

Vom falschen Umgang mit der Natur. Zu den Abweichungen vom geologischen Idealtypus in Goethes literarischem Spätwerk

Vortrag auf der GSA-Konferenz, 20. 9. 2003

Michael Mandelartz

1 Problemstellung

Die gegenwärtige Krise der Industriegesellschaften, für die stichwortartig das Umweltproblem, die anhaltend hohe Arbeitslosigkeit und der Krieg mit anderen Kulturen genannt seien, läßt sich auf unterschiedliche historische Epochen als „Umschlagspunkte“ zurückführen. Heidegger geht bis zu den Griechen zurück; man kann bei der europäischen Expansion seit Kolumbus ansetzen, bei der naturwissenschaftlichen Revolution des 17. oder der industriellen des 19. Jahrhunderts, bei der französischen Revolution oder den beiden Weltkriegen. Um einen Denk- und Handlungsrahmen jenseits des technologischen zurückzugewinnen, scheint es jedenfalls notwendig zu sein, hinter solche Umschlagspunkte zurückzugehen und vormoderne Muster zu rekonstruieren. Innerhalb der naturphilosophischen, kulturwissenschaftlichen und politologisch / soziologischen Diskussion der letzten Jahre spielt Goethes Naturwissenschaft in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle,¹ weil sie sich in Opposition und dauernder Auseinandersetzung mit den modernen Naturwissenschaften entwickelte. Goethe unternimmt eine „Rettung“ vormoderner und vor-neuzeitlicher Wissenschaft in Kenntnis der modernen. Der Sinn der „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ etwa liegt darin, die *Kontinuität* des Umgangs mit und des Denkens über Farben herauszustreichen und den historischen und erkenntnistheoretischen Bruch zu relativieren, der sich aus der Einseitigkeit von Newtons Optik ergibt.²

Eine Rekonstruktion der Goetheschen Naturwissenschaft scheint mir aber nicht auszureichen. Sie beschäftigt sich mit der Natur in den drei Reichen des Festen, des Beweglichen und des Flüchtigen (Geologie, pflanzliche und tierische Metamorphose, Wolken- und Farbenlehre), sie thematisiert aber nur am Rande das Verhältnis des Menschen zur Natur.³ Denn der bewußte Umgang des Menschen mit der Natur, mit Seinesgleichen und mit sich selbst erzeugt das Phänomen des *Scheins*, das naturwissenschaftlich nicht ohne Weiteres zu fassen ist. Der gesamte

¹ Vgl. z.B. Hartmut Böhme: *Lebendige Natur. Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermeneutik bei Goethe*. In: Ders.: *Natur und Subjekt*. Frankfurt 1988, S. 145-178; Peter Matussek (Hrsg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. München: Beck 1998; Ekkehart Krippendorf: *Goethe. Politik gegen den Zeitgeist*. Frankfurt: Insel 1999.

² Vgl. Angelika Groth: *Goethe als Wissenschaftshistoriker*. München: Fink 1972, S. 271f.

Komplex des Menschen (und auch der Götter) als Individuen und Kollektivwesen gehört daher weniger in die Naturwissenschaft als in die Kunst.

Bildende Kunst und Literatur wären demnach für Goethe spezifische Erkenntnisinstrumente, die ihrem Gegenstand, wie die Naturwissenschaft dem ihren, angepaßt sind. Ihre Struktur oder „Gesetzmäßigkeit“ ist durch den Schein bestimmt,⁴ sowohl im Sinne des Irrtums, als auch im Sinne der Re-präsentation und der Idealisierung. Daher sind Aufschlüsse über das Verhältnis zwischen Mensch und Natur eher dem literarischen als dem wissenschaftlichen Werk zu entnehmen. Die Literatur *ruht* der Naturwissenschaft in demselben Sinne *auf*, in dem etwa die Pflanzen an die Welt der Gesteine anschließen: sie setzen sie voraus, wandeln sie um, steigern sie und folgen dann *ihren eigenen* Gesetzen. Die *Gesetzmäßigkeit* oder Struktur der Literatur widerspricht daher nirgendwo den Naturgesetzen; sie benutzt und verwandelt und steigert sie im Medium des Scheins.

