

BOCHUMER SCHRIFTEN ZUR DEUTSCHEN LITERATUR.
NEUE FOLGE 1

Thomas Höffgen

Goethes *Walpurgisnacht-Trilogie*

Heidentum, Teufeltum, Dichtertum



PETER LANG
EDITION

Einleitung*

Archetyp, Stereotyp, Neotyp

Goethes Walpurgisnacht-Trilogie

Dreimal hat sich Johann Wolfgang Goethe im Laufe seines Lebens mit dem Mythos von der Walpurgisnacht dichterisch auseinandergesetzt, so oft wie mit keinem anderen, doch eine umfassende Studie zu dem *Walpurgisnacht*-Gesamtkomplex liegt bis dato nicht vor. Der Grund dafür scheint in der Forschungsgeschichte begründet und gleichermaßen trivial wie tragisch: Dass der Dichter nämlich an der Zahl drei *Walpurgisnächte* zu Papier brachte, ist weitestgehend unbekannt, und das ‚corpus walpurgicum‘ wird auf die beiden weltberühmten *Faust*-Szenen reduziert, in denen der Dichter die Hauptfiguren auf den Hexensabbat führt – seit Beginn der Goetheforschung sind die *Walpurgisnacht*-Szene des *Faust. Der Tragödie Erster Teil* (1808) und die *Klassische Walpurgisnacht* des *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil* (1832) Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Untersuchung. Erstaunlich unerforscht hingegen ist die Ballade *Die Erste Walpurgisnacht* (1799), gleichwohl sie – namentlich, thematisch und entstehungszeitlich – als Vorarbeit zu den epochalen *Faust*-Szenen gelten muss. Sie ist, polemisch formuliert, der blinde Fleck der *Walpurgisnacht*-Forschung, denn ohne ihren Einbezug bleibt auch die Interpretation der gleichnamigen Tragödien-Teile fragwürdig – sie entbehrt ihres Fundamentes. Die vorliegende Untersuchung soll nun nicht nur einen dringend benötigten Beitrag zur Untersuchung der *Ersten Walpurgisnacht* leisten, sondern erstmals auch den dreiteiligen *Walpurgisnacht*-Gesamtkomplex von Goethe in seinem literarhistorischen, poetologischen und ideengeschichtlich intonierten Kontext erschließen. Denn durch das Perspektiv der Ballade, so die These, lässt sich zum einen die bisherige Lesart der zwei *Faust*-Szenen grundlegend novellieren und zum anderen, darauf basierend, eine übergeordnete dialektische Deutungsperspektive präsentieren: eine von Goethe werkübergreifend konzipierte, gedanklich geschlossene *Walpurgisnacht*-„Trilogie“.

* Vgl. Höffgen, Thomas: Goethes Walpurgisnächte. Zwischen Pantheismus und Kirchenkritik. In: Goethe-Jahrbuch 131 (2014), S. 71–78.

Die Erste Walpurgisnacht

Goethe schrieb *Die Erste Walpurgisnacht* im Juli 1799, rund 30 Jahre später wurde sie von Felix Mendelssohn Bartholdy als weltliche Kantate vertont (Uraufführung 1833). „Das Gedicht ist wenig beachtet worden“, schreibt Eibl, „vielleicht deshalb, weil es bei der gelegentlichen Nennung mit der Walpurgisnacht im *Faust I* verwechselt wurde“.¹ De facto ist die philologische Fachliteratur auf wenige Aufsätze beschränkt.² Allein von Seiten der Musikwissenschaft hat es Bestrebungen gegeben, *Die Erste Walpurgisnacht* – jene ‚Gemeinschaftskomposition‘ von Goethe und Mendelssohn – genauer zu untersuchen. Folglich führt den Stand der Forschung der US-amerikanische Professor für „Music Literature“, John Michael Cooper, mit seiner Monographie *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture* (2007). Wiewohl Cooper kaum Bezug nimmt auf die gleichnamigen Folgedichtungen Goethes, sondern auf der Ebene des musikwissenschaftlichen Vergleichs zwischen Dichtung und Gesangsstück verharret (sowie Einiges über die Kulturgeschichte der Walpurgisnacht und deren Rezeption in der Goethezeit zu Tage bringt), ist er sich dem werkübergreifenden Stellenwert der Ballade sicher, wenn er schreibt: „‘Die Erste Walpurgisnacht‘ served Goethe as a kind of compact *Vorstudie* to the Walpurgis Night episodes in the two parts of his *Faust* tragedy – one that adopts a substantially different perspective but distills many of the same issues into a smaller undertaking“.³ Freilich greift Cooper mit der Verwendung des Wortes „Vorstudie“ auf einen

-
- 1 Eibl, Karl: Kommentar zu Goethes Erster Walpurgisnacht, S. 1231. In: Goethe. Gedichte 1756–1799. Herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt am Main 1987, Kommentar, S. 727–1288.
 - 2 Zu nennen sind Mahl, Bernd: Die ‚Intolleranza‘ der „Pfaffenchristen“: Goethes und Mendelssohns Erste Walpurgisnacht. In: Faust-Jahrbuch 2005 (= Themenschwerpunkt: Goethes Faust als Warnbuch. Herausgegeben von Bernd Mahl und Tim Lörke). Tübingen 2005, 113–130 sowie Bergengruen, Maximilian: „Mit dem Teufeln, den sie fabeln, wollen wir sie selbst erschrecken“. Goethes und Fausts ‚Erste Walpurgisnacht‘. In: Kim, Hee-Ju (Hrsg.): Wechselleben der Weltgegenstände. Beiträge zu Goethes kunsttheoretischem und literarischem Werk. Heidelberg 2010, S. 271–297.
 - 3 Cooper, John Michael: Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. *The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850*. Rochester 2007, S. 70.

