GOETHES FAUST

IN NEUER DEUTUNG

28/10/77

Geschenk aus dem Nachlaß
Prof. Jan A l e r
(Amsterdam)
* 1910 + 1992

WILHELM BÖHM · GOETHES FAUST IN NEUER DEUTUNG

WILHELM BÖHM

GOETHE'S FAUST
IN NEUER DEUTUNG

Ein Kommentar für unsere Zeit

VERLAG E.A. SEEMANN KÖLN

227138

BVB

38

Technische Universität Dresden
Universitätsbibliothek
Zweigbibliothek 2610

29. JAN. 1996

GK

4531

B 671

1.—4. Tausend

Copyright 1949 by E. A. Seemann, Köln

Einbandentwurf: Heinrich Hussmann, Köln

Druck: Ludwig Leopold, Bonn

95.8.86 492.007

DER DEUTSCHEN JUGEND
im Andenken an meinen Sohn
Eckart-Friedrich

VORWORT

Seit Jahrzehnten hat sich in der Auslegung des „Faustischen“ eine Überlieferung ausgebildet, die zwar im Einzelnen viele Abweichungen aufweist, aber als Ganzes im Faustwerk ein eindeutig positives Bekenntnis Goethes zur Menschlichkeit seines Helden sieht. Dieser Auffassung entgegen schrieb ich im Jahre 1932 ein jetzt vergriffenes Buch mit dem herausfordernden Titel „Faust der Nichtfaustische“ (Halle, 1933). Es haben sich daraufhin neue Spielarten der Auslegung gebildet, die meiner Auffassung auszuweichen suchen. Unter dem Eindruck des gegenwärtigen Kulturverfalles mehren sich neuerdings die Stimmen, die, auch ohne Kenntnis meines Buches, in vielem sich in sehr ähnlichem Sinne wie ich aussprechen. Ich habe unter dem Titel „Faustdeutung heute“ mich mit den etwa 80 Autoren der in nicht weniger als ein Dutzend Richtungen sich aufspaltenden Faustliteratur der letzten Jahre in einem größeren Manuskript auseinandergesetzt. Dessen Drucklegung wurde zunächst durch die Zensur der Ostzone vereitelt und sei nun vertagt, bis der Gesamtertrag des Goethegedenkjahres an Faustliteratur übersehbar ist.

Inzwischen wurde es mir vordringlicher, den Wünschen vieler Anhänger, die ich in Hochschulvorlesungen, Arbeitsgemeinschaften der Volkshochschule und Vorträgen für meine Auslegung gewonnen habe, mit einem ausführlichen Kommentar der Dichtung selbst entgegenzukommen. Worauf es bei dem Angriff auf das Faustische hinauswill, möchte ich dem neu hinzutretenden Leser nicht bereits im Vorwort verraten. Jedenfalls soll der Titel nicht zu der Annahme verführen, daß die Erfahrungen unserer Gegenwart in Goethes Sinngebung des Faustischen hineininterpretiert werden, sondern darauf hinweisen, daß Goethes überzeitliche Sicht auch dem Gegenwartsmenschen zur Mahnung werden muß.

Dieser Kommentar versucht bei allem Anspruch auf wissenschaftliche Fundierung, ohne belastenden wissenschaftlichen Apparat auszukommen. Allgemeine Erörterungen sind in Exkursen zusammengefaßt. Im Wesent-

lichen soll eine einfache Nacherzählung gegeben werden, die die Dialogführung Szene für Szene analysiert und gleichwohl vom Leser verlangt, daß er den Goethetext damit vergleicht, so daß er ständig nachprüfen kann, daß die Deutung mit der Dichtung Fühlung behält. Wenn die überlieferte Auslegung viel über das Werk und wenig aus dem Werk heraus spricht, soll hier Goethes eigentliche Haltung zum Faustischen aus zwanglosen Reflexionen über den Text unter Ausblicken auf des Dichters übrige Gedankenwelt organisch entwickelt werden. Von hier aus war durchgehend auf die abweichenden Auslegungen zu verweisen.

Die Arbeit der Erklärer von Einzelheiten, die den Gebrauch eines Reallexikons ersetzen will, soll nicht überflüssig werden; wenn gleichwohl gelegentlich Anmerkungen eingeflochten werden mußten, so fühle ich mich den Glossen von G. v o n L o e p e r im 12. und 13. Band der Hempelschen Klassikerausgabe und seinen Vermittlungen Düntzerscher Ergebnisse besonders verpflichtet. Beider Fleiß hat auch den modernen Glossatoren die Grundlage geschaffen.

Diese Schrift ist der deutschen Jugend gewidmet. — Unsere Gegenwart hat eine Überprüfung des noch überwiegend aus bourgeois Zeiten stammenden Goethebildes nötig, um bei der Vielgestalt der Goetheschen Ausdrucksmöglichkeiten zu seiner heilbringenden Humanität den Zugang zu finden.

Hannover, am 22. März 1949.

Wilhelm Böhm

INHALT

VORWORT

ERSTES BUCH: FAUSTS ERDENWEG

Erster Abschnitt: Bis zum Teufelspakt

A. FAUSTS PROBLEMATIK

1. Natur und Zauberbuch	14
2. Wagner	25
3. Der Ostermorgen	27
4. Der Osterspaziergang	31

B. EXKURSE

1. Schuld als moralische Krankheit	36
2. Moral und Ästhetik	40
3. Wertgehalte des Dramatischen	41
4. Goethe als Menschheitskritiker	45
5. Faust als Rhetoriker	48

C. DER PAKT

1. Mephisto als Fausts schlechteres Ich	51
2. Der Pudel	54
3. Mephistos Scheinangriff	54
4. Mephistos Sieg	61
5. Das Kompositionsprinzip des Werks	76
6. Nachtrag: Die Schülerszene	80

Zweiter Abschnitt: Die Weltfahrt

I. DIE KLEINE WELT

A. ZWEI ÜBERGANGSSCENEN

1. Auerbachs Keller	83
2. Hexenküche	85

B. DIE GRETCHENTRAGÖDIE

1. Bis zum ersten Kuß	88
2. Das Weitere	93
3. Die Walpurgisnacht	99
4. Das Ende	103

II. DIE GROSSE WELT

A. EINGANG

B. ZWEI SCHWANKE AM KAISERHOFE

1. Das Papiergeld	113
2. Die Mummenschanz	119
3. Lustgarten	132

C. EXKURS. Der Unterschied des I. und II. Teiles

D. DER HELENAKOMPLEX

1. Helena am Kaiserhof	147
a. Die Mütterszene	147
b. Zwischenspiel	152
c. Der Festakt	153

2. Wagners Homunkulus	157
a. Übergang	157
b. Homunkulus' Geburt	160
3. Die Klassische Walpurgisnacht	163
a. Ouverture	163
b. Die Fausthandlung	165
c. Die Mephistohandlung	170
d. Die Homunkulushandlung	174
Die friedlose Erde	174
Das Meeresfest	177
4. Helena in Hellas	185
a. Der Übergang vom 2. zum 3. Akt	185
b. Helena in Sparta	187
c. Helena und Faust	194
d. Euphorion	200
e. Die Katastrophe	205
E. TECHNIK UND KRIEG	
1. Übergang	212
2. Der neue Plan	214
3. Das teuflische Mittel	219
4. Die Schlacht	222
5. Nach dem Sieg	229
F. PHILEMON UND BAUCIS	
1. Die Düne	234
2. Der Tyrann	236
3. Schuldfrage	240
Dritter Abschnitt: Das Abenteuer des Gewissens	
1. Der Übergang	242
2. Reue, Sorge, Trotz	244
3. Das letzte Vorgefühl	252
ZWEITES BUCH: VON GOTT HER GESEHEN	
A. ALLGEMEINES	
1. Himmel und Erde	267
2. Philosophischer Exkurs	268
B. DER PROLOG IM HIMMEL	274
C. DIE TRAGIKOMÖDIE MEPHISTOS	285
D. DER EPILOG IM HIMMEL	
1. Himmel und Erde	292
2. Die Liebe von oben	294
3. Der Weg nach oben	298
ERSTER ANHANG. Über Faustdeutung	
1. Ältere Faustdeutung	308
2. Heutige Faustdeutung	310
ZWEITER ANHANG. Goethe über Faust	
1. Das Gespräch mit Luden	317
2. Über Idee und dichterische Behandlung	319
3. Das anonyme Publikum	336
4. Das Vermächtnis	343
ABSCHLUSS	346

ERSTES BUCH
FAUSTS ERDENWEG

FAUSTS ERDENWEG

Der 1808 erschienene, nach vielen Entwicklungsstufen abgerundete „Erste Teil“ der Fausttragödie ist eingeleitet durch einen „Prolog im Himmel“, während der zweite 1832 erschienene Teil mit einer Szene ausklingt, die nicht ganz zutreffend, aber schlagkräftig als „Epilog im Himmel“ bezeichnet wird. Alles, was zwischen beiden Szenen liegt, sei als „Fausts Erdenweg“ zusammengefaßt.

Im „Prolog“ stehen die Verse: „Es irrt der Mensch, solange er strebt“ und „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt“. Aus göttlichem Munde kommend, sind diese Worte Orakel und als solche dunkler, als man gewöhnlich annimmt. Z. B. wird ein menschlicher Logiker den Begriff eines „dunklen Drangs“ mit dem des „Wohl-Bewußtseins“ schwer widerspruchslos vereinen können. Orakel gelten für Kommendes, doch enthüllt sich uns erst ihr eigentlicher Sinn, wenn diese Zukunft sich vollendet hat und zur Vergangenheit geworden ist. Deshalb sei der Prolog erst im Zusammenhang mit dem Epilog betrachtet, nachdem angestrebt worden ist, Fausts irdische Existenz allein aus irdischer Sicht zu erhellen.

„Fausts Erdenweg“ ist in drei Hauptabschnitte von recht ungleicher Länge zu gliedern. Durch den zweiten geht der Schnitt zwischen dem Ersten und Zweiten „Teil“, der auf den ungleichen Fortschritten des Dichters an seinem Lebenswerk beruht und nicht notwendig in der Führung der Handlung begründet ist. — Die Einzelszenen werden in der folgenden Darstellung nach inhaltsbestimmten Abschnitten zusammengefaßt. Der erste reiche bis zu Fausts Pakt mit Mephistopheles. In ihm ergibt sich die nachfolgende Untergliederung.

ERSTER ABSCHNITT BIS ZUM TEUFELSPAKT

A. FAUSTS PROBLEMATIK

1. Natur und Zauberbuch

Die ersten 248 Verse der Anfangsszene gehören zum Bestande der ältesten uns bekannten Niederschrift zum Faustwerk. Dieser sogenannte „Urfaust“, den Goethe von Frankfurt nach Weimar mitbrachte, bedeutet keineswegs schon die Urkonzeption des Werkes und ist andererseits so wesentlich in das vollendete Werk eingegangen, daß er den Schlüssel zum Ganzen bildet.

„Nacht. In einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulte.“ Er stellt sich uns vor als ein Mann, der das Wissen aller vier Fakultäten mit heißem Bemühen durchaus studiert hat: zweifellos kein gewöhnlicher Mensch! Aber seine Worte sind von einem seufzenden „Ach!“ und einem klagenden „Leider“ begleitet, und dieses Leider gilt insbesondere der Theologie. Wir erfahren, daß er zehn Jahre seinen Studenten ein Scheinwissen beigebracht hat, und wir können nicht absehen, ob er dies von Anfang an aus Lässigkeit getan, oder ob erst jetzt diese Erkenntnis bei ihm durchgebrochen ist. Jedenfalls brachte sein heißes Bemühen ihm keine Befriedigung:

*Und sehe, daß wir nichts wissen können!
Das will mir schier das Herz verbrennen.*

Dieses erste, kurze Bekenntnis Fausts fordert eine erste, umso längere Besinnung des Lesers. Man könnte es als ein Zeugnis unstillbaren Forscherdrangs bewundern. In der Tat pflegt man hier, jene Orakel des Prologs im Ohr, das Kennzeichen des „Faustischen“ zu finden, um es positiv zu bewerten, ganz gleich, wie Faust sich entwickeln wird. Wer aber bestrebt ist, den „Erdenweg“ allein zunächst von der

Erde aus zu verstehen, wird sich erinnern müssen, daß ein solch unstillbarer Drang nicht überall auf Erden dazu führt, verzweifelt in die Abgründigkeit des Nichts zu starren.

Nicht auf jeden wirkt die Einsicht, nichts wissen zu können, so vernichtend, wie auf Faust. Sokrates stellte den Satz „Ich weiß, daß ich nichts weiß“ an den Anfang, um dem schwankenden Wissen feste Grundlagen zu schaffen. Descartes fand in fortgesetztem Zweifel den Boden seines Seins. David Humes Zweifel an endgültigem Wissen gestattete ihm, sich weltmännisch heiter im Leben zurechtzufinden. Der große Kant brauchte zehn Jahre seines Lebens, um zu beweisen, daß wir die Dinge an sich nicht erkennen könnten, und tat sich etwas zugute darauf, daß er dem Glauben Platz gemacht hätte, indem er das Wissen aufheben mußte. — Faust lebt in der Zeit des Humanismus, die ein überkommenes festes Glaubenssystem auflöste, in der unruhige Köpfe den Weltgeheimnissen neu auf der Spur waren, und von der Ulrich von Hutten sagte, daß es eine Lust in ihr zu leben sei.

Wenn also solche Geister aus dem Nichtwissen Frucht zogen, so erhebt sich für Faust die Frage, wenn die Wissenschaft seinen Forderungen nicht genügt, ob er denn wohl den Forderungen der Wissenschaft genüge? Sollte nicht gerade ein Geist, der das Wissen aller vier Fakultäten beherrscht, eher auf Prinzipielles stoßen, als ein Spezialist? — Gewiß, Goethe fühlte sich als Leipziger und Straßburger Student von der Unfruchtbarkeit des damaligen aufklärerischen wissenschaftlichen Universitätsbetriebes abgestoßen, aber er wurde zugleich um so empfänglicher für Wissen überhaupt und nahm Herders Anregungen begierig in sich auf, um sie selbständig zu verarbeiten. Wenn er aber seinen Faust nicht über das Universitätswissen hinaussehen läßt, obwohl dieser den dunklen Drang, darüber hinauszuwachsen, spürt, so müssen wir schon von Anfang an aufhorchen, ob der Dichter sich mit seinem Helden identifiziert.

Goethe nennt „problematische Naturen“ solche, die keiner Lage gewachsen sind, und denen keine genügt: „Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt.“ Die problematische Natur kann man auch das Sentimentalische im Menschen nennen. Schiller hat es als Sehnsucht nach der verlorenen Natur definiert. Sie kann den Menschen zu höchsten Gefühlen befähigen, aber auch in Abgründe versinken lassen, und sie kann selbstbetrügerisch ihn diese Abgründe überfliegen lassen, damit er desto sicherer abstürzt. — Goethe denkt bei seiner Definition an seinen Werther und nennt später

den Tasso einen gesteigerten Werther. Werther hätschelt sein von unglücklicher Liebe krankes Herz, und der Gesamttenor des Wertherromanes geht darauf aus, daß der Dichter damit ein Selbstbekenntnis von seiner eigenen Leidenschaft ablegt, um sich von ihr zu befreien. Als „Herausgeber“ der letzten Aufzeichnungen des zum Selbstmord Entschlossenen nennt er Werther ein über das andere Mal den „Bedauernswerten“. Werden wir also auch Faust bedauern, wenn er seinen von unglücklicher Weisheitsliebe kranken Geist hätschelt?

Wenn wir nunmehr über das erste Dutzend Verse des Werkes hinauslesen, offenbart sich zusehends, daß des Dichters Gefühle für seinen Helden geteilt sind; es ist, als ob er ihm eine Schuldhaftigkeit gegen sich selbst vorwerfe, so viel Teilnahme ihn auch begleitet. Gewiß, wie wenige vermögen so leidenschaftlich zu lieben wie Werther, und wie wenige gehen so hingeeben in die Irre wie der Gottsucher Faust?

Jede Problematik, also auch alle Widerstreite der Gefühle, sind vor die Probe gestellt, ob sie sich überbrücken lassen oder zum Auseinanderbrechen führen. Daß Faust sich gescheiter nennt als die anderen, die ihm Laffen und Pfaffen dünken, zeigt immerhin eine hohe Selbstschätzung; sind alle Doktoren, Magister und Schreiber in einen Topf zu werfen? Hat keiner etwas zu sagen, was auch Faust angeht? Er behauptet, daß ihn keine Skrupel noch Zweifel plagen; aber ist nicht alles, was er uns bisher verrät, ein einziger Skrupel und Zweifel? Faust kann also nur meinen, daß ihn in der Handhabung des Handwerklichen keine Skrupel plagen, aber daß er dieser Handhabung keinen Sinn zu geben vermag. Er scheint sich schlecht zu kennen, und wenn er sich weder vor Hölle noch Teufel fürchtet, verrät er damit nicht schon den Grund dafür, daß ihm auch alle Freud' entrissen ist? Goethe zum mindesten wußte schon als Stürmer und Dränger, daß Gutes nicht ohne Böses, Licht nicht ohne Schatten ist.

„Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen . . .“ Es handelt sich bei diesem „was Rechts“ um eine Wertung; das erläutert sich, wenn er weiterhin fordert, daß man doch etwas lehren müßte, die Menschen zu bessern und zu bekehren. Gewiß, eine Ethik, daß Tugend ein Wissen und lehrbar ist, ist anfechtbar, aber um solche Ethik anzufechten, muß man schon von einem „Du sollst, denn du kannst“ durchdrungen sein:

*Wer das Rechte kann, der soll es wollen,
Wer das Rechte will, der soll es können.
Und ein jeder kann's, der sich bescheidet,
Schöpfer seines Glücks zu sein im Kleinen.*

Weisheitssprüche so kategorischer Art formte Goethe in der Zeit, als er den Urfaust schrieb, zwar noch nicht; aber in Zeiten, als er solche Sprüche zu dichten begann, stand ihm auch fest, daß er den Faust seiner Jugend fortzusetzen hatte. So darf man eins wohl durch das andere ergänzen. Zweifellos zeigt ein Blick auf Goethes kritische Jugendversuche, die Rede „Zum Shakespeares Tag“, die Rezensionen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen und das Weitere, wie sehr er sich in resoluter Geistigkeit auf dem rechten Wege fühlte, wennschon er des eigenen Gemütes keineswegs immer Herr zu werden vermochte. —

Faust selbst freilich steht solcher Kategorik fern. Nicht, daß er keine Anrufe in seinem Inneren spürte, — er fühlt solche Mahnungen nur zu sehr, sonst wäre er nicht so verzweifelt, — aber er hat sich ja der Magie ergeben:

*Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund;
Daß ich nicht mehr mit saurem Schweiß
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß,
Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen
Und tu' nicht mehr in Worten kramen.*

Also von der Magie verspricht er sich die Lösung der mannigfachen Rätsel des Daseins mit einem Schlag, in einer Erleuchtung, die nicht einmal der Worte bedarf. Das ist ein übermenschliches, ein titanisches Verlangen, das Goethe in Sturm- und Drangzeiten gewiß nicht fern lag; aber schon sein Gottfried von Berlichingen mußte tragisch scheitern, obwohl er weit geringere Ansprüche an das Dasein stellte. Unsere Spannung wächst, was der Dichter mit diesem Faust vorhat.

Seit alten Zeiten scheidet man eine weiße Magie von einer schwarzen. Die weiße oder natürliche Magie ist ein geistiges Streben, sich aus der Welt des sinnlich Begrenzten in die Höhen des Geistes zu erheben. Man kann auch sagen: der Geister. Denn seit ebenso alten Zeiten symbolisierte sich der Glaube an das Geistige in einem Glauben an Geister, und zu Goethes Zeiten besonders war durch Swedenborg ein Geisterkultus hochmodern geworden. Die Magie vermag solche Geister zu beschwören, ja mit Zaubermitteln ihnen Offenbarungen abzugewinnen. In der Frage der Zaubermittel unterscheidet sich die weiße nicht von der schwarzen Magie; der Unterschied liegt im Zwecke: weiße Magie

geschieht aus heiterm Sinn und reinen Zwecken, aus ehrfürchtiger Religiosität, wennschon sie nicht die Ausdrucksformen der Kirche übernimmt; schwarze Magie ist der verwegene Versuch, Gott und der Natur Offenbarungen gewaltsam abzugewinnen, aus frevelhaft ungebändigtem Titanismus, sei es auch nur aus Trotz gegen die eigene Unzulänglichkeit. In der Geschichte der Farbenlehre sagt Goethe von der Magie des Johann Baptist Porta, die sogar ebenfalls „natürliche Magie“ genannt wird, sie „hofft mit demjenigen, was wir für tätig erkennen, weiter, als billig ist, zu wirken und mit dem, was spezifiziert vor uns liegt, mehr, als tunlich ist, zu schalten . . .“ Die schwarze Magie ist volkstümliches Symbol für die Ungeduld des Menschen, die Iphigenie religiös deutet, indem sie sich an die Götter wendet:

Gelassen hört

*Ihr unser Flehn, das um Beschleunigung
Euch kindisch bittet, aber eure Hand
Bricht unreif nie die goldnen Himmelsfrüchte;
Und wehe dem, der, ungeduldig sie
Ertrotzend, saure Speise sich zum Tod
Genießt.*

Daß das gleiche Zaubermittel und Zauberwort schwarz- und weißmagisch gebraucht werden kann, zeigt Goethes Ballade vom Zauberschüler, der aus Fürwitz und Geltungsdrang die Geister hervorruft, die er dann nicht los wird, während der Meister sie „zum Zwecke“ beschwört.

Aus Fausts bisherigen Worten geht noch nicht hervor, wie weit er sich klar ist, ob er auf weißem oder schwarzem Wege wandelt. Daß die Verzweiflung ihn dem schwarzen nähert, verrät uns Goethe mit den Worten:

*Auch hab' ich weder Gut noch Geld,
Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt;
Es möchte kein Hund so länger leben!*

Sie sind den Motiven verwandt, die den „Schatzgräber“ zur Zauberei drängen:

*Arm am Beutel, krank am Herzen
Schleppt ich meine langen Tage . . .
Und zu enden meine Schmerzen
Ging ich, einen Schatz zu graben . . .*

Diesen armen Teufel aber rettet die Vorsehung vor dem Bösen, ähnlich, wie Goethe zum „deutschen Gil Blas“ bemerkt, daß eine höhere Hand sich vorbehalten hat, unsichtbar einzugreifen und dem Verdüsterten, Trübseligen, im Augenblick Hilflosen über einige Schritte hinweg auf eine glatte Bahn zu verhelfen: ein holder Genius gibt dem Schatzgräber ein künftig Zauberwort mit der Seelendiätetik:

*Tages Arbeit, abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste . . .*

Faust kennt den schönen Lebensrhythmus nicht; er verbohrte sich fanatisch in Selbstzerstörung, und wir bangen in Furcht und Mitleid, ob sich die Problematik dieses Ausnahmemenschen zum Positiven oder Negativen entscheiden wird.

Aus so verzweifelterm Grübeln wird Faust abgelenkt, als zufällig der Vollmond sein Licht durch die trübenden Butzenscheiben auf sein Pult voll Bücher und Papier zu ihm hineinschickt. Ein holder Genius, wie im Schatzgräber, aber von Faust zunächst als trübseliger Freund mit dem Wunsche begrüßt, daß er zum letzten Male auf seine Pein schiene. Heißt das, daß Faust zu sterben wünscht, oder daß er von dem lieben Lichte erlöst werden möchte? Ja, er will erlöst sein:

*Ach! könnt' ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
Von allem Wissenqualm entladen
In deinem Tau gesund mich baden!*

Der Wunsch nach Gesundung in Licht und Luft zeigt ihm seine Studierstube in ihrer ganzen Verstaubtheit und Beengung, — ja, lebendige Natur, da Gott den Menschen schuf hinein, — Rückkehr zur Natur! — Sehnsucht nach der verlorenen Natur! Da löst sich's:

Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!

Wir jubeln mit ihm auf und sehen ihn schon emporspringen und zu Hut und Stock greifen und ins Weite treten!

Aber was geschieht? Im gleichen Zuge, mit dem Bindewort „Und“ ganz selbstverständlich hinübergleitend, haftet er am Zauberbuche des weißen Magiers Nostradamus, das — wiederum — zufällig vor ihm liegt:

*Und dies geheimnisvolle Buch,
Von Nostradamus' eigner Hand,
Ist dir es nicht Geleit genug?*

Der rettende Entschluß ist vergessen! Was braucht er Geleit, um in die Natur zu fliehen? Um die Worte der *Magia naturalis* zu begreifen, müßte ihn die Natur selbst leiten! Von neuem bangen wir, wenn er vom Buche schwärmt:

*Erkennest dann der Sterne Lauf,
Und wenn Natur dich unterweist,
Dann geht die Seelenkraft dir auf,
Wie spricht ein Geist zum andern Geist.*

Faust hat dem Weisen, der aus der Natur lebt, die Voraussetzung entzogen; das sind ja nur noch schöne Worte, die da aus seiner Brust emporlodern! Noch ehe er das Buch überhaupt aufgeschlagen hat, berauscht er sich am Vorgefühl des Genusses. den er sich von ihm verspricht. Halten wir das Wort Vorgefühl fest; es wird uns noch oft begegnen.

Zwischen den Versen „Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!“ und „Und dies geheimnisvolle Buch . . .“ tut sich jäh ein Abgrund auf: der Abgrund zwischen Denken und Tun. Hier ist dem Leser von Goethe eine Mahnung gestellt, an der er nicht ungestraft vorbeigehen darf, wie dies durchgängig in der herkömmlichen Auslegung geschieht, wenn sie sich überhaupt um Einzelheiten des Textes bekümmert. Wer hier nicht stutzt, geht der Möglichkeit, das Werk zu verstehen, grundsätzlich verlustig. In Wilhelm Meisters Wanderjahren sagt Montan: „Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit, von jeher anerkannt, von jeher geübt, nicht eingesehen von einem jeden. Beides muß wie Aus- und Einatmen sich im Leben ewig fort hin und wieder bewegen; wie Frage und Antwort sollte eins ohne das andere nicht stattfinden. Wer sich zum Gesetz macht, was einem jeden Neugeborenen der Genius des Menschenverstandes heimlich ins Ohr flüstert, das Tun am Denken, das Denken am Tun zu prüfen, der kann nicht irren, und irrt er, so wird er sich bald auf den rechten Weg zurückfinden.“ Ferner heißt es: „Es sind nur wenige, die den Sinn haben und zugleich zur Tat fähig sind . . .“, oder: „Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste . . .“, oder: „Jedes ausgesprochene Wort erregt Gegensinn . . .“ und so noch Vieles.

Schließlich werden solche Tatsachen von Goethe noch mit Werturteilen verbunden; in „Shakespeare und kein Ende“ wird „das schöne Gleichgewicht zwischen Sollen, Wollen und Vollbringen“ gepriesen: „Ein beharrendes Sollen ist lästig, Unvermögen des Vollbringens fürchterlich“.

Im Mißverhältnis zwischen Denken und Tun, in dieser „Disproportion“, liegt das Manko der problematischen Natur Fausts, die Schuld Faustens gegen sich selbst. Diese innere Schuldhaftigkeit ist die Idee des ganzen Werkes, die Goethe bereits in der Exposition mit unübersehbarer Klarheit herausstellt, und die doch von denen übersehen wird, die sich durch Fausts Selbstberauschungen selber berauschen lassen. Solche Leser halten es aus irgend einem Vorurteil für unvereinbar mit dem Namen Goethes, daß ein Dichter den bejahenswerten Gehalt, der aller großen Dichtung eignen muß, auch mittels eines fragwürdigen und düsteren Inhalts lebendig werden lassen kann.

Mit magischem Anruf an die Geister schlägt Faust das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmos, — zufällig! und dem entsprechen die Worte „Auf einmal!“ und „Neu“ und „Jetzt erst“, die in Fausts Vokabular neben „Jetzt“ und „Hier“ und „Schon“ unentbehrlich sind und bis zum Schluß wiederkehren. Die Wonne jungen heiligen Lebensglücks fragt: „War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb?“, um sich in wenigen Versen bis in ein „Bin ich ein Gott?“ zu übersteigern: So ist in diesem — faustischen — Temperament die manische Möglichkeit ebenso grenzenlos, wie die depressive. —

Ich schau' in diesen reinen Zügen

Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen . . .

Aber wollte Faust nicht die wirkende Natur an seinem Körper erproben? Immerhin, in diesem Augenblick schaut er alle Wirkenskraft und Samen, die er gesucht hat. Und wenn er nun seinen allgemeinen Eindruck ausmalt, so analysiert er in der Tat die prästabilisierte Harmonie Leibnizens und rührt an das Mysterium des Totalen:

Wie alles sich zum Ganzen webt . . .

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen . . .

Harmonisch all das All durchdringen!

Dieser Faust ist wahrhaft genialer Aperçus fähig! Aber wieder eilt sein Geist zu weit seinem Gemüt voraus. Wie könnte es auch anders sein, wenn ein Aperçu nicht, wie Goethe so oft verlangt, in Grund und Folge eingebaut ist. Jähester Niederbruch folgt diesem Selbstgenuß des

Schauspiels vom Makrokosmos: „Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!“ Nach neuen Aufschreien der Hilflosigkeit schlägt er unwillig die Blätter des Buches um, und wir möchten uns ins Mittel legen und ihn mahnen, daß er mit der Ungeduld des Unwillens nicht zum Frieden kommen wird, und daß Bücher nicht zu ziellosem Blättern da sind. Aber schon haftet er am Zeichen des Erdgeistes.

Die Symbole des Makrokosmos und des Erdgeistes unterscheiden sich, wie Faust gewiß dumpf empfindet, wie ein Grundprinzip und seine Anwendung. „Du, Geist der Erde, bist mir näher . . .“ Freilich ist auch diese Anwendung noch so allgemein, daß sie den Unterschied nicht klärlichst widerspiegelt. Beiden ist der philosophische Gedanke von der Einheit in der Vielheit, im Mannigfaltigen, gemeinsam. Der Erdgeist stellt sich später vor als personifiziertes Symbol der Einheit polarischer Gegensätze: Hier (gleichmäßige) Lebensfluten, dort (sprunghafter) Tatensturm, auf und ab, hin und her, Geburt und Grab; über ihnen erwächst die Einheit einem ewigen Meer gleich, als wechselnd Weben, glühend Leben, und die Einheit des Schöpferischen auf Erden ist zeitlich und zugleich räumlich, wie ein Gewebe. Es besteht aus Zettel und Einschlag, ein Bild, das Goethe auch sonst gern gebraucht, und dies einheitliche Gewebe schafft der Erdgeist am sausenden Webstuhl der Zeit und wirkt der Gottheit lebendiges Kleid. Nichts anderes besagte das Bild von den Himmelskräften im Makrokosmos, die auf und nieder steigen und sich die goldnen Eimer reichen. Was Faust erst nur flüchtig entzückte, wird in der Wiederholung zu leidenschaftlich nachhaltiger Ekstase. Wenn er zuvor „Auf einmal“ sich vermaß, über den Allgott zu sich selbst als Gott zu kommen, so fühlt er sich jetzt sofort als Mensch vollendet: „Schon fühl ich . . ., Schon glüh ich . . .“. Ja, er fühlt sich vor als der mutige Mensch, der wertfrei das Leben ergreifen wird, ganz gleich, ob es Glück oder Wehe der Erde ist, und der sich mit Stürmen herumschlagen und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zagen zu können wähnt. Aber ehe er selbst sich wieder der Schwäche der Pathetik seines neuen Vorgefühls bewußt werden kann, wird diese erneute Hybris vor eine entschiedenere Bewährungsprobe gestellt: der Erdgeist kündigt sich persönlich an!

Das Licht des Mondes und der Lampe schwindet, es dampft, rote Strahlen zucken um sein Haupt, ein Schauer wölbt sich, Faust fühlt, daß sich der erflehte Geist nähert, und sofort ist er so ungeduldig, daß er den Herannahenden noch obendrein mit magischem Zauberwort zwingen zu müssen glaubt, sich zu enthüllen, und darüber hinaus den

Preis des Lebens zu zahlen bereit ist. Aber dieses sein Leben straft den Überschwenglichen Lügen, denn Faust erträgt das schreckliche Gesicht des Erdgeistes nicht und bricht zusammen.

Dieser grüßt Faust mit Tönen des Schmerzes über den Mißbrauch seiner Würde:

*Mich neigt dein mächtig Seelenflehn,
Da bin ich! — Welch erbärmlich Grauen
Faßt Übermenschen dich! Wo ist der Seele Ruf? . . .*

Hier also das Wort vom Übermenschen, das Goethe auch in der „Zueignung“ vor seiner Gedichtsammlung für den gebraucht, der die Pflicht des Mannes zu erfüllen versäumt, und dessen moralischen Gehalt Nietzsche entleert hat.

Das strafende Wort vom furchtsam weggekrümmten Wurm erregt Fausts Trotz: „Soll ich dir, Flammenbildung, weichen? Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!“ Ist dieser Trotz edel oder vermessen? Dies zu ergründen stellt ihn der Erdgeist auf die Probe, indem er ihm sein Wesen, jene Einheit in der Gegensätzlichkeit, enthüllt, und nun erfahren wir von neuem, woran es bei Faust liegt, daß er der Wissenschaft nicht genügen kann: nicht die Spannung zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit kann er in seiner Ungeduld begreifen, nachdem er doch vor dem Zeichen des Makrokosmos so nahe daran gerührt hat, sondern das Wort: „Der du die weite Welt umschweifst, geschäftiger Geist . . .“ trifft die Mannigfaltigkeit allein, ohne die Einheit. Und wenn er aus dieser Unzulänglichkeit heraus sich dem Geist nahe zu fühlen wagt, so muß dieser folgerichtig sein Verdikt über ihn aussprechen: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ Während der Erdgeist verschwindet, mischt sich wieder titanischer Trotz in die wimmernde Verzweiflung des Zusammenbruchs Fausts. Woher nimmt er den Anspruch, Ebenbild der Gottheit zu sein, wenn er den Erdgeist, diese Teilmonade, die das getreue Ebenbild der Urmonade ist, mit einem „nicht einmal dir?“ herabsetzt?

Man muß sich schon die Mühe nehmen, sich etwas in die Tatsache zu vertiefen, daß in diesem Dialog Faust vom Erdgeist vor das Kernproblem aller philosophischen Metaphysik gestellt wird, und daß er versagt, wie er dem Wissen aller vier Fakultäten nichts abgewinnen konnte, daß aber darüber hinaus der Dichter dieses Dialogs seinem Leser zumutet, sich nicht nur von Worten tragen zu lassen, sondern daß man diese in ihrer Tragweite für den Aufbau der Handlung verstehen

und überdenken muß. Wenn Goethe im Alter für das Verständnis seines Werkes vielfach betont, daß der Leser zu „supplieren“ fähig sein müsse, so gilt es, bei solchen Einzelheiten anzufangen. Wer nicht begreift, daß der Erdgeist mit seiner harten Verdammung Fausts recht hat, wird auch nicht verstehen, daß Fausts hohe Worte des Vorgefühls eine Schuld ihres Sprechers gegen sich selbst waren, daß er sich an seiner eigenen Pathetik berauscht hat. Goethe sagt einmal: „Lüsternheit ist ein Spiel mit dem zu Genießenden und dem Genossen“. In seinen Vorgefühlen läßt Faust hier wie später noch oft diese Schuld der Lüsternheit auf sich.

Paralipomena, Überbleibsel, nennen wir nachgelassene Notizzettel und Entwürfe Goethes zum Faust, von denen zum Ersten Teil weniger erhalten sind, als zum Zweiten. Im „Paralipomenon I“, einem Schema zum ganzen Werk aus der Zeit, da Goethe sich 1797 an die Fortsetzung der lange liegen gebliebenen Arbeit machte, geht der Dichter von den ersten Versen des Ganzen aus und notiert: „Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur“, — also etwa Fausts Worte „Schau alle Wirkenskraft und Samen . . .“. Er hat es, vor sich, zunächst nicht nötig, an Faust Kritik zu üben, wie wir es taten. Es folgt: „Erscheinung des Geists als Welt und Taten Genius. Streit zwischen Form und Formlosem.“ Hier wird der Streit der Gegensätze vorgedeutet, wie sie der Erdgeist später im Anfang seiner Selbstinterpretation ausführt. Der nächste Aphorismus: „Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form“ deutet auf Fausts Einseitigkeit hin: „Der du die weite Welt umschweifst . . .“. Wenn es dann aber heißt: „Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt“, so setzt hier Goethes Kritik an Faust ein; der Satz müßte eigentlich mit einem „Aber“ oder „Und doch“ beginnen. „Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen“ ist Notiz des Dichters für sich selbst, daß er den ganzen Dialog als eine Kritik an seinem Helden zu gestalten sich vornimmt.

Eben diese Kritik läßt Goethe den Leser nur indirekt fühlen; er will, daß er sie selber suche. Er will nicht Moral predigen, daß man Absicht merkt und verstimmt wird. Er hüllt sie in die blendende und verführerische Rhetorik Fausts, die nicht nur diesen selbst berauscht, sondern auch den allzu harmlosen Leser berauschen muß.

2. Wagner

Goethe hat in lyrischen Bekenntnissen seiner Liebesqualen sich selbst auf empfindsame Weise zu erlösen gesucht. Wenn in „Willkommen und Abschied“ bei der Trennung der Liebenden kommendes Verhängnis sich unheimlich meldet, so übertönt er diese Stimmung:

*Und doch, welch Glück, geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch ein Glück!*

Den Vorwurf an Lili „Warum ziehst du mich unwiderstehlich, Ach! in jene Pracht . . .?“ hebt er auf:

*Reizender ist mir des Frühlings Blüte
Nun nicht auf der Flur,
Wo du Engel bist, ist Lieb und Güte,
Wo du bist, Natur.*

Auch in „Warum gabst du uns die tiefen Blicke . . .?“ klagt er erst das Schicksal an, um zu schließen:

*Glücklich, daß das Schicksal, das uns quälet,
Uns doch nicht verändern mag.*

Aber seine Liebe zu Friederike, zu Lili, zu Charlotte scheiterte! . . . Diesen Bewußtseinsschleier leiht er mehrfach auch seinem Faust; so gleich nach dessen Zusammenbruch: Denn wenn das Klopfen des Famulus Faust jäh in die Wirklichkeit ruft, so ist es unfassbar, daß dieses aufwühlende Erlebnis der Einsamkeit ihm sofort als „schönstes Glück“ und als „Fülle der Gesichte“ erscheint, auf Grund dessen er den Ankömmling als „trockenen Schleicher“ abtun möchte.

Zwar hat Faust in gewissem Sinne mit dieser Charakterisierung Recht, aber nur in gewissem Sinne. Denn Faust ist ein Reicher, und Wagner ein Armer. Aber dieser Reiche weiß mit seinem Reichtum nichts anzufangen, und dieser Arme sucht mit seinem bescheidenen Pfund nach Kräften zu wuchern. Man soll doch nicht vergessen, daß Wagner in seiner Einfältigkeit ein herzensguter Kerl ist; er ist sich seiner Grenzen bewußt, er weiß, daß er Führung braucht, von der er „profitieren“ kann. So schaut er zu seinem Meister, von dessen Abgründen er nichts ahnt, in Dankbarkeit und Ehrfurcht auf. Es ist ihm ganz selbstverständlich, wenn er ihn nachts im Zimmer laut reden hört, zu ihm hineinzugehen und eine Konversation zu beginnen. Natürlich kann das laute Reden nur Deklamation eines griechischen Trauerspiels bedeuten,

und so selbstverständlich erscheint ihm seine Annahme, daß er den Angeredeten garnicht erst der Verlegenheit aussetzt, ihn zu korrigieren. So bescheiden schneidet er ein Thema nach dem andern an, daß Faust, der ja doch mit sich selbst genug zu tun hätte, garnicht anders kann, als ihn anzunehmen und zu führen.

Und wie weiß Faust zu führen, wenn er ein inferiores Objekt hat, an dem er seine Überlegenheit spielen lassen kann! Wie so ganz plötzlich kann er bei der Sache sein, nachdem er Wagners naiven, vom hl. Gregor von Nazianz zwar bitter ernst gemeinten Sprung vom Pfarrer auf den Komödianten mit einem galligen Witz quittiert hat.

Freilich diese Galligkeit bleibt während aller seiner weiteren Ausführungen, wenn auch der Witz nun echt faustischer Pathetik Platz macht, — Pathetik des Widerspruchs in jedem Falle, dessen Radikalismus die viele Wahrheit, die er gleichwohl in sich birgt, ins Unrecht setzt. Gewiß, Wagners These von der Lernbarkeit der Kunst, Menschen durch Überredung zu leiten, ist, als sophistisch, durchaus anfechtbar, wenn sie nicht aus dem Herzen kommt, und goldene Worte sind es, daß man den redlichen Gewinn suche und kein schellenlauter Tor sei, und daß der, dem's ernst ist, was zu sagen, nicht Worten nachzujagen braucht; und vollends der tönende Schluß von den unerquicklichen Reden, die so blinkend sind, „in denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt . . .“ Aber wie? Ist denn nicht Faust selbst der Mann der blinkenden Rede, deren Geist im Herzen keinen Grund hat? Spricht sich nicht Faust selbst das eigene Urteil? Rührt er nicht wieder an alle Wirkenskraft und Samen, ohne zuzugreifen?

Immerhin, Wagner ist in die Enge gedrängt und weicht mit der Hippokrates-Sentenz von der langen Kunst und dem kurzen Leben aus, um das Thema zu wechseln. Nächst dem rhetorischen Problem des Humanisten quält ihn das von den Schwierigkeiten der Quellenforschung. Doch woher nimmt Faust die Weisheit von der Nichtigkeit der Pergamente, wenn nicht aus eigener Seele Erquickung quillt? Etwa daraus, daß, als er in die Natur fliehen wollte, ihm des Nostradamus geheimnisvolles Buch Geleit genug schien? Aber Wagner bleibt hartnäckig und spricht vom Nutzen der Geschichte trotz allem, nicht ohne als echter Rationalist zu rühmen, wie herrlich weit wir es gegen die Weisheit der Alten gebracht haben. Also spricht Faust nicht nur vom Nachteil gewisser Geschichtsbetrachtung, sondern von der Geschichte überhaupt als Ort der Verdrehungen und Verhetzungen unter den Menschen, und als ob er selbst spürte, daß er seinen Schüler mal wieder

an der Nase herumführt, bricht er mit sanfter Ungeduld das Gespräch ab und setzt ihn gelinde vor die Tür, nur daß dieser noch Zeit gewinnt, ihm für den kommenden Ostermorgen einen gemeinsamen Spaziergang zur Fortsetzung der Debatte abzufordern.

Kurz ist der Epilog, den Faust ihm, angeekelt, nachschickt. Ist alles, was Wagner will, schales Zeug? Gräbt Wagner wirklich mit gieriger Hand, um sich mit Regenwürmern zu begnügen? Ist dieser Ärmliche wirklich der Ärmlichste von allen Erdensöhnen? Solche Hyperbeln täuschen Faust über die eigene Armut bei all seinem Reichtum. Er hat nun einmal keine Wertmaßstäbe.

3. Der Ostermorgen

„Doch ach! für diesmal dank' ich dir . . . Du rissest mich von der Verzweiflung los . . .“ Was nun? Faust ist weit entfernt davon, die Verzweiflung zu überwinden und aus der Lektion, die ihm der Erdgeist erteilt hat, eine Lehre für seine eigene Selbstbegrenzung zu ziehen. Ein neues Beispiel für Goethes virtuose Technik, den achtlosen Leser mit Selbstwidersprüchen Faustens zuzudecken, doppelt wirksam, weil der neue Sprung in einer Partie steht, die aus einer späteren Zeit stammt und sich eines getrageneren Versmaßes und einer stärker reflektierenden Sprache bedient, als das Weitere, das, ebenfalls aus verschiedenen Zeiten stammend, doch in den wendigen Hans-Sachs-Vers der ersten Konzeption eingebettet ist.

Im gleichen Zuge also, wie Faust die Überwindung der Verzweiflung behauptet, bricht sie verstärkt über ihn herein. Ja, er sieht, es war Vermessenheit, sich als Ebenbild der Gottheit und mehr als Cherub zu fühlen; er sieht, daß ihm die Kraft gefehlt hat, den Geist zu halten, den er angezogen hatte. Und wieder dieser unbegreifliche Bewußtseins-schleier, daß er den Augenblick selig nennt, in dem er sich zugleich so klein, so groß fühlte, obwohl er doch sich erst klein fühlte, nachdem er sich so groß, zu groß gefühlt hatte! Und nun hilfloser Zweifel: „Wer lehret mich? Was soll ich meiden?“ Soll er „jenem Drang“ gehorchen, dem Drang, über sich hinaus ins Unbedingte zu wollen? Er kann nur mit erneutem „Ach!“ die allgemeine Unzulänglichkeit beklagen, daß Aktivität und Passivität gleichermaßen das Leben hemmen. Immer pessimistischer geht es weiter: Das irdische Gewühle läßt das Positive untergehen, und der Schwung der Phantasie wird zur nagenden Sorge. „Und was du nie verlierst, das mußt du stets beweinen . . .“ — wahr-

lich, es sind blinkende Reden, in denen Faust hier der Menschheit Schnitzel kräuselt.

Doch der Blick in die Außenwelt und die Klagen über die Unzulänglichkeit des Lebens entlasten Fausts Gemüt nicht; zu sehr hat das Bild des Erdgeistes vom Wurm ihn gekränkt, und der Staub, von dem sich der Wurm nährt, paßt zu dem Staub, der ihn umgibt. Noch einmal, mit noch grimmigerer Leidenschaft als am Anfang, mustert er die Requisiten seines Zimmers, und mit nihilistischer Ironie sagt er sich Mahnungen, die, ernst genommen, ihn wohl von seinem Irrwahn heilen könnten: „Was du ererbt von deinen Vätern hast . . .“

Und wiederum ein „Auf einmal!“ Wie ihn zufällig das Mondenlicht aus der Verzweiflung ablenkte und ihn zur Rettung in der Natur mahnte, wie ihn zufällig das Zauberbuch von der Natur ablenkte und die Bilder des Zauberbuchs ihn zufällig zu letzten Erkenntnissen begeisterten und enttäuschten, so zieht zufällig eine Giftphiole seinen Blick magnetisch an, und „auf einmal“ steht ein neuer Rettungsweg offen: die Flucht aus dem Leben überhaupt. Und wieder entzückt und entrückt sich dieser unbegreiflich Lüsterne am Vorgenuß künftiger Seligkeiten, und die Seelenwallungen vor dem Zauberbuch und seinen beiden Zeichen erneuern sich in der Vision von der Meerfahrt zu neuen Ufern und vom Feuerwagen in den Äther zu neuen Sphären reiner Tätigkeit. So groß ist die Antizipation der Wonne, daß er sich ernsthaft fragt, ob er sie auch verdiene. — Welch groteske Ironie des Dichters! — Und diese vermeintliche Gewissenhaftigkeit stärkt seinen Entschluß, der Erdensonne, der holden, den Rücken zu kehren, und ein ganz klein wenig, — oder ist es ein groß Teil? — Selbstüberhebung und Eitelkeit spricht in dem Imperativ: „Vermesse dich, die Pforten aufzureißen, vor denen jeder gern vorüberschleicht.“ Ja, der Selbstmord erscheint ihm Tatbeweis, daß Manneswürde nicht der Götter Höhe weicht. Er wird sich zum stoischen Heros; er glaubt sich heiter zu diesem Schritt zu entschließen, und so verstiegen ist dieser Geist, daß er die neue Aussicht mit der Gefahr, ins Nichts dahinzufließen, erkaufen möchte.

In diesem nihilistischen Hochgefühl hält er Zwiesprache mit dem alten bildgeschmückten Familienkelche, den er nun nicht zu gemeinsamer Feier, wohl aber, giftgefüllt, sich zur Feier leeren wird. Wir denken an das moderne Wort „in Schönheit sterben“. Bis zur letzten Trinkgebärde wird die Schönheit des Momentes auskosten. Ja, dieser Faust ist eigentlich zu schade für diese Erde. Auch Werther genießt sein vor-

habendes Ende, aber es verklärt sich ihm als ein stellvertretendes Opfer für das Paar, das zurückbleiben wird; Faust opfert sich sich selber. Unnachahmlich ist dieser festlich hohe Gruß an den Morgen mit dem mörderischen Trank.

Und doch, dieser Morgen ist Ostermorgen. Glockenklang und Chorgesang künden ihn an, schon an, bevor noch Faust zwischen Lippen und Bechers Rand Zeit hat, seine Problematik durch Entscheidung zu beenden und Denken ein erstes Mal endgültig in Tat umzusetzen. Die Botschaft von der Auferstehung, von der Erlösung aus der Erbsünde, zieht ihm das Glas vom Munde, und er nennt den Gesang der Chöre „tröstlich“. Sollte es doch noch nicht an der Zeit für Faust gewesen sein, durch Taten zu beweisen, daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht?

Weiter lockt ihn der Sang von der Tröstung der Frauen am Grabe, der beseligenden Vollendung des Liebenden, der die Prüfung bestand, die betäubende, heilsame, übende, — wird Faust das auf sich beziehen? Faust macht sich's auf eigene Weise zurecht. So kindlich ist er doch nicht mehr, daß er die Botschaft, die er hört, auch glauben dürfte! Ach nein, er wehrt sich: „Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind!“ Wir würden lächeln, wenn wir nicht über die Selbstverkenntung Faustens trauern müßten, daß er sich als ein harter Mensch fühlt. Aber selbst ein harter darf sich wenigstens von der Jugenderinnerung, da er noch gläubig war, mit kindlichem Gefühle überwältigen lassen, und so quillt denn die Träne, die ihn hingeschmolzen der Erde wiedergibt. Noch viel anderes Mahnendes weiß der Chor, — daß die Erdenkinder nicht hinter dem Vollendeten herschmachten sollen, sondern mit freudiger Energie sich wiedergebärend in tätiger Nächstenliebe und in dem Bekenntnis zur Verheißung der Epiphanie des Meisters sich erheben. Faust hört es nicht, er ist in Tränen versunken.

So zeigt uns das Bisherige einen geistigen Titanismus Fausts, der in schmelzende Sentimentalität umschlägt. Beide Gegensätze können im gleichen Menschen wurzeln. Beides aber sind Schatten, die ein Lichtes fordern, gegen das Faust blind ist; ob er fühlt, daß er sehend werden müsse, ist seine Problematik.

Ein Problem erkannten wir als eine Frage, die Antwort erheischt. Eine problematische Natur nach Goethe ist eine Natur, die nicht zur Antwort, zur Entscheidung kommt, eine fragwürdige Natur; gewiß nicht fragwürdig im Sinne jener Existenzen, die eigentlich sehr eindeutig in

negativem Sinne sind. Doch sie ist des Befragtwerdens würdig, weil sie uns selbst vor das Dilemma stellt, ob wir mit ihrer Unausgeglichenheit, die unvermittelt aus einem Extrem ins andere fällt, Teilnahme und Mitleid haben sollen, denn hier ist wahrlich keine Durchschnittsnatur, oder ob wir von ihrer Haltlosigkeit uns trotzdem distanzieren müssen, denn schließlich ist jeder seines Glückes eigener Schmied, und gerade dem Überdurchschnittlichen liegt überdurchschnittliche Verpflichtung ob. Was sich an Faust begab, blieb innerhalb der Wände seines Museums. Immerhin hat er sich selbst so interpretiert, daß er auf seine Studenten einen verhängnisvollen Einfluß ausübe. Wenn ihn jetzt die Erde wieder hat, so muß uns alles weitere zum mindesten seinsmäßig gespannt machen, ob er aus dem Erlebnis der Osternacht Folgerungen ziehen wird, die ihm seine Problematik überwinden helfen.

Wir müssen also mit unserem moralischen Urteil zurückhalten. Überhaupt moralisches Urteil! Ist Goethes Faust nicht ein Kunstwerk? Hat Kunst etwas mit Moral zu tun? Es wird darauf noch zurückzukommen sein (s. S. 40); vorläufig nur dieses: das Kunstwerk als Gestalt unterliegt sicher nicht moralischen Gesetzen; es will rein ästhetisch bewertet sein, in dem Sinne, ob es gelungen oder mißglückt ist. Aber der Stoff, der gestaltet wird, wenn es nicht um reine Naturschilderung geht, sondern um handelnde Menschen, ist platterdings ohne Moral nicht denkbar. Jedes Handeln des Menschen steht vor dem Forum der Moral; die Frage ist nur, ob die Moral vom Dichter rigoros oder milde verzeihend gehandhabt wird. Wer das Handeln des Menschen wertfrei als ein Naturschauspiel betrachten will, wie das Reifen einer Frucht oder den Ausbruch eines Vulkans oder den Kampf des Löwen mit der Schlange, verschließt sich vor dem, was den Menschen als Kulturwesen von der vegetativen Natur unterscheidet.

Aber wie gesagt, unser moralisches Urteil über Faust ist noch nicht spruchreif; genug, daß wir bislang viel Unbegreifliches an ihm festzuhalten hatten, so daß die Exposition des Faustdramas darin bestand, daß Goethe uns den Helden als problematische Natur einsichtig gemacht hat.

Die Erde hat ihn wieder! Nach vielen Schwankungen zwischen Höhen und Tiefen steht er jetzt an einem Nullpunkt, von dem wir hoffen dürfen, daß die Rettung vom Selbstmord ihm die für den Lebensmut und Lebensglauben so notwendige Nachhaltigkeit und Stetigkeit geben wird.

4. Der Osterspaziergang

„Vor dem Tor.“ Eine Volksszene von der Art, wie Goethe sie liebt, und wofür er im Götz und im Egmont und später noch oft Beispiele gegeben hat: Viele Personen, mit wenigen prägnanten Zügen unübertrefflich charakterisiert. Spaziergänger aller Art ziehen vors Tor hinaus, um jeder auf seine Weise Ostern zu genießen. Da ist die Jugend, Handwerksburschen, Dienstmädchen, Scholaren, Bürgermädchen, jedes sein Liebesabenteuer im Kopf. Dann die Bürger mit ihren innen- und außenpolitischen Kannegießereien, der Bettler und die kupplerische Alte, schließlich ein Chor Soldaten mit dem Liede voller Lebenstrotz: alles eindeutige, unkomplizierte, unproblematische Naturen, sinnensfreudig, eine gewaltig kontrastierende Stimmung zu dem Schlachtfeld der Innenwelt, das wir soeben verlassen haben.

In diesen Kreis tritt Faust mit Wagner. Nun ist er in der Natur. Die Naturschilderung in den Versen seines Auftretens ist als Muster tief empfundener und farbiger Naturpoesie in unsere Schullesebücher eingegangen. Nicht ganz mit Recht; denn Faust steht nicht vor der Natur „ein Mann allein“, sondern er hat Wagners Wunsch nach gemeinsamem Osterspaziergang erfüllt. Er tritt in die Natur als Professor mit seinem Assistenten, und so stehen die Naturschönheiten, die in Faustens großer Rede entdeckt werden, mehr unter dem Gesichtspunkt, mit „Kehre dich um“ und „Sieh nur, sieh“ vordoziert zu werden, als daß wir sicher sind, daß sie Fausts eigenem Erlebnisbedürfnis entsprechen. Freilich, wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen . . . Wir sind tief bewegt von der Fülle der Impressionen, die Faust dem Famulus mit geradezu wissenschaftlicher Vollständigkeit zu vermitteln weiß. Nur bei der letzten Feststellung schwingt ein Unterton mit, der uns etwas beunruhigt:

*Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
Zufrieden jauchzet Groß und Klein:
„Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein.“*

Ist das reine Mitfreude oder nicht gar schon Neid auf diese unkomplizierten Menschen? Dann wäre er nämlich gar nicht so wiedergeboren, wie es die Osterbotschaft verlangt, und wie er selbst weiß, daß es sein müßte:

*Sie feiern die Auferstehung des Herrn;
Denn sie sind selber auferstanden . . .*

Sie kommen zu den Bauern unter der Linde, zum Tanz und dem deftigen Lied vom Schäfer, der auf der Kirmes das spröde Mädel schließlich doch herumgekriegt hat. Ein alter Bauer grüßt Faust als Wohlbekannten und lobt den hochgelahrten Herrn, der sich unters Volk mischt, und wünscht mit dem Willkommenstrank ihm eine Verlängerung des Lebens; er weiß ja nicht, daß dieses Leben kurz zuvor so gewaltsam abgekürzt werden sollte. Und Faust dankt, — in welcher Stimmung?

