1001-Nacht-Fabel schien ihn zu den schönsten Hoffnungen zu berechtigen. An den Grafen Brühl, der die Oper in Berlin zur Aufführung bringen sollte, schrieb er am 1. Mai 1815: „Ich habe ein Sujet, dem ich einiges Glück verspreche, man muß nur sehen, ob es unter der Arbeit die Probe hält.“ ³⁾ Im November hoffte Goethe „noch vor Ende des Jahrs“ den Entwurf der Oper dem Kapellmeister Weber in Berlin „zu vorläufiger Überlegung“ zu senden. „Ist der Componist mit dem Dichter, wegen Folge der Scenen und wegen Austheilung der Partien unter Sänger und Schauspieler einig, so giebt sich die Ausführung bald.“ ⁴⁾ Die nächste Nachricht an den Komponisten von Ende November 1815 zeigt in charakteristischen Wendungen, mit welcher Lust sich Goethe bereits in seine Scheherazadenrolle hineingedacht hatte: „Von der neuen Oper darf ich noch nichts verrathen (!), sie ist märchen- und geisterhaft, dabey geht alles natürlich zu. Sie soll heiter werden und brillant, wobey es nicht an Leidenschaft, Schmerz und Jammer fehlen wird. Verzeihen Sie wenn ich hiedurch Ihre Neugier (!) noch mehr rege mache.“ ⁴⁾ Im Februar 1816 fand dann in Weimar eine Besprechung mit dem gerade dort weilenden B. A. Weber statt ⁵⁾, und hier muß es sich herausgestellt haben, daß Dichter und Komponist durchaus nicht einig waren; denn künftig ist von dem Plan nie mehr die Rede, weder brieflich noch in den Tagebüchern. Goethe ließ das Projekt fallen, resignierend wie im Falle der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Die 1823 geschriebenen Tag- und Jahres-Hefte für 1816 geben über die Gründe des Scheiterns Rechenschaft. Der „Stoff“, den Goethe zur Oper umschaffen wollte, war ein „bedeutender“, das wird ausdrücklich festgehalten: „... wie denn, sobald ein bedeutender Stoff mir vor die Seele trat, ich denselben unwillkürlich zu gestalten aufgefordert wurde, so entwarf ich eine orientalische Oper, und fing an sie zu bearbeiten. Sie wäre auch fertig geworden, da sie wirklich eine Zeitlang in mir lebte, hätte ich einen Musiker zur Seite und ein großes Publicum vor mir gehabt, um genöthigt zu sein den Fähigkeiten und Fertigkeiten des einen, so wie dem Geschmack und den Forderungen des andern entgegen zu arbeiten.“ ⁶⁾

¹⁾ WA III 5, 156.

²⁾ An Graf Brühl 1. Mai 1815, WA IV 25, 293.

³⁾ An B. A. Weber 11. Nov. 1815, WA IV 26, 147.

⁴⁾ An B. A. Weber 28. Nov. 1815, WA IV 26, 165.

⁵⁾ Vgl. Tagebuch 8. Febr. 1816 (WA III 5, 205): „Um 10 Uhr Capellmeister Weber, Plan der neuen Oper.“

⁶⁾ Tag- und Jahres-Hefte, WA I 36, 106f.

IV. 1001 Nacht in den Noten und Abhandlungen

Es mag vielleicht seltsam erscheinen, daß Goethe in den Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan 1001 Nacht nur an einer einzigen Stelle kurz erwähnt. Nicht einmal im Kapitel über die arabische Literatur werden die berühmten Märchen genannt. Um diese Tatsache richtig einzuschätzen, muß man sich vergegenwärtigen, daß es Goethe bei seinem west-östlichen Werk ja hauptsächlich um Eroberung neuer geistiger Provinzen zu tun war. Durch den für ihn ebenso überraschenden wie überwältigenden Totaleindruck von der Dichterpersönlichkeit des Persers Hafis wurde Goethe 1814 zu weiteren Wanderungen in den Orient verführt; immer auf der Suche nach großem Neuen lernte er nach und nach viele orientalische Werke kennen, deren Verfasser er vorher kaum auch nur dem Namen nach hatte nennen hören. Als Goethe dann nach mehrjährigem Studium die Noten und Abhandlungen schrieb, wollte er auch im Publikum für die in Deutschland bisher wenig oder gar nicht bekannten großen orientalischen — insbesondere persischen — Dichter, die ihm bei seinen Studien begegnet und lieb geworden waren, Interesse wecken. So erklärt es sich leicht, daß er im Kapitel „Araber“ mit Nachdruck auf noch verborgenere Schätze der arabischen Literatur, auf die sieben Mu‘allaqāt-Dichter und Ta‘abbata Scharan, hinweist, nicht aber auf 1001 Nacht. Diesen Dichtern wollte er beim deutschen Publikum zum Durchbruch verhelfen, er wollte, wie er selbst sagt, seine „Leser gewiß aufregen jene Gedichte zu lesen“. ¹⁾ Die 1001-Nacht-Erzählungen, die sich seit 100 Jahren größter Beliebtheit erfreuten, bedurften einer solchen Vermittlung nicht mehr. Die Noten und Abhandlungen buchen es als Tatsache: „In die Märchen jener Gegend . . . sind wir längst eingeweiht.“ ²⁾

Dagegen nennt Goethe an einer andern Stelle der Noten und Abhandlungen die arabische Märchensammlung, nämlich im Kapitel „Mahomet“, im Anschluß an die Erörterung über den Unterschied zwischen dem „Propheten“ und dem „Poeten“. Hier sucht der stets um Objektivität bemühte Dichter den Standpunkt des Propheten Mohammed verständlich zu machen, der seinem Volk durch den Koran ein strenges Märchenverbot auferlegte, damit es sich nicht in müßigem Staunen wie Inder und Perser verweiche, sondern kämpferisch bleibe. Goethe nennt an dieser Stelle der Noten und Abhandlungen Mohammed „in seiner Abneigung gegen Poesie höchst consequent, indem er alle Märchen verbietet“ ³⁾; Märchendichtung steht hier also gleichsam stellvertretend für Poesie überhaupt. Dem einseitig negativen Aspekt, von dem aus der Prophet die Märchen verdammt, war Goethe nicht nur in verschiedenen Mohammed-Biographien begegnet, sondern auch

¹⁾ WA I 7, 11_{22ff.}

²⁾ WA I 7, 83 (Kapitel „Zweifel“).

³⁾ WA I 7, 36 (Kapitel „Mahomet“).

in Joseph v. Hammers Geschichte der schönen Redekünste Persiens (Wien 1818), seinem Hauptquellenwerk für die Noten und Abhandlungen. Jenem Aspekt, der die in der „Märchensucht“ liegende Gefahr herausstellt, wie sie auch bereits in Dichtung und Wahrheit als eigene frühe Erfahrung begegnet¹⁾, ließ Goethe ungeachtet seiner Liebe zu den orientalischen Märchen volle Gerechtigkeit widerfahren: „Diese Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und widerschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifellooses vorträgt, waren der orientalischen Sinnlichkeit, einer weichen Ruhe und bequemen Müßiggang höchst angemessen. Diese Luftgebilde, über einem wunderlichen Boden schwankend, hatten sich zur Zeit der Sassaniden in's Unendliche vermehrt, wie sie uns Tausend und Eine Nacht, an einen losen Faden gereiht, als Beispiele darlegt. Ihr eigentlicher Charakter ist, daß sie keinen sittlichen Zweck haben²⁾ und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus in's unbedingte Freie führen und tragen. Gerade das Entgegengesetzte wollte Mahomet bewirken . . .“³⁾

Vielleicht läßt eine Tagebuchnotiz die Vermutung berechtigt erscheinen, daß Goethe sich ursprünglich mit der Absicht trug, in den Noten und Abhandlungen ein allgemeineres Wort über das Märchen des Orients zu sprechen. Am 8. März 1818, zu einer Zeit also, da er vielfache Lektüre zur Vorbereitung auf den erklärenden Begleittext zum Divan trieb, da er übrigens auch gelegentlich selber als Märchenerzähler auftrat, schrieb der Dichter in sein Tagebuch: „[Vormittags] Betrachtung über Kindermährchen für gebildete Personen und orientalische.“ Man muß es bedauern, daß diese „Betrachtung“ sich nicht in Form einer Niederschrift erhalten hat. Goethe hätte jedenfalls hier ein aufschlußreiches Wort hinterlassen über die Unterschiede des geistigen Niveaus bei dem so vieldeutigen Gattungsbegriff „Märchen“ und über seine Einschätzung von 1001 Nacht zur Divan-Zeit.

V. Der Vorspruch zum Buch des Sängers

Wenn in der langen Reihe von Quellenwerken, die Goethe zu den Gedichten des West-östlichen Divan benutzte, 1001 Nacht fehlt, so liegt das ebenfalls begründet in jener gekennzeichneten Tendenz des Buches, neue,

¹⁾ Im Anschluß an das orientalisierende Märchen vom Neuen Paris heißt es dort (WA I 26, 100f.), daß die rauhere Umwelt ihn und seine Gespielen „oft sehr unsanft aus jenen märchenhaften selbstgefälligen Träumen aufweckten, in die wir uns, ich erfindend und meine Gespielen theilnehmend, nur allzugern verloren. Nun wurden wir . . . gewahr, daß man, anstatt sich der Weichlichkeit und phantastischen Vergnügungen hinzugeben, wohl eher Ursache habe, sich abzuhärten, um die unvermeidlichen Übel entweder zu ertragen, oder ihnen entgegen zu wirken.“

²⁾ Vgl. hierzu Exkurs I: Moralisch-dogmatische ‚Zwecke‘ im Märchen; unten S. 303 ff.

³⁾ WA I 7, 36f. (Kapitel „Mahomet“).

unbekannte Bereiche des Orients erschließen und fruchtbar machen zu wollen. Ein Sonderfall aber verdient unsere Aufmerksamkeit, da hier ein schwieriges, bisher seinem Inhalt nach rätselhaftes Gedicht dem Verständnis erschlossen wird, wenn man es als Anspielung auf eine 1001-Nacht-Erzählung ansieht. Es handelt sich um den Vorspruch zum Buch des Sängers. Im Zusammenhang mit jener Geschichte der Scheherazade betrachtet, stellen sich diese den gesamten West-östlichen Divan eröffnenden Verse als ein Widmungsgedicht an Carl August dar¹⁾:

Zwanzig Jahre ließ ich gehn
Und genoß was mir beschieden;
Eine Reihe völlig schön
Wie die Zeit der Barmekiden.

Über die Erklärung dieser Verse herrscht größte Meinungsverschiedenheit. Auf der Suche nach der richtigen Deutung befaßten sich die Divan-Kommentatoren vor allem mit der Schwierigkeit, die in den Worten lag: „Zwanzig Jahre ließ ich gehn.“ Bezeichnete diese Zahl, wie G. v. Loeper meinte, „nur allgemein die lange Dauer der Epoche . . . die ‚völlig schöne Reihe‘ von Jahren, deren Genuß den Dichter zu den nachfolgenden (!) Liedern begeistert“²⁾ War zwanzig demnach einfach als runde Zahl gedacht? Oder durfte man darunter einen ganz bestimmten Zeitabschnitt verstehen, zwanzig Jahre in Goethes Leben spezieller ins Auge fassen? Man hat auch dies versucht. In seinen Erläuterungen behauptete Düntzer: „Der Vorspruch bezieht sich auf die Zeit vom siebenjährigen Kriege bis zur französischen Umwälzung, die den Dichter, der des Segens des Friedens so lange sich erfreut hatte, aus seiner Ruhe aufstörte.“³⁾ Später änderte Düntzer seine Meinung. Die Festlegung der 20 Jahre erschien ihm doch problematisch: „Zwanzig Jahre, allgemeine Bezeichnung einer längeren Zeit. Die Friedenszeit, welche der Dichter seit dem Ende des siebenjährigen Krieges ruhig verlebte, dauerte viel länger.“⁴⁾ — Ellinger erklärte: „Wie die Angabe der Zeit aufzufassen ist, ist nicht ganz sicher. Man hat es auf die Friedenszeit vom Ende des Siebenjährigen Krieges bis zum Anfange der Revolution gedeutet; näher liegt es, an die Jahre 1794—1814 zu denken, die Jahre des Bundes mit Schiller und seiner Nachwirkungen.“⁵⁾ — Burdach dagegen behauptete, gemeint sei die Zeit „von der italienischen Reise bis zur Schlacht von Jena (1786—1806), die Zeit des gereiften glücklichen Genießens, der ästhetischen Interessen, in Wahrheit ‚eine Zeit lokalen lebendigen Wesens

¹⁾ Die folgende Partie bis S. 118 wurde in weniger ausgeführter Fassung bereits gedruckt im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge. Bd 14/15 (1952/53) S. 295 ff.

²⁾ Hempel-Ausgabe von Goethes Werken Bd 4 (1872 u. 1882) S. 3.

³⁾ Erläuterungen zu Goethes Werken. 1. Abt. Bd 31—33 (1878) S. 205.

⁴⁾ Dt. Nat. Lit. (Kürschner) Bd 85 = Goethe Bd 4 (1887) S. 1.

⁵⁾ Bibl. Inst. Goethes Werke Bd 4. (1903) S. 199. — Der Vorschlag: 1794—1814 erneuert von G. Jungbluth in: Orbis Litterarum. Tome XIII. 1958. S. 228—31.

und Wirkens¹⁾, in die dann die Napoleonische Sturmflut einbrach“.²⁾ — Ermatinger schloß sich der Meinung Burdachs an, indem er erklärte, es liege „die symbolische Beziehung zwischen der Zeit der Barmekiden und der ästhetischen Kultur in Weimar zu Ausgang des 18. Jahrhunderts nahe. Zwanzig Jahre etwa dauert diese Periode in Goethes Leben: von der italienischen Reise (1786), die ihm die behagliche Muße geistiger Arbeit schuf, bis zum Zusammenbruch der ästhetischen Kultur durch die Napoleonische Weltherrschaft“.³⁾

Es liegt auf der Hand, wie all diese Vermutungen den Tatsachen bald hier bald da Gewalt antun: Goethes glückliche Jahre in Italien können nicht unter den Begriff des „lokalen“ Wirkens gestellt werden; die ersten sechs Jahre nach Italien, doch auch die Trauer- und Kriegsjahre nach Schillers Tod gehören bekanntlich zu den düstersten Zeiten in Goethes Leben überhaupt; daß die Napoleonische Epoche der ästhetischen Kultur Weimars ein Ende gemacht habe, trifft nicht zu; und im übrigen könnte man von jedem beliebigen Abschnitt in Goethes Leben sagen, er sei „eine Zeit der ästhetischen Interessen“ gewesen. — Um auch zwischen der Angabe „zwanzig Jahre“ und den Barmekiden eine mögliche Beziehung herzustellen, hatten Düntzer und Loeper noch ferner angeführt, daß unter Harun al Raschid drei der Barmekiden siebzehn Jahre lang nacheinander das Wesirat bekleideten. Ein auf den ersten Blick bestechender Hinweis, der gleichfalls bei näherer Prüfung nicht überzeugen kann. Denn die gesamte Blütezeit der Barmekiden in Bagdad währte wesentlich länger als zwanzig Jahre, nämlich mehrere Generationen, etwa 100 Jahre, worauf Düntzer selbst auch hingewiesen hat.

Auf spekulativem Wege ist eine Klärung der Frage nicht zu erzielen. Das Rätsel der „zwanzig Jahre“ könnte sich lösen, wenn man sich zu der Annahme versteht, daß Goethe bei dem Vorspruch eine ganz bestimmte Erzählung aus 1001 Nacht im Sinn hatte. Mit weitgehender Gewißheit kann man sagen, daß Goethe und überhaupt daß dem europäischen Lesepublikum ursprünglich das Geschlecht der Barmekiden zuerst durch 1001 Nacht bekannt und zum Begriff geworden war. Gehört doch der Barmekide Giafar zu den beliebtesten Gestalten der Scheherazade. Als Großwesir, nächster Vertrauter und ständiger Begleiter Harun al Raschids spielt er in vielen Geschichten eine wichtige Rolle. Dabei wird wiederholt auf die vorzüglichen Eigenschaften des ganzen Barmekidengeschlechts aufmerksam gemacht. So heißt es z. B. in der 91. Nacht: „Le Grand Visir Giafar et les Barmecides étoient chéris ethonorés pour leur probité, leur liberalité, et leur désintéressement, non-seulement à Bagdad, mais même par tout l'Empire du Calife.“⁴⁾ Sie werden die vortrefflichsten Männer der Stadt Bagdad

¹⁾ Bezugnahme auf die Charakterisierung der Barmekiden im Kapitel „Caliphen“ der Noten und Abhandlungen: WA I 7, 3910. ²⁾ Jub.-Aug. Bd 5 (1905) S. 322f.

³⁾ Alt'sche Ausg., Anmerkungen zu T. 1—4 (1913) S. 167f.

⁴⁾ Galland 2, 141.

genannt, „les plus honnêtes gens de la Ville“. ¹⁾ Diesen Lobsprüchen der Barmekiden im Text der 1001 Nacht fügte Galland noch erklärende Noten und Hinweise hinzu: „Les Barmecides étoient d'une famille sortie de Perse, dont étoit le Grand Visir Giafar. Voyez la Bibliothèque Orientale de M. d'Herbelot, au mot de Barmekian.“ ²⁾ Hinweise auf das große Speziallexikon von Herbelot finden sich sonst, soweit ich feststellen konnte, in Gallands Text nirgends, nur dieses einzige Mal im Zusammenhang mit den Barmekiden. Wir sehen daraus, daß Galland sich bewußt war, seinen europäischen Lesern durch die *Mille et une nuit* die Bekanntschaft mit dem im Orient so berühmten Geschlecht erst zu vermitteln, und daß es ihm wegen der großen Rolle, die die Barmekiden in seiner Märchensammlung spielen, notwendig oder zumindest wünschenswert erschien, daß die Leser sich im Herbelot genauer orientierten. Auch gleich zu Beginn jener Geschichte, auf deren Inhalt unserem Vermuten nach der Vorspruch des Divans Bezug nimmt, findet sich ein Hinweis auf die sprichwörtlich gewordenen Züge des Geschlechtes ³⁾: „la générosité et la libéralité des Barmecides.“ ⁴⁾ Galland fügte auch hier wiederum eine erklärende Note hinzu, innerhalb derer er die Barmekiden als „une noble famille“ bezeichnet. ⁵⁾ Der Leser wird dadurch gleich zu Anfang dieser Geschichte auf das Typushafte hingewiesen, ein Eindruck, der sich noch verstärkt durch die Tatsache, daß der Barmekide, von dem diese Erzählung handelt, keinen andern als seinen Geschlechtsnamen erhält: dieser typische Barmekide ist eben „le Barmecide“, und seine Geschichte ist charakteristisch für einen Vertreter seines Geschlechts. Wir meinen nun, daß Goethe in diesem 1001-Nacht-Märchen von Schacabac und dem Barmekiden ⁶⁾ eine Art märchenhafter Parallele seines eigenen Schicksals sehen konnte, das ihn zu Carl August von Sachsen-Weimar geführt hatte.

Wenn Goethe von den vergangenen Epochen seiner Jugend erzählte, so tat er stets Blicke gleichsam in ein Märchenland. Aus später Schau rückte ihm das ehemalige Spiel dämonischer Mächte in den Bereich des Sagenhaften und Fabulösen. Darauf deuten die Abschnitte vom Dämonischen im 4. Teil von *Dichtung und Wahrheit*. Stellt sich so dem Dichter sein eigenes Leben dar als ein geheimnisvolles Wechselspiel von wirklicher Welt und zauber-

¹⁾ Galland 2, 142.

²⁾ Galland 2, 140.

³⁾ Das arabische Sprichwort „Schön wie das Zeitalter der Barmekiden“ notierte sich Goethe gelegentlich der Lektüre von Konrad Engelbert Oelsners „Mohamed“ (in der deutschen Übersetzung von E. D. Mieg. Frankfurt 1810. S. 161) im Frühjahr 1815. WA I 6, 485 Nr. 42. Akademie-Ausg. 3, 171.

⁴⁾ Galland 3, 90.

⁵⁾ Galland 3, 90.

⁶⁾ Galland 3, 89 ff.: *Histoire du sixième frère du Barbier*. Diese Geschichte wird übrigens erzählt von dem Barbier, dem die Gestalt des Die neue Melusine erzählenden Barbiers in Wilhelm Meisters Wanderjahren nachgebildet ist. Vgl. unten S. 131 ff.

hafter Schicksalsfügung, so trägt es damit zugleich die echten Kennzeichen des Märchens, dessen Wesen gleichfalls in einer steten Verbindung von Realität und Zauber besteht. Da ist es kein Wunder, wenn Goethe sich beim Abfassen seiner Autobiographie in die Rolle der Scheherazade versetzt fühlt: „Die Tausend und eine Nacht seines wunderlichen Lebens“¹⁾ ist es, die er hier nach ausdrücklichem Selbstbekenntnis erzählt. Ja sogar von der ihrer Form nach so dokumentarisch gehaltenen Italiänischen Reise sagt er, daß er mit ihr ein „annuthiges Märchen“ schreibe.²⁾ Und freilich finden sich in diesem Werk Episoden genug, die in zauberisches Märchenlicht getaucht sind.³⁾

In Märchenperspektive zeigte sich jedoch dem alten Goethe ganz besonders seine frühe Weimarer Zeit und damit das Heranwachsen der Freundschaft mit Carl August. „Die wahre Geschichte der ersten zehn Jahre meines Weimarischen Lebens könnte ich nur im Gewande der Fabel oder eines Märchens darstellen“, so äußert sich der Dichter nicht lange vor seinem Tode gegenüber dem Kanzler v. Müller. Damit wird zugleich deutlich, warum er im Rahmen von Dichtung und Wahrheit diese Epoche nicht mehr darstellen mochte: „als wirkliche Thatsache — so fährt er fort — würde die Welt es nimmermehr glauben. Kommt doch jener Kreis, wo auf hohem Standort ein reines Wohlwollen und gebührende Anerkennung — durchkreuzt von den wunderlichsten Anforderungen (!) — ernstliche Studien neben verwegenen Unternehmungen und heiterste Mittheilungen trotz abweichenden Ansichten sich bethätigen, mir selbst, der das alles mit erlebt hat, schon als ein mythologischer vor . . . was ich geworden und geleistet, mag die Welt wissen; wie es im Einzelnen zugegangen, bleibe mein eigenstes Geheimniß.“⁴⁾

Es scheint nun, daß Goethe im Vorspruch zum West-östlichen Divan einmal einen Weg gefunden hat, jener ihm längst „mythologisch“ gewordenen Frühzeit zu gedenken: mit gleichnishafter Anspielung auf ein „Märchen“ aus 1001 Nacht. Gerade die Wendung von den „zwanzig Jahren“ zielt offenbar auf sein erstes Verhältniß zu dem „Barmekiden“ Carl August, und die versteckte Huldigung wird diesem kein Rätsel geblieben sein; das „Geheimnis“ — „wie es im einzelnen zugegangen“ — blieb jedoch im Märchengleichnis gewahrt.

¹⁾ Vgl. oben S. 66: an F. W. H. v. Trebra 24. Nov. 1813.

²⁾ An Zelter 17. Mai 1815 (WA IV 25, 330).

³⁾ So fühlte er sich in Rom in einem „Zauberkreise“ (27. Oktober 1787; WA I 32, 115), befindet sich darin „gleich wieder wie bezaubert“ (ebd.). (Als „Magnetenberg“ bezeichnete er Rom; in einem Brief an Carl August; vgl. oben S. 33.) In Palermo erscheint ihm der öffentliche Garten „feenhaft“ (7. April 1787; WA I 31, 105); es ist „der wunderbarste Ort von der Welt“ (ebd.), ein „Wundergarten“ (106). Als Gast im Palast des „wunderlichen Prinzeßchen“ Filangieri fühlt er sich wie „der Sultan in Wielands Feenmärchen“ (12. März 1787; WA I 31, 41). Überhaupt aber reist er anonym durch Italien, gelegentlich sogar als Kaufmann verkleidet, wie so mancher Prinz in 1001 Nacht.

⁴⁾ Biedermann² 5, 176. — Müller, Unterhaltungen 281.

Das Merkwürdige der 1001-Nacht-Geschichte liegt in der Schicksalhaftigkeit, mit der der Held des Märchens, Schacabac, eines Tages in den Palast des mächtigen Barmekiden gelangt, und — durch sein besonderes Verhalten — dessen Gunst unversehens in einem solch erstaunlichen Ausmaß gewinnt, daß dieser ihn nicht nur zu seinem liebsten Freund, Hausgenossen und nächsten Vertrauten erklärt, sondern ihm auch nach nur wenigen Tagen ohne Bedenken die ehrenvollste Stellung, die Verwaltung seines Vermögens und Oberaufsicht über alle Untergebenen anvertraut. Schacabac rechtfertigt das in ihn gesetzte Vertrauen und erfreut sich der unveränderten Gunst und Freundschaft seines Gebieters. Diese glückliche Zeitspanne im Dienste des befreundeten Gönners währt, wie der Text ausdrücklich angibt, genau zwanzig Jahre: „Schacabac eut tout sujet d’être content des bontez et des honnêtetez du Barmecide, qui le goûta, en usa avec lui familièrement, et lui fit donner un habit de sa garde-robe.¹⁾ Le Barmecide trouva dans mon frère [Schacabac] tant d’esprit, et une si grande intelligence en toutes choses, que peu de jours après il lui confia le soin de toute sa maison et de toutes ses affaires. Mon frère s’acquitta fort bien de son emploi durant vingt années.“²⁾

Das besondere Verhalten Schacabacs, das ihm, wie erwähnt, die Zuneigung des Barmekiden verschafft, besteht in folgendem. Ebenso geistesgegenwärtig wie geduldig geht er auf dessen Scherze ein, als dieser ihn auffordert mit ihm zu tafeln, aber kein Essen auftragen läßt, sondern seinen Gast mit nur in der Einbildung vorhandenen Speisen regaliert. Als der Barmekide ihn nötigt, tüchtig zuzulangen und selber zu kauen anfängt, beginnt auch Schacabac die Kiefer zu regen und macht muntere Miene zum grausamen Spiel. Denn wie der Barmekide sehr wohl weiß, hat er den ganzen Tag noch nichts gegessen und kommt vor Hunger fast um. Trotzdem übt er größte Selbstbeherrschung, lobt die Köstlichkeit der Speisen, erkundigt sich nach den Gewürzen und drückt in Worten, Mienen und Gebärden, mit größtem Beifall seines Gastgebers, sein Entzücken über die imaginären Tafelgenüsse aus. Schließlich aber beteuert er, völlig gesättigt zu sein. Doch nun geht der Barmekide zum „Trinken“ über, und keine Entschuldigung gilt, die Schacabac vorbringt, um sich von der Fortsetzung des Scherzes zu dispensieren. Der Barmekide besteht auf seinem Willen, und so „trinken“ sie gemeinsam und berauschen sich an Wein, der ebensowenig wirklich vorhanden ist wie vorher der ganze Festschmaus. Schacabac macht zur Erheiterung des Hausherrn alle Gebärden des Trinkenden, doch dann, als das Spiel immer noch kein Ende nehmen will, versetzt er mit den Gesten eines völlig Betrunkenen dem Barmekiden einen so harten Schlag, daß dieser zu Boden taumelt und sich nur mit Mühe vor dem nächsten Hieb retten kann. Erst auf den Zuruf des Barmekiden, ob er von Sinnen sei, hält Schacabac inne und entgegnet: „Mein Herr, Ihr habt die Güte gehabt, Euren Sklaven bei Euch zu empfangen und ihm ein großes Festmahl zu geben. Ihr hättet Euch daran genügen lassen sollen, mir zu essen zu geben. Ihr hättet mir nicht auch noch Wein zu trinken geben sollen, denn ich habe Euch gesagt, es könne dann leicht geschehen, daß ich es an schuldigem Respekt gegen Euch fehlen lassen würde. Ich bitte Euch tausendmal um Vergebung.“ Der Barmekide gerät

¹⁾ Besondere Ehrenbezeugung. Vgl. oben S. 11, Punkt 9.

²⁾ Galland 3, 103. Insel-Ausg.² 1, 396—400.

hierauf keineswegs in Zorn, sondern lacht und verzeiht Schacabac den derben Schlag: er habe die Gefälligkeit gehabt, auf seine Laune einzugehen, und die Geduld, den Scherz bis zum äußersten mitzumachen, nun aber solle ihr Festmahl wirklich stattfinden. Es geschieht, und Schacabac genießt nun in der Tat ein orientalisch üppiges Mahl in Gesellschaft des Barmekiden. Er hat auch weiterhin allen Grund, sein Schicksal zu preisen, denn es begibt sich nun das Unerwartete: der Hausherr bietet ihm mit dem Bekenntnis, daß er einen Mann seines Charakters schon lange suche, in großer Herzlichkeit seine Freundschaft an. Er erhebt Schacabac zu seinem höchsten Beamten und macht ihn damit zum wohlhabenden Manne. Zwanzig glückliche Jahre verlebt Schacabac nun im Genuß höchsten Ansehens und in der Gunst seines edelmütigen und freigebigen Gönners.

Wenn Goethe — wofür doch vieles spricht — die Verse des Vorspruchs im Hinblick auf dieses Märchen niederschrieb, so würde man folgern dürfen, daß die Wendung von den „zwanzig Jahren“ ihm nicht von ungefähr in die Feder geflossen ist. Sie beruht dann auf der Realität der Quelle und lenkt deutlich auf letztere hin. Auch die Worte „Und genoß was mir beschieden“ vermögen wir dann viel lebendiger aufzufassen, wenn wir uns die konkreten Bilder des Festschmauses, welcher der „Prüfung“ folgt, und all der Güter vor Augen führen, die dem Schacabac durch des Barmekiden Freigebigkeit weiterhin „beschieden“ sind. Und schließlich berührt sich auch die Erzählung aus 1001 Nacht mit der sprichwörtlichen Redensart „schön wie die Zeit der Barmekiden“¹⁾ insofern, als sie ein Musterbeispiel barmekidischen Verhaltens darstellt.

Vergegenwärtigt man sich das Freundschaftsverhältnis zwischen Goethe und Carl August, besonders mit den charakteristischen Zügen seines Entstehens, so wirkt die Erzählung der Scheherazade wie ein Abbild desselben in einem typushaften, aber auch bis in Speziellstes seltsam ähnlichen Märchengleichnis.²⁾ Auch Goethe kam unversehens und jedenfalls über seine Zukunft noch völlig im ungewissen eines Tags an den Hof seines künftigen „Barmekiden“. Was ihn nach erstaunlich kurzer Probezeit die höchste Stellung bei Hofe gewinnen ließ, waren ganz ähnliche Eigenschaften und Verhaltensmaximen, wie man sie bei Schacabac sieht. Gleich diesem fügte er sich in die tausend Tollheiten, Launen und Scherze Carl Augusts. Gerade weil er alles „mitmachte“ und mit geistreichen Einfällen jeden Spaß erhöhte, gewann ihn der junge Herzog lieb. Volles Vertrauen aber errang Goethe dadurch, daß er im gegebenen Moment sich zu behaupten wußte und seinem eigenen Gefühl

¹⁾ Vgl. oben S. 111, Anm. 3.

²⁾ Vgl. auch Riemers Bericht (Mittheilungen 1, 290f.) über Goethes Anfänge am Weimarer Hof, darin besonders den von ihm gesperrten Ausdruck: „In das Geschäfts- und Staatsleben war Goethe... nicht durch Vorbereitungen und stufenweises Aufschreiten, sondern durch ein jugendliches Selbstvertrauen, man könnte sagen, übermütigen Wagesprung gekommen, und durch Charakter... und Lust ins Große und Ganze zu wirken, darin verblieben; woran zugleich ein antiker Freundschaftssinn und wahrhafte Dankbarkeit ihren gemüthlichen Antheil hatten.“

für Maß und Grenze mit Entschiedenheit beim Herzog — wohlthätig auch für diesen — Geltung verschaffte. Ein Bericht, den F. W. H. v. Trebra über die „lustige Gesellschaft“ der Sommermonate des Jahres 1776 gibt¹⁾, führt uns die Situation der ersten Freundschaftsentstehung in ihren charakteristischen Zügen vor Augen. Hier erfährt man, wie an Carl Augusts Tafel in Ilmenau und Stützerbach eine Art von Scherzen, von „handfälliger Lustigkeit“, geherrscht hat, die aufs lebhafteste an die Szene zwischen Schacabac und dem Barmekiden erinnert. „Völlig studentikos“ sei der „Ton“ gewesen, erzählt Trebra. „Unbewacht ausgelassen“ zu sein war hier „gewünscht“, wo nicht gar „gefordert“. „Allesammt“ bewiesen ihre Ausgelassenheit „mit Händen und Beinen, im Gebrauch gegen sich unter einander, und gegen die Höhern (!)“. Goethe allerdings habe dem Neuling in diesem Kreis um Carl August abgeraten, selber handgreiflich gegen „die Höhern“ zu werden: „duldet lieber, was sie körperlich euch zufügen, wenn sie sich zur handfälligen Lustigkeit herablassen.“ Von den burschikosen Einfällen des Herzogs, von den „etwas weit getriebenen zudringlichen Späßen“ gibt der Bericht mehrere Beispiele. Bemerkenswert ähnlich mit dem Schacabac des 1001-Nacht-Märchens in entsprechender Situation verhält sich Goethe; er verfolgte, wie Trebra beobachtete, den ganz bestimmten „Zweck: durch einen in überspannter Lustigkeit mit gemachten halben Schritt sich in die Möglichkeit zu bringen, von der andern Hälfte desto gewisser den...mächtigen Freund zurück zu halten“ und zur „Besonnenheit“ zu führen. „Zeichen entschiedener Klugheit“ habe Goethe bei allen „oft argen Lustigkeiten“ in dem „wildrigen Zusammenseyn“ an den Tag gelegt.

In Situationen wie den von Trebra geschilderten erprobten Goethe und Carl August ihren Charakter so weit, daß ein dauerndes Vertrauens- und Lebensverhältnis sich begründen konnte. Carl August war von gleichem Temperament, gleicher Großzügigkeit und Spontaneität wie der Barmekide des Märchens. Auch bei ihm spielte der „Charakter“ des neuangekommenen Gefährten die entscheidende Rolle, wenn er, kurz entschlossen und nach „Anciennität“ nicht fragend, den so viel Aufsehen machenden Beschluß faßte, Goethe in höchster Vertrauensposition bei sich zu behalten. So wurden jene „wildrigen“ Tafelszenen mit ihren „handfälligen“ Scherzen und Tollheiten für beide von größter und nachhaltiger Bedeutung. Wäre es da zu verwundern, wenn die frappierende Übereinstimmung dieser gewiß nicht alltäglichen Szenen mit den Zügen der Barmekidengeschichte schon frühzeitig Gegenstand des Gesprächs in Weimar, besonders auch unter den

¹⁾ Mittheilungen aus dem Goethe-Archiv: Lebensverhältnisse mit Ober-Berghauptmann von Trebra. 1813 (Goethe-Jahrbuch 9, 1888, 11 ff.). Nochmals gedruckt in: Walther Herrmann, Goethe und Trebra. Freundschaft und Austausch zwischen Weimar und Freiberg (Freiberger Forschungshefte ... Kultur und Technik D 9). Berlin 1955. S. 40 ff.

beiden Freunden wurde? Das Vergleichen lebendiger Vorgänge, Situationen, Persönlichkeiten mit literarischen Parallelen war zur damaligen Zeit ein besonders beliebtes Spiel.¹⁾ Gerade in den ersten Jahren von Goethes Anwesenheit erfreute sich im übrigen 1001 Nacht in Weimar vor allem durch Wielands Wirken einer solchen Popularität²⁾, daß die Kenntnis auch der Barmekidengeschichte wohl vorausgesetzt werden darf.

Übrigens erhielt Goethe den anschaulichen Bericht Trebras im Februar 1813. Er hatte den Freund um eine solche Aufzeichnung seiner Erinnerungen an die ersten Weimarer Jahre ersucht, hatte gebeten, „die Bilder jener glücklichen Epoche . . . wieder anzufrischen“ (27. Oktober 1812), da er seine Gedanken auf die Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit über das Jahr 1775 hinaus richtete. Es ist sehr wohl denkbar, daß gerade die lebensnahen Besonderheiten von Trebras Bericht Goethe an die Barmekiden-Geschichte von 1001 Nacht haben denken lassen, sowohl bei deren erster Lektüre im Februar 1813, wie aber auch später im Dezember 1816. In dieser Zeit (11.—20. Dezember 1816) beschäftigte er sich nachweislich intensiv mit jener Fortführung von Dichtung und Wahrheit.³⁾ Wenn er da die „Papiere zum 4. Band“ seiner Biographie wieder vornahm, so gehörte zu diesen „Papieren“ auch der Bericht Trebras. Wirklich wird der letztere auch jetzt erwähnt. In einem Schreiben an F. J. Bertuch vom 15. Dezember 1816 bittet Goethe auch diesen alten Weimaraner um Aufzeichnung von Erinnerungen und beruft sich dabei ausdrücklich darauf: „Schon mehrere Freunde z. B. Klinger und Trebra erzeugten mir dieselbe Gefälligkeit, und ließen mich von ihrer Seite in Epochen zurücksehen, die ich von der meinen niemals eben so würde durchschaut haben.“ Es sei ihm aber wichtig, „die Anfänge von Weimar klar und freundlich hinzustellen“. Nun ergibt sich aus diesem Zusammenhange zum erstenmal eine Möglichkeit, das Gedicht „Zwanzig Jahre ließ ich gehn“, dessen Entstehungszeit völlig unbekannt ist, wenigstens vermutungsweise zu datieren. Es wird in der zweiten Dezemberhälfte des Jahres 1816 entstanden sein. Hierfür spricht (1.) die Tatsache, daß der so stark an die Barmekiden-Geschichte aus 1001 Nacht erinnernde Trebra-Bericht Goethe jetzt wieder beschäftigte. Es kommt aber (2.) noch etwas hinzu. Goethe schrieb, durch bestimmte Lebensumstände veranlaßt, in dieser Zeit (Ende Dezember 1816) eine ganze Reihe von Kurzgedichten, die sich speziell mit dem Thema:

1) Im frühen Briefwechsel zwischen Goethe und Carl August vgl. die Anspielung auf Wieland bzw. 1001 Nacht („Fischepflucht“; oben S. 31 f.); Diderot („Maitre Jacqueschaft“; an Carl August 16. Juni 1782); Jesaias (an Carl August 24. Dez. 1775). Besonders das Gedicht „Ilmenau“ steckt voll solcher literarischer Vergleiche („Zaubermärchens Land“; „Zauberschatten“: 1001 Nacht?).

2) Vgl. oben S. 30 ff.

3) Vgl. (auch zum Folgenden): Mommsen, Entstehung von Goethes Werken. Bd 2, 494 f.

Lebensrück- und Überblicke aus der Altersperspektive befassen. Es sind Spruchgedichte, die zum guten Teil durch die Moallakat-Kasside des Zoheir, eine orientalische Quelle also, angeregt und wohl ursprünglich für die Spruchbücher des West-östlichen Divan bestimmt waren. Später wurden sie an den Anfang der „Zahmen Xenien“ gestellt,¹⁾ (Auch die jetzt Ende Dezember entstandene letzte Strophe der Ballade „Herein, o du Guter! du Alter herein!“ gehört in den genannten thematischen Bereich.) In „Zwanzig Jahre ließ ich gehn“ wird ja aber gleichfalls ein Rückblick aus der Altersperspektive getan, und zwar innerhalb eines Spruchgedichts! So gleicht es sowohl seinem Thema nach als auch durch die Form den erwähnten andern Spruchgedichten vom Dezember 1816. All das legt die Annahme tatsächlich sehr nahe, daß es gemeinsam mit diesen entstand, und wenn am 26. Dezember 1816 in Goethes Tagebuch „kleinere Gedichte“ erwähnt sind, so mag sich auch der später zum Vorspruch des Divan erkorene Vierzeiler darunter befunden haben.

Wenn Düntzer in seinen Erläuterungen bezüglich des Vorspruchs zum Buch des Sängers noch ausdrücklich betonte: „An die glückliche Stellung beim Weimarer Hofe ist nicht zu denken“, auch alle sonstigen Kommentare den Spruch nur im Sinne einer privaten Rückschau gelten lassen wollen, so ist uns im Gegensatz hierzu deutlich geworden: der Barmekidenspruch ist wohl als panegyrisches Dankgedicht an Carl August anzusehen. Hierauf hätte schon die Erwähnung der Barmekiden überhaupt die Erklärer führen sollen. Stellt doch dieses Geschlecht den Prototyp fürstlichen Mäzenatentums im Orient dar, wie Goethe selbst es in den Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan schildert.²⁾ Im Zusammenhang mit der Barmekidengestalt aus 1001 Nacht gesehen, finden sich dann noch die spezielleren Züge der Freundschaft zwischen Fürst und Minister angedeutet: nach der ungestümen Erprobungszeit die glückliche Symbiose.

In der Divan-Zeit kann übrigens die 1001-Nacht-Erzählung noch durch einen anderen Aspekt für Goethe neue Aktualität gewonnen haben. Das Glück Schacabacs ist einzig und allein geknüpft an die Person seines Gönners. Die „völlig schöne“ Epoche (die Zeit der „zwanzig Jahre“) endigt mit dem Leben des Barmekiden. Von nun ab waltet über Schacabacs Schicksal ein Unstern. Durch den eintretenden Herrschaftswchsel wird er seiner sämtlichen Güter beraubt, und er zieht es vor, außer Landes zu gehen. Gerade das mochte Goethe an seine Zeitsituation erinnern, von der das Gedicht „Hegire“ Kunde gibt. Die Möglichkeit, daß durch Umsturz, Regierungswechsel und dergleichen, jähe Veränderungen eintreten konnten, lag in der Napoleonzeit

¹⁾ Vgl. zu diesem Gegenstand: K. Mommsen, Goethe und die Moallakat. Sitzungsbericht der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jg. 1960. H. 2. S. 61–77.

²⁾ In den Kapiteln „Ältere Perser“ (WA I 7, 24) und „Caliphen“ (ebd. 39).

nahe. Es gab viele Beispiele für solche Schicksalswendungen. Goethe mochte sich gelegentlich ausgemalt haben, was aus ihm geworden wäre, wenn auch Carl Augusts Herrschaft von dem „Bersten der Throne“ betroffen gewesen wäre. Es ist vielleicht kein Zufall, daß bei Goethe — entsprechend der Abfolge im 1001-Nacht-Märchen — auf das Gedicht von den zwanzig völlig schönen Barmekidenjahren unmittelbar die Verse folgen, die vom völligen Umsturz der Verhältnisse, von Flucht, vom Verlassen des Landes handeln: „. . . Throne bersten, Reiche zittern, / Flüchte du . . .“¹⁾

MOTIVISCHES IN WILHELM MEISTERS WANDERJAHREN

I. Reflexionen im Vorbereitungsstadium

In einer nicht in den Druck aufgenommenen Partie der Tag- und Jahres-Hefte zum Jahre 1807 findet sich der folgende Passus: „Veranlaßt in das Feld der Märchen und kleinen Geschichtchen mich zu wagen, las ich gar manches schon Vorhandene dieser Art: Tausendundeine Nacht, Anekdoten der Königin von Navarra, dann den Dekameron des Boccac; größere verwandte Werke schlossen sich an: Daphnis und Chloe von Longus . . .“ etc.²⁾ Es folgt noch die Aufzählung vier weiterer Werke. Mit dem „Feld der Märchen und kleinen Geschichtchen“ ist auf die Erzählungen der Wanderjahre hingedeutet. Die erste Niederschrift einer ganzen Anzahl, überhaupt der Beginn der Arbeit an Wilhelm Meisters Wanderjahren, fällt in das Jahr 1807. Der zitierte Passus der Tag- und Jahres-Hefte stützt sich inhaltlich wie üblich auf Goethes Tagebücher. Dort finden sich die genannten Werke in etwa gleicher Reihenfolge erwähnt während der Zeit vom April bis zum August 1807.

Daß Goethe vor der Inangriffnahme größerer literarischer Aufgaben durch Lektüre älterer namhafter, in das gleiche Gebiet fallender Muster sich anzuregen, zu informieren, in „Stimmung“ zu bringen suchte, ist vielfach zu beobachten. So liest er, um sich für Dichtung und Wahrheit vorzubereiten, historische Werke aller Art, von den neuesten bis hinauf zu Tacitus. Einen analogen Vorgang haben wir hier. Bemerkenswerterweise steht 1001 Nacht zeitlich an der Spitze der zur Präparation auf die Wanderjahre gelesenen Werke. Goethe entlieh T. 5—12 der Galland'schen Ausgabe von 1768 aus der Weimarer Bibliothek vom 23. April bis zum 6. Mai 1807.³⁾ An 1001 Nacht dachte Goethe also zuerst, als er an die Wanderjahre herantrat: das wird nach dem, was wir oben⁴⁾ über die formalen Beziehungen zwischen beiden Werken

¹⁾ „Hegire“ (WA I 6, 5).

²⁾ WA I 36, 388f.

³⁾ Keudell-Deetjen Nr. 487.

⁴⁾ S. 57ff., besonders 62—65.

beobachten konnten, nicht überraschen. Allein schon für die Form des „Aggregates“, welche die in Angriff zu nehmende Arbeit erhalten sollte, war für Goethe 1001 Nacht das an erster Stelle stehende kanonische Beispiel. In diesem Zusammenhang wird nun eine weitere Tatsache interessant. Gleichzeitig mit 1001 Nacht liest Goethe in denselben Apriltagen des Jahres 1807 — seine eigenen Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten aufs neue, das Werk also, mit dem er es ganz bewußt der Scheherazade nachtun wollte, wie wir sahen¹⁾; das Werk, an dem sich alle Merkmale des „Aggregates“ so plastisch abzeichnen bis hinein in seine Entstehungsgeschichte. In den Tagebüchern spiegelt sich dieser Vorgang wie folgt:

19. April: Tausend und eine Nacht.²⁾

20. April: Die Erzählungen deutscher Ausgewanderten angefangen durchzugehen.

21. April: Die Erzählungen deutscher Ausgewanderten durchgegangen bis zu Ende.

26. April: Tausend und Eine Nacht, in der Ausgabe von Galland.³⁾

Die vier Notizen müssen gemäß den Tag- und Jahres-Heften als die ersten Zeugnisse der beginnenden Arbeit an Wilhelm Meisters Wanderjahren angesehen werden.⁴⁾ Am 17. Mai beginnt Goethe, nachdem er inzwischen noch die *Cent nouvelles nouvelles* gelesen hat, die Niederschrift des vierteiligen ersten Kapitels. Deutlich zeichnet sich somit in der Entstehungsgeschichte ab, wie die Wanderjahre bewußt die Richtung fortsetzen sollen, die in den Unterhaltungen eingeschlagen war, die Richtung, deren wesentlicher Repräsentant für Goethe 1001 Nacht war. Im Drucktext der Tag- und Jahres-Hefte heißt es über den ersten Beginn der Wanderjahre im Frühjahr und Sommer 1807: „An kleineren Geschichten, ersonnen, angefangen, fortgesetzt, ausgeführt, war diese Jahrszeit reich; sie sollten alle durch einen romantischen Faden (!) unter dem Titel: Wilhelm Meisters Wanderjahre zusammengeschlungen (!), ein wunderlich anziehendes Ganze bilden.“⁵⁾ Mit diesen Sätzen ist wiederum die Form des Aggregates gekennzeichnet, übrigens mit fast gleichen Ausdrücken, wie Goethe an anderer Stelle 1001 Nacht charakterisiert: „... Luftgebilde, über einem wunderlichen Boden schwankend ... wie sie uns Tausend und Eine Nacht, an einen losen Faden gereiht, als Beispiele darlegt.“⁶⁾

¹⁾ Oben S. 57ff.

²⁾ Das Register der Weimarer Bibliothek nennt den 23. April als ersten Entleihtag. Es ist jedoch ein oft zu beobachtender Fall, daß Goethe schon vor dem offiziellen Entleihtagdatum ein Werk liest; das Bibliotheksregister ist kein absolut zuverlässiges Datierungsindiz. — Möglich wäre, daß sich die Tagebucheintragung vom 19. April auf J. H. Voß' oder eine andere 1001-Nacht-Übersetzung bezieht, dann hätte sich Goethe am 23. von der Bibliothek den Galland kommen lassen. Es fällt auf, daß im Tagebuch vom 26. ausdrücklich die „Ausgabe von Galland“ erwähnt wird. ³⁾ WA III 3, 205f.

⁴⁾ Ebenso wie die oben S. 118 zitierte Stelle aus dem handschriftlichen Nachlaß zu den Tag- und Jahres-Heften fehlen diese Tagebuchstellen bei Gräf.

⁵⁾ WA I 36, 11.

⁶⁾ Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan, Kapitel „Mahomet“. WA I 7, 36f.

Bei der im Jahre 1807 systematisch betriebenen, mit 1001 Nacht einsetzenden Lektüre richtete Goethe aber nicht etwa einzig seine Aufmerksamkeit auf Formales für die Zwecke seiner Wanderjahre. Ein wesentliches Interesse gilt auch nachweislich dem Motivischen. „Motive“ zu notieren, zu untersuchen, zu kritisieren etc. zeigt sich Goethe in diesem Jahr überhaupt mehr als sonst beflissen. Charakteristisch hierfür sind ungewöhnlich ausführliche Tagebuchstellen über die Motive von „Daphnis und Chloe“ (22. Juli 1807), über Motive in Schillers Jungfrau von Orleans (27. Mai), über die Motive antiker und moderner Amphitryon-Bearbeitungen (13. Juli). Dann aber finden sich auch „Motive zu den Wanderjahren“ erwähnt (26. Mai), es werden „Motive aufgeschrieben“ (27. Mai), „romanenhafte Motive zu den Wanderjahren durchgedacht“ (6., ähnlich 7. August), „romantische Motive überdacht“ (8. August) etc. So ist es kein Zufall, wenn aus dieser Zeit der Motivjagd ein ganzes Heft von 17 beschriebenen Seiten sich erhalten hat, das fast ausschließlich der Fixierung aller möglichen „Motive“ diene. Das Heft stammt von Goethes Karlsbader Reise im Sommer 1807.¹⁾ In unserem Zusammenhang wird es darum von Bedeutung, weil es eine merkwürdige Erwähnung von 1001 Nacht bringt, die uns zeigt, wie Goethe in dieser Zeit auch bei den orientalischen Märchen die „Motive“ einer speziellen Überprüfung unterzieht. Die Stelle lautet:

Mehrere Formen der Begebenheiten
 Griechische Romane Arabische. Indische . . .
 Den Gang der Tausend und Eine Nacht in Absicht auf
 die Folge der Motive zu betrachten.
 Den Boccacc.
 Die Nouvelles Nouvelles.
 Die Nouvelles der Königin Margarethe und was sonst
 noch dergl. existirt, in mancherley Rücksicht, besonders
 aber in Absicht auf Ordnung der Massen.²⁾

Zunächst eine Vergewisserung: es darf von diesen Sätzen mit Sicherheit gesagt werden, daß sie im Zusammenhang mit der gedanklichen Vorarbeit zu Wilhelm Meisters Wanderjahren stehen. Denn es werden die gleichen Werke genannt — 1001 Nacht, Boccaccio, Nouvelles nouvelles, Nouvelles der Königin von Navarra —, die Goethe laut des Tagebuchs und gemäß den Tag- und Jahres-Heften aus „Veranlassung“ der „Märchen und kleinen Geschichtchen“, also der Wanderjahre, las.³⁾ Eine nicht unnötige Feststellung angesichts der Tatsache, daß das erwähnte Heft ein buntes Vielerlei motivischer Notizen enthält auch für andere Zwecke, obzwar wichtige Stichworte

¹⁾ Der Datierungsnachweis wird in Exkurs II erbracht; s. unten S. 307 ff.

²⁾ WA I 53, 4391–15.

³⁾ Vgl. oben S. 118.

einwandfrei für die Erzählungen und Rahmenhandlung der Wanderjahre bestimmt waren.

Was aber bedeutet es, wenn Goethe im Hinblick auf die Wanderjahre Untersuchungen der gekennzeichneten Art über 1001 Nacht anstellt? Ist ein solches „Betrachten“, von dem er redet, überhaupt denkbar? Gibt es in dem ausgesprochen ordnungslosen und formal lockeren Gefüge von 1001 Nacht etwas wie einen „Gang“, eine „Folge der Motive“? Welcher Art können Goethes Überlegungen und die Resultate seines „Betrachtens“ gewesen sein? Das sind schwierige Fragen. Ihre Beantwortung wird nicht ohne einige Umwege möglich sein.

Da Goethe offenbar ein Gemeinsames auch hinsichtlich der „Folge der Motive“ zwischen den geplanten Wanderjahren und 1001 Nacht zu erkennen glaubt, stellen wir zunächst einmal die entsprechenden Fragen für die Wanderjahre selbst. Hier läßt sich bei näherer Betrachtung erkennen, daß die „Motive“ in ihrer Gesamtheit, in ihrem „Gang“, ihrer „Folge“ eine sehr wichtige Rolle spielen. Wenn die Form des Aggregates Verzicht auf architektonische Einheit, Verselbständigung der Teile, lockeres „Zusammenschlingen“ durch einen „Faden“ bedeutet, so zeigt sich, daß speziell in Wilhelm Meisters Wanderjahren für die formale Ungebundenheit ein Äquivalent geschaffen wurde — vom Inhaltlichen her. Die Auswahl der Motive ist es, welche die Wanderjahre bei aller Inkohärenz der Episoden doch zu einem nicht völlig willkürlich zusammengewürfelten Kunstgebilde macht. Wir sehen einen fest begrenzten Kreis unter sich gleichstimmiger Themen, den sowohl die Erzählungen wie die Rahmenhandlung mit deutlicher „Folge“ umspielen. Selbstbeschränkung und Maßlosigkeit, Besonnenheit und Ungestüm, Entsagung und Leidenschaft, und was an Gegensätzen dieser Art im menschlichen Leben auftritt, wird konfrontiert mit vielfacher Wiederholung einer damit angedeuteten Wertung. Auf dem Entsagen liegt der Akzent, gemäß dem Untertitel des Romans: Die Entsagenden. Die ethische, oder wenn man will pädagogische Grundtendenz zieht sich wie ein roter Faden durch alle Wirren des „Geschlinges“, sie bindet es zusammen, greifbarer und deutlicher als der „romantische Faden“ der krausen Handlung. Es kommt so zu einer gemeinschaftlichen Aussage aller Teile, obgleich diese wenig oder z. T. gar nicht in formalen Zusammenhang gebracht sind. Der Mangel formaler Einheit wird also ersetzt durch Einheitlichkeit der Motive.¹⁾

Offenbar hatte Goethe die Absicht, zu untersuchen, ob auch in 1001 Nacht die Thematik der verschiedenen Geschichten irgendwie in eine Richtung

¹⁾ So betont Goethe in einem Schreiben an J. St. Zauper vom 7. Sept. 1821 in bezug auf die Wanderjahre ausdrücklich: „Zusammenhang, Ziel und Zweck liegt innerhalb des Büchleins selbst; ist es nicht aus Einem Stück, so ist es doch aus Einem Sinn, und dieß war eben die Aufgabe: mehrere fremdartige, äußere Ereignisse dem Gefühl als übereinstimmend entgegen zu bringen.“ (WA IV 35, 74.)

weise, und so durch die Motive etwa eine entsprechende Einheitlichkeit zutage trete, vielleicht eine ethische Grundtendenz nach Art seines Wanderjahre-Projekts. Anders wird man die Worte: „Den Gang der Tausend und Eine Nacht in Absicht auf die Folge der Motive zu betrachten“ kaum verstehen können. Daß die einzelnen Erzählungen aus 1001 Nacht mit allem phantastischen Märchenspiel jeweils ethische Lehren verbinden, war Goethe eine vertraute Vorstellung. Wir sahen, daß er dies ähnlich wie Wieland zu schätzen wußte. Sichere Zeugnisse für diese Schätzung finden sich bis in späte Jahre.¹⁾ Jetzt aber ging es allem Anschein nach um die Frage, ob im Gesamt von 1001 Nacht die ethischen Einzelmotive auf irgendeinen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Nun gibt es in 1001 Nacht vieles, was eine solche Frage berechtigt erscheinen ließ, vor allem zu einer Zeit, wo die philologische Forschung noch nicht den Charakter des Ganzen als eines höchst diffusen Sammelwerks herausgestellt hatte, wo überhaupt nur der begrenzte Ausschnitt der Gallandschen Ausgabe vorlag. Eine ganze Reihe ethischer Motive können z. B. die Vorstellung aufkommen lassen, daß sie mit beabsichtigtem Bezug auf die Rahmenhandlung auftreten. 1001 Nacht setzt ein mit einem Akt orientalischer Herrscherwillkür: dem aus absurden Gründen von Schahriar über seine Frauen verhängten Tod, gegen den sich Scheherazade durch ihre Erzählungen schützt. Es fehlt nicht an mannigfachen Gegenbeispielen von gerechten und milden Herrschern — Harun al Raschid etwa — oder sonst Mächtigen, die ihren Zorn zu zügeln wissen. Schon das Märchen der ersten Nacht bringt eine Handlung, die ganz das Aussehn hat wie eine beabsichtigte Parallele oder Folie zu der Grausamkeit Schahriars. Hier wird erzählt (bei Galland: *Le Marchand et le Génie*), daß ein Kaufmann einen den Augen nicht sichtbaren Geist durch zufälligen Wurf eines Dattelkerns getötet hat. Der Unschuldige wird von dem Vater des Getöteten, einem ungeheuren Genius, bedroht: er müsse zur Sühne enthauptet werden. Die Unschuld der Erzählerin Scheherazade wird damit deutlich unterstrichen: sie hat niemandem auch nur versehentlich Schaden zugefügt; so stellt Schahriars Absicht, sie zu töten, eine noch viel größere Grausamkeit dar als die des Genius. Das Märchenbeispiel und die Neugier des Sultans bewirken dessen erste Sinnesänderung: er will die Fortsetzung der Geschichte hören und die Tötung Scheherazades einen Tag aufschieben. In der 2. Nacht greift Scheherazade als Erzählerin das Motiv der Gnadenfrist auf. Schahriar hat ihr das Leben für einen weiteren Tag geschenkt, der erschreckende Genius in ihrem Märchen aber gewährt dem Kaufmann — für den ohnehin jeder Partei nehmen muß — ein volles Jahr, um seine Angelegenheiten zu ordnen und Abschied zu nehmen. Er ist damit hochherziger als der Sultan. Und so geht es weiter. Als das Jahr verstrichen ist, läßt sich der

¹⁾ Vgl. unten S. 157, 161 f.

Genius durch Erzählung von Geschichten weiter hinhalten, bis er schließlich dem Kaufmann das Leben schenkt!

Züge wie diese — man kann sie um zahlreiche Beispiele vermehren — sind sehr wohl geeignet, an einen Plan, einen Gang, eine beabsichtigte Folge der Motive in 1001 Nacht denken zu lassen. Voraussetzung ist nur, daß man an einen gemeinsamen Ursprung der Märchen denkt, was die Verfasserschaft betrifft. Was Goethe hierüber bei Galland las, konnte ihn an derartiges, wie auch an etwas wie einen einheitlichen Grundplan glauben lassen. Galland lobt ausdrücklich „le dessin ingénieux de l'Auteur Arabe, qui n'est pas connu, de faire un corps (!) si ample de narrations“.¹⁾ In seiner Vorrede spricht er wiederum von einem „Ganzen“ (corps), das eine „bewundernswerte Verkettung“ (enchaînement admirable) aufweise. Was die Verfasserschaft betrifft, gibt er hier einschränkend zu verstehen, daß „wahrscheinlich nicht alles von einer Hand sei“, spricht aber doch im ganzen wieder von einem „unbekannten Verfasser“.²⁾

Selbst als es nach Erscheinen der größeren Ausgaben im 19. Jahrhundert und nach Einsetzen der philologischen Arbeit klar geworden war, daß es keinen „Verfasser“ von 1001 Nacht geben könne, blieb die Versuchung, doch an ein planvoll angelegtes Ganzes zu glauben, bestehen. In diesem Zusammenhang verdient hier eine Arbeit genannt zu werden, die gerade Goethes Vorhaben, Gang und Folge der Motive zu untersuchen, in der denkbar extremsten Weise realisierte. Ihre Resultate sind heute wissenschaftlich unhaltbar, schon weil der Verfasser von der ebenfalls noch irrigen Vorstellung eines einzigen Redaktors ausging. Die Arbeit hat aber trotzdem ihren Nutzen, weil sie auf die Existenz und die ganz besondere Bedeutsamkeit der ethischen Motive in 1001 Nacht so eindrücklich hinweist.

In seinem Buch über den „Sinn der Erzählungen der Scheherazade“ versuchte A. Gelber nachzuweisen³⁾, daß 1001 Nacht kein zusammenhangloses Wirrsal von aufeinander gehäuften Geschichten sei, daß vielmehr die Folge der Motive fast eine „geschlossene Kette“ bilde. Gelber sieht eine Grundidee, einen „Plan“, einen „Sinn“ der Erzählungen, der nicht nur auf reizvoller Abwechslung in der Unterhaltung des grausamen Sultans beruhe, vielmehr auf dessen völliger Wandlung: seiner Erziehung zur Menschlichkeit. Gelber spricht von einem Schahriar-„Roman“, in dem dieser seelische Prozeß „das Vielfache zu einem Körper macht und das Zerstückelte zu einer Einheit erhebt“. Natürlich weist er auch auf das erste Märchen hin, das wir oben skizzierten.⁴⁾ Die Erzählerin stelle darin ihren eigenen Fall zur Debatte,

1) Widmung: A Madame la Marquise d'O, vorletzter Absatz (am Anfang von Galland Bd 1).

2) Avertissement, zweiter Absatz (am Anfang von Galland Bd 1).

3) Adolf Gelber: Tausend und Eine Nacht. Der Sinn der Erzählungen der Scheherazade. Wien u. Leipzig 1917.

4) Le Marchand et le Génie. Vgl. oben S. 122.

und so sei alles, was folge und was zunächst nur wie ein Urwald zügellos üppiger Phantasien erscheine, zutiefst beziehungsvoll. Während Scheherazade vor dem Auge des Sultans Bild um Bild vorüberziehen lasse, halte sie ihm im Grunde genommen nur immer wieder von allen Seiten sein eigenes Spiegelbild entgegen: in Beispielen von Exzessen der Willkür, von der Tötung Unschuldiger, vom Justizüben im Jähzorn, von der Entwürdigung des Menschen zur Tierstufe etc. Sie lehre ihn Abscheu empfinden vor der Raserei der Eifersucht, des Hasses pp., lehre ihn die Unzulänglichkeit des menschlichen Urteils und die Trüglichkeit der Dinge einsehen und leite ihn so nach und nach zur Herrscherpflicht der Milde und Gnade und der gerechten Abstufungen der Strafen je nach Grad des Verschuldens. An der Folge der Märchenmotive erkenne man den jeweiligen Stand des „Heilungsprozesses“ des Sultans, der am Ende zu reiner Menschlichkeit zurückgeführt sei. — Worauf Gelbers Untersuchungen hinzielen, ist deutlich: es geht ihm um die These von dem „einheitlichen Grundplan“, d. h. von dem einen einzigen Mann, der zwar nicht alles selbst erdichtet, aber bearbeitet und redigiert haben soll. Diese These, die vor Gelber schon Lane und Salhani vertraten, ist wissenschaftlich nicht zu halten. 1001 Nacht ist ein Sammelwerk, nicht einem einzelnen zuzuschreiben, sondern nach und nach mit literarischer Einwirkung von verschiedenen Seiten und aus verschiedenen Zeiten heraus entstanden. Zwischen den einzelnen Redaktionen herrscht außerordentliche Verschiedenheit, zwischen den verschiedenen Ausgaben größte Ungleichheit. Als vorläufiges Resultat der Forschungen konnte Enno Littmann 1923 in seiner Tübinger Akademischen Antrittsrede folgendes erklären: „daß etwa um das Jahr 800 ein persisches Geschichtenbuch, des Namens ‚die tausend Erzählungen‘ zu Bagdad ins Arabische übersetzt wurde. Dies Geschichtenbuch enthielt zum großen Teil indische Erzählungen, die aber bei ihrer Wanderung durch einheimische Anschauungen in Persien verändert und durch einheimische Stoffe vermehrt wurden. Die arabische Übersetzung erhielt den Namen ‚das Buch der tausend Nächte‘. In Bagdad kamen zu diesen Erzählungen viele andere hinzu, darunter auch solche, die aus Indien über Persien dorthin gekommen waren, die aber ursprünglich nicht zu dem Buche der ‚tausend Erzählungen‘ gehört hatten. Etwa um das Jahr 1000 mag diese Entwicklung abgeschlossen gewesen sein. Diese zweite, vermehrte Ausgabe . . . wanderte nach Ägypten, wo sie etwa um 1200 als das Buch von den tausend Nächten und der einen Nacht bekannt war. In Ägypten waren manche neue Geschichten hinzugekommen, und auch nach 1200 hörte diese Entwicklung noch nicht auf. In Syrien sowohl wie in Ägypten wurden immer wieder neue Geschichten zu den alten hinzugefügt; die alten wurden z. T. weggelassen, z.T. stark verändert. Es ist ein ewiges Schwanken in der Auswahl der Stoffe wie auch in ihrer Anordnung . . . Die verschiedenen Umarbeiter verfahren je nach ihrem Geschmacke und ihren Tendenzen, oder auch nach dem Material, das sie zur

Verfügung hatten, verschieden . . . Indien, Persien, Mesopotamien, Syrien und Ägypten, dazu auch das Türkentum waren an der Entstehung beteiligt . . . “¹⁾

Die merkwürdige Tatsache bleibt nun aber bestehen, daß trotz der verwirrend komplizierten uneinheitlichen Entstehungsweise die verschiedenen Redaktionen der 1001 Nacht etwas Entscheidendes gemeinsam haben. Man könnte es mit Oestrup „der Orientalen ästhetische Forderung des *utile cum dulci*“ nennen.²⁾ Hier liegt auch der Berührungspunkt mit vielen guten Einzelbeobachtungen von A. Gelber, hier liegt vor allem die Ursache, warum seine Untersuchungen überhaupt möglich waren: es sind tatsächlich feste Leitthemen festzustellen, die unter dem Gestrüpp von Witz und Phantasie in immer neuen Modulationen erscheinen. Das ist es auch, worauf jedenfalls Goethe aufmerksam geworden ist, als er den „Gang der Tausend und Eine Nacht in Absicht auf die Folge der Motive betrachten“ wollte. Gerade in dem noch übersichtlicheren Galland ließ sich derartiges besonders deutlich nachweisen. Ganz allgemein kann man also sagen: soweit in 1001 Nacht ethische Motive, und zwar eine wahrnehmbare Reihe wiederkehrender Leitmotive, auftreten und einen Schein von Einheitlichkeit erwecken, können wir auch von einer Ähnlichkeit mit Goethes Wanderjahren sprechen. Nur hat Goethe als Dichter und „Redaktor“ bewußt diese Einheitlichkeit geschaffen, während sie in 1001 Nacht durch die allgemeine Tendenz orientalischen Dichtens zum Didaktischen, zum *utile cum dulci*, entstanden ist. Daß Goethe 1001 Nacht als eine Art Vorbild im Auge hatte, läßt die Notiz aus der Zeit des Beginns der Arbeit an Wilhelm Meisters Wanderjahren vom Sommer 1807 deutlich erkennen.

II. Schatzhebung

Phantasie und Wirklichkeit zeigen sich in den Wanderjahren in mannigfaltiger Mischung. Der Roman enthält ein echtes Märchen, Die neue Melusine, er weist aber auch nicht wenige Partien auf, in denen die Sphäre des Realen unmerklich ins Phantastische und Märchenhafte hinübergleitet (Makarie, das „terrestrische Märchen“ von der Wünschelrute, die verschiedenen Episoden mit dem „Kästchen“ etc.). Wenn sich gelegentliche Anklänge an 1001 Nacht auch im Einzelmotiv zeigen, so wird das bei solcher Nachbarschaft zum Märchen überhaupt nichts Unerklärliches sein.

Am meisten Aufmerksamkeit verdient die Art und Weise, wie Goethe die Auffindung des Kästchens durch Felix im 4. Kapitel des 1. Buchs motivisch

¹⁾ Enno Littmann: Tausendundeine Nacht in der arabischen Literatur. Tübingen 1923. S. 9ff.

²⁾ Oestrup a. a. O. S. 27; das Horaz-Zitat dort gebraucht in bezug auf das Buch der sieben Wesire.

ausstattet. Hier erkennt man eine Reihe von Einzelheiten, die auffallend mit der Entdeckung der Wunderlampe im Aladdin-Märchen von Gallands 1001 Nacht¹⁾ übereinstimmen:

- | | |
|--|---|
| [1.] Der Knabe Aladdin wird von dem listigen (rusé) Zauberer ins Gebirge geführt. | Felix und Wilhelm werden in die Berge geführt, zunächst von dem listigen Fitz, dann von einem „Boten“. |
| [2.] Der Weg ist lang und ermüdend. (Aladdin fatigué: Galland 5, 217f.) | Unvermutet „beschwerlicher Pfad“ bergauf. (Motiv der wegversperrenden Bäume.) |
| [3.] Der Schatz (trésor caché) befindet sich in einer Höhle, im Gebirge. | Es geht in der 1. Fassung zunächst zu der „Höhle“, in die Felix steigt, wo er den „Schatz“, das Kästchen, findet, dann weiter zu dem „Riesenschloß“, in dem er einen weiteren Fund zu tun hofft. ²⁾ In der 2. Fassung verschmelzen Riesenschloß und Höhle in eins. |
| [4.] Der Zauberer warnt Aladdin vor den Gefahren der Höhle. (224f.) | Fitz warnt vor den Gefahren der Höhle. ³⁾ |
| [5.] Der Zauberer entzündet vor der Höhle ein Feuer aus trockenem Reisig. (Zum Zwecke einer Beschwörung: 220.) | Der Bote bemerkt vor dem Riesenschloß die „Aschenspur seiner Vorgänger“ und zündet ein „prasselndes Feuer“ an. |
| [6.] Nur der Knabe Aladdin darf in die Höhle steigen, nicht der Zauberer, der „Onkel“, der „Vaterstelle“ bei Aladdin vertritt. Dieser muß draußen warten. (226) | Nur Felix kann in die Höhle steigen, da die Öffnung zu klein ist. Wilhelm, der Vater, muß draußen warten. |
| [7.] Ehe Aladdin in die eigentlichen Schatzräume gelangt, geht es durch eine Vor-Höhle. | Wilhelm kann in den eigentlichen Schatzraum nicht hinein, nur in eine Vor-Höhle. |
| [8.] Die Schatzräume sind erleuchtet. (La lumière . . . dans le jardin: 233.)

(Bunte Äpfel an den Bäumen der Höhle, verwendet in Der neue Paris; vgl. oben S. 6.) | Der Höhlenraum ist „ziemlich erhellt“ (1. Fassung); „dämmerhell“ (2. Fassung). |
| [9.] Gespräch zwischen dem sich noch in der Höhle befindenden Aladdin und dem wartenden Zauberer. Selbständige Willensmeinung des Knaben gegenüber dem „Onkel“. (228f.) | Gespräch zwischen dem in der Höhle befindlichen Felix und dem wartenden Wilhelm. Felix erteilt dem Vater Anweisungen. |

¹⁾ Histoire d'Aladdin ou la lampe merveilleuse. Galland 5, 198—464.

²⁾ WA I 25², 8 und 16.

³⁾ WA I 24, 58. Vgl. 1. Fassung: WA I 25², 8.

[10.] Aladdin gibt den Besitz der Lampe nicht auf, erteilt dem Zauberer diesbezügliche Abfuhr.

[11.] Heraussteigt A. unmittelbar „aus der Erde“: „la terre s'ouvrit, et il se trouva hors du caveau... en regardant autour de lui, il fit fort surpris de ne pas voir d'ouverture sur la terre. Il ne put comprendre de quelle manière il se trouvoit si subitement hors de ses entrailles; il n'y eut que la place où les broussailles avoient été allumées, qui lui fit reconnoître à peu près où étoit le caveau.“ (235 f.)

[12.] Aladdins Rückweg zur Stadt geht durch deren vorgelagerte Gärten. (Jardins qui l'environnoient: 236.)

[13.] Aladdin zu Hause müde und hungrig „dormit toute la nuit d'un profond sommeil... Il se leva; et la première chose qu'il dit à sa mère, ce fut qu'il avoit besoin de manger“. (243)

[14.] Der Geist der Lampe besorgt, da die Mutter nichts hat, ein Gedeck „avec six grands pains blancs comme neige, sur les plats, deux bouteilles de vin exquis...“ (245)

Felix' Besitzerfreude gegenüber dem neugierigen Fitz.¹⁾ Er speist diesen mit „Märchen“ ab.

„...als kurz darauf Felix aus der Erde hervorguckte. Man konnte wirklich sagen, aus der Erde (!): denn die Felsenspalte, durch die er herausschaute, war kaum breit genug, um seinen Kopf durchzulassen... Endlich erhob sich der Knabe schnell aus der Spalte.“²⁾

(„Die Aschenspur seiner Vorgänger“, vgl. oben Punkt 5.)

Felix und Wilhelm gelangen steil den Berg hinab zum Garten der „ausgedehnten Güter des großen Landbesitzers“.³⁾

Felix angekommen, müde und hungrig: „er lag im tiefsten Schlafe, schöner und frischer als je...“

Als Felix erwachend ein

gedecktes Tischchen, Obst, Wein, Zwieback... bemerkte... glaubt [er] geträumt zu haben.“⁴⁾

Eine Kette von korrespondierenden Motiven weist darauf hin, daß Goethe die Szene des Schatzfindens in ihrem Aufbau dem Aladdin-Märchen nachgestaltet hat. Gewiß träumt der Dichter die einzelnen Motive frei und selbstständig weiter, aber es sind eben doch die Stationen der Handlung des „Aladdin“, die Stationen eines erprobten Erzählschemas, an die er sich anschließt. Nach Art von 1001 Nacht geht auch das unbekümmerte Hinüberspielen aus der realen in die Sphäre des Märchenhaften vor sich. Der erste Einbruch des Phantastischen ist vollzogen, als im vierten Kapitel der Wanderjahre das Stichwort „Schatzgräber“ fällt.⁵⁾ Die Erwähnung des „Riesenschlosses“ bald darauf bedeutet die Fixierung der Märchensphäre. Als wäre es das Selbstverständlichste von der Welt, wird das Riesenschloß mit „schwarzen Säulen“ dann geschildert. In der 1. Fassung der Wanderjahre, in welcher die Schatzhöhle und das Schloß zwei getrennte Stationen

¹⁾ WA I 24, 62; WA I 25², 9.

²⁾ 1. Fassung, WA I 25², 8; vgl. WA I 24, 60 (2. Fassung).

³⁾ WA I 24, 61.

⁴⁾ WA I 24, 66f.

⁵⁾ WA I 24, 57.

waren, spricht Goethe nicht nur von schwarzen Säulen, sondern ausdrücklich von einem „Säulenpalast, der über eine ungeheure Masse Trümmer schwarz und wunderbar hervorragte“¹⁾: es handelt sich also um ein schwarzes Schloß überhaupt. Das weist wiederum auf 1001 Nacht; denn in zwei berühmten Geschichten, in denen die Scheherazade besonders unheimliche Schlösser vorführt, werden diese ausdrücklich als schwarz geschildert. Das erste Château très-fort, d'un beau marbre noir poli ist — ähnlich dem der Wanderjahre — unbewohnt und unheimlich in seiner menschenleeren Verlassenheit²⁾; das zweite riesige Palais bâti de marbre noir behaust ein menschenfressender schwarzer Riese.³⁾ — Eine weitere Anlehnung bedeuten die in der 1. Fassung der Wanderjahre sich anschließenden Worte: „Ohne jedoch viel auf das zu achten, was er vor Augen sah, forschte Felix sogleich nach den übrigen versprochenen Wunderorten; und als nichts davon zu sehen war, wußte Fitz sich nicht anders zu entschuldigen, als daß diese Dinge nur an gewissen Sonntagen und heiligen Festen wenige Stunden sichtbar seyen.“ Daß Paläste, Schlösser etc. in 1001 Nacht plötzlich verschwinden, nicht sichtbar sind und wieder auftauchen, ist ein beliebtes Motiv der Scheherazade. Wir sprachen davon gelegentlich des Neuen Paris.⁴⁾ Auch Aladdins Palast verschwindet, um nach einiger Zeit wieder zu erscheinen. Speziell trifft dies auch zu auf das Schloß von schwarzem Marmor in der eben genannten Histoire du Pescheur: obwohl nahe der Königsstadt gelegen, hat niemand in der Umgebung des Königs je davon reden hören. Das gleiche gilt von den Palästen der Fee Pari Banu.⁵⁾

Als eine besonders auffällige Stelle verdient in der Schatzgräberszene, wie sie sich in Parallele zur Aladdin-Geschichte abspielt, hervorgehoben zu werden das „Aus-der-Erde-Hervorgucken“ des Felix (in der 1. Fassung). Im Grunde ist dies eine überflüssige Zutat. Ein ganzer Satz wird benötigt, um es zu erklären: „Man konnte wirklich sagen, aus der Erde: denn ...“ etc.⁶⁾ Warum dieser Umstand? Bei Goethes haushälterischem Verwenden von Details ist derartiges nicht Zufall. Hier scheint nur die Beziehung zur Vorlage eine ausreichende Erklärung zu geben. Aladdins Wiederauftauchen mit Hilfe des Geistes der Lampe ist ja kein Weg durch die Höhle und ihre Vororte zurück zum Eingang, sondern er stößt unmittelbar aus der Erde hervor. Er staunt selbst und sucht eine Öffnung, sieht aber keine mehr, nur die Aschenspur verrät ihm die Identität des Ortes. Dies prägte sich Goethe ein und beeinflusste sein Erzählen. In der 2. Fassung bemerkte er selbst das Unnötige und Unorganische seiner Ausführlichkeit an dieser Stelle; hier heißt es dann: „Felix schaute am Boden aus einer Kluft des schwarzen (!) Gesteines hervor.“

¹⁾ WA I 25², 16.

²⁾ Galland 1, 157 ff.: Histoire du Pescheur.

³⁾ Galland 4, 443 ff.: Histoire de Codadad. Vgl. oben S. 40 ff.

⁴⁾ Oben S. 7, Punkt 2.

⁵⁾ Vgl. unten S. 175–79; 287 f.

⁶⁾ Vgl. oben S. 127, Punkt 11.

Alles weist darauf hin, daß Goethe bei Ausgestaltung der Szene des Schatzhebens mit Vorbedacht einem Erzählschema gefolgt ist, wie es ihm die Scheherazade darbot. Schatzfinden, Schatzgraben gehört ja zu den stehenden Themen von 1001 Nacht. Gewisse Grundzüge kehren dabei wieder, ganz nach Art eines Erzählschemas. Im Hinblick hierauf, aber gewiß auch wegen des eigentümlichen Reizes dieser Darstellungen betrachtete Goethe offenbar die orientalischen Erzählungen als kanonische Muster auf diesem Gebiet, denen man gut tat sich anzuschließen. (Die Einholung der Wunderlampe im Aladdin-Märchen war nur ein besonders prominentes Beispiel dieser Erzählgattung. Es läßt sich zeigen, daß Goethe auch noch andere für seine Darstellung heranzog.)

Das wird noch deutlicher, wenn wir ein weiteres recht seltsames Motiv ins Auge fassen, dem wir in der Schatzhebungsszene der Wanderjahre wie des „Aladdin“ begegnet waren. Wir sahen, daß derjenige, der Wilhelm und seinen Sohn zum Schatz hinführt, der Bote, kaum angekommen vor dem Schloß, „die Aschenspur seiner Vorgänger bemerkt“ und — wie der Zauberer im Märchen nun ein Feuer anzündet.¹⁾ Man darf sich hierüber gewiß verwundern. Das Motiv ist in der Szene des Romans — es gehört der 2. Fassung — an sich wiederum überflüssig; es ist heller Tag, niemand verlangt ein Feuer („frugale Kost“ konnte auch ohne Feuer verzehrt werden). Goethe ist sonst sparsam und wählerisch mit Details solcher Art. Warum vor allen Dingen die Erwähnung von „Asche“ und „Vorgängern“? Offenbar ist hier die Phantasie des Dichters gebunden an die berühmte Vorlage: am Ort, wo der Schatz liegt, wird Feuer gemacht, gibt es Asche. Für Aladdin spielt die Asche eine besondere Rolle: an ihr als einzigem Zeichen erkennt er, aus der Erde wieder aufgetaucht, daß er sich am Ort des Höhleneingangs befindet, der selbst inzwischen völlig unsichtbar geworden ist. In dieser Funktion der Kennzeichnung des Schatzortes durch „Feuer“ und „Asche“ scheint sich Goethe das ganze Motiv eingeprägt und nun bei seinem Erzählen gleichsam aufgedrungen zu haben. So wurde es innerhalb des gesamten Erzählschemas aus 1001 Nacht übernommen.

Als Goethe an den ersten Kapiteln der 2. Fassung der Wanderjahre arbeitete, war er im Besitz der 1824/25 erschienenen Breslauer Ausgabe von 1001 Nacht.²⁾ Im 8. Band dieser Ausgabe, der das Aladdin-Märchen enthält, folgt bald auf dieses ein weiteres ausgeprägtes Schatzheber-Märchen, die „Geschichte des blinden Baba Abdallah“. ³⁾ Ganz wie im Aladdin wird hier ein Schatzsuchender von einem Schatzkundigen (einem Derwisch) ins

¹⁾ Vgl. oben S. 126, Punkt 5; S. 127, Punkt 11.

²⁾ Über seine Beschäftigung mit dieser neuen deutschen Übersetzung und ihre ausgiebige Benutzung vgl. unten S. 155 ff.

³⁾ BrA 8, 205 ff. Bei Galland steht sie unter dem Titel „Histoire de l'aveugle Baba-Abdallah“ unmittelbar nach der Aladdin-Geschichte: 5, 476 ff.

Gebirge geführt. Vor dem Schatzort angekommen, wird gleichfalls — das obligate Feuer entzündet: „Ich fand den Derwisch, wie er mit einem Feuerzeuge in der Hand etwas dürres Holz, um Feuer anzumachen, zusammentrug. Sobald er es angemacht hatte, warf er etwas Räucherwerk hinein . . .“ Folgt die Beschwörung, worauf der Eingang zum Schatz sichtbar wird. Wir sehen also: das Motiv „Feuer vor dem Schatzort“, wie Goethe es verwendet, ist typisch für diese Erzählgattung. Es hat fast den Anschein, als ob der Dichter damit ausdrücklich an die Schatzhebergeschichten der Scheherazade erinnern wollte.

Die „Geschichte des blinden Baba Abdallah“ hat noch weitere Spuren in der Schatzhebungsgeschichte der Wanderjahre hinterlassen. Ebenfalls in der 2. Fassung heißt es von dem „Riesenschloß“: „Wände von Säulen ragten auf einem einsamen Gipfel hervor.“¹⁾ Der Schatzort der Abdallah-Geschichte ist gleichfalls ein Schloß, ein „prächtiger Palast“. Er ist gelegen auf einem „Felsen, der zwischen den beiden Bergen lag und in senkrechter Linie sehr hoch emporstieg“. Also auch die Eigentümlichkeit des Lokals hat Goethe jetzt übernommen.²⁾ Daß der Dichter jedoch bereits bei der 1. Fassung die Abdallah-Geschichte auch im Auge hatte, läßt eine Stelle vermuten, die wiederum für sich genommen als überflüssige Zutat wirkt (die 2. Fassung hat sie getilgt). — Bei der Betrachtung des „Riesenschlosses“ hieß es da: „Die Kinder blieben überzeugt, daß hier ein Werk von Menschenhänden stehe; Wilhelm sah wohl, daß es ein Werk der Natur war; aber er wünschte sich Montan, um dessen Meynung darüber zu vernehmen.“³⁾ Dieses Schwanken in der Beurteilung ist gewiß seltsam. Schwerlich kann man sich in der Realität ein Objekt denken, dem es nicht sofort anzusehen wäre, ob es natürlich oder künstlich entstand. Der Zug soll ein märchenhaftes Zwielft über die Szene verbreiten. Als Einfall wird ihn Goethe der Beschreibung des Schatzortes in der Abdallah-Geschichte verdanken, wo es nämlich heißt: „Un palais magnifique pratiqué plûtôt par le travail des Génies que par celui des hommes: car il ne paroisoit pas que des hommes eussent pû même s'aviser d'une entreprise si hardie et si surprenante.“⁴⁾ Auch hier findet sich die Unterstreichung des Märchenhaften ausgedrückt durch die bezeichnende Frage: können Menschen das gebaut haben?

Die Erzählung vom Auffinden des „Kästchens“ nach Art einer Schatzhebungsgeschichte von 1001 Nacht schrieb Goethe nieder in der 1. Fassung Juni 1810, also zu einer Zeit, da er sich zuvor (November 1808) ausführlich mit der Aladdingeschichte beschäftigt hatte im Zusammenhang mit Oehlenschlägers Dramatisierung des Märchens.⁵⁾ Das erklärt hier entste-

¹⁾ WA I 24, 59.

²⁾ In der 1. Fassung hieß es an entsprechender Stelle: „Säulenpalast, der über eine ungeheure Masse Trümmer schwarz und wunderbar hervorragte.“

³⁾ WA I 25², 16f.

⁴⁾ Galland 5, 482.

⁵⁾ Vgl. oben S. 86ff.

hungsgeschichtlich diese Anlehnung der Wanderjahre.¹⁾ Die 2. Fassung dieser Episode ist entstanden in der Zeit vom Juni 1825 bis etwa zum Februar 1826. Jetzt stand Goethe noch ganz unter dem Eindruck der systematischen Lektüre der neuen Breslauer Ausgabe von 1001 Nacht, die im Mai 1825 zu Ende geführt war.²⁾ Was die „Geschichte des blinden Baba Abdallah“ betrifft, so werden wir sehen, daß er ihr auch für die Schatzgräber-Partien im 1. Akt des Zweiten Teils von Faust Motivisches entnahm.³⁾ Das Wort „Kästchen“ ist übrigens stehender Ausdruck für schatzbewahrende Behälter in 1001 Nacht.⁴⁾ In seinen Briefen gebraucht es der alte Goethe überaus häufig in diesem Sinne, d. h. ähnlich wie den Ausdruck „Schwänchen“. So sendet er am 7. April 1831 an J. Chr. v. Loder ein „Kästchen“ mit einem „Schatze“ — d. i. 20 Bänden seiner Werke.

Das Schatzgräbermotiv als Ganzes erfährt in den Wanderjahren eine gleiche Behandlung wie in der Ballade „Der Schatzgräber“. Mit dem Kästchen befaßt sich nur Felix, solange er Knabe ist, und die neugierige Hersilie. Wilhelm interessiert sich nicht dafür, er ist „zu ernstlich beschäftigt“ (Buch 3, Kap. 3), nämlich mit solider nützlicher Tätigkeit. So bleibt es bis zum Schluß uneröffnet. Es kommt gar nicht dazu, eine eigentliche Rolle zu spielen, wir warten vergeblich darauf. Daraus mag als Lehre zu entnehmen sein: daß in seinem Kreise zu wirken, zu nützen, sich zu betätigen des Menschen Aufgabe sei, nicht aber nach Dingen Ausschau zu halten, die ihn nichts angehen, gemäß der Devise der Ballade:

Grabe hier nicht mehr vergebens.
Tages Arbeit! Abends Gäste!
Saure Wochen! Frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.

Diese Lehre hielt Goethe offenbar für wichtig genug, um sie an die berühmten Schatzsuchergeschichten der Scheherazade anzuschließen. Vielleicht spielte bei Goethe auch der Wunsch mit, im Gegensatz zu Oehlenschläger zu zeigen, wie man einen fruchtbaren modernen Gebrauch von diesem alten orientalischen Motiv machen konnte.

III. Die Gestalt des Barbiers

Der Barbier, der in den Wanderjahren die Geschichte von der Neuen Melusine erzählt, ist dem ganzen eigenartigen Gepräge seiner Gestalt nach ein Abkömmling des berühmten Barbiers von Bagdad aus 1001 Nacht. Er trägt die sehr markanten Züge dieses Berufsgenossen, Züge, die ihre eigentliche

¹⁾ Auch in dem 1811 geschriebenen Neuen Paris finden sich Motive des Aladdin-Märchens, mit wörtlichen Anklängen; vgl. oben S. 6.

²⁾ Siehe unten S. 155—59.

³⁾ Siehe unten S. 192ff.

⁴⁾ Vgl. z. B. BrA 10, 81—84.

Herkunft gerade da verraten, wo Goethe ihre Akzente mit leisem Humor verschoben hat.

Eine Haupteigenschaft, die an dem Barbier der Wanderjahre hervorgehoben wird, ist seine Schweigsamkeit. Während er Wilhelm bediente (Buch 3, Kap. 1), „schwieg er still“; gleich darauf wird er geradezu als „der Schweigsame“ bezeichnet und als der „schweigsame Barbier“¹⁾. Bei seinem stummen Abgang nennt Wilhelm ihn einen „Abkömmling“ des „Rotmantels“²⁾, d. h. des in Musäus' Märchen „Stumme Liebe“ geisternden Barbier-Gesperstes. Aber dieser Vergleich stellt nicht mehr dar als die scherzhafte Deutung eines Symptoms, zu dem Wilhelm vorerst die Erklärung fehlt. Er trifft nicht das eigentliche Geheimnis des schweigsamen Barbiers, der alles andere als ein Gespenst ist. Über dies Geheimnis erteilt erst später Lenardo umständlich Auskunft. Schweigsamkeit ist im übrigen — wir werden darauf zurückkommen — das einzige mögliche *tertium comparationis* mit Musäus' Barbier, und auch dies lediglich dem Schein nach. Die echte Herkunft dieser Eigenschaft des Goetheschen Barbiers wird erkennbar, wenn Lenardos Charakteranalyse sie erklärt und ihr eine Reihe weiterer charakteristischer Züge an die Seite stellt. Was sich da ergibt, hat mit Musäus nichts, mit 1001 Nacht dagegen sehr viel zu tun. Aus Lenardos Analyse erfährt man: es hat mit der Schweigsamkeit des Barbiers der Wanderjahre eine besondere Bewandnis. Ursprünglich war auch er wie alle seine Berufsgenossen geschwätzig. Es ist die besondere Form des Entsagens, die er sich als Mitglied des Wanderbundes auferlegt hat, daß er freiwillig auf diese „oft lästige Geschwätzigkeit“³⁾ Verzicht leistet und aus gutem Vorsatz ein „Schweigsamer“ wird. So resultiert sein Schweigen aus Weltanschauung, nicht aus Naturanlage. Eine einzige Form der Rede bleibt ihm erlaubt, sie hat sich sogar durch sein konsequentes Schweigen speziell entwickelt: er erzählt gelegentlich mit besonderer Virtuosität Märchen und Geschichten. „Dieser . . . hat nun — so schildert Lenardo den Barbier — auf die Sprache Verzicht gethan, insofern etwas Gewöhnliches, oder Zufälliges durch sie ausgedrückt wird; daraus aber hat sich ihm ein anderes Redetalent entwickelt, welches absichtlich, klug und erfreulich wirkt, die Gabe des Erzählens nämlich. [Absatz.] Sein Leben ist reich an wunderlichen Erfahrungen, die er sonst zu ungelegener Zeit schwätzend zersplitterte, nun aber durch Schweigen genöthigt im stillen Sinne wiederholt und ordnet. Hiermit verbindet sich denn die Einbildungskraft und verleiht dem Geschehenen Leben und Bewegung. Mit besonderer Kunst und Geschicklichkeit weiß er wahrhafte Märchen und märchenhafte Geschichten zu erzählen, wodurch er oft zur schicklichen Stunde uns gar sehr ergötzt, wenn ihm die Zunge durch mich gelös't wird.“⁴⁾

¹⁾ WA I 25¹, 70f.

²⁾ WA I 25¹, 70₂₇.

³⁾ WA I 25¹, 129.

⁴⁾ Buch 3, Kap. 6: WA I 25¹, 130.

Nicht des Musäus stummes Gespenst, sondern der berühmte Barbier aus 1001 Nacht weist ein Ensemble all dieser merkwürdigen Züge auf, wie sie hier auftreten: 1. Tendieren zur Schwatzhaftigkeit, 2. Bemühen um Schweigsamkeit aus weltanschaulichem Vorsatz, 3. Gabe des virtuosen Erzählens.