Strang der älteren *Walpurgisnacht*-Forschung zurück, denn „als Vorstufe zur Walpurgisnacht im Faust“⁴ (gemeint ist der *Faust I*) hat schon Witkowski 1894 die Ballade bezeichnet, allerdings ohne diese Beziehung zu konkretisieren. In der neueren Goetheforschung herrscht über diese Frage, sofern sie denn gestellt wird, Uneinigkeit: Während Mahl 2005 betonte, dass die Ballade „keine Vorstufe der ‚Walpurgisnacht‘ in *Faust. Der Tragödie Erster Teil*“⁵ sei, versuchte Bergengruen 2010 die *Faust I-Walpurgisnacht* auf die „Gedankenfiguren“ zurückzuführen, „die in der Ballade entfaltet werden“.⁶ Auf die *Klassische Walpurgisnacht* nehmen weder Witkowski, noch Mahl oder Bergengruen Bezug. Von einem zusammenhängenden Textkorpus geht niemand aus, außer eben Cooper, der *Die Erste Walpurgisnacht* mit „both parts of the tragedy“⁷ in Verbindung bringt. Im Folgenden soll dieser – eher beiläufig formulierte – Forschungsansatz von Cooper aufgegriffen und durch eine fundierte philologische Untersuchung des Gesamtzusammenhangs der drei Dichtungen verifiziert werden, um *Die Erste Walpurgisnacht* als ‚Ur-Walpurgisnacht‘ im Œuvre Goethes geltend zu machen, das heißt als eine Dichtung, die das Grundkonzept der gleichnamigen Folgedichtungen bereits in sich trägt.

Tragische Walpurgisnächte

Freilich ist schon das ein Novum, von einem gemeinsamen Konzept der *Faust*-Szenen zu reden, wo doch immer – durchaus begründet – deren Gegensätzlichkeit hervorgehoben wurde.⁸ Dies mag indes dem Stoff geschuldet sein, verwundert es doch sehr, wie grundverschieden Goethe diese

4 Witkowski, Georg: Die Walpurgisnacht im ersten teil von Goethes Faust. Leipzig 1894, S. 15.

5 Mahl, Bernd: Die ‚Intolleranza‘ der „Pfaffenchristen“, S. 127.

6 Bergengruen, Maximilian: „Mit dem Teufeln, den sie fabeln, wollen wir sie selbst erschrecken“, S. 272.

7 Cooper, John Michael: Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night, S. 69.

8 So nennt Gelzer die griechische Walpurgisnacht „ein klassisches Gegenbild zur alten, nordischen Walpurgisnacht“ und ihre Figuren „Gegenfiguren“. Vgl. Gelzer, Thomas: Mythologie, Geister und Dämonen. Zu ihrer Inszenierung in der Klassischen Walpurgisnacht, S. 209. In: Bierl, Anton; Möllendorf, Peter von (Hrsg.): Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Stuttgart und Leipzig 1994, S. 195–210.

Stücke, die ja den selben Mythos aufgreifen, modelliert hat: Während der *Faust I* mit einem Hexensabbat aufwartet, wie er sich nach alter Sage auf dem Blocksberg abspielt, in der Nacht zum Mai mit Unholden und Hexen, erscheint die griechische *Faust II-Walpurgisnacht* vor antiker ägäischer Szenerie, im Hochsommer mit lieblichen Naturgeistern, als völlig frei erdichtete Walpurgis-Variante. Das Kontrastprogramm der Szenen lässt sich insbesondere an den von Goethe jeweils konsultierten Quellentexten ablesen: Als der Dichter um die Jahreswende 1800/1801 die *Walpurgisnacht* zu Papier brachte, referierte er auf jene Vorstellung vom Hexensabbat, die in den frühneuzeitlichen Werken christlicher Gelehrter vertreten wird, in suggestiven Dämonologien, die den zeitgenössischen Diskurs der „Hexentheoretiker“ zur sogenannten „Hexenfrage“ widerspiegeln⁹ und die das Stereotyp vom Blocksbergspuk bis heute definieren. Nicht nur die Ausleihbücher der Weimarer Bibliothek legen nahe, dass sich der Dichter zum besagten Zeitpunkt intensiv mit diesen Dämonologien auseinandersetzte.¹⁰ Vor allem die zahllosen, zuweilen wörtlichen Übernahmen von Motiven in den eigenen Text lassen darauf schließen, dass ihm bei der Ausführung der Szene sehr daran gelegen war, das frühneuzeitliche Diktat von der Walpurgisnacht – die suggerierte Sabbatliturgie – en détail poetisch auszuführen.¹¹ Ganz anders verhält es sich mit der *Klassischen Walpurgisnacht*,

9 Das ist die Frage nach dem Wesen und Wirken der Hexen und Teufel auf Erden, deren Existenz im Zeitalter der Hexenprozesse in Europa so sicher war wie das Amen in der Kirche. Nicht zufällig entstand zeitgleich eine frühneuhochdeutsche Prosaliteratur, die dämonologische Stoffe wie die Schwarzmagie, die Mahrtenhehe und den Teufelspakt behandelt: In „Volksbüchern“ wie der *Historia von D. Johann Fausten* (1587), versehen mit einer mahnenden Vorrede an den christlichen Leser, wird die Angst in der Bevölkerung vor dem irdischen Wirken von Dämonen dichterisch verarbeitet. Diese durch magisches Denken und die Furcht vor dem Dunstkreis des Diabolos gekennzeichnete Weltanschauung des 15. und 16. Jahrhunderts ist es, die Goethe im *Faust I* mit der *Walpurgisnacht* aufgreift und poetisch inszeniert.

10 Vgl. Schöne, Albrecht: Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte. Dritte, ergänzte Auflage. München 1993, S. 125.