Das Volk sammelt sich im Kreise umher; der alte Bauer begründet seine Anhänglichkeit mit der Dankbarkeit aus jener furchtbaren Pestzeit, in der Faust und sein Vater zum Helfer geworden waren, und alle Bauern fallen dem Sprecher bei. Faust lehnt jedoch bescheiden den Dank ab und verweist auf die Demut vor Jenem droben, der helfen lehrt und Hilfe schickt. Es ist doch schön, daß es konventionelle Formen gibt, hinter denen man seine eigene Verlegenheit verbergen kann. Denn von der Botschaft, die Faust hier weitergibt, hat er ja nur gehört, doch fehlt ihm der Glaube.

Noch mehr aber setzt, als sie weitergehen, Wagner ihm zu, als er das Glücksgefühl feiert, das ein so großer Mann bei der Verehrung dieser Menge haben muß. Solchen Attacken auf sein Gewissen hält Faust nicht stand; auf Lobeserhebungen von außen müssen Selbstverkleinerungen folgen. Freilich deckt er zunächst nicht den aktuellen letzten Grund der eigenen Unsicherheit auf, sondern einen weit im Leben zurückliegenden Grund, der schon längst hätte überwunden sein können und in gewissem Sinn auch überwunden ist: den Radikalismus seiner Jugend, der ihn hoffen ließ, das Ende jener Pest mit Gesandbeten zu erzwingen, mit Askese, gleichwie der jugendliche Luther Gott mit asketischem Gebet zwingen zu können wähnte. Aber Luther begriff seine Verirrungen aus sich selbst als Schuld, von der er nur radikal sich durchdrungen fühlen mußte, um der Gnade teilhaftig zu werden, während Faust trotz des Beifalls der Menge, der ihm jetzt wie Hohn klingt, noch keineswegs sicher ist, ob er seinen Wahn, Ebenbild der Gottheit und mehr als Cherub zu sein, überwunden hat. Gewiß, er klagt sich an, aber auch seinen Vater, daß beide fahrlässig mit alchemistischen Mitteln Gifte bereitet hätten, die schlimmer als die Pest gewirkt: „Niemand fragte, wer genas . . .“ Die Statistik Fausts ist einseitig und hätte noch durch die Frage ergänzt werden müssen, wer nun wirklich Opfer der „höllischen Latwergen“ wurde, und wer auch ohne sie der Pest selbst zum Opfer gefallen wäre. Jedenfalls schildert Faust, daß die experimentierenden Alchimisten nach unendlichen

Rezepten das Widrige zusammengossen; es handelt sich um jenes Allheilmittel, die Panacäe, die als Synthese der Gegensätze, als *Coincidentia oppositorum*, von der Philosophie her der Medizin so verlockend werden mußte, ein Problem, an dessen Lösung wir Faust vor dem Zeichen des Makrokosmos und des Erdgeistes bereits scheitern sahen. Vielleicht richtet sich Faustens Anklage gegen jene Panacäe mehr gegen das Prinzip von vornherein, als daß sie notwendig mörderische Wirkungen haben mußte. Jedenfalls paßt das Ende seiner Beichte, die ihn und den Vater freche Mörder nennt, nicht zu dem Anfang vom dunklen Ehrenmann, der immerhin über die Natur und ihre heiligen Kreise in Redlichkeit mit grillenhafter Mühe sann. Diese Beichte wird unter dem Eindruck der beschämenden Huldigung der Bauern und Wagners zu einer sentimentalischen Selbstkarikatur, und sie macht es Wagner leicht, ihn mit dem Hinweis auf bestes Wissen und Gewissen zu trösten. Aber Faust will gar keinen Trost, und indem er solchen ablehnt, sind wir mit dem Seufzer: „O glücklich, wer noch hoffen kann . . .“ wieder mitten in der allzu wohlbekannten Stimmung des Anfangs, und die Hoffnung, daß Faust aus dem Erlebnis der Osternacht Frucht ziehen würde, sinkt noch tiefer, als bei der Begegnung mit den Bauern.

Freilich, noch faßt er sich und lenkt ab auf das Naturschauspiel des Sonnenuntergangs, und wieder ein sprunghafter Übergang: der Frieden, den das Schauspiel geben könnte, wird zu einer Sehnsucht, der schwindenden Sonne nachzustreben und Berge und Meere zu überfliegen: „O, daß kein Flügel mich vom Boden hebt . . .“ Ein Rausch von Schönheit entzündet sich, aber er ist ein schöner Traum, gleichwie ehemals jenes Schauspiel, aber, ach! ein Schauspiel nur. Resignierter Klage, daß zu des Geistes Flügeln so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen werde, folgt entschuldigend ein neues hohes Lied der unendlichen Sehnsucht von der Verlorenheit im blauen Raum, gleich der singenden Lerche, dem erhabenen Adler und dem zur Heimat strebenden Kranich.

O, dieser Faust ist ein Dichter von Gottes, um nicht zu sagen, von Goethes Gnaden; aber Nietzsche wußte von Plato her, daß die Dichter die größten Lügner sind, — sein können! Daß ein solcher alle Freuden, die unendlichen, und alle Leiden, die unendlichen, ganz, will sagen, bis zum Äußersten, erleben kann und muß, das will dem braven Wagner nicht in den Kopf. Doch trifft er nicht das Wesentliche, wenn er bekennt, nichts von der Natur und alles von seinen Geistesfreuden zu halten. Sein Kopfschütteln über des Meisters Grillenhaftigkeit gilt vorerst nur der Materie, nicht dem gefährlichen Grad ihrer Wirkung

bei Faust. Das aber verleitet diesen, der ja an dem ganzen Oster-spaziergang nur aus dem pädagogischen Tick interessiert ist, seinen Assistenten zu belehren und ihm um der Lehrhaftigkeit willen, und wäre es auch mit oh und ach, das letzte Geheimnis seiner eigenen Person preiszugeben. Was er nun dem Famulus entwickelt: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust . . .“, die herrlichen Verse der sogenannten Zweiseelentheorie, ist psychologische Anwendung eines Prinzips, das für alle Naturphilosophie, aber auch für alle Metaphysik grundlegend ist, seit Platos Lehre vom Eros, der der Sohn der Armut und des Überflusses ist, — polarische Zerlegung der Einheit, an die auch Faust vor dem Zeichen des Makrokosmos rührte, und die er vor dem Erdgeist nicht zu Ende dachte. Diesmal jedoch betont er nicht nur das Gegensätzliche, sondern auch die Einheit, die seine Zerrissenheit heilen könnte:

*O, gibt es Geister in der Luft,
Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben,
So steigt nieder aus dem goldnen Duft . . .*

Wenn wir aber erwarten, daß der Wunsch nach Heilung in den nach Ruhe und Frieden ausläuft, so legt die dichterische Dämonie Goethes dem nichtwachsamen Leser erneut die Fußangel, in die er sich schon nach dem Entschluß „Auf! flieh hinaus ins weite Land . . .“ und nach der Selbstauslegung des Erdgeistes verfangen mußte: in gleichem Zuge, ja, interpunktionslos im gleichen Satze, in dem Faust Frieden zu wünschen anhebt, hebt er den Wunsch durch das Gegenteil auf: Faust wünscht von den Geistern, die ihm Frieden bringen sollen, statt Einkehr neue Unruhe, neue Zerstreuung: „Und führt mich weg zu neuem, buntem Leben!“ — Zwischen zwei Gliedern desselben Satzes lauert, im Fluß der Rede verhüllt, die Entscheidung für die Zukunft dieses Lebens: eindeutig zeigt sich, daß Faust aus dem Erlebnis der Osternacht, aus der Grenzsituation des greifbaren Todes, nichts, aber auch nichts gelernt hat. Dieser Wunsch nach neuem, buntem Leben, daß wir ihn auch ja nicht übersehen dürfen, wird sofort übersteigert durch den Wunsch nach einem Zaubermantel, der ihn in fremde Länder tragen soll und ihm für keinen Königsmantel feil sein würde. Die Möglichkeit, Magie in weißem oder schwarzem Sinne zu treiben, ist geklärt: Faust entscheidet sich zur schwarzen, und dies endgültig, wenn schon, wie dies der Sentimentalität wesentlich ist, unterbewußt.

Noch versucht Wagner, entsetzt vor dem Abgrund, der sich in der Seele des Meisters vor seiner Harmlosigkeit aufreißt, Faust eindringlich

beschwörend zu warnen, — es ist zu spät; schon naht sich in Gestalt des Pudels der Patron alles Schwarzmagischen, um sein Opfer einzuheimsen; es ist der leibhaftige Böse, der Teufel in Person, Mephistopheles.

Der Weg des Werkes, den wir vor uns haben, ist noch lang, sehr lang. Wir haben erst die Exposition der faustischen Seelenlage durchschritten; sie zeigt uns das Irren Fausts, man kann ruhig sagen, sein irrendes Gottsuchertum, bis zu dem Augenblick, wo wir sagen müssen: das Irren dieses Faust ist unverbesserlich.

B. EXKURSE

1. *Schuld als moralische Krankheit*

Schon beim Ostermorgen drängte sich die Frage nach einer moralischer Wertung der faustischen Problematik auf (s. S. 30). Dort war eine solche noch nicht spruchreif, jetzt ist sie mit dem Worte „unverbesserlich“ gegeben. Ästhetiker werden also sagen, das sei ein harter moralischer Tadel, und Goethe wäre nie ein Moralprediger gewesen. Das war er sicher nicht, aber er hätte sich niemals vermessen, ohne moralische Wertungen auszukommen: „Und dein selbständiges Gewissen sei Sonne deinem Sittentag!“ Nach ihm muß „alles, was sich unter Menschen im höheren Sinne ereignet, aus dem ethischen Gesichtspunkte betrachtet, beschaut und beurteilt werden, zunächst aber ist die Persönlichkeit, die Individualität der fraglichen Personen vorzüglich zu beachten.“ Unmöglich, hier Goethes Vokabular von Werturteilen aufzuzählen, in denen das Wort „falsch“, wie „falsche Tendenzen“, „falscher Bildungstrieb“, „falscher Enthusiasmus“, eine Hauptrolle spielt. — Goethe hat sich sogar auch dann nie der Notwendigkeit, zu werten, entzogen, wenn er, eben um kein plumper Moralprediger zu sein, die moralischen Tatbestände der sozialen Kultur und der Kultur der Persönlichkeit unter naturwissenschaftlicher Sicht vortrug und von menschlichen Entelechien und Monaden sprach. Niemals versäumt er, die Kräfte des inneren Dämons zu betonen, die der Entelechie eine moralische Richtung geben. Wer sich daran berauscht, Faust eine Entelechie zu nennen, und damit das Faustproblem gelöst zu haben glaubt, irrt sich; mit diesem Namen ist das Problem nicht schon gelöst, sondern fängt erst an.

In Wilhelm Meisters „Theatralischer Sendung“ heißt es: „Der Geist beschäftigt sich, arbeitet immer, wie er zu einem freien, ganzen, reinen Zustande gelangen könne, und der Augenblick nötigt ihn, immer in der Enge halb, vielleicht gar schief zu handeln, ein Übel für das andere zu ergreifen und, wenn das Glück groß ist, aus dem Regen in die Traufe zu schwanken; dies ist es, was oft wiederholt, Herr über den

besten Kopf wird, was heftige leidenschaftliche Menschen in eine Art von Wahnsinn versetzt, der in der Folge ganz und gar unheilbar werden muß.“ Unheilbar wahnsinnig ist hier nicht als geisteskrank im Sinne des Psychiaters gemeint, obwohl Goethe mit solchen Menschen gerade den genial begabten und darum weit mehr gefährdeten als den Durchschnittsmenschen meint. Es handelt sich um den seelisch Kranken, in dessen Inneren „bei vollkommen äußeren Sinnen“ „Finsternisse“ wohnen. Auf diese inneren Finsternisse kommt es bei Faust an. Goethe gebraucht das Wort Wahnsinn reichlich oft und fühlt sich selbst oft an den Rand des Wahnsinns gedrängt, aber daß die medizinische Ausdrucksweise von ihm moralisch gemeint ist, zeigt das Wort:

*Unsrer Krankheit schwer Geheimnis
Schwankt zwischen Übereilung
Und zwischen Versäumnis.*

Was einerseits übereilt wird, wird andererseits versäumt und umgekehrt: das ist moralische Zurechnung, und im Begriff der problematischen Natur, Goethe sagt auch wohl: des „inkompleten Menschen“, liegt nicht nur Feststellung, sondern die Zensur des Nichtgenügenden. Im „inkompleten“ Menschen ist „Sehnsucht und Streben mit ihrem Tun und Leisten nicht proportioniert“. Die Maßlosigkeit und das Sichgehenlassen sind Kennzeichen des Titanen und des Philisters; wenn es jedoch keinem einfallen wird, den Philister mit einer „schönen Seele“ zu verwechseln, so liebt man es doch für Faust, das Titanische mit dem Heroischen gleichzusetzen, oder das Expansive im Bereiche des Möglichen mit dem Drängen ins Unbedingte.

Schon am Anfang war bei Nennung der problematischen Natur an Schillers Definition des Naiven und Sentimentalischen erinnert. Er ordnete dem Naiven die Antike, dem Sentimentalischen die Moderne zu. Wir wissen heute, daß beide Erscheinungen des Seelischen in beiden Zeitaltern vorfindlich sind, wie auch im gefährdeten Einzelmenschen. Titanismus und Sentimentalität können ein und dieselbe Seele ergreifen, wenn sie krank ist. So gilt es noch, sich zu vergegenwärtigen, wenn Schiller die Moderne wegen ihrer Sentimentalität durchaus nicht tadelte, daß unser Sprachgebrauch das Wort sentimental doch als einen moralischen Vorwurf bewertet.

Faust drängt ins Unbedingte, aber Goethe spricht tadelnd von einem „Transzendieren ins Ultra“ und warnt: „Unbedingte Tätigkeit, von welcher Art sie sei, macht zuletzt bankrott.“ Weiter: „Es ist nichts

trauriger anzusehen, als das unvermittelte Streben ins Unbedingte.“ „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt.“ — Trotzdem, „Faust“ ist ja auch ein Bekenntnisdrama, Goethe kennt an sich selbst die faustischen Fehler schwarzmagischer Ungeduld; zu Zelter nennt er am 21. 4. 1827 Übereilung und Versäumnis die beiden größten seiner Fehler. Er sagt in Dichtung und Wahrheit, daß er sich „in seiner Jugend am liebsten schon den Kopf mit einem Dichterlorbeer bekränzt gesehen hätte.“ Auch der Sehnsucht gegenüber, die er gelegentlich als höchstes Glück preist, macht er die Einschränkung, „daß sie nach außen in die Ferne treibe, aber sich methodisch in sich selbst beschränken“ müsse. Zu dem von ihm oft behandelten Thema des Verhältnisses des Mittels zum Zweck, das zum Schwarzmagischen als dem verbotenen Mittel führt, gesteht er in der Italienischen Reise bald seine bisherige „desultorische Studienweise“, bald als zwei seiner Kapitalfehler: . . . „eines ist, daß ich nie das Handwerk einer Sache, die ich treiben sollte, lernen mochte . . ., das Andere . . ., daß ich nie so viel Zeit auf eine Arbeit oder Geschäft wenden mochte, als dazu erfordert wird . . .“ An Angelika Kauffmann bewundert er die Fähigkeit, etwas „fertig zu machen“. Schrittweise Ausführung ist ihm „nojos und unerträglich“. Weiter warnt er, „die Mittel als Zweck zu behandeln, da dann vor lauter Tätigkeit gar nichts geschieht, oder vielleicht das Widerwärtige“. Immerhin diene zu Fausts Entschuldigung das Bekenntnis: „Und doch kann ich mir nicht fremd sein, daß ich das zu erreichen, zu erstürmen, zu erlisten suche, was mir auf gewöhnlichem Wege versagt war.“ Trotzdem heißt es in den Lehrjahren: „Was ist das höchste Glück des Menschen, als daß wir das ausführen, was wir als recht und gut ansehen, daß wir wirklich Herrn über die Mittel zu unseren Zwecken sind?“ Ferner heißt es in Dichtung und Wahrheit: „Auf eigene moralische Bildung loszuarbeiten, ist das Einfachste und Tunlichste, was der Mensch vornehmen kann; der Trieb dazu ist ihm angeboren; er wird durch Menschenverstand und Liebe dazu im bürgerlichen Leben geleitet, ja gedrängt“. Außer vielem anderen, das hier zu zitieren zu weit führen würde, noch die Maxime: „Nur klugtätige Menschen, die ihre Kräfte kennen und sie mit Maß und Geschicklichkeit benutzen, werden es im Weltwesen weit bringen.“ — Man darf nicht einwenden, daß diese Ausführungen, wie viele spätere, die hier als Gegenargumente gegen die herkömmlichen Auffassungen des „Faustischen“ angezogen sind, aus Lebensepochen Goethes stammen, die von den früheren Konzeptionen

zu „Faust“ weit ab liegen. Goethe entwickelte sich ohne Umbrüche organisch, sein Jugendideal der Weltmeisterung, des Kosmokrators, wird durch das Italienische der harmonischen Bildung der Persönlichkeit vertieft, und die Humanität wird durch die Altersweisheit nicht in Frage gestellt, sondern zur Bewährung an der Umwelt aufgerufen.

Abgesehen davon wäre es eine dichterische Unredlichkeit, wenn er sich nicht mit der Vollendung seines Werkes zu seinen ursprünglichen Anschauungen bekannt hätte. Es wäre ein merkwürdiger Widerspruch, wenn die Maximen, die gleichzeitig mit der Vollendung des Faustwerkes entstanden sind, auf dies selbst nicht anwendbar wären. Die Spruchsammlung aus Goethes Alter, von den Herausgebern „Maximen und Reflexionen“ genannt, ist eine besonders reiche Fundgrube, um die herkömmliche Auffassung des Faustischen kritisch zu kommentieren und zu Faust den von Goethe gemeinten Abstand zu gewinnen.

Schon Lessing kennt die Ungeduld des Menschen und nennt sie im § 90 der „Erziehung des Menschengeschlechts“ beim richtigen Namen: „Der Schwärmer tut oft sehr richtige Blicke in die Zukunft, aber er kann die Zukunft nicht erwarten . . . Wozu sich die Natur Jahrtausende Zeit nimmt, soll in dem Augenblicke seines Daseins reifen.“

Was Goethe bereits als Stürmer und Dränger vor den gleichaltrigen Genies auszeichnet, war gerade seine Fähigkeit, sich zusammenzufassen, daß sich ihm „das Wasser in der Hand ballte“, aus der sich immer deutlicher bis zu seiner Altersweisheit eine Lehre vom „sich Resignieren an den Grenzen der Menschheit“ entwickelt, und Wilhelm Meisters „Wanderjahre“ führen den Untertitel „Die Entsagenden“.

Dort heißt es: „Seelenleiden, in die wir durch Unglück oder eigene Fehler geraten, sie zu heilen vermag der Verstand nichts, die Vernunft wenig, die Zeit viel, entschlossene Tätigkeit hingegen alles. Hier wirke jeder mit und auf sich selbst . . .“ —

Wir werden sehen, wie Faust durch seine Bindung an den Teufel zu einem Bankrotteur und gewissenlosen Abenteurer wird, und das ist für alle, die gewöhnt sind, in Faust das Symbol der Menschheit und gar des deutschen Menschen zu sehen, natürlich sehr peinlich. Je deutlicher aber sich abzeichnen wird, daß Faust diese Richtung nimmt, desto klarer wird, wie hoch Goethe kritisch über Faust steht. Mit ihm kritisiert Goethe schon seit seiner Jugend, was er im Alter als Maxime formuliert: „Mir wird, je länger ich lebe, immer verdrießlicher, wenn ich den Menschen sehe, der eigentlich an seiner höchsten Stelle da ist,

um der Natur zu gebieten, um sich und die Seinen von der gewalttätigen Notwendigkeit zu befreien, — wenn ich sehe, wie er aus irgend einem vorgefaßten Begriff gerade das Gegenteil tut von dem, was er will, und im Einzelnen kümmerlich herumpfuschet.“ Wir nennen Dichtungen, in denen die moralische Wertung des Helden durch den Dichter von dessen eigener Werthaltung abweicht, eine Satire. „Faust“ wird zur größten satirischen Dichtung der deutschen Literatur und zur größten farben- und tönereichsten dramatischen Satire in der Weltliteratur überhaupt.

2. Moral und Ästhetik

Der natürliche, biologische Tatbestand eines inkompletten Menschen wird erst durch das Beugungsgitter der Moral für den Kulturmenschen interessant. Kein Moralverständnis kommt aus ohne den Begriff der Schuld oder des Verdienstes. Beim Genuß einer tragischen Dichtung freilich geht das moralische Problem so in das Formproblem ein, daß es uns unerträglich wird, wenn der Dichter Moral predigt; dann, wie gesagt, merkt man Absicht und wird verstimmt. Aber das Moralische muß gleichwohl dem Ästhetischen immanent bleiben. Dies ändert sich bei der Auslegung, sobald sie den Finger auf Schuld oder Verdienst des Helden legen muß. Der Streit um die Faustdeutung ist moralisch bestimmt. Vergessen wir nicht, daß die, die in der Person Fausts ein „Streben“ und in der Faustdichtung ein eindeutiges Bekenntnis Goethes zu reiner Menschlichkeit sehen, genau ebenso moralisieren, wie der, der die moralischen Vorzeichen anders setzt und den Abstand zwischen der Amoral Fausts und der Moral Goethes betont. Solange diese Gegensätze nicht bereinigt sind, wird man auch nie zu einem reinen ästhetischen Genuß des Werkes kommen. — Man dürfte den Problemkomplex auch als „Humanität“ bezeichnen, wenn nicht die Gefahr entstünde, so den Unterschied von Ästhetik und Moral zu verschleiern.

Wir können ein Sprachkunstwerk nicht genießen wie ein Tonkunstwerk. Der Unterschied zwischen beiden Kunstarten ist, daß Worte nicht nur im Ohre klingen, sondern an einen Sinn gebunden sind. Sinn aber hat nur Sinn, wenn er richtig ist. Sich um einen richtigen Sinn zu bemühen, ist Aufgabe der Auslegung. — Alle dichterische Menschen-darstellung ist also von moralischer Wertung bestimmt; Goethe selbst warnt davor, diese über dem ästhetischen Genuß zu vernachlässigen:

*Jüngling, merke dir in Zeiten,
Wo sich Geist und Sinn erhöht,
Daß die Muse zu begleiten,
Doch zu leiten nicht versteht.*

Dieses Unterschieds zwischen ästhetischen Begleitwerten und moralischen Leitwerten sucht sich unsere Deutung des Faustwerks bewußt zu bleiben.

Schuld ist ja nicht immer eine Schuld gegen andere Menschen, Schuld in sozialem oder gar juristischem Sinne; jeder sozialen oder juristischen Schuld geht die Schuld gegen das innere Ich voraus, die der religiöse Mensch auch die Schuld vor Gott nennt. Wenn sich seit Nietzsche der Begriff der „geschäftlichen“ Schuld des Menschen, die aus der Verstrickung in widrige Umstände folgen soll, eingebürgert hat, und sie so selbstverständlich hinzunehmen und zu tragen ist, wie man eine Rechnung bezahlt, so hinkt dieser Vergleich; denn man schuldet im Geschäftsleben Gegenleistung für eine Leistung, für einen Vorteil, den man empfangen hat; die sittliche Schuld aber ist die Zahlungspflicht für einen Nachteil, den man sich und nur sich allein zugefügt hat. Goethe übrigens würde Nietzsches *Aperçu* selber durchaus nicht gebilligt haben; denn er spricht sich einmal zum Kanzler von Müller in dem Sinne aus, daß jedes Geschäft eine moralische Verpflichtung bedeute.

Wenn es hieß, daß der Dichter einen moralischen Stoff in ästhetisches Gewand hülle, oder daß Goethe in der Faustexposition dem Leser Fußangeln legt, so sei noch ausdrücklich davor gewarnt, den poetischen Prozeß so schematisch vorzustellen, wie der alte Aufklärer Gottsched: als ob erst das moralische Problem durchkonstruiert und durchspintisiert und dann der dafür plausible Sprachtypus gesucht werden müßte. Alles ist Vision, und die moralische steht in schwer analysierbarer zeugerischer Wechselwirkung mit der ästhetischen. Wir werden im Anhang noch einem Ausspruch Goethes begegnen, daß der, der sich um Auslegung bemüht, im Faustwerk „mehr finden“ wird, als er als Dichter „geben konnte“, das heißt: als er zu geben sich bewußt war. Die Aufgabe der Auslegung freilich wird um so schwerer, je mehr der Genius sein Werk aus der Vision gestaltet.

3. Wertgehalte des Dramatischen

Satire entsteht, sobald der Abstand des Dichters vom Helden seine innere Teilnahme an ihm überwiegt. Der Abstand kann so groß sein, daß der Dichter überhaupt nichts mit ihm gemeinsam zu haben glaubt,

und daß ihm Gehässigkeit die Feder führt, so daß ein Tendenzstück entsteht, das sich den Anspruch einer Dichtung anmaßt. Solch eine radikale Satire heiße ein Pasquill. Der Dichter kann jedoch trotz aller Kritik mit seinem Helden noch in beträchtlichem Grade mitfühlen und an ihm teilnehmen, weil er weiß, daß schließlich auch er selbst ein anfechtbarer Mensch ist. Warum soll er, wie er an sich Kritik übt, nicht auch am Helden Kritik üben? Ja, seine Phantasie kann die eigene Kritizierbarkeit in dem Helden so potenzieren, daß der Erlebnisgehalt vor der objektiven fremdgewordenen Gestalt verblaßt. Darum braucht er sich nicht pharisäerhaft über sie zu erheben, sondern eben weil er selbst Kritik hat, wird er von solcher Abwegigkeit betroffen sein und ihr nur kopfschüttelnd oder mit Schauern folgen. Für die mediale, erschauernde, kopfschüttelnde Satire muß erst ein Name erfunden werden; ich nenne sie nach dem Platonischen „thaumazein“, schauern, sich verwundern, erstaunen, eine thaumastische Satire. Den Gegenstand dieses thaumazein, das Thaumata, Wunder, könnte man auch mit dem lateinischen „Monstrum“ bezeichnen, wenn unser Sprachgebrauch den Tiefsinn des Wortes nicht proletarisiert hätte. Bei „Faust“ bewährt sich das Goethesche „Zum Erstaunen bin ich da“ in einem prägnanten Sinne!

Umgekehrt kann der Dichter für seinen Helden offen wohlwollend Partei nehmen. Damit kommen wir von der satirischen Dichtung zu einer solchen, die wir recht eigentlich als „die“ Dichtung bezeichnen. Beide Arten können aber gleicherweise vom Erleben und von der Kunst eines Dichters zeugen. Auch für diese zweite muß erst ein Name eingeführt werden; ich nenne sie eunoetische, — wohlgesinnte Dichtung.

Hierzu noch ein Exkurs im Exkurs: Solche Parteinahme wiederum kann radikal, unbeschränkt sein oder medial durch ein Maß von Kritik beschränkt sein, das jedoch an das des Wohlwollens nicht heranreicht. Wenn eine eunoetische Dichtung tragisch endet, so führt sie im radikalen Falle zu tiefer Trauer, wie Grillparzers „Ahnfrau“ und die sogenannten Schicksalsdramen der Romantik. Wir empfinden den Helden als Märtyrer des Schicksals; indem wir trauern, klagen wir das Schicksal an; so mögen solche Schicksalsdramen ein Threnos, Klaggesang, heißen. Tragödien derart hat Goethe nie geschrieben. Nur solche kann er mit dem bekannten Wort meinen, daß ihn jeder Versuch, eine Tragödie zu schreiben, zerstören würde; denn er hat ja genügend Tragödien anderer Art geschrieben. Von dieser anklagenden Tragik geben jedoch das Schicksal und die Lieder des Harfners im Wilhelm Meister furchtbar Zeugnis.

Im medialen Falle führt die eunoetische Tragödie zu wehmütiger Teilnahme, und diese Haltung wird wohl am besten mit dem Namen „elegisch“ getroffen. Solche Elegien sind Götz, Egmont, Werther, die Wahlverwandtschaften und die Natürliche Tochter, alle freilich nicht in dramatischer Form.

Wenn nach dem Seinsgehalt ernste Dichtung (also nicht nur solche dramatischer Form) in Tragödien, die unglücklich, dystychisch, endigen, und sogenannte Schauspiele, die glücklich, eutyichisch, endigen, sich unterscheidet, so gibt es also tragische Satiren und Eunoien, wie eutyichische Entsprechungen.

Noch die Namen für diese: Die radikale Eunoie eutyichischen Ausgangs sieht im Helden ein über aller Kritik stehendes Vorbild; sie wird zur Hymne, wie dies wohl mit Goethes Jugendentwürfen des Prometheus und Mahomet beabsichtigt war. Wer aber einen nicht ganz, doch weit überwiegend der Eunoie werten Helden gestaltet, schildert eine „Lysis“ des Schicksals, so, wenn Iphigenie ihren angeborenen Titanenwiderwillen überwindend sich erlöst. Wer zum Helden satirisch steht und ihn doch glücklich enden läßt, wird bei radikaler Bewertung sein unverdientes Glück als „Groteske“ empfinden; so bei Reineke Fuchs. Bei medialer Bewertung wird er die glückliche Lösung, weil er sie sich selbst im gleichen Falle wünschen würde, als eine unerforschbare Erlösung empfinden: was Satire war, wird zum Mysterium; so der Abschluß des „Faust“.

Mithin ergibt sich folgendes Schema der Bewertungsmöglichkeiten einer Schicksalsdichtung:

		<i>Schicksal</i>	
		<i>Unglückliches</i> (Tragödie, Dystychie)	<i>Glückliches</i> (Eutychie)
<i>Wertung</i>	<i>Satirisch</i> (Abstand)	Medial	Thauma
		Radikal	Pasquill
			— — — — —
	<i>Eunoetisch</i> (Teilnahme)	Medial	Elegie
		Radikal	Threnos
			Mysterium
			Groteske
			Lysis
			Hymne

Ein Märtyrer übrigens empfindet sich nicht selbst als tragisch, auch wenn er sterben muß. Threnos sowohl, wie auch gewisse Hymnen können gleichermaßen Martyrium genannt werden.

Aristoteles definiert die Tragödie als eine dichterische Handlung, die durch Furcht und Mitleid im Zuschauer eine Katharsis, eine Reinigung der Leidenschaften hervorbringt. Goethe hat in der „Nachlese zu Aristoteles“ ausgesprochen, daß auch das Lustspiel solche Katharsis in sich birgt; man kann diese Eigenschaft auf jede Dichtung, die von Menschen handelt, verallgemeinern. Wie eigenwillig Goethe auch sonst das Wesen der Katharsis faßt, und soviel Streit die Deutung der aristotelischen Worte auch entfacht hat, es bleibt, daß diese Katharsis auf jeden Fall eine Wertbesinnung bedeutet, die man nicht vernachlässigen darf, ohne einem Dichter unrecht zu tun.

Nochmals: Nicht jede Tragödie ist eine Satire. Die Helden des Götz, des Werther, des Egmont, der Wahlverwandtschaften begleitet Goethe mit herzlichem Mitleid bis in die Katastrophe; er weiß sich mit ihnen identisch. Auch mit Faust geht er ein großes Stück mit; er weiß, daß er selbst in sich ähnliche Abgründe des Dämonischen hat; wäre dem nicht so, würde er weder den Urfaust geschaffen haben, noch auf seinen verschiedenen Lebensstadien immer wieder zu diesem Stoff zurückgekehrt sein. Aber er hat die Leidenschaften, durch die Faust sich selbst zerstört, überwunden, schon in der Konzeption des Urfaust. Er sagte im Alter, daß, wenn er nicht an sich selbst gearbeitet hätte, er fähig gewesen wäre, unendliches Unheil anzurichten. Faust arbeitet nicht an sich selbst, sondern spricht nur so, als ob er's täte. Dies kann man kein Streben nennen.

Deswegen wird das hohe Streben, das Faust sich selbst zuschreibt, von Goethe satirisch behandelt und das Thaumastische dieser Satire noch obendrein mit Ironie verhüllt.

Schiller nennt jede Tragödie eine „strafende Satire“; nach dem eben Angeführten werden wir darin eine einseitige Zuordnung zu erblicken haben, wie sich überhaupt an Schillers Begriffsdeutungen und Definitionen manches kritisieren läßt. Im „Faust“ wird das Strafende der Satire durch das Thaumastische durchgreifend echt Goethisch gemildert. Aber wie steht es überhaupt mit dem Thema „Goethe als Satiriker“? Ist eine Satire nicht im Grunde doch etwas Zersetzendes, und ist uns der Name Goethe nicht Symbol eines reinen Aufbauwillens?

4. Goethe als Menschheitskritiker

Ein nicht ganz oberflächlicher Blick in Goethes Lebenswerk zeigt eine überwältigende Fülle des Satirischen. Aber weil Goethe an eunoetischen Eutychien die Iphigenie und den Wilhelm Meister und Hermann und Dorothea und an eunoetischen Tragödien Götz, Werther, Egmont, die Natürliche Tochter, die Wahlverwandtschaften geschrieben hat, schließt das unerforschliche deutsche Publikum, daß der „Faust“ auch zu dieser eunoetischen Reihe gehören muß. Dabei steht schon der Tasso, mit dem der in Italien Gestärkte von den Irrungen seiner Jugend Abschied nehmen zu können glaubte, auf des Messers Schneide zwischen Satire und Eunoie.

Eine entschieden satirische Anklage ist die Gestalt Weislings im Götz. Hochpathetisch wird die Satire gegen den wetterwendischen Clavigo, während der tragikomische Satyros und die Stella (des ersten Schlusses) zeigen, wie der Stürmer und Dränger mit dem moralisch-satirischen Problem noch nicht immer fertig wird. Demgegenüber stehen Satiren jugendlichen Übermuts. Der alternde Goethe urteilt in Dichtung und Wahrheit milde über seine Jugendlustspiele „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigen“: „Sie deuten auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung und sprechen in etwas herben und derben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend aus: Wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf.“

Schlägt man freilich im Goethelexikon das Wort Satire nach, so findet man nur die übermütigen literarischen Farcen seiner Anfänge, etwa das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“, den „Pater Brey“, „Götter, Helden und Wieland“ verzeichnet. Wichtig wird jedoch noch der „Triumph der Empfindsamkeit“ und die Bearbeitung des ersten Aktes der „Vögel“ des Aristophanes, von welch letzterem noch später zu reden sein wird. — Auch wäre Goethes früher Beziehung zu Rabelais zu gedenken.

Mit Recht hat R. A. Schröder in einer Faustinleitung Parallelen zwischen Faust und dem Triumph der Empfindsamkeit angedeutet. Führen wir sie ein wenig aus. Der „Triumph“ handelt von der Magie der Sentimentalität, die in der von der Realität abführenden schwarzen Magie Fausts mythisch-symbolisiert wiederkehrt. Des Prinzen Oronaro „Reisenatur“, eine Natur von Kulissen, die eingepackt und mit auf die Reise genommen werden können, um die widersprechendsten Örtlichkeiten einem monomanischen Sentiment anzupassen, erinnert an Fausts

Naturverfälschung, wenn er statt sie außer dem Zimmer zu suchen, sie in Nostradamus' Zauberbuch zu finden glaubt. Monologische Verse Oronaros, wie die folgenden, könnte auch Faust sprechen:

*Hier, hier wohnt meine Gottheit,
Die ganz mein Herz nach ihrem Herzen zieht!
Dies Pochen und dies Zittern!
Ha! Es schlägt dem Augenblicke entgegen,
Wo die Zauberei
Die Seligkeit des Wahren überflügelt!
O den Genuß, ihr Götter gabt ihr mir!
O den Genuß bewahret mir, ihr Götter!*

Das Orakel, das Oronaro nicht versteht, ist geradezu ein Schlüssel zum Faustischen.

*Wird nicht ein kindisches Spiel vom ernsten Spiele vertrieben,
Wird dir lieb nicht und wert, was du besitzend nicht hast,
Gibst entschlossen dafür, was du nicht habend besitzt:
Schwebt in ewigem Traum, Armer, dein Leben dahin . . .
Was du töricht geraubt, gib du dem Eigener wieder:
Eigen werde dir dann, was du so ängstlich erborgst.
Oder fürchte den Zorn der überschwebenden Götter!*

Den Vergleich mit Tantalus werden wir aus dem Munde Mephistos, der auch sonst ein Vetter des Merkulo ist, wiederhören. Das hier so wichtige Proserpinamotiv wird uns vor dem Helenaakt beschäftigen. Wenn Goethe später einmal die Faustleser vor seinem Walpurgissack warnt, aus dem stygische Plagegeister entsteigen könnten, die, wie sie ihn geplagt, auch die Leser würden plagen müssen, so werden auch hier die „Geweide“ eines (leinenen) Sacks zum Symbol verhängnisvoller Sentimentalität. Die Satire „Faust“ steht also in Goethes Lebenswerk keineswegs vereinzelt da, und sie hat nahe Verwandte. Wenn aber der „Triumph der Empfindsamkeit“ den aus lauter Sentimentalität unverbesserlich Liebesblinden satirisch aufs Korn nimmt, so ist die generelle Wertblindheit Fausts vom Titel jenes Dramas her beleuchtet, als eine unverbesserlich entartete Sentimentalität, ein Grundübel der Menschheit, nicht zum wenigsten des deutschen Menschen, um dessen willen es sich schon für Goethe lohnte, ein Weltgedicht zu schreiben.

Undurchdringlich wird Goethe im „Groß-Kophta“, jenem Hochstapler, der Menschheitsphrasen im Munde führt, um seinen Egoismus

zu verbrämen, ein nicht minder naher Verwandter Fausts, von dem es heißt, „er ist kein gemeiner Schelm, die größte Wahrheit und die größte Lüge gehen schwesterlich aus einem Munde“.

Vergessen wird, daß Goethe in den Wirren der Revolution politisch-satirische Dramen schreibt, bald komischer Art, wie den „Bürgergeneral“ und „Die Aufgeregten“, bald tragischer, wie „Das Mädchen von Oberkirch“, und daß er im Kriege seine Zuflucht zu der Ironie des „Reineke Fuchs“ nimmt, jener „unheiligen Weltbibel, in der sich das menschliche Geschlecht in seiner ungeheuchelten Tierheit offenbart“. Dazu treten die gallige Satire in den „Venezianischen Epigrammen“, die übermütige in den Xenien, und im Alter noch die „Zahmen Xenien“, ja selbst zwischen aller Lebensbejahung des West-Östlichen Divans fehlt ein „Buch des Unmuts“ nicht. Wieviel Satirisches findet sich in seinen literarischen Rezensionen, in dem „Sammler und die Seinen“, in den Maximen und Reflexionen, und natürlich auch in seinen Gesprächen und Briefen. Schließlich sei auf den Diderotschen Dialog „Rameaus Neffe“ hingewiesen, mit seinen Paradoxien und Hinweisen auf die unerschöpflichen Satiren Theophrasts, La Bruyères und Molières. Goethe übersetzte 1805 den Dialog mit Vergnügen; eine Analyse desselben würde noch viel Licht auf das Wesen Goethescher Satirik werfen. Weiteres Licht würde eine Beschäftigung mit der heute unzugänglichen Schrift „Le rire de Mirabeau“ von Cordellier-Delaroue bringen, von dem Goethe am 24. März 1830 urteilte: „Das Gedicht ist voller Geist und Verwegenheit . . . Es ist, als hätte der Mephistopheles dem Poeten dazu die Tinte präpariert. Es ist groß, wenn er es geschrieben, ohne den „Faust“ gelesen zu haben, und ebenso groß, wenn er ihn gelesen.“ Lord Byron und Ampère haben Goethes mephistophelische Seite deutlich herausgefühlt, und ganz besonders wird uns noch dessen satirisch-mystifikatorische Haltung gegen seine Ausfrager über „Faust“ zu beschäftigen haben. Daß dieses Werk selbst die Krönung in der langen Reihe der satirischen Äußerungen Goethes ist, dies zu erweisen ist das Anliegen der vorliegenden Schrift. Es sollte eigentlich für ein Werk sich erübrigen, in das Goethe einen Mephistopheles hineingestellt hat. Der Dichter selbst hat von dem Mephistophelischen in seiner eigenen Seele gesprochen.

Vor allem ist nicht zu vergessen, daß Goethe mit der Überlieferung des Puppenspiels vom Faust großgeworden ist. Wenn es schon eine Leistung ist, dieses grobe Pasquill auf den Menschen ins Thaumastische zu heben, so hieße es, Übermenschliches vom Dichter verlangen, daß er

diese willkommenen Jugendeindrücke nun in das genaue Gegenteil des Eunoetischen hätte fortentwickeln sollen. Die ungeheure Popularität, die die Satire an dem abenteuerlichen Faust jahrhundertlang in Deutschland besaß, zeigt, daß der Geist unseres Volkes sehr wohl das Bedürfnis hatte, sich in seiner eigenen Gefährdung zu spiegeln. Der Fauststoff hat die mittelalterlichen Antichrist-Spiele ersetzt. — Man muß also immerhin Goethe in seiner ganzen Universalität bedenken, wenn man sich daran macht, den „Faust“ zu kommentieren.

Goethe selbst unterscheidet der Sache nach das, was hier Pasquill und Thaumata genannt wird, in dem Aufsatz „Über die Parodie bei den Alten“: Bei den Griechen „findet sich keineswegs der parodistische Sinn, welcher das Hohe, Große, Edle, Gute, Zarte herunterzieht und ins Gemeine verschleppt, woran wir immer ein Symptom sehen, daß die Nation, die daran Freude hat, auf dem Wege ist, sich zu verschlechtern; vielmehr wird hier das Rohe, Brutale, Niedrige, das an und für sich selbst den Gegensatz des Göttlichen macht, durch die Gewalt der Kunst dergestalt emporgehoben, daß wir dasselbe gleichfalls als an dem Erhabenen teilnehmend empfinden und betrachten müssen.“

5. Faust als Rhetoriker

Die größte Schwierigkeit für das Verständnis des Werks liegt freilich darin, die herrlichen Worte, die Goethe Faust in den Mund legt, in ihrer ganzen Fragwürdigkeit als Ironie zu verstehen. Wir nannten den Helden bereits einen Dichter von Gottes Gnaden (s. S. 33). Wie mühelos strömt ihm der Ausdruck für das Vorgefühl des Naturgenusses aus des Nostradamus Zauberbuch, die Deutung des Zeichens des Makrokosmos und des Erdgeistes zu, wie flammend weiß er den Ausblick in das neue Leben in selbstmörderischer Absicht zu verklären, wie klar analysiert er den Widerstreit der zwei Seelen in seiner Brust, und immer wieder werden wir im Verlauf des Werkes über die Genialität seiner Aperçus zu staunen haben, von dem herrlichen Glaubensbekenntnis, das er vor Gretchen ablegt, über die glänzenden Repliken gegen Mephisto bis hin zu den letzten Worten seines Lebens, die in der Tat der Weisheit letzten Schluß bedeuten würden, wenn sie nicht aus dem Munde eines Faust kämen. Gerade die Überschwenglichkeit seiner blinkenden Reden, das Überschwengliche der Diktion, zeigt, auf welchem problematischem und labilem Grunde sie erwachsen. Sie dringen nicht in die Seele, um mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer zu

zwingen. Sie schaffen nicht Herz zu Herzen, weil es ihnen nicht von einem Herzen geht, das seiner selbst gewiß ist, sondern beunruhigen. — Psychoanalytiker würden hier ein Schulbeispiel für „Überkompensation“ finden. Die ständigen Widersprüche und Umbrüche Fausts beruhen doch bei Goethe nicht auf fahrlässiger Charakterzeichnung!

Wenn, wie gesagt, von Plato bis zu Nietzsche das Wort gilt, daß die Dichter Lügner sind, so gliedert sich hier jene schon genannte Goethesche Charakteristik des Groß-Kophta ein, daß die größte Wahrheit und die größte Lüge bei ihm schwesterlich aus einem Munde kommen.

Ist es nun nicht eine Selbstpreisgabe Goethes, eine Selbstprostitution, daß er das, was ihm persönlich heilig ist, in so problematischem Munde entweiht und so selber zum Lügner wird? — Die Lösung des Rätsels liegt darin, daß der „Faust“ kein eindeutiges Lehrbuch der Lebensweisheit ist, sondern eine Dichtung, und daß eine Dichtung ästhetisch lügen kann, wenn sie moralische Wahrheiten sagt. Plato und Nietzsche unterscheiden das freilich nicht. —

*So schmelzt im Weine Perlen der Übermut
Der Königin und mochte sie doch, hättest du
Nur deinen Reichtum nicht, o Dichter,
Hin in den gärenden Kelch geopfert . . .*

so singt der zarte Hölderlin, der mit seinen Kräften haushalten mußte. Goethe war vitaler:

*Jede Verschwendung ist süß, o laß mich der schönsten genießen!
Wer sich der Liebe ergibt, hält er sein Leben zu Rat?*

Was ihm von der Liebe zum Weibe gilt, gilt auch für seine Liebe zum Schaffen. Wir werden in der Mummenschanz des Zweiten Teiles das Wort des Knaben Lenker finden:

*Bin die Verschwendung, bin die Poesie.
Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.*

Es wird darauf zurückzukommen sein. Ein jeder Dichter ist ein schöpferischer Gott. Ein höherer Gott hat es für keinen Raub gehalten, seiner Liebe seinen eingeborenen Sohn zu opfern. Auch Goethe opfert der Liebe zu seinem Werk. In „Meine Göttin“ schildert er die dichterische Phantasie als vielgestaltiges und verwöhntes Schoßkind Jupiters, so daß die „alte Schwiegermutter Weisheit“ das zarte Seelchen ja nicht

beleidigen darf. Der Dichter darf sich das um so eher verbitten, als die edle Treiberin, Trösterin Hoffnung ihm ein Gegengewicht zu seiner Verwandlungsfähigkeit bietet. Alles das sollte uns von der vermeintlichen Verpflichtung entbinden, Fausts *Aperçus* allzu brav aufs Wort zu glauben.

Goethe hat oft vom *Aperçu* gehandelt: „Es gibt eine enthusiastische Reflexion, die von dem größten Wert ist, wenn man sich von ihr nur nicht hinreißen läßt.“ Faust läßt sich hinreißen: „Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!“ — „Alles wahre *Aperçu* kommt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelding einer großen produktiv aufsteigenden Kette.“ Auch sonst spricht er von „unbestechlicher Folge“. Die „produktiv aufsteigende Kette“ fehlt dem problematischen Faust; seine ganze Aphoristik entzündet sich an äußeren Zufällen, und wenn der Wunsch nach dem Zaubermantel durch Mephisto verwirklicht wird, bleibt jede weitere Produktivität trotz aller Ansätze in der Rhetorik stecken; dies wird bis zu Fausts Ende nachzuweisen sein. — Wer sich in Goethes Äußerungen über das *Aperçu* vertieft, wird auf Schritt und Tritt genötigt, Goethes Forderung, daß sich mit Genie Fleiß und Tüchtigkeit verbinden müssen, heranzuziehen. Fausts Fähigkeit zu blendenden *Aperçus*, zu blinkenden Reden, ist gewiß ein Zeichen von Genialität. Aber diese ist zunächst eine Naturanlage, etwas Dämonisches, das alles andere als Streben ist, so lange nicht Fleiß und Tüchtigkeit hinzukommen, die die Wendung Fausts zur schwarzen Magie verbietet.

Ein Pasquill negiert Positives, eine echte Satire negiert Negatives; es bedarf keiner Einsicht in höhere Mathematik, sondern es ist simpelste Forderung des Denkens, daß zwei Negationen ein Plus ergeben. Keinesfalls kann die Auffassung des Faustwerks als einer Satire zersetzend und destruktiv sein. Das Faustwerk ist der ergänzende Ausdruck zu all dem eindeutig Positiven, das Goethe geschaffen hat, — krönender Beweis dichterischen Reichtums. —

Wenn man aber über den satirischen Abstand hinaus, den Goethe zu seinem Helden nimmt, auch das Faustwerk in die Bruchstücke der großen Lebenskonfession einreihen will, als welche er nun einmal alle seine Werke bezeichnet hat, so kann es sich nicht so sehr um ein Bekenntnis zu dem handeln, was Goethe als Ziel seines eigentlichen Strebens fühlte, sondern um ein Bekenntnis von der verderblichen Maßlosigkeit, deren er fähig gewesen wäre, wenn er nicht rechtzeitig sich zu beherrschen gelernt hätte.

C. DER PAKT

Nach solchen Exkursen ins Allgemeine kommen wir zu einem neuen Abschnitt der Dichtung, der ebenso achthundert Verse hat, wie die Exposition, und der doch bereits, um in alter Ausdrucksweise dramatischer Technik zu bleiben, zu der Katastrophe führt, derentwegen Goethe sein Werk eine Tragödie genannt hat. Dieser Abschnitt heiße der Teufelspakt. An ihn schließen sich zwar noch neuntausend Verse an, von den übrigen Teilen des zwölftausendeinhundertelf Verse umfassenden Werks noch gar nicht zu reden, aber wir dürfen von Goethe erwarten, daß sie nicht überflüssig sind.

1. *Mephisto als Fausts schlechteres Ich*

Das Ich Fausts ist in ein besseres und ein schlechteres aufgespalten, so zwar, daß am Ende der Exposition das schlechtere das entscheidende Übergewicht gewonnen hat. Bei jeder Krankheit wehrt sich der Körper so lange wie möglich, und selbst eine unheilbare Seelenkrankheit besiegt die besseren Kräfte nicht im Augenblick, bei Faust jedenfalls erst nach höchst dramatischem Kampf. Auch nach seiner Besiegung macht das bessere Ich in Faust immer wieder Ansätze, sich gegen das schlechtere aufzulehnen, doch bleiben diese unvollkommen und können die Richtung auf die schwarze Magie, die sie in Fausts Beschwörung des Teufels durch den Wunsch nach dem Zaubermantel entscheidend genommen haben, nicht mehr beeinflussen. Im Teil II werden wir großen Partien begegnen, wo von dem besseren Ich überhaupt nichts mehr zu spüren ist. Dann treten die Auflehnungen am Ende in besonderer Bedeutung neu auf, ohne das Gesamtbild zu ändern.

In der Geschichte der Farbenlehre gibt Goethe eine höchst lesenswerte Charakteranalyse Newtons unter eindrucksvoll ausgeführten moralischen Gesichtspunkten; vor allem spricht er hier von inneren Warnungen, die „überhört“ werden; vom Gefühle des Unrechts, „von dumpfen Abirrungen bis zu klarster Verruchtheit“. Er wollte Newton eigentlich eine Ehrenrettung zuteil werden lassen, die er aus „ethischen Rätseln“ herleitet: „Der Mensch ist dem Irren unterworfen, und wie er

in einer Folge, wie er anhaltend irrt, so wird er sogleich falsch gegen sich und gegen andere; dieser Irrtum mag in Meinungen oder in Neigungen bestehen . . . Dagegen lassen Vernunft und Gewissen sich ihre Rechte nicht nehmen. Man kann sie belügen, aber nicht täuschen. Ja, wir tun nicht zu viel, wenn wir sagen: je moralischer, je vernünftiger der Mensch ist, desto lügenhafter wird er, sobald er irrt, desto ungeheurer muß der Irrtum werden, sobald er darin verharret; und je schwächer die Vernunft, je stumpfer das Gewissen, desto mehr ziemt der Irrtum dem Menschen, weil er nicht gewarnt ist. Das Irren wird nur bedauernswert, ja, es kann lebenswürdig erscheinen. — Ängstlich aber ist es anzusehen, wenn ein starker Charakter, um sich selbst treu zu bleiben, treulos gegen die Welt wird und, um innerlich wahr zu sein, das Wirkliche für eine Lüge erklärt und sich dabei ganz gleichgültig erzeigt, ob man ihn für halsstarrig, verstockt, eigensinnig, oder für lächerlich halte . . .“ — Dies paßt auf Faust: Die überhörten inneren Warnungen Fausts werden in der Auslegung meist mit faustischem Streben verwechselt, und wenn Schatten und Licht zueinander gehören, wird der Hauptwert auf das dürftig flackernde Licht gelegt, während es Goethe gefallen hat, neben dem Lichtstrom, der durch sein übriges Lebenswerk geht, im Faust einmal unerbittlich auf die Schattenseiten des Menschen hinzuweisen. — Daß Fausts Gewissen sich regt, weil es sich nicht täuschen läßt, ist kein Verdienst; daß er es durch sein Handeln Lügen straft, ist seine Schuld. —

Doch noch ein „Geheimnisvolleres“ legt Goethe im Newton-Essay dar: „Greift man nicht zu dem gemeinen Mittel, seine Mängel auf die Umstände, auf andere Menschen zu schieben, so entsteht zuletzt aus dem Konflikt eines vernünftig richtenden Bewußtseins mit der zwar modifikablen, aber doch unverständlichen Natur eine Art von Ironie in und mit uns selbst, so daß wir unsere Fehler und Irrtümer wie ungezogene Kinder spielend behandeln, die uns vielleicht nicht so lieb sein würden, wenn sie nicht eben mit solchen Unarten behaftet wären.“ Diese Selbstironie aus einer „gewissen Übersicht über sich selbst“ fehlt dem durchweg humorlosen Faust, aber Goethe ersetzt sie personifizierend dadurch, daß er Mephisto Faust ironisieren läßt. —

Wir sahen bisher, daß Fausts schlechteres Ich, sobald es sich genügend verdichtet hat, vom Dichter in der Person des Teufels dem Helden gegenüber selbständig auf die Bühne gestellt wird. So muß diese notwendig zum dramatischen Gegenspieler der Person Fausts werden. Wenn Fausts innere „Inkompletheit“ durch den Teufel äußerlich unter-

strichen wird, ist das Bühnenbild doch so, daß Mephisto gegen einen Faust ankämpft, der sich selbst für komplet hält, um dessen vermeintem hohen Streben ein Bein zu stellen, und daß Faust diese Bosheit überlegen durchschaut, wennschon er der überlegenen Macht des Bösen zum Opfer fallen muß. — Solange der Pakt nicht geschlossen ist, ist Mephisto Konkurrent des besseren Ichs Fausts und erscheint in zwei langen Szenen als Angreifer. Nach seinem Sieg mit dem Pakt wird er Fausts Diener, um über seinen Herrn zu triumphieren und um da, wo der Diener sich sperrt, oder wo Faust ihn verachten zu dürfen glaubt, seinen Triumph nur gewisser zu machen. Formuliert man das Faustische als „stärkste innere Ablehnung bei völliger äußerer Gebundenheit“, so bleibt zu fragen, wo diese Gebundenheit herkommt.