Bekannt wurde jene Figur der Scheherazade besonders durch Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad“. Die Oper läßt mehr den Zug der Geschwätzigkeit hervortreten, da sie nur diejenige Episode aus der betreffenden 1001-Nacht-Partie, wo diese Eigenschaft dominiert, behandelt. Aber der Barbier der Scheherazade ist gleichfalls ein „Schweigsamer“. Er behauptet es jedenfalls mit größter Hartnäckigkeit: „Je fais une profession particulière de me taire; et c'est par cette vertu que je me suis acquis le titre glorieux de Silencieux . . . C'est le fruit que j'ai tiré de ma Philosophie: enfin cette vertu fait toute ma gloire et mon bonheur.“¹⁾ Gleichfalls gekennzeichnet, oder vielmehr geradezu offiziell „betitelt“ als „der Schweigsame“ bemüht sich also auch dieser Barbier wie der in den Wanderjahren zu schweigen aus Weltanschauung („Profession“, „Philosophie“). Entrüstet weist er den Verdacht der Geschwätzigkeit von sich ab: „tout le monde au contraire me donne l'honorable titre de silencieux.“²⁾ Um seine Schweigsamkeit zu beweisen, erzählt er ein Abenteuer aus seinem Leben; hier blieb er tatsächlich schweigsam in einer Lage, in der jeder andere geredet hätte³⁾: wo es nämlich um seinen Kopf ging. Sein Zuhörer, der Kalif, bewundert daraufhin auch gebührend seine „constance à garder le silence“.⁴⁾

Aber dieser mit so ausgesprochenem Willen zum Schweigen behaftete Barbier Scheherazades entwickelt auf einem Spezialgebiet ein unbezweifeltes und von ihm selbst keineswegs geleugnetes oratorisches Talent: er ist ein großer Erzähler.

In Gallands *Mille et une nuit* ist er der einzige, den die Scheherazade eine ganze Reihe von verschiedenartigen Geschichten — insgesamt sieben — erzählen läßt. Sonst legt sie nur gelegentlich dieser oder jener Figur eine bestimmte Separaterzählung in den Mund. Am nächsten käme dem Barbier als Fabulierer allenfalls der von seinen sechs Reisen berichtende Sindbad, doch handelt es sich hier im Grunde um eine große Erzählung: die Autobiographie des Odysseus der 1001 Nacht. Die interessanten Geschichten, die der Barbier von seinen Brüdern erzählt — darunter befindet sich die oben betrachtete von Schacabac und dem Barmekiden⁵⁾ —, sind aber inhaltlich ganz selbständige, völlig untereinander verschiedene Gebilde. Von dem Barbier ließe sich also sagen, daß er wie kein zweiter in 1001 Nacht in augenfälliger Weise mit der Scheherazade selbst in Konkurrenz tritt: er ist wie sie geborener

¹⁾ Galland 3, 11 f. ²⁾ Galland 2, 446.

³⁾ „... dans une occasion qui auroit excité la démangeaison de parler à un autre“; Galland 3, 11.

⁴⁾ Galland 3, 11. ⁵⁾ Oben S. 111, 113 f.

Fabulierer und bleibt dem Leser als solcher im Gedächtnis. Auch wird er als der berühmte Erzähler eigens charakterisiert: „Homme silencieux“ redet der Sultan von Kaschgar den Barbier an, den er um seiner Scheherazadefähigkeiten an seinen Hof zitiert, „j’ai appris que vous sçaviez des histoires merveilleuses, voudriez-vous bien m’en raconter quelques-unes?“¹⁾

Die gesamte von dem Barbier handelnde Partie aus 1001 Nacht bekommt nun dadurch ein besonders amüsantes Gepräge, daß man zu dauernder Nachprüfung veranlaßt ist, ob der Held seinen prätendierten „titre glorieux de Silencieux“ auch zu Recht trägt. Es ergibt sich mancher Anlaß, an dieser Schweigsamkeit zu zweifeln. Wo der Barbier in der bekannten Geschichte mit dem verliebten Jüngling zu Bagdad handelnd auftritt, zeigt er eine maßlose Geschwätzigkeit. Immerhin könnte es sein, daß er hier den Jüngling durch zeitraubendes Plaudern vor seinem Verderben zurückhalten will, das er als guter Astrologe aus den Sternen liest. In den von ihm erzählten Geschichten tritt der Barbier nur einmal selbst in der Rolle eines extrem Schweigsamen auf. Die übrigen handeln von seinen Brüdern, sagen also über ihn nichts aus. Dennoch betont er nach der Erzählung vom vierten Bruder vor den Zuhörern: „vous voyez bien que je parle peu“²⁾, ohne wirkliche Begründung. Ebenso grundlos macht ihm der zuhörende Potentat am Ende der letzten Erzählung — von Schacabac — das Kompliment: „je ne puis douter qu’on ne vous ait donné à juste titre le surnom de Silencieux.“³⁾ Man weiß nicht, ob das Ironie ist, besonders da der Barbier am Anfang jeder Geschichte kaum die Zustimmung seines erlauchten Zuhörers abwartet, sondern meist aus eigener Initiative und Fabulierlust neu beginnt. So bleibt es hinsichtlich der Frage seiner Schweigsamkeit bei einem Unentschieden, auch wenn er ganz zum Schluß mehrmals vom Sultan von Kaschgar als „Homme silencieux“⁴⁾ respektvoll angeredet wird.

Es ergibt sich hier ein psychologisches Rätsel, das sich dem Leser der Mille et une nuit einprägt als ein ebenso kunstvoller wie belustigender Zug. An ihn müssen notwendig die Eigenschaften erinnern, die Goethe seinem Barbier gibt. Wenn Goethe dabei die Sache in Ordnung bringt: daß die Geschwätzigkeit des Barbiers ein ehemaliger, abgelegter „travers“⁵⁾ ist, seine Schweigsamkeit eine freiwillig auf sich genommene Entsagung, so liegt in dieser Akzentverschiebung ein Anspielen auf den berühmten Scherz Scheherazades.

¹⁾ Galland 3, 110.

²⁾ Galland 3, 61 f.

³⁾ Galland 3, 106.

⁴⁾ Galland 3, 110; 112.

⁵⁾ Vgl. Maximen und Reflexionen. Aus Kunst und Alterthum 1821 (Hecker 93): „Alle travers, die veralten, sind unnützes ranziges Zeug.“ (Sinn: Fehler, die man nicht rechtzeitig ablegt, werden im Alter immer unentschuldbarer. Vgl. M. Heckers Kommentar zu 92 und 93.)

Der Barbier der Wanderjahre setzt in die Tat um, was sein Kollege in 1001 Nacht mehr proklamiert als eindeutig beweist.

Auch das Fabuliertalent, das beide Barbieri in so auffälliger Weise verbindet, zeigt in der Goetheschen Gestalt eine ähnliche psychologische Verankerung wie in der aus 1001 Nacht. Der Barbier der Wanderjahre erzählt nicht nur sehr gut, sondern auch sehr gern. Kaum hat Lenardo ihm „die Zunge gelöst“, so fängt er „ungesäumt zu sprechen an“, d. h. er beginnt Die neue Melusine zu erzählen. Ebenso „ungesäumt“ pflegt auch der Barbier in 1001 Nacht zu beginnen, wie wir schon erwähnten. „Sans attendre son ordre“, ohne den Befehl des Fürsten abzuwarten¹⁾, „sans interrompre son discours“, ohne sich in seiner Rede zu unterbrechen²⁾, geht er mit Feuereifer zur nächsten Geschichte über.

An 1001 Nacht erinnert übrigens auch die Art und Weise, wie der Barbier der Wanderjahre seine Geschichte einleitet: die ein wenig prahlerische Versicherung, daß die nun folgende Erzählung alle bisherigen Geschichten weit übertreffen werde: „... so will ich ohne weiteres versichern, daß ich dießmal vorzüglich gut zu bestehen hoffe. Von mir sind zwar schon gar manche wahrhaftige Geschichten zu hoher und allseitiger Zufriedenheit ausgegangen, heute aber darf ich sagen daß ich eine zu erzählen habe, welche die bisherigen weit übertrifft ... Sie möchte schwerlich ihres Gleichen finden.“³⁾ Derartige prahlerisch anpreisende Formeln zu Beginn einer Geschichte sind typisch für die Erzähler in 1001 Nacht. Von Anfang an übt Scheherazade diese erzählerische Taktik. Ihr Versprechen, die folgende Geschichte oder Fortsetzung sei bei weitem wunderbarer als alles bisher Gehörte, ist zunächst der unfehlbare Angelhaken, an dem sich die Neugier des Sultans fängt, der daraufhin nicht verfehlt, ihr Todesurteil Tag für Tag zu verschieben.⁴⁾ Aber

¹⁾ Galland 3, 12; vor der Geschichte vom ersten Bruder.

²⁾ Galland 3, 40; vor der Geschichte vom dritten Bruder. Vgl. auch Galland 3, 52 (vor der Geschichte vom 4. Bruder): „sans attendre qu'on exécutât son ordre, je commençai l'Histoire ...“; Galland 3, 61 (vor der Geschichte vom 5. Bruder): „sans donner le tems d'exécuter son ordre, je repris la parole.“

³⁾ WA I 25¹, 131. — In der 1. Fassung des „Taschenbuchs für Damen auf das Jahr 1817“ ist dieser prahlerische Zug noch deutlicher: nachdem in einer Gesellschaft junger Leute jeder eine seltsame Liebesgeschichte zum besten gegeben hat, leitet der „Fremde“ mit dem „schwarzen Kraushaar“ die seine folgendermaßen ein: „Es ist nicht zu leugnen, meine Herren, daß die Begebenheiten und Liebesabenteuer, deren Sie sich rühmen, für merkwürdig und bedeutend zu halten sind; aber Sie erlauben mir zu sagen, daß ich eins zu erzählen habe, welches die bisherigen weit übertrifft ... Es möchte schwerlich seines Gleichen finden.“ (WA I 25², 155). — Vgl. zur Sache auch das „Schema des dritten Theiles“ (Paralip. LV, WA I 25², 255): „... 5. Cap. ... Einleitung zu Aufschneiderey und Märchenhaftem. 6. Cap. Die neue Melusine.“ — „Aufschneiderey“ wird man auf die prahlerische Einleitung des Erzählers der Neuen Melusine beziehen müssen; das Schema läßt erkennen, wie wichtig Goethe dieses Motiv war.

⁴⁾ Diese geschickte Taktik übt Scheherazade systematisch von der ersten Nacht an (Galland 1, 55): „Bon dieu, ma sœur, dit alors Dinarzade, que votre conte est merveilleux. La suite en est encore plus surprenante, répondit Scheherazade, et vous en tomberiez

nicht nur Scheherazade selbst pflegt zu Beginn durch prahlerische Versprechungen die Neugier ihrer Zuhörer aufs höchste zu spannen. Es ist auch eine Gepflogenheit derjenigen Personen, die im Verlauf ihrer Geschichten selber als Erzähler auftreten.¹⁾ Das Eigenlob vor Beginn einer Geschichte ist ein Kunstgriff des orientalischen Erzählers, den die Märchen der Scheherazade festgehalten haben, ein Kunstgriff, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers von Anfang an aufs äußerste zu spannen.

Aber wir müssen noch einem weiteren bedeutsamen Zug Aufmerksamkeit schenken, den der Barbier der Wanderjahre mit dem aus 1001 Nacht gemeinsam hat: beiden eignet eine mit besonderer Entschlußkraft verbundene ärztliche Geschicklichkeit. In Lenardos Schilderung des Barbiers heißt es, er sei „ein derber Wundarzt, der in bedenklichen Fällen, wo Entschluß und körperliche Kraft gefordert wird, seinem Meister trefflich an der Seite zu stehen bereit ist.“²⁾ (In der 1. Fassung der Wanderjahre von 1821 statt dessen: „Dieser Mann ist ein trefflicher Wundarzt“, ohne weitere Details.)³⁾ Der Barbier der Wanderjahre kommt nicht dazu, diese an ihm gelobte Fähigkeit praktisch zu beweisen. Die Episode des „homme silencieux“ der Scheherazade dagegen endet mit einer Szene, die den Barbier geradezu als ein Wunder von medizinischem Können gepaart mit außerordentlicher Entschlußkraft zeigt, wodurch seine gesamte interessante Gestalt zum Schluß noch eine überraschend positive Charakteristik erfährt.

d'accord, si le Sultan vouloit me laisser vivre encore aujourd'hui, et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine.“ — (Galland 1,78): „Bondieu! ma sœur, dit Dinarzade, que ces aventures sont singulieres. Ma sœur, répondit la Sultane, elles ne sont pas comparables à celles que j'aurois à vous raconter la nuit prochaine, si le Sultan. . .“ — (Galland 1,90): „Je ne puis assez admirer, ma sœur, dit alors Dinarzade, les aventures que vous venez de raconter; j'en sçay une infinité d'autres, répondit la Sultane, qui sont encore plus belles. . .“ — (Galland 1,98): „Dinarzade prit alors la parole: Ma sœur, dit-elle, on ne peut mieux tenir la promesse que vous tenez la vôtre. Ce Conte est assurément plus surprenant que les autres. Ma sœur, répondit la Sultane, vous entendrez des choses qui vous causeront encore plus d'admiration.“ — (Galland 1,111): „En vérité, ma sœur, dit alors Dinarzade, je ne sçai où vous allez prendre tant de belles chosses. Vous en entendrez bien d'autres demain, répondit Scheherazade.“

¹⁾ So behauptet beispielsweise der christliche Kaufmann, nachdem vor dem Sultan die Geschichte des Buckligen erzählt worden ist: „Puissant Monarque, je sçai une histoire plus étonnante que celle dont on vient de vous faire le récit: Je vais vous la raconter“ (Galland 2, 304f.). — Nach der Geschichte des christlichen Kaufmanns macht sich der Lieferant des Sultans anheischig, eine Geschichte „plus belle“ als die des Buckligen zu erzählen (Galland 2, 347). — Anschließend schmeichelt sich der jüdische Arzt, mit seiner Geschichte den Sultan mehr als sein Vorredner zu erbauen (Galland 2, 386). Und als nächster verspricht der Schneider im voraus, seine Geschichte werde dem Sultan ganz gewiß nicht weniger gefallen (Galland 2, 423).

²⁾ Buch 3, Kap. 6, Anfang. WA I 25¹, 129.

³⁾ Vgl. hierzu W. Creizenach, Jub.-Ausg. 20, 233: „Wenn der Barbier demgegenüber in der endgültigen Fassung etwas degradiert erscheint, so geschah dies, wie bereits Düntzer angedeutet hat, weil Wilhelm sonst als letztes Lebensziel sich einen Beruf erwählt hätte, den der Barbier im Nebenamt ausübte.“

Als er vor den Sultan von Kaschgar geführt wird und an ihn die Aufforderung ergeht, Proben seiner berühmten Erzählkunst zu geben, bittet er um einstweiligen Dispens. Er sieht einen Mann im Saal liegen, der seit einem Tag für tot gehalten wird, man will ihn demnächst beerdigen; der Barbier bittet, sich mit dem Leichnam beschäftigen zu dürfen, und zwar auch dies aus dem bezeichnenden Grund: „*afin que Votre Majesté sçache que je ne suis pas un grand parleur, comme quelques-uns prétendent; mais un homme justement appelé le Silencieux.*“¹⁾ Die Erlaubnis wird ihm erteilt. Er stellt fest, daß dem vermeintlich Toten ein Stück Fisch mit Gräte im Schlund steckt. Geistesgegenwärtig entnimmt er seinem Arztbesteck die nötigen Werkzeuge und entfernt durch entschlossenen, kraftvollen Eingriff das Hindernis. Der „Tote“ erwacht alsbald zum Leben. Die großartige Leistung bewirkt, daß alles erstaunt ist „*du mérite et de la capacité du Barbier qu'on commença malgré ses défauts à regarder comme un grand personnage.*“²⁾ Er wird vom Sultan reich beschenkt und muß an seinem Hof bleiben.

So hat dieser Barbier also wirklich in einem „bedenklichen Fall“ als „derber“ entschlossener Arzt seinen Mann gestanden. Was an dem Barbier der Wanderjahre so hervorgehoben wird, hat offenkundig hier ein praktisches Vorbild. Man begreift, daß die psychologisch so interessante und Rätsel aufgebende Figur der Scheherazade Goethe beschäftigen konnte und daß er die Gestalt des berufenen Märchenerzählers in den Wanderjahren ihm ähnlich machte. Was an widersprüchlichen Elementen in der 1001-Nacht-Figur lag, behielt er derart bei, daß er die Widersprüche motivierte, ihnen eine rational faßbare Erklärung gab. Durch die Anspielungen auf den berühmten Erzähler der Scheherazade entsteht beim Übergang zur Neuen Melusine Märchenatmosphäre, ein Anhauch von 1001 Nacht wird plötzlich spürbar. Bei seinen mit Gallands *Mille et une nuit* vertrauten Lesern konnte Goethe darauf rechnen, daß das offenbare Geheimnis solcher Anspielung erkannt wurde und die entsprechende Wirkung auslöste.

Mit der Bezeichnung des Barbiers der Wanderjahre als „Rotmantel“ (nach Musäus) gibt uns Goethe somit nicht den Schlüssel zur Erklärung der Gestalt seines Märchenerzählers. Der Musäus'sche Barbier ist ein Schloßgespenst, das seit 300 Jahren mit den nichtsahnenden Fremden, die im Schloß übernachteten, sein Unwesen treibt. Mitternachts poltert er durch die verschlossene Tür mit Kettengerassel ins Zimmer des Gastes. Ohne ein Wort zu sprechen — ganz nach Gespensterart —, ergreift er dann seine zu Tode erschrockenen Opfer und schert ihnen Haupthaar, Bart und Augenbrauen restlos ab. Eines Nachts aber ist ein Jüngling beherzt genug, seinerseits das Gespenst kahl zu scheren — dadurch wird unvermutet die Spukgestalt „erlöst“. Auf diese Szene spielt Wilhelm an, als der Barbier ihn stumm bedient und ebenso stumm verläßt, hierauf bezieht sich auch sein Scherzwort: „es ist euer Glück, daß ihr den Gegendienst von mir nicht verlangen

¹⁾ Galland 3, 110f.

²⁾ Galland, 3, 113.

wollt.“¹⁾ Im Grunde wird der Barbier hier jedoch von Wilhelm ausgesprochen verkannt. In dem, woraus jener seine Haupttugend gemacht hat, seiner Schweigsamkeit, erscheint er vor dem Unkundigen lächerlich und muß Spott erdulden. Hier aber drängt sich die Frage auf: ist dies nicht dasselbe, was auch dem Barbier der Scheherazade dauernd widerfährt? Auch dieser „Schweigsame“ wird verdächtigt und belacht, man verkennt ihn, weil man ihn nicht kennt, bis er zuletzt als „grand personnage“ dasteht — darin liegt ein Hauptreiz dieser ganzen Partie aus 1001 Nacht. So ergibt sich also genaugenommen, wenn Wilhelm durch die Schweigsamkeit des Barbiers auf den Vergleich mit dem Rotmantel geführt wird, jener aber zuletzt in seinem vollen Wert erscheint, nur noch eine weitere nicht unwesentliche Parallele zwischen Goethes Barbier und dem der Scheherazade; denn auch das Motiv: Verkenntung bezüglich ihrer Haupttugend, des Schweigens, verbindet beide. Im übrigen ist tatsächlich das einzige Gemeinsame zwischen Musäus' und Goethes Barbier ihr Nichtreden, wobei aber dem Rotmantel als echtem Gespenst sowieso die Rolle des Stummen zufällt, während der Barbier der Wanderjahre aus „Philosophie“ schweigt. Des letzteren psychologische Struktur in all ihren charakteristischen Eigenheiten deckt sich dagegen weitgehend mit der des „homme silencieux“ der Scheherazade.²⁾

Die zusätzliche Anspielung auf den „Rotmantel“ bedeutete für Goethe auch einen reizvollen Griff ins Aktuelle. Im Frühjahr 1817 „redigierte“ er für das Weimarer Theater: „Der Rothmantel. Ein Volksmärchen von Musäus, für die deutsche Bühne bearbeitet von Kotzebue“ (Leipzig 1817).³⁾ Es war das eine seiner letzten Amtshandlungen als Bühnenleiter. Bei der im Februar 1821 geschriebenen Schilderung des Barbiers der Wanderjahre wird Goethe vor allem auch durch das moderne Stück des populären Dramatikers veranlaßt worden sein, sich an den Rotmantel zu erinnern.

Halten wir uns nochmals vor Augen, wieviel Züge Goethes Barbier dem „homme silencieux“ der Scheherazade verdankt, um die Abgrenzung gegen Musäus deutlich zu ziehen. Gegenüber der einzigen scheinbaren Übereinstimmung mit dem „Rotmantel“: Schweigsamkeit eines Gespenstes, steht eine Fülle des echten Gemeinsamen mit dem Barbier aus 1001 Nacht:

1. Besondere Geschicklichkeit als Barbier. „Eure Kunst versteht ihr meisterlich und ich wüßte nicht, daß ich ein zarteres Messer jemals an meinen Wangen gefühlt hätte“; so lobt Wilhelm den Barbier.⁴⁾ Sein Berufsgenosse

¹⁾ Buch 3, Kap. 1, WA I 25¹, 70f.

²⁾ Daß letzten Endes auch Musäus' stummer Barbier von dem homme silencieux aus 1001 Nacht herzuleiten ist, steht außer Frage. Musäus machte nur weniger geschickt und interessant als Goethe von dem Stummheits-Motiv Gebrauch. Einwirkung von 1001 Nacht auf dieses Musäus'sche Märchen hat auch F. v. d. Leyen festgestellt. (Die Welt der Märchen. Bd 2. Düsseldorf 1954. S. 217.)

³⁾ Vgl. Tagebuch 2., 11., 16. März 1817 (WA III 6, 18. 21f.).

⁴⁾ WA I 25¹, 70.

aus 1001 Nacht preist entsprechend seine Kunst: „Sçavez-vous bien que tous les Barbiers ne me ressemblent pas, et que vous n'en trouveriez pas un pareil quand vous le feriez faire exprès? . . . vous avez, en ma personne, le meilleur Barbier de Bagdad.“¹⁾

2. Ursprüngliche Veranlagung zu ungewöhnlicher Geschwätzigkeit.
3. Wille zum Verzicht auf naturgegebene Eloquenz, insofern Alltägliches, Gewöhnliches zu reden ist, Beschränkung auf Erzählen.
4. Schweigsamkeit aus Vorsatz, Folge einer Weltanschauung (Entsagung, „Philosophie“).
5. Verkanntwerden in puncto Schweigsamkeit (Wilhelms Bezeichnung: „Rotmantel“ stellt einen Akt der Verkennung dar).
6. Starkes Selbstgefühl.
7. Ärztliche Fähigkeiten, entsprechende Entschlußkraft in „bedenklichen Fällen“.
8. Außerordentliche Lebenserfahrung.
9. Meisterhafte Fähigkeit des geistreichen Fabulierens, Unterhaltung eines erlesenen Zuhörerkreises durch märchenhafte Geschichten.

IV. Die neue Melusine

Innerhalb der „wahrhaften Geschichte“ von der Neuen Melusine hat Goethes Fabulieren märchenhafte Elemente verschiedenster Art und Provenienz mit ebensoviel Kunst wie Freizügigkeit kontaminiert. Den Kern bildet natürlich die den Titel bestimmende altfranzösische Sage, die Goethe aus dem deutschen Volksbuch kannte. Doch ist seine „neue“ Melusine keine Nixe mit Fischschwanz, schon hier beginnt die Freiheit seiner Gestaltung. Man hat eine Reihe weiterer Quellen teils vermutet, teils nachgewiesen, wie: Volksbuch vom gehörnten Siegfried, Heldenbuch, Cabinet des fées, Herodot. . .²⁾ Wir haben hier nur zu zeigen, daß auch 1001 Nacht nicht unbeteiligt ist. Die ersten Zeugnisse über den Plan zur Neuen Melusine stammen von 1782, also aus der frühen Weimarer Zeit, in der 1001 Nacht besonders en vogue war; ausgeführt ist die Geschichte 1807, als Goethe gerade zum Zweck der „Mährchen und kleinen Geschichtchen“, die ihm vorschwebten, nach eigenem Bekenntnis auch 1001 Nacht wiedergelesen hatte³⁾; beim Absenden des 1. Teils der Melusine zum Druck verglich der Dichter sich mit der Scheherazade.⁴⁾

¹⁾ Galland 2, 444.

²⁾ Vgl. W. Creizenach, Jub.-Ausg. 20, 233 ff. — Henrik Becker: Eine Quelle zu Goethes Neuer Melusine. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd 52 (1927) S. 150 ff. — Rudolf Fürst: Das undenische Pygmäenweibchen. In: Goethe-Jahrbuch 21 (1900) S. 267 f.

³⁾ Vgl. oben S. 118.

⁴⁾ Vgl. oben S. 102; an Cotta 10. Jan. 1816; s. auch unten S. 146 f., Anm. 4.

Zunächst beruht das zentrale Motiv vom „Weibchen im Kasten“¹⁾ auf einer ganz berühmten Episode von 1001 Nacht. Diese begegnet uns gleich auf den ersten Seiten des Werkes, sie bildet den dramatischen Angelpunkt der Rahmenhandlung: ein Riese tritt auf, der eine im Vergleich zu ihm entsprechend winzige Menschenfrau in einem Kasten mit sich führt. Die Geschichte ist zu bekannt, als daß sie hier referiert zu werden braucht. Verschieben sich bei der ausgiebigen Verwendung, die Goethe von dem Motiv macht, die Größenverhältnisse, so fehlt es doch nicht an einer gelegentlichen Hindeutung auf die ihm ursprünglich zugrunde liegenden Proportionen. Als der Held der Neuen Melusine erstmals seine kleine Schöne in dem Kästchen gewahrt hat, stellt er folgende bezeichnende Reflexionen an: „Ist es denn ein so großes Unglück eine Frau zu besitzen, die von Zeit zu Zeit eine Zwergin wird, so daß man sie im Kästchen herumtragen kann? Wäre es nicht viel schlimmer, wenn sie zur Riesin würde und ihren Mann in den Kasten steckte?“²⁾

Ein Detail, das gleichfalls aus 1001 Nacht stammt, ist das Motiv vom Geldbeutel, der trotz dauernden verschwenderischen Ausgebens keine Abnahme zeigt, sondern immer stramm gefüllt bleibt. Es ist die schöne „geheimnißvolle Freundin“, die dem Helden in der Neuen Melusine zu dem Wunder verhilft. Und so erzählt er von seinem beneidenswerten Zustand: Ich dachte „nicht an meinen Beutel, sondern zahlte und spendete immerfort, so wie es eben vorkam. Wie groß war daher meine Verwunderung und mein Vergnügen, als ich nach einigen Wochen bemerkte, daß die Fülle des Beutels noch nicht abgenommen hatte, sondern daß er noch so rund und strotzend war wie anfangs“.³⁾

In der *Histoire de Noureddin Ali et de Bedreddin Hassan*⁴⁾ verhelfen eine Fee und ein Geist dem Helden Bedreddin zu der ihm vom Schicksal bestimmten schönen Wesirstochter durch ihre Zauberkräfte. Unter anderem veranlassen sie ihn, überall verschwenderisch Geld zu verschenken, damit er sich Ansehen verschaffe. Dabei bleibt nun sein Beutel trotzdem immer gefüllt: „La bourse ... étoit encore pleine, malgré tout ce qu'il en avoit tiré“, heißt es.⁵⁾ (Voß übersetzt: „der Beutel, der trotz alles Ausspendens noch immer straff war.“)⁶⁾ Oder ein andermal: „la bourse ... étoit remplie de sequins ... car malgré les largesses que Bedreddin Hassan avoit faites, elle étoit toujours demeurée pleine par les soins du Génie et de la Fée.“⁷⁾

¹⁾ Vgl. an Schiller 4. Febr. 1797 (WA IV 12, 31f.): „Das Märchen mit dem Weibchen im Kasten lacht mich manchmal auch wieder an, es will aber noch nicht recht reif werden.“

²⁾ WA I 25¹, 145. — Wenn R. Fürst a. a. O. das Motiv vom Weibchen im Kasten vermutungsweise auf die 1743 erschienenen „Contes“ der Mademoiselle de Lubert zurückführen wollte, so übersah er dabei, daß schon dort eine Nachahmung der berühmten Episode aus Gallands *Mille et une nuit* vorlag.

³⁾ WA I 25¹, 138.

⁴⁾ Galland 2, 159ff.

⁵⁾ Galland 2, 208f. (Ende der 103. Nacht).

⁶⁾ Voß 2, 161.

⁷⁾ Galland 2, 222f. (Ende der 107. Nacht).

Das verschwenderische Geldausgeben von Liebeshelden ist im übrigen ein stehender Zug in 1001 Nacht.¹⁾ Speziell an zwei Geschichten, die der „homme silencieux“, der Barbier in 1001 Nacht, erzählt, erinnert das, was der Held der Neuen Melusine mit seinem unerschöpflichen Beutel treibt. Goethes Barbier berichtet: „so ward ich bald mit liebenswürdigen Frauenzimmern bekannt, von denen ich mich durchaus nicht losreißen konnte. Sie schienen mir ihre Gunst theuer anrechnen zu wollen; denn indem sie mich immer in einiger Entfernung hielten, verleiteten sie mich zu einer Ausgabe nach der andern.“ (Folgt Beschreibung des Beutels.)²⁾ In 1001 Nacht erzählt gerade der Barbier zwei unglückselige Fälle von derartiger Verschwendung. Zwei seiner Brüder wurden die Opfer von geldgierigen Frauen, die ihnen Liebeshoffnung machten, sie aber hinhielten und ihnen nach und nach ihr sämtliches Vermögen aus der Tasche zogen. Am Ende sind sie betrogen und ruiniert, ihre Freigiebigkeit hat ihnen nicht das geringste eingetragen.³⁾

Zu den Anordnungen, die der Held der Neuen Melusine betreffs der allabendlichen Deponierung des Kästchens erhält, gehört auch seltsamerweise die Aufstellung von „Wachslichtern“. „Ihre Befehle wurden sorgfältig beobachtet, das Kästchen in ein besonderes Zimmer gestellt, und ein paar Wachslichter daneben, unangezündet [angezündet⁴⁾], wie sie auch verordnet hatte.“⁵⁾ Man wundert sich zunächst über dies Detail; denn wo soviel Zaubervorgänge von den außerordentlichen Kräften der „Geheimnißvollen“ zeugen, kann man kaum glauben, daß sie um Zimmerbeleuchtung verlegen sei. Auch ist ja ihr Kästchen selbst erleuchtet. Aber Goethe verwendet die „Wachslichter“ sehr bald zu einer besonders eindrucksvollen Szene. Eines Abends sieht der in Schwermut versunkene Held, wie die Türen des verschlossenen Zimmers von selbst aufspringen: „und im Schein jener brennenden Wachslichter kommt mir meine Schönheit entgegen. Ich werfe mich ihr zu Füßen, küsse ihr Kleid, ihre Hände. . .“⁶⁾ Die Wachslichter werden also Staffage einer Liebesszene. Dies führt uns wiederum auf 1001 Nacht. Bei Darstellungen von feierlichen, prächtigen Liebes- und Hochzeitsszenen, vor allem in Palästen von Prinzessinnen und Feen sind brennende Wachskerzen ein unentbehrliches Dekorations-Detail, sie gehören zur Erzählschablone. Gerade in der erwähnten Geschichte von Bedreddin, dem Liebenden mit dem unerschöpflichen Geldbeutel, findet sich ein Musterbeispiel. Bei der Schilderung der Szenerie seiner Hochzeits-

¹⁾ Besonders markantes Beispiel: „L’histoire que raconta le Marchand Chrétien“ (Galland 2, 305 ff.).

²⁾ WA I 25¹, 138.

³⁾ Geschichte vom 1. und 5. Bruder.

⁴⁾ So in den drei zu Goethes Lebzeiten erschienenen Drucken!

⁵⁾ WA I 25¹, 136.

⁶⁾ WA I 25¹, 137.

nacht heißt es: „Le trône ne fut pas oublié, non plus que les bougies allumées.“¹⁾ In ähnlicher Weise hat auch Goethe die Kerzen „nicht vergessen“ bei der in Märchenlicht getauchten Liebesszene.²⁾ (Erwähnt sei übrigens, daß die Braut Bedreddins nur unter dem Namen „Dame de Beauté“ auftritt, wie auch in der Neuen Melusine die namenlose Freundin durchgehend als „die Schöne“ bezeichnet wird.) Derartige in 1001 Nacht bestimmten Märchensituationen gleichsam zugeordnete Details nimmt Goethes Fabulieren in sich auf, um entsprechenden Zaubervorgängen den magischen Firnis zu geben. (Aus gleichem Grund wurde z. B. beim Thema Schatzhebung von „Felsspalte“ und Feuer beim Schatzort gesprochen.)³⁾

An 1001 Nacht erinnert ferner die Nachdrücklichkeit, mit der die „Schöne“ in Goethes Märchen als Lautenspielerin und Sängerin geschildert wird. Zur Laute singen ist durchgehend ein Merkmal der liebenden Frauen im orientalischen Märchen. Kaum eine der großen Liebesszenen kommt ohne diesen Zug aus. Auch das abwechselnde Singen eines Liebespaares gibt solchen Szenen ihr Gepräge — in der Neuen Melusine kommt es im Verfolg dieses Motivs zum Konflikt, weil der Held, zu einer „Solo-Strophe“ aufgefordert, aus mangelnder Musikliebe „aufgebracht“ wird. Später freilich geht ihm das Musizieren der Schönen doch zu Herzen, als sie von Enttäuschung und Abschied singt. Nun fordert er sie sogar selber zu einem Liede auf. Von den sehr zahlreichen Beispielen des Gesangs von Liebenden

¹⁾ Galland 2, 272 (Ende der 120. Nacht).

²⁾ Vgl. u. a. Geschichte von Bedreddin (1. Hochzeitsszene): „Die Damen des Hofes... hielten in den Händen große brennende Kerzen“ (Galland 2, 199; Übersetzung hier wie im folgenden: J. H. Voß.); Geschichte der fünf Damen (Amine): „Nachdem Amine den Saal mit einer großen Menge Kerzen, die von Aloeholz und Ambra dufteten, auf das prächtigste erleuchtet hatte, setzte sie sich mit ihren Schwestern und dem Träger zu Tische“ (Galland 1, 217); Geschichte des dritten Kalenders: „Andere [Damen], da sie sahen, daß es dunkel war, standen auf, um Kerzen zu holen. Sie brachten eine große Menge, deren Schimmer den hellsten Tag verbreitete, und stellten sie mit so viel Ebenmaß, daß mans nicht schöner wünschen könnte“ (Galland 1, 382f.); Geschichte von Aboulhassan (Beschreibung der Szene: Zusammentreffen des Kalifen mit Schemselnihar): „Mit einmal sahen sie ein großes Licht im Garten durch die Gitter scheinen... Es waren hundert brennende Fackeln von weißem Wachs... der Kalif... sahe mit froher Bestürzung den ganzen Garten von einer unzähligen Menge anderer Lichter erleuchtet... prächtigste Erleuchtung von innen und außen“ (Galland 3, 155f.); Geschichte von der schönen Perserin (Liebesszene): „Die schöne Perserin... holte eine Wachskerze, zündete sie an... und mit dieser alle achtzig Wachskerzen im Saale... Nureddin... zündete alle achtzig Kronleuchter an“ (Galland 4, 85ff.); Aladdin-Geschichte (Hochzeit): „Aladdin führte sie in einen großen, von unzähligen Kerzen erleuchteten Saal“ (Galland 5, 361); Pari-Banu-Märchen (Hochzeit): „Beim Hereintreten [in den Saal] bewunderte er den Lichtglanz unzähliger, von Ambra duftender Wachskerzen, deren Menge, anstatt zu verwirren, vielmehr so symmetrisch aufgestellt war, daß man sie mit Vergnügen ansah“ (Galland 6, 338). Vgl. auch Galland 1, 262 (Erster Kalender); Galland 2, 376 (Christlicher Kaufmann); Galland 4, 315 (Ganem); Galland 6, 208f. (Zauberpferd).

³⁾ Vgl. oben S. 126, Punkt 5; S. 127, Punkt 11; dazu S. 128ff.

in Gallands Mille et une nuit sei hier nur eine charakteristische Auswahl angeführt.¹⁾

In der Aboulhassan-Geschichte finden sich besonders ausführliche Beschreibungen, wie das berühmte Liebespaar sich gegenseitig durch Lieder zu Lautenbegleitung erfreut. Da heißt es etwa: „Les Amans burent et mangerent peu; après quoi s'étant tous deux remis sur le sofa, Schemselnihar demanda au Joüaillier, s'il n'avoit pas un luth ou quelque autre instrument. Le Joüaillier . . . lui apporta un luth. Elle mit quelques momens à l'accorder, et ensuite elle chanta . . . Schemselnihar charmoit le Prince de Perse, en lui exprimant sa passion par des paroles qu' elle composoit sur le champ.“²⁾

Das Improvisieren von Strophen aus der Situation heraus ist für alle Szenen dieser Art charakteristisch, wie ja auch in der Neuen Melusine in entsprechender Weise improvisiert wird.

Aus der Geschichte von Ganem eine verwandte Episode: „Ils se mirent tous deux à table. D'abord ils se firent des complimens sur les fruits qu'ils se presentoient l'un à l'autre. Insensiblement l'excellence du vin les engagea tous deux à boire. Et ils n'eurent pas plutôt bu deux ou trois coups, qu'ils se firent une loi de ne plus boire sans chanter quelque air auparavant. Ganem chantoit des vers qu'il composoit sur le champ et qui exprimoient la force de sa passion; et Tourmente animée par son exemple composoit et chantoit aussi des chansons qui avoient du rapport à son aventure, et dans lesquelles il y avoit toujours quelque chose que Ganem pouvoit expliquer favorablement pour lui.“³⁾

In der größten Gesangsszene der Neuen Melusine spielt auch das Trinken eine entsprechende Rolle, das in 1001 Nacht stets dem Singen der Liebespaare sich zugesellt. Eine große Lautenspielerin ist ferner vor allem die „Schöne Perserin“, eine der unvergeßlichsten Gestalten der Scheherazade. Sie spielt und singt so gut, daß der Kalif es verzeiht, wenn sie mit ihrem Herrn, Nureddin, in einem seiner Paläste ein improvisiertes Fest feiert:

„La jeune Dame, so sagt der Kalif, va jouer du Luth: si elle joue bien, je lui pardonnerai de même qu'au jeune homme.“ Weiter heißt es: „La belle Persienne préludoit déjà d'une manière qui fit comprendre d'abord au Calife qu'elle jouoit en maître. Elle commença ensuite de chanter un air, et elle accompagna sa voix qu'elle avoit admirable avec le Luth, et elle le fit avec tant d'art et de perfection, que le Calife en fut charmé.“⁴⁾ Der Kalif gesellt sich in Verkleidung zu den Liebenden und bittet die Schöne Perserin, nochmals zu spielen: „Elle prit le luth; et après l'avoir accordé en peu de momens, elle joua et chanta un air qui enleva le Calife. En achevant, elle continua de jouer sans chanter; et elle le fit avec tant de force et d'agrément, qu'il fut ravi comme en extase. Quand la belle Persienne eut cessé de jouer: Ah, s'écria le Calife! quelle voix! quelle main! et quel jeu! A-t-on jamais mieux chanté! mieux joué du luth!“ etc.“⁵⁾

¹⁾ Vgl. auch Der neue Paris; oben S. 13 ff., Punkt 13—15.

²⁾ Galland 3, 229f. Weitere Stellen in dieser Geschichte s. Galland 3, 140ff.; 148 (188. bis 189. Nacht).

³⁾ Galland 4, 316.

⁴⁾ Galland 4, 94f.

⁵⁾ Galland 4, 102.

Auch die „Schöne“ in der Neuen Melusine spielt und singt „zur Bewunderung aller Übrigen“. Wenn sie „einen Griff in die Saiten“ tut, wenn sie „präludiert“ (!), ist alles entzückt.¹⁾ Zu einem bemerkenswerten Gleichklang mit der Geschichte von der Perserin kommt es aber, wenn die Goethesche „Schöne“ ihre Abschiedsklage singt, nachdem sie von ihrem Liebhaber beleidigt worden ist. Hier entsteht eine durch den Gesang hervorgerufene Stimmung der Ergriffenheit, der sich auch ihr musikfeindlicher Freund nicht entziehen kann, besonders bei der letzten an ihn gerichteten Strophe: „Aber was soll ich denn von der letzten Strophe sagen? Sie war allein an mich gerichtet, die Stimme der gekränkten Liebe, die von Unmuth und Übermuth Abschied nimmt.“²⁾ Ebenso wird die schöne Perserin von ihrem Nureddin aufs tiefste gekränkt. Er, dessen Freigebigkeit keine Grenze kennt, will sie dem Kalifen schenken, nachdem dieser so hingerissen von ihrem Musizieren ist. Nun singt auch die Perserin ein vorwurfsvolles Abschiedslied an ihren Geliebten:

„Alors en touchant le luth, et en le regardant les larmes aux yeux, elle chanta des vers qu'elle fit sur le champ, et elle lui reprocha vivement le peu d'amour qu'il avoit pour elle; puisqu'il l'abandonnoit si facilement... et avec tant de dureté... En achevant, elle posa le luth près d'elle, et porta son mouchoir au visage pour cacher ses larmes, qu'elle ne pouvoit retenir.“³⁾

Also auch hier die „Stimme der gekränkten Liebe“, das „rührende Abschiedslied“, wie in der Neuen Melusine. Es scheint, daß die schöne 1001-Nacht-Szene Goethes Fabulieren ganz besonders beeinflußt hat.

Durch Einbeziehung von Details wie den angeführten vertieft Goethe also die Märchenatmosphäre. Aber wieviel 1001-Nacht-Elemente in der Neuen Melusine mitwirken, erkennt man erst, wenn man auch die gesamte Handlung ihrem Typ nach betrachtet. Ganz allgemein charakterisiert der erzählende Goethesche Barbier die „wahrhafte Geschichte“, die er zu berichten sich anschickt, in der Einleitung: „Einst nahm ich mir eine Reise vor, die mir guten Gewinn verschaffen sollte; aber ich machte meinen Zuschnitt ein wenig zu groß, und nachdem ich sie mit Extrapost angefangen und sodann auf der ordinären eine Zeitlang fortgesetzt hatte, fand ich mich zuletzt genöthigt dem Ende derselben zu Fuße entgegen zu gehen.“⁴⁾ Damit ist der Verlauf der Geschichte gekennzeichnet: Aussicht auf besonderes Glück, „guter Gewinn“, aber das Glück zerrinnt unter den Händen, am Ende ist der Held ein armer Wicht. Genau diesen Verlauf nehmen aber auch sämtliche Geschichten, die der Barbier in 1001 Nacht von seinen sechs Brüdern erzählt. Alle geraten aus mehr oder weniger glücklichen Umständen

¹⁾ WA I 25¹, 148f.

²⁾ WA I 25¹, 149.

³⁾ Galland 4, 103.

⁴⁾ WA I 25¹, 131.

auf fast tragische Weise an den Bettelstab, nachdem sie sich meist zuvor noch Hoffnung auf besonderes Glück machen konnten. Das Decrescendo in der Generallinie der Handlung bestimmt also das Erzählen von Goethes wie Scheherazades Barbier gemeinsam.

Die neue Melusine ist eine Feengeschichte. Der feenhaft Charakter der Heldin ist schon im Volksbuch vorgegeben. 1001-Nacht-Züge aber bekommt Goethes Feenwesen besonders in der Schlußpartie, für die sich im Volksbuch keinerlei Vorlage mehr findet. Ein Vergleich lehrt, daß die stärkste und wichtigste Annäherung an das Volksbuch an der Stelle von Goethes Geschichte auftritt, wo der Held die Fee durch Zornreden beleidigt, so daß nun eigentlich die „Scheidung vor sich gehen muß“. ¹⁾ In der frühesten Handschrift begann gerade vor dieser Szene ein neues Kapitel mit eigener Überschrift, die nochmals auf die Quelle hindeutete: „Der neue Raimund“ (vor 143₂₀). ²⁾ Ganz wie Raimund „verscherzt“ nämlich Goethes Held „sein Glück“ endgültig erst durch beleidigende Zornreden, nicht nur durch das Entdecken der übernatürlichen Eigenschaft seiner Frau. Aber bei Goethe ist die Handlung hier nicht zu Ende wie im Volksbuch. Der Held bekommt eine neue Chance: er bleibt mit seiner Freundin vereinigt, wenn er mit ihr in ihrem „Reich“ leben will.

Das Leben in diesem „Reich“ würde nun für den Helden dauernden Glückszustand mit Liebe, Reichtum und Ehre bedeuten. Aber es ist ein Glückszustand auf Bedingungen hin. Und diese Bedingungen vermag er nicht einzuhalten: Ehe und Zwergenfigur machen ihn „ganz und gar unglücklich“ ³⁾, obgleich er alles besitzt, was man sich erträumen kann. So bricht er aus, verläßt die Zauberwelt und ist nun ein armer Schlucker wie zuvor: „Da stand ich nun wieder, freilich um sovieles größer, allein, wie mir vorkam, auch um vieles dümmer und unbehüllicher.“ ⁴⁾

Dem Typ nach weist hier Goethes Fabulieren in den Bereich der Feengeschichten von 1001 Nacht. Besonders die Pari-Banu-Geschichte ist die berühmte und zu beachtende Folie. Auch dort steht ein Jüngling vor der Entscheidung, ob er sich durch Heirat und Treuebewährung an die Fee binden und dadurch dauernde Glückseligkeit sichern will. Achmed erfüllt die Bedingungen, verbleibt im unterirdischen Feenreich, obwohl die Frage zur Debatte steht, ob er es auf die Dauer, unter Verzicht auf sein früheres Menschendasein, hier wird aushalten können. Achmed wird durch Erfüllung dieser Bedingungen eine besonders liebenswerte Gestalt, und es gereicht dem Helden der Neuen Melusine nicht zum Vorteil, wenn er die Eigenschaften der berühmten Scheherazade-Figur genau in der Umkehrung zeigt.

¹⁾ WA I 25¹, 148 ff.

²⁾ WA I 25², 158.

³⁾ WA I 25¹, 163 f.

⁴⁾ WA I 25¹, 164.

Aus dem ersten Gespräch Achmeds mit Pari Banu, das seinen Entschluß, als Gemahl an ihrer Seite zu leben, herbeiführt, sei eine Stelle zitiert, die sowohl in Hinsicht auf die Typus-ähnlichkeit beider Geschichten interessant ist, wie bezüglich eines übereinstimmenden Details. Pari Banu spricht: „Il n'en est pas de même chez les Fées, que chez les Dames envers les hommes, lesquelles n'ont pas coutume de faire de telles avances, elles tiendraient à grand deshonneur d'en user ainsi. Pour nous, nous les faisons, et nous tenons qu'on doit nous en avoir obligation. [Absatz.] Le Prince Ahmed ne répondit rien à ce discours de la Fée; mais pénétré de reconnaissance, il crut ne pouvoir mieux la lui marquer, qu'en s'approchant pour lui baiser le bas de la robe.“¹⁾

Feen, so lernt man hier, dürfen „Avancen“ machen, ohne sich etwas zu vergeben. Diese Voraussetzung gilt auch für die Handlung der Neuen Melusine, in der die „Schöne“ bewußt und entgegen üblicher Sitte die Entgegenkommende und Werbende ist. Fußfall mit Küssen des Kleides bei der Liebesbegegnung ereignet sich auch in der ersten zärtlichen Szene der Neuen Melusine, als die Schöne im Glanz der Wachlichter erscheint: „Ich werfe mich ihr zu Füßen, küsse ihr Kleid, ihre Hände, sie hebt mich auf. . .“²⁾ Dies ist ein an orientalische Liebende gemahnendes Gebaren, wie es uns vielfach in 1001 Nacht begegnet.³⁾

Daß der mit allem erdenklichen Glück verbundene Verbleib in Zauber- und Feenreichen an Bedingungen geknüpft ist, gehört ebenfalls zu den typischen Themen der Scheherazade. In Gallands *Mille et une nuit* bietet die Geschichte des Zweiten Kalenders ein prägnantes Beispiel für einen Helden, dem sich die Möglichkeit eröffnet, glücklicher Lebensgefährte einer Fee zu werden, der aber gegen eine leicht einzuhaltende Bedingung verstößt und so seine Chance verspielt. Nachdem ein günstiges Schicksal ihn den Weg zum unterirdischen Palast der Fee hat finden lassen, nachdem die Fee ihm das schönste Leben bei ihr anbot, zeigt er sich ungenügsam und unbeherrscht, ganz ähnlich wie der Gatte der Neuen Melusine. Er will zurück an das „wahre Tageslicht“, will dem „höchst langweiligen Aufenthalt“ des „reichen und prächtigen Kerkers“ entfliehen. Wie der Held der Neuen Melusine durch Zerfeilen seines Ringes „befreit“ wird, so der Zweite Kalender durch Zertrümmern eines Talismans (womit er gegen die einzige ihm auferlegte Bedingung verstößt). — Auch in der Geschichte des Dritten Kalenders begegnet uns ein Jüngling, der wegen mangelnder Selbstbeherrschung einen derartigen paradiesischen Glückszustand (Aufenthalt im Feenschloß) verscherzt und dadurch zum Elenden und Bettler wird.⁴⁾

¹⁾ Galland 6, 335. ²⁾ WA I 25¹, 137.

³⁾ Vgl. Pari-Banu-Geschichte (Galland 6, 349): „Le Prince Ahmed voulut se jeter aux pieds de la Fée . . . mais elle l'en empêcha“; Geschichte der Gülnare (Galland 4, 160): „La Reine Gülnare se jeta aussi-tôt aux pieds de la Reine sa mere; et après qu'elle lui eût baisé la main en se relevant: Madame, reprit-elle . . .“

⁴⁾ Auf die Handlung der Neuen Melusine, insofern sie den an Bedingungen geknüpften Glückszustand darstellt, damit aber auch auf diesen Typ von Märchenhandlungen über-

Der mit der Meeresprinzessin Gülnare — dem Urbild aller Undinen und Melusinen, wie man gesagt hat — verbundene König von Persien weiß sich dagegen sein Glück zu sichern durch lebenswerteste Handlungen freiwilliger Selbstbeschränkung. Diese Gülnare aus 1001 Nacht weist übrigens mit der Goetheschen Melusine noch speziell übereinstimmende Züge auf. Goethes Heldin ist Prinzessin eines zauberhaften Reiches. Um gewisser Kalamitäten willen sendet ihre „königliche Verwandtschaft“ sie „in das Land“, „auf die Freite“. Sie soll sich einen Gemahl aus menschlichem Geschlecht suchen. Auch die Meeresprinzessin Gülnare wird wegen schlechter politischer Verhältnisse im Meeresreich von ihrer Verwandtschaft, den Meeresfürsten, ausgeschiedt, sich einen menschlichen Gatten, einen Fürsten der Erde, zu suchen!¹⁾ Auf dem Lande findet sie dann in dem König von Persien einen ihrer würdigen Gemahl. Von hier wird vermutlich das von Goethe vorgeführte Motiv stammen, das in der Melusinensage des Volksbuches keine Entsprechung hat. Sowohl von Gülnare als auch von der Neuen Melusine hören wir ferner ausführlich, wie ihr Bund mit einem Sterblichen zur Schwangerschaft führt. Beider Söhne werden endlich Herrscher im Zauberreich: hier des Meeres, dort der Zwerge.

Die Art, wie Goethe in der Neuen Melusine 1001-Nacht-Züge verwendet, entspricht durchaus jener, die wir im Neuen Paris feststellen konnten.²⁾ Dies kann als ein neuer Beweis gelten, wie stark der Neue Paris seiner Struktur nach paradigmatisch ist. In Dichtung und Wahrheit werden somit nicht grundlos beide Märchen in enge Nachbarschaft gerückt: „Die neue Melusine . . . verhält sich zum neuen Paris wie ungefähr der Jüngling zum Knaben . . .“³⁾

V. Goldene Inschriften

Im 1. Kapitel des 3. Buchs der Wanderjahre⁴⁾, das im Februar 1821 geschrieben wurde, ist die Rede davon, daß Wilhelm beim Betreten des alten Schlosses eine Inschrift wahrnimmt; er „verwunderte“ sich, „eine große Tafel über einer Thüre angebracht zu sehen, worauf die Worte in

haupt, spielt Goethe an in einem Schreiben an Zelter vom 8. Juni 1816 (fünf Monate nach Absendung des ersten Teils der Neuen Melusine zum Druck; vgl. oben S. 102 m. Anm. 4). Hier heißt es in bezug auf F. C. A. Eberwein: „Diese Menschenrace . . . begreift nicht warum es mit ihr nicht rucken will; nun suchen sie es durch Intrigue zu erreichen und Augenblicks verletzen sie, durch Dünkel und Ungeschicklichkeit, den erworbenen Gönner und so zerstört das Märchen, ja sie sind rückwärts statt vorwärts gegangen“ (WA IV 27, 52).

¹⁾ Ihr Bruder bedeutet ihr: „Dans le mauvais état où sont nos affaires, je ne vois pas que vous puissiez vous donner à aucuns de nos Princes de la Mer. Je souhaiterois que vous puissiez vous résoudre d'entrer dans mon sentiment, qui est, que vous épousiez un Prince de la Terre“ (Galland 4, 147).

²⁾ Vgl. das oben S. 19 zum Neuen Paris Gesagte.

³⁾ WA I 27, 372. ⁴⁾ WA I 25¹, 64f.

goldnen Buchstaben zu lesen waren: *Ubi homines sunt modi sunt* ... Dieser Spruch gab unserm Wanderer zu denken, er nahm ihn als gute Vorbedeutung, indem er das hier bekräftigt fand, was er mehrmals in seinem Leben als vernünftig und fördersam erkannt hatte. . .“ Derartige Sprüche, Maximen und Lebensregeln, auch Gedichte, in goldenen Buchstaben über der Tür anzubringen, ist speziell orientalische Sitte. Goethe wird hierauf bei seinen Divan-Studien aufmerksam geworden sein.¹⁾ Ausführlich spricht der Dichter in dem 1825 (zweite Jahreshälfte) entstandenen 6. Kapitel des 1. Buches über diese Sitte, und dabei wird auch ausdrücklich erwähnt, daß sie aus dem Orient stamme. Es ist hier die Rede von des „Oheims“ Neigung, „überall Inschriften zu belieben“.²⁾ Sätze wie „Aufmerksamkeit ist das Leben!“, „Vom Nützlichen durch's Wahre zum Schönen“, „Besitz und Gemeingut“ und viele andere Sprüche, in denen der Oheim, wie es heißt, „sich bespiegelt“, sieht Wilhelm „in den Feldern über den Thüren eingeschrieben“.³⁾ Als sich später das Gespräch auf diese Sprüche lenkt, klagt Hersilie im Scherz darüber, „die Maximen der Männer immerfort wiederholen“ zu hören: „ja wir müssen sie in goldnen Buchstaben über unsern Häupten sehn.“⁴⁾ Sie wüßte von allen Inschriften „im Stillen das Umgekehrte zu sagen das auch gölte“. Wilhelm erscheint es gleichfalls so, als seien Sprüche darunter, „die sich in sich selbst zu vernichten scheinen“. „So sah ich — fährt er fort — z. B. sehr auffallend angeschrieben ‚Besitz und Gemeingut‘; heben sich diese beiden Begriffe nicht auf? — Hersilie fiel ein: Dergleichen Inschriften, scheint es, hat der Oheim von den Orientalen genommen, die an allen Wänden die Sprüche des Corans mehr verehren als verstehen.“⁵⁾ Man beschäftigt sich nun lange und intensiv mit der Interpretation jener „lakonischen Worte“.

Auch 1001 Nacht kennt solche Spruchinschriften. In der Geschichte der drei Schwestern von Bagdad, die wir schon wiederholt zu betrachten hatten⁶⁾, spielt eine derartige Inschrift eine bedeutsame Rolle; als Sentenz steht diese inhaltlich sogar dem „*ubi homines sunt modi sunt*“ sehr nahe. Tritt man in das Haus Amine und ihrer beiden Schwestern, so liest man innen über der Eingangstür („*au-dessus de notre porte en dedans*“) eine in großen goldenen Lettern angebrachte Inschrift („*mots, qui étoient écrits en gros caractères d'or*“), vor die jeder Gast geführt wird, bevor er Erlaubnis zu längerem Verweilen erhält. Die Inschrift lautet: „*Qui parle des choses qui ne le regardent point, entend ce qui ne lui plaît pas*“.⁷⁾ Es ist eine entscheidende Verhaltens-

1) Vgl. hierzu auch Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan, „Araber“, Kapitelanfang: WA I 7, 102-7.

2) WA I 24, 99.

3) WA I 24, 94.

4) WA I 24, 95. 5) WA I 24, 99.

6) Insbesondere in den Kapiteln *Der neue Paris* und *Die Laune des Verliebten* (Amine).

7) Galland I, 216f.; BrA 2, 18f.

maßregel für jeden Gast, deren Übertretung für ihn peinlichste Folgen hat. Hier werden also ganz bestimmte „modi“ des Hauses von vornherein bekanntgegeben, es ist die Information über eine dortselbst herrschende Sinnesart. Diese spezielle Funktion der Inschrift wird mehrmals mit großem Nachdruck hervorgehoben: „N’oubliez pas de les avertir de ne point parler de ce qui ne les regardera pas, et de leur faire lire ce qui est écrit au-dessus de la porte“ — so heißt es vor dem Eintritt Neuankommender.¹⁾ Oder, wo sich die Neugier eines Gastes regt: „N’avez-vous pas lû au-dessus de la porte l’inscription qui y est: ne prétendez pas obliger le monde à vivre à votre mode (!), vivez à la nôtre.“²⁾

Auch in den Erzählungen, die in der Breslauer Ausgabe neu hinzukommen — die also Goethe 1825 kurz vor Abfassung von Buch 1, Kap. 6 bekannt geworden waren —, finden sich Beispiele ähnlicher Inschriften. In der Geschichte von Habib und Dorrat-al-Gawas³⁾ gelangt der Held an eine „goldene Thüre, bedeckt mit hieroglyphischen Schriftzügen“. Nach Durchschreiten der Tür tritt er „in ein helleuchtendes Zimmer, las hier eine Inschrift, und enträthselte ihren Sinn; es war ein Spruch über die Eitelkeiten der Welt, und über die Nothwendigkeit der Kraft und des Muthes in gefährlichen Unternehmungen“.⁴⁾ Hier erscheint auch das Motiv, das in dem erwähnten Kapitel der Wanderjahre so ausführliche Behandlung erfährt: Nachdenken über den Sinn einer erzieherischen Inschrift. Die gleichen Züge begegnen nochmals in einer ausgesprochen pädagogischen Geschichte. In der Erzählung „Der König, sein Sohn und die sieben Wesire“⁵⁾ wird die Erziehung eines orientalischen Prinzen ausführlich geschildert. Der weiseste Mann des Landes wird vom Herrscher als Lehrer berufen. Dieser trifft u. a. folgende Maßnahme: er „ließ für den Sohn des Königs ein besonderes Zimmer einrichten, auf dessen Wände er alle die Lehren schrieb, die der Sohn lernen sollte. In dieses Zimmer führte er ihn dann selbst, sagte ihm, er möchte Auszüge von allem dem machen, was er auf den Wänden geschrieben fände“. Der Weise läßt den Prinzen viele Tage in dem Zimmer allein, und dieser beschäftigt sich nun damit, den „Sinn der Inschriften zu erklären“, bis er alles recht erfaßt hat.⁶⁾ Auch hier also das gleiche lange Nachdenken über die Bedeutung pädagogischer Inschriften, wie es im 1. Buch der Wanderjahre lang und breit geschildert wird.⁷⁾

1) Galland 1, 220f. — BrA 2, 22.

2) Galland 1, 222. — BrA 2, 23.

3) Vgl. unten S. 252ff.

4) BrA 12, 106ff. 5) BrA 15, 146ff.

6) BrA 15, 151f.; dazu Errata-Verzeichnis des Bandes S. 304.

7) Vgl. auch die „Geschichte der Prinzessin Ameny“ (BrA 12, 41) bei der Beschreibung eines Mausoleums: „Sprüche aus dem Koran ausgehauen, deren Buchstaben erhoben und vergoldet waren.“

VI. Der Bote

Einen Orientalismus stellt in den Wanderjahren nach Goethes eigener Andeutung auch das Auftreten des Boten dar, der zwischen Hersilie und Felix den Postillon d'amour macht.¹⁾ Der „junge Tabuletkrämer“ mit seinen schwarzen, etwas listigen Augen, wohlgezeichneten Augenbrauen, reichen Locken und blendenden Zahnreihen habe „etwas Orientalisches“, so wird ausdrücklich hervorgehoben.²⁾ Nicht mehr als die Vermutung sei hier ausgesprochen, daß diese Figur, deren Kennzeichnung doch etwas zu bedeuten haben muß, vielleicht an die Liebesboten in den orientalischen Märchen erinnern soll.

VII. Wandern und Reisen

Werfen wir zum Abschluß nochmals einen Blick auf die Wanderjahre als Ganzes, so muß hier noch einer Übereinstimmung zwischen dem Roman und 1001 Nacht gedacht werden, die — einerlei ob man sie als zufällig ansehen will oder nicht — zu stark in die Augen fällt, als daß sie in unserem Zusammenhang außer acht gelassen werden dürfte. Sie betrifft das Hauptmotiv des Wanderns als solches. Es wird schwerlich ein zweites gleichrangiges Werk in der Weltliteratur aufzuweisen sein, in dem Wandern und Reisen eine ähnliche Rolle spielen wie in 1001 Nacht. Unter den zahllosen Geschichten ist kaum eine, in der nicht gereist wird, von den unübersehbar vielen Gestalten sehen wir nahezu jede irgendwann irgendwie als Reisenden. Alles bewegt sich, zieht umher, verändert den Ort, über Meere, über Länder, durch die Luft — es ist ein unaufhörliches Wandern. Gemeinsames Kennzeichen aller dieser Reisen ist, daß sie kein eigentliches Ziel, keine wesentliche Station haben. Es gibt zwar ein Erreichen des Ziels, ein Passieren dieser oder jener Station, es gibt aber kein schilderndes Verweilen bei dem jeweiligen Endzustand. Die Helden kommen nicht zur Ruhe, sie führen ein absolutes Nomadenleben. Auch Odysseus zieht viele Jahre umher, aber der Dichter läßt ihn wandern um seiner Ziele willen: Kalypso, Phäaken, Ithaka — in epischer Breite wird der jeweilige Halt ausgemalt. Aladdin dagegen sehen wir niemals in Ruhe seiner Glücksfülle sich freuen. Im Vollbesitz seiner Güter angelangt, zieht er umher in Stadt und Land, zwischendurch treibt ihn sein Schicksal von China nach Afrika und von dort wieder zurück nach China. Die Situation, daß der Held der Geschichte in seinem Palast genießend sich seiner Glücksgüter freut, kommt nicht vor, d. h. sie wird nicht erzählerisch ausgestaltet. Sindbad, der dem Odysseus so Ähnliche, hat kaum nach schrecklichsten Gefahren mit sagenhaften Schätzen seine Heimat erreicht,

¹⁾ Buch 2, Kap. 10. Erst in der 2. Fassung der Wanderjahre.

²⁾ WA I 25¹, 34.

so zieht er wieder aufs neue über die Meere. Liebespaare finden einander nach abenteuerlichsten Fahrten, glücklich vereint aber haben sie nichts Eiligeres zu tun, als wiederum zu reisen, einander zu verlieren, neu vereint und wiederum getrennt zu werden und so weiter. Aber nicht nur die Helden sind unentwegt Reisende, sondern auch die Erzähler der Geschichten. Zahllose Male sehen wir in 1001 Nacht Personen nur herangewandert kommen, um märchenhafte Dinge und Erlebnisse zu berichten — dann ziehen sie weiter ihres Wegs. So bleibt dem Leser als Totaleindruck nach Lektüre der 1001 Nacht zurück, was die Situation betrifft: unvergleichliche Ausmaße annehmende unaufhörliche, unbedingte, allseitige Veränderungen von Ort, Zustand, Station; was die Personen angeht, so sieht man die meisten und gewiß die interessantesten unter der Bedingung des Wanderns stehen, gleichsam als wäre ihnen allen die nomadenhafte Ortsveränderung von den Sternen als Schicksalsgesetz vorgeschrieben.

Die Verwendung des Reisemotivs in den Wanderjahren steht dem allen erstaunlich nahe. Natürlich gibt es Wandernde auch in andern großen epischen Werken der Neuzeit. Von Anton Reiser bis zum Grünen Heinrich, von Jean Paul bis zu Stendhal und Stifter fehlt es nicht an berühmten Beispielen. Aber in diesen Romanen ist das Wandern ein Motiv, nicht das Motiv. Die Stationen und Ziele bleiben im Vordergrund, sie tragen z. T. berühmte Namen (Blumenbühl, Rosenhaus, Chartreuse...) und prägen sich als das Entscheidende dem Gedächtnis ein. Vor allem aber ist es hier der eine Held, der wandert, um dessen Reisen sich die Handlung gruppiert, mit jeweils festen Punkten, Stationen, Zielen. In den Wanderjahren reist aber nicht Wilhelm allein, sondern mit wenigen Ausnahmen gilt für alle Hauptfiguren, daß sie wandern und wandern müssen. Wenn es Wilhelm ausdrücklich zur Bestimmung gemacht wurde, daß er nicht länger als drei Tage an einem Ort verweilen dürfe, so ist das der extremste Fall, aber nicht der einzige: extrem zu nennen ist auch das Schicksal der Guten-Schönen; sie muß von Haus und Hof fort als Vertriebene, bleibt eine Zeitlang Vorsteherin der Weberei, gelangt endlich zu Makarie als deren Gesellschafterin. Die Veränderungen von Lage und Ort bestimmen das Gesamtbild ihrer Persönlichkeit derart, daß sie an jeder Stelle den Namen wechselt! So aber stehen alle mehr oder weniger unter dem Gesetz des Wanderns, von der Pilgernden Thörin bis zu Hilarie und der schönen Witwe, Lucie, Philine, Angela, von dem Mann von funfzig Jahren, dem „Weltenwanderer“ Antoni, Montan und Lenardo bis zu Odoard, Werner, Friedrich und vielen anderen. Selbst bei Makarie, die durch Krankheit an ihren Lehnstuhl gefesselt von dem allgemeinen Ziehen und Wandern ausgenommen erscheint, zeigt sich am Ende ein erstaunlichstes Moment der Bewegung: ihr wahres Wesen befindet sich, wie Wilhelm entdeckt, auf der Reise zu den Sternen! Es ist ein allgemeines Kommen und Gehen, Wechseln und Ziehen: das läßt die Wander-

jahre aus dem gleichen Grund so schwer übersehbar als Ganzes werden wie die Erzählungen von 1001 Nacht. Nachdem so viele einzelne als Wandernde auftraten, überrascht es schließlich nicht mehr, wenn zuletzt ein Kollektiv erscheint, von dem nun das bestimmungsmäßige Wandern im Großen vollzogen wird: die Gruppe der Auswanderer. Hier werden schließlich die letzten Einzelgeschichten von Mitgliedern dieser Reisegesellschaft vortragen — es kommt damit zu einem deutlichen Anschluß an die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, das Werk, das einerseits den Wanderjahren, andererseits 1001 Nacht so nahe stand, schon durch die Form des Aggregates, wie wir sahen. Dieser auf bunte Fülle abgestellten Form kommt freilich nichts so entgegen wie das allseitige Reisen, auch aus diesem Grunde wird für sie die Scheherazade das unüberbietbare Vorbild sein.

War Goethe sich bewußt, wie sehr er durch die gleichsam totale Verwendung des Wandermotivs orientalisierte? Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang vielleicht folgendes. An der Stelle, wo der Dichter im Roman selbst ausführlich über das Wandern als solches spricht, nennt er als erstes in einer längeren Reihe von Beispielen für Wanderbeflissene die — Beduinen. Es ist die Rede Lenardos, mit der die 1. Fassung der Wanderjahre eindrucksvoll schloß (2. Fassung: Buch 3, Kap. 9), wo von dem „weiten, breiten Boden so mancher Länder und Reiche“ gesprochen wird: „Dort sehen wir große Strecken des Landes von Nomaden durchzogen, deren Städte beweglich, deren lebendig-nähernder Heerdenbesitz überall hinzuleiten ist. Wir sehen sie in Mitten der Wüste, auf großen grünen Weideplätzen, wie in erwünschten Häfen vor Anker liegen. Solche Bewegung, solches Wandern wird ihnen zur Gewohnheit, zum Bedürfnis; endlich betrachten sie die Oberfläche der Welt, als wäre sie nicht durch Berge gedämmt, nicht von Flüssen durchzogen.“¹⁾

Diese Stelle ist geschrieben 1821, hier macht Goethe sich die Erfahrungen seiner Divan-Studien zunutze, die ihm die Araber als Wandernde kat'exochen besonders vor Augen geführt hatten. Im Divan hieß es in einem Gedicht, das den „Beduinenzustand“ charakterisierte, mit wörtlichem Anklang:

Und immer ging es weiter,
Und immer ward es breiter,
Und unser ganzes Ziehen
Es schien ein ewig Fliehen . . .²⁾

Die gesamte Bewegtheit der Wanderjahre könnte man nicht besser auf eine Formel bringen als durch diese vier Zeilen, wie auch gleichzeitig die Ruhelosigkeit des Reisens in 1001 Nacht damit charakterisiert wäre.

¹⁾ WA I 25¹, 180f.

²⁾ WA I 6, 95 f.: „Wo hast du das genommen?“ v. 25 ff. Vgl. K. Mommsen, Goethe und die Moallakat. S. 38—58.

ZWEITER TEIL

DIE BRESLAUER AUSGABE (BrA)

Die letzten Zeugnisse über Lektüre der französischen 1001-Nacht-Ausgabe von Galland stammen vom November 1823; Goethe entlieh die *Mille et une nuit* (sämtliche 12 Bände) vom 22. bis zum 26. November aus der Weimarer Bibliothek¹⁾, zusammen mit Cervantes' *Don Quixote* und zwei modernen Reportage-Büchern über London. Die Entleihung stand wohl nicht mit speziellen Schaffenszwecken in Zusammenhang. Goethe war erkrankt. Er litt physisch an schweren Erkältungserscheinungen, psychisch an der Nachwirkung der Marienbader Erlebnisse und vermochte seine laufenden Arbeiten nur mühsam zu fördern. Offenbar suchte er unterdessen Lektüre zur Aufheiterung und Zerstreuung. Vom 24. November 1823 ist dies deutlich bezeugt durch die Tagebucheintragung: „[Morgens] Kein besseres Befinden. Tausend und eine Nacht gelesen.“²⁾ Wilhelm v. Humboldt, der ihn in diesen Tagen sah, berichtete am 25. November 1823 seiner Frau über Goethes Befinden: „einige Besserung“ sei daran zu erkennen, „daß er wenigstens auf dem Stuhl die Nächte geschlafen und nur abends und morgens gehustet“ habe, und — „daß er wenigstens die Tausend und eine Nacht las...“³⁾ Kanzler v. Müller vermerkte bereits am 11. November 1823, d. h. fünf Tage nach Beginn von Goethes Erkrankung, in seinem Tagebuch: „Göthes Lob der *Mille et une nuits*.“⁴⁾ Anscheinend las Goethe also bereits vor dem oben angeführten Entleihungsdatum im Galland.

Mit dem folgenden Jahre 1824 setzt aufs neue intensive Beschäftigung mit 1001 Nacht ein. In Breslau begannen seit 1824 Maximilian Habicht und Karl Schall mit der Herausgabe einer arabischen Textausgabe von 1001 Nacht, der ersten und bis heute einzigen in Europa. Gleichzeitig wurde unter Mitwirkung von Friedrich Heinrich von der Hagen eine neue deutsche Übersetzung des Werkes in 15 Bänden veranstaltet.⁵⁾ Eine große Anzahl

¹⁾ Keudell-Deetjen Nr. 1510.

²⁾ WA III 9, 147.

³⁾ An Caroline v. Humboldt 25. Nov. 1823 aus Schulpforta (Sydow 7, 196).

⁴⁾ Müller, Unterhaltungen S. 92.

⁵⁾ Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen. Zum erstenmal aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetzt von Max. Habicht, F. H. von der Hagen und Karl Schall. Bd 1—15. Breslau 1825. (Hier zitiert: BrA.)

von Zeugnissen läßt erkennen, daß Goethe 1001 Nacht in dieser neuen Übersetzung vollständig gelesen hat. Der Breslauer Buchhändler Josef Max, in dessen Verlag Original und Übersetzung herauskamen, sandte dem Dichter während der Jahre 1824/25 die Übersetzungsbände nach und nach, in der Reihenfolge ihres Erscheinens, zu. Das erste Schreiben, das die Übersendung des 1. Bogens der arabischen Ausgabe und des 1. Bändchens der deutschen Übersetzung begleitet, datiert vom 16. Juli 1824. J. Max spricht darin die Hoffnung aus, daß bei dem Interesse, welches Goethe der arabischen Literatur widme, beide Unternehmungen für ihn „angenehme Erscheinungen“ sein möchten.¹⁾ Am 26. Juli 1824 findet sich die erste Erwähnung des Werkes in Goethes Tagebüchern: „[Nachmittags] Neue Tausend und eine Nacht von Breslau.“²⁾ Am 28. Juli vermerkt das Tagebuch wiederum: „[Nachmittags] Die Tausend und eine Nacht.“³⁾ Tags darauf ist „[Nachmittags] Tausend und eine Nacht 1. Band absolvirt.“⁴⁾ Am 30. Juli berichtet Goethe brieflich dem stets an orientalischer Lektüre interessierten Freunde Knebel: „In Breslau geben sie Tausend und Eine Nacht in neuerem beliebtem Taschenformat heraus; wie sie sagen, zum erstenmal aus einer tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetzt. Wie dem auch sey, so ist der Vortrag dieser ewig anziehenden Märchen sehr natürlich und erfreulich, wie es einer deutschen Prosa der neusten Zeit gar wohl zukommt.“⁵⁾ Knebel antwortet am 3. August: „Nach der neu in Breslau herauskommenen Tausend und Eine Nacht bin ich verlangend. Ich wünschte, daß des seligen van der Velde Geist und Geschick noch darin hätte obwalten können.“⁶⁾ Anfang Dezember 1824 sendet der Verleger mit einem undatierten Brief⁷⁾ die Fortsetzungsbände 2—9 der 1001-Nacht-Übersetzung und das 1. Heft des gleichen Werks in der arabischen Urschrift.⁸⁾ Der Dichter dankt mit der Versicherung, der Übersender habe ihm „durch die reichen Bändchen der Tausend und Einen Nacht . . . die angenehmsten Abendunterhaltungen bereitet.“⁹⁾ Wirklich las Goethe nach Ausweis der Tagebücher in der Zeit vom 10. bis 21. Dezember 1824 fast täglich in den neu überschickten Fortsetzungsbänden:

10. Dezember: Später [abends] Tausend und eine Nacht, von Breslau übersendet, zweyter Band.

¹⁾ Goethe-Schiller-Archiv: Eingegangene Briefe 1824, 175. — Der erste Bogen der arabischen Ausgabe und die 15 Bände der Übersetzung befinden sich noch jetzt in Goethes Bibliothek (Ruppert 1775 f.).

²⁾ WA III 9, 248. ³⁾ WA III 9, 249.

⁴⁾ WA III 9, 250. ⁵⁾ WA IV 38, 205.

⁶⁾ Briefwechsel Goethe — Knebel 2, 347.

⁷⁾ Goethe-Schiller-Archiv: Eingegangene Briefe 1824, 297; vgl. WA IV 39, 292 zu Nr. 40.

⁸⁾ Tausend und eine Nacht. Arabisch. Nach einer Tunesischen Handschrift. Nebst Erklärung der darin vorkommenden und in den Wörterbüchern fehlenden Wörter. Hrsg. durch M. Habicht. I. Heft. Breslau 1824. Befindet sich noch in Goethes Bibliothek (Ruppert 1775).

⁹⁾ An Josef Max 18. Dez. 1824 (WA IV 39, 48).

11. Dezember: [Nachmittags] Tausend und eine Nacht, zweyter Theil.
12. Dezember: Nach Tische Tausend und eine Nacht. Überlegung des ästhetischen und sonstigen Werths derselben.
13. Dezember: [Abends] Tausend und eine Nacht fortgelesen.
15. Dezember: Später [abends] Tausend und eine Nacht.
17. Dezember: [Nachmittags] Tausend und eine Nacht fortgelesen.
18. Dezember: [Abends] Tausend und eine Nacht.
19. Dezember: Abends für mich . . . Tausend und eine Nacht.
20. Dezember: Abends allein . . . Tausend und eine Nacht.
21. Dezember: [Abends] Für mich . . . später Tausend und eine Nacht.¹⁾

Am 17. Dezember 1824 notierte der Kanzler v. Müller über einen Besuch bei dem Dichter: „Ich traf Ihn bey der Lecture der neuen Übersetzung von Tausend und einer Nacht von Büsching [Habicht], Hagen und Schall, die er sehr lobte und, da sie aus dem Urtext, der französischen vorzieht. „Diese Märchen, sagte er, müssen mir über die trüben Tage weghelfen; ist es doch als ob das Bewußtseyn, in wenig Tagen der Sonne wieder näher zu kommen, mich schon jetzt erwärmte.“²⁾ Auch in einem Schreiben an Knebel vom 18. Dezember berichtet v. Müller: „Goethe ist wohl und ergötzt sich an der neuen Übersetzung der Tausend und eine Nacht von Büsching, die er vortrefflich findet.“³⁾

Als Goethe in diesen Dezembertagen so intensiv die neusten Bände der 1001 Nacht studierte und „Überlegungen über den ästhetischen und sonstigen Wert derselben“ anstellte⁴⁾, faßte er den Gedanken, das Werk in Kunst und Alterthum zu rezensieren. Eine wohl Ende Dezember 1824 geschriebene Inhaltsskizze zu Kunst und Alterthum V 2 notiert als Punkt 8: „Tausend und eine Nacht. Breslau.“ und gibt stichwortartig folgende bedeutsame Charakterisierung des Werks: „Vortrefflichkeit und Schein. Der Wissende und der Unwissende ergötzt sich daran.“⁵⁾

Ein anderes seinem Inhalt nach höchst wichtiges Paralipomenon ist gleichfalls in die Zeit zu setzen (1824/25), als Goethe „Überlegungen über den ästhetischen und sonstigen Wert“ von 1001 Nacht anstellte und das Werk zu rezensieren gedachte:

¹⁾ WA III 9, 305–11.

²⁾ Müller, Unterhaltungen S. 127f.

³⁾ Müller, Unterhaltungen S. 315.

⁴⁾ Vgl. oben: Tagebuch 12. Dez. 1824.

⁵⁾ WA I 49², 273. Dort noch die irrtümliche Einordnung zu Kunst und Alterthum VI 2 (1828); korrigiert in WA I 53, 575: „bezieht sich nicht auf VI 2 von Kunst und Alterthum, sondern auf Band V.“ — Daß das Paralip. sich auf V 2 bezieht, geht aus seinem Gesamtinhalt hervor. Die Datierung auf (Ende) Dezember 1824 ergibt sich gleichfalls aus dem Inhalt des Paralip. Die darin erwähnten Punkte finden sich um diese Zeit auch sonst in Tagebüchern und Gesprächen erwähnt. Ende Dezember wurden verschiedentlich die „einzelnen Bemerkungen“ für Kunst und Alterthum V 2 durchdacht und besprochen. Vgl. Tagebuch 19., 25., 28. Dez. 1824 (WA III 9, 310. 313. 315).

Tausend und Eine Nacht.

Der Stoff real, durchaus gegenwärtig [zuerst: wirklich], durch unübersehbaren Reichthum oft lastend nie lästig.

Die imaginative Behandlung den Geist befreiend, obgleich immer in einem gewissen Kreise herumführend.

Der Anhauch von Sentimentalität in den Gedichten ist sammelnd, aufs eigene Gefühl unwiderstehlich zurückführend.

In diesem Sinne möchte wohl schwerlich ein bedeutenderes Werk aufzufinden seyn.¹⁾

Auf diese für Goethes Schätzung von 1001 Nacht so charakteristische Würdigung werden wir noch zurückkommen.²⁾ Hier sei nur vermerkt, daß die Erwähnung des Gedichtanteils sich auf eine Seite des Werkes bezog, die erst in der BrA sichtbar wurde. Galland hatte die eingestreuten Gedichte einfach übergangen, die BrA brachte dagegen viele in ansprechender Übersetzung. Wenn Goethe die Gedichte „sammelnd, aufs eigene Gefühl unwiderstehlich zurückführend“ findet, so ist damit richtig beobachtet, daß sie — mit wenigen Ausnahmen — keine handlungsfördernde Funktion haben. Wir wissen heute — was Goethe nicht bekannt sein konnte —, daß die Gedichte in 1001 Nacht Einlagen sind, Zitate oder Reminiszenzen aus bekannten Dichtern und Anthologien. Daher ist es in der Tat möglich, eine derartige Liedeinlage „aus dem Prosatext zu entfernen, ohne daß sie eine Lücke im Gedankengang hinterlassen würde“. ³⁾ Goethe stellt dieses Verhältnis mit kundigem Blick fest, ohne den Schlüssel zu der Deutung zu haben. Seine ästhetische Würdigung trägt im übrigen der eigentümlichen Schönheit der „Liedeinlagen“ Rechnung, wie sie jedem Leser von 1001 Nacht vertraut ist.

Anfang Mai 1825 erhielt Goethe von dem Breslauer Verleger die nächste Sendung mit den Fortsetzungsbänden 10, 14 und 15.⁴⁾ Und wiederum setzt eifrige Lektüre ein (Tagebuch):

5. Mai: [Abends] Gelesen Tausend und Eine Nacht 10. Band, gesendet von Buchhändler Max aus Breslau.
6. Mai: [Morgens] Zehnten Band der Tausend und Einen Nacht ausgelesen . . . [Abends] Später Tausend und Eine Nacht, Band 14.
7. Mai: [Nachmittags] Ich blieb für mich. Tausend und Eine Nacht.⁵⁾

¹⁾ WA I 53, 394: Paralip. 97. ²⁾ Siehe unten S. 162 f.

³⁾ Rudi Paret: Früh-arabische Liebesgeschichten. S. 5, Anm. 1. — Zur Sache vgl. auch Josef Horowitz: Poetische Zitate in Tausend und eine Nacht. (Festschrift Eduard Sachau zum 70. Geburtstage. Hrsg. v. G. Weil. Berlin 1915.)

⁴⁾ Vgl. Bücher-Vermehrungsliste 1825 Mai (WA III 10, 298₁). Das Begleitschreiben von Josef Max ist datiert: Leipzig (nicht Breslau; vgl. unten Tagebuch 5. Mai 1825) den 2. Mai 1825. (Goethe-Schiller-Archiv: Eingegangene Briefe 1825, 108.)

⁵⁾ WA III 10, 51f.

Am 10. Mai 1825 dankte Goethe dem Buchhändler „für die mitgetheilten angenehmen Bändchen“. ¹⁾ Die letzte Sendung mit den noch fehlenden Übersetzungsbänden 11, 12 und 13 ging aus Leipzig mit Begleitschreiben vom 13. Mai 1825 an Goethe ab. ²⁾ Daß der Dichter sich sogleich mit den Fortsetzungsbänden beschäftigt hat, melden weitere Tagebuchzeugnisse:

16. Mai: Tausend und Eine Nacht 11. Band, durch den Buchhändler Max von Leipzig gesendet.

22. Mai: Tausend und Eine Nacht 12. Bändchen. Die Vorreden von einigen Bänden, die Manuscripte und überhaupt die Herkunft dieser Märchensammlung betreffend. ³⁾

Am 18. Mai 1825 notierte der Kanzler v. Müller: „Nachmittags 2 Stden bey Göthe mit Meyer, und Coudray. Er war sehr gemüthlich und gesprächig im hintern Zimmer . . . Tausend und eine Nacht, die der rastlose Mann alle hintereinander durchgelesen.“ ⁴⁾ Am 25. Mai verzeichnet Goethes Tagebuch noch einmal Abendlektüre von „Tausend und Eine Nacht“. ⁵⁾ Um diese Zeit ist das vollständige „Durchlesen“ der BrA beendet worden. Aber die nun in Besitz Goethes befindlichen „Bändchen“ hat der Dichter noch oft zu Zwecken seines Schaffens eingesehen, auch wenn dies nicht ausdrücklich von ihm vermerkt wurde.

Ende September 1825 ging ihm von Breslau aus der nun erst fertig gewordene vollständige 1. Band der Arabischen Ausgabe von 1001 Nacht zu. ⁶⁾ Josef Max sprach bei dieser Gelegenheit sein Bedauern darüber aus, daß Goethe die Ausgabe letzter Hand seiner Werke Cotta überlassen habe und nicht ihm, der bereitwillig mehr noch als jener dafür gezahlt haben würde. Wirklich scheint Goethe eine Zeitlang erwogen zu haben, ob er, trotz der langjährigen Bindungen an Cotta, die Ausgabe letzter Hand dem Verleger der 1001 Nacht anvertrauen solle. Bemerkenswert ist der Wunsch, den er Cotta gegenüber am 21. Dezember 1825 brieflich ausdrückt, daß für die Taschenausgabe seiner Werke „die neue Übersetzung der Tausend und einen Nacht, Breslau bey Joseph Max & Comp., zum Muster gewählt werden könnte“. ⁷⁾ Tatsächlich weisen beide Ausgaben eine gewisse Ähnlichkeit auf, was „Lettern“ und „Papier“ ⁷⁾ betrifft, worauf es Goethe vor allem ankam; nicht so sehr im Format: die „Bändchen“ der BrA sind etwas breiter als die der „Ausgabe letzter Hand“. ⁸⁾

¹⁾ Vgl. an Josef Max (WA IV 39, 192) und Tagebuch (WA III 10, 54).

²⁾ Josef Max an G.: Goethe-Schiller-Archiv, Acta Privata, Vol II A, 36.

³⁾ WA III 10, 56.58.

⁴⁾ Müller, Unterhaltungen 135. ⁵⁾ WA III 10, 60.

⁶⁾ Befindet sich in Goethes Bibliothek (Ruppert 1775). Weitere Bände des arabischen Druckwerkes, das nur langsamen Fortgang nahm — erst 1843 erschien der letzte, 12. Band —, hat Goethe nicht mehr erhalten.

⁷⁾ WA IV 40, 183.

⁸⁾ Der nämliche Wunsch, durch Gleichheit des äußern Gewandes eine innere Beziehung zwischen bestimmten Werken anzudeuten, leitete Goethe auch, als er am 21. September

In Kunst und Alterthum VI 2 (1828) besprach Goethe die zweite, illustrierte Auflage der Breslauer Ausgabe. Das Tagebuch verzeichnet über dieses Werk am 14. April 1828: „War eine Sendung gekommen von Breslau. Merkwürdige Holzschnitte zu Tausend und eine Nacht.“¹⁾ Am folgenden Tag zeigte Goethe der Großherzogin Luise „die Holzschnitte zu Tausend und einer Nacht“.²⁾ Seine etwa Ende Mai 1828 entstandene Besprechung „Tausend und Eine Nacht. Deutsch. Breslau 1827. Zweite Auflage“ bringt ein Lob von Moritz v. Schwind's „Vignetten . . . welche mit einem geschichtlichen Bildchen den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmuthig einzufassen“. Bei Charakterisierung dieser Illustrationen fallen sodann einige für Goethes Anschauung von 1001 Nacht bezeichnende Wendungen: „Wie mannichfaltig-bunt die Tausend und Eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, räthselhaft aber klar, barock mit Sinn, phantastisch ohne Karikatur, wunderbar mit Geschmack, durchaus originell, daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen.“³⁾

Als Friedrich Heinrich von der Hagen Goethe 1827/28 nach und nach seine Übersetzungsbände von „Tausend und Ein Tag“ zusandte⁴⁾, auf die wir hier im einzelnen nicht eingehen können, bezeugte Goethe auch für dieses verwandte Werk Interesse. Das Tagebuch erwähnt in der Zeit vom 6. April 1827 bis zum 30. Mai 1828 neunmal „Tausend und Ein Tag“. Von Interesse ist die Notiz vom 11. Juli 1827: „In von der Hagen Tausend und einen Tag, das Märchen von Turandot; tröstend über den Kleistischen Unfug, und alles verwandte Unheil. Wie wohlthätig ist die Erscheinung einer gesunden Natur nach den Gespenstern dieser Kranken.“⁵⁾ Am 21. Juli 1827 gab Goethe „Tausend und einen Tag“ seinem Enkel Wolf zu lesen. Das Kind „schrieb sich die schweren Namen in eine Schreibtäfel“, eine Beschäftigung, die an den folgenden Tagen wiederholt in Goethes Tagebuch vermerkt wird. Noch in einem Brief vom 27. berichtet Goethe gleichfalls, Wölfechen schreibe „Namen auf aus den orientalischen Märchen und andere Worte die er nicht versteht. Diese werden verschiedentlich abgeschrieben und erklärt, nicht ohne Unbequemlichkeit, wie die Kinder sind, die nicht enden können“.⁶⁾

1807 Cotta in bezug auf Philipp Hackert bat: „Ich wünschte, daß es gedruckt würde wie Cellini, an den es erinnert.“ (WA IV 19, 414.)

¹⁾ WA III 11, 205. — Es handelte sich um die Titelblätter zu Bd 1–15 der 2. Auflage. Vgl. Ruppert 1777. ²⁾ WA III 11, 205. ³⁾ WA I 49¹, 355.

⁴⁾ Tausend und Ein Tag. Morgenländische Erzählungen. Aus dem Persischen, Türkischen und Arabischen nach Petits de la Croix, Galland, Cardonne, Chavis und Cazotte, dem Grafen Caylus u. A. übers. von F. H. von der Hagen. Bd 1–7. Prenzlau 1827–28 (Band 6 fehlt in Goethes Bibliothek. Vgl. Ruppert 1781).

⁵⁾ WA III 11, 83.

⁶⁾ An Ulrike von Pogwisch 27. Juli 1827 (WA IV 42, 280).

Für Goethe selbst lag es nahe, über die Ähnlichkeit mit 1001 Nacht und über die Unterschiede zwischen beiden Sammelwerken seine Betrachtungen anzustellen. Hinsichtlich des in solchem Zusammenhang über 1001 Nacht Gesagten ist für uns von Interesse ein Passus aus des Dichters Brief an F. H. von der Hagen vom 28. April 1827. Goethe bemerkt hier, für die Zusendung des 1. Bandes von „Tausend und Ein Tag“ dankend, eine fortschreitende Modernisierung sowohl beim Vergleich von beiden genannten Werken wie auch innerhalb der Breslauer Ausgabe von 1001 Nacht selbst: „Schon in den späteren Theilen der von Ihnen gegebenen Tausend und Eine Nacht fand sich ein merklicher Unterschied des Sinnes und Tons, angenehm zu beobachten. Diese neuesten Märchen [„Tausend und Ein Tag“, 1. Band] haben abermals etwas anders, wie es der Zeitgeschmack und das Bedürfniß der Hörer scheint verlangt zu haben.“¹⁾

In Kunst und Alterthum VI 2 brachte dann Goethe im unmittelbaren Anschluß an die oben erwähnte Rezension der illustrierten 2. Auflage der Breslauer Übersetzung von 1001 Nacht auch eine Besprechung von „Tausend und ein Tag. Morgenländische Erzählungen, nach von der Hagens Übersetzung. Sieben Bände. Prenzlau 1828“. Da der Dichter seine ursprüngliche Absicht, schon die 1. Auflage der BrA von 1001 Nacht zu besprechen, fallengelassen und in der Rezension der 2. Auflage sich auf eine Charakteristik der Schwind'schen Illustrationen beschränkt hatte, benutzte er die Gelegenheit, nunmehr auch über 1001 Nacht ein Wort der Würdigung zu sagen. Die Ende Mai 1828 verfaßte Anzeige von 1001 Tag enthält daher so viel für unsere Betrachtung Wichtiges, daß sie hier vollständig wiedergegeben sei:

„Die Einbildungskraft in ihrer ausgedehnten Beweglichkeit scheint zwar kein Gesetz zu haben, vielmehr wie ein wacher Traum hin und her zu schwanken; aber, genau besehen, wird sie auf mannichfaltige Weise geregelt: durch Gefühl, durch sittliche Forderungen, durch Bedürfniß des Hörers, am glücklichsten aber durch den Geschmack, wobei die Vernunft ihre edeln Gerechtsame leitend ausübt.“²⁾ [Absatz.] Schon an den funfzehn Bänden der Tausend und eine Nacht findet sich eine große Abstufung des Inhalts, der Bewegung, des Vortrags und eben jener geheimen Bedingungen, denen die Einbildungskraft im Stillen huldigt. Nun veranlaßt uns der Tausend und ein Tag, jene Betrachtungen durch andere Zeiten und Völkernschaften fortzusetzen. Der Stoff scheint unerschöpflich, die Behandlung willkürlich. Indessen ist doch ein gewisser Kreis geschlossen, dessen Räume und Kennzeichen näher zu beleuchten den forschenden Geist unterhält, während der müßige Hörer als Zeitvertreib das Überlieferte mehr oder weniger theilnehmend an sich vorübergehen läßt. [Absatz.] Wir wünschen auch dieser Sammlung eine zweite Auflage und dürfen sie hoffen, da sie den ausländischen Gehalt in gar gutem deutschen Stil vorträgt; und da würde es ganz besonders angenehm sein, wenn

¹⁾ WA IV 42, 159.