Das Feste, also das Gestein, gibt die Basis der Natur wie der Kunst ab. Es liegt daher nahe, einen Versuch wie den folgenden mit der Geologie zu beginnen. Wie Goethe sich das Reich der Gesteine vorstellt, ist hinlänglich bekannt und soll nur kurz referiert werden (2). Anschließend möchte ich an einigen Werken zeigen, daß die Natur dort zumeist in spezifisch veränderter, nämlich im richtigen oder meistens falschen Umgang schon kultivierter Weise erscheint. Weiterhin wirkt die kultivierte Natur auf die Protagonisten in glücklicher und unglücklicher, jedenfalls wieder in spezifischer Weise, zurück (3). Abschließend wird auf das Verhältnis von Mensch und Natur einzugehen sein (4).

2 Goethes Vorstellung von der Erdgestalt: *Granit I, II* (1784/85)

Goethes Erfahrung des Ungeheuren steht in starkem Kontrast zu Kants Bestimmung des Erhabenen: Kants Betrachter sieht das Gebirge von unten. Er erfährt die *Macht der Natur* von einem *sicheren* Standpunkt aus, was zur *Stärkung* der moralischen Person führt.⁵ Goethe besteigt den Gipfel und erfährt dort die *Auflösung* der Grenzen des Selbst. Das kann sich als Euphorie oder auch als Schrecken äußern, jedenfalls bringt das Ungeheure die menschlichen Ordnungen zum

³ Und zwar das des wissenschaftlichen Beobachters, den Goethe immer mitbedenkt.

⁴ Vgl. I/14, 532: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“ (Dichtung und Wahrheit). Wenn nicht anders angegeben, zitiere ich nach der FA mit Abteilungs-, Band und Seitenangabe: J.W. Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg.v D. Borchmeyer u.a. Frankfurt 1985ff.

⁵ Vgl. KdU, § 28, besonders B 104: „Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich aufthürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulcane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der gränzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Muth macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“

Wanken, die idealtypisch mit dem eingeschränkten Leben im Tal verbunden werden. In den *Briefen aus der Schweiz* kommt dies zum Ausdruck:

So wie mich sonst die Wolken schon reizten mit ihnen fort in fremde Länder zu ziehen, wenn sie hoch über meinem Haupte wegzogen, so steh' ich jetzt oft in Gefahr, daß sie mich von einer Felsenspitze mitnehmen wenn sie an mir vorbeiziehen. Welche Begierde fühl' ich, mich in den unendlichen Luftraum zu stürzen, über den schauerlichen Abgründen zu schweben und mich auf einen unzugänglichen Felsen niederzulassen. (I/16, 17f)

Selbstmord und Euphorie liegen hier dicht beieinander bzw. fallen zusammen, wie auch etwa in Fausts Selbstmordversuch. Diese Erfahrung ist im folgenden stets mitzubedenken.

Die Basistexte zu Goethes *wissenschaftlicher* Auffassung von der Erdgestalt sind die Fragmente *Granit I* und *Granit II* von 1784/85. Die Erde faßt Goethe darin als einen einzigen großen Granitblock auf, der vom Erdinnern bis zu den höchsten Gipfeln reicht. Alle geologischen Erscheinungen und Formationen, einschließlich des Vulkanismus, erklären sich als bloße Oberflächenphänomene des Granits, dem „festen Boden der Urwelt“ (I/25, S. 314). Durch Erosion zerfällt das Gestein in Trümmer, so daß sich an den Hängen Bewuchs bis hin zum Bergwald bilden kann, lagert sich dann in Form von Sedimenten in den Tälern ab und bildet dort als fruchtbarer Ackerboden die Voraussetzung der menschlichen Kultur. Nur dort, in den Tälern und an den Berghängen, kann sich Leben entwickeln und damit auch der Tod Einzug halten, während die Berggipfel von Trümmern frei bleiben, die ja immer nach unten stürzen. Der Gipfel bleibt also kahl⁶, purer Stein, und als solcher leblos, damit aber auch jenseits des Gegensatzes Tod – Leben. Nur hier entwickelt sich das Gefühl des Erhabenen und eine Sehnsucht „nach dem nähern Himmel“ (I/25, S. 315). Umgekehrt fehlt aber hier oben auch das Glück, das sich aus der Befriedigung begrenzter Bedürfnisse ergibt.⁷