Aber es ist nicht genug zu unterstreichen, daß Mephisto erst von außen an Faust herantritt, nachdem dieser innerlich für ihn reif geworden ist.

*Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn . . .*

so heißt es am Ende dieses Abschnitts. Faust scheitert allein an sich selbst, an seiner Unausgeglichenheit, die ihn überhaupt nicht erst zu sich selber kommen läßt.

In Bürgers Ballade „Der wilde Jäger“ wird der leidenschaftliche Kampf zwischen dem besseren und schlechteren Ich so personifiziert, daß ein guter Geist von rechts und ein böser von links auf den Jäger einreden. Ähnliches findet sich in der Überlieferung der Faustsage. Goethe läßt gute Geister als innere Warnungen nur ganz selten in Person auf Faust einwirken, so daß leicht vergessen werden kann, was die Person Mephistos versinnbildlicht. Wenn Fausts Pathetik in der Exposition sich an dem eigenen Zwiespalt entzündete, so geht mit Auftreten Mephistos das Stimulans der faustischen Erregung und Übersteigerung aus seinem Inneren auf den teuflischen Partner über. Alles hohe Aufbäumen Fausts gegen Mephisto ist nicht Ausdruck eines ungebrochenen oder unzerbrechbaren, sondern vergeblicher Protest des bereits überwältigten besseren Ichs und nicht mehr positiv zu werten. Wenn man das hohe Pathos als von Goethe nicht ironisch in Frage gestellt faßt, dann muß man in der Tat zu dem Dogma kommen, daß Mephisto Verkörperung der bösen Außenwelt ist, deren Sabotageversuche nicht verhindern können, daß ein so edles Ich sich schließlich doch durchsetzt. Wer sich jedoch nicht verleiten läßt, in Mephisto ein

unvermeidliches metaphysisches Übel zu sehen, dem der Mensch mit moralischem Streben, sei es auch nur innerhalb seiner Grenzen, höchstens begegnen kann, und wer sich schon jetzt des unübersehbaren Motives bewußt bleibt, daß Faust den Teufel mit dem Wunsche nach dem Zaubermantel selbst ruft, wird auch im weiteren Verlauf des Dramas in Mephisto nicht die Personifikation des allenfalls einschränk- baren metaphysischen Übels, sondern des moralischen Übels in der eigenen Brust des Menschen sehen, das durchaus vermieden werden soll. — Daß auch in der Bühnengestalt des Mephisto zwei Seelen wohnen, eine, die auf Erden auf moralischem Gebiete mit Menschen umzugehen weiß, und eine, die sich metaphysisch in ihrem Umgang mit Gott irrt, hat uns vorläufig noch lange nicht zu kümmern.

2. Der Pudel

Wie in der Bibel, so ist auch hier das erste teuflische Mittel des Versuchers ein harmloses Sichheranschlängeln. Am Osterabend also, an jenem Abend, als Faust den schwarzmagischen Wunsch nach dem Zaubermantel ausgesprochen und den Teufel sozusagen an die Wand gemalt hat, zeigt sich den beiden Wanderern ein streifender Pudel, der immer näher zu ihnen jagt, und Fausts ahnungsbeschwerte Seele glaubt auf seinen Pfaden hinterdrein einen Feuerstrudel zu sehen. Aber Wagner redet ihm seine Vision aus, und als der Hund sich mit Dressurkunst- stückchen anschmeichelt, findet auch Faust keine Spur von einem Geist mehr, und er nimmt den artigen Findling auf dem Rückweg mit in sein Studierzimmer, und die erste Fühlung mit dem Feind in Mephistos teuflischem Feldzugsplan ist gewonnen.

3. Mephistos Scheinangriff

„Studierzimmer“. Immerhin, der Wandertag in der Natur, selbst in Begleitung Wagners, wirkt sich auf den zerstörten Faust beim Ein- tritt ins Studio aus:

*Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Tun,
Es reget sich die Menschenliebe,
Die Liebe Gottes reget sich nun . . .*

also doch Gott! — Faust erscheint wieder ausgeglichen; erstaunlich, diese Wandlungsfähigkeit eines Menschen, der eben noch vom Zaubermantel

in die Zerstreuung der bunten Welt sich hatte umtreiben lassen wollen. Er erscheint so ausgeglichen, wie im letzten Morgengrauen, da ihn die Erde wieder hatte. Wie dieser Zustand jedoch den Eindrücken des Tages nicht stand hielt, so hält der jetzige der Einsamkeit und Inhäusigkeit nicht stand: Unruhe des Pudels stört ihn, will sagen, seine eigene Unruhe, die ihn nötigt, sich zu beschwichtigen. Wie streng verweist er den schnopernden Pudel, wie freundlich bietet er ihm gleich darauf sein bestes Kissen an! Er kehrt nicht ohne ein „Ach“ in seinen Frieden zurück. Es ist ein schön Ding, der Frieden in der engen Zelle, wo die Lampe freundlich wieder brennt:

*Dann wirds in unserm Busen helle,
Im Herzen, das sich selber kennt.
Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühn . . .*

Kennt Faust sein Herz? Aber wenn er sich sofort wieder sehnt, so braucht sich das „Ach“ des Strophenanfangs nur noch am Strophenende zu wiederholen, um zu verraten, daß Faust sich schon auf dem Wege zurück befindet, wo er im Jammer ob des Schauspiels vom Makrokosmos nach den Quellen des Lebens vergebens schmachtete.

Da ist denn das höhnische Knurren des Pudels eine recht unbequeme Mahnung für das bessere Ich, sich zu wahren, zumal es trotz besten Willens sich schon wieder am Versiegen fühlt, und die ganze frühere Trübsal wieder aufzubrechen droht. Aber wir wissen schon vom Erlebnis beim Sonnenuntergang her, wie Faust mit einem „Doch“ sich in acht zu nehmen sucht, ja, er setzt zur Tat an, wie als er in die Natur zu fliehen beschloß. Er sieht auch seinen Mangel sehr klar und deduziert fast nüchtern: „Doch dieser Mangel läßt sich ersetzen“. Wie er zuvor unbewußt zum Zauberbuche griff, das ihm die Natur ersetzen sollte, so greift er nun zu den Offenbarungen des Neuen Testaments, damit sie ihn das Überirdische schätzen lehren möchten. Echt humanistisch geht er auf den Grundtext zurück, um ihn zu übersetzen, wahrlich ein Projekt, mit dem er gleich Luther eine Welt aus den Angeln würde heben können. Zärtlich spricht er von dem heiligen Original, um es in sein geliebtes Deutsch zu übertragen, sicher eine Tat, die ernster zu denken zwingt, als wenn wir bloß im Texte lesen. Zwar wissen wir vom Nostradamus-Buch her, daß Faust Bücher nicht von der ersten Seite ab liest, sondern irgendwo aufschlägt. Und so fängt er mit dem vierten Evangelium — gewiß dem schwierigsten — an.

Aber er kennt nicht wie Luther das Geheimnis der geliebten Muttersprache, daß das Wort außer dem Buchstaben auch Geist, und daß der Geist ein Mysterium ist. So stockt er sofort beim Sinn des griechischen Wortes Logos, das allerdings wörtlich Wort als Buchstabengebilde bedeutet, aber auch ein ganzes göttliches Mysterium bedeuten kann. Wie haucht er den Buchstaben Geist ein? Soll er sie als „Sinn“ deuten oder als „Kraft“? Nach vielen gewissenhaften Zweifeln sieht er Rat und schreibt getrost: „Im Anfang war die Tat!“

Diese Entscheidung nimmt die überlieferte Auslegung als Gewinn und wird nicht müde, sie als Vorklang für Fausts künftiges Tatstreben zu feiern. Aber gibt es Taten, die von Sinn und Kraft und Wort zu trennen wären? Ist der johanneische Logos nicht geheimnisvoller Inbegriff von Wort und Sinn und Kraft und Tat zugleich? Wieder einmal läßt Goethe mit unerbittlicher Konsequenz seinen Faust das weltweite Mysterium geschäftig umschweifen, ohne die zentrale Einheit zu erfassen. — Gewiß, Faust spricht sich selbst mit dieser Fehlleistung das Orakel, daß er der Wissenschaft überdrüssig, zur Tat streben möchte; aber Orakel, wie gesagt, enthüllen ihren wahren Sinn erst post festum.

Faust spricht es aus, daß er seinen Satz „getrost“ schreibt. Doch sagt Goethe einmal, daß jedes ausgesprochene Wort Gegensinn erzeugt, — also auch innerhalb der in Parteien gespaltenen Seele! So protestiert denn das schlechtere Ich mit Bellen und Heulen, daß sich das bessere solcher Getrostheit nicht erfreuen kann. Es gilt den Störungen des Pudels zu begegnen. Faust tut das mit großem Aufwand von Worten; erst entschieden, parlamentiert er alsbald besänftigend mit dem Pudel; es ist ein rührender Appell, daß er sogar gegebenenfalls selbst die Zelle meiden müßte, und daß er ihm empfiehlt, freiwillig zu gehen, ehe er Gewalt anwendet. Die Lage erfordert einen Vergleich mit dem Bibelübersetzer Luther. Auch dieser hat schwer über Textschwierigkeiten gegrübelt; er konnte dabei so nervös werden, daß ihn die Fliege an der Wand störte. Dann jedoch riß er sich empor, warf das Tintenfaß an die Wand, und der Teufelsspuk war verscheucht, so daß er sich wieder befreit zur Arbeit zurückwandte. Fausts Parlamentieren verscheucht den Teufel nicht; er wird nicht nur endgültig von seiner Arbeit abgelenkt, sondern wird seine Seele verlieren.

Der Protest des Pudels wandelt sich in Bedrohung; das Tier schwillt gespenstisch an, schon sieht es wie ein Nilpferd aus; Faust muß erkennen, daß er einen gefährlichen Geist ins Haus gebracht hat. Nun,

er kann zaubern: „Für solche halbe Höllenbrut ist Salomonis Schlüssel gut“. Werden solche Maßnahmen den Teufel schrecken?

Dieser hat auch noch Gefolge: Geister auf dem Gange, kleine Teufel, die Fausts Zauber wohl nicht gewachsen wären und deshalb von sich auf ihren Meister schließen und eine wahre Schuljungenschadenfreude über dessen Verlegenheit haben; aber sie haben auch ihren Teufelsanstand und sind bereit, ihm nach Kräften beizustehen. Weshalb führt Goethe sie ein, wenn doch Mephisto nur Fausts schlechteres Ich symbolisiert? Nun, auch das schlechtere Ich hat seine Nüancen, und die Bibel nennt den Teufel „Legion“.

Und Faust vollzieht die Beschwörung. Immer stärkeren Zauber muß er anwenden, wir durchleben einen ganzen Kursus Magie. Denn dieser Geselle wird immer widerspenstiger. Aber beim Zauber des Kreuzes hat Faust Erfolg; er braucht nicht erst die Drohung mit dem Äußersten, dem dreimal glühenden Licht, dem Zauber von der heiligen Dreieinigkeit, wahrzumachen.

Weshalb beschwört man drohende böse Geister? Man kann sie vertreiben und vernichten und mit „Apate Satana“ ein für allemal unschädlich machen. Man kann sie sich gefügig und dienstbar machen wollen, so daß man durch Böses Gutes schafft; allerdings würde man Gott dadurch vorgreifen, und man muß sehr wachsam sein, daß sich das Gute nicht in Böses verkehrt. Faust wählt das letztere:

*Steige nicht zur Decke hinan!
Lege dich zu des Meisters Füßen!*

Dieser Teufel soll von Fausts Triumph greifbar Zeugnis ablegen; wozu hat der Zauberer sich denn so angestrengt? Und Mephisto gehorcht — schon! — beim Zeichen des Kreuzes.

Jäher Kontrast zwischen der bedrohlichen Gespenstigkeit, die den Zauberaufwand verlangte, und der gemütlichen Frechheit, mit der der gebannte Geist dem gestrengen Magier die gelungene Materialisation bestätigt. Mephisto versichert, daß es des großen Lärmes gar nicht bedürfte. Er salutiert den gelehrten Herrn, der ihn so weidlich schwitzen machte. Daß sich des Pudels Kern als ein fahrender Scholast erwies, der zur akademischen Sphäre gehört, wenn schon als verkrachte Existenz, der Kasus muß freilich lachen machen. So fragt ihn Faust, entwaffnet und zugleich amüsiert und interessiert, nach seinem Namen, um so auch seine Art zu erkunden. In der Tat, eine echt humanistische Großzügigkeit, mit dem Feuer zu spielen. Mephistos herbe Anspielung

gegen einen, der das Wort so sehr verachtet und weit entfernt von allem Schein nur in der Wesen Tiefe trachtet, geht vor Faust unter, doch der Leser mag sich besinnen, daß Faust das Wort „so hoch unmöglich schätzen“ konnte, und daß er später einmal Name für Schall und Rauch erklären wird. Nun, Faust will seine Neugier nicht zu lange spannen, und so fragt er statt „Wie nennst du dich?“ „Nun gut, wer bist du denn?“

Der lächerliche Scholar gibt freilich dem Professor mit seiner Auskunft eine Nuß zu knacken. Durch den Willen zum Bösen Gutes zu schaffen, diese Grundlage der Rechtfertigung Gottes vor den Zweifeln der Menschen, vom Buche Hiob und dem Römerbrief bis zu Leibniz, ist mit Wissen nicht zu ergründen, und Glauben und Wissen zu vereinigen, ist nicht eben die Stärke Fausts. Das weiß Mephisto ganz genau, und deshalb wagt er es, den metaphysischen Hintergrund seiner moralischen Natur zynisch zu prostituieren, zu nicht geringer Verblüffung Fausts: „Was ist mit diesem Rätselwort gemeint?“ Nach dem paradoxen Vorstoß wird er eindeutiger: „Ich bin der Geist, der stets verneint“. Er braucht den Einwand nicht mehr zu fürchten, daß Verneinung Bejahung fordert. Rechtens, so behauptet er unverfroren, ist nur die Verneinung, und sein eigentliches Element sei alles, was die Menschen Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennen. Wieder hat Mephisto nicht zuviel gewagt; denn wieder weiß er, daß Faust Wertprobleme fern liegen. Prompt auch verlegt Faust den Faden des Gespräches aus dem Wertproblem in das Seinsproblem, das ebenfalls in Mephistos erster Formulierung lag: wie kann man sich einen Teil nennen und doch ganz dastehen? Ja, Faust versteht, auch auf Paradoxien einzugehen, wenn schon nicht auf die hier allein wichtige! Mephisto fällt es nicht schwer, ihn auf die Trivialität, die bescheidene Wahrheit hinzuweisen, daß Fausts Frage zu menschlich gedacht sei, und daß der Mensch eine kleine Narrenwelt sei, die den Titel der Ganzheit nicht verdiene. Umso mehr legt er los: er wäre nur noch ein Teil dessen, dem eigentlich alleine Rang gebührt, der Finsternis, der Mutter Nacht, die vom Aufstand des Lichtes entthront sei, hätte er Nietzsche gekannt, hätte er von Sklavenaufstand gesprochen, da dieses Licht ja nichts Selbständiges sei und an Körpern hafte, die vergänglich sind, so daß es über kurz oder lang wieder mit ihnen zugrunde gehen werde. Immerhin, aus dem Ton seiner Rede läßt Mephisto klärlichst vernehmen, daß ihn seine gegenwärtige Lage nicht erfreut. Da kommt sich Faust überlegen genug vor, um ihn ob seiner kümmerlichen Behelfsmäßigkeit zu begönnern. Sein

Widersacher gibt ihm recht, ja er steigert sich in Raserei ob seiner vergeblichen Unternehmungen gegen Meer und Land und gar gegen die verdammte Tier- und Menschenbrut, die sich immer wieder aus Wasser, Luft und Erde regeneriert, so daß nur noch das Feuer was Apartes für ihn sei, das er sich allerdings vorbehalten hat. — Soviel vergebliche Tücke und solch verfehlter Beruf und soviel Zerrissenheit des armen Teufels muß Fausts ironisches Mitleid wecken und ihn ganz übersehen lassen, daß der andere sich immerhin etwas Apartes vorbehalten hat. Darum darf er von überlegener Warte diesem wunderlichen Sohn des Chaos den Rat geben, — umzusatteln. „Was Anders suche zu beginnen . . .“

Nun, Mephisto verspricht Besserung: „Wir wollen wirklich uns besinnen. . .“ Aber wer ist mit diesem Wir gemeint? Besinnt sich etwa auch Faust, daß er mit dieser Zustimmung vom verkrachten Teufel glatt auf den Leim gelockt ist? Er ahnt nicht, mit welcher Gerissenheit er von Mephisto durch die erste Betulichkeit des Pudels und dann durch seine drohende Gespenstigkeit, die Fausts Beschwörerkunst triumphieren läßt, und nun wieder durch das klägliche Gehaben von dem besseren Ich der Selbstbescheidung abgelenkt ist. Doch damit nicht genug:

Der objektive Rat an Mephisto, umzusatteln, zeigt Faust als schlechten Geschäftsmann, der seine Chance nicht zu nützen weiß. Mephisto muß sie ihm erst zeigen. Nicht nur überhaupt befinde er sich in verzweifelter Lage, sondern jetzt und hier hat er sich in ein Abenteuer eingelassen, das ihn unversehens zu Fausts Gefangenen macht. Der Drudenfuß an der Schwelle, den schon der Pudel so ängstlich beschnopert hat, hat ihm zwar den Eingang nicht verwehrt, aber läßt ihn jetzt nicht heraus, des Fünfsterns Spitze nach außen war ein wenig offen; auch als Pentagramm ziehender Magier war also Faust offenbar nicht so ganz exakt! Nun aber verwehren zwei geschlossene Spitzen den Ausgang.

Wenn Mephisto jetzt nach seinem Versprechen, sich zu besinnen, Weiteres vertagt und demütig um Entlassung bittend auf die Schwierigkeit hinweist, sich zu entfernen, so beginnt Faust, seine Chance zu begreifen: „Das ist von ungefähr gelungen“. Als gar noch versichert wird, daß der Teufel nicht durchs Fenster kann, sondern dort hinaus muß, wo er hineingeschlüpft war, da erwägt Faust zum erstenmal, die Chance auszunutzen:

*Die Hölle selbst hat ihre Rechte?
Das find ich gut! Da ließe sich ein Pakt,
Und sicher wohl, mit euch, ihr Herren, schließen?*

Kaum fällt das Wort Pakt, als Mephisto ihn bereits verspricht.

Dennoch vertagt er den Abschluß und bittet hoch und höchst, für diesmal entlassen zu werden. Diese ängstliche Eile reizt Faust, ihn zum Verweilen zu zwingen. So wills Mephisto, und durch fortgesetzte Hastigkeit steuert er Faust dazu, nun endlich den Rechtsstandpunkt zu finden:

*Ich habe dir nicht nachgestellt,
Bist du doch selbst ins Garn gegangen.
Den Teufel halte, wer ihn hält!
Er wird ihn nicht sobald zum zweiten Male fangen.*

Solchem Faustrecht beugt sich Mephisto natürlich; aber Faust hat seinen taktischen Vorteil nur errungen, weil Mephistos Strategie weiter reicht und ihm eine tückische Falle gestellt hat. Indem er sich gefangen gibt, besser, sich zur Gefangenschaft „bereit“ erklärt, hat er schon wieder die Unverschämtheit, Bedingungen zu stellen, und Faust ist so harmlos, sie zu gewähren, wenn er auch seinerseits die Bedingung stellt, daß der Zeitvertreib „gefällig“ sei. Nun, das verspricht Mephisto mit vollem Mund.

Mephistos Geister gehorchen und lullen Faust in Träume, von denen man es nicht für möglich halten sollte, wie berückend zart und Liebe und Seligkeit verheißend teuflische Phantasie sich gebärden kann, nachdem gotische Wölbungen sich in arkadisch selige Gefilde gewandelt haben, und sogar nicht einmal „himmlischer Söhne geistige Schöne“ fehlt. Die luftigen zarten Jungen arbeiten dem Meister zu Dank; Mephisto kann entweichen, und abgrundtief ist sein Hohn: „Du bist noch nicht der Mann, den Teufel festzuhalten!“

Man könnte fragen, ob Mephisto wirklich die Zernagung des Drudenfußes durch die herbeibefohlene Ratte nötig hat, wenn er doch Personifikation des faustischen schlechteren Ichs ist. Das zu beantworten, hieße den „inkommensurablen“ Reiz der Goetheschen Dichtung zerstören, der zwischen Psychologie und Mythologie liegt. Wenn es Gesetze der Teufel und Gespenster gibt, und auch sie, just wie die Menschen, beim Ersten frei, beim Zweiten Knechte sind, so spricht das nur dafür, wie sehr psychologisch die Goethesche Mythologie fundiert ist; genug, daß die Teufel besser wissen, wie Gesetze umgangen werden

können, als es Faust weiß, der gegen die Gesetze, die ihn bannen, blind ist. — Wir brauchen von nun ab für Mephisto die Rückverweisungen auf Fausts schlechteres Ich wohl nicht weiter durchzuführen.

Wenn Faust erwacht und den geisterreichen Drang verschwunden und sich abermals betrogen sieht, — wird er resigniert zu seiner Bibelübersetzung zurückkehren, um seine verwegene Hoffnung, einen Teufel in seinen Dienst zu zwingen, zu vergessen. Wird er noch einmal verzweifelt sich zu entleiben suchen? Der Dichter läßt den Vorhang fallen, wir dürfen aber weder das eine noch das andere erwarten. Mephisto wird schon dafür sorgen, daß der Versuch des körperlichen Selbstmords nicht wiederholt wird, denn er kann erst bei einem seelischen Selbstmord Fausts auf seine Rechnung kommen. Fausts bisheriges Leben, das Spiel mit dem Selbstmord, das Spiel mit einem Teufelspakt, war eben nur erst Spiel. Mephistos Plan geht dahin, aus Spiel fürchterlichen Ernst zu machen. Nicht-mythologisch heißt das, die unheilbare Seelenkrankheit Fausts ein Leben lang zu konservieren, wie wir ja aller Orten und zu allen Zeiten Menschen finden, die in all ihren Entwicklungsstufen seelenlos durchs Leben gehen.

Diese „Krankheit zum Tode“, — um es einmal modern auszudrücken; denn die moderne Philosophie ist ja nur ein unvollständiger Auszug aus Goethescher Lebensweisheit, — diese Krankheit zum Tode also zu konservieren, dafür schafft Mephisto die Grundlage bei seiner Rückkehr zu Faust. Man hält es oft für einen Kunstfehler Goethes, daß er zwei Studierzimmerszenen hintereinander gedichtet hat. Darum noch einmal: Die erste Szene bereitet Fausts Seele auf für den Pakt; sie gibt dem Labilen anfangs Sicherheit und Überlegenheit bei seiner Beschwörung des bedrohlichen Gespenstes und mit seinen Chancen gegen den verkrachten Teufel. Je mehr Faust über ihn zu triumphieren wähnt, desto weniger merkt er, wie sehr er ihn bereits am Kragen hat, und desto jähcr muß er enttäuscht werden. Dann muß der bewußt gewordene Wunsch erst noch eine Weile vergeblich in der Seele brennen; um so sicherer wird nach dem ersten Scheinangriff Mephistos der Erfolg des nun kommenden Generalangriffs werden.

4. *Mephistos Sieg*

Krone aller Satire auf die Selbstverkenning des Menschen, Krone aller dramatischen Überredungsdiagnostik von der Antike über Shakespeare bis hin zu der tönereichen Überredung Wallensteins durch die

Terzky, fordert die neue Studierzimmerszene zunächst eine schematische Analyse des Aufbaus. Der erste Abschnitt enthält Angriff und Sieg Mephistos bis zu Fausts Wort: „Wie ich beharre, bin ich Knecht . . .“ Der zweite enthält die Sicherung des Sieges durch den Sieger bis zu Fausts Frage: „Wie fangen wir das an?“ Damit beginnt der kurze Schluß mit dem praktischen Programm für die Zukunft. Das Ganze wird durch Mephistos Epilog abgeschlossen, wenschon nach der eingeschobenen Schülerszene nochmals auf das Programm zurückgegriffen wird.

Die beiden Hauptteile zeugen von Mephistos teuflischer Strategie, Faust zu übersteigertem Widerspruch zu reizen und schließlich bis zur Willenlosigkeit zu erschöpfen.

Einem kurzen dreinotigen Vorschlag gleicht das Spiel mit dem dreimaligen Herein-Sagen. Diese Nötigung kann den abgewirtschafteten Faust nicht besser stimmen; hätte er doch noch zweimal Gelegenheit gehabt, den Ungebetenen, der so selbstverständlich sich mit „Ich bins“ ankündigt, vor der Tür stehen zu lassen. — Mephisto tritt also ein. Wenn Klärchen entzückt ist, daß ihr Egmont ihr einmal „spanisch kommt“, das spanische Kostüm dieses edlen Junkers, der doch eigentlich insgeheim wieder als verkrachter Scholar erwartet wurde, nun aber mit weltmännischer Unbeschwertheit Faust zum Lebensgenuß einlädt, das ist eine Überraschung, auf die Faust nur mit einem Unmut reagieren kann, in dem sich die ganze Enttäuschung, die er seit Mephistos Entschwinden in sich hinein fressen mußte, als ein allgemeiner Lebenshaß entlädt.

Wie soll ihm die Änderung des Kleides helfen, nachdem er in einem Alter, wo man nicht mehr spielt, aber noch Wünsche hat, immer nur den gleichen Gesang: „Entbehren sollst du . . .“ erfahren hat. Er klagt das Leben als Ganzes an und die Tage und die Nächte in ihren Grausamkeiten, die den Gott in seinem Busen verkümmern lassen. Wenn er jedoch sagt, daß dieser Gott tief sein Innerstes erregen, aber nach außen nichts bewegen kann, so verfließt, ob dieses „Kann“ auf solcher Härte des Daseins beruht, so daß er eigentlich nichts bewegen darf, oder ob er da nicht an seine eigene Schwachheit rührt. Genug, er wünscht sich den Tod.

Mit ironischer Bescheidenheit wendet Mephisto ein: „Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommener Gast“. Nur daß Faust so erregt ist, daß er die Aktualität und die Schmerzhaftigkeit dieses Stiches nicht

spürt. Faust hört aus Mephistos Zweifeln an der Willkommenheit des Todes nur das Allgemeine. Und das weiß er mit Seligpreisungen des Todesgenusses in Schlachten und Liebesnächten zu widerlegen, ja er malt sich die Schönheit des eigenen Todes aus, wenn er ihn in jenem „sel’gen“ Augenblicke ereilt hätte, wo er unter dem Verdikt des Erdgeistes zusammenbrach.

Mephisto muß also nochmals energischer zustechen: „Und doch hat jemand einen braunen Saft in jener Nacht nicht ausgetrunken . . .“ Dies zweite „und doch“ verfehlt seine Wirkung nicht; Faust fühlt sich durchschaut, und er deckt seine Blöße mit dem Vorwurf der Indiskretion, der am gleichmütig lächelnden Gegner abprallt: „Allwissend bin ich nicht, doch viel ist mir bewußt.“

Soweit der erste Gang dieses Kampfes, in dem dem Geist, der stets verneint, beliebte, die Rolle des Lebensbejahers zu spielen. Faust setzt den Kampf der umgekehrten Fronten mit dem Fanatismus des Verwundeten fort. Er argumentiert: gerade, daß damals der Rest seiner kindlichen Gefühle betrogen wurde, ist Zeichen des Lock- und Gaukelspieles der Welt, um die arme Seele in die Trauerhöhle des Lebens zu spannen und zu quälen. Darum holt er nun zu einem Fluch aus auf alles, was das Leben lebenswert zu machen scheint: das eigene Selbstgefühl, die Erscheinungswelt, Träume, Ruhm, guter Name, Besitz, Weib, Kind, Knecht, Pflug, Mammon als Treiber oder Verweichlicher, Trost im Wein, göttliche Gnade, Hoffnung, Glauben, — „und Fluch vor allem der Geduld!“ Da fehlt nichts. Absoluter Nihilismus!

Mehr braucht Mephisto wahrlich nicht zu seinem Zweck; aber ehe er das Fazit ziehen kann, holt das vergewaltigte bessere Ich in Faust noch einmal mächtig auf! Diesmal ist es ebenfalls vom Dichter personifiziert, ausnahmsweise, weil hier wirklich nichts mehr zu unterbieten ist. Unsichtbare gute Geister klagen über die verlorene Schöne der von Faust zertrümmerten Welt, — ein Halbgott hat sie zerschlagen, ein Mächtiger der Erdensöhne —

*Prächtiger
Baue sie wieder,
In deinem Busen baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne,
Mit hellem Sinne,
Und neue Lieder,
Tönen darauf!*

Nicht nur zu klagen weiß das bessere Ich, sondern auch aufzubauen, im Inneren sich eine Welt erbauen, Appell zu eigentlichster „Existenz“!

Welch eine Gefahr für Mephistos Plan, wenn Faust auf diese innere Warnung hört; mit dieser Schau könnte ja Faust endgültig geheilt werden! Aber der große Stratege weiß, daß es immer einmal unangenehme Rückschläge geben kann, und er ist so teuflisch geistesgegenwärtig, daß er die Situation einfach umfälscht und auf den Kopf stellt. Mit grandioser Schamlosigkeit nennt er diese guten Geister „die Kleinen von den Meinen“, als ob sie mit jenen Teufelchen identisch wären, die Faust zuvor in Träume gegaukelt hatten. Er interpretiert, daß sie altklug zu Lust und Taten raten. Wo in aller Welt steht das im Text des Chores? etwa in „Neuen Lebenslauf beginne . . .“? — „Aus der Einsamkeit, wo Sinnen und Säfte stocken, wollen sie dich locken . . .“ Ist das dasselbe, wie die Mahnung des Chors zur Einkehr in den eigenen Busen? — Tatsächlich wird der Chor der guten Geister oft genug allen Ernstes als Teufelschor aufgefaßt, und wo man denn doch dem Text nicht ins Gesicht zu schlagen wagt, herrscht große Verlegenheit über Mephistos Dummheit.

Nachdem Mephisto Faust so den Schutzschild zertrümmert hat, stößt er blitzschnell auf den Wehrlosen nach; diesmal trifft er ihn ins Herz. Fortissimo, voll wohlwollender Entrüstung, staucht er ihn zusammen: „Hör auf mit deinem Gram zu spielen . . .“ So virtuos weiß er auf dem mit Ach und Oh so zart besaiteten Instrument der faustischen Seele zu spielen, daß er dem Fortissimo sofort ein Piano folgen läßt, und in diesem Piano bringt er das Angebot an, Fausts Knecht zu werden. Treuherzig biedermännisch, bedingungslos stellt er sich zur Verfügung, weil er ganz genau auf Fausts Anstand spekuliert. Denn die jetzige Lage ist gegen die der vorigen Szene verändert. Dort handelte es sich um ein Diktat gegen einen Gefangenen, hier kann es sich nur um einen Vertrag auf gegenseitige Leistung, *do ut des*, handeln. In seinem Lebenszentrum getroffen, hat das bessere Ich Fausts doch noch soviel Besinnung, nach dem Preis der Teufelsleistung zu fragen. Mephisto will die Antwort vertagen; auch das ist wohlberechnet, denn er läßt Faust Zeit, sich klar zu werden, daß es sich ja um den Teufel handelt, vor dem Vorsicht geboten ist, so daß er sich später ja nicht mit Uberrumpelung entschuldigen kann.

Doch Faust drängt, und Mephisto antwortet mit einem Verlangen, das ihn in Fausts Augen närrisch erscheinen lassen muß. Er versteckt

die Tragweite, daß es sich um nichts geringeres als Fausts Seelenheil handelt, in den Mythos vom Diesseits und Jenseits, und dieser aufgeklärte Faust, den ja keine Skrupel und Zweifel plagten, fällt darauf hinein. Er nimmt wieder einmal als zufällig, was wesentlich gefaßt zu sein verlangt, er nimmt wörtlich, was Sinndeutung verlangt, er nimmt wieder bloßes Sein statt Wert des Seins. Und wenn er zugleich Mythos statt Bedeutung nimmt, so wendet Goethe als Dichter nun das Formenspiel zwischen mythologischer und realistischer Gestaltung ins Dramatisch-Motivische, um die Inkommensurabilität für das Publikum voll zu machen. Wir taumeln mit Faust, wir vergessen mit ihm, daß er durch Magie längst mit einer Überwelt verkehrt hat und Geister in die Wirklichkeit zaubern konnte, daß der Teufel selbst als Negativ einer anderen Welt vor ihm steht, daß er Momente hatte, von Gefilden hoher Ahnen jenseits des Dustes, von neuen Sphären reiner Tätigkeit und vom Schätzenlernen des Überirdischen als der Menschenliebe und der Liebe Gottes zu schwärmen. Jetzt heißt es völlig rationalistisch:

*Das Drüben kann mich wenig kümmern . . .
Davon will ich nichts weiter hören,
Ob man auch künftig haßt und liebt,
Und ob es auch in jenen Sphären
Ein Oben oder Unten gibt.*

Wenn Faust so sich in titanische Hybris hineinphantasiert, bleibt Mephisto beim treuherzigen Piano: „In diesem Sinne kannst du's wagen . . .“ Aber dann geht er ein wenig ins Crescendo über: „Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehen“, und er erreicht damit, daß Faust ihn für noch nährischer hält. In dem Augenblick, wo Faust selbst schon im Begriff ist, Teufel zu werden, selbstüberhebendes Mitleid:

*Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben
Von Deinesgleichen je gefaßt?*

Diese Verse voll eindeutiger Selbstverkenning, voll Anmaßung problematischer Sentimentalität, werden zwar von der herkömmlichen Deutung, die Fausts Pathetik brav aufs Wort glaubt, wieder so wörtlich genommen, daß Mephisto wirklich als eine armselige Figur erscheint, deren Einfluß auf Faust im Verlauf des Dramas immer mehr abnehmen muß, so daß der Text, wo diese Deutung in die Brüche führt, immer mehr übermalt und verfälscht werden muß.

Also dieser Faust, im Begriff selbst Teufel zu sein, maßt sich an, Mephisto im Namen der Menschheit zu verachten. Doch gleitet er schon zu sehr auf der schiefen Ebene seiner schwarzmagischen Wünsche, als daß er ihm nicht Gelegenheit geben muß, sich zu rechtfertigen: „Doch hast du Speise, die nicht sättigt . . .?“ Was ist gemeint mit solcher Speise, mit rotem Gold, das Quecksilber gleich zerrinnt, mit dem äugelnden Mädchen, mit den entsprechenden Eigenschaften der Ehre, der Früchte, der Bäume? Es sind paradoxe Eigenschaften, abwegige, abenteuerliche, unerfüllbare, utopische Eigenschaften, auf die sich sein „hohes Streben“ richtet, mit der gleichen Maßlosigkeit vorgetragen, mit der er das Erreichbare, das dem Menschen das Leben lebenswert macht, soeben verflucht hat.

Eisern gleichmütig, läßt sich Mephisto durch solchen Auftrag nicht schrecken: „Mit solchen Schätzen kann ich dienen . . .“ Aber ein neuer Zustoß folgt:

*Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,
Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen.*

Ganz leise, pianissimo, wird dieser Einwand vorgetragen, und es ist ein gehaltvoller Einwand, eine Wahrheit, die jeder vernünftige Mensch unterschreiben kann und muß, und die als „saure Wochen, frohe Feste“ dem Schatzgräber der Ballade das Zauberwort zum Seelenfrieden wird. Eine neue Nüance der mephistophelischen Strategie: Faust ist so übersteigert, daß Abwiegeln nur noch zu letzter Steigerung, Vernunftpredigen zu neuer Unvernunft reizt.

So folgen die Worte Fausts, in denen die Katastrophe seiner seelischen Zerstörung unabweislich offenkundig wird:

*Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!*

Faust streckt die Hand aus, mit „Top“ fällt Mephisto bei, und mit „Schlag auf Schlag“ deckt noch Fausts Linke beide Rechte.

Faust sagt dem Genuß ab. So sehr ergriffen ist er von seinem Heroismus, daß er die Absage noch kommentiert:

*Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!*

So vollbewußt gibt sich Fausts Verblendung, daß er an diese Worte sein Schicksal bindet; sie sollen Stichworte werden für die Entscheidung, ob dieser Wettvertrag als verloren oder gewonnen zu gelten hat.

Noch einmal leistet sich Mephisto eine Warnung der Vernunft: „Bedenk es wohl! Wir werdens nicht vergessen . . .“ Und wieder bestätigt Faust, daß er die Rechtslage als eindeutig anerkennt, und das „Ich habe mich nicht freventlich vermessen“ bekundet, daß er sich der Verantwortung für die Erfüllung voll bewußt ist, — echt Goethesche Ironie, daß Faust das Wort „vermessen“ abweisend gebraucht, in dem Augenblick, wo er die größte Vermessenheit begeht, die für den Menschen denkbar ist.

Um was handelt es sich bei dieser Absage an den Genuß, die für die Ausleger Grundlage ist, Fausts rastloses Streben unter Verzicht auf Genuß als vorbildlichen Heroismus zu preisen? Wieder einmal hat Goethe der Schläfrigkeit seines Publikums eine Falle gelegt.

Es hätte nicht erst eines dichterischen Monumentalwerkes wie „Faust“ bedurft, um die Banalität klarzumachen, daß sich Verliegen auf dem Faulbett im Genuß ein Laster und der Würde des Menschen nicht angemessen ist, und daß der Mensch, der sich selbst gefällt, der unendlichen Aufgabe, zu streben, untreu wird. Diese Moralität sollte sich immerhin von selbst verstehen. Es ist aber ein unübersehbarer Grundsatz der Goetheschen Diätetik und Weisheit, daß der Genuß als Gegenpol zur Mühe und Arbeit zum Leben gehört, um zur Totalität zu kommen. Es ist schon das Problem seiner Sturm- und Drangzeit, die Augenblicke zu überwinden, wo er Freude und Schmerz wertfrei gleichsetzt, und wo himmelhohes Jauchzen und zu Tode Betrübtheit zufällig durcheinander spielend ihn befriedigen könnten, wie Faust, der sich so klein, so groß schien und das Ganze des Augenblicks selig nannte. Goethe gibt bei aller Anerkennung, daß das Sein in stetigem Sterben und Werden liegt, doch nie die Wertung auf, daß Freude und

Leid nie ohne Gut und Böse erlebt werden können. Die Überwindung der Wertfreiheit seiner Jugend befähigt ihn gerade im Faust und schon in der Periode des „Urfaust“ eben den wertfreien Stürmer und Dränger als Titanen oder haltlos Sentimentalen satirisch zu kritisieren. Es sei nochmals an den Tragik bedauernden Nachsatz zu Goethes Definition der problematischen Natur erinnert, der keine Lage genügt und die keiner Lage gewachsen ist: „Daraus entspringt der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt.“ —

Es hat sich darüber hinaus im Bisherigen bereits unübersehbar oft gezeigt, daß überschwenglicher Drang Faust auch die Erkenntniswerte verwirrt. So wird nur folgerichtig, daß er jetzt, im katastrophalen Moment der Selbstverwirrung, die verderbliche Genußsucht und den dem Menschen erlaubten Genuß verwechselt, kategorisch dem Genuß schlechthin absagt, berauscht von dem durch Mephisto geschürten Elan seiner blinkenden Reden. Ja, sofort wird ihm der Genuß identisch mit dem Schönen: „Verweile doch, du bist so schön . . .“ Man wird doch nicht sagen wollen, daß Goethe selbst hinter diesem Verächter des Schönen steht.

Weiter aber, wenn er von jenen unerfüllbar paradoxen Zielen spricht, wie den Bäumen, die sich täglich neu begrünen, was will er denn anders, als Erfüllungen genießen? Schon die nächsten Verse werden zeigen, wie sehr er mit dem Worte „genießen“ Luxus treibt, und dies durch das ganze Drama hindurch, bis zu seinem letzten Wort. Es ist ein bitteres Lied auf selbstbetrügerisches Streben nach Genüssen, die dem Menschen nicht zustehen, und die sich nur mit schwarzmagischen Mitteln erreichen lassen; und dieser Selbstbetrug wird sich vollends erweisen, weil alles, was Faust später erstrebt, eben die von ihm so verachteten, ja verfluchten Genüsse sind, Liebe, Vergnügen, Macht, Reichtum, Luxus, ja Ruhm über Äonen. Weil diese Genüsse mit schwarzmagischen, schuldhaften Mitteln erstrebt werden, muß Faust notwendig tragisch scheitern. — In dem bereits zur Erdgeist-Szene erwähnten Paralipomenon 1 skizziert Goethe für sich selbst den weiteren Verlauf der Handlung als dreistufig, und jede dieser Stufen wird als eine besondere Art des „Genusses“, Lebensgenuß — Tatengenuß — Schöpfungsgenuß, charakterisiert.

Noch ist zu erwägen, daß Faust im Zuge seiner Selbstberauschung den von Mephisto vorgeschlagenen Vertrag auf Leistung und Gegenleistung mit seinem Wettvorschlag überbietet. Das ist keine Verschiebung der Grundsituation, sondern eine ins Abenteuerliche gesteigerte

Form für die zu jedem Vertrag gehörende Befristung, eine Verabredung, daß die Zahlungsfrist in der Schwebe bleiben soll, bis gewisse zeitliche Bedingungen eintreten. Da Faust glaubt, daß, was er zur Bedingung stellt, in seinem Leben nie eintreten werde, so glaubt er auch, im Vorteil gegen Mephisto zu sein, so daß dieser das ganze Risiko zu tragen hat. So kann er seine Selbstüberheblichkeit gegen Mephisto durch das ganze Drama hindurch fortsetzen.

Der Partner jedoch nimmt Fausts Angebot, wie das rasche „Top“ beweist, mit freudiger Entschiedenheit an; denn während Faust die Fälligkeit der Wette in die Ferne gerückt glaubt, weiß Mephisto, daß ihre Laufzeit schon gegenwärtig da ist, und daß Faust die Wette schon verloren hat, ehe ihre Spannung anläuft: Der Teufelspakt, den Faust schließt, führt nicht später zu einer Katastrophe, sondern ist selbst Katastrophe. Mephisto genügt das Bewußtsein völlig, die ihm verfallene Seele zu besitzen. Ob er sie einige Jahrzehnte früher oder später zum Braten in der Hölle einheimsen darf, kann ihm gleich sein, denn den Teufel, wie den Poeten, „bindet keine Zeit“. Hierauf ist noch oft zurückzukommen.

Wenn also die Katastrophe schon mit der Wette gegeben ist, so ist sie in ihren dichterischen Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft; zu wichtig ist sie Goethe, um sie mit 181 Versen abzuschließen; mit weiteren 128 Versen schließt sich der zweite Teil der Szene an.

Mephisto weiß, daß der Stratege nach dem Sieg den Helm fester binden muß; Ähnliches besagt das Wort, daß man das Eisen schmieden muß, solange es heiß ist. — Kaum, daß er seine neue Dienstbereitschaft für einen gleich vorhabenden Doktorschmaus ankündigt, erbittet er sich als Nachtrag zu dem Pakt seine schriftliche Fixierung, um Lebens oder Sterbens willen. Er bezweckt damit zunächst eine neue Erregung Fausts und erreicht auch, daß dieser über solchen Beweis des Mißtrauens in sein Manneswort aufs tiefste beleidigt ist. Aber über den Umweg allgemeiner Betrachtungen von der Unterlegenheit von Treu und Glauben gegen Formalismus muß er dem Partner widerwillig recht geben, der harmlos begütigend den Vorschlag macht, den Pakt mit einem Tröpfchen Blut zu besiegeln. Während Faust sich ein solches abzapft, fallen jene undurchdringlichen Worte: „Blut ist ein ganz besondrer Saft“. In der Tat, Blut ist etwas Unverfälschbares, Unvertretbares. Man vergleiche, wie zerstreut Wilhelm Meister den Kontrakt mit seiner Truppe mit seinem Künstlerpseudonym unterschreibt! Blut ist unüber-

bietbares, konkretes Symbol zu allen Zeiten gewesen, wenn es sich um letzte religiöse Anliegen des Menschen handelt. Wenn es dem Teufel verpfändet wird, so ist das ein Zeichen, wie ernst die Lage ist. Es ist auch eine Mahnung des Dichters für alle Ausleger, daß ein Faust, der sich mit solchem Zeichen bindet, niemals ernstlich wieder in seiner Entwicklung nach oben umgebogen werden kann, und daß eine Auslegung solcher Art Goethe dichterische Unredlichkeit, ja Geschmacklosigkeit unterstellen muß, wenn im Zweiten Teil Verhältnisse geschildert würden, die dieses dichterische Fanal mir nichts dir nichts zum Verlöschen zwängen.

Faust freilich nennt diese Blutsymbolik eine Fratze. Noch einmal, wie nach einer Atempause neu gekräftigt, setzt er zu Beteuerungen seiner Zuverlässigkeit an:

*Nur keine Furcht, daß ich dies Bündnis breche!
Das Streben meiner ganzen Kraft
Ist grade das, was ich verspreche.*

Seine weiteren Worte beweisen unzweideutig, daß sein Pakt ein Akt der Verzweiflung ist, daß die Flucht in den Teufelspakt ihn betäuben und berauschen soll:

*Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen . . .*

und daß das „Streben meiner ganzen Kraft“ nichts mit humanem, nicht einmal mit zielvollem Streben mehr zu tun hat:

*In undurchdrungenen Zaubershüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!*

Ja, wenn er zuvor vom Zaubermantel verlangte, in fremde Länder getragen zu werden, so braust er jetzt dionysisch daher:

*Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!*

Und noch einmal die wertfreie Seinsabfolge des ziellosen Wechsels von Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß, und das alles gekrönt von dem merkwürdigen Wort: „Nur rastlos betätigt sich der Mann“.

„Tätig zu sein, ist des Menschen erste Bestimmung“, — so heißt es in den „Lehrjahren“. Rastlose Tätigkeit war auch Goethes Devise, die er als ein Genie nicht nur der Erfindung, sondern auch des Fleißes zu verwirklichen stetig strebte, weil die Götter vor die Tugend den Schweiß gesetzt haben. Goethe hat zwar die Formel „Genie ist Fleiß“ nicht

selbst geprägt. Aber es gibt keinen Beleg in Goethes Werken, wo er von genialer Begabung eines Menschen spricht oder von jenen schon erwähnten genialen Aperçus, der nicht durch einen Hinweis auf Fleiß oder Tüchtigkeit kritisch ergänzt würde (s. S. 50). Genialität ist eine Naturbegabung, die erst zum Streben wird, wenn sie durch Erfüllung der Forderung nach Fleiß und Tüchtigkeit, als Mäßigkeit im Willkürlichen und Emsigkeit im Notwendigen, ergänzt wird. Alles, was bei Faust an Fleiß oder Tüchtigkeit gemahnen könnte, vor allem, wenn Faust diese Eigenschaften sich selbst zuschreibt, wird durch die schwarze Magie des Teufelpaktes endgültig eliminiert. Es ist ein gewaltiger Unterschied: hier die rastlose Arbeit des Mannes, der um das Tagwerk seiner Hände bangt, — „hohes Glück, daß ichs vollende“, — und der bei aller Unvollendbarkeit der Lebensaufgabe sich immerhin das Zeugnis ausstellen darf: „Nun, man kommt wohl eine Strecke“; dort die rastlose Gehetztheit schuldhaft ziellosen Wechsels von Gelingen und Verdruß, die in der Rastlosigkeit des vor dem „Urfaust“ Goethe so nahestehenden „Ewigen Juden“ zu einer dauernden Schuldstrafe wird. Goethe schreibt sich in Dichtung und Wahrheit selbst rastlose Tätigkeit „mit bestem Willen zu moralischer Ausbildung“ zu. Hierher gehört auch der gesellige Vers:

*Unablässig streben,
Sich dem Halben zu entwöhnen,
Und im Wahren, Guten, Schönen
Resolut zu leben.*

Allen Auslegern sei ein angelegentliches Nachdenken über diesen Unterschied bestens empfohlen; denn sie pflegen immer nur mit allgemeinen Begriffen zu arbeiten, die erst in der Differenzierung des Moralischen zur Charakteristik einer Persönlichkeit anwendbar werden.

Fausts Ungeduld hat jedenfalls über diesen Unterschied nicht nachgedacht, und Mephisto sieht das gerne. Voll heuchlerischer Nachsicht über die Unverbesserlichkeit des Maß- und Ziellosen gibt er ihm eine neue Pille. Er weiß ganz genau, Fausts künftiges Schicksal wird sein, überall zu naschen, im Fliehen etwas zu erhaschen. Faust selbst muß ihm ja, ohne es zu fühlen, später recht geben, wenn er sich in flüchtig anwandelnder Reue anklagt:

*Ich bin nur durch die Welt gerannt,
Ein jed Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was mir nicht glückte, ließ ich fahren . . .*

Mephisto kleidet sein Wissen um dieses künftige Schicksal in einen wohlwollenden Ratschlag ein: „Nur greift mir zu und seid nicht blöde!“. Damit ist schon wieder soviel Öl ins Feuer gegossen, daß Faust noch unbedingter wird:

Jetzt fällt das Wort vom Taumel, fallen die hyperbolischen Paradoxien vom schmerzlichsten Genuß, verliebtem Haß, erquickendem Verdruß; von neuem wird mit voller Instrumentierung das amoralische Ideal verkündet von der wertfreien Gleichstellung von Freude und Schmerz, nicht nur der eigenen, sondern, schwindelhaft zu denken, der ganzen Menschheit, zur Erhöhung des Selbstgefühls. Wenn er vor dem Selbstmordversuch von der Gefahr sprach, ins Nichts dahin zu fließen, so spricht er nun von der Gewißheit, wie die Welt am Ende auch selbst zu scheitern. Hier stellt sich dann ganz von allein das Wort „genießen“ ein, — Selbstgenuß aus Nihilismus! Wir fragen erschüttert: Wes wird es sein, das du geerntet hast?

Aber Mephisto hört auch das gerne. Er kann nicht genug davon hören, und deshalb folgt eine neue, teuflisch sanfte Mahnung zur Vernunft: „O glaube mir, der manche tausend Jahre . . . Glaub' unser-
einem . . .!“ Wie weltenweit weise spricht er:

. . . Dieses Ganze
Ist nur für einen Gott gemacht!
Er findet sich in einem ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finsternis gebracht,
Und euch taugt einzig Tag und Nacht.

Ist es nicht eine „Summa“ aller Theologie und Philosophie, die dieser Teufel mit Engelszungen verkündet?

Faust jedoch muß das letzte Wort behalten, und da ihm die Gründe ausgehen und er seinen Redestrom nicht mehr steigern kann, so muß sein Wollen den Gipfel stürmen: „Allein ich will!“ „Stat pro ratione voluntas!“ Paroxysmus des Willens! — Moderne Philosophie würde sagen: Faust hat seine Freiheit gewählt, er steht zu seiner Freiheit. Aber diese Philosophie sagt immerhin auch: wer sich wählt, wählt die ganze Menschheit. Auch Faust sagt: „Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, will ich in meinem eignen Selbst genießen.“ Hier liegt das Problem: Ist man auch frei, wenn man den Taumel frei wählt, oder ist es nicht so, daß man damit Sklave seiner Leidenschaft wird? Es kommt darauf an, nicht, daß man wählt, sondern was man wählt, ob man verantwortungsvoll oder verantwortungslos wählt. Es ist freilich

im Sprachgebrauch unentschieden, ob man nicht auch sagen kann: das Böse verantworten, wir wollen aber hier ein für allemal abgrenzen, daß wir unter Verantwortung nur Verantwortung zum Guten und unter Verantwortungslosigkeit die Wahl des Bösen verstehen. Wenn sich dann noch die Frage des Wissens um Böse und Gut ergibt, so ist in der Tat die einzige Lösung die, daß man sein eigen Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit zu erweitern strebt, daß man Unmögliches von sich selbst verlangt, um Mögliches zu erreichen. Aber im Falle Faust? Ist die schwarze Magie das geeignete Mittel? „In undurchdrungenen Zaubershüllen sei jedes Wunder gleich bereit . . .“? Hier liegt die Fußangel für jeden, der Fausts maßlosen Titanismus mit hohem Streben verwechselt. Noch einmal:

*Unsrer Krankheit schwer Geheimnis
Schwankt zwischen Übereilung
Und zwischen Versäumnis.*

Beides führt zum Nichts; zum Etwas führt nur die eingeschränkte Tätigkeit, die Goethe, je älter er wird, nicht müde wird zu predigen, nachdem sie ihn schon in der Jugend, obzwar weniger bewußt, vor den Klippen des Sturmes und Dranges bewahrt hat. „Unbedingte Tätigkeit, von welcher Art sie sei, macht zuletzt bankrott.“ Dies kann man nicht oft genug wiederholen, wenn man den Faust „verstehen“ will. Jahre vor den Faustversen von der ganzen Menschheit schrieb Goethe in den „Lehrjahren“: „Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit tun oder genießen will, . . . der wird seine Zeit nur in einem ewig unbefriedigten Streben hinbringen.“ Die Faustauslegung kann sich nicht genug tun, vom Wesen des Faustischen als ewig unbefriedigtem Streben in einem positiven Sinne zu schwärmen.

Mit dem: „Allein ich will!“ ist das letzte Teilziel der mephistophelischen Strategie geglückt. Diesen Sieg kann dem Teufel keiner mehr aus der Hand winden. Aber es bedarf wohl einer kleinen Überleitung, bis Faust selbst für die Praxis des Neuen nach seinen theoretischen Exzessen geöffnet ist. Darum erst noch ein kleines Experiment: nach kurzer Zustimmung in bedächtigem „Das läßt sich hören“ eine letzte Dosis Ironie! Mephisto kennt das Hippokrateswort von der langen Kunst und dem kurzen Leben just wie Wagner: also in der Zeit wird sich dieses hohe Streben kaum realisieren lassen, — wie wäre es, wenn Faust bei einem Poeten einen Lobeshymnus auf sich selbst bestellte, der auf

einmal alle edlen Qualitäten auf seinen Ehrenscheitel häufte? Mephisto zählt seinerseits allerlei Paradoxien auf; er würde sich selbst gern an solchem Idealbild erfreuen mögen, „Würd ihn Herrn Mikrokosmos nennen“.

Faust hat mit dem Paroxysmus des „Allein ich will“ sein Kapital erschöpft; er ist mürbe geworden; er kann nur noch matt zum Recht des Besiegten greifen, Mitleid zu heischen: „Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist, der Menschheit Krone zu erringen?“ Der Menschheit Krone! Wir rekapitulieren einiges vom Taumel, und daß von Freude nicht die Rede sein sollte. Mephisto kann nicht unbarmherzig genug antworten: „Du bist am Ende, was du bist . . .“ Aber als nun Faust kleinlaut und dem Weinen nahe wieder zu klagen anfängt, da ist es für Mephisto endlich so weit, den Besiegten vom Boden zu heben und ihn zu ermuntern. Jetzt kann er selbst „altklug zu Lust und Taten“ raten! Auf den Vergleich mit dem Sechsgespann folgt animato:

*Drum frisch! Laß alles Sinnen sein,
Und grad mit in die Welt hinein!
Ich sag' es dir, ein Kerl, der spekuliert,
Ist wie ein Tier, auf dürrer Heide
Von einem bösen Geist im Kreis herum geführt,
Und rings umher liegt schöne grüne Weide.*

Da ermannt sich Faust selbst, das Nahegelegte ins Auge zu fassen: „Wie fangen wir das an?“ Nichts einfacher als das, antwortet Mephisto, „Wir gehen eben fort . . .“ Zur Begründung fügt er einen Ausfall auf die ennuyante Wissenschaft hinzu, der für Faust, der seine Schüler an der Nase geführt hatte, so recht in den Kram passen muß:

*Das Beste, was du wissen kannst,
Darfst du den Buben doch nicht sagen . . .*

Wenn doch Faust wenigstens aus sich selber ein Bestes zu sagen gehabt hätte!