²⁾ Nach dem hier gegebenen Wortlaut ist zu berichtigen der Text einer „Goethe-Maxime“ in der Zitation von Reinhard Buchwald (Goethe. N. F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft. Bd 19 [1957] S. 235, Zeile 3—7).

der Prenzlauer Verleger, dem Breslauer [Verleger von 1001 Nacht] nacheifernd, mit Holzschnitten obgemeld'ter Art das Werk zu schmücken die Aufmerksamkeit haben möchte.“¹⁾

Wenn man Goethes eigene Fabulierkunst charakterisieren wollte, so könnte man bei ihr die etwa gleichen „geheimen Bedingungen, denen die Einbildungskraft im Stillen huldigt“, zugrunde liegend finden, wie sie hier an den „morgenländischen Erzählungen“ gerühmt werden. Sein Dichten, auch wo es gelegentlich reines Traumspiel scheint, wird immer bei näherem Zusehen ethische Grundzüge erkennen lassen. Die ethische Grundtendenz der Erzählerkunst von 1001 Nacht ist es, auf die Goethe ausdrücklich hinweist. Goethe sah hier zweifellos Verwandtschaft zwischen sich und 1001 Nacht; Verwandtschaft aber vor allen Dingen darin, daß „sittlichen Forderungen“ und den „Gerechtsamen der Vernunft“ bei ihm, wie bei den orientalischen Märchen, auf „geheime“ Weise entsprochen wird. Nicht jeder Leser, der sich an seinen Dichtungen labt, erkennt auch das Gemeinte: „Der Wissende und der Unwissende ergötzt sich daran“²⁾ — dieses Wort gilt sowohl für 1001 Nacht wie auch für Goethes eigene Dichtungen.³⁾

Faßt man zusammen, was Goethe in den Rezensionen und Rezensionsentwürfen aus der Zeit der Breslauer Ausgabe über 1001 Nacht geäußert hat, so ergibt sich aber nicht nur betreffs seiner Schätzung der ethischen, sondern auch der ästhetischen Qualitäten orientalischen Erzählens ein besonders klares Bild. Wieder ist es hier ausschlaggebend, daß der Dichter „geheime Bedingungen“ vorwalten sieht, Bedingungen, durch deren Einhaltung auch die ausschweifendsten Zaubereien der Scheherazade Natur und Wahrheit behalten. Inmitten der „ausgedehnten Beweglichkeit“ phantastischen Fabulierens „regelt“, wenn nicht ein „Gesetz“, so doch ein ganz bestimmt erkennbarer „Geschmack“ den Vortrag „unerschöpflichen Stoffes“. Dankbar preist Goethe den „unübersehbaren Reichthum“, das „Mannigfaltig-Bunte“, das „Überraschend-Abwechselnde“, die „imaginative Behandlung“, die den „Geist befreit“. Aber als kennzeichnend für 1001 Nacht, auch gegenüber andern Märchen, wie wir annehmen dürfen, hebt er hervor, daß die Zauberphantasie nicht ins Uferlose, Abstruse gleitet, daß sie „gesund“ sei.⁴⁾ So bleibt die „imaginative Behandlung“ wohlthuend immer „in einem gewissen Kreise“⁵⁾, es ist „doch ein gewisser Kreis geschlossen, dessen Räume und Kennzeichen näher zu beleuchten den forschenden Geist unterhält“ (1001 Tag). Auf diese Weise wird der „unübersehbare Reichthum“ wenn auch „lastend“, so doch „nie lästig“. „Gedrängt ohne Verwirrung, räthselhaft aber klar, barock mit Sinn“ — so erfreuen Goethe die Märchen der Scheherazade, und schwerlich ließen sie sich auf eine treffendere

¹⁾ WA I 41², 354f. ²⁾ Vgl. oben S. 157f.

³⁾ Vgl. unten den Exkurs I S. 303 ff.

⁴⁾ Vgl. oben S. 160: Tagebuch 11. Juli 1827.

⁵⁾ Vgl. oben S. 158: Paralipomenon „Tausend und Eine Nacht“.

Weise charakterisieren. Hinzu kommt für ihn, den überzeugten Realisten, noch als ganz besonderes Positivum die tiefe Verankerung der orientalischen Erzählung in Wirklichkeit, Wahrheit, Leben. Daß der allem zugrunde gelegte „Stoff“ stets „real, durchaus wirklich, durchaus gegenwärtig“ ist, war gerade für Goethe von ausschlaggebender Bedeutung. Damit rundet sich das Bild. Erinnern wir uns, daß alles hier über 1001 Nacht Gesagte aus den Jahren stammt, in denen der zweite Teil des Faust den Dichter beschäftigte, so wird es uns deutlich, daß er in der Scheherazade eine Art Spiegelbild seiner selbst finden konnte. Wort für Wort würde Goethes 1001-Nacht-Charakteristik gerade auf seine Faust-Dichtung anwendbar sein. Da wird es um so verständlicher, wenn der Dichter seine Rezensions-skizze mit dem nachdrücklichen Satz schließt: daß im Sinne seiner Charakteristik „wohl schwerlich ein bedeutenderes Werk aufzufinden sein möchte“ — als 1001 Nacht.

Die Tatsache, daß Goethe im Alter von 75 Jahren sich nochmals darangab, die gesamten 1001-Nacht-Erzählungen zunächst nur um ihrer selbst willen durchzulesen, darf als einer der wichtigsten Beweise dafür gelten, welche Bedeutung dieses Werk für ihn hatte. Es war ja in Wahrheit auf weite Strecken hin ein Wiederlesen. In den ersten zehn Bänden der BrA fand man nicht allzuviel Neues. Sie enthielten den Gallandschen Text in neuer Übersetzung mit einigen Erweiterungen und Einschüben. Band 11 brachte u. a. die Geschichte Mahmuds, die Goethe 1815 in der englischen Übersetzung von J. Scott kennengelernt hatte.¹⁾ Ausnahmslos Unbekanntes enthielten erst die Bände 12—15. Goethe, der „rastlose Mann“, wie der Kanzler v. Müller ihn mit spürbarer Verwunderung nennt, las aber das Alte mit gleichem Eifer wie das Neue. Das ihm von Jugend auf Vertraute von Zeit zu Zeit durch Lektüre wieder anzufrischen, war ihm ein Bedürfnis, soweit es sich um einige erstrangige Werke der Weltliteratur handelt. Mit Homer, Shakespeare, Molière, dem Alten Testament verfuhr er so; es erweist sich, daß auch 1001 Nacht die gleiche Ehre widerfahren ist.

EINZELZEUGNISSE AUS DEN JAHREN 1824—29

Gleichnisse. Tag- und Jahres-Hefte

Die Breslauer Ausgabe hatte bedeutsame Auswirkungen auf die in der zweiten Hälfte der 20^{er} Jahre entstandenen Dichtungen Goethes. Davon werden die folgenden Kapitel handeln. Hier sei noch eine Reihe von gelegentlichen Erwähnungen von 1001 Nacht zusammengestellt, die meist eine Folgeerscheinung der Lektüre und weiteren Benutzung der BrA darstellen.

¹⁾ Vgl. oben S. 104 f.

- 1.) 8. August 1824. F.W. Riemer notiert in seinem Tagebuch: [Goethe:] „Die Journalisten sind wie die Scheherazade gegen das Publikum, sie halten es mit ihren abgerissenen und unterbrochenen Erzählungen nur so hin, daß es ihnen nicht den Kopf abschlage.“¹⁾
- 2.) Dezember 1824. In der Notiz über einen Brief in Nr. 240 des „Conversationsblatts für Poesie, Literatur und Kritik“ von 1824, die Goethe in Kunst und Alterthum V 2 erscheinen ließ, findet sich der folgende Passus: „An Zerstreung läßt es uns die Welt nicht fehlen; wenn ich lese, will ich mich sammeln und nicht wie jener Sultan von Indien durch abgerupfte Märchen hingehalten sein.“²⁾
- 3.) Mai 1825. Die in dieser Zeit geschriebene Partie „1803“ der Tag- und Jahres-Hefte berichtet ausführlich über die Gründe, warum Die natürliche Tochter nach Aufführung und Drucklegung nicht fortgesetzt wurde. Durch gleichnishafte Hindeutung auf zwei Märchen aus 1001 Nacht schildert Goethe dabei seine damalige Situation³⁾: „Ich hatte mich der freundlichsten Aufnahme von vielen Seiten her zu erfreuen, wovon ich die wohlthätigsten Zeugnisse gesammelt habe, die ich dem Öffentlichen mitzutheilen vielleicht Gelegenheit finde. Man empfand, man dachte, man folgerte was ich nur wünschen konnte; allein ich hatte den großen unverzeihlichen Fehler begangen, mit dem ersten Theil hervorzutreten, eh' das Ganze vollendet war. Ich nenne den Fehler unverzeihlich, weil er gegen meinen alten geprüften Aberglauben begangen wurde, einen Aberglauben, der sich indeß wohl ganz vernünftig erklären läßt. [Absatz.] Einen sehr tiefen Sinn hat jener Wahn, daß man, um einen Schatz wirklich zu heben und zu ergreifen, stillschweigend verfahren müsse, kein Wort sprechen dürfe, wie viel Schreckliches und Ergötzendes auch von allen Seiten erscheinen möge. Eben so bedeutsam ist das Märchen, man müsse, bei wunderhafter Wagefahrt nach einem kostbaren Talisman, in entlegensten Bergwildnissen, unaufhaltsam vorschreiten, sich ja nicht umsehen, wenn auf schroffem Pfade fürchterlich drohende oder lieblich lockende Stimmen ganz nahe hinter uns vernommen werden. [Absatz.] Indessen war's geschehen, und die geliebten Scenen der Folge besuchten mich nur manchmal wie unstäte Geister, die wiederkehrend flehentlich nach Erlösung seufzen.“ Um lebenden und inzwischen verstorbenen Freunden nicht zu nahe zu treten, vermeidet Goethe hier, in direkter Aussage die Tatsache zu erwähnen, daß gerade die überaus kritische Aufnahme der Natürlichen Tochter, das Bemäkeln und Bespötteln von seiten Nahestehender, vor allem Herders, ihm die Lust zur Fortsetzung nahm. Wenn man allerdings die „Märchen“ kennt, auf die er schließlich anspielt, so findet man dieser Tatsache doch auf eine sogar recht drastische Weise Rechnung getragen. Es

¹⁾ Jahrbuch der Sammlung Kippenberg Bd I (1921) S. 127.

²⁾ WA I 41², 164: Literarisches Conversationsblatt.

³⁾ WA I 35, 149f.

wird sich verlohnen, einige Details der betreffenden Partien von 1001 Nacht näher zu betrachten, da nur durch ihre Hinzuziehung das wichtige Selbstbekenntnis über ein so bedeutendes Werk wirklich verständlich wird.

Das Schweigegebot, von dem zuerst die Rede ist, begegnet typisch in der bekannten „Geschichte des Prinzen Seyn Alasnam und des Königs der Geister“, von der wir noch im Zusammenhang des zweiten Teils vom Faust zu sprechen haben werden.¹⁾

Beim Überqueren eines Sees, an dessen jenseitigem Ufer ein Geisterkönig herrscht, von dem der kostbarste Schatz erobert werden muß, wird dem Helden gesagt: „Man muß ein tiefes Stillschweigen beobachten: sprecht also nicht mit dem Schiffmanne: wie seltsam euch seine Gestalt auch vorkomme, und was ihr auch Außerordentliches gewahrt, saget gar nichts; denn ich warne euch, wenn ihr auf der Barke ein einziges Wort aussprechet, so versinkt die Barke in die Fluten.“²⁾

Die Bedingung, sich nicht umzusehen „bei wunderhafter Wagefahrt nach einem kostbaren Talisman, in entlegensten Bergwildnissen“, begegnet am eindrucklichsten in der „Geschichte der beiden neidischen Schwestern“.³⁾

Bei dem Versuch, in den Besitz dreier wunderbarer Zaubergegenstände zu gelangen, die sich auf dem Gipfel eines fernen Berges befinden, scheitern zwei Prinzen, weil sie die Bedingung, sich nicht umzusehen, nicht einhalten können. Erst ihrer Schwester gelingt das Wagnis, zugleich die Rettung der bei ihrem Versagen in Steine verwandelten Prinzen. Die entsprechende Warnung, ausgesprochen von einem alten Derwisch, lautet: „Indem ihr nun den Berg hinan steigt, werdet ihr . . . von allen Seiten ein verworrenes Getöse von Stimmen hören, welche euch tausend Schimpfreden zurufen, um euch zu entmutigen, und zu bewirken, daß ihr nicht den Gipfel erreicht; aber hütet euch wohl, zu erschrecken, und vor allen Dingen, den Kopf zu drehen, um euch umzusehen: in einem Augenblick würdet ihr in einen schwarzen Stein verwandelt sein.“⁴⁾ Der Prinz wagt den Versuch und setzt sich den Stimmen aus. „Einige sprachen: ‚Wo will dieser Waghals hin? wo will er hin? Was will er? Lasset ihn nicht vorbeil!‘ Andere sprachen: ‚Haltet den Dieb, den Spitzbuben, den Mörder!‘ Andere dagegen riefen mit spöttischem Tone: ‚Nein, thut ihm kein Leides, lasset ihn gehen, das saubere Bürschlein . . .‘ Ungeachtet dieser lästerlichen Stimmen, stieg der Prinz Bahman eine Zeit lang mit Standhaftigkeit und Festigkeit weiter, indem er sich selbst Muth einsprach; aber die Stimmen verdoppelten sich mit solchem Wirrwarr, und kamen ihm so nahe so wohl hinten als vorn, daß die Furcht sich seiner bemächtigte: die Füße und Knie fingen ihm an zu zittern, er schwankte, und bald darauf, als er spürte, daß ihm die Kräfte versagten, vergaß er der Warnung des Derwisches: er drehte sich um, wieder hinab zu steigen und sich zu retten, und in demselben Augenblick wurde er in einen schwarzen Stein verwandelt.“⁵⁾ Ebenso ergeht es seinem Bruder. Erst seine Schwester ist klüger: sie stopft sich Wachs in die Ohren und läßt sich nicht beirren. „Je weiter sie vorschritt, je stärker und je mehr wurden die Stimmen, jedoch nicht in dem Maße, daß sie vermocht hätten, sie in

¹⁾ Unten S. 188 ff. Vgl. auch oben S. 63.

²⁾ BrA 6, 199.

³⁾ BrA 10, 3 ff.

⁴⁾ BrA 10, 40.

⁵⁾ BrA 10, 43.

Verwirrung zu setzen. Sie hörte allerlei Beleidigungen und beißende Spottreden in Beziehung auf ihr Geschlecht, verachtete sie aber und lachte nur darüber.“¹⁾ So erreicht sie das Ziel und die Wundergegenstände.

Wir sehen, daß die Tag- und Jahres-Hefte in Wahrheit ein wenig schmeichelhaftes Porträt von den Freunden geben, deren Urteil über die Natürliche Tochter Goethe irritiert hatte. „Tausend Schimpfreden . . . lästerliche Stimmen . . . beißende Spottreden“ etc. — unverkennbar ist damit vor allem auf Herders Spötteln gezielt, das den Dichter so tief verwundete und erzürnte.²⁾ Ein ursprünglich für Tag- und Jahres-Hefte 1803 bestimmter Passus, der über diese das Ende des Verhältnisses zu Herder herbeiführende Verstimmung berichtet, wurde unterdrückt und erst nach Goethes Tode veröffentlicht.³⁾ Lediglich die Anspielungen auf 1001 Nacht in dem Abschnitt „1803“ deuten nun auf die Sache hin.

Ein weiteres Beispiel für das Motiv des verhängnisvollen Sichumschens auf dem Weg zu einem Talisman bietet die „Geschichte des Aly Dschohary“ in Bd 12 der BrA. Dort auch die deutliche Erwähnung von „lockenden Stimmen“. Der Held, kurz vor dem Schatzort von Geistergeschrei, Blitz, Erdbeben etc. bedroht, „wähnt, die Stimme des ihm befreundeten Geistes zu erkennen, und drehet den Kopf um, und in demselben Augenblick haut ein Säbel ihn in vier Stücke“. Durch Zaubereinwirkung wieder zum Leben erweckt, dringt er ein zweites Mal bis zum „Talisman“ durch⁴⁾, hat hier aber noch gegen allerlei „Lockungen“ und „Vorspielungen“ Widerstand zu leisten.⁵⁾

4.) Mai/Juni 1825 [oder Jan/Febr 1824]. Im Abschnitt „1802“ der Tag- und Jahres-Hefte, der in dieser Zeit geschrieben wurde⁶⁾, berichtet Goethe, wie er den noch im Knabenalter stehenden Carl August Friedrich Wilhelm Wolfgang Unzelmann einer Eignungsprüfung für den Schauspielerberuf unterzog: „Zufällig prüft‘ ich ihn auf eine ganz eigene Weise. Er mochte sich eingerichtet haben mir mancherlei vorzutragen; allein ich gab ihm ein zur Hand liegendes orientalisches Märchenbuch, woraus er auf der Stelle ein heiteres Geschichtchen las, mit so viel natürlichem Humor, Charakteristik im Ausdruck bei'm Personen- und Situationswechsel, daß ich nun weiter keinen Zweifel an ihm hegte.“⁷⁾ Daß Goethe sich nach über zwei Jahrzehnten

¹⁾ BrA 10, 56.

²⁾ Vgl. Goethe zu Frau Riedel 16. Mai 1803; Biedermann² 1, 333; Gräf, Drama III 531 f.

³⁾ Vgl. „Biographische Einzelheiten: Herder“; WA I 36, 255 f. — Gräf, Drama III 556 ff.

⁴⁾ BrA 12, 138.

⁵⁾ BrA 12, 138 f. — Über die „Geschichte des Aly Dschohary“ vgl. unten S. 262 ff. Auf derselben Seite wie die „Lockungen“ (139) findet sich die Erwähnung der Armillarsphäre, von der wir dort zu sprechen haben.

⁶⁾ Die im folgenden zitierte Partie aus Tag- und Jahres-Heften, Abschnitt 1802, ist wahrscheinlich zusammen mit dem Anfang des Abschnitts 1803 im Mai 1825 entstanden; in beiden Fällen werden Einzelheiten aus der Geschichte des Weimarer Theaters berichtet. Sollte Jan/Febr 1824 als Entstehungszeit gelten, so ist daran zu erinnern, daß auch in diesem Fall 1001-Nacht-Lektüre soeben vorhergegangen war (Ende November 1823). Vgl. oben S. 155.

⁷⁾ WA I 35, 128.

an alle Einzelheiten dieser Prüfung erinnerte, ist kaum anzunehmen. Sein Tagebuch von 1802 berichtet nichts über den Vorgang, und die Tagebücher waren Goethes Hauptquelle für Detailangaben in den Tag- und Jahresheften. So wird die Erinnerung an das „orientalische Märchenbuch“ am ehesten aus der Beschäftigung mit 1001 Nacht in den Jahren 1824/25 (oder Ende 1823) zu erklären sein.

5.) 31. Mai/August 1826. Goethe übersetzt eine Rezension von Jean Jacques Ampère über die Stapfersche Übertragung seiner Werke ins Französische. Dort heißt es: „Als Goethe seine Laufbahn antrat, war die Literatur in Deutschland in einem Zustande wie ungefähr jetzt in Frankreich. Man war müde dessen, was man hatte, und wußte nicht, was an dessen Stelle zu setzen wäre, man ahmte wechselsweise die Franzosen, die Engländer, die Alten nach, man machte Theorien auf Theorien in Erwartung von Meisterstücken. Die Verfasser dieser Lehrgebäude rühmten die künftigen Resultate ihrer Sätze und bestritten die Hoffnungen entgegenstehender Doctrinen mit einer Lebhaftigkeit, welche an den Zorn der beiden Brüder in Tausend und einer Nacht erinnert, die sich eines Tags im Gespräch über ihre Kinder verfeindeten, die noch geboren werden sollten. [Absatz.] Goethe, welchen dieser Streit der Meinungen einen Augenblick von der Poesie abgewendet hatte, ward bald durch einen herrischen Beruf wieder zurückgeführt; und sogleich beschloß er, den Stoff seiner Productionen in sich selbst zu suchen...“¹⁾ — Bei der Geschichte vom Zorn der beiden Brüder handelt es sich um die „Histoire de Noureddin Ali, et de Bedreddin Hassan“.²⁾

6.) 18. Juni 1826. Goethe an Caroline Friederike v. Berg: „Man liest in glaubhaften Geschichten: daß mancher Bach, ja sogar ein größerer Fluß sich in die Erde stürzt und erst in der Ferne nach lange verborgenem Lauf wieder hervortritt. Nehmen Sie das, verehrte Freundin, als Gleichniß gegenwärtiger Sendung.“³⁾ Unterirdische Flüsse begegnen in 1001 Nacht (BrA) zweimal: 1. in der „Sechsten Reise Sindbads nach Zeiland“⁴⁾; 2. in der „Geschichte des Prinzen von Karisme und der Prinzessin von Georgien“.⁵⁾

7.) 19. März 1827. Goethe an Zelter, der ihm den Tod seines einzigen, letzten Sohnes gemeldet hatte: „Was soll der Freund dem Freunde in solchem Falle erwidern! Ein gleiches Unheil schloß uns auf's engste zusammen, so daß der Verein nicht inniger seyn kann. Gegenwärtiges Unglück läßt uns wie wir sind, und das ist schon viel. Das alte Märchen der tausendmal tausend und immer noch einmal einbrechenden Nacht erzählen sich die Parzen unermüdet. Lange leben heißt viele überleben . . .“⁶⁾

¹⁾ WA I 41², 182: Oeuvres dramatiques de Goethe, traduites de l'allemand.

²⁾ Galland 2, 159ff. = BrA 3, 66ff.; Insel-Ausg.² 1, 224ff.

³⁾ WA IV 41, 67.

⁴⁾ BrA 3, 20ff.

⁵⁾ BrA 1, 194ff. ⁶⁾ WA IV 42, 94.

- 8.) 16. August 1827. Goethe an C. G. Carus; siehe unten S. 192 f.
- 9.) Anfang Juli 1828. Agenda-Eintragung von Goethe (eigenhändig): „Tausend und eine Nacht“¹⁾. — Die Bedeutung dieser Eintragung ist wohl so zu verstehen, daß Goethe 1001 Nacht, zusammen mit zwei andern literarischen Werken, die er gleichzeitig benennt, mit nach Dornburg nehmen wollte. Sein Dornburger Aufenthalt begann am 7. Juli 1828.
- 10.) 2. August 1828. Aufzeichnungen von Luise v. Löw über ihren und ihrer Mutter Besuch bei Goethe in Dornburg. Bei der Erzählung von mannigfachen auf Dornburg und seine Umgebung bezüglichen Sagen und Geschichten äußert Goethe zu einem Kreis von Besuchern: „Händel . . . hätte es immer gegeben zu jeder Zeit, da könnte er viel erzählen, wenn er einmal anfinge, wie Scheherazade, da könnten wir eine Nacht bleiben.“²⁾
- 11.) 27. Januar 1829. Goethe an C. W. Göttling; siehe oben S. 64.
- 12.) 28. März 1829. Goethe an Carl Philipp v. Martius: „Nun aber wünscht ich zu Beschleunigung meiner Forschung [über die ‚spirale Tendenz des Pflanzenwachstums‘], daß Sie mir die Entwicklung Ihrer Gedanken auf die Weise mittheilten, wie Sie es in Berlin [gelegentlich einer Rede vor der Naturforscherversammlung] gethan; läßt man ja nach Tausend Nächten noch die Eine gelten, und beglücken Sie nach dreyhundert Naturforschern auch mich, als einen, der in Liebe und Leidenschaft zu diesen ewig lebenden Gegenständen niemandem nachstehen möchte.“³⁾
- 13.) 27. Mai 1829. Goethe notiert im Tagebuch: „Ich fuhr um 10 Uhr auf's Schloß, wo mir Demoiselle Sokolow⁴⁾ die sämtlichen Schätze des Trousseaus vorzeigte.⁵⁾ Ein Anblick wie aus der Tausend und Einen Nacht.“⁶⁾

NOVELLE

I

In einem Gespräch mit Eckermann bezeichnet Goethe die Schlußpartie der Novelle, die Szene des Kindes mit dem Löwen, ausdrücklich als die „Blume“ des gesamten Gewächses der Handlung: „Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel,

¹⁾ WA III 13, 242.

²⁾ Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 9 (1922) S. 286.

³⁾ WA IV 45, 213.

⁴⁾ Kammerfrau der Großfürstin Maria Pawlowna.

⁵⁾ Die zur Schau ausgestellten „Ausstattungsgeräthschaften“ („Näthereyen und Sticke-
reyen pp.“) für Prinzessin Augusta von Sachsen-Weimar zu ihrer Vermählung am 11. Juni
1829 mit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen, nachmaligem deutschen Kaiser. Vgl.
H. Meyer an Goethe 26. Mai 1829 (Schriften der Goethe-Gesellschaft 35, 186).

⁶⁾ WA III 12, 73.

welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dieß ist das Ideelle, dieß die Blume.“¹⁾ Am 23. März 1797 kam Goethe zum erstenmal der Gedanke, dieses Motiv dichterisch zu behandeln. Längere Zeit trug er sich mit dem Plan der „Jagdgeschichte“. Schiller und Humboldt rieten jedoch ab, und so wurde er erst 30 Jahre später, in der Zeit von Oktober 1826 bis Februar 1827 ausgeführt. Was literarische Anregungen zu dem Hauptmotiv betrifft, so wird man zunächst mit einer Nachwirkung der von Goethe so hoch geschätzten „Zauberflöte“ rechnen dürfen. Sodann steht die Geschichte von Daniel in der Löwengrube nahe, auf die wiederholt in der Novelle angespielt wird. Doch findet sich in dieser nicht die eigentliche Fabel, wie sie Goethe zur Darstellung bringt. Es handelt sich dort nicht darum, ob gegenüber dem Unbändigen „Frömmigkeit“ oder „Gewalt“ helfe: die Löwen tun ganz einfach dem völlig passiven Daniel wegen seiner Frömmigkeit nichts. Das ist die ganze Pointe: die Möglichkeit, Gewalt anzuwenden, steht nicht zur Debatte. Außerdem kommt es nicht zu der Situation, daß Daniel etwa wie das Kind in der Novelle die Rolle des Rattenfängers von Hameln spielt. Gerade das ist aber das Einprägsame an Goethes Erzählung: der Löwe wird dem unschuldigen Kind so untertan, daß er ihm folgt, ihm zahm und gebändigt das Geleit gibt. Bei Daniel sind die Löwen sowieso in der Grube gefangen, in der Novelle bildet das in Freiheit gelangte Tier eine Gefahr für die entsetzten Menschen, die das Kind dann beschwört.

Man hat sich nach weiteren Anregungen umgesehen und auf eine Stelle im 8. Buch der *Historia naturalis* des Plinius verwiesen. Dort wird von einem Mann erzählt, den ein Löwe schmeichelnd verfolgte, bis jener ihn von einem Splitter in der Tatze befreite. Nach Seufferts Ansicht hätte diese Geschichte Goethe die Idee zu der Novelle überhaupt eingegeben.²⁾ Das ist schon aus chronologischen Gründen unwahrscheinlich. In Goethes Tagebuch wird Lektüre von Plinius am 23. und 25. Mai 1797 erwähnt, und zwar am 23. Mai das 7. Buch. Seuffert meinte, wenn Goethe weitergelesen hätte, so wäre er im 8. Buch auf jene Anekdote gestoßen. Er übersah aber, daß Goethe bereits seit zwei Monaten mit dem Plan der „Jagdgeschichte“ beschäftigt war, nämlich mindestens seit dem 23. März.³⁾ Die Plinius-Lektüre vom 23. und 25. Mai hatte im übrigen einen ganz bestimmten anderen Zweck: am 22. Mai war Der neue Pausias konzipiert, der eine Stelle des 35. Buches der *Historia naturalis* zum Motto hat. Plinius mag für die Löwenhandlung der Novelle nachträglich das Detail von dem Ausziehen des Splitters angeregt haben. Sonst fehlt dort das Wesentlichste: gleichfalls ist keine Rede von „Gewalt“ oder „Frömmigkeit“, überhaupt findet sich in der Anekdote bei Plinius kein ethischer Zug, der doch für Goethe das Ausschlaggebende war.

¹⁾ Zu Eckermann 18. Jan. 1827.

³⁾ B. Seuffert: Goethes Novelle. Goethe-Jahrbuch 19 (1898) S. 162.

²⁾ Letztes Zeugnis der Beschäftigung mit dem Plan im Jahre 1797: Brief an Schiller vom 27. Juni.

Dieser ethische Zug aber steht im Mittelpunkt bei einer Löwenbändigungs-Geschichte von 1001 Nacht; einer Geschichte, der auch die Situation, daß Löwen einem Unschuldigen durch eine entsetzt ängstliche Menge hindurch freiwillig das Geleit geben, ihr besonderes Gepräge aufdrückt. Dies, sowie ein seltsames Zusammenkommen mancher sonstigen Übereinstimmungen mit Goethes Novelle gibt uns Veranlassung, von dieser Erzählung zu sprechen.

II

Die „Geschichte des Prinzen Achmed und der Fee Pari Banu“¹⁾ berichtet: Achmed, ein Sohn des Sultans von Indien, hat unweit der indischen Hauptstadt den Weg zu den unterirdischen Reichen und Palästen der Fee Pari Banu gefunden (wir werden hierauf noch im Zusammenhang mit dem zweiten Teil des Faust zurückkommen).²⁾ Er wird Gemahl der Fee und zeichnet sich als solcher besonders aus. Durch Treue und Mäßigung erweist er sich des ehrenvollen Ehebundes als würdig: er ist also das genaue Gegenstück zu dem maßlosen unbesonnenen Helden in Goethes Neuer Melusine. Seinen lange gehegten, aber mit Rücksicht auf Pari Banus Besorgnis verständnisvoll unterdrückten Wunsch, den Vater besuchen zu dürfen, erfüllt ihm die Fee endlich, nachdem sie weiß: bei Achmeds Zuverlässigkeit ist an seiner Rückkehr nicht zu zweifeln. Die Besuche in der Hauptstadt werden regelmäßig wiederholt. Eine böse Zauberin möchte Achmed vernichten und gibt dem durch mißwollende Günstlinge bereits gegen seinen Sohn eingenommenen Sultan von Indien entsprechende intrigant-gefährliche Ratschläge. Hiervon hat nun der eine zur Folge, daß Achmed vom Sultan aufgefordert wird, ihm Wasser aus der „Löwenquelle“ zu bringen. Das ist, wie Pari Banu dem um Rat verlegenen Prinzen erklärt, eine bedenkliche Sache: „Die Löwenquelle befindet sich nämlich mitten in dem Hofe eines großen Schlosses (!), dessen Eingang (!) von vier ungeheuern Löwen bewacht wird, wovon immer zwei abwechselnd schlafen, während die andern wachen.“³⁾ Die Fee gibt ihm aber Ratschläge, wie der heimtückische Auftrag dennoch ohne Gefahr zu erfüllen sei. Er solle jedem Löwen ein Stück Fleisch vorwerfen, während dieser Fütterung werde er Wasser schöpfen und unbehelligt wieder davonreiten können. Alles kommt so, wie Pari Banu vorausgesagt hat, bis auf eines: überraschend begleiten zwei Löwen den guten Achmed auf dem ganzen Rückweg in die Stadt, ohne jedoch ihm oder sonst jemand etwas anzutun.

Diese Szene wird wie folgt geschildert: „Er kam an dem Thore des Schlosses an, vertheilte die Hammelsviertel unter die vier Löwen, und nachdem er unerschrocken durch sie

¹⁾ BrA 9, 178—298. Die Seitenangaben im folgenden hierauf bezüglich. (Galland 6, 273 ff.: *Histoire du Prince Ahmed, et de la Fée Pari-Banou.*)

²⁾ Vgl. unten S. 287—90.

³⁾ BrA 9, 284.

hindurch geritten war, drang er bis zu der Quelle vor, und schöpfte da Wasser ein. So wie er das Gefäß gefüllt hatte, drehte er um und gelangte wohlbehalten und gesund wieder aus dem Schlosse hinaus. Als er etwas davon entfernt war, sah er sich um, und erblickte zwei Löwen, die gerade auf ihn losrannten. Ohne zu erschrecken, zog er seinen Säbel und setzte sich zur Wehre. Doch da er unterwegs bemerkte, daß der eine in einiger Entfernung seitwärts ablenkte, und mit Kopf und Schweif zu verstehen gab, daß er nicht komme, um ihm etwas zu Leide zu thun, sondern bloß, um vor ihm her zu laufen, und daß der andere hinter ihm her folgen würde, so steckte er seinen Säbel wieder ein, und setzte so seinen Weg bis nach der Hauptstadt von Indien fort, wo er in Begleitung der beiden Löwen ankam, die ihn nicht verließen, bis an die Thür des Palastes des Sultans. Dort ließen sie ihn hineingehen, und kehrten sodann denselben Weg wieder zurück, den sie gekommen waren, zum großen Entsetzen des Volkes und aller derer, die sie erblickten, die sich entweder versteckten oder rechts und links ab ihnen aus dem Wege flüchteten, obwohl sie in gleichmäßigem Gange vorwärts schritten, ohne irgend ein Zeichen von Wildheit von sich zu geben.“¹⁾

Wir sehen, wie manches einzelne mit Goethe übereinstimmt. Löwen ruhen am „Eingang“ eines Schloßhofs. Auch der Löwe der Novelle liegt „ganz ruhig“ am Eingang des Schloßhofs: „das gewaltige Thier ganz nah an die durchbrochenen Gewölbe hingelagert . . . durch die wir, da das Hauptthor verschüttet ist, einen Eingang in den Schloßhof gewonnen haben.“²⁾ — In vollkommener Deutlichkeit tritt der Zug in Erscheinung, den wir bei Daniel wie bei Plinius vermißten: ausdrücklich schwebt die Handlung einen Augenblick im Ungewissen der Entscheidung: wird „Gewalt“ oder „Frömmigkeit“ das „Unbändige bezwingen“? Der Prinz zieht gegen die heran-eilenden Löwen seinen Säbel, in ganz ähnlicher Rolle, wie Honorio in der Novelle seine „Doppelbüchse“ in Anschlag hält. Als er jedoch merkt, daß die Löwen ihm, dem Unschuldigen, Reinen, Guten nichts tun wollen, steckt er vertrauensvoll den Säbel wieder ein. In auffallender Weise korrespondiert das mit einer Zeile des Gedichtes der Novelle, wenn nämlich das Kind singt:

Löwen sollen Lämmer werden,
Und die Welle schwankt zurück;
Blankes Schwert erstarrt im Hiebe;
Glaub' und Hoffnung sind erfüllt.³⁾

Ein „blankes Schwert“, das im Hiebe erstarrt, kommt in der Novelle nicht vor: man meint, die bildhafte Vergegenwärtigung eines Zuges der Quelle sei hier für Goethes Dichten bestimmend gewesen.⁴⁾

¹⁾ BrA 9, 286f.

²⁾ WA I 18, 345.

³⁾ WA I 18, 343; 348.

⁴⁾ Mit der Zeile „Löwen sollen Lämmer werden“ steht in seltsamer, wenn auch wohl zufälliger Übereinstimmung der Wortlaut von F. C. Weissers 1001-Nacht-Übersetzung. Der Schluß des von uns zuletzt angeführten Zitats aus der Pari-Banu-Geschichte lautet bei ihm: „Die beyden Löwen, vor welchen alle Leute auf der Straße mit Entsetzen davon flohen, begleiteten ihn bis an die Pforte des Pallasts, und kehrten sodann, ohne

Auch in dem, was nun folgt, steht die 1001-Nacht-Geschichte der Novelle außerordentlich nahe. Freiwillig schließen sich die Löwen dem schuldlos Reinen an, sie geben ihm das Geleit. Die Kunst des orientalischen Erzählers hat gerade diesen Zug besonders schön und plastisch hervorgehoben. Dadurch, daß die alles übrige voraussagende Fee nur gerade dies nicht mitprophezeit hatte, entsteht der Eindruck: spontan entschließen sich die Löwen zu ihrer Handlung, weil sie spüren, daß sie es mit einem Guten, Unschuldigen zu tun haben. Sie wollen ihn ehren, zugleich seinen Feinden in der Hauptstadt demonstrieren, wie ihre Pläne kläglich zuschanden werden.

Die Szene, wie die Löwen mit dem Prinzen in die Stadt kommen, dort das Entsetzen der Bevölkerung erregen, dann ruhig und ohne Schaden anzurichten allein wieder heim zu ihrem Schloßhof-Eingang ziehen, entspricht dem Weg des in Freiheit gelangten Löwen der Novelle durch die verängstigten Menschen hindurch bis zum Eingang des Schloßhofes im Wald. (Nichts dergleichen bei Daniel, nichts bei Plinius.)

In dem Lied, welches das Kind in der Novelle singt, scheinen noch zwei weitere schwierige Stellen ihre Erklärung zu finden, wenn man sie im Zusammenhang mit der 1001-Nacht-Erzählung liest.

Engel schweben ihn zu laben,
Wäre da dem Guten bang?
Löw' und Löwin, hin und wieder,
Schmiegen sich um ihn heran.¹⁾

So heißt es von dem „Propheten“, also Daniel. Die Wendung „Löw' und Löwin“ läßt sich hier nur so verstehen, daß Gattungs- oder Geschlechtsbezeichnung pluralischen Sinn haben: Löwen und Löwinnen, d. h. viele Löwen. Von zwei Löwen, resp. Löw' und Löwin, ist im Buch Daniel nicht die Rede, sondern nur von Löwen in der Mehrzahl ganz allgemein: viele Löwen, wie man annehmen muß, sind in der „Grube“. Die Novelle selbst kennt nur einen Löwen, neben einem Tiger. Denkt man aber an das sehr prägnante Bild: der gute Achmed eingerahmt zwischen zwei Löwen, die ihn eskortieren, dann hätte die Doppelzahl in dem Gedicht eine realere Erklärung.

Eine andere Stelle aus der letzten, den Schluß der Novelle bildenden Strophe des Liedes entzieht sich genauem Verständnis, wollte man nach einer Beziehung zum Inhalt der Novelle suchen:

jemand zu beleidigen, so fromm, wie ein Paar Lämmer, auf dem vorigen Wege zurück.“ (Die Mährchen der Scheherazade. Neu erzählt von Friedrich Christoph Weisser. Th. 6. Leipzig 1812. S. 191. Das Titelpupfer dieses Bandes zeigt den in einem Schloßhof durch die Löwengruppe hindurchreitenden Achmed.)

¹⁾ WAI 18, 342; 347.

Und so geht mit guten Kindern
 Sel'ger Engel gern zu Rath,
 Böses Wollen zu verhindern,
 Zu befördern schöne That.¹⁾

„Böses Wollen“ gibt es nicht in der Handlung der Novelle. Das Kind ist zwar großer Gefahr ausgesetzt, diese hat aber nichts zu tun mit bösem Wollen. In der Achmed-Geschichte dagegen spielt dies die ausschlaggebende Rolle. Die Fee rettet als Schutzengel den Prinzen vor „bösem Wollen“: die schlimme Zauberin hatte ja damit gerechnet, daß die Löwen den Guten aufessen würden. Vielfach und immer wieder „befördert“ auch Pari Banu bei ihrem Schützling Achmed die „schöne That“.

Daß Goethe für die „Blume“ seiner Novelle entscheidende Anregung aus dieser Erzählung von 1001 Nacht empfing, darf als gewiß gelten. Hier findet sich sowohl der äußere Hergang wie das entscheidende ethische Motiv in einer Verknüpfung, wie sie die sonst in Frage kommenden „Quellen“ nicht bieten. Durchaus möglich ist, daß Goethe auf die Pari-Banu-Geschichte bereits bei dem ersten Planen der Dichtung seine Aufmerksamkeit richtete, in der Zeit, als er in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten wieder einmal in wetteifernde Nachbarschaft zur Scheherazade getreten war. Als er im Oktober 1826 an die Ausführung ging, lag die Lektüre der neuen Breslauer Ausgabe von 1001 Nacht soeben hinter ihm (1824/25). Dabei hatte er im 9. Band, der ihm im Dezember 1824 geschickt worden war²⁾, auch die Geschichte von Achmed und Pari Banu wiedergelesen. Von ausschlaggebender Bedeutung war jedoch, daß im Frühsommer 1826 — also wenige Monate vor Beginn des Diktats der Novelle — das Pari-Banu-Märchen während der Arbeit am Faust den Dichter erneut beschäftigt hatte.³⁾

III

Wie aber meist bei Anlehnung an ein Hauptmotiv der orientalischen Erzählungen auch noch irgendwelche bezeichnenden Details sich finden, denen Goethe nachgegangen zu sein scheint, so finden sich auch hier viele weitere Übereinstimmungen, die man nicht durch Zufall wird erklären können. Wir erinnern uns zunächst an die merkwürdige Rolle, die ein Requisit in der Novelle spielt: das Teleskop. Die Fürstin betrachtet eingangs durch das Fernrohr zunächst die „uralte Stammburg“, dann die Ihrigen: den Fürsten mit Gefolge auf der Jagd. Später wird von Honorio gesagt, er führe stets ein Teleskop bei sich (328). Die Fürstin, der Oheim und er betrachten unterwegs

¹⁾ WA I 18, 348.

²⁾ Vgl. oben S. 156.

³⁾ Vgl. unten S. 287 ff.; insbesondere S. 290.

durch dies „Sehrohr“ Gegend und Stadt, endlich den entstehenden Brand. Goethe liebte Fernrohre nicht, ebenso wenig wie Brillen. Darüber spricht ausdrücklich das im April 1828 geschriebene Makarie-Kapitel des 1. Buchs der Wanderjahre (Kap. 10). Hier, ein Jahr früher, macht der Dichter von diesem Requisit trotzdem einen so umständlichen, keineswegs von der Handlung erforderten Gebrauch. Während in den Wanderjahren Astrolog und Sternwarte ohne Fernrohr nicht gut zu schildern waren, ist das Teleskop in der Novelle freiwillige Zutat. In der Exposition wird die „Stamburg“ ausführlich vorgeführt durch das Portefeuille mit Zeichnungen, das der Fürst Oheim zeigt. Sie vorher schon durchs Glas ins Gesichtsfeld zu rücken, stellt geradezu eine Verdoppelung dar, die Frage wozu? nahelegend. Bei der Betrachtung des Brandes entbehrt die Hinzuziehung des Fernrohrs in ähnlicher Weise der Notwendigkeit. Ausdrücklich wird erwähnt, daß man das Feuer auch mit bloßem Auge gewahren könne. So ist die Verwendung des eigentlich unlieb-samen Requisites gewiß auffällig. (Es fehlt noch im Schema [Paralip. 1], ist also späte Zutat.)

Da trifft es sich nun sehr merkwürdig, daß sich innerhalb der Geschichte von Achmed und Pari Banu die in 1001 Nacht gewiß überraschende Erwähnung eines Teleskops findet!¹⁾ Die drei Söhne des Sultans von Indien — so beginnt die Erzählung — wetteifern um die Hand seiner Nichte, indem sie jeder einen Gegenstand von exorbitantem Wert beschaffen: dem Überbringer des Wertvollsten wird die Prinzessin zugesagt. Einer bringt einen Zauberteppich (von Goethe in Was wir bringen verwendetes Requisit)²⁾, der andere einen magischen heilkräftigen Apfel, der dritte aber ein „elfenbeinernes Rohr“, das „an jedem Ende ein Glas hat“. Sieht man durch dieses Rohr, so „erblickt man sogleich alles, was man zu sehen irgend wünscht“. Beim Kauf des Rohrs begehrt der Prinz, seinen Vater, den Sultan, zu sehen: „so sah er ihn augenblicklich in der vollkommensten Gesundheit in der Mitte seiner Rathssammlung auf dem Throne sitzen.“³⁾ Wie sehr entspricht die Situation, wo der Prinz den Vater im Thronrat erblickt, jener in der Novelle, wo die Fürstin den Fürsten inmitten seines Gefolges betrachtet. Aber auch ein Unheil wird in 1001 Nacht durch das Zauberteleskop entdeckt: die drei auf der Reise befindlichen Prinzen sehen die zu Tode erkrankte Prinzessin in ihrem heimischen Palast, eilen daraufhin auf dem Zauberteppich zu ihr, um sie durch den Wunderapfel zu heilen. In der Novelle erkennen die drei (!) oben genannten auf einem Spazierritt Befindlichen den Brand in der Stadt, worauf ebenfalls alle drei — zu Pferde — an den Ort des Unglücks eilen. Das sind Gleichklänge, die wohl kaum der Zufall hervorgerufen hat.

¹⁾ Vgl. hierzu E. Littmann, Insel-Ausg. Bd 6, S. 687: „Das Fernrohr führt in die Neuzeit“. (Bezieht sich auf das Motiv, nicht auf das gesamte Märchen.)

²⁾ Vgl. oben S. 79 f.

³⁾ BrA 9, 198.

IV

Weitere Parallelen ergeben sich, wenn man Goethes Schilderung der alten „Stammburg“, vor der die Szene mit dem Löwen spielt, vergleicht mit dem Lokal vor den wunderbaren Felsenpalästen der Fee Pari Banu. Goethe kann sich gar nicht genügen, durch umständliche und reich verschnörkelte Beschreibung der alten Ruine etwas Geheimnisvolles zu geben. Ausdrücklich nennt er den Schauplatz der allegorisch-mystischen Handlung ein „Zauberschloß“ (340)! Manches erinnert dabei an das „Riesenschloß“ der Wanderjahre (Kap. 4), aber es zeigt sich, daß bei der reichen Detailschilderung die markantesten Züge der Pari-Banu-Geschichte von 1001 Nacht entlehnt sind. Dort wird uns sehr einprägsam vor Augen geführt, wie Prinz Achmed von der „Hauptstadt“ weg vier Stunden läuft und nun den Feenpalast findet. Wir gehen denselben Weg nochmals mit der bösen Zauberin, wobei wieder die Szenerie gleichartig geschildert wird, dann noch oft mit dem Prinzen. Auch in der Novelle wird die Beschreibung der „Stammburg“ nicht auf einmal, sondern schubweise gegeben (durchs Fernrohr, Betrachtung der Zeichnungen, Weg der drei Spazierreiter, Weg des Löwen). Goethe geht also aus von einem einheitlichen, klaren topographischen Plan; vergleichen wir diesen zunächst mit dem Weg Achmeds zum Feenpalast, so ergeben sich folgende Übereinstimmungen:

[1.] Das Schloß der Fee liegt „nicht weit von der Hauptstadt... einen bloßen Spazierritt“ (249) — den der Prinz später allmonatlich zurücklegt.

Die Stammburg wird von der Residenzstadt aus in einem „Spazierritt“ (317₂) erreicht.

[2.] Der Prinz geht zunächst von der Stadt aus durch die „Ebene“ (218, 220). „Von da ging er in gerader Richtung vorwärts... gleichsam wider seinen Willen weiter fort gezogen, setzte er... seinen Weg immer weiter fort.“ (220)

Es geht von der Stadt aus zunächst durch „heiterste Gegend“, dann „sachte hinaufwärts“. (326)

[3.] Er gelangt in eine „öde und unfruchtbare Gegend“. (220)

Sie ritten „eine steinige breite Fläche hinan“ (327) [= „öde steinige Fläche“ (318₂), durchs Fernrohr betrachtet!], „wo ihnen die mächtige Ruine als ein grüngekrönter Gipfel entgegen stand ... sie ritten hindurch¹⁾ und so fanden sie sich geradevorder steilsten unzugänglichsten Seite. Mächtige Felsen standen von Urzeiten her, jedem Wechsel unangetastet,

[4.] „... bis er zu sehr hohen Felsen kam... Diese Felsen waren außer-

¹⁾ Vgl. 337: „Über die steinige Blöße einhersprengend“, vom Jagdfolge des Fürsten.

ordentlich steil... Der Prinz Achmed näherte sich diesen Felsen.“ (220)

[Beim Gang der Zauberin: „Felsen, die wegen ihrer steilen Jähe eine Grenzmauer bildeten, die für jeden Sterblichen er mochte zu Fuß oder zu Pferde sein, unübersteiglich war.“ (252)]

[5.] „Die äußere Form der Felsen hatte mehrere vorspringende Spitzen.“ (221)

[6.] Angesichts der „Felsen“ mußte der Prinz „offenbar seitwärts ablenken, wofern er noch weiter gehen wollte“. (220)

[7.] In den „Felsen“ zeigten sich „mehrere tief sich hineinziehende Schluchten ... so trat der Prinz ... in eine dieser Vertiefungen hinein“. (221)

fest, wohlgegründet voran, und so thürmte sich's aufwärts; das dazwischen Herabgestürzte lag in mächtigen Platten und Trümmern unregelmäßig über einander und schien dem Kühnsten jeden Angriff zu verbieten. Aber das Steile, Jähe scheint der Jugend zuzusagen“. (327f.) [Bei Betrachtung der Zeichnungen: „Hier... steigt uns ein Felsen entgegen von den festesten des ganzen Gebirgs; hierauf nun steht gemauert ein Thurm, doch niemand wüßte zu sagen wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen.¹⁾ Ferner sieht man seitwärts Mauern angeschlossen... Es ist eine Wildniß wie keine, ein zufälligeinziges Local, wo die alten Spuren längst verschwundener Menschenkraft mit der ewig lebenden... Natur sich in... Streit erblicken lassen.“ (319)]

Die drei Reiter entschließen sich zu einer Kletterpartie zu Fuß. Sie gelangen „bis zu einem gewissen Punkte, wo ein vorstehender mächtiger Fels einen Flächenraum darbot.“ (328)

„Was sagt Ihr nun zum Schloßhofs, der, durch das Zusammenstürzen des alten Thorthurmes unzugänglich, seit undenklichen Jahren von niemand betreten ward? Wir suchten ihm von der Seite (!) beizukommen, haben Mauern durchbrochen, Gewölbe gesprengt.“ (Bei Betrachtung der Zeichnungen 319f.)

Um „vor die eigentliche Burg“ zu gelangen, passiert man zuerst einen „Hohlweg durch die äußern Ringmauern heraufkommend“. (Bei Betrachtung der Zeichnungen 318.) Auch der Löwe konnte vor den Eingang der Burg nur gelangen „durch den Hohlweg, der, auf beiden Seiten vermauert, von jeher der einzige Zugang war und der einzige

¹⁾ Das gleiche Motiv: Ungewißheit, ob es sich um Natur- oder Menschenwerk handle, kennzeichnet auch in den Wanderjahren (1. Fassung) das „Riesenschloß“ als „Wunderort“: „Die Kinder blieben überzeugt, daß hier ein Werk von Menschenhänden stehe; Wilhelm sah wohl, daß es ein Werk der Natur war“ (WA I 25², 16f.). Vgl. oben S. 130.

bleiben soll; zwei Fußpfade, die noch hinaufführten, haben wir dergestalt entstellt, daß niemand als durch jenen ersten engen Anweg zu dem Zauberschlosse (!) gelangen könne, wozu es Fürst Friedrichs Geist und Geschmack ausbilden will“. (339f.)

[8.] Während der Prinz „in dieser Vertiefung seine Augen von einem Winkel zum andern warf, zeigte sich ihm eine eiserne Thür ... als er daran stieß, öffnete sie sich nach innen zu, und er erblickte einen sanft abschüssigen Weg ... den er ... hinabstieg“. (221) [Thür und Weg sind geheim, nur den Lieblingen der Fee sichtbar (252).]

Der ursprüngliche Eingang zum „Zauberschloß“ ist verschüttet. Die Verbindung vom „Hohlweg“ zum „Schloßhof“ stellt ein „geheimer Weg“ dar: „Wir ... haben Mauern durchbrochen, Gewölbe gesprengt und so einen bequemen, aber geheimen Weg bereitet.“ (320)

[9.] „Nach funfzig bis sechzig Schritten [durch den geheimen Zugang] gelangte er auf einen geräumigen Platz, auf welchem er einen prachtvollen Palast erblickte“, einen „Wunderbau“. (221) Hier begegnet ihm die Fee: „Prinz, laßt uns in den Saal hineintreten ...“ Sie gehen „in den Saal hinein. Der wundervolle Bau desselben, das Gold und das Himmelblau, womit das kuppelförmige Gewölbe geschmückt war, und der unschätzbare Reichthum des Geräths erschienen ihm als etwas so ganz neues, daß er seine Verwunderung darüber an den Tag legte und ausrief: er habe noch nie etwas der Art gesehen, und er glaube nicht, daß man in der Welt irgend etwas sehen könne, was diesem hier beikäme.“ (223)

[Der „Schloßhof“:] „Inwendig bedurft' es keines Aufräumens, hier findet sich ein flacher Felsgipfel von der Natur geplättet ... Tiefe Blätterschichten wegräumend haben wir den merkwürdigsten Platz geebnet gefunden, Dessengleichen in der Welt vielleicht nicht wieder zu sehen ist (!)“. Bäume erstrecken ihre Äste „bis in die Galerien hinein, auf denen der Ritter sonst auf und ab schritt; ja durch Thüren durch und Fenster in die gewölbten Säle“. (320)

Das topographische Schema, nach dem Goethe in offener Übereinstimmung mit der Vorlage seine Schilderung einrichtet, hieße in Stichworten: Stadt — Ebene — öde Fläche — steile Felsen — Hohlweg (Punkt 7) — geheimer Weg (Punkt 8) — Schloßhof. Die vier letzten Stationen zeigen die auffälligsten Zusammenhänge mit der Vorlage. Das plötzlich steile Aufsteigen von Felsen ist in beiden Geschichten stärkstens betont. Die Verdoppelung in der Novelle: erst Hohlweg, dann geheimer Weg, gibt sofort zu denken. Und warum ist der ursprüngliche Zugang verschüttet, warum muß ein künstlicher umständlich gebahnt, dann aber „geheim“ gehalten

werden!¹⁾ So wie in der 1001-Nacht-Erzählung nur der Prinz den geheimen Weg findet (vgl. Punkt 8), so durchschreitet diesen in der Novelle nur das flötende Kind mit dem Löwen. (Der Löwe hatte sich nach Durchlaufen des Hohlwegs vor den Eingang des „geheimen“ Wegs gelagert, das Kind zieht durch diesen mit ihm in den Schloßhof.²⁾) Die Haupthandlung, die „Blume“ der Novelle, ist ausgerechnet an diesen Punkt gelegt!

Ein wichtiger Satz in Goethes Schilderung aber wird überhaupt erst erhellt, wenn man seine Entsprechung in der Quelle betrachtet. Daß der Schloßhof charakterisiert wird als der „merkwürdigste Platz, dessengleichen in der Welt vielleicht nicht wieder zu sehen ist“, dies bedeutet eine bei Goethe sonst ungewöhnliche outrierende Akzentsetzung, die ein rationales Mitgehen recht schwer macht. Mögen Hof und Schloß noch so schön sein, Lokale wie dieses finden sich auf europäischem Boden so viele, daß die Annahme schwer denkbar ist, nirgends solle „dessengleichen“ wieder zu sehen sein. Und nun gar in der ganzen Welt nicht! Ein Blick auf 1001 Nacht macht das Ganze aber verständlich. Dort drückt der Prinz, am Ende seines Weges zu Pari Banu, beim ersten Schritt über die Schwelle ihres Palastes mit einem nahezu wörtlich gleichen Satz seine „Verwunderung“ aus (Punkt 9). Der orientalische Erzähler macht hier Gebrauch von der — übrigens in 1001 Nacht topischen — Wendung, um den Hörer ganz in die Zaubersphäre zu versetzen, um eindrücklich den Feenpalast als „Wunderbau“ zu kennzeichnen. In dieser Funktion übernimmt Goethe an der parallelen Stelle seiner Schilderung den Satz. Auch ihm ist daran gelegen, dem „Zauberschloß“ der Novelle den Stempel des ganz Besonderen aufzudrücken bis nahe ans Wunderhafte heran. Vertrauend auf die Wirkung der Märchenformel in der Vorlage, benutzt er sie als das beste Mittel zum Zweck.

Wir müssen aber noch einen Blick werfen auf die abermalige Beschreibung der Szenerie: vor dem Feenschloß, wie sie Scheherazade bei der vergeblichen Suchaktion der Zauberin gibt. Die Zauberin gelangt, den gleichen Weg gehend wie der Prinz, dem sie bei Gelegenheit heimlich folgt, nur bis an die Station: Hohlweg („Vertiefung . . . Schlucht“; Punkt 7). Der geheime Gang bleibt ihr unsichtbar. Nochmals ersteht vor unsern Augen das Lokal: sie kommt an die „Felsen, die wegen ihrer steilen Jähe eine Grenzmauer bildeten, die für jeden Sterblichen, er mochte zu Fuß oder zu Pferde sein, unübersteiglich war“ (252). Wieder fällt die Übereinstimmung zwischen Novelle und 1001 Nacht auf. Als „unzugänglich, seit undenklichen Jahren von niemand betreten“, wird das „Zauberschloß“ bei Goethe gleich zu An-

¹⁾ So geheim wie der Eingang zum Feenschloß, aber auch der zum Schloßhof der „Löwenquelle“: letzteren findet Achmed nur, weil Pari Banu ihm ein „Zwirnknaul“ mitgibt, das vor ihm „immer fort rollt bis an das Thor des Schlosses“ (285).

²⁾ Daß auch in der Pari-Banu-Geschichte die Löwen vor dem Eingang eines Schloßhofs als Wächter lagen, hatten wir schon gesagt.

fang geschildert (319). Als die drei Reiter herankommen, heißt es: „sie ritten hindurch und so fanden sie sich gerade vor der steilsten unzugänglichsten Seite ... Aber das Steile, Jähe scheint der Jugend zuzusagen“ (327 f.).¹⁾ Hier hat der Text der Breslauer Ausgabe von 1001 Nacht die Wortprägung bei Goethe besonders deutlich bestimmt: „steile Jähe“ (1001 Nacht) — das „Steile, Jähe“ (Novelle)! — Daß das „Steile, Jähe“ der „Jugend zusage“, entspricht vollkommen dem Hergang im Märchen: der jugendliche Prinz überwindet die Felsen, er dringt in sie ein. Bei Goethe entschließen sich hier die Jugendlichen: Fürstin und Honorio, zur Kletterpartie, der alte Herr folgt notgedrungen. Dabei tritt ein weiterer Anklang zu dem obigen Satz in 1001 Nacht zutage. Dort heißt es: Kein Sterblicher, „er mochte zu Fuß oder zu Pferde sein“, könnte die Felsen ersteigen. Die drei Genannten aber steigen an dieser Stelle vom Pferd, um zu Fuß weiter zu klettern! Schließlich, wenn für die Zauberin in 1001 Nacht die Felsen „eine Grenzmauer“ bilden, so ist daran zu erinnern, daß Goethe bei der Beschreibung des „Schutz- und Trutzbaues“ reichliche Erwähnung von Mauern, Mauerwerk, Ringmauern, Gemäuer etc. bringt.²⁾ Der eine Satz aus 1001 Nacht enthält also ein ganzes Nest von Anklängen bis zur wörtlichen Übereinstimmung, und das an der korrespondierenden Stelle der Handlung!

Die Zauberin geht in Fortsetzung ihres Weges „auf die Schlucht los“, die sie vor sich sieht (welcher in der Topographie der Novelle der „Hohlweg“ entspricht). „Sie ging in diese hinein, schritt so weit vor, bis wo sich dieselbe in allerlei Krümmungen endigte.“ Trotz aller Bemühungen findet sie aber „weder irgend eine Höhlenöffnung noch die eiserne Thür, welche früher den Nachforschungen des Prinzen Achmed nicht entgangen war, — und zwar darum, weil diese Thür nur für Männer und zwar nur für die, deren Gegenwart der Fee Pari Banu angenehm war, aber nicht für Frauen sichtbar war“.³⁾ Den geheimen Durchgang also findet sie nicht: die „steile Jähe“ zu überwinden ist nur Sache der von Pari Banu Erwählten, Sache schöner „Jugend“.

V

Doch müssen noch weitere Übereinstimmungen zwischen Novelle und Pari-Banu-Erzählung vermerkt werden. In der Szene, wo Honorio die Fürstin um Erlaubnis zu einer Reise bittet, treten die folgenden motivischen Parallelen mit dem 1001-Nacht-Märchen auf:

¹⁾ Vgl. oben S. 175 f., Punkt 4.

²⁾ S. 317/21; 338 f.; 344; 346. Das nicht gerade alltägliche Wort „Ringmauern“ kommt in der Novelle zweimal vor (318, 338). Am Anfang der Pari-Banu-Geschichte aber lesen wir: „In der Mitte der Stadt lag das Schloß oder vielmehr der königliche Palast, welcher einen großen Raum einnahm und gleichsam den Mittelpunkt der Stadt bildete, die drei Ringmauern hatte (183).“ ³⁾ BrA 9, 252.

[1.] Prinz Achmed bittet die Fee um Erlaubnis, sich „auf einige Zeit entfernen“ zu dürfen (232); er möchte in die Hauptstadt „reisen“ (238), um dort seinen Vater zu besuchen.

[2.] Pari Banu lehnt zunächst ab, in Sorge, es „sei dieß nur ein bloßer Vorwand, um sie zu verlassen“. (232)

[3.] Prinz Achmed spricht noch oft mit der Fee über seinen Vater. Endlich, der Treue Achmeds gewiß, bewilligte sie, „was er immerfort so feurig wünschte“, und redet ihm sogar zu. (237f. Hieran knüpft sich die gesamte Handlung des zweiten Teils der Geschichte.)

[4.] In der Rede Pari Banus heißt es: „Die gerechte Besorgniß, daß dieß [die Reise] bloß ein Vorwand sei, um ... mich zu verlassen ... war ... der einzige Beweggrund, warum ich euch eure Bitte abschlug. Doch heute, wo ich durch euer Benehmen ... so vollkommen überzeugt bin, daß ich mich auf eure Bständigkeit ... verlassen kann ... gewähre ich euch diese Erlaubniß.“ (237f.) Sie gibt ihm „Winke“ mit, wie er sich auf der „Reise am besten benehmen könne“. (239)

[5.] Bei der Szene der Bittgewährung heißt es: „Der Prinz Achmed wollte sich der Fee zu Füßen werfen, um ihr deutlicher an den Tag zu legen, wie sehr er von Dankbarkeit gegen sie durchdrungen sei,

[6.] allein die Fee hinderte ihn daran.“ (238)

Honorio hat — so berichtet er der Fürstin — ihren Gemahl „oft ... um Urlaub und Vergünstigung einer weitem Reise gebeten“. (334)

Aber der Urlaub wurde ihm nicht erteilt. (334)

Honorio wiederholt seine Bitte um Erlaubnis zur Reise vor der Fürstin. Sie gewährt nunmehr die Bitte. (334f.) Nach ursprünglicher Intention sollte aber auch die Fürstin zunächst Einwände erheben: Paralip. 1, Nr. 91.¹⁾

In der Rede der Fürstin heißt es: „... wenn ich nicht irre, so ist die Ursache, warum er Euch bisher zurückhielt, bald gehoben. Seine Absicht war, Euch zum selbständigen Edelmann herangereift zu sehen ... und ich dächte Eure That wäre ein so empfehlender Rcisepaß als ein junger Mann nur in die Welt mitnehmen kann.“ (335)

Während seiner Bitte an die Fürstin kniet Honorio gegen den Willen der Fürstin. (334)

Die Fürstin heißt Honorio vor und nach seinem Bittgesuch aufstehen. (335)

Eine Motivkette zeigt sich hier parallelgehend in beiden Erzählungen. So selbständig wie möglich ist der Gebrauch, den Goethe von der Entlehnung macht. Es lohnt sich im übrigen, gerade an dieser Stelle die ganze betreffende Partie der Pari-Banu-Geschichte im Original nachzulesen und mit der Rede Honorios an die Fürstin und deren Antwort zu vergleichen. Man wird dann eine weitere Übereinstimmung gewahr, die Ton und Stil der Rede betrifft. Wie Honorio hier als höfischer Kavalier gegenüber der Fürstin ein Höchst-

¹⁾ „Warum sich entfernen jetzt eben da er so hülfreich geworden“ (WA I 18, 487).

maß an konventionellem Anstand in der Sprache an den Tag legt und zugleich in delikatester Weise ein Gefühl des Herzens mehr offenbart als verbirgt — das hat in dem Zwiegespräch Pari Banus mit Prinz Achmed eine erstaunliche Entsprechung. Wir wiesen in der Einleitung hin auf die Gallands *Mille et une nuit* auszeichnende Feinheit des Umgangs, die Courtoisie der Gespräche, des menschlichen Zueinanders.¹⁾ Hier haben wir eine Musterstelle solcher höfischen Haltung — die Breslauer Ausgabe, Galland getreu übersetzend, bewahrt einigermassen den Reiz dieser kultivierten Umgangssprache.

Als Probe sei wenigstens ein Passus aus Achmeds Danksagung an Pari Banu angeführt: „Meine Sultaninn, sagte er zu ihr, ich erkenne den vollen Werth der Gunst, die ihr mir erweist [vgl. Honorio zur Fürstin: „laßt mich bitten von der Gunst, von der Gnade die Ihr mir zuwendet in diesem Augenblick versichert zu werden“ (334)], allein es fehlt mir an Worten, um euch dafür so zu danken, als ich es wohl wünschte. Ergänzt in Gedanken, was ich nicht auszudrücken vermag, und seid überzeugt, daß alles, was ihr euch nur irgend selber hierüber sagen möget, doch noch weit hinter dem zurücksteht, was ich innerlich darüber empfinde . . . Ich werde also von euch reisen, doch die Eilfertigkeit, womit ich zu euch wiederkehren werde, wird euch zeigen, daß ich es . . . aus wahrer Neigung meines Herzens thue, welche mich antreibt, mein Leben in eurem Umgange zuzubringen, und wenn ich jemals mit eurer Genehmigung mich von euch entfernen sollte, so werde ich doch stets dabei der Bekümmerniß, die mir eine zu lange Abwesenheit verursachen könnte, auszuweichen suchen.“ (238 f.)

Es verdient wohl aufmerksam betrachtet zu werden, wie hier die gleiche Situation eines schmerzlichen Abschieds zwischen Kavalier und Fürstin mit wundersam ähnlichen Mitteln gestaltet ist wie in der Novelle. Fast meint man, den Goetheschen Jüngling selbst sprechen zu hören. Die seltene Mischung von höfischer Rede mit Innerlichkeit, wie sie Honorios Worte auszeichnen, ist auch Achmeds Rede eigen. Das Motiv, daß bei Honorio so vieles ungesagt und unsagbar bleibt, daß er nicht dazu kommt, „seiner Empfindung Raum zu geben“ (335), erscheint vorgebildet in Achmeds Unfähigkeit, seine Gedanken und Empfindungen „auszudrücken“. Wie Achmed wird auch Honorio nur reisen in der Sehnsucht nach Wiederkehr.

Ergänzend sei noch in diesem Zusammenhang eines Details gedacht. Die Fürstin in der Novelle erinnert sich, welche gute Figur Honorio auf der „Reitbahn“ abgegeben habe, beim „Lanzen- und Ringelspiel“, Wettschießen, Wettstechen. (333) In der 1001-Nacht-Erzählung sendet der Sultan seine drei Söhne, also auch Achmed, „hinaus auf die große Ebene, wo die Pferde zugeritten werden“. (217) Dort soll das entscheidende Wettschießen um die Hand der Prinzessin stattfinden. So geschieht es auch: „sie begaben sich, von einer unzähligen Menge Volks begleitet, auf die Ebene hinaus, wo die Pferde zugeritten zu werden pflegten.“ (218) Und zwar zum Wettschießen mit Pfeil und Bogen.

¹⁾ Siehe oben S. XVII.

VI

Endlich ist noch zu zeigen, daß sogar die Schilderung von „Markt und Messe“, die am Beginn der Novelle breiten Raum einnimmt (322/25), durch merkwürdige Korrespondenzen mit der Pari-Banu-Geschichte verknüpft erscheint. In der letzteren begegnen wir gleich zu Anfang einer sehr ausführlichen Beschreibung der indischen Stadt Bisnagar. Sowohl innerhalb der Geschichte selbst als auch im Rahmen von 1001 Nacht überhaupt (Galland, BrA) stellt diese Beschreibung eine Besonderheit dar. Sie hat nichts mit der Handlung zu tun und macht den Eindruck einer Einlage. Es sind reine Genreszenen, durchaus reale Milieuschilderungen nach Art von Reisebeschreibungen. Derartiges kennt die Scheherazade sonst nicht; wenn sie längere Ortsbeschreibungen gibt, so handelt es sich gewöhnlich um besonders märchenhaftes Lokal, das auch in der Handlung eine wichtige Rolle spielt. Hier ist das anders. Der älteste Sohn des Sultans durchstreift als Kaufmann verkleidet Bisnagar mit der Absicht, eine „außerordentliche Seltenheit“ für den Wettbewerb um die Prinzessin zu erstehen. Der Kauf selbst geht verhältnismäßig rasch vor sich, im übrigen sieht sich aber der Prinz die Stadt an wie ein Forschungsreisender; die Handlung steht still. Zunächst erfahren wir dabei ausführlich, wie das Basarviertel in Bisnagar aussieht, und hier scheint auch Goethe sich festgelesen zu haben, als er seine „Messe“ beschrieb. Denn folgende merkwürdige Übereinstimmungen finden sich:

„Ort der Stadt, wo die Kaufleute und Verkäufer aller Arten von Handelswaaren ihre Läden hatten ... Buden ... Die Menge der Läden.“ (183f.)

„Fremde Kaufleute.“ (183)

„Läden mit ... feinsten indischen Schleiertüchern, mit buntgemalten Linnen-tüchern ... mit Brokat und Seidenstoffen aus Persien ... es gab nicht leicht einen Indianer oder eine Indianerin, die nicht Hals- und Armbänder, Schmuck ... gehabt hätten.“ (184f.)

„Marktplatz, wo eine zahllose Menge von Buden die Gestalt einer kleinen Stadt ... angenommen hat.“ (322)

„Gewerbsleute der kleinen Städte.“ (324)

„... bemerkte die Fürstin ... wie alle ... mehr Stoff als nöthig zu ihren Kleidern genommen, mehr Tuch und Leinwand, mehr Band zum Besatz. Ist es doch als ob die Weiber nicht brauschig und die Männer nicht pausig genug sich gefallen könnten ... wo auch der Mensch seinen Überfluß hinwendet, ihm ist ... am wohlsten wenn er sich damit schmückt und aufputzt.“ (324)

Der Prinz besichtigt des weiteren, um seine „Neugierde“ (189) zu befriedigen, Stadt, Hof, Paläste, Tempel, Gärten. Endlich wird er „noch Zuschauer eines feierlichen Festes, das alle Jahre am Hofe von Bisnagar begangen wird“ (191 f.). Von „weit her“ kommen dazu hohe Persönlichkeiten gereist. Es ist

ein Volksfest, wie es auch die Messe in der Novelle darstellt. Was es da zu sehen gibt, stimmt u. a. in einem speziellsten Detail mit der Novelle überein:

„Die Versammlung, die aus einer unzähligen Menge von Indianern besteht, kommt in einer ungeheuern Ebene zusammen, wo sie ... einen überraschenden Anblick gewährt. In der Mitte dieser Ebene befand sich ein sehr langer und breiter Platz, der auf der einen Seite durch ein prächtiges Gebäude in Form eines Gerüstes begrenzt war.“ (192)

„Die ganze Menschenmasse ... Bergbewohner ... Gewerbsleute der kleinen Städte und was sich alles versammelt hatte.“ Die Fürstin betrachtet sie mit einem „ruhigen Überblick“. (324) „... So waren sie nach und nach auf einen freien Platz gelangt, der zur Vorstadt hinführte, wo am Ende vieler kleiner Buden und Kramstände ein größeres Brettergebäude in die Augen fiel.“ (325)

„... Von außen war es mit Landschaften bemahlt, worin man alle Arten von Thieren, Vögeln, Insekten und selbst von Fliegen und Mücken ganz nach der Natur abgebildet sah.“ (192) „... Auf beiden Seiten des Platzes waren ... tausend Elephanten ... aufgestellt ... Der Rüssel, die Ohren und der übrige Körper dieser Elephanten waren mit Zinobber und anderen Farben bemahlt, welche die seltsamsten Gestalten vorstellten.“ (193) Folgt ausführliche Beschreibung einer (Elephanten-) Tierschau. (193 f.)

„Zur Bude näher gelangt durften sie die bunten kolossalen Gemählde nicht übersehen, die mit heftigen Farben und kräftigen Bildern jene fremden Thiere darstellten ... Tiger ... Löwe ...; andere wunderliche bunte Geschöpfe verdienten neben diesen mächtigen weniger Aufmerksamkeit.“ (325)

Die Fürstin beabsichtigt, die „seltenen Gäste“, d. h. die „zur Schau stehenden wilden Thiere“ nach dem Ausritt „näher zu betrachten“. (325)

Hier findet sich also auch die Situation einer Tierschau bei Gelegenheit eines Volksfestes in immer derselben 1001-Nacht-Erzählung. Wird man dazu gewahr, daß selbst das Motiv von einer Bude, deren Außenwände mit Tierbildern bemalt sind, sich damit verbindet, so wird der Zusammenhang der Pari-Banu-Geschichte mit Goethes Novelle nochmals in seinem ganzen Ausmaß sichtbar. Denn dieses Motiv darf gewiß — ebenso wie das Teleskop-Motiv — als etwas Seltenes, Ausgefallenes bezeichnet werden.

VII

Daß Goethe sich für seine Novelle so ausgiebig Anregungen aus 1001 Nacht holte, mag auf den ersten Blick mehr als jede andere Berührung mit dem orientalischen Märchengut verwunderlich erscheinen. Wenn es um die Zauberhandlung in Lila ging mit ihrem krausen Qui pro quo oder um die Findung des Kästchens in dem unheimlichen „Riesenschloß“ der Wanderjahre, so waren die Anlehnungen an die Scheherazade viel eher verständlich. Da lag bereits im Sujet ein Element, das auf den Orient weisen mußte oder

wenigstens weisen konnte. Befreiung aus der Macht eines Ogers, Schatzhebung, das sind Themen, bei denen sich ohne weiteres eine gewisse „Zuständigkeit“ von 1001 Nacht einsehen läßt: dort sind derartige Dinge gleichsam beheimatet. Bei der Novelle aber scheinen die Dinge doch ganz anders zu liegen. Am ehesten wird man sich noch mit der Anregung durch die Löwenepisode in der Pari-Banu-Geschichte abfinden, wo vom Ideellen her eine stimulierende Kraft ausgeht, von der sich gut begreifen läßt, daß sie auf einen Dichter inspirierend wirken kann. Problematisch mag es aber erscheinen, daß Goethe der Scheherazade dann auch in so vielem übrigen Detail folgt. Mit Befremden und Widerstreben wird wohl jeder vor allem die Tatsache zur Kenntnis nehmen, daß ausgerechnet für die Landschaftsschilderung der Novelle ein 1001-Nacht-Märchen das Vorbild gab, daß ihr geradezu ein topographisches Schema entsprechend der Pari-Banu-Erzählung zugrunde gelegt ist. Wie will man das erklären? Bedurfte denn der Dichter hier einer Anregung vom Orient, wo es um die Ausmalung einer Szene ging, die so durchaus im Norden beheimatet scheint, einer Szene, wie sie Goethe vielfach in seiner eigenen Lebenssphäre begegnen konnte? Sollte man seiner virtuoson Schildergabe nicht zutrauen dürfen, eine alte Burgruine aus eigener Erfahrung und Erinnerung darzustellen?

Die beste Möglichkeit, diese Fragen zu beantworten, deutet Goethe selbst an, wenn er die Ruine in der Novelle ein „Zauberschloß“ nennt, „wozu es Fürst Friedrichs Geist und Geschmack ausbilden will“. An der Stelle, wo die Handlung der „wunderbaren Jagd“ mythischen Charakter annimmt, wünscht der Dichter auch für die Szenerie eine gewisse Distanz vom Alltäglichen. Sowenig wie in den Vorgängen selbst durfte dabei der Boden der Realität verlassen werden, aber ein Element des Ungewöhnlichen, „Wunderbaren“ sollte hinzutreten, um der Zauberflötenhandlung ihren rechten Hintergrund zu geben. Dies war der Punkt, wo Goethe bei der Scheherazade Anregung suchte und fand. Der orientalische Erzähler zeigt gerade darin ein besonderes Können, daß er das Märchenhafte aus der Wirklichkeit wie selbstverständlich herauswachsen läßt. Der Zauber wird bei ihm so glaubhaft natürlich, weil er in eine ebenso charakteristische wie liebevoll gesehene und beschriebene Welt des völlig Realen hineingestellt ist. Auch der Eingang zu dem Feenschloß Pari Banus ist so geschildert. Die plötzliche Steilheit unheimlicher Felsen, Schluchten, die Geheimpforte, endlich der geheime Durchgang, das alles steht zugleich ganz real wie aber auch für eine zwielichtige Zaubersphäre kennzeichnend vor den Augen des Hörers.

Offensichtlich hatte Goethe das Zutrauen, daß die Übernahme dieser charakteristischen Grundzüge auch seiner Dichtung dieses Zwielicht des „Wunderbaren“ in der erfordernten Weise mitteilen würde. Prüft man die Wirksamkeit der nach 1001 Nacht gestalteten landschaftlichen und topographischen Details, so erweist sich diese Zuversicht als gerechtfertigt. Wenn

es dem Dichter gelang, die Handlung schließlich an einem superlativisch seltsamen Ort endigen zu lassen (— „merkwürdigster Platz, dessengleichen in der Welt vielleicht nicht wieder zu sehen ist“ —), so ist daran weitgehend die Scheherazade beteiligt.

Bezüglich des Landschaftlichen lassen sich also doch gute Gründe erkennen dafür, daß Goethe sich das orientalische Märchen zum Vorbild nahm. Er holte sich daraus die Zauberluft, die magische Atmosphäre für die Partien, wo die Handlung gleichsam unter das Motto tritt:

In die Traum- und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen.¹⁾

Goethes eigenes Schildertalent war darum in seiner Selbständigkeit keineswegs beeinträchtigt, wie das reichliche Detail, das der Dichter aus eigenen Mitteln so verschwenderisch beisteuert, klar erweist. Was die übrigen motivischen Parallelen mit der Pari-Banu-Geschichte betrifft, wie Teleskop, Markt und Messe, die Tierschau, die Tiergemälde, so werden wir verzichten müssen, sie speziell begründen zu können. Zum Teil mögen sich diese Motive dem Eidetiker Goethe bildhaft eingeprägt haben bei der Beschäftigung mit dem 1001-Nacht-Märchen. Einfach durch ihre Schönheit anregend wirkte gewiß die innig-schmerzliche Abschiedsszene zwischen dem Jüngling und der Fee. Auf jeden Fall bekundet die Vielfältigkeit der Berührungen, mit welcher Dankbarkeit der Dichter 1001 Nacht gegenüberstand. Nicht jeder „Quelle“ erweist Goethe die Ehre, ihr auch über das speziell gerade Erforderte hinaus Einfluß auf seine Dichtung zu erlauben. Bei Werken ersten Ranges dagegen wissen wir gelegentlich von solchem Einfluß: Homer, Hafis, Shakespeare, Milton, Koran, Bibel . . . In diese Reihe tritt ebenbürtig 1001 Nacht; dies wird man gewahr, wenn man sich das Ausmaß von Goethes Aufgeschlossenheit und Dankbarkeit gegenüber der Scheherazade vor Augen führt.²⁾

FAUST, DER TRAGÖDIE ZWEITER TEIL

Nirgends innerhalb seines Schaffens hat Goethe einen vergleichbar ausgiebigen Gebrauch von frei spielender Phantasie gemacht wie im zweiten Teile des Faust. Zauberei, Magie, Illusion sind die Hebel des gesamten Geschehens, wobei sie weitaus größeren Raum in dem Alterswerk einnehmen als selbst in der Tragödie erstem Teil. Das Übernatürliche beherrscht Handlung und Situation derart, daß auf theatralische Aufführbarkeit — sonst stets auch ein Hauptaugenmerk Goethes beim dramatischen Schaffen — keine Rücksicht mehr genommen ist. Gewiß darf man sich fragen, ob der Dichter

¹⁾ Faust I, v. 3871 f. (Walpurgisnacht).

²⁾ Vgl. zur „Novelle“ ferner unten S. 290.

zu der Form eines ganz fessellosen Traumspieles durchgestoßen wäre, hätte er nicht gerade zur Zeit des Beginns der Arbeit am zweiten Teil des Faust (Februar 1825) sich die gesamten Märchen von 1001 Nacht in der Breslauer Ausgabe vor Augen geführt. Es scheint, als ob diese nochmalige Begegnung als einer der vielen Glücksfälle zu betrachten ist, denen das Zustandekommen der Vollendung des Faust zu verdanken ist. Sieht man doch den Dichter jetzt im Alter mit der Scheherazade wetteifern wie nie zuvor.

Frei seiner Phantasie folgend im Inhaltlichen, behandelt Goethe auch das Formale mit souveräner Großzügigkeit. Der erste Teil des Faust war bei aller Buntheit der Teile doch immer noch ein verhältnismäßig klar und einheitlich aufgebautes Stück. Im zweiten Teil dagegen treten selbständige in sich geschlossene Einzelpartien aneinander, eine Einheit erst im höheren Sinne bildend. Das aber sind die Kennzeichen für die Form des „Aggregates“, jener Form, von der wir sahen, wie Goethe sie nicht zuletzt in Anlehnung an 1001 Nacht ausgebildet hatte. Die typischen Merkmale des Aggregates treten auch insofern in Erscheinung, als Goethe einzelne Partien des zweiten Teils von Faust selbständig veröffentlichte: 1827 den 3. Akt, 1828 einen Teil des 1. Akts mit der bezeichnenden Schlußbemerkung: „Ist fortzusetzen“. Noch Ende 1827 spielte der Dichter mit dem Gedanken, überhaupt den ganzen zweiten Teil des Faust im Rahmen der Ausgabe letzter Hand in Einzelfortsetzungen „nach und nach“ erscheinen zu lassen.¹⁾ So stand er seinem Werk in diesem Betracht nicht viel anders gegenüber als den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten und den Wanderjahren: als der ungebundene Märchenerzähler, der nach Art der Scheherazade gern durch Unterbrechung die Spannung steigert, Neugier erregt u.s.w.²⁾

Mag nun die üppig-selbstherrliche Phantasie der orientalischen Erzähler ganz im allgemeinen Goethe bei seinem Werk lösend und befreiend inspiriert haben, so zeugen doch auch nicht wenige Fälle von Anregungen im Speziellen. Diesen nachzugehen ist unsere Aufgabe.

Mittelalter und Antike sind die beiden im zweiten Teil des Faust konfrontierten Welten und Schauplätze. Hier war für Orientalisches an sich kein Platz. Ein direktes Hineinmengen der dritten Bildungswelt lag außerhalb von Goethes Plan, es hätte verwirrend gewirkt. Somit hütet sich der Dichter davor (obgleich es an gelegentlichen offenen Anspielungen auf den Orient nicht gänzlich fehlt.)³⁾ Bei den Stellen, die eine Anlehnung an 1001 Nacht darstellen, wird infolgedessen zu berücksichtigen sein, daß ihr orientalisierender

¹⁾ An Reichel 29. Dez. 1827, Konzept (WA IV 43, 399 = Gräf, Drama II 427).

²⁾ Zur formalen Eigenart von Faust II vgl. jetzt E. Staiger, Goethe, Bd 3, S. 470f. Besonders auch das dort zitierte Gespräch Eckermanns mit Goethe vom 13. Febr. 1831: im Faust II „lauter für sich bestehende kleine Weltenkreise“, die „Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur benutzt“ etc.

³⁾ Vgl. 5563ff.; 6032f.; 7783; 9377ff.

Charakter sich nicht immer direkt zu erkennen gibt, sondern meist unter Umgestaltungen erscheint, wie sie der Faust-Welt entsprachen. Dies gilt vor allem für wichtige Partien des 2. und 3. Aktes. Zunächst aber wenden wir uns einigen Szenen des 1. Akts zu.

SAAL DES THRONES

Die Behandlung des Schatzheber-Motivs

Innerhalb des gesamten zweiten Teiles von Faust gehört die erste Szene am Kaiserhof zu den am meisten auf dem Boden der Realität verbleibenden Partien. Zauber und Magie betätigen sich zumindest nicht vor unseren Augen. Da aber der Dichter hier das Motiv der im Boden vergrabenen und durch „begabten Manns Natur- und Geisteskraft“ zu hebenden Schätze expositionsmäßig behandelt, wird die Sphäre des Zaubers doch gestreift. Und hier zeichnen sich denn auch Einflüsse von 1001 Nacht ab. Schätze, Schatzorte, Schatzhebung — davon handelt die Scheherazade so viel und in so charakteristischen Darstellungen, daß sie auf diesem Gebiet jede literarische Konkurrenz schlägt. Dies mag es verursacht haben, daß beinahe stets das Wort „Schatz“ bei Goethe — sogar in seinen Briefen¹⁾ — aus der 1001-Nacht-Welt zu kommen scheint.

Was bei der Behandlung des Schatz-Motivs in der Szene „Saal des Thrones“ zuerst an 1001 Nacht denken läßt, ist die Art und Weise, wie es aufs innigste mit Ethischem verknüpft ist. Dem jungen Kaiser wird die Lehre zuteil, daß Reichtum erst durch Tugend „verdient“ werden müsse (5051 ff.):

Erst müssen wir in Fassung uns versöhnen,
Das Untre durch das Obere verdienen.
Wer Gutes will der sei erst gut;
Wer Freude will besänftige sein Blut;
Wer Wein verlangt der keltre reife Trauben;
Wer Wunder hofft der stärke seinen Glauben.

Das ist eine von den Grundlehren Scheherazades, in allen möglichen Versionen wiederholt und ausfabuliert. Dauernd begegnen uns in 1001 Nacht die Berichte von Schätzen und ihrer Hebung durch Glück und Zauberei, wobei dann die Verbindung mit dem Verdienst-Motiv nicht fehlt. Wir sahen, wie Goethe mit Oehlenschlägers Aladdin-Dramatisierung nicht zufrieden war, weil dieses wichtige Motiv dort keine Beachtung fand. Aber das Aladdin-Märchen ist nur eins von vielen Beispielen, wo Schätze in dieser Weise aus „Klüften“, „Gewölben“ und „Mauergründen“ steigen. Wir wollen hier ein

¹⁾ Vgl. an J. Chr. v. Loder 7. Apr. 1831 (WA IV 48, 175 f.). Siehe oben S. 131.

anderes etwas näher betrachten, weil es auffallend parallele Züge zur Faust-Szene „Saal des Thrones“ aufweist.

Die „Geschichte des Prinzen Seyn Alasnam und des Königs der Geister“ — im 6. Band der Breslauer Ausgabe¹⁾ — erzählt von einem jungen König, der durch Üppigkeit und Verschwendung beinahe seines Thrones verlustig geht, nach einer Umwendung zu tugendhafter Lebensweise jedoch den unermeßlichsten Schatz heben darf, was seine Rettung wird. Eine Fabel, die also der des Kaisers in Faust II weitgehend entspricht. Am Beginn der Geschichte wird ausführlich erzählt, wie die Astrologen dem alten König von Balsora das Horoskop seines Sohns stellen. Auf seinem Totenbett empfiehlt der König dem jungen Prinzen im Hinblick auf die Voraussagen der Sterndeuter (183), „dahin zu trachten, daß er von seinem Volke vielmehr geliebt als gefürchtet werde; den Schmeichlern nicht sein Ohr zu leihen [vgl. 4803 f.: „Zuletzt ein wohlgesinnter Mann Neigt sich dem Schmeichler, dem Bestecher“]; und eben so langsam mit der Belohnung als mit der Bestrafung zu sein, weil es oft geschähe, daß die Könige, durch falschen Anschein verführt, die Bösen mit Wohlthaten überhäufeten und die Unschuld unterdrücketen“ [vgl. 4797 f.: „Und: Schuldig! hörst du ausgesprochen Wo Unschuld nur sich selber schützt“]. Also eine Mahnung, dem Volk ein gerechter Herrscher zu sein (vgl. 4772 ff.). Zur Regierung gelangt, weiß aber Seyn Alasnam sich nicht zu mäßigen. Ausschweifungen und verschwenderisches Leben führen dazu, daß bald seine „Schätze erschöpft“ sind (184). Revolution droht wegen seines unkorrekten und selbstsüchtigen Regiments. Da tritt jedoch die Umkehr zum Bessern rechtzeitig ein: „Die Königin seine Mutter lebte noch. Sie war eine weise und verständige Fürstin, und hatte mehrmals vergeblich dem Strome der Verschwendung und der Ausschweifungen des Königs ihres Sohnes Einhalt zu thun versucht, indem sie ihm vorgestellt, daß, wenn er nicht bald seine Lebensweise ändere, er nicht allein seine Reichthümer verschwenden, sondern sogar seine Unterthanen von sich entfremden und eine Umwälzung veranlassen würde, die ihm vielleicht die Krone und das Leben kostete. Es fehlte nicht viel, daß ihre Weissagung in Erfüllung ging: das Volk fing an, gegen die Regierung zu murren; und diese Unzufriedenheit hätte unfehlbar eine allgemeine Empörung herbeigeführt [vgl. das Revolutionsmotiv in unserer Faust-Szene! —], wenn die Königin nicht die Geschicklichkeit gehabt hätte, dem zuvorzukommen. Unterrichtet von dem üblen Stand der Dinge [vgl. 4780 f.: „Wenn . . . Übel sich in Übeln überbrütet“], benachrichtigte sie den König davon, welcher sich endlich überreden ließ [vgl. die Reden von Canzler, Heermeister, Schatzmeister, Marschalk 4771 ff.]. Er vertraute die Ministerstellen weisen Greisen, welche die Unterthanen zu ihrer

¹⁾ S. 182 ff.; Galland 4, 394 ff.: *Histoire du Prince Zeyn-Alasnam, et du Roi des génies*. Vgl. oben S. 63 und 165.

Pflicht zurückzuführen wußten.“ (184f.) Dem tugendhaft, aber auch ganz schwermütig gewordenen jungen Herrscher erscheint nun in Träumen ein „ehrwürdiger Greis“. Er gibt ihm allerhand Aufträge zur Prüfung, bei denen Seyn Alasnams frommes Vertrauen sich bewährt. Endlich verheißt ihm daraufhin der Greis das große Glück: „Ich sehe, daß du Muth und Standhaftigkeit hast. Du verdienst (!), daß ich dich zum reichsten und glücklichsten Fürsten auf Erden mache . . . Du wirst in deinem Palast unermeßliche Reichthümer finden. Niemals hat ein König ihrer so viel besessen, als dort sind.“ (187) Hier erfolgt die Verheißung von Schätzen ganz in jener Verknüpfung mit dem Motiv des „Verdienstes“, wie es die Schlußverse unserer Faust-Szene aussprechen (5061 ff.):

Wie sich Verdienst und Glück verketten
Das fällt den Thoren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein.

Interessant im Zusammenhang mit der Szene „Saal des Thrones“ ist auch der nun folgende Ratschlag der Mutter des Königs: „Wenn Gott dir Reichthümer bestimmt hat, so wirst du sie ohne Mühe bekommen. Sei ruhig; alles was ich dir empfehlen kann, ist, tugendhaft zu sein. Entsage den Vergnügungen des Tanzes, der Flöte und des purpurfarbenen Weins; fliehe alle diese Lüste; sie waren schon nahe daran, dich zu Grunde zu richten. Bemühe dich, deine Unterthanen zu beglücken; indem du ihr Glück machest, sicherst du zugleich das deine.“ (188)

Wir erinnern uns, wie im Faust des Kaisers ungeduldiges Verlangen nach den Schätzen beschwichtigt wird durch die Mahnung, erst das „wilde Carnival“ vorbeizulassen — also auch hier die „Vergnügungen des Tanzes, der Flöte und des Weins“! —:

Herr mäßige solch dringendes Begehren,
Laß erst vorbei das bunte Freudenspiel;
Zerstreutes Wesen führt uns nicht zum Ziel.