Berggipfel verbinden die Tiefen der Erde mit dem Himmel, oder vielmehr: die Erde reicht mit ihren Gipfeln in den Himmel hinein. Sie sind daher natürliche Altäre, auf denen sich ja schon die mythischen Götter niederließen, die der Bergsteiger und Geologe aber von unten erreicht. So kann er „zu sich sagen: hier auf dem ältesten ewigen Altare der unmittelbar auf die Tiefe der Schöpfung gebaut ist bring ich dem Wesen aller Wesen ein Opfer.“ (I/25, S. 314). Dieses Gipfelopfer erwähnt Goethe verschiedentlich, so in einem Brief an Charlotte von Stein,⁸ und in der

⁶ Vgl. dazu auch die Notiz „Schichtung des Granits“ aus dem Umkreis von *Granit II*. WA II, 10, S. 57-59: „Diese Wände, deren viele auf den höchsten Gebirgen 20 nackt stehen, würden uns nur ungeheure einfache 21Flächen zeigen, wenn sie nicht wieder selbst auf 22eine mannichfaltige Weise durchschnitten wären.“

⁷ Vgl. dazu auch Vf., Vom Gestein zur Poesie. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes Novelle. In: Herder-Studien 5 (1999), S. 127-159, bes. S. 145-150.

⁸ 10.12.1777: „[...] und ich war oben und habe auf dem Teufels Altar meinem Gott den liebsten Dank geopfert.“ FA I/25, Komm. S. 1043.

Harzreise im Winter mit Rückbezug auf das ursprüngliche Menschenopfer.⁹ Die Erfahrung des Erhabenen auf dem Gipfel ist in mehrfacher Hinsicht prekär, weil sie die Grenzen, die dem Leben gezogen sind, überschreitet. Die Annäherung an den „Himmel“, d.h. an die Götter, bedroht die Grenzen des Selbst (Selbstmordgefahr) und die kulturellen Leistungen, die der Gesellschaft die Distanzierung von der ursprünglichsten Form des Opfers, dem Menschenopfer, ermöglichen. Die Gipfelerfahrung, so notwendig sie zur Selbstvergewisserung sein mag, kann aus diesen, aber auch aus bloß physiologischen Gründen, immer nur temporär sein: Dem Bergsteiger „ruft die brennende Sonne Durst und Hunger seine menschlichen Bedürfnisse zurück.“

Berggipfel fordern nach Goethe ein Verhalten, das diese Gefahren berücksichtigt. Das gilt auch für das literarische Werk, allerdings entsprechen die Protagonisten – und ihre Vorfahren, die ggf. schon die Spuren falschen Umgangs mit Gipfeln hinterlassen haben – eher selten den Anforderungen und haben dann die Folgen zu tragen. Im Durchgang durch vier Spätwerke Goethes werden die verschiedenen Möglichkeiten durchgespielt.

3 Umgestaltete Landschaften in Goethes Spätwerk

3.1 *Die natürliche Tochter* (1803)

An das idealtypische Bild der Berge aus *Granit I* und *II* schließt das Landschaftsbild zu Beginn der *natürlichen Tochter* ziemlich direkt an. Der König und der Herzog haben sich auf der Jagd verirrt und ruhen nun unter Bäumen unterhalb eines steilen Felsens, der auf der anderen Seite flacher und mit Wald bedeckt abfällt. An diesem *grünen Hang* (I/6, 303) liegt das Haus, in dem der Herzog seine illegitime Tochter Eugenie versteckt hielt, die er nun vom König als rechtmäßige Tochter anerkannt sehen will. Während der Jagd stürmt Eugenie mit einer Gruppe von Reitern auf den Felsen und sieht von dort den schon erlegten Hirsch im Tal liegen. Der Rest der Gruppe sucht sich seinen Weg abwärts durch das Gebüsch, sie jedoch nimmt den *geraden* Weg zurück, den Felsen herab, und stürzt auf dem letzten Stück – eine Szene übrigens, die Kleist in der *Penthesilea* umkehrt.¹⁰ Eugenie hat also auf dem Gipfel, wenn wir die Szene auf unseren Basistext *Granit* beziehen, *die Welt überschaut* (I/25, 314f), sie war dem Himmel *näher*. Nur ist sie nicht in der Lage, diese Eindrücke angemessen zu verarbeiten. Statt durch ein Opfer gegenüber den Göttern Demut zu demonstrieren, schlägt die Erfahrung des Erhabenen in Hybris um: Sie besinnt sich *keinen Augenblick* und *nötiget / Ihr Pferd, von Klipp‘ zu Klippe, grad herein* (I/6, 308). Noch beim Erwachen nach dem Sturz fühlt sie sich offensichtlich den Göttern nahe:

⁹ FA I/25, S. 324: „Und Altar des lieblichsten Danks / Wird ihm des gefürchteten Gipfels / Schneebehängter Scheitel, / Den mit Geisterreihen / Kränzten ahndende Völker. // Du stehst mit unerforschtem Busen / Geheimnisvoll offenbar / Über der erstaunten Welt, / Und schaut aus Wolken / Auf ihre Reiche und Herrlichkeit, / Die du aus den Adern deiner Brüder / Neben dir wässerst.“ Vgl. dazu auch Wolf von Engelhardt: Goethes *Harzreise im Winter* 1777. In: Goethe-Jahrbuch 104 (1987), S. 192-211.

¹⁰ Vgl. *Penthesilea*, 2. Auftritt.

Starr / Blickt sie zum Himmel (I/6, 309), spricht im Pluralis Majestatis und findet erst zur Wirklichkeit zurück, nachdem sie ihr Gesicht in ein weißes Tuch verborgen hat. Die folgenden Ereignisse, ihre Übereilung und die anschließende Verbannung stehen in direktem Zusammenhang mit dieser Unfähigkeit, von der Erfahrung des Erhabenen zur Welt der beschränkten menschlichen Bedürfnisse zurückzufinden.

3.2 *Pandora* (1808)

Das Bühnenbild der *Pandora* bietet eine verformte Natur dar. Die Seite des Epimetheus zeigt eine flache Flußlandschaft, die Seite des Prometheus ein stark zerklüftetes Gebirge, in dessen Höhlen die Schmiede des Prometheus wohnen und arbeiten. Das Gebirge wird von innen ausgehöhlt und von außen verformt und zertrümmert. Der Gipfel ist daher, entgegen der Auffassung Goethes vom Granit, mit Wald bedeckt. Die Aussicht auf das Erhabene wird dadurch versperrt, was nach dem Aufstand des Prometheus gegen die Götter auch dessen Absichten entspricht: Er beherrscht eine immanente, vom *Selbstbezug* bestimmte Welt, aus der die Götter ausgeschlossen sind.

In Umkehrung der *Natürlichen Tochter*, wo Eugenie sich dem Erhabenen selbst der geordneten Natur nicht gewachsen zeigt, rücken die Kinder des Prometheus und Epimetheus die verformte Natur wieder zurecht. Nachdem der Versuch gescheitert ist, gegen den Willen der Eltern zueinander zu kommen, suchen sie – wie Faust – den Freitod in den Elementen. Die Selbstaufgabe, d.h. die Sprengung der Grenzen des Selbst, ist aber identisch mit dem Selbstopfer und der Rückkehr zu den Göttern. Die beiden werden gerettet und feiern die erneute Vereinigung der Menschheit mit den Göttern.¹¹

3.3 *Die Wahlverwandtschaften* (1809)

In den *Wahlverwandtschaften* wird zunächst ein komplexes In- und Miteinander von Architektur und Natur in der historischen Entwicklung vorgeführt. *Im Grunde*, zwischen dichtem Buschwerk versteckt, liegt die *Mühle* als Symbol des Beginns von Kultur. Weiter aufwärts am Bach liegen *Dorf* und *Kirche*, die beide aus dem Mittelalter, aus der Kulturstufe der Religion, stammen. Es folgt das *Schloß*, von Eduards Vorfahren zur Zeit der Aufklärung gebaut, in der man sich, von Vernunft geleitet, von der Religion emanzipierte. Charlotte legt zu Beginn des Romans die *Mooshütte* an, die zwar auf Genuß zielt und kaum vernünftig motiviert ist, aber wenig Ansprüche macht und den Blick auf die bisherigen Kulturstufen (außer der Mühle) freigibt. Sie dient, ebenso wie die projizierten Rückblicke auf Eduards Reisen, der *Reflexion* in Mußestunden.