11 Schon Witkowski hat den Einfluss frühneuzeitlicher Werke auf die Szene ausführlich dargelegt; als Hauptquelle nennt er die *Blockes-Berges Verrichtung* (1668) von Johannes Praetorius. Vgl. Witkowski, Georg: Die Walpurgisnacht im ersten Teile von Goethes Faust, S. 26.

an der Goethe zwischen 1826 und 1830 arbeitete (wobei erste Entwürfe des *Faust II* ebenfalls auf das Jahr 1800 zu datieren sind). Hier scheint die Frage nach den Quellen obsolet. Gleichwohl der Dichter vielfach auf antike Texte anspielt, solche von Homer und Hesiod, Euripides und Aristophanes, Platon und Plutarch, um nur einige zu nennen, handelt es sich bei der *Klassischen Walpurgisnacht* ganz offenbar um „Goethes eigene Erfindung“, mithin um einen wundersamen Neotyp von der Walpurgisnacht, der jedweder philologischen Evidenz entbehrt: „In der antiken Literatur“, schreibt Trunz, „gibt es keine Walpurgisnacht“.¹² Entsprechend ist die Szene nicht der christlichen Imagination vom Hexensabbat nachempfunden, zumal angesiedelt im vorchristlichen Thessalien, sondern erscheint als Geisterfest nach eigenem Gutdünken Goethes, was sich insbesondere im Pantheistischen der Dichtung niederschlägt. Darüber dass nun dennoch eine innere Stringenz besteht zwischen der *Walpurgisnacht* und *Klassischen Walpurgisnacht*, gibt der Text selbst Auskunft, durch die Worte Mephistopheles‘ (V.7742ff.):

Hier dachte ich lauter Unbekannte,
Und finde leider Nahverwandte;
Es ist ein altes Buch zu blättern:
Vom Harz bis Hellas immer Vettern!¹³

Diese – scheinbar paradoxe – nahverwandte Gegensätzlichkeit der beiden *Faust*-Szenen zu ergründen und synthetisieren, ist ein erklärtes Ziel der vorliegenden Untersuchung, mithin die Neudeutung der „Gegensätzlichkeit“ als einer „Polarität“.¹⁴ Es soll gezeigt werden, dass sich nicht ein

12 Trunz, Erich: Kommentar zu Goethes Faust, S. 632. In: Goethes Werke. Band III (Hamburger Ausgabe). Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. 16., überarbeitete Auflage. München 1999, S. 423–777.

13 Der *Faust II* wird zitiert nach: WA I, 15.1, S. 3–337.

14 Unter „Polarität“ vermerkt das *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (1998): „das Vorhandensein zweier als Endpunkte des Durchmessers eines Kreises oder einer Kugel gedachter Pole; das Auseinandertreten einer Kraft in zwei entgegengesetzte und zur Wiedervereinigung strebende Wirkungsreihen, die sich gegenseitig bedingen, ergänzen oder neutralisieren. Die Polarität ist in der Naturbetrachtung Johann Wolfgang von Goethes das Grundprinzip der Natur; auf dem Wechsel von gegensätzlicher Aufspaltung, Spannung, Ergänzung und Wiederezusammenfügung beruht ihr Wirken. Auch die Farbenlehre hat Johann Wolfgang von Goethe auf dem Prinzip der Polarität aufgebaut“.

roter Faden zieht durch den *Walpurgisnacht*-Gesamtkomplex von Goethe, sondern zwei, die eng verwoben eine Einheit bilden und sich zurückführen lassen auf das poetische Programm der ‚Ur-Walpurgisnacht‘, in der gleichsam die Konzeptionen der *Walpurgisnacht* und *Klassischen Walpurgisnacht* schon angelegt sind. Um dem von Goethe vollzogenen ‚Spagat‘ zwischen Harz und Hellas beizukommen, soll außerdem – in einer Art Intermezzo – das Gedicht *Die Götter Griechenlandes* (1788) von Friedrich Schiller herangezogen und in die Interpretation des *Walpurgisnacht*-Gesamtkomplexes integriert werden, jene mythopoetische Ballade, in der die Christianisierung der heidnischen Hellenen kirchenkritisch abgehandelt wird.

Die Geschichte der Walpurgisnacht

Bisweilen gilt es hier, die wissenschaftliche Methodik zu erweitern und das Phänomen Walpurgisnacht als solches kultur- und religionshistorisch zu betrachten, das heißt es Goethe gleichzutun, der sich zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Ersten Walpurgisnacht* intensiv mit der Christianisierung Europas im Mittelalter auseinandersetzte: In einem Brief von 1812 an Carl Friedrich Zelter (den musikalischen Ziehvater Mendelssohns) gibt er als Hauptquelle für die Ballade den Text eines „Altertumsforschers“ an, der den „historischen Ursprung“ der Sage von der „Hexen- und Teufelsfahrt“ in die Zeit der Germanenmission verordnet, als die „deutschen HeydenPriester [...] aus ihren heiligen Hainen vertrieben und das Christenthum dem Volke aufgedrungen“¹⁵ wurden; um welchen Autoren es handelt, wird – weil Goethe es „nicht anzugeben“¹⁶ weiß – ein Gegenstand der Untersuchung sein. Tatsächlich spielt die pantheistisch-frühlingshafte Eingangstrophe des Gedichtes in einem eben solchen Hain mit eben solchen Heidenpriestern, und schon Cooper hat bemerkt, dass Goethe bei

Vgl. Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe (Hrsg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaelis, fortgesetzt von Johannes Hoffmeister, vollständig neu herausgegeben von Arnim Regenbogen und Uwe Meyer. Hamburg 1998, S. 507.