Damit sich ja keine neuen Komplikationen ergeben können, meldet sich auf dem Gange ein Schüler. Goethe hat diese Störung rechtzeitig bestellt, vielleicht auf Wunsch Mephistos! Faust ist mit seiner neuen Lebensaussicht so beschäftigt, daß er, um den Studenten nicht sehen zu müssen, Mephistos Vorschlag folgt und ihm Talar und Barett überläßt, so daß der Diener das später noch oft geübte Amt, für seinen Herrn zu vikariieren, übernimmt. — Wie er das tut, davon im Anhang dieses Abschnitts. — Nachdem er es aber getan hat und Faust von seiner

Vorbereitung zur „schönen Fahrt“ zurückgekehrt ist, nimmt dieser die Programmbesprechung wieder auf: „Wohin soll es nun gehn?“ Mephisto stellt frei: „Wohin es dir gefällt.“ Er weiß genauer, wer hier der wahre Regisseur ist. Er gibt nur die sehr allgemeine Richtlinie: „Wir sehn die kleine, dann die große Welt.“ Welche Freude, welchen Nutzen verheißt er seinem Opfer, wenn es den Cursum durchschmarutzen wird. Faust kann es nicht lassen, zu widersprechen: als er allein war, hat er denn doch ein klein wenig Angst vor seiner eigenen Courage bekommen. Wir erfahren, daß er einen langen Bart trägt, der ihm die leichte Lebensart erschweren wird: „Ich werde stets verlegen sein.“ Auch als Mephisto ihn ermutigt, hat er noch neue, recht kleinliche Skrupel und Zweifel an der Großzügigkeit Mephistos. Nun, dieser tröstet ihn, zwar nicht mit Aussicht auf den Zaubermantel, den der große Magier Faust ganz vergessen zu haben scheint, aber mit der auf ein bißchen Feuerluft, die er bereiten wird, — kurzum: „Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf.“

Man hat neuerdings das ganze faustische Dasein als ein „Wagnis des Irrs“ bezeichnet und sich dabei sogar auf Luthers „pecca fortiter“, — sündige getrost! — berufen, — zwei schöne Worte, wenn man sie recht verstehen wollte. Gewiß, Goethe selbst hat vom Wagnis des Irrs gewußt und es in jedem Experiment, jedem „Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt“ bestätigt gefunden. Faust jedoch will diese Vermittlung nicht: „In undurchdrungenen Zaubershüllen sei jedes Wunder gleich bereit . . .“ Was er will, ist sein „Allein ich will!“ Wenn wir später dem Worte „Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen“ begegnen werden, so wird auch das sich nicht als ein Wagnis erweisen, das eine von zwei Möglichkeiten verantwortet und einen möglichen Irrtum fruchtbar zu machen gefaßt ist, sondern als Laune des Zufalls. Die einzige Gelegenheit, wo Faust vor einem Wagnis steht, ist der Augenblick, wo er den gefangenen Mephisto in seinen Dienst zu zwingen in der Lage war. Aber es war gezeigt, wie wenig er der Mann ist, den Teufel festzuhalten.

Mephisto allein

Die kurze Pause zwischen dem Rückzug Fausts und dem Eintritt des Schülers nutzt Mephisto zu einem Epilog, wie er von nun ab fast für alle Szenen einen kurzen Epilog sprechen wird; aber dieser erste ist der wichtigste. In Fausts Talar maskiert, legt er die Maske des

Biedermanns ab und enthüllt sich in seinem wahren Wesen. Fausts maßloses Temperament hat ihm den Sieg nicht leicht gemacht, und so klingen aus seinen ersten Worten Verachtung und Hochachtung zugleich. Dieser Teufel hat zwar im „Prolog im Himmel“ die menschliche Vernunft lächerlich zu machen gewagt, denn dieses höchste Geschenk Gottes an die Menschen wird oft genug mißbraucht. Aber der Teufel weiß ganz genau, daß Vernunft und Wissenschaft des Menschen allerhöchste Kraft sein können, und deswegen hat er als Lügegeist ihren Verächter Faust in Blend- und Zauberwerken bestärkt. Er wird das unausweichlich fortsetzen. Das schlechtere Ich, das satanische, hat über Faust triumphiert!

Es ist eine kindliche Tendenz der Auslegung, Mephisto so zu bagatellisieren, als ob er zu beschränkt wäre, Fausts hohes Streben zu verstehen. Keine treffendere Charakteristik Fausts ist möglich, um zu begründen, weshalb dieser ehemalige Gottsucher irregehen muß und seine Seele verloren hat:

*Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebündelt immer vorwärts drängt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.*

Wieder denken wir an das späte Gothewort:

*Unsrer Krankheit schwer Geheimnis
Schwankt zwischen Übereilung
Und zwischen Versäumnis.*

Halten wir fest, daß Mephisto mit dem „immer vorwärts Dringen“ des faustischen Geistes nicht etwa ein bestimmtes Ziel oder eine Stetigkeit meint, das wäre ja Vernunft. Selbst das Ideal, der Menschheit Krone zu erringen, ist ohne ein stufenweises Vordringen nur eine Phrase, ein Zeichen von Unvernunft, und, wie Kant sagt, daß das regulative Streben nach der Idee nie ohne konstitutive Grundlage sein kann, so ist auch Fundament der Goetheschen Weisheit die Spannung zwischen Idee und Erfahrung.

5. Das Kompositionsprinzip des Werkes

Mephistos Epilog auf Geschehenes führt zu einem Prolog auf neu Kommendes. Mephistos Programm „Den schlepp ich . . .“ bringt das gleiche gegensätzliche Prinzip, das er Faust entwickelt hat. Nur ist es

für Faust ad usum delphini seinsmäßig, ontologisch gefärbt: „kleine und große Welt.“ Der Teufel selbst färbt es für sich wesentlicher, axiologisch-werthaltig: „wildes Leben — flache Unbedeutenheit“. Beide Begriffspaare laufen nicht parallel, sondern kreuzen sich: Flachheit und Wildheit können sowohl in der kleinen, wie in der großen Welt erscheinen, wenn nur durch Fausts Unersättlichkeit und genießerischen Taumel die Gegensätze aufgerissen bleiben. Und nichts wäre verkehrter, als flache Unbedeutenheit etwa mit der Stimmung in Auerbachs Keller identifizieren zu wollen; denn wenn die Zechbrüder die Messer zücken, hört die Flachheit auf, während z. B. die Antike im Zweiten Teil weder wildes Leben, noch flache Unbedeutenheit ist. — Ein Qualendasein steht Faust bevor, wie das des Tantalus, dem Speis und Trank vor gier'gen Lippen unerreichbar schwebten, wie es ja auch dem im Vergleich zu Faust so harmlosen Prinzen Oronaro geweissagt war (s. S. 46). Auch dieses Motiv ist nicht auf sein Tertium comparationis hin zu pressen. Denn Faust wird der Genuß nicht wie Tantalus versagt, sondern er genießt allzu sehr, aber die Unlust aus Mangel und die aus Überfluß ist die gleiche. Zu ähnlichen Mißdeutungen gibt der Vers des Prologes „Staub soll er fressen und mit Lust“ Anlaß. Auch was in allgemeiner Schätzung als edel gilt, kann ohne edle Motive zu Staub werden, und eine Auslegung, die beweisen will, daß Faust niemals Staub gefressen hätte, bleibt vor dieser Variante des biblischen Schlangenfluches „Erde sollst du fressen“ hilflos. Ferner ist Vorsicht geboten, das Wort „Unersättlichkeit“ mit Streben zu identifizieren; denn es ist ein Unterschied zwischen einem unersättlich fortgesetzten Streben und einer Unersättlichkeit in Einzellagen, die sich auch ohne Streben im Taumel von Genuß zu Genuß entwickelt.

Stets bleibt die tragische Katastrophe zu Recht, dadurch daß Faust sich dem Teufel ausdrücklich übergeben hat. Selbst wenn er sich auch nicht dem Teufel übergeben hätte, jede Lage der kleinen und großen Welt, in die er geraten könnte, müßte für ihn katastrophal werden. Um dieser Notwendigkeit willen hat Goethe das Werk eine Tragödie genannt. Mit zynischer Selbstironie weiß Mephisto, daß er von seinem Dichter für Fausts Erdenweg nur als mythologische Personifikation jenes schlechteren Ichs auf der Bühne zu stehen ein Recht hat, und daß Goethe seine psychologisch unerbittlich realistische Tragödie ebenso gut auch motivisch rein realistisch hätte schreiben können. Aber Goethe wollte dem Publikum etwas Inkommensurables vorsetzen. Also: Faust

hat mit dem Teufelspakt seine Seele verloren. Alles weitere Verhalten Fausts wird nur noch durch „Höllenzwang“ bestimmt, ein Wort, das uns die Faustsage überliefert hat.

Wenn es nūn in die kleine und große Welt geht, wie wirkt der seelenlose Mensch, der Unverantwortliche, der Unverbesserliche, der Genußsucher, auf diese Welt ein? Weltweite Möglichkeiten öffnen sich dem Dichter für seine Gabe, zu erfinden, und für seine Lust, zu fabulieren.

Alles, was nun noch von Vers 2073 (Teil I) bis zu Vers 11610 (Teil II) abgehandelt wird, ist nicht mehr Entwicklung und Lösung des Problems der Faustseele, sondern beispielhafte Anwendung für das gelöste Problem, — wie der Physiker seine theoretische Problemlösung durch das konkrete, beliebig oft zu wiederholende Lehrsperiment verifiziert. Nur wiederholt der Dichter nicht, sondern huldigt dem Prinzip „Variatio delectat“. Es ergibt sich mit der Weltfahrt eine Reihe von Abenteuern, die schließlich, um es gleich zu sagen, nicht nur die Außenwelt, sondern auch nochmals die Innenwelt Fausts angehen, und in denen der Held um seiner schwarzmagischen Seelenlosigkeit willen tragisch scheitert. Der Dichter erfabuliert nicht nur tieftragische Abenteuer, wie die mit Gretchen und Helena, sondern auch grotesk tragische, wo der Held bald tragikomisch endigt, bald wie in den „Mitschuldigen“ noch einmal davonkommt und „ungehängen bleibt“, wofür jedoch Fausts Opfer in Tragödien gestürzt werden. So entstehen frivole Schwänke, wie die am Kaiserhof oder die Schlacht des Zweiten Teils.

Der Bau des Faustwerkes ist also nicht der Bau der Tragödien, wie wir von Shakespeare bis Hebbel, auch bei Goethe selbst gewöhnt sind, mit dem, freilich auch dort nicht immer streng innegehaltenen, groben Schema: Exposition, Schürzung des Knotens, Höhepunkt und Umschlag bis zur Katastrophe. Es handelt sich um die weit primitivere und volkstümliche Art der Dramatik des Mittelalters, um ein Seriendrama oder eine Serie von Kurzdramen, um eine Abenteuerfolge von analogen seelischen Gehalten. „Tema con variazioni“ nennt der Musiker eine Kunstform, bei der es nicht darauf ankommt, ein Thema durch ein Gegenthema zu erweitern und beide sich in einander verschlingen zu lassen, sondern wo das gleiche Thema immer wieder anders abgewandelt wird, so daß uns die besondere Art der künstlerischen Erfindungskunst ergötzt. Goethe hatte dafür, wenigstens in Bezug auf die Fortsetzung des Zweiten Teiles, das artilleristische Bild, das es „par ricochet“ fortgehen müsse, d. h. daß das Geschloß nach Aufschlag auf den Boden

in neuer Parabel weiter geschleudert wird. Wenn er in der „Abkündigung“ das Drama mit dem Leben vergleicht:

*Es hat wohl einen Anfang und ein Ende,
Allein ein Ganzes ist es nicht . . .*

so meint er, daß er mit all diesen Abenteuern, die er erfabulierte, nicht etwa den Lebensweg des Menschen schlechthin systematisch in allen seinen Möglichkeiten abwandeln, sondern nur an Einzelbeispielen andeuten wollte.

Um zu begreifen, welche Lust Goethe an abenteuerlichen und gespensterhaften Situationen hat, sollte ein Blick in seine Balladendichtung und seine Novellistik, besonders in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“, genügen, ganz abgesehen davon, daß auch der „Reineke Fuchs“ mehr abenteuerliche Breite, als fortschreitende Handlung bringt. Im Groß-Kophta wird der abenteuernde Hochstapler zwar nur in einer bestimmten Situation gezeigt, dafür aber lebt die von Goethe übersetzte Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini ganz aus der Buntheit der Variation. Für diese Buntheit werden im Faust die Hintergründe, auf denen sich die Abenteuer abspielen, farbenprächtig kontrastiert; auch kommt die Tatsache, daß das Werk seinen Dichter durch ein langes Leben hindurch beschäftigt hat, einer Buntheit zu Gute, die Goethe einmal die durch das Lebensalter bedingte verschiedene Pinselführung nennt. Genug, daß das Werk trotz allem einheitlich bleibt, und daß der Dichter trotz mancher Breiten, für die sich aber auch eine Art dichterischer Verantwortung nachweisen läßt, nie die Zügel aus der Hand verliert, selbst nicht in den Alterspartien des Zweiten Teiles. Hier geraten die Ausleger in Schwierigkeiten, weil sie die Problematik des Faustanfangs nicht begreifen, so daß es dann ein willkommener Ausweg ist, den Grund dafür statt in ihrer eignen Mangelhaftigkeit in der Mangelhaftigkeit der Goetheschen Vergreisung zu finden. Es wäre eher ein Zeichen für Goethes Marasmus, wenn er sich zu diesem elementar einfachen Kompositionsprinzip nicht jederzeit hätte zurückfinden können.

Als Goethe 1831 über den ganz eigenen Charakter des vierten Aktes zu Eckermann sprach, zählte dieser die übrigen Szenen des Werkes auf, als kleine Weltenkreise, die in sich abgeschlossen, wohl auf einander wirken, aber doch einander wenig angehen. „Dem Dichter liegt daran, eine mannigfaltige Welt auszusprechen, und er benutzt die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur, um

darauf an einander zu reihen, was er Lust hat. Es ist mit der „Odyssee“ und dem „Gil Blas“ auch nicht anders.“ Eckermann rührt hier an etwas Richtiges, obgleich sich erweisen wird, daß man ihn nur mit höchster Vorsicht als Quelle heranziehen darf.

Jedenfalls sind dem Aufbau nach die meisten großen Menschheits-satiren von diesem Parallelitäts- oder Seriencharakter; denn sie sind für ihr seelisch-moralisches Anliegen auf die Fülle und Buntheit weiter Welt und breiten Lebens angewiesen. So der Don Quixote, so der Don Juan, so Gullivers Reisen. So auch die älteren und ersten volkstümlichen Bearbeitungen der Faustsage, die Goethe selbst den Stoff vermittelt haben, und denen er wesentliche Motive für sein eigenes Werk verdankt. Fausts Weltfahrt wird eine „empfindsame Reise“, „sentimental journey“, nur daß die Sentimentalität hier sich in furchtbarer Weise äußert, als bei dem eunoetischen Idylliker Laurence Sterne, der Goethe von früh auf vertraut war.

6. Nachtrag: Die Schülerszene

In der Schülerszene wiederholt die Verführungskunst Mephistos im Kleinen, was sie an Faust im Großen geleistet hat. Er bereitet sich, nachdem er soeben Fausts schwer verdauliche Seele geschluckt hat, noch einen kleinen leichten Nachtsch. Denn auch hier handelt es sich um Seelenverwirrung. — Ein reizendes Fuchslein kommt frisch von Mutters Schürze weg mit einigem Lampenfieber, um sich von dem hochberühmten Professor für sein Studium beraten zu lassen. Dieser nimmt ihn so gar nicht bonzenhaft auf. Seine Bereitschaft „Da seid ihr just am rechten Ort“ ermutigt den Jungen zu dem Geständnis, von der Nüchternheit der Hörsäle enttäuscht zu sein. Mephisto ist eitel Trost und kleidet seine Ermunterung in intime Bilder.

Dem alten Brauch, daß der Student vor dem Fachstudium sich erst philosophisch allgemein bilden müsse, kommt der Wunsch des Schülers entgegen, recht gelehrt zu werden, was auf Erden und im Himmel ist, zu erfahren, die Wissenschaft und die Natur. Was hätte Faust dazu gesagt? Aus eigener Erfahrung hätte er wohl kaum Mephistos pädagogische Mahnung bereit gehabt, sich nicht zerstreuen zu lassen, oder vielleicht hätte er dem Schüler gerade empfohlen, was ihm als Lehrer an Stetigkeit gebrach.

Der Schüler weiß von der Kinderstube her, was „Saure Wochen, frohe Feste“, ein wenig Freiheit und Zeitvertreib bedeuten, so daß

Mephisto diese Harmonik denn doch etwas radikalisieren muß und die Wohltat des Pausierens in eine Gefahr umfälscht: wenn man der Gefahr durch Ordnung, — der Gedanken natürlich! — entgehen will, so ist das Collegium logicum dafür das Gegebene. Und nun folgen alle Vorwürfe, die Goethe selbst aus seinen eigenen Studienerfahrungen im Universitätsbetrieb ableiten konnte, und die, weil sie hier aus Mephistos Munde kommen, nicht schon die Problematik der ersten Faustworte rechtfertigen dürften.

Da ist also die formale Logik, mit der ja wirklich keiner was rechts anzufangen weiß, nur daß sie mit lehrhaftem Lobe empfohlen wird, bis der Tadel, der in diesem offenen Lobe liegt, ebenso offen hinterdrein folgt. „Encheiresin naturae . . .“, unbewußte Selbstverspottung wird bewußt verspottet. Das verwirrt den Kleinen, und die Verwirrung wird nicht besser, wenn das schwere Geschütz der fremdsprachigen Kunstausdrücke aufgefahren wird. Und, — schon bekannte Überredungstechnik Mephistos! — auf die Logik wird die Metaphysik getürmt, wo man tief-sinnig fassen muß, was in des Menschen Hirn nicht paßt. Wir wissen ja, wie oft Faust im Examen metaphysicum bereits versagt hat. Als dann mit Tonwechsel das pädagogische Thema von der Ordnung und der Disziplin nochmals aufgenommen wird, und die Weisung zum peinlichen Nachschreiben folgt, da nimmt der Junge den Köder glatt an und wird künftig auf Mitdenken verzichten.

Weiter geht's zur Wahl der Fakultäten. Die Juristerei behagt dem Schüler selber nicht, so daß Mephisto dessen Abscheu nur zu vermehren braucht, wenn er zeitnahes Recht und Rechtstradition auseinanderreißt. Die Theologie verleidet er dem Neuling gründlich, indem er mit pastoralem Pathos als Ausweg aus den Zweifeln die Buchstabengläubigkeit so radikal empfiehlt, daß sogar dieser den Einwand findet, der Faust stocken ließ, als er das Wort so hoch unmöglich schätzen konnte. Aber wenn ehemals der Pudel bei Fausts Worten über das „Wort“ bellte und heulte, so hat Mephisto jetzt honigsüße Ironie über den Mißbrauch des Wortes, und der Einwand des Knaben wird so mundtot gemacht, daß nur noch das Thema Medizin übrigbleibt. Es war bis jetzt eigentlich alles recht heiter, aber Mephisto ist des trockenen Tones nun satt und wechselt zu einem teuflisch wirksamen argumentum ad hominem; er macht den Geist der Medizin verächtlich, um auf die praktischen Vorteile dieses Berufes, besonders bei den Weibern, hinzuweisen. Das macht das Füchselein lüstern, und wir sehen ihn künftig

als Charlatan seinen Weg finden. Mephisto hat wieder einmal gewonnen: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie . . .“

Der Knabe bittet als Abschluß seiner Beglückung um ein Stammbuchblatt, und Mephisto schreibt jenes unsterbliche Wort, mit dem seine Muhme, die Schlange, die Sünde ins Paradies geschmuggelt hat. Der Schüler ahnt in seiner Ehrerbietung nicht, daß dies Stammbuchblatt sein Schicksal wird. Und wieder ein Epilog Mephistos: Faust, Ebenbild der Gottheit, sollte Vernunft und Wissenschaft verachten, dieser Jüngling soll zur Gottähnlichkeit streben. Beide werden scheitern. Mephisto ist eben in allen Sätteln gerecht.

Homer widmet in der Ilias einzelnen Personen Gesänge, in denen sie mit ihren Taten besonders in den Vordergrund des großen Heldenchors gerückt werden; man nennt diese Sonderpreisgesänge „Aristien“, Meisterstücke. Goethe wollte in Dichtung und Wahrheit seiner Mutter eine Aristeia widmen. Die Schülerszene ist eine solche des Mephistopheles, aber sie ist nur das Satyrspiel zu der Tragödie vom Teufelspakt. Wie Mephisto diese inszeniert, das ist sein eigentliches Meisterstück, doch kann man auch den ganzen Erdenweg Fausts als eine Aristeia des Teufels bezeichnen. Freilich, wenn jene der Mutter von Goethe ernst und herzlich gemeint war, so konnte die des Teufels nur verantwortet werden, wenn das Faustwerk durch und durch mit Ironie geladen wurde. Solch eine mit Ironie geladene Tragödie hat Goethe den Deutschen vorzusetzen gewagt!

ZWEITER ABSCHNITT DIE WELTFAHRT

I. DIE KLEINE WELT

A. ZWEI ÜBERGANGSSZENEN

1. Auerbachs Keller

In der alten weltberühmten Leipziger Kellerkneipe hat sich eine „Zeche lustiger Gesellen“ zusammengefunden, die, was sie an Vitalität zuviel haben, im Weine ersticken und sich im Gesellschaftslärm vollenden. Da heut der Lärm nicht in Fluß kommen will, wird Frosch zum Tonangebenden, aber das vorgeschlagene politische Lied wird als ein garstig Lied abgelehnt, und ein Liebeslied findet bei dem von der Liebsten genasführten Siebel keine Gegenliebe. Brander jedoch setzt sein *savoir vivre* durch mit dem Liede von der Ratt' im Kellernest, die von der Köchin vergiftet wird, und deren Todesängste und Todesqualen von dem erbarmungslosen Refrain begleitet werden: „Als hätte sie Lieb im Leibe.“ Brander, der enttäuschte Liebhaber, nimmt unter dem Hohn der anderen für die arme Ratte Partei. Ist dieses Lied tiefer, als das Milieu, in dem es gesungen wird? Ist dieses „Lieb im Leibe“ vielleicht die Tragik des Eros überhaupt, vielleicht die Tragik Faustens selbst? Ist dieses „sie fuhr herum, sie fuhr heraus und soff aus allen Pfützen“ nicht Trivialisierung für Fausts Höllenzwang gleich Mephistos:

*Beliebt's Euch, überall zu naschen,
Im Fliehen etwas zu erhaschen,
Bekomm' Euch wohl, was Euch ergetzt . . .?*

Ehe wir der Symbolik solcher Ouvertüre Herr werden können, treten Faust und Mephisto ein. Der Verführer motiviert ausdrücklich, weshalb er seinen Herrn in diese lustige Gesellschaft bringt; doch davon später! Beider Auftreten macht die Zecher stutzig; sie raten hart an der Wirklichkeit vorbei; die Lust, die beiden zu schrauben, die Lust am

volkstümlichen „Männervergleich“, regt sich; Mephisto jedoch pariert die Stiche der Herausforderer, um sie positiv durch einen ganz modernen spanischen Schlager zu gewinnen, der sie in Entzücken versetzt. Es ist das Lied vom großen Floh des Königs, von der Marotte des despotisch-absoluten Herrschers, unter der die Herren und Frauen bei Hofe, ja die Königin selbst zu leiden haben. Auch dies ein tief symbolisches Liedlein, an das wir am Ende des Dramas noch einmal denken werden. Jetzt verfängt es gerade bei denen, die soeben von Politik nichts hören wollten, um des Grotesken willen.

Einen weiteren Trumpf spielt Mephisto aus; er bietet an, jedem den Lieblingswein zu kredenzen, den dann die Befragten nach kurzem Zögern, bald mit umständlicher Motivierung, bald unumwunden nennen, nur daß ihnen allen unheimlich zumute wird. Aber die schwarze Magie triumphiert, und als Flammenzauber anfängliches kannibalisches Wohlbefinden in Wut und Messerzucken verwandelt, verschwindet Mephisto mit Faust vor den Gebannten; der Bann löst sich in Ratlosigkeit, die aber gewiß nicht allzu lange nachwirken wird.

In der Urfaustfassung war es Faust, der selbst den Hokusfokus mit den Weinen besorgte. Wir haben uns an die endgültige Fassung zu halten, wo Faust außer den Grußworten beim Eintritt in eisigem Schweigen verharret bis zu dem „Ich hätte Lust, nun abzufahren“. Unbegreiflich, wie man glauben kann, daß Mephisto Faust in solch trübes Milieu führt in der Fehlspekulation, daß dieser daran Gefallen haben und schon jetzt den Augenblick zum Verweilen einladen könnte, so daß er durch Fausts abweisendes Verhalten sich wirklich hätte blamiert fühlen müssen. Ausdrücklich charakterisiert Mephisto die Kerle, die sich selbst platte Burschen schimpfen, und deren Eitelkeit und Lokalpatriotismus im Hinblick auf Leipzig unverhohlen ist, als Volk mit wenig Witz und viel Behagen, das frei wird, wenn's ihm wohl ergeht, und dessen Bestialität sich bald herrlich offenbaren wird. Zu welchem Zweck also hält Mephisto Faust fest, als er abzufahren Lust hat? Wieder ist sein bewährter Trick, daß er bei dieser Szene in Fausts Augen schlecht abschneidet. Wie er sich schon als fahrender Scholast vor ihm klein gemacht hat, um ihn aufs Glatteis zu locken, so gilt es auch jetzt, die Zauberkunst erst einmal an Unwürdige zu verschwenden, um Faustens Gefühl der Überlegenheit über Mephisto zu wecken und die Eitelkeit des Monomanen zu steigern, der im Namen der Menschheit zu sprechen sich anmaßt.

2. Die Hexenküche

Noch ist der Schritt zu tun, der den langbärtigen Professor zum liebestollen Jüngling machen wird, die körperliche Verjüngung.

Faust hat selbst schon vor der Ausfahrt wegen seines langen Bartes die Notwendigkeit seiner Verjüngung vorgefühlt. Der Teufel erspart ihm darum nichts, ihm das Gewünschte durch Grotesken so widrig wie möglich zu machen; er weiß zu genau, daß das schlechtere Ich sich nicht absurd genug gebaren kann, um das bessere niederzuhalten, und daß Faust nicht umhin kann, auf seine Proteste zu verzichten. Das ist der Sinn der Szene.

Er hat ihn auf die Hexe vorbereitet, und als der im Garne Zappelnde von einem Balsam wenigstens von Natur oder einem edlen Geiste spricht, empfiehlt er ihm treuherzig als „natürlich Mittel“, um ihn auf „achtzig Jahre“ zu verjüngen, — Hacken und Graben: „Erhalte dich und deinen Sinn in einem ganz beschränkten Kreise!“ Da muß denn der große Faust kleinlaut begeben. Seine Ungeduld erhält noch die für ihn gewiß fruchtlose, aber für uns wichtige Lektion, die von neuem sein ganzes Verhängnis entschlüsselt:

*Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein.*

Goethe selbst bekennt in der Italienischen Reise, daß ihm meist bei einem Vorhaben die Geduld gefehlt hätte, mit den notwendigen Mitteln umgehen zu lernen.

Zu Fausts Ärger nennt Mephisto die Meerkatzen „zarte Tiere“. Sie umschmeicheln ihn und machen sich wichtig, indem sie ihm erklären, was er schon weiß, ein Diskurs, wie er ihn am liebsten führt. Da hören wir von den breiten Bettelsuppen fürs große Publikum, von der Zerbrechlichkeit der Weltkugel, vom Sieb, durch das man sehen muß, um Diebe zu erkennen, und wenn sich Kater und Kätzin zu wichtig vorkommen und Mephisto sie als unhöfliche Tiere zurechtweist, so machen sie das gut, indem sie ihm huldigen, ihn in einen Thronsessel nötigen und einen Wedel als Szepter bringen. Die Krone, die sie herbeitragen, zerspringt; toller Tiefsinn, der noch letzter Deutung harrt, wirbelt durcheinander, fast schwankt Mephisto selbst der Kopf, doch er ist eitel Wohlwollen:

*Nun, wenigstens muß man bekennen,
Daß es aufrichtige Poeten sind.*

Während er, sich in seinem Sessel dehnend, mit den Tieren albert, findet er doch noch Zeit, Faust seitlich zu beobachten und spöttisch zu ermuntern. Denn diesem ist inzwischen in einem Spiegel ein himmlisch Bild erschienen, „das schönste Bild von einem Weibe!“ „O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel . . .“ — Dies Wort treibt ihn, sich dem Bilde zu nähern, doch je näher er kommt, desto nebelhafter wird es. So schafft ihm nur Distanz den Genuß von etwas ihm bislang völlig Unbekannten:

*Ist's möglich, ist das Weib so schön?
Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?
So etwas findet sich auf Erden?*

Schönheit, — nach Kant nur im „interesselosen Wohlgefallen“, — in der Distanz als Idee erlebbar, Faust erfährt sie. Ganz seraphische Ausleger können allerdings nicht verstehen, daß man einen Frauenakt so ideell genießen dürfte. Es ist ein grausiges Spiel Mephistos, Faust in dem Augenblick reine Schönheit vorzugaukeln, wo er im Begriffe steht, das Reine zum Ziele sinnlicher Begierden zu machen. „Ist's möglich, ist das Weib so schön . . . So etwas findet sich auf Erden?“ Dies Wort sollte uns immer wieder da einfallen, wo Faust die Ehrfurcht vor der Schönheit des Weibes vergißt!

Die Hexe kommt hereingefahren. Die Art, wie Mephistopheles mit seiner alten Geschäftsfreundin umgeht, ist ein Kapitel für sich. Nur Goethe konnte es schreiben, und er hat es geschrieben in den gepflegten und gezirkelten Gärten der Villa Borghese in Rom am Ende einer Reise, die er mit der letzten, ausgewogenen Fassung der „Iphigenie“ begonnen hatte. Welche Spannweite des Dichters!

Wie bereit ist nach den Präliminarien die Hexe und wie mütterlich fürsorglich, ob der Zaubertrank dem fremden Manne auch nicht schaden werde! — Nun folgt der große Zauberritus mit dem magischen Kreis, in den Faust trotz seiner Proteste hineintreten muß. — Das „Hexeneinmaleins“ zu deuten, hat viel Literatur gezeitigt. Am einfachsten ist es, es als eine Paraphrase eines der vielen möglichen magischen Zahlenquadrate zu nehmen.

Hier symbolisiert die Gleichheit in der Mannigfaltigkeit der horizontalen und vertikalen Zahlenrubriken Ähnliches, wie Mephistos Beispiel von der Einheit der Dreifaltigkeit, oder wie die weitere Paradoxie der Hexe vom Haben des Denkbaren im Nichtdenken, oder wie der Satz,

daß ein vollkommener Widerspruch gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Toren ist. Hier wird in grotesker parodistischer Form das Kernproblem der Metaphysik rekapituliert, dessen wir bisher in dem Werk schon so oft gedenken mußten. Wieder reagiert Faust mit Ungeduld, wiederum fruchtlos, denn trotz allen empörten Sträubens trinkt er; er trinkt, trotz der Flamme am Mund beim Ansetzen des Bechers. Schon einmal hat er einen Becher angesetzt, aber nicht getrunken: das ist der Unterschied zwischen den Zeiten vor und nach dem Teufelspakt. Von ihm ab lebt Faust unter Höllenzwang. — Der Kreis löst sich, und Mephisto drängt hinaus unter dem medizinischen Vorwand: „Du mußt notwendig transpirieren.“ Denn Fausts Sehnsucht nach dem schönen Frauenbilde soll nicht noch einmal aufflackern, die Sehnsucht nach der Idee der Schönheit nicht noch einmal erstarken. Sie weicht vor Cupidos Trieb nach sinnlicher Realität. Vieldeutig leise schließt Mephisto die Szene:

*Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe . . .*

Helena, im Sinne der alten Volksbücher vom Faust, die Verführerin zu teuflischer Buhlschaft!

B. DIE GRETCHENTRAGÖDIE

1. *Bis zum ersten Kuß*

Hei, wie flott der verjüngte Faust Straßenbekanntschaften anknüpft. Jeder Fuchs könnte von diesem Professor lernen. Wie er weiß, daß Mädchen aus kleinbürgerlichem Stande verwirrt werden, wenn man sie ein Fräulein nennt! Aber wie charmant die Kleine ihn abblitzen läßt! Wahrhaft als Kenner schildert er sie beim Hinterhersehen, aber Hinterhergehen stände ihm nicht an; denn wozu ist Mephisto da? Selbstverständlich bindet sich mit Fausts erstem Wunsch im neuen Leben der erste Rückgriff auf schwarze Magie. Das ist nicht Unzulänglichkeit des Lebens, die durch hohes Streben aufgewogen werden kann, sondern Unzulänglichkeit eines Lebenden, der sich um hohes Streben betrügt.

Mephisto dient auf seine Weise. Er denkt gar nicht daran, seinem Herrn in undurchdrungenen Zauberhüllen jedes Wunder gleich bereitzustellen. Er will auch sein Vergnügen haben. Dumm fragt er, welche Dirne er ihm schaffen soll, um sofort zu wissen, daß die Unschuld von soeben für nichts zur Beichte ging, und um zu beteuern, über sie keine Gewalt zu haben. So werden wir keinen Wert auf die Frage zu legen brauchen, ob Faust sich Gretchen selbst ausgesucht hat, oder ob sein Zusammentreffen mit ihr auf Mephistos Regie beruht.

Fausts Ungeduld wird durch moralische Vorwürfe gesteigert: dem „Du sprichst ja, wie Hans Liederlich“ folgt „Ihr sprecht schon fast, wie ein Franzos“ — ein feiner Wechsel in der Anrede; denn vor solcher Ungeduld muß man Respekt haben. Mit allerlei Belehrung, wie man das Püppchen erst kneten und zurichten müsse, wie es lehrt manche welsche Geschichte, reizt er Faust weiter, um sich endlich zu erbieten, ihn in Gretchens Abwesenheit in ihre Kammer zu führen, um sich in ihrem Dunstkreis sattzuweiden. Mit der Forderung „Sorg du mir für ein Geschenk für sie“ stürmt der Erregte davon, und Mephisto ruft ihm ironisch Beifall nach.

Obwohl Margarete sich auf der Straße bewußt war, was sie ihrer Jungfräulichkeit schuldete, der Gedanke an den flotten Kavalier verfolgt sie bis zum Abend in ihrer Kammer.

Als sie draußen ist, schleichen sich Herr und Diener leise, ganz leise herein. Das „Nicht jedes Mädchen hält so rein“ bedeutet im Munde Mephistos keine geringe Anerkennung. Nun wird offenbar, weshalb der Teufel seinem Herrn die Dirne nicht sofort verschafft. Daß er ihn erst nur in ihre Kammer führt, gibt Gelegenheit zu voller Entfaltung faustischer Sentimentalität. Faust wird von der Atmosphäre der Reinheit in Wonnegraus entrückt. Wie herrliche Worte weiß er dem Geheimnis der Jungfräulichkeit zu verleihen, was zieht er aus dem Anblick des alten Sessels, des Väterthrons, und des alten Bettes für verpflichtende Gedanken über das Wachstum unschuldiger Natur. Schrecklich fällt ihm sein düsteres Vorhaben auf die Seele: „Armseliger Faust, ich kenne dich nicht mehr!“ Ja, selbst bei erwachendem Trotz: „Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Lust?“ versinkt er im Vorgefühl der Beschämung als großer Hans, ach wie so klein, wenn Gretchen ihn hereintretend überraschte.

Vor der Reinheit des Mädchens nehmen die lüsternen Vorgefühle Faustens ganz besonders empfindsame Formen an, und viele Ausleger rechnen es ihm zu hohem Verdienst an, daß er die anfängliche sinnliche Begierde in eine so reine Liebe zu verklären weiß, die zu vollenden das Leben so böß unzulänglich ist. Je nun, dieser Schwärmer steht einmal wieder auf der Höhe eines Selbstrauches. Denn als der Gefährte zum Aufbruch drängt, steht zwar fest: „Fort! Fort! Ich kehre nimmermehr!“ Als er Faust jedoch mit dem Schmuckkästchen zur Sache ruft, klingt die Replik schon viel zaghafter: „Ich weiß nicht, soll ich?“ Wer hier nicht fühlt, wie Faust von der Aufgeschwollenheit seiner Sentimentalität absinkt und Staub zu fressen beginnt, lege das Faustbuch beiseite! — Also, es bedarf nur noch einiger Brutalität Mephistos und des Hohns:

*Und Ihr seht drein,
Als solltet Ihr in den Hörsaal hinein,
Als stünden grau leibhaftig vor Euch da
Physik und Metaphysika!*

Wir dürfen nicht zweifeln, daß Fausts besseres Ich allzu rasch unterlegen und innere Warnungen wieder einmal überhört sind.

Gretchen fühlt bei der Wiederkehr Schwüle und Dumpfheit im Zimmer, Bedrohtheit und Unheimlichkeit, und muß sich doch ein töricht-furchtsam Weib nennen. Unendlich melancholisch ist das Liebeslied vom König in Thule, das sie beim Auskleiden singt. Als sie dann den Schrein öffnet, ihre Kleider einzuräumen, erblickt sie überrascht das Schmuck-

kästchen, das wohl die Mutter als Pfandstück dorthin gestellt haben mag. Wer möchte es der kleinen Evastochter verargen, daß sie hineinguckt, sich mit Kette und Ohrring aufputzt und in den Spiegel schaut. Und Wünsche, ja Wünsche steigen auf, derlei zu besitzen, denn „Nach Golde drängt, Am Golde hängt, Doch alles. Ach wir Armen!“

Doch selbstverständlich wendet sie sich um Aufklärung an die Mutter, aber die fromme Frau weiß nichts anderes, als das unheimliche Geschenk der Himmelsjungfrau zu weihen, und der Beichtvater heimst es als der Kirche willkommenes gutes Werk ein.

Wollte das Mephisto? Er ist so fürchterlich ärgerlich vor dem gedankenvoll auf der Straße auf und ab gehenden Faust, er möchte sich gleich dem Teufel übergeben, wenn er nicht selbst der Teufel wär. Wir können also getrost annehmen, er habe es so und nicht anders gewollt, um durch die bewährte Duplizität Faust in die richtige Verfassung zu bringen. Satanisch parodiert er bei seinem Bericht das salbungsvolle Pathos des Pfaffen, und Faust geht darauf ein. Daß Gretchen nun unruhvoll und ratlos ans Geschmeide und an den denken soll, der ihr's gebracht, genügt Faust, einen Ersatz zu bestellen und Mephistos neues Sichsperrn zornig zu ersticken. Dieser stellt in kurzem Epilog amüsiert fest, daß der verliebte Tor sich wunschgemäß entwickelt.

Und die Gelegenheit naht! Die Nachbarin Frau Marthe Schwerdtlein, ein Weib, wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen, sitzt allein daheim und weint über ihren verschollenen Mann, und ihr größter Kummer ist, daß sie keinen Totenschein hat. Da eilt Gretchen mit einem Schatz, weit reicher als der erste, zu ihr und empfängt den nun schon allzu willkommenen Rat, ihn der Mutter zu verheimlichen und ihn nur nach und nach in der Öffentlichkeit sehen zu lassen. Kaum daß Marthe sie mit dem Schmuck aufputzt, erscheint Mephisto, um nach diskreter Huldigung an Gretchen, die in dem Schmuck als Dame von Stand erscheint, Frau Marthe die letzte Botschaft des Mannes zu überbringen. Unausschöpflich, wie Mephisto die aus Egoismus und Sentimentalität grotesk zusammengebackene Seele der Frau ironisiert und sie ködert mit der Andeutung, daß er selbst unter Umständen bereit wäre, den Ring mit ihr zu wechseln. Genug, daß der fehlende Totenschein durch die Aussage Mephistos und seines Freundes ersetzt werden soll, und das gibt Gelegenheit zu einer Verabredung in Frau Marthes Garten, bei der Gretchen als Partnerin für diesen Freund zugegen sein wird. Zwischen dem Palaver mit der Witwe wendet sich Mephisto mehrmals an Gretchen. Fast ist dieser Schurke gerührt, wenn er sein Opfer für

sich „Du guts unschuldig Kind“ anredet; es klingt gradezu echt, wenn er ihr versichert, daß sie vor keinem Könige der Erden schamrot zu werden brauche.

Eine neue Schwierigkeit! Faust, der Moralist, weigert sich, für Herrn Schwerdtleins Tod falsch Zeugnis abzulegen. Es bedarf wuchtiger Beredsamkeit Mephistos und des Hinweises, daß der Philosophieprofessor von Gott und Welt und Menschen mit frecher Stirne und kühner Brust von jeher gewichtige Definitionen gegeben hätte, von deren Wahrheit er so wenig, wie von Herrn Schwerdtleins Tod gewußt. Fausts Antwort „Du bist ein Lügner und Sophiste“ soll Mephisto treffen; doch dieser dreht den Bezug auf Faust um im Hinblick auf die ewige Seelenliebe, die dieser Gretchen schwören wird. Höchste Empörung Fausts:

*Wenn ich empfinde,
Für das Gefühl, für das Gewühl,
Nach Namen suche, keinen finde,
Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife,
Nach allen höchsten Worten greife,
Und diese Glut, von der ich brenne,
Unendlich, ewig, ewig, nenne,
Ist das ein teuflisch Lügenspiel?*

Gewiß, Goethe weiß selbst, daß der Augenblick Ewigkeit bedeuten kann, aber nur, wenn in ihm Vergangenes beständig und Zukünftiges voraus lebendig wird. Faust existiert ohne Vergangenheit und Zukunft nur im Augenblick; Mephisto wird Recht behalten, wie er's sagt. Der Lüsterne muß mit lautem Schelten seine Bereitwilligkeit verbergen. Das Wort „Denn du hast recht, vorzüglich, weil ich muß . . .“ wird Leitmotiv für alle künftigen Lagen, in denen sich Faust anfänglich sträubt, um für den Sieg seines schlechteren Ichs und für das Überhören seiner inneren Warnungen Mephisto verantwortlich zu machen. Goethe nennt im Newton-Essay die Schuld auf andere Schieben „ein gemeines Mittel“.

Nun die Begegnung in Frau Marthes Garten. Die Szene ist reizvoll komponiert, indem Goethe die beiden Paare sich ablösend auf der Bühne vorüberwandeln läßt. Während Frau Marthe, des Gatten ledig, unzweideutig Mephisto auf seine Andeutung einer möglichen Ehe mit ihr festzunageln versucht, aber nicht weiterkommt, wird der Anschluß zwischen Faust und Gretchen von einem zum andern Auftritt enger. Goethe hatte nicht nötig, uns erst die freudige Überraschung Gretchens auszumalen, als der unvergessene Kavalier von der Straße her, der doch wohl auch

den Schmuck gespendet hatte, nun vor ihr steht. Das erstemal hat Faust die Bescheidenheit des Kleinbürgerkindes mit einem Handkuß zu beruhigen. Beim zweiten Mal darf sie unbefangen von ihren Familienverhältnissen erzählen, von ihren häuslichen Pflichten und ihrer mütterlichen Fürsorge für ein Schwesterchen. Faust genießt entzückt so viel engelhafte Einfachheit und Selbstverständlichkeit. Das drittemal kommen sie auf die erste Begegnung zurück, und der Unerfahrenen entschlüpft das Geständnis:

*Gesteh ich's doch! Ich wußte nicht, was sich
Zu eurem Vorteil hier zu regen gleich begonnte . . .*

das Faust mit einem „Süß Liebchen“ erwidert. Das Blumenorakel läßt sie in holder Freude strahlen, und nun folgt das, was Mephisto vorausgesagt hat. — „Verstehst du, was das heißt? Er liebt dich!“ fragt Faust, als ob Er es verstünde! Und wenn er ihre beiden Hände faßt, so überläuft es sie; sie fühlt, daß in diesem Augenblick über ihr Leben entschieden ist. So muß Faust die Beteuerung hinzufügen:

*O schaudre nicht! Laß diesen Blick,
Laß diesen Händedruck dir sagen,
Was unaussprechlich ist:
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!
Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende! Kein Ende!*

Zweimal das Wort „Ewig“, dreimal das Wort „Ende“! Spürt Faust, was er schwört, — oder lügt er? Zweifellos lügt er nicht mit der Kälte des raffinierten Verbrechers, mit der er Herrn Schwerdtleins Tod bekundete. Aber es gibt die Lüge des Gefühlsüberschwangs, der im Augenblick an seinen Rausch glaubt, weil er keine Verantwortung für die Folge kennt. Woher sollte der taumelgierige Teufelsbündler sie auch kennen? Beide Arten der Lüge gehören jedoch zu einander, sie verbünden sich, um Menschenleben aufs Spiel zu setzen: aus der Schuld gegen das eigene Ich wird die Schuld gegen das fremde.

Die Sturmflut des faustischen Gefühls droht bei Gretchen alle Sicherungen ihrer kleinbürgerlichen Erziehung, alle Verschämtheit vor dem Standesunterschied hinwegzureißen, aber noch macht sie sich los und läuft fort. Was geht in Faust vor, wenn Goethe anmerkt, „Er steht einen Augenblick in Gedanken, dann folgt er ihr“?

Margarete springt ins Gartenhäuschen hinein, steckt sich hinter die Tür, hält die Fingerspitze an die Lippen und guckt durch die Ritze: „Er kommt!“ Und dann der erste Kuß, den das Kind von ganzer Seele und mit vollen Worten zurückgibt: „Bester Mann, von Herzen lieb ich dich.“

Brutal trennt sie das andere Paar. Aus Angst vor der Mutter lehnt Gretchen Fausts Begleitung ab, und als sie allein ist, meldet sich noch einmal in ihren letzten Worten das hilflose Gefühl für das ganze Mißverhältnis des Standes und des Geistes der Liebenden: „Begreife nicht, was er an mir find't.“

2. Das Weitere

„Lüsternheit ist ein Spiel mit dem zu Genießenden und dem Genossen . . .“ —

Der erste Kuß! Diese Wonne auszukosten, bedarf Faust der Einsamkeit in der Natur, der Harmonie mit dem Unendlichen. Wald und Höhle lassen ihn sagen, was ihn verklärt. Es ist ganz selbstverständlich, daß es nur der Erdgeist selbst sein kann, dem er den Dank für das Erlebte darbringt, daß jene fürchterliche Flammenerscheinung, die er nicht ertragen konnte, nur vorgegeben war, um ihm eine Bitte zu erfüllen, die er nie gestellt hat. Wieder wird Faust der herrliche Dichter, der die Kraft, zu fühlen und zu genießen, in Naturbildern ausströmt, deren Anschaulichkeit nicht ihresgleichen in der Weltliteratur hat.

Aber das Gewissen ruht nicht. — Doch es ist echt faustisch, den erhabenen Geist mit dem Vorwurf zu belasten, daß nicht ein „Allein ich will!“ sondern dieser selbst ihn an den kalten und frechen Gefährten, den er schon nicht mehr entbehren kann, gekettet hat, und daß ihn nun das wilde Feuer nach jenem schönen Bilde quälen muß. „O, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird . . .“ Und doch hatte er sich selbst dem Taumel weihen wollen; warum quält ihn also das:

*So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde . . .?*

Genug, Fausts Zustand ist wieder einmal so reif, daß Mephisto auftritt, um ihn denn auch gründlich zur Sache zu rufen. Diesmal gilt es, Sentimentalität mit brutalem Zynismus zu kurieren. Er spielt den ob der Launenhaftigkeit des Herrn Verletzten. Wenn Faust sich den Erdgeist für seine Zwecke zurechtphantiert, so darf Mephisto mit noch

größerem Recht sich das Verdienst anmaßen, daß Faust noch nicht von diesem Erdball abspaziert ist. Denn Glockenklang und Chorgesang am Ostermorgen waren wohl kaum von Mephisto bestellt, wie dies Ausleger behaupten, die sich nicht vorstellen können, daß Goethe einen Teufel als einen Teufel zeichnet.

Dem Hohn „Dir steckt der Doktor noch im Leib“ entspricht, daß er Fausts sentimentale Überheblichkeit: „Verstehst du, was für neue Lebenskraft . . . Ja, würdest du es ahnen können . . .“ schonungslos parodiert. Wenn er mit einer gemeinen Gebärde schließt, so ist Faustens „Pfui!“ schon wieder ein Paroxysmus, dem die Beweisgründe fehlen. Das kann Mephisto auf seine Art ausschachten; die Worte vom „Recht, gesittet Pfui zu sagen“, und die Antithesen von den keuschen Ohren und den keuschen Herzen führen zu der väterlichen Mahnung, das Vergnügen, gelegentlich sich etwas vorzulügen, nicht zu übertreiben. Dann wieder die Parodie der Sehnsuchtsqualen des verliebten Mädchens, die Faust so schmeicheln müssen, daß auch seine weitere Gegenwehr gegen den Versucher nicht hilft, um die eigene Verruchtheit zu übertönen. Das „Schlange! Schlange!“ klingt schon sehr abgeschwächt gegen das „Pfui über dich!“ Das „Hebe dich von mir, Satanas!“ gibt den Weg frei, von Begier zu Gretchens süßem Leib zu sprechen; es sind nicht mehr nur „halbverrückte“ Sinne, wenn er bereits den Leib des Herrn, wenn ihre Lippen ihn berühren, beneiden zu müssen sich versteigt. Wenn er dann nochmals den weiterstichelnden Mephisto Kuppler nennt und dieser lachend den Gott des Paradieses als Vorbild, Gelegenheit zu machen, preist, so bricht eine furchtbare Selbstanklage Faustens los:

*Bin ich der Flüchtling nicht,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh . . .*

Gleichwohl wieder einmal zwei Verse mit dem Umschlag in einem Zuge:

*Sie, ihren Frieden mußst' ich untergraben!
Du, Hölle, mußttest dieses Opfer haben!*

Wieder das Gleiche, wie ehemals von der Natur zum Zauberbuch, von der Sehnsucht nach vermittelnden Geistern zum Zaubermantel, und diesmal noch besonders bequem gemacht, da ja nicht Faust das Opfer will, sondern die Hölle daran schuld hat. Und nun braust der Wassersturz von Fels zu Fels:

*Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn!*

Es ist Zeit, sich an frühere Faustworte zu erinnern, wie: „Das Streben meiner ganzen Kraft, Ist grade das, was ich verspreche . . .“ oder: „Wie sie selbst, am End' auch ich zu scheitern . . .“ — Mephisto muß noch sehr den Munteren spielen, um diese Variante des „Du hast Recht, vorzüglich weil ich muß . . .“ Faust und die Ausleger vergessen zu machen.

Von dieser Szene wildester Leidenschaftlichkeit führt uns Goethe zu Gretchen am Spinnrad, zu der schmelzenden Sehnsucht der Einsamen, die sich mit Schrecken bewußt ist, daß sie ihrer sinnlichen Wünsche nicht mehr Herr wird, — herbstes Leid in süßestem Sang. — Nur einen Halt hat sie noch, ihren Kirchenglauben. Wenn der Geliebte ihr hier ein erlösendes Wort bieten könnte?!

Als er sie dann in Frau Marthes Garten wiedertrifft, wagt sie es mit der letzten Kraft ihres Selbsterhaltungstrieb, ihn daraufhin zu stellen. Doch er weicht aus; nicht, daß er Gott leugnen wollte, oder daß er Kirche und Sakramente verhöhnte, aber das, was er sagt, stimmt mit dem, was zu hören ihr Trost wäre, nicht überein. Wenn sie schon nicht gewandt genug ist, es geistig zu durchdringen, und wenn es fast so ähnlich klingt, wie es der Pfarrer auch sagt, ihr weibliches Gefühl muß entscheiden, daß der Geliebte kein Christentum hat. Denn noch ein Zweites beirrt sie, seine Bindung an den widrigen Gefährten. Treffend weiß sie ihn, die doch sonst allen Menschen gut ist, zu charakterisieren. Fausts „Du ahnungsvoller Engel du!“ gibt ihr innerlich nur zu recht, und so sind die Versuche, sie zu beschwichtigen, reichlich lahm. Fast scheint das Gespräch auf einen toten Punkt gekommen zu sein; hätte sie doch mit ihrer Absicht „Ich muß nun fort“ Ernst gemacht! Doch zu tief schon ist sie Faust verfallen, als daß es gegen seine Forderung nach dem Letzten noch Widerstand gäbe; das einzige Hindernis wäre der leichte Schlaf der Mutter. Aber Faust hat bereits Vorsorge getroffen; mit dem Schlaftrunk gibt er dem Kinde eine gefällige Gebrauchsanweisung, aber keine Warnung vor Mißbrauch, obwohl er auch Mediziner ist. So geht das Verhängnis seinen Gang, umso unaufhaltsamer, je inniger Gretchens Willen in dem des Verführers aufgeht:

*Seh' ich dich, bester Mann, nur an,
Weiß nicht, was mich nach deinem Willen treibt;
Ich habe schon so viel für dich getan,
Daß mir zu tun fast nichts mehr übrigbleibt.*

Fausts religiöses Bekenntnis ist die vollkommenste und herrlichste Poetisierung des Pantheismus, genauer des „Panentheismus“, die die Literatur besitzt. Es enthält Goethes ureigensten Glauben vom Mysterium, das das ganze Sein durchdringt, ein Bekenntnis, das Faust fürs Leben hätte einen Grund geben können, wie es ihn dem Dichter selbst gegeben hat. Was Faust vor den fragenden Augen der Geliebten zu formulieren weiß, war ja gerade das, was er vor dem Pakte mit Mephisto suchte. Wiederum, diese Worte sind nicht berechnend gesucht, sie entströmen ihm, und in dem Augenblick, da sie strömen, glaubt er auch selber an sie. Das ist das Wesen der sich selbst überfliegenden Sentimentalität.

Um so grotesker aber ist es, daß ihm seine herrliche Improvisation von Wahrheitskündung gelingt in einem Augenblicke, da er, um das sträfliche Ansinnen an Gretchen zu stellen, vorsorglich bereits das Fläschchen mit dem verhängnisvollen Schlaftrunk für die Mutter mitgebracht hat, um es, sobald er die Katechisation des Mädchens hinter sich hat, aus der Tasche zu zücken. Achtlos liest man, im Wahne, daß man sich von Goethes Sprache nur tragen zu lassen braucht, über diesen Abgrund des Faustischen hinweg. Aber auch der, der den Abstand Goethes zu seinem Helden und die furchtbare Satire von den Abgründen des genialen Menschen in seiner Gefährdung erkennt, muß sich erst mit dem dämonischen Mysterium des Dichterischen abfinden, das hier in dem Exkurs von „Faust als Rhetoriker“ bereits allgemein erörtert worden ist. Der „Faust“ ist, wie ausgeführt, kein Lehrbuch der Weisheit, weil er eine Dichtung ist, und eine Dichtung kann auch ein Warnbuch, eine Apokalypse menschlicher Verruchtheit sein, — selbst in der herrlichen Verhüllung „Wer darf ihn nennen . . .“

Jeden Augenblick führt Faust sich ad absurdum, und so verzerrt Mephisto, dem der Verlauf dieser Szene trotz seiner Abwesenheit natürlich nicht verborgen geblieben ist, Gretchens Sorge um des Geliebten Seelenheil zu einem echt weiblichen Versuch, die Zügel an sich zu reißen. Aber wenn der Liebhaber sie rührend zu verteidigen weiß, so hat Mephisto mit dem „Du übersinnlicher, sinnlicher Freier“ doch so recht, daß wieder nur das Schimpfwort zur Verteidigung bleibt. Daß

Gretchen auch Mephisto kritisiert hat, gereicht diesem zu höchstem Behagen. Wenn Faust sich die indiskrete Anspielung auf die kommende Nacht verbittet, so kann nichts teuflischer sein, als der Epilog „Hab ich doch meine Freude dran!“ In der Tat, selbst wenn des Teufelsbündlers Seele einmal in der Hölle brennen müßte, so kann es dort nicht schlimmer werden, als die Qualen sind, die die sinnliche Begier dem Menschen schon auf Erden bereitet.