¹¹ Vgl. auch Vf.: Jenseits und diesseits der Polarität. Pandora von Goethe und Peter Hacks. In: Theater ohne Grenzen. Hrsg. v. Katharina Keim u.a. München: Herbert Utz 2003, S. 360-370.

Im Gegensatz zu diesen in einen sinnvollen Lebenszusammenhang und die Natur eingelassenen Gebäuden wird das *Lustgebäude* auf Otilies Vorschlag hin *auf der Höhe*, d.h. auf dem kahlen Gipfel des Aufsatzes *Granit* gebaut. Es verstellt nicht nur, wie die Höhlen des Prometheus, den Blick in den Himmel, sondern gründet eine *neue Welt* (I/8, 326), die sich an die Stelle des Erhabenen setzt: Das Haus gibt den Blick frei auf das zuvor unsichtbare Gebirge und die dämonische Mühle. Zugleich werden die von der Mooshütte aus noch sichtbaren Repräsentanten der Kultur: Dorf, Kirche, Schloß und Mooshütte, verdeckt. Man tauscht also die Erfahrungen einer bewährten Tradition im Umgang mit der Natur gegen die ästhetische Lust am Erhabenen und am Unheimlichen ein. Diese Umwertung des Erhabenen in ein Schönes hat zur Folge, daß sich das Dämonische ohne jeden Widerstand durchsetzen kann. Die verschiedenen menschlichen und Naturkatastrophen finden ihren Abschluß im Tod Otilies, der freilich ihr romantisches Programm bestätigt: Sie liegt zuletzt im abgeschlossenen Raum der Kapelle und starrt mit toten Augen ihr eigenes Bild im Gewölbe an – eine Steigerung der Szene nach Eugenie's Sturz in der *Natürlichen Tochter*.¹²

3.4 *Novelle* (1826)

Die Vorfahren des Fürsten der *Novelle* hatten im Mittelalter auf dem Berggipfel oberhalb der Stadt ihre Stammburg. Der Vater des Fürsten hatte zur Zeit der Aufklärung ein neues Schloß am Hang bezogen, das sich gegen die im Tale liegende Stadt öffnet. Es entspricht genau dem Schloß der *Wahlverwandtschaften*. Während sich aber dort die Kultur von der Mühle her kontinuierlich bis hinauf zur Mooshütte aufwärts entwickelte, steht hier am Beginn der Herrschaftsanspruch der fürstlichen Vorfahren über Natur und Gesellschaft. Der *Trutz- und Schutzbau* (I/8, 493) setzte sich von vorneherein an die Stelle des Erhabenen. Dadurch wurden jedoch die Verhältnisse der Natur auf den Kopf gestellt: der natürliche, *von der Natur geplättet[e]* Felsgipfel (I/8, 494) wurde als Hof genutzt, um den herum aus Felstrümmern die Burg errichtet wurde. Der oberste Punkt steht daher nicht mehr in kontinuierlicher Verbindung mit den *Grundfesten der Erde*. Nach dem Verfall der Stammburg haben Pflanzen ihre Wurzeln in die Ritzen des Gemäuers getrieben; ein Ahorn erhebt sich von den Stufen zum Hauptturm *weit über das Ganze wunderbar hoch in die Luft* (I/8, 494) und spendet dem Besucher Schatten. Das Organische, das sich nach *Granit II* aus den Trümmern der Felsen nur am Hang und im Tal entwickelt, bildet hier die Spitze; der Schatten des Ahorns lädt zum ästhetischen Genuß der *unbegrenzten Aussicht* ein, während der Erzähler des geologischen Aufsatzes von Hunger, Durst und Hitze zurück ins Tal getrieben wird.