15 Goethe an Zelter, 03. Dezember 1812. In: WA IV, 23, S. 190f.

16 Ebd.

der Konzeption dieser Passage die germanische Mythologie bemüht hat.¹⁷ Hier wird also ein Archetyp von der Walpurgisnacht behauptet, wie ihn die Germanen mutmaßlich seit Alters her begingen. Schon der Titel der Ballade lässt den Schluss zu, dass es sich um eine *erste*, das heißt *ursprüngliche* Walpurgisnacht handelt¹⁸; auch in diesem Sinne ist *Die Erste Walpurgisnacht* als Ur-Walpurgisnacht im Œuvre Goethes zu verstehen. Entsprechend der Tendenz des im Brief erwähnten Textes suggeriert die Ballade aber auch, dass diese heidnische Walpurgisnacht im Zuge der christlichen Mission im Mittelalter zu einem Götzendienst und Satanskult verkehrt wurde, wie denn die Heidenpriester der Ballade sich bald in Teufelsfratzen wandeln, eine These übrigens, die sich unter Einbezug frühmittelalterlicher Quellen, Missionsberichte und Gebrauchstexte als nicht unhaltbar erweisen wird. Dass dem Gedicht ein Anspruch auf Historizität zu Grunde liegt, hat Goethe in einem Brief von 1831 an Mendelssohn mitgeteilt: Es sei „im eigentlichen Sinne hoch symbolisch intentionirt“ und thematisiere die sich in der „Weltgeschichte“ immerfort abzeichnende Verdrängung eines „Alten“ durch „auftauchende Neuerungen“.¹⁹ Offenkundig spiegelt die Ballade – am Beispiel der Walpurgisnacht – einen Paradigmenwechsel in der Weltgeschichte wider, nach dem Dafürhalten der vorliegenden Untersuchung jenen durch die *interpretatio christiana* der missionierenden Kirche initiierten religiösen Transformationsprozess vom mittelalterlichen Heidentum zum *neuzeitlichen* Teufeltum. In der Tat ist dieser Zwiespalt ebenfalls im Titel der Ballade angelegt, lässt der sich doch genauso gut auf einen *ersten* Hexensabbat nach christlichem Stereotyp beziehen.

17 Vgl. Cooper, John Michael: Goethe, Mendelssohn, and the Walpurgis Night, S. 63.

18 Tatsächlich gibt es Hinweise darauf, dass die Germanen schon in der Antike eine heilige Walburga kannten und verehrten, wo sich offiziell der Name der Walpurgisnacht doch von der heiligen Walburga ableitet, einer christlichen Missionarin aus dem frühen Mittelalter (710–779), deren Gedenktag auf den 1. Mai fällt: So lautet die griechische Inschrift auf einem Ostrakon aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, welches auf der ägyptischen Nilinsel Elephantine gefunden wurde, ΒΑΛΟΥΒΟΥΡΓΗ ΣΗΝΟΝΙ ΣΙΒΥΛΛΑ, das heißt „Waluburg (Personenname) Sibylle (Seherin) der Se(m)nonen (germanischer Stamm)“. Vgl. Beck, Heinrich; Geuenich, Dieter; Steuer, Heiko (Hrsg.): *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*. Band 28. Berlin 2005, S. 115.

19 An Mendelssohn, 09. September 1831. In: WA IV, 49, S. 67.

Das Spannungsfeld

Die in der ambivalenten Geschichte der Walpurgisnacht begründete Ambiguität der *Ersten Walpurgisnacht* schlägt sich auch in der stilistischen Gestaltung nieder; schon Mahl hat festgestellt, dass das Gedicht formal und inhaltlich deutlich zweigeteilt ist.²⁰ Topologisch ist die Szene unterteilt in „Heiden auf dem Berg“ (sakral) und „Christen in dem Tal“ (profan). Vor allem durch das Metrum wird die Ballade stark zäsiert: Wenn die Heiden frühlingstfroh den alten Brauch begehen, dann misst der Vers den Jambus und hinterlässt eine heiter-positive Stimmung. Wenn die Christen aber ihren kriegerischen Auftritt haben, setzt rhythmisch der Trochäus ein und evoziert eine gewaltsam-negative Atmosphäre. So legt nicht erst die suggestive Rhetorik der Ballade (Heiden: „alter heil’ger Brauch“, Christen: „dumpe Pfaffenchristen“²¹) nah, dass die Sympathie des Dichters für eine dieser widerstreitenden Parteien deutlich überwiegt, zumal es – mit nur einer Ausnahme – die Heiden sind, nicht die Christen, die in dem Gedicht zu Wort kommen: Allem Anschein nach handelt es sich bei der *Walpurgisnacht*-Ballade Goethes um eine Hymne an das Heidentum und ein Spottgedicht auf das Christentum.

Um die Antithetik der *Walpurgisnacht*-Ballade – inskünftig unterteilt in ‚Heiden-Hälfte‘ (Jambus) und ‚Teufel-Teil‘ (Trochäus) – adäquat zu analysieren, ist die Integration der Biographie und Weltanschauung Goethes unabdingbar. Sie interferieren deutlich mit dem Gedicht, etwa wenn der Dichter im Jahr 1777 höchstselbst den Brocken im Harz besteigt, um „auf dem Teufels Altar meinem Gott den liebsten Dank“²² zu opfern; hier scheint das später in der Ballade ausentwickelte Kontrastprogramm – Heiden-Gott versus Christen-Teufel – bereits angelegt. Tatsächlich hat sich Goethe Zeit seines Lebens explizit zum Heidentum bekannt sowie seinen Unmut geäußert über das als anti-ästhetisch und physiophob empfundene Christentum.²³ Hier sei erinnert an Heinrich Heines Diktum vom „großen

20 Vgl. Mahl, Bernd: Die ‚Intolleranza‘ der „Pfaffenchristen“, S. 118f.

21 *Die Erste Walpurgisnacht* wird zitiert nach WA I, 1, S. 210–214.