Das Entscheidende ist geschehen. Gretchen ist herausgetreten aus dem Gehege der ihr anerzogenen Moral und dem Frieden der Selbstverständlichkeit. Wenn sie ehemals die Nachbarskinder bei ähnlichen Fehltritten selbstgerecht verurteilen durfte und am Brunnen allen Gebrauch davon machte, muß sie nun das Bärbelchen gegen das Lieschen entschuldigen, denn sie selbst ist der Sünde bloß, — und doch: „alles, was dazu mich trieb, Gott!, war so gut! ach, war so lieb!“ — Noch will sie im Vertrauen auf den Geliebten zu ihrem Schritte stehen.

Doch der Geliebte — versagt. Die Trostlose flüchtet sich zum Andachtsbild der Mater dolorosa in der Mauernische des Zwingers, um sie durch Blumenopfer gnädig zu stimmen. Unmöglich, aus der unendlichen Gequältheit dieses einzigen Gebets greifbare Anhaltspunkte für das zu gewinnen, was sich unterdessen zwischen dem Paar abgespielt hat. Ist bereits die Mutter dem Schlaftrunk zum Opfer gefallen? Die nächste Szene bietet noch keinen Anlaß zu dieser Annahme. Meldet sich bereits das Kind? Oder spricht hier noch allein die Verzweiflung, daß auch die brünstigste Liebesumarmung die Reue über den Sündenfall nicht beschwichtigen kann. Genug, der Jammer des irrenden Kindes ist jetzt schon so groß, daß Fausts Schuldkonto ins Ungemessene wächst.

Im Städtchen jedenfalls ist der Ruf Gretchens als der Zierde ihres Geschlechtes zweifelhaft geworden, und der fromme Landsknecht Valentin, der auf Ehre hält und bisher so stolz auf die Schwester war, wagt nicht mehr, die stichelnden Kameraden Lügen zu strafen. So steht er zur rechten Zeit bereit, als Faust mit Mephisto wirklich sich Gretchens Tür auf der Straße nähert.

Kommt der Schuldbewußte zurück wie oft, oder nach langer Zeit? Wir wissen es nicht, jedenfalls ist's in seinem Busen nächtig, und er hält sich durch die ach so konventionelle Aussicht aufrecht, Gretchen mit dem Geschenk eines neuen Schmuckes bezahlen zu dürfen. In dem Maße, als Faust gedrückt ist, ist Mephisto übermütig. So wählt er zur Serenade ein moralisches Lied, das an das Valentinlied der Shakespeare-

schen Ophelia erinnert und die armen guten Dinger mahnt, den Liebesdieben nur mit dem Ring am Finger willfährig zu sein.

Der Ausgang des Duells kann nicht zweifelhaft sein, wenn der Teufel ficht. Er ficht nicht nur, sondern er reißt Faust hinweg, mit der echt mephistophelischen Motivierung, daß er sich trefflich mit der Polizei, doch mit dem Blutbann schlecht sich abzufinden wisse. Seit wann hat das schlechtere Ich eines Menschen an einem Blutbann seine Grenzen gefunden?

Ehe wir darüber nachdenken können, fesselt uns der Menschenauflauf um den am Boden liegenden Valentin mit Frau Marthe und dem entsetzten Gretchen. Furchtbar in primitiver Selbstgerechtigkeit erklingen Anklage und Fluch des Sterbenden gegen die Kupplerin und die Schwester.

Die Verzweiflung treibt Gretchen in den Dom zum Traueramt, wo der Chor zum Orgelklang mit erhabener Unerbittlichkeit das Lied des Thomas von Celano vom Jüngsten Gericht singt, dem Tage des Zornes, der die Jahrhunderte in Asche auflöst, und wo der Richter jede heimliche Schuld aufdecken und nichts ungerächt lassen wird:

*Was soll dann ich Armer sagen,
Welchen Schutz und Rat erfragen,
Wenn Gerechte selber zagen?*

Nicht nur der Gemeinde wird das Gewissen geschärft, unter vielem Volke steht Gretchen an einem Pfeiler und wird von einem bösen Geiste gequält, der ihr gehässig einhämmert, daß Verklärte ihr Antlitz von ihr abwenden werden und sie keine Aussicht auf Vergebung hat. Mit dem Rufe nach dem Riechfläschchen der Nachbarin fällt die werdende Mutter in Ohnmacht. Ist der böse Geist von Mephisto gesandt? Wir werden gleich sehen, daß dieser zur Zeit Wichtigeres zu tun hat, als sich um die Arme zu kümmern. Goethe freilich mußte es durchgehen lassen, als der böse Geist, wie K. von Holtei 1829 wissen wollte, bei früheren Weimarer Aufführungen von Mephistopheles gesprochen wurde. Dieser Geist ist Gretchens eigenes böses Gewissen, das in sie hineinbohrt und ihr den Atem nimmt. So tief verzweifelt sie, daß sie sogar die hinter dem Jüngsten Gericht stehende Hoffnung auf göttliche Gnade vergessen muß. — Wir erfahren nun, daß die Mutter dem Schlaftrunk erlegen und noch dazu zu langer, langer Pein hinübergeschlafen ist, weil sie um den Genuß der Sakramente kam. Dazu das Blut des Bruders vor der Schwelle und das Kind unter dem Herzen, das sich quillend regt und

sich und die Mutter mit ahnungsvoller Gegenwart ängstigt. Quid sum miser tunc dicturus?

3. Die Walpurgisnacht

Walpurgis ist die Schutzpatronin gegen Hexenkünste. Ihr Namens- tag ist der erste Mai, wohl gelegen, denn in der Nacht zuvor ver- sammeln sich alle Hexen auf dem Blocksberg, um dem leibhaftigen Satan zu huldigen.

Durch das Tal der Kalten Bode führt ein Weg vom Dorfe Elend über Schierke aufwärts zum Brocken. Hier finden wir Faust auf der Wanderschaft, geführt von Mephisto. Dieser Faust hat Gretchen und den Mord an Valentin völlig vergessen. Gut gelaunt durch körperliche Bewegung, den Knotenstock in der Hand, verschmäht er den Besenstiel, der ihn rascher zum Gipfel reiten ließe, oder vielmehr, Mephisto bietet ihm einen solchen an, um seinen Widerspruch zu wecken und ihn zu gegebener Zeit vom Ziele des Gipfels abzulenken.

*Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
Des roten Monds mit später Glut heran . . .*

Auf diese Verse tat sich noch der alte Goethe vor Eckermann etwas zugute, da sie nur dem gelingen könnten, der die Natur einigermaßen zu beobachten wüßte. Aber weil der Mond zu schlecht leuchtet, so befiehlt Mephisto ein Irrlicht heran, und die Drei stimmen einen Wechselgesang an, bei dem man die Worte „Hör' ich Rauschen? Hör' ich Lieder? Hör' ich holde Liebesklage, Stimmen jener Himmels- tage . . .“ jedenfalls nicht in dem Sinne Faust zuschreiben darf, daß er sich an die furchtbare Realität Gretchen erinnerte: zu aufgeschlossen ist er für die Traum- und Zaubersphäre der Frühlingsnacht vor dem Tage der Fröhlichkeit, der Vox jucunditatis. Die langen Felsennasen, wie sie schnarchen, wie sie blasen, sind die Schnarcherklippen oberhalb von Schierke, aber das Ganze ist ein weiterer Beitrag zu Goethes Natur- poesie im „Faust“, gesteigert durch Fausts Erstaunen, wie im Berg der Mammon glüht, und durch Mephistos Schilderung der Windsbraut, in der der Hexentrost angejagt kommt.

Eine wilde Kantate von Einzelstimmen und Chören singen die Hexen, und wenn sie sich niederlassen, entsteht ein Gedränge und Geschiebe, gleich dem auf dem römischen Corso im Karneval, wie ja auch sonst das spätere Faustwerk an Reminiszenzen von der italieni-

schen Reise reich ist. Faust wird von Mephisto abgedrängt, aber wenn dieser ihn kraft seines Hausrechts mit dem köstlichen „Platz, süßer Pöbel, Platz!“ wieder an sich bringt, so will er ihn doch auf einen Nebenschauplatz durchs Gesträuch abziehen. Faust erscheint das absurd, da er den Satan zu schauen begierig ist: „Da muß sich manches Rätsel lösen.“ „Doch manches Rätsel knüpft sich auch“ repliziert Mephisto, und dies mit Recht.

Goethe hatte ursprünglich die Huldigung an den Satan auf dem Brockengipfel selbst darstellen wollen. Eine Reihe von Paralipomenen zeugt davon, die an Echtheit der Atmosphäre nichts zu wünschen übrig lassen, aber sie haben dem Dichter denn doch nicht ins Programm gepaßt. Scheut sich Mephisto, das Verhältnis zwischen ihm, als Fausts schlechterem Ich, und dem Satan, als Metaphysischem Prinzip überhaupt, vor Faust zu klären? In aller Mythologie bleibt die Grenze zwischen Idee und Erscheinung dunkel. Buddha z. B. hat sich Tausenden von Jungfrauen zugleich offenbart, und jede glaubte, die allein Auserwählte zu sein. Die Frage also, ob Mephisto selbst Satan oder ein Unterteufel ist, ist müßig. — Aber auf der Wanderung durch die Natur scheint Faust wieder Erkenntnisdrang zugewachsen zu sein; er, der sich gegen die Rätselworte des fahrenden Scholaren und gegen den Narrenchor der Hexenküche gesträubt hatte, hofft plötzlich, Rätsel zu lösen. Mephisto dreht ihm das Wort im Munde um, um neue Exkurse ins Metaphysische zu vermeiden. „Im Kleinen ist man nicht allein.“ „Es ist doch lange hergebracht, daß in der großen Welt man kleine Welten macht.“ — Mephisto hat noch ganz andere Erlesenheiten bereit, um seinem Faust auf Erden die Hölle heiß zu machen; obwohl er dem zickzacklaufenden Irrlicht befiehlt „Geh’ er nur grad, in Teufels Namen!“ so führen ihn Umwege umso sicherer zu seinem Ziel.

Goethe selbst irrlichteriert obendrein auch dichterisch:

. . . Der Berg ist heute zaubertoll,
Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,
So müßt Ihr's so genau nicht nehmen.

Es beliebt ihm, im Sinne des Aristophanes und seiner eigenen romantischen Zeitgenossen, den Fortschritt der Handlung durch Exkurse ins Allegorische scheinbar zu unterbrechen und seiner Neigung zu satirischen Ausfällen, wie sie in den Xenien und Epigrammen zum Selbstzweck wird, auch hier zu frönen. — Da findet sich denn auf dem Nebenschauplatz zwischen Feuern im Gebüsch eine Gruppe von vier alten

Herren, die sich mit der Jugend und der Gegenwart nicht abfinden können, jeder ein Laudator temporis acti. Ein General, ein Minister, ein Parvenu, ein Autor, — jeder sagt sein verärgertes Sprüchlein, und Mephisto parodiert sie, indem auch er „auf einmal sehr alt erscheint“, als ob er zum letztenmal den Hexenberg ersteige, und weil sein Fäßchen trübe läuft, nun auch die Welt auf der Neige sein müßte. Da ist die Allegorie der Weltgeschichte, aber nicht als Muse Polyhymnia, sondern als eine alte Trödelhexe, die aus ihrem Kram Dolche, Kelche, Schmuck und Schwerter feilbietet, aber nur solche, die einmal zum Schaden eines Menschen oder der Welt „tüchtig“ eine Rolle gespielt haben. Mephisto neckt sie als unmodern, aber Faust ist über den Pessimismus, der sich hier auftut, entzückt:

*Daß ich mich nur nicht selbst vergesse!
Heiß' ich mir das doch eine Messe!*

Dazwischen ein Rückblick Mephistos auf das Gestrudel im Bodetal: „Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben“, — so geschieht's wohl auch in der Weltgeschichte. Näher aber geht Faust der Anblick der Lilith an, jener ersten Frau Adams, die, da sie sich ihm nicht unterordnen wollte, durch Eva ersetzt wurde und nun sich schadlos hält, indem sie junge Männer verführt; ähnliche Gestalten waren die Lamien der Griechen, denen wir später begegnen werden. Schon nach alter Tradition gehört Lilith dem Komplex der nordischen Walpurgisnachtsage an.

Schließlich mischt sich in das Folgende noch der Proktophantasmist, das ist der Steiß-Phantast, unter welchem Namen der alte Berliner Friedrich Nicolai eins ausgewischt erhält, der in seinen späteren Zeitschriften, so hoch ihn noch Lessing schätzte, mit der alten Mühle seines Rationalismus der jüngeren Generation verhaßt war. So hatte er in einem Vortrag in der Berliner Akademie gegen Geistervisionen, die durch Swedenborg Mode geworden waren, und an denen er selbst trotz seiner phantasielosen Weltanschauung litt, empfohlen, sich durch Blutegel zu soulagieren, an der Stelle, die Goethe in dem griechischen Namen meint. Auch hatte er gegen Gespensterglauben gewettert, als 1797 eine Berliner Zeitung brachte, daß es in Tegel bei Berlin, dem Stammsitz der Humboldts, gespukt hatte. Seine Verspottung durch Faust und seine Erfahrungen auf dem Blocksberg wird er gewiß für seinen Plan, eine neue Reisebeschreibung durch Deutschland zu machen, verwerten. — Was Goethe sich bei Sammlung und Anordnung dieser

Galerie von Außenseitern gedacht hat, ist schwer zu sagen. Sicher hat er sich etwas dabei gedacht, und wenn es nur wäre, daß wir nachdenken sollen, was er sich eigentlich gedacht hätte. Dieser höchst merkwürdige Goethe verlangt nicht nur, daß der Leser sich über die Absurditäten im Charakter des Helden Faust klar werden soll, ohne daß ihr Vorhandensein in Parenthese herausgestrichen wird, sondern daß wir uns mit Absurditäten seines eigenen dichterischen Gebarens befassen sollen, obwohl das Faustwerk doch eine Verherrlichung der Menschheit ist, wohin dergleichen nicht gehört!

Jedenfalls gelingt ihm, mit all diesen Einsprengseln uns bewußt den Blick zu verwirren, um Fausts weiteres Verhalten in seiner ganzen Tragweite zu erkennen. Nachdem nämlich Mephisto diesen vor Lilith gewarnt hat, bittet er ihn auffallend herzlich, mit einer jungen Hexe zu tanzen, während er zur Begleitung mit der alten tanzen möchte. Faust folgt nicht nur willig, sondern improvisiert auch mit ihr ein Duett, dem ein gleiches des anderen Paares entspricht. Ist dieses hanebüchen, so läßt auch das des ehemaligen Professors es nicht an Obszönität ermangeln. Er gibt den Ton an, und die Schöne korrespondiert. So weit also ist Faust gesunken; das ist der Mann, der des Lebens Krone erringen wollte!

Aber damit ist Mephisto keineswegs zufrieden. Seine liebevolle Anregung zum Tanz ist auf schauerliche Reaktion berechnet. Mephisto weiß ganz genau, daß Faustens besseres Ich noch immer nicht entschlummert sein kann, und so unterzieht er es einer Radikalkur in seinem Sinne.

Denn mitten im Tanz und der übermütigen Verhöhnung des Prokto-phantasmisten läßt Faust angeekelt das Mädchen fahren, weil ihrem Munde eine rote Maus entsprungen ist. Hieran erkennen wir Mephistos Regie als Vorbereitung zum Folgenden: Gleichzeitig steht vor Faust die Vision eines blassen schönen Kindes, und er erkennt Gretchen Zug für Zug, die mit gefesselten Füßen daherschreitet. In üblicher Reizung zum Widerspruch sucht Mephisto ihm natürlich auszureden, daß diese Vision Gretchen sei, und fälscht die Erscheinung um zur antiken Meduse, deren starrer Blick den Menschen in Stein verkehrt. Das spannt Faust noch mehr, so daß er das rote Mal des Henkerbeiles an Gretchens Hals zu erkennen glaubt; geradezu pervers sind seine Worte:

*Wie sonderbar muß diesen schönen Hals
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!*

Auch dieses weiß Mephisto von der Antike her zu beschönigen, und in scheinbar leichter Verärgerung: „Nur immer diese Lust zum Wahn!“ lenkt er den Blick auf ein just zu rechter Zeit bereitstehendes Theater, und schon „dilettiert“ es einen dienstbaren Geist, den Vorhang aufzuziehen, und ein lustig ironisches Stücklein rollt ab, dessen Inhalt mit der Fausttragödie nichts, aber auch gar nichts zu tun hat. Ein toller Streich des Dichters, so zu unserer atemlosen Spannung querzufunken und uns völlig im Unklaren zu lassen, ob Faust sich wirklich noch durch das Theater ablenken läßt, wie ehemals durch Wagner vom Pudel, oder was wir uns sonst für einen Vers daraus zu machen haben.

„Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit“ heißt dieses Intermezzo, dieses Zwischenspiel. Es knüpft an Shakespeares Sommernachtstraum an, wo der Elfenkönig und seine Königin nach ehelichem Zwist sich versöhnen; hier feiern die Versöhnten die goldene Hochzeit. Dieses Motiv ist lediglich Anlaß, einen großen Festtrubel zusammenzubringen, dessen Personen auch wieder jede nur ihr charakteristisches Sprüchlein sagen, sei es der Theatermeister, sei es das Königspaar, sei es sein Elfengefolge, sei es die Kleintierwelt, die das Orchester bildet, seien es erwünschte oder unerwünschte Gäste aus literarischen oder philosophischen oder theologischen oder soziologischen Sphären, mit allgemeinen Sentenzen oder Seitenhieben auf die spezielle Gegenwart, eine echte bunte Schüssel, — *lanx satura!* Die Deutung im Einzelnen hat viele fleißige Federn in Bewegung gesetzt, so daß sich eine Wiederholung erübrigt. Denn unsere Spannung ist durch alles dieses nicht gelöst, sondern gesteigert worden, wie nun die Tragödie des Gretchenabenteuers dem Ende entgegenzueilen wird.

4. Das Ende

„Trüber Tag. Feld.“ Die Szene gehört zum ältesten Bestand der Faustdichtung. Sie ist in einer Prosa von vulkanischer Kraft entworfen; Goethe hat diese Prosa später ausgeglichen, aber nicht in Verse umgießen mögen.

Die Gretchenvision vom Blocksberg hat Wahres prophezeit. Wie Faust das in Erfahrung gebracht hat, wissen wir nicht. Mephisto jedenfalls persönlich hat es ihm verheimlicht, aber doch wohl indirekt für Faustens Information gesorgt. Ein Paralipomenon besagt, daß Goethe ursprünglich diese Vision als Hochgerichtserscheinung weiter hat aus-

führen wollen. Da heißt es „Geschwätz von Kielkröpfen, daraus Faust erfährt“: Kielkröpfe sind Kinder der Teufel und der Hexen!

Nun entlädt sich tobend reuige Wut Faustens über Mephisto, — nicht über den, der da sagte „Allein ich will!“ Wir denken an Goethes Wort im Newton-Essay, daß es ein gemeines Mittel ist, die Schuld auf andere zu schieben (s. S. 52). — Hat er schon in „Wald und Höhle“ dem Erdgeist Vorwürfe gemacht, daß er ihn an Mephisto gekettet habe, so muß jetzt der gleiche Erdgeist herhalten, daß er alles, was Faust dem Verführer an den Hals wünscht, erfüllen soll, auch dies als Vorwurf: „Großer, herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt?“ Freilich kannte der Erdgeist Fausts Herz und Seele anders als dieser selbst; denn er hatte ihn schon gleich verdammt: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!“ Allen denen, die so gern unmittelbar aus dem Wort den Sinn der Faustdichtung heraushören zu können beanspruchen, sei durch Stellen wie diese gezeigt, wie heikel Worte aus Fausts Munde sind.

Sein Toben stößt auf eisiges Achselzucken Mephistos. Dies wenigstens äußerlich; innerlich letzt der Teufel sich an der Fassungslosigkeit des anderen, wie Faust das ja allzu richtig, aber ohne Folgerungen zu ziehen, erkannt hat. Das war es, was Mephisto gewollt hatte; jetzt erst offenbart sich der tiefere Sinn des ganzen Walpurgisabenteuers: vom Extrem zum Extrem! Schmerzlicher Genuß, erquickender Verdruß — so straft sich die Hybris des Titanen aus Sentimentalität. — Die kalte Teufelsfaust schlägt zu, so oft Faust gegen sie anrennt. Der parteiische Anwalt der moralischen Entrüstung wird durch das zynische „Sie ist die erste nicht“ zu wildem Schimpfen gereizt. Daher läßt Mephisto eine unerhörte Übersteigerung folgen, denn dem verächtlichen Mitleid mit dem Menschen, dem der Sinn überschnappt, folgt der Höhepunkt mit der brutalen Frage: „Drangen wir uns dir auf, oder du dich uns?“

Wir haben schon am Anfang dieser Auseinandersetzung erfahren, daß Gretchen „erbärmlich auf der Erde lange verirrt und nun gefangen, als Missetäterin im Kerker zu entsetzlichen Qualen“ eingesperrt ist. Bei Mephistos „Endigst du?“ besinnt sich Faust auf ein Nächstliegendes und verlangt Gretchens Rettung durch Mephisto. Wie bei diesem immer ein „Ich kann nicht“ ein „Ich will nicht“ bedeutet, und wir ihm den Einwand vom Blutbann, der noch über der Stadt läge, durchaus,

wie schon einmal, nicht zu glauben brauchen, so läßt er sich ganz allmählich von den schreienden Befehlen seines Herrn die Bereitschaft abnötigen, sein „Möglichstes“ zu tun, ihn mit Zauberpferden zum Kerker zu entführen und des Türmers Sinne zu umnebeln, damit Faust sich der Schlüssel bemächtige. Auch wohl, damit jenes bessere Ich eine letzte Probe bestehen kann, nachdem die erste nicht eben rühmlich ausgefallen ist.

Bei Nacht über offen Feld auf schwarzen Pferden daherbrausend, kommen sie vor den Rabenstein, dem steinernen Grund für den Galgen, den die Raben als Galgenvögel umkreisen. Faust glaubt dort ein Geisterweben zu sehen: „sie neigen sich, beugen sich, . . . sie streuen und weihen . . .“ Erscheinen sie ihm als gute Geister, die die Schrecken der Hinrichtung beschwören wollen, und ist Faust schon wieder optimistisch? Mephisto nennt sie eine Hexenzunft, aber läßt sich auf keine Diskussion ein: „Vorbei! Vorbei!“ Meint er das moralische Vorbei, das er später einmal ein dummes Wort nennt, oder das anstachelnd räumliche? Jedenfalls, die Zeit drängt für Faustens letzte Probe. Eine Kurzszene nach Art Shakespeares.

In der Kerkerszene ist der Wahnsinn Gretchens eine Leistung Goethes zunächst von psychiatrischem Interesse. Der Dichter wußte noch nichts von der modernen Erkenntnis, daß der Geist auch bei psychisch besonders reizbaren Personen nur wirklich krank werden kann, wenn eine reelle physische Einwirkung seinen physiologischen Organismus verletzt. Daran braucht sich der Dichter auch nicht zu kehren. Wie er auch sonst geneigt war, überreizte Geistesverfassungen mit Wahnsinn gleichzusetzen, so schaltet er mit solchen Motiven bei Tasso, dem er deutlich Symptome des Verfolgungswahnes geliehen hat; er stellt auch Werther in eine „Krankheit zum Tode“, und die geistige Auszehrung wird bei Mignon und in den Wahlverwandtschaften bei Eduard und Ottilie zu einer körperlichen, und Ähnliches findet sich nicht nur bei Goethe.

Mit feinstem Gefühl schildert er diesen Bewußtseinszustand Gretchens; ihr Geist kreist immer um den gleichen Punkt der Schuld, läßt jedoch die Wirklichkeit nur ahnen, weil er im entscheidenden Augenblick in störende Assoziationen zurückfällt. Gleichwohl leuchtet zu unserer furchtbarsten Gewißheit wieder der Muttermord auf, und wir erfahren, daß sie in der Verzweiflung ihr Kind im Teiche ertränkt hat und nun des Hereintretens des Henkers und der Vollstreckung des Todesurteils

gewärtig ist. Erschütternd, wie sie in Faust bald diesen Henker sieht, bald einen knieenden Fürbitter, zu dem sie sich knieend gesellt, dann wieder ihn an der Stimme erkennt, aber nicht mit den Augen. Sie hält den Fortdrängenden auf, um in Liebkosungen zu verweilen, und kann nicht verstehen, daß er diese zu erwidern keine Zeit hat; schließlich das Schuldbekenntnis mit den Ausblicken in so viel Liebesfähigkeit als Tochter und Frau und Mutter, die doch wieder durch die Klage der um die Ehe Betrogenen zerstört werden: „Wehe meinem Kranze!“ Bei Fausts Wort „Gewalt“ erwacht der Trotz der Unschuld bei aller Schuld und beim Worte „der Tag“ die Verzweiflung, daß nicht der Hochzeitstag, sondern der Tag des Gerichtes bevorsteht, mit der schaulustigen Menge und dem Zucken des Henkerbeiles. Sicher verirrt sich bei dem „Wir werden uns wiedersehen; aber nicht beim Tanze . . .“ noch keine Ahnung eines künftigen himmlischen Wiedersehens in dieses verstörte Gemüt.

Und Faust? Nicht umsonst hat Mephisto ihm allein die Befreiung aus dem Kerker zugeschoben; jetzt kann er sich an der Kläglichkeit dieses Mannes der Tat weiden. Den Reuigen faßt ein längst entwohnter Schauer, zu dem der Menschheit ganzer Jammer als Hintergrund nicht fehlen darf. Er überwindet ein erstes Zaudern; indem er das Schloß ergreift, lauscht er dem Gesang der Irren, — dem alten Liede vom Machandelboom. Leise sucht er den Schreckensschrei der aufgestörten Geliebten zu beschwichtigen; denn vor allem leitet ihn der Gedanke an die Wärter, obwohl sie doch von einem Teufel betäubt sind. Vor Gretchens Widerstand wird er hilflos: „Werd' ich den Jammer überstehen!“ Durch einen Kniefall glaubt er sie zu gewinnen; dessen Erfolglosigkeit zwingt ihn sogar zu lautem Anruf. Alles Weitere ist überhastet; erfindungslos, — dieses „Komm mit! Komm mit!“ — Das „Du bringst mich um!“ klingt bereits wie verärgerte Ungeduld. Es dauert lange, bis er begreift: „Hier hilft kein Flehen und kein Sagen, so wag ich's, dich hinwegzutragen.“ Zu lange hat er, wie ehemals mit dem Pudel, parlamentiert; nun ist es zum Wagnis zu spät! Das ist der Mann, der statt des Logos die „Tat“ zu schreiben sich vermaß. Jetzt wäre es Zeit gewesen, durch Taten zu beweisen, daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht. Selbst wenn die Wärter durch Gretchens Schreien gestört worden wären, hier wäre die Anwendung gegeben jenes Wortes: „Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen und sie mit mir zu Grunde gehn.“

*Unsrer Krankheit schwer Geheimnis
Schwankt zwischen Übereilung
Und zwischen Versäumnis . . .*

Den Widerstand der Irren zu überwinden, hätte es einer zusammengefaßteren Energie bedurft, als der geniale Faust aufbringen kann. Ein „O wär ich nie geboren!“ kennt ein Mann der Tat nicht.

So ist es Zeit, daß Mephisto die Lage so endgültig klärt, wie es in seinem Programm steht. Eisern hart tritt er dazwischen. Aber angesichts des Teufels entwölkt sich Gretchens Geist: „Gericht Gottes, Dir hab' ich mich übergeben . . . Dein bin ich, Vater! Rette mich!“ Die heilige Märtyrerin, die sie immer war, hat zu sich selbst gefunden.

Nur dreier herrischer Worte Mephistos, „Her zu mir!“ bedarf es, und willenlos treibt Faust zu Mephisto zurück. Er hört nicht mehr die verhallende Stimme Gretchens, in der das „Heinrich! Mir graut's vor dir . . .“ schon wieder durch Fürsorge und Fürbitte zu ewiger Verheißung der Liebe überwunden wird.

Vergegenwärtigt man sich rückblickend die Tatsache, daß Mephisto Fausts schlechteres Ich repräsentiert, so darf man vor der Folgerung nicht zurückschrecken, daß dieses im Grunde ganz erlöst ist, einer so unangenehmen Situation, wie der Gretchentragödie entrinnen zu können. — Solche Abgründe liegen durchaus in der taumelnden Sentimentalität des Menschen, und wer sie leugnet, verrät seine eigene Nähe zu ihnen. Goethe zum mindesten bekannte sich fähig, jedes Übel, von dem er hörte, selbst zu begehen. — Ein Dichter, der ganz und gar Güte ist, zeichnet einen Menschen, der der Güte bar ist. Ist das paradox? — —

Katastrophe! Die erste in der Katastrophenfolge, die die Grundkatastrophe des Teufelspaktes nach sich zieht, ist abgeschlossen, die erste Variation des Themas von der tragischen Unverbesserlichkeit des vorlauter Sentimentalität titanischen Menschen. — Es gehört ein bescheidenes Maß sittlicher Höhe dazu, glauben zu können, daß Fausts Zerknirschtheit im Kerker eine Reue bedeute, deren Tiefe ihn seine Schuld an Gretchen abbüßen ließ und befähigen könnte, sein weiteres Leben nach oben zu orientieren. Goethe wird auch sonst nicht müde, die Überflüssigkeit der „Heautontimoroumenie“, der fruchtlosen Reue, anzuprangern.

Die Entwicklung der Gretchentragödie zur Katastrophe Fausts ist eine weitere Aristeia Mephistos, der sich wieder als ein glänzender

Regisseur des faustischen Wahnes erwiesen hat. Daß wir aber ja nicht denken mögen, daß Goethe im „Faust“ eine Verherrlichung des Bösen hat schreiben wollen, läßt uns der Dichter im gleichen Verse, der die Katastrophe Faustens bedeutet, auch die Katastrophe des Bösen vorahnen. Denn auch dieser hat seine Grenzen vor Gott. Wenn Mephisto im Vollgefühl seines Triumphes seine Zuständigkeit überschreitet und er es wagt, Gretchen zu richten: „Sie ist gerichtet . . .“, so kündet nun die Stimme von oben das „Gerettet“. Das Wort hat Goethe erst in die letzte Fassung eingefügt. Er wußte, daß das Erscheinen des Zweiten Teiles noch Weile haben würde, und so wollte er dem Ersten wenigsten zum Schluß eine Andeutung mitgeben, daß er mit seiner Menschheits-satire nicht auch eine Satire auf die Gottheit schreiben wollte. Es bedürfte dieses Hinweises nicht, wenn in dieser Schrift schon der „Prolog im Himmel“ zuvor behandelt worden wäre.

Mit der Gretchentragödie als Ganzem hält Goethe wie über Faust auch Gericht über die eigene Schuld, Friederike Brion in studentischem Leichtsinn das Herz gebrochen zu haben. Daß der Dichter die Schuld Fausts an Gretchen zu einer Bilanz von vier Leichen entwickelt, zeigt, daß diese Dichtung kein reines Bekenntnis mehr ist. Wir wagen die Annahme nicht, daß Goethe gegen Friederike möglich gewesen wäre, was Faust verwirklicht. Die Folgerungen, die der Dichter für Faust zieht, zeigen die Grenzen aller literarischen Erlebnisforschung. Die dichterische Phantasie überhöht den Erlebnisanlaß in freiem Schalten, so daß die Dichtung weit über das Bedürfnis hinauswächst, über das eigene Ich Gerichtstag zu halten, und zu einem Gericht über die tragischen Möglichkeiten des Menschen überhaupt wird. — Diese aber sind so ungeheuerlich, daß irdische Maßstäbe versagen müssen.

II. DIE GROSSE WELT

Der sachliche Übergang in Fausts Weltfahrt von der kleinen zur großen Welt fällt zusammen mit der durch Goethes Lebensentwicklung bedingten äußerlichen Einteilung des Werkes in einen Ersten und Zweiten Teil. Dem neuen Anfang der Dichtung entspricht ein neuer Anfang Fausts.

A. EINGANG

In einer anmutigen Gegend, gebettet auf dem blumigen Rasen einer Alpe, umrahmt von riesigen Berggipfeln, liegt Faust in der Abenddämmerung, ermüdet, unruhig, schlafsuchend; ein Geisterkreis, schwebend bewegt, anmutige kleine Gestalten, umgibt ihn. Des Elfenführers Ariel Gesang, von Äolsharfen begleitet, kündigt die Aufgabe der Elfen, zu eilen, wo sie helfen können; denn:

*Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksman.*

Mitleidige Geister jenseits von menschlicher Moral, von Gut oder Böse, streben, Fausts Inneres von erlebtem Graus zu reinigen, des Herzens grimmen Strauß zu beseitigen, des Vorwurfs glühend bittre Pfeile zu entfernen. In vier Stufen soll sich die Heilung vollziehen, als Einschlafen, tiefsten Ruhens Glück, Vorgefühl der Genesung und Mut zum Lebenswagnis. Diese Stufen entsprechen der alten Einteilung der Nacht in Vigilien: Dämmerung, tiefe sternklare und mondhelle Nacht, Morgendämmerung und Sonnenaufgang. Goethe überschrieb die vier Strophen des Elfensangs ursprünglich: Serenade, Notturmo, Mattutino und Reveille. Das Thema „Gebt ihn zurück dem heiligen Licht“ erfüllt sich mit der Aufforderung:

*Säume nicht, dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift;
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift.*

Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne, ein altes mythologisches Motiv. Ariel gebietet den Elfen, sich zu verbergen, um sich vor Taubheit zu bewahren, und Faust erwacht als ein Wiedergeborener. Die Rede der Elfen vom Sicherdreisten ist eine zweideutige Mahnung, die nur vor dem problematischen Zaudern der Menge Recht hat. Man kann sich auch erdreisten, in die Rechte fremder Welten einzubrechen. Freilich, die Elfen setzen voraus, daß dieses Sicherdreisten vom Verstehen und dem raschen Zugriff eines Edlen geleitet wird. Wird Faust sich dieses Vertrauens würdig erweisen und den naturhaften Optimismus seiner Erretter rechtfertigen? In einer Vorstufe spricht Goethe übrigens von den „ironischen Anträgen“ der Elfen an Faust.

Faust hat also Gelegenheit zu neuem, besserem Leben als bisher. Er könnte den Irrtum, wenn er auch noch so schuldhaft war, wieder gutmachen und fruchtbar gestalten in dem Sinne, wie Goethe in dem „Biographischen Fragment von 1797“, also fast zu einer Zeit, als er die Arbeit am Faust nach langer Unterbrechung wieder aufnahm, solches Streben als seine Gabe beschrieb. Freilich, wir haben nicht vergessen, daß Faust mit seinem eigenen Blut einen Teufelspakt unterzeichnet hat.

Wer sind die Elfen? Sind sie von Gott gesandt? Wohl nicht, denn im „Prolog im Himmel“ steht, daß Gott sich in die irdische Entwicklung Fausts nicht mehr einmischen will. Sind die Elfen Boten Mephistos, der sein Opfer zu neuem Leben weckt, um ihm neue Qualen aufzuerlegen und sich weiter daran zu weiden? Die Elfen sind neutral; nicht Gott als das Gute, nicht der Teufel als das Böse treibt sie an, sondern die heilende Kraft der Natur, die jenseits von Gut und Böse steht, der gleichen Natur, aus der heraus der Dichter seinen Antrieb schöpft, unbekümmert, ob er etwas darstellt, was vom moralischen Menschen als Gut oder Böse gerichtet werden muß.

Diese Geister treten auf, wie der antike *Deus ex machina*. — Der Name Ariels weist auf Shakespeares „Sturm“ hin, wo der weise Zauberer Prospero durch diesen dienstbaren Geist die Gemüter durch Verwirrung zur Versöhnung leitet. Goethe selbst hat sich im Alter gern einen Zauberer genannt, zwar nicht Prospero, sondern Merlin. — Der Dichter allein also zaubert seinen in den tragischen Katastrophen des Ersten Teiles innerlich gestorbenen Helden ins Leben zurück. In der Elfenszene liegt ein höherer dichterischer Schwung, als in der heutigen modernen Dramatik, wo der Regisseur oder ein Ansager auf die Bühne tritt, um uns nichts anderes zu sagen, als daß und wie es nun weitergeht. Das Wie müssen wir bei Goethe freilich, gemäß seinen vielen

Anweisungen zum Thema „Stoff, Gehalt, Form“, aus uns selbst hinzutun.

Goethe zeigte Eckermann im März 1826 die Einleitung des Zweiten Teiles mit den Worten: „Hier also der Anfang! Da Sie mich kennen, so werden Sie nicht überrascht sein, ganz in meiner bisherigen milden Art! Es ist, als wäre alles in den Mantel der Versöhnung eingehüllt. Wenn man bedenkt, welche Greuel beim Schluß des I. Teils auf Gretchen einstürzten und rückwirkend Fausts ganze Seele erschüttern mußten, so konnt ich mir nicht anders helfen, als den Helden, wie ichs getan, völlig zu paralysieren und als vernichtet zu betrachten und aus solchem scheinbaren Tode ein neues Leben anzuzünden. Ich mußte hierbei eine Zuflucht zu wohltätigen mächtigen Geistern nehmen, wie sie uns in der Gestalt und im Wesen von Elfen überliefert sind. Es ist alles Mitleid und das tiefste Erbarmen. Da wird kein Gericht gehalten, ob er es verdient oder nicht verdient habe, wie es etwa von Menschenrichtern geschehen könnte. Bei den Elfen kommen solche Dinge nicht in Erwägung. Ihnen ist es gleich, ob er ein Heiliger oder ein Böser, in Sünde Versunkener ist, „ob er heilig, ob er böse, jammert sie der Unglücksmann“, und so fahren sie in versöhnender Weise beschwichtigend fort und haben nichts Höheres im Sinne, als ihn durch einen kräftigen tiefen Schlummer die Greuel der erlebten Vergangenheit vergessen zu machen: „Erst badet ihn im Tau aus Lethes Flut . . .“ — Ja, Goethes ganze bisherige milde Art, die alles in Mitleid und tiefstes Erbarmen hüllt, die kein Gericht hält, wie die Alltagsmenschen, und der es schwer fällt, das in alltäglichen Worten zu sagen, was Menschenlos ist, die aber der Dichtung Schleier trotz allem diesen doch aus der Hand der Wahrheit erhalten hat. —

Faust erwacht, und mit voller Orchestration setzt der durch Lethes Fluten Gestärkte mit ungeschwächtem Pathos so herrlich, wie nur je, ein:

*Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen . . .
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.*

Unübertrefflich ist die Schilderung des Sonnenaufgangs, wenn sich erst die Hochgebirgsgipfel röten, bis die Strahlen immer tiefer ins Alpental hinabsinken. — Immerhin:

*Sie tritt hervor! — und, leider schon geblendet,
Kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen . . .*

Ja, es ist noch der alte Faust, mit seinen Leiden, daß den Menschen nichts Vollkommnes ward, und der beim besten Willen Befriedigung nicht mehr im Busen quillen fühlen kann:

*Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!*

Aber siehe, er faßt sich und resigniert: „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken“, und der zur Erde Gewandte erblickt, — man könnte sagen: „Auf einmal . . .“ — den Regenbogen auf dem Schleier des Wasserfalles:

*Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.*

Goethe leiht Faust wieder tiefsinnige Weisheit, die ihm persönlich heilig ist:

*Und deines Geistes höchster Feuerflug
Hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug . . .*

In der Geschichte der Farbenlehre erwähnt er, daß der Regenbogen von den Griechen in ein liebliches Mädchen verwandelt wurde, „eine Tochter des Thaumas (des Erstaunens)“. Die Lehre vom farbigen Abglanz ist Weisheit des Künstlers oder des Philosophen. Wir sind gespannt, wie Faust mit dem von gütiger Natur neu anvertrauten Pfunde wuchern wird. Denn das kräftige Beschließen, zu streben, ist noch nicht das Streben selbst.

„Palingenesien“, Wiedergeburten, nennt Herder seine Darstellung von Seelenwanderungslehren. Faust erlebt solche Palingenesien noch zweimal, nach einem Genesungsschlaf nach dem ersten Helenaabenteuer, auf griechischem Boden, und auf seiner Heimkehr von Griechenland nach dem Norden. Seine Seele wandert nicht von einem Körper in einen anderen, aber sie bleibt, wenn sie sich nach ihrer Paralysiertheit wieder im Körper findet, unverbesserlich.

B. ZWEI SCHWÄNKE AM KAISERHOF

Schwänke seien die nun folgenden zwei Abenteuer genannt. Sie endigen für Faust persönlich nicht tragisch, so daß die Reihe der Tragödien nicht monoton wird. Aber sie führen für andere mehr oder minder schwere Tragödien herbei: „Variatio delectat“! —

1. Das Papiergeld

Bei der Motivierung, warum Faust und Mephisto am Hofe des Kaisers erscheinen, hat Goethe vor der Ausarbeitung geschwankt, wie die Skizze, die er im Jahre 1816 für Dichtung und Wahrheit diktierte, und ein ihr nahestehender Bericht Falks zeigen. In der letzten Fassung überläßt es der Dichter dem Hörer, wie vieles andere, auch jetzt, die Motivation zu „supplieren“; genug, daß sie am Kaiserhofe da sind.

Der Kaiserhof ist farbenprächtig. Politik schillert ebenfalls in vielen Farben. Politik nennt man auch eine Kunst, und Könige sollen nach Plato Philosophen sein. So scheint Faust mit seiner Weisheit vom farbigen Abglanz am Kaiserhof am rechten Platz zu sein.

In der ersten Szene „Saal des Thrones“ tritt Faust selbst noch nicht in Erscheinung. Auch diesmal ist Mephisto Gelegenheitsmacher, indem er sich an den Kaiser heranwirft, um Fausts spätere Einführung vorzubereiten.

Der Kaiser ist ein leicht zu beeinflussender Mensch, leichtsinnig und genußsüchtig, ohne Talent, hauszuhalten, dabei gutmütig und schöngeistig und leicht ironisch. Ihm fehlt durchaus die Fähigkeit, „viel zu entbehren“, die Goethe in „Ilmenau“ von dem verlangt, der andere wohl zu leiten strebt. Die herrscherliche Schwäche des Maximilian im „Götz“ oder des Königs Karl in Schillers „Jungfrau“ wird hier von Goethe gesteigert. — Völlige Mißwirtschaft in Regierung und Verwaltung haben den Staat bankrott gemacht, und nun soll ein Thronrat die Lage klären.

Neben seinen Fachministern bedarf der Kaiser nach Art der Renaissanceherrscher seines Astrologen und seines Hofnarren bei diesem

Rat. Der Narr ist auf der Treppe zusammengebrochen, tot oder trunken, weiß man nicht. Mephisto jedoch ist trotz der Gegenwehr der Wachen eingedrungen. Er kniet vor dem Throne und stellt Rätsel vom Wesen des Narren, deren Lösung dem Kaiser zu unbequem ist, aber die Fülle der paradoxen Fragen des Rätsels beeindrucken diesen sofort so, daß er ihn zum Nachfolger des alten Narren bestellt. Mephisto tritt unter argwöhnischem und offen höhnischem Gemurmel der Menge, die einen Chorus antiker Art bildet, zur Linken des Thrones.

Der Kaiser eröffnet die Sitzung mit dem sehr freimütigen Bekenntnis, daß er lieber den Karneval im Kopf hätte, als Staatsgeschäfte, sich aber dem Drängen seiner Minister beuge. Diese referieren der Reihe nach. Der das Trostlose der Lage in Byzantinismen kleidende Kanzler und die schonungsloser sich äußernden Minister, der Heermeister, der Schatzmeister, der Hofmarschall, sie alle müssen die Lage schwarz malen. Goethe, der Staatsmann und Kenner der französischen Verhältnisse, die zur Revolution trieben, ist unerschöpflich, diese Bilder zu gestalten.

Das alles ist für den Kaiser zu viel; im Selbsterhaltungsdrang fragt er ironisch Mephisto, leise hoffend, daß dieser die Räte widerlegen werde: „Sag, weißt du, Narr, nicht auch noch eine Not?“ Mephisto enttäuscht ihn nicht. Er schickt seiner Antwort hanebüchene Schmeicheleien voraus, so daß die Menge verblüfft von neuem zu murmeln beginnt. Dann fängt er an, sieghaft von ungeheuren Goldschätzen zu schwärmen, die im Boden des Landes verborgen liegen:

*Und fragt ihr mich, wer es zu Tage schafft:
Begabten Manns Natur- und Geisteskraft.*

Der Kanzler, ein geistlicher Herr, wittert Unrat und bietet seine ganze christliche Autorität auf: „Natur und Geist — so spricht man nicht zu Christen . . .“ Er warnt den Kaiser eindringlich. Doch Mephistos großartig freche Invektiven auf den gelehrten Herrn bewirken, daß der Kaiser seinen Kanzler ungeduldig desavouiert und dem Mephisto befiehlt: „Es fehlt an Geld, nun gut, so schaff es denn!“

Nun nimmt der Teufel den Mund so voll, daß sich die Minister trotz neuen Einspruchs des Kanzlers auf seine Seite schlagen. Schließlich macht sich der Eindringling den Astrologen dienstbar, indem er ihm einbläst, von den Gestirnen als Repräsentanten edler und unedler Metalle zu sprechen und von der Konstellation der goldnen Sonne zum silbernen Mond als Erfüllung einer neuen Prosperity zu fabeln, ja, für

Mephisto, wenn nicht für Faust selbst, zu plädieren: „Das alles schafft der hochgelahrte Mann, der das vermag, was keiner kann.“

Diese Einbläserei wird dem Kaiser zu viel: „Ich höre doppelt, was er spricht, und dennoch überzeugt's mich nicht.“ Bei solchem Zeichen des kaiserlichen Unwillens nimmt die Menge eine drohende Haltung ein. Das Spiel scheint verloren zu werden. Aber wir kennen Mephistos Taktik, daß eine Flaute ihm gerade willkommen ist, um erneut loszubrechen. Er überschüttet die Menge mit blutigem Hohn, um sofort wieder zu begütigen; er weist auf die magischen Wirkungen der Wünschelrute hin, so daß man sich bereits an allen Gliedern gezwackt fühlt; und der Kaiser will es in der Tat auf die Probe ankommen lassen. Noch immer mißtrauisch, ist er bereit, selbst Schwert und Szepter niederzulegen und mit eigenen hohen Händen das Werk zu vollenden, freilich mit der Drohung, Mephisto, wenn er lüge, zur Hölle zu senden. „Da seid ihr just am rechten Ort . . .“ sagte dieser ehemals zum Schüler; das „Den Weg dahin wüßt' allenfalls zu finden . . .“ steht jenem Wort an höllischer Amüsiertheit nicht nach. Nochmals stachelt Mephisto die Begierde nach Gold, indem er von den vergrabenen Schätzen in den Äckern spricht, nicht ohne mit mysteriösen Anspielungen zu schließen, die den Kaiser so ungeduldig machen, daß er befiehlt, sofort an die Umpflügung der Äcker zu gehen. Als Mephisto verlangt, daß der Herrscher selbst Hand anlegen solle, wie er versprochen, und somit das Ansinnen, zu hacken und zu graben, zweckentsprechend variiert, das er schon in der Hexenküche an Faust gestellt hatte, ist der Aufgerufene vor Eifer nicht mehr zu halten, und das ist für Mephisto der Boden, auf dem sein Weizen erst wirklich gedeiht. Denn dieser Teufel will keineswegs, daß dem Lande mit Gold aufgeholfen werde, sondern daß es dem Chaos verfallen soll. Zu diesem Zweck hat er seine satanische Erfindung in heimlicher Bereitschaft. Wie er zu Gretchen sagte: „Ist's nicht ein Mann, sei's derweil ein Galan“, so könnte er jetzt sagen: „Ist es nicht Gold, sei's derweil ein Papier.“ Mit nichts Geringerem will er den bankrotten Kaiser beglücken, als mit einer Inflation; also, da noch heute manche Ausleger von einer solchen Erscheinung nichts zu wissen scheinen, mit der Schaffung eines Papiergeldes ohne Golddeckung im Bankkeller.

Um ganz sicher zu gehen, wählt er, wie in der Walpurgisnacht, den Umweg. Daher läßt er den Astrologen den Kaiser von seinem Goldfieber ablenken: „Herr, mäßige solch dringendes Begehren . . .“ und, — es kann ja nicht dumm genug kommen, — ihn ermahnen, daß eine

so wichtige Aktion unmöglich vorgenommen werden könnte, wenn man das bunte Freudenspiel des Karnevals im Kopfe hätte. Diese Lust müsse erst abreagiert werden, um dann um so klarer zu Werke gehen zu können. Dem Kaiser ist der Vorschlag zum Aufschub durchaus willkommen; Aschermittwochsgedanken spuken trotz allem in ihm vor: „Indessen feiern wir, auf jeden Fall, nur lustiger das wilde Karneval.“

Mit grimmiger Befriedigung und voll tiefer Menschenverachtung zieht Mephisto, zurückbleibend, das Fazit aus seinen bisherigen Bemühungen:

*Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das fällt den Toren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein.*

Dies Karnevalsfest soll in einem Maskentreiben gipfeln, einem großen Festzug, an dem der Kaiser selbst teilnimmt und sich produzieren will in einer Art Cäsarenwahn, wie er sich etwa bei Nero in der Neigung äußerte, als Schauspieler aufzutreten. Schon im „Triumph der Empfindsamkeit“ vergleicht Goethe des Prinzen Oronaro Lust, vor sich selbst zu schauspielern, mit Nero.

Aber Mephisto richtet es so ein, daß dem Herrscher in die Erregung oder in eine Art Lampenfieber hinein, kurz ehe er aufzutreten hat, durch die Minister, den Kanzler sogar, die Gesetzesurkunde für die Ausgabe der Assignaten zur Unterzeichnung vorgelegt wird. In seiner Benommenheit setzt er seinen Namen darunter, ohne zu ahnen, welch Todesurteil er unterschreibt. Wir denken an Lessings Prinzen von Guastalla, der ein Todesurteil zerstreut mit einem „Recht gern“ bestätigt.

Noch in der Nacht werden die verhängnisvollen Scheine durch Tausendkünstler ver Hundertfacht, und am Aschermittwochmorgen überschwemmt die Papierflut das Land.

Der Marschall berichtigt Rechnung für Rechnung und beschwichtigt die Wucherer; der Heermeister bezahlt den rückständigen Sold. Alle Räte bringen dem Kaiser frohe Kunde. Der Ahnungslose verlangt Aufklärung. Indem er den Text der Assignate liest, wittert er Betrug, da „Unzahl vergrabnen Gutes im Kaiserland“ kein greifbares Pfandobjekt für eine Tresoranweisung ist. Erst jetzt erfährt er, was er mit der gestrigen Unterzeichnung verantwortet. Und nun der Höllenzwang: da

er vom Jubel des Volkes hört und man ihm dankbar ist, so findet er sich mit der Sache ab: „So sehr mich's wundert, muß ich's gelten lassen.“

Als vollends der Marschalk und Mephistopheles und Faust selbst, der sich bei der Mummenschanz, wie später zu zeigen sein wird, auf eigene Weise eingeführt hat, nicht müde werden, die neuen Möglichkeiten auszumalen, wird er zusehends wärmer, ja er ernennt Faust, wie Goethe gesprächsweise sagte, zum „dirigierenden Minister“, also zu einer Art Minister für Bodenauswertung, und der Schatzmeister ist beglückt, den Zauberer zum Kollegen zu haben.

Der Szenenschluß beweist, wie fest Goethe auf dem Boden des Realismus steht: Der Kaiser beginnt, verschwenderisch Papier zu verschenken; die Pagen wollen die Gaben für Lust und Liebe vergeuden, der Kämmerer doppelt bessere Flasche trinken, einen anderen jucken die Würfel in der Tasche, der Bannerherr, mit Bedacht, will Hypotheken ablösen, noch ein anderer glaubt, ganz klug zu sein, und will das Inflationsgeld zu anderen Schätzen legen, man kann auch sagen, in den Sparstrumpf stecken. Der Kaiser verläßt enttäuscht den Saal: derartiges hätte er nicht erwartet. Aber der Narr ist wieder aufgetaucht, und so unverstündlich ihm die Zauberblätter auch erscheinen, so viel begreift er, daß er sie wertbeständig anlegen muß, und daß ihm die Mittel zugefallen sind, um selbständiger Grundherr zu werden. Mephisto solo kann nicht umhin, ihm beifällig nachzurufen: „Wer zweifelt noch an unsres Narren Witz!“

Die Darlegung des Zusammenhangs dieses Abenteuers erfordert viel Raum. Sein Charakter als politische Auseinandersetzung verlangt, daß der Dialog aus oft umfangreicheren Reden besteht, in denen jeder der Geister seinen Witz leuchten läßt. Goethe hat dem Leser eine Gedankenfülle zu bewältigen gegeben, die wiederholte Lektüre erfordert. Man spricht hier die Sprache der großen Welt, der Öffentlichkeit, in der man sich mit anderen Affekten und mit anderen Effekten durchsetzt, als in der Sphäre des Privaten, jener kleinen Welt Gretchens. Wenn es im Studierzimmer Faustens um ein Suchen und Verfehlen Gottes ging, und im ersten Abenteuer nach dem Teufelspakt um ein Finden und Mißbrauchen des Liebesgenusses, so nun um ein Gieren und Betrogenwerden um des Goldes willen. Das Thema hat sich variiert, aber der führende Hans Sachs-Vers ist der gleiche geblieben, und doch ist die Sprache darin eine andere. Nicht weil sie einer späteren Lebenspoche Goethes entstammt, — Unterschiede, die darauf schließen lassen und sich auch im Versmaß äußern, fanden sich schon im Ersten Teil im Monolog Faustens

nach der Wagnerszene. Aber die Sprache dieser Öffentlichkeit ist bewußter, oft auch salopper, als die, die unmittelbar aus einer Gemütsbewegung herauswächst, die keine Zwecke verfolgt. Man hat sie deshalb auch als eine Hofsprache bezeichnet.