Erst nach der „Sammlung“ durch „Aschermittwoch“ und allgemeines „Versöhnen“, „Besänftigen“ und „Verdienen“ kann die Schatzhebung erfolgen. Der Entwurf zu dieser Schlußpartie der Szene spricht von „frommer Vorbereitung“, was die Motivierung noch verdeutlicht und den Zusammenhang mit der letzterwähnten Wendung des Märchens noch stärker erscheinen läßt: „Fromme Vorbereitung Erst Beendigung des Carnivals Wegen Bedingung (!) des Schatzhebens, Sammlung und Buße (!) Erwünschter Aschermittwoch.“¹⁾

Der König verhält sich den Ratschlägen seiner Mutter gemäß, worauf nun jener Greis ihm im Traum befiehlt: „O muthvoller Seyn, der Augenblick

¹⁾ Paralipomenon 101, WA I 15², 191.

deines Glücks ist endlich gekommen. Morgen früh, sobald du aufgestanden bist, nimm eine Haue (!), und geh hin und durchsuche das Kabinet des seligen Königs: du wirst darin einen großen Schatz finden.“ (189) Mephistopheles endet seine Schatzverheißung mit der Weisung an den Kaiser (5039 ff.):

Nimm Hack' und Spaten, grabe selber,
Die Bauernarbeit macht dich groß,
Und eine Heerde goldner Kälber
Sie reißen sich vom Boden los.

Befremdlicher noch als in 1001 Nacht ist es gewiß, wenn im Faust die Majestät selbst zur „Hacke“ greifen soll. Goethe hat darum vorgebaut und den Kaiser schon vorher sagen lassen (5002 ff.):

Ich lege Schwert und Scepter nieder,
Und will mit eignen hohen Händen,
Wenn du nicht lügst, das Werk vollenden.

Trotzdem liegt in dem Motiv eine Härte und Kühnheit, die am ehesten durch Einwirkung einer Quelle erklärbar erscheint — wie sie sich hier darbietet.

Dem Ratschlag des Traum-Greises auf alle Fälle zu gehorchen ist der König sogleich entschlossen. Er will „lieber eine vergebliche Untersuchung anstellen, als sich sein lebelang vorzuwerfen haben, daß er vielleicht große Reichthümer verscherzt habe, indem er zur Unzeit den Freigeist spielte“. (190) Das mag erinnern an die Warnung vor Freigeisterei seitens des Canzlers 4897 ff., wenn dort auch eine andersartige Verwendung von dem Motiv gemacht ist.

Wir lesen weiter: „Seyn Alasnam ließ sich eine Haue geben, und ging allein in das Gemach des [verstorbenen] Königs. Er fing an zu wühlen, und hob mehr als die Hälfte der viereckigen Platten des Fußbodens auf, ohne den geringsten Anschein eines Schatzes zu gewahren.“ (190)

Die von Mephistopheles versprochenen Schätze sollen zwar nicht im Kaiserpalast selbst liegen. Dennoch spielt eine Zeile gerade auf den „Fußboden“ im Palast an (4891): „Das Geld . . . Vom Estrich zwar ist es nicht aufzuraffen . . .“ Und das „Gemurmel“ der Umstehenden scheint noch einen Schatz an Ort und Stelle für möglich zu halten (4993 ff.):

Mir liegt's im Fuß wie Bleigewicht —
Mir krampft's am Arme — Das ist Gicht —
Mir krabbelt's an der großen Zeh —
Mir thut der ganze Rücken weh —
Nach solchen Zeichen wäre hier
Das allerreichste Schatzrevier.

Seyn Alasnam findet aber nach gründlichem Suchen unter dem Fußboden doch „eine verschlossene Thür, mit einem stählernen Vorlegeschlosse. Er

zerschlug es mit der Haue, und öffnete die Thüre, welche eine Treppe von weißem Marmor verdeckte. Sogleich zündete er eine Wachskerze an, und stieg diese Treppe hinab in ein mit Chinesischem Porzellan gepflastertes Gemach, dessen Wände und Decke von Kristall waren. Aber seine Aufmerksamkeit heftete sich besonders auf vier Erhöhungen, auf deren jeder zehn Porphyr-Urnen standen. Er wähnte, sie wären voller Wein, und sprach: „Auch gut, dieser Wein muß recht alt sein; ich zweifle nicht, daß er vortrefflich sei“. Er näherte sich einer der Urnen, nahm den Deckel ab, und sah mit eben so viel Überraschung als Freude, daß sie voll Goldstücke waren. Er untersuchte nun auch die übrigen, eine nach der andern, und fand sie alle voll Zechinen.“ (191) Bei weiterem Vordringen finden sich noch viel größere Kostbarkeiten an Gold, Diamanten usw.

Es scheint doch, daß man dies vergleichen darf mit der folgenden Partie in der Ausmalung des Schatzortes, wie sie Mephistopheles gibt (5015 ff.):

5015 In welchen Klüften, welchen Gängen
 Muß sich der Schatzbewußte drängen,
 Zur Nachbarschaft der Unterwelt!
 In weiten altverwahrten Kellern,
 Von goldnen Humpen, Schüsseln, Tellern,
 5020 Sieht er sich Reihen aufgestellt.
 Pokale stehen aus Rubinen
 Und will er deren sich bedienen
 Daneben liegt uraltes Naß.
 Doch — werdet ihr dem Kundigen glauben —
 5025 Verfault ist längst das Holz der Dauben,
 Der Weinstein schuf dem Wein ein Faß.
 Essenzen solcher edlen Weine,
 Gold und Juwelen nicht alleine
 Umhüllen sich mit Nacht und Graus.

Reihen von „Pokalen aus Rubinen“, das kommt den Zehnerreihen der Porphyrunen im Seyn-Alasnam-Märchen recht nah.¹⁾ Vor allem fällt aber die Verbindung mit dem Motiv des Weins auf, das in 1001 Nacht in dieser Situation ebenso eine Besonderheit darstellt, wie es in Mephistopheles' Schilderung überrascht. Wie so oft ist es auch hier das Ensemble vieler Übereinstimmungen, das zu dem Schluß berechtigt: diese Schatz-Geschichte wird der Dichter bei Ausgestaltung des Schatzgräber-Motivs in der Szene „Saal des Thrones“ herangezogen haben.

¹⁾ „Rubinen“ erklärt sich vielleicht von anderswo her. Goethe hatte am 22. Aug. 1827, eben als er an dieser Szene schrieb, einen „Becher aus Rubinglas“ geschenkt bekommen (Tagebuch, WA III 11, 100). An seinem bald darauf folgenden Geburtstag trank der König von Bayern „aus dem Rubin Becher auf Sein Wohl“ (Müller, Unterhaltungen 158).

Goethe schrieb die Szene in der Zeit zwischen dem 22. Juli und dem 1. Oktober 1827. Die Inhaltsangabe von Faust für Dichtung und Wahrheit¹⁾ aus dem Jahre 1816 enthielt von dem Schatz-Motiv noch gar nichts. Ein Entwurf zum 1. Akt vom Mai 1827²⁾ kennt es ebensowenig. Erst das oben zitierte Paralip. 101, ein Szenar zu „Saal des Thrones“, beschäftigt sich damit, und zwar ausschließlich mit diesem Motiv. Die Fixierung des Schatzgräber-Motivs ist also, wie auch das letztgenannte Paralipomenon, in die Zeit Juli/September 1827 zu setzen, wahrscheinlich um Anfang August. Am 16. August schreibt Goethe folgenden in diesem Zusammenhang sehr bedeutsamen Satz an C. G. Carus: „Höchst erwünscht erschien mir so Ihr zweytes Heft [Erläuterungstafeln zur vergleichenden Anatomie], indem es eine wissenschaftliche Augensalbe enthält, die mich klarer und frischer in die Thierwelt hineinsehen macht, nachdem ich dieses Frühjahr und Sommer über veranlaßt worden, auf das ewige Bilden und Umbilden der Pflanzenwelt meine Aufmerksamkeit zu erneuen . . . Ihre Lehre von den Urerscheinungen . . . Faßt man sie recht, so wird uns mit dem Begriff ein stilles heimliches Anschauen des Werdens und Steigerns, Entstehens und Entwickelns immer zugänglicher und lieber.“³⁾ Das Gleichnis von der „Augensalbe“, die „klarer hineinsehen macht“ in kostbare Geheimnisse, stammt aus 1001 Nacht. Und zwar bewirkt die Anwendung einer solchen Augensalbe, daß sie helllichtig macht für alle in der Erde liegenden Schätze! Was Goethe als bildhafte Wendung in seinen Brief mithineinfließen läßt, ist hier wie so oft durch gleichzeitige Lektüre eingegeben. Bezeichnenderweise ist es eine Schatz-Geschichte, mit der er sich jetzt — daran kann nun kein Zweifel mehr sein — zum Zwecke seiner aktuellen Faust-Probleme beschäftigte. Wir haben Ursache, sie uns gleichfalls anzusehen. Denn wenn auch das Motiv von der zauberhaften Augensalbe in den Faust nicht übernommen wurde, so doch einige andere Punkte, die uns interessieren müssen.

Es handelt sich um dasselbe Märchen, das wir schon im Zusammenhang mit der Schatzhebungs-Geschichte der Wanderjahre zu erwähnen hatten⁴⁾: die „Geschichte des blinden Baba Abdallah“⁵⁾. Hier begegnen wir einem jungen Kaufmann, den eine „leidenschaftliche Gier nach Reichthümern“ beherrscht. Mit einer Karawane von Kamelen unterwegs, trifft er in einer menschenleeren Einöde einen weisen und guten Derwisch. Dieser erzählt ihm von einem unermeßlichen Schatz, der in der Nähe verborgen sei. Als Gegengabe eine Anzahl Kamele erbittend, verspricht er, Baba Abdallah zu dem Schatz zu führen. Darauf ziehen sie hin und gelangen in ein Gebirge, wo sich auf einem steilen Felsen der Schatzort befindet. Ein Feuer wird an-

1) „Skizze der Urgestalt“ Paralip. 63, WA I 15², 173—77.

2) Paralipomenon 100, WA I 15², 191. Datierungsnachweis bei Pniower 188f.

3) WA IV 43, 22.

4) Vgl. oben S. 129—31.

5) BrA 8, 205 ff.

gefacht, Räucherwerk hineingetan, der Derwisch spricht die Beschwörungsformeln, und die Öffnung zu einem unterirdischen Palast tut sich auf.¹⁾ Innen finden sich nun „unermessliche Reichthümer . . . Haufen von Goldstücken“, von denen Baba Abdallah auffraßt, so viel seine Kamele tragen können. „Der Derwisch — so erzählt er selbst weiter — machte es eben so wie ich; doch bemerkte ich, daß er sich mehr an die Edelsteine hielt [vgl. 5028: „Gold und Juwelen“], und als er mir den Grund davon gesagt hatte, folgte ich seinem Beispiel, und wir nahmen weit mehr Edelsteine mit, als gemünztes Gold.“ (211) Man vergleiche hierzu speziell 4893 ff.:

In Bergesadern, Mauergründen

Ist Gold gemünzt und ungemünzt (!) zu finden,

Und fragt ihr mich wer es zu Tage schafft:

Begabten Manns Natur- und Geisteskraft.

„Ehe wir weggingen, — heißt es weiter — ging der Derwisch noch einmal in den Schatz hinein, und da sich in demselben mehrere Vasen von kunstreicher goldner Arbeit und aus anderm kostbaren Stoff befanden [vgl. 5019 ff.], so bemerkte ich, daß er aus einer dieser Vasen eine kleine Büchse . . . herauszog und in seinen Busen steckte, nachdem er mir gezeigt hatte, daß darin nichts weiter war, als eine Art von Haarsalbe.“ Nach entsprechenden Beschwörungsformalitäten „schloß sich das Schatzgewölbe wieder“ [vgl. 5014: „Was für Gewölbe sind zu sprengen . . .“].

Eine ganze Reihe von Gleichklängen mit der Faust-Szene „Saal des Thrones“ also auch hier. Dem jungen Kaufmann wird nun seine Habgier zum Verhängnis. Nachdem er dem gutmütigen Derwisch die sämtlichen als Gegengabe versprochenen Kamele nebst deren kostbarer Ladung wieder abgeschwatzt hat, läßt ihm auch die aus dem Schatz stammende Salbe keine Ruhe. Er setzt dem Mann so lange zu, bis dieser sie ihm überläßt und ihr Geheimnis preisgibt. „Wenn du nämlich etwas wenigens davon — lehrt ihn der Derwisch — um das linke Auge und auf das Augenlied streichst, so werden vor deinen Augen alle Schätze erscheinen, die im Schooß der Erde verborgen sind; streichst du aber etwas davon auf das rechte Auge, so macht es dich blind.“ (219) Das ist also die „Augensalbe“, die Goethe in jenem Brief gleichnishaft erwähnt. Wie dem Dichter das Motiv: alle verborgenen Schätze der Erde schauen und nutzen zu können, im Hinblick auf seinen Faust interessieren mußte, liegt auf der Hand.

Auch des Ausgangs der Geschichte sei noch gedacht, weil hier nun ganz besonders eindrucksvoll die Lehre der Verkettung von „Verdienst und Glück“ zur Darstellung kommt. Der Kaufmann läßt sich die Salbe aufs linke Auge streichen und erblickt darauf „wirklich eine unendliche Menge von

¹⁾ Über den Einfluß dieser Szene auf Wilhelm Meisters Wanderjahre Kap. 4 vgl. oben S. 129 ff.

Schatzgewölben(!), mit so ungeheuern und mannigfaltigen Reichthümern angefüllt, daß es unmöglich sein würde, sie alle einzeln genau anzugeben“. Seine Neugier jedoch, und die „unüberwindliche Begierde, nach seinem Belieben alle Schätze der Erde zu betrachten“ (220), treibt ihn weiter, ins Unglück. Vermeinend, die Salbe werde, aufs rechte Auge gestrichen, die Möglichkeit geben, ihn nicht nur „alle Schätze der Erde sehen zu lassen“ (221), sondern ihm dieselben auch „sofort zu seiner Verfügung zu stellen“ (221), bittet er den Derwisch allen Warnungen zum Trotz um Behandlung des rechten Auges. Wie vorausgesagt wird er, nachdem er seinen Willen bekommen hat, blind und geht nun sämtlichen Besitzes, auch des schon erworbenen, verlustig. Ganz im Sinne der Schlußverse der Faust-Szene „Saal des Thrones“:

Wie sich Verdienst und Glück verketten
Das fällt den Thoren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein.

Ganz im Sinne dieser Goetheschen Verse spricht der Derwisch dem Toren der 1001-Nacht-Erzählung das Urteil: „Unglücklicher, daß du dieß Unglück nicht vermiedest, lag gewiß nicht an mir; aber du hast jezt bloß, was du verdienst (!), und deine Herzensverblendung hat dir die Blindheit deines Körpers zugezogen . . . Gott . . . hatte dir Reichthümer verliehen, deren du nicht werth warest; er hat dir sie jezt wieder genommen.“ (222 f.)

In der schatzsichtig machenden Augensalbe hatte der Kaufmann tatsächlich etwas wie den Stein der Weisen. Ihm fehlte aber die Besonnenheit, den rechten Gebrauch davon zu machen: „der Weise mangelte dem Stein“. Die Geschichte, die Goethe nach Ausweis des Briefzitats zur Zeit der Arbeit an der Szene „Saal des Thrones“ im Kopf herumging, bot also auch dieses Motiv. Vom „Stein der Weisen“ erzählt übrigens die Scheherazade oft.¹⁾ Wenn dies auch nicht unbedingt die Ursache zu sein braucht, daß Goethe hier seiner erwähnt, so entspricht es doch ganz dem Stil von 1001 Nacht, namentlich in dieser thematischen Verknüpfung.

Stellen die beiden Geschichten, die von Seyn Alasnam und die vom blinden Abdallah, das Thema Schatzgewinnung nach Verdienst konträr dar, die eine am positiven, die andere am negativen Beispiel, so entstammen sie doch der gleichen Gesinnung. Es ist die uralte Menschheitssehnsucht nach einer gerechten Weltordnung, die solchen orientalischen Weisheitsmärchen zugrunde liegt. Diese Gesinnung mag Goethe für die Gestaltung des Anfangs von Faust noch mehr interessiert haben als die Details, an die er sich freilich auch gerne anlehnte. Der Kaiser sollte eine moralisch negative Charakteristik er-

¹⁾ Eins unter vielen Beispielen bietet die unten S. 211 f. vorgeführte Schatzheber-Geschichte von dem weisen Padmanaba.

fahren, das stand als Absicht schon früher fest.¹⁾ Die Art und Weise, wie der Dichter bei der endgültigen Gestaltung der Szene „Saal des Thrones“ seine Absicht realisiert, läßt die von 1001 Nacht ausgegangene Inspiration erkennen. Alles Reden über Schätze in dieser Szene, die gierige Ungeduld des Kaisers, Mephistopheles' Ironie, das gerade aus seinem Munde erstaunlich klingende ethische Mahnen und Bedingen — all dies versteht man besser, wenn man jene beiden Geschichten im Hintergrunde stehen sieht und den Mythos, den sie gestalten. Nach Art seines Altersstils gibt der Dichter auch hier vielfach nur Andeutungen, Winke, die eigentlich ein Wissen um verborgene Bezüge voraussetzen. Er schlägt einen Ton an und erwartet vom Leser, daß er den entsprechenden rechten Akkord dazuhört. Zur Zeit, als die Szene „Saal des Thrones“ geschrieben wurde, mochte Goethe um so eher auf Verständnis seiner Anspielungen hoffen, als eine neue Welle des Interesses für 1001 Nacht soeben durch die Welt ging.

*

Von den zahlreichen Schatzhebungs-Geschichten aus 1001 Nacht seien hier noch zwei besonders typische erwähnt, deren Details der Behandlung des Schatz-Themas in der Faust-Szene „Saal des Thrones“ nahestehen.

Eine Episode aus der berühmten und umfangreichen „Geschichte der Liebe des Prinzen Kamaralsaman und der Prinzessin Badur“²⁾ erzählt, wie dem Helden in besonders drangvoller Situation ein Schatzfund beschieden ist. Er hat in einer feindlichen Stadt Zuflucht bei einem guten Alten, einem Gärtner, gefunden. Zum Dank hilft er diesem bei seinen Arbeiten. Eines Tages bittet ihn der Alte, einen Baum zu fällen und zu entwurzeln. Hier lesen wir: „Kamaralsaman nahm eine Axt [vgl. Faust 5039], und ging, Hand ans Werk zu legen [vgl. 5003]. Als er nun einen Ast der Wurzel durchhieb, traf er auf etwas, das Widerstand leistete und einen hellen Klang gab. Er räumte die Erde weg, und entdeckte eine große eiserne Platte, unter welcher er eine Treppe von zehn Stufen fand. Er stieg sogleich hinab, und als er unten war, sah er ein Gewölbe [vgl. 5014] von zwei bis drei Klaftern ins Gevierte, worin er funfzig große eiserne Gefäße zählte [vgl. 5019ff.], die rings umher standen, jedes mit einem Deckel. Er öffnete sie alle, eins nach dem andern, und es war keins, das nicht voll Goldstaub gewesen wäre. Äußerst vergnügt über die Entdeckung eines so reichen Schatzes, stieg er aus dem Gewölbe, deckte die Platte wieder auf die Treppe, und entwurzelte vollends den Baum, indem er die Rückkunft des Gärtners erwartete.“³⁾

Also auch hier ein Fürst, der durch „Bauernarbeit groß wird“, der „Hack' und Spaten nimmt“. Und selbstverständlich ein tugendhafter Fürst, der den

¹⁾ Vgl. Paralip. 63_{32ff.} (WA I 15², 174) und Falks Inhaltsangabe (Witkowski, Entwürfe Nr. 31).

²⁾ BrA 5, 4ff.

³⁾ BrA 5, 119f.

Fund auch „verdient“. Das Gold gelangt auf abenteuerliche Weise in die Hände seiner weit entfernten Gemahlin, wozu 5044 verglichen werden mag. —

Die „Geschichte des Sultans“ im 11. Band der Breslauer Ausgabe berichtet von einem durch Redlichkeit und Tugend ausgezeichneten jungen Kaufmann. In Gestalt eines Greises begegnet ihm der Prophet Elias, um ihn für seine Verdienste zu belohnen. Er führt ihn zu einem verfallenen Palast, weist ihm dort die größten Schätze und macht ihn dann zum Sultan. Die Schatzfindung wird wie folgt geschildert: „Er führte mich in untere Gewölbe des Palastes, wo ich, zu meinem nicht geringen Erstaunen, große Säcke mit goldenen und silbernen Münzen, Kisten (!) mit den schönsten Edelsteinen, und Haufen von Goldstangen [vgl. 5012] fand, welche, wie mein Führer mir sagte, von diesem Augenblick an mir gehörten.“¹⁾

MUMMENSCHANZ UND LUSTGARTEN (ANFANG)

I. Zauber und Traum in der Mummenschanz

Die Handlung der Mummenschanz bildet in sich ein geschlossenes Ganzes, so sehr, daß Goethe sie zusammen mit den beiden einleitenden Szenen von Faust II als Teilveröffentlichung dem Publikum darbieten konnte. Sie greift noch hinüber in den Anfang der 4. Szene (Lustgarten), wo das Endgeschehen der Mummenschanz nochmals geschildert und ergänzend zum Abschluß gebracht wird. An diesem Abschluß — der logischerweise auch das Ende der Teilveröffentlichung bildete — steht ein direkter Hinweis auf 1001 Nacht und die Scheherazade, der nicht ohne tiefe innere Beziehung zu der ganzen Partie ist.

Die äußere Form der Mummenschanz ist die des Maskenzuges. Einen solchen Maskenzug zu entwerfen war für Goethe keine allzu schwierige Aufgabe, da er früher vielfach für den Weimarer Hof ähnliche „Charakter-Züge“²⁾ gestaltet hatte. Die Szenenentwürfe zur Mummenschanz lassen denn auch erkennen, wie dem Dichter die Projektierung nach dieser Richtung hin leicht von der Hand ging. Schon nach wenigen Arbeitstagen legt ein mit dem Wort „Maskenzüge“ beginnender Entwurf die meisten Gestalten und ihre Reihenfolge fest bis zum Auftritt des „Geizes“ (Paralip. 102 vom 11. [?] Oktober 1827³⁾). Weitere Figuren kommen hinzu in den folgenden bis in den

¹⁾ BrA 11, 302. ²⁾ Vgl. WA I 16, 234.

³⁾ Das Blatt mit Paralip. 102 enthält eine Aufzeichnung: „Albrecht Dürers Reliquien Taschenb.“ Diese wird vom 11. Okt. 1827 stammen, da eine Tagebuchnotiz Goethes von diesem Tage berichtet: „Abends . . . Später las ich in dem neuen Taschenbuche, Albert Dürers Reliquien betitelt.“ Vermutlich ist Paralip. 102 am selben Tage entstanden. Denn am Morgen des 11. Okt. hatte Goethe laut Vermerk im Tagebuch: „Das Hauptgeschäft bedeutend gefördert.“

Dezember 1827 hineinreichenden Entwürfen.¹⁾ Die letzten Gruppen²⁾ treten erst unmittelbar bei der Ausführung in Erscheinung, kein Entwurf sieht sie vor.

Für die Auswahl und Charakterisierung der Gestalten standen Goethe geeignete und für seine Zwecke im großen und ganzen hinreichende Quellen zur Verfügung.

Die Schwierigkeiten bei der Arbeit entstanden, als die Mummenschanz von einem gewissen Punkt an mit den für ihre Form herkömmlichen Mitteln allein nicht mehr zu gestalten war. Der Karnevalsauzug wird zur Zauber-
szene durch immer stärkere Einwirkung der magischen Kräfte des Mephistopheles. Dies aber war nicht so leicht zu realisieren. Hier zeigen die Szenen-
entwürfe ein Suchen und Stocken. Paralip. 104 legt — um den 8. November herum — einige Motive für Zaubereinwirkung fest: Flämmchen, Verwandlung der „Schnippchen“, Drachen, Anbrennen der „Maske“ des Kaisers. Zwei weitere Szenenentwürfe — der letzte davon auf den 16. Dezember datiert, am 22. Dezember teilweise nochmals abgeschrieben — kommen auch nicht viel weiter.³⁾ Es tritt hinzu, daß die Drachen Feuer speien; daß die Schatzkiste sich selbsttätig vom Wagen hebt, von selbst aufspringt; daß außer dem Kaiser auch die Faunen entzündet werden (die ihm zu Hilfe eilen, wie man aus der Quelle weiß); daß endlich die Kiste — hier sollte der Schlußeffekt sein — zuschlägt und davonfliegt. Das bedeutet nach anderthalb Monaten keinen großen Schritt auf die endgültige Lösung zu, die ganz anders aussah und sich in wesentlichen Zügen nicht an diese Planung hielt. In der Zeit dieser Überlegungen zwischen dem 8. November und dem 22. Dezember 1827 vermochte Goethe die Mummenschanz denn auch nicht viel zu fördern. Die Tagebücher melden nur dreimal von eigentlicher Weiterarbeit.

Was die einschlägigen Quellen dem Dichter als Anregung für die Zauber-
szene bieten konnten, war mager. Hier gab es die Überlieferung, daß Faust bei Hof ein Gewitter im Saal machte oder „große Feuerströmen“ mit Donner und Blitz herumgehen ließ. Die Mummenschanz-Entwürfe verschmähen solche Motive, deren Realisierung allein Sache des Theater-
maschinisten gewesen wäre. Die Szenenskizzen kennen überhaupt noch nicht Großbrand und Flammengaukelspiel. Lediglich der Kaiser und ein paar Masken werden entzündet, ein Zug, den Goethe nicht der Faustsage, sondern einem Geschichtswerk entnahm.

Überraschend geschwind, wesentlich in der letzten Dezemberdekade 1827, ist dann die Ausführung der Zauber-Partien gelungen, die so sehr anders, so

¹⁾ Faune, Knabe Lenker, Drachen, der Abgemagerte, Weiber (Geklatsch).

²⁾ Satyrn, Gnomen, Riesen, Nymphen.

³⁾ Paralip. 105 u. 106; das kurze Paralip. 103 steht zeitlich auf der Stufe von Paralip. 106, mit dessen Wortlaut es weitgehend übereinstimmt.

viel reicher ausfiel als die bescheidene Planung. Eine Fülle neuer Motive tritt plötzlich hinzu, von denen früher nie die Rede war. Der wichtigste Kunstgriff, von dem Goethe jetzt ausführlichsten Gebrauch macht, ist die Charakterisierung des magischen Geschehens durch ein Fabulieren nach Art des Traums. Realität und Illusion verschmelzen zu unlösbarer Einheit. Das macht diesen Teil der Mummenschanz nicht leicht verständlich, gibt ihm aber jene dichte Nebelhülle von Zauber, wie Goethe sie benötigte. Mit zwei kräftigsten Akzenten versieht der Dichter nun Anfang und Ende der Zauber-Partie. An den Beginn wird die Spukszene von Zoilo-Thersites gestellt, an den Schluß der Großbrand als Illusion, das Flammengaukelspiel.

Wir haben nun zu zeigen, wie dem Dichter für dies letzte Stadium und rasche Zustandekommen des schwierigsten Teils der Mummenschanz diejenige half, die er am Ende der ganzen Partie auch mit Namen nennt: Scheherazade. An anderer Stelle hatten wir von Goethes Gepflogenheit gesprochen, sich bei Bewältigung spezieller dichterischer Aufgaben durch geeignete Lektüre einschlägiger Art in Stimmung zu versetzen.¹⁾ Hier griff er offenbar auf das Werk zurück, das Zaubervorgänge die Fülle enthielt, und zwar erzählt in poetisch-phantasievoller Form: 1001 Nacht.

II. Die Metamorphosen des Zoilo-Thersites

Die Episode von den seltsam extravaganten Verwandlungen des Zoilo-Thersites (5471 ff.) stellt innerhalb der Mummenschanz ein Maximum an Zauberei dar. Sie hat die dramatische Funktion, erstmalig und im Sinne eines wirkungsvollen Auftakts jene Spuk- und Geisteratmosphäre zu verbreiten, die nun bis zum Schluß über der Szene liegt. Mit Recht weist Petsch darauf hin, wie die durch jene gespenstische Episode hervorgerufene unheimliche Stimmung weiter wirkt und sich steigert, bis sie „endlich in dem Schrecken über das Flammengaukelspiel gipfelt“.²⁾

Wenn es eine Metamorphosen-Szene ist, welche den Einbruch von Magie und Zauber in die bis dahin einigermaßen im Bereich des Realen verlaufende Handlung drastisch zur Darstellung bringt, so ist das nicht Zufall, es hat vielmehr expositionelle Bedeutung. Metamorphosen erleben wir von jetzt ab eine lange Reihe — wenn auch nicht nochmals eine so unheimliche wie die erste. Eins der Mittel zauberhaften Fabulierens, das wesentlichste, das Goethe in der Mummenschanz anwendet, ist das Hinüberspielen der Geschehnisse ins Traumartige. Im Traum wechselt mühelos und unberechenbar ein Ding ins andere, es entwickelt sich Objekt aus Objekt im freien Spiel der Imagination. So zeigt es auch die Zauber-Partie der Mummenschanz. Die

¹⁾ Vgl. oben S. 69, 91, 118.

²⁾ Vgl. Petsch zu 5457 ff.: Festaussage 5, 669.

„Schnippchen“ des Knaben Lenker verwandeln sich: Perlenband in Käfer, Kleinodien in Schmetterlinge. Die „Rosse“, mit denen der Knabe Wagenlenker einzieht (5521), scheinen später Drachen zu sein (5680). Der Stab des Herolds wird zum Zauberstab (5739ff.). Der Hungermann Geiz knetet „Gold“ zu „Teig“ (5785). Aus der Schatzkiste formt sich eine „Quelle“ (5907) mit „tiefstem Schlund“ (5922). Ihre Schätze werden zu Feuer. Die „grünen Laubgänge“ (nach 5157) verwandeln sich zum „Wald“ (5962). Aus den Gruppen des Maskenzugs werden „der Völker lange Zeilen“ (5998). Die Höflinge sind dann plötzlich „Salamander“ (6002). Der „weitläufige Saal“ sogar erscheint als Räumlichkeit gesprengt: man ist plötzlich im „Wald“ (5962), im „Felsengrund“ und blickt durch „fernen Raum“ (5997) . .

An den Eingang dieses Irrgartens von Traum-Metamorphosen hat der Dichter die Verwandlungen des Zoilo-Thersites gestellt. Er drückt damit dem Zuschauer die Grammatik in die Hand für das magische Idiom, das von nun an gesprochen wird. Eine Figur seines Maskenzugs verwandelt sich blitzschnell dreimal *coram publico*: der gespenstische Zwerg wird zum Klumpen, der Klumpen zum Ei, das Ei zu Otter und Fledermaus. Otter und Fledermaus zeigen ein so gefährliches Gehabe, daß „alle in Furcht gesetzt“ werden, oder daß man froh sein muß, bei ihrem „Verein“ nicht dabei zu sein (5483), man könnte „verletzt“ werden (5490). Ein für Zuschauer gefährliches Kampfgetümmel hebt an. Als Kampf begann das Ganze — mit einem „Meisterstreich“ des Herolds.

Die charakteristischen Einzelheiten der Episode, aber auch die ganze Idee eines Verwandlungskampfs, wie er sich nun abspielt, hat Goethe entlehnt von der Scheherazade, die ihm hier wie so oft in Parallelfällen die Mittel zum Übertritt in die Traum- und Zaubersphäre darbot. Aus 1001 Nacht, und zwar schon seit der Galland-Ausgabe, kannte man die unvergleichliche Schilderung eines turbulenten Geister-Verwandlungskampfs; eine Schilderung, die — seltsames und in unserem Zusammenhang gesehen keinesfalls zufälliges Zusammentreffen — zugleich an ihrem Ende die Motive darbietet: Entzündung des Barts eines Sultans, der Zuschauer einer spukhaften Feuerszene ist, sowie drohender Großbrand!

So uneinheitlich wie ihre Herkunft, so verschieden sind die orientalischen Erzählungen in ihrem Stil und Gehalt. Ein Kriterium von vielen möglichen für diese Unterschiede drängt sich dem Leser besonders auf: der Anteil von Zauberei an der Handlung. Es gibt Geschichten, die nahezu ganz in der Realität verhaftet bleiben, gegenüber anderen, wo das Unwahrscheinliche einen bedeutenden, wenn auch jeweils stark unterschiedlichen Raum einnimmt. Innerhalb der Erzählungen, welche Galland und dann die Breslauer Ausgabe darboten, schlägt eine Märchengruppe, in Hinsicht auf Zauberei und Magie, bei weitem alle Rekorde. Es sind die „Geschichten der drei

Kalender“.¹⁾ Hier überbietet die Scheherazade sich selbst. Ein non plus ultra zügellosen Fabulierens läßt den Hörer keinen Augenblick zu Atem kommen. Charakteristisch für diese Erzählungen sind nicht nur ihre abenteuerlichen Zaubereien selbst, sondern auch das Tempo, mit dem sich ein haarsträubender Hokusfokus an den andern reiht. Durch diese Eigenheiten prägen sie sich dem Gedächtnis ein als ganz besondere Kuriosa innerhalb der so vielfältigen 1001 Nächte. Es ist auch kein Zufall, daß es gerade „Kalender“ sind, denen diese Geschichten in den Mund gelegt werden: Kalender, die niederste Gattung von Derwischen, gelten im Orient speziell als professionelle Aufschneider und Lügner. Die „drei Kalender“ der Scheherazade sind sämtlich Einäugige. Sie kommen zu Besuch in das Haus dreier Schwestern — deren eine, Amine die Eifersuchtsverfolgte, wir bereits kennen²⁾ — und erzählen hier, wie sie auf abenteuerlichste Weise ihr eines Auge verloren haben. Die Geschichte des Zweiten Kalenders, wie die der beiden andern eine tolle Münchhauseniade, ist es, mit der wir uns zu befassen haben. Und zwar mit ihrem Ende, wo der Verlust des Auges stattfindet. Die Szene spielt in der „Hauptstadt eines mächtigen Landes“, im Palast des Sultans, genauer gesagt: in einem „geheimen Hof“ des Palasts. Die Tochter des Sultans, eine mit großen Zauberkraften ausgestattete gute Prinzessin, führt hier vor dem zuschauenden Sultan einen Zweikampf auf mit einem fürchterlichen Geisterunhold. Es ist das indische Motiv vom Verwandlungskampf der Dämonen, das 1001 Nacht hier ausgestaltet.³⁾ Was sich in dieser Turnierszene nun abspielt, stellt ein Äußerstes an skurriler Phantastik dar. Aber diese hanebüchenen Aufschneidereien und Hexereien kamen Goethe für seine aktuellen Bedürfnisse gerade recht. Wir führen die Partie im Wortlaut vor, mit Bezeichnung hernach zu besprechender Stellen durch Buchstaben.

Der böse Geist, „Sohn der Tochter des Eblis“, erscheint „unter der Gestalt eines Löwen von furchtbarer Größe“. Nach einem kurzen feindseligen Wortwechsel mit der guten Prinzessin beginnt das Gefecht⁴⁾: „Indem er dieß sagte, öffnete er einen schrecklichen Rachen und fuhr auf sie los, um sie zu verschlingen. Sie aber war auf ihrer Hut, sprang zurück und hatte Zeit genug, um sich ein Haar auszureißen, welches sie durch ein Paar gesprochene Worte in ein schneidendes Schwert verwandelte, womit sie den Löwen mitten durch den Leib in zwei Theile zerhieb. Die beiden Theile des Löwen verschwanden bis auf den Kopf, der sich in einen großen Skorpion verwandelte. Sogleich verwandelte sich die Prinzessinn in eine Schlange(A), und bestand einen harten Kampf mit dem Skorpion, der, da er keine Übermacht gewann, die Gestalt eines Adlers annahm und davon flog. Aber die Schlange nahm nun die Gestalt eines noch gewaltigeren schwarzen Adlers an und verfolgte ihn. Wir verloren beide aus dem Gesicht (B). [Absatz.] Einige Zeit nach ihrem Verschwinden öffnete sich vor uns die Erde und es kam eine schwarz und weiße Katze heraus, deren Haar sich über und über emporsträubte und die auf eine gräßliche Weise miaute. Ihr folgte ganz nahe ein schwar-

¹⁾ Galland I, 249 ff.; BrA 2, 48 ff.

²⁾ Vgl. oben S. 24 ff.: Die Laune des Verliebten. Amine.

³⁾ Vgl. Littmann, Insel-Ausg. 6, 703.

⁴⁾ BrA 2, 117 ff.

zer Wolf, der ihr keine Ruhe ließ. Die höchst bedrängte Katze verwandelte sich in einen Wurm und befand sich dicht bei einem Granatapfel, der zufällig von einem Granatbaum gefallen war, welcher am Ufer eines ziemlich tiefen, aber nicht sehr breiten Kanales stand. Dieser Wurm durchbohrte den Granatapfel in einem Augenblick und verbarg sich darin. Der Apfel schwoll sogleich zur Größe eines Kürbisses auf, und erhob sich auf das Dach der Gallerie, von wo er, nachdem er sich eine Weile hin und her gerollt hatte, in den Hof fiel und in mehrere Stücke brach (C). [Absatz.] Der Wolf, der sich inzwischen in einen Hahn verwandelt hatte, warf sich auf die Kerne des Granatapfels und verschluckte einen nach dem andern. Als er keine mehr sah, kam er mit ausgebreiteten Flügeln und großem Geräusch auf uns zu, gleichsam um uns zu fragen, ob keine Kerne mehr übrig wären. Noch einer lag am Ufer des Kanals, den er erblickte, als er sich umdrehte. Er lief schnell hinzu; aber in dem Augenblicke, als er ihn mit dem Schnabel aufpicken wollte, rollte der Kern in den Kanal und verwandelte sich in einen kleinen Fisch. [Unterbrechung der Scheherazade: es wird Tag. Fortsetzung, 55. Nacht:] Der Hahn warf sich in den Kanal und verwandelte sich in einen Hecht, der den kleinen Fisch verfolgte. Beide blieben zwei ganze Stunden lang unter dem Wasser, und wir wußten nicht, was aus ihnen geworden war, als wir ein schreckliches Geschrei hörten, daß uns zittern machte. Kurze Zeit nachher sahen wir den Geist und die Prinzessin ganz in Feuer. Sie spien Flammen gegeneinander, bis sie handgemein wurden. Hierauf vermehrten sich die beiden Feuer, von welchen sich ein dicker und entflammter Rauch sehr hoch erhob. Wir fürchteten mit Grund, daß er den ganzen Palast entzünden möchte (D); aber wir hatten bald einen dringenderen Grund zur Furcht: denn der Geist, der sich von der Prinzessin losgemacht hatte, kam bis an die Gallerie, woselbst wir uns befanden, und blies uns Wirbelwinde von Feuer zu. Es war um uns geschehen, wenn die Prinzessin, die uns zu Hülfe eilte, ihn nicht durch ihr Geschrei genöthigt hätte, sich zu entfernen und sich vor ihr zu hüten. Wie eilig sie aber auch war, konnte sie doch nicht verhindern, daß dem Sultan der Bart verbrannt und das Gesicht beschädigt (E), daß das Oberhaupt der Verschnittenen erdrückt und auf der Stelle von den Flammen verzehrt wurde, und daß ein Funken in mein rechtes Auge flog und mich einäugig machte (F). Der Sultan und ich, wir erwarteten den Tod; aber bald hörten wir schreien: „Sieg, Sieg!“ und wir sahen plötzlich die Prinzessin in ihrer natürlichen Gestalt und den Geist in einen Aschenhaufen (G) verwandelt.“ (117—20)

Der Ausgang dieses Turniers ist dann doch unglücklich. Zwar hat die Prinzessin den „Sieg über den Geist davongetragen“, aber der Sieg „kommt sie theuer zu stehen“. Ihr ist ein technischer Fehler unterlaufen, dadurch wird sie vom „Feuer durchdrungen“, es „verzehrt sie nach und nach“, und auch sie ist bald nur noch ein Häufchen Asche. Vor „beiden Aschenhaufen“ stehen dann der jammernde Sultan und sein Hofstaat. (123)

Betrachten wir nun die Metamorphosen des Zoilo-Thersites, so zeigt es sich, wie wesentlich sie durch diese turbulente Spukszene inspiriert wurden:

Herold.

So treffe dich, du Lumpenhund,
Des frommen Stabes Meisterstreich,
Da krümm' und winde dich sogleich! —
Wie sich die Doppelzwerggestalt
So schnell zum eklen Klumpen ballt! —

— Doch Wunder! — Klumpen wird zum Ei,
 Das bläht sich auf und platzt entzwei.
 Nun fällt ein Zwillingsspaar heraus,
 Die Otter und die Fledermaus;
 5480 Die eine fort im Staube kriecht,
 Die andre schwarz zur Decke fliegt.
 Sie eilen draußen zum Verein;
 Da möcht' ich nicht der Dritte sein.

Gemurmel.

Frisch! dahinten tanzt man schon —
 5485 Nein! Ich wollt' ich wär' davon —
 Fühlst du, wie uns das umflieht,
 Das gespenstische Gezücht? —
 Saus't es mir doch über's Haar —
 Ward ich's doch am Fuß gewahr —
 5490 Keiner ist von uns verletzt —
 Alle doch in Furcht gesetzt —
 Ganz verdorben ist der Spaß —
 Und die Bestien wollten das.

Herold.

Seit mir sind bei Maskeraden
 5495 Heroldspflichten aufgeladen,
 Wach' ich ernstlich an der Pforte,
 Daß euch hier am lustigen Orte
 Nichts Verderbliches erschleiche,
 Weder wanke, weder weiche.
 5500 Doch ich fürchte durch die Fenster
 Ziehen luftige Gespenster,
 Und von Spuk und Zaubereien
 Wüßt' ich euch nicht zu befreien.
 Machte sich der Zwerg verdächtig,
 5505 Nun! dort hinten strömt es mächtig.

Bei allen Abwandlungen im einzelnen zeichnet sich die Verwandtschaft der Metamorphosen des Zoilo-Thersites mit dem spukhaften Verwandlungskampf von Zauberin und Geist im Märchen klar genug ab. Wenn der Apfel „aufschwoll“ zur Größe eines „Kürbisses“, der dann „in mehrere Stücke brach“ (vgl. C), so führte das bei Goethe zu dem Bild vom „Ei“¹⁾, das „sich

¹⁾ Ähnlich gebraucht Goethe das Bild vom Ei in einem Entwurf gebliebenen Divan-Gedicht („Da liegt ein Ey“; WA I 6, 467f.). Auch hier lag eine orientalische, bisher unbekannte, Quelle zugrunde, in der nur vorgegeben war: ein „Haufen“, der durch Daraufschlagen immer größer wird, dann „platzt“, worauf ihm ein Knabe entsteigt.

aufbläht“ und nun gleichfalls „entzweiplatzt“.¹⁾ Wie im Märchen ein Untier „in zwei Theile“ zerhauen wird durch ein von frommer Hand geführtes Zauberschwert, dann von dem Zerspaltenen nur der Kopf übrigbleibt, der sich nun verwandelt (bei A), so wird Thersites von dem „frommen Stab“ des Herolds getroffen, es kommt zur Metamorphose in Klumpen und Ei. Aus dem Löwenkopf im Märchen bildet sich ein Skorpion, der mit einer Schlange zu kämpfen hat. Aus dem Thersites-Ei fällt das Zwillingsspaar Fledermaus und Otter heraus, beide — ein kriechendes und ein fliegendes Tier — werden miteinander kämpfen. Die Fledermaus fliegt „schwarz“ zur Decke. Im Märchen verwandelt sich die Schlange zum „schwarzen“ Adler²⁾ und fliegt in die Lüfte (bei B). Otter und Fledermaus, das „gespenstische Gezücht“, eilen nach draußen „zum Verein“ (5482) — nicht zu einem friedlichen, das geht aus dem nächsten Vers hervor (vgl. unten). Im Märchen entschwinden die gespenstischen Kämpfer Adler-Geist und schwarzer Adler-Prinzessin, gleichfalls auffliegend, den Zuschauern „aus dem Gesicht“. Und steigen alsbald — ein erlesener Einfall des orientalischen Erzählers — verwandelt und sich weiter verwandelnd (Wurm, Apfel) vor den Füßen der Spectatores aus der Erde.³⁾ Offensichtlich hat dies bei Goethe seinen Niederschlag gefunden in dem Volksgemurmel — das sich erhebt, als Otter und Fledermaus nach „draußen“ eilen! — (5486ff.):

Fühlst du, wie uns das umflieht,
Das gespenstische Gezücht? —
Saus't es mir doch über's Haar —
Ward ich's doch am Fuß gewahr —

Vor allen Dingen ist es auffällig, wie Goethe überhaupt aus der Bestrafung des Neidbolds eine vor Zuschauern spielende spukhafte Zweikampf-Szene geformt hat. Befremdend, wenn man es für sich betrachtet, verständlicher, wenn man an das Motiv des Verwandlungskampfs von Geistern in der Quelle denkt. Der Herold vollführt mit seinem „frommen Stab“ einen „Meisterstreich“, worauf der Getroffene entzweiplatzt. Meisterstreich — das ist Sprache des Fechtbodens. Gewiß hatte der Dichter jenen Schlag im Sinn, den die weiße Magierin im Märchen mit ihrem Zauberschwert führt, den Löwen spaltend, der sich darauf verwandelt. Denn dies war wirklich —

Das Wort „Ei“ kam hier gleichfalls in der Quelle nicht vor. Vgl. K. Mommsen: Ein Gedichtfragment Goethes und seine orientalische Quelle. In: Forschungen und Fortschritte. 34. Jg. 1960. Heft 1. S. 19—24.

¹⁾ Das Bild scheint noch auf 7784: „Der Bovist platzt entzwei“ nachgewirkt zu haben — eine der wenigen Stellen, wo im Faust II offen vom Orient gesprochen wird!

²⁾ Zu der oben zitierten Stelle (BrA 2, 117): „Die Prinzessinn... nahm nun die Gestalt eines ... Adlers an“ vgl. auch Zoilo-Thersites 5460ff.: „... oben Frau Victoria, Mit ihrem weißen Flügelpaar, Sie dünkt sich wohl sie sei ein Aar...“

³⁾ Nach „draußen“ entschwinden die Kämpfer noch ein zweites Mal in der Erzählung: zwei Stunden bleiben sie unter Wasser, treten dann wieder umgestaltet als Flammenspeier auf.

ein „Meisterstreich“. Es kämpft aber bei Goethe auch — darauf wurde schon hingewiesen — das „Zwillingspaar“ Otter und Fledermaus. „Sie eilen draußen zum Verein“, sagt zwar der Herold. Doch ist das Ironie, denn er fügt hinzu: „Da möcht' ich nicht der Dritte sein.“ Er fürchtet, als Zuschauer etwas abzukriegen, demnach wird der „Verein“ kein friedlicher werden, sondern ein gefährliches Treffen zum Kampf. Und schon im Saal selbst muß dieser Kampf begonnen haben. Darüber gibt das Verhalten der Zuschauer Aufschluß, das wir endlich näher zu betrachten haben: hier kommt es nämlich zu frappierendster Korrespondenz mit der Situation im Märchen. Die Zuschauer sind froh, heil davongekommen zu sein aus der Szene von Otter und Fledermaus (5490ff.):

Keiner ist von uns verletzt —
Alle doch in Furcht gesetzt —
Ganz verdorben ist der Spaß —
Und die Bestien wollten das.

Wir erinnern uns, wie bei der Balgerei im Märchen die Zuschauer allerdings in Furcht gesetzt und verletzt wurden: die Schreie der Kämpfenden „machten sie zittern“; sie „fürchteten“, daß der Palast in Brand gesetzt würde (D), sie „hatten bald einen dringenderen Grund zur Furcht“ — wegen des feuerspeienden Geists. Es wäre „fast um sie geschehen“ gewesen, nur die Prinzessin verhütet das Schlimmste. „Beschädigt“ wird aber das Gesicht des Sultans, sein Bart verbrannt (E), das Oberhaupt der Verschnittenen erdrückt und verbrannt, der erzählende Kalender aber — das ist ja die Pointe der ganzen Geschichte — verliert hierbei sein rechtes Auge (F).

Verlust des Auges beim Zuschauer: sehen wir, was dieses Motiv anbelangt, noch in die Skizze der Faust-Verse 5484—5493 (Gemurmel)! Da hieß es¹⁾ einmal:

Gem[urm]el
Ist das Auge doch verletzt
Sind wir doch in Furcht versetzt
Fühlst du, wie uns das umflieht,
Das gespenstische Gezücht? —
Zwar ist es hinweg gescheucht
Doch

Zweite Skizze:

Ist das Auge doch verletzt
[geändert in:] Ist auch keiner schon verletzt
Sind wir doch in Furcht gesetzt
Fühlst du, wie uns das umflieht,
Das gespenstische Gezücht? —

¹⁾ WA I 15², 19f.

Zwar ist es hinweg gescheucht
 Seht ihr wie es fliegt und kreucht
 Und die Bestien wissen das
 Frisch! dahinten tanzt man schon —
 Nein! Ich wollt' ich wär' davon.

Zweimal hat Goethe also die vom Erschrecken und Fürchten der Zuschauer handelnde Versgruppe beginnen lassen wollen mit dem Motiv: einem ist das Auge verletzt! Daß dies Scheherazades Kalender bewirkte, der als Zuschauer beim Geisterkampf ein Auge verliert, wird angesichts der Vielzahl sonstiger Korrespondenzen außer Zweifel stehen. Der Dichter mußte das sich ihm ursprünglich aufdringende Motiv später abmildern, denn seine Szene zwischen Otter und Fledermaus steigerte sich nicht zu gleicher Gefährlichkeit wie der Kampfspuk in der „Kalender“-Geschichte. Da wäre eine Augenbeschädigung zu wenig glaubhaft und verständlich gewesen.¹⁾

Innerhalb dieser 1001-Nacht-Episode, der Goethe soviel Anregung verdankt, tritt nun auch — und zwar genau auf ihrem Höhepunkt — das Motiv vom anbrennenden Bart eines Herrschers auf (vgl. E). Eines Sultans, der gleichfalls Zuschauer einer zauberhaften Feuerszene ist. Großfeuer, Brand des „ganzen Palastes“ droht auch hier (vgl. D). „Wirbelwinde von Feuer“ — „Feuer, von welchem sich ein dicker und entflammter Rauch sehr hoch erhob“ —, wie nahe steht das wiederum den Faust-Versen 5993 bis 5997 (im „Flammengaukelspiel“). Selbst Einzelheiten wie: „Zum holzverschränkten Deckenband“ lecken die Flammen (5964) oder: „Ein Aschenhaufen einer Nacht / Liegt morgen reiche Kaiserpracht“ (5968f.) erinnern an Stellen in der Brandszene der Kalendergeschichte. Da kam der Geist, „Wirbelwinde von Feuer“ blasend, bis zur „Galerie“ hinauf und droht alles zu entzünden. Da wird derselbe am Ende in einen „Aschenhaufen“ verwandelt (G), dann auch die Prinzessin, worauf die „beiden Aschenhaufen“ den Hinzueilenden von der Schreckensszene zeugen (nach G).

Angesichts der Tatsache, daß sich für das Bartbrand-Motiv in Gottfrieds Historischer Chronika die Hauptvorlage findet, wird man an eine Einwirkung der betreffenden Episode hier nur in beschränktem Sinne denken können.

¹⁾ Als die obigen Skizzen entstanden, war die Erzählung von des Zoilo-Thersites Metamorphosen selbst konzipiert, doch offenbar noch nicht geschrieben. H¹⁹, auf der die Skizzen stehen, ist die ältere von zwei Einzelhandschriften, die wir von der Zoilo-Thersites-Szene besitzen. Sie enthielt 5457—5471 und 5484—5493, dazu Paralip. 108. (H²⁰ enthält die ganze Szene: 5457—5493.) In H¹⁹ findet sich gerade noch — isoliert — der erste Vers des Herolds (5471) in dieser Form: „Ich treffe dich, du Lumpenhund.“ Die Fortsetzung und eigentliche Erzählung fehlt und hat allem Anschein nach noch nicht existiert. Demnach hätte Goethe in den oben wiedergegebenen Skizzen zu 5484—5493 die Auswirkung des Kampfs Otter-Fledermaus auf die Zuschauer geschildert, bevor er genau wußte, wie dieser Kampf aussehen würde. Die größere Gefährlichkeit der entsprechenden Märchensituation erscheint hier noch als deutliche Voraussetzung.

Vielleicht gab 1001 Nacht ähnlich wie im Falle des Großbrand-Motivs¹⁾ eine Sekundär-Anregung, vielleicht Anlaß zur Verdeutlichung. In den Szenenentwürfen wird stets nur von der „Maske“ des Kaisers gesprochen, die anbrennt, erst die Ausführung spricht vom Bart. (In Gottfrieds Chronik kommt das Wort Bart nicht vor.)²⁾ Die Zoilo-Thersites-Episode ist gerade in jenen letzten Dezembertagen des Jahres 1827 gedichtet worden, in denen auch die Stellen vom Bartbrand und Großfeuer entstanden.³⁾ Möglich wäre auch, daß Goethe durch die frappierend mit seinen Faust-Plänen übereinstimmenden Brand-Motive der 1001-Nacht-Geschichte auf die Verwendbarkeit des hier begegnenden spukhaften Verwandlungskampfs für den Zauberbedarf der Mummenschanz aufmerksam wurde. Eine Entscheidung ist nicht möglich. Als sicher darf nur gelten, daß die Metamorphosen des Zoilo-Thersites hier ihren quellenmäßigen Ursprung haben.

Über die Entstehungszeit der Zoilo-Thersites-Episode gibt es folgende Anhalte. In den Entwürfen ist noch nicht die Rede davon. Der einzige ausführliche Szenenentwurf des Teils der Mummenschanz, worin die Episode ihren Platz fand, kennt sie noch nicht. Dieser Entwurf stammt vom Oktober, wahrscheinlich 11. Oktober 1827.⁴⁾ Die Zoilo-Thersites-Szene ist im übrigen auch gesondert auf zwei Handschriftbruchstücken überliefert.⁵⁾ Daß sie späterer Einschub ist, zeigt eine Sammelhandschrift, die vom Parzenauftritt bis zum Abschluß des Gesprächs zwischen dem Herold und dem Knaben Lenker reicht; sie enthält die Szene nicht.⁶⁾ Charakteristisch ist in dieser Handschrift die Fassung des v. 5504. Statt „Machte sich der Zwerg verdächtig“ heißt es: „Grazien waren schon verdächtig“. Hier ist ein Blick in Goethes Werkstatt möglich. Der Herold macht in seiner Rede auf „Spuk und Zaubereien“ aufmerksam (5502), bevor noch eigentlicher Spuk vor sich gegangen war. Darum müssen vorläufig die harmlosen Grazien, *faute de mieux*, als „verdächtig“ gelten. Goethe wünschte Verdichtung der magischen Atmosphäre und sah sich weiter nach entsprechenden „verdächtigen“ Motiven um, die das realisieren konnten. Das Rechte fand er in den Metamorphosen des Zoilo-Thersites: nach Einschub dieser Szene konnte oder mußte v. 5004 geändert werden in: „Machte sich der Zwerg verdächtig“. 1001 Nacht hatte ihm zu „Spuk und Zaubereien“ verholfen, wie sie dieses Stadium der Mummenschanz benötigte. Also ist die Szene jedenfalls späterer Einschub. Die Frage, wie spät sie gefunden wurde, ist durch eine Wahrscheinlichkeitsrechnung einigermaßen zu beantworten.

¹⁾ Vgl. unten S. 215 ff. ²⁾ Vgl. unten S. 219 f.

³⁾ Vgl. unten S. 207; 227 f., Anm. 3.

⁴⁾ Paralipomenon 102. Vgl. oben S. 196, Anm. 3.

⁵⁾ H¹⁹ u. H²⁰; siehe oben S. 205, Anm. 1.

⁶⁾ H¹⁷ hat 5317–5392, 5423–5440, 5494–5569, 5582–5605.

Eine von den Einzelhandschriften der Zoilo-Thersites-Szene, und zwar die frühere, noch unvollständige¹⁾, trägt auf der Außenseite das Paralip. 108: vier Verse, gedacht für den Gärtner oder die Gärtnerinnen der Mummenschanz. E. Schmidt und Petsch verweisen auf die Stelle v. 5175. Gärtnerverse aus gerade diesem Umkreis (5170—7177) aber stehen „wirr“, also im frischen Entwurf, auf einem Blatt, das auf der Rückseite ein Tagebuchkonzept zum 20.—22. Dezember 1827 trägt. Danach darf man annehmen: Paralip. 108 wird gleichfalls in diese Zeit gehören, wo Goethe die Gärtnerstellen komplettierte. Damit ist ein Anhalt gegeben, die Zoilo-Thersites-Szene in eben jener letzten Dezemberdekade entstanden zu denken, in der die vielfachen anderen auf 1001-Nacht-Einwirkung beruhenden Stellen der Mummenschanz gedichtet wurden, von denen wir hier zu sprechen haben. In dieser Zeit, d. h. um den 20.—22. Dezember herum, ist es allerdings begreiflich, daß das Bartbrand-Motiv Goethe beeindruckt und angeregt hätte. Vom 22. Dezember stammt nämlich eine Handschrift (H⁴²) mit der Stelle der Bartentzündung!²⁾

Ein letzter Hinweis sei noch gegeben bezüglich der Gestalt des Zoilo-Thersites überhaupt. Zoilus ist „Typus des literarischen Neiders, nach dem Grammatiker, der den Homer verkleinerte; Thersites der häßliche Lästere in der Ilias“ (Erich Schmidt zu 5457 ff.). Wie kam Goethe auf den Gedanken, einen „Neider“ hier auftreten zu lassen? Vielleicht ist auch dies ausgelöst durch 1001 Nacht. Die Schlußpartie der Erzählung des Zweiten Kalenders, von der wir wiederum das Ende betrachtet haben, steht nämlich unter der Sonderüberschrift „Geschichte des Neiders und des Beneideten“. (Entsprechend tragen auch die oben von uns zitierten Seiten der Breslauer Ausgabe den Kolummentitel „Der Neider und der Beneidete“.) Die Annahme liegt nahe, daß dem immer an seinen Faust denkenden Dichter hierdurch die Idee kam, ein gewaltiger „Neider“ sei gerade für seine Mummenschanz eine bestens zu brauchende Figur, bzw. das Motiv des spukhaften Verwandlungskampfs.

Durch die Einführung der Zoilo-Thersites-Szene erreichte Goethe, daß innerhalb der Mummenschanz auf eine drastische Weise der Übergang von der Wirklichkeit zur Traum- und Zaubersphäre vollzogen wurde. Was vor dieser Episode lag, ist im Bereich karnevalistischer Maskerade noch alles möglich, nach ihr hält man gleichsam nichts mehr für unmöglich. Das Zaubhafte der folgenden Serie von Auftritten befremdet jetzt den Leser kaum noch, nachdem die spukhaften Wirbel der Thersites-Szene alle Grenzen der Realität auf einmal so gründlich durchbrochen haben. Man erhält hier für das Kommende einen Schlüssel. Aber diese der Funktion nach so bedeutende Szene verdankt ihre Entstehung der Scheherazade — dies zu er-

¹⁾ H¹⁹. Ihre Charakteristik s. oben S. 205, Anm. 1.

²⁾ Vgl. unten S. 227 f., Anm. 3.

kennen wird für das Verständnis der gesamten Mummenschanz in ihrem Aufbau und Ablauf eine nicht zu entbehrende Voraussetzung sein. Daß es gerade die skurrilste 1001-Nacht-Episode war, die Goethe hier seinen Absichten dienstbar machte, wirft ein bezeichnendes Licht auf diese Absichten selbst. Die stärkste Dosis an Zauberei war ihm an diesem Schnittpunkt der Sphären gerade recht. Mit den Eigenschaften ihrer „Quelle“ aber stimmt es zusammen, daß die Thersites-Szene auch im Faust ein Äußerstes an mephistophelischer Hexerei darstellt. Hinsichtlich ihrer Tollheit, besonders aber auch ihres eigentümlich unheimlichen Tempos hat sie jedenfalls nicht ihresgleichen.

Ist der Gehalt der Zoilo-Thersites-Episode orientalisch (indisch), so ist ihre Überschriftung antikisierend. Daß das Orientalische, meist maskiert, nicht offenkundig auftritt, sagten und begründeten wir bereits. Die Namen Zoilos und Thersites werden hier in ähnlicher Weise gebraucht wie die von Thetis und Peleus bei der Meeresherrschaft.¹⁾ Der Neue Paris gab im übrigen für dies Verfahren Goethes, beim Märchenerzählen inhaltlich und im Detail zu orientalisieren, Namen aber der Antike zu entlehnen, das paradigmatische Vorbild.

III. Die „Wunderquelle“

Von den vielen traumhaften Metamorphosen, die sich nach der Zoilo-Thersites-Szene begeben, ist von besonderer dramatischer Bedeutung die mit der Schatzkiste vor sich gehende seltsame Verwandlung. Die „Kiste“ war in den Szenenentwürfen dazu ausersehen, am Höhepunkt der Mummenschanz die entscheidende Rolle zu spielen. Die „Maske“ des Kaisers sollte sich an ihr entzünden, die Kiste selbst alsdann zuschlagen und fortfliegen. Das letzte hätte den Haupteffekt an Zauberei bedeutet, wie auch zugleich am Abschluß der Szene ein symbolisch-pädagogisches Zeichen: nachdem seine übermäßige Schatzgier dem Kaiser nur Schaden brachte, entzieht sich ihm obendrein der Schatz. So war die Konzeption. Noch der vom 16. Dezember stammende Szenenentwurf (Paralip. 106) hält an ihr fest.

In der Ausführung, die nun bald erfolgt sein muß, bleibt der Kiste die zentrale Funktion bei der Endphase bewahrt. Nur tritt an die Stelle des symbolischen Zaubermotivs, des Zuschlagens und Davonfliegens, ein anderer Effekt. Es vollzieht sich eine Traum-Metamorphose. Aus der Schatzkiste wird eine Art Schatz-Brunnen, dessen flüssiger Inhalt „aufsiedet“ und „absinkt“, dann wieder neu „aufwallt“. Mit dieser Verwandlung wollen wir uns näher befassen und die Frage zu lösen versuchen, was die Änderung bedeutet, die gegenüber der ursprünglichen Konzeption auch den Verzicht auf ein wertvolles Symbol (das Davonfliegen) mit sich brachte.

¹⁾ Vgl. unten S. 224, 226.

Es sind die vom Herold gesprochenen Verse 5920 ff., die es zu betrachten gilt. Bis zu welchem Grade sich hier das Objekt der „Schatzkiste“ gewandelt hat, zeigen vor allem Stellen wie: „tiefsten Schlund“, „hinab zum Grund“, „finster steht der offne Mund“, in ursprünglicher Fassung (H³⁶): „weiten Schlund“, „tiefsten Grund“. Denkt man daran, daß 200 Verse vorher bei Eröffnung des Schatzes das Gefäß noch unzweideutig „Kiste“ (5716) und „Koffer“ (5726) hieß, so wird die Radikalität der Wandlung offenbar. Es ist kein Zufall, daß die Bezeichnungen Kiste und Koffer hier nicht mehr fallen — obgleich die Szenenentwürfe immer vorsahen, daß der Kaiser in die „Kiste“ blicken sollte. Doch tiefster Schlund, Mund, Grund — worin in seltsamem Wechsel ein Auf und Ab flüssigen Elementes stattfindet, solche Vorstellungen sind mit der einer Kiste, eines Koffers nicht mehr vereinbar. Es ist ein neues, durch Traum-Metamorphose geschaffenes Objekt, dessen Beschreibung am ehesten auf das Bild eines Brunnens führt.

Wie das Gefäß, so ist auch der Inhalt ein anderer geworden. Bei Eröffnung des Schatzes kamen wirklich Kleinodien, Münzen zum Vorschein (5711 ff.), Kessel mit Kronen, Ketten, Ringen, Dukaten, gemünzte Rollen, Pfennige, in die sich die Menge teilt. Jetzt aber „wallt“ eine homogene glühende Flüssigkeit in dem tiefsten Schlund der „Feuerquelle“ auf und ab.

Das Wort „Feuerquelle“ (5921) und das Wort „Gluth“ (5925) sind im übrigen die einzigen Anhalte, die zur Unterscheidung der Flüssigkeit von ganz gewöhnlichem Wasser führen. Aber diese beiden Worte wurden vom Dichter nachträglich eingesetzt; wie sich zeigen läßt, aus guten Gründen. Bei der Entstehung der Partie vom an- und abschwellenden Brunnen ist nämlich ein eigenartiger Vorgang zu verzeichnen: zwar formt Goethe die Schatzkiste zum flüssigen Schlund zweifellos in Fortführung von Vorstellungen, wie sie sich bei Eröffnung der Kiste anbahnten. „Gefäße schmelzen“ (5717), es „wallt von goldnem Blute“ (5712), so hieß es da. Aber der Dichter schrieb die Verse 5920 ff. zuerst in einer Fassung nieder, die erstaunlicherweise jedwede Charakterisierung des flüssigen Elements als feuerartig vermissen ließ. Schon die Gnomen sprechen kurz vorher schlechtweg von einer „Quelle wunderbar“, auf die sie durch ihre Wünschelruten aufmerksam werden, als ob es sich um ein unterirdisches Wasser handele (5906 ff.):

Nun entdecken wir hieneben
Eine Quelle wunderbar,
Die bequem verspricht zu geben
Was kaum zu erreichen war.

Von einer „Wunderquelle“ spricht nun auch die ursprüngliche Fassung von 5920 ff. — ohne jede Hindeutung auf Feuer. Da hieß es in H³⁶:

5920 Die Zwerge führen den großen Pan
Zur Wunderquelle still heran.

Sie öffnet sich zum weiten Schlund
 Es siedet auf vom tiefsten Grund¹⁾
 W[ie] finster gähnt der offne Mund.
 Nun schäumt's herauf [durchstrichen]
 5925 Nun wallt es auf im frischen Sud
 Mir ist das ein [durchstrichen]
 Der große Pan steht wohlgemuth
 Freut sich des wundersamen Dings
 Und Perlenschaum sprüht rechts und links.
 Wie mag er solchem Wesen traun
 5930 Er hört nicht auf hinein zu schaun —
 Nun aber fällt sein Bart hinein —
 Da folgt ein großes Ungeschick
 5935 Der Bart [Ende des Entwurfs.]

„Der Bart entflammt“ — so müßte es jetzt weitergehn. Aber vor diesem entscheidenden Wort bricht die Skizze ab, als ob dem Dichter wegen zu großer Unwahrscheinlichkeit die Feder stockte. Goethe scheint im letzten Moment die Schwierigkeit empfunden zu haben, daß die „Kiste“ in der Verwandlung, wie er sie hier geschildert hatte, noch zünden sollte.²⁾ Alle Vokabeln seiner Darstellung charakterisieren den flüssigen Inhalt ja nach Art des Wassers: Quelle, schäumen, siedend, wallen, sprühen, Perlenschaum, frischer Sud. So erscheint das Auf und Ab in der „Wunderquelle“ tatsächlich als das eines Brunnens. Nicht einmal Andeutungen auf Glanz und Helle erinnern an den feurigen Gehalt der Kiste; im Gegenteil: „finster“ gähnt der „offne Mund“.

Durch Einfügung der beiden Worte „Feuerquelle“ und „Gluth“ brachte der Dichter später die Sache ins reine, stellte den Anschluß an die Vorstellung vom geschmolzenen Gold her und schuf so die Voraussetzung, daß die Bartentzündung doch glaubhaft wurde.³⁾ Es bleibt aber zu fragen, wie es

¹⁾ Die Verse 5922f. folgen in H³⁶ unten separat nochmals in endgültiger Fassung. Die Lesarten der WA (I 15², 29) geben kein genaues Bild von der Handschrift.

²⁾ H⁴² mit 5931—5943, 5958, 5960 setzt die Stelle mit dem schwierigen Punkt (Bartentzündung) fort (zeitlich wenig später). Hier treten auch die in H³⁶ fehlenden Verse 5932, 5933 hinzu.

³⁾ Das Wort „Feuerquelle“, das vor allem die Inkongruenz der Stelle beseitigte, wurde Goethe nun so wert, daß er mit ihm in dem gleichzeitigen Gedicht „Wasserstrahlen reichsten Schalles“ die Sonne bezeichnete. Das Gedicht spricht, charakteristisch für die Gedankengänge des Dichters in dieser Zeit, in der 1. Strophe von Wasser (-quellen), in der 2. von der Feuer(-quelle). — In dem Gedicht „Die ersten Erzeugnisse der Stotternheimer Saline“ zieht der Dichter, wenige Wochen später (13./26. Jan. 1828), nochmals das Bild heran: Feuer zauberhaft aus dem Wasser entstehend (v. 59ff.):

„Physik . . .
 Und aus dem Wasser lockt sie Flammenlicht,
 Läßt Unbegreifliches dann sichtbar sein
 Durch Zauberei im Sondern, im Verein.“

zu der befremdenden Fassung von H³⁶ überhaupt kommen konnte. Offenbar drängten sich hier bestimmte lebhaft Bildvorstellungen eigenwillig in den Vordergrund, Phantasie und Fabulieren Goethes auf Abwege führend, so daß erst nachträglich Kongruenz mit den genauen Bedingungen der Szene hergestellt werden mußte. Standen etwa die speziellen Züge einer Quelle dem genauen Beobachter und Verzeichner von Beobachtungen vor Augen?

Betrachten wir die Handlungssituation, wie sie sich gemäß H³⁶ darstellt. Dem goldgierigen Kaiser wird von einem Magier ein Schatzort vorgeführt; er hat die Form eines Brunnens, dessen Wasser in seltsamer Weise abwechselnd steigt und fällt. Dieser Schatzort soll sich dem Habgierigen als verhängnisvoll erweisen. Genau solch Brunnen steht im Mittelpunkt parallelen unglücklich endenden Geschehens in einer Schatzhebergeschichte von 1001 Nacht. Es ist die „Geschichte des Brachmanen Padmanaba und des jungen Fikai“ im 1. Band der BrA.¹⁾ Hier wird folgendes berichtet:

Der weise Padmanaba, ein großer Magier, führt einen jungen Schüler und Zögling zu einem verborgenen Schatzort. An ein altes abgelegenes Gebäude gelangend, fanden sie „dort einen Brunnen, der bis am Rande voll Wasser stand. ‚Bemerke wohl diesen Brunnen‘, sprach da der Brachmane, ‚die Reichthümer, welche ich dir bestimme, sind da drinnen.‘ — ‚Desto schlimmer‘, antwortete lächelnd der Jüngling. ‚Ei, wie könnte ich ihn aus diesem Abgrunde (!) heraufziehen?‘ — ‚O mein Sohn!‘ erwiederte Padmanaba, ‚es wundert mich nicht, daß solches dir so schwer scheint: nicht alle Menschen haben die besondere Gabe, die ich habe; nur diejenigen, welche Gott an den Wundern (5927: das „wundersame Ding“) seiner Allmacht will theilnehmen lassen, haben die Gewalt, die Elemente zu beherrschen (vgl. 6003 f.!) und die Ordnung der Natur zu stören.‘ Zu gleicher Zeit schrieb er (!) auf ein Papier (!!) einige Buchstaben in Sanskrit, welches die Sprache der Magier (5986!) in Indien, Siam und China ist. Hierauf that er nichts weiter, als das Papier (!) in den Brunnen werfen: und allsogleich senkte sich das Wasser und versiegte, so daß nichts mehr davon zu sehen war. Nun stiegen sie beide in den Brunnen, in welchem sich eine Treppe zeigte, die sie bis auf den Grund führte.“ (157 f.) Sie gelangen, ein Gewölbe durchquerend, zu einem „Dom von Kristall“ (159), dem ersten Gebäude des mit unermeßlichen Reichtümern an Edelsteinen ausgestatteten Schatzortes (den ein alter ägyptischer König und Besitzer des „Steins der Weisen“ angelegt hat). Der Magier läßt den Jüngling sich mit Gold und Rubinen beladen. Dann geht es den gleichen Weg zurück: „Sie stiegen die Treppe hinauf, und sobald sie aus dem Brunnen waren, füllte er sich wieder mit Wasser, und erschien wie zuvor.“ (164) Der Jüngling läßt sich von seiner Stiefmutter verführen, nach dem Besitz des gesamten Schatzes zu trachten und einen Plan zur Ermordung des Magiers zu schmieden. Nachdem er von Padmanaba die nötigen Zauberzeichen und -sprüche gelernt hat, steigt er, begleitet von seinen ihn anstachelnden Eltern, nochmals in den Brunnen. Dessen Wasser senkt sich wieder, als der Jüngling ein Zauberpapier hineingeworfen hat. Alle drei gelangen zum Kristalldom, kommen dann aber sämtlich ums Leben, zur Vergeltung ihrer Habgier und ihrer Mordpläne. Der Magier hält zuvor noch dem Jüngling eine Strafrede, daß er

Das sind Nachklänge der Mummenschanz, wie auch andere Stellen in diesem Gedichte auf die soeben beendeten Faustszenen hinweisen (Gnomon, Schatzsuche, Wünschelrute).

¹⁾ BrA 1, 154—170; nicht bei Galland.

sich habe verführen lassen, daß er „so schwach gewesen sei, dem Rathe eines Weibes zu folgen, dessen Bosheit er verabscheuen mußte“. (170)

Folgende Übereinstimmungen mit der Faust-Szene sind zu verzeichnen:

1. Ein Magier, der zugleich Herr unermesslicher Reichtümer ist, führt einen jungen Schatzgierigen zu einem Brunnen mit fallendem und steigendem Wasser; unter dem Wasser liegt der Schatz. In der Erzählung wird der Brunnen-Schatzort als „Abgrund“ charakterisiert. Die „Wunderquelle“ der Mummenschanz bekommt das Aussehn eines Brunnenschachts vor allem durch Bezeichnungen wie Grund, Mund, Schlund. — Es gleicht einem „Wunder“, wenn der Magier aus 1001 Nacht das Wasser des Schatzbrunnens fallen und steigen läßt. Ein „wundersames Ding“ (5927), eine „Wunderquelle“ ist der Schatzbrunnen bei Goethe.
2. Übermäßige Habgier läßt den so gekennzeichneten Schatzort für den Jüngling zum Verhängnis werden. Das Ende der Handlung stellt dar: Warnung vor Unmaß, das zur Katastrophe führt, zu „allerseitigem Untergang“ (5957): mitsamt seinen Begleitern kommt der Jüngling in 1001 Nacht ums Leben.
3. Eine Strafrede an den Jüngling bildet den Abschluß — im Faust eine Mahnrede an den Kaiser: die pädagogische Stelle 5954 ff. Wir sprachen davon, daß Goethe durch den Verzicht auf das Motiv vom „Davonfliegen“ der „Kiste“ im letzten Augenblick, d. h. bei der Ausführung der Szene, auf einen Effekt und zugleich einen dadurch symbolisierten pädagogischen Wink verzichtet.¹⁾ Seine Erfahrung als Dramatiker mag ihn gewarnt haben, an die Deutungskunst des Publikums zu hohe Ansprüche zu stellen. Den Effekt ersetzte er durch die ursprünglich nicht vorgesehenen Motive: die Metamorphose der Kiste zur „Wunderquelle“ („Feuerquelle“) und den Großbrand. Den pädagogischen Wink gab er nun deutlicher in der Mahnrede, an die gleichfalls vorher (nach Ausweis der Szenenentwürfe) nicht gedacht war.
4. Die Strafrede der 1001-Nacht-Geschichte enthält wie die Mahnrede an den Kaiser im Faust den Vorwurf gegen die Begleiter: sie haben den Jüngling verführt. Dort war der schuldige Teil die böse Stiefmutter, die als Begleiter den Jüngling zum Schatzbrunnen hintrieb; hier die „verfluchte Schaar“, die als Begleiter den Kaiser zur Wunderquelle führte (5954 ff.):

Sie sei verflucht die ihn verführt,
In harzig Reis sich eingeschnürt,
Zu toben her mit Brüll-Gesang
Zu allerseitigem Untergang.

5. Es ist auch seine Jugend, die dem Schüler des Brachmanen zum Verhängnis wird. Am Anfang der Erzählung wirft ihm sein Lehrer ausdrücklich

¹⁾ Siehe oben S. 208 f.

vor, ihm mangle in seiner Jugendlichkeit noch „Ernst“ und „Tiefsinn“ (157). Die Hoffnung des Lehrers, er werde sich „noch ändern“ (ebd.), wird zunichte. So führt ihn jugendliches Unmaß ins Unglück wie den Kaiser, der wegen seiner „Jugend“ nicht „vernünftig“ handelt (vgl. 5958–5961). Die in H⁴² enthaltenen Versskizzen: „O — Jugend“ (vgl. 5958), „O — Hoheit“ (vgl. 5960), sowie „Soll immerfort das Übermaas / Das allerherrlichste zerstören“¹⁾ sind der Keim zu der pädagogischen Stelle am Abschluß der Mummenschanz (5954 ff.); sie wären auch geeignet, die ethische Quintessenz des Märchens auszudrücken — zugleich vieler anderer 1001-Nacht-Erzählungen.²⁾

6. Ein Papier, mit ein paar magischen Buchstaben beschrieben, eröffnet in der Erzählung den Zugang zum Schatz. Ein Papier, mit einem „Zeichen“ versehen, macht auch dem Kaiser alle Schätze („an Gold und Perlen Statt“: v. 6119) nutzbar (6081 f.):

Das Alphabet ist nun erst überzählig,

In diesem Zeichen wird nun jeder selig.

Der Magier schreibt seine Zauberbuchstaben auf das Papier vor dem Schatzbrunnen stehend, dessen Wasser sich dann senkt. Der Kaiser schreibt seinen Namenszug auf das „Papier“, als er in der Mummenschanz „als Pan stand“ (6067) — auch da war der Brunnen mit fallender und steigender Flüssigkeit als Schatzort gegenwärtig. (Nach dem Brand war der Kaiser nicht mehr „Pan“, die Gesichtsmaske war entfernt, das Kostüm verbrannt.)

7. Das Motiv, es gebe besondere gottverliehene Kräfte, „die Elemente zu beherrschen und die Ordnung der Natur zu stören“, steht in vielfacher Korrespondenz zum Zauber der beiden hier behandelten (und anderer) Faust-Szenen (vgl. 5970 ff.; 6003 f.).

8. Den unter Wasser befindlichen „Dom von Kristall“ der Erzählung finden wir wieder im Entwurf zur Rede von der Meeresherrschaft.³⁾

9. In derselben Erzählung findet sich auch das Motiv von feuerspeienden Drachen als Schatzhüter.⁴⁾

Durch eine besondere Fülle von Übereinstimmungen ist die vorgeführte 1001-Nacht-Erzählung mit der Endpartie der Mummenschanz verbunden. So wird auch die Metamorphose der Schatzkiste zur „Wunderquelle“ sich von hier aus erklären. Sie ist kein unbedeutender Zug. Das traumartige Fabulieren des Dichters verlangt, daß man ihm folgt, im Falle dieser Metamorphose wie bei den vielen andern, die seit den Zoilo-Thersites-Verwandlungen auftraten.⁵⁾ Ferner lehrt uns der Vergleich mit der 1001-Nacht-Geschichte, wohin die gegenüber den Szenenentwürfen so stark abweichende

¹⁾ = Paralipomenon 116, auf H⁴² (W I 15², 196).

²⁾ Datierung von H⁴² siehe S. 227 f., Anm. 3.

³⁾ Siehe unten S. 225, 227.

⁴⁾ Siehe das nächste Kapitel.

⁵⁾ Vgl. oben S. 198 ff.

und reicher gestaltete Ausführung des Endes der Mummenschanz zielt. Nicht nur die Vielfarbigkeit des Zaubers wurde erhöht, sondern auch die Symbolik kam durch bessere Lösungen klarer, faßlicher zum Ausdruck.

IV. Feuerspeiende Drachen-Schatzhüter

In der eben betrachteten „Geschichte des Brachmanen Padmanaba und des jungen Fikā“ verdient noch ein weiteres Detail vermerkt zu werden, weil es als Motiv gleichfalls in der Mummenschanz erscheint. Der Magier steigt, um zum Schatz zu gelangen, mit dem Jüngling durch den Brunnen, dessen Wasser sich gesenkt hat, hinab. Sieht man jetzt den Weg näher an, den sie zum Schatzort zurückzulegen haben, so findet sich folgendes. Nach Durchquerung eines Gewölbes kommen sie — wir zitieren nun im Wortlaut — „auf einen Hof von weitem Umfange; in der Mitte desselben stand ein Dom von Kristall, dessen Eingang durch zwei Drachen bewacht war, die einander gegenüberstanden und deren offene Rachen Flammenwirbel ausspieen“.¹⁾ Die Drachen behüten den Schatz. Aber schatzbehütende feuerspeiende Drachen treten auch in der Mummenschanz auf (5666 ff.; 5677 ff.). Sie wachen — gedacht ist wohl ein Paar — über die „Kiste“ des Plutus und heben sie vom Wagen: „Ein Wunder ist es wie’s geschah“ (5688). Ihre Beschreibung lautet ähnlich wie in der 1001-Nacht-Geschichte (5680 f.):

Entrüstet schütteln sich der Drachen
Umschuppte feuerspeiende Rachen.

In früheren Varianten zu v. 5677 wurde auf die Drachen bezüglich gesagt: „Seht hier fürwahr es ist kein Traum“ (H²⁸), dann: „Die Drachen seh ich wie im Traum“ (H²⁹). Deutlich wollte also der Dichter mit den „Ungestalten“ die Traum- und Zaubersphäre intensiv fühlbar werden lassen. Sind doch auch sie hervorgegangen aus Traum-Metamorphose.²⁾

Verfolgen wir die Erzählung der Scheherazade noch einen Augenblick weiter. Der über die „Flammenwirbel“³⁾ erschrockene Jüngling glaubt: „diese Drachen werden uns verbrennen“, worauf der Magier ihm zuruft: „Fürchte nichts . . . diese Ungeheuer, die dich erschrecken, werden auf meinen Zuruf verschwinden. Ich habe die Macht, den Geistern zu gebieten und alle Bezauberungen zu vernichten.“⁴⁾ Auf seine „kabbalistischen“ Zauberformeln hin verschwinden die flammenspeienden Untiere. Nun haben beide Zutritt zum Schatz.

¹⁾ BrA I, 159.

²⁾ Vgl. oben S. 198f.

³⁾ Vgl. v. 5993 (Flammengaukelspiel): „Aufwirbelten viel tausend wilde Flammen.“

⁴⁾ BrA I, 159.

Das steht der Situation bei dem zauberhaft hinwegbeschworenen Scheinbrand am Ende der Mummenschanz recht nah. Auf Faust-Plutus' „Zuruf“ hin verschwinden die Flammen. Ausdrücklich ist dabei gesagt, daß es „Geister“ zu bannen gilt, obwohl von „Geistern“ bei dem Brand vorher gar nicht die Rede war (Schlußverse 5985 f.):

Drohen Geister uns zu schädigen
Soll sich die Magie betätigen.
[Muß der Zauber sich bethätigen. H³².]

V. Großbrand. Illusionen

Wenn Goethes Fabulieren in den bisher betrachteten Teilen der Mummenschanz vor allem durch traumartige Mittel Zauberatmosphäre verbreitete, so setzte es an den Abschluß noch einen besonderen Akzent: den magischen Illusionsspuk. Das „Flammengaukelspiel“, so wie es der Dichter in den letzten Dezembertagen des Jahres 1827 ausführte, gehört zu den vielerlei Motiven, die erst im Stadium der Niederschrift ans Licht treten. Noch der späteste Szenenentwurf vom 16. [22.] Dezember kündigt nichts davon an.

Der Sinnentzug beschränkt sich am Schluß der Szene nicht darauf, daß die ganze Mummenschanz-Gesellschaft den Großbrand als Blendwerk erlebt. Dem Kaiser ist noch eine Separat-Illusion zuteil geworden, wie aus seiner Schilderung des Flammengaukelspiels zu entnehmen. Überhaupt bleibt aber die Illusion nicht auf Flammen beschränkt. In der Episode des Löschens erstreckt sie sich anschließend aufs Wasser. Des Mephistopheles Rede 6003 ff. setzt die Vision des Kaisers vom Flammen-Herrschartum fort durch drei weitere: Vorgaukelei von Meeres-, Luft- und Erd-Herrschaft. Der Kaiser dankt seinem Erzählen — unter Beziehung auf Scheherazade —, als handele es sich um Illusions-Realisierungen wie beim Flammengaukelspiel; Mephistopheles' Schildern und Zaubern geht hier wie so oft untrennbar ineinander über, es wird „phantasmagorisch“.

Scheherazade wird an dieser Stelle nicht von ungefähr namentlich aufgerufen. In dem gleichen Bande der BrA, der die soeben im Zusammenhang mit der Wunderquelle etc. betrachtete „Geschichte des Brachmanen Padmanaba und des jungen Fikaï“ enthielt, steht wenige Seiten vor ebendieser Geschichte eine Erzählung, die in zwiefacher Hinsicht korrespondiert mit dem Ende der Mummenschanz.¹⁾ Ein großer Gelehrter, der zugleich über gewaltige Magierfähigkeiten verfügt, zaubert einem Sultan in einem Saal des königlichen Palastes vier verschiedene Blendwerke vor: 1. neben der Illusion eines Großbrandes die einer Überschwemmung, eines feindlichen Heeres und eines irdischen Paradieses; 2. er läßt den Sultan danach

¹⁾ Geschichte des Scheichs Schahabeddin. BrA 1, 121—43.

noch eine Separat-Illusion erleben, durch welche dieser sich plötzlich aus dem Saal heraus in eine weite Landschaft versetzt glaubt. All das hat einen moralisch-erziehlichen Zweck, der aber hier genau wie im Faust letzten Endes verfehlt wird. Betrachten wir die für uns interessantesten Partien dieser „Geschichte des Scheichs Schahabeddin“.

Der König von Ägypten ist ein großer und ganz unbelehrbarer „Freigeist“. In einer Versammlung aller Gelehrten seines Reichs bestreitet er die berühmte Legende, nach der Mohammed eines Nachts vom Engel Gabriel aus seinem Bett geholt, durch die sieben Himmel geführt sei, dann aber, nachdem er achtzigtausend Unterredungen mit Gott gehabt, bei seiner Rückkunft sein Bett noch warm und einen vor der „Reise“ umgestoßenen Krug mit Wasser noch nicht ganz ausgelaufen vorgefunden habe.¹⁾ Die Gelehrten, dem Koran mehr vertrauend, sind anderer Meinung, können ihn aber nicht überzeugen. Daraufhin begibt sich der fromme und gelehrte Scheich Schahabeddin zum Sultan. Um letzteren über Mögliches und Unmögliches eines bessern zu belehren, läßt er ihn vermittels seiner Zauberfähigkeiten „Wunderdinge“ erleben: aufregende Bilder und Ereignisse, die aber reines Blendwerk sind, durch magische Kraft hervorgerufene Suggestionen. Der Raum des Palasts, in dem der Scheich vom König empfangen wird, hat vier Fenster nach allen Himmelsrichtungen. Der Scheich ersucht den König, ein Fenster öffnen zu lassen. Der König blickt hinaus und sieht — auf dem Berge und in der Ebene eine unübersehbare feindliche Armee, „zahllos, wie das Heer der Sterne“, sich auf den Palast zu bewegen. Erschrocken fragt er, was das für ein furchtbares Heer sei. „Seid ohne Furcht, sagte der Scheich zu dem erschrockenen König, es ist nichts. Indem er dies sagte, schloß er selber das Fenster, und öffnete es dann sogleich wieder: da sah der König niemand.“ (124) Aber es geht weiter: „Das andere Fenster war der Stadt zugekehrt. Der Scheich ließ es öffnen; und der Sultan sah die Stadt Kahiro ganz in Flammen, welche hoch in der Luft emporstiegen. ‚Welche Feuersbrunst!‘ rief der erstaunte König aus: ‚da liegt meine Stadt, meine schöne Stadt Kahiro, in der Asche!‘ — ‚Seid ohne Furcht, Herr, sagte der Scheich, es ist nichts‘. Zu gleicher Zeit schloß er das Fenster, und als er es wieder öffnete, sah der König nichts von den Flammen, welche ihn so sehr erschreckt hatten.“ Der Scheich öffnet nun das dritte Fenster, worauf der König den Nil erblickt, „wie er seine Ufer überstieg und seine Wogen wüthend gegen den Palast heran stürzten“. Als der König, obgleich er „das Kriegsheer und die Flammen wieder verschwinden gesehen“, glaubt: „alles ist verloren; diese furchtbare Überschwemmung wird meinen Palast fortreißen und mich mit meinem ganzen Volke ersäufen!“, erfolgt die gleiche Erwiderung: „Fürchtet euch nicht, Herr, es ist nichts.“ Endlich zaubert der Wundermann vor das vierte Fenster noch eine paradiesisch-arkadische Landschaft, doch auch hier kommt es zu dem Ende: „Was ihr da sehet, ist nichts.“ (125 f.)

Prüfen wir die Erzählung zunächst bis zu diesem Punkt auf ihre Ähnlichkeit mit der hier behandelten Faust-Partie. Die Vierzahl der Illusionen korrespondiert mit der Vierzahl in Mephistopheles' phantasmagorischem Fabulieren (Feuer, Wasser, Luft, Erde). Feuer und Wasser treten thematisch

¹⁾ Die Legende fußt auf Koran, Sure 17, und wird von islamischen Dichtern in verschiedensten Versionen erzählt. Goethe spielt in drei Gedichten des West-östlichen Divans darauf an. (Im Buch des Paradieses: „Berechtigte Männer“, „Anklang“ und „Deine Liebe, dein Kuß mich entzückt“.)

in den Blendwerken des Mummenschanz-Schlusses in Erscheinung, Heer und arkadische Landschaft in ihren letzten Gruppengesängen. Die Blendwerke sind, ob erschreckend, ob angenehm, in jedem Falle extreme Sensationen. Vergleichen wir sie im einzelnen, so ergeben sich auch da Korrespondenzen:

1. Besonders auffällig bei dem (im Faust am meisten ausgeführten) Blendwerk: Großbrand, der mit völliger Vernichtung droht (s. Faust 5935—5969, 5993 ff.). „Hoch in die Luft“ sieht der Sultan die Flammen steigen, wie der Kaiser 5995 die Feuerszene beschreibt: „Flammen . . . flackerten in Ein Gewölb zusammen. Zum höchsten Dome züngelt’ es empor, Der immer ward und immer sich verlor.“ Seine „schöne Stadt“ sieht der verstörte Herrscher schon „in der Asche liegen“; ebenso irrig prophezeit der Herold im Faust mit wörtlichen Gleichklängen (5968 f.): „Ein Aschenhaufen einer Nacht / Liegt morgen reiche Kaiserpracht.“ Der Kaiser tritt in gleicher Situation auf wie der Sultan oder König unserer Geschichte, hilflos und passiv, bis der Magier eingreift. Ein Wort des letzteren genügt, um die Scheingefahr zu bannen, d. h. die Sinnentäuschung zunichte zu machen.

2. Auf die Feuer- folgt die Wasserillusion; Überschwemmung auf Großbrand im Märchen, Löschen auf Großbrand in der Mummenschanz, Meeresherrschaft auf Flammenherrschaft: Lustgarten. Es ist die Aufeinanderfolge, deren Gleichheit sich markiert.

3. Der Sultan in 1001 Nacht sieht (1. Vision) „auf dem Berge und in der Ebene“ ein Heer, das „gegen den Palast ansprengt“. Ein „wildes Heer“ zieht auch in der Mummenschanz und zwar von Berg und Tal heran (5801 ff.):

Das wilde Heer es kommt zumal
Von Bergeshöh und Waldes Thal,
Unwiderstehlich schreitet’s an . .

Die Stelle vom wilden Heer gehört gleichfalls dem letzten Erfindungs- und Ausführungsstadium an, aus dem die „Illusionen“ stammen.¹⁾ Der Kaiser schildert das Heer nachträglich als Vision (5997 ff. in der Fassung von H^m):

Und durch den Raum gewundner Feuersäulen
Sah ich ein Heer (!) von Dienern strömend heulen
Sie drängten sich im weiten Kreis heran . .

Im endgültigen Text:

Durch fernen Raum gewundner Feuersäulen
Sah ich bewegt der Völker lange Zeilen,
Sie drängten sich im weiten Kreis heran . .

¹⁾ Ein mit Tagebuchnotizen vom 20.—22. Dez. 1827 beschriebenes Blatt (H¹¹) enthält die Worte: „Das wilde Heer“ ausgeworfen.