22 An Charlotte von Stein, 10. Dezember 1777. In: WA IV, 3, 200.

23 Vgl. Jeßing, Benedikt; Lutz, Bernd; Wild, Inge (Hrsg.): Metzler Goethe Lexikon. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart/Weimar 2004, S. 196: „Während seines ganzen Lebens hat sich Goethe immer wieder als ein Heide bezeichnet

Heiden“²⁴ Goethe. Freilich handelt es sich bei diesem Heidentum des Goethe um eine moderne Form des Pantheismus, die Spinozas All-Gott-Lehre ebenso miteinbezieht wie die vorsokratische Naturphilosophie von Heraklit und Thales; in der Mythologie wählte Goethe gleichsam ein poetisches Modell, die als alldurchgöttert wahrgenommene Natur dramatisch bildhaft darzustellen. Dementsprechend widerstrebte ihm die Vorstellung von einem transzendenten, subjektiven Schöpfergott, wie ihn das Christentum diktiert, mithin die Lehre von einem Gegenspieler dieses Gottes, der im Irdischen die Menschen zur Sünde verlockt. Hinzu missfiel ihm die Missionspraxis, mit dem die Kirche dieses – zu allem Übel: eigenmächtig ausgelegte – Christentum zum Teil aggressiv verbreitete.²⁵ Einen denkbar großen Einfluss erhielt er hier durch die *Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie* (1699/1700) des radikalen Pietisten Gottfried Arnold, dessen Bericht über die Germanenmission im Mittelalter sich wiederum mit der *Ersten Walpurgisnacht* in Verbindung bringen lässt. Diese (und weitere)

und ausgegeben. Damit drückte er einerseits seine Distanz zum dogmatischen, auf das Jenseits gerichteten und den Menschen einem außerweltlichen Gott unterordnenden Christentum aus. Andererseits unterstrich er seine Nähe zu Diesseitigkeit und Ganzheitlichkeit, wie sie im alten Griechenland gegeben schienen“.

24 Heine, Heinrich: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. Herausgegeben von Jürgen Ferner. Stuttgart 2006, S. 119.

25 An dieser Stelle sei auf den rund 10-jährigen Briefwechsel zwischen Goethe und dem schweizer Theologen Johann Caspar Lavater verwiesen, dessen roter Faden das Thema Religion ist. Zunächst befreundet, entwickelte Goethe bald eine Aversion gegen den fortwährend vom Christentum predigenden Lavater, so dass dieser im *Walpurgisnachtstraum* kirchenkritisch aufs Korn genommen wird (V.4323ff.). In *Dichtung und Wahrheit* heißt es: „Ärgerlich war daher die heftige Zudringlichkeit eines so geist- als herzvollen Mannes, mit der er auf mich, sowie auf Mendelssohn und andere losging und behauptete, man müsse entweder mit ihm ein Christ, ein Christ nach seiner Art werden, oder man müsse ihn zu sich hinüber ziehen, man müsse ihn gleichfalls von demjenigen überzeugen, worin man seine Beruhigung finde. Diese Forderung, so unmittelbar dem liberalen Weltsinn, zu dem ich mich nach und nach auch bekannte, entgegenstand, tat auf mich nicht die beste Wirkung. Alle Bekehrungsversuche, wenn sie nicht gelingen, machen denjenigen, den man zum Proselyten ausersah, starr und verstockt, und dieses war um so mehr mein Fall, als Lavater zuletzt mit dem harten Dilemma hervortrat: ‚Entweder Christ oder Atheist‘“. WA I, 28, S. 259.

Überschneidungen zwischen Dichter und Gedicht sind bemerkenswert. Sie lassen den Schluss zu, dass es sich bei der Ballade um eine Art persönliches Bekenntnis handelt, in dem der Heide Goethe die Diabolisierung der Natur durch die mittelalterlichen Missionare kirchenkritisch anprangert. So erscheint der von den Heiden der *Walpurgisnacht* verehrte „Allvater“ als mythologisierte Form des Pantheismus Goethes, vergleichbar mit dem „Allumfasser/Allerhalter“ (V.3438f.) aus dem *Faust I*.²⁶ Weil dieser von den Kirchenkriegern mit dem „Teufel“ identifiziert wird, ein Symbol für die Dämonisierung des Diesseitigen, werden jene lautstark angeklagt und kirchenkritisch karikiert.

Dieses – hier nur kurz skizzierte – Spannungsfeld zwischen positiv-jambischer Naturverehrung (Stichwort: Pantheismus) und negativ-trochäischer Verteufelung der Natur (Stichwort: Kirchenkritik) wird den Dreh- und Angelpunkt der Untersuchung bilden. Zu Grunde liegt die Annahme, dass die Doppelperspektive der *Walpurgisnacht*-Ballade nicht willkürlich gewählt oder bloß dem Stoff geschuldet ist, sondern Grundzüge im Denken Goethes widerspiegelt und des Dichters allgemeine Haltung gegenüber dem Mythos von der Walpurgisnacht offenbart: dass die Ballade einen autoritativen Referenzrahmen eröffnet, der – das erscheint philologisch folgerichtig – auch auf die *Walpurgisnächte* der *Faust*-Tragödie angewendet werden muss. Es soll schließlich gezeigt werden, dass sich unter Anwendung dieses in der Ballade angelegten „Lektüreschlüssels“ auf die *Walpurgisnacht*-Szene des *Faust I* (Analysepol: Kirchenkritik) und des *Faust II* (Analysepol: Pantheismus) große interpretatorische Neuerungen für beide Teile der Tragödie ergeben.

„Mythos“ versus „Fabel“

Um den konzeptionellen Clou der goetheschen *Walpurgisnacht*-Trilogie vollumfänglich zu verstehen, gilt es weiterhin, die bisher gewonnenen Erkenntnisse in den gelehrten Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts zu kontextualisieren. Goethes drei *Walpurgisnächte* sind Gedichte, die in bemerkenswerter Weise mit den zeitgenössischen philologischen und philosophischen Dialogen, Strömungen und Konzepten in Beziehung treten.

26 Der *Faust I* wird zitiert nach WA I, 14, S. 3–238.

Sie lassen sich nicht einzelnen Epochen zuordnen, auch weil die Epochen-
grenzen ohnehin verfließen, sondern stehen mit weiten Teilen der moder-
nen Geistesgeschichte von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik in
Interaktion. Dies betrifft – dem Stoff entsprechend – insbesondere den in
der Goethezeit vielfach diskutierten „Mythos“-Begriff.