Diese verkehrten Verhältnisse wurden bis zur Zeit der Erzählung sich selbst überlassen. Die Stammburg ist vom Schloß aus nur noch undeutlich zu erkennen und daher als Repräsentant

¹² Vgl. auch Vf.: Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln. Architektur als Kunst in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Bd. 118, 1999, S. 500-517.

mittelalterlicher Gewaltverhältnisse irrelevant geworden. Sie gewinnt jedoch neue Bedeutung, seit die adlige Gesellschaft beim Blick durch das Fernrohr ihren ästhetischen Reiz wahrnimmt und der Oheim das Projekt entwickelt, sie in einen *Park* umzuwandeln. Das Erhabene (und die Gewaltherrschaft der Vorfahren) wird also auch hier, wie in den *Wahlverwandtschaften*, in ein Schönes umgedeutet, und die Leistungen der vorangegangenen Generationen für die Distanznahme des Menschen vom Erhabenen-Dämonischen gehen verloren. Die Folgen lassen nicht lange auf sich warten: Während eines Spazierrittes der Fürstin, ihres jungen Verehrers und des Oheims zur Stammburg, der der Erkundung des Burggeländes dienen soll, bricht auf dem Markt ein Feuer aus, Tiger und Löwe entkommen aus einer Schaustellerbude. Es werden Explosionen gemeldet, der Fürst kommt mit seiner Jagdgesellschaft aus den Bergen zurück, weil sie, *in den hinteren Gebirgen jagend, die Brandwolken [hatten] aufsteigen sehen* (I/8, 547). Die Stadt, möglicherweise auch das Schloß, scheint also in hellen Flammen zu stehen.¹³ Das verdrängte Erhabene meldet sich mit Feuer und wilden Tieren wieder zurück.

Vom Stadtbrand wird nicht weiter berichtet, wohl aber vom Löwen, der sich in die alte Stammburg zurückgezogen hat. Der junge Sohn der Schaustellerfamilie „zähmt“ das Tier nach einem Ritual, das offensichtlich den täglichen Vorstellungen in der Bude nachgebildet ist. Er beruhigt den Löwen mit einem Lied, das auf Daniel in der Löwengrube und auf die Rettung Isaaks anspielt, mithin auf den *ursprünglichen* Umgang mit dem Erhabenen: das Menschenopfer. Eben durch diesen *symbolischen* Rückbezug auf den Schrecken, der vom Erhabenen ausgeht, wird der Schrecken vermieden. Die städtische Zivilisation aber, die den Schrecken in die Lust am Schönen umfunktionieren wollte, geht in Flammen auf.¹⁴

4 Zusammenfassung und Ausblick: Zum Verhältnis von Mensch und Natur bei Goethe

Die vier Beispiele menschlichen Umgangs mit Bergen haben ihre Grundlage alle in Goethes Auffassung von der geologischen Gestalt der Erde, wie sie in den Fragmenten *Granit I* und *II* deutlich wird. Sie zeigen aber, und zwar in ihrer historischen Abfolge von 1803 bis 1826, ein zunehmend komplexes Verhältnis zwischen Mensch und Natur: In der *natürlichen Tochter* entspricht die Natur noch dem Idealtypus; Eugenie's Sturz resultiert nur aus ihrer Unfähigkeit, mit dem Erhabenen angemessen umzugehen. Die Kinder in *Pandora* treffen dagegen auf eine von Prometheus schon stark verformte, ja geradezu entstellte Natur. Dennoch wird der gestörte Bezug zu den Göttern wieder hergestellt. Die *Wahlverwandtschaften* zeigen uns eine kultivierte Natur, die bis zur Zeit der Handlung in fortschreitenden Stufen weiterentwickelt wurde. Erst die Protagonisten eignen sich das Erhabene als Schönes an und leiten damit ihr Unglück ein. In der

¹³ Die bisherigen Interpretationen, die die *Novelle* gerne als "Friedensnovelle" auffassen, haben diesen Umstand geflissentlich übersehen.

Novelle schließlich ergibt sich das Unglück des Stadtbrandes aus dem ästhetischen Genuß nicht der rohen Natur, sondern der schon verformten Natur, der Burgruine als Repräsentant der mittelalterlichen Gewaltherrschaft.¹⁵ Dem Stadtbrand wird hier aber die Poesie dergestalt gegenübergestellt, daß sie davon nicht betroffen wird: Der Knabe bietet sich, wenn auch nur symbolisch, auf dem Gipfel dem Löwen zum Fraß dar und bringt damit das Menschenopfer, das er im Lied besingt, zugleich auf die Bühne.