4. Der Sultan sieht (4. Vision) eine Paradieslandschaft („Garten von Eram“). Ob zufällig oder nicht, in der Schilderung der Heimat Pans, wie sie die Nymphen geben, begegnen folgende Gleichklänge:

Den Sultan erfreuen: „Bäche, welche mit süßem Gemurmeln dahin rieselten, und deren Ufer, mit Rosen, Basiliken, Balsam, Rauden und Narzissen geschmückt, dem Auge einen lachenden Anblick und dem Geruch eine Mischung von süßen Düften darboten. Zwischen diesen Blumen sah man [Vögel] . . . die mit ihren zärtlichen und klagenden Tönen die Luft erschütterten.“ (125)

Von Pan singen die Nymphen (5878 ff.): „Denn weil er ernst und gut dabei, So will er daß man fröhlich sei. . . Doch rieseln ihm die Bäche zu, Und Lüftlein wiegen ihn mild in Ruh. . . Gesunder (!) Pflanzen Balsamduft Erfüllt die schweisgsam stille Luft. . .“ [Basiliken, Rauten, Balsam rechneten früher zu offizinellen Pflanzen.]

Die 1001-Nacht-Erzählung berichtet nun weiter, wie der Magier dem Sultan jetzt noch eine Separat-Illusion zuteil werden läßt. Was sich bisher begab, konnte allenfalls der gegenwärtige Hofstaat von „Beamten“ noch miterleben. Das nächste widerfährt nur dem König: „Herr, sagte hierauf der Scheich, ich habe euch hier wohl Wunderdinge genug gezeigt: aber alles dieses ist nichts, im Vergleich mit dem großen Wunder, welches ich Euer Majestät noch sehen lassen will. Befehlet, daß man eine Kufe mit Wasser hierher bringt. — Der König gab einem seiner Leute den Befehl; und als die Kufe im Zimmer stand, sprach der Scheich zum Sultan: . . . ‚Herr, tauchet den Kopf ins Wasser, und zieht ihn wieder zurück.‘ — Der König tauchte den Kopf in die Kufe: und im Augenblick befand er sich auf einem Berge am Ufer des Meeres.“ (126) Als der König im nächsten Moment den Kopf wieder aus dem Wasser zieht, ist er „höchst erstaunt“, sich in seinem Palaste und „umgeben von seinen Beamten“ zu finden. (136) Er hat nämlich inzwischen allein sieben Jahre an anderem Ort, unter anderen Menschen und in zunehmender Bedrängnis erlebt: aber nicht in Wirklichkeit, sondern durch die Suggestionkunst des Magiers. Es war Illusion.

So schließt sich also tatsächlich in dieser Erzählung an eine Reihe von vier Blendwerken die Separat-Illusion. Hier erscheint schon in der generellen Übereinstimmung ein wichtigstes Indiz für die Einwirkung der 1001-Nacht-Geschichte. Doch mögen Hinweise auf Details das Bild ergänzen. Die letzte, die Separat-Illusion sprengt den Rahmen des Raums, in dem eigentlich die Handlung spielt. Feuer, Wasser, Heer, Paradies sah man noch von den Fenstern des Palastraums aus. Der entsprechende Schritt wird am Ende der Mummenschanz getan. Die Blendwerke spielen sich im „weitläufigen Saal“ ab: des Kaisers Sondererlebnisse, über die er am Anfang der Szene im Lustgarten berichtet, tragen das Kennzeichen, daß sie entschieden ins Freie weisen, nicht mehr an den Innenraum gebunden sind. Da hören wir von „Felsengrund“, von „dem und jenem Schlund“, vom „fernen Raum gewundner Feuersäulen“, vom Blick auf „der Völker lange Zeilen“.

Das Bild, wie der Sultan in eine Kufe voll Wasser, die in den Raum gestellt wurde, den Kopf taucht und daraufhin blitzartig träumt, was der Magier will — es gleicht in auffallender Weise der Szene an der „Wunder-

quelle“, die ursprünglich eine in den Raum gebrachte Kiste war: Pan-Kaiser „bückt sich tief hinein zu schauen“. Hier erlebt der Kaiser durch Magiereinwirkung seine Separat-Vision, ebenfalls in einem kurzen Zeitraum.

Auch in der Erzählung ist der Zweck der Vision ein pädagogischer. Der Sultan soll belehrt und bekehrt werden, was aber wie beim Kaiser im Faust gänzlich fehlschlägt. Hier kommt es schließlich zu einer letzten Korrespondenz zwischen der Geschichte und dem Anfang der Szene im Lustgarten. Faust und Mephistopheles „knien“ vor dem Kaiser, sie stellen sich nach den Zaubereien seinem Richterspruch (5987):

Verzeihst du, Herr, das Flammengaukelspiel?

In der 1001-Nacht-Geschichte schließt sich an das letzte Gaukelspiel die entsprechende Situation. Der Sultan hält sofort Gericht über den Magier. Er will ihm zur Strafe den Kopf abschlagen, denn er verzeiht ihm nicht seine Blendwerke. Das letzte Drittel der Geschichte bleibt von diesem Motiv bestimmt: Verfolgung des Magiers durch den unversöhnlichen Sultan und Vereitelung von dessen Rachegelüsten.

*

Es bleibt uns zu fragen, welche Rolle diese 1001-Nacht-Erzählung speziell bei der Entwicklung des Motivs vom Großbrand als Illusions-Spuk im Faust gespielt haben kann. Im Rahmen der generellen bezüglich der Blendwerke bestehenden Kongruenzen ist die Ähnlichkeit des illusionären Großbrandes in der Geschichte mit Goethes Flammengaukelspiel besonders eindrucksvoll.

Bereits in den beiden für die Zoilo-Thersites-Szene und die „Wunderquelle“ so bedeutsam gewordenen 1001-Nacht-Geschichten stellten wir fest, daß sie zugleich thematische Berührung mit den Feuer-Episoden der Mummenschanz aufwiesen. Die erste Erzählung bot das Bartbrand-Motiv (mit drohendem Großbrand), die zweite u. a. das Motiv von feuerspeienden schatzhütenden Drachen und magischer Beschwörung der Flammengefahr. Es verstärkt sich der Eindruck, daß Goethe im Zuge des letzten Handanlegens an die Mummenschanz besonders jene mit Brand- und Brandillusions-Motiven ausgestatteten Erzählungen der Scheherazade eingehend betrachtete. So hatte er 1826 bei der Ausführung der Werbung Fausts um Helena sich mit der Gestaltung des Brautwerbungs-Themas in 1001 Nacht beschäftigt¹⁾, im Sommer 1827, wir sahen es bereits, den Schatzhebungs-Geschichten Aufmerksamkeit gewidmet für die Schatzheber-Partien des 1. Akts.²⁾

¹⁾ Vgl. unten S. 264—79.

²⁾ Vgl. oben S. 187 ff.

Ein Blick auf die Genesis der gesamten Brandszene der Mummenschanz mag die uns hier interessierenden Zusammenhänge klären helfen. Sie gliedert sich — auch quellen- und entstehungsmäßig — in zwei Handlungsabschnitte: a) das Anbrennen des Kaisers und der ihm zu Hilfe Eilenden (bis 5943); b) den „allgemeinen Brand“.

Zu dem ersten Handlungsabschnitt fand Goethe in Gottfrieds „Historischer Chronica“ die folgende Motivkette: der als Satyr verkleidete Kaiser Karl VI. von Frankreich nähert sich beim Karneval einer Dame übermäßig zudringlich. Sie hält ihn fest, um zu erkennen, wer er sei. Ein Höfling leuchtet dabei dem Kaiser mit einer Fackel „unter das Angesicht“. Darauf brennt „Hanff und Pech am Narrenkleide an“. Das Satyrkostüm war nämlich „mit Pech oder Hartz überzogen, woran Hanff oder Werg, an statt des Haars, hieng“. Es ist also ein Kostüm, das wilde Behaarung am ganzen Leibe vortäuscht, auch ein Bart gehört dazu, wie man annehmen darf, obwohl das Wort Bart nicht vorkommt. Mehrere dem Kaiser zu Hilfe eilende „Fastnacht-Brüder“ geraten ebenfalls in Brand und kommen dabei ums Leben.¹⁾ — Diese Motive, und zwar nur sie, sollten nach Goethes ursprünglichen Plänen eine Feuerszene am Schluß der Mummenschanz bilden. Der Großbrand war nicht vorgesehen. Die Szenenentwürfe (Paralip. 103—106) lassen erkennen, wie dementsprechend der Handlungsablauf gedacht war: Auftritt des Faunenchor²⁾; die Schatz-„Kiste“ wird eröffnet; Faune schauen hinein; des Kaisers „Maske“ — es heißt noch nicht „Bart“ — fällt dabei in die „Kiste“; sie flammt auf und entzündet den Pan-Kaiser, dann die zu Hilfe eilenden Faune. An dieser Stelle bereits nimmt Faust den Heroldstab und „schließt die Maskerade“ (Paralip. 104).³⁾ Statt des illusionären Großfeuers sollte laut Paralip. 105 und 106 der andere Zaubereffekt die Szene bekrönen: die „Kiste“ sollte zuschlagen und davonfliegen.⁴⁾ — Goethe faßt in der Quelle vor allem den wichtigen Zug ins Auge, daß übermäßige Begehrlichkeit das Unglück herbeiführt. Der Kaiser in Gottfrieds Chronik sieht allzu verlangend in das Gesicht der Dame, bei Goethe in die verheißungsvolle Schatzkiste: dabei brennt er an. — In der bald nach dem letzten Szenenentwurf (16. Dez.) erfolgten Ausführung dieses Teils der Brandszene zeigt die Kiste die oben besprochenen Kennzeichen der Metamorphose zur Wunder- (Feuer-) Quelle. Was zuerst anbrennt, wird jetzt präzise als „Bart“ des Kaisers bezeichnet, also nicht als seine „Maske“. Wie weit hier die Episode vom brennenden Bart des Sultans im Verwandlungskampf-Märchen des Zweiten Kalenders eingewirkt hat, bleibt dahingestellt.⁵⁾

¹⁾ Vgl. Witkowski zu 5804.

²⁾ Der Kaiser figuriert in Paralip. 103 als „erster“ Faun, wie in der Quelle Karl VI. einer der „sieben“ Satyrn war. Erst Paralip. 106 nennt den „Pan“.

³⁾ „Entwast das Ganze“ (Paralip. 105); „Enthüllt das Ganze“ (Paralip. 106). Entwasten = den Zaubernebel (Wasen) wegziehen: enthüllen.

⁴⁾ Vgl. oben S. 208. ⁵⁾ Vgl. oben S. 205 f.

Wichtiger ist, daß die pädagogische Note (der Hinweis auf jugendliche Maßlosigkeit) verstärkt wird durch die abschließende Mahnrede, wie sie parallel in der Erzählung vom Schatzbrunnen handlungsbeschließend auftrat. (Mit den Motiven: Fluch auf die Begleiter; Jugend wurde verführt.)

Betrachten wir nun den zweiten Handlungsabschnitt der Feuerzene mit dem Großbrand-Motiv. Was die Faustsage dazu als Anregung darbot, war dürftig.¹⁾ Goethe kannte die Züge der Überlieferung seit eh und je. Entscheidend ist, er wollte nach Ausweis der Szenenentwürfe ursprünglich von ihnen keinen Gebrauch machen! Erst unmittelbar bei der Ausführung erkennt er das Großbrand-Motiv, in modifizierter Form, als der Verwendung wert. Diese Ausführung fällt aber in dieselben Tage, in denen auch die anderen Partien der Mummenschanz entstanden, worin 1001-Nacht-Motive vorkommen.²⁾ Wir wiesen nun darauf hin: die vom Großfeuer als Blendwerk eines Magiers redende 1001-Nacht-Geschichte fand sich im selben Bande der BrA wenige Seiten vor jener, welche das Motiv vom Schatzbrunnen mit auf- und abschwellendem Wasser enthielt, dazu eine Reihe anderer wichtiger Parallelmotive (Mahnrede, feuerspeiende Drachenschatzhüter, Kristalldom etc.). Das darf zu der Annahme führen, daß der Dichter zur Zeit der Ausführung bei Lektüre jenes Bandes von 1001-Nacht erst aufmerksam wurde auf die dramatische Verwendbarkeit des Motivs vom Großbrand als Illusionsspek. Was die 1001-Nacht-Geschichte hier voraussetzt vor der Faustsage, ist entscheidend: die unendlich viel phantasievollere Gestaltung des Brandmotivs und seine Verbindung mit dem Motiv der Visionen. Der Faustsage folgend hätte Goethe das Ende der Mummenschanz dem Theatermaschinisten überlassen müssen, der ihm natürlich ein „Gewitter“ oder „Fensterstürmen“ mit seinen technischen Hilfsmitteln zu produzieren gewußt hätte. Goethe strebte aber am Ende der Mummenschanz nach der dichterischen Lösung, nicht nach Maschinenzauber. Das beweist die ursprünglich projektierte Gestalt des „Dichters“, der — wie wir aus einigen Entwürfen wissen — gegen Schluß der Szene auftreten, eingreifen, etwas „leisten“ sollte (Paralip. 113). Die Möglichkeit einer ganz andersartigen dichterischen Lösung bot nun 1001 Nacht: das Motiv vom Magier, der Vision auf Vision, Illusion nach Illusion hervorruft, der aber gerade dadurch symbolisch auf den Dichter deutet. Es ist ja die Magie des Wortes, des schildernden, märchenhaften, weit in Traum- und Zaubersphäre hineinreißenden Erzählerwortes, welche die 1001-Nacht-Geschichte von den multipeln Visionen im Gleichnis darstellt. Die Schahabeddin-Erzählung gestaltet nichts anderes als das Prospero-Symbol, nach Weise der Scheherazade. Entsprechend ließ nun auch Goethe die Mummenschanz enden mit einer Flut, einer Fülle von Visionen, vom wilden Heer bis zur

¹⁾ Vgl. oben S. 197.

²⁾ Siehe unten S. 227 mit Anm. 3.

illusionären Meeresherrschaft. Der Großbrand nimmt darunter nur eine besonders markante Stellung ein, womit sich einem Zug der Faustsage Rechnung tragen ließ. Aber er bleibt eine unter vielen Illusionen. Die „Fruchtbarkeit“ magischen Vorspiegelns, für die der Kaiser Mephistopheles ausdrücklich dankt (6031 ff.), bildet jetzt die für Höhepunkt und Abschluß der Mummenschanz ausschlaggebende Wirkung. (So stand am Beginn der Verzauberung des Maskenzugs das durch seine Buntheit besonders üppig schillernde Spiel der Zoilo-Thersites-Metamorphosen.) Alles Zaubern wird hineingebannt in den legitimen Bereich des fabulierenden Erzählerwortes. Verzichtet werden konnte nun auf den technischen Theatereffekt: das Davonfliegen der Kiste als Endtrumpf. Gleichzeitig symbolisiert die Vielzahl der magischen Illusionen als offenes Geheimnis das magische Wesen des Dichtens. Damit wurde auch die besondere Figur eines „Dichters“ entbehrlich. Ließ die Projektierung dieser Gestalt Goethes Absichten erkennen, so stand deren praktische Verwirklichung auf neuer Basis. Nicht „der“ Dichter, sondern „das“ Dichten übernimmt die Führung: das märchenhafte Fabulieren nach Art Scheherazades als der gründlichste Zauber und ein mitklingendes Wort weisen Ermahnens als dessen aufschlußreichste „Enthüllung“ („Entwasung“).

VI. Die Illusion der Meeresherrschaft

Der Gedanke, auf die Feuer- die Wasserillusion, auf des Kaisers visionäre Erzählung vom Flammengaukelspiel Mephistopheles' ebenso visionäre Schilderung einer imaginären Meeresherrschaft — nebst entsprechender Hindeutung auf Luft und Erde — folgen zu lassen, wurzelt in der 1001-Nacht-Geschichte von den vielfachen Illusionen, die wir im vorigen Kapitel betrachteten. Von der Scheherazade entlehnt die Meeresherrschaft-Episode aber auch ihre Thematik mit vielen Details.¹⁾

Die Sage von Meerkönigen, von Völkern, die im Meere leben, Meerespalästen etc. stammt aus 1001 Nacht selbst und ist von hier Goethe seit langem vertraut. Im Winter 1805/6 hielt er allwöchentlich vor einem Kreis Weimarer Damen naturwissenschaftliche Vorlesungen. Um den für ein solches Auditorium schwierigen Stoff schmackhafter zu machen, pflegte er seine Vorträge mit allerlei Einlagen, „lichten Punkten“, wie es heißt, zu würzen, wo seine Zuhörerinnen dann auf ihre Kosten kamen.²⁾ Das kann-

¹⁾ H⁴⁴ enthält gesondert die Verse 6003 — 6036, d. h. die Stelle von der Meeresherrschaft und das Scheherazade-Gleichnis. (Ähnlich H⁴⁵.) Das weist auf gemeinsame Entstehung.

²⁾ Vgl. Charlotte v. Stein an Fritz v. Stein 19. Dez. 1805 (Biedermann² 1, 405): „Indes alles nur Krieg und Politik spricht, hören wir alle Mittwoch bei Goethen eine gelehrte Vorlesung, die meisten Male sagt er einen lichten Punkt worauf man sich dann freut, daß er ihn ausführen wird, aber er berührt ihn nicht wieder, es müßte denn sein, daß er sie zuletzt wie Raketen zum Himmel steigen ließ.“

ten Ausblicke ins Allgemeine sein, moralische, politische Betrachtungen, aber auch Fabeln, die das behandelte wissenschaftliche Gebiet illustrieren halfen. Aus den Stichworten, wie sie uns in den Heften „Physikalische Vorträge schematisirt“ erhalten sind, geht hervor, daß Goethe so am 2. Oktober 1805 eine Vorlesung über Magnetismus ausklingen ließ mit dem „Märchen vom Magnetberge“. Er demonstrierte damit, was geschehen könne, hätte die Natur nicht selbst ihren Kräften ein bestimmtes Maß gesetzt.¹⁾ Am 4. Dezember 1805 sprach Goethe über meteorologische Erscheinungen: Atmosphäre, Elastizität der Luft, Barometer etc. Hier finden wir folgende Notizen:

Einfluß [der Elastizität der Luft] auf alles Irdische,
Lebloses sowohl als Lebendiges.
Besonders auf's letztere.
Auf alle Organisation.
Fabel von den Königen des Meeres.
Auch wir sind Völker des Luftmeeres.²⁾

Mit der „Fabel von den Königen des Meeres“ ist dieselbe 1001-Nacht-Geschichte gemeint, die hinter der Ausmalung des Meeres-Königtums durch Mephistopheles steht. Es ist die *Histoire de Beder Prince de Perse, et de Giauhare Princesse du Royaume de Samandal* bei Galland.³⁾ Sie findet sich unter entsprechendem Titel im 6. Band der BrA (52 ff.). Hier wird erzählt, daß im Meere ein Leben statthabe wie auf der Erde. Es gibt im Meere zahllose Völker und Staaten mit ihren Königen; Provinzen, Städten, auch Krieg und Umwälzung. Worauf es Goethe bei seiner meteorologischen Vorlesung gewiß ankam, war vor allem, daß die Meeresbewohner nach dieser „Fabel“ ebenso „in der Tiefe des Meeres wandeln wie auf dem Lande“, daß sie „atmen im Wasser wie in der Luft, sodaß es — heißt es in 1001 Nacht weiter — anstatt sie zu ersticken, wie es auch [die Erdbewohner] erstickt, es vielmehr zu ihrem Leben beiträgt.“⁴⁾ Mit solchen und ähnlichen Zügen konnte Goethe die dem Laien schwer faßlichen substantiellen Eigenschaften der Atmosphäre illustrieren, indem er die Luft mit dem Meer verglich: „Auch wir sind Völker des Luftmeeres.“⁵⁾

¹⁾ WA II 11, 178:

Phänomene wenn der Magnetismus stärker wäre.
Im Einzelnen. Märchen vom Magnetberge.
Im Ganzen.

Die Datierung ebd. 351. Das Märchen vom Magnetberg bereits im Werther erwähnt; vgl. oben S. 3 und S. 33.

²⁾ WA II 11, 217; Datierung ebd. 354.

³⁾ Galland 4, 124ff.

⁴⁾ BrA 6, 75.

⁵⁾ Über die nächstfolgende Vorlesung (vom 11. Dez.) schreibt Henriette v. Knebel an ihren Bruder (14. Dez. 1805): „Goethe hat am vergangenen Mittwoch gar schön über die Elastizität der Luft gesprochen und noch hübscher über die moralische Elastizität, wie große

Einen solchen „König des Meeres“ will also Mephistopheles auch aus dem Kaiser machen. Der innere Zusammenhang mit der „Fabel“ aus 1001 Nacht geht aus verschiedenen Einzelheiten hervor. Betrachten wir zunächst das Allgemeinste. Der Kaiser soll sich mir nichts dir nichts ins Meer stürzen; dort werde er wie auf dem Lande residieren, dann sehr bald als neuer Peleus eine Thetis, also eine Meeresfürstin, heimführen. Starke Zumutungen: der Hofnarr will den Kaiser verheiraten, und auf welch abenteuerliche Weise! Sieht man, wie die Motive in der Erzählung der Scheherazade vorgebildet sind, wird es eher begreiflich, daß Goethe Züge so befremdlicher Art unbedenklich heranzieht. Zweimal heiratet in der Geschichte von Beder und Giauhare ein Landfürst eine Meeresprinzessin. Der König von Persien, so beginnt das Märchen, nimmt eine besonders schöne, an seinen Hof verschlagene Sklavin zur Frau: später stellt sich heraus, daß Gülnare die Tochter „eines der mächtigsten Könige des Meeres“ ist. Aus der Ehe geht ein Sohn hervor, Beder, der nach dem Tode des Vaters König von Persien wird. Beder hört von der „göttlichen Schönheit der Meeresprinzessin Giauhare“. Er stürzt sich darauf ins Meer. Durch Zauberkraft seiner hohen Meeresverwandten ist es ihm möglich, im Wasser so zu leben wie auf dem Lande. Teils mit Hilfe seines Onkels, des Meerkönigs, teils durch eigene Initiative erobert er schließlich die schöne Giauhare, nachdem ihr Widerstand wie auch der ihres Vaters, eines andern besonders vornehmen Meeresherrschers, überwunden ist. Die Gewinnung Giauhares bildet den Hauptinhalt der Geschichte. Sie erinnert übrigens an die Vermählung des Sterblichen Peleus mit Thetis (6025 f.) insofern, als auch diese gegen den Widerstand der Nereustochter zustande kommt. Es ist einer der vielen Fälle, wo man griechisches Sagengut in 1001 Nacht wiederzuerkennen meint.¹⁾

Mephistopheles' Heiratsvorschlag ist also nicht ganz so befremdend, wenn man ihn im Rahmen jener „fruchtbaren“ Märchenphantastik der Scheherazade sieht. Ebenso wird in diesem Zusammenhang betrachtet sein verwegenes Anmuten: „Wirf dich in's Meer“ verständlicher. Viele Male stürzt sich im Gange der 1001-Nacht-Erzählung jemand auf diese Weise ins Meer. Als Beder kaum geboren ist, kennt das Entzücken der zu Besuch erschienenen Meeresverwandten seiner Mutter Gülnare keine Grenze. Gülnares Bruder, so heißt es, „schwang sich plötzlich im Entzücken seiner Freude aus einem offen stehenden Fenster — der Palast des Königs von Persien liegt auf einer Insel —, und schoß mit dem Prinzen ins Meer hinab“. Gülnare beruhigt ihren entsetzten Gemahl: „Er läuft keine Gefahr, und ihr

und ungewöhnliche Erscheinungen und Begebenheiten auf den Menschen wirken, ganz nach seiner Art, schön und frisch.“ Aus Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette. Hrsg. v. H. Düntzer. Jena 1858. S. 239 (=Biedermann² 1, 406).

¹⁾ Das Märchen ist persischen Ursprungs. Vgl. Littmann, Insel-Ausg. 6, 690. Oestrup (a. a. O. S. 66) weist darauf hin, daß auch das Kirke-Motiv in dem Märchen wiederkehrt.

werdet bald den König, seinen Oheim, wieder erscheinen und ihn gesund und unverseht zurückbringen sehen. Obschon er aus eurem Blute entsprossen ist, so hat er doch nicht minder von mir den Vorzug geerbt, eben so wohl im Meere, als auf dem Lande leben zu können.“ (90 f.) Als Beder die schöne Meeresprinzessin Giauhare zu gewinnen auszieht, erhält er von seinem Oheim, dem Meereskönig Saleh, einen zauberkräftigen „Siegelring des Propheten Salomon“. „Als er ihn an den Finger gesteckt hatte — so lesen wir — fuhr der König Saleh fort: ‚Mach’ es, wie ich!‘ Zu gleicher Zeit erhoben sich beide leicht in die Luft, schwebten dem nahen Meere zu, und tauchten darin hinab. Der Meerkönig brauchte nicht viel Zeit, um mit dem Könige seinem Neffen in seinen Palast (!) zu kommen.“ (110 f.) Und ähnlich öfter.

Vergleichen wir jetzt noch die ausführlichste Schilderung des Meereslebens in der 1001-Nacht-Geschichte mit einzelnen Zügen in der Fabeli des Mephistopheles. Es ist die Stelle, wo der König von Persien Gülnare bittet, ihn „genauer von diesen ihm unbekannten Staaten und Völkern des Meeres zu unterrichten“. (74) Er habe „wohl von Meermenschen gehört, aber was man ihm davon erzählt habe, immer nur für Märchen und Fabeln gehalten“. Darauf Gülnare: man gehe und atme im Meere genau so wie auf dem Lande. Sie fährt fort:

[1001 Nacht]

Ich darf nicht vergessen, daß das Wasser uns auch nicht hindert, im Meere zu sehen; wir haben darin die Augen offen, ohne irgend eine Unbequemlichkeit davon zu spüren. Da unsere Augen sehr scharf sind, so vermögen wir, ungeachtet der Tiefe des Meeres, darin eben so deutlich zu sehen, als man auf dem Lande sieht. . . Da das Meer viel geräumiger ist, als das Land, so gibt es darin auch viel mehr Königreiche und viel größere; sie bestehen aus Provinzen, und in jeder Provinz sind mehrere große sehr volkreiche Städte. Endlich gibt es hier eine große Menge an Sitten und Gewohnheiten unterschiedener Völkerschaften, wie auf dem Lande. [Absatz]. Die Paläste der Könige sind herrlich und prächtig: sie sind theils von Marmor von verschiedenen Farben, von Bergkristall, woran das Meer Ueberfluß hat, von Perlmutter, von Korallen und anderen noch kostbareren Stoffen. Gold, Silber und alle Arten von Edelsteinen sind hier in viel größerer Fülle, als auf der Erde. Ich ge-

[Faust]

Siehst auf und ab lichtgrüne schwanke Wellen, Mit Purpursaum, zur schönsten Wohnung schwellen...

Wie sich auch jetzt der Hof um dich entzückt, Hast du doch nie ein solch Gedräng erblickt ... Drachen ... Haifisch ... Nereiden ...

lichtgrüne ... Wellen, Mit Purpursaum, zur schönsten Wohnung schwellen ...
Paläste

[„stürze dich ins Wasser es wird Krystall gewölbe um dich bilden“ (Paralip. 107).]

schweige der Perlen: die größten, die man auf dem Lande kennt, achtet man bei uns gar nicht; es sind nur die geringsten Bürgerinnen, die sich damit schmücken. [Absatz.] Da wir eine wunderbare und unglaubliche Geschwindigkeit haben, uns in weniger als nichts dahin zu bewegen, wo wir wollen, so bedürfen wir weder Wagen noch Reitzug. Gleichwohl ist kein König, der nicht seine Marställe und Stutereien von Scepferden hätte... Sie spannen sie an Wagen von Perlenmuscheln, geschmückt mit tausenderlei Muschelwerk von den mannigfaltigsten und lebhaftesten Farben... Ich übergehe mit Stillschweigen eine Anzahl anderer sehr merkwürdiger Besonderheiten der Meerländer, welche Euer Majestät sehr großes Vergnügen machen würden; aber erlaubet, daß ich euch ein andermal bei mehr Muße davon unterhalte, um von etwas anderem mit euch zu reden, das gegenwärtig von mehr Wichtigkeit ist. Ich muß euch nämlich sagen, Herr, daß die Entbindung der Meerfrauen von der Entbindung der Landfrauen verschieden ist... (76f.).

...betrittst du perlenreichen Grund...

Pfeilschnellen Wimm lens, Hin- und Widerstrebens.

Meerwunder drängen sich...

Doch bleibst du nicht vom Lieblichsten geschieden: Es nahen sich neugierige Nereiden etc.

Um Gülnare bei ihrer Niederkunft beizustehn, erscheint alsbald ihre Mutter in Begleitung von „fünf Meerfräulein, die keineswegs der Königin Gülnare an Schönheit nachstanden“. (79) Goethe spricht von „Nereiden“, wie er auch Thetis und Peleus aufruft. Es ist dies abermals ein Fall der Umsetzungen, durch die orientalisches Kolorit mit dem der Faust-Welt näheren der Antike vertauscht wird. Im übrigen steht die griechische Mythenwelt — wir wiesen schon darauf hin — dem persischen Märchen von den Meerkönigen sichtlich nahe. So bietet sich das Hinüberspielen ins Antike für Goethe von selbst an. Wie der Dichter sonst charakteristische Punkte der Meeresschilderung herausgreift, um sie freigebig mit Eigenem zu bereichern, erinnert an das Verfahren bei der Landschaft der „Novelle“. Bezeichnend ist hier besonders, wie das untermeerische Sehen mit sachkundigen Details aus der „Farbenlehre“ geschildert wird.¹⁾

Das Motiv von der illusionären Meeresherrschaft ist wie die vielen anderen 1001-Nacht-Motive des Mummenschanz-Endes im letzten Stadium der Arbeit (Ende Dezember 1827) konzipiert. Die Reihe der Szenenentwürfe

¹⁾ Die Kommentare verweisen auf die einschlägigen Paragraphen 78. 164.

bis zum 16. Dezember kennt es noch nicht. Erst der Entwurf Paralip. 107, der schon durch seine Einleitung: „Noch zum ersten Acte“ sich als zuzätzlich erweist, erwähnt das Motiv. Wenige Worte nur sind es, die darauf hindeuten: „stürze dich ins Wasser es wird Krystall gewölbe um dich bilden.“ Es fällt auf, daß gerade ein „Kristallgewölbe“ als einziges Detail in dem keimhaften Entwurf figuriert. In der Ausführung ist vom Kristallgewölbe nicht mehr die Rede, da heißt es: „ein herrlich Rund . . . schönste Wohnung . . . Paläste.“ Nun erwähnt die Meeresschilderung der Beder-Geschichte zwar Paläste von Bergkristall¹⁾, aber keineswegs an zentraler Stelle. Hier dürfen wir uns daran erinnern, daß in der „Geschichte des Brachmanen Padmanaba und des jungen Fikaï“, die wir im Zusammenhang mit der „Wunderquelle“ betrachteten, ein unter Wasser befindlicher „Dom von Kristall“ im Zentrum des Geschehens stand.²⁾ Dieser Kristalldom war der begehrte Schatzort, der von feuerspeienden Drachen gehütet wurde. Man gelangt zu ihm durch den Brunnen mit fallendem und steigendem Wasser. Die Padmanaba-Geschichte, die besonders zahlreich motivische Übereinstimmung mit dem Mummenschanz-Abschluß aufweist, scheint auch für die „Wasser“-Illusion, welche auf die „Feuer“-Illusion des Flammengaukelspiels folgen sollte, die erste Anregung gegeben zu haben. Darauf weist außer dem seltsam ausgeworfenen Wort vom „Krystall gewölbe“ auch der Satz: „stürze dich ins Wasser“. Ins Wasser, nicht ins Meer, wie es in der Ausführung heißt, soll der Kaiser sich wagen. Das Motiv von den Meereskönigen trat anscheinend erst nachträglich ein, gab die praktikablere Basis zur Ausgestaltung der Grundidee. Diese lautete wohl einfach: Wasser-Illusion — wie auch in der Schahabeddin-Geschichte, dem Märchen von den vielfachen Visionen, die Wasser- der Feuerillusion folgte.

VII. Das Scheherazade-Gleichnis

Die mit 1001 Nacht in Zusammenhang stehenden Partien der Mummenschanz, denen unsere Betrachtung galt, entstanden in der zweiten Hälfte, zumeist im letzten Drittel des Dezembers 1827.³⁾ Im Januar 1828 wird, abgesehen von Retuschen, nicht mehr viel hinzugekommen sein. Am Neujahrstage ist die „dritte Scene [Mummenschanz] abgeschlossen“, Goethe ist

¹⁾ Vgl. oben S. 225.

²⁾ Vgl. oben S. 211; 213.

³⁾ Über die Entstehung der Zoilo-Thersites-Szene in diesem Zeitraum vgl. oben S. 207. — H³⁶, enthaltend 5797—5814 (das wilde Heer; fehlt 5811. 5813) und 5884—5935 (Nymphen, Gnomen, Wunderquelle; fehlt 5932. 5933), setzt die Metamorphose der Kiste in die „Quelle“ als Schatzort voraus; diese kann erst nach dem 16. Dez. 1827 konzipiert sein, d. h. nach Paralip. 106, das noch die ursprüngliche Fassung des Schlusses vorsieht. Somit gehört H³⁶ in das späte Arbeitsstadium. Das Wort „Feuerquelle“ (5921, vgl. oben S. 209 f.)

mit dem „Übergang zu der vierten“ beschäftigt (Tagebuch). Am 2. Januar 1828 meldet das Tagebuch: „Prof. Riemer. Mit ihm das Carneval durchgegangen.“ Einige Tage darauf, am 6. Januar, liest Eckermann „die neusten Szenen am Faust“ (ebd.). Erstaunlich viel an neuen Motiven wurde in jener lichtärmsten Periode des Jahres — deren intensive Wirkung auf Goethe auch das Gedicht „Wasserstrahlen reichsten Schwalles“ festhält — vom Dichter erfunden und bearbeitet. Hier half die beflügelnde Phantasie Scheherazades einige schwierige Knoten zu lösen an der dem Abschluß sich nähernden, demnächst zur Drucklegung bestimmten Faust-Partie.

Die letzten Verse dieser Partie enthalten einen huldigungsartigen Hinweis auf 1001 Nacht, verbunden mit der Nennung des Namens der Scheherazade. Es ist dies die einzige namentliche Erwähnung Scheherazades in Goethes Dichtung, ja in seinen Werken überhaupt. Zieht man des Dichters Sorgfalt im Wählen der Motive in Betracht, seine bis aufs einzelne Wort sich erstreckende Gewissenhaftigkeit, mit der er Fremdes ausscheidet, nur das Bezeichnendste, Treffendste zuläßt, um dem Charakter des jeweiligen Werkes entsprechend zu verfahren, so wird man diese Tatsache gewiß als auffällig und bedeutungsvoll ansehen dürfen. Und nicht etwa innerhalb des lockeren Gefüges der Walpurgisnacht, wo ja so manche Seltsamkeit auch anachronistischer Art begegnet, wird die Scheherazade erwähnt. Vielmehr ist es der Kaiser des Mittelalters, der sie nennt, sie, die erst seit dem 18. Jahrhundert in Mitteleuropa bekannt und populär wurde: ein handfester Anachronismus also, der eine nicht zu übersehende Kühnheit darstellt. Nachdem Mephistopheles den Kaiser sattsam zerstreut und amüsiert hat, bedankt sich dieser bei ihm mit den Worten (Lustgarten 6031 ff.):

Welch gut Geschick hat dich hieher gebracht,
Unmittelbar aus Tausend Einer Nacht?
Gleichst du an Fruchtbarkeit Scheherazaden,

findet sich auch in dem Gedicht „Wasserstrahlen reichsten Schwalles“, das handschriftlich datiert ist: 27. Dez. 1827. Auch dies weist auf Entstehung der Stelle von der Wunderquelle in der letzten Dezemberdekade. Vgl. auch oben S. 217 zur Datierung der Notiz: „das wilde Heer“ in H¹¹. Paralip. 106 (16. Dez.) kannte das wilde Heer sowenig wie die Nymphen und Gnomen. — H³⁸, enthaltend u. a. die Verse 5962—5969, 5972—5977. 5987. 5988. 6001 bis 6004, also die Stelle, die am Schluß der 3. Szene den Großbrand charakterisiert, sowie erste Anfänge der Rede über das Flammengaukelspiel (4. Szene), ist nach 16. Dez. anzusetzen: Paralip. 106 von diesem Datum kennt das noch nicht. Dagegen ist Paralip. 107 (Ende Dez.?) Voraussetzung. — H⁴² mit 5931—5943, 5958, 5960 und Paralip. 116 — also Bartentzündung und Hinweis auf „Übermaß“ — enthält zugleich Gedichtverse vom 22. Dez. — H⁴³ mit 5987—6002 (ohne 5998) — das „Flammengaukelspiel“ — enthält zugleich Abschrift der ersten 5 Zeilen des Paralip. 106 (in WA I 15², 12, Zeile 4 Druckfehler: 104 statt 106). Diese ist datiert: 22. Dez. [1827.] — H⁴⁵ mit 6005—6036 — Meeresherrschaft und Scheherazadestelle — enthält zugleich den Entwurf des Gedichts „Wasserstrahlen reichsten Schwalles“, das auf seiner Reinschrift „27. Decbr. 1827“ datiert ist (WA I 5², 175); ferner das vom 28. Dez. (Tagebuch) stammende Neujahrsgedicht an Carl August: „Fehlt der Gabe gleich das Neue“.

Versichr' ich dich der höchsten aller Gnaden.
 Sei stets bereit, wenn eure Tageswelt,
 Wie's oft geschieht, mir widerlichst mißfällt.

Wenn der Kaiser des Mephistopheles „Fruchtbarkeit“ mit der Scheherazades vergleicht, so muß sich das auf mehr beziehen als auf die vorausgehende visionsartige Schilderung der Meeres-Herrschaft. Verständlich wird des Kaisers Staunen nur, wenn man es mindestens auf die vorige Zauberszene der Mummenschanz, wie sie im „Flammengaukelspiel“ gipfelt, mitbezieht. Hierauf ist offenbar auch gezielt; den beiden letzten Versen („wenn eure Tageswelt . . . mißfällt“) entspricht die Schilderung jener Szene aus dem Mund des Kaisers selbst: „Aus Nacht und Kohlen lag ein Felsengrund, Von Flämmchen glühend“ (5991 f.). Das ist die willkommene Nachtwelt der Zauberei im Gegensatz zur mißfälligen Tageswelt. Und ganz in Entsprechung zu v. 6035 f. heißt es v. 5988: „Ich wünsche mir dergleichen Scherze viel.“ — Die „Fruchtbarkeit“, für die der Kaiser dem Mephistopheles dankt, ist demnach sowohl die des Erzählers wie die des Zauberers. Beides verschmilzt seltsam in eins. Dem fabulierenden Mephistopheles dankt der Kaiser so, als hätte er bereits wieder gezaubert, und sein Zaubern lobt er, als ob es ein Fabulieren gewesen sei. („Unmittelbar aus Tausend Einer Nacht“ — so könnte man auch interpretieren — kommt Mephistopheles als Zauberer, Scheherazaden gleicht er als Fabulierer.) Auf jeden Fall findet der Kaiser für das, was Mephistopheles als *maître de plaisir* geleistet hat, allein in 1001 Nacht den Vergleich, der den Nagel auf den Kopf trifft.

Vergegenwärtigt man sich die Rolle, die Mephistopheles im dramatischen Ablauf des zweiten Teils von Faust spielt, so zeigt sie sich durch das Scheherazade-Gleichnis weitgehend programmatisch charakterisiert. Als Zauberer bestimmt er die Handlung. Das tat er auch im ersten Teil, aber in der Tragödie zweitem Teil nimmt es doch ungleich größere Ausmaße an, die wahrhaft an 1001 Nacht gemahnen. Hinzu tritt etwas Neues. In vielen wichtigen Partien, wo das Zauber-Geschehen so übernatürlich wird, daß es auf keine Weise mehr dramatisch zur Darstellung gebracht werden kann, nimmt es allein durch das Fabulieren des Mephistopheles seinen Fortgang. Mephistopheles erzählt, berichtet, was als Vorgang sich nicht darstellen läßt. Da er stets auch der das Geschehen durch Zauberei Hervorrufende ist, so gleicht sein Fabulieren seinem Zaubern, es verschmilzt mit ihm zu unlöslicher Einheit. So schildert er den Gang zu den Müttern, der nicht darstellbar ist, und bewirkt ihn zugleich; das zauberhafte Hervortreten von Helena und Paris wird anschaulich durch den Bericht des Astrologen, dem Mephistopheles souffliert; die Mehrzahl der Reden des Mephistopheles in der Klassischen Walpurgisnacht trägt referierenden Charakter (vgl. u. a. 7080 ff.; 7676 ff.; 7773 ff.; 7969 ff.). Die Handlung des Helena-Aktes ist in

wesentlichen Partien auf die Erzählungen von Phorkyas-Mephistopheles gestellt oder auf deren Fabulieren (Arkadien), das zugleich ein Zaubern ist. Das gleiche berichtende Zaubern begegnet im 4. Akt (u. a. 10547 ff.; 10640 ff.; 10734 ff.), wie auch im 5. Akt (Tiefe Nacht. Grablegung). Die Anhäufung des Wunderbaren in Faust II war z. T. nur möglich durch Zuhilfenahme eines epischen Elements, von dem der Dichter ausgiebigen Gebrauch macht. Meist ist der Erzählende Mephistopheles, und hierauf zielt die Vergleichung mit der Scheherazade: sie stellt gleichsam die Expositionsformel dar für einen wichtigen Teil seiner Rolle, gerade weil bei ihm so oft Fabulieren und Zaubern auf eins herauslaufen.

Aber die Nennung von 1001 Nacht und der Scheherazade mit Namen wird hier noch einen andern Sinn haben, eine Bedeutung, die im allerspeziellsten Zusammenhang steht mit der Faust-Partie, unter die damit zu Anfang des Jahres 1828, als sie separat zum Druck gelangte, ein vorläufiger Schlußstrich gezogen wurde. Ausgiebig genug bediente sich Goethe im Faust II der Mittel aus 1001 Nacht, so auch in dem 1826 geschriebenen Teil des Helena-Aktes. Wieviel Motivisches er aber den orientalischen Erzählern gerade in den Zaubereien der Mummenschanz verdankte, haben unsere Untersuchungen gezeigt. Besonders war es jedoch das Ende, das durch die Scheherazade entscheidend bestimmt wurde. Hier gab sie den Anstoß, unter Verzicht auf jeden Gedanken an Maschinenzauber, das magische Fabulieren zum Gestaltungsmittel eines hinreißenden Traum-Finales zu machen. Das 1001-Nacht-Motiv der multipeln Visionen, Blendwerke, Illusionen wurde hier nun von der größten Bedeutung. Mit ihm verfügte Goethe nicht nur über den erzählerischen Modus zur fabulierenden Gestaltung stärkster Zauberei, er besaß damit zugleich ein wichtiges Symbol. Ein Symbol, das es ihm ermöglichte, alles was an der Mummenschanz, besonders an ihrem Ende, Zauber war, gleichnishaft auf das Wesen der Poesie umdeuten zu können. Auf die besondere Figur eines „Dichters“, dem ursprünglich eine entsprechende hintergründige Aufgabe zugedacht war,¹⁾ konnte er nun verzichten. Dennoch kommt es auch jetzt zu einer besonderen Huldigung vor einer Dichter-Gestalt. Die Verkörperung jenes märchenhaft zaubernden Fabulierens, wie es die Mummenschanz beispielhaft zeigt, wird durch Nennung ihres Namens geehrt: Scheherazade. Fast könnte man sagen, das Scheherazade-Gleichnis steht nun als Grabstein da für die abgeschiedene, aufgegebene Gestalt des „Dichters“. Jedenfalls nimmt es die Ehren auf, die ursprünglich diesem zugedacht waren.

So wird es aus vielen Gründen begreiflich erscheinen, warum Goethe das Bedürfnis fühlte, am Ende dieser Szenenfolge Scheherazade als „Meisterin“ eine ausdrückliche und namentliche Huldigung darzubringen, unbekümmert

¹⁾ Vgl. oben S. 221 f.

sogar darum, ob das einen Anachronismus darstellte. Kein Zufall ist es, wenn ihm hier jener sie ehrende Vers 6033 zunächst in dieser Form aus der Feder floß¹⁾:

Als Meisterin erkennst du Scherazaden!

Wie sehr im übrigen die ganze Stelle 6031ff. aus des Dichters eigenem Sinne gesprochen ist, verraten auch — wir wiesen darauf hin — die Schlußverse. Sie fassen sentenzartig zusammen, was 1001 Nacht für ihn bedeutete: erlösende Zuflucht, wenn die „Tageswelt“, sei's mit ihren politischen Wirren, sei's mit der Trübsal eines nordischen Winters, ihm „widerlichst mißfiel“. ²⁾

FAUSTS WEG ZU HELENA

Nach der für Dichtung und Wahrheit bestimmten ausführlichen Skizze von 1816 plante Goethe, daß Mephistopheles nicht nur die Erscheinung Helenas am Kaiserhof bewerkstelligen, sondern auch ihre „Herbeischaffung“ zur Begegnung mit Faust „unternehmen“ solle.³⁾ Entwürfe aus dem Jahre 1826 zeigen dann die gewandelte Intention, wie sie 1829/30 im wesentlichen auch zur Ausführung kam. Mephistopheles zaubert Helena nicht direkt herbei, er verhilft vielmehr Faust dazu, sie aufzusuchen. Entscheidend ist jetzt, daß Faust einen langen Weg zu Helena hin machen muß. Und zwar zweimal: einmal zu den Müttern (Kaiserhof), dann aber, um ihr wirklich zu begegnen, den langen Weg bis zu Proserpina.

Einen langen Weg gehen, um ein kostbares Objekt einzuholen nach Mühen und Gefahren: für dies Handlungsschema bildet die Argonautensage im Bereich der Antike das typische Vorbild. Folgerichtig und nicht von ungefähr werden darum auch, während Faust auf seinem Wege ist, die Argonauten rühmend erwähnt. Chiron, nach dem „Tüchtigsten“ unter den „Größten seiner Zeit“ gefragt, nennt an erster Stelle (7365 ff.) den „hehren Argonautenkreis“ von den Dioskuren bis zu Lynkeus und Herakles. (Seinen berühmtesten Schüler Achill läßt er unerwähnt!) In 1001 Nacht ist der „lange Weg“ ein häufig angewendetes Erzählschema von ähnlicher Beliebtheit wie etwa die Erzählungsschablone des Schatzhebens. Das Objekt, das der Held einzuholen geht, kann sein ein Zaubergegenstand von höchstem Wert oder aber eine geliebte Frau, meistens eine Prinzessin, oft auch ein geliebtes übermenschliches Wesen, eine Fee, oder eine Geister-Fürstin. Der letzte Fall ist es, der uns hier angeht. Er entspricht thematisch der Helena-Handlung.

¹⁾ WA I 15², 31.

²⁾ Vgl. oben S. 85 f.

³⁾ Paralip. 63 (WA I 15², 175 f., Z. 66. 70).

I. Asem und die Geisterkönigin

Im 10. Band der Breslauer Ausgabe, den Goethe am 5. und 6. Mai 1825 las — er hatte ihn soeben vom Verleger erhalten —, findet sich eine Version dieses Erzählschemas von besonderer Schönheit: die „Geschichte Asems und der Geisterkönigin“. ¹⁾ Der lange Weg, den hier der Held zu gehen hat, zeigt schon im Prinzipiellen Merkmale des Wegs von Faust zu Helena. Auch Asem hat sich in eine übermenschliche Schönheit verliebt, eine Geisterprinzessin. Auch er muß, nachdem er sie schon einmal erobert hat, erleben, daß sie ihm wieder entwindet. Danach gilt es, sie zum zweitenmal zu finden und einen über alle Raum- und Zeitbegriffe langen Weg zurückzulegen: seine Geliebte befindet sich nun bei der mächtigen Königin eines Geisterreichs, aus deren Gewalt Asem sie nur mit größten Anstrengungen befreien kann. In ganz ähnlicher Weise muß Faust zu der Königin des Schattenreiches Persephoneia vordringen, um Helena zum zweitenmal zu erlangen. Gerade dieser zweite Weg Fausts — er beginnt etwa mit der Leda-Vision im „Laboratorium“ und endet bei Manto, die ihn zu Persephoneia geleiten wird — weist in seiner Struktur deutliche Anlehnung an die Asem-Geschichte auf. Es zeigen sich aber auch eine Reihe von Übereinstimmungen mit der Helena-Handlung überhaupt, so daß wiederum der Fall eintritt: eine Summe von sehr vielen Gleichklängen läßt die Benutzung einer 1001-Nacht-Erzählung als gewiß erscheinen.

Der erste Teil der „Geschichte Asems“ reicht bis zu der ersten Vereinigung des Helden mit der Geisterprinzessin. Auch ihn gilt es zu betrachten:

[1.] Ein junger Mann aus Balsora, ausgezeichnet durch Bildung und hohe Geistesgaben, erhält den Besuch eines fremden Greises, eines Magiers und Alchimisten. Der Greis gibt Asem Beweise seiner Fähigkeit, Gold zu machen, verheißt Glück und Reichtum. Als er das Vertrauen Asems gewonnen und zugleich seine Neugier erregt hat, entführt er den neugewonnenen Schüler durch List auf ein Schiff. Lange Fahrt. Landung. Als der Alchimist und Asem ein Stück landeinwärts in die Wüste marschiert sind, zog der erstere „eine kleine Trommel mit zwei Stecken hervor, und wirbelte einen Marsch, und alsbald erhob sich ein wüthender Sturm in der Wüste. Eine Staubsäule bildete sich, und Asem war erschrocken, wurde aber angenehm überrascht, als die Staubwolke verschwand und drei Kamele daraus hervortraten“. Mit den hervorgezauberten Kamelen setzen sie ihren Weg durch die Wüste fort. (277 f.)

Ein Entwurf zur Klassischen Walpurgisnacht enthält das folgende, bisher quellenmäßig nicht erklärbare ²⁾ Motiv: „Heißer Wind und Sand-

¹⁾ BrA 10, 269—321. Vgl. Insel-Ausg. 5, 315—503. Der Held heißt dort nicht Asem, sondern Hasan von Basra und ist Juwelier, nicht Färber. — Näheres über die Geschichte und ihre zum großen Teil indischen Motive bei Oestrup, a. a. O. S. 59 ff. und bei Littmann, Anhang zur Insel-Ausg. 6, 692 f.

²⁾ Vgl. Witkowski zu Nachlaß Nr. 45: „Heißer Wind und Sandwirbel, vulkanische Erscheinungen [?], schwerlich auf die Schilderung der Wüste bei Lucan, Pharsalia IX, zurückgehend.“

wirbel Der Berg scheint zu versinken.“¹⁾ Das Motiv vom Staub- und Sandsturm, der einen Zaubervorgang begleitet, ist ein Topos aus 1001 Nacht — die obige Stelle ist nur ein typisches Beispiel.

[2.] Man kommt an ein hohes Gebirge („schwarze Berge“). Der Magier schickt Asem aus, vom höchsten Gipfel den „schwarzen Staub“ zu holen, den er zum Goldmachen benötigt. Ein Vogel Rock trägt Asem herauf. An einem Seil läßt er den Sack mit eingesammeltem schwarzem Staub hinab.²⁾ Der Magier nimmt ihn in Empfang, reißt aber zugleich absichtlich das Seil herunter, mit dem Asem allein hätte zurückkönnen. So betrügt er ihn um seinen Anteil und überläßt ihn dem sicheren Verderben, dem Hungertod. (282)

Die Handlung folgt hier dem gleichen Erzählschema wie beim Aladdin-Märchen. Auch dort schickt der Zauberer einen Jungen aus, den Schatz zu holen, er allein könnte es nicht. Betrug hier wie dort. Auf Mephistopheles' Beschreibung des gefährlichen „Weges“ zu den Müttern erwidert Faust vorwurfsvoll (6249 ff.):

Du sprichst als erster aller Mystagogen,
Die treue Neophyten je betrogen;
Nur umgekehrt. Du sendest mich in's Leere,
Damit ich dort so Kunst als Kraft vermehre;
Behandelst mich, daß ich, wie jene Katze,
Dir die Kastanien aus den Gluthen kratze.

Eine Anspielung auch auf dieses Erzählschema, wie hier zu vermerken ist. Mephistopheles 6257: „Ich rühme dich eh' du dich von mir trennst“, schwer aus dem Zusammenhang zu erklären, steht vollkommen in Korrespondenz mit der entsprechenden Situation in der Aladdin- wie auch in der Asem-Geschichte: Schmeichelreden der Magier, bevor sie die Neophyten auf den Weg schicken, sie die Kastanien aus dem Feuer holen lassen.

[3.] Asem betet. Tötet eine Riesenschlange und läßt sich an Riemen, aus ihrem Balg geschnitten, vom Gipfel herunter. Dankgebet. 9 Tage Wanderung. Kommt an einen wundervollen Palast, bewohnt von zwei Schwestern, Töchtern eines Geisterfürsten, guten Zauberinnen. Asem glücklicher Gast. Bestes Einvernehmen, wachsende Freundschaft mit den Schwestern. Zu gewissen Zeiten darf er sein Zimmer nicht verlassen. Schließlich übertritt er dieses Gebot jedoch, und nun wird er zum erstenmal jener schönen Geisterprinzessin ansichtig, die Gegenstand seiner unendlichen Leidenschaft werden soll: „Eines Tages kam es ihm in den Sinn, dem Gebote der beiden Schwestern nicht zu gehorchen, und sich in ein Gebüsch zu schleichen. Wie groß war da sein Erstaunen, als er mitten in dem Wasserbecken des Gartens mehrere junge Mädchen, schön wie die Huri's, sich im Bade vergnügen sah. Asem bemerkte darunter besonders eine (!), von welcher er auf der Stelle bezaubert wurde. Er wartete, bis sie ihr Bad vollendet hatten; darnach sah er sie sich mit einem leichten Gewande bekleiden und in den Lüften verschwinden.“ (286)

¹⁾ Paralipomenon 125, WA I 15², 216₁₉.

²⁾ Bzgl. des Motivs: Erdesammeln zum alchimistischen Zweck vgl. unten S. 246 mit Anm. 1.

Die beiden Traumgesichte Fausts 6903 ff. und 7271 ff. wären hier zu vergleichen. Zunächst besonders 6906 f.: „Doch eine (!) läßt sich glänzend unterscheiden, / Aus höchstem Helden-, wohl aus Götterstamme.“ Ferner 7277 ff.:

Gewässer schleichen durch die Frische
Der dichten, sanft bewegten Büsche,
Nicht rauschen sie, sie rieseln kaum;
Von allen Seiten hundert Quellen
Vereinigen sich im reinlich hellen,
Zum Bade flach vertieften Raum.
Gesunde junge Frauenglieder...
Gesellig dann und fröhlich badend...

Die „Leda“ des Correggio, deren Einfluß die Kommentare allein geltend machen, weist kein „Wasserbecken“ auf, wie Goethe es hier schildert, auch nicht eine Vielzahl badender Schönen, sondern nur zwei.

[4.] Noch „mehrmals“ hat Asem Gelegenheit, diese Badeszene zu betrachten. „Die beiden Schwestern“, heißt es weiter, „die nichts von seinem Verstecke wußten, gewahrten mit Kummer, daß er unvermerkt hinschwand. Es kam endlich dahin, daß für sein Leben zu fürchten war: jetzo, von seinen Freundinnen gedrängt, bekannte er sein Vergehen, und wie die Liebe ihn dafür gestraft hätte. Sie stellten ihm die Thorheit dieser Leidenschaft vor, wie unsinnig es für einen Sterblichen wäre, auf eine der Töchter des Geisterkönigs, zu deren Vergnügungsortern dieses Schloß gehörte, sein Auge zu werfen. Asem aber erklärte, daß er unvermeidlich ins Grab sinken müßte, wenn er nicht zu dem Besitze (!) seiner schönen Unbekannten gelangte. Als sie nun sahen, daß ihr Kranker nicht anders zu heilen wäre, so trösteten ihn die beiden Schwestern.“ Sie sagen ihm die Mittel, wie er die Geisterprinzessin zum Bleiben zwingen könne, und: „der Liebesieche genas augenblicks durch diese Worte“. (286 f.)

Nachdem er Helena in der Zauberszene erblickte, ist Faust liebeskrank¹⁾, wahnsinnig²⁾, verlangt nach ihrem Besitz.³⁾ Er will sterben, wenn sie nicht die Seine wird: so v. 6493:

Verschwinde mir des Lebens Athemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —

Und ferner 7444 ff.:

Faust.

Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfassen,
Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen.

¹⁾ Paralip. 99 und 123¹ (WA I 15², 200, Variante zu Z. 64—66); v. 6568 f.; 7458 ff.; 7485 ff.
²⁾ v. 6500; 6568 f.; 7447; 7484.

³⁾ Paralip. 123¹ (WA I 15², 200 f.): „Faust... tritt exaltirt hervor und fordert von dem höchsten Anschauen ganz durchdrungen den Besitz (!) heftig von Mephistopheles“; v. 6557; 6560; 7443 ff.; 7485.

Chiron.

Mein fremder Mann! als Mensch bist du entzückt;
Doch unter Geistern (!) scheinst du wohl verrückt.

Vergleicht man dies mit den Bemühungen der Geisterprinzessinnen, dem liebeskranken, lebensüberdrüssigen Asem das „Unsinnige“, die „Torheit“ klarzumachen, die in dem Begehren des Sterblichen nach einer Geisterfürstin liegt, so ist der Gleichklang gewiß auffallend. Wie Chiron, beeindruckt von Fausts Leidenschaft, ihn zu „heilen“ beschließt durch Gewährung seiner Bitten, so wollen auch die beiden Schwestern schließlich den „Kranken heilen“. Krankheit, Wahnsinn, drohender Tod sind in aller Orient-Dichtung die typischen Merkmale der großen Liebesleidenschaft.¹⁾ Der Faust des Zweiten Teils wird als Liebender mit diesen orientalischen Zügen von Goethe gekennzeichnet, knapp und schlagwortartig. Das deutet auch auf Erinnerungen des Dichters aus der Divan-Zeit hin: orientalische Topoi sind es, die er hier verwendet.

[5.] Die beiden Schwestern verraten Asem, er könne die Tochter des Geisterkönigs dadurch zum Verbleiben im Schlosse zwingen, daß er ihr das Gewand oder ihren Gürtel²⁾ raubt: „Die Gelegenheit dazu säumte nicht, sich darzubieten; die jungen Nymphen entkleideten sich, und der verliebte Muselmann sprang nach dem Gürtel seiner Schönen und schwenkte ihn in die Luft. Die Uebrigen stürzten erschrocken . . . nach ihren Kleidern, und entflohen mit lautem Geschrei.“ (287)

Wieder werden wir an die Badeszenen im Faust erinnert. „Frau die sich entkleiden“, heißt es in der ersten (6904) — bei Correggio sieht man nur eine Schöne sich wieder ankleiden (es gibt außer der, an Land befindlichen, Leda überhaupt nur zwei Badende im Bild)! Die zweite Szene spielt, um auch diese Korrespondenz nicht zu vergessen, unter „Nymphen“ (7263 ff.). Endlich auch die Flucht der Begleiterinnen beim Nahen eines Freiers: „Die Mädchen fliehn verschüchtert“ (6913).

[6.] Die Tochter des Geisterkönigs ist nun im Schloß gefangen. Sie beweint ihr Schicksal und „stößt die zärtlichsten Bemühungen Asems und seiner Freundinnen zurück“. Erst allmählich gewinnt Asem ihre Zuneigung durch seine „Liebenswürdigkeit und äußere Anmuth“, seine „Zärtlichkeit“. (288)

Nachdem Helena von Proserpina die Erlaubnis bekommen hat, nach Sparta ins Haus des Menelaos zurückzukehren, sollte es gemäß dem Entwurf vom 17. Dezember 1826 [Paralip. 123¹] „dem neuen Werber [Faust] überlassen bleiben, inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne“.³⁾

¹⁾ Siehe oben S. 39 m. Anm. 3. Vgl. auch E. Staiger, Goethe. Bd 3, S. 458: „Die Leidenschaft für Helena überbietet zuerst so maßlos, daß wir sie kaum schon ‚Liebe‘ nach dem deutschen, dem Goetheschen Sprachgebrauch nennen dürfen.“

²⁾ Vgl. unten S. 236 zu Abschnitt 8.

³⁾ WA 15², 212 Z. 278 ff.

[7.] „Nach Verlauf einiger Monate ward er [Asem] der Gatte der schönen Prinzessin von den Fliegenden Inseln. Prachtige Feste wurden zur Feier dieser Hochzeit angestellt, und die freundliche Sorgfalt der beiden Schwestern erhöhte noch das Glück dieses seligen Paares . . . Zwei liebliche Söhne machten seine Glückseligkeit vollkommen.“ (288 f.)

Fausts Vermählung mit Helena (9570):

Gelockt auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest in's heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arkadisch frei sei unser Glück!

Soweit der erste Teil der „Geschichte Asems“. Der zweite, der das Verschwinden der Geisterprinzessin und ihre Wiedererlangung nach vielen Mühen schildert, beansprucht unser Interesse in noch höherem Maße. Hier tritt das Erzählschema vom „langen Weg“ in Erscheinung, und die Korrespondenzen mit der Helena-Handlung verdichten sich.

[8.] Asem bekommt Heimweh. Wunsch, seine Mutter wiederzusehen. Abschied von den Schwestern: das Paar übersiedelt nach Balsora. Freude der Mutter. Glückliches Leben drei Jahre lang. Asem löst ein den Schwestern gegebenes Versprechen ein: er reist nochmals zu ihnen auf Besuch. Während seiner Abwesenheit soll die Mutter das „Zaubergewand“ seiner Frau verwahrt halten, damit diese nicht nach ihrer Heimat fliegen könne. Doch versteht die Geisterprinzessin der Mutter das „Luftkleid“ (292) abzulisten: „Sobald sie das Gewand in ihrer Gewalt hatte, eilte sie sich damit zu bekleiden, dann schritt sie plötzlich in den Hof des Palastes hinab, nahm hier ihre beiden Kinder in ihre Arme, und ehe man daran denken konnte, sie zurückzuhalten, schwang sie sich mit ihnen, vor den erstaunten Blicken der Sultanin [Sobeide] und ihres ganzen Gefolges, in die Lüfte. Als sie so hoch gestiegen, daß es nicht mehr möglich war, sie zu erreichen, rief sie herab: ‚Lebet wohl, liebe Mutter, ich trage es euch auf, meinen Gemahl zu trösten; saget ihm, daß ich nie aufhören werde, ihn zu lieben, daß aber die Sehnsucht, die Meinigen wiederzusehen, mich zwingt, ihn zu verlassen; wenn er mich so sehr liebt, daß er nicht ohne mich leben kann, so soll er mich auf den Inseln Waak al Waak wiedersuchen.‘ [Absatz.] Mit diesen Worten flog sie dahin, verlor sich in die Wolken, zeigte sich noch einen Augenblick und entschwand endlich Aller Augen.“ (293 f.)

Bei der Szene des Gürtelraubs [5.] sprach die Geschichte nicht von einem „Gewand“, sondern lediglich vom „Gürtel“, den Asem in seine Gewalt brachte. Erst jetzt wird klar, daß es sich um ein Zauberkleid handelt — mit ihm angetan vermochten die Geisterfrauen zu fliehen, d. h. fortzufliegen. (Auch das wird erst hier deutlich.) Für das Zauberrequisit der Helena-Handlung, das der Symboldeutung so reichen Stoff zur Auslegung darbot, findet sich also an dieser Stelle der Asem-Geschichte die Quelle. Helenas Gewand, das Faust nach ihrem Verschwinden auf Phorkyas' Geheiß festhält, das ihn dann „in die Höhe hebt“ und fortführt (nach 9954) — es ist das magische „Luftkleid“, das „Luftgewand“ aus 1001 Nacht! Einer orientalischen Erzählung entnommen ist der Zauber, mit dem die Helena-Handlung schließt, mit dem der 4. Akt dann beginnt. (Daß das Gewand sich

bei Goethe in Wolken auflöst, um Faust zu entführen, ist zunächst einfach ein Erfordernis der Bühne: ein Wolkentragwerk kennt die Bühnentechnik, nicht ein tragendes Gewand; im übrigen scheint auch dieses gleichfalls aus der Quelle herausgesponnen: die Geisterprinzessin schwingt sich durch ihr Gewand in die Lüfte und „verliert sich dann in die Wolken“. Ganz besonders weist der Zug, daß die Geisterprinzessin „sich noch einen Augenblick zeigt“, ehe sie endgültig verschwindet, auf den Anfang des 4. Akts von Faust II. Der „Wolke Tragewerk“, das Faust herbeiführte, hebt sich wieder in die Lüfte und zeigt vor seinem Verschwinden noch einmal „die holde Form“ der von Faust geliebten beiden Frauengestalten. Der seelenhafte Ton des Abschieds, der das Entschweben der Geisterprinzessin rührend kennzeichnet, hat sich Goethes Phantasie tief eingeprägt. Übertragen in die universelle Sprache des Faust klingt in dem Eingangsmonolog zum 4. Akt dort die schlichte Schönheit des 1001-Nacht-Märchens auf.

[9.] „Nichts vermöchte die Verzweiflung Asems zu schildern, als er [bei seiner Rückkunft] den schmerzlichen Verlust vernahm, welchen er erlitten hatte: ein furchtbarer Wahnsinn bemächtigte sich seiner und beraubte ihn für einen Augenblick des Bewußtseins seines Unglücks.“ (294 f.)

Wahnsinn und Ohnmacht hier wieder als typische Merkmale der Liebesverzweiflung des Orientalen. Aufs neue wird deutlich, wie das „Paralysiert“-werden Fausts nach dem Verschwinden Helenas (1. u. 2. Akt) einen orientalisierenden Zug darstellt.

[10.] „Als er wieder zu sich gekommen war . . . faßte er auf der Stelle den Entschluß, seine Frau . . . aufzusuchen, und sollte er ihretwegen auch die ganze Erde durchlaufen. Vergeblich stellte man ihm vor, die Entfernung der Inseln Waak al Waak von Balsora wäre so groß, daß man nicht weniger als hundert und funfzig Jahre bedürfte, um die Reise dahin zu vollenden, er bestand hartnäckig auf seinem Vorsatz, und nichts konnte ihn davon abwendig machen.“ (295)

Der Entschluß, den „langen Weg“ zur Einholung seiner Heroine zu gehen. Nichtachtung der Schwierigkeiten: Menschenmöglichkeiten übersteigende Entfernungen von Raum und Zeit. Im Inhaltlichen parallel verläuft der Dialog zwischen Faust und Mephistopheles im 1. Akt (Finstere Galerie): Warnungen vor den Schwierigkeiten des Weges zu den Müttern (vgl. 6214; 6246). Auch von dem zweiten Weg zu Helena sollte ursprünglich Mephistopheles abraten, doch „Fausts Leidenschaft zu Helena bleibt unbezwinglich“. ¹⁾ Vgl. eine Skizze zu 7249ff.: „Faust (am Peneus) Noch ist ihm nicht geholfen Alles hat nicht an sie herangereicht“ etc. ²⁾ Ebenso Paralip. 162: „Ahnung großer Entfernung der Zeit und des Raumes.“ ³⁾

¹⁾ Paralipomenon 99, WA I 15², 189.

²⁾ H²⁵, WA I 15², 48.

³⁾ WA I 15², 227.

[11.] Gebet. Abreise. Zum Palast der beiden Schwestern [1. Station]. Auch diese stellen Asems Vorsatz als für einen Menschen unausführbar hin. Wiederholte Bitten der Schwestern, von der gefährlichen Unternehmung abzustehn. Asem bleibt unerschütterlich. Gerührt von Asems Liebessehnsucht, entschließen sie sich zu raten und zu helfen. Sie weisen ihn weiter, an zwei Oheime, „welche mächtige Geister waren“. (296)

Fausts langer Weg zu Helena ist dadurch charakterisiert, daß er nicht sowohl zahlreiche Abenteuer zu bestehen hat — nach Art der Argonauten, des Odysseus oder Sindbads —, als daß er viele Male von Station zu Station weitergereicht wird. Jedesmal ist es ein Geisterwesen, das ihm Rat erteilt, ihn ans nächste verweist. (Die Stationen: Mephistopheles — Homunculus — Sphinx — (Nymphen) — Chiron — Manto — Persephoneia.) Die auffällige Ähnlichkeit des nun folgenden Teils der Asem-Geschichte mit Faust besteht darin, daß auch Asem von einem ratenden Geist zum andern geschickt wird, ohne daß er eigentliche Abenteuer besteht. Überall wird ihm dabei die Schwierigkeit, das „Unmögliche“ (296) seiner Reise vor Augen gehalten — auch dieser Zug oft bei Faust („Den lieb’ ich, der Unmögliches begehrt“ 7488 etc.).

[12.] Reise zum ersten Geister-Oheim [2. Station]. Palast. Ehrwürdiger Greis unter einer zierlichen Säulenhalle. Rät energisch ab: „Die Reise, welche du vorhast, ist mit zahllosen Gefahren verbunden; sie geht durch dürre, mit wilden Thieren bevölkerte Wüsten; das unbebaute, ausgetrocknete Land bringt keine Früchte hervor, und vergeblich würdest du, vor Durst verschmachtet, dich zu erfrischen suchen, keine wohlthätige Quelle würde sich deinen trostlosen Blicken darbieten.“ Endlich würde die 150 Jahre dauernde Reise Asems Lebenszeit übersteigen. (298)

An diese Warnungen erinnert nicht sowohl im Detail als im Stil Mephistopheles’ Schilderung der Reise zu den Müttern und ihrer Gefahren („In’s Unbetretene, Nicht zu Betretende . . . Öd’ und Einsamkeit“ etc. 6222 ff.).

[13.] Da er Asem nicht wankend machen kann, entschließt sich der Greis zur Hilfe. Er kann ihn aber auch nur zur nächsten Auskunftsstelle schicken. Befiehlt einen dienenden Geist durch Beschwörung herbei. Der soll Asem zu seinem Bruder bringen. „Der Geist . . . setzte Asem auf seine Schulter, schwang sich mit ihm in die Lüfte.“ (299)

Motiv zu vergleichen: Faust sitzt bei Chiron auf (7333 ff.).

[14.] Ankunft bei dem zweiten Oheim-Geist [3. Station]. Wiederum Abraten von der Reise. Zorn über Asems Hartnäckigkeit. Mitleid mit seiner Verzweiflung. Beschluß zu helfen. Dienende Geister werden herbeizitiert. Binnen eines Tages tragen sie Asem „von Gebirge zu Gebirge, von Wüsten zu Wüsten, bis an die Grenzen ihres Gebietes; dort müssen sie ihn verlassen, denn es ist ihnen nicht erlaubt, weiter zu gehen und sie wagen es nicht, den Fuß in das Reich der Geister zu setzen, welche mächtiger sind, als sie, und deren Zorn sie fürchten“. (300)

Bei der Reise zur Klassischen Walpurgisnacht wird Faust von Geisterwesen ins Geisterreich getragen, durch die Luft! Auch das Motiv, daß Mephistopheles sich in das fremde Geisterreich nicht recht hineintraut (6970 f; vgl. 7139; 7143), erscheint hier parallel.

[15.] Ankunft im Lande Kafoor. Asem trifft drei Männer [4. Station]. Ihnen listet er drei Zaubergegenstände ab: eine Tarnkappe; eine Trommel, auf deren Erklängen alle Geister dem Besitzer zu Gebote stehen; drittens einen Ball: dieser „vermag jemand in einem Augenblicke von einem Ende der Erde nach dem andern zu versetzen; er vollendet in zwei Tagen einen Weg von zweihundert Jahren. Man darf ihm nur den Ort andeuten, wohin man gebracht sein will: sogleich erhebt er sich und durchfliegt den Zwischenraum mit so reißender Schnelligkeit, wie ein Sturmwind“ (304). Asem „setzte sich in das Schifflein, welches an den Ball befestigt war, und sprach den Ort aus, wohin er wollte, und der folgsame Ball erhob sich sogleich, und durchflog den Raum mit Windesschnelle“. (304)

Die Luftreise von Faust, Homunculus, Mephistopheles geht an sich mit einem Zaubermantel vor sich.¹⁾ („Eilmantel“ nennt ihn Paralip. 123¹, wo auch von der „Pfeilschnelle des Flugwercks“²⁾ gesprochen wird: „Windesschnelle“ bei Asem!) Erichtho aber sieht einen „Ball“ kommen, als sie die „Luftfahrer“ gewahrt (7034 f.):

Doch, über mir! welch unerwartet Meteor?

Es leuchtet und beleuchtet körperlichen Ball.

Eine Kühnheit bedeutet es gewiß, wie der Dichter hier von einem „Ball“ spricht; es ist doch fast wie eine Metamorphose des Mantels zum Luftballon. „Mantelballon“ sagt Erich Schmidt, um die Sache notdürftig zu bereinigen. Schwerlich könnte aber etwa ein Maler drei auf einem Zaubermantel Fliegende in Form eines Balls darstellen! Das unbekümmerte Phantasiespiel wird erst erklärlich, wenn man in Betracht zieht, daß eine literarische Anregung hier die Wortprägung bestimmt hat: natürlich denkt Goethe an den Zauberball aus 1001 Nacht. Mit einem Ball fliegt Asem, und zwar ins „Gebiet der bösen Geister“, wie wir sehen werden!

[16.] Als die drei Männer Asem mit den Zaubergegenständen fortfliegen sahen, riefen sie ihm zu, er möge umkehren. „Aber vergeblich schrien sie aus allen ihren Kräften, Asem war schon zehn Tagesreisen weit von ihnen.“ (305)

Drastische Charakteristik des besonderen Tempos in diesem Märchengeschehen. Goethe macht von dem gleichen Zug glücklichen Gebrauch. Die sechs Worte, mit denen Manto dem Chiron entgegnet: „Den lieb’ ich, der Unmögliches begehrt“ (7488), erreichen diesen schon gar nicht mehr: „Chiron ist schon weit weg.“

¹⁾ „Der alte Mantel mag das Flugwerck seyn“, sagt Homunculus in einer Skizze zu 6983 ff. (WA I 15², 42). Endgültiger Text:

Den Mantel her,
Und um den Ritter umgeschlagen!
Der Lappen wird cuch, wie bisher,
Den einen mit dem andern tragen,
Ich leuchte vor.

„Wie bisher“: Mit dem Zaubermantel ging es auch im 1. Teil zu Auerbachs Keller. Die Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit (Paralip. 63. WA I 15², 174) sah vor, daß Faust und Mephistopheles auf dem Mantel nach Augsburg zum Kaiserhof reisen sollten.

²⁾ WA I 15², 203.

[1001 Nacht]

[17.] Asem landet mit seinem Ball: Er rührt die Zaubertrommel. Eine Geisterstimme verkündet ihm darauf, daß er „jetzt in dem Gebiete der bösen Geister“ sei. Er müsse nun zu Fuß weiter. (305 f.) Asem gelangt nun „in eine von Schlangen, Drachen und wilden Thieren wimmelnde Wüste. Erschüttert von diesem furchtbaren Anblicke, schlug er leicht auf seine Trommel: ‚Was ist dieß für ein Land?‘ fragte er. ‚Es ist das Land der Drachen‘, antwortete die [Geister-] Stimme. ‚Sei auf deiner Hut, und verweile nicht in diesem gefahrvollen Lande... Die Geister dieser Gegend sind die grimmigsten aller, und ihre furchtbaren Höhlen sind von wilden Thieren erfüllt.“ (306) Asem setzt nun die Tarnkappe (!) auf und „durchschritt so die grauenvolle Wüste, ohne Gefahr, von einem ihrer scheußlichen Bewohner angefallen zu werden, deren entsetzliches Gebrüll (!) ihm gleichwohl ein wenig bange machte. Er erreichte endlich das Ufer des Meeres, und erblickte in der Ferne die Inseln Waak al Waak“. Frage an die Geisterstimme, wie er nach den Inseln gelangen könne. „Das vermagst du nicht ohne die Hülfe eines ehrwürdigen Weisen, welcher eine Einsiedelei am Fuße des Gebirges bewohnt, welches du in der Ferne siehst... Verschweig dem Greise nichts von deinen Abenteuern; denn er allein kann dir das Mittel angeben, über dieses Meer zu gelangen.“ (307) Asem begibt sich zu dem alten Einsiedler. Freundliche Aufnahme. [5. Station.] Gespräch: „Was bewegt dich, mein Sohn, eine so schwierige Reise zu unternehmen?“ (308) Asem erzählt seine Geschichte, schildert seine „glühende Sehnsucht“, nach jenen Inseln zu gelangen. Erstaunen des Weisen über das gefährliche

[Faust]

Der „Ball“ mit den „Luftfahrern“ landet — wie Erichtho verkündet — im Geisterreich der Klassischen Walpurgisnacht. Man ist jetzt [das Folgende nach Paralip. 123¹)¹] auf der „Fläche Thessaliens... auf der Haide“. „Verwirrte Unterhaltung“ Fausts mit Sphynx, Greif, Ameise. „Empusa tritt hervor... Nun erscheinen unzählbar vermehrt Sphynxe, Greife und Ameisen... Hin und her... rennen... die sämtlichen Ungethüme (!) des Alterthums, Chimären, Tragelaphe, Gryllen, dazwischen vielköpfige Schlangen in Unzahl. Harpyen flattern... Der Drache (!) Python selbst erscheint im Plural (!) und die stymphalischen Raubvögel... schnurren... vorbey... Sirenen... Unsere Reisenden aber, an solchen Geisterspuk mehr oder weniger gewöhnt, lassen das alles fast unbemerkt (!) um sich her summen (!)... Nähe des Meeres... Nereiden und Tritonen... laden... die ganze Gesellschaft aufs dringendste sich in den mannigfaltigen Meeren und Golfen, auch Inseln und Küsten der Nachbarschaft ins gesamt zu ergötzen. (203—205) Faust... ist zum Chiron getreten, der als benachbarter Gebirgsbewohner (!) seine gewöhnliche Runde macht. (Vgl. v. 7195—7213: Sphinx verweisen Faust an Chiron.) Ein ernst pädagogisches Gespräch... Als nun Chiron das Begehren und die Absicht von Faust erfährt, erfreut er sich doch auch wieder einmal einen Mann zu sehen der das Unmögliche verlange. [Variante: Dieser fragt ihn zuletzt um seine Absichten und Geschäfte, billigt das große Unternehmen sich der Helena nochmals zu bemächtigen. Habe er doch immer auch an seinen Zöglingen solchen Unternehmungsgeist gebilligt.] Zugleich bietet er dem modernen Helden Förderung und Leitung an, trägt

¹) Siehe WA I 15², 203 ff.

Vorhaben: „Ich will dir das Mittel angeben, jene Inseln zu erreichen, weil deine Sehnsucht dahin so groß ist ... Gott wird ver-gönnen, daß dir diese Unternehmung gelingt, wie gefahr-voll sie sei. Morgen, mein Sohn, wollen wir nach jenen Bergen reisen, und sollst du dieses wundervolle Meer überfahren.“ Mit Anbruche des Tages machte der Einsiedler sich mit Asem auf den Weg.“ (308f.) Sie gelangen auf eine Anhöhe. „Der Einsiedler zündete Feuer an, warf einiges Räucherwerk hinein, und sprach mehrere für Asem unverständliche Worte aus. Kaum hatte er seine Beschwörungen beendigt, als die Wolken sich schwärzten, ein heftiger Sturm sich erhob, bleiche Blitze die Wolken zerrissen, und Donnerschläge in dem ganzen Gebirge widerhallten... Das Ungewitter besänftigte sich endlich, das Getöse schwieg, und der Greis wandte sich zu Asem mit den Worten: „Geh jetzo hinaus und betrachte das Meer, welches dir undurchschiffbar erschien.““ Asem stieg wieder auf den Gipfel des Berges und blickte neugierig nach dem Meere hin: sein Erstaunen konnte nicht größer sein, als er nicht die geringste Spur mehr von demselben erblickte. Vergeblich suchte er noch ein Ueberbleibsel dieses Meeres, dessen Unermeßlichkeit ihn zuvor so erschreckt hatte“ (309f.). Durch den Zauber des Weisen hat sich das Meer verflüchtigt; man muß annehmen, der Meeresboden hat sich gehoben, denn Asem wandert nun trockenen Fußes zu den ersehnten Inseln. Am Ziel angelangt trifft er auf eine alte Frau (310), die ihm zur Wiedervereinigung mit seiner Gemahlin verhilft. Sie ermöglicht es ihm, die Auseinandersetzung mit der Geisterkönigin (!) zu bestehen, an deren Hof (!) sich seine Gattin in Gefangenschaft (!) befindet.

ihn auf breitem Rücken kreuzweis hin-über herüber durch alle Furthen und Kiese des Peneus... So gelangen sie abwärts bis an den Fuß des Olympus... Manto.“ (208–210)

Motiv des Erdbebens. Mitten im Fluß (Peneus) erhebt sich ein Berg (7503 ff.). Im Paralip. 123¹, dem wir bisher folgten, findet es sich in dieser Reihenfolge: Ankunft — Ungeheuer — Erdbeben, Bergentstehung — Chiron — Manto. Das Schema von Januar 1830 zeigt die gleiche Abfolge wie im Asem-Märchen: Ankunft — Ungeheuer — Chiron — Beschreibung des Berg-wachsens — Manto.¹⁾

Faust und Manto „gelangen endlich zu dem unabsehbaren... Hoflager der Pro-serpina“.²⁾

¹⁾ Paralipomenon 124, WA I 15², 215.

²⁾ Paralipomenon 123¹, WA I 15², 210.

Betrachten wir die Übereinstimmungen in Abschnitt 17 näher: Auf dem Wege zu ihrer Heroine gelangen Faust wie Asem durch die Luft mit einem „Ball“ fliegend in ein „Gebiet der bösen Geister“. Die ausführliche Skizze, der wir nun folgten¹⁾, zeigt ganz eindeutig, daß Goethe seinen Helden ursprünglich eine Ansammlung von gespenstischen Unholden durchwandern lassen wollte: „versammelte Gespenster und Ungethüme“ heißt es ausdrücklich.²⁾ Entsprechend traf er seine Auswahl aus der griechischen Mythologie: hier finden wir nur gefährliche Gestalten.³⁾ In Übereinstimmung mit der Asem-Geschichte treten in unserem Entwurf Drachen „im Plural“ auf, „Schlangen in Unzahl“ („Land der Drachen“ . . . „von Schlangen wimmelnd“ heißt es in 1001 Nacht). Die Ausführung behielt davon nur die Lernäa bei. Bezeichnend für des Dichters Intention, Faust als einen im Stile von 1001 Nacht durch gefährliches Zauberland Reisenden darstellen zu wollen, ist besonders auch die Zitation der Empusa, deren „garstige“ Eigenschaft darin besteht, einsame Reisende durch möglichst häßliche Masken zu erschrecken. Als für Asem die Situation zu gefährlich wird, verbirgt er sich unter der Tarnkappe, damit er nicht von den brüllenden Ungeheuern gesehen und „angefallen“ werde. Ähnlich ist der Zug, wenn in Goethes Entwurf die „Reisenden“ den Geisterspuk „fast unbemerkt um sich her summen lassen“ — beinahe gleich das Dante entlehnte Motiv: Faust begegnet der Gorgo und wird daraufhin von Manto mit einem „Schleyer“ bedeckt, um drohender Vernichtung an Leib und Seele zu entgehen!⁴⁾ Übrigens ist auch die ‚Geräuschkulisse‘ zu beachten. Dem Asem macht das „entsetzliche Gebrüll“ der „scheußlichen Bewohner“ auf seinem Wege „bange“. In Paralip. 123¹ hören die Reisenden die Stymphaliden „schnurren“, die Sirenen „singen, klingen, rauschen, pfeifen“, die Kraniche „kreischen“, die Lamien „sprechen und singen“, endlich den ganzen „Geisterspuk“ um sich her „summen“, wobei sie sich nur „mehr oder weniger“ daran gewöhnt haben.

Bei der Ausführung, die einige Jahre später erfolgte, änderte Goethe den Grundplan dahin, daß Faust selber nicht mehr den Weg durch „sämtliche“ schlimmste Ungeheuer nimmt, sondern nur noch einer Auswahl von leidlicheren Gestalten begegnet: Sphinxen, Sirenen, Ameisen, Greifen und Nymphen. Dazu wird neu das Motiv eingeführt: die drei Luftwandler

¹⁾ Paralipomenon 123¹, WA I 15², 203 ff.

²⁾ Ebd. S. 210 Zeile 250 f.

³⁾ Aus dem einen Monat vor Paralip. 123¹ geschriebenen Schema Paralip. 99 (9. Nov. 1826) geht gleichfalls hervor, daß ursprünglich nur an eine Ansammlung von „Ungeheuern und Mißgestalten“ gedacht war: „... 11. Antike Walpurgisnacht in Thessalien auf der Pharsalischen Ebene... 13. Mephistopheles mit den antiken Ungeheuern und Mißgestalten findet sich zu Hause. Ad 13. Centauren, Sphynxe Chimären, Greife, Sirenen, Tritonen und Nereiden, die Gorgonen, die Graien.“ Auch die Meeresgestalten sind hier also als „Ungeheuer“ gedacht (WA I 15², 189).

⁴⁾ WA I 15², 210.

„trennen sich“ nach ihrer Ankunft in der Pharsalischen Ebene.¹⁾ Mephistopheles hat nun allein die Menge der eigentlichen „Ungetüme“ zu passieren (Greif, Ameisen, Arimaspen, Sphinx, Sirenen, Stymphaliden, Lernäa, Lamien²⁾, Empuse, Phorkyaden). Dennoch sah Goethe auch jetzt noch Fausts Weg zu Helena in dieser Phase als einen Gang an Schreckgestalten vorüber; wurden doch die Verse 7191–94 (Mephistopheles) in einer Skizze (H¹⁸) noch von Faust wie folgt gesprochen:

Solch Ungeheuer hätt[e] ich verflucht
Das Unvernünftige scheint unmöglich
Da wo man die Geliebte sucht
Selbst Ungeheuer sind erträglich.³⁾

Deutlicher als in der Ausführung entspricht auch im Entwurf [Paralip. 123¹] das Topographische der Situation in der Asem-Geschichte. Asem „durchschreitet eine grauenvolle Wüste“, Faust gelangt auf eine „Fläche“, die als „Haide“ bezeichnet wird.⁴⁾ An die „Wüste“ grenzt in der Asem-Geschichte das Meer, man sieht Ufer und Inseln — Meer, Küste, Inseln liegen auch im Gesichtskreis der Szenerie im Faust-Entwurf. Ein Gebirge ist in der Nähe, in dem Asem einen „ehrwürdigen Weisen“ aufsucht. Faust aber konsultiert Chiron, der das „benachbarte Gebirge bewohnt“: eine der frappierendsten Korrespondenzen.⁵⁾ Der weise Einsiedler verhilft Asem dazu, trocknen Fußes über das Meer zu gelangen, Chiron trägt Faust „kreuzweis hinüber herüber (!) durch alle Furthen und Kiese des Peneus“! In beiden Erzählungen tritt das gänzlich ausgefallene Motiv des alle Naturgesetze brechenden geologischen Geschehens auf. Das Meer wird zum Land durch den Zauber des Einsiedlers im Asem-Märchen. Also Hebung des Meeresbodens. In der „breit und weiten Ebene“ des Walpurgisnacht-Entwurfs „bläht sich die Erde auf“⁶⁾ und hemmt den Fluß Peneus! (Ausführung: Mitten im Fluß wächst der Berg; v. 7503 ff.)⁷⁾ Ausdrücklich wird dieser Vorgang als „Märchen“ bezeichnet, — das ist schon fast wie eine Andeutung auf die ursprüngliche Herkunft des Motivs (7819 f.):

Oreas: Dergleichen Märchen seh' ich oft entstehn
Und plötzlich wieder untergehn.

¹⁾ Paralipomenon 124. 125. WA I 15², 215 f.

²⁾ Auch mit den Lamien sollte sich nach Paralip. 123¹ Faust auseinandersetzen (WA I 15², 209). ³⁾ WA I 15², 46.

⁴⁾ „Höhlen von wilden Thieren erfüllt“ hat Asem zu passieren. Höhlen begegnen gleichfalls in diesem Entwurf zur Klassischen Walpurgisnacht: „Aus mehreren Klüften lecken flüchtige Flammen“ (Z. 180), aus „klaffenden Schlünden“ wimmeln Pygmäen (Z. 195).

⁵⁾ Völlig klar kommt die topographische Struktur nochmals im Szenar Paralip. 125 (6. Februar 1830) zur Erscheinung: „Pharsalische Ebene Links der Peneus Rechts das Gebirg . . . Buchten des ägäischen Meers“ (WA I 15², 216).

⁶⁾ WA I 15², 206.

⁷⁾ Vgl. auch Anaxagoras 7911 ff.: „Hat mein Flehn / Nach jenen Höhn / Die Ordnung der Natur gestört?“

Schließlich besteht noch die weitgehende inhaltliche Parallelität zwischen dem Gespräch Asems mit dem Einsiedler und Fausts mit Chiron: Frage nach Absichten und Geschäften, sehnsüchtiger Bericht, Billigung gefährlichen Unternehmens, tätige Hilfe.

Ein Gleichklang zeigt sich auch darin, daß beide Helden durch Geisterstimmen zu den weisen Männern gewiesen werden: Asem durch den unsichtbaren Geist der Zaubertrommel, Faust durch die Sphinx. Übrigens haben die Sphinx nicht nur an dieser Stelle der Handlung die Funktion wie die Stimme der unsichtbaren Geister, die Asem auf dem gefährlichsten Stück seiner Reise begleitet. Genau wie diese Stimme Asem zu mehreren Malen Auskünfte gibt, ihm im Dickicht des Geister- und Drachenlandes seine Fragen bezüglich des Wer, Wo, Was, Wohin etc. beantwortet, so sind auch in der Klassischen Walpurgisnacht die Sphinx die wesentlichen Auskunfterteiler zur Orientierung der Reisenden Faust und Mephistopheles. Es ist das von Wichtigkeit; wenn wir eine schwierige Stelle, um die man sich viel bemüht hat, recht verstehen wollen, sollte diese Tatsache auch in Betracht gezogen werden. Die ersten Worte, welche die Sphinx sprechen, sind diese (7114f.):

Wir hauchen unsre Geistertöne
Und ihr verkörpert sie alsdann.

Der zweite Vers bezieht sich, wie Buchwald¹⁾ gewiß richtig erkannt hat, zunächst auf die gleich folgende Deutung des Wesens von Mephistopheles (7134ff.) durch die Sphinx. Die Sphinx deuten aber auch weiterhin eine Vielzahl der Erscheinungen: die Sirenen (7154f., 7161ff.), Chiron (7199ff.), Stymphaliden (7218ff.), Lernäa (7226ff.), Lamien (7235ff.), sich selbst (7240ff.), Seismos (7530ff.). Die beiden Verse, die Goethe übrigens nachträglich einfügte, weisen doch wohl expositionell auf die dramatische Funktion der Sphinx in der Klassischen Walpurgisnacht überhaupt: diese sind hier freundliche Kündler dessen was erscheint, nicht, wie man sie zu kennen gewohnt ist, gefährliche Rätselfrager. Nirgends geben sie ein Rätsel auf²⁾, sie sprechen, wie man sich leicht vergewissern kann, überhaupt nur Deutungen aus, Deutungen dessen, was sie „selbst gesehen“ (7576) . . Daß dieses Künden, Deuten, Ratgeben³⁾ mit den befremdlichen Worten bezeichnet wird — befremdlich, weil die Sphinx ausgesprochen „groß, tüchtig“ (7182) und „gesund“ sind (7149) —: „Wir hauchen (!) unsere Geistertöne“, kann man erklärbar finden, wenn man an die unsichtbare Geisterstimme

¹⁾ S. 476; vgl. Hamburger Ausg. 3, 564.

²⁾ Auch nicht auf Mephistopheles' ausdrückliches Ersuchen 7131. Was hierauf folgt, ist kein „Rätsel“, wie Buchwald und andere meinen: die Sphinx geben ja selbst die Lösung vorweg; es ist vielmehr eine Deutung. Vgl. Trunz, Hamburger Ausg. a. a. O.

³⁾ Die Sphinx beantworten Fausts Frage nach Helena und weisen ihn an Chiron; sie warnen ihn vor den Sirenen; raten Mephistopheles zum Verbleiben (7142); weisen ihn an die Lamien (7234; 7240).

der Asem-Geschichte denkt. Diese kündigt, deutet, rät in der gleichen Weise und ist dabei durchaus nur Ton, Geisterton. Um sie zu befragen, schlägt Asem jedesmal „leise auf die Trommel“, leise aus Furcht vor den Ungeheuern ringsum; entsprechend leise stellt man sich auch die Antwort vor. Erinnerung an diesen Märchenzug mag Goethe zu jener Charakteristik geleitet haben, für die es jedenfalls eine andere Erklärung bisher nicht gibt.