Maßstabgebend ist auch hier wieder die Ur-Walpurgisnacht, deren po-
etisches Programm mit den zwei Hauptsträngen der modernen Weltbe-
trachtung um 1800 korreliert: der Aufklärung und Romantik. So trägt
die Ballade besonders in der ‚Heiden-Hälfte‘ deutlich volksliedhafte Züge,
zumal schon die Form „Ballade“ ein mittelalterliches Tanzlied suggeriert.²⁷
Hier spiegelt sich die durch das ballad revival in England angeregte Hin-
wendung zur sogenannten „Volkspoesie“ seit Johann Gottfried Herder in
den späten 1760er Jahren, die auch den Sturm und Drang mit Goethe
stark tangierte und die in der Spätromantik mit den Brüdern Grimm den
Grundstein legte für die akademische Disziplin der Germanistik. Ein dezi-
diertes Ziel dieser vor-/romantischen Bewegung war die Rückführung von
anonymen Sagenstoffen auf die germanische Mythologie.²⁸ Die Tendenz
dieser „mythologische Schule“ lässt sich deutlich auch an der Ballade ab-
lesen, wo in Referenz auf die Volkssage vom Hexensabbat eine germanische
Walpurgisnacht nach den Kriterien der romantischen Volkskunde rekon-
struiert wird. Gewiss trägt dieses Rekonstrukt die Handschrift Goethes, ist
es doch das modernisierte Heidentum des Autors, das sich in der Dichtung
niederschlägt: Mit dem „Allvater“ wird ein Pantheos nach der Façon des
Dichters figuriert. Dieses poetologische Verfahren aber, alte (besser: mittel-
alterliche) Mythen mit modernem Spinozismus neuzuschreiben, entspricht
der Kernforderung der sogenannten „neuen Mythologie“, wie – nach
Herder und Schiller – insbesondere der Frühromantiker Friedrich Schlegel

27 Vgl. Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon.
Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990, S. 37: „Ballade, f. [it. ballata,
prov. balada, engl. Ballad: ursprüngl. = Tanzlied, zu mlat. Ballare = tanzen],
die ursprüngliche Form der Ballade ist vermutlich die italienisch-provinzielle
Ballata/Balade, ein Tanzlied mit Refrain, gesungen zum Reihen- und Ketten-
tanz“. Eine einlässliche Untersuchung von Geschichte, Form und Funktion der
Ballade folgt.

28 Hier ist vor allem die dreibändige *Deutsche Mythologie* (1835) von Jacob
Grimm hervorzuheben.

sie um die Jahrhundertwende vorbrachte. Auf der anderen Seite scheint die *Walpurgisnacht*-Ballade vollkommen unromantisch und unmythologisch: Im ‚Teufel-Teil‘ der Dichtung wird das romantisch-pantheistische Naturidyll mit historischer Faktizität konfrontiert. Vor allem in der zweiten Strophe – dem „Botenbericht“ – werden tatsächliche Ereignisse zur Zeit der Sachsenkriege im Mittelalter wiedergegeben, wozu Arnolds frühaufklärerische *Kirchenhistorie* ihren Teil beigetragen haben mag. Ganz im Impetus der Aufklärung wird hier die Walpurgisnacht mit rationalen Mitteln aufgearbeitet, wie denn auch Goethes Hauptquelle (jener im Brief an Zelter erwähnte Text) den Blocksbergspuk historisch-kritisch zu ergründen sucht. Die Ballade bietet ein Stück poetische Geschichtsaufklärung; das Stilmittel der Wahl ist die Satire, eine Kunstform also, die in der zweiten Hälfte des Aufklärungsjahrhunderts eine Renaissance erlebte; im „Balladenjahr 1797“ erfanden die Weimarer Klassizisten dann auch die Form „Ballade“ neu als eine auf das selbstbestimmte Handeln des mündigen Menschen (hier: der Heiden) gerichtete, an einem humanistischen Bildungsideal orientierte „Ideenballade“. ²⁹ Wenngleich im ‚Teufel-Teil‘ die Existenz von Hexenwesen und teuflischen Gespenstern negiert wird, steht sie deshalb aber nicht außerhalb der Diskussion über den Mythos. Ganz im Gegenteil scheint der zentrale Vers vom „Teufel den sie fabeln“ auf die mythenkritische Position des Frühaufklärers Bernard le Bovier de Fontenelle anzuspiesen, der in seiner Abhandlung *de l'origine du fabel* (1689/1724) kategorisch alle Mythen und mythologischen Figuren als Fabelwesen aburteilte.

Offenbar hat Goethe die *Walpurgisnacht*-Ballade mit zwei unterschiedlichen, ja konträr einander gegenüberstehenden Begriffen von Mythos ausgestattet, welche sich wiederum exakt den zuvor skizzierten Interpretationsspielen zuordnen lassen: einem positiv-romantischen in der jambischen ‚Heiden-Hälfte‘ („Mythos“) und einem negativ-aufklärerischen im trochäischen ‚Teufel-Teil‘ („Fabel“). Aufzuzeigen dass sich dieses Spannungsfeld mit dem hier präludierten Bezug zu den mythologisch-dichtungstheoretischen Diskursen der Goethezeit auf die *Walpurgisnächte* des *Faust* übertragen lässt, ist die Intention der vorliegenden Untersuchung.

29 Vgl. Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon, S. 216.

Deutungsperspektive

Naturgemäß muss eine Untersuchung zu Goethes *Walpurgisnacht*-Trilogie mit der *Ersten* (vom Dichter angefertigten) *Walpurgisnacht* beginnen, insbesondere wenn die in so bemerkenswerter Weise dessen weltanschaulichen Horizont widerspiegelt. Philologisch folgerichtig erscheint es dann, die Ausgangssituation dieses Gedichtes auch der Interpretation der *Walpurgisnacht*-Szenen des *Faust I* und des *Faust II* zu Grunde zu legen. Methodisch bietet es sich an, das in der Ballade angelegte Doppelperspektiv als eine Art ‚Brille‘ zu benutzen, um bei der Betrachtung der zwei *Faust*-Szenen den Gesichtspunkt Goethes einzunehmen und diesen der nachfolgenden Analyse zu Grunde zu legen. Freilich handelt es sich um eine ‚Brille‘, deren Gläser grundverschieden fokussiert sind, das heißt zwei unterschiedliche Betrachtungsweisen durch das selbe Medium ermöglichen. Dies entspricht indes dem Gegenstand, da die *Faust*-Szenen zwar grundverschieden konzipiert, doch schon dem Titel nach verwandt sind; durch die Interpretationsbrille lassen sie sich auf einen gemeinsamen Nenner bringen. In der Tat ist es nur naheliegend, die *Faust I-Walpurgisnacht* nach der im ‚Teufel-Teil‘ der Dichtung vorgefassten Perspektive zu analysieren, thematisieren beide doch die christliche Imagination vom Hexensabbat. Auf der andern Seite bietet es sich an, die *Klassische Walpurgisnacht* nach den Kriterien der ‚Heiden-Hälfte‘ der Ballade zu erschließen, wird dort doch gleichermaßen eine vorchristliche Walpurgisnacht behauptet.