Mephisto ist in ihr ebenso zu Hause, wie dort, wo er mit Faust oder Frau Marthe oder Gretchen spricht. Überhaupt, ist es nicht, als ob sich das ganze Abenteuer nur um ihn dreht und Faust im Hintergrund verschwindet? In der Tat, es ist wieder eine rechte Aristeia des Teufels, die aber die Faustorthodoxie keineswegs berechtigt, hier ein Widerspiel gegen Faustens hohes Streben zu sehen. Mephisto hat die Aufgabe, seinen Herrn im Taumel zu halten, wie dieser es ausdrücklich verlangt hat. So schafft er ihm jetzt ein neues Schauspiel, aber nicht ein Schauspiel nur. Wenn er in der Thronratsszene als Gelegenheitsmacher allein bei Hofe eindringt, am Ende des Abenteuers ist Faust beteiligt. Und wir werden in der eingeschobenen Mummenschanzszenen finden, daß Faust seinerseits zu dem Problem der Goldgier höchst eigenartige Stellung nimmt. Nach seiner Einführung bei Hofe greift er in der eben betrachteten Audienz zwar nur zweimal in den Dialog ein. Erst läßt er, statt seiner, den Kanzler den Bericht über die Urkundenschiebung erstatten; dann aber gibt er den Ausschlag bei dem Herrscher in der Reihe der rosigen Zukunftsbilder:

*Das Übermaß der Schätze, das, erstarrt,
In deinen Landen tief im Boden harrt,
Liegt ungenutzt. Der weiteste Gedanke
Ist solchen Reichtums kümmerlichste Schranke;
Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,
Sie strengt sich an und tut sich nie genug;
Doch fassen Geister, würdig, tief zu schauen,
Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen.*

Mit diesen eindeutig empfehlenden Worten sanktioniert er das Werk seines Dieners und übernimmt die Verantwortung für den kommenden Untergang des Landes.

Es ist ein eigener Selbstgenuß Faustens, dieses großzügige Unternehmen, das das Wort vorwegnimmt: „Wer fällt, den soll man stoßen.“ Fausts hohes Streben läßt an Frivolität nichts zu wünschen übrig. Mit Schrecken müssen wir gewahren, daß Fausts Entschluß, zum höchsten Dasein immerfort zu streben, dem uns nachgerade vertraut gewordenen

Mißverhältnis von Denken und Tun von neuem zum Opfer gefallen ist. Papierscheine sind ein fragwürdig „farbiger Abglanz“ des Lebens!

Goethe kannte als Staatsmann die Wirkung einer Inflation sehr genau. Nur wir wissen meist nicht, welche Bedeutung sie in seiner Zeit außer in der französischen Revolution auch später und in anderen europäischen Ländern hatte. Er spricht in den „Maximen“ vom „Durchrauschen des Papiergeldes“ als einer Verlockung für den jungen Menschen, zu Riemer vom „sich und das Silber aufzehrenden Kredit“ des Papiergeldes, zu Fanny Lewald von dem dadurch entstehenden Dilemma von Schein und Sein, und Soret berichtet von Goethes Erstaunen bei einer Begegnung mit Baron Grimm, als dieser zu Inflationspreisen gekaufte Spitzen zeigte. Eckermann freute sich 1829 über den glücklichen Griff, daß Goethe das Papiergeld von Mephistopheles herleitet und dadurch „ein Hauptinteresse des Tages“ verknüpft und verewigt, und verstand sich lächelnd mit dem Vater, als kurz danach August von Goethe die Überbewertung der preußischen Tresorscheine zum Tischgespräch gemacht hatte.

Es bedarf nicht geringer Sophistik der Ausleger, Faust zu unterstellen, daß er mit der Erfindung des Papiergeldes den Bankrott des Kaisers abwenden wollte. Oder, wenn Papiergeld in normalen Fällen eine Erleichterung des Zahlungsverkehrs mit Geldmünzen sein kann, so ist doch wohl entscheidend, ob genügend Deckung auf der Bank liegt. Gerade unsere Zeit müßte von hier aus eine Kritik an der grotesken Berauschtigkeit der Überlieferung vom sogenannten „Faustischen“ finden. —

2. Die Mummenschanz

Die kaiserliche Audienz findet am Aschermittwoch statt; schon am Fastnachtsdienstag hat sich Faust als ein Unbekannter bei Hofe eingeführt und betätigt.

Der Kaiser hat auf seiner Romfahrt die Sitte der Karnevalszüge kennen gelernt und sie für die Heimat übernommen, wie Goethe selbst in der Zeit nach Italien am Weimarer Hofe mehr oder minder gern solche Maskenzüge veranstaltete. Diese erfreuen nicht nur durch farbige Bilder das Auge, sondern die Darsteller sollen ihre Symbolik auch mit teils heiteren, teils weisen Versen selbst interpretieren und den Sinn ergötzen. Die Zusammenstellung setzt ein künstlerisches und der Steigerung fähiges Talent voraus. Hier also hat der Kaiser selbst statt der

volkstümlich deutschen Teufels-, Narren- und Totentänze sich ein heiteres Reich gewonnen, als er neben der Krone, die er nach Kuß des päpstlichen Fußes erwarb, die Narrenkappe aus Italien mitgebracht. Auch der diesmalige Festzug ist künstlerisch wohl durchdacht komponiert, so zwar daß die kaiserliche Person mit ihrem Auftreten Höhepunkt und Abschluß bedeuten sollte. Diese Lust am Ästhetischen ist einer der sympathischen Züge im sonst so fragwürdigen Bilde des Kaisers. Unbegreiflich, wie man dies Unternehmen „sinnloses, geistloses Treiben bei Hofe“ nennen kann, in das Faust sich erst einmischen muß, um dem Ganzen einen höheren Sinn zu geben.

In einem weitläufigen Saal mit Nebenzimmern, verziert und mit einer Walddekoration aufgeputzt, versammelt sich das Publikum zur Mummenschanz. Der Herold als Festordner eröffnet das Ganze mit einer Huldigung an den Kaiser als den Patron des italienischen Festes, um von der Krone zur Kappe zu kommen und Narrenstimmung vorzubereiten:

*Es bleibt doch endlich nach wie vor
Mit ihren hunderttausend Possen
Die Welt ein einziger großer Tor.*

Als Vortrupp des Zuges bietet eine Gruppe von Gärtnerinnen aus Florenz künstliche Blumen feil, damit sich das Publikum festlich schmücke. Mandolinen begleiten ihren Gesang:

*Niedlich sind wir anzuschauen,
Gärtnerinnen und galant;
Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt.*

Wie charmant der alte Goethe sein konnte! — Die Blumen und Gebinde, die Rosenknospen in ihrer „ausfordernden“ Verhüllung, künden jede ihre Bestimmung im Rahmen der Festesfreude. Als Männer materieller sind die Gärtner, die natürliches Obst zur Labe anbieten. So paaren sich in der Gartenkultur Natur und Kunst.

Der Veranstalter weiß, daß mit reinem Genuß sich auch Nebenabsichten verbinden können. Daher mag in einer zweiten Gruppe eine kupplerische Mutter hoffen, daß ihre späte Tochter im Festestrubel einen Mann erwischen könnte. Gespielinnen, jung und schön, gesellen sich dazu, ein vertrauliches Geplauder wird laut. Sie werden von Fischern und Vogelstellern, — wir erinnern uns, daß Papageno ein Vogelfänger erotischer Art ist, — ins Haschespiel gezogen, und die wechselseitigen

Versuche „geben zu den angenehmsten Dialogen Gelegenheit“. Goethe führt diese Dialoge nicht aus und arbeitet auch im folgenden mehrmals nur mit ausführlichen szenischen Bemerkungen, die der Phantasie des Lesers Spielraum geben. Deutet er damit an, daß er mit Faust II nur ein Lesedrama schreiben wollte, oder daß er den Schauspielern Gelegenheit zu Improvisationen ließe? Vielleicht wollte er faustisch die Wonnen eines Drehbuch-Autors vorfühlen.

Eine neue Gruppe bringt Charakterzüge des Menschen: Stolz auf die Muskelkraft als Grundlage der Kultur bei den Holzfällern, täppischer und läppischer leichter Sinn bei den Pulcinellen, schmeichelnd-lüsterne Dekadenz bei den Parasiten, die ihre Gönner ausnutzen, und schließlich ein Lob der Betrunkenheit, grotesker als das „Ergo bibamus“ oder „Vanitas vanitatum“.

Eine höhere Kulturstufe hätte ein Zug von Dichtern zeigen sollen; aber nur der Satiriker kommt in ihrem Konkurrenzgedränge kurz zu Worte:

*Wißt ihr, was mich Poeten
Erst recht erfreuen sollte?
Dürft' ich singen und reden,
Was niemand hören wollte.*

Wir werden später noch ein gleichsinniges Wort Goethes zu seinem Faustwerk hören, allen Auslegern zur Mahnung.

Der Herold muß das unprogrammmäßige Verhalten des Dichtervölkchens gelten lassen und ruft indessen die griechische Mythologie auf, die „selbst in moderner Maske weder Charakter noch Gefälliges verliert“. Gefälligkeit, als Anmut, verkünden die drei Grazien, unter denen Goethe den Namen Thalia in Hegemone ändert. Vom Anmutigen zum Würdigen führen uns die Parzen, von denen die zwei ersten zur Feier des Tages die Rollen getauscht haben; Atropos, die Unabwendbare, die sonst den Lebensfaden abschneidet, spinnt ihn für heute, aber sie kann nicht umhin, einen Gedanken an das Ende, eine Art memento mori, in den Festesüberschwang einzuflechten; dafür gibt Klotho, sonst die eigentliche Spinnerin, den Schwärmern Freiheit: heut soll die Schere „im Futteral“ bleiben, denn auch die Parzen sind nicht unfehlbar. Auch Lachesis, die den Faden zum Schicksal haspelt, reflektiert bescheiden über ihre Grenzen. „Wenn ich einmal mich vergesse, wär es um die Welt mir bang . . .“

Selbst die Furien als dritte Gruppe lassen heute von ihrer sonst üblichen Tücke ab, als gefällige Versucherinnen zu betrügen: an einem Tage, wo jeder Narr sich rühmet seiner Mängel, legen sie freimütig ein Bekenntnis ihres wahren Charakters ab. Alekto ist die Stifterin der Eifersucht; Megära die Leiterin Asmodis, des Eheteufels, Tisiphone, die Stifterin des Mordes aus enttäuschter Liebe. Im Gegensatz zu der das ganze Gewissen des Menschen erfassenden Macht, die etwa Äschylus den Furien beilegt, hat Goethe hier sie auf ihr Wirken im Bereich der Liebe beschränkt. Aber

*Der Mensch ist ungleich, ungleich sind die Stunden.
Und niemand hat Erwünschtes fest in Armen,
Der sich nicht nach Erwünschterem torig sehnte,
Vom höchsten Glück, woran er sich gewöhnte;
Die Sonne flieht er, will den Frost erwarmen.*

Was Megära hier sagt, mahnt, das Beispiel eines Mannes nicht zu vergessen, der von Begierde zu Genuß taumelte und im Genuß nach Begierde verschmachtete.

Nach diesen dreimal drei griechischen Gestalten kündigt der Herold eine neue Gruppe, und zwar von zweimal zweien an. Sie ist zeitloser gedacht: Ein plumper, mit bunten Teppichen behängter Elefant schiebt sich herein, gelenkt von einer zierlich-zarten Frau, über der eine den Herold blendende Gestalt thront; zur Seite schreiten gefesselt die Furcht und die Hoffnung.

Die Furcht sieht selbst in der Heiterkeit des Festes Bedrohungen, vor denen sie in die Welt fliehen würde, wenn sie nicht durch die Kette gefesselt wäre; da aber auch von der Welt Vernichtung droht, sieht sie sich zwischen Dunst und Graus. Die Hoffnung dagegen fühlt sich trotz der Ketten frei, und in wohl lautenden Versen kündigt sie Lebensoptimismus:

*Überall willkommne Gäste,
Treten wir getrost hinein:
Sicherlich, es muß das Beste
Irgendwo zu finden sein.*

Wenn Goethe ein andermal den Philister einen hohlen Darm nennt, mit Furcht und Hoffnung angefüllt, so läßt er das Merkmal fehlen, das Furcht und Hoffnung hier verbindet, die Kette der Klugheit: Ohne sie werden Furcht und Hoffnung ausschweifend, und der seichte Optimis-

mus des Philisters ist nicht dasselbe, wie der Optimismus, der sich auch in der Kette der Klugheit frei fühlt. Nur in solchem Sinne verantwortet Goethe Worte wie: „Wir heißen euch hoffen“ oder die Elpis-Strophe der orphischen Urworte. In dem anderen Sinne aber heißen hier Furcht und Hoffnung „zwei der größten Menschenfeinde“.

Die Klugheit lehrt, wie Furcht und Hoffnung eben wegen ihrer Ketten zu Kräften werden, die den Menschen, diesen lebendigen elefantischen Koloß, zu sieghafter Erfüllung begleiten, zur höchsten der vier Frauen, Viktorien, der Krönung aller Tätigkeiten. Auch dies fordert, Faustisches von Humanität abzusetzen.

Damit hat uns der Maskenzug eine Fülle von Besinnlichkeiten gebracht, die wir auf Fausts vermeintes Streben zum höchsten Dasein anzuwenden, vergeblich uns bemühen müßten. Faust kennt keine Hoffnung, sondern nur Ungeduld, keine Kette der Klugheit, nur die Kette an Mephisto, und wenn wir in der bisherigen Entwicklung wohl von vielen Viktorien Mephistos reden können, so doch von keiner Fausts. Daher ist der Maskenzug trotz seiner weit ausholenden Allegorik doch von kontrastierender Hintergründigkeit zu dem Helden der Tragödie, und es ist voreilig, Goethe vorzuwerfen, daß ihm aus Senilität die Fäden der Komposition seines Werkes aus der Hand geglitten seien.

Wenn hier mit der Viktoria ein Monument erhabener Humanität errichtet ist, so ist genügend Anlaß gegeben, daß Faust und Mephisto nunmehr die Harmonie stören. Ein neuer Abschnitt der langen Szene beginnt.

Mephisto arbeitet vor, in der Gestalt des Zoilo-Thersites. Thersites, der giftige Gegner und Verkleinerer der homerischen Helden, und der alte Grammatiker Zoilos, der wegen seiner Angriffe auf Homer, den Vater der Poesie, die Homersgeißel genannt wurde, verbinden sich zu einer „Doppelzwerggestalt“, die unter Hu! Hu! die Harmonie um Viktorie beieifert und sehr ähnliche Wendungen gebraucht wie die, deren Mephisto sich als Scholar in der ersten Studierzimmerszene vor Faust bedient; wir erinnern uns, daß er seine wahrsten Absichten prostituierte, weil er weiß, daß Faust sie doch nicht begreifen würde. So ist es ihm natürlich auch jetzt willkommen, daß der Herold, wie Odysseus den Thersites, ihn mit seinem Stabe weich prügelt; denn er ballt sich zu einem Klumpen, der Klumpen wird zum Ei, das sich bläht und platzt, und aus dem das Zwillingspaar Otter und Fledermaus herausfallen, die forteilen, um sich draußen wieder zu vereinigen. Der Erfolg ist, daß das

Publikum angewidert und die Stimmung verdorben wird; die einen entfernen sich unter dem Vorwand, tanzen zu wollen, die andern fühlen sich gespenstisch gebannt.

Schon naht von außen unprogrammässig Weiteres, das den Herold hilflos macht. Ohne die Menge zu teilen, schnaubt ein vierbespannter prächtiger Wagen durch sie hindurch, der im Halten zum Schaudern aller feste Gestalt gewinnt. Der Drachenwagen ist mit einer neuen Personengruppe besetzt, diesmal nicht in der Anordnung von drei mal drei, auch nicht zwei mal zwei, sondern eins zu zwei. In der Mitte steht der bei Hofe bislang noch unbekannte Faust in der Maske des Plutus, des Gottes des Reichtums, vor ihm der Knabe Wagenlenker als eine beschwingende, und hinter ihm der Geiz als eine bedrückende Erscheinungsform desselben Seinsgrundes. Der Knabe Lenker gebietet seinen Drachenrossen Halt. Von seinem Wesen sei später ausführlicher gesprochen. Genug vorerst, daß er mit wunderlichen Dingen die Menge bewegt, die Aufmerksamkeit von ihm aber, besonders durch Geklatsch der Weiber, auf Mephisto abgelenkt wird.

Dieser nämlich hat seine Zoilo-Thersitesmaske im Nu gewechselt und sitzt als ein „Abgemagerter“ hinten auf dem Wagen, und die Weiber wollen ihm mit Zwicken zu Leibe gehen. Er stellt sich vor als der Geiz, der männlichen Geschlechtes sei, obwohl ihn die Römer mit dem Femininum „Avaritia“ bezeichneten; er schiebt den Weibern die Schuld zu, daß sie in der Neuzeit durch ihre Genußsucht den Mann zum Geiz gezwungen hätten. Die Empörung der Weiber braucht nicht durch den Herold niedergehalten zu werden; denn die Drachen schütteln sich entrüstet, und die Menge flieht.

Eine Kiste ist vom Wagen auf den Platz getragen, und nunmehr wird Plutus aktiv. Er verabschiedet den Knaben Lenker; er hat ihn nur mitgebracht, um sich von dem Heiteren in dieses Fest hineinlenken zu lassen, um des wirksamen Kontrastes willen. „Nun ist es Zeit, die Schätze zu entfesseln!“ Er sprengt den Deckel der Kiste auf und läßt die Menge ein, die Fülle von Schmuck und Gold zu betrachten. Diese schwillt wie eine Flut an und kollert zu Boden. Durch den verlockenden Schein entfesselt er die niederen Instinkte der Menge, das gleiche Goldfieber, das schon im Kaiser früher durch Mephisto entfesselt war.

Vergeblich bemüht sich der Herold, die Disziplin herzustellen, vergeblich klärt er auf, daß alles nur Maskenschein ist, bis Plutus den Heroldstab ergreift, ihn in die Goldsud taucht und mit der Glut die Menge zurückscheucht, so daß ein chaotisches Gedränge entsteht, hinter

dem magischen Kreis, den er mit dem Stabe zieht. Der Herold jedoch atmet auf.

Chaos der Menge im gleichen Goldfieber, wie dem des Kaisers. Noch ist es zu früh, zu fragen, was Faust-Plutus mit diesem Streich, mit dieser Störung des ästhetischen Festes gewollt hat. Denn das Gleiche wiederholt er am Kaiser selbst, nachdem er noch mancherlei Tumult angekündigt hat.

Die Zeit bis zum Auftreten des Herrschers füllt Mephisto aus, um, weil es ihn nichts kostet, sponsieren zu gehen. Statt werbender Worte sich pantomimisch auszudrücken, knetet er das glühende Gold zu einem Phallus, — zum hellen Entsetzen des Herolds, was zwar in Italien, wie Goethe im römischen Karneval erwähnt, mehr Lust als Unwillen erregt hätte. Bevor jedoch neuer Konflikt entsteht, erscheint der Kaiser mit seinen Masken.

Die Personen der letzten Gruppe des vorgesehenen, aber schon so unprogrammäßig gestörten Zuges sind dem Publikum nicht bekannt und werden nicht erkannt, wohl aber weiß Faust, daß es sich um den Kaiser handelt. Er weitet pflichtschuldigst den engen Kreis, aber er warnt wahrhaft mephistophelisch:

*Mag sie ein gut Geschick begleiten!
Das Wunderlichste kann geschehn;
Sie wissen nicht, wohin sie schreiten,
Sie haben sich nicht vorgesehen.*

Die bisherigen Gruppen des Festzuges stellten Licht- und Schatten-seiten der Kultur heiter dar und waren symmetrisch angeordnet. Nun kündigen sich unter Getümmel und Wildgesang Symbole der Natur an. Daß der Kaiser zur zweiten Gruppe gehört, entspricht Goethes Gesamtanschauung, daß Kultur der Natur verpflichtet bleibt. Da erscheinen Faunen, deren naturhafte Gelüste auch im Eros des Menschen Antwort finden, während der gemsenhafte Satyr aus Freiheitslust erhaben über Menschliches hinwegsieht. Gnomen kommen emsig getrippelt. Den frommen „Gütchen“, den Hausgeistern der Menschen verwandt, fördern sie, von Grund aus wohlgesinnt und Freunde der Menschen, das Erz und Gold aus den Bergen, wenschon das eben den Menschen verderblich wird. Ihnen folgen Riesen, die „wilden Männer“, naturhaft nackt, nur mit grobem Schurz bekleidet, den Fichtenstamm in der Hand; eine Reminiszenz aus dem Harz, sind sie für den großen Pan eine Leibwache, wie sie der Papst nicht hat. Pan selbst, eben der Kaiser, erscheint

in einem Nymphenkreis, dessen Gesang ihn als den Inbegriff des ewigen Rhythmus alles Geschehens zwischen Friedlichkeit und jähem Schrecken feiert und so zur abschließenden Huldigung an den Herrscher als den Allgewaltigen wird.

Da geschieht Neues, Unerwartetes. Die Gnomen haben das Gold des Plutus entdeckt. Wenn sie sonst nur troglodytisch, unterirdisch, zum Golde gelangen, das ans Tageslicht gefördert werden muß, um vom Herrscher verteilt zu werden, so offenbart sich hier plötzlich eine wunderbare Quelle am Tage, die bequem zu geben verspricht, was kaum zu erreichen war. Eine Deputation der Gnomen, magisch inspiriert, macht den großen Pan darauf aufmerksam, der sich wieder auf seine kaiserlichen Sorgen besinnt und wohlgemut, im Wiedererwachen des fast vergessenen Goldfiebers, sich des wundersamen Dings erfreut. Faust-Plutus ist am Ziel. Er beschwichtigt den Herold im voraus:

*Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen,
Hartnäckig wird es Welt und Nachwelt leugnen:
Du schreib es treulich in dein Protokoll!*

Die goldene Kiste ist zu einem feurig siedenden Kessel geworden, nach Art der Solfataren bei Puteoli, unweit Neapel, wo die Lava in kleinen, flachen Kratern auf- und abbrodelt und brennbare Gegenstände, wie Strohwische, schon bei Annäherung Feuer fangen. Neugierig und goldgierig beugt sich der Kaiser, um der zurückweichenden Sud nachzuschauen, soweit vor, daß sein falscher Bart abfällt, Feuer fängt, und Kranz, Haupt, Brust und das Reisiggewand entzündet und die zum Löschen herbeilaufende Schar mit zu brennen anfängt. Obwohl er sein glattes Kinn beim Abfallen des Bartes mit der Hand verbirgt, sein Incognito ist dahin, und der Herold zerreißt sich im Entsetzen über das Wohl der Majestät und im Zorn über sie und über die, die sie in das Fest hineingezogen haben:

*O Jugend, Jugend, wirst du nie
Der Freude reines Maß bezirken?
O Hoheit, Hoheit, wirst du nie
Vernünftig wie allmächtig wirken?*

Die Feuersbrunst greift um sich, die ganze reiche Kaiserpracht droht in Asche zu sinken. Da greift Faust-Plutus großartig ein: er schlägt das Feuer nieder, — Triumph der Magie! —

*Drohen Geister, uns zu schädigen,
Soll sich die Magie betätigen.*

Was hat Faust mit seiner Störung des Festes gewollt? Er hat das Thema vom Fluche der Goldgier erst an der Volksmenge und dann am Kaiser selbst durchexerziert. Ist das ein Beweis für seine Absicht, zum höchsten Dasein immerfort zu streben und am farbigen, so feuerfarbigen Abglanz das Leben zu haben? Wollte er, daß die Objekte seines Spieles das Positive lernen sollten, daß sie künftig vor Goldhunger bewahrt blieben? Es war ein Flammengaukelspiel, doch Goethe selbst wußte, daß sogar eine Tragödie den Menschen nicht nachhaltig bessern könne. Weil es ein Gaukelspiel war, werden die Betroffenen am nächsten Tage darüber die Achseln zucken oder es vergessen. — Da bleibt nichts übrig, als zu erkennen, daß Faust mit dem Spiel nichts anderes vorgehabt hat, als sich einen Selbstgenuß zu bereiten, im voraus spielend das Chaos zu genießen, das er mit der Stiftung der Inflation dem Volke und dem Kaiser bereiten wird: „Lüsternheit ist das Spiel mit dem Genossen und dem zu Genießenden.“ Er war wieder einmal im Sinne des zu Genießenden lüstern. Die kommende Katastrophe des Volks und des Kaisers ist zugleich eine neue Katastrophe für Fausts besseres Ich, wenn schon in Gestalt eines grotesk-frivolen Schwanks.

Daß in diesen Schwank die Person des Kaisers hineingezogen wird, ist eine Art Majestätsbeleidigung, die freilich durch die Maskenfreiheit des Karnevals sich entschuldigt. Warum beteiligt sich auch der Herrscher persönlich an dem Festzug! Die übermütige Majestätsbeleidigung, selbst in primitivster Art, spielt bereits in der Überlieferung der Faustsage eine Rolle. Bei Marlowe versetzt Faust dem Papst von hinten her eine Backpfeife. Ein ähnliches Motiv verwertet Goethe in den „Wanderjahren“: Die Novelle „Die gefährliche Wette“ hat zum Gegenstand, daß ein Mann des Volkes einen Aristokraten an der Nase zupfen will.

Daß Faust als Plutus selber mit Feuer zaubert, ist umso beachtlicher, als Goethe die ursprüngliche Fassung von „Auerbachs Keller“, wo der Weinfeuerzauber noch in Fausts Händen lag, abschließend so geändert hat, daß Mephisto dies Geschäft besorgt. — Wie genießt Faust die neue Rolle, die er spielt! Wie souverän herrscht er über das Chaos, das er selbst verursacht hat! Wie teuflisch weiß er in den Schlußversen die Lage zu verfälschen! Anstatt der Worte:

*Drohen Geister, uns zu schädigen,
Soll sich die Magie betätigen . . .*

müßten wir fordern: Droht uns die Magie zu schädigen, soll sich der Geist betätigen, — jener Geist, der dem sentimental Menschen im Tausel abhanden kommt. —

Nun aber zur Gestalt des Knaben Lenker: Nachdem er dem Drachenwagen Halt geboten hat, stellt er seine Gruppe dem Herold vor:

*Denn wir sind Allegorien,
Und so solltest du uns kennen!*

Über die Bedeutung des Knaben ist sich der Herold nicht klar, doch beschreibt er sein Äußeres zu dessen Anerkennung: Jung, schön, entzückend gekleidet und geschmückt, verführerisch in seiner Halbwüchsigkeit, fast wie ein Mädchen, doch würden Mädchen seinem Geschlecht bald auf die Spur kommen. Plutus erscheint dem Herold als ein in sich ruhender Herrscher, dem die reiche Lust zu geben größer dünkt, als Besitz und Glück, voll Behagen und Anstand. So braucht der Knabe nur noch den Namen seines Herrn zu nennen und den Bezug zur Gesamtsituation herzustellen: „Der hohe Kaiser wünscht ihn sehr.“

Er selbst stellt sich vor:

*Bin die Verschwendung, bin die Poesie.
Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.*

Seinen unermesslichen Reichtum, der dem des Plutus gleichzusetzen ist, gegen die Zweifel des Herolds zu beweisen, schlägt er ein Schnippchen, und sofort entstehen Schmuck und Geschmeide, die er unter die Menge wirft, die gierig hascht und greift. Aber die Gaben verwandeln sich unter den Händen in krabbelnde Käfer und Schmetterlinge. Der Herold vermißt an des Knaben Tun die Solidität:

*Wie doch der Schelm so viel verheißt,
Und nur verleiht, was golden gleißt!*

Das Thema Reichtum und Poesie wird so durch das Thema Poesie und Publikum unterbrochen. — Da der Herold jedoch dem Knaben und nicht dem Publikum Vorwürfe macht, begegnet dieser seiner Fehldeutung mit Spott:

*Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,
Allein der Schale Wesen zu ergründen,
Sind Herolds Hofgeschäfte nicht;
Das fordert schärferes Gesicht.*

Um jede Fehde zu vermeiden, holt er sich seine Legitimation von Plutus selbst:

*Hast du mir nicht die Windesbraut
 Des Viergespannes anvertraut?
 Lenk' ich nicht glücklich, wie du leitest?
 Bin ich nicht da, wohin du deutest?
 Und wußt' ich nicht auf kühnen Schwingen
 Für dich die Palme zu erringen?
 Wie oft ich auch für dich gefochten,
 Mir ist es jederzeit geglückt:
 Wenn Lorbeer deine Stirne schmückt,
 Hab' ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten?*

Wir fragen, ob alle Poesie dem Plutus verpflichtet ist, oder dieser nicht auch ihr. Er freilich zögert nicht, dem Knaben wahrhaft zärtlich zu bestätigen, daß dieser reicher sei, als er selbst, und daß er um dessen Dienste willen den Lorbeer höher als alle seine Kronen schätze, ja er gebraucht das Bibelwort: „Mein lieber Sohn, an dir hab ich Gefallen.“ Bei dieser Übersteigertheit des Ausdrucks stutzen wir, wir sind blasphemisch angemutet; wir fragen nach der inneren Substanz dieses Plutus; denn Bibelworte passen schlecht in eine Maskerade.

Freilich, die Poesie braucht solche Fragen nicht zu stellen. Ihr genügt diese Bestätigung durch den Patron, um sich nochmals an die Menge zu wenden. Der Knabe zaubert Flämmchen, deren Wirkung ein weltliches Gegenstück zum biblischen „Vielerlei Acker“ wird:

*Die größten Gaben meiner Hand,
 Seht! hab ich rings umher gesandt;
 Auf dem und jenem Kopfe glüht
 Ein Flämmchen, das ich angesprüht,
 Von einem zu dem andern hüpf't's,
 An diesem hält sich's, dem entschlüpft's,
 Gar selten aber flammt's empor,
 Und leuchtet rasch, in kurzem Flor;
 Doch vielen, eh man's noch erkannt,
 Verlischt es, traurig ausgebrannt.*

Ehe wir diese Symbolik von der Wirkung der Poesie auf das verständnislose Publikum auszudeuten Zeit haben, stört uns das Intermezzo zwischen den Weibern und dem „Abgemagerten“. Als wieder Ruhe herrscht, steigt Plutus vom Wagen, — um den Knaben Lenker von der Szene zu schicken. Er hat seine Schuldigkeit getan, liebenswürdig und neckisch seinen Auftraggeber eingeführt zu haben. Und die harmlose

Poesie läßt sich davonschicken. Freilich, wie zart und verständnisvoll weiß der andere diese Entlassung zu motivieren:

*Nun bist du los der allzulästigen Schwere,
Bist frei und frank; nun frisch zu deiner Sphäre!
Hier ist sie nicht! Verworren, scheckig, wild
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild'.
Nur wo du klar ins holde Klare schaust,
Dir angehörst und dir allein vertraust,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einsamkeit! — Da schaffe deine Welt.*

Ja, die Poesie, das weiß dieser Plutus, darf nicht durch Tendenzen beeinflußt werden, obwohl er sie eben in seine Tendenz eingespannt hat. Sicher ist des Knaben 'Sphäre nicht hier, da Mephisto sie eben erst aus dem rein Ästhetischen ins Fratzenhafte verwandelt hat. Hat der Knabe Lenker mit den Worten „Wir ehren diese Räume“ Wahrheit zu verkündigen geglaubt, so erfährt er nun von seinem Herrn, daß er nicht hergehöre.

Nichts ist wahrer als die Worte: „Nur wo du klar . . . Dorthin, wo schönes Gutes . . . Zur Einsamkeit . . .“ Nur ist bedenklich, daß Plutus nicht von Anfang an dieser Wahrheit entsprach. Der Knabe aber ist von diesen Worten beglückt; er fühlt, wie eng beide mit einander verbunden sind; völlig neidlos kann er feststellen, wie die Menschen zwischen ihnen beiden schwanken, und fast beneidet er die, die im Reichtum müßiggehen dürfen, während seine eigenen Folger immer etwas zu tun haben und er selbst bei jedem Atemzug in der Öffentlichkeit steht. Mit einer Zärtlichkeit, die ehrlich und harmlos ist, während die des Patrons berechnet war, nimmt er von diesem Abschied. So kann Plutus mit dem Worte „Nun ist es Zeit, die Schätze zu entfesseln“ den wahren Zweck seines Auftretens enthüllen.

Bei der unselbständigen Rolle, die Goethe hier der Poesie zuweist, denken wir an jene Mahnung, daß die Muse zu begleiten, doch zu leiten nicht versteht (s. S. 41). Der Knabe hat selbst daran gerührt: „Lenk ich nicht glücklich, wo du leitest?“ Der Sinn des Wortes Lenker als ausführendes Organ und nicht als verantwortlicher Initiator wird von Goethe also hinreichend unterstrichen.

Goethe, der gewiß von materiellen Sorgen persönlich nicht geplagt war, hat den Reichtum kaum zur Voraussetzung seines poetischen Schaffens gemacht; ihm gab ein Gott andere Anlässe, um zu sagen, was

er leide. Wenn er im „Faust“ sich „stygische Plagegeister“ vom Herzen geschrieben, und auch diese thaumastische Satire ihm Leiden bereitet hat, so verrät er mit dem Motiv, daß das Geschmeide und die Flämmchen der Poesie sich beim Publikum in nichts auflösen, daß er sich bewußt war, welches Schicksal seinem Werke beschieden sein könnte.

Damit rückt auch die Erscheinung des Zoilo-Thersites in ein besonderes Licht; hier wird der reine Pasquillant geschildert, dessen destruktive Nachwirkung sich fortsetzt, auch wo man ihn zusammenschlägt:

*Die Otter und die Fledermaus . . .
Die eine fort im Staube kriecht,
Die andre schwarz zur Decke fliegt;
Sie eilen draußen zum Verein.
Da möcht ich nicht der Dritte sein.*

Wenn andererseits Faust-Plutus unter Mißbrauch der Poesie sich mit dem Flammenzauber einen satirisch-pasquilhaften Selbstgenuß bereitet, so erhellt hier, wie Goethe sich mit seiner Faustsatire einer Verantwortung bewußt blieb, die dem schwarzmagischen Faust fehlt, und daß er gleichwohl als Poet sich vollendete, wenn er sein eigenst Gut verschwendete.

Wir nannten Faust einen Dichter von Gottes Gnaden, um seiner blinkenden Reden willen, die wir ebenfalls bereits als Verschwendung eigensten Gutes von Goethe erkannten (s. S. 49). Mit der gleichen Pathetik spricht Faust-Plutus mit dem Knaben Lenker, wie immer, wenn es etwas zu bemänteln gibt. Es ist ihm durchaus angemessen, daß er bei Worten, wie „Mein lieber Sohn, an dir hab ich Gefallen“ oder „. . . dorthin, wo Schönes, Gutes dir gefällt, zur Einsamkeit . . .“ im Augenblick an sich selbst glaubt und von seinen eigenen Worten gerührt wird. Aber wieder ist zu erinnern: er hatte in die freie Natur gewollt, um am Zauberbuch zu haften, er hat vermittelnde Geister für die zwei Seelen in seiner Brust gesucht, um mit dem Wunsch nach dem Zaubermantel sich für die schwarze Magie zu entscheiden, er hat in „Wald und Höhle“ die Harmonie mit dem All gepriesen, um mit dem Vorwurf an die Hölle seine Begierden zu entschuldigen, er hat vor Gretchen religiös geschwärmt, um das Schlafgift zu zücken, — sollen von neuem alle Abirrungen in dem Mißverhältnis zwischen Reden und Tun, von selbstberauschender Sentimentalität und Egoismus, aufgezählt werden? In der Mummenschanz, wo er also zum erstenmal im Zweiten Teil

handelnd auftritt, ist das gleiche Mißverhältnis gegeben, indem er dichterisch von der Poesie spricht, um mit der Menge und dem Kaiser sein frivoles Spiel zu treiben. Aber auch hier fehlen Verse voll Pathetik nicht:

*Doch solcher Ordnung Unterpfand
Zieh' ich ein unsichtbares Band . . .*

oder:

Gesetz ist mächtig, mächtiger ist die Not . . .

oder nach der Ankündigung, daß sich gleich ein Greulichstes eräugnen wird:

*Nun wird sich gleich ein Greulichstes eräugnen . . .
Wir müssen uns in hohem Sinne fassen
Und, was geschieht, getrost geschehen lassen.*

3. Lustgarten

Wenn manche Ausleger annehmen, daß Faust in der Mummenschanz sich als Fürstenerzieher bewähren wollte, so zeigt der „Lustgarten“, daß er mit dem Flammengaukelspiel nicht eben ein taugliches pädagogisches Mittel gewählt hatte, und daß der verworrene Kaiser noch verworrener geworden ist. — Die neue Szene leitet zur Vollendung des Themas von der Inflation über, die wir vorwegnahmen.

Der Hofstaat hat sich am Aschermittwoch wieder um den Kaiser versammelt, und Faust und Mephisto „anständig, nicht auffallend, nach Sitte gekleidet“, knien vor dem Kaiser, um ihn um Verzeihung zu bitten. Dieser Romantiker auf dem Kaiserthron ist wirklich so vorurteilslos, daß er dem Paar feiner Gesellen zum Aufstehen winkt und ihnen nicht nur Verzeihung gewährt, sondern darüber hinaus noch seinen allerhöchsten Dank ausspricht, daß sie ihm solche Sensation geschaffen haben: „Ich wünsche mir dergleichen Scherze viel“. Hat er sich doch in dem Feuermeer als ein Pluto gefühlt, dem der Völker lange Zeilen, auch wohl sein eigener Hof gehuldigt, — als ein Fürst von tausend Salamandern, die bekanntlich im Feuer ihr Element haben.

Mephisto ergreift diese Gelegenheit, um den Kaiser mit neuen Schmeicheleien einzudecken, zu denen alle vier Elemente hätten herhalten müssen, wenn nicht dieser den Wortschwall nach dem Thema Feuer und Wasser abgeschnitten und ihm das der Luft erlassen hätte; doch behält Mephisto das letzte Wort: „Und höchster Herr, die Erde hast du schon.“

In glänzender Laune vergleicht der Herrscher Mephistos Gedankenfülle mit der Fruchtbarkeit Scheherazades, die tausend und eine Nacht mit Märchen erfüllte. Mit Versicherung der höchsten aller Gnaden bei weiterer Bereitschaft der beiden schließt er die Privataudienz, so daß nun der Thronrat wieder aufgenommen, das Thema der Inflation zu seinem schon behandelten verhängnisvollen Ende geführt und Faust Minister werden kann. Wie dieser Minister sich die Zukunft des Kaisers vorstellt, wird wohl nach seinem Wort aus der Mummenschanz zu verstehen sein:

*Wir müssen uns in hohem Sinne fassen
Und, was geschieht, getrost geschehen lassen.*

Die Abenteuer „Inflation“ und „Mummenschanz“ unterscheiden sich in der Motivik vor allem insofern vom Ersten Teil, als dieser den Widerstreit des besseren Ichs Fausts mit Mephisto, sobald sie unter sich sind, und seine überhörten inneren Warnungen in bezug auf Gretchen herausarbeitet, während hier Faust und Mephisto harmonisch am gleichen Strange ziehen: in dem einen führt Mephisto, und Faust sekundiert, in der Mummenschanz ist es umgekehrt. Daher ist es unbegreiflich, daß es Ausleger gibt, die diese beiden Schwänke, zu denen noch die Handlung des vierten Aktes tritt, einfach unter den Tisch fallen lassen, weil sie ihnen zu dem hohen Sinn, den sie in den ersten Tragödien Gretchens, Helenas und der Philemon und Baucis sehen, nicht hineinzupassen scheinen. Nein! gerade daß in der Gegensätzlichkeit Eins durch das Andere Licht erhielt, war Goethe-Proteus' Anliegen:

*So etwas freut mich alten Fabler,
Je wunderlicher, desto respektabler.*

C. EXKURS. DER UNTERSCHIED DES ERSTEN UND ZWEITEN TEILES

Goethe brachte den „Urfaust“ von Frankfurt nach Weimar mit. Dieser Text wurde erst 1887 in der Abschrift des Weimarer Hoffräuleins von Göchhausen durch Erich Schmidt neu entdeckt. Es handelt sich um eine äußerlich noch recht unzusammenhängende Anzahl von Szenen. Die Absicht, das Werk fortzusetzen, verließ den Dichter nicht, und in Italien arbeitete er daran.

Dem Zurückgekehrten wurde die neue Gesamtausgabe seiner Werke weiterer äußerer Anlaß, sich damit zu beschäftigen. Um darin auch dem „Faust“ seinen Platz zu geben, vielleicht auch, um das Thema endgültig abzustößen, veröffentlichte er 1790 so das „Fragment von Faust“, in dem die Szenen des Urfaust durch die „Hexenküche“, vor allem durch den ebenfalls erst teilweise ausgeführten Abschluß des Paktes und einer Partie aus dem späteren „Wald und Höhle“ erweitert wurden; diese steht jedoch erst hinter der Verführung Gretchens, nachdem die letzten Verse im Urfaust bereits im Zusammenhang mit Teilen des Valentinmonologs gegeben waren. — Das „Fragment“ faszinierte als ein „Torso des Herkules“ Schiller so, daß er bei dem Freunde nachhaltig auf Vollendung des Werkes drängte: nicht die geringste Frucht des Weimarer Bundes! Goethe entschloß sich 1797 daher, von seinen damaligen Bemühungen um klassische Strenge sich ab- und dem „barbarischen“ Faust wieder zuzuwenden, den „Rückzug in diese Symbol-, Ideen- und Nebelwelt“ zu beginnen und „den alten geronnenen Stoff wieder ins Schmelzen zu bringen“. Es war ein langer Weg, an dessen Ende er das Gefühl hatte, daß sich all das Kupfer und Silber seiner Vergangenheit in Gold umgewandelt hätte.

Das Helenamotiv war ihm durch die Faustsage schon nahe, bevor es durch die Gretchentragödie verdrängt wurde. Diese erhielt 1772 durch den Frankfurter Prozeß gegen die Kindesmörderin Susanne Margarete Brandt ihr abschließendes Motiv. Es ist ungenau, wenn Goethe im Alter die Griechin älter nennt, als die Bäume seines Gartens. Doch war

es ein langer Weg, bis es ihm „wie Schuppen von den Augen fiel“ und er sagen durfte: „Nur so kann es sein und nicht anders.“

1797 war es seine nächste Absicht, das Helenaabenteuer auszu-
arbeiten im Sinne der humanistischen Überlieferung, die die Griechin
zur teuflischen Versucherin machte. Goethe wollte aus dem Helena-
stoff ein Satyrspiel als Kontrast zur Gretchentragödie schaffen. Doch
wurde ihm das antike Motiv dafür zu schade, und er beschloß, es zu
einer ernsten Tragödie hohen Stiles auszuarbeiten. Um 1800 sind die
ersten Abschnitte der Helenatragödie entstanden, deren Sprache mit der
des Euripides wetteifern. Gleichwohl blieb die Arbeit liegen.

Erst 1808 erschien der Erste Teil mit der lückenlos ausgebauten
Entwicklung des Anfangs, des Teufelspaktes und der Gretchentragödie.
Der Dichter leitet ihn mit einem „Prolog im Himmel“ ein, der, wie
später zu zeigen sein wird, die satirische Sicht des problematischen
Helden nicht verschiebt, sondern unter höchstem Gesichtspunkte erklärt.
— Er ist sich bewußt, wie schwer begreiflich für das Publikum sein
Werk sein wird, und so läßt er noch ein „Vorspiel auf dem Theater“
vorangehen, in dem ein Dichter, der aus dem Herzen schaffen möchte,
unter den Forderungen des Theaterdirektors leidet, der vor allem dem
Publikum Sensationen bieten will, während ein Schauspieler vom Rollen-
fach der „lustigen Person“ vermittelt. Die beiden letzten Verse werfen
ein Schlaglicht auf die Entwicklung Fausts:

*Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!*

Zuvörderst aber steht die „Zueignung“, ein Stanzengedicht, ver-
mutlich aus der Zeit der Verhandlungen mit Schiller, aus dem Jahre
1797, mit dem Bekenntnis, wie schwer der Dichter sich in die Welt
seiner Jugendirren zurückgefunden hat.

Die Arbeit am Zweiten Teil ruhte lange. Die Skizze dazu, die 1816
für „Dichtung und Wahrheit“ diktiert, aber später nicht veröffentlicht
wurde, zeigt erhebliche Abweichungen gegen die Endfassung. Das Gleiche
gilt von einer ausführlichen Mitteilung an Zelter vom 10. Juni 1826:
„Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu
Faust“, ebenso die in „Kunst und Altertum“ veröffentlichte Ankündi-
gung: „Helena, Zwischenspiel zu Faust“ vom 17. Dezember 1826. Nicht
minder zeigen die vielen Paralipomena Abweichungen in der Motivie-
rung vom Haupttext.

1827 erschien der 3. Akt, kurz der Helenaakt zu nennen. Seine schließliche Vollendung ist vielleicht durch den Tod Lord Byrons 1824 mit angeregt. — 1828 wurde der erste Akt bis zum Anfang der Lustgartenszene mit dem Vermerk „Ist fortzusetzen“ veröffentlicht.

Nach Abschluß der „Wanderjahre“ wandte sich Goethe mit ganzer Kraft dem Faust als dem „Hauptgeschäft“ zu.

Als er zu seinem Geburtstag 1831, wie er sich vorgenommen hatte, fertig war, siegelte er das Manuskript ein und gebot Eckermann, es erst nach seinem Tode zu veröffentlichen. Inzwischen öffnete er selbst noch die sieben Siegel des Paketes, um das Werk mit der Schwiegertochter Ottilie zu lesen, auch für neue Verbesserungen aus der Unruhe heraus, manches „allzu lakonisch“ gesagt zu haben. Er hatte gebangt, ob er das hohe Glück, das Tagwerk seiner Hände zu vollenden, noch genießen dürfe. „Es wäre toll genug, wenn ich erlebte, es zu vollenden“. Erlöst meldet er den Abschluß den Freunden K. F. von Reinhardt, Zelter, S. Boisserée, W. von Humboldt. Er durfte von nun ab jeden Tag, der ihm bliebe, als ein Geschenk betrachten. Sieben Monate waren ihm noch bis zu seinem Tode vergönnt.

Schiller schloß von dem ihm nur bekannt gewordenen Anfang des Helenaaktes, daß das antike Stück als Gipfel des Ganzen zu betrachten sei, von dem aus man vor- und zurückblicken würde; die Entwicklung hat ihm nicht Recht gegeben, obwohl Goethe den Helenaakt zuerst vollendete, nachdem er sich wieder ausschließlich dem Zweiten Teil zugewandt hatte. Denn die übrigen Partien wuchsen sich zu gleich gewichtigen Akten aus. Sie sind zum Teil von hinten nach vorne geschrieben. Die entscheidenden Schlußszenen des Erdenwegs entstanden eher, als der erste und zweite Akt des Zweiten Teiles, als ob der Dichter diese Entscheidung erst von der Seele haben mußte, um dann die vielen Einzelheiten der vorderen Akte umso unbelasteter ausfabulieren zu können. Nach dem dann wieder ganz spät geschriebenen „Epilog im Himmel“ wendet er sich unverzüglich zu dem noch fehlenden Schluß des vierten Aktes, als ob er für sich selber nach der metaphysischen Hochspannung des Epilogs eine Entspannung im rein Realistischen suchte.

Es liegt nahe, einem Werk aus so verschiedenen Lebensepochen mit dem Vorurteil entgegenzukommen, daß es nicht einheitlich sein könne, daß sich die Grundidee des Werkes verschoben hätte, ja daß dem Alten die Fäden aus der Hand geglitten seien. Es war schon gesagt, daß die Einfachheit des Kompositionsprinzips als *Tema con variazioni* das

unwahrscheinlich mache, und daß der Vorwurf einer Senilität Goethes auf die Verständnislosigkeit der Ausleger zurückfällt. Gleichwohl müssen Unterschiede der Lebensepochen des Dichters in der Abfassung der späteren Dichtung spürbar werden. Es handelt sich aber nicht um einen Unterschied des moralischen Gehalts, sondern um einen solchen der ästhetischen Formgebung. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller über „Faust“ aus den Jahren seit 1797 begünstigt Mißverständnisse. Schiller spricht davon, daß Goethe sich für die Fortsetzung zu einer „Idee“ bequemen müßte, oder von einem umspannenden Reif, der das Ganze zusammenhielte. Diese „Idee“ ist bereits dem Urfaust immanent; es kann sich um nichts anderes handeln, als um den Fluch sentimentalitanischer Genialität, dem Teufel zu verfallen, um von nun ab seelenlos und verantwortungslos durchs Leben zu gehen, aber daß ein irdisches Schicksal, von Gott her gesehen, anders zu werten ist, als von Menschen. Insofern spannt sich in den Rahmenszenen jener von Schiller geforderte Reif. Es ist durchaus möglich, daß Goethe im Hinblick auf diese Forderung Schillers den „Prolog im Himmel“ geschrieben hat. — Schiller selbst hatte das Gefühl, daß der Geist des Ganzen durch die neuen Motive nicht verändert würde: „Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des Ganzen aufgelegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders spezifizieren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten. Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werk einen eigenen Reiz geben, und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich hineinverirren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vorteil, von dem Reinen mit Bewußtsein ins Unreine zu gehen, anstatt einen Aufschwung von dem Unreinen zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in Ihrem Faust überall Ihr Faustrecht behaupten.“

Nun hat die Tatsache, daß Faust in so vielen Szenen keine psychologischen Umbrüche mehr zeigt und Goethe somit die Objektivität seiner Satire unerbittlich verschärft, die absurde neuere These begünstigt, daß der Dichter an der Person des Helden das Interesse verloren hat, und daß diese nur noch äußerer Anlaß für ihn wird, um sich in Welt- und Gedankengemälden zu ergehen, bzw. den Helden mit Welt anzureichern, als ob das Eine mit dem Anderen sich nicht zwanglos verbinden ließe oder vielmehr notwendig forderte, um, mit Schiller zu sprechen, „Totalität der Materie“ zu erreichen. Vielleicht

ist Eckermanns schon genanntes Aperçu über die kleinen Weltenkreise in der Odyssee und im Gil Blas mit Anlaß zu dieser These geworden.

Goethe mag Schillers Drängen vor Augen gehabt haben, wenn er im „Vorspiel auf dem Theater“ dem Dichter, der aus den Eingebungen des Augenblicks heraus schaffen möchte, die Forderung entgegenhält:

*Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie.*

Bei der ganzen Arbeit an dem späteren Werk scheint Goethe die Stimmung nicht losgeworden zu sein, daß er sich dazu kommandieren mußte; er bekennt es erst 1831 nach Abschluß des Werkes zu W. von Humboldt: „Und durch eine geheime psychologische Wendung, welche vielleicht studiert zu werden verdient, glaube ich mich zu einer Art von Produktion erhoben zu haben, welche bei völligem Bewußtsein dasjenige hervorbrachte, was ich jetzt noch selbst billige, ohne vielleicht jemals in diesem Flusse wieder schwimmen zu können, ja, was Aristoteles und andere Prosaisten einer Art Wahnsinn zuschreiben würden.“ So läßt er freilich außer Acht, wie willig und fruchtbar dann seine Phantasie diesem Kommando gehorchte. Wenn er von manchen seiner kleineren Dichtungen sagt, daß sie lange in ihm gelegen hätten, ehe er die Eingebung zu ihrer Ausgestaltung empfing, so ist es ergreifend, wie er sich in seinen letzten Lebensjahren bewußt auf den Faust konzentrierte.

Es ist gegen den Ersten Teil nichts moralisch Neues, daß Faust im Anfangsmonolog des Zweiten Teiles seinen Entschluß, zum höchsten Dasein zu streben, und seine Erkenntnis, am farbigen Abglanz das Leben zu haben, durch seine Haltung am Kaiserhof in flagranter Weise Lügen straft. Aber sein Verhalten bei diesen Abenteuern und damit der Gesamteindruck des ersten Aktteiles sticht kraß ab vom Ersten Teil, weil dieser, wie schon hervorgehoben, die Sentimentalität Faustens bis zum Schluß der Gretchentragödie in ständiger Labilität und im Widerstreit mit seinem schlechteren Ich zeigt, während er nun eine Gleichmäßigkeit beweist, die nicht etwa Ausgeglichenheit bedeutet, sondern Hartgesottenheit; er ist entschieden auf ein schuldhaftes Handlungsziel gerichtet. Das ist eine Variation, die später keineswegs mehr gesteigert werden kann, auch sehen wir ihn alsbald, schon in der Mütterszene, wieder in alle Abgründe der Sentimentalität zurückfallen, bis zu seinem Paroxysmus am Ende des ersten Aktes.

Die antike Walpurgisnacht durchheilt er in gleichmäßig ungeduldiger Hochspannung, im Helenaakt ist er, ebenso gleichmäßig, großartig bis zur Katastrophe. Ähnlich inkommensurabel variierend verfährt der Dichter im Weiteren, — genug sei, schon hier gezeigt zu haben, wie virtuos Goethe die Freiheit der Variatio zu handhaben weiß.

Wenn man ebenfalls lange geglaubt hat, daß in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ die gleiche Interesselosigkeit an der Person des Helden die Fülle der Motive zum Selbstzweck machte, ist neuerdings von Eva Alexander Meyer gezeigt worden, daß diese verwirrende Fülle gerade aus dem zentralen Interesse des Dichters an der Person des Helden als Einheit begreifbar ist.

Verwirrende Fülle der Einzelheiten aus dem sicheren Gefühl, sie alle seinem Thema einzuordnen, wird in der Tat Kennzeichen des Zweiten Teiles weit über den Ersten hinaus. Als Goethe 1831 Zelter den Abschluß der zwei ersten Akte meldete, durfte er sich mit Recht auf das ehrende Wort des Kardinals Este an Ariost berufen: „Messer Ludovico, dove trovaste mai tante coglionerie? (Meister Ludwig, wo habt ihr nur alle die Einfälle her?)“

Goethe unterscheidet einmal ein Symbol von einer Allegorie: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.“ Beide Gegenstände dieser schwierigen Unterscheidung führen zum Begriff der Bildlichkeit; beide sind geistige Gestaltungsmöglichkeiten, insbesondere der Dichtung. Die bildhafte Gestaltung im Drama aber ist das „Motiv“. Wenn der Knabe Lenker sich als „Allegorie“ vorstellt, so könnte er sich auch Symbol genannt haben, denn das Wort „Poesie“ kann ebenso gut als Begriff, wie als Idee gemeint sein. Ebenso ist es, wenn Mephisto später seine drei Gewaltigen „allegorische Lumpe“ nennt. Man darf den Unterschied des Ersten vom Zweiten Teile des Faust nicht so bestimmen, daß der Zweite allegorischer oder symbolischer sei. Das fällt nur bei der Mummenschanz ins Auge; bei diesem Maskenzug ist jedoch die Allegorie nicht motivisches Mittel, sondern thematischer Selbstzweck. Wenn man sogar, wie zu widerlegen sein wird, Helena als „Idee des Schönen“ betrachten wollte,

würde sich um diese nur eine dramatisch-realistische Handlung drehen. Genau so symbolisch ist der Erste Teil durch das Motiv der Magie, personifiziert durch Mephisto, das im Zweiten weiterwirkt. Aber zuzugeben ist, daß der letztere rein zahlenmäßig mehr allegorisch-symbolische Motive enthält, als der frühere, dies jedoch, weil das Thema der „großen Welt“ und das „Abenteuer des Gewissens“ mehr Anlaß dazu geben, nicht jedoch weil Goethes Alter mehr zu allegorischem Ausdruck neigte. Denn den reinen Allegorien der „Pandora“ und des „Epimenides“ stehen rein realistische Werke, wie die „Wahlverwandtschaften“, „Dichtung und Wahrheit“ und eine unendliche Menge sonstiger Äußerungen gegenüber. Wenn im „Wilhelm Meister“ nach jener neueren Forschung die scheinbar verworrene Realistik durch die Symbolik ihren Zusammenhang erhält, so ist in der Faustsatire das Symbolische nur in unerbittlicher Realistik verständlich. Beide Werke sind ebenso ästhetisch, wie, in der Haltung des Dichters zu seinem Helden, Gegensätze. Sie dürfen nicht über einen Leisten geschlagen werden, als ob im Faust nur dramatisch gesagt wäre, was im Roman epische Form hat. Beide bestätigen in ihrer entscheidenden Gegensätzlichkeit das Polaritätsgesetz der Goetheschen Existenz.