Von den weisen Gebirgsanwohnern (Einsiedler — Chiron) werden beide Helden in gleicher Weise zu einer alten Frau geschickt. Diese ist für jeden die letzte Mittlerin, um an den Hof der märchenhaften Königin zu gelangen (Königin der Geister, Königin der Schatten), in deren Gewalt ihre überirdische Geliebte sich befindet. Helena sollte von Persephoneia durch eine oratorische Leistung losgebeten werden, die Goethe wegen ihrer Schwierigkeiten schließlich unausgeführt ließ. Manto sollte die Verhandelnde sein.¹⁾ Noch in diesem Zuge sehen wir den Dichter auf den Spuren der Asem-Geschichte. Wenden wir uns deren Schluß zu, so finden wir zunächst:

[18.] Die alte Frau — sie ist die Amme der Geisterkönigin — nimmt sich des Helden an, nachdem er ihr seine Geschichte anvertraut hat. Sie verbirgt ihn in ihrem Hause, er darf sich als Sterblicher in der Geisterstadt nicht zeigen, ohne Gefahr für sein Leben zu laufen. Erquickender Schlaf Asems. (311) Am folgenden Tag begibt sich die Amme zur Königin. Sie kommt in eine Gerichtsszene: gerade wird beschlossen, Asems Gemahlin „qualvoll tödten zu lassen, um mit ihrem Blute die ihrem erlauchten Geschlecht angethane Schmach abzuwaschen“. (Wegen der „Mißheirat“ mit einem Sterblichen.) Die Amme tritt als Verteidigerin der Prinzessin auf: es sei „nicht erlaubt, einen bloßen Fehltritt durch ein so entsetzliches Verbrechen zu bestrafen“. (312 f.)

Im Paralip. 123¹ lesen wir: Die „sinnige, wohldenkende Tochter des Tiresias, Manto“ geleitet Faust zum „Orkus“, zum „Hoflager der Proserpina; hier giebt es zu gränzenlosen Incidenzien Gelegenheit. . . Die Rede der Manto als Vertreterin (!) muß bedeutend seyn“. Manto erinnert daran, daß Helena „schon einmal die Erlaubniß gehabt ins Leben zurückzukehren, um sich mit dem frühgeliebten Achill zu verbinden“! (Vgl. den vorhergehenden Aufenthalt der Geisterprinzessin im Menschenbereich, als Gattin Asems.) Proserpina erteilt ihr „Jawort“, während sie „die Bittenden an die drey Richter (!) verweist“.²⁾ Paralip. 124 (von Anfang 1830) zieht das zusammen: „Unterirdisch Reich Verhandlung Rede der Manto Abschluß die drey Richter.“³⁾

¹⁾ So in allen einschlägigen Goetheschen Entwürfen (Paralip. 123¹, 123², 124, 125, 157). Wenn Goethe am 15. Jan. 1827 zu Eckermann sagte, Faust solle die Rede an Proserpina halten, so braucht das nicht Irrtum Eckermanns zu sein. Goethe stellte die Schwierigkeiten der Rede dar; Manto zu erwähnen, von der Eckermann nichts wissen konnte, mochte ihm widerstreben. Die Rede war im Sinne Fausts, so sprach G. auch einfachheitshalber von einer Rede Fausts.

²⁾ WA I 15², 210 f.

³⁾ WA I 15², 215.

[19.] Der Schluß der Asem-Geschichte verläuft so, daß der Held mit Hilfe der Amme und seiner Tarnkappe die Geisterprinzessin aus dem Gefängnis befreit. Auf der Flucht aber wird das Paar verfolgt. Die zürnende Königin hat ihr ungeheures Geisterheer mobilisiert, das ihnen bald auf den Fersen ist: „Schon hörte er das Kriegsgeschrei, unterschied die Fahnen, und beim Blinken der feindlichen Lanzen konnte er weder an Vertheidigung denken, noch schnell genug entfliehen. Was konnte ihm sein Muth gegen ein so mächtiges Heer helfen? Er ergriff also seine Trommel, und ließ sie gewaltig ertönen, so daß auf der Stelle Legionen (!) von Geistern die Ebene erfüllten, in einem Augenblick in Schlachtordnung geschaart standen, und kühnlich dem Heere der Königin entgegen zogen. Hierauf erhob sich der furchtbarste Kampf, den man noch bis auf diesen Tag gesehen hatte, denn es waren nicht Menschen, sondern alle Geister der Erde, die gegen einander fochten. Die Streiter Asems errangen endlich den Sieg, und die Königin wurde mit ihrem Gefolge gefangen.“ Versöhnung, Reue der Königin, Friede. „Die sieglosen und sieghaften Geisterschaaren trennten sich, vollkommen zufrieden mit einander.“ (317 ff.) Glücklicher Verein. Freudenfeste.

Noch diese Geisterschlacht hat auf Goethe inspirierend gewirkt und ihre Spuren in dem frühen Entwurf zur Klassischen Walpurgisnacht [Paralip. 123¹] hinterlassen: „Das chemische Menschlein, an der Erde hinschleichend, klaubt aus dem Humus eine Menge phosphorescirender Atome auf. . . Er vertraut sie gewissenhaft Wagnern in die Phiole, zweifelnd jedoch ob daraus künftig ein chemisch Weiblein zu bilden sey.“ [Wagner ist hier mit von der Partie in der Walpurgisnacht, das „chemische Menschlein“ steckt nicht in der „Phiole“, diese nahm Wagner vielmehr lediglich mit, um etwa davon die Elemente zu einem „chemischen Weiblein“ zu sammeln. (203)]¹ „Als aber Wagner um sie näher zu betrachten sie stark schüttelt erscheinen, zu Kohorten gedrängt (!), Pompejaner und Cäsareaner, um zu legitimer Auferstehung sich die Bestandtheile ihrer Individualitäten stürmisch vielleicht wieder zuzueignen.“²) Erscheinung von Geisterheeren durch starkes Erschüttern eines kleineren Hohlkörpers — das ist das sonderbare Motiv, welches die Asemgeschichte eindrucksvoll darbot. „Legionen von Geistern erfüllten die Ebene“ heißt es da in 1001 Nacht: am Anfang der ausgeführten Klassischen Walpurgisnacht spricht aber Erichtho auf den „Pharsalischen Feldern“ (Entwürfe Paralip. 124/5: Pharsalische Ebene!), v. 7026 ff.:

¹) Wir hatten oben (Abschnitt 2, S. 233) gesehen, daß der junge Asem für den Alchimisten den zum Goldmachen nötigen „schwarzen Staub“ sammeln muß. Wörtlich lautete des Alchimisten Weisung: „Fülle . . . den Sack, welchen ich dir gebe, mit dem schwarzen Staube, welchen du auf dem Berge finden wirst.“ (280) Asem „befolgte die empfangene Weisung . . . füllte den Sack mit dem schwarzen Staube“ und übergibt ihn dem Alchimisten (281). Selbst dies Nebenmotiv: Erdesammeln zum alchimistischen Zweck tritt also in der Asemgeschichte auf.

²) WA I 15², 205 f. Vgl. das Folgende in einer Variante (H¹): „Als Geistern (!) gelingt ihnen beynah sich diese Körperlichkeiten zuzueignen . . . die Gespenster überzeugen sich, daß die Bestandtheile ihres Heldenthums längst durch alle Lüfte zerstoßen von Millionen Bildungen aufgenommen worden.“

Der Boden haucht vergoss'nen Blutes Widerschein,
Und angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht
Versammelt sich hellenischer Sage Legion.

Daß auch etwas von Asems Zaubertrommel in der Phiole Wagners, bzw. des Homunculus steckt, läßt sich noch an anderer Stelle ersehen. Asem läßt die Trommel „gewaltig ertönen“, um die Geisterlegionen um sich zu versammeln. Homunculus wird von Mephistopheles aufgefordert, seine „Leuchte tönend scheinen zu lassen“, damit die drei Reisenden sich wieder versammeln können (7066). Darauf Homunculus: „So soll es blitzen, soll es klingen“, und die szenische Anmerkung: „Das Glas dröhnt und leuchtet gewaltig“! Ein kaum mehr zufälliger Gleichklang, besonders angesichts der Tatsache, daß naturgemäß ein Glas gar nicht „gewaltig dröhnen“ kann.

Halten wir uns, am Ende der „Geschichte Asems und der Geisterkönigin“ angelangt, nochmals vor Augen, was uns hier an Parallelmotiven zum Faust begegnete.

A. Korrespondierend mit Fausts Reise zu den Müttern:

1. Magier betrügt jungen Schüler [2];
2. Läßt ihn die „Kastanien aus dem Feuer holen“ [2].
3. Warnungen vor Entfernung, Schwierigkeiten etc. des Wegs [10].
4. „In's Unbetretene, Nicht zu Betretende“ [12].
5. Schmeichelrede des Magiers [2].

B. Korrespondierend mit Fausts (zweitem) Weg zu Helena:

1. Liebe zu einer Geisterkönigin.
2. Liebeskrankheit; Sterbenwollen, wenn Vereinigung unmöglich [4.9].
3. Badeszene: junge Mädchen in einem Bassin; mehrmals [3—5].
4. Eine „läßt sich glänzend unterscheiden . . . aus Götterstamme“ [3].
5. Verlangen des Sterblichen nach einer Geisterkönigin ist „verrückt“ [4].
6. Ein Geisterwesen [Mephistopheles] wagt sich nicht in fremdes Geisterreich hinein [14].
7. Antritt des langen Weges [11].
8. Luftreise ins Geisterland [14. 15].
9. „Ball“ als „Flugwerck“. „Pfeilschnelle“ [15].
10. Motiv des Weitergereichtwerdens [11 ff.].
11. Bei jeder Station Hinweis auf das „Unmögliche“ [11 ff.].
12. Raum- und Zeitbegriffe übersteigende Entfernung [10].
13. Drache Python im Plural [17].
14. Schlangen in Unzahl [17]. Überhaupt gespenstische Ungeheuer [17].
15. Unangefochtenes Hindurchgehen. Geräusche [17].
16. Topographie: „Haide“ (Ebene, Fläche) — Meeresufer — Inseln — nahes Gebirge [17].

17. Geisterstimme als ständiger Auskunfterteiler (in ähnlicher Funktion die Sphinx) [17].
18. Geisterstimme weist an weisen Alten [17].
19. Dieser ist ein „benachbarter Gebirgsbewohner“ [17].
20. Frage des Alten nach Absichten und Geschäften [17].
21. Bericht, sehnsüchtige Darstellung [17].
22. Hinweis auf Schwierigkeiten, was den Helden nicht abschreckt [17].
23. Billigung, tätige Hilfe [17].
24. Der Alte verhilft dem Helden übers Wasser [17].
25. Der Held wird von einem Geist auf dem Rücken getragen [13].
26. Märchenhaftes Tempo. „Chiron ist schon weit weg“ [16].
27. Erdesammeln zum alchimistischen Zweck [2. 19].
28. Erscheinung von Geisterheeren durch Erschüttern eines kleinen Hohlkörpers [19].
29. Naturwidriges geologisches Geschehen. Erde hebt sich [17].
30. Sturm und Sandwirbel, Zaubererscheinung einleitend [1].
31. „Wohldenkende“ alte Frau, mit Beziehungen zum Hof [17. 18]
32. .. der Geister- bzw. Schattenkönigin [17. 18].
33. Alte Frau als „Vertreterin“ (Fürsprecherin) bei der Königin. Gerichtsszene [18].
34. Held soll allmählich die Gunst der Heroine zu erlangen versuchen [6].
35. Seliges Glück [7. 19].
36. Zaubergewand, „Luftkleid“, das fliegen macht [8].
37. Sentimentaler Abschied der entschwebenden Heroine [8].
38. Sie zeigt sich noch einmal in der Luft [8].

Die letzten vier Punkte fallen schon in den Handlungsbereich der Begegnung Fausts mit Helena (3. Akt/Anfang des 4. Akts), alle übrigen bilden Marksteine seines Wegs zu ihr. Nicht ein einziges Motiv weist aus dem Bereich der Helena-Handlung heraus: darin besteht die Einheit in der Fülle des Verschiedenen, daran ist auch zu erkennen, zu welchem Zweck Goethe die Asem-Geschichte allein heranzog. Im Frühjahr 1825 (28. Febr./April) hatte er die Arbeit am Helena-Akt begonnen; kurz vor dem Auftritt Fausts war der Dichter jedoch steckengeblieben¹⁾: er zögerte, die Begegnung zu schreiben, bevor er nicht den Weg Fausts zu Helena erfunden hatte. Hier kam ihm im rechten Augenblick neue Anregung, wie er deren bedurfte. Am 5./6. Mai 1825 las er erstmals die „Geschichte Aems und der Geisterkönigin“ in dem ihm soeben übersandten Band 10 der Breslauer Ausgabe. März-Juni 1826 vollendete er den Helena-Akt, wobei schon das

¹⁾ Etwa bei v. 9191. Vgl. unten S. 279, Anm. 1.

Motiv vom „Luftkleid“ Verwendung fand. Im November und Dezember 1826 wurden die grundlegenden Entwürfe für die Darstellung des Wegs zu Helena niedergeschrieben. Paralipomenon 123¹ (die „Antecedenzien der Helena“), das besonders deutlich die Anlehnung an die Asem-Geschichte erkennen läßt, ist datiert auf den 17. Dezember 1826. Die letzten Szenen des 1. Aktes (Fausts erster Weg zu Helena) wurden dann ausgeführt 1829 (Spätsommer) — 1830 (Januar). Das „Laboratorium“ des 2. Aktes wurde im gleichen Zeitraum fertig. Die Klassische Walpurgisnacht entstand 1830, wesentlich im Frühjahr. Anklänge, die erst jetzt zutage traten („Ball“, „Wasserbecken“ u. a.), zeigen, daß Goethe noch bei der Ausgestaltung die Asem-Geschichte zu Rate zog.

Helena mußte für Faust schwieriger zu erringen sein als Gretchen. Der Dichter hatte davon auszugehen, daß es eine „Verwegenheit Faust's“ bedeutete, wenn er „die schönste Frau, von der uns die Überlieferung meldet, die schöne Helena aus Griechenland in die Arme begehrt“.¹⁾ Es genügte nicht, wenn Mephistopheles durch ein paar Kniffe die Heroine herbeischaffte wie das Bürgermädchen. Schwierigkeiten mußten sich in den Weg stellen, die Faust selbst zu überwinden hatte. Helena gehörte dem Hades. Daß Faust zu einem „zweyten Orpheus“ wurde²⁾, dies Motiv bot sich von selbst an, reichte aber auch für Goethes theatralische Zwecke nicht aus. Mit dem Losbitten Helenas von Persephoneia war es allein nicht getan.

1001 Nacht bot die Lösung. In Asem fand Goethe einen Helden, der sich ein ähnliches Ziel gesteckt hat wie sein Faust. Asem begnügt sich nicht mit Menschenfrauen. Ja selbst als er in die Berührung mit den zwei Geisterfräulein kommt, die ihn als Gast im reichen Zauberpalast aufnehmen, verliebt er sich doch keineswegs in sie, wie so mancher andere Held der Scheherazade in entsprechender Lage. Es bleibt bei inniger Freundschaft. Er sieht dann die bezaubernden Geister-Nymphen im Bade „schön wie die Huri's“. Das alles läßt ihn kalt: die „eine besonders“ muß es sein, die Tochter der Geisterkönigin, die praktisch ganz unerreichbar ist. Und nun tritt das Motiv auf, das für Goethe entscheidend fruchtbar wurde: der lange Weg über eine Raum- und Zeitbegriffe übersteigende Entfernung. Der „lange Weg“, das beliebte Erzählschema der Scheherazade, hatte aber hier die besondere Prägung, wie sie Goethes dramatischen Bedürfnissen weiterhelfen konnte. Es war ein Weg ins „Land der Geister“, und die Entfernung, Fremdheit, Gefährlichkeit einer solchen Reise war durch einen eigenen erzählerischen Kunstgriff dargestellt: der Held wandert von einer — erst warnenden, dann ratenden und fördernden — Geisterpersönlichkeit zur andern. (Die Geisterschwester — 1. Geist-Oheim — 2. Geist-Oheim — unsichtbare Geisterstimme — Einsiedler — alte Amme — Geisterkönigin.) Durch diese Staffe-

¹⁾ Paralipomenon 123², vom 10. Juni 1826 (WA I 15², 213).

²⁾ Paralipomenon 123¹, Z. 259 (WA I 15², 211).

lung allein schon steht das Ziel, die schönste Geisterfürstin, in sagenhafter Weite und Höhe. Den Kunstgriff des orientalischen Epikers konnte der moderne Dramatiker leicht übernehmen, mit ihm auch seine das Märchenhafte steigernden Wirkungen.

Ein weiterer Zug der Asem-Geschichte kam Goethes Intentionen entgegen. Asems langer Weg ist nicht der eines kämpfenden Herkules. Der Held muß zwar durch Drachen und Ungetüme hindurchgehen, aber er kommt mit keinem ins Gefecht. Er bleibt passiv, geht von Geistern geschützt, schließlich unterm magischen Schirm der Tarnkappe, wo es am bedrohlichsten wird. Die Geschichte ist angelegt auf Mut- und Standhaftigkeitsproben, nicht auf die Taten eines Heldenarmes. Das eben konnte Goethe brauchen. Auch Faust war nicht als Drachentöter zu denken. Wenn aber Mut, Persönlichkeit und helfende Schutzgeister ihn die Schwierigkeiten eines gefährvollen Weges überwinden ließen, so war dies die gemäße Lösung.¹⁾ Und so geht Faust wie Asem, beherzt und behütet. Zwar schützt ihn in den Wirren der Klassischen Walpurgisnacht keine Tarnkappe, aber er geht doch in gleicher Weise wie Asem unangefochten durch das Geisterchaos. (Anders Mephistopheles, der vielfach behelligt wird.)

Ein drittes Hauptmoment, das Goethe verwertete, war die Passage durchs „Land der Geister“, der Drachen, Schlangen, Untiere, am Ende von Asems Weg. Wo der Schatz am nächsten, sind die Gefahren am größten: dies ist ein Gesetz, das die 1001-Nacht-Erzählungen stets zum Ausdruck bringen, wo sie vom langen Weg zu einem kostbaren Ziel fabulieren. Uraltes Sagen-gut, antike und orientalische Mysterienweisheit spiegeln sich hier wider, geschmückt mit den einfachen, aber leuchtkräftigen Farben der Märchentech-nik Scheherazades. Die ersten Entwürfe, nur ein Personal von „Un-geheuern und Mißgestalten“ vorsehend, zeigen, wie Goethe bei der Konzep-tion der Klassischen Walpurgisnacht von den Gestalten bis ins Topographi-sche hinein das Drachen- und Schlangenland der Asem-Geschichte vor sich sieht; zweifellos kam ihm die Ur-Anregung von hier: nachdem die Idee bei ihm Fuß gefaßt hatte, war alles Weitere eine Sache der Um- und Übersetzung ins Antike. Die Geisterszene des Orients wurde nun zur griechischen Geisternacht. Aus den Drachen wurde Python „im Plural“, aus den Schlan-gen die Lernäa, aus der Wüste die Pharsalische Ebene u. s. f. Nun konnten

¹⁾ „Wie nach mannichfaltigen Hindernissen den bekannten magischen Gesellen [Faust, Mephistopheles] geglückt, die eigentliche Helena persönlich aus dem Orcus in's Leben heraufzuführen, ein Wagestück des gleichen wohl einem Herkules, dem Orpheus aber nicht gelungen, bleibe vor der Hand noch unausgesprochen.“ So heißt es in der März 1827 verfaßten, für Kunst und Alterthum bestimmten Ankündigung „Helena. Zwischenspiel zu Faust“, wobei hier ein im Druck fortgelassener Satz eingefügt wurde. (Die gesperrten Worte; s. WA I 42¹, 262 Lesarten.) Dieser Satz enthält genau das Problem, mit dem Goethe zu ringen hatte: zum Herkules konnte er Faust nicht werden lassen, er mußte einen andern Handlungsmodus finden; die Asem-Geschichte wies dazu den Weg.

andere Hilfsmittel und Quellen die ausgestaltenden Züge vermitteln: Hederich, Voß, Lucan etc. (Die erste Lektüre der Asem-Geschichte steht auch zeitlich vor der aller anderen Quellen.) Die Ausführung, erst nach einigen Jahren unternommen, milderte vieles. Beim grandios Häßlichen allein blieb es nicht, liebliche und anmutige Gestalten hellen vor allem gegen den Schluß hin — der aber auch thematisch nichts mehr mit der Asem-Geschichte zu tun hat — die Szene auf. Im übrigen versprüht der Dichter nun ein tolles Feuerwerk eigener Erfindungen über dem ursprünglichen Handlungsschema. Und doch lassen sich im Text, den wir heute lesen, die Spuren der ersten Anregung deutlich verfolgen.

Ganz allgemein zog Goethe auch hier wie überall, wo er 1001 Nacht auf sich wirken ließ, das Atmosphärische der Zauber- und Märchenregion in sein Werk hinein. Wir können es greifen am spukhaften Tempo, am magischen Requisit, am Umkehren der Naturgesetze, am Hauchen von Geister-tönen . . . Das überreich unbändige Spielen der Phantasie, das die Klassische Walpurgisnacht im Gesamtwerk Goethes, ja in der Weltliteratur einzig dastehen läßt, begreift sich in seiner Besonderheit erst ganz, wenn man auf den orientalischen Zauberwind merkt, der das Ganze durchweht. Diesem nicht zuletzt ist auch die unendlich viel lichtere, freundlichere Art zu verdanken, in der sich hier „Magie betätigt“, im Gegensatz zum düsteren Spuk der ersten (nordischen) Walpurgisnacht. Soweit es die Gestalten selbst angeht, mag von der Antike her Heiterkeit entscheidend einstrahlen, was aber Traum und Zauber betrifft, so liegt als ein glänzender Firnis 1001-Nacht-Sphäre über dem magischen Spiel.

Wie wir beobachten konnten, schöpft Goethe kaum Anregungen aus einer 1001-Nacht-Geschichte, ohne den ethischen Motiven wesentliche Beachtung zu schenken. Sollte seine Beschäftigung mit der Asem-Erzählung hierin eine Ausnahme bilden? Gewiß wäre das schwer vorstellbar, und so gilt es auch nach dieser Richtung den Sachverhalt zu prüfen. Bei unserem Referat der Asem-Geschichte konnten wir nicht, oder doch nur unvollständig, der Tatsache Rechnung tragen, daß der Held seinen „langen Weg“ selbstverständlich mit allen Merkmalen mohammedanischer Frömmigkeit geht. In sämtlichen Phasen sehen wir ihn beten, keine neue Gefahr wird bestanden ohne vorherige Hinwendung zu Gott. Für die Hörer der Scheherazade war das ganz in der Ordnung. Ein so unerhörtes Unternehmen wie das des Asem konnte nur einem durch besondere Frömmigkeit Ausgezeichneten gelingen. Nun, Faust betet nicht und ist auch nicht „fromm“ im Sinne der Konvention. Aber er hat doch mehrfach Gelegenheit, auf seinem Weg zu Helena moralische Bewährungsproben abzulegen: daß darin eine Absicht des Dichters liegt, versteht sich von selbst. Der große Entwurf zur Klassischen Walpurgisnacht Paralip. 123¹, der Faust ganz als einen durch Scheusalsbereiche Wandernden zeigt, verrät nicht viel von seinen Gesinnungen. Aber

während er mit Chiron ein „ernst pädagogisches Gespräch“ führt, kreisen Lamien störend herum, die Faust verführen wollen: „Reizendes aller Art, blond, braun, groß, klein, zierlich und stark von Gliedern, jedes spricht oder singt, schreitet oder tanzt, eilt oder gestikuliert, so daß wenn Faust nicht das höchste Gebild der Schönheit in sich selbst aufgenommen hätte er nothwendig verführt werden müßte.“¹⁾ Das ist eine moralische Prüfung. (Auch Asem ist unverführbar.) Nachdem Faust sie bestanden, führt Chiron ihn weiter. Die ausgeführte Klassische Walpurgisnacht weist entsprechende Bewährungsproben auf: Faust läßt sich von den Sirenen nicht verlocken (7202 ff.), ebenso wenig hört er auf die Einladungen der badenden Nymphen (7263 ff.: nach Skizze Paralip. 125 sollten das ursprünglich auch „Sirenen“ sein). Kein Wort der Erklärung fällt, aber es ist eindeutig, daß der Dichter Faust bei der „Verwegenheit“ auf seinem Weg zu Helena zugleich als einen vorführt, der zu entsagen weiß. Gelingt ihm deshalb sein Unternehmen? Noch etwas anderes trägt zu diesem Gelingen bei, nicht so sehr eine moralische als eine charakterliche Qualität. Faust ist von großer erhabener Gesinnung. Das feilt ihn einmal vor den Schrecken der antiken Ungeheuer (ein Zug, der erst in der Ausführung gegenüber den Entwürfen hinzukam). Sie sind nämlich für ihn keine Schrecken; das „Seltsamste“, was er da „beisammen findet“ (7078), das „Widerwärtige“ erkennt er als „groß“ und „tüchtig“ (7182). Er fühlt sich hier nicht fremd wie Mephistopheles, denn er sieht aus innerer Affinität das Erhabene im antik Häßlichen: „Gestalten groß, groß die Erinnerungen“ (7190). Eigene erhabene Seelenbeschaffenheit schützt ihn somit, wie den Asem seine Frömmigkeit behütet. Sie läßt ihn die Wirren der Geisternacht mit gleichsam nachtwandlerischer Sicherheit durchschreiten. Im Sinne einer Prüfung steht seine Seelengröße nochmals zur Debatte, als Chiron den bequemen Ausweg: „Heilung“ durch Manto's „Wurzelkräfte“ vorschlägt. Faust lehnt das entrüstet ab (7459), und nur dadurch dringt er zum Ziel. Es finden sich also tatsächlich Motive, die als Ersatz für das Frömmigkeitsmotiv gelten können: Unverführbarkeit, Entsagen, Erhabenheit. Soweit Faust zu seinem Weg einen aktiven Beitrag leistet, geschieht es durch Bewährung solcher Gesinnungen. So gäbe es also doch auch auf diesem, dem ethischen Gebiet, eine Korrespondenz mit der Asem-Geschichte: auch Asem steuert aktiv zu seinem Unternehmen lediglich bei seine Frömmigkeitsbewährung im Gebet und die standhafte Liebe zu der einen, der Geisterfrau.

II. Habib und Dorrat-al-Gawas

Von den mannigfachen Gestaltungen des Erzählschemas „Langer Weg zu kostbarem Ziel“ in 1001 Nacht ist noch eine weitere in Ergänzung zur

¹⁾ WA I 15², 209.

vorigen zu erwähnen wegen einiger motivischer Besonderheiten. Im 12. Band der BrA findet sich die

[1.] „Geschichte des Prinzen Habib und der Prinzessin Dorrat-al-Gawas“. ¹⁾ Ein arabischer Prinz zieht aus, um gleichfalls eine geliebte Fürstin der Geister zu erringen. Habib ist schon als Knabe hochbegabt. Unterrichtet von einem Lehrer, der in Wahrheit „einer der über die Menschheit erhabenen Geister“ ist, versteht er bereits 7jährig „vollkommen die Sprachlehre, die Geschichte, die Dichtkunst und alle Feinheiten der Schreibekunst“. Herzerreißender Abschied von dem verehrten Lehrer. Ein neuer Pädagog taucht auf, abermals ein hoher Angehöriger der Geisterwelt, der ihn im Waffenhandwerk unterrichtet. Als Habib ausgelernt hat, nimmt auch dieser Lehrer Abschied, entwirft ihm aber zuvor ein Bild vom Ziel, das der Prinz nunmehr zu erreichen hat: „Ich muß dich darauf gefaßt machen, daß dein Leben mit vielen Mühseligkeiten und Gefahren verknüpft ist; aber die Vorbestimmung verheißt dir den Lohn der Leiden, welche du bestehen wirst. Dieser Lohn ist die schöne Dorrat-al-Gawas, die Beherrscherinn der Geister und Menschen in einem von Arabien weit entlegenen Lande. Ungeachtet der Verschiedenheit der Unterthanen ihres Reichs, erfreut sich dasselbe jedoch eines tiefen Friedens, und keine Zwietracht herrscht unter ihnen.“ (89) Der Lehrer erzählt noch näheres von der Herkunft der Prinzessin und schließt: „Ausgerüstet mit allen Geschicklichkeiten und trefflichen Eigenschaften, hat die junge Prinzessin, nach dem Tode ihrer Aeltern, den Thron der Inseln Bellur bestiegen, wo sie zugleich, neben der großen Anzahl ihrer [menschlichen] Unterthanen, eine Menge von Geistern beherrscht, welche sich unter den Schutz ihrer Gesetze begeben haben.“ (93)

Die junge Königin in der thematisch der Asem-Geschichte sehr ähnlichen Erzählung herrscht — ein sonst seltener Fall — über Geister und Menschen zugleich. Auch Habib wird am Schluß als ihr Gemahl König von Geistern und Menschen. Hier erinnern wir uns daran, daß Faust am Schluß der Helena-Beschwörung im 1. Akt mit der Absicht umgeht, durch Vereinigung mit dem Geisterwesen Helena sich ein „Doppelreich“ zu bereiten (6553 ff.):

Hier fass' ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
 Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
 Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
 [Var.: Und sich das große Doppelreich bereiten.]

Angesichts der Tatsache, daß es in der Welt des Märchens so etwas wie ein Doppelreich von Geistern und Menschen wirklich gibt, wird der erste den Worten Fausts unterzulegende Sinn gewiß der sein, daß zunächst schlicht an Herrschaft im Menschen- und Geisterbezirk gedacht ist. In diesem Sinne begegnet uns jedenfalls ein solches Doppelreich in der Habib-Erzählung (vgl. unten Punkt 8), die mehr als einen Bezug zur Helena-Handlung erkennen läßt. Symbolische Weiterdeutung, wie sie gerade an dieser Stelle

¹⁾ BrA 12, 82—115. — „Tausend und Ein Tag“ übers. v. F. H. von der Hagen bringt in Bd 6 und 7 die Habib-Geschichte in anderer, novellistisch ausgeschmückter Fassung, die nicht die gleichen Berührungen mit der Helena-Handlung aufweist. Übrigens macht ein „Vorbericht“ in Bd 6 gerade für diese Geschichte ausführlich Propaganda, ein singulärer Fall.

herkömmlich ist, bleibt natürlich unbenommen. „Das reale und das ideale Reich“, so pflegen die Kommentare das Wort „Doppelreich“ zu interpretieren.¹⁾ — Inwieweit die Persönlichkeiten der beiden Geister-Pädagogen auf die Wahl der Chirongestalt bei Goethe geführt haben können, wird noch weiter zu untersuchen sein.

[2.] „Mit diesen Worten — so fährt die Geschichte unmittelbar fort — verschwand Al-Abus [der Lehrer]. Was er zuletzt dem jungen Prinzen erzählt hatte, erregte bei diesem ernsthafte Betrachtungen. Ganz nachdenklich trat Habib in ein Gebüsch, welches das Schloß seines Vaters umgab, als er mitten unter den dichtlaubigen Bäumen ein Fräulein gewahrte, deren Anblick ihn bezauberte. Er wähnte, es wäre eine der Huri's des heiligen Propheten; und um sich von der Wahrheit seiner Vermuthung zu überzeugen, verbarg er sich dergestalt, daß es unmöglich war, ihn zu bemerken. Kaum hatte er so viel Zeit gehabt, seinen Versteck einzunehmen, als er vierzig mit dem prächtigsten Gefieder geschmückte Vögel sich zu den Füßen der jungen Schönen niederlassen sah. Sobald diese Vögel die Erde berührten, verwandelten sie sich in eben so viele Nymphen, welche sich bemühten, ihrer Herrinn ihre Huldigung darzubringen. „Warum, fragte diese sie, habt ihr mich nicht sogleich bei meiner Abreise begleitet? ihr wußtet doch, daß meine Absicht war, meinem Vielgeliebten, dem Prinzen Habib, einen Besuch zu machen; welche Ursachen haben eure Abreise verzögern und euch berechtigen können, meine Befehle zu versäumen?“ „Es ist nicht unsere Schuld, antworteten die Nymphen; wir haben alle unsere Kräfte angestrengt, um euch zu folgen; aber es war uns unmöglich, der reißenden Schnelligkeit eures Fluges gleich zu kommen.“ Habib erkannte aus diesem Gespräche alsbald die Prinzessin, von welcher der Geist ihm erzählt hatte; und er war in Versuchung, sich ihr zu Füßen zu werfen . . .“ (93 f.) Ehrfurcht verhindert ihn zunächst noch. Erst als er hört, wie die Prinzessin ihren Begleitern offen sagt, sie erwarte, in diesem Garten den ihr vom Schicksal bestimmten Habib zu finden, und hoffe, „sein Glücksstern werde ihn in dieses Gebüsch führen“, tritt er aus seinem Versteck hervor. Leidenschaftliche Begrüßung.

Wiederum wie in der Asem-Geschichte eine Geisterprinzessin, die zu fliegen vermag. Wiederum die Szene: umgeben von ihrem fliegenden Gefolge kommt sie in einen Park, wo der Held sie „im Gebüsch“ erstmalig gewahrt. Keine Badeszene, aber doch „Nymphen“ in „dichtlaubigen Bäumen“ und „Gebüsch“: die beiden Leda-Szenen im Faust sprachen vom „dichten Haine“ (6904) und von „dichten, sanft bewegten Büschen“ (7278); die zweite spielt unter „Nymphen“. Besonders erinnert natürlich der plötzliche Anflug der 40 „Vögel mit prächtigstem Gefieder“ an die herzueilenden Schwäne in beiden Leda-Szenen. Eine frühere Fassung des Verses 6912 sprach ausdrücklich von einem „bestürmenden Schwanenflug“:

Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,
Welch Sausen, Plätschern wühlt im glatten Spiegel?
[Var.: Ein Schwanenflug bestürmt die glatte Stille]

¹⁾ Diese Interpretation geht, soweit ich sehe, zurück auf eine Miszelle von K. J. Schröer im Goethe-Jahrbuch 4 (1882) 348 f. — Die zitierten Verse stammen von 1829; vgl. oben S. 249.

Auch v. 7304 klingt hier an:

Sein Gefieder bläht sich schwellend. . .

Eine dritte Flugszene im Entwurf zur Klassischen Walpurgisnacht ist noch zu vergleichen, wenn wir die nächste Weiterführung der Geschichte betrachten haben.

[3.] Als der Prinz gerade erklärt hat, seine Leidenschaft sei auf die Erzählung seines Lehrers hin „dermaßen angewachsen, daß er fast den Schlaf verloren hätte“, kommt nochmals ein fliegender Geist, ein Minister der Prinzessin: „Als der Prinz diese Worte aussprach, erblickte er am Rande des Gesichtskreises einen ungeheuern Vogel, welcher auf sie loszukommen schien; dieser Vogel senkte sich zu den Füßen der Prinzessin nieder, und verwandelte sich auf der Stelle in einen Greis, welcher sie beide sehr freundlich begrüßte.“ Der „Wesyr“ und „Minister“ fordert die Prinzessin zu schleuniger Heimkehr auf, ihr Volk sei ungehalten über ihre Entfernung. Schmerzlicher Abschied. Die Prinzessin: „Das Schicksal will, daß wir, vor unserer Vereinigung, alle Arten von Mühseligkeiten und Entbehrungen bestehen; aber bewahret das Andenken an Dorrat-al-Gawas, und lasset ihr Bild (!) euch Kraft verleihen, den Gefahren zu trotzen, und mich zu erwerben, nachdem ihr erfüllt habt, was das Schicksal fordert.“ Mit diesen Worten setzte sie sich auf den Rücken ihres Wesyrs, welcher schon wieder seine erste Gestalt angenommen hatte; und nachdem sie dem Prinzen Lebewohl gesagt, flog sie mit ihren Gefährtinnen dahin, welche sich auch wieder in kleinere Vögel verwandelt hatten.“ (96)

Die Szene hat ganz ähnliche Funktion wie die erste Vision Helenas und die Leda-Szenen im Faust. Das „höchste Gebild der Schönheit“ (Paralip. 123¹, Z. 218) prägt sich durch eine vorläufige Begegnung dem Helden ein, als Vision ihn antreibend, auf langem Weg die endgültige Vereinigung herbeizuführen.

Nicht aus dem griechischen Mythos stammt bekanntlich bei Goethe der Zug, daß Chiron Helena „auf seinem Rücken“ getragen hätte¹⁾. Wir sehen das Motiv hier prägnant vorgebildet: die Geisterprinzessin „setzt sich auf den Rücken ihres Wesyrs“ und er trägt sie davon. Wie übrigens Chirons Kentaurengestalt halb menschlich, halb tierisch ist, so schwebt auch die Gestalt des die Geisterfürstin forttragenden Wesyrs zwischen menschlicher und tierischer Bildung.

Wenn in der ganzen Szene die Prinzessin mit ihrem Gefolge an Leda und die Schwäne erinnert, so sei dazu bemerkt: es findet sich in ihr ebenfalls der Zug, daß ein großer Vogel, in dem aber eine hohe Geisterpersönlichkeit verwandelt steckt, sich „zu den Füßen der Prinzessin“ niedersenkt. Die Umsetzung dieses Bildes ins Antike legt die Schwan-Jupiter-Huldigung gewiß nahe. Nach dem „Schwanenflug“ heißt es (6914 ff.):

Die Königin sie blickt gelassen drein
Und sieht, mit stolzem weiblichem Vergnügen,
Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen,
Zudringlich-zahm.

¹⁾ Vgl. v. 7405 f.

Endlich sei noch des Auftrittes fliegender Sirenen gedacht, wie ihn Paralip. 123¹ für die Klassische Walpurgisnacht vorsah; (die Ausführung sah von dem Zug ab). Die Ähnlichkeit mit dem Auftritt der 40 Vogel-Nymphen in der Habib-Geschichte besteht nicht nur im Bildhaften. Auch inhaltlich tritt ein merkwürdiger Viertakt auf, der am ehesten Erklärung findet, wenn man die 1001-Nacht-Szene vergleicht. Es heißt in Goethes Entwurf: „Auf einmal jedoch über allen schwebt wolkenartig ein singender und klingender Zug von Sirenen, sie stürzen in den Peneus . . . dann baumen sie auf im Gehölze zunächst des Flusses, singen die lieblichsten Lieder. Allererst nun Entschuldigung (!) der Nereiden und Tritonen, welche durch ihre Conformation, ohngeachtet der Nähe des Meeres, diesem Feste beyzuwohnen gehindert werden. Dann aber laden sie die ganze Gesellschaft aufs dringendste sich in den mannigfaltigen Meeren und Golfen, auch Inseln und Küsten der Nachbarschaft ins gesamt zu ergötzen; ein Theil der Menge folgt der lockenden Einladung und stürzt meerwärts.“¹⁾

Der inhaltliche Viertakt, der hier zutage tritt, ist folgender:

1. Die Sirenen fliegen heran, pfeilschnell. („Reißende Schnelligkeit des Flugs“ der Vogelnymphen in der Habib-Geschichte. Abschn. 2.)
2. „Allererst“ bringen sie eine Entschuldigung vor, — daß die Nereiden und Tritonen nicht kommen könnten. (Das erste was die Vogelnymphen vorbringen, ist gleichfalls eine Entschuldigung, — daß sie nicht rechtzeitig kommen konnten. Abschn. 2.)
3. Folgt Einladung der Sirenen an die Umstehenden, zum Ort wo sie herkamen. (Der Vogelminister fordert die Nymphen auf zum Heimflug. Abschn. 3.)
4. „Ein Theil . . . folgt . . . und stürzt meerwärts.“ (Als baldiger Rückflug in die Heimat, d. h. zu den Inseln Bellur im Indischen Meer. Abschn. 3.)

Der auffälligste Punkt ist der zweite. Warum müssen die Nereiden etc. „entschuldigt“ werden? Hätte es nicht genügt, zu den Spielen der Nereiden und Tritonen, zum Meere also, einzuladen? Wurde Goethes Fabulieren hier von der Vogelnymphen-Szene aus 1001 Nacht bestimmt?

[4.] Habib „ganz verweint und in bitteren Klagen über sein Schicksal: die Trennung von Dorrat-al-Gawas hatte einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, daß er fast seiner Sinnen nicht mehr mächtig war.“ (97)

Das Motiv des Liebeswahnsinns, wie er an der parallelen Stelle der Handlung im Faust und in der Asem-Geschichte auftritt, vgl. in deren Referat Punkt 4.²⁾

[5.] Entschluß, die geliebte Geisterkönigin aufzusuchen. Vergebliche Vorhaltung der Gefahren. „Nichts vermochte, die Standhaftigkeit des jungen Habib zu erschüttern, welchen

¹⁾ Paralipomenon 123¹, Z. 143 ff. (WA I 15, 205).

²⁾ Oben S. 234 f.

die Aussicht des Todes selbst nicht abschreckte.“ (98) Aufbruch. Habib wird verlassen und betrogen von seinem Gefolge. Wüste. An einen Riesenvogel geklammert erreicht Habib ein „unermessliches Gebirge“. (104) Dort in einer Höhle trifft er plötzlich Al-Abus, den zweiten seiner Geister-Pädagogen. Der Lehrer warnt, rät zur Aufgabe des Unternehmens: „Du mußt unermessliche Meere durchfahren, furchtbare Ungeheuer besiegen, Gefahren aller Art überstehen. Ich möchte dir gern durch meine Macht die Schwierigkeiten beseitigen helfen; aber dieselbe erstreckt sich nicht bis dahin: ich kann dir nicht anders nützlich sein, als daß ich dich zu deinen Aeltern zurücktrage, wenn du diesen Ausweg ergreifen willst.“ Bei diesem beleidigenden Antrage unterbrach Habib hastig den Geist: „Wie? sprach er, ich hätte also die Meinigen verlassen, ich hätte dem Tode getrotzt, um schmachvoll wieder heimzukehren? Nein, einer solchen Nichtswürdigkeit bin ich unfähig, und mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt: ich will umkommen, oder diejenige erringen, die ich liebe.“ (105) Sein Lehrer entschließt sich daraufhin, ihm weiterzuhelfen.

Der „lange Weg“. Gegenüber der Asem-Geschichte fehlt das Motiv des vielfachen Weitergereichtwerdens des Helden von Ratgeber zu Ratgeber. Entsprechend ist auch sein Gesamtverhalten ein anderes: Habib ist viel aktiver als Asem, er geht nicht nur behütet und beschützt, sondern besteht auch harte Kämpfe. An entscheidender Stelle der Handlung steht aber das Zusammentreffen mit dem früheren Lehrer Al-Abus. Hier holt er sich nun die wichtigste Wegweisung, ähnlich wie Asem bei dem Einsiedler¹⁾ und Faust bei Chiron. Dabei tritt nun auch eine Korrespondenz mit der Klassischen Walpurgisnacht von erstrangiger Bedeutung auf: es ist der große Pädagoge, der den rechten Weg zeigt, ein Pädagoge, der zugleich Geisterwesen ist, im übrigen auch im Gebirge mit Habib zusammentrifft — wir erinnern uns, Chiron war „benachbarter Gebirgsbewohner“²⁾, wie auch Asems Einsiedler im Gebirge hauste. Endlich ist dieser Pädagog auch geschwind wie Chiron, er verschwindet und erscheint mit Geisterschnelle. Was im Entwurf der Klassischen Walpurgisnacht „ein ernst pädagogisches Gespräch“ Fausts mit dem „Urhofmeister“ Chiron genannt wurde, hat hier in der Habib-Erzählung offenbar sein erstes Vorbild: taucht doch auch im Zusammenhang mit den Vorhaltungen des Pädagogen das Motiv auf, daß der Held den bequemen Ausweg ablehnt, mit Worten, die deutlich an die Faustverse an der entsprechenden Handlungsstelle erinnern (7445 ff.):

Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen . . .
Geheilt will ich nicht sein, mein Sinn ist mächtig;
Da wär' ich ja wie andre niederträchtig.

[6.] Habib befolgt die Weisungen des Geists und Lehrers. Am von Al-Abus angegebenen Orte findet er einen Schlüssel (107), der ihm nun die Tür zum Weg durch die notwendigen Leiden aufschließt. Kaum hat er die Tür passiert, so wird er von „einer Menge Ungeheuer und Gespenster angefallen, welche ihn mit Feuer und Rauch umhüllten“. (107)

¹⁾ Abschn. 17 der Asem-Geschichte; vgl. oben S. 240 ff.

²⁾ Paralip. 123¹, Z. 211; vgl. oben S. 240; 243.

Geisterstimmen reden auf ihn ein: „Danke es den Waffen, welche dich beschützen; denn ohne ihre göttliche Kraft, würdest du die Wirkungen unserer Wuth empfunden haben“ . . . „Scheußliche Schlangen bedrohten ihn mit ihren spitzigen Zähnen; Löwen und Tieger stürzten ihm in den Weg; der Donner rollte mit Macht; entsetzliche Wasserströme stürzten wüthend hernieder. Habib aber schritt furchtlos durch alle diese Gefahren.“ (108)

Ein Schlüssel ist auch das entscheidende Instrument, das, von Mephistopheles verliehen, Faust den Gefahrenweg zu den Müttern eröffnet. Wenn Habib sich durch eine Zauberwaffe gegen „Feuer und Rauch“ des Gespensterwesens schützt, die ihm Al-Abus mit auf den Weg gab, so hat Faust den Schlüssel auch als Schwert zu gebrauchen (6279 f.):

Wie Wolkenzüge schlingt sich das Getreibe,
Den Schlüssel schwinge, halte sie vom Leibe.

Es sei an dieser Stelle vermerkt, daß auch die magische Handlung, die den Beginn von Fausts Reise zu den Müttern bezeichnet, in 1001 Nacht vorkommt. „Versinke stampfend, stampfend steigst du wieder“, sagt Mephistopheles (6304), worauf

„Faust stampft und versinkt.“

Das Motiv begegnet in der „Geschichte des Zweiten Kalenders“. Dort heißt es von einem zürnenden Geist, der den Kalender durch die Lüfte mit sich reißt und entführt: „Er senkte sich wieder auf die Erde nieder, stampfte mit dem Fuße, daß sie sich aufthat, und fuhr mit mir hinein: und alsbald befand ich mich in dem [unterirdischen] Zauberpalaste der schönen Prinzessin von der Ebenholz-Insel.“¹⁾ — Kehren wir aber zu der Habib-Erzählung zurück.

[7.] Habib gelangt an ein „unermessliches und stürmisches Meer, dessen Dasein auch etwas übernatürliches hat“. (106) Er belauscht zwei Meerfrauen, die von ihm sprechen und gutes Gelingen seines Unternehmens voraussagen, wenn auch zugleich noch viele Gefahren. (109) Ein Schiff nimmt den schon halb Verhungerten an Bord. Sturm, der das schon fast den Hafen erreichende Schiff weit abtreibt. Plötzliche Windstille. „Nach einiger Zeit besänftigte sich der Ungestüm des Windes; das Wetter ward ganz ruhig, aber man bemerkte nun, daß das Schiff völlig von seiner Bahn abgetrieben war, und sich in unbekannten Gegenden befand. Der Schreck der Schiffsmannschaft und der Reisenden stieg aufs höchste, als der Steuermann ihnen ankündigte, daß er endlich die Gegend erkannte und nicht länger an dem unglücklichen Schicksale zweifeln könnte, welches sie bedrohte. Nach seiner Schätzung, sollte das Schiff sich jetzt in dem Grünen Meere²⁾ befinden, welches Ungeheuer und boshafte Geister aller Art bewohnen und die Schiffer verschlingen, die so unglücklich sind, in diese Gegenden verschlagen zu werden.“ (110 f.) Habib schwingt sich mit seinem Zauberschwert beherzt ins Wasser und tötet das „Oberhaupt der Geister“, worauf das Schiff freie Fahrt hat. (112)

Auch im Faust dienen gelegentlich Gespräche von Meerfrauen (Nymphen) zur Orientierung des Helden (7313 ff.). Eine durch Windstille herbei-

¹⁾ BrA 2, 87. — Galland 1, 295.

²⁾ Im Original gesperrt.

Sirenen.

Wie Ulyß bei uns verweilte,
Schmähend nicht vorübereilte,
Wußt' er vieles zu erzählen;
Würden alles dir vertrauen,
Wolltest du zu unsern Gauen
Dich an's grüne Meer verfrachten.

Und hättest du den Ocean durchschwommen
Das Gränzenlose dort geschaut,
So sähst du dort doch Well' auf Welle kommen,
Selbst wenn es dir vor'm Untergange graut.
Du sähst doch etwas. Sähest wohl in der Grüne
[Var.: auch wohl im Grünen]
Gestillter Meere streichende Delphine . . .

¹⁾ WA I 31, 89₂₀. ²⁾ Ebd. 106₂₃. ³⁾ Ebd. 224₂₁.

⁴⁾ WA I 31, 333 (Paralip. 16). Vgl. Paralip. 12 (WA I 31, 320): „Wenn der Himmel graulich ist und die Sonne durchscheint sieht das Meer in der Nähe so himmelblau aus daß es sich kaum denken läßt.“

⁵⁾ 9. Oktober 1786 (WA I 30, 142). Am 8. Oktober, bei Durchfahrt der Lagunen: „Meer grünes Wasser“ (WA I 30, 133). „Meergrün“ wird in der „Farbenlehre“ unter „Blau“ rubriziert: § 785.

Walpurgisnacht heißt es sonst ohne Farbenbezeichnung: „das breite Meer“ (8045), „Meeresfrische“ (8058), „Im weiten Meere“ (8260).

Ob nun die Bezeichnung „grünes Meer“ an den beiden Stellen des Faust II etwas vom Unheimlichen, Gefährlichen mitschwingen lassen sollte oder zufällige Farbbezeichnung ist — bei Goethe wäre das seltsam —, in unserer Untersuchung durften wir nicht versäumen, auf den Parallelklang in 1001 Nacht mit seiner inhaltlichen Korrespondenz zu verweisen.

[8.] Ankunft auf den Inseln Bellur. Freudiger Empfang. Habib wird an der Seite von Dorratal-Gawas Herrscher des Geisterreiches, wie er auch über die menschlichen Untertanen seiner Heimat regiert: „Habib . . . vereinigte unter demselben Szepter die zahlreichen [Menschen-] Stämme seines Vaters und das [Geister-] Reich der Inseln Bellur.“ (115)

Hier wird am Schluß der Geschichte ausdrücklich betont, daß Habibs seltenes Glück in der Herrschaft über ein Doppelreich besteht.¹⁾

Eine Übersicht über die einzelnen Parallelmotive ergibt folgende Summe von Übereinstimmungen zwischen Habib-Geschichte und Faust:

1. Geisterpädagoge als Erzieher von Fürstensohn [1].
2. Liebe zu einer Geisterkönigin [3].
3. Doppelreich von Geistern und Menschen [1. 8].
4. „Schwanenflug“ [2].
5. Nymphen im „dichten Haine“, darunter die Geisterkönigin [2].
6. Hier Anblick der Geliebten, die dann in unerreichbarer Ferne eingeholt werden muß [2]. Ihr Bild prägt sich ein [3].
7. Vogel, in dem Geisterpersönlichkeit steckt, senkt sich zu Füßen der Königin [3].
8. Geisterkönigin sitzt auf Rücken des Geistes, der zwischen menschlicher und tierischer Gestalt wechselt [3].
9. Viertakt beim Auftritt der Vogelnymphen: Anflug, Entschuldigung, Einladung, Rückflug [3].
10. Liebeswahnsinn nach erstem Anblick und scheinbar aussichtslosem Entschwinden [4].
11. Entschluß, den langen Weg zur Einholung der Geisterkönigin zu unternehmen [5].
12. Vergebliches Vorhalten der Gefahren vor Antritt des Weges [5].
13. Auf dem Wege: Begegnung mit dem Geister-Pädagogen, der „Gebirgsbewohner“ ist [5].
14. Geister-Pädagoge wird entscheidender Berater. „Ernst pädagogisches Gespräch“ [5].
15. Geister-Pädagoge weist auf Schwierigkeiten, was den Helden nicht abschreckt [5].

¹⁾ Vgl. oben S. 253 f. zu Punkt 1.

16. Ablehnung der „Nichtswürdigkeit“ des bequemen Auswegs. Lieber sterben wollen als die Geliebte nicht erlangen [5].
17. Magischer Schlüssel eröffnet den Weg. Zauberschwert [6].
18. Gang durch Ungeheuer. Feuer und Rauch. Abwehr mit der Zauberwaffe [6].
19. Orientierung über den Weg bei Meerfrauen [7].
20. Grünes Meer: Odysseus-Sirenenmotiv [7].
21. Vereinigung. Seliges Glück. Herrschaft über zahlreiche Stämme [8].
22. (Motiv: Stampfen und versinken, in der Geschichte des Zweiten Kalenders [6].)

Die motivischen Übereinstimmungen halten sich auch hier wie in der Asem-Geschichte in einem geschlossenen Kreis. Kein einziges überschreitet den Bereich des Handlungsabschnittes, dem unsere Betrachtung galt: den des Weges Fausts zu Helena. Sehr zu beachten ist dabei noch eine Übereinstimmung genereller Art zwischen den beiden 1001-Nacht-Märchen und der Helena-Handlung in Faust II. Sowohl in der Asem- wie auch in der Habib-Geschichte kommt es zur endgültigen Eroberung der Geister-Heroine erst, nachdem zuvor schon eine Begegnung mit dem Helden stattgefunden hatte, die jedoch nicht von Dauer war. So weist in beiden Geschichten das gesamte Handlungsgeschehen zwei Hauptphasen auf. Die zweite Phase erst wird Gegenstand ausführlicher Schilderung: eben der „lange Weg“. Gerade diese Zwei-Phasen-Struktur mag Goethes Aufmerksamkeit zuerst auf die beiden Erzählungen der Scheherazade gelenkt haben. Denn seine eigene ursprüngliche Planung, wie wir sie aus der 1816 geschriebenen Inhaltsskizze von Faust II kennen (Paralip. 63), sah für die Eroberung Helenas zwei entsprechende Phasen vor. Zuerst ergibt sich nur ein vorübergehender Kontakt: Helena erscheint am Reichstag zu Augsburg, „verschwindet“ aber sehr bald wieder. Dann erst wird sie wirklich „herbeigeschafft“ — Mephistopheles sollte dies schwierige „Unternehmen“ bewerkstelligen. Als Goethe die beiden 1001-Nacht-Erzählungen kennenlernte, zeigte deren Zwei-Phasen-Struktur, bei einer inhaltlich parallelen Handlung, eine so frappierende Übereinstimmung mit seinen Faustplänen, daß es nicht wundernehmen kann, wenn der Dichter sich weiter mit ihnen beschäftigte. Nun boten sie seiner Phantasie besonders für die zweite Phase reiche Anregung: die Idee des „langen Wegs“, den Faust zu gehen hatte, mit den farbenprächtigen Einzelheiten orientalischer Erzählkunst.

Die Zwei-Phasen-Struktur der Asem- und Habib-Geschichte beruht auf der Ausgestaltung eines weitverbreiteten, sehr alten Märchenmotivs: dem der Schwanenjungfrauen. Walter Ruben behandelte neuerdings Wesen und Herkunft dieses Motivs.¹⁾ Er stellt daran drei

¹⁾ In: FF Communications, Vol. LV 2. No. 133 S. 244ff. — Ebd. Angabe von weiterer Literatur.

thematische „Momente“ heraus: „1. Der Held fängt sich eine der Schwanenjungfrauen und bekommt von ihr einen Sohn, 2. Sie verläßt ihn wieder, 3. Er findet sie wieder.“ Was die Begegnung von Held und Heroine betrifft, auf die wir in unserem Zusammenhang die Aufmerksamkeit zu richten haben, so zeigen sich auch in dieser Einteilung die zwei Phasen: zweimal kommt es zum Kontakt, das erste Mal nur vorübergehend. Die Asem-Geschichte folgt besonders treu dem Schema, wie Ruben es aufzeigt: hier werden bei der ersten Begegnung auch zwei Söhne gezeugt. Ein Zug, der in der Habib-Geschichte fehlt, während er sich in der Euphorion-Episode von Faust II deutlich abhebt. Da die Skizze zu Faust II von 1816 die Geburt Euphorions schon vorsah, lag hier ein weiterer Grund vor, daß Goethe auf die Parallelen in der Asem-Geschichte aufmerksam wurde. Die Schwanenjungfrausage ist nach Rubens Annahme türkischen Ursprungs, sie gelangte um 1000 v. Chr. nach Indien, wo sie zum erstenmal schriftlich erscheint. Zu dem Charakter der Schwanenjungfrau gehört es übrigens, wie Ruben sagt, „daß sie hart und untreu“ ist.¹⁾ Züge, die sowohl in den 1001-Nacht-Geschichten wie in der Helena-Handlung vom Faust wiederkehren.²⁾

III. Aly Dschohary

Ergänzung zu Wilhelm Meisters Wanderjahren

In der „Geschichte des Aly Dschohary“, die im 12. Band der BrA auf die Habib-Erzählung folgt, finden sich gleichfalls die bekannten Merkmale des „langen Weges zu kostbarem Ziel“: ratende, weiterweisende Geister, Warnungen vor den Gefahren, standhaftes Beharren auf der heroischen Absicht, Entsagung gegenüber Frauenreizen, Weg durch Ungeheuer, Erdbeben etc. Eine der weiterweisenden Geisterpersonen erinnert an Manto: ein dreitausend Jahre altes Weib bewillkommnet den Helden mit Lobsprüchen und weist ihn an ihren Vater weiter, der seinerseits nützlichen Rat erteilt (12, 128). Manto wird in Entwürfen zur Klassischen Walpurgisnacht als Tochter des Teiresias eingeführt, im Text macht Goethe sie zur Tochter des Asklepios, sie selbst ist uralte (7481).

In dieser 1001-Nacht-Geschichte tritt noch ein in bezug auf die Wanderjahre interessantes Detail auf. Als kostbarstes Kleinod eines Schatzes wird (139) eine wunderbare Armillarsphäre beschrieben, ein mechanisches Instrument also, das die Bewegungen der Himmelskörper veranschaulicht. Aber es hat mit dem astronomischen Requisit eine besondere Bewandnis: Gott selbst hat es dem Adam gegeben, „als dieser noch seine anfängliche Weisheit besaß“. Wir erinnern uns, daß bei der Darstellung von dem Verhältnis Makaries zum Sonnensystem in den Wanderjahren (Buch 3 Kap. 15) angedeutet wird, daß Gott sie als eine „lebendige Armillarsphäre“ geschaffen habe. Übereinstimmend hier also eine ganz märchenhafte Schenkung von seiten der Allmacht in Verbindung mit dem seltenen Instrument!

¹⁾ Ebd., S. 253.

²⁾ Vgl. unten S. 275 zu dem Vers „Dieser Schönheit Übermuth“.

Wir geben im folgenden eine Gegenüberstellung der Beschreibungen beider Armillarsphären, um auch auf eine ganze Reihe von Wortanklängen hinzuweisen:

„Eine Schachtel, welche Gott selber unserem Vater Adam gab, als dieser noch seine anfängliche Weisheit besaß (!): diese Schachtel enthält ein bewundernswürdiges genaues Abbild des Weltsystems; die durch verschiedenartige Edelsteine von ungeheurer Größe vorgestellten Planeten bewegen sich hier eben so regelmäßig, wie am Himmel; bei genauer Betrachtung dieses Wunderwerks kannst du genau die Bewegungen der Gestirne, ihre verderblichen und günstigen Verbindungen erkennen.“ (139)

„Warum sollte Gott und die Natur nicht auch eine lebendige Armillarsphäre, ein geistiges Räderwerk erschaffen und einrichten, daß es, wie ja die Uhren uns täglich und stündlich leisten, dem Gang [der Bewegung H^{1a}] der Gestirne von selbst auf eigne Weise zu folgen im Stande wäre. [Welche Wunder verrichtet nicht der Mechaniker! Betrachten wir nur ein kleines Taschengehäus (!), welches mit dem großen Weltlaufe in Übereinstimmung gebracht werden kann und dessen Abweichungen von den Wunderbewegungen des Weltalls sogar noch als regelmäßig erkannt werden müssen. H^{1a}] ... Offenbar hatte sie [Makarie] eine Zeit lang diesen Planeten [Jupiter] ... in seiner ungeheuren Herrlichkeit betrachtet“ etc.¹⁾

Hat Goethe den Gedanken, über Makaries „Verhältnis zum Sonnensystem“ auf so märchenhafte Weise zu fabulieren, ursprünglich aus dieser Partie von 1001 Nacht geschöpft? Konzipiert ist das Kapitel 15 des 3. Buchs der Wanderjahre im April 1828 (wie auch das astronomische Kapitel 10 in Buch 1: vgl. Gräf, Epos II 1106). Zu dieser Zeit hatte der Dichter gerade die „Novelle“ in Druck gehen lassen, wie auch die Mummenschanz aus Faust II, beides Werke, die, wie wir sahen, von der Scheherazade stark inspiriert waren. Die Novelle hatte gleichfalls ein astronomisches Requisit aus 1001 Nacht übernommen: das Teleskop! An drei Apriltagen des Jahres 1828 ist Lektüre eines astronomischen Lehrbuchs in Goethes Tagebuch verzeichnet, die gewiß mit den Makarie-Abschnitten in Verbindung stand (Gräf a. a. O.). Doch wird Goethe zu dem Werk gegriffen haben zum Zwecke weiterer Ausführung. Die Grundidee konnte es ihm nicht schenken. Die Grundidee ist durchaus märchenhafter Natur, sie ließ sich aus der 1001-Nacht-Episode insoweit herausspinnen, als dort dem Menschen in seiner Vollkommenheit (dem Menschen Adam „in anfänglicher Weisheit“) von Gott Sternwissen wunderhafter Art verliehen war. Und zwar in Form einer übernatürlich vollendeten Armillarsphäre. Makarie, die vollkommene Weise, verschmilzt nach Gottes Willen mit einer solchen Armillarsphäre in eins: das war der dichterische Griff, mit dem Goethe sich des Motivs bemächtigte, um es reich auszugestalten.

¹⁾ WA I 25¹, 283 f.; 25², 201 f.

Als Goethe Anfang 1829 nach und nach den Schluß der Wanderjahre zur Revision an Götting zu senden sich anschickte, schrieb er diesem (27. Januar): „Ew. Wohlgeboren verzeihen, wenn ich, nach Art der Sultanin Scheherazade, meine Märchen stückweise zu überliefern anfang.“¹⁾ Hier sollte auch bald das von der Armillarsphäre sprechende Makariekapitel 15 des 3. Buchs folgen. Der Vergleich mit Scheherazade mag dem Dichter auch aus dem realen Grunde in die Feder geflossen sein, weil seine augenblickliche Arbeit ihrem Inhalt nach 1001 Nacht nahekam. Auf den Märchen-Charakter der Schilderungen Makaries und Montans in Kap. 15 wies Goethe im Text selbst ausdrücklich hin: „Indem wir nun diese ätherische Dichtung, Verzeihung hoffend, hiemit beschließen, wenden wir uns wieder zu jenem terrestrischen Märchen, wovon wir oben eine vorübergehende Andeutung gegeben.“²⁾

FAUSTS BEGEGNUNG MIT HELENA

I. Werbung

Der 3. Akt von Faust II bewegt sich zwischen verschiedenen Welten. Wie der Titel des Erstdrucks es programmatisch ausdrückt, im wesentlichen zwischen Antike und Mittelalter: „Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie“ nannte Goethe den Akt, als er im Jahre 1827 gesondert im 4. Band der Ausgabe letzter Hand erschien. Aber nicht nur griechische und mittelalterliche Sphäre stoßen aufeinander, auch die Neuzeit spielt herein durch die Feier Lord Byrons. Dazu an einer dramatisch besonders wichtigen Stelle der Orient! Bedacht darauf, die drei Einheiten nach Möglichkeit zu wahren, mußte der Dichter die zwischen Helena und Faust aufkeimende Liebe so kurz und bündig wie möglich, dabei doch prägnant und glaubhaft darstellen. Die persische Legende von der Reimfindung durch Behramgur und Dilaram bot, wie bekannt, die glückliche Lösung. Schon im West-östlichen Divan verknüpfte Goethe mit der Darstellung derselben Geschichte das Moment der Gefühls-Spontaneität (WA I 6, 180):

Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden,
Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;
Dilaram schnell (!), die Freundin seiner Stunden,
Erwiderte mit gleichem Wort und Klang.

Nun ermöglichte die Einschmelzung des orientalischen Motivs in den Helena-Akt dem Dichter, das Liebesentbrennen von Held und Heldin in gedrängtester Form mit weniger als 100 Versen zur Darstellung zu bringen. Wie gewöhnlich im Faust tritt dabei das Orientalische nicht direkt in Erscheinung,

¹⁾ WA IV 45, 140. Vgl. oben S. 64.

²⁾ WA I 25¹, 284.

was Verwirrung bedeutet hätte, sondern in so neutraler Einkleidung, daß nur der Wissende an Hintergrund und Herkunft denkt. Wissender freilich konnte jeder sein, der den Divan kennt: und dann war die überraschende Tatsache hinzunehmen, daß Faust und Helena zumindest an dieser Stelle Identität mit einem berühmten persischen Liebespaar erlangen.

Aber die Anspielung auf Behramgur und Dilaram stellt nicht den einzigen Orientalismus in dieser Partie von Faust dar. Als Goethe den Helena-Akt selbständig herausgab, setzte er eine kurze Erklärung über das Verhältnis des Fragments zum Gesamtwerk in Kunst und Alterthum (VI 1). Die Ankündigung (betitelt: „Helena. Zwischenspiel zu Faust“) schloß mit folgenden, März 1827 geschriebenen Sätzen¹): „... wie nach mannichfaltigen Hindernissen den bekannten magischen Gesellen geglückt, die eigentliche Helena persönlich aus dem Orcus in's Leben heraufzuführen, bleibe vor der Hand noch unausgesprochen. Gegenwärtig ist genug, wenn man zugibt, daß die wahre Helena auf antik-tragischem Kothurn vor ihrer Urwohnung zu Sparta auftreten könne. Sodann aber bittet man, die Art und Weise zu beobachten, wie Faust es unternehmen dürfe, sich um die Gunst der weltberühmten königlichen Schönheit zu bewerben.“ Der letzte Satz läßt aufhorchen. Er enthält einen Hinweis auf etwas dem Dichter wesentlich Scheinendes: auf die „Art und Weise“, wie sich Faust um die „Gunst“ Helenas „bewerben dürfe“. Offenbar legte Goethe mehr als auf anderes gerade nachdrücklichst Wert auf seine Darstellung von Fausts Werben. Hatte es mit diesem Werben eine besondere Bewandnis? Das letztere traf auf jeden Fall zu, insofern die orientalisierende Reim-Liebesszene die Bemühungen des Helden zum Erfolg führt. Es war der Divan-Dichter Goethe, der eins der schwierigsten dramatischen Probleme auf wahrhaft brillante Weise löste. Gewiß wollte jener Satz hierauf die Aufmerksamkeit lenken. Aber wenn er ausdrücklich davon spricht, „wie Faust es unternehmen dürfe“, um Helena zu werben, so wird man zunächst auch an die Einleitung dieser Werbung denken müssen, nicht nur an ihren Beschluß.

Die Werbung Fausts um Helena besteht aus zwei Teilen: die Lynkeusszenen bilden den ersten, den zweiten die Reimepisode. Im folgenden wollen wir die Lynkeusszenen „beobachten“ im Sinne der Goetheschen Aufforderung, d. h. zu erkennen suchen, inwiefern es mit ihnen etwas Besonderes auf sich hat. Zunächst stellen sie gleichfalls die Schürzung eines der heikelsten dramatischen Knoten dar. Die beiden über Raum- und Zeitenferne Fremdesten in aller gebotenen Handlungskürze so in Kontakt zu bringen, daß eine Basis des Einvernehmens für das alsbaldige Liebesgespräch hergestellt wird: dies war die Aufgabe. Goethe ging von der Vorstellung aus, daß die „antike

¹) Der im folgenden zitierte Schlußpassus der Ankündigung (W 41², 292⁵⁻¹⁶) wurde März 1827 verfaßt. (Das Vorhergehende stammte vom 17. Dez. 1826.)

Heldengestalt“ den „deutschen Ritter“ erst einmal „abscheulich“ fände, infolgedessen erst durch „Schmeicheln“ gewonnen werden müsse.¹⁾ Die Entwürfe (von 1825) zeigen, wie Goethe sich lange im unklaren über eine brauchbare „Schmeichel“-Szene war. Derartiges spielte in den Bereich des Konventionellen hinein, und doch bot keine Konvention, weder in antiker Dichtung noch etwa im neueren europäischen Bereich, für eine so ungewöhnliche Begegnung etwas Vorbildartiges.

Goethes Lösung dieses Problems basiert auf einem Kunstgriff, der es ihm erlaubte, jene heikle Werbung Fausts theatralisch zu realisieren durch Anlehnung an orientalische Konvention. Die komplizierte Wesenheit Helenas, die ja eigentlich „Idol“ (8881), „Gespenst“ (8930), andererseits auch wieder „höchstes Gebild der Schönheit“ im gleichsam metaphysischen Sinne ist (Paralip. 123¹, Z. 218), erfuhr eine gewisse entscheidende Vereinfachung im Augenblick der Gunstbemühungen des Helden. Sie ist nun schlichtweg eine „weltberühmte königliche Schönheit“, um die sich ein mächtiger Herrscher bewirbt: so bezeichnet sie der Schlußsatz der Ankündigung, von dem unsere Betrachtung ausging, und schon diese Charakterisierung enthält jedenfalls einen deutlichen Fingerzeig. Was sich nun zwischen Faust und Helena in den Lynkeusszenen abspielt, ist seiner Erscheinungsform nach die typische Werbung eines orientalischen Fürsten um eine königliche Geliebte.

Das zeigen schon die ersten Worte Fausts. Um eines verhältnismäßig geringfügigen Vergehens willen sofort über jemand das Todesurteil sprechen und eiligst zur Vollstreckung schreiten, so wie Faust hier mit Lynkeus verfahren möchte: das ist nicht so sehr antik-griechische oder christlich-mittelalterliche Gepflogenheit — es entspricht orientalischer Herrschersitte. In 1001 Nacht finden sich zahlreiche Beispiele für derartiges. Beispiele auch dafür, daß eine Stimme der Milde und Vernunft im letzten Augenblick die Hinrichtung verhindert. Gelegentlich hält so Zobeide, Harun al Raschids Gemahlin, den jähzornigen Sultan von einer Urteilstvollstreckung ab.²⁾ So ist das ganze Motiv: Lynkeus hat wegen einer Nachlässigkeit gegen Helena sein Leben verwirkt, ihr aber gebührt die oberste Entscheidung und damit eine Machtstellung noch über der Fausts — dies ganze Motiv ist eine Schmeichelei im Stil orientalischer Despotenlaune.

Als Schmeicheldrede enthält sodann das erste Lynkeuslied in seinem Kern eine echt orientalische Metapher: Vergleich der angebeteten Schönen mit der Sonne (9222 ff.):

¹⁾ Paralip. 63 (Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit von 1816), Z. 78 ff.: „Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt. Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn.“ (WA I 15², 176). Vgl. Faust 9485 f.: „Schmeichelnd wohl gewann er sich Was auf Erden das Höchste.“

²⁾ Vgl. BrA 15, 25.

Harrend auf des Morgens Wonne,
 Östlich spähend ihren Lauf,
 Ging auf einmal mir die Sonne
 Wunderbar im Süden auf. . .
 Nebel schwanken, Nebel schwinden,
 Solche Göttin tritt hervor!
 Aug' und Brust ihr zugewendet
 Sog ich an den milden Glanz,
 Diese Schönheit wie sie blendet
 Blendete mich Armen ganz.

Was Lynkeus hier singt als „stellvertretend schwärmerischer Faust“, wie man gesagt hat¹⁾, klang bei Goethe schon einmal ganz ähnlich im West-östlichen Divan (Vorspruch zum Buch Suleika):

Ich gedachte in der Nacht,
 Daß ich den Mond sähe im Schlaf;
 Als ich aber erwachte,
 Ging unvermuthet die Sonne auf.

Es trifft sich merkwürdig: wenn bei Fausts Werben um Helena an diese Divan-Verse erinnert wird, so sind das der Quelle nach Worte eines Sultans. Es war ein Distichon von Selim I., das Goethe in Diez' Denkwürdigkeiten von Asien Th. I (1811) S. 254 fand und in wörtlich getreuer Nachbildung dem Suleikabuch voransetzte. Als Topos orientalischer Schönheitshuldigung fand die Sonnenmetapher im Divan naturgemäß mehrfache Verwendung.²⁾

Lynkeus wird von Helena begnadigt. Faust beantwortet dies mit einem Kompliment, welches wiederum auf einer topischen Wendung orientalischer Liebesdichtung basiert (9258 ff.):

Erstaunt, o Königin, seh' ich zugleich
 Die sicher Treffende, hier den Getroffenen;
 Ich seh' den Bogen, der den Pfeil entsandt,
 Verwundet jenen. Pfeile folgen Pfeilen
 Mich treffend. Allwärts ahn' ich überquer
 Gefiedert schwirrend sie in Burg und Raum.
 Was bin ich nun? Auf einmal machst du mir
 Rebbeilisch die Getreusten, meine Mauern
 Unsicher . . .

¹⁾ A. Daur, Faust und der Teufel. Heidelberg 1950, S. 247.

²⁾ Mandenke an „Nachklang“ v. 12: „Du meine Sonne, du mein Licht!“; – „Wiederfinden“ v. 1: „Ist es möglich! Stern der Sterne“; – „In tausend Formen magst du dich verstecken“ v. 17 f.: „Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet, Gleich, Allerheiternde, begrüß' ich dich“; – „Locken, haltet mich“ v. 9 ff.: „Du beschämst wie Morgenröthe Jener Gipfel ernste Wand, Und noch einmal fühlet Hatem Frühlingshauch und Sommerbrand“; – „Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen!“ u. „Wie sollt' ich heiter bleiben, Entfernt von Tag und Licht?“

Die von den Kommentaren für das zugrunde liegende Gleichnis gegebene Erklärung: Pfeile des Eros seien gemeint, ist bei Prüfung des Textes unhaltbar. Goethe verwendet vielmehr den orientalischen Topos: Vergleich der Augen oder Augenbrauen der Geliebten mit einem Bogen, der Wimpern oder der Blicke mit verwundenden Pfeilen. Fausts Worte: „Ich seh’ den Bogen, der den Pfeil entsandt“ (9260), auf Eros zu deuten, ist ganz unmöglich: dessen Bogen könnte Faust ja gerade nicht sehen. Man unterstellt Goethe dabei ein vages Poetisieren solcher Art, wie er es zeitlebens bekämpft hat. Dabei sagen die beiden Sätze 9258—9261 unzweideutig, was Faust sieht: einmal die „sicher Treffende“, also Helena als Schützin, und den „Getroffenen“, Lynkeus; zum zweiten: „den Bogen“ und den „Verwundeten“, Lynkeus, wobei das erste Glied dem ersten Glied des vorhergehenden Satzes inhaltlich entspricht: der „Bogen“ und Helena die „Treffende“ sind identisch — es sind ihre Augen, die verwundende Pfeile entsenden. Helena blickt zuerst auf Lynkeus, dann auf Faust, endlich auf die Umstehenden. Einige Verse weiter, und Lynkeus beginnt zurückkehrend sein zweites Lied wiederum mit einem Preis der Blicke Helenas (9273 ff.):

Du siehst mich, Königin, zurück!
Der Reiche bettelt einen Blick,
Er sieht dich an und fühlt sogleich
Sich bettelarm und fürstenreich.

Und er schließt entsprechend (9331 f.):

O gib mit einem heitern Blick
Ihm seinen ganzen Werth zurück!

Die folgenden Worte Fausts sprechen (9344f.) von „ihrem Blick, / Nur Göttliche nicht blendend“, worauf Lynkeus Abschied nimmt mit den Worten (9354 f.):

Vor dem Reichthum des Gesichts
Alles leer und alles nichts.

Das an sich außerordentlich häufig in orientalischer Dichtung vorkommende Gleichnis von Blicken, die wie Pfeile verwunden, begegnet uns in einer 1001-Nacht-Erzählung des 15. Bandes der BrA, den Goethe im Mai 1825 kennenlernte. Viele Anzeichen — davon wird gleich zu sprechen sein — deuten darauf hin, daß der Dichter durch diese Erzählung für die Gestaltung von Fausts Werbung angeregt wurde. Dies darf uns veranlassen, besonders im Hinblick auf Fausts Schmeichelrede 9258 ff. die folgende Partie dieser Erzählung im Wortlaut vorzuführen. Es sind Verse, mit denen sich ein großer Held und Heerführer bei einer schwer zugänglichen Königstochter einschmeicheln und ihre Gunst erwerben möchte. So ähnlich wie die Situation ist auch der Inhalt (BrA 15, 86):

Weiß denn meine Geliebte, als ich sie, gleich der
Sonne, über mir herabblicken sah, daß ihre
Augen schmerzlicher verwunden, als ein gezogenes
Schwert, und daß sie die Sinne rauben?

Ich sahe auf sie, als sie am Fenster der frischen
Luft genoß, und eben den Schleier von
ihren Wangen abgenommen hatte.

Da warf sie mich mit einem Pfeile, der mein
Herz traf; und nun bin ich ein Raub der
Sehnsucht und des Schmerzes.

Weißt du auch, du schöne Schloßbewohnerin, daß
ich wegen dir die Wüsten von fernen Gegenden
her durchwandert habe? [!]

. . . habe Mitleid mit mir, der ich ohne Rettung
durch die Pfeile deiner Augen verwundet bin!

Deutlich läßt das Lied erkennen, wie die poetischen Mittel, mit denen Helena als „weltberühmte königliche Schönheit“ gefeiert wird, orientalischer Herkunft sind. Neben dem Sonnenvergleich, den Lynkeus aufnimmt, bekommt hier vor allem Fausts Schmeichelrede ihre eindeutige Erklärung. Von solchen „Pfeilen“ redet er 9258 ff., und es wird sich als wahrscheinlich erweisen, daß sogar dieses Lied Goethe zur Verwendung der Metapher in dieser Situation veranlaßte.

Immer mehr zeigt es sich, daß Helena wie eine morgenländische Fürstin umworben wird. Wenn Faust ihr anschließend an das Pfeilgleichnis die Herrschaft über sein Heer und seinen Besitz einräumt (9266 ff.), so ist auch diese großartige Huldigungsgeste im orientalischen Stil; Erich Schmidt weist mit Recht auf die Parallele im West-östlichen Divan hin:

Dir sollten Timurs Reiche dienen,
Gehorchen sein gebietend Heer,
Badakschan zollte dir Rubinen,
Türkisse das Hyrkanische Meer . . .¹⁾

„Kaisergüter“, wie es in dem gleichen Divan-Gedicht (v. 37) heißt, sind es nun auch, durch deren Schenkung Helenas Gunst „schmeichelnd gewonnen wird“ (vgl. 9485). Den „allergrößten Schatz“ legt Lynkeus ihr zu Füßen (zweites Lied 9313), Faust überbietet das noch bei weitem (9335 ff.):

¹⁾ Buch Suleika: „Nur wenig ist's was ich verlange“. — Erich Schmidt zu v. 9442 ff. Jub.-Ausg.

Schon ist Ihr alles eigen was die Burg
 Im Schoos verbirgt, Besondres Ihr zu bieten
 Ist unnütz. Geh und häufe Schatz auf Schatz
 Geordnet an. Der ungesehnen Pracht
 Erhabnes Bild stell' auf! Laß die Gewölbe
 Wie frische Himmel blinken, Paradiese
 Von leblosem Leben richte zu.

Offensichtlich überschreitet hier Fausts Phantasie die denkbaren Möglichkeiten einer mittelalterlichen Burg. Im Orient, in 1001-Nacht-Palästen sind solche Prachtsäle und unterirdische Schatzgewölbe heimisch.¹⁾ Aber Faust führt hier nur das Orientalisieren weiter, das durchgehend im zweiten Lynkeuslied herrscht. In diesem liegt es so offen am Tage, daß es sich, soweit es Einzelheiten angeht, z. T. schon durch ein Vergleichen mit Parallelstellen bei Goethe zu erkennen gibt. Gleich die erste Strophe:

... Der Reiche bettelt einen Blick,
 Er sieht dich an und fühlt sogleich
 Sich bettelarm und fürstenreich...

ist einem orientalischen Topos nachgestaltet, von dem Goethe selber im West-östlichen Divan mannigfachen Gebrauch machte: dem Vergleich des Liebenden mit Fürst und Bettler. In diesen polaren Gegenbildern als extremen Formeln für höchste und niedrigste Menschseinstufen kommt gewiß eine charakteristisch orientalische Empfindungsweise zum Ausdruck: das Hin- und Hergerissenwerden des liebenden Herzens zwischen höchstem Stolz und tiefster Selbstdemütigung, der spontane Stimmungsumschwung, leidenschaftlicher Gefühlsüberschwang von einem Extrem ins andre. Bei Hafis, Goethes entscheidendem Vorbild in der Divan-Zeit, sind Vergleiche des Liebenden mit Fürst und Bettler häufig gebrauchte Formeln, die schon konventionell anmuten, dennoch aber das ursprüngliche „Himmelhoch jauchzend“ und „Zum Tode betrübt“ durchschimmern lassen. Hier nur einige Beispiele:

„O harte Seele! wenn du mir die Freiheit liebest,
 Durch betteln würde ich zum Kaiserthum gelangen.“²⁾

„Kennst du das Glück, des Freundes Angesicht zu seh'n,
 Bei ihm zu betteln lieber, als ein Fürst zu seyn?“³⁾

„Lieber will ich seyn dein Bettler als Fürst,
 Daß du mich quälest ist mir Ruhm und Ehre.“⁴⁾

¹⁾ Vgl. unten S. 277.

²⁾ Hammer-Hafis 2, 423 (Ja XLIV 19 f.).

³⁾ Hammer-Hafis 2, 291 (Nun XII 1 f.).

⁴⁾ Hammer-Hafis 1, 79 (Ta XXIII 7 f.).

„Du veracht‘ nicht Liebesbettler,
Diese Leute
Sind Monarchen, ohne Kronen,
Ohne Thronen.“¹⁾

Solche und ähnliche Verse hatte Goethe im Sinn, als er, in den Noten und Abhandlungen über das Buch Suleika sprechend, sich „nach dem Beispiele mancher östlichen Vorgänger“ zum „gründlichen Bettler“ erklärte, der „eine Art von König“ sei.²⁾ Es war also ein bewußtes Orientalisieren, wenn Hatem sich „dem Fürsten vergleichen“ durfte³⁾ wie etwa in dem Gedicht „Komm, Liebchen, komm!“, wo er sich mit Abbas dem Großen, mit Alexander und zuletzt mit dem Kaiser mißt (WA I 6, 155):

Was ist denn Hoheit? Mir ist sie geläufig!

Du schaust mich an, ich bin so groß als er.

Der Blick Suleikas macht Hatem dem Kaiser gleich, — im Faust ist es der Blick Helenas, der Lynkeus „fürstenreich“ werden läßt.

Die Gegenüberstellung: Bettler und Fürst kommt im Divan besonders deutlich zum Ausdruck in (WA I 6, 158):

Hätt‘ ich irgend wohl Bedenken
Balch, Bochâra, Samarkand,
Süßes Liebchen, dir zu schenken,
Dieser Städte Rausch und Tand?

Aber frag‘ einmal den Kaiser,
Ob er dir die Städte gibt?
Er ist herrlicher und weiser;
Doch er weiß nicht, wie man liebt.

Herrscher, zu dergleichen Gaben
Nimmermehr bestimmst du dich!
Solch ein Mädchen muß man haben
Und ein Bettler sein wie ich.

Aber auch sonst wird das Motiv im Divan mannigfach variiert.⁴⁾ —

Für die Strophe des Lynkeusliedes 9301 ff.:

Den Schätzen war ich auf der Spur,
Den scharfen Blicken folgt‘ ich nur,
In alle Taschen blickt‘ ich ein,
Durchsichtig war mir jeder Schrein . .

¹⁾ Hammer-Hafis 1, 244 (Dal XXV 21 ff.).

²⁾ WA I 7, 145. ³⁾ WA I 7, 145.

⁴⁾ Vgl. „Dichter will so gerne Knecht sein, Weil die Herrschaft draus entspringet . . .“ (6, 166); „Es klingt so prächtig, wenn der Dichter Der Sonne bald, dem Kaiser sich vergleicht; Doch er verbirgt die traurigen Gesichter, Wenn er in düstern Nächten schleicht“ (6, 186); „Laß den Weltenspiegel Alexandern . . .“ (6, 195) u. „Nur wenig ist’s was ich verlange . . .“ (6, 156 f.).

darf verwiesen werden auf die für sämtliche Schätze helllichtig machende Augensalbe, die Goethe in 1001 Nacht bemerkt hatte.¹⁾ Bezüglich der Erwähnung von Edelsteinen im Lynkeuslied erinnern schon E. Schmidt u. a. an Parallelen im Divan (Smaragd 9307, Perle 9309 f.). Zu ergänzen wäre, daß auch das Motiv: Edelsteine im Wettkampf mit der Schönheit des Gesichts (Rubinen 9311 f.) ein Topos orientalischer Liebesdichtung ist, wie er Goethe bei der Lektüre der Quellenwerke des West-östlichen Divans häufig begegnete. Biblisch-orientalisch ist endlich die im Lynkeuslied zweimal wiederkehrende Metapher (9300; 9330) vom „gedörrten Gras“ (vgl. die Kommentare). Doch ist damit, wie sich weiterhin zeigen wird, auch hinsichtlich des Details noch nicht alles dem morgenländischen Bereich Entstammende genannt.

Was im zweiten Lynkeuslied für die Einzelheiten gilt, muß auch für das Ganze als von ausschlaggebender Bedeutung angesehen werden, seine Thematik überhaupt: hier stehen wir auf orientalischem Boden. Vor einer Schönheit Schätze über Schätze aufhäufen, um durch üppig verschwenderisches Darbieten von Gold und Edelsteinen ihre Gunst zu erwerben — ist das christlich? ist das griechisch? Es ist morgenländisch, es gehört zu der orientalischen Konvention im Liebeswerben. In dem bereits erwähnten Gedicht: „Nur wenig ist's was ich verlange“ hatte schon der West-östliche Divan dieser Konvention Rechnung getragen. Daß Goethe sie im Helena-Akt dramatisch verwendet, ist aber viel weniger selbstverständlich. Die Gefahr bestand, daß dabei milieumäßig und stilistisch ein Fremdkörper das Gesamtbild störte. In der Tat gehört das zweite Lynkeuslied zu den Partien, die am auffälligsten innerhalb des Helena-Aktes aus dem Rahmen fallen. Was veranlaßte Goethe zu solcher Kühnheit?

Die Antwort gibt uns 1001 Nacht. Wo es sich dort um Brautwerbungen bei Hofe handelt, und das ist oft der Fall, wird das Motiv nicht fehlen, daß die Königs- oder Sultanstochter mit kostbaren Geschenken großen Ausmaßes — bevorzugt sind in der Regel Edelsteine — beeindruckt werden muß. Bekannte Beispiele bieten die Aladdin-Geschichte oder das Märchen von der Meeresprinzessin Giauhare, doch stehen zahlreiche andere daneben. Brautwerbung durch Geschenke und Kostbarkeiten ist natürlich als Brauch nicht auf den Orient beschränkt. Wie sie sich aber in der morgenländischen Literatur widerspiegelt hinsichtlich Pracht und Üppigkeit, das steht außer Vergleich. Dazu trägt einmal der Reichtum des Ostens überhaupt bei, dann aber im speziellen seine Schätzung von Edelsteinen mit der Freude, sie zu benennen, zu beschreiben. So übten die Brautwerbungs-Darstellungen von 1001 Nacht auch gerade, was die Geschenkdarbietung betrifft, Einflüsse auf

¹⁾ Vgl. oben S. 192 f. Schatzsichtigkeit wird auch sonst gelegentlich besonders Begünstigten in 1001 Nacht zuteil, z. B. durch Besitz des Steins der Weisen.

die deutschen Spielmannsepen aus.¹⁾ Die Geschenkdarbietungen des zweiten Lynkeusliedes sind nun zwar nicht Brautwerbung im strengsten Sinne, sie werden aber praktisch zu einer solchen, nachdem Faust sich 9333 ff. einschaltet und — als Werber — aktiv beteiligt. (Lynkeus wird hier schon darum in den Vordergrund geschoben, weil Fausts innerliche Natur mit dem mehr materiellen Motiv nicht über Gebühr belastet werden durfte.) Jene ganze Art der Schatzdarbietung, wie sie in der Lynkeusszene sichtbar wird, weist spezieller als jede andere eine 1001-Nacht-Geschichte auf, die Goethe im Mai 1825 kennenlernte. Da sie gleichzeitig eine Reihe weiterer bedeutsamer Gleichklänge mit Fausts Werbung zeigt, ist diese Geschichte für uns von hohem Interesse.

Nicht ein Märchen ist es diesmal, sondern ein Ritterroman, den die Scheherazade erzählt. Innerhalb der 15 Bände der BrA ist er das einzige Beispiel dieser Gattung (die modernste 1001-Nacht-Ausgabe kennt deren mehrere recht bedeutende). Die Geschichte eines arabischen Kriegshelden haben wir hier vor uns, durchweht von harter realistischer Luft. Etwas vom heroischen Geiste des alten Arabertums tritt hier entgegen, seltsam kontrastierend mit der so andersgearteten übrigen Welt von 1001 Nacht. Nur in einem stimmt die „Geschichte Ins ben Kies und seiner Tochter“ (im 15. Band der BrA) mit allen Erzählungen Scheherazades überein: der mit ganzer Glut orientalischer Leidenschaft erlittenen Liebe.

Das Gedicht von den verwundenden Augenpfeilen, das wir oben zitierten²⁾, stammt aus dieser Geschichte. Es bildete einen Teil der Werbung des Helden um die Tochter des Königs von Bagdad, namens Maria. Maria wurde schon in früher Jugend wegen ihrer hohen Schönheit von vielen Königen zur Braut begehrt. Alle diese Werbungen waren begleitet von reichen Schatzdarbietungen. Da kamen die Fürsten,

„von einem großen Gefolge umgeben; hundert Lastthiere trugen die kostbarsten Geschenke, an Wohlgerüchen und kostbaren Hölzern, und andere waren mit Edelsteinen und dergleichen Kostbarkeiten mehr beladen, nebst vielen Sklawen und Sklawinnen“. (58)

Maria aber schickt die wetteifernden Könige allesamt hochmütig fort. Endlich hört der junge und schöne Araberkönig Abbaas von Marias Schönheit. Als er ein sie darstellendes Gemälde erblickt, fällt er in Ohnmacht. Er beschließt auf der Stelle, zu ihr zu reisen, denn sonst „würde sein Tod unausbleiblich sein“ (64). Vor Bagdad angekommen, findet er den König, Marias Vater, in eine Schlacht mit mächtigen Feinden verwickelt. Abbaas kämpft als Ritter für Bagdad, besiegt im Einzelkampf den feindlichen Feldherrn und gewinnt die Schlacht.

¹⁾ Vgl. die Beispiele bei Th. Frings, Brautwerbung. Leipzig 1947, S. 140 ff.

²⁾ s. oben S. 269.

Die Sieger machten „eine große Beute an Pferden, Waffen und andern großen Schätzen“. (73) (Vgl. Lynkeus: „Die Pferde mußten alle mit . . . Schätze . . . Die Ernte mancher blut'gen Schlacht“ u.s.w.)

Abbaas ist gefeierter Held und Ritter, gibt sich aber nicht als König zu erkennen.

Er schenkt dem König von Bagdad, als Einleitung seiner geplanten Werbung um Maria, „zwei goldne Kästchen, in deren jedem zwei Rubinen waren, deren Werth gar nicht geschätzt werden konnte“. (78)

Abbaas schreibt einen um Liebe werbenden Brief an Maria, es ist das Gedicht, das wir oben¹⁾ zitierten: wir sehen, daß das Sonnengleichnis, die Metapher von den Augenpfeilen etc. in der Geschichte an der entsprechenden Handlungsstelle auftritt wie im Faust (erste Werbung). Maria lehnt Abbaas als Werber ab, obgleich er ihr von Ansehen gefallen hat. Sie antwortet mit einem Gedicht, in dem es u. a. heißt (89):

Meine Liebe schenke ich nicht Fremdlingen, die auf
der weiten Erde nichts besitzen, was sie ihr
Eigenthum nennen könnten.