Dass die kirchenkritischen Gesetze der *Walpurgisnacht*-Ballade auch im *Faust I* wirksam sind, lässt sich an der Szene *Spaziergang* kurz exemplifizieren, in der satirisch auf die Ungerechtigkeit der „Pfaffen“ (V.2831) Bezug genommen wird (V.2836ff.):

Die Kirche hat einen guten Magen,
Hat ganze Länder aufgefressen,
Und doch noch nie sich übergessen;
Die Kirch allein, meine Lieben Frauen,
Kann ungerechtes Gut verdauen.

Hier werden territoriale Ansprüche der Kirche angeklagt, mithin die christliche Mission als solche, die sich laut Arnolds *Kirchengeschichte* freizügig der Ländereien der bekehrten Stämme in Germanien bedient hat. In der kirchenkritischen Satire steckt Geschichtsaufklärung. Wenn der Dichter

dann im selben Drama seine Hauptfigur zum Blocksberg führt, an einem Hexensabbat teilzunehmen, wie ihn die christlichen Gelehrten suggerieren, gilt es anzunehmen, dass dem eine analoge Motivation zu Grunde liegt und dass es sich bei der *Walpurgisnacht* also um ein eben solches – wenn gleich wesentlich subtileres – Spottgedicht aufs Christentum handelt. Gewicht bekommt diese These durch die Paralipomena zum Text, etwa jene ungedruckte Satansszene, die schon Morris 1899 als ein „Gefäß litterarischer Satire“³⁰ deutete. Aber auch im abgedruckten *Walpurgisnachtstraum* karikiert der Dichter die orthodoxe Vorstellung, dass alles Heidnische des Teufels ist (V.4271ff.). So bietet es sich an, diese Lesart auch auf die *Walpurgisnacht* zu übertragen, freilich unter Einbezug des im ‚Teufel-Teil‘ der Ballade vorgegebenen Interpretationskriteriums frühauflärerischer Fabelkritik mittels der Satire. Auffällig genug, dass die *Walpurgisnacht*-Szene handlungsmäßig eben dort ansetzt, wo die *Walpurgisnacht*-Ballade endet: mit der Konfabulation von „verhexten Leibern“, die „im Flug vorüberziehen!“. Doch jagen die Hexen des *Faust I* wohl keinem Angst ein, sondern laden eher zum (Aus-)Lachen ein, denn sie furzen und stinken (V.3961) und ihre Fluginstrumente stechen und kratzen (V.3976ff.); es handelt sich doch eher um eine ‚Narrentruppe‘. Plausibilität erlangen wird die Deutung der *Walpurgisnacht* als kirchenkritisch-auflärerische Satire schließlich durch eine eingehende Auseinandersetzung mit der räumlichen Struktur der Szene. Topographisch lässt sich nämlich feststellen, dass diese gar nicht auf dem Brocken spielt, sondern unterhalb, weshalb ein Satan gar nicht auftritt: Das Zentralmotiv der Sabbatliturgie wird ausgespart, inszeniert wird hier ein Hexensabbat ohne Satan, eine Orgie ohne Höhepunkt – eine ‚teuflische Komödie‘.

Dass nun in der *Klassischen Walpurgisnacht* eine ähnlich pantheistische Perspektive eingenommen wird wie in der ‚Heiden-Hälfte‘ der Ballade,

30 Morris, Max: Die Walpurgisnacht, S. 698. In: Euphorion 6 (1899), S. 683–716. „Zeitsatire und Gesellschaftskritik“, schreibt auch Schöne, „wären hier zu einem Finale von höllisch-obszöner, wüstiger Großartigkeit geführt worden – hätte der Großherzogliche Minister das zu seiner Zeit und für seine Person freilich kaum Vorstellbare tatsächlich unternommen und dieses Textstück eingebracht in das Drama, das zum Zentralheiligtum der deutschen Nationalliteratur geworden ist“. Vgl. Schöne, Albrecht: Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult, S. 153.

lässt sich etwa daran erkennen, dass als einzige menschliche Figuren – inmitten des Pantheons der griechischen Naturgeister – Thales und Anaxagoras auftreten, zwei vorsokratische Naturphilosophen, die Schöpfungstheorien diskutieren; sie scheinen die Position der heidnischen Druiden zu vertreten, dass die Physis alldurchgöttert ist. Ein Höhepunkt der *Klassischen Walpurgisnacht* ist zweifellos der von Thales pathetisch vorgetragene (und bemerkenswert interpunktierte) Naturhymnus (V.8435f.):

Alles ist aus dem Wasser entsprungen!!

Alles wird durch das Wasser erhalten!