Den allegorisch-symbolischen Ausdruck entnimmt der Dichter teils der Überlieferung, bald der nordisch-christlichen Mythologie, bald der Antike, bald der Renaissance-Literatur; teils erfindet er ihn selbständig, wie die Gestalt der „Sorge“. Als Dramatiker arbeitet er jedoch mit solchen Gestalten genau so realistisch und bühnengerecht, wie mit einem Gretchen oder Valentin oder einem Kaiser mit seinen Ministern, Hofschranzen und Soldaten. Daß im „Faust“ die Realistik der Bühnenshandlung aus so verschiedenen geistigen Quellen gespeist wird, ist einer seiner ästhetischen Hauptreize.

Das Symbolische, obwohl Motiv einer realistischen Handlung, verleitet, noch tiefsinniger als tiefsinnig zu verstehen. Das geißelt Goethe in einem Paralipomenon, in dem Mephisto Euphorions Erscheinen auf der Bühne ankündigen sollte, und das die zeitgenössischen Mythologen aufs Korn nimmt, die ihre Interessen ins Indische und Ägyptische erweiterten, wobei nicht die Tatsache, sondern die unbesonnene Methode mit dem „Zusammenbrauen“ und „Zusammenkneipen“ gemeint ist:

*So denken andere, dies sei nicht so gerad
Und gröblich zu verstehen, dahinter stecke was;
Man wittert wohl Mysterien, vielleicht sogar
Mystifikationen, Indisches und auch*

*Ägyptisches, und wer das recht zusammenkneipt,
Zusammenbraut, ethymologisch hin und her
Sich zu bewegen Lust hat, ist der rechte Mann.
Wir sagen's auch und unseres tiefen Sinnes wird
Der neueren Symbolik treuer Schüler sein.*

In einer zu geistreichen Faustdeutung hat man neuerdings den blutigen Hohn auf die treuen Schüler der neueren Symbolik, mit denen Mephisto sich eines Sinnes weiß, allen Ernstes zur Devise gemacht, um dem Werk eine wesensfremde Symbolik aufzupropfen. Handelt es sich dabei um ideelle Erwägungen, die dem Faustproblem immerhin durch Gegensätzlichkeit verbunden sind, so ist es mit Entschiedenheit gegen Mißdeutungen zu verteidigen, daß hier vom Dichter Ideen verherrlicht werden, die aus der Sphäre Faustens herausführen. Wer etwa in dem Helenakomplex generell einen Mythos vom Entstehen und Schicksal eines „Kunstwerks“ symbolisiert sieht, treibt eine Kabbala, die mit Faustausslegung nichts mehr zu tun hat: „Legt ihr nicht aus, so legt was unter!“

Das oben dargetane Kompositionsprinzip des *Tema con variazioni* bleibt auch im Zweiten Teil; aber es wird äußerlich anders variiert. Während im Ersten Teil die Abenteuer „Auerbachs Keller“, „Hexenküche“, „Gretchentragödie“ deutlich von einander abgesetzt sind und nach einander abrollen, werden die des Zweiten Teiles bisweilen in einander geschachtelt. Die Mummenschanz unterbricht das Abenteuer der Inflation, und in der Szene „Lustgarten“ laufen beide Fäden wieder zusammen. Der Helenakomplex steht mit dem Vorangehenden in äußerlich ursächlicher Verbindung, da er durch den launenhaften Wunsch des Kaisers angeregt wird, so selbständig das Ganze sich auch auswächst und in den drei Hauptabschnitten innerlich folgerichtig entwickelt. Der vierte Akt ist zeitlich und durch den Eingangsmonolog Fausts dem Vorangehenden nahe verbunden. Zwischen dem vierten und fünften Akt liegen Jahre, deren Inhalt wir nur aus der Erzählung des alten Paares erfahren. Über die Verknüpfung des letzten Hauptabschnittes, hier „Das Abenteuer des Gewissens“ genannt, mit der Dünenszene wird noch zu reden sein. Goethe wollte trotz Eckermanns Meinung nicht, daß man die Inhalte der Akte wie „aufgereiht auf eine Perlenschnur“ empfinden sollte.

In der sprachlichen Form herrscht im Urfaust der Knittelvers Hans Sachsens, der in Goethescher Abwandlung mit seinen Übergängen zu

Blankversen hin auch Madrigal-Vers genannt wird, und, wie schon gesagt, wendig genug für die Symbolisierung extremster Stimmungen ist. Dazwischen stehen die Prosaszenen „Auerbachs Keller“ und die in der Schlußfassung „Trüber Tag. Feld.“ genannte. Die erste hat Goethe dann umgearbeitet und in Verse gegossen, die zweite in Prosa gelassen. Zwischendurch schieben sich reine Lyrika, wie „Meine Ruh ist hin“. Dazu kommen in dem fertigen Ersten Teil noch die Reime in Blankversen in dem der Wagnerszene folgenden Monolog. — Gegen diese Freiheit der Metrik vergleiche man die Einheitlichkeit der letzten Iphigenienfassung, des Tasso oder gar der Natürlichen Tochter mit ihrer gleichgespannten Pathetik, um zu erkennen, daß der Dichter im „Faust“ Absichten besonderer Art im Schilde führt, und daß die springende Formbehandlung kein adäquates Mittel ist, um ein immer strebendes Bemühen zu symbolisieren.

Die Sprache des Hans Sachs-Verses ist auch die beträchtlicher und entscheidender Partien des Zweiten Teiles; in ihnen beweist die Sprachkraft des Alten den gleichen Schwung, wie die des Stürmers und Drängers, wennschon sie geglätteter sich äußert.

Andererseits stehen, besonders bei Worten Mephistos, Verse von solcher Saloppheit und zugleich Pointiertheit, daß Heinrich Heine wie Wilhelm Busch von dieser satirischen Form gelernt haben könnten. Wenn der Erste Teil es mit Gemütsproblemen privater Natur zu tun hat, erfordern die politischen und sozialen Probleme eine dem Realismus des öffentlichen Lebens entsprechende Einkleidung in Umgangs- und Kurialsprache, die Szenen der Art weitmaschiger und breiter macht, vor allem die des Inflationsthemas und der Belehnung nach der Schlacht, die mit geradezu dämonischer Absichtlichkeit des Alten umständlich detailliert sind. Dazu treten im Zweiten Teil Gedankenlyrik und Gnomik, Weisheitssprüche, die gewiß vielfache Symptome der Alterssprache zeigen, Prägnanz der Worte und Zusammendrängungen und Abbrüviaturen in der Syntax im Hinblick auf die Kurzverse, was oft den Wortsinn verdunkelt und Nachdenken erfordert. Hier liegt das eigentliche Hindernis für eine Wirkung des Werkes ins Breite. Im Helenakomplex und in der Schlachtszene erscheinen alle Elemente in wechselnder Mischung. Dies wird besonders im dritten Akt vermehrt durch die antiken Trimeter, durch ein Reimduett Fausts und Helenas, erinnernd an die Kurzverse der Opernlibretti. Hierzu tritt in der Euphorionpartie noch Mitwirkung der Musik, so daß die ganze Szene zur Oper wird. Aber im „Epilog im Himmel“ wird mit Worten musiziert. — Am Schluß des

4. Aktes treten Alexandriner auf! — Dieser Tönereichtum des Werkes unterstreicht im Zweiten Teile das „Inkommensurable“ besonders. — Goethe hat sich im Alter auch theoretisch mit der Verbindung verschiedener Darstellungsarten im Zusammenhang eines Kunstwerks beschäftigt, wovon seine Aufsätze über die Tetralogien und Satyrspiele der Antike und über die Dramentechnik Goldonis mit ihrer Einflechtung von Balletts zeugen.

Die größere Einheitlichkeit des ästhetischen Gewandes, die der Erste Teil immerhin gegen den Zweiten bewahrt, erfährt jedoch eine radikale Sprengung auch des Bühnenrahmens durch die Eskapaden, die der Dichter in der Brocken-Walpurgisnacht sich mit dem Publikum erlaubt. Im Zweiten Teile wird zur Regel, daß Goethe die Zwiesprache mit seinen Personen zu einer solchen mit seinem Publikum steigert. Mephisto, der im Ersten Teil seine Epiloge zu den Szenen a parte spricht, wendet sich immer öfter „ad spectatores“. Der Dichter schickt am Anfang des Zweiten Teiles, wie gezeigt, die Elfen als Ansager vor, um das Publikum über die Wiederaufnahme der Fausthandlung zu informieren. Die szenischen Bemerkungen werden sehr häufig Selbstzweck. Im Text der Dünenszene merkt er sogar biblische Belegstellen an. Wir sahen bereits ferner, daß der Knabe Lenker nicht nur zur Fausthandlung gehört, sondern auch das Problem Publikum angeht.

Ähnliche Sprengungen des Bühnenrahmens liebten in satirischen Dramen die romantischen Zeitgenossen Goethes, aber er selbst, wie diese, leben in der Sphäre der antiken Komödie, deren Führer Aristophanes er den „ungezogenen Liebling der Grazien“ nennt, im „Epilog“ zu den „Vögeln“, deren ersten Akt er zur Ergötzung Weimars frei bearbeitet hatte (s. S. 45). Gleichwohl hält er es dort noch für nötig, die Gewagtheit der Satire ausdrücklich zu rechtfertigen und zu entschuldigen:

*Wenn unser Dichter, dem nichts angelegner ist,
Als euch ein Stündchen Lust
Und einen Augenblick Beherzigung
Nach seiner Weise zu verschaffen,
In ein und anderem gesündigt hat,
So bittet er durch meinen Mund
Euch allseits um Verzeihung . . .
Auch ist er sich bewußt,
Mit so viel Gutmütigkeit und Ehrbarkeit
Des alten deklarierten Bösewichts*

*Verrufene Späße
Hier eingeführt zu haben,
Daß er sich eures Beifalls schmeicheln darf.
Dann bitten wir euch, zu bedenken,
Und etwas denken ist dem Menschen immer nütze,
Daß mit dem Scherz es wie mit Wunden ist,
Die niemals nach so ganz gemeßnem Maß
Und reinlich abgezogenem Gewicht geschlagen werden.*

Des Aristophanes Art, unverbesserlich Pathetisches zu ironisieren und Realitäten in einem Zwielficht sich verflüchtigen zu lassen, daß wir nicht wissen, ob wir das Reale für Symbol, oder das Symbol für Reales halten sollen, ist ganz dem Mephistophelischen Goethes verwandt. Die Gestaltung des „Treufreund“, Pleisthetärus, als des Helden der „Vögel“, mußte für Goethe zu einem wahrhaften exercitium mephistophelicum werden. Treufreund beginnt als ein Faust, der seine Heimat verläßt, um es besser zu haben; er wächst sich selbst zu einem Mephistopheles aus, der die Vögel mit seinem utopischen Wolkenkuckucksheim aus ihrer Natur heraussteigert und schließlich auch die Götter düpiert, als sie mit dem Menschen, von seiner Hybris verblüfft, ein Kompromiß schließen wollen.

Von vornherein versetzt uns Goethe durch die Gestalt des Mephisto in eine aristophanische Sphäre, wenschon zu betonen ist, daß die abendländischen Kulturen die Satire nicht allein von den Griechen haben. Die „lustige Person“ der Volkskomödien kann überall auftreten und ist bald harmlos, bald dämonisch. Ferner soll die Dämonie Lokis in der altgermanischen Mythologie durchaus nicht vergessen werden. So ist das aristophanische Problem nicht so sehr ein solches des inneren Gehaltes, als der dramatischen Ausformung.

Während im Ersten Teil die aristophanischen Elemente nur in der Walpurgisnacht sozusagen vorspuken, wird diese Form der Aussage im Zweiten Teil auf weite Strecken maßgeblich. Sie bindet sich zwanglos mit den Abenteuern, die bei der bisherigen Auslegung bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden, wenn sie nicht völlig unbeachtet bleiben, und die wir nicht anders, denn als frivole Schwänke bezeichnen dürfen.

Goethe nannte den Helenaakt eine „klassisch-romantische Phantasmagorie“. Das Paradox Klassisch-romantisch gilt für den Gehalt, das Wort Phantasmagorie für die ins Auge fallende Szenerie. Phantasmagorisch ist aber der ganze „Faust“, insofern als die Entwicklung der Handlung auf den Wundern der schwarzen Magie beruht, und so ein

clair-obscur zwischen realistischer Psychologie und mythologischer Symbolik entsteht. Hier liegt das tiefste Merkmal des „Inkommensurabeln“, das der Dichter seinem Werk verleihen zu müssen oftmals bekannt hat. Wir würden es heute das Surrealistische nennen.

Der Dichter hat damit nicht nur seiner Eigenart gedient, die im Hinblick auf das Faustproblem im Gegensatz zu seinen sonst frisch zugreifenden Satiren sich ins Thaumastische zurückzog, sondern auch dem Leser die Aufgabe gestellt, hinter der Verhüllung den wahren Sinn selbst zu suchen. Für die Fußangeln im Dialog, die er im einzelnen dem Leser legt, waren im Bisherigen schon genügend Beispiele festzustellen, wie deren weitere hervorzuheben sein werden. Aber die kritisch-ironische Gesamteinstellung des Dichters zu seinem Helden muß immer wieder betont werden, weil sie von der traditionellen Auslegung als Sakrileg empfunden wird.

Die Komödien des Aristophanes sind, wie auch Goethe im Epilog zu den „Vögeln“ mit seinem Vergleich von Scherz und Wunden durchblicken läßt, weder harmlose Ergötzungen, noch nur giftige Ausfälle, sondern Anliegen eines von der selbstverschuldeten Unzulänglichkeit der Mitwelt tiefbewegten Mannes, der, um ihr einen Spiegel vorzuhalten, sich eines Hohlspiegels, eines Zerrspiegels bedient, eben jener satirischen Ironie, die, indem sie Negatives negiert, so sehr positiv ist. Sie ist eine besondere Art des „schaffenden Spiegels“, von dem nach einem Paralipomenon zu einer „Disputationsszene“ zwischen Faust und Mephisto und den Studenten die Rede sein sollte. Es fehlt den Deutschen die Dankbarkeit dafür, daß sie in Goethe einen Genius besitzen von einer Spannweite, kraft deren er sowohl mit Euripides, wie mit Aristophanes wetteifern kann, daß er nicht nur tragische Pathetik, wie in Werther, Iphigenie, Tasso usw., oder die Andacht zum Idyllischen, wie in Hermann und Dorothea, ungebrochen ausströmen zu lassen weiß, sondern auch mit den prismatisch gebrochenen Stimmungen der antiken Komödie souverän zu spielen vermag. Das deutsche Publikum, das sich scheut, das Aristophanische an Goethe anzuerkennen, kann damit nur verraten, daß es sich fürchtet, in dem Spiegel, den der Dichter der Menschheit vorhält, sich selbst wiederzuerkennen. Da waren die Athener großzügiger!

Goethe hat vom Zweiten Teil gesagt, daß er den Leser über sich hinausmutet und nur dem verständlich ist, der sich auf Miene, Wink und leise Hindeutung versteht und sich etwas in der Welt umgesehen

hat. Er nannte den Helenaakt wegen der Vereinigung griechischer und „barbarischer“ Motive mit aristophanischem Worte einen „Tragelaphen“. Dieser „Bockhirsch“-Charakter gilt indessen für das ganze Werk.

Die äußere Form desselben ist seiner inneren Form adäquat. Wenn Fausts Existenz auf der Unzulänglichkeit alles Seins beruht, so bleibt nach wie vor auseinanderzuhalten, ob diese Unzulänglichkeit metaphysisch unverschuldet oder moralisch schuldhaft ist. Das muß der Leser herausfühlen, und die Auslegung hat ihm dazu zu verhelfen. Goethe selbst weiß, daß beide Sichten möglich sind; aber daß er für Fausts Erdenweg die moralische Sicht festgehalten zu wissen wünscht, um als Pol zum Gegenpol der metaphysischen erkannt zu werden, hat er dadurch bewiesen, daß er die metaphysische absondert und dem Prolog und Epilog im Himmel vorbehält. Auch diese Vereinigung in der Trennung ist inkommensurabel.

D. DER HELENAKOMPLEX

„Helenakomplex“ sei das Gefüge dreier großer Szenengruppen genannt, das von der Schlußpartie des ersten Aktes des Zweiten Teiles bis zum Ende des dritten Aktes reicht. Im Einzelnen gliedert sich diese Folge in drei Hauptabschnitte und eine Übergangsgruppe, so daß folgende Überschriften gelten mögen: 1. Helena am Kaiserhof, 2. Wagners Homunkulus, 3. Die klassische Walpurgisnacht, 4. Helena in Hellas.

1. *Helena am Kaiserhof*

a. Die Mütterszene

Die Szene „Finstere Galerie“ zeigt uns nach längerer Pause einmal wieder die „magischen Gesellen“ unter sich; das alte Wechselspiel zwischen beiden wird mit so vollendeter Fabulierkraft fortgesetzt, daß es schon stimmt, wenn Goethe später sagte, daß man schwer einen Unterschied in der Haltung des Ersten und Zweiten Teiles würde aufspüren können.

Mephisto sträubt sich, in den dunklen Gang gezogen zu werden, da Faust doch im Hofgedränge genug Gelegenheit zu Spaß und Trug hätte. Spaß und Trug, Selbstgenuß, ist also der Sinn von Fausts Aufenthalt am Kaiserhof. Der Diener braucht vor seinem Komplizen kein Blatt vor den Mund zu nehmen, und der Herr korrigiert ihn auch nicht weiter. Oder versteht Mephisto wieder einmal nichts von Fausts „hohem Streben?“ — Geringschätzig antwortet dieser, muß jedoch bekennen, daß er von dem kaiserlichen Wunsch gequält wird, sofort Helena und Paris, das Musterbild der Männer und der Frauen, in deutlichen Gestalten vor sich zu schauen. „Geschwind ans Werk! Ich darf mein Wort nicht brechen.“ Nicht mit Unrecht wendet Mephisto ein: „Unsinnig wars, leichtsinnig zu versprechen.“ Zweifellos hat er andere als moralische Gründe für diesen Vorwurf, den denn auch Faust wieder mit dem Vorwurf, daß der Leichtsinn auf des Anderen Seite liege, zurückgibt, zugleich mit einem Vorwurf gegen den unersättlichen Kaiser: „Erst haben wir ihn reich gemacht, nun sollen wir ihn amüsieren.“ Freilich,

Faust denkt gar nicht daran, den Launen der Majestät zu widerstehen. Seine moralische Entrüstung ist nur Vorwand, die eigene Eitelkeit zu verdecken. Denn es ist allzu schmeichelhaft, daß ein Kaiser allerhöchste Anliegen hat, wenschon man sich hoch über Menschliches erhaben fühlt. Vor der Ungeduld Faustens muß also Mephisto die üblichen Schwierigkeiten machen.

Demnach erklärt er sich zwar für nordische Mythologie zuständig, aber nicht für antike: „Doch Teufelsliebchen, wenn auch nicht zu schelten, Sie können nicht für Heroinen gelten“. Faust ist empört über diesen Vater aller Hindernisse; nach seiner Meinung müßte Mephisto das Verlangte im Handumdrehen bereitstellen können. Wirklich ist ja in den alten Volksbüchern Helena die Buhlin, die der Teufel alle Augenblicke vorschickt. Aber Mephisto bleibt dabei: „Das Heidenvolk geht mich nichts an, es haust in seiner eignen Hölle . . .“ — Warum rückt er nicht heraus?

Man deutet seine Sperrigkeit zumeist so, daß er vor der Antike ebenso machtlos sei, wie er im Ersten Teil vor dem Drudenfuß oder dem Blutbann machtlos zu sein vorgibt. Wir haben aber bei seinem Sperren gegen Faust bisher noch immer erkannt, daß sein „Ich kann nicht“ ein „Ich will nicht“ bedeutet. Wir werden später sehen, daß er von Goethe noch so ausgestattet wird, daß er seine Abneigung gegen die Antike auch ohne Gegenwart Fausts zeigt. Aber wenn er sich gern über sich selbst und seine mythologische Abstammung lustig macht, warum soll er immer nur als Held einer Komödie schauspielern? Es kann ihm doch auch gefallen, sich als Held einer Tragikomödie zu fühlen. Aber das kommt erst später. Für jetzt hat er sehr bestimmte strategische Ziele gegen Faust zu verfolgen. — Gewiß, die Antike ist eine historische Macht, und der Böse hat es nur mit Entscheidungen in der Gegenwart zu tun; wir werden jedoch sehen, wie auch die Vergangenheit zum dienstbaren Mittel für teuflisches Spiel werden kann. Wenn in der nordischen Walpurgisnacht die Geschichte als Trödelhexe erschien und Mephisto sie als unmodern verspottete, wird es ihm nun immer glatter eingehen, daß Vergangenheit in der Gegenwart lebendig werden kann.

Selbst wenn er in der griechischen Mythologie nicht ganz so Fachmann wäre, wie in seiner heimischen, so weiß er doch genau, daß beide zusammenhängen, eben als Mythologien, deren *clair-obscur* er beherrscht. Er weiß auch als einer, der dem Schüler einmal *Collegium logicum* empfohlen hat, daß verwandte Spezialbegriffe sich durch einen

Generalbegriff überhöhen lassen, der dann die Mutter dieser individuellen Kinder ist. Entsprechend hat auch die Antike die höheren Ideen bereits Mütter genannt und sie als Urpersonen im logischen Aufbau der Welt hypostasiert. Das genügt vollständig, um das vorliegende Problem zu verstehen, und wenn Goethe über die Bedeutung der Mütter interpelliert wurde, fertigte er die Neugierigen mit dem Hinweis ab, daß sie bei Plutarch vorkämen.

Dieser Rückgriff aus dem Erfahrbaren aufs Allgemeine wird auch für Mephisto das Mittel, Helena aus dem Mysterium herauszuholen. Aber wenn Faust nun ernsthaft begriffe, daß es ein höheres Prinzip gäbe, das die Gegensätze überwindet, sei es die logischen, sei es die mythologischen, und somit auch das alte Problem des Gegensatzes von antik und modern, so könnte er von seiner Seelenkrankheit geheilt werden. Das wäre für Mephistos Pakt eine ebensolche Gefahr, wie damals, als gute Geister Faust mahnten, die zerstörte Welt im Innern wieder aufzubauen und neues Leben zu beginnen. Daher wird der bedrohte Teufel sofort wieder zum geistesgegenwärtigen Strategen. Er weiß sehr genau, daß Faust in Metaphysicis versagt. Sein Versagen vor der Idee des Erdgeistes und vor der Idee des Bösen, die Mephisto bei der ersten Begegnung so zynisch zielbewußt prostituierte, gewährleistet die Gewißheit, daß sein Schützling unfehlbar am Wesentlichen vorbeigreifen wird, wenn er nur dessen Ungeduld genügend gereizt hat. Daher beschließt er, ihm das höhere Geheimnis der Welteinheit in seiner ganzen Paradoxie darzustellen, doch so, daß er höchste Wahrheit ebenso enthüllt wie er sie in parodistischer Pathetik verhüllt.

Also von den raum- und zeitlos in Einsamkeiten thronenden hehren Göttinnen zu sprechen, ist Verlegenheit: „Die Mütter sind es!“ Faust ist aufgeschreckt: „Mütter!“ — Kluge Kommentatoren wollen wissen, daß er bei diesem Wort daran denkt, daß er Gretchen zur Mutter gemacht habe; dann freilich hätten die Elfen ihn nicht mit Lethe getränkt zu haben brauchen.

„Schauderts dich?“ „Die Mütter! Mütter! — 's klingt so wunderbar!“ „Das ist es auch!“ — In der Tat, dies Schaudern ist eine innere Warnung, daß Faust hier eine Gelegenheit nicht verpassen soll, sich einem Mysterium mit der Ehrfurcht zu nähern, die ihn mit Genesung segnen könnte. — Als Goethe Eckermann diese Stelle einmal zitierte, weidete er sich mit Behagen an des Famulus ehrerbietigem und verständnislosem Gesicht.

Nun expliziert Mephisto Näheres. In dem Satz: „Du selbst bist schuld, daß ihrer wir bedürfen . . .“ stecken ganze Bände Philosophie des „principium individuationis“, des schuldhaften Abfalles der individuellen Teile vom Ganzen. Aber Fausts allzu neugierig eifrige Frage: „Wohin der Weg?“ verrät, daß er die innere Warnung in ihrer ganzen Tragweite bereits überhört hat. Er spürt nur ein Abenteuerliches.

Nun hat Mephisto Zeit, ihn durch Paradoxe noch mehr zu spannen: „Kein Weg! Ins Unbetretene, Nicht zu Betretende, ein Weg ans Unbetetene, Nicht zu Erbittende, —

Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?“

Faust explodiert: „Hier witterts nach der Hexenküche . . .“, für solchen Unsinn hätte es keines Teufelspaktes bedurft. Aber Mephisto bleibt unerbittlich: „Und hättest du den Ozean durchschwommen, das Grenzenlose dort geschaut . . . Du sähst doch etwas . . .!“ Doch bei den Müttern ist das Nichts. Und wieder der Eigensinn des Mannes, der mit seinem „Allein ich will!“ sein Seelenheil verpfändete: „In deinem Nichts hoff ich das All zu finden.“ Eine ganz neue Nuance des faustischen Nihilismus, der doch sonst auf ein Zerfließen ins Nichts aus war. Hat er sich ernsthaft zum Positiven gewendet? Dieser ach so tiefsinnige Gegensatz von Nichts und All ist ein Vorläufer modernster Existenzialphilosophie, wenn sie sich den Begriff des „Alls“ gestatten wollte; aber für Faust wird es zu erlösendem Selbstrausch.

Jetzt hat ihn Mephisto so weit, wie er ihn haben will. Abgrundtief ist die Ironie, mit der er ihn salutierte:

*Ich rühme dich, eh du dich von mir trennst,
Und sehe wohl, daß du den Teufel kennst . . .*

Nun kann er ihm getrost den Schlüssel zum Mysterium in Gestalt eines richtigen kleinen Schlüssels in die Hand geben.

Faust hat selbst schon über Schlüssel überheblich philosophiert:

*Ich stand am Tor! Ihr solltet Schlüssel sein,
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.*

Auch Salomonis Schlüssel hat bei dem Magier vor dem fahrenden Scholasten versagt. — Die Kleinheit des Zauberinstruments verblüfft Faust; nachdem er so viel Pathetik aufgewandt hatte, hätte er sich etwas Imposanteres erwartet. Doch beruhigt er sich, als er in der Hand elastisch magische Kräfte vom Schlüssel ausgehen fühlt. Was die Psychoanalytiker aus diesem Schlüssel herausgedeutet haben, sei hier besser

nicht wiederholt. Welche Wandlung vom persönlichen Erlebnis bis zur dichterischen Verwertung eines Motives: Goethe berichtet aus Neapel, daß dort dreifüßige Kohlenbecken zur Heizung dienen, deren Asche mit einem Schlüssel von der Glut fortgeräumt wird, und daß, wer Asche verschüttet, eine Buße zu erlegen hat.

Noch einmal erschauert Faust vor dem Worte Mütter, aber die Phrase triumphiert schon wieder über das bessere Ich. Hätte er doch nur entferntesten Anteil an den menschheitserlösenden Worten, die seinem Munde entströmen:

*Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteuere,
Ergriffen, fühl er tief das Ungeheure.*

Wir dürfen nie vergessen, daß solche Worte bei Faust nie Niederschlag einer umfassenden Kontemplation sind, wie bei ihrem Dichter, sondern Zwangsprodukte einer durch Widerspruch gegen sich selbst oder Mephisto überreizten Eigensinnigkeit des Willens. Wenn der Willensphilosoph Schopenhauer zwar im Ganzen nie recht hat, so paßt auf Faust sein Wort, daß der Kopf nur einläßt, was das Herz begehrt.

Dessen Pathetik rührt Mephisto nur insofern, als er nun seine sachlichen Anweisungen in gleiche Pathetik kleidet, die den wieder einmal Lüsternen hell begeistert: „... hin zum großen Werke.“

Zeichen des letzten tiefsten Grundes, zu dem Faust hinabversinken, man kann auch sagen: hinaufsteigen muß, wird, so belehrt Mephisto, ein glühender Dreifuß sein, hinter dem die Mütter sitzen, stehen oder gehen, wie's eben kommt. — Gestaltung, Umgestaltung des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung . . . — Welche Fähigkeit dichterischer Selbstparodistik, wenn Mephisto salopp zerredet, was Goethe sonst in tiefer Ergriffenheit sagt:

*Denn umzuschaffen das Geschaffne,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges, lebend'ges Tun . . .*

Oder wenn er die Betrachtung von Schillers Schädel abschließt:

*Was kann der Mensch auf Erden mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare,
Wie sie das Feste läßt in Geist zerrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.*

Auch hier gilt, daß sich der Poet vollendet, wenn er sein eigenst Gut verschwendet. — Den Dreifuß also soll Faust mit dem Schlüssel berühren. Hingerissen nimmt er eine entschieden gebietende Attitude an, die wohl in ihrer Entschiedenheit etwas marionettenhaft ausfällt; denn Mephisto gibt ihr, „ihn betrachtend“, Beifall. Treuherzige weitere Anweisungen folgen, und nicht zum wenigsten ein Kitzel für Fausts Eitelkeit:

*Der Erste, der sich jener Tat erdreistet;
Sie ist getan, und du hast es geleistet.*

Noch Fausts Frage nach dem nächsten Schritt: nach Mephistos Geheiß stampft und versinkt er. Man wird die Erinnerung an den Pagen Cherubin nicht los, den Figaro diabolisch im Marschtritt zum Regiment abstampfen läßt.

Mephistos Epilogverse lassen die Gefahr ein wenig, aber nur ein klein wenig nachzittern, daß dieser Faust am Ende doch im Reiche der Mütter heimisch werden könnte:

*Wenn ihm der Schlüssel nur zum Besten frommt,
Neugierig bin ich, ob er wiederkommt.*

Antikes und Nordisches wird in dem Mysterium der Mütter verschmolzen. Vermählung der antiken mit der nordischen Seele, das war Goethes Lebensproblem, als er nach Italien ging, um in der Antike bestätigt zu finden, was ihn in der Iphigenie bewegte. Die italienische Reise war Goethes eigenster Gang zu den Müttern; sie haben ihn reich gesegnet entlassen. Faust geht zu den Müttern, um mit dem Dreifuß ein Zauberrequisit herbeizuschaffen, vermittels dessen er der Laune eines vergnügungssüchtigen Kaisers frönen wird.

Die Mütterszene ist ein neues Kabinettstück dialektisch-aristophanischer Satirik Goethes, die die allzu ernsten Ausleger mit dem Dichter der Iphigenie und des Wilhelm Meister nicht in Einklang zu bringen wissen.

b. Zwischenspiel

Während Fausts Abwesenheit lungert Mephisto am Hofe herum. Er muß sich das Drängen des Kämmerers und des Marschalks im Auftrag des ungeduldigen Kaisers gefallen lassen, nicht minder die Zudringlichkeit der Gänschen am Hofe. Der Blondine gibt er ein Mittel gegen Sommersprossen, die Braune tritt er gehörig mit dem Teufelshuf, um ihren verfrorenen Fuß wieder tanzfähig zu machen, der Dame dient

ein Mittelchen, den ungetreuen Liebhaber wieder heimzuholen, und dem verliebten Pagen, den man nicht für voll nimmt, der Rat, sich an die Angejahrten zu halten. Als immer Neue herandrängen, will er sich zuletzt mit Wahrheit aushelfen, dem „schlechtesten Behelf“, — er hat's ja schon immer getan, wenn er Faust die Wahrheiten sagte, die ihn verwirren sollten, wie eben in der Mütterszene. In komischer Verzweiflung wird auch er ungeduldig, denn ihn interessieren ja nicht die Vielzuvielen, sondern die Einzigartigste der Seelen: „O Mütter, Mütter, laßt nur Fausten los!“ So wird diese Lückenbüßerszene zu einem Spezimen des amüsanten Goethe.

c. Der Festakt

Im „Rittersaal“ haben der Kaiser und großes Gefolge Platz genommen; der Herold ist verlegen, statt der Bühne nur eine mit Teppichen verkleidete Wand zu sehen. Aber nach dem kaiserlichen Zeichen zum Anfang spaltet sich magisch die Wand, Bühne mit Proszenium werden sichtbar, der Astrolog, von Mephisto wie bisher, diesmal aus dem Souffleurloch heraus, inspiriert, erklärt die Dekoration, einen antiken Tempel. Ein auf Gotik eingeschworener Architekt im Publikum hat daran zu nörgeln. Des Astrologen weitere Worte ähneln späteren Wünschen Goethes, wie man sein Faustwerk zu genießen habe:

*Empfangt mit Ehrfurcht sterngekönte Stunden;
Durch magisch Wort sei die Vernunft gebunden;
Dagegen weit heran bewege frei
Sich herrliche, verwegne Phantasei.
Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt,
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.*

Wenn nur die Vernunft die Phantasie nicht immer ablöste und Auslegung verlangte!

Schon ist Faust im Priesterkleid pünktlich zur Stelle, und mit ihm steigt der Dreifuß aus der Versenkung empor. „Großartig“ nennt Goethe in der Regiebemerkung Fausts Einführungsworte; in der Tat, er ruft die Mütter mit den Wendungen an, die er von Mephisto zuvor gelernt hatte, aber er führt seine Lektion zweckentsprechend so aus, daß die Bilder des Lebens, die der Mütter Haupt umschweben, vom Leben selbst sowohl, wie von der Wunderschau des kühnen Magiers ausgewertet werden. Wenn dieser so zum Dichter wird, so begegnet sich der Sinn seiner Worte mit den Ausführungen über die Bedeutung der Elfen-

szenen, nur daß Faust hier Objekt des zaubernden Dichters ist, dort als Subjekt selbst sich als zaubernder Dichter betätigt.

Mit dem glühenden Schlüssel entzündet Faust den Weihrauch in der Schale des Dreifußes. Aus dem wogenden Dampf steigen Geister unter Musik empor, alles wird Melodie, auch der harmonische Tempel singt mit. Paris tritt aus dem Dunst hervor. Drei Hofdamen sind entzückt, die vierte stichelt auf ihre Geschlechtsgenossin, die fünfte und sechste nebst zwei Rittern haben an der Natürlichkeit der Antike allerlei auszusetzen. Ein Ritter fängt sogar an, ob der Teilnahme seiner Dame eifersüchtig, zu ihr spitz zu werden. Der Kämmerer gerät mit seiner Partnerin in Streit über des Paris etiketteloses Benehmen. Eine Junge und eine Ältere spüren an dem Jüngling einen herzerfrischenden Duft, welcher Impression eine Älteste Begriffe leiht. Hier ist das Publikum, das, wie es im Vorspiel auf dem Theater heißt, „ohne Gage mitspielt“.

Helena tritt hervor. Zuerst äußert sich Mephisto:

*Da wär sie denn! Vor dieser hätt' ich Ruh';
Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.*

Er ist also erleichtert, denn er hat den Namen Helena zwar schon in der Hexenküche in den Mund genommen, aber so ganz sicher war er doch nicht, wie weit seine Teufelsbuhlerin zum Bilde der antiken Heroine paßt. Der Astrolog bekennt seine Unfähigkeit, mit seiner Ansage dieser Schönheit gerecht zu werden.

Faust dagegen wird von Helenas Schönheit übermannt. Im Augenblick fühlt er, daß soeben die Welt vollkommen ward:

*Verswinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —*

Das Bild des schönen Weibes, das ihn in der Hexenküche so ästhetisch beglückte, war nur ein Schaumbild solcher Schöne! Doch wie mit dem Zaubertrank im Leibe das uninteressierte Wohlgefallen am Schönen ihn vor Gretchen verließ, so packt ihn nun erneut die sinnliche Begierde mit einer Wut, vor der alle zarten moralischen Skrupel, die sich noch vor der Jungfrau meldeten, fortfallen, denn Helena ist ja eine reife Herrin über sich selbst:

*Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.*

Das Gefährliche, das sich bei Faust anbahnt, muß zum mindesten die Harmonie des Festes stören; daher ist es ehrlicher, sachlicher Ärger,

wenn Mephisto aus dem Kasten seinem Herrn zuruft:: „So faßt euch doch und fallt nicht aus der Rolle!“

Noch gehen die Vorgänge auf der Bühne weiter, und weitere Stimmen aus dem Publikum begleiten sie. Die Damen kritisieren sie, ein Diplomat weiß keine höhere Anerkennung, als diese Frau mit einer Fürstin zu vergleichen. Wenn sie aber nun, wie Luna den Endymion, den schlafenden Paris wachküßt, leichtfüßig davoneilt, doch sich mit Anstand ihm wieder zuwendet, so wächst entrüstete Eifersucht in Faust: „Furchtbare Gunst dem Knaben!“ Kaum kann Mephisto diese Eifersucht noch eindämmen: „Ruhig! Still! Laß das Gespenst doch machen, was es will.“

Die Damen, von denen eine sich über den Kuß vor allen Leuten besonders schockiert fühlt, rümpfen über das Buhlerische die Nase; doch die Herren nehmen vorurteilslos für Helena Partei, und wenn schon nicht die Reife der schönen Frau, über die die Damen herziehen, zu leugnen ist, ein lebemännischer Ritter weiß um die beaux restes:

*Gelegentlich nimmt jeder sich das Beste;
Ich hielte mich an diese schönen Reste.*

Nur dem Gelahrten geht es, wie den Graubärten Trojas, die aus Gründen der Natur zum uninteressierten Wohlgefallen verurteilt sind. — Weil der Anblick quellenmäßig bei Homer verbürgt ist, wird ihm bei der Unsicherheit seines Gefühls erspart, selbst ein Urteil abzugeben.

Als nun aber der Knabe Paris zum kühnen Helden wachgeküßt wird, und der „Raub der Helena“ sich bewahrheiten will, da brennen bei Faust alle Sicherungen durch, er springt auf die Bühne, packt Helena an, berührt Paris mit dem Schlüssel, — „Explosion. Faust liegt am Boden. Die Geister gehen in Dunst auf.“ „Finsternis. Tumult.“ —

Das ist Fausts neues Abenteuer mit der Schönheit. Sein erstes war die Begegnung in der Hexenküche, bei der teuflischerweise das Wesen dieser Schönheit deutlich genug so vorgeführt wurde, daß das schöne Bild als Idee nur aus der Distanz erfaßbar war. — Goethe hat in Zeiten, die der Abfassung dieser Szene nahestehen, bekannt, daß er in Wahnsinn zu verfallen fürchten müsse, wenn er im Anschauen der Urphänomene verweilen wolle; das Wort Wahnsinn im Munde Fausts läßt an der satirischen Absicht dieser Szene keinen Zweifel.

All die Mitglieder des Hofpublikums, deren Stimmen Goethe mit sichtlichem Behagen registriert, beweisen, daß sie nicht fähig sind, sich durch den schönen Schein über sich selbst hinausheben zu lassen. Mit

einem gleichen Behagen verewigt Goethe in der „Italienischen Reise“ die Naivität des italienischen Theaterpublikums, das nach den ersten Beifallstürmen hinter einer blutrünstigen Tragödie fanatisch die Toten vor den Vorhang rief: „I morti! I morti!“

Ist Faust besser, ästhetisch erzogener? Das höfische Publikum hält wenigstens äußerlich die gebotene Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum; Fausts Leidenschaft mißachtet sie. Er verwischt die Grenzen zwischen ästhetischem schönen Schein und Realität, und die beleidigten Geister der Schönheit geben ihm die gebührende Lektion.

Schon die Antike gestaltet das Problem des schöpferischen Künstlers, der in sein Kunstwerk verliebt ist, in der Sage vom Bildhauer Pygmalion, dessen inbrünstigem Verlangen seine Statue freilich den Kuß der Liebe wiedergibt. Hier ist das Glück des Schöpfers gemeint, über das Ringen um das Werk, das ihm mit Gelingen lohnt. Faust will aber wieder einmal, daß in undurchdrungenen Zaubershüllen jedes Wunder gleich bereitliege. Solche Verwechslung der Kunstgrenzen hat Goethe mit Schiller in dem Schema über den Dilettantismus gegeißelt. — Die Distanz zwischen sich und Faust in dieser Szene hat der Dichter im Hinblick darauf, daß er als Morgenarbeiter etwas vor sich brachte, mit wünschenswerter Deutlichkeit in einem Nachlaßvers festgelegt:

*Der Zauberer fordert leidenschaftlich wild
Von Höll und Himmel sich Helenens Bild;
Trät er zu mir in heitern Morgenstunden,
Das Liebenswürdige wär friedlich ihm gefunden.*

Auch im ästhetischen Dilettantismus bewahrt Faust sein selbstberauschendes Pathos; und von neuem erklingt das ominöse „Hier“:

*Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große, sich bereiten . . .*

Immer noch will der Unverbesserliche nicht begreifen, daß es nicht vom eigenen Willen, sondern von der Ehrfurcht abhängt, Bürger zweier Welten zu werden und zu vernehmen, wie spricht ein Geist zum andern Geist. —

Ein neues Abenteuer Fausts hat mit einer Katastrophe geendet. Das Abenteuer des Ästhetischen! Tragikomödie! — Ehrfurchtslosigkeit selbst gegen die antike Schönheit ist der Sinn der Helenapartien des Werks.

Als moralisches Prinzip muß Mephisto auch seines Herrn Eskapade ins Ästhetische mitverantworten; er epilogisiert:

*Da habt ihrs nun! Mit Narren sich beladen,
Das kommt zuletzt dem Teufel selbst zu Schaden.*

Er nimmt den Ohnmächtigen auf seine Schultern und entweicht. — Eigentlich kommt Faust so mit guter Manier vom Kaiserhofe. Denn als Minister für Bodenauswertung hätte er ja lästiger Weise eine Amtsbürokratie aufbauen müssen, um nachher zu gestehen, daß er seine Versprechungen, Gold zu schaffen, nicht halten könnte. So läßt Goethe das politische Abenteuer von einem ästhetischen verdrängt werden. Aber in beiden werden wir uns vergeblich fragen, wo der Beweis für das höchste Streben Fausts zu finden ist, daß er uns am Anfang des Zweiten Teiles versprochen hat. Sollen wir nach dieser Tragikomödie zweifeln, daß das Faustwerk eine Satire ist, und uns nicht lieber der Köstlichkeiten erfreuen, die Goethe in Durchführung seiner Aufgabe so verschwenderisch vor uns ausbreitet?

2. Wagners Homunkulus

a. Übergang

*Hier lieg', Unseliger! verführt
Zu schwergelöstem Liebesbände!
Wen Helena paralyziert,
Der kommt so leicht nicht zu Verstande . . .*

Goethe hat den Ausdruck paralyziert im Hinblick auf Fausts Erschütterung durch die Gretchentragödie zu Eckermann gebraucht. Hier erscheint das gleiche Wort im Munde Mephistos im Hinblick auf die Helena-Tragikomödie. In beiden Fällen folgt aus der Paralyziertheit ein Genesungsschlaf zu neuem Leben, dem dort jedoch eine Abkehr von Gretchen folgt, hier bleibt Faust bei Helena, — *variatio delectat*. —

Mephisto hat also den Paralyzierten in sein Studierzimmer zurückgebracht und auf sein altväterliches Bette gepackt. Fausts Rückkehr gerade in sein Studierzimmer wird aber nicht zu erlösender schöpferischer Rückschau auf einen Irrtum oder eine Selbstverkennung, wie Goethe in dem Fragment „Bedenklichstes“ ausführt. Die tantalisch-sisyphische Qual, von der er dort spricht, erinnert an mephistophelische Worte. — „Jeder empfindet sie nur um desto bitterer, je redlicher er es meinte. Und doch sehr oft, wenn wir uns von dem Beabsichtigten für

ewig getrennt sehen, haben wir schon auf unserem Wege irgend ein anderes Wünschenswertes gefunden, etwas uns Gemäßes, mit dem uns zu begnügen wir eigentlich geboren sind.“ Ach nein, Faust wird von Abenteuer zu Abenteuer weitergetrieben, und wir werden nun nicht mehr die Frage zu erheben brauchen, wo endlich das Streben, das Goethe nie müde wird, mit den Begriffen des Fleißes und der Tüchtigkeit, besonders bei genialen Menschen, zu verbinden, bei unserem Helden anfängt.

Mephisto findet hier alles, wie es beim Aufbruch zur Weltfahrt stand, unverrückt wieder, auch die Feder, mit der Faust sich ihm verschrieben hat, ja noch ein Tröpfchen Blut steckt darinnen. Alles freilich verstaubt, und wie er den Talar, in den gehüllt er einst den Knaben belehrt, am Haken wiedersieht, kommt ihm wahrlich das Gelüsten, noch einmal Dozent zu spielen, wie „man so völlig Recht zu haben meint“: „Gelehrte wissen's zu erlangen, dem Teufel ist es längst vergangen.“ Indem er die rauchwarme Hülle des alten Pelzes anlegen will, fahren Zikaden, Käfer und Fanfarellen, eine Grillenart, heraus. Mit Zikaden hatte er schon im „Prolog“ den Menschen verglichen, in Käfer hatten sich in der Mummenschanz die blendenden Geschmeide des Lenkerknaben verwandelt, und Grillen, nun ja! — Der Chor dieser Insekten darf also den alten Patron als Vater willkommen heißen, und Mephisto freut sich der jungen Schöpfung.

Im Pelz setzt er sich zur Audienz in Positur, und um sich Leute, die ihn anerkennen, herbeizuholen, zieht er die Glocke, die einen gellenden Ton erschallen läßt, wovon die Hallen erbeben und die Türen aufspringen. Man darf Goethes stimmungsvolle, oft lange szenische Bemerkungen nicht außer acht lassen. —

Ein Famulus wankt verängstigt den langen finstern Gang her, er wird von dem Riesen in Faustens altem Vliese erschreckt, und als dieser Unbekannte ihn mit seinem Namen Nikodemus anredet, will er ins Gebet flüchten: „Oremus!“ Das verbittet sich Mephisto gemächlich, so daß der Gute zutraulich wird. Dieser Teufel spricht ihn auch auf den Kopf als bemoostes Haupt an, für den er volles Verständnis habe, besser als für Leute, wie den edlen Doktor Wagner, der jetzt gewiß als Fausts Nachfolger dessen Namen verdunkeln und sich vor Überhebung nicht zu lassen wissen wird.

Dem wagt Nikodemus zu widersprechen: Bescheidenheit sei sein bescheiden Teil, er wisse sich in Fausts unbegreifliches Verschwinden nicht hineinzufinden, erwarte die Rückkehr seines Herrn und halte das

Zimmer für dessen Wiederkehr verschlossen, — unbegreiflich, welcher Zauber dem Unbekannten den Weg hinein ermöglichte. Wagner, der zarteste gelehrter Männer, hätte sich in sein Labor vergraben und sei von seiner Arbeit so besessen, daß er jede Störung verboten habe. Nun, Mephisto wünscht gleichwohl, vorgelassen zu werden.

Zu dem Bilde Wagners könnte Goethes Eckermann Pate gestanden haben, über dessen Grenzen der alte Herr sicher Gedanken hatte, die er ihm nicht gerade auf die Nase band. Die Konzeption Wagners liegt lange vor Eckermann. Jedenfalls sollte diese rührende Entwicklung des Famulus zur Vorsicht mahnen, den Kontrast zu Faust nicht so allein zu dessen Gunsten auszulegen, wie dieser Überhebliche selbst es im Ersten Teile tat.

Noch sieht Mephisto, gravitatisch niedergelassen, einem zweiten Interlokutor entgegen, einem „Neusten“, der sich grenzenlos erdreusten wird. Der Schüler aus dem Ersten Teil erscheint hier als ein junger Mann vom akademischen Grad des Baccalaureus wieder, bei dem Mephistos gemütverwirrende Saat zur Eindeutigkeit einer großartigen jugendlichen Arroganz ausgewachsen ist, die ihren Lehrer so in die Enge zu treiben glaubt, daß dieser in komischer Verzweiflung mit seinem Rollstuhl immer weiter ins Proszenium rückt, um sich rechtzeitig ins Parterre retten zu können. Der Bezug Goethes zu Aristophanes wird wieder einmal greifbar. Zu viel Ergötzliches steht in dem langen Gespräch, als daß hier alles kommentiert werden könnte:

*Gesteht! Was man von je gewußt,
Es ist durchaus nicht wissenschaftlich . . .
Der erste Greis, den ich vernünftig fand . . .
Hat einer dreißig Jahr vorüber,
So ist er schon so gut wie tot.
Am besten wärs, euch zeitig totzuschlagen . . .*

Vielleicht verspottet Goethe hier Fichtes subjektiven Idealismus, er selbst hat das bestritten, — wahrscheinlich die Art, wie die jüngeren romantischen Zeitgenossen Fichte auslegten. Jedenfalls hat der alte Dichter darüberhinaus gewußt, wie überzeitlich solche Pubertäterscheinungen sind, um nicht auch sonst oft genug das junge Volk vor der Einbildung zu warnen, ihr Tauftag sollte der Schöpfungstag sein.

Es ist wohl der genius loci, der den jungen Mann das hier gefallene Wort „Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht“ variieren läßt: „Die Helle vor mir, Finsternis im Rücken . . .“

Genug, nachdem der Baccalaureus seine Weisheit ausgebraust hat, braust er fort. Wenn Mephisto ihm noch ein ironisches „Original, fahr hin in deiner Pracht!“ nachschickt, lächelt plötzlich hinter der Teufelsfratze ein milder alter, versöhnlicher Goethe hervor mit der Verheißung:

*Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'n Wein.*

Aber als das jüngere Parterre trotzdem nicht applaudieren will, folgen Verse, die neue Schlüssel aller Faustdeutung sein könnten:

*Ihr bleibt bei meinen Worten kalt,
Euch guten Kindern laß ichs gehen;
Bedenkt: Der Teufel, der ist alt,
So werdet alt, ihn zu verstehen!*

b. Homunkulus' Geburt

Immerhin ist der Teufel nicht so alt, daß ihm unter so artigen Zerstreuungen der Faden der Handlung aus der Hand glitte. So wendet er sich Wagners Labor zu, mit seinen weitläufigen, unbehilflichen Apparaten zu phantastischen Zwecken. Der Laborant selbst ist von seinem philologischen Interesse im Ersten Teil jetzt ins Naturphilosophisch-Chemische gewechselt. Am Herde beobachtet er gespannt, daß, seit der Erschütterung der berußten Mauern durch den fürchterlichen Glockenschlag, in seiner Retorte ein lang erhoffter Prozeß in Gang kommt. Daher nimmt er von dem angekündigten Besuch nur Notiz, um zum Schweigen zu mahnen, denn: „Es wird ein Mensch gemacht.“ Mephisto kann es natürlich nicht lassen, äquivok zu werden, aber er wird belehrt, daß der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang, die holde Kraft, die aus dem Innern drang, nun ihrer Würde entsetzt wird, daß der Mensch künftig reineren Ursprungs sein wird, als des des Ergötzens tierischer Zeugung. Kurz gesagt: Darstellung menschlichen Geistes auf dem Weg chemischer Synthese, — das Problem der Naturbeherrschung durch den menschlichen Geist in letzter Konsequenz. Das scheint uns viel für Wagner, wo doch das neunzehnte Jahrhundert schon sehr zufrieden war, auf synthetischem Wege den Harnstoff darstellen zu können, und auch Goethe davon noch nichts wußte. Aber schon die Alchemie der Humanistenzeit kannte das Problem und nannte es den „Homunkulus“.

Wagner expliziert, wachsend begeistert vom sichtbaren Fortschritt in der Retorte, sein chemisches Rezept, während Mephisto sich etwas

gleichmütiger erinnert, auf seinen langen Wanderfahrten schon kristallisiertes Menschevolk gesehen zu haben. Genug, der Traum, daß ein Denker so ein Hirn, das trefflich denken soll, künftig machen könne, wird Wirklichkeit: Das Glas leuchtet nicht nur, sondern erklingt von lieblicher Gewalt, ein zierlich Männlein zeichnet sich darin ab, redet Wagner als sein Väterchen an und spricht druckreife Sentenzen:

*Natürlichem genügt das Weltall kaum,
Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum.*

Es weiß auch gleich, daß es im Mephisto einen Schalk und Vetter, einen Dämon vor sich hat, der ihm für seinen unbändigen Drang, sich zur Arbeit zu schürzen, die Wege kürzen kann: „Dieweil ich bin, muß ich auch tätig sein.“ Wagner bleibt keine Zeit, sich noch mit neuen Problemen, wie über Harmonie und Kontrast zwischen Seele und Leib, zu verbreiten. Denn Mephisto schneidet sie ab, weil ihm das geschlechtliche Problem reizvoller erscheint. Auf des Kleinen gebieterische Frage: „Was gibt's zu tun?“ wird er auf Faust verwiesen, zu dessen Lagerstatt eine Seitentür des Laboratoriums sich öffnet.

Homunkulus entschlüpft dem verliebten Vater, schwebt über dem Schlafenden, und Erstaunen kündigt der Ausruf „Bedeutend!“ In der Tat, Faust ist unter allen Umständen bedeutend, daher fühlt Homunkulus sich von ihm angezogen. Freilich, dessen Bedeutendheit in geistig-kulturellen Möglichkeiten wird von der Unmäßigkeit seiner Naturanlage durchkreuzt; Homunkulus' geistige Bedeutung hat, wie sich ergeben wird, so viel Selbstkritik, daß er weiß, daß ihm zur Vollkommenheit der Anschluß an die Natur fehlt. Was Wagner schaffen konnte, war eben doch nur zerebrale Künstlichkeit: „Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum.“ Homunkulus' Grenze ist die Retorte, die er sprengen möchte, Faust fehlt die Grenze, deren er bedürfte. So schafft Goethe in Homunkulus eine Kontrastfigur, die die Handlung einen Akt lang in klärendem Gegensatz begleitet, aber sie trotz dem auch in einem entscheidenden Motiv beeinflussen wird.

Man betont gern, daß Mephisto erst das Werden des Homunkulus ermöglicht, und leitet daraus einen mephistophelischen Charakter des Männleins ab. Mit Unrecht; es will tätig sein, ohne an moralische Folgen zu denken, aber bleibt in seinem Streben durchaus sympathisch. Es wäre Wagner vielleicht auch mit weißer Magie allmählich geglückt, sein Problem zu lösen. In Mephistos Wort: „Ich bin der Mann, das Glück ihm zu beschleunigen“, verweist das Wort „beschleunigen“ auf die chemische

Tatsache, daß gewisse Substanzen eine Reaktion durch ihre bloße Anwesenheit beschleunigen können, ohne selbst in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Die Lehre von den Katalysatoren wurde von dem Jenenser Chemiker Döbereiner entwickelt, mit dem Goethe engen Austausch hatte. So verketten sich auch bei Mephisto Verdienst und Glück, wenn er für Fausts weitere Existenz zu sorgen hat. Irgendwie bleibt ja auch Naturgeschehen auf menschlich Gut und Böse bezogen, wie Kant sagt: „Die Natur in ihren schönen Formen spricht in Chifferschrift zu uns, und die Auslegungsgabe ist uns im moralischen Gefühl verliehen.“ Goethe spricht im „Divan“ von der geheimen Doppelschrift des Lebens. Hier im „Faust“ ist eine solche Chiffre verewigt, die den dramatischen Sprung des Dichters in die Antike ebenso motiviert, wie inkommensurabel erscheinen läßt.