Weitere Briefgedichte werden gewechselt. Maria vergleicht Abbaas' scheinbare Armut höhnend mit dem Reichtum ihrer früheren königlichen Bewerber. Er entgegnet (92 f.):

Vielen tapferen Königen . . . hast du gleich mir
den Verstand geraubt, mich, wie sie, hast du
mit deinen Zauberblicken getroffen.²⁾

Er sei aber, fährt Abbaas fort, in Wahrheit ebenso reich und mächtig wie diese Könige. Wenn Maria ihn erhöere, werde er ganze Heere zu ihrem Schutz um Bagdad versammeln, die seinem Befehl gehorchten. Auch Faust zeigt sich als der „königlichen Schönheit“ Helenas würdig durch ausführliche Vorweisung seiner Macht über Fürsten, Helden, Heere, die „Befehl und Anordnung von ihm vernehmen“!³⁾ Daß Goethe auf dieses Motiv durch den arabischen Ritterroman aufmerksam wurde, lassen die folgenden Übereinstimmungen zwischen dem Brief des Abbaas und der entsprechenden Partie des Helena-Akts vermuten:

Chor (9482 ff.):

Wenn du . . . meine Wünsche begünstigst,
so sollst du sehen, wie vor meiner Waffe
die Feinde fliehen werden;

Wer die Schönste für sich begehrt, / Tüchtig
vor allen Dingen / Seh' er nach Waffen
weise sich um;

Du sollst aber auch um Bagdad herum eine
Reiterei sehen, gleich Wolken, die die
Gegenden verdunkeln.

. . . die Starken gehorchend stehn / Jedes
Winkes gewärtig. /

¹⁾ Vgl. oben S. 269.

²⁾ Vgl. Fausts Verse 9258 ff. (oben S. 267).

³⁾ Vgl. 9442—9505.

Gehorsam wirst du sie finden meinen	Seinen Befehl vollzieh'n sie treu.
Winken, befolgend meine Befehle,	[Parallelismus membrorum!]
wie ich nur will.	Faust (9462 ff.):
Soll ich dir zweitausend Sklawen zu deinen	Herzoge soll ich euch begrüßen, / Gebietet
Füßen legen, oder ziehest du es vor,	Sparta's Königin, / Nun legt ihr Berg und
Könige da zu sehen? (93)	Thal zu Füßen . . . Ihr sucht getrost zu
	ihren Füßen / Bestätigung und Recht
	und Licht.

Abbaas wird nicht erhört. Die Königstochter Maria ist nicht so leicht zu gewinnen: „Nun fängt er an, sich gegen mich groß zu machen, indem er erwähnt, er besäße Länder, Pferde, und sogar Truppen, die ihm zu Gebote stehen. . . Wie könnte ich diesen Thoren annehmen, der nichts besitzt, als die zwei Kästchen mit Edelgesteinen, die er meinem Vater gegeben hat . . ., der weder Gold noch Silber besitzt.“ (95) Immer deutlicher zeigt sich: ausschlaggebend für den Gewinn einer „weltberühmten königlichen Schönheit“ ist hier: Besitz von Schätzen, und zwar großen Schätzen, dazu Heeresmacht — beides stellt Faust der Helena zur Verfügung, weil es so sein muß, weil es zu solcher Werbung dazugehört! Der Austausch von Briefgedichten zwischen Abbaas und Maria endet mit einer krassen Beleidigung: Maria läßt die Überbringerin des letzten Briefes mit Schlägen aus dem Schloß treiben. Denkt man an Züge wie diesen, so erklärt sich eine viel diskutierte Stelle von selbst (9348 f.):

Lynkeus: Herrscht doch über Gut und Blut
Dieser Schönheit Übermuth.

Es gehört zur generellen Charakterisierung Helenas als umworbener fürstlicher Schönheit im Sinne orientalischer Konvention, daß sie „übermütig“ ist. Wie Maria zeigen jenen „Übermut“ sämtliche Königstöchter in 1001 Nacht in entsprechender Situation. Verkannt wird der Sinn des Wortes an der obigen Stelle, wenn man ihm einen mühsam konstruierten Sinn aufbürdet in Analogie zu „Übermensch“ u. a. Es steht dahinter echte Realität des Lebens, Realität aber auch einer jahrtausendalten dichterischen Tradition, der Goethe sich anschließt.¹⁾

In seinem Ehrgefühl durch Marias Übermut gekränkt, verläßt Abbaas Bagdad, um sich nun in einer unerhörten ritterlichen Laufbahn auszuzeichnen. Er wird der größte Heerführer und erbeutet ungeheure Schätze auf seinen

¹⁾ „Die schöne Übermüthige“: Titel eines der Markolieder, mit denen sich G. im Jahre 1824 so ausgiebig beschäftigte. Es handelt sich auch hier um Brautwerbung eines Ritters um eine durch Schönheit ausgezeichnete Fürstentochter. Vgl. „Volkslieder der Serben“ hg.v. Talvj. 2. Aufl. 2. Bd (Halle 1835). S. 201 ff. — Auch der Dichter des Nibelungenlieds spricht mit Bezug auf Brünhild — bei der Brautwerbung — von „der starken vrouwen übermuot“ (7. Aventure 446). Vgl. ebd. (340): „... ez pfligt diu küneginne / sô vreislîcher sit, / die müesen doch ersterben / von ir übermuot.“ Siehe ferner oben S. 262, über das Märchenmotiv der Schwanenjungfrauen und deren „Härte“.

Siegeszügen. Diese Beute enthält nun substantiell alles, wovon Lynkeus in seinem Liede spricht, und was man sich vergeblich bemüht hat etwa im Hederich nachzuweisen: Mädchen, Sklavinnen („die allerschönste Frau“), Vieh („den Stier von festem Tritt“), kostbarste Pferde („die Pferde mußten alle mit“), Schätze und Reichtümer („Den Schätzen war ich auf der Spur“). Das wird in Gedicht und Prosa vielfach berichtet im weiteren Verlauf des Ritterromans.¹⁾ Man hat sich gefragt, an welche Heereszüge Goethe in der zweiten Hymne des Lynkeus dachte: Argonauten? Kreuzfahrer? Eroberung Moreas? Frei erfundene? Nirgendwohin paßt jedoch hier das derbe Beutemachen als Hauptzweck. Bleiben Völkerwanderung oder Hunnenzüge, gegen die aber historisch-chronologische Bedenken sich ganz besonders erheben. Das Problem ist gelöst, wenn wir erkennen, daß Goethe hier mitten im Orientalisieren begriffen die Beutezüge eines arabischen Helden vor Augen hatte. Wie gewöhnlich im Faust wurde jedoch das orientalisierende Motiv „übersetzt“, der Faustwelt angenähert; in diesem Fall durch Anspielung auf die Völkerwanderung, wohl wegen des *tertium comparationis*: „Nomadenleben“.²⁾

Erst als sie von seinen Siegeszügen gehört hat, lenkt die schöne Maria ein. Sie bereut ihr Verhalten, beschwert sich zugleich, daß Abbaas allein ihr kein Geschenk aus seiner Beute überreicht. Sofort sendet er ihr einen „Kasten“ mit einer „prächtigen Halsschnur von griechischer Arbeit“, mit „Perlen und Edelsteinen“ etc. Nur von Liebe will er nichts mehr wissen. Maria quittiert das Geschenk mit den Worten: „Ein einziger Blick auf ihn selbst, ist mir lieber, als alles, was ich besitze.“ (119) Wieder fällt die Übereinstimmung mit Kernworten des „fürstenreichen“, aber um einen Blick bettelnden Lynkeus auf, wie 9274 ff., 9331 f., 9354 f.:

Vor dem Reichthum des Gesichts
Alles leer und alles nichts.

Abbaas wird erst wiedergewonnen, als Maria vor Liebeskrankheit zu sterben droht. Jetzt hält er um ihre Hand an. „Nur in Liebe zu ihr will ich leben, und in der Liebe zu ihr will ich sterben!“ (136), singt er in einem leidenschaftlich überströmenden Gedicht — woraus wir entnehmen, wie auch des Lynkeus Huldigung in ihrem Überschwang orientalisiert (9219 ff.):

Laß mich sterben, laß mich leben,
Denn schon bin ich hingegeben
Dieser gottgegebenen Frauen.

¹⁾ Vgl. BrA 15, 106, 114, 116 f., 139.

²⁾ Vgl. den mit Faust 9281 ff. eng zusammenstimmenden, Herbst 1824 geschriebenen Passus des Aufsatzes „Serbische Lieder“ (WA I 41², 138): „Man erinnere sich jener Zeiten, wo unzählbare Völkerschaften sich von Osten her bewegen, wandernd, stockend, drängend, gedrängt, verwüstend, anbauend, abermals im Besitz gestört und ein altes Nomadenleben wieder von vorn beginnend.“

Und nun erfolgt als Auftakt zur Hochzeit die Sendung „allergrößten Schatzes“ als konventionelle Handlung bei der Werbung um die „königliche Schönheit“.

„Abbaas befahl sogleich, daß vier und zwanzig Lastthiere, zehn der besten Pferde, nebst kostbaren Stoffen ihm gebracht würden. Diese ließ er in Seide einpacken und gab sie den Lastträgern zu tragen. Die Lastthiere aber ließ er mit seidenen Stoffen, Wohlgerüchen und Teppichen beladen, und auf Kameele ließ er Kisten (!) mit goldnen und silbernen Geräthschaften packen und mit diesen Kostbarkeiten begab er sich zum Schlosse des Königs von Bagdad. Das ganze Gefolge des Abbaas stieg nun ab, beugte sich vor ihm und nun begaben sie sich zum König selbst, welchem sie den Wunsch äußerten, ihm diese Schätze vorlegen zu dürfen. Der König befahl sofort, daß ihm alles in ein Gemach des Harems gebracht würde. Zugleich ließ er ... den Heirathskontrakt zwischen Maria und Abbaas aufsetzen.“ (139)

Von dieser Szene her wird es verständlich, warum bei der Werbung Fausts um Helena soviel von „allergrößten“ Schätzen und ihrer Darbietung die Rede ist. Was im Gesamtrahmen der Handlung so befremdend wirkt: die Auffahrt von „Kisten“ voll Geschmeide durch Lastträger etc., das ist eine orientalische Huldigungszeremonie. Helena erfährt dadurch die Erhöhung zum Rang der eigentlich unnahbaren „weltberühmten königlichen Schönheit“. Auch über die „bare Prosa“ des Wortes Kiste wird man sich nicht mehr wundern.¹⁾ In der Sprache von 1001 Nacht bekam es, wie die vorstehende Episode lehrt, poetischen Klang als Bewahrort größten Schatzes. Das Wort kehrt in der BrA, soviel ich sehe, nur noch einmal wieder, und dort im ganz gleichen Sinne.²⁾ Der üblichere Terminus, von dem wir schon sagten, daß er nach Lektüre der BrA zu einem Lieblingswort Goethes (Briefe!) geworden war, ist „Kästchen“. Von der Abbaas-Geschichte her mag das Wort [Schatz-]Kiste Eingang in Faust gefunden haben (vgl. 5685, 5716). Hinzuweisen ist auch auf die Entsprechung der Schatzhandhabung in der Geschichte und im Helena-Akt: dort befiehlt der König sofortige Verbringung in den „Harem“, hier Faust in paradiesartige Gewölbe mit Teppichen etc. — was gleichfalls an einen Harem denken läßt (9337 ff.).

Es trifft sich merkwürdig, daß der Schluß der Geschichte von Abbaas und Maria die Ankunft der Neuvermählten in der Residenzstadt des Abbaas in einer Weise erzählt, die an Helenas Empfang in der Burg Fausts erinnert. Aus der Vorausverkündigung dieser Ankunft macht der orientalische Roman noch ein ergiebiges Motiv. Schnellläufer berichten in der Stadt, daß das Königspaar am folgenden Morgen eintreffen werde. Daraufhin werden ausführliche Vorbereitungen getroffen, und „als am andern Morgen die Sonne aufging“ (!), zieht alles Volk zum festlichen Empfang entgegen. Sängerinnen begrüßen die Ankommenden (142 f.):

¹⁾ Vgl. A. Daur, Faust und der Teufel, S. 159.

²⁾ BrA 11, 302; vgl. oben S. 196.

„Zu uns ist gekommen der Verkündiger der frohen
Nachricht eurer Ankunft(!) und hat uns angemeldet(!)
denjenigen, der durch seine Abwesenheit uns so betrübte.

Ich rief ihm zu, dem Ueberbringer deiner Kunde:
Für dich lasse ich mein Leben ...

Schon nahte sich der Tod vor Schmerz wegen eurer Entfernung.
Nun ihr aber uns wiedergegeben seid, beginnt für uns
ein neues Leben ...

Als wir dich sahen, wurden wir von deinem Anblick
gefesselt.(!) Wir glaubten die Sonne und den
Mond zugleich scheinen zu sehen.

Hell wurde uns der Himmel durch die Nähe des Geliebten ...“

Goethe introduziert die Lynkeusepisode durch das Motiv: Helena „kommt heran“, aber Lynkeus „meldet's nicht, verfehlt Istehreenvoller, schuldigster Empfang“ (9207f.). Angesichts der Tatsache, daß die Szene von Fausts Werbung an so viel anderen Stellen Inspiration durch den Ritterroman Scheherazades aufweist, möchte man auch diese motivische Berührung nicht für Zufall halten. Der farbenprächtig geschilderte geglückte Empfang mit Vorausmeldung, Preis des Verkünders, Empfangshymnen wird den Gedanken eingegeben haben, Helenas Einzug mit den gleichen Handlungselementen auszustatten. Im Mißglücken wird gezeigt, wie es hätte sein sollen. Der Empfang konnte nicht stattfinden, der säumige „Verkündiger“ wird darum getadelt und verurteilt — nun aber wird dieser zum Sänger von Empfangshymnen! Denn Lynkeus übernimmt durchaus die Rolle der Sängerinnen bei der Einzugsszene des Romans. Deren Hymnen entsprechen seine Lieder mit ihrem „hinreißenden Schwung“¹⁾, woraus sich mancher inhaltliche Anklang erklärt.

In diesem Zusammenhang sei noch darauf hingewiesen, daß eine Entsprechung auch besteht zwischen der Reimfindungsszene im Faust und dem Wechsel von Briefgedichten im Abbaas-Roman. Hier wie dort steht bei dem Werben des Ritters um die königliche Schönheit im Mittelpunkt die Situation: daß beide sich andichten. Die Folge der gegenseitig gewechselten Briefgedichte bildet im Roman nicht nur die dichterisch schönste Partie, sie stellt auch den erregendsten Wendepunkt der Handlung dar. Daß Goethe von hier aus auf die Heranziehung des Behramgur-Dilaram-Motivs kam, darf als Möglichkeit in Betracht gezogen werden. Übrigens ist in dem Ritterroman von Abbaas und Maria der Anteil von Liedeinlagen an Umfang größer und bedeutender als in irgendeiner anderen Erzählung in den fünfzehn Bänden der BrA (24 von ca. 90 Seiten enthalten Verse!). Dieser Umstand wird es umso begreiflicher erscheinen lassen, daß gerade das Lyrische dieser 1001-Nacht-Partie so deutliche Spuren im Helena-Akt hinterließ. —

¹⁾ Trunz, Hamburger Ausg. 3, 590.

Nicht die Episode von der Reimerfindung allein stellt also im Verlauf von Fausts Werbung um Helena ein orientalisierendes Element dar. Auch der die Werbung erst eröffnende Teil, die Schmeichelszene der Lynkeusepisode bedient sich ganz wesentlich morgenländischer Konvention und Sprache. Somit ist die gesamte Partie der Werbung ihrer Struktur nach und in einer Vielzahl von Einzelmotiven recht eigentlich als „west-östlich“ anzusehen. Dies ist das Resultat, das wir ins Auge zu fassen haben. Zum Teil erfahren die orientalischen Motive dabei jene Umsetzung und Angleichung an die Faustwelt, wie wir das auch sonst beobachten, vielfach aber gab sich der Dichter auch gar nicht die Mühe, sie besonders zu verhüllen, wie vor allem im zweiten Lynkeuslied. Goethe nahm sich die Freiheit, die große Liebesszene des Faust II mit den Mitteln zu gestalten, die er sich in der Divan-Zeit erobert hatte. Schließlich lagen ja auch nicht mehr als sechs bis sieben Jahre zwischen der Veröffentlichung des West-östlichen Divans und der Gestaltung dieses Teils der Helena-Handlung. 1825 lernte Goethe die Erzählung von Abbaas und Maria kennen im Moment, als eben die Arbeit am 3. Akt vor dem Auftritt Fausts ins Stocken geraten war. Im Frühjahr 1826 gelang die Ausführung.¹⁾ Die in der Ankündigung der Helena von 1827 ausgesprochene Bitte, „die Art und Weise zu beobachten, wie Faust es unternehmen dürfe, sich um die Gunst der weltberühmten königlichen Schönheit zu bewerben“ — diese Bitte, der wir Folge zu leisten versuchten, kann den Umständen nach nicht anders verstanden werden als ein deutliches Hinweisen auf den „west-östlichen“ Charakter dieser Partie, ja als ein Hervorheben desselben.

II. Hochzeit

Eine wiederum sehr schwierige Aufgabe, der Goethe sich bei der Ausgestaltung des 3. Aktes gegenüber sah, war die Darstellung von Fausts und Helenas Vereinigung mit Geburt und raschem Heranwachsen Euphorions. Da entstanden Fragen wie diese: Wo sollte sich die Vereinigung abspielen? Auf welche Weise konnte der Zuschauer davon erfahren? Wie ließ sich Euphorions Jugend darstellen?

¹⁾ Im Frühjahr 1826 dichtete Goethe auch drei Chorstrophen, die er jetzt nachträglich der noch vom Jahre 1800 stammenden Anfangspartie des Helena-Akts einfügte: 8516—8523, 8560—8567 und 8591—8603. Diese Strophen weisen ähnliche orientalisierende Elemente auf, wie sie in der Lynkeusszene auftreten (Hinweis auf Schatz-Geschenke, das Motiv: Edelsteine im Wettkampf mit der Schönheit des Gesichts, Sonnengleichnis), und dienen so offensichtlich der motivischen Vorbereitung auf die orientalisierende Brautwerbung. Von dem Sonnengleichnis machte Goethe übrigens schon in der Arbeitsperiode des Frühjahrs 1825 Gebrauch, bei den Versen 8908 f. (Phorkyas); die Quellenlektüre der Divanzeit hatte ihm diesen Topos häufig vor Augen geführt. Daß er ihn jetzt gebrauchte, kennzeichnet die Situation, in der im April 1825 die Arbeit am Helena-Akt unterbrochen wurde: wie von selbst wurde Goethe anscheinend auf die Verwendung orientalisierender Elemente geführt, als er sich der Werbung Fausts um Helena näherte. Einen Monat später begnete er dann in 1001 Nacht Anregungen, wie diese Idee ferner zu realisieren sei.

Was den Ort der Hochzeit anbetrifft, so läßt sich ein Schwanken und Suchen des Dichters nach dem Geeigneten noch in den Entwürfen verfolgen. Da sollte Helena einmal ins „Gyneceum“ eingeführt werden.¹⁾ Das wäre also die Kemenate einer mittelalterlichen Burg gewesen, nur mit griechischer Benennung, wohl gemäß dem antiken Ort der Handlung. Dann sprechen die Entwürfe von „Verwandlung des Throns in ein Gezelt“, wobei das Zelt „sich schließt“ und „weggeschafft“ wird.²⁾ In der Ausführung spiegelt sich der Gedanke noch v. 9572 wieder, nur daß es statt Zelt jetzt Laube heißt:

Zur Laube wandeln sich die Thronen . . .

Daß es aber nicht eine einfache Laube ist, etwa nach Art der Miltonschen Paradiesschilderungen, in denen sich die Hochzeit abspielt, wird durch Phorkyas-Mephistopheles' Schilderungen klar, und auch schon durch die Bühnenanweisung nach 9573. Faust und Helena feiern ihre Hochzeit in einem unterirdischen Palast! So werden sie versetzt in die Märchenwelt. Traum- und Zaubersphäre tut sich auf, und zwar nochmals nach Weise von 1001 Nacht. Unterirdische Paläste gehören zum stehenden Inventar der orientalischen Erzählungen. Meist sind es Schatzorte, öfter aber auch die Wohnstätten schöner Feen. In unserem Fall läßt sich zeigen, daß es der berühmteste dieser Feenpaläste ist, der Goethe hier als Muster vorschwebte: der der Fee Pari Banu.

Aber sehen wir uns zunächst die Art und Weise an, wie der Dichter mit dem andern Problem fertig wurde: dem der Bekanntmachung der Hochzeit und des heranwachsenden Kindes. Auch hier gab es allerhand tastende Versuche. Natürlich konnten solche Vorgänge nur durch Berichte darzustellen sein. Fest stand von vornherein, daß Phorkyas-Mephistopheles die Rolle des Berichters zu übernehmen hatte. So bringt er denn auch gemäß Paralip. 166 (dem Chor und Parkett) die „Nachricht der Entbindung“, nach Paralip. 166^a „Nachricht von Schwangerschaft und Entbindung“. Ausdrücklich wird er dabei als „Zwischenredner“ (166^a) bezeichnet („Phorkyas interloquirt“ 166). Der Ton, den Mephistopheles hier anschlagen sollte, hätte dabei weniger dem des Botenberichts einer antiken Tragödie entsprochen als dem eines Shakespeareschen „Prologus“ oder „Epilogus“. In Paralip. 176 ist uns ein Stück solchen Berichtes erhalten, wie er ursprünglich geplant war. Er zeigt vor allem das Bestreben, das Problem des Zeitraffens zu bewältigen, das ja durch Euphorions Herankommen zu einem brennenden wurde. Wie der Bericht das tut, erinnert an Shakespeares „Zeit als Chorus“ im „Wintermärchen“. Auch dort wird durch einen „Zwischenredner“ ein großer Zeit-

¹⁾ Paralip. 164^a (WA I 53, 369). Von März 1825.

²⁾ Paralip. 166 (WA I 15², 229); Paralip. 166^a (WA I 53, 370); Paralip. 168 (WA I 15², 230). Sämtlich wohl noch von 1825 März/April.

raum, die Jahre des Heranwachsens der Perdita, überbrückt. Goethe las *The Winter's Tale* gerade zu Beginn der Arbeitsperiode, welche die zweite Hälfte des Helena-Akts zu Ende führen sollte (etwa von 1791 ab). Vielleicht geschah das im Hinblick auf seine Euphorionprobleme.¹⁾

Es zeigte sich sehr bald, daß der eingeschlagene Weg nicht der rechte war. Die entworfene „Zwischenrede“ traf nicht den Ton, der dem Herüberbiegen der Handlung ins Intime, Idyllische gerade an dieser Stelle entsprochen hätte; am wenigsten durch die Einbeziehung eines satirischen Elements, nach Art einer Komödienparabase. Dazu kam eine weitere Fehlkalkulation: der Chor sollte während der Hochzeit „in den oberen Sälen“ tanzen (Paralip. 166; 166^a), dann, um Mephistopheles' Bericht zu vernehmen, „tumultuarisch wieder eintreten“ (Paralip. 166^a). Das alles mochte im üblichen Sinne theatergerecht sein, für diese besondere diffizile Situation eignete es sich nicht, als zu derb. Wie radikal Goethe bei der Ausführung das Steuer herumwarf, läßt sich gerade an der Art und Weise erkennen, wie er für das Verhalten des Chores seine Dispositionen änderte: statt zu tanzen, liegen nunmehr die Frauen in tiefem Schlaf! Fast könnte man glauben, dieses Motiv sei noch durch einen Passus der Zwischenrede von „Time, as Chorus“ in Shakespeares *Winter's Tale* eingegeben — wo es heißt:

Your patience this allowing,
I turn my glass; and give my scene such growing,
As you had slept between.

Mit dieser entscheidenden Änderung — sie kündigt sich an in Zusätzen zu Paralip. 166^a²⁾ und in Paralip. 167 — ist der bedeutungsvolle Schritt getan: jene ganze Wende der Handlung ins Irreale hinüberzuspielen. Paralip. 170 drückt nun programmatisch aus, wohin der Weg gehen soll: „Anklang vom Wunderlichen Wunderbaren Märchenhaften“. Also die Märchenwelt, die „Traum- und Zaubersphäre“ sollte letzten Endes Euphorions Wiege in sich aufnehmen. Das bedeutete, daß bei dem Bericht von Phorkyas-Mephistopheles nicht Shakespeare und Aristophanes, sondern die Scheherazade Pate zu stehen hatte.

Und so zeigt es auch die Ausführung. Nicht mehr in der Rolle des Boten und „Zwischenredners“ gibt Mephistopheles-Phorkyas Kunde vom Geschehenen und Geschehenden, sondern in der des Märchenerzählers — ja wir dürfen sagen, in der der Scheherazade selbst. Betrachten wir die Szene, wie Phorkyas sich zu den schlafenden Mädchen und ad spectatores wendet. Sie weckt sie auf (9577 ff.):

¹⁾ Tgb. 1. Apr. 1826 (WA III 10, 179): „Shakespeares Wintermärchen im Original ... Abends das Wintermärchen.“

²⁾ Paralip. 166^a skizziert zunächst: „Halbchor wacht auf: Trojanische Krieg verschlafen“ etc.; das wäre ein Schlaf „between“ ähnlich dem des Epimenides. Weiterhin heißt es: „Halbchor erwachend: Geschichte der Entbindung als Traum.“ Auch damit hätte der Chor „between“ geschlafen.

Drum weck' ich sie. Erstaunen soll das junge Volk;
 Ihr Bärtigen auch, die ihr da drunten sitzend harrt,
 Glaubhafter Wunder (!) Lösung endlich anzuschau'n.
 Hervor! hervor! Und schüttelt eure Locken rasch;
 Schlaf aus den Augen! Blinzt nicht so, und hört mich an!

Die Reaktion der Frauen auf diesen Weckruf zeigt nun etwas seltsam Belustigendes. Eben aus dem Langschlaf (9574) erweckt, können sie sich nicht lassen vor Ungeduld und Neugier: sie wollen Geschichten hören, weil sie „lange Weile“ haben! Phorkyas soll ihnen „erzählen“! Und zwar „was sich Wunderlichs begeben“, möglichst etwas das man „gar nicht glauben“ könne! Phorkyas ihrerseits weckte sie schon mit der Absicht, ihnen „glaubhafter Wunder Lösung“ darzustellen. Man fragt sich, was das für Frauen sind, die zu so ungewöhnlicher Stunde, „kaum die Augen ausgerieben“, darauf dringen, durch Wundergeschichten unterhalten zu werden. Gleichen sie nicht aufs Haar der berühmten Dinarzade, die allmorgendlich, kaum daß der Schlummer sie verläßt, ihre Schwester¹⁾ weckt und ungeduldig überfällt mit der Bitte um „Erzählen“ von Märchen und „wunderlichen Begebnissen“? Wo sonst gäbe es das: Bitte um Vertreibung der „Langenweile“ durch Erzählen unmittelbar nach dem Erwachen? Die übliche Zeit des Märchen-erzählens pflegt im allgemeinen die Abendstunde zu sein. In 1001 Nacht aber wiederholt sich jeden Morgen der Vorgang: Dinarzade, die auch im Schlafgemach Schahriars und Scheherazades übernachtet²⁾, weckt kurz vor Tagesanbruch ihre Schwester auf und bestürmt sie alsbald mit der Bitte um Erzählung von Geschichten, denen dann auch der Sultan begierig lauscht. Wenn nicht lange darauf die Sonne aufgeht, unterbricht Scheherazade ihr Erzählen, denn nun beginnen für den Sultan seine Tagespflichten: das Frühgebet, Ratsversammlung usw. Dinarzades Bitten stellen zunächst die Kriegslist dar, durch die Scheherazades Todesurteil ständig hinausgeschoben wird. Aber diese eigentliche Ursache tritt immer mehr in den Hintergrund. Das Bitten um Erzählungen und ihre Fortsetzungen wird zum Selbstzweck. Als echte Orientalin ist Dinarzade so hingerissen durch die Fabulierkunst ihrer Schwester, daß sie mit wahrhafter Ungeduld den Augenblick kaum erwarten kann, wo Scheherazade fortfährt. Den Sultan Schahriar quält gleiche Neugier. Er wahrt aber seine Herrscherwürde, indem er stets Dinarzade das „bitte, erzähle“ aussprechen läßt, dann, um seine Zustimmung befragt, diese zu geben mit merklicher Ungeduld keinen Augenblick zögert. Es entsteht nun ein Frage- und Antwortspiel, das bei nur geringem Wechsel im Ausdruck sich wie nach festen Formeln Nacht für Nacht — genauer gesagt, Morgen für

¹⁾ In einigen orientalischen Handschriften wird Dinarzade als Scheherazades Dienerin oder Amme bezeichnet; vgl. Littmann, Insel-Ausg. 6, 660 f.

²⁾ Auf Grund dieser Tatsache bevorzugen verschiedene Forscher die (in der vorigen Fußnote erwähnte) Lesart „Amme“; vgl. Oestrup. a. a. O. S. 6, Anm. 2.

Morgen — wiederholt. Wir müssen uns diese den Nachtwechsel in 1001 Nacht begleitende Formelsprache vor Augen führen, um den genialen Scherz voll zu würdigen, den Goethe in die folgenden Verse hineingeheimnist (9582 ff., nach Erwachen des Chors):

Chor.

Rede nur, erzähl', erzähle was sich Wunderlichs begeben,
Hören möchten wir am liebsten was wir gar nicht glauben
können,

Denn wir haben lange Weile diese Felsen anzusehen.

Phorkyas.

Kaum die Augen ausgerieben, Kinder, langeweilt ihr schon?
So vernehmt: in diesen Höhlen . . . etc.

Mit ganz analogem Ton ungeduldigen Beschwörens, wie ihn hier die Mädchen an den Tag legen („erzähl', erzähle“ . .), wird Scheherazade jeden Morgen, eben erwacht, um Fortsetzung des Fabulierens ersucht. Da heißt es formelhaft:

„Dinarsade war so ungeduldig, den Verfolg des Märchens der gestrigen Nacht zu hören, daß sie ihre Schwester sehr zeitig aufweckte (!) und sie bat, die wunderbare Erzählung fortzusetzen ... ,Ich will es gern thun', antwortete die Sultaninn, ,höret mir zu!'" (BrA 1, 285)

„Dinarsade weckte die Sultaninn, und sagte zu ihr: ,Meine Schwester, ich bin äußerst ungeduldig, die Fortsetzung der Geschichte . . . zu hören.'" (BrA 1, 268)

„Dinarsade sprach zu der Sultaninn: ,Meine Schwester . . . ich bin voll Ungeduld, zu vernehmen (vgl. v. 9586!), was aus der Zauberin wird.'" (BrA 1, 310)

„Dinarsade weckte . . . ihre Schwester, und bat sie, die Geschichte . . . fortzusetzen. Der Sultan bezeugte auch seine Ungeduld, zu vernehmen (vgl. v. 9586!), welchen Zweck der Geist . . . gehabt hatte; und Scheherasade fuhr also fort . . ." (BrA 1, 89)

„Dinarsade erwachte kurz vor Tages, und rief der Sultaninn zu: ,Schwester, wenn du nicht schläfst, so bitte ich dich, uns zu erzählen . . . ' ,Du sollst es sogleich hören', sagte Scheherasade." (BrA 2, 82; ähnlich 86; 89)

„Dinarsade beschwor bei ihrem Erwachen ihre Schwester, ihr zu erzählen." (BrA 2, 96)

„Dinarsade wünschte leidenschaftlich die Geschichte zu hören und deshalb erwachte sie sehr früh und beschwor die Sultaninn ihr zu erzählen . . ." (BrA 2, 204)

„Dinarsade, von der Ungeduld aufgeweckt, den Verfolg der angefangenen Geschichte zu hören . . . sprach zu der Sultaninn: ,Meine Schwester, ich bitte dich, um Gotteswillen, erzähle aus . . . ' ,Du sollst es erfahren'." (BrA 2, 9 f.)

„Um Gotteswillen, meine Schwester, — rief am folgenden Morgen Dinarsade, — fahre, ich beschwöre Dich, in der Erzählung . . . fort." (BrA 2, 130)

„Meine liebe Schwester, — rief Dinarsade gegen Ende der Nacht, — erzähle uns, ich bitte Dich, — die Geschichte." (BrA 2, 180)

„Im Namen Gottes, meine Schwester, — rief Dinarsade vor Tagesanbruch, ich bitte Dich, uns zu erzählen . . . Ich werde Deine Neugier befriedigen, — erwiederte Scheherasade." (BrA 2, 221 f.)

Was uns in dem ungeduldig neugierigen „Rede nur, erzähl“, erzähle... Hören möchten wir“ der aufwachenden Chormädchen entgegenklingt, entspricht also bis in die Wortwendung hinein den formelhaften Aufforderungen Dinarzades „vor Tagesanbruch“ in 1001 Nacht.¹⁾ Phorkyas aber beginnt daraufhin ihre „Märchen“ ganz nach der Weise Scheherazades, mit einem einleitenden Ersuchen um Gehör: „So vernehmt . . .“ (9586). Es ist die stereotype Einleitungsformel Scheherazades:

„Dinarsade weckte . . . die Sultaninn bei sehr guter Zeit, aus großem Verlangen, von ihr das Ende der angenehmen Geschichte . . . zu hören . . . ,Du sollst es vernehmen‘, antwortete Scheherasade.“ (BrA 1, 293 f.)

„Als die Sultaninn sah, daß ihre Schwester fast vor Ungeduld starb, das Ende der Geschichte . . . zu vernehmen, sagte sie: ,Nun wohl, höre denn‘“. (BrA 2, 59)

So wird immer ein „Höre“ (2, 212) Scheherazades Erzählen einleiten, Formeln wie: „Höre denn“, „Höre nun“ (2, 59; 161), „Du sollst es sogleich hören“ (2, 82; 89), „Höret mir zu“ (1, 285), „Du sollst wissen“ (2, 204), „Ihr sollt es erfahren“ (2, 199), „Ich will deine Neugier befriedigen“ (2, 86), „Ihr sollt beide befriedigt werden“ (2, 108), „Das will ich Dir sagen“ (2, 158). Ausführlich besonders in der 1. Nacht wird dies Thema für künftige Variationen angeschlagen:

„Dinarsade erwachte . . . ,Meine liebe Schwester‘, rief sie aus, ,wenn du nicht schläfst, so bitte ich dich, mir bis der nahe Tag anbricht, eins von den schönen Märchen zu erzählen, die du weißt‘ . . . Darauf sagte Scheherasade zu ihrer Schwester, daß sie zuhören möchte . . .“ (1, 41 f.).

Völlig im Sinne des Publikums der Scheherazade gesprochen ist es auch, wenn die Mädchen von Phorkyas ausgerechnet „wunderliche Begebenheiten“ hören möchten, etwas das sie „gar nicht glauben können“ (9582 f.). So bitten auch Dinarzade und Schahriar immer wieder um eine „wunderbare Erzählung“ (1, 285), um „noch viel wunderbarere“ Fortsetzungen (1, 268), um eine „erstaunliche“, eine „merkwürdige Geschichte“ (1, 194; 305), „unerhörte Begebenheiten“ (2, 118) usw.:

¹⁾ Ganz ähnlich wie in 1001 Nacht ist die Situation von Märchenerzähler und Zuhörerschaft in 1001 Tag. Hier handelt es sich — genau wie im Faust — um eine größere Anzahl märchengieriger Frauen, die Dienerinnenschar der Fürstin (!), welche den Erzählungen der Amme (!) tausend und einen Tag lang begierig lauscht. Die Amme Sütülmene leitet ihre Märchen am ersten Tag folgendermaßen ein: „Ich weiß eine Geschichte voll seltsamer Begebenheiten; wenn meine Prinzessin mir erlauben will, sie ihr zur Kurzweil zu erzählen, so zweifle ich nicht, daß sie viel Vergnügen daran finden werde.“ Die Prinzessin von Kaschemir, weniger vielleicht um ihre eigene Neugier, als um die ihrer Frauen zu befriedigen, welche sie baten, diese Geschichte anzuhören, erlaubte Sütülmene, ihre Erzählung zu beginnen . . .“ (Prenzlauer Ausgabe von F. H. v. d. Hagen Bd 1, S. 7; diese Ausgabe hat die Zwischenreden der folgenden Tage, d. h. die Dialoge zwischen Amme und Zuhörerschaft, die jeder Fortsetzung der eigentlichen Erzählung vorangehen oder nachfolgen, weggeschnitten — wie ja auch Galland und die BrA von 1001 Nacht die Zwischenreden in den späteren Bänden fortlassen, um den Leser nicht zu ermüden.)

„Ich wünschte sehr, daß du mir etwas ganz außerordentliches erzählen möchtest, dergleichen du noch nie . . . vorgetragen hast.“ (14, 265)

Und Phorkyas erfüllt die Bitte: sie erzählt von der Hochzeit Fausts mit Helena, auch von Euphorion in Märchenform, sie „spinnt Märchen ab“, wie es 9595 wörtlich heißt. Sie behandelt ihr Publikum wie „Kinder“, die Langeweile haben (9585), denen man durch Geschichten die Zeit vertreiben muß. In recht auffälliger Weise wird das Motiv der „Langeweile“ durch Verdoppelung (9584f.) hervorgehoben, obwohl dem inhaltlichen Zusammenhang nach jede Notwendigkeit für dies Motiv fehlt. Scheinbar eine Kleinigkeit, ist derartiges bei Goethe keinesfalls ohne Absicht. Es dient, die Rolle des Mephistopheles zu charakterisieren: dieser wird nun hier *maître de plaisir* als Märchenerzähler, genau so, wie er am Kaiserhof in nämlicher Eigenschaft *maître de plaisir* war.¹⁾ Dort wurde er in Anbetracht dessen ganz ausdrücklich mit der Scheherazade verglichen.²⁾ Hier ist der Hinweis auf 1001 Nacht auch ohne Nennung der Scheherazade mit nämlichem Nachdruck indirekt gegeben. Es gehört gewiß zu den liebenswertesten und kostbarsten Zügen, wie Goethe gleichsam mit einem Lächeln das Siegel von 1001 Nacht auf diese Partie des Helena-Akts setzt. Er hatte bereits in dem an griechische Komödienparabasen erinnernden ursprünglichen Versuch der berichtenden „Zwischenrede“ (Paralip. 176) an eine humorvolle Note an dieser Stelle gedacht. Die in der Ausführung jene Zwischenrede ersetzende Partie brachte ein entsprechendes „Scherzando“, doch jetzt nicht mehr im Sinn einer den Rahmen sprengenden Satire, sondern einer Hinwendung zur Traum- und Zaubersphäre.

Als dem Stil prinzipiell märchenhaften Schilderns angepaßt dürfen wir nun auch Phorkyas-Mephistopheles' Fabulieren von dem erstaunlichen Ort der Hochzeit erkennen: nicht mehr „Gyneceum“, nicht mehr „Gezelt“, ist der Schauplatz der Liebesvereinigung von Faust und Helena jetzt ein unterirdischer Palast, oder vielmehr ein unterirdisches Zauberreich geworden, so wie es 1001 Nacht typisch im Beispiel des Pari-Banu-Märchens darstellt. Nur weil man sich allzu einseitig an die Erwähnung Arkadiens v. 9569 hielt, hat man der Eigentümlichkeit des Hochzeitortes bisher keine Beachtung geschenkt und sich mit gelegentlichen Hinweisen auf die Landschaft von „Daphnis und Chloe“ begnügt.³⁾ Daß man damit nicht zurechtkommt, lehrt ein Blick auf den Wortlaut der Schilderung (9586ff.):

¹⁾ Natürlich erzählt auch Scheherazade ihre Märchen, um dem Herrscher „Langeweile“ zu vertreiben. An Hinweisen hierauf fehlt es nicht: „Da ich das Glück habe, den Sultan, unseren Herrn und Gebieter, nicht zu langweilen, so würde ich . . . ihm morgen die Geschichte . . . erzählen“, sagt Scheherazade etwa (4, 94), oder: „Ich fürchte bloß, daß Euer Majestät zuletzt beim Zuhören sich langweile‘ . . . Diese Besorgniß kannst du dir immer aus dem Sinn schlagen“, erwiderte der Sultan“ (8, 103) etc.

²⁾ Siehe die Besprechung des Scheherazade-Vergleichs oben S. 227–31.

³⁾ Erich Schmidt zu 9587. Jub.-Ausg. 14, 371.

Phorkyas.

So vernehmt: in diesen Höhlen, diesen Grotten, diesen Lauben
Schutz und Schirmung war verliehen, wie idyllischem Liebespaare,
Unserm Herrn und unsrer Frauen.

Chor.

Wie, da drinnen?

Phorkyas.

Abgesondert

Von der Welt, nur mich die Eine riefen sie zu stillem Dienste.
Hochgeehrt stand ich zur Seite, doch, wie es Vertrauten ziemet,
Schaut' ich um nach etwas andrem. Wendete mich hier- und dorthin,
Suchte Wurzeln, Moos und Rinden, kundig aller Wirksamkeiten,
Und so blieben sie allein.

Bis zu dieser Stelle wäre die Schilderung mit der Vorstellung „Arkadien“
allenfalls vereinbar: bisher ist nur von Höhlen, Grotten, Lauben die Rede,
noch nicht von einer unterirdischen „Welt“.

Longus könnte aber auch hier nur in begrenztem Sinn als Muster gelten: nur eine Grotte
tritt in seinem Roman auf, und diese ist nicht Treffpunkt der Liebenden. Es handelt sich dort
um den Kultort, wo die Statuen der Nymphen stehen. Dorthin kommen die Hirten gelegent-
lich zu Gebet und Opfern. Daphnis und Chloe treffen sich woanders: unter freiem Himmel,
an Weideplätzen und Quellen.

Den Rahmen des Arkadischen sprengen entscheidend die nun folgenden
Verse 9594ff.:

Chor.

Thust du doch als ob da drinnen ganze Weltenräume wären,
Wald und Wiese, Bäche, Seen; welche Märchen spinnst du ab!

Phorkyas.

Allerdings, ihr Unerfahrenen! das sind unerforschte Tiefen:
Saal an Sälen, Hof an Höfen, diese spürt' ich sinnend aus.

Doch auf einmal ein Gelächter echo't in den Höhlen-Räumen.

Diese Verse sind — außer dem letzten — nachträglicher Zusatz.¹⁾ Sie stellen
eine Retusche dar, mit der in spürbarster Weise 1001-Nacht-Atmosphäre
hereingelassen wird. Nachdem Phorkyas schon generell die Rolle Schehera-
zades von 9574 ab übernommen hatte, erkannte Goethe die Zweckmäßigkeit,
Märchenstimmung noch zu vertiefen durch eine direkte Anspielung auf
einen unterirdischen 1001-Nacht-Palast. Ein Lokal wie das hier geschilderte
gibt es natürlich bei Longus überhaupt nicht. Auch das Nymphenheiligtum
ist dort schlechthin eine Berggrotte, wie es viele gibt, ein ganz eng begrenz-
tes Lokal. Keine Rede von „Weltenräumen“, von unterirdischen Land-

¹⁾ Vgl. H⁶⁰ (WA I 15², 70) und H⁶¹ (WA I 15², 120).

schaften, Sälen, Höfen . . . Für abenteuerliche Zaubereien wie diese wissen wir die Scheherazade zuständig.

Bei Besprechung der Novelle hatten wir bereits die Einwirkung der Märchenlandschaft der Pari-Banu-Geschichte festzustellen. Dort war es die Eigentümlichkeit des Weges bis zum „Zauberschloß“ heran, die Goethe für sein Dichten genutzt hatte. Hier wird das unterirdische Feenreich selbst beschworen. Bei seiner Beschreibung erzählt die Scheherazade von einer Unzahl von Prachtsälen, Zimmern, Höfen¹⁾, so daß der Halbvers: „Saal an Sälen, Hof an Höfen“ hier seine konkreteste Entsprechung hat. Da wird Prinz Achmed von „einem Zimmer in das andre geführt“, um den Glanz von Marmor und Juwelen zu bestaunen (228), ausdrücklich wird aber erklärt, dies sei nur ein Palast von vielen, die er ebenso wie die umgebenden Gärten noch kennenlernen solle (228f.). Also ganze Landschaften gibt es hier. Für diese Zauberreiche paßt demnach wirklich Mephistopheles' Wort von den „unerforschten Tiefen“, denn das alles findet sich unter der Erde. Und hier, in diesem genau entsprechenden Lokal, findet im Märchen alsbald auch die entsprechende Hochzeit statt: die zwischen der „Geisterfürstin“ und einem Menschen, dem Prinzen Achmed. Wir hören von den glanzvollen tagelangen Festlichkeiten und von dem Alleingelassenwerden der Neuvermählten, wenn sie das „hochzeitliche Lager“ besteigen.

Einige Details mögen noch das Gesamtbild ergänzen.

1. Bei Betrachtung der Novelle hatten wir festgestellt, daß Goethe den Schauplatz vor dem Eingang zum „Zauberschloß“ besonders dadurch der Pari-Banu-Geschichte nachgestaltet, daß er das „Steile, Jähe“ der Felsen an dieser Stelle hervorhebt — entsprechend der Landschaftsgestaltung im Märchen vor dem Eingang zu Pari Banus unterirdischen Palästen.²⁾ Derselbe Zug findet sich bei der Charakterisierung des Hochzeitortes von Faust und Helena. Phorkyas und der Chor befinden sich vor dem unterirdischen Märchenpalast, Phorkyas ist aus ihm herausgetreten, um zu sprechen. Man steht also vor dem Eingang. Da fehlt auch nicht der Hinweis auf die topographische Besonderheit, die wir schon vom Märchen her kennen: steile Felsen lassen hier die Welt ringsum zu Ende sein (Bühnenanweisung nach 9573):

An eine Reihe von Felsenhöhlen lehnen sich geschloss'ne Lauben. Schattiger Hain bis an die rings umgebende Felsensteile (!) hinan. Faust und Helena werden nicht gesehen. Der Chor liegt schlafend vertheilt umher.

Als die Chorfrauen erwachen, bekunden sie ihren Überdruß, „diese Felsen anzusehn“. (9584) Besonders das Wort „Felsensteile“ darf an all das erinnern, was wir im Zusammenhang mit der Novelle bzgl. der Lokalität

¹⁾ BrA 9, 222 f.

²⁾ Siehe oben S. 175–79.

vor Pari Banus Palast erörterten. Im übrigen ist man natürlich in „Arkadien“ (gemäß 9569). Die unterirdischen „Weltenräume“ von 1001 Nacht sind mit der für Faust II charakteristischen Unbekümmertheit märchenhaften Fabulierens ins arkadische Traumland hineinversetzt. Mit dem „idyllischen Liebespaare“ (Var.: „Idyllischen Verliebten“ H⁶⁰) kann sehr wohl auf Daphnis und Chloe gedeutet sein (Erich Schmidt zu 9587).¹⁾

2. Gewisse Züge erinnern uns an das „Riesenschloß“ der Wanderjahre²⁾, das — gleichfalls unterirdisches Märchenlokal — mit der Aladdin-Geschichte in Zusammenhang steht. Ehe Wilhelm dem Felix in das Höhlenreich nachfolgt, gebraucht er die Vorsichtsmaßregel, ein „Knaul Bindfaden“ als „leitendes Zeichen“ zu benutzen: dies war ein Hinweis auf den labyrinthartigen Charakter der Höhlen. Eine Handschrift (H⁶⁰) des Helena-Akts weist statt 9593 folgenden Vers auf:

Phorkyas.

Schalkisch wie der jüngste Faun Schmiegend mich ins Labyrinth
[folgte unmittelbar:]

Doch auf einmal ein Gelächter echo't in den Höhlen-Räumen...
Euphorion, dessen Schilderung nun folgt, benimmt sich bald darauf ganz ähnlich wie Felix. Er verschwindet plötzlich, zum Schatzsucher geworden, in einer Erdspalte (9614ff.):

Doch auf einmal in der Spalte rauher Schlucht [Var.: Kluft!³⁾] ist er
verschwunden,

Und nun scheint er uns verloren. Mutter jammert, Vater tröstet,
Achselzuckend steh' ich ängstlich. Doch nun wieder welch Erscheinen!
Liegen Schätze dort verborgen?

¹⁾ An Longus' Daphnis und Chloe erinnern vor allem 9538 ff. Zu der Erwähnung von Milch und Obst 9547 f. führt v. Loeper an, daß Daphnis und Chloe „keine süßere Kost als Obst und Milch kannten“ (Faust Th. 2. Berlin 1879 S. 209). Es gibt aber mehr Übereinstimmungen. Pan und Nymphen sind bei Longus die Schutzgottheiten des Paares, die als solche in die Handlung bestimmend eingreifen (als weitere Gottheit tritt sonst nur noch Eros gelegentlich auf). Chloe wird, als kleines Kind in dem Nymphenheiligtum ausgesetzt, dadurch am Leben erhalten, daß ein Schaf, das „kürzlich geworfen“, ihr „recht nach menschlicher Weise seine Euter darbot zum reichlichen Genusse der Milch“. Das Schaf verteilt also seine Milch an „Kind und Lamm“ (9547)! Ein Hirt findet das Kind und „betet zu den Nymphen um Segen für die Erziehung ihres Schützlings“. Das Wort „Lebensnymphen“ (9538), für das die Kommentare nach Erklärung suchen, dürfte von hier zu verstehen sein. Die Nymphen haben Chloes Leben durch ein Wunder gerettet. Daphnis wird als Kind in ähnlicher Weise von einer Ziege am Leben erhalten. Beide Kinder wachsen gemeinschaftlich heran, „und es gab sich eine Schönheit an ihnen kund, die ihren [Hirten-] Stand weit übertraf“. Vgl. 9558 f.! Die anmutige Darstellung ihrer Pubertätsnöte ist Hauptgegenstand großer Partien des Romans. Vgl. 9554 f.: „Und so entwickelt sich am reinen Tage Zu Vaterkraft das holde Kind.“ Vgl. dazu Goethe über Longus: „Es ist darin der hellste Tag“ (zu Eckermann 20. März 1831). Goethes Lob des Longus in den Eckermannsgesprächen stimmt in wesentlichen Punkten mit dieser Faust-Partie überein. ²⁾ Vgl. Emrich, Die Symbolik von Faust II, S. 418.

³⁾ H⁶³, korrigiert aus „Klüfte“. WA I 15², 121.

Das ist genau die gleiche Situation wie im 4. Kapitel von Buch 1 der Wanderjahre. Offenbar wirkte hier die nur kurze Zeit zurückliegende Beschäftigung mit der Szene des Schatzfindens im Riesenschloß auf die Faust-Dichtung ein.¹⁾ „Spalte“ und „Kluft“ resp. „Klüfte“ (wie es zuerst 9614 hieß) sind auch dort die charakteristischen Vokabeln. Wie Felix als Schatzsucher das miraculose „Kästchen“ zutage fördert, so kommt auch Euphorion mit einem „Schatz“ wieder zum Vorschein (9620f.):

In der Hand die goldne Leier, völlig wie ein kleiner Phöbus
Tritt er wohlgemuth zur Kante, zu dem Überhang; wir staunen.

Das „Kästchen“ des Felix hatte die Form eines „Oktavbands, von prächtigem alten Ansehn, es schien von Gold zu sein, mit Schmelz geziert“. Beidemale entstammt also der gehobene Goldschatz dem Bereich des Musischen. Wir erinnern uns, daß Aladdins Lampe in Oehlenschlägers Phantasie gleichfalls zum Symbol der Dichtergabe wurde. In Anbetracht dessen, daß die Aladdin-Geschichte auf die Szene vom Riesenschloß der Wanderjahre eingewirkt hatte, ist es interessant zu sehen, wie auf Umwegen das Motiv sich ähnlich bei Goethe entwickelt, Euphorions Finden der Leier stellt es endlich unverhüllt dar.

3. Euphorion rührt in seinen Sprüngen „an das Hochgewölbe“. Vermerkt sei nur, daß auch in dem Palast Pari Banus die Schilderung der unterirdischen Prachtsäle in einem Preis des „Gewölbes“ gipfelt: „Der wundervolle Bau“ des Saales, „das Gold und das Himmelblau, womit das kuppelförmige Gewölbe geschmückt war“, sind der besondere Gegenstand des Staunens.²⁾

4. Für Euphorion gilt, er dürfe springen, aber (9608):

Aber hüte dich zu fliegen, freier Flug ist dir versagt.

Es ist gewiß bezeichnend, daß die Mutter Helena ihm diese Mahnung betreffs des Fliegens erteilt. (Faust dagegen rät zum Erdkontakt.) Helena ist ja Eigentümerin des Fluggewandes, jenes Fluggewandes, dessen Herkunft wir aus 1001 Nacht nachwiesen.³⁾ Anscheinend also weiß Helena: ihr Gewand vermag zu tragen, Euphorions nicht, jedenfalls nicht genügend, da er nur die halben mütterlichen Eigenschaften besitzt, zur Hälfte irdischer Herkunft ist. So tragen zwar die Gewande ihn „einen Augenblick“ (nach 9900), dann aber versagen sie den Dienst. Das Motiv, daß der Sohn einer Geisterkönigin und eines Sterblichen nur zur Hälfte die übermenschlichen Fähigkeiten der Mutter erbt, tritt in 1001 Nacht in einem berühmten Beispiel auf. Der Sohn der Meeresprinzessin Gülnare und des Königs von Persien kann zwar auch im Meer leben, atmen, gehen etc., aber nicht mit der vollen

¹⁾ 1825 (zweite Hälfte des Jahres) wurde Band 1 der Wanderjahre neu gestaltet. Abschluß etwa Januar 1826. April oder Mai 1826 ist die obige Euphorionszene anzusetzen.

²⁾ BrA 9, 223.

³⁾ Vgl. oben S. 236f.

Freiheit und Fähigkeit der Mutter. Er ist dabei ganz bestimmten Bedingungen und Beschränkungen unterworfen.¹⁾

Ende Juni 1826 war nach drei Monaten Arbeit die zweite Hälfte des 3. Aktes (vom Auftritt Fausts bis zum Schluß) fertig geworden. Hatte die Pari-Banu-Geschichte hier bei der Gestaltung des Lokals von Fausts Hochzeit mit Helena den Dichter inspiriert, so wird es nun umso interessanter und verständlicher, daß sie auch für die „Novelle“ so gewichtige Anregung gab. Denn die Arbeit an der „Novelle“ setzt bereits nach Ablauf von wenigen Monaten ein (Anfang Oktober 1826)! Ein äußerer Anlaß dafür, daß Goethe nach beinahe 30 Jahren den alten Plan der „Jagdgeschichte“ wieder aufgriff, ist sonst nicht bekannt. Hatte die Löwengeschichte im Pari-Banu-Märchen die Erinnerung an das Projekt früherer Zeiten wachgerufen? In Anbetracht der Beschäftigung mit dem Märchen kurz vor Beginn der Ausarbeitung wird das Aufwerfen dieser Frage immer berechtigter erscheinen. Der Verlauf wäre dann so zu denken: die Lektüre der Löwenepisode rief die Erinnerung an die „Blume“ der Handlung wach, Lust zur Ausgestaltung regte sich, und bei der Ausgestaltung zog der Dichter das Märchen auch sonst zu Rate; um des Atmosphärischen willen wurden dann sogar — ähnlich wie im Helena-Akt — topographische Details als zur Verwendung nützlich gefunden, wie auch sonst mancherlei Einzelheiten.

FORTLEBEN DER WEST-ÖSTLICHEN TENDENZ IN DEN ALTERSJAHREN

Mitten hinein in die Landschaft Arkadien die „unerforschten Tiefen“ des unterirdischen Feenpalastes aus 1001 Nacht zu stellen — dies kühn-spielende Verfahren bezeichnet noch einmal paradigmatisch die Art, wie Goethe in Faust II Scheherazade „als Meisterin“ erkennt. Wo er der Märchenluft bedurfte, holte er sich bei ihr Rates. Stellte es sich heraus, daß nur ein „Anklang vom Wunderlichen Wunderbaren Märchenhaften“²⁾ Problemen des Dramas die rechte Lösung geben konnte, so scheute er sich nicht, durch ein Motiv der 1001 Nacht diese Lösung herbeizuführen. Vor einer Verwirrung der Sphären wußte er sein Werk zu bewahren: er verbarg das orientalisierende Motiv, Detail, Erzählschema, oder was es jeweils war, hinter legitimen okzidentalten Chiffren. Im Faust diente dazu mit Vorliebe

¹⁾ Er darf den magischen Ring, den ihm seine Meeresverwandten zum Schutz mitgegeben haben, nicht vom Finger streifen. Vgl. das Motiv bei Goethe, daß Helena — in der Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit — ihr körperliches Leben durch Abstreifen des Ringes aufgibt: „indem Helena in Verzweiflung [über den Tod ihres Sohns] die Hände ringt, streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt. Mutter und Sohn sind verschwunden.“ (Paralip. 63, WA I 15², 176.)

²⁾ Vgl. oben S. 281.

antike Nomenklatur — wobei wir uns aber daran erinnern müssen, daß auch in Goethes offiziell orientalisierenden Dichtungen Namen des Altertums auftauchen. So begegnen uns in den Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tages-Zeiten Luna, im West-östlichen Divan Helios, Hesperus, Flora, Aurora.

Allerdings ist hier ein Umstand in Betracht zu ziehen, der heute vielleicht allzusehr in Vergessenheit geraten ist. Wir sprachen schon in der Einleitung davon, daß die Goethezeit eine viel weiter verbreitete Kenntnis des Orients hatte und mit den Märchen der Scheherazade in ganz anderer Weise vertraut war als spätere Epochen. Speziell aber war neues großes Interesse an 1001 Nacht hervorgerufen worden durch das Erscheinen der Breslauer Ausgabe. Beredtes Zeugnis legt hiervon ab die gegen Ende der zwanziger Jahre geschriebene (1842 veröffentlichte) Schrift A. W. Schlegels *Les Mille et une nuits*.¹⁾ Goethe mußte also damit rechnen, daß seine Anspielungen auf 1001 Nacht von seinen Lesern auch zum großen Teil als solche erkannt und ihrem Stimmungs- oder Gesinnungsgehalt nach bewertet wurden. Weit entfernt davon, daß ihn dieser Umstand von der Scheherazade ferngehalten hätte, erkennt er sie gerade in späten Jahren besonders gern „als Meisterin“. Und wie hätte das anders sein können? Fühlte er sich doch dem Orient nach wie vor verbunden. Gerade im Jahre 1826, das im Helena-Akt, im Entwurf zur Klassischen Walpurgisnacht, in der Novelle so bedeutsame Einwirkung von 1001 Nacht aufweist, war der Dichter mit der Neuherausgabe des West-östlichen Divan beschäftigt. Dieser erschien, um zahlreiche Gedichte vermehrt, 1827. Im selben Jahr 1827 übertrug Goethe chinesische Gedichte und schuf die Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tages-Zeiten, jenen Zyklus, der schon im Titel das Fortleben der west-östlichen Tendenz in den Altersjahren erkennen läßt.

Die vielfache Berührung mit 1001 Nacht in dieser Zeit ist ihrerseits nur ein Zeichen der nämlichen Tendenz. Goethe bleibt dem Orient gegenüber dankbar und interessiert, obgleich auch nun ein weiter umgreifendes Verhältnis zur „Weltliteratur“ als übergeordnet das Orientinteresse neben anderen in sich befaßt. Kann man im Faust nach einem Wort von E. R. Curtius „eine Wiederbringung aller Dinge im Weltprozeß der Literatur“ sehen²⁾, so braucht es uns nicht zu befremden, wenn der Divan-Dichter Goethe Elemente orientalischer Dichtung auch in diesem Werk anklingen läßt. Wir erkennen überall, daß er es nicht wahllos, willkürlich tut, sondern immer dann, wenn die Ausgestaltung seiner Intentionen entscheidend damit gefördert und gestützt wird. Im Falle Helenas sehen wir es mit besonderer Deutlichkeit. Als Heroine tritt sie „auf antik-tragischem Kothurn“ auf, wird sie mit griechischen Mitteln geschildert. Dem Weg Fausts zu ihr liegt als Plan

¹⁾ Vgl. oben S. IX m. Anm. 6.

²⁾ Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern 1948. S. 194.

zugrunde das Erzählschema vom langen Weg eines Märchenhelden zur fernen Königin der Geister. Als „weltberühmte königliche Schönheit“ — bei der Werbung — trägt die ihr dargebrachte Huldigung betont orientalische Züge, bei der Märchenhochzeit mit einem Sterblichen wird sie andeutungsweise zur Fee aus 1001 Nacht. Da wo es galt, Helena als schönster Frau zu huldigen und sie auf die ihr gebührende denkbar höchste Stufe zu heben, fand Goethe seine dichterischen Muster nicht bei den Westländern, selbst nicht bei den Griechen, sondern im Orient. Die orientalische Liebespanegyrik umgibt und schmückt die Geliebte mit unüberbietbarem Glanz und Prunk. Mit den Mitteln kühnster Metaphern erhebt der orientalische Dichter in begeistertem Aufschwung des Lobpreises die Vollkommenheiten der Gepriesenen bis in den Himmel. Es liegt in der Natur des Orientalen, daß er — nach Goethes Ausdruck — „immer dem Überschwenglichen zustrebt“. ¹⁾ Der okzidentalischen Dichtung ist ein Überschwang solchen Ausmaßes fremd. ²⁾ Goethe selbst bemerkte gelegentlich in den Noten und Abhandlungen zum Divan, „daß der orientalische Flug und Schwung, jene reich und übermäßig lobende Dichtart, dem Gefühl des Westländers vielleicht nicht zusagen möchte“. ³⁾ Dennoch hat Goethe dem „Panegyristen“ die „Berechtigung“ zugesprochen, die Gepriesenen „menschlicher Weise überfüllt auszuschnücken“. ⁴⁾ Auch er hat daher im Divan „eine Welt von Putz und Pracht zusammengehäuft, um das Bild seiner Geliebten zu verherrlichen“. ⁵⁾ Mochte man ihn wie die orientalischen Dichter der „Übertriebenheit“ ⁶⁾ zeihen, wenn er Suleika wie keine frühere Geliebte nach orientalischer Weise dichterisch überhöhte. Sollte „der orientalische Charakter einigermaßen ausgedrückt werden“, so gehörte es dazu, daß der Dichter „sich vor ihr demüthigt, ja vernichtet“. ⁷⁾ „Nicht . . . allein vor dem Sultan, sondern auch vor Geliebten erniedrigt man sich eben so tief und noch häufiger“ ⁸⁾, so erläutern die Noten und Abhandlungen „die geistige und körperliche Unterwürfigkeit“ des Orientalen, die dem Sinne des Westländers fremd sei. ⁹⁾

¹⁾ WA I 7, 58₁₆ff.

²⁾ Vgl. Friedmar Geißler: Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle 1955. S. 68 f.: „Die Naturvölker erwähnen, wenn sie es überhaupt tun, die Schönheit eines Mädchens ganz knapp . . . Nicht viel wortreicher ist hierin die altnordische Dichtung, aber, je weiter wir nach Süden gehen, um so mehr schwillt die Schönheitsbeschreibung an, um schließlich im Orient in Übertreibungen zu gipfeln. Die auf die Dauer ermüdende Schönheitsbeschreibung der Orientalen wirkt deshalb nicht so formelhaft wie die mittelalterliche europäische, weil der Südländer mit großem Geschick, wenn auch nicht immer mit Geschmack zu variieren versteht . . .“ Geißler führt dann „mehrere orientalische Schönheitsbeschreibungen an, um zu zeigen, wie weit darin die Europäer den Orientalen verpflichtet sind“.

³⁾ WA I 7, 133₁₁ff.

⁴⁾ WA I 7, 99₄ff.

⁵⁾ WA I 7, 99₁₁f.

⁶⁾ WA I 7, 58₂₀.

⁷⁾ WA I 7, 142₄f.; 143₃.

⁸⁾ WA I 7, 85₂₂ff.

⁹⁾ WA I 7, 84₃f.

Als Goethe sich vor die Aufgabe gestellt sah, Helenas übermenschliche Schönheit und Liebesmacht zu preisen, konnte er der orientalischen Mittel und Farben nicht entraten, sie entsprachen genau dem, was er hier bedurfte. Um aber Faust selbst nicht zu sehr aus seiner westlichen Rolle fallen zu lassen, ließ er stellvertretend Lynkeus im orientalisch überschwenglichen Lobpreis sich vor Helena „demütigen, ja vernichten“. So sind Suleika und Helena in gewissem Sinne, wenn auch noch so entfernt, Schwestern: ein in dem vielgesichtigen Wesen der „Gestalt aller Gestalten“ gewiß nicht unwesentlicher Zug.

Ein Oktavblatt (H⁷⁶), auf das Goethe mit Bleistift die letzten vier von Helena gesprochenen Verse schrieb, enthält auf der Rückseite¹⁾ das Gedicht (WA I 6, 275):

So der Westen wie der Osten
Geben Reines dir zu kosten.
Laß die Grillen, laß die Schale,²⁾
Setze dich zum großen Mahle:
Mögst auch im Vorübergehn
Diese Schüssel nicht verschmähn.

Wenn das Gedicht, wie anzunehmen, etwa gleichzeitig mit den auf der Handschrift befindlichen Helena-Verse entstanden ist, so ist es wohl ca. Juni 1826 geschrieben, d. h. zur Zeit, als Goethe den 3. Akt beendigte. Man weiß nicht, worauf die Verse sich speziell beziehen. Ihr Inhalt legte es nahe, sie an die Spitze der Nachlaßgedichte des Divans zu setzen. (Goethe selbst hat sie nicht mehr veröffentlicht.) Uns erscheint das Gedicht als ein überaus wichtiges Zeugnis für die geistige Situation des Dichters im Jahre 1826. Es zeigt, daß Goethe gerade jetzt in Gedanken damit beschäftigt war, sein Verhältnis zum Osten neu zu überprüfen. Offenbar prägte er eine Formel der Rechtfertigung dafür, daß er das Richtige tat, wenn er in einer so „westlichen“ Dichtung wie dem Faust orientalische Motive zur Ausschmückung und Präzisierung gewisser Situationen heranzog. „Grillen“ mögen ihm in dieser Hinsicht selbst gelegentlich aufgetaucht sein, aber er mußte auch mit Einwänden rechnen bei Freunden wie Riemer. Wir wissen, daß bei Riemer, dem Altphilologen — mit dem gerade der Helena-Akt eingehend durchgesprochen wurde —, ein gewisser Widerstand gegen den Orient vorhanden war. Man sei „mit Orientalischem nachgerade überfüttert“, heißt es noch mit spürbarem Unwillen in seinen „Brocardica“. Goethes Gedicht läßt die innere Bewältigung des Problems erkennen und eine klare Entscheidung. Osten wie Westen vermögen „Reines“ zu geben. An den „Schalen“ orientalischer Dichtung solle man nicht Anstoß nehmen³⁾, wenn das „Reine“ des

¹⁾ Vgl. WA I 15², 71. ²⁾ In der Handschrift Plural: „Schaalen“.

³⁾ Vgl. hierzu Noten und Abhandlungen zum Divan (WA I 7, 71 f.): „Wenn der Orientale, seltsame Wirkung hervorzubringen, das Ungereimte zusammenreimt, so soll der Deutsche,

Gehalts sich als schmackhaft erweist. Getrost darf man sich „zum großen Mahle“ setzen, das die Weltliteratur uns bereitet hat, es kann das nur von Nutzen sein. Dies war Goethes tiefste Überzeugung, nach der er auch weiter handelte. Noch im selben Jahre holte er sich sowohl für die „Novelle“ (Herbst) wie für den großen Entwurf der Darstellung von Fausts Weg zu Helena (Dezember) von dem „Reinen“ orientalischer Erzählungskunst wichtige Anregungen.

Stammte das Gedicht „So der Westen wie der Osten“ vom Ende der Arbeitsperiode, in welcher der zweite Teil des Helena-Akts mit seinen orientalisierenden Partien entstand, so zeigt ein anderes, daß Goethes Gedanken schon zu Beginn derselben Epoche um die gleichen Probleme kreisen:

Wer sich selbst und andre kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Occident
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen lass' ich gelten;
Also zwischen Ost- und Westen
Sich bewegen, sei's zum Besten!¹⁾

Die 2. Strophe stammt von Ende März 1826; in dieser Zeit war Goethe mitten in der Arbeit an der Szene von Fausts Werbung. (In denselben Tagen ist das zweite Lynkeuslied verfaßt mit seinen offen zutage tretenden Orientanklängen! Eine Handschrift dieses Lynkeusliedes ist datiert auf den 31. März 1826.) Das Gedicht läßt erkennen, wie Goethe mit wacher Reflexion sich Rechenschaft ablegt von seinem Handeln, wie er besten Gewissens auch im Bereich des antikisierenden Helena-Aktes sein west-östliches Dichten zu rechtfertigen weiß. Man spürt das Gefühl des Glücks, das den Dichter begleitet, wenn er unbeirrt fortfährt, „zwischen beiden Welten sich zu wiegen“. Für wesentlich hält er dabei allerdings, daß es „sinnig“ geschieht, mit Besonnenheit und Geist, mit Maß und Takt. Ist die rechte Verschmelzung in diesem Goetheschen Sinne gelungen, dann wird das „zwischen Ost- und Westen“ sich bewegen „zum Besten“ gereichen!

Seine west-östliche Orientierung erhebt der Altmeister Goethe hier zum weitausschauenden Programm. Es ist die Tendenz, der wir letzten Endes

dem dergleichen wohl auch begegnet, dazu nicht scheel sehen. Die Verwirrung, die durch solche Productionen in der Einbildungskraft entsteht, ist derjenigen zu vergleichen, wenn wir durch einen orientalischen Bazar, durch eine europäische Messe gehen. Nicht immer sind die kostbarsten und niedrigsten Waaren im Raume weit gesondert, sie vermischen sich in unsern Augen, und oft gewahren wir auch die Fässer, Kisten, Säcke, worin sie transportirt worden. Wie auf einem Obst- und Gemüsemarkt sehen wir nicht allein Kräuter, Wurzeln und Früchte, sondern auch hier und dort allerlei Arten Abwürflinge, Schalen und Strunke.“ ¹⁾ WA I 6, 276; 451.

die starken Einflüsse von 1001 Nacht in den späten Jahren des Dichters zuzuschreiben haben, insbesondere „auch“ die Einwirkung der Scheherazade auf seinen Faust.

GOETHE UND 1001 NACHT

Eine Vielzahl von Zeugnissen aller Art führt zu der Erkenntnis, daß 1001 Nacht für Goethe von frühster Jugend bis ins höchste Alter ein treuer Begleiter war. Das Werk gehörte zu den wenigen auserlesenen Hervorbringungen der Weltliteratur, mit denen sich der Dichter in periodischer Wiederkehr beschäftigte. So vertraut ist ihm sein Gehalt, daß ihm als Erzähler bei sich bietender Gelegenheit die Geschichten der Scheherazade vom Munde gehen. Briefe des jungen und alten Goethe bedienen sich der Märchen zu gleichnishafter Anspielung. Tagebücher, Gespräche, Entleihungsregister vervollständigen das Bild: 1001 Nacht war für den Dichter ein Lebensbuch. Er teilte nicht nur die Liebe der Zeit für das Werk, sondern bewies ihm auch jene Hinneigung besonderer Art, wie sie der Künstler dem Bewährten, Erprobten, Verwandten schenkt.¹⁾

Solcher Hochschätzung entspricht das Ausmaß der Einwirkung von 1001 Nacht auf Goethes Schaffen. In nahezu sämtlichen Epochen holt sich der Dichter zu bestimmten Zwecken bei der Scheherazade Rat. 1001 Nacht stellte für ihn eine unerschöpfliche Quelle der Anregung dar. Ganz besonders gilt das vom Erscheinen der Breslauer Ausgabe an. Hier ging von der späten Begegnung mit der vermehrten und neu übersetzten 1001 Nacht ein so starker und befruchtender Einfluß aus, daß man fast versucht ist, vergleichsweise an die überraschenden Wirkungen jenes anderen orientalischen Dichtwerks zu denken, das den West-östlichen Divan hervorrief: der Hafisübersetzung Joseph v. Hammers. Die „Novelle“, vor allem aber der zweite Teil des Faust zeugen von diesen Anregungen. Fünfzig Jahre alt sei die Konzeption der Helena-Dichtung gewesen, so berichtet Goethe einem Besucher im Jahre 1828; lange habe er, als er „daran ging, alles in Einen Guß zu bringen“, nicht gewußt, was er damit machen solle. „Endlich fiel mir's wie

¹⁾ Eine Bestätigung dafür, wie sehr 1001 Nacht ein Lieblingsbuch Goethes war, findet sich auch in Riemers „Mittheilungen über Goethe“. Riemer stellt dort eine Sammlung von Urteilen über Dichter zusammen (2, 640—69), meist Exzerpte aus Goethes Briefen und Tagebüchern. Darunter findet sich auch ein Ausspruch über 1001 Nacht. Riemer zitiert als typisches „Urteil“ Goethes über das Werk die Tagebuchstelle vom 1. Okt. 1799, die wir oben S. 69 ff. eingehend betrachteten: „Tausend und Eine Nacht. Geschichte des Abuhassan, Betrachtung über die Verbindung der unbedingtsten Zauberei und des beschränktesten Reellen in diesem Märchen“ (2, 657). Da die von Riemer gegebene Auswahl sich nur auf Namen ersten Ranges bezieht, nur auf Werke, die für Goethe grundsätzliche und dauerhafte Bedeutung hatten, muß es als bezeichnend angesehen werden, daß 1001 Nacht in dieser illustren Reihe nicht fehlen durfte: der langjährige Vertraute kannte Goethes Vorliebe für das Werk.

Schuppen von den Augen; ich wußte: nur so kann es sein und nicht anders!“¹⁾ Entscheidend trug zu dieser plötzlichen Erleuchtung 1001 Nacht bei, und noch manche andere Faust-Szene verdankt der Scheherazade ähnliche Inspiration.

Die immer wieder gelesenen Lieblingsbücher galten dem Dichter zugleich als Musterwerke für verschiedene Interessengebiete. An ihnen pflegte er sich genießend und schaffend zu orientieren. So waren ihm Bibel, Homer, Plutarch, Shakespeare, Molière zuständig für ganz bestimmte geistige und künstlerische Bereiche. Auch der Scheherazade kam in entsprechender Weise eine maßgebliche Stellung zu für ein ganzes Gebiet: das des traumhaften Fabulierens, des an die Grenze der Märchensphäre vorstoßenden Dichtens, zu dem Goethe eine nie ermattende, im Alter eher zunehmende Neigung zeigte. Hier war ihm 1001 Nacht das immer wieder beobachtete, von keiner Konkurrenz und Nachahmung überbotene Muster.

Bei dem ausgeprägten Realismus, der Goethes Schaffen, besonders sein Schildern und Fabulieren kennzeichnet, konnte dem Dichter eine Arbeit nur dann Genüge tun, wenn ihre einzelnen Teile ein Höchstmaß von Wirklichkeit und Leben enthielten. Darum zeigt er ein ständiges Bemühen, an den „verschiedenen Seiten des Gegenstandes“ das „Charakteristische“ in schärfster Weise zu erfassen²⁾, dem Darzustellenden die „charakteristische Seite abzugewinnen“.³⁾ So prägt er für sich und andere den Leitsatz: „Die Auffassung und Darstellung des Besonderen ist das eigentliche Leben der Kunst.“⁴⁾ Entsprechend groß ist seine Abneigung gegenüber allem Vagen, Unbestimmten. „Die Lust der Deutschen am Unsichern in den Künsten kommt aus der Puscherei her“, so warnt ein Goethescher Denkspruch aus Kunst und Alterthum.⁵⁾

Das „Charakteristische“ gewann Goethe der Natur ab oder, wo deren Beobachtung für seine Zwecke nicht zureichte, geeigneten Quellenwerken. In seinem Verhältnis zu „Quellen“ zeigt sich nun aber eine ganz spezielle Fähigkeit des Dichters. Die aus einem geschätzten Buch entgegentreteende Wirklichkeit steht Goethe kaum minder lebhaft und unmittelbar vorm Auge als die der Außenwelt. Tote Buchstaben können für ihn magisch aktivierende Kraft enthalten. Was er so in temperamentvollem Zwiegespräch mit dem ihn anregenden Autor gewinnt, ist nicht ein Surrogat von Sein und Wirklichkeit, sondern dichte, konzentrierte, lebensgleiche Realität. Mit unvergleichlichem Scharfblick dringt er vor in das Wesentliche, den Kern, die Essenz einer Schrift und zieht aus ihrem Gehalt ein Destillat des Besten. So erklärt es sich, daß Goethes Schaffen durch sein vielfaches Benutzen von Quellen

¹⁾ Zu C. Kraukling, 1. Sept. 1828; Biedermann² 4, 14.

²⁾ Zu Eckermann, 3. Nov. 1823.

³⁾ Zu Eckermann, 29. Okt. 1823.

⁴⁾ Ebd. ⁵⁾ Maximen u. Refl.; Hecker 75.

niemals beeinträchtigt, niemals Gelehrtendichtung wird, sondern nur an Realitätsnähe gewinnt. Quellenbenutzung ist für ihn nur eines seiner bewährten Mittel, aus der Enge der Studierstube den Blick ins Leben zu lenken. Der Reichtum seiner Werke an charakteristischem Detail, an Welt und Wissen beruht nicht zuletzt auf dieser einmaligen Empfänglichkeit für den Wirklichkeitsgehalt wertvoller Überlieferung.

Unsere Untersuchung hat gezeigt, wie auch und gerade in den mannigfaltigen Fällen, wo Goethe als Fabulierer die Traum- und Zaubersphäre betritt, seine Sorge darauf gerichtet bleibt, durch „Auffassen“ von Charakteristisch-Besonderem seinem Dichten das „eigentliche Leben“ zu verleihen. Nirgends drohte naturgemäß mehr als hier die Gefahr, sich im „Unsichern“ zu verlieren. Die meisten Anlehnungen an 1001 Nacht, die wir aufzuzeigen hatten, dienten dem Zweck, diese Gefahr zu bannen. Beim Überschreiten der Schwelle zum Märchenhaften ist es die in diesem Bereich gleichsam als kanonisch betrachtete „Meisterin“ Scheherazade, die dem Dichter für charakteristische Echtheit bürgt. Indem er ihrem Fabulieren folgt, sichert er seinem Schildern eine geheimnisvolle Legitimität, so daß es tatsächlich „glaubhafte Wunder“ sind, die uns vorgezaubert werden. Wenn der eigentümliche, jedem Goetheleser wohlbekannte Eindruck des Notwendigen entsteht, so und nicht anders müsse ein märchenhafter Vorgang sich abspielen, so das Milieu, die Szenerie, das Requisit sein — dann erreicht der Dichter diese Wirkung durch Anlehnung an die große Tradition.

Was Goethes eigener Art zu fabulieren besonders entgegenkam, war der ausgeprägte Realismus orientalischen Erzählens. 1001 Nacht schildert Welt, Dinge und Menschen mit unbeirrbar natürlicher Wirklichkeit, gleichgültig ob es sich um die Sphäre des Alltags oder des Zaubers handelt. Der Zauber wächst unmittelbar an und aus der Wirklichkeit hervor, er erweist sich als übernatürlich, aber nie — wie in so vielen Märchen anderer Provenienz — als unnatürlich. Der Phantasie wird nichts völlig Abstruses zugemutet. Selbst der Geister-Verwandlungskampf indischer Herkunft, den wir bei Gelegenheit der Zoilo-Thersites-Metamorphosen betrachteten, bleibt — obgleich in 1001 Nacht ein äußerster Grenzfall — in seinen Tollheiten noch irgendwie realitätsverhaftet und darum „glaubhaftes Wunder“. An dieser Art zauberhaften Fabulierens vermochte sich Goethe zu orientieren, war sie doch seiner eigenen Dichtweise nahe verwandt.

Mit ihrem eigentümlichen Realitätssinn hängt es auch zusammen, wenn die Scheherazade so gern ihr Fabulieren im Grenzbereich zwischen übernatürlicher und Wirklichkeitswelt spielen läßt. Sie kennt das mühelose Übergehen vom einen ins andere, das selbstverständliche Nebeneinanderstehen von Zauberding und Realität. Beides wird mit unbekümmertem virtuosem Realismus im Detail geschildert und wirkt darum überzeugend. Gerade das hat Goethe mit Vorliebe nachgeahmt. Im Neuen Paris tut sich

mitten in einer Frankfurter Straße die Pforte zum Feenreich auf; in Was wir bringen wird unversehens ein alltäglicher Teppich zum Wunderding; in der Novelle verwendet Goethe große Kunst darauf, den märchenhaften Hergang in einer zwar ganz realen, doch aber der Grenze des Zaubenhaften angenäherten Szenerie spielen zu lassen: vor dem „Zauberschloß“; ähnliche, z. T. noch ausgeprägtere Züge dieser Art finden sich in Lila, Wanderjahren, Faust. . Nicht nur hinsichtlich manchen Details — auch im Grundsätzlichen geht hierbei des Dichters Fabulieren die gleichen Wege wie das der Scheherazade.

Goethe hat diesen die Sphären verbindenden Realismus in 1001 Nacht als besonderen Wert empfunden und sich wiederholt darüber ausgesprochen. Schon in der Schillerzeit setzte ihn jene Verbindung der Zauberei und des „Reellen“ in Erstaunen.¹⁾ Im Entwurf zu einer Besprechung der BrA²⁾ sprach der Dichter viel später über dasselbe Phänomen mit dem superlativischen Akzent des Bewunderns: „In diesem Sinne möchte wohl schwerlich ein bedeutenderes Werk aufzufinden seyn.“

Um sich charakteristische Züge aus 1001 Nacht zu sichern, geht Goethe sehr verschiedenartige Wege, gemäß den jeweiligen Erfordernissen seines Fabulierens. Betrachtet man die Vielzahl der Anlehnungen, so läßt sich eine Reihe von Grundformen erkennen, nach denen der Dichter verfährt. Als die wichtigsten wären unter Hinzufügung einiger kennzeichnender Beispiele etwa folgende zu nennen:

1. Entlehnung eines Zauberrequisits: der fliegende Teppich (Was wir bringen); das Fluggewand (Helena-Akt).
2. Herübernahme einzelner Figuren: der schweigsame aber erzählfreudige Barbier (Wanderjahre); der „Mittler“ (Wahlverwandschaften); der Knabe als Schatzheber (Felix, Euphorion); der Illusionszauberer; der Geisterpädagoge (Faust II).
3. Herübernahme von Gestalten, die typusartig auftreten: der bärtige Alte, die musizierenden Damen (Neuer Paris); der Magus-Arzt; der Oger (Lila); die feuerspeienden Drachen-Schatzhüter; der Jüngling, der mühsam erworbene Schätze für eine angebotene Schönheit vergeudet (Faust II). Eine Einzelfigur wird um ihrer auffallenden Züge willen als Typus eingeführt: Amine, die Eifersuchtsverfolgte — der einzige Fall, wo Goethe einen Eigennamen aus 1001 Nacht verwendet, außer der Nennung Scheherazades in Faust (Amine, Laune des Verliebten).
4. Topographisches aus 1001 Nacht dient zur suggestiven Schilderung zauberhafter Vorgänge: das „schwarze Schloß“ (Lila, Wanderjahre); Zauberschloß; unterirdischer Palast mit charakteristischer Felsensteile (Novelle,

¹⁾ Vgl. oben S. 69 m. Anm. 4.

²⁾ Vgl. oben S. 158.

Faust II); Weg zum Zauberschloß (Novelle); Felsspalte als Eingang zum Schatzort (Wanderjahre; Euphorion).

5. Bestimmte Märchensituationen werden zu charakteristischen Zwecken übernommen: musizierende schöne Damen im kostbaren Gartenpavillon, Bewirtung und Tanz (Neuer Paris); Löwe vorm Eingang eines Zauberschlosses (Novelle); Verwandlungskampf; Brunnen mit fallendem und steigendem Wasser; Illusionen von Feuer, Wasser etc. (Mummenschanz); Geisterfürstin getragen auf dem Rücken eines Geistes von halb menschlich-, halb animalischer Bildung; Anflug und Abflug von Vogelfrauen (Klassische Walpurgisnacht, resp. Entwurf); Hochzeit mit Geisterfürstin in unterirdischem Palast; Märchensucht und -neugier aus dem Schlaf erwachender Frauen (Helena-Akt).

6. Übernahme einer Motivkette, eines Erzählschemas: Vordringen am Zaubertort auf bestimmte Bedingungen hin (Neuer Paris); Verbleib in glücklicher Lage auf Bedingungen hin (Neue Melusine); Befreiung aus den Händen eines Unholds (Lila); Schatzhebung durch einen Knaben (Wanderjahre); durch einen Fürsten (Faust II); der lange Weg zur Gewinnung der Geisterfürstin; Werbung um königliche Schönheit (Faust II).

7. Beachtung ethischer Motive: tätiges Gottvertrauen beim Kampf mit dem Oger (Lila); Unschuld, die Löwen zu folgsamem Begleiter macht (Novelle); Verdienst und Glück verkettet bei Schatzhebung (Faust II); beim langen Weg zur Geisterfürstin (ebd.).

Bei seinen Entlehnungen aus 1001 Nacht nimmt Goethe sich also nicht nach Art von Wieland systematisch eine bestimmte Geschichte vor, um sie als Ganzes in modernem Gewand neu zu erzählen unter Beibehaltung der Gestalten z. T. sogar mit ihrem Namen. Vielmehr benutzt er das Werk wie auch sonst meist seine „Quellen“ mehr indirekt, um eigenen Projekten den rechten „Guß“ zu geben und sie durch Charakteristika zu bereichern. Demgemäß verfährt er als Eklektiker, wählt aus, was er an Motiven braucht, kontaminiert auch freizügig nach jeweiligem Bedarf. Nach seiner Gepflogenheit überläßt er es dem Kundigen, Anspielungen und Entlehnungen zu erkennen. Daß bei dieser Art einer mehr verborgenen 1001-Nacht-Benutzung die orientalischen Namen im allgemeinen keine Verwendung finden, ist nur natürlich. Vielfach ersetzt sie eine antike Bezeichnung.

Aber diese freie und souveräne Nachgestaltung von 1001-Nacht-Zügen hat nun eine ganze Schicht in Goethes Schaffen maßgeblich bestimmt: die des märchenhaften Fabulierens an der Grenze oder im Bereich der Traum- und Zaubersphäre. Ein volles Verständnis dieser sowohl dem Ausmaß als ihrem inneren Gehalt nach hochbedeutsamen Schicht setzt die Einsicht in die Mitwirkung der Scheherazade unbedingt voraus.

Wieland und Voltaire, den größten unter den zeitgenössischen 1001-Nacht-Nachdichtern, war es um Traum und Zauber weniger zu tun. Das Märchen-

hafte galt ihnen als ein zu ihrer Zeit beliebtes modisches Kostüm für moralische Fabeln. Beiden ging es in erster Linie um ihre popularphilosophischen Programme: am Märchenexempel bestimmte nützliche Lehren zu statuieren, das war ihr wesentliches Anliegen, wenn sie die Scheherazade benutzten. Mit dieser Einstellung müssen beide als Exponenten einer Fabulier-Richtung gelten, die der Goetheschen nahezu entgegengesetzt war. Für Goethe ist die Fabel niemals nur Mittel zum Zweck, vielmehr erfüllt das Fabulieren an sich schon weitgehend einen Selbstzweck. „Lehren“ direkt zu geben ist nach seiner Überzeugung nicht Sache des Dichters.¹⁾ So unterscheidet er deutlich als Klasse für sich in Dichtung und Wahrheit²⁾ „solche Schriftsteller, deren Talent aus dem thätigen Leben ausgeht und in dasselbe unmittelbar nützlich sogleich wieder zurückkehrt“, während — so heißt es an jener Stelle weiter, die bezeichnenderweise anschließend auf 1001 Nacht zu sprechen kommt — „während eigentlich poetische Arbeiten, die über dem Sittlichen und Sinnlichen schweben, erst durch einen Umschweif und gleichsam nur zufällig nützen können“. ³⁾

Mit Notwendigkeit steht Goethe also der Scheherazade anders gegenüber als Wieland oder Voltaire. Nicht daß er die orientalischen Erzählungen als naive „Ammenmärchen“ genommen hätte; den geheimen ethischen Bezügen in ihrem Fabulieren schenkt auch er willig Beachtung. Aber er betrachtet es als besonderen Vorzug von 1001 Nacht, daß jene sittlichen Züge unter dem Gewande der Fabel verborgen bleiben, nicht als Lehre und Dogma sich aufdrängen. Dogmatische Tendenzen im Märchen lehnt Goethe ausdrücklich ab.⁴⁾ Wiederum tritt hier eine bedeutsame innere Verwandtschaft zwischen Goethes Fabulieren und dem der Scheherazade hervor. Für beide ist charakteristisch die Unzertrennbarkeit von Fabel und Sinn: eins tritt nicht losgelöst vom andern in Erscheinung. Erst durch einen „Umschweif“ und „gleichsam zufällig“ mag dem Leser durch Vertiefung in den Gang des Fabulierens etwas wie eine Lehre zum Bewußtsein kommen. Das bedeutet, daß nicht jedem jedes ohne weiteres sichtbar wird. Wir sprachen an anderer Stelle davon⁵⁾, wie das Stichwort für eine Charakteristik von 1001 Nacht (BrA): „Der Wissende und der Unwissende ergötzt sich daran“ sowohl für die Dichtung der Scheherazade wie für Goethes eigene Geltung haben kann.

Wo immer im Bereich der Weltliteratur das Fabulieren echte Kunst wird, sei's in epischer, sei's in dramatischer Form, wird das von Goethe gekennzeichnete Verhältnis von Dichtung und Lehre hervortreten. Fabel und innerer

¹⁾ Vgl. unten S. 303 die Begriffsbestimmung des „Poeten“ im Unterschied zum „Propheeten“ in den Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan.

²⁾ WA I 28, 319 f.

³⁾ Folgt die oben S. 67 angeführte Erwähnung von 1001 Nacht.

⁴⁾ Vgl. Exkurs I S. 303 ff. ⁵⁾ Siehe oben S. 162

Sinn bilden wie Leib und Seele eine unlösliche Einheit. An den Interpreten tritt damit die unausweichliche Forderung heran, diesem Verhältnis Rechnung zu tragen, d. h. die Eigengesetzlichkeit des Fabulierens voll zu respektieren, die Fabel selbst nicht als Nebensache, als *quantité négligeable* zu behandeln. Erst wenn man der Fabel bis ins letzte nachgegangen ist, wenn man sie in ihrer Struktur, ihrem Typ, nicht zuletzt auch in ihrem Verhältnis zur Tradition versteht, ergeben sich solide Grundlagen für die Erkenntnis des Sinns. Die Seele ohne den Leib, des Dichters Meinen losgelöst von seinem Fabulieren erkennen zu wollen, hieße Gefahr laufen, den zweiten Schritt vor dem ersten zu tun.

Beim Schaffen größerer dichterischer Gebilde, die wie Drama und Erzählung einen komplexen Organismus darstellen, gibt Goethe sich genauestens Rechenschaft über die strukturellen Bedingungen des gesamten Werkes wie des einzelnen Handlungsabschnittes. So bedeutet es für ihn einen großen Unterschied, ob das Werk ein kunstvoll in sich geschlossenes Ganzes oder das lockere Gefüge des „Aggregates“ darstellt. Im letzteren Fall, für den ihm 1001 Nacht als Muster vorschwebt, hat er sogar ganz bestimmte Vorstellungen von der Form der zweckmäßigsten Veröffentlichung: er ist stets darauf bedacht, solche Produktionen stückweise, in Fortsetzungen „nach Art der Sultanin Scheherazade“ vors Publikum zu bringen. Gleiche Aufmerksamkeit schenkt Goethe der Frage des Typus, was den Inhalt eines Werkes angeht. Erst wenn er sich über den für die Grundsituationen maßgeblichen Handlungstypus vollkommen klar ist, unternimmt er die Ausführung eines Werkes (oder Werkteils). Hiernach richtet sich dann der jeweilige Modus des Erzählens. Besonders die Entstehungsgeschichte vom zweiten Teil des Faust zeigt vielfach das geduldige Suchen nach dem rechten Typus und Modus, wie auch das rasche Gelingen, wenn das Gültige gefunden ist. Ist sich also der große Fabulierer stets klar über die formalen Bedingungen seiner jeweiligen Aufgabe, so wird auch die Interpretation sich über diese Dinge Rechenschaft zu geben suchen, wenn sie in das Innere eines Werkes einzudringen unternimmt.