Es nimmt nicht wunder, dass hier Neptunismus („Wasser“) und Pantheismus („Alles“) in einem Atemzug genannt werden, entspricht diese Verbindung von antiker und moderner Naturphilosophie doch der Tendenz derjenigen, die im Zuge des Pantheismusstreits der 1780er Jahre die Philosophie des Spinoza vor dem Vorwurf des Atheismus zu verteidigen suchten: Es war Gotthold Ephraim Lessing, der das System vom Gott-Welt-All als erster mit der antiken naturphilosophischen Formel *Ἐν καὶ Πᾶν* („Eins und Alles“) von Heraklit in Verbindung brachte³¹; vor allem Herder folgte ihm in seinem auf den Pantheismusstreit Bezug nehmenden Werk *Gott* (1787), in dem das philosophische System Spinozas außerdem dynamisch modelliert wird von einem ‚Alles ist (in) Gott‘ zu einem ‚Alles wird (in) Gott‘. In Goethes *Klassischer Walpurgisnacht* gleichsam scheint Heraklits berühmter Satz vom *πάντα ῥεῖ* („alles fließt“) pantheistisch revitalisiert zu werden, insbesondere beim Fest am Meer, am Ende der Szene, wo „All-Alle“ (V.8484) unisono die Genese des Homunkulus – ein ‚werdender Gott‘ – besingen. Ein eben solcher dynamischer Pantheismus aber, so Lösch, liegt nun aber auch dem romantischen Konzept der

31 In seinem 1785 veröffentlichten Buch *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* berichtet Friedrich Heinrich Jacob, der den Spinozismus als rationalen Atheismus aburteilte, dass Lessing – nach der Lektüre von Goethes *Prometheus* – ausgerufen haben soll: „*Ἐν καὶ Πᾶν!* Ich weiß nichts anderes“. Jacobi: „Da wären Sie ja mit Spinoza ziemlich einverstanden“. Lessing: „Wenn ich mich nach jemand nennen soll, so weiß ich keinen andern“. Vgl. Scholz, Heinrich (Hrsg.): *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*. Berlin 1916, S. 77.

„neuen Mythologie“ zu Grunde³², welches schon für die Konzeption der „Allvater“-Motivik der *Walpurgisnacht*-Ballade eine Rolle spielte. Dass die *Klassische Walpurgisnacht* auch ein romantisches Gedicht ist, legt schon Goethes Skizze zum *Faust II* mit dem Titel *Klassisch-romantische Phantasmagorie* (1826) nahe, aber auch die zahlreichen Bezüge in der Druckfassung auf die antike Mystik (V.7420: „Eleusis“, V.7471: „Manto“, V.7493: „Orpheus“ etc.). Zudem lässt sich die Hauptfigur des Dramas, Faust, mit der ‚Heiden-Hälfte‘ der Ballade in Beziehung bringen, wenn er als „Ritter“ (V.7053) auftritt, als mittelalterlicher Nordmann auf der Suche nach der Minnedame, der im Folgeakt als Heerführer Germanenstämme gegen Menelaos in den Kampf schickt (V.9466ff.); die Heidenpriester der Ballade ihrerseits senden „wackre Männer“ aus.³³ Ausgehend von der Erkenntnis, dass die *Klassische Walpurgisnacht* – jener wundersame Neotyp von der Walpurgisnacht – ein Stück ist, in dem dynamisch-pantheistische Naturphilosophie und romantische Ästhetik miteinander in Beziehung treten, soll schließlich eine neue Deutung dieser Szene als ein „neuer Mythos“ nach dem Modell der frühromantischen Poetik präsentiert werden.³⁴ Hier gilt es, Goethes völlig frei erfundene Walpurgis-Variante in dem von ihm und Herder entwickelten, von der romantischen Idee einer „neuen Mythologie“ und „neuen Religion“ beeinflussten Programm einer ‚pantheistischen Moderne‘ zu kontextualisieren. Dieses Programm sah nämlich vor, um es spitz zu formulieren,

32 Vgl. Lösch, Walburga: Der werdende Gott. Mythopoetische Theogonien in der romantischen Mythologie. Berlin 1994, z. B. S. 9ff.

33 „Befiel den Krieger in die Schlacht“ (V.6937), leitet Homunkulus in der vorangehenden Szene *Laboratorium* das Thema „klassische Walpurgisnacht“ (V.6941) ein – der „Krieger“ in der *Klassischen Walpurgisnacht* ist kein heidnischer Wächter, kein Harz-Sachse, sondern Faust selbst.

34 Dass sich Goethe bei der Konzeption der *Klassischen Walpurgisnacht* (um 1830) ausgerechnet an dem frühromantischen Modell einer „neuen Mythologie“ orientiert haben soll, erscheint schon insofern gar nicht abwegig, als dass dieses ja um 1800 aufgeworfen und rege diskutiert wurde, übrigens auch von Goethe, zu einer Zeit also, die man getrost als die ‚Walpurgis-Jahre‘ Goethes bezeichnen kann, entstanden hier doch *Die Erste Walpurgisnacht*, die *Walpurgisnacht* und der *Walpurgisnachtstraum* des *Faust I* sowie erste Entwürfe zum *Faust II*, in dem es wiederum von neuen Mythen nur so wimmelt (Helena, Mütter-Mythos, Homunkulus etc.).

durch das Medium der Mythopoesie eine ‚Renaissance der Heidengötter‘ einzuleiten und eine ‚ursprüngliche Weltharmonie‘ wiederherzustellen, freilich unter der Schirmherrschaft einer Aufklärung und Religion vereinigenden Pantheismus.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die *Klassische Walpurgisnacht* als ein Gedicht deuten, das eine Sonderstellung im *Walpurgisnacht*-Gesamtkomplex von Goethe einnimmt, weil es nicht vergangene Geschichte rekapituliert, sondern auf die Gegenwart und Zukunft ausgerichtet ist, gleichsam als Abschluss einer poetischen Ideengeschichte der Walpurgisnacht. Denn wie es sich in der „Weltgeschichte“ immerfort ereignet, dass ein „Altes“ durch ein „Neues“ verdrängt wird, etwa ein Heidenkult (*Die Erste Walpurgisnacht*) von einem Hexensabbat (*Faust I-Walpurgisnacht*), so hat hier Goethe selbst in die Ideengeschichte eingegriffen und eine neo-mythologische Walpurgisnacht als Paradigma für die Goethezeit hervorgebracht (*Klassische Walpurgisnacht*).