Das Geistmännlein erkennt sofort den Inhalt der Träume des schlafenden Faust. Geträumt wird antike Landschaft mit badenden Frauen, darunter Leda, der sich der Schwan nähert, um sich zu begatten. Leda ist die Mutter der Helena: Faust träumt einen erotischen Traum von Helena, wobei Goethe die Ergebnisse moderner Traumpsychologie vorwegnimmt, nach denen die vom Traum gemeinte Person durch eine Ersatzfigur dargestellt wird oder in ihrer Eigenart verändert erscheint. Ähnliches geschieht Kleists Prinzen von Homburg, wenn er von seiner Prinzessin träumt. Vielleicht fußen beide Dichter auf der romantischen Psychologie von den „Nachtseiten der menschlichen Seele“.

Homunkulus erregt sogar das ehrliche Staunen Mephistos; er erklärt es sehr selbstverständlich aus dessen düsterer Mittelalterlichkeit. Er diagnostiziert, daß Faust, wenn er aus diesem antiken Traum zur wüsten nordischen Realität erwachte, auf der Stelle tot sein müßte; daher: „Nur fort mit ihm!“ Und, — abgemacht! — der geeignete Kurort wird die klassische Walpurgisnacht sein!

Mephisto wird etwas bang zumute, wenn der Kleine überlegen doziert:

*Romantische Gespenster kennt ihr nur allein,
Ein echt Gespenst, auch klassisch hat's zu sein . . .*

Ihn widern schon antikische Kollegen! Ja, die kleine Angst, die er für Faust hatte, als er ihn zu den Müttern schicken sollte, packt ihn von neuem; der Name Pharsalus ist ihm zu demokratisch, und das Griechenvolk, das nie recht viel taugte, soll nun vielleicht gar Faust Gelegenheit zu freien, heitern Sünden geben, während er doch nur auf düstere eingestellt ist. Aber es war schon bei Betrachtung der Mütterszene darauf

hingewiesen, daß wir diesen Komplex Mephistos nicht zu gewichtig nehmen sollen. Er faßt sich auch rasch, und als ihm Homunkulus gar mit Thessalischen Hexen winkt, da wird er unversehens lüstern. Homunkulus kommandiert, den Zaubermantel nach alter Art zu nützen: „Ich leuchte vor.“

Wagners Sorge, nicht mitgenommen zu werden, wird schroff bestätigt, und er erhält von seinem Geschöpf noch sehr überlegene Lehren, seine Zeit recht anzuwenden: „Das Was bedenke, mehr bedenke Wie?“ — Homunkulus selbst will das Tüpfchen auf das I entdecken, das ihn zur Vollendung bringt, sein Streben ist durchaus zweckvoll und darf Lohn erwarten:

*Gold, Ehre, Ruhm, gesundes, langes Leben,
Und Wissenschaft und Tugend — auch vielleicht.*

Was hätte aus Faust werden können, wenn er sich nicht Mephisto verschrieben hätte, sondern bei Zeiten Homunkulus begegnet wäre!

Der Teufel jedoch huldigt abenteuerlustig dem nicht zu verachtenden Herrn Vetter. Er wußte ja schon früher, daß man zu schieben glaubt und geschoben wird, nun sagt er's den Spectatores nochmals ausdrücklich:

*Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.*

3. Die klassische Walpurgisnacht

a. Ouverture

Die Mythologie der Antike ist auf geschichtlichem Boden heimisch, und die klassische Walpurgisnacht ist eine Nacht der Erinnerung an antike Dinge überhaupt. So gilt sie der Erinnerung an Geschichtliches wie an Mythisch-Zeitloses, aber das Geschichtliche wird im dramatischen Interesse durch das Eindringen der Luftfahrer vom Norden her abgeschnitten und nur in einer kurzen Ouvertüre lebendig.

Auf den pharsalischen Feldern in Griechenland entschied sich das Schicksal des alten Roms, als Cäsar dem Pompejus Magnus, der Wache dem Träumenden, die Macht entwand. —

*Wie oft schon wiederholt' sich's! Wird sich immerfort
Ins Ewige wiederholen . . . Keiner gönnt das Reich
Dem andern, dem gönnt's keiner, der's mit Kraft erwarb
Und kräftig herrscht. Denn jeder, der sein inneres Selbst
Nicht zu regieren weiß, regierte gar zu gern
Des Nachbars Willen, eignem, stolzen Sinn gemäß . . .*

Was das Soziale in Parteien spaltet, kann auch in der Einzelseele sich wiederholen, und wir wissen das von Fausts Seele. So ist der Eingang als Nachgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht, voll soldatischer Wachtfeuer und vergossenen Blutes Widerschein, durchaus nicht abseits vom Faustthema, zumal vom Blut sich der Gespenster hellenischer Sage Legion angelockt fühlt, und um alle Feuer behaglich alter Tage fabelhaft Gebild' schwankt unsicher oder sitzt . . .

Dies Bild vermittelt uns Erichtho, die thessalische Zauberin, die über den Ausgang der Pompejusschlacht befragt wurde. Ovid nannte sie „furialis“, die Düstere, und sie hält sich doch nicht für so abscheulich, wie die leidigen Dichter sie im Übermaß verlästern . . .: „Endigen sie doch nie in Lob und Tadel.“ Auch der Satiriker Goethe hat allen Anlaß, sich in Erichtho gegen seine Kritiker selbst vernehmen zu lassen.

Mitten in ihren Reflexionen wittert sie Leben, und in Ehrfurcht vor dem Leben, dem sie schädlich ist, weicht sie wohlbedächtig aus, und damit ist die Szene frei zur Landung der Luftfahrer.

Homunkulus kommandiert noch eine Runde in der Luft über dem gespenstischen Flamm- und Schaudergrauen, das den im Ausguck sitzenden Mephisto heimatlich wie vom Blocksberg her anmutet. Sie erkennen die ausweichende Erichtho noch, aber es gilt, Faust niederzusetzen. Was Homunkulus voraussieht, tritt ein:

und sogleich
Kehret ihm das Leben wieder,
Denn er sucht's im Fabelreich . . .

eine beachtlich zweideutige Feststellung des Kleinen bei aller Anerkennung für Fausts „Bedeutendheit“. Bei der Berührung mit dem antiken Boden erwacht also dieser, und sein einziger Gedanke „Wo ist sie?“ zeigt, daß Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn trotz seines Wunderschlafs die alten geblieben sind.

Homunkulus, nicht in der Lage, Faust Antwort zu geben, empfiehlt ihm, selbst bei den Feuern nachzuforschen, was ja nicht gefährlicher sein kann, als ein Gang zu den Müttern. Mephisto macht den Vorschlag, daß jeder auf eigne Hand sein Abenteuer versuchen, und daß zur Wiedervereinigung die Leuchte des Kleinen ertönen soll. Homunkulus gibt zur Probe sein Signal, — das Glas dröhnt und leuchtet gewaltig.

Von nun ab gliedert sich die Szene in drei von einander unabhängige Handlungen, deren Träger sich anfangs noch hin und wieder flüchtig, doch nur belanglos begegnen.

b. Die Fausthandlung

Noch einmal ruft Faust: „Wo ist sie?“ Aber er braucht sich nicht in Fragen zu erschöpfen: ob Scholle, Welle, Luft, es ist Griechenland, das das Dasein Helenas gewährleistet, dessen Boden auch ihn in seiner Leidenschaft wieder kräftigt, wie der Riese Antäus in der Berührung mit dem Boden Kraft fand. In der Tat, wenn wir von Gretchen zu Helena am Kaiserhofe und von dieser zu der nun bald körperlich greifbaren Helena denken, so ist das Wort „Antäus an Gemüte“ eine treffliche Selbstcharakteristik Fausts die er leider, wie so oft, nicht in ihrer ganzen Tragweite versteht. Auch diesmal läßt Goethe Fausts Lieblingswort unüberhörbar sich in unserem Ohre verewigen: „Hier! durch ein Wunder, hier in Griechenland! . . .“

Sein Entschluß, dies Labyrinth der Feuer „ernst“ zu durchforschen, bringt ihn zu den Sphinxen und Sirenen, wo er Mephisto wiedertrifft, der aber nur eine spitze Bemerkung anbringen kann. Gleichwohl: „Wo man die Geliebte sucht, sind Ungeheuer selbst willkommen.“ Faust, der ehemalige Humanist, sieht in den Sphinxen, Sirenen, den Ameisen und Greifen große Erinnerungen in großen Gestalten vor sich erstanden. Aber es ist kein humanistisches Herz, das da höher schlägt; diese Humaniora dienen ihm nur als Mittel zum Zweck. Die Antike und ihre Größe ist ihm nicht, wie seinem Dichter, Gegenstand der Ehrfurcht und Selbstzweck, sie soll ihm Rede stehen für sein privatestes Anliegen, Helenas habhaft zu werden. Die Sphinxen erklären sich aus chronologischen Gründen nicht für zuständig und verweisen ihn aus der Sphäre der ältesten Gottheiten in eine jüngere, für die der weise Chiron Fachmann wäre. Goethes innerer Grund solcher Motivkomplizierung ist offenbar, uns einzuschärfen, daß wir Helena nicht in allzu idealer Ferne zu suchen haben, sondern als geschichtliches Wesen begreifen sollen.

Die Sirenen wollen Faust zwar zum Bleiben verführen; gerade um seiner Hast willen verfälschen sie das Bild des vorübereilenden Odysseus in ein solches behaglich verweilenden Austauschs mit ihnen: so würde auch Faust viel erfahren! Aber die Sphinxen warnen ihn, denn sie halten auf Ehrlichkeit.

So kommt der Weiterschweifende zum Peneios, weit schon von Pharsalus entfernt, im Tempetal. Wenn der Flußgott durch ein grauslich Wintern in seinem Frieden beunruhigt ist, so bleibt zunächst offen, ob er durch faustische Unruhe sich beeinträchtigt fühlt oder durch die Natur-

ereignisse, die jenseits der Haupthandlung in Erscheinung treten werden. Faust tritt an den Fluß und erlebt nun wachen Auges das Bild der Leda und das Nahen des Schwanes, wie er's in seinem Traum vorweggeföhlt hat. Er genießt erstaunt die Übereinstimmung des Geschehens. Obwohl ihn die Menge der badenden Frauen reizt, so ist es für dies Mal noch nicht Zeit zu einem „Hier“:

*Begnügen sollt' ich mich an diesen,
Mein Auge sollte hier genießen,
Doch immer weiter strebt mein Sinn . . .*

Noch eine zweite Antizipation wird Wirklichkeit: der ersehnte Kentaur, Chiron, kommt alsbald angaloppiert und erfüllt die Bitte des Fremden, auf seinen Pferderücken aufsitzen zu dürfen. Beim Forttragen beginnt Faust die Unterhaltung, und als ob er von Mephistos Byzantinern beim Kaiser gelernt hat, überschüttet er den alten Weisen mit immer neuen Schmeicheleien, die dieser immer eindeutiger ablehnt:

*Du scheinst mir geschickt, zu heucheln,
Dem Fürsten wie dem Volk zu schmeicheln.*

Faust ändert seine Diplomatie:

*So wirst du mir denn doch gestehn:
Du hast die Größten deiner Zeit gesehn,
Dem Edelsten in Taten nachgestrebt,
Halbgöttlich ernst die Tage durchgelebt.
Doch unter den heroischen Gestalten
Wen hast du für den Tüchtigsten gehalten?*

Ja, er versteht etwas vom Streben und, wie sehr es dabei auf Tüchtigkeit ankommt. Solchen verständigen Fragen muß Chiron Antwort stehen, und er zählt eine lange Reihe von Helden aus dem Argonautenkreise auf, die sich individuell und sozial erprobt haben; aber der Zielbewußte will noch etwas vom Herakles wissen, vor dem Chiron in Ehrfurcht vergehen möchte. Nach diesem Superlativ der Männlichkeit ist's für den Frager nicht mehr schwer, zum Superlativ der Weiblichkeit überzuspringen:

*Vom schönsten Mann hast du gesprochen,
Nun sprich auch von der schönsten Frau!*

Aber Chiron will nichts von starrer Frauenschönheit wissen:

*Was! . . . Frauenschönheit will nichts heißen,
Ist gar zu oft ein starres Bild;
Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
Das froh und lebenslustig quillt.
Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich,
Wie Helena, da ich sie trug.*

Faust ist am Ziel! Ganz abgesehen von der gemütlichen Sprache Chirons und den etwas klappernden Versen, hat Goethe bereits mit dieser sachlichen Charakteristik Helenas allen Auslegern den Riegel vorgeschoben, die die schöne Griechin als Allegorie einer Schönheit, selig in sich selbst, preisen wollen und sie als eine Idee harmonischer Klassik vergöttern. Das individuellste Weib, eben das, was den individualistischsten Mann verrückt machen kann, zu charakterisieren, wird weiter der Sinn des Folgenden.

Faust ist verwirrt von dem Wonnegefühl, auf dem gleichen Pferderücken zu sitzen und in die gleiche Mähne greifen zu dürfen, wie Helena einst, ein Sinnenkitzel, der von der Idee weit abführt.

Und welche Expertin der Liebe ist sie! Wie reizvoll für den nordischen Abenteurer, hinter den antiken Dioskuren zu rangieren; so etwas hat ja nicht einmal Don Juan fertiggebracht! Solcher Gedanken wenigstens braucht sich nicht zu schämen, wer sich von dem Vorurteil freigemacht hat, daß der Dichter, weil er ein alter Herr war, nur noch blutlose Allegorien und „Alterssymbolik“ gestalten konnte.

Als Faust hört, daß bei dem Dioskurenabenteuer Helena erst sieben Jahr alt war, meldet sich seine Phantasielosigkeit und sein Rationalismus, und so muß Chiron ihm ein kleines Kolleg über die Engstirnigkeit der Philologen im Mythologischen halten:

*Ich seh', die Philologen,
Sie haben dich so wie sich selbst betrogen.
Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau:
Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau:
Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
Stets appetitlicher Gestalt,
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
G'nug, den Poeten bindet keine Zeit.*

Goethe wiederholt das aristophanische Spiel, daß schon Mephisto sich oft über seine Realität trotz seiner mythologischen Abstammung lustig

machte. Das Mythologische ist, wie die Teufelsfigur, auf Bühne und in Dichtung real, und daß wir nicht diese Realität mit Allegorien übersinnlicher Ideen verwässern, auch wenn die handelnden Personen aus verschiedenen Jahrtausenden stammen, hat der Dichter gerade den Helenakomplex eine Phantasmagorie genannt, als besonders geeignetes Objekt seiner Gesamtabticht, die Gemüter des Publikums durch Inkommensurabilität der Darstellung zu verwirren.

Von diesen mythologischen Aufschlüssen hingerissen, verrät Faust seine eigentlichste Absicht: Wenn auch Achill auf Pherä sie gefunden hat, selbst außer aller Zeit, so fühlt auch er sich berechtigt, sehnüchtigster Gewalt die „einzigste“ Gestalt ins Leben zu ziehen, denn er will sie ja bereits gesehen haben, und gerade heute! Das Geständnis: „Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen . . .“ wird selbst einem Chiron zu bunt:

*Mein fremder Mann! Als Mensch bist du entzückt;
Doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt.*

Es ist wohl ein aristophanischer Witz Goethes, daß er den Chiron, der eben gegen die Verkennung des Mythologischen geeifert hat, nun selber zum Rationalisten werden läßt: Chiron ist erschreckt über die Vermessenheit Fausts, sich neben Achill zu stellen. Gegen solche Verrücktheit hilft nur die Ratio einer Kräuterwurzelkur, nach Rezept des Asklepios, und da trifft es sich gut, daß Äskulaps Tochter Manto, die Liebste ihm aus der Sibyllengilde, nicht fratzenhaft bewegt, wohlthätig milde, gerade hier ihren Bezirk hat und den Kranken wohl als Patienten annehmen wird. Faust braust ob der Zumutung auf:

*Geheilt will ich nicht sein! Mein Sinn ist mächtig!
Da wär ich ja, wie andre, niederträchtig.*

Bei Irrenden, wie bei Irren und Trunkenen, pflegt ja solche Selbstrechtfertigung nicht auszubleiben! Faust faßt sich aber unter Chirons Überlegenheit und erfährt, daß sie hier auf dem Felde der Schlacht bei Pydna stehen, wo das mazedonische Reich der römischen Republik erlag, im Bezirke des „ewigen Tempels“, aus dessen Innern heraus bereits Manto den „Halbgöttern“ entgegenträumt. Zur Begrüßung schrauben sich Chiron und Manto, die beiden entgegengesetzten Prinzipien, das der Unruhe in der Zeit und des Beharrens im Raum, freundschaftlichst ein wenig, bis Chiron noch immer entrüstet Faust seiner Manto zur Verarztung empfiehlt und davonsaust.

Er hört nicht mehr, daß diese durchaus nicht nur so still umfriedet ruht; ihr Beharren ist ein Harren auf etwas Sensationelles. Daher ist sie von Faust begeistert; „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt.“

Es hieße auch, Unmögliches begehren, wollte man ausführen, was für Verheerungen dieses Mantowort bei der Auslegung angerichtet hat. Einhellig laufen die Deutungen auf nichts anderes als den Beweis heraus, daß Goethe, als er am Lebensende dieses inkommensurabel faszinierende Wort seiner Sibylle in den Mund legte, radikal vergessen haben muß, daß das gesamte Werk seiner Lebensreife ein einziger Protest gegen die Maßlosigkeit des Menschen war, Unmögliches zu begehren, ohne die Absicht, fruchtbar Mögliches zu erreichen. — „In der Idee leben, heißt, das Unmögliche behandeln, als ob es möglich wäre.“ Goethe fürchtete beim Anschauen der Urphänomene in Wahnsinn zu geraten. Faust lebt in der — fixen — Idee, und zwar aus „Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn! — Vielleicht aber ist noch zu erwähnen nötig, daß mit der Abkehr vom Utopischen von Goethe nicht auch Verachtung des Gefährlichen, des Wagnisses, des Versuches, des Verwegenen überhaupt gemeint ist. In „Ilmenau“ heißt es: „Hat nie der Mutige Verwegnes unternommen?“ — Das ist gerade der Reiz des Faustwerks, daß, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, in Fausts Sentimentalität Ausmaße annimmt, die das Menschliche ins Absurde verkehren. Vergessen wir nie, daß Faust erst durch den Teufelspakt zur Verwegenheit frei wurde, und daß er zuvor mit Ach und Oh ein problematisches Opfer seiner Studierstube war.

Der Tempel ist durch einen dunklen Gang mit der Unterwelt verbunden, wo Persephoneia in des Olympos hohlem Fuß geheim verbotnem Gruß aus der Oberwelt lauscht. Schon einmal hat Manto ihrer Herrin solche verbotenen Dienste geleistet, eine antike Frau Marthe Schwerdtlein, als sie Orpheus „einschwärzte“. Nun soll der Neue die Gelegenheit besser nutzen: „Frisch! Beherzt!“ So steigt Faust mit ihr, wieder einmal ein Schiebend-Geschobener, zum unverdienten Ziel seiner Wünsche in die Unterwelt hinab.

Soweit die Fausthandlung in der Klassischen Walpurgisnacht, — ein weiteres Kapitel faustischen Strebens, oder handelt es sich um liebestolle Besessenheit?

c. Die Mephistohandlung

Der nordische Teufel hat größere Mühe, mit der Antike Fühlung zu bekommen, als man ihm zugetraut hätte. Es ist ja auch alles so selbstverständlich schamlos, daß er ganz stellungslos ist, — ohne Möglichkeit, zu verführen oder zu moralischen Winkelzügen. So fühlt er sich als Gleicher unter Gleichen zu Gast, aber doch nicht wohl:

*Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
Doch das Antike find' ich zu lebendig . . .*

Die Sache würde erst interessant, wenn man die Nacktheit modisch überkleisterte. In einem Paralipomenon sagt Goethe das deutlicher:

*Das Auge fordert seinen Zoll.
Was hat man an den nackten Heiden?
Ich liebe mir was auszukleiden,
Wenn man doch einmal lieben soll.*

Im Text fährt er fort:

*Ein widrig Volk! Doch darf mich's nicht verdrießen,
Als neuer Gast anständig sie zu grüßen . . .
Glückzu! den schönen Fraun, den klugen Greisen!*

Mit Greisen redet er herausfordernd neckisch die Greifen an, obwohl er kurz vorher im Selbstgespräch sie schon mit richtigem Namen bezeichnet hatte. Aber diese sind Aristokraten mit schnarrender Stimme, und wenn Goethe diese Stelle vorlas, machte es ihm besonderen Spaß, zu schnarren. Sie halten auf Etikette und schnarren den Eindringling ob der Unhöflichkeit an, liederlich mit Namen in der Anrede umzugehen, zumal wenn der Name so ins Odiose umgebogen wird, wie bei Greis; sie beweisen ihm mit allerlei grotesker Ethymologie, wie verstimmend er sich vertan hat. Aber Mephisto macht das Versehen mit noch groteskerer Ethymologie gut, und ihr Schnarren klingt etwas gnädiger.

Weil bei dieser Gelegenheit von Gold geredet wird, geraten die Ameisen von der kolossalen Art, als Goldhüter, mit den goldräuberischen Arimaspen sich in die Haare. Da muß es zweifelhaft bleiben, ob die Worte, mit denen Mephisto sich zwischen die Sphinx setzt, ehrlich gemeint oder ein Anbiederungsversuch aus Unbehagen sind; jedenfalls erwidern die Sphinx freudlich: „Wir brauchen unsre Geistertöne und Ihr erwidert sie alsdann.“ Halten sie Mephisto für einen Menschen? Deshalb folgt die Frage nach Nam' und Art. Mephisto weiß, wenn er hier wie ehemals antworten würde: „Ich bin ein Teil von jener Kraft, die

stets das Böse will und stets das Gute schafft," so würde er wahrscheinlich unter Gelächter davongejagt. Deshalb drückt er sich vorsichtig aus, fragt nach globetrottenden Engländern und stellt sich mit dem Namen Old Iniquity vor, den er in den englischen Moralitäten führt. Derlei sagt den Sphinxen auch nichts Rechtes, und sie examinieren ihn weiter nach seinen Kenntnissen von der Sternenstunde. Das behagt Mephisto wieder nicht, er weicht aus und hält sich lieber an das Löwenfell der Sphinx und verlangt von ihnen Rätsel; er ist Humanist genug, um zu wissen, daß ihrer eine ja mit einem Rätsel die Ödipustragödie beginnen ließ. Aber die Nonchalance, statt eines Sphinxrätsels allenfalls mit Charaden vorlieb nehmen zu wollen, diskreditiert ihn völlig. Die Sphinxen haben ihn nun durchschaut; vor diesen Uralten ist er ja nur etwas Moralisches. Möge er über sich selbst nachdenken:

*Sprich nur dich selbst aus, wird schon Rätsel sein.
Versuch' einmal, dich innigst aufzulösen . . .*

Der Fromme braucht ihn als Plastron, um dagegen mit seinem Rapier zu stechen, der Böse als Kumpan, um Tolles zu vollführen, und Zeus amüsiert sich darüber, — sehr ähnlich, wie wir den Herrgott im Prolog noch kennen lernen werden, — doch wird dies mehr obenhin gesagt, wie es den überlegenen Sphinxen ansteht. Auch die Greife schnarren dazwischen, daß dieser Parvenu nicht in ihre aristokratische Gesellschaft gehört, so daß Mephisto zum Mittel des Blamierten greift und brutal wird. Doch legen sich die Sphinxen mild dazwischen; sie wissen, Mephisto mit seinem verschrumpften Pferdefuß wird vor ihren gesunden Tatzen schon selbst so viel Minderwertigkeit empfinden, daß sich die Begegnung allein lösen wird.

Die Sirenen, denen wir schon in der Fausthandlung begegneten, wollen zuvor auch Mephisto verführen. Wieder legen sich die Sphinxen ins Mittel, und Mephisto durchschaut die Verführerinnen. Wenn er aber sagt, daß ihr Gesang nicht zum Herzen dringe, so stellen die Sphinxen richtig, daß man unter seinem Herzen eher einen ledernen verschrumpften Beutel zu verstehen habe. —

Nach der kurzen Dazwischenkunft Fausts hat Mephisto noch ein paar Überraschungen durch die Stymphaliden und die Lernäische Schlange, die ihn verdrießlich und „wie verschüchtert“ machen; es ist nicht leicht für ihn, sich in der antiken Konkurrenz zurechtzufinden, doch dünken diese Schrecken die Sphinxen nicht der Rede wert, und als der nordische Teufel beim Herannahen der Lamien zum Wendehals

wird, tun sie ihm keinen weiteren Zwang zum Bleiben an. Er scheidet verbindlichst, und sie bleiben in Monumentalität zurück, Sonnen- und Sternentage zu regeln, zu der Völker Hochgericht, und vor allem Wandel der Zeit kein Gesicht zu verziehen. — Rätsel reichen nicht an sie heran, deshalb können sie solche dem Menschen zu raten geben, wie der Dichter des Faust, wenn ihn nicht doch zuweilen der Menschheit ganzer Jammer anpackte.

Gewiß, was Goethe hier alles aufbietet, ist breit ausgesponnen, aber wer darf es missen wollen? Zumal das Thema, wie schwer sich ein Teufel mit der Antike abfinden muß, nicht so abwegig für die Gesamthandlung ist, wenn der Teufelspartner vor der Antike keine Ehrfurcht hat. Die Rollen sind halt getauscht, und diese Saturnalien Mephistos gehen noch weiter:

Auf dem Wege zu den Lamien hebt sich plötzlich aus der Ebene ein Berg hervor, in einem später bei Homunkulus zu besprechenden Zusammenhang. Indem Mephisto den Boden wanken fühlt, faßt ihn eine Art Heimweh nach seinem Harz mit der granitenen Festigkeit des Ilsensteins und des Heinrichsteins und der Schnarcherklippen zwischen Schierke und Elend. Trotzdem zieht ihn der galante Lamiendor an, aber das Abenteuer, das er sich verspricht, verläuft durchaus nicht nach Wunsch. Wir wissen von der Hexenküche und der Mummenschanz, wie bereit er außerdienstlich zum Sponsieren ist, doch hier muß er tanzen, wenn die Luder pfeifen. Zwar das Mühmichen Empuse, die Einfüßige, — weil der zweite Fuß ein Eselsfuß ist, — drängt sich dazwischen und scheint es ehrlich zu meinen und ruft in ihm verwandtschaftliche Gefühle:

*Es ist ein altes Buch zu blättern,
Vom Harz bis Hellas alles Vettern.*

Daß sie jedoch ihm zur Feier auch ein Eselsköpfchen sich aufgesetzt hat, dünkt ihn eine verfehlte Huldigung. So wird er auch allemal, wo er eine der Lamien greifen will, gründlich vexiert. Daher schüttelt er sich: „Absurd ist's hier, absurd im Norden“. Wieder bringt ihn die Bewegung des Berges in die Irre, und Oreas' Zuruf, sich auf seinen Granitgipfel zu retten, vor dessen Unerschüttertheit die Vergänglichkeit der jüngeren Gebirge wie ein Märchen erscheint, nützt ihm nichts, weil es im Tal zu dunkel ist, um aufwärts zu finden. Auch die Leuchte des Homunkulus, der gerade seinen Weg kreuzt, paßt ihm nicht; denn dieser ist ihm jetzt zu philosophisch und soll auf eigene Hand irren. Beim Klet-

tern durch steile Felsentreppen und über Eichenwurzeln packt ihn von neuem die Sehnsucht nach Harz- und Schwefelduft:

*Hier, bei diesen Griechen,
Ist von Dergleichen kaum die Spur zu riechen;
Neugierig aber wär' ich, nachzuspüren,
Womit sie Höllenqual und Flamme schüren.*

Eine Eichennymphe, die Dryas, verweist ihm seine Abschweifungen; schon aber sieht er in der Höhle bei schwachem Licht ein dreifaches Ungeheuer hingekauert, — die Phorkyaden, — und nun muß er gestehen, daß der Schönheit Land denn doch etwas zu bieten hat, was mit Ruhm antik genannt werden darf:

*Die sind ja schlimmer als Alraune . . .
Wird man die urverworfenen Sünden
Im mindesten noch häßlich finden,
Wenn man dies Dreigetüm erblickt?*

Respektvoll nähert er sich, gewinnt ihre Gunst, wie des Aristophanes Treufreund die der Vögel, und sie nehmen es gnädig auf. Seine Verwunderung, daß sie kein Dichter preist und kein Meißel gestaltet, wo sie doch auf gleichem Sitze, wie Pracht und Kunst, zu thronen wert wären, weisen sie bescheiden zurück:

*Schweige still und gib uns kein Gelüsten!
Was hilf' es uns, und wenn wir's besser wüßten?
In Nacht geboren, Nächtllichem verwandt,
Beinah uns selbst, ganz allen unbekannt.*

Aber diese Verwandtschaft durch Nacht und Finsternis hat zur Zeit für ihn kein Interesse. Denn die Bescheidenheit dieser Wesen muß genutzt werden; Mephisto erinnert sich plötzlich seiner Aufgabe, daß er um Fausts Willen hier in der Antike ist; deshalb will er sich als Phorkyade ausstaffieren; das wäre das geeignete Kostüm, um für die lichte Helena als notwendiger Schatten zu wirken:

*Euch Dreien g'nügt ein Auge, g'nügt ein Zahn,
Da ging es auch wohl mythologisch an,
In Zwei die Wesenheit der Drei zu fassen,
Der Dritten Bildnis mir zu überlassen
Auf kurze Zeit.*

Nun, diesen mythologischen Kurzschluß machen die Drei nach kurzer Beratung nicht mit. Auge und Zahn können sie nicht hergeben, aber

sie geben ihm den Rat, sich mit einer Grimasse ins Profil zu stellen, um ihnen geschwisterlich vollkommen zu gleichen. Mephisto tut's, Faustens Worte von des Chaos wunderlichem Sohn übermütig parodierend:

*Da steh ich schon,
Des Chaos vielgeliebter Sohn!*

Er kommt sich zwar in der Weibertracht etwas hermaphroditisch vor, aber unter dem Entzücken der Phorkyaden, daß sie nun einen Bruder bekommen haben, scheidet er im Bewußtsein, daß er, wenn er sich inzwischen gut versteckt, im Teufelspfuhl die Teufel erschrecken dürfte. Jedenfalls ist er für das lästige Helenaabenteuer nun bestens vorbereitet.

d. Die Homunkulushandlung

Die Faust- und die Mephistopheleshandlung innerhalb der Klassischen Walpurgisnacht führen trotz vieler Umschweifungen zu Fortschritten des Gesamtdramas; die nun zu betrachtende Homunkulushandlung führt ganz von ihm ab, um es gleichwohl im Kontrast desto stärker zu spiegeln.

Homunkulus, seiner Unvollkommenheit als bloßes Geistwesen sich bewußt, will „entstehen“, d. h. nichts anderes, als ein kräftiges Beschließen, zu dem — ihm möglichen — höchsten Dasein immerfort zu streben. Als Feuerwesen ist er mit der Luft vertraut; soll er sich nun mit dem Element der Erde oder dem des Wassers verbinden, um sich zu vervollkommen? Was die Erde ihm in dieser Nacht offenbart, ist unerfreulich, doch das Wasser wird ihm erstrebenswert. So gliedert sich die Homunkulushandlung in zwei Abschnitte.

Die friedlose Erde

Auch hier holt Goethe weit aus. Da ist zunächst das Erdbeben mit der Entstehung des neuen Gebirges, von dem schon gelegentlich die Rede war. Bereits der Flußgott Peneios hatte das Herannahen unbehaglich gewittert. Nun spüren es auch die Sirenen, die, obzwar Meeresvögel, ihren Standort an den Oberlauf des Flusses verlegt hatten, um Faust zu verführen. Von der Stauung der Wasser beängstigt, flüchten sie zur Flußmündung nach dem Ägäischen Meere zurück. Seismos, das erderschütternde Beben, in der Tiefe brummend und polternd, holt zum letzten Stoße nach oben aus. Hin- und herschwankend, ändern die

Sphinxen doch ihre Stelle nicht und trotzen dem neuen wundersam sich erhebenden Gebäude. Seismos prahlt mit seinem Werk, hat er doch schon beim Titanenkampf Ossa auf Pelion getürmt und mit dem Doppelgipfel des Parnass Apollo die Stätte bereitet und selbst Jupitern den Sessel hoch hinaufgerückt. Die Sphinxen müssen bekennen, daß, wenn sie's nicht selbst hätten entstehen sehen, man das Werk mit seinem schon bebuschten Wald für uralte halten müßte. Die Greife stellen Goldadern fest, die die Ameisen ausklauben sollen. Diese machen sich eilig ans Geschäft, und die Habgier der Greife spornt obendrein.

Schon richtet sich neues Leben ein. Die Pygmäen ergreifen von der Landschaft Besitz, und die Daktylen, Däumlinge, als Kleinste gesellen sich zu den Kleinen.

Sofort aber mahnt der Pygmäen-Älteste, außer bequemem Sitz Eile zum Werke zu stellen. Noch ist es Friede, aber es gilt den Krieg vorzubereiten! Imsen und Daktylen sollen der Waffenschmiede Metall und Holz liefern.

Die Entwicklung überstürzt sich. Der Pygmäen-Generalissimus gibt Befehl, die uralte Feindschaft mit den Reiher und Kranichen bis zum Ende auszutragen und die Reiher mit ihrer Brut abzuschießen, „daß wir erscheinen in Helm und Schmuck“. Zwar sehen Imsen und Daktylen ein schlimmes Ende dieser Übereilung voraus. Aber das Blut der Reiher rötet schon den See, ihre Federn schmücken die Helme dieser Fettbauch-Krummbein-Schelme, — so nämlich werden die Pygmäen von den „Kranichen des Ibykus“ genannt, die in Erinnerung an Schiller die unausbleibliche Nemesis symbolisieren.

In wenigen Strichen eine gewaltige Apokalypse vom Vulkanismus der menschlichen Seele, in Anlehnung oder vielmehr in Herleitung aus dem Vulkanismus der terrestrischen Natur. — Der zeitgenössische Streit zwischen den Geologen Cuvier und Geoffroy St. Hilaire, die Entwicklung der Erdoberfläche aus vulkanischem oder neptunischem Prinzip, Feuer- oder Wasserwirkung, zu erklären, hat Goethe leidenschaftlich interessiert. Er selbst hat sich für das Neptunische entschieden, wahrscheinlich, weil ihm das Evolutionäre gemäßer geworden war, als das Revolutionäre. Dieses wissenschaftliche Erlebnis geht in die klassische Walpurgisnacht ein. —

Noch steht Homunkulus im Zweifel, ob er sich für Erde oder Wasser entscheiden soll. — Als er bei seinem Irren durch die Nacht Mephisto begegnet, vertraut er ihm seine Sorgen:

*Ich schwebe so von Stell' zu Stelle
Und möchte gern im besten Sinn entstehn,
Voll Ungeduld mein Glas entzwei zu schlagen;
Allein was ich bisher gesehn,
Hinein da möcht' ich mich nicht wagen.*

Er mißtraut also dem Revolutionären, ist aber zwei Philosophen auf der Spur, deren Diskussionsthema „Natur, Natur!“ ihn vermuten läßt: „Sie müssen doch das irdische Wesen kennen, und ich erfahre wohl am Ende, wohin ich mich am allerklügsten wende.“ Da aber Mephisto, wie gezeigt, andere Dinge im Kopf hat, so schiebt er ihn ab, nicht ohne einen Seitenhieb auf die Nähe der Philosophie zum Gespenstischen, und rät: „Willst du entstehn, entsteh auf eigne Hand.“ Nun, Homunkulus nimmt das nicht übel: „Ein guter Rat ist auch nicht zu verachten“; er ist gleich weit von Übereilung und von Versäumnis entfernt. Deswegen ist es an der Zeit, daß er Anaxagoras und Thales auffindet.

Von diesen beiden Vorsokratikern ist Thales eindeutig als Philosoph des Wassers bekannt, während Goethe den andern die Feuerphilosophie des Heraklit übernehmen und auch die von Anaxagoras selbst überlieferte These von meteorischen Einwirkungen ferner Himmelskörper auf die Erde vertreten läßt. Ferner mischt sich in beider Diskussion das geologische Problem mit dem des Unterschiedes unorganischer und organischer Natur, und es kommt schließlich auf das Problem des organischen Lebens hinaus: „Im Feuchten ist Lebendiges entstanden.“

Des Anaxagoras Hinweis, wie imponierend rasch das Feuer wirkt, macht auf den auf keinen Termin angewiesenen Evolutionär keinen Eindruck; auch das Neue, das gewaltsam geschaffen wurde, ist nur ein am Seil Führen geduldigen Volkes. Noch wendet Anaxagoras ein, daß auch der Vulkanismus Erdvolk zeitige, — Myrmidonen, d. h. wimmelnde Scharen, Pygmäen, Imsen, Däumerlinge. Und gerade jetzt bedürfen sie einer Führung! Da, wie gerufen, Homunkulus inzwischen hinzugetreten ist, lädt er diesen ein, sich von ihm als König dieser Geschöpfe krönen zu lassen; denn er erkennt an ihm, daß er nie Ehrgeiz gehabt hat und bei seinem einsiedlerisch-beschränkten Leben unbelastet ist. Homunkulus seinerseits erbittet vorsichtig Thales' Rat. Dieser braucht nur auf die gerade jetzt hereingebrochene Katastrophe, jene große Apokalypse der terrestrischen Leidenschaften, hinzuweisen und auf die fürchterliche Rache und die Auflösung des Pygmäenvolkes.

Auch Anaxagoras ist tief betroffen, wie wenig seine These leistet. Doch spielt er nach der Pause der Fassung seinen anderen Trumpf aus.

Da er die Unterirdischen nicht mehr loben kann, so wendet er sich nun an eine Gottheit, die als Hekate unterirdisch, als Diana irdisch und als Luna am Himmel waltet, daß sie ihre Macht ohne Zauber offenbare. Aber was nun geschieht, scheint auch ihm zu schnell erhört zu sein und die Ordnung der Natur zu zerstören: Ein furchtbarer Feuerfels fällt aus dem Mond, nähert sich der Erde mit Prasseln und Zischen, und beim Aufprallen auf den runden Berg reißt er ihn zu Zacken auf, erschlägt aber zugleich Freund wie Feind und macht dem Kampf der kriegerischen Leidenschaften ein Ende.

Anaxagoras kann nur noch daran denken, daß thessalische Hexen in frevelnd magischem Vertrauen Luna Verderblichstes abgefordert haben; er wirft sich aufs Angesicht, um in seinem Nichts zu vergehen: Thales registriert kopfschüttelnd seinen gelehrten Triumph: „Gestehen wir's, es sind verrückte Stunden!“ Und trotz allem steht Luna noch am alten Platze! Als immerhin Homunkulus sich durch das Alles beeindruckt fühlt, mahnt Thales ihn, es wie eine unfruchtbare Theorie zu nehmen und sich zu freuen, nicht als Pygmäenkönig in die Sache mit hineingezogen worden zu sein. So wird die Szene frei zur Möglichkeit des heitern Meeresfestes. —

Das Meeresfest

Als Goethe in Italien von den Eindrücken des Meeres überwältigt wurde, wußte er wohl noch nicht, wie vielfältig sie sich im „Faust“ gestalthaft niederschlagen würden. In die Klassische Walpurgisnacht geht der volle Zauber des Meeres frei von allen Beziehungen auf Faust ein, um Homunkulus Gelegenheit zum „Entstehen“ zu geben.

Die ganze antikisierende Szenenfolge bewegt sich in griechischer Kleinmythik. Alle Geister treiben hier ihr Wesen in der Nacht, denn sie ist dem menschlichen Unterbewußtsein vergleichbar, fernab von der olympischen Götterwelt, deren religiöser Sinn dem klaren Wachbewußtsein verbunden ist. Zu Goethes Zeit fingen die Mythologen an, sich auch in jene Welt einzuleben, als in eine religionsphilosophisch zu ergründende Urschicht, und Spätere, wie Bachofen und Erwin Rohde, haben die religiösen Uranschauungen erhellt, die Goethe in dichterischer Schau längst vorweggenommen hatte. — Während die erdverbundenen Kleingötter der ersten Hälfte dieses Spiels in zufälliger Verstreutheit auftreten, hat Goethe die Götterwelt des Meeres zu einem kultischen Festzug organisiert, in Gruppen, ähnlich dem Maskenzug der Mummen-schanz. Wie dieser mit einer Huldigung des großen Pan seinen Höhe-

punkt finden sollte, kommt es hier auf eine Huldigung der Venus Cypria, der schaumgeborenen Liebe, hinaus; zwar erscheint sie, in den Olymp erhoben, nicht selbst, aber als ihr Sinnbild wird Galatea Königin des Festes, in dem die lebenszeugenden Kräfte des Wassers verherrlicht werden. Es bleibt zu beachten, daß der Festzug der Wassergeister zunächst nur einem Elemente gilt, und daß die Bedeutung des Festes sich erst zum Schluß verallgemeinert. Auch hier, wie zuvor, sind die Beziehungen des Elements zur Kultur hineinverwoben und düstere Tragik im Gegensatz zu den chthonischen Bezügen der ersten Partie von Goethe so gemildert, wie der Charakter der Parzen und Furien in der Mummenschanz, um der kultischen Feststimmung willen.

In den Felsbuchten des Ägäischen Meeres haben sich die Sirenen nach der Flucht vor dem Seismos auf Klippen niedergelassen; auch sie sind des fragwürdigen Charakters entkleidet, den sie noch vor Faust und Mephistopheles bewiesen haben, und verkehren kollegial als Geister mit Geistern. Sie übernehmen die Rolle des Herolds in der Mummenschanz, wenschon sie heiterer gestimmte Sängerinnen sind als dieser. Sie beginnen mit einer Anrufung Lunas, die, des thessalischen Zaubers aus dem Vorhergehenden vergessend, das Fest erhellen soll.

Der Meergreis Nereus wohnt dem Festzug vom Ufer aus bei, um seine Kinder dieses eine Mal im Jahre wiederzusehen. Die nach dem Vater genannten Nereiden sind „derbe Frauen, gefällig wild“; ihre Schwestern, nach der Mutter Doris Doriden genannt, sind zärtlicher Art. Sie sind die Erscheinungsformen der Wellen. Ihr Rauschen versinnbildlichen die Muschelhörner blasenden Tritonen.

Den Vortrupp des Zuges bilden Nereiden und Tritonen; sie haben sich mit Schätzen aus den gescheiterten Schiffen geschmückt, die von den Sirenen in die Klippen verlockt waren. Alle Meergeister sind halb Fisch-, halb Menschenbildungen, die heute fühlen wollen, daß sie mehr als Fische sind. — Der Vortrupp verschwindet in der Richtung nach Samothrake, wo die Kabiren verehrt werden, um diese zum Feste abzuholen. Sie bringen sie, zurückkehrend, in der Schale der Riesenschildkröte Chelone; es sind strenge Gebilde:

*Klein von Gestalt,
Groß von Gewalt,
Der Scheiternden Retter,
Uralt verehrte Götter.*

Schelling hat zu Beginn seiner mythologischen Philosophie über „die Gottheiten von Samothrake“ gehandelt und gezeigt, daß sie in ihrer Vielheit eine Steigerung vom Tiefsten zum Höchsten bedeuten, so daß ihrer nur drei eigentliche Meergötter sind. Hierauf bezieht sich die literarische Eskapade Goethes über die kleine Zahl der Gottheiten, die beim Meerfest nur anwesend sein kann, so daß die fehlende obere Gruppe von den Meergeistern verspottet wird:

*Diese Unvergleichlichen
Wollen immer weiter,
Sehnsuchtsvolle Hungerleider
Nach dem Unerreichlichen.*

Der Spott gilt also sozusagen faustischen Wesen! Vielleicht wollte Goethe so etwas boshaft Schelling für dessen begeisterte Fehldeutungen des Faustischen danken, von denen später noch zu reden sein wird.

Nereiden und Tritonen sind auf ihre Aufgabe stolz; die Sirenen setzen den Ruhm der Helden des Altertums herab, selbst den der Argonauten, die Chiron kurz zuvor so laut gepriesen hatte; die Meer-geister feiern die Kabiren als die eigentlichen Voraussetzungen alles Gelingens, so daß diese überwältigt selbst mit einstimmen.

Der Hauptzug beginnt mit den Telchinen von Rhodus, auf Hippokampen, fabelhaften Meerpferden, und Meerdrachen, Neptunus' Dreizack handhabend. Sie sind Wassergötter und kunstvolle Schmiede zugleich und als solche Verfertiger des Dreizacks, den Neptun heute aus der Hand gegeben hat, um dies Fest nicht zu stören, wie in der Mummenschanz Klotho zur Feier des Tages die Schere im Futteral bleiben ließ. Sie auch sind die Errichter jenes Weltwunders, des Kolosses von Rhodos, der Riesenstatue des Sonnengottes Helios. Aus der von Luna beherrschten Nacht richtet sich ein Gedenken an den strahlenden Bruder. So brauchen die Telchinen sich den Stolz nicht schmälern zu lassen, daß sie als Erste Göttergewalt in würdiger Menschengestalt darstellten, auch nachdem der Koloß durch Erdbeben zerstört wurde.

Der Mond erscheint von Wölkchen umkreist, aber es sind die der Venus geweihten Tauben von Paphos, die Galatee vorausfliegen. Goethe nützt dieses Motiv zu einem Seitenhieb auf die Aufklärer, die dem wackeren Mann im stillen warmen Neste die Mythologie vergällen wollen.

Psyllen und Marsen sind eigentlich Schlangenbeschwörer und Zauberer, die zudem gegen den Südwind kämpfen, daß er das Wasser nicht

austrockne. Sie werden hier zu Hütern des Wagens der Venus Cypria, auf dem Galatea nun herangeführt wird. Sie sind ihr treu geblieben, trotz aller Kulturwandlungen im mittelmeeerischen Raum: trotz des Adlers der Römer, des geflügelten Löwen der Venezianer, des Kreuzes der Christen und des Mondes der Sarazenen.

Von den Sirenen angekündigt, bringen die Nereiden und Doriden Galatea das Bild ihrer Mutter heran:

*Ernst, den Göttern gleich zu schauen,
Würdiger Unsterblichkeit,
Doch wie holde Menschenfrauen
Lockender Anmutigkeit.*

Zuvor wenden sich die Doriden im Vorüberziehen an Nereus, um des Vaters Einverständnis zu erbitten, aus dem Schiffbruch gerettete Knaben zur Lust behalten zu dürfen. Er billigt ihren Wunsch:

*Hoch ist der Doppelgewinn zu schätzen:
Barmherzig sein und sich zugleich ergetzen . . .*

Freilich nicht er, sondern nur Zeus könnte gewähren, daß Wassergeister beständig lieben können. Aber die Jünglinge selbst sind es auch so zufrieden.

Endlich nähert sich Galatea auf dem Muschelwagen, von Delphinen gezogen, wie Goethe es in Italien auf den Bildern Raphaels und Caraccis gesehen hat. Nereus grüßt der Tochter entgegen; auch diese möchte glücklich verweilen, aber schon sind sie vorübergezogen, und Nereus faßt sich:

*Doch ein einziger Blick ergetzt,
Daß er das ganze Jahr ersetzt . . .*

Tiefe Weisheit des im Alter resignierenden Goethe, der gleichwohl weiß, daß auch nur karge Momente des Glückes alle Resignation aufwiegen:

*Auch noch so fern
Schimmert's hell und klar,
Immer nah und wahr.*

Es ist nicht zu leugnen, daß der Meergeisterzug bis hierher nicht so durchsichtig symbolisch wirkt und so plastisch gestaltet ist, wie der Festzug der Mummenschanz. Auch das Kabirenmotiv erscheint etwas abwegig, und die Allegorik wirkt bei der Länge der ganzen Walpurgisnachtszene allmählich ermüdend; nicht minder wird der Genuß des Naturzaubers durch die Alterssprache erschwert, die bereits im Exkurs

charakterisiert war. Die Verse sind obendrein als gesungen gemeint; es handelt sich um eine große Kantate im Stil des Spätrokoko. Aber sie wird doch wieder durch die noch zu betrachtenden Dialoge der Homunkulushandlung unterbrochen. Wir wollen wegen der vielen Perlen, die in diesem scheinbaren Muschelhaufen ins Auge fallen, hier jedenfalls nicht von einem bloßen Zerreden des Dramas durch den alten Dichter sprechen. Noch einmal sei der Zuversicht Ausdruck gegeben, daß hier, wie im ganzen Zweiten Teile, sich der alte Goethe keineswegs im Unklaren darüber war, warum er dies und jenes Motiv so, und so gerade hier verwendet hat, und daß noch manches Licht sich ergeben wird, aus welchen symbolischen Hintergründen, vor allem in Hinblick auf die zentrale Stellung Fausts, beziehungsweise im Kontrast zum Faustischen, dieser Festzug seine Bewegung erhielt. Goethe hat am 21. Februar 1831 zu Eckermann sich selbst geäußert, daß er unter der andrängenden Fülle der Motive, die die klassische Mythologie bietet, sorgfältig ausgewählt habe.

Zurück zur eigentlichen Homunkulushandlung. — Thales führt nach seinem Triumph über Anaxagoras den Homunkulus ans Meeresufer zum alten Nereus, einem harten Kopf und widerwärtigen Sauerkopf, der jedoch manchem wohlgetan hat und wegen seines Prophetenblicks Respekt verdient. Er empfängt sie bärbeißig; seine Erfahrungen mit den Menschen gleichen denen Mephistos im Prolog:

*Gebilde, strebsam, Götter zu erreichen,
Und doch verdammt, sich immer selbst zu gleichen.*

Ganz besonders ärgert ihn, daß er Homunkulus einen Rat geben soll:

*Was Rat! Hat Rat bei Menschen je gegolten?
Ein kluges Wort erstarrt im harten Ohr.
Sooft auch Tat sich grimmig selbst gescholten,
Bleibt doch das Volk selbstwillig wie zuvor.*

Hat er doch Paris vergeblich die Zerstörung Trojas als Folge seines Helenaraubs vorausgesagt, hat er doch vergeblich Ulyssen all seine Irrfahrten ersparen wollen.

Thales redet gut zu:

*Dem weisen Mann gibt solch Betragen Qual;
Der Gute doch versucht es noch einmal.*

Allein Nereus will sich seine Stimmung nicht verderben lassen, denn er hat das Wiedersehn mit der Tochter Galatee im Kopf; also verweist

er die Störer auf den Wundermann Proteus, und diese machen sich nicht ohne Bedenken des Thales auf den Weg. Proteus ist nämlich ein stets und plötzlich sich Verwandelnder, der dem, der ihn beim Wort nehmen will, unter der Hand entschlüpft. Ihm gegenüber bleibt Thales ein Begrenzter, erfolgreich, doch Spezialist. — Thales, Nereus, Proteus, — drei Greise auf dem Trockenen, die von dem greisen Dichter launig gegen die jugendliche Vitalität der Wassergeister kontrastiert werden. —

Inzwischen sehen diese die Kabirengruppe; Homunkulus macht sich lustig, daß sich die Weisen über solche „Ungestalten“ die Köpfe zerbrechen; doch hält Thales das gerade für charakteristisch. Da mischt sich bereits Proteus selbst ins Gespräch:

*So etwas freut mich alten Fabler;
Je wunderlicher, desto respektabler . . .*

In Proteus hat Goethe sich selbst zum besten. Wir werden später sehen, wie er allemal, wenn ihn seine Interviewer auf Faust festlegen wollten, sie mystifiziert; so scheint es hier, als ob besonders es die Wunderlichkeit seiner Allegoristik im Zweiten Teil ist, die er als desto respektabler anempfiehlt: das Inkommensurable, womit er das Publikum seiner Satire neckt. So neckt auch der alte Proteus mit Bauchrednerkünsten, bald nah, bald fern, bis Thales dem Homunkulus rät, seine Flamme leuchten zu lassen:

*Er ist ganz nah. Nun leuchte frisch!
Er ist neugierig wie ein Fisch;
Und wo er auch gestaltet stockt,
Durch Flammen wird er hergelockt . . .*

Just so war Goethe bis in sein hohes Alter vor den Erscheinungen des Tages neugierig wie ein Fisch und schloß sich gern in vielen Gestalten ab und wurde stets durch eine Flamme gelockt.

Sofort ist auch beim Aufleuchten der Flamme Proteus, als Riesenschildkröte, zum Erstaunen bereit. Thales aber neckt nun seinerseits, indem er Homunkulus verhüllt und ihn nur freigeben will, wenn Proteus richtig sich als Mensch zeige. — Da läßt sich dieser zu „edler Gestalt“ herbei.

Thales gibt sein Gutachten über Homunkulus ab, wie ein alter Pädagoge einen Schüler an einen alten Kollegen weitergibt:

*Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,
Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften . . .*

Gut gelaunt und wohlwollend finden sich beide alten Käuze zusammen: dieser wahre Jungfrausohn und Hermaphrodit muß erlöst werden, und das Meer, das in sich ein ganzes Stufenreich von Geschöpfen birgt, die auf immer höheres Vollbringen hinweisen, wird das Seinige tun. Homunkulus beginnt bereits in der grunelnden Luft sich zu behagen. Alle Drei, der Anfänger, der Spezialist und der Universalist, wollen auf die Landzunge, von der man am bequemsten den Zug betrachten kann: „Dreifach merkwürd'ger Geisterschritt“.

Gerade ziehen die Telchinen vorbei; Proteus bespöttelt ihr Prahlen, da es Erdentreiben verrate. Daher will er Homunkulus ins ewige Gewässer tragen und verwandelt sich in einen Delphin, von dessen Rücken aus er sich dem Ozean vermählen soll. Thales unterstützt das: Die Stufenleiter der tausend und abertausend Formen der Lebewesen des Meeres werden ihn ewige Normen lehren: „Und bis zum Menschen hast du Zeit.“ Ja, Proteus fügt hinzu, daß es noch anderes gibt, als die fragwürdige Menschlichkeit:

*Nur strebe nicht nach höhern Orden:
Denn bist du erst ein Mensch geworden,
Dann ist es völlig aus mit dir.*

Lessings Just sagt: „Ich bin ein Mensch“. Tellheim erwidert: „Da bist du was Rechts“. Auch Goethe wußte das; deshalb läßt er Faust so häufig im Namen der Menschheit sprechen. Wenn aber sein Thales die Menschenverachtung des Proteus doch einschränken will, erhält er von diesem eine freundschaftliche Abfuhr, wie das unter so netten alten Herrn Brauch sein mag.

Als nun Galatee erscheint und Nereus die kurze Freude des Wiedersehens überwindet, verzückt sich Thales noch einmal im Preise seines Lieblingselementes:

Alles ist aus dem Wasser entsprungen!!

Und seinem Hymnus auf den Ozean: „Du bist's, der das frischeste Leben enthält . . .“ antwortet als Echo der Chorus sämtlicher Kreise: „Du bist's, dem das frischeste Leben entquellt.“

Als bald schwingt sich Homunkulus, von Proteus nochmals angespornt, dem Muschelwagen der Galatee entgegen und läßt sein Glas an ihm zerschellen, auf daß Feuer und Wasser sich vermählen:

*Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süße,
Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt.*

Nur Thales, der Mensch, kann praktisch das nicht fassen, was er theoretisch verkündet hat. Wenn der Spezialist stets an Proteus etwas auszusetzen wußte, so erscheint ihm nun Homunkulus von diesem verführt:

*Es sind die Symptome des herrischen Sehns,
Mir ahnet das Ächzen beängsteten Dröhnens;
Er wird sich zerschellen am glänzenden Thron . . .*

Der am Ufer Zurückbleibende ähnelt den guten Freunden im Gedichte „Seefahrt“, die in Jammer und Vorwürfe ausbrechen, wenn die Fahrt sich anders gestaltet, als sie es erwarteten.

Aber schon flammt es, nun blitzt es, ergießet