Um auf das Eingangsproblem zurückzukommen: Der glückliche Ausgang von *Pandora* und der glückliche Teilausgang der *Novelle* geben vielleicht die Richtung an, in der Goethe ein gelungenes Verhältnis zur Natur suchen würde: in beiden Fällen resultiert das Glück aus dem Selbstopfer, aus der Hingabe an die Natur. Alle drei Kinder vollziehen das Opfer, das auch der idealtypische Bergsteiger aus *Granit II* den Göttern bringt. Während das (erlassene) Menschenopfer aber in der *Pandora* real ist, bleibt es in der *Novelle* in doppeltem Sinne symbolisch: der Knabe bezieht sich in seinem Lied auf das literarische Vorbild von Isaak und Daniel, und er vollzieht das Selbstopfer nur in der dramatischen Repräsentation, weil der Löwe ‚in Wirklichkeit‘ ja schon zahm ist. Der kulturelle Fortschritt von der mythischen Vorzeit der *Pandora* zur Erzählzeit der *Novelle* läge dann in der Einsicht, daß das reale Menschenopfer ohne Schaden durch ein symbolisches ersetzt werden kann. Die Tradition verbürgt sich schon dafür – hier in den biblischen Geschichten von Isaak und Daniel – daß die Götter das Opfer gerne erlassen, wenn ihre Macht anerkannt wird. Die Anknüpfung an die Tradition ist insofern die Voraussetzung für die Weiterentwicklung bzw. Humanisierung der Kultur.

Die Gegenprobe geben die Geschichten mit unglücklichem Ausgang ab: In der *natürlichen Tochter* kippt die Erfahrung des Erhabenen in Hybris um, es folgt der Sturz Eugenie's. In den *Wahlverwandtschaften* wird der Ort der Götter durch das *Lustgebäude* besetzt, es folgt der Tod Ottilie's. In der *Novelle* schließlich folgt dem Versuch der ästhetischen Aneignung des Erhabenen dessen Freisetzung als Tiger, Löwe und Stadtbrand. Als Opfer holen sich hier die Götter die gesamte Stadt, übrig bleibt nur diejenige Gruppe, die zumindest symbolisch, d.h. literarisch und theatralisch, die Anerkennung des Erhabenen als einer Macht demonstrierte.

¹⁴ Vgl. auch Michael Mandelartz: Vom Gestein zur Poesie. Zum Verfahren der Steigerung in Goethes *Novelle*. In: Herder-Studien (Tokyo), Bd. 5, 1999, S. 127-159.

¹⁵ Schematisch ließen sich die verschiedenen Ausgangspunkte, Umgangsarten und Resultate folgendermaßen darstellen:

	Natürliche Tochter	Pandora	Wahlverwandtschaften	Novelle
Vorgefundene Natur	nicht entstellt, idealtypisch	verformt (negativ), Trennung von den Göttern	geformt (positiv), kulturelle Aufwärtsentwicklung	verformt (negativ), Herrschaft über Natur und Gesellschaft
Umgang mit der vorgefundenen Natur	Hybris	Selbstopfer: Wiederherstellung der Beziehung zu den Göttern	Ästhetische Aneignung des Erhabenen	Ästhetische Aneignung des Erhabenen – symbolisches Selbstopfer
Resultat	Unglück	Glück	Unglück	Unglück – Glück

Bildende Kunst und Literatur sind demnach nicht nur, wie oben gesagt wurde, spezifische Erkenntnisinstrumente, die über die Möglichkeiten der Wissenschaft hinausgehen, indem sie die widersprüchliche Lage des Menschen berücksichtigen, sondern sie *realisieren* immer wieder die Neuordnung des Verhältnisses Mensch-Natur, indem sie das ursprüngliche Menschenopfer symbolisch vollziehen. Mit dem „lieblichsten“ (I/1, S. 324) bzw. „lieben“ (I/1, S. 1043) Dank, den Goethe – der *Harzreise im Winter* und dem Brief an Charlotte von Stein zufolge – dem Gott auf dem Brocken darbrachte, wird nicht nur auf die Düfte antiker Rauchopfer angespielt; nicht zuletzt werden wohl Kunst und Literatur selbst als „liebliches Opfer“ den Göttern dargebracht.¹⁶

¹⁶ Vgl. dazu auch W.v.Engelhardt, a.a.O., S. 203f.