Ganz wie die erstrangigen Fabulierer aller Zeiten verfährt Goethe, wenn er bei seinem Erzählen Anschluß sucht an die große Tradition. Sich an bedeutende Muster anzulehnen — die Orientierung an 1001 Nacht stellt bei Goethe nur ein Beispiel unter vielen ähnlichen dar — ist Brauch aller hervorragenden Epiker und Dramatiker: von Homer und den griechischen Tragikern bis zu Gottfried, Wolfram, Ariost, Racine, Shakespeare. „Gehört nicht alles, was die Vor- und Mitwelt geleistet, dem Dichter von Rechts wegen an? Warum soll er sich scheuen, Blumen zu nehmen, wo er sie findet? Nur durch Aneignung fremder Schätze entsteht ein Großes.“ Diese bekannten Worte äußerte Goethe in einem Gespräch über Lord Byron — doch nahm das Gespräch bezeichnenderweise seinen Ausgang von 1001

Nacht: es entspann sich, als der Kanzler von Müller den Dichter bei der Lektüre der neu erschienenen Breslauer Ausgabe unterbrach, deren Lob erster Gegenstand der Unterhaltung wurde.¹⁾ Sollten Zweifel möglich sein, ob es sinnvoll ist, dem Verhältnis großer Dichtung zur Tradition nachzugehen, also „Quellenforschung“ zu treiben, so fallen Worte wie die obigen schwer in die Waagschale. Das durch „Aneignung fremder Schätze“ entstandene „Große“ wird in seiner Eigenart nur dann voll erkennbar sein, wenn über die Aneignung, ihren Anteil, ihre Bedeutung genügendes Wissen vorhanden ist. Gegen „Quellenforschung“ wurde in neueren Tagen mancher Widerspruch laut, als sei sie ein überlebter Zweig positivistischer Wissenschaft. Die Tatsache bleibt aber bestehen, und diese Arbeit mag sie in manchem bestätigen, daß Quellenforschung für die Interpretation nicht zu entbehren ist, am wenigsten im Falle Goethes. Sein lebendiges Verhältnis zu Vorlagen und Vorgängern bürgt dafür, daß durch Kenntnis seiner Quellen stets auch dringlichste Fragen nach Gehalt und Sinn beantwortet werden, Fragen, über die oft auf keinem anderen Wege Auskunft zu erhalten ist.

Wiederholt hatten wir davon zu sprechen, daß 1001 Nacht in der Goethezeit in höherem Ansehen stand als im spätern 19. und im 20. Jahrhundert. Eine Neubesinnung auf Wert und Rang des orientalischen Sammelwerks scheint sich anzubahnen, und sie ist vielleicht notwendig. Möge diese Arbeit durch den Versuch, die orientalischen Erzählungen mit Goethes Augen sehen zu lassen, einer solchen Besinnung dienlich und förderlich sein. Überblickt man die mannigfachen Qualitäten, die der Dichter, selbst einer der bedeutendsten Fabulierer der Geschichte, an dem großen Kompendium der Erzählkunst zu schätzen wußte, so eröffnet sich mehr als eine Möglichkeit neuer Wertbestimmung. Die Gründe, warum Goethe 1001 Nacht so hoch stellte, daß er meinte, es möchte in dieser Art „schwerlich ein bedeutenderes Werk aufzufinden sein“, gewinnen somit auch unabhängig vom Dichter ein die Scheherazade selbst angehendes Interesse. Sie mögen verdeutlichen helfen, was ihre Erzählungen sind: nicht ein Seitenwerk, sondern ein Hauptphänomen der Weltliteratur.

¹⁾ Siehe oben S. 157.

EXKURS I

Moralisch-dogmatische „Zwecke“ im Märchen

(Zu Seite 108)

Wenn man feststellen kann, daß Goethe am Märchen das Vorhandensein geheimer ethischer Grundzüge schätzt, so ist damit zugleich eine Begrenzung gegeben. Es geht ihm gegen seinen Geschmack, wenn das Märchen direkt moralisiert, wenn es offen zum Vehikel philosophisch-religiöser Dogmen gemacht wird. Es ist kein Zufall, daß Goethe gerade in der Divan-Zeit, während seiner gründlichen Beschäftigung mit orientalischer Dichtung, sich hierüber ausgesprochen hat. Denn nirgends spielt das Märchen eine größere Rolle als im Orient. Die für den Leser mehr oder weniger offenkundige Vermischung mit religiösen Lehren, die die arabischen und persischen Märchen besonders seit Mohammed charakterisiert, wurde dabei für Goethe zu einem Phänomen, mit dem er sich auseinandersetzen mußte.

Betrachten wir zunächst Goethes Ausführungen über den Unterschied zwischen Propheten- und Poetenwort im Abschnitt „Mahomet“ der Noten und Abhandlungen. Es wird dort von keiner andern poetischen Gattung als vom Märchen gesprochen, da das Märchen — so wußten es auch Goethes Leser — die bei den Orientalen beliebteste Dichtart war, mit der sich darum auch Mohammed in erster Linie auseinanderzusetzen hatte. Alles was Goethe zur Charakterisierung des Poetischen an jener Stelle anführt, paßt denn auch auf keine Dichtungsgattung so speziell wie auf die des Märchens. „Der Poet — so heißt es dort — vergeudet die ihm verliehene Gabe im Genuß, um Genuß hervorzubringen . . . Alle übrigen Zwecke versäumt er, sucht mannichfaltig zu sein, sich in Gesinnung und Darstellung gränzenlos zu zeigen.“ Ganz gegensätzlich charakterisiert Goethe den Typus des Propheten. „Der Prophet hingegen sieht nur auf einen einzigen bestimmten Zweck; solchen zu erlangen bedient er sich der einfachsten Mittel. Irgend eine Lehre will er verkünden und, wie um eine Standarte, durch sie und um sie die Völker versammeln. Hiezu bedarf es nur, daß die Welt glaube; er muß also eintönig werden und bleiben, denn das Mannichfaltige glaubt man nicht, man erkennt es.“¹⁾

Keine Dichtungsgattung verkörpert in so starkem Maß wie das Märchen die Mannigfaltigkeit in Gesinnung und Darstellung. Goethe sieht es daher als „konsequent“ an, wenn Mohammed von seinem Standpunkt als „Prophet“ aus diese am meisten im Gegensatz zu seinem auf „Zwecke“ gerichteten Wirken stehende Gattung kategorisch ablehnt, wenn er die Märchen verbietet. Wir hatten²⁾ im Kapitel West-östlicher Divan die Mohammeds

¹⁾ WA I 7, 32 f.²⁾ Oben S. 107 f.

Märchenverbot ausführlich begründende Stelle aus dem Mahomet-Abschnitt der *Noten und Abhandlungen* zitiert. Dort hieß es geradezu, der „eigentliche Charakter“ der Märchen sei, „daß sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus in's unbedingte Freie führen und tragen“. In ihrer Rigorosität scheint diese Formulierung mit anderen Äußerungen Goethes geradezu im Widerspruch zu stehen, so mit dem schönen Wort von den „sittlichen Forderungen“, die im Märchen, auch in denen der Scheherazade, leitend und regelnd die Einbildungskraft beeinflussen.¹⁾ Aber der Widerspruch ist nur scheinbar. Was Goethe im Abschnitt „Mahomet“ der *Noten und Abhandlungen* ausspricht, gilt vor allem der Abgrenzung gegenüber dem Prophetenwort. „Sittlicher Zweck“ ist daher hier zu verstehn als eindeutige („eintönige“) dogmatische Lehre im Sinne des Propheten. Das Märchen hingegen ist nie eindeutig, „eintönig“. Sein Wesen ist Mannigfaltigkeit, wobei innerhalb aller Freiheit und Vielfalt allerdings die Möglichkeit der Einwebung geheimer ethischer Weisheiten liegt, die jedoch niemals Gegenstand des „Glaubens“, sondern des „Erkennens“ sind: „Der Wissende und der Unwissende ergötzt sich daran.“ Goethe verwahrt sich dagegen, daß aus dem Märchen bloße Lehrdichtung wird. Mit großer Aufmerksamkeit beobachtet er darum das Eindringen dogmatischer Tendenzen in die Märchendichtung seit Mohammed, der selber begann, sich zu seinen Zwecken auch des „Märchenhaften“ zu bedienen: „Man sehe, wie er die Überlieferungen des alten Testaments und die Ereignisse patriarchalischer Familien . . . in Legenden zu verwandeln weiß . . . wobei er sich denn manches Märchenhafte, obgleich immer zu seinen Zwecken dienlich, zu erlauben pflegt.“²⁾

Was Mohammed in kleinem Umfang begann, wurde von orthodoxen islamischen Dichtern fortgeführt, die z. T. die Märchendichtung ihrem „eigentlichen Charakter“ völlig entfremdeten. Unter ihnen war es vor allem der Mystiker Mewlana Dschelaleddin Rumi, der Goethe in dieser Hinsicht besonders charakteristisch erschien, wie wir aus folgender unter den *Divanparalipomena* befindlichen Aufzeichnung wissen:

Rumi

Sein Werk *Mesnewi* wird sehr hoch geschätzt, und mag es wohl verdienen. Aus dem, was ich davon kenne scheint es sich damit folgendermaßen zu verhalten. Diejenigen Personen denen aufgetragen ist Religion zu handhaben und Sittlichkeit zu verbreiten stehen nicht immer mit den Dichtern, Fabel und Märchen Erzählern im Einklang. Können sie Historienbücher, Lieder u. d. g. nicht bey Seite schaffen und unterdrücken, so suchen sie solche durch eine sittliche, geistliche Deutung nicht allein un-

¹⁾ Vgl. oben S. 161 f.

²⁾ WA I 7, 37.

schädlich zu machen, sondern sogar Nutzen daraus zu ziehen, und es kann dieses oft um desto ungezwungener geschehen als Worte vieldeutig sind, und das Himmlische im Irdischen sich oft verkörpert. [Absatz.] In der orientalischen Litteratur kommt dieser Fall sehr oft vor, und so scheint mir das Mesnewi seltsame und bedenkliche Märchen durch höhere Begriffe in die Ideenwelt zu spielen, und das Unbegreifliche und Unauflösbare im Leben an eine höhere Weltordnung anzuknüpfen.¹⁾

Wir wissen aus den am Rande desselben Blattes beigefügten Stellenangaben und speziell aus einem anderen Paralipomenon zum Divan, welche „seltsamen und bedenklichen Märchen“ Goethe hier im Sinne hatte, und daß diese Märchen seinen ganz besonderen Unwillen hervorriefen. Er kannte sie aus den Übersetzungsproben des Mesnewi von V. Hussard in den „Fundgruben des Orients“.²⁾ Besagtes Paralipomenon enthält folgende auf Fundgruben Bd 4, S. 91 bezügliche Notizen Goethes:

Knabe durch Chisr getödet?

Tyranny.

Mohamed

Borgia

Methnewi

Machiavell

Methnewi

Auch Accomodation der
wunderlichsten Märchen
zu moralisirenden Dogmen

Immer das empirische (milde) Ver-
lügen des wirklichen, auf närrische
Art in's Ideelle verwandelt.³⁾

Zeile 1 bezieht sich auf die Verse bei Dschelaleddin Rumi:

Warum den Knaben Chisr einst getödet,
Ward nicht ergründet von dem blöden Volk.⁴⁾

¹⁾ WA I 7, 290: Bl. 33; = West-östlicher Divan (Insel-Verlag), hrsg. von H. J. Weitz, Leipzig 1949, S. 301; Goethe, Akademie-Ausgabe: Paralipomena zum West-östlichen Divan (Bd 3) S. 97f.: Paralip. 116 a.

²⁾ Fundgruben des Orients. Bearbeitet durch eine Gesellschaft von Liebhabern. Wien 1809 ff. Bd 2 (1811) S. 162—164; Bd 3 (1813) S. 339—347; Bd 4 (1814) S. 89—92.

³⁾ Goethe- und Schiller-Archiv, Entwürfe Goethes zu den „Noten und Abhandlungen“ Faszikel XVI, Blatt 92 a. Hier zusammenhängend wiedergegeben nach der Handschrift. Vgl. Akademie-Ausg. S. 176 (Paralip. 177) und S. 99 (Paralip. 116b).

⁴⁾ Fundgruben des Orients. Bd 4, S. 91. Die in diesen Versen enthaltene Frage suchte Goethe für sich zu „ergründen“; darum das Fragezeichen hinter Zeile 1 des Paralipomenons. Die

Ihnen liegt zugrunde das „bedenkliche Märchen“ von dem Mord des Propheten Chisr an einem Knaben. Chisr motiviert seine Untat damit, daß das Kind böse gewesen sei, die Eltern aber gottesfürchtig, und daß diesen ein frommes Kind prophezeit worden war, falls das erste stürbe.

Unter der Überschrift *Tyranny* zieht Goethe dann die Parallele zwischen Mohammed und Borgia, die offensichtlich veranlaßt ist durch Dschelaleddins Verse:

Gott nimmt die Seele rechtlich, die er schenkt,
Auch der Mörder wird sein Stellvertreter.
So reiche denn das Haupt wie Ismael
Dem Schlachtschwert unter frohem Lächeln dar,
Daß deine Seele ewig freudig lächle,
Wie jene Mohammeds, mit Gott vereint.¹⁾

Die Parallele zwischen (Dschelaleddin Rumis) Methnewi und Macchiavelli liegt für Goethe offenbar in der Rechtfertigung der Tyrannei. (Mohammed und Borgia waren beide sowohl „Stellvertreter Gottes“ als auch „Mörder“.)

Der Satz von der *Accommodation* der wunderlichsten Märchen zu moralisierenden Dogmen bezieht sich nicht nur auf das Märchen von Chisrs Knabenmord, sondern vor allem auf ein anderes wohl noch „bedenklicheres“ Märchen Dschelaleddin Rumis, das dieser hier gerade mit dem Parallelbeispiel der in der mohammedanischen Tradition bekannten Chisr-Knabenmord-Legende zu rechtfertigen sucht.

Wir fassen den Inhalt des Märchens von Dschelaleddin Rumi aufs kürzeste zusammen: Ein Goldschmied heilt eine aus Liebe zu ihm erkrankte schöne Sklavin des Königs und erhält sie zur Gemahlin. Der König gibt sie ihm aber bereits mit dem tückischen Vorsatz, den Goldschmied durch Gift aussätzig werden zu lassen, um ihn der Liebe seiner Sklavin zu berauben, und dann ganz aus der Welt zu schaffen. Es geschieht. Die Greuelthat wird aber nun von dem Dichter nicht etwa verworfen, sondern — gepriesen, da der König „durch Gottes Eingebung“ zu seiner Handlungsweise bewogen worden sei! Darauf folgen die oben zitierten Verse vom Mörder als Stellvertreter Gottes. Dschelaleddin Rumi fährt dann fort:

Nicht Leidenschaft bewog zum Mord den König
Fern sey von dir der Meynung schmähhchste.
Glaubst du ihn . . . des Verbrechens schuldig? . . .
. . . waltete nicht Gottes Eingebung,
Kein König wär' er, nur ein toller Hund.

folgenden Stichworte — eingeleitet durch „*Tyranny*“ — halten den Gedankengang der „Ergründung“ fest. Als diese gelungen war, strich Goethe die erste Zeile des *Paralipomenons* durch: die Frage war für ihn erledigt, eignete sich wohl auch wegen ihrer Kompliziertheit nicht, in den Noten und Abhandlungen erläutert zu werden. Beim Durchstreichen wurde auch von einem der beiden schräg nach unten geführten Striche das Wort „*Tyranny*“ (Zeile 2) berührt, ob mit oder ohne Vorbedacht, ist nicht zu entscheiden. Falls Goethe sich das Chisr-Märchen ins Gedächtnis rufen wollte, fand er es bei Olearius (vgl. Akademie-Ausg. Bd 3, S. 176 Zeile 11). ¹⁾ Fundgruben des Orients. Bd 4, S. 91.

Rein war er ganz von allen Leidenschaften,
 Recht that er, aber im Verborgnen nur . . .
 Den König . . . nenne nicht bethört,
 Denn wär er schuldig an dem Muselman,
 So wär' ich ungläubig, wenn ich ihn nannte . . .
 Ein einsichtsvoller König war er wohl . . .
 O richte nicht nach falschem Eigendünkel.¹⁾

Goethe empörte sich gegen die Rechtfertigung solcher Untaten durch religiöse Sophistik: „Immer das empirische (milde) Verlügen des wirklichen [in diesem Fall ist das „Wirkliche“ die Leidenschaft des Königs für die schöne Sklavin], auf närrische Art in's Ideelle verwandelt.“ Die Motive werden hier Goethes Meinung nach verfälscht.

Nicht nur „wunderlich“, sondern auch „bedenklich“ waren für Goethe Märchen wie die von dem Mord an einem Knaben und an dem Goldschmied, weil sie an sich das ethische Empfinden schon verletzen, den einfachsten „sittlichen Forderungen“ nicht entsprechen. Wenn dann aber gerade solchen Geschichten ein moralisches Dogma mit Gewalt aufgezwungen wird, so sieht Goethe darin keine Verbesserung, sondern durch die zutage tretende Unehrllichkeit des Verfahrens eine Verschlimmerung. Das Märchen hat seine ihm eigene Realität, die respektiert werden muß, auch wenn sie sittlich anstößig ist.

Deutlicher erkennt man vielleicht angesichts der hier angeführten Märchenbeispiele, die Goethe verwarf, was er an 1001 Nacht schätzte. Hier sah er die „geheimen Bedingungen der Einbildungskraft“ erfüllt. In den Märchen der Scheherazade entsprach das Stoffliche weitgehend den „sittlichen Forderungen“. „Geschmack“ und die „Gerechtsame der Vernunft“ wurden durch die Behandlung nicht verletzt. Auch wo durch den Islam religiöse Züge hineingebracht waren, kam es doch nicht zu aufdringlichem zweckbewußtem Dogmatisieren.

EXKURS II

Die Motiv-Aufzeichnungen von der Karlsbader Reise 1807 (Zu S. 120)

Als Goethe bei seinem Karlsbader Aufenthalt im Sommer 1807²⁾ sich mit der Untersuchung und Auffindung verschiedenartigster „Motive“ beschäftigte im Hinblick auf dichterische Vorhaben, besonders auf das der Wanderjahre, machte er eine Menge einschlägiger Notizen und Aufzeichnungen zu eventueller Verwendung. Er benutzte für diese Notizen — unter

¹⁾ Fundgruben des Orients, Bd 4, S. 91 f.

²⁾ Goethe in Karlsbad: 1807 Mai 28. bis September 7.

denen sich auch eine wichtige Stelle über 1001 Nacht befindet — ein Oktavheft (16 Blätter, davon 17 Seiten beschrieben, teils von Goethes, teils von Riemers Hand). Das Heft ist in der Weimarer Ausgabe nicht datiert; Max Hecker nahm an, daß die darin enthaltenen Notizen von 1808/1809 stammen.¹⁾ Es läßt sich aber durch viele Indizien nachweisen, daß das Heft 1807 Mai/August anzusetzen ist.

Das Heft wird WA I 42², 357 als H⁴⁶ erwähnt. Von seinem Inhalt ist die Hauptmasse gedruckt WA I 53, 438–41; eine schematische Aufzeichnung zu den Wanderjahren, die sich auf Fol. 1 und 2 findet, wurde gedruckt WA I 25², 214 f.²⁾

Betrachten wir die Hauptmasse in WA I 53, so ergeben sich für die Datierung eine ganze Reihe von Anhalten, wenn wir zugleich in Goethes und in Riemers Tagebüchern von Mai bis August 1807 blättern.

1) Aufzeichnung 53, 438^{18–23}: „Moderne Zustände und ihre Motive in alten Formen . . . Sprache. Eigenschaften der älteren deutschen, dem innern Sinn nach, daß gewisse Vorstellungsarten, Begriffe, Reflexionen nicht vorkommen. Gewisse Kernworte im ursprünglichen Sinn. Flexionsformen. Nothnunft.“ Vgl. hierzu Tgb. 27. Mai 1807: „Um 2 Uhr in Franzensbad angekommen [auf der Reise nach Karlsbad] . . . Nach Tische Motive aufgeschrieben. Über Sprache und veraltete Worte unterhalten.“

2) Aufzeichnung 53, 439^{1–15}; sie wurde bereits von uns zitiert (oben S. 120). 1001 Nacht las Goethe April/Mai 1807³⁾, Boccaccios Decamerone und die Cent nouvelles nouvelles finden sich im Tgb. Mai 1807 als Lektüre vermerkt.⁴⁾

3) Aufzeichnung 53, 439^{16–33}: „Motive von Píramus und Thisbe und Romeo und Julie zu balanciren . . .“ [Folgt Schema einer zu erfindenden „neuen Geschichte“ nach diesen Motiven.] „Mystification“. [Unter dieser Überschrift folgen verschiedene Motivaufzeichnungen.] Vgl. hierzu Tgb. 8. August 1807: „Romantische Motive überdacht, die von Píramus und Thisbe und von der Mystification.“

4) Aufzeichnung 53, 440^{14–16}: „Kranckheitsmotive [Überschrift; dann:] Hysterisches Unmäßiges Lachen St Veits Tanz Aufschreyen der S. im Conzerte.“ Vgl. hierzu Tgb. 28. Juli 1807: „[Abends] ins Concert der Demoiselle Mager, wo, als Capellmeister Himmel zu spielen anfang, das fürchterliche epileptische Geschrey der Subow einfiel und die brillante Societät in nicht geringe Verwirrung setzte.“⁵⁾

¹⁾ Maximen und Reflexionen. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd 21, S. 368, zu Nr. 865.

²⁾ Der Satz WA I 53, 441^{24, 25} findet sich auch WA I 42², 220^{3, 4} unter den „Maximen und Reflexionen“ sowie an dem oben Anm. 1 bezeichneten Ort S. 188. ³⁾ Vgl. oben S. 118.

⁴⁾ Vgl. auch den oben S. 118 zitierten Passus aus den Tag- und Jahres-Heften.

⁵⁾ WA I 53, 440¹⁶ ist also S. als S[ubow] zu deuten, und entsprechend das Register von WA I zu ergänzen.

5) Aufzeichnung 53, 440₃₀–441₂: „Zur neu projectirten Coquette: Der Egoismus unter der Form der Schönheit, wobey... alle egoistische Äußerungen einer schönen Person nur ihr Wesen mehr zu offenbaren scheinen...“ Vgl. hierzu Riemers Tagebuch 13. August 1807¹⁾: „Goethe äußerte: Coquette ist Egoismus in der Form der Schönheit. Die Weiber sind rechte Egoisten... bestreben sich innerlich und äußerlich anmutig liebenswürdig zu erscheinen, zu gefallen, mit Einem Worte...“

6) Aufzeichnung 53, 441_{19,20}: „v[on] S[taël]. Die in keinen Mann Vertrauen hat als in den der einmal in sie verliebt gewesen.“ Vgl. Riemers Tagebuch 13. August 1807: „Goethes Bemerkung: Die femmes auteurs... fassen die Männer nur unter der Form des Liebhabers auf und stellen sie dar; daher alle Helden in weiblichen Schriften die Gartenmanns-Figur machen.“ Goethe las im Juli 1807 das im folgenden Punkt erwähnte Werk der Frau v. Staël.

7) Aufzeichnung 53, 441_{21,25}: „Nur solchen Menschen die nichts hervor-zubringen wissen denen ist nichts da.“ Der Satz, den Max Hecker mit in die „Maximen und Reflexionen“ aufnahm²⁾, bezieht sich auf eine stark kritische Äußerung über Frau v. Staëls *Corinne ou l'Italie* in C. v. Reinhardts Schreiben an Goethe vom 25. Juli 1807.³⁾ Dieser bisher offenbar nicht bekannte Verhalt ergibt sich vor allem aus Goethes Antwort an Reinhard vom 28. August 1807⁴⁾: „In Ihrem Urtheil über Corinna hat mich Ihr treffender Geradsinn... sehr gefreut... Nur gestehe ich gern, daß ich gegen dieses Werk wie gegen alles Hervorgebrachte nachsichtiger und schonender verfare, indem schon Talent erfordert wird, auch das, was nicht recht ist, hervorzubringen. Und so verschmelzen sich vor meiner Ansicht (!) die Fehler ins Gute...“ Am 1. August 1807, als Goethe Reinhardts Brief erhalten hatte (Tgb.), notierte Riemer in seinem Tagebuch:⁵⁾ „Bei Gelegenheit eines geistreichen, wiewohl maliciösen Urteils über Corinna von Reinhard: Goethe ist einer von den gutwilligen Lesern, die das Brod des Autors mit der Butter guten Willens überstreichen und so die Lücken zukleben, wenn sie nicht gar zu groß sind. R[einhard] ißt das Brod trocken, und da kann er freilich sonderbare Dinge erzählen von dem, wie es ihm geschmeckt.“ Den Inhalt dieses Gesprächs mit Riemer hält das Notizheft dann in der Sentenzform fest, ein analog bei Goethe und Riemer öfter zu beobachtender Vorgang.⁶⁾

1) „Aus den Tagebüchern Riemers“. Mitgeteilt von Robert Keil. Deutsche Revue. 11. Jg. 1. Quartal. S. 65.

2) Vgl. oben S. 308 mit Anm. 2.

3) Briefwechsel Goethe und Reinhard. Hsg. von Otto Heuschele. Berlin 1957. S. 27 f.

4) WA IV 19, 398 f.

5) Deutsche Revue a. a. O. S. 65.

6) Vgl. Momme Mommsen: Zur Frage der Herkunft des Spruches „Nemo contra deum nisi deus ipse“ (Goethe. Bd 13, 1951, S. 86ff.).

Durch die betrachteten Parallelen dürfte der Beweis erbracht sein, daß die Motiv-Aufzeichnungen des Heftes H⁴⁶ tatsächlich von Mai/August 1807 stammen. Da sich Datierungen für die verschiedensten Stellen des Heftes finden lassen, so scheint es, daß dessen gesamter Inhalt aus dem angegebenen Zeitraum stammt. Das ist nicht nur in unserm Zusammenhang, 1001 Nacht betreffend, von Bedeutung. Es befinden sich in dem Heft auch Aufzeichnungen, die Goethe für die Wahlverwandtschaften und die Wanderjahre benutzte. Ihre Datierung, für die es bisher keine Anhalte gab, ist hiermit gleichfalls gesichert.

Rat und Förderung wurde der Verfasserin zuteil durch Herrn Professor Dr. Friedrich Beißner (Tübingen), Herrn Professor Dr. Dr. h. c. Theodor Frings (Leipzig), Herrn Professor Dr. Leopold Magon (Berlin) und Herrn Professor Dr. Rudi Paret (Tübingen). Die Direktion der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar gestattete die Benutzung des benötigten handschriftlichen Materials. Freundliche Auskünfte in speziellen Fragen erteilte der Leiter des Goethe- und Schiller-Archivs, Herr Archivrat Dr. Karl-Heinz Hahn (Weimar). Herr Dr. Heinz Giesecke (Berlin) schrieb die arabischen Lettern für den Schutzumschlag. Herr Erich Neumann (Thomas Mann-Archiv, Berlin) stellte seine vielbewährte Hilfe beim Korrekturlesen zur Verfügung. Verlag und Druckerei bemühten sich aufs entgegenkommendste bei der Gestaltung des Buches. Allen Beteiligten spricht die Verfasserin aufrichtigen Dank aus.

LITERATUR

Les mille et une nuit. Contes arabes, traduits en François par M^r. Galland. Nouvelle édition corrigée. T. 1—6. Paris 1747. (zit.: Galland)

A tale from an original Ms. of the Arabian Nights, transl. by Jonathan Scott. In: William Ouseley, The Oriental Collections, illustrating the history and antiquities ... of Asia. Vol. 1. London 1797.

Die tausend und eine Nacht. Arabische Erzählungen, ins Französische übersetzt von dem Herrn Anton Galland. Aus dem Französischen übersetzt von Johann Heinrich Voß. Bd 1—6. Bremen 1781—85. (zit.: Voß)

Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen. Zum erstenmal aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetzt von Max. Habicht, F. H. von der Hagen und Karl Schall. Bd 1—15. Breslau 1825. (zit.: Br A)

Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. 2. Aufl. Wiesbaden [1954]. (zit.: Insel-Ausg.)

*

Goethes Werke. Hsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887 bis 1919. (zit.: WA)

Goethes Werke. Jubiläums-Ausgabe. Stuttgart u. Berlin 1902—07. (zit.: Jub.-Ausg.)

Goethes Werke. Festaussgabe des Bibliographischen Instituts. Hsg. von Robert Petsch. Leipzig 1926—28. (zit.: Festaussgabe)

Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hsg. von Erich Trunz. Hamburg 1948—59. (zit.: Hamburger Ausg.)

*

[Arnim, Bettina von:] Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. 2. Aufl. Berlin 1837.

[Arnim, Bettina von:] Bettinas Briefwechsel mit Goethe. Hsg. von R. Steig. Leipzig 1922.

Becker, Henrik: Eine Quelle zu Goethes „Neuer Melusine“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd 52. Stuttgart 1927. S. 150ff.

Bode, Wilhelm: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Auch eine Lebensgeschichte. Bd. 1—3. Berlin 1921—1923.

Bolte, Johannes und Georg Polívka: Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd 1—5. Leipzig 1913—32.

Buchwald, Reinhard: Führer durch Goethes Faustdichtung. Erklärung des Werkes und Geschichte seiner Entstehung. Kröners Taschenausgabe 183. Stuttgart 1942.

Bürger, Gottfried August: Sämtliche Schriften. Hsg. von Wolfgang Wurzbach. Bd 1—4. Leipzig (Hesse) 1904.

Burdach, Konrad: Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes. In: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Jg. 1918. S. 994—1029 u. 1072—1098.

- [Carl August:] Briefwechsel des Herzogs-Großherzogs Carl August mit Goethe. Bd 1—3. Hsg. von Hans Wahl. Berlin 1915—18.
- Chauvin, Victor: *Bibliographie des Ouvrages Arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. Liège u. Leipzig 1892ff.
- Daur, Albert: *Faust und der Teufel*. Heidelberg 1950.
- Düntzer, Heinrich: *Erläuterungen zu Goethes Werken*. 1. Abt. Bd 31—33. Leipzig 1878.
- Düntzer, Heinrich: *Zur Quellenforschung Goethes*. In: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*. 12. Jg. Berlin 1898.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. 23. Aufl. Hsg. von H. H.ouben. Leipzig 1948.
- Elisséeff, Nikita: *Thèmes et Motifs des Mille et une nuits. Essai de Classification*. Institut Français de Damas. Beyrouth 1949.
- Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*. Berlin 1943.
- Falk, Johannes: *Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt*. 3. Aufl. Leipzig 1856.
- Feise, Ernst: *Xenion. Themes, forms, and ideas in german literature*. Baltimore 1950.
- Frings, Theodor: *Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen*. In: *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft*. H. 2. 1939.
- Frings, Theodor: *Europäische Heldendichtung*. In: *Neophilologus* H. 24. Groningen 1939.
- Frings, Theodor und Max Braun: *Brautwerbung*. I. Teil. Leipzig 1947 (= Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. 96. Band. 1944/48. H. 2).
- Fück, Johann: *Die arabischen Studien in Europa*. Leipzig 1955.
- Fürst, Rudolf: *Das oudenische Pygmäenweibchen*. In: *Goethe-Jahrbuch* 21. Weimar 1900. S. 267f.
- Fundgruben des Orients*. Bearbeitet durch eine Gesellschaft von Liebhabern. Bd 1ff. Wien 1809ff.
- Geißler, Friedmar: *Brautwerbung in der Weltliteratur*. Halle (Saale) 1955.
- Gelber, Adolf: *Tausend und Eine Nacht. Der Sinn der Erzählungen der Scheherazade*. Wien und Leipzig 1917.
- Goethe. *Vierteljahresschrift* (Bd 3ff. *Viermonatsschrift*) der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs . . . hrsg. von Hans Wahl. (Bd 10ff. *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* . . . hrsg. von Hans Wahl; Bd 11 von Hans Wahl und Andreas B. Wachsmuth; Bd 12ff. von Andreas B. Wachsmuth.) Bd 1ff. Weimar 1936ff.
- Goethe-Jahrbuch*. Hsg. von Ludwig Geiger. Bd 1—34. Frankfurt a. M. 1880—1913.
- Goethe: *Maximen und Reflexionen*. Nach den Handschriften des Goethe- und Schillerarchivs hsg. von Max Hecker. *Schriften der Goethe-Gesellschaft* Bd 21. Weimar 1907. (zit.: Hecker)
- Goethes Briefe an Frau von Stein. Hsg. von Adolf Schöll. 3. umgearb. Aufl. besorgt von Julius Wahlc. Bd 1. 2. Frankfurt a. M. 1899. 1900.
- Goethes Briefe an Charlotte von Stein. Hsg. von Julius Petersen. Bd 1—3. Leipzig 1907.
- Goethes Gespräche. Gesamtausgabe. Neu hsg. von Flodoard Frhr. von Biedermann. Bd 1 bis 5. Leipzig 1909—11. (zit.: Biedermann²)
- Goethe: *West-östlicher Divan*. Hsg. von H. J. Weitz. Leipzig (Insel) 1949.
- Goethe: *West-östlicher Divan*. Bd 3: *Paralipomena*. Bearb. von Ernst Grumach (= Werke Goethes. Hsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin). Berlin 1952.
- Gräf, Hans Gerhard: *Goethe über seine Dichtungen*. (T. 1: *Die epischen Dichtungen*; T. 2: *Die dramatischen Dichtungen*.) Frankfurt a. M. 1901—08.
- [Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm:] *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*. Hsg. von Herman Grimm und Gustav Hinrichs. Weimar 1881.
- [Hafis:] *Der Divan von Mohammed Schemseddin Hafis*. Aus dem Persischen zum ersten Male ganz übersetzt von Joseph von Hammer. Bd 1. 2. Stuttgart u. Tübingen 1812. 1813. (zit.: Hammer-Hafis)

- Hammer, Joseph von [Rezens.]: *Antar, a bedoueen Romance*, transl. from the Arabic. By Terrick Hamilton. London 1819. In: *Jahrbücher der Literatur*. Bd 6. Wien 1819.
- Horovitz, Josef: *Poetische Zitate in Tausend und eine Nacht*. In: *Festschrift Eduard Sachau zum 70. Geburtstage*. Hsg. von Gotthold Weil. Berlin 1915.
- Hultsch, Paul: *Der Orient in der deutschen Barockliteratur*. Phil. Diss. Breslau 1938.
- Humboldt, Wilhelm von, und Caroline von Humboldt in ihren Briefen. Hsg. von Anna von Sydow. Bd 1—7. Berlin 1906—16. (zit.: Sydow)
- Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Bd 1—21. Weimar 1914—1935.
- Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. Bd 1—10. Leipzig 1921—35.
- Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hsg. von Eduard Berend. Bd 1ff. Weimar (Berlin) 1927ff. (zit.: Jean Paul, Akademie-Ausgabe)
- Keudell, Elise von, und Werner Deetjen: *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek. Ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke*. Weimar 1931. (zit.: Keudell-Deetjen)
- [Knebel, Carl Ludwig von:] *Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel*. Hsg. von G. E. Guhrauer. Th. 1. 2. Leipzig 1851.
- Köhler, Reinhold: *Schiller und eine Stelle aus Tausend und einer Nacht*. In: *Archiv für Literaturgeschichte* 3 (1874) 146 (= Reinhold Köhler, Kleinere Schriften. Bd 3. Berlin 1902. S. 171f.).
- Kozłowski, F. von: *Die Schäferpoesie und der junge Goethe*. In: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 22 (1908).
- Kröber, Willy: *Charakteristik der Märchen Perraults*. Phil. Diss. Leipzig 1915.
- Krüger, Kurt: *Die Märchen der Baronin Aulnoy*. Phil. Diss. Leipzig 1914.
- Lentz, Wolfgang: *Goethes Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan*. Hamburg [1958/59]. (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg.)
- Leyen, Friedrich von der: *Das Märchen*. Ein Versuch. 3. vermehrte Auflage. Leipzig 1925 (= *Wissenschaft und Bildung* T. 96).
- Leyen, Friedrich von der: *Die Welt der Märchen*. Bd 1. 2. Düsseldorf 1953. 1954.
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Vermischte Schriften nach dessen Tode aus den hinterlassenen Papieren gesammelt und hsg. von Ludwig Christian Lichtenberg und Friedrich Kries*. Neue vermehrte Ausg. Göttingen 1844—46.
- Littmann, Enno: *Tausendundeine Nacht in der arabischen Literatur*. Tübingen 1923 (= *Philosophie und Geschichte*. H. 2).
- Littmann, Enno: *Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeine Nacht*. Anhang zur Insel-Ausg. Bd 6.
- Loeper, Gustav von: *Goethes Faust*. Mit Einleitung und erklärenden Anmerkungen. Th. 2. Berlin 1879.
- Loeper, Gustav von: *Goethes West-östlicher Divan*. Mit Einleitung und erklärenden Anmerkungen. Berlin (Hempel Bd 4) 1872.
- Longus. *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe in vier Büchern*. Übersetzt von Friedrich Jacobs. Stuttgart 1832.
- Meyer, Heinrich: *Goethe. Das Leben im Werk*. Hamburg-Bergedorf 1951.
- Mommsen, Katharina: *Die Barmekiden im West-östlichen Divan*. In: *Goethe. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*. N. F. Bd 14/15. 1952/53.
- Mommsen, Katharina: *Goethe und die Moallakat*. Berlin 1960 (= *Sitzungsbericht der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst*. Jg. 1960. H. 2).
- Mommsen, Katharina: *Ein Gedichtfragment Goethes und seine orientalische Quelle*. In: *Forschungen und Fortschritte*. Jg. 34. H. 1. Berlin 1960.
- Mommsen, Momme, unter Mitwirkung von Katharina Mommsen: *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*. Bd 1. 2. Berlin 1958.
- Mommsen, Momme: *Zur Frage der Herkunft des Spruches „Nemo contra deum nisi deus ipse“*. In: *Goethe. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*. N. F. Bd 13. 1951.
- Morris, Max: *Goethe-Studien*. 1. Aufl. Bd 1. Berlin 1897; 2. Aufl. Bd 2. Berlin 1902.

- Morris, Max: Goethes Opernentwurf: Feradeddin und Kolaila. In: *Euphorion* 14 (1907). [Morris, Max:] Der junge Goethe. Neue Ausgabe in sechs Bänden besorgt von Max Morris. Leipzig 1909—11.
- Morris, Max: Goethes und Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankfurter Gelehrten Anzeigen. 3. veränderte Auflage. Stuttgart u. Berlin 1915.
- [Müller, Friedrich von:] Kanzler von Müller. Unterhaltungen mit Goethe . . . besorgt von Ernst Grumach. Weimar 1956.
- Nöldeke, Th.: Zu O. Rescher's Studien über den Inhalt von 1001 Nacht. In: *Der Islam*. Bd XII. H. 1/2. Berlin 1921.
- Oehlenschläger, Adam: Aladdin oder die Wunderlampe. Ein dramatisches Gedicht in zwei Spielen. Amsterdam 1808. Neue verbesserte Aufl. in zwei Theilen. Leipzig 1820.
- Oehlenschläger, Adam: Meine Lebens-Erinnerungen. Ein Nachlaß. Deutsche Originalausgabe. Bd 1—4. Leipzig 1850—51.
- Oelsner, K[onrad] E[ngelbert]: Mohamed. Darstellung des Einflusses seiner Glaubenslehre auf die Völker des Mittelalters . . . Aus dem Französischen übersetzt von E. D. M[ieg]. Frankfurt a. M. 1810.
- Oestrup, J.: Studien über 1001 Nacht [1891]. Aus dem Dänischen (nebst einigen Zusätzen) übers. von O. Rescher. Stuttgart 1925.
- Paret, Rudi: Der Ritter-Roman von 'Umar an-Num'ān und seine Stellung zur Sammlung von Tausendundeine Nacht. Ein Beitrag zur Arabischen Literaturgeschichte. Tübingen 1927.
- Paret, Rudi: Früharabische Liebesgeschichten. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bern 1927 (= Sprache und Dichtung. H. 40).
- Pniower, Otto: Goethes Faust. Zeugnisse und Exkurse zu seiner Entstehungsgeschichte. Berlin 1899.
- Proffen, Georg: Goethe und Rotrou. In: *Schnorrs Archiv* 13 (1885).
- Rehbinder, J. von: Abul Casem Mohammed. Ein Beitrag zur politischen Menschen-geschichte. Kopenhagen 1799.
- Rescher [Reger], Osman: Studien über den Inhalt von 1001 Nacht. In: *Der Islam*. Bd IX. H. 1. Straßburg 1919.
- Riemer, Friedrich Wilhelm: Mittheilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen. Bd 1. 2. Berlin 1841.
- [Riemer, Friedrich Wilhelm:] Briefe von und an Goethe. Desgleichen Aphorismen und Brocardica. Hsg. von Friedrich Wilhelm Riemer. Leipzig 1846. (zit.: Brocardica)
- [Riemer, Friedrich Wilhelm:] Aus den Tagebüchern Riemers, des vertrauten Freundes von Goethe. Mitgeteilt von Robert Keil. In: *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart*. Hsg. von Richard Fleischer. 11./12. Jg. Breslau 1886—87.
- Roetteken, H.: Goethes „Amine“ und „Laune des Verliebten“. In: *Seufferts Vierteljahrs-schrift* 3 (1890).
- Ruben, Walter: Ozean der Märchenströme. T. 1 . . . Mit einem Anhang über die 12 Erzählungen des Dede Korkut. In: *FF Communications edited for the Folklore Fellows by Walter Anderson* . . . Vol. LV 2. No. 133. Helsinki 1944.
- Ruppert, Hans: Goethes Bibliothek. Katalog. Weimar 1958. (zit.: Ruppert)
- Schaeder, Hans Heinrich: Goethes Erlebnis des Ostens. Leipzig 1938.
- Schillers Briefe. Hsg. u. m. Anm. vcrs. von Fritz Jonas. Krit. Gesamtausgabe. Bd 1—7. Stuttgart 1892. (zit.: Jonas)
- Schlegel, A. W. von: *Essais littéraires et historiques*. Bonn 1842.
- Sergel, Albert: Oehlenschläger in seinen persönlichen Beziehungen zu Goethe, Tieck und Hebbel. Rostock 1907.
- Scuffert, Bernhard: Goethes Novelle. In: *Goethe-Jahrbuch* 19 (1898).
- Singer, S.: Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. (Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Jg. 1918. Philos.-histor. Klassik. Nr. 13.)
- Singer, S.: Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 52 (1927) 77ff.

- Sonneborn, Karl: Die Gestaltung der Sage vom Herzog Ernst in der altdeutschen Literatur. Phil. Diss. Göttingen 1914.
- Staiger, Emil: Goethe. Bd 1—3. Zürich 1952—59.
- Stendhal [Henri Beyle]: De l'Amour. Seule édition complète. Paris 1928.
- Tausend und Ein Tag. Morgenländische Erzählungen. Aus dem Persischen, Türkischen und Arabischen nach Petits de la Croix, Galland, Cardonne, Chavis und Cazotte, dem Grafen Caylus u. A. übers. von F. H. von der Hagen. Bd 1—7. Prenzlau 1827—28.
- [Trebra, F. W. H. v.:] Lebensverhältnisse mit Ober-Berghauptmann von Trebra. 1813 (Mittheilungen aus dem Goethe-Archiv). In: Goethe-Jahrbuch 9 (1888).
- Walzel, Oskar F.: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ im Rahmen ihrer Zeit. In: Goethe-Jahrbuch 27 (1906).
- Weißenfels, Richard: Goethe im Sturm und Drang. Bd 1. Halle 1894.
- Werner, R. M.: Die ‚Laune des Verliebten‘ und Gellert. In: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 5 (1905).
- Wielands Werke. Hsg. von Gotthold Klee. Bd 1—4. Leipzig und Wien (Bibliogr. Institut) 1900.
- Wielands Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hsg. von der Preußischen (Deutschen) Akademie der Wissenschaften. Berlin.
- Witkowski, Georg: Goethes Faust. Bd 2: Kommentar und Erläuterungen ... 9. Aufl. Leiden 1936. (zit.: Witkowski)

CHRONOLOGISCHE ÜBERSICHT

Werke

1765	Amine.
1766/67	Lyde (Euer Beyfall macht mich freyer).
1767	Die Laune des Verliebten.
1768	Die Nacht (Nun verlass' ich diese Hütte).
1774	Die Leiden des jungen Werthers.
1777 Anf.	Lila.
1780	Die Vögel.
1794/95	Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.
1795	Das Märchen.
1799 Sept./Nov.	Mahomet. Die Wahlverwandtschaften.
1802 Juni	Was wir bringen.
1799/1803	Die natürliche Tochter.
1805 Okt. 2. } Dez. 4. }	Physikalische Vorträge.
1807 Mai	Die neue Melusine.
Sommer	Motiv-Aufzeichnungen von der Karlsbader Reise (Wanderjahre, Anfangsstadium).
1808 Nov.	Aladdin-Rezension projektiert.
1810 Juni	Wanderjahre, Auffindung des Kästchens, 1. Fassung.
1811 Juli	Der neue Paris.
1813 Jan./Febr.	Zu brüderlichem Andenken Wielands.
1815	Feradeddin und Kolaila.
März 17.	Alle Menschen groß und klein.
Frühjahr	Wein er kann dir nicht behagen.
Frühjahr	Zu genießen weiß im Prachern.
1816 Dez.?	Vorspruch zum Buch des Sängers (West-östlicher Divan).
1818/19	Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan.
1821	Wanderjahre, Schilderung des Barbiers.
1824 Dez.	Literarisches Conversationsblatt.
Dez.	Inhaltsskizze zu Kunst und Alterthum V 2.
1824/25	Tausend und Eine Nacht (Paralip., Rezensionsentwurf).
1825 Mai	Tag- und Jahres-Hefte „1803“.
Mai/Juni	Tag- und Jahres-Hefte „1802“.
1825 Juni/1826 Febr.	Wanderjahre, Auffindung des Kästchens, 2. Fassung.
1826 März	Wer sich selbst und andre kennt.
Apr./Juni	Faust II, Helena-Akt, zweite Hälfte.
Juni	So der Westen wie der Osten.
Mai/Aug.	Oeuvres dramatiques de Goethe.

1826 Okt./Nov.	Novelle.
Nov./Dez.	Faust II, Entwurf der Klassischen Walpurgisnacht.
Dez./1827 März	Helena. Zwischenspiel zu Faust (Ankündigung).
1827 Jul./Okt.	Faust II, Saal des Thrones.
Dez.	Faust II, Mummenschanz.
Dez. 27.	Wasserstrahlen reichsten Schwalles.
1827 Dez./1828 Jan.	Faust II, Lustgarten (Anfang).
1828 Jan.	Die ersten Erzeugnisse der Stotternheimer Saline.
Apr.	Wanderjahre, Astronomisches Kapitel.
Mai Ende	Tausend und Eine Nacht (Rezension).
Mai Ende	Tausend und Ein Tag (Rezension).
1829 Spätsommer/ 1830 Jan.	Faust II, Erster Akt, Laboratorium.
1830 Frühjahr	Faust II, Klassische Walpurgisnacht.

Briefe

1770 Okt. 15.	an Friederike Brion. S. 20 (Zauberpferd).
1771 Juni	an Salzmann. S. 20 (Feengärten).
1776 Dez. 23.	an Charl. v. Stein. S. 39 (Bitte um 1001 Nacht?).
1782 Okt. 12.	an Charl. v. Stein. S. 33 („Ewige Märchen“).
1783 Sept. 9.	an Charl. v. Stein. S. 33 (Anspielung).
1788 Mai 6.	an Carl August. S. 33, 112 (Magnetberg).
1794 Dez. 2.	an Schiller. S. 58 (Scheherazade-Vergleich).
1798 Dez. 8.	an Schiller. S. 68 (1001-Nacht-Vergleich).
1799 Sept. 24.	an Chr. J. Jagemann. S. 68 (Bitte um 1001 Nacht).
1808 Okt. 19.	an S. v. Ziegesar. S. 77f. („Märchen von guter Art“).
1809 Juni 21.	an S. v. Ziegesar. S. 78 (Bitte um 1001 Nacht).
1813 Nov. 24.	an F. W. H. v. Trebra. S. 66f., 112 (1001 Nacht „meines wunderlichen Lebens“).
1813 Dez. 26.	an Zelster. S. 66f. (1001 Nacht „meines thörigen Lebens“).
1815 Jan. 2.	an S. Boisserée. S. 102 (Scheherazade-Vergleich).
1816 Jan. 10.	an Cotta. S. 102 (Scheherazade-Vergleich).
März 11.	an Zelster. S. 102f. (Scheherazade-Vergleich).
1824 Juli 30.	an Knebel. S. 156 („Ewig anziehende Märchen“).
Dez. 18.	an J. Max. S. 156 („Angenehmste Abendunterhaltungen“).
1825 Mai 10.	an J. Max. S. 159 (Dank für 1001 Nacht).
Dez. 21.	an Cotta. S. 159 (BrA als Muster für Ausg. letzter Hand).
1826 Juni 18.	an C. F. v. Berg. S. 167 (Anspielung).
1827 März 19.	an Zelster. S. 167 („Das alte Märchen . . .“).
Apr. 28.	an F. H. v. d. Hagen. S. 161 (Vergleich mit 1001 Tag).
Aug. 16.	an C. G. Carus. S. 192 (Gleichnis).
1829 Jan. 27.	an C. W. Götting. S. 64, 168, 264 (Scheherazade-Vergleich).
März 28.	an C. Ph. v. Martius. S. 168 (1001-Nacht-Vergleich).

Gespräche

1804 März/Apr.	mit H. Voß. S. 34 (Schiller u. Goethe im 1001-Nacht-Gespräch).
1803/07?	mit Riemer. S. 57, 59, 64 (1001-Nacht-Vergleich).
1807 Apr. 29.	mit H. v. Knebel. S. 85 (Über 1001-Nacht-Lektüre).
1813 Jan. 25.	mit J. Falk. S. 31f. (Wieland und 1001 Nacht).

- 1823 Nov. 11. mit F. v. Müller. S. 155 (Lob der Mille et une nuits).
 Nov. 25. mit W. v. Humboldt. S. 155 (1001-Nacht-Lektüre).
 1824 Aug. 8. mit Riemer. S. 164 (Scheherazade-Vergleich).
 Dez. 17. mit F. v. Müller. S. 157 (1001-Nacht-Lektüre).
 Dez. [17.] mit F. v. Müller. S. 157 (Lob der BrA).
 1825 Mai 18. mit F. v. Müller. S. 159 (1001-Nacht-Lektüre).
 1828 Aug. 2. mit L. v. Löw. S. 168 (Scheherazade-Vergleich).
 1830 März 1. mit F. v. Müller. S. 21 (Märchenerzählen).

Tagebücher

- 1799 Sept. 24. S. 68, 71f. (Bitte um 1001 Nacht).
 . Sept. 26. S. 69, 71 (Lektüre von 1001 Nacht).
 Okt. 1. S. 69—76, 295 (Aboulhassan . . . Zauberei und Reelles).
 Okt. 8. S. 75 (Über Aboulhassan?).
 1807 Apr. 19. S. 119 (1001-Nacht-Lektüre).
 Apr. 26. S. 119 (1001-Nacht-Lektüre).
 1808 Nov. 17. S. 87 (Aladdin, 1001 Nacht und Oehlenschläger).
 Nov. 18. S. 87 (Aladdin, 1001 Nacht und Oehlenschläger).
 1815 Jan. 18. S. 105 (Feradeddin und Kolaila).
 Apr. 12. S. 106 (Feradeddin und Kolaila).
 1816 Febr. 8. S. 106 (Feradeddin und Kolaila).
 1818 März 8. S. 108 (Weisheitsmärchen).
 1823 Nov. 24. S. 155 (1001-Nacht-Lektüre).
 1824 Juli 26. S. 156 (Lektüre der BrA).
 Juli 28. S. 156 (Lektüre der BrA).
 Juli 29. S. 156 (Lektüre der BrA).
 Dez. 10. S. 156 (Lektüre der BrA).
 Dez. 11. S. 157 (Lektüre der BrA).
 Dez. 12. S. 157 („Überlegung des ästhetischen und sonstigen Werths“).
 Dez. 13. S. 157 (Lektüre der BrA).
 Dez. 15. S. 157 (Lektüre der BrA).
 Dez. 17. S. 157 (Lektüre der BrA).
 Dez. 18. S. 157 (Lektüre der BrA).
 Dez. 19. S. 157 (Lektüre der BrA).
 Dez. 20. S. 157 (Lektüre der BrA).
 Dez. 21. S. 157 (Lektüre der BrA).
 1825 Mai 5. S. 158 (Lektüre der BrA).
 Mai 6. S. 158 (Lektüre der BrA).
 Mai 7. S. 158 (Lektüre der BrA).
 Mai 16. S. 159 (Lektüre der BrA).
 Mai 22. S. 159 (Lektüre der BrA).
 Mai 25. S. 159 (Lektüre der BrA).
 1828 Juli Anf. S. 168 (Agenda).
 1829 Mai 27. S. 168 (Brautschatz, wie aus 1001 Nacht).

Entleihungen

- 1776 Dez. 23. (Bitte um 1001 Nacht ?)
 1799 Sept. 24. Bitte um 1001 Nacht.
 1807 Apr. 23.—Mai 6. Galland, Mille et une nuit, T. 5—12 (Bd 3—6).

- 1808 Okt. 12.—1809 Jan. 26. Galland, Mille et une nuit, T. 1—8 (Bd 1—4).
 1813 Febr. 5.—Nov. 8. Galland, Mille et une nuit, T. 1. 2. (Bd 1).
 1815 Jan. 17.—Apr. 1. Ouseley, Oriental Collections, Vol. 1—3.
 Jan. 25.—Mai 16. Fundgruben des Orients Bd 1.
 Okt. 27.—Juli 24. Fundgruben des Orients Bd 1.
 1823 Nov. 22.—26. Galland, Mille et une nuit, T. 1—12 (Bd 1—6).

Erwerbungen

- 1824 Juli 16. J. Max sendet Bd 1 der BrA und Bogen 1 der arab. Ausgabe.
 Dez. Anf. J. Max sendet Bd 2—9 der BrA und Heft 1 der arab. Ausgabe.
 1825 Mai Anf. J. Max sendet Bd 10, 14, 15 der BrA.
 Mai Anf. Bücher-Vermehrungsliste: Eintrag von Bd 10, 14, 15 der BrA.
 Mai 13. J. Max sendet Bd 11, 12, 13 der BrA.
 Sept. J. Max sendet Bd 1 der arab. Ausgabe.

REGISTER

- Abeken, B. R. 34.
Aggregat-Form 63—68, 119, 121, 152, 186, 301.
 Aischylos 301.
 Alt, Carl 110.
 Ampère, Jean Jacques 167.
 Amphitryon-Bearbeitungen 120.
 Anna Amalia, Herzogin-Mutter (Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach) 21, 68, 72.
Antike s. *Orient und Antike*.
Antikisierende Einkleidung (Namen, Mythen etc.) 5f., 19, 35, 83f., 208, (224), 226, 250f., 255, 264f., 276, 290f., 299.
 Argonauten 231, 238, 276.
 Ariosto, Lodovico XI, XV, 301.
 Aristophanes 281, 285 (Komödienparabase).
Arkadien 285—88, 290.
 Arnim, Achim von 90.
Augenpfeile 267ff., 273.
 Augusta, Prinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach (1811—1890) 21, 62, 168.
 Aulnoy, Marie Catherine, Baronne d' XIX, 21 (La chatte blanche).
Auslaufen ins Unendliche 65, 67f., 86.
 Barmekiden 35, 109—18.
 Becker, Henrik 139.
Bedingungen 9ff., 14, 63, 145f., 149, 164ff., 299.
 Beduinen 152.
 Beecher-Stowe, Harriet XI.
Behramgur-Dilaram-Motiv 264f., 278f.
 Beißner, Friedrich 36, 311.
 Berg, Caroline Friederike von 167.
 Bertuch, Friedrich Justin 31, 116.
 Bibel X, 116, 163, 169, 171f., 185, 272, 296, 304.
Bibliotheksentleihungen 68f., 72, 77f., 91, 101f., 104f., 118f., 155.
 Biedermann, Flodoard Frhr. von 166, 222, 296.
 Boccaccio 57, 118, 120, 308 (Decamerone).
 Bode, Wilhelm 35.
 Bodmer, Johann Jakob XI.
 Bohse, August (Ps. Talander) XV, 30.
 Boisserée, Sulpiz 65, 102.
 Bolte, Johann XI.
 Boor, Helmut de XIII.
 Borgia, Cesare 305f.
 Braun, Max XII.
Brautwerbung XII f., 80f., 219, 264—79, 292, 299.
 Brentano, Bettina 4f.
 Brentano, Clemens 90.
 Breslauer Ausgabe (BrA) IX, XV f., XXIII, 129ff., 149, 155—68, 291, 295, 302.
 Brion, Friederike 20.
 Brühl, Karl Friedr. Moritz Paul, Graf 36, 38, 41, 53, 106.
 Buchwald, Reinhard 161, 244.
 Bürger, Gottfried August XI, 3, 30.
 Buff, Charlotte 20.
 Burdach, Konrad XI, 109f.
 Byron, George Noel Gordon, Lord 264, 301.
 Cabinet de fées 139.
 Cardonne, Denis Dominique 160.
 Carl August, Herzog (Großherzog) von Sachsen-Weimar-Eisenach 21, 31ff., 56, 67, 69f., 109, 112, 114—18, 228.
 Caroline, Erbgroßherzogin von Mecklenburg-Schwerin, geb. Prinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach 32.
 Carus, Carl Gustav 168, 192.
 Caussin de Perceval 103.
 Caylus, A. C. P., Comte de 160.
 Cazotte, Jacques 30, 160.
 Cent nouvelles nouvelles 119f., 308.

- Cervantes 155 (Don Quixote).
 Chamisso, Adelbert von XI.
Charakteristische, Das 228, 296f., 299.
 Chauvin, Victor XI.
 Chavis, Don Denis 30, 160.
 Chisr (Chiser, Chidhr) 305f.
 Cornelius, Peter 133 (Barbier von Bagdad).
 Corregio, Antonio Allegri 234f. (Leda).
 Cotta, Joh. Friedrich, Frhr. von 22, 62, 102, 139, 159f.
 Coudray, Clemens Wenzeslaus 159.
 Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, der Jüngere (1707–1777) 27, 55 (Sopha).
 Crébillon, Prosper Jolyot de, der Ältere (1674–1762) 75f.
 Creizenach, Wilhelm 136, 139.
 Curtius, Ernst Robert 291.

Dämonische, Das 73f., 111.
 Dalberg, Carl Theodor von 54.
 Dante 242.
 Daur, Albert 267, 277.
Dichter (projekt. Gestalt in Faust II) 221f., 230f.
Dichter-Symbol 97 (*Aladdins Lampe*), 289 (*Leier, Oktavband, Lampe*).
 Dickens, Charles XI.
 Diderot, Denis 116.
 Dieterich, Göttinger Verleger 30.
 Diez, Heinrich Friedrich von 267.
 Dinarzade XIX, 33, 135f., 282ff.
Doppelreich 253f., 260.
 Dscheläl ed-dîn Rûmî 304–307 (Mesnewi, Methnewi).
 Düntzer, Heinrich 33, 72f., 78, 85, 109f., 117, 136, 224.
 Dürer, Albrecht 196.

 Eberwein, E. C. A. 147.
 Eckermann, Joh. Peter 31, 63, 73f., 168f., 186, 228, 245, 288, 296.
Edelsteine 6, 63, 84, 191, 193, 272ff., 279.
 Eichstädt, Heinr. Carl Abraham 87.
Eigenlob des Erzählers 135f., 284f.
Einleitungsformeln 135f., 282–85.
 Einsiedel, Friedr. Hildebrand von 31, 56, 84.
 Elisséeff, Nikita XVff., XXI.
 Ellinger, Georg 109.
 Emrich, Wilhelm 288.
Entsagung 89, 121, 132ff., 145, 189, (213), 251f.

 Ermatinger, Emil 110.
Erwerbungen von 1001 Nacht 155f., 158f.
Erzählschema 46, 127ff., 144ff., 231ff., 236, 249, 252, 290, 292, 299.
Erzähltechnik
 s. *Aggregat*
 s. *Auslaufen ins Unendliche*
 s. *Einleitungsformeln*
 s. *Fortsetzungsweises Erzählen*
 s. *Schachteltechnik*
 s. *Scheherazade-Stil*
 s. *Spannung*
 s. *Traumartiges Fabulieren*
 s. *Unterbrechen, Abbrechen*
 vgl. auch *Mephistopheles*.
Ethische Bezüge XVII–XX, 19, 34, 46–49, 56, 88–91, 108, 121–25, 131, 149, 157, 161f., 169f., 172f., 187–96, 208, 211ff., 216, 219, 251f., 282ff., 299ff., 303–307.
 Euripides 301.

 Falk, Johannes 31f., 195.
 Feenmärchen XVI, XIX, 3, 139, 145f.
 Feise, Ernst 37, 55.
Feuer (Asche) am Schatzort 126–30, 192f.
 Filangieri, Teresa 112.
 Fischer, Paul 50.
Fluggewand 233, 235ff., 248f., 289, 298.
Fortsetzungsweises Erzählen (Veröffentlichen) 4f., 18, 22ff., 33, 57ff., 61f., 64–68, 102f., 139, 164, 170–73, 186, 196, (264f.).
 Frings, Theodor XII f., 273, 311.
 Frommann, C. F. E. 87.
 Fück, Johannes XVIII, XX, XXII.
 Fürst, Rudolf 139f.
Fürst und Bettler (Motiv) 270f., 276.
 Fundgruben des Orients 103f., 305ff.

 Galland, Antoine (*Mille et une nuit*) XV–XIX, XXIII, 30, 72, 77f., 85, 101ff., 118f., 123 (Vorrede), 125, 133, 155, 163, 199, 277.
 Gauttier, Edouard IX, XVI.
 Geissler, Friedmar XIII, 292.
Geister-Verwandlungskampf 199–208, 220 297, 299.
 Gelber, Adolf 123ff.
Geldbeutel, Unerschöpflicher 140f.
 Gellert, Christian Fürchtegott 26.
 George, Stefan XXII f.
 Giesecke, Heinz 311.
 Gobineau XI.

- Götschen, Georg Joachim 53.
 Goethe, Alma von 21.
 Goethe, Christiane von, geb. Vulpius 70.
 Goethe, Cornelia (G.'s Schwester) 28f.
 Goethe, Cornelia geb. Walther (G.'s Großmutter) 3f.
 Goethe, Johann Wolfgang (von), s. Chronologische Übersicht; ferner s. *Bibliotheksentleihungen*, s. *Erwerbungen*, s. *Kontaminieren des Verfahren*, s. *Märchenerzählen*, s. *Scheberazade-Gleichnisse*, s. *Urteile über 1001 Nacht*.
 Goethe, Johann Wolfgang (von), Werke:
 Amine 28ff., 148, 200, 298.
 Annette (Buch Annette) 27.
 Benvenuto Cellini 160.
 Betrachtung über Kindermährchen für gebildete Personen und orientalische (Nicht erhaltene Niederschrift) 108.
 Biographische Einzelheiten 5, 166.
 Campagne in Frankreich 85.
 Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten 291.
 Dichtung und Wahrheit 5, 19ff., 24f., 28ff., 66ff., 73, 108, 111f., 116, 118, 147, 192, 231, 239, 266, 290, 300, 309.
 Epimenides Erwachen, Des 281.
 Farbenlehre, Zur 226, 259.
 Faust I 78, 185f., 239.
 Faust II XVII, 65, 78, 85f., 131, 163, 165, 170, 173, 185—299.
 Feradeddin und Kolaila 101f., 105f.
 Frankfurter Gelehrte Anzeigen 17.
 Gedichte
 Alle Menschen groß und klein 92—95, 97, 100f.
 Anmuthig Thal! du immergrüner Hain! (Ilmenau, am 3. Sept. 1783) 116.
 Arm am Beutel, krank am Herzen (Der Schatzgräber) 131.
 Aus dem Zauberthal dortnieden (An Frau von Stein) 32.
 Durchlauchtigster! Es nahet sich (An den Herzog Carl August) 32.
 Euer Beyfall macht mich freyer (Lyde, eine Erzählung) 27.
 Fehlt der Gabe gleich das Neue (Dem Großherzog Carl August zu Neujahr 1828) 228.
 Herein, o du Guter! du Alter herein! (Ballade) 117.
 In brauner Kapp' und Kutte tret' ich an (Die ersten Erzeugnisse der Stotterheimer Saline, überreicht zum 30. Jan. 1828) 210.
 Nun verlass' ich diese Hütte (Die Nacht) 28.
 Schütte die Blumen nur her (Der neue Pausias) 169.
 So der Westen wie der Osten 293ff.
 Wasserstrahlen reichsten Schwalles (Weimar, den 27. Dez. 1827) 228.
 Was wir vermögen (Der Herzogin Luise. Zum 30. Jan. 1777) 32.
 Wein er kann dir nicht behagen 95—101.
 Wer sich selbst und andre kennt 294f.
 Zu genießen weiß im Prachern 97—101.
 Zwar bin ich nicht seit gestern (An den Herzog Carl August) 32.
 Geist der Jugend, Der 33.
 Guten Weiber, Die 36.
 Helena. Zwischenspiel zu Faust (Ankündigung) 250, 265, 279.
 Herder 166.
 Italiänische Reise 112, 259.
 Jugend-Epoche 5.
 Kunst und Alterthum 34 (Inhaltsskizze zu V 2), 103, 134, 157 (Inhaltsskizze zu V 2), 160ff., 162 (Inhaltsskizze zu V 2), 163f., 250, 265, 296, 300 (Inhaltsskizze zu V 2), 304 (dgl.).
 Laune des Verliebten, Die 24—30, 148, 200, 298.
 Leiden des jungen Werthers, Die 3f., 21, 33, 223.
 Lila 33—56, 183, 298f.
 Literarisches Conversationsblatt 164.
 Mährchen, Das 5, 18, 57, 59, 61ff., 65, 85f.
 Mahomet 68—70, 75ff.
 Maskenzug 1818 101.
 Maximen und Reflexionen 134, 296, 308f.
 Natürliche Tochter, Die 84, 164ff.
 Neue Melusine, Die 5, 18, 20, 62, 91, 102, 111, 131, 135, 137, 139—47, 170, 299.
 Neue Paris, Der 5—19, 53, 62, 108, 126, 128, 131, 143, 147f., 208, 297ff.
 Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans XXII, 104, 107f., 117, 119, 148, 271, 292ff., 300, 303—306.

- Nouvelle 81, 168—85, 263, 287, 290f., 294f., 298f.
 Oeuvres dramatiques de Goethe 167.
 Philipp Hackert 160.
 Physikalische Vorträge 33, 222f.
 Reise der Söhne Megaprazons 85.
 Sammler und die Seinigen, Der 68.
 Serbische Lieder 276.
 Tag- und Jahres-Hefte 65, 88, 106, 118ff., 163—67, 308.
 Tausend und Eine Nacht (Paralip., Rezensionse Entwurf) 157f., 162f.
 Tausend und Eine Nacht (Rezension) 160, 162f.
 Tausend und Ein Tag (Rezension) 161f.
 Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten 36, 57—66, 68, 85f., 105f., 119, 173, 186.
 Vögel, Die 35.
 Wahlverwandtschaften, Die 39, 63, 71—78, 89, 298, 310.
 Was wir bringen 35, 78—84, 174, 298.
 West-östlicher Divan X, 12, 17, 26, 35, 85, 91—104, 107—12, 114, 116ff., 148, 152, 202f., 216, 235, 264f., 267, 269—72, 279, 291—95.
 Wilhelm Meisters Lehrjahre 57f., 63, 65, 74.
 Wilhelm Meisters theatralische Sendung 19.
 Wilhelm Meisters Wanderjahre 7, 63ff., 68, 89, 91, 111, 118—22, 125—52, 174ff., 183, 186, 192f., 262ff., 288f., 298f., 307f., 310.
 Zahme Xenien 4, 100, 117.
 Zu brüderlichem Andenken Wielands XX, 101.
 Goethe, Katharina Elisabeth geb. Textor (G.'s Mutter) 3ff., 19, 21f.
 Goethe, Walther Wolfgang von 21.
 Goethe, Wolfgang (Wölfchen) Maximilian von 21, 160.
 Goethezeit und Orient XXIf.
 Götting, Carl Wilhelm 22, 64, 168, 264.
 Gottfried, Joh. Ludwig (= Abelin, Joh. Philipp) 205f., 220 (Historische Chronica).
 Gottfried von Straßburg 301.
 Gozzi, Carlo, Graf XI.
 Gräf, Hans Gerhard 24, 28, 37, 40, 53, 58, 63, 105, 119, 166, 186, 263.
 Gretchen, Bürgermädchen in Frankfurt a. M. (G.'s Jugendgeliebte) 29f.
 Griechisches Sagengut in 1001 Nacht XVIII, 150, 165 (*Wachs in den Obren: Odysseus-Sirenen*), 224, 226.
 Grillparzer, Franz XI.
 Grimm, Jakob XI, XIII, XIX.
 Grimm, Wilhelm XI, XIX.
 Grünes Meer 258ff., 261.
 Gundolf, Friedrich XXII.
 Habicht, Maximilian XV, 155ff.
 Hafis 98, 107, 185, 270f., 295.
 Hagen, Friedrich Heinrich von der XIII—XV, 155, 157, 160f., 253, 284.
 Hahn, Karl-Heinz 311.
 Hammer, Joseph von 22ff., 62, 98, 103f., 108, 270f., 295.
 Hansen, Niels 22.
 Hauff, Wilhelm XI.
 Hebbel, Friedrich 87.
 Hecker, Max 134, 296, 308f.
 Hederich, Benjamin 251, 276 (Mythologisches Lexikon).
 Hegire-Gedanke 85f., (117f.), 155, 157, 231.
 Heinemann, Karl 84.
 Heinrich von Meißen (Frauenlob) XIV.
 Heldenepik XIIIf., 139.
 Herbelot de Molainville, Barthélemy XXII, 111.
 Herder, Joh. Gottfried XX, 31, 54, 164, 166.
 Herodot 139.
 Herrmann, Max 4.
 Herrmann, Walther 115.
 Herzlieb, Minna 78.
 Heuschele, Otto 309.
 Himmel, Friedr. Heinr. 308.
 Hofmannsthal, Hugo von XXII.
 Hoffmann, E. T. A. XI.
 Homer IX, XXII, 133 (Odysseus), 150, 163, 185, 296, 301.
 Horaz 125.
 Horovitz, Josef XIV, 158.
 Houben, H. H. 100.
 Hultsch, Paul XXf.
 Humboldt, Caroline von 155.

- Humboldt, Wilhelm von XX, XXII, 75
(Über die gegenwärtige französische tragische Bühne), 155, 169.
Hussard, V. 305 ff.
- Iden, C. W. 35.
Iffland, Aug. Wilh. 84.
Illusionen 197 ff., 214—31, 298 f.
Imhoff, Amalie von 34.
Immermann, Karl Leberecht XI.
- Jagemann, Chr. J. 68, 72.
Jahn, Kurt 66.
Jean Paul (Joh. Paul Friedr. Richter) IX, 74
(Vorschule der Aesthetik), 90 f. (Rez. von Oehlenschlägers Aladdin), 151 (Titan).
Jones, Sir William XXII.
Jordan, Leo XII.
Jungbluth, Günther 109.
- Kästchen (Schatz-)* 7, 125 ff., 130 f., 141, 183, 275 ff., 289.
Kalb, Joh. Aug. Alex. von 31.
Karl VI., Kaiser von Frankreich 220.
Karsch, Luise 32.
Keil, Robert 95, 100, 309.
Keller, Amalie von 32 f.
Keller, Gottfried 151 (Der grüne Heinrich).
Kerzen 141 f.
Kippenberg, Anton 164.
Kiste (Schatz-) 196 f., 208 ff., 212, 214, 219 f., 222, 277.
Klee, Gotthold 34.
Kleist, Heinrich von 160.
Klinger, Friedr. Maximilian (von) XI, 116.
Knebel, Henriette von 85 f., 223 f.
Knebel, Karl Ludwig von 19, 85 f., 156 f., 223 f.
Koch, Herbert 78.
Köhler, Reinhold 34.
Kontaminierendes Verfahren G.'s 19, 36, 39, 54, 63, 147, 299.
Koran XXI, 17, 107 f., 148 f., 185, 216, 304.
Kosegarten, Joh. Gottfried Ludwig 102, 104.
Kostüm, Orientalisches 7 f., 11, 41, 53, 81, 83 f.
Kotzebue, August Friedr. Ferdinand 84, 138 (Der Rothmantel).
Kozłowski, F. von 26.
Kraukling, Carl C. 296.
- Laharpe, Jean François de XI.
Lane, William 124.
- Langer Weg* 40, 50, 231 f., 236 ff., 242 f., 247—52, 255—62, 292, 299.
Langlès, Louis Mathieu 103.
Lautenspiel 13 ff., 142 ff., 299.
Lavater, Joh. Kaspar 17, 56.
Lebensnymphen 288.
Lentz, Wolfgang 65.
Lesage, Alain René XI.
Leyen, F. von der XIV, XIX, 138.
Lichtenberg, Georg Christoph IX.
Liebestod 38 f., 69—77, 234 f., 247, 257, 261, 276.
Liebeswahnsinn 38 f., 53, 73 f., 234 f., 237, 247, 256 f., 260, 276.
Lips, Joh. Heinrich 37.
Littmann, Enno XII, XIV, XV, XVI, XVIII, XXIII, 104, 124 f., 174, 200, 224, 232, 282.
Loder, J. Chr. von 131, 187.
Loeper, Gustav von 109 f., 288.
Löw, Luise von 168.
Longus 118, 120, 285 f., 288 (Daphnis und Chloe).
Lorsbach, Georg Wilhelm 102, 104.
Lubert, Mlle de 140 (Contes).
Lucanus, Marcus Annäus 232 (Pharsalia), 251.
Ludwig I., König von Bayern 191.
Luise, Herzogin (Großherzogin) von Sachsen-Weimar-Eisenach 56, 160.
- Machiavelli, Niccolò 305 f. (Principe).
Macpherson, James IX (Ossian).
Märchenatmosphäre XIII, 127, 130, 137, 142, 144, 178, 286, 290.
Märchenerzählen, Goethes 5, 19—22, 33, 62.
Märchenlandschaft 8 ff., 40 ff., 130, 175—79, 182—85, 243, 247, 250, 280, 285—90, 297 ff.
Mager, Demoiselle 308.
Magnetberg XIII, 3 f., 33, 223.
Magon, Leopold 311.
Maria, Prinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach (1808—1877) 21, 62.
Maria Pawłowna, (Großfürstin) Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 168.
Marmontel, Jean François 55 (Le mari Sylphe).
Martius, Carl Philipp von 168.

- Maßlosigkeit, Warnung vor* 19, 121 ff., 188 ff., 212 f., 219.
 Mas'ûdi, el- 104.
 Max, Josef 156, 158 f., 232.
Mephistopheles. 1. Berichtendes Fabulieren des M. 229 f., 280, 285.
Mephistopheles. 2. Magisches Fabulieren des M. 31, 215, 222, 224, 229 f.
 Merck, Johann Heinrich 54.
 Meyer, Heinrich 78.
 Meyer, Johann Heinrich 87, 159, 168.
 Mieg, E. D. 111.
Mille et une nuits s. Galland.
 Milton, John 185, 280.
 Moallakat (Mu'allaqât) 107, 117, 148, 152.
 Möser, Justus 67.
 Mohammed 17, 26, 69, 107 f., 216, 303—306.
 Molière 163, 296.
 Mommsen, Katharina 117, 152, 203.
 Mommsen, Momme 66, 116, 309.
 Montesquieu, Charles de Sécondat, Baron IX, XI, XVI, XX.
 Moritz, Karl Philipp 151 (Anton Reiser).
 Morris, Max X, 17, 28, 55 f., 71 ff., 76, 105.
 Mozart 169 (Zauberflöte).
 Müller, Friedrich von 21, 64, 90, 112, 155, 157, 159, 163, 191, 302.
 Murat, Henriette Julie de Castelnau, Ctesse XIX.
 Musäus, Joh. Karl August XIX, 132 (Stumme Liebe), 133, 137 f.
Mutproben 8, 40—51, 250, 252, 255, 260 f.
 Napoleon 110, 117.
 Navarra, Margaretha von Valois, Königin von N. 118, 120 (Heptaméron des nouvelles).
Neugier s. *Spannung*.
 Neumann, Erich 311.
Nibelungenlied XIII, 275.
 Oehlenschläger, Adam IX, XI, 7, 86 bis 101, 130 f., 187.
 Oelsner, Konrad Engelbert III, 114.
 Oestrup, J. X, XIV, 125, 224, 232, 282.
Oger 38, 40 ff., 47, 49 ff., 184, 298 f.
Okzidentale Chiffren 5 f., 19, 186 f., 208, 264 ff., 276, 279, 290 ff., 299.
 Olearius, Adam XXI, 306.
Orient und Antike XXI, 5 f., 19, 22, 35, 208, 224, 226, 231, 250 f., 293.
Orient und Klassizismus XVI ff., XXII, 35, 83 f.
Oriental Collections, The 105.
 Orville, Jean George d' 21 (dessen Kinder).
 Ouseley, William 104.
Pädagogischer Wink 208, 212 f., 219 ff.
 Paret, Rudi XIV, 39, 158, 311.
 Perrault, Charles 3 f. (Contes de ma mère l'Oye).
 Petersen, Julius 33.
 Petits de la Croix 160.
 Petsch, Robert 28, 56, 198, 207.
 Platen, August Graf XI, XV, XX, 27 (Abbassiden).
 Plinius Secundus, Gaius, der Ältere 169, 171 f.
 Plutarch 296.
 Pniower, Otto 37, 50, 70, 78, 192.
Poet und Prophet 107, 300, 303 f.
 Pogwisch, Ulrike von 160.
 Polívka, Georg XI.
 Proffen, G. 37.
Prospero-Symbol 221.
 Pyramus und Thisbe 308.
Quellenbenutzung (-forschung) XX, 100 f., 118, 185, 197, 202 f., 205 f., 220 f., 272, 279, 295 ff., 299, 301 f.
 Raabe, Karl Joseph 102.
 Racine 301.
Rahmenerzählung (-handlung) XV, 35 f., 57, 60, 63 ff., 119, 121.
Realität und Zauber XVI, XXI, 7, 18, 38, 69—79, 106, 108, 112, 125, 127, 130, 162 f., 169 f., 184, 198, 297 f.
 Rehbinder, J. von 26.
 Reichel, Wilhelm 186.
 Reinhard, C. F. von 309.
 Reiske, Johann Jacob XXII.
 Rescher (Reger), Osman X.
 Riedel, Amalia 166.
 Riemer, F. W. 57, 71, 95, 100 f., 114, 164, 228, 293, 295, 308 f.
 Rochlitz, Joh. Friedr. 64, 66.
Rock s. *Vogel Rock*.
 Roetteken, H. 29 f.
 Rotrou, Jean de 37, 39, 55.
 Ruben, Walter 261 f.
 Rückert, Friedrich XI.
 Runckel, Elisabeth (Lisette) 29.
 Ruppert, Hans 156, 159 f.

- Saadi XXI.
 Sachau, Eduard XIV, 158.
 Salhani, Pater 124.
 Salzmann, Joh. Daniel 20.
 Scaliger XXII.
Schachteltechnik, Schachtelung 24, (51f.), 57ff., 63f., 67f., 102.
 Schaefer, Hans Heinrich X.
 Schall, Karl XV, 155, 157.
Schatz (in G.'s Briefen und Tagebuch) 131, 168, 187.
Schatzbewahrende Behälter s. *Kästchen*, s. *Kiste*.
Schatzbrunnen 208—14, 219ff., 227, 299.
Schatzdarbietung (bei Brautwerbung) 6f., 269f., 272—77, 279.
Schatzhebung 125—31, 164, 184, 187—96, 211—14, 219, 231, 233, 288f., 299.
Schatzort, Gefahren am 164ff., 214f., 227, 233, 250f.
Schatzsuchtigkeit 192ff., 271f.
Scheherazade-Gleichnisse Goethes 33, 58, 64, 102f., 112, 139, 164, 168, 227—31, 264, 301.
Scheherazade-Stil 4f., 18f., 22ff., 57ff., 61—68, 102f., 106, 120f., 135ff., 151f., 162f., 164, 282ff.
 Scheufler, P. H. 30.
 Schiller, Charlotte von 32.
 Schiller, Friedrich (von) 22, 34, 57—62, 68, 70, 75f., 109, 120, 140, 169, 298.
 Schlegel, August Wilhelm von IX, XVf., XX, XXII, 59, 68, 291.
 Schlegel, Friedrich von XX, XXII.
 Schlosser, C. H. 104.
Schmeichelreden bei Brautwerbung 266ff.
Schmeichelreden der Magier 233, 247.
 Schmidt, Erich 207, 239, 269, 272, 285, 288.
 Schöll, Adolf 33.
 Schönmann, Lili 21.
Schönheitsbeschreibung XIII, 292f.
 Schönpfopf, Käthchen 19, 24ff., 28ff.
 Schopenhauer, Arthur XX.
 Schopenhauer, Johanna 100.
 Schröder, Franz Rolf XII.
 Schröer, K. J. 254.
 Schröter, Corona 55f.
 Schütze, Stephan 100.
Schwarzes Schloß 8, 128, 130, 298.
Schweigsamkeit 132ff., 137ff.
 Schwind, Moritz von 160ff.
 Scott, Jonathan 102—105, 163.
 Seidel, Friedrich Ludwig 36, 38.
 Sergel, Albert 87.
 Seuffert, Bernhard 169.
 Shakespeare 22, 26 (*Othello*), 29, 163, 185, 221 (*Sturm*), 280f. (*Wintermärchen*), 296, 301, 308.
 Silvestre de Sacy, Abraham Hyacinthe XV, 104.
 Singer, S. XI f.
 Sokolow, Mawra 168.
 Soldan, Sadoch Selim 22.
 Sommer, Robert 22.
 Sonneborn, Karl XIII.
Sonnen-Metapher 266f., 269, 271, 278f.
 Sophokles 301.
 Soret, Frédéric 74.
Spannung, Spannungsfördernde Mittel 4f., 18, 20, 23, 58f., 61—67, 102, 106, 135f., 186, 282—85.
Sphinx als Ratgeber 244f., 248.
 Spielmannsen XII f., 272f.
 Staël-Holstein, Anne Louise Germaine, Baronne de 309.
 Staiger, Emil 186, 235.
Stampfen und Versinken (Motiv) 258, 261.
 Stapfer, Friedr. Albert Alexander 167.
Stationen (Weitergereichtwerden) 238, 247, 249f., 257.
 Steig, Reinhold 4.
 Stein, Charlotte von 21, 32ff., 39f., 46, 55f., 66, 72, 222.
 Stein, Fritz von 222.
 Stendhal (Henri Beyle) IX, 151.
 Stettler, Michael XXIII.
 Stifter, Adalbert 151.
 Subow 308.
 Sydow, Anna von 155.
 Ta'abbata Scharran 107.
 Tacitus 118.
 Talvj (Therese Albertine Louise von Jakob) 275.
 Tausend und eine Nacht:
 Arabische Ausgaben XXIII, 155ff.
 Charakteristiken XVII—XX, 162, 199.
 Entlehnungen, Erwerbungen G.'s s. Chronologische Übersicht S. 320f.
 Entstehungsgeschichte XIVf., 103—105, 119, 122—25.

- Liedeinlagen 158, 278.
 Rang in der Weltliteratur IX, XIX, 163, 185, 295f., 302.
 Übersetzungen
 s. Breslauer Ausgabe
 s. Bürger
 s. Galland
 s. Littmann
 s. Scott
 s. Voß
 s. Weisser
 s. Wichmann
 Wirkungsgeschichte IX—XXIII, 3, 30 bis 36, 302.
 Tausend und eine Nacht, Geschichten:
 Abbaas und Maria (Geschichte Ins ben Kies und seiner Tochter) 219, 268f., 273—79, 292, 298f.
 Aboulhassan, Geschichte von Aboulhassan Ali Ebn Becar und Schemselnihar, 8, 13—17, 39, 69—78, 142f., 295, 298.
 Äpfel, Geschichte von den drei Ä., 6, 110f.
 Aladd'n oder die Wunderlampe 6f., 16, 63, 84, 86—100, 126—30, 142, 150, 187, 233, 272, 288f., 298f.
 Aly Dschohary, Geschichte des, 166, 262f.
 Ameny, Geschichte der Prinzessin A., 149.
 Amine, Geschichte von, 24—30, 200, 298.
 Asem, Geschichte A.'s und der Geisterkönigin, 232—54, 256f., 261f., 289, 292, 298f.
 Baba Abdallah, Geschichte des blinden B. A., 129ff., 192—95, 219, 298.
 Barbier, Geschichte vom, 16 (Geschichte vom 2. Bruder des B.), 111—18 (Geschichte vom 6. Bruder des B., Schacabac), 133—39, 141 (vom 1. und 5. Bruder), 144f., 298.
 Bedreddin s. Noureddin
 Camaralzaman, Geschichte von C. und Badoure, 18, 35, 38f., 195f.
 Christliche Kaufmann, Geschichte vom Chr. K., 14, 136, 141f.
 Codadad s. Kodadad
 Deryabar, Geschichte der Prinzessin von, 44ff., 49, 298.
 Douban, Geschichte vom griechischen König und dem Arzt D., 34, 51—54, 298.
 Fischer, Geschichte vom F. und dem Geist, 8f., 12, 31, 33, 128, 298.
 Ganem, Geschichte von, 142f.
 Giahare, Geschichte vom Prinzen Beder und der Prinzessin G., 146f., 223—27, 272, 289f.
 Gülhare s. Giahare.
 Habib, Geschichte des Prinzen H. und der Prinzessin Dorrat-al-Gawas, 149, 252—62, 298f.
 Ins ben Kies s. Abbaas.
 Kalender, Geschichte des ersten K., 10, 142, 199f.
 Kalender, Geschichte des zweiten K., 11, 146, 199—208 (Verwandlungskampf), 219, 258, 261, 297, 299.
 Kalender, Geschichte des dritten K., XIII (Magnetberg), 3f.(dgl.), 12, 33 (Magnetberg), 142, 146, 199f., 223 (Magnetberg).
 Karisme, Geschichte des Prinzen von K. und der Prinzessin von Georgien, 167.
 Kaufmann, Der K. und der Geist, 122f.
 Kodadad, Geschichte von K. und seinen Brüdern, 8, 40—51, 54, 128, 299.
 König der Schwarzen Inseln, Der, 31.
 König, Geschichte des Königs, seines Sohnes und der sieben Wesire, 149.
 Mahmud, Geschichte M.'s, 105f.
 Neider, Geschichte des N.'s und des Beneideten, 207.
 Noureddin, Geschichte von N. Ali und Bedreddin Hassan, 11, 18, 140ff., 167.
 Padmanaba, Geschichte des Brachmanen P. und des jungen Fikaï, 211—15, 219, 221, 227, 298f.
 Pari Banu, Geschichte vom Prinzen Achmed und der Fee P. B., 7f., 80—84, 128, 142, 145f., 170—85, 263, 280, 285—90, 292, 298f.
 Perserin, Geschichte von Noureddin und der schönen Perserin, 8ff., 12, 14, 142ff., 299.
 Rahmenhandlung 122ff., 135ff. (Prahlende Einleitungsformeln), 140 (Weibchen im Kasten), 282—85 (Formeln beim Nachtwechsel), 299.
 Schacabac und der Barmekide (Geschichte vom 6. Bruder des Barbiers) 111—18, 133.

- Schahabeddin, Geschichte des Scheichs Sch., 216–22, 227, 230, 298f.
- Schläfer, Geschichte vom erwachten, 10, 17f., 55, 71.
- Schwestern, Geschichte von den drei schönen, (Geschichte der drei Kalender und der fünf Frauen zu Bagdad) 8ff., 12, 14ff., 142, 148f.
- Schwestern, Geschichte von den zwei eifersüchtigen (neidischen) Schw., 9, 34f., 165f. (Gefahren am Schatzort).
- Seyn Alasnam, Geschichte von S. A. und dem König der Geister, 8, 63, 84f., 165, 188–91, 194f., 219, 299.
- Sieben Wesire 105.
- Sindbads Reisen XIII (Unterirdischer Fluß), 4, 49, 84, 103, 150f., 167 (Unterirdischer Fluß).
- Sultan, Geschichte des S., 196, 277.
- Wesir, Geschichte vom bestraften, 50ff., 298f.
- Zauberpferd, Geschichte vom, XXII, 8, 20, 53, 142.
- Tausend und Ein Tag 160ff., 253, 284.
- Tennyson XI.
- Tieck, Joh. Ludwig 87, 90.
- Traumartiges Fabulieren 161f., 198f., 208f., 213ff., 230, 296, 299.
- Traum- und Zaubersphäre XX, 178, 184f., 199, 206ff., 213ff., 221, 251, 280f., 285, 290, 296f., 299.
- Trebra, F. W. H. von 66f., 112, 115f.
- Trunz, Erich 244, 278.
- Übermut (*Dieser Schönheit Ü.*) 262, 275.
- Unterbrechen, Abbrechen 4f., 18, 57ff., 61–68, 102f., 186.
- Unterirdische Flüsse XIII, 167.
- Unzelmann, C. A. F. W. W. 166.
- Urteile Goethes über 1001 Nacht XX (1001 Nacht als Quelle; vgl. 101), 33 („Ewige Märchen der berühmten Dinarzade“), 77f. („Märchen von guter Art“), 106 (Bedeutender Stoff), 155 („Lob der Mille et une nuits“), 156 („Ewig anziehende Märchen“; „Reiche Bändchen . . . angenehmste Abendunterhaltungen“), 157 („Der Wissende und der Unwissende ergötzt sich daran“; vgl. 34, 162, 300, 304), 158 („Schwerlich ein bedeutenderes Werk“; vgl. 162f.), 160 („Räthselhaft aber klar, – barock mit Sinn“ etc.; vgl. 162f.), 161f. (Vergleich mit 1001 Tag: „Große Abstufung des Inhalts . . . und jener geheimen Bedingungen, denen die Einbildungskraft im Stillen huldigt“ etc.).
- Verdienst-Motiv XVIIIf., 88ff., 187–96, 194ff., 299.
- Verschwenderisches Geldausgeben 140f.
- Vogelnymphen (indisch) 254ff., 260ff., 299.
- Vogel Rock 35, 233.
- Volksbücher 3, 139 (Melusine, Gehörnter Siegfried), 145, 147.
- Voltaire XI, XVI, XIX–XXI, 33 (Le blanc et le noir), 69 (Mahomet), 72 (Le blanc et le noir), 75 (Mahomet), 77 (Mahomet), 299f.
- Voß, Heinrich 34f.
- Voß, Johann Heinrich XXII, 30, 119, 251 (Mythologische Briefe). 1001-Nachtsitate nach seiner Übersetzung: 14, 35, 40–45, 88, 140, 142.
- Walther von der Vogelweide XII.
- Walzel, O. F. 75.
- Weber, Bernhard Anselm 106.
- Weibchen im Kasten XV, 140f.
- Weil, Gotthold XIV, 158.
- Weisheitsmärchen XVIIIIf., 34, 108, 157, 161f., 194, 300, 304, 307.
- Weisser, Friedrich Christoph 171f.
- Weißenfels, Richard 28.
- Weitz, Hans-J. 305.
- Werner, R. M. 26.
- Werner, Zacharias 90, 94f., 100.
- Weyland, Friedrich Leopold 20.
- Wichmann, Christian August 30.
- Wieland XI, XVf., XVIII–XXII, 21, 30–35, 54, 101, 112, 116, 122, 299f.
- Wieland, Werke:
 Dschinnistan XVIIIIf., XXII.
 Geschichte des Weisen Danischmend und der drey Kalender 30f.
 Hexameron von Rosenhain 35f. (Narcissus und Narcissa).
 Psyche, An 32f.
 Schach Lolo 34, 53f.
 Wintermärchen, Das XIX, 31f., 34.
- Winckelmann XXII, 22.

Witkowski, Georg 195, 220, 232.

Wolff, Hans M. 78.

Wolfram von Eschenbach 301.

Wolzogen, Caroline von 34.

Zauberndes Fabulieren s. *Mephistopheles*: (2.)
Magisches Fabulieren.

Zauberpferd XXII, 20, 53.

Zauberrequisiten XIII (*Tarnkappe*), 70, 74,
79ff. (*Teppich*), 88 (*Lampe*), 91 (*Ring*), 97,
129f., 165, 174 (*Teleskop*, *Apfel*, *Teppich*),
185, 189 (*Stein der Weisen*), 192ff. (*Augen-*
salbe), 203f. (*Schwert*, *Stab*), 232f. (*Trom-*

mel), 235ff. (*Gewand*, *Gürtel*), 239f. (*Ball*,
Mantel), 242 (*Tarnkappe*, *Schleier*), 244—51,
257f., 261 (*Schlüssel*), 262ff. (*Armillar-*
sphäre), 272 (*Salbe*, *Stein der Weisen*), 289f.
(*Fluggewand*), 290 (*Ring*), 297.

Zauberschloß 7, 32, 127—30 (*Schwarzes*
Schloß), 175—78, 183—85, 287ff., 297ff.

Zauper, J. St. 121.

Zelter, Carl Friedrich 22, 64, 66f., 90, 102,
112, 147, 167.

Ziegesar, Silvie von 77f., 85.

Zwei-Phasen-Struktur 261f.

Date Due

JAN 7 1976

~~FEB 29 1976~~

SEP 29 1900



gok

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0437459 1

PT2190 .A1M6

Mommsen, Katharina.

Goethe und 1001 Nacht.

DATE

ISSUED TO

86

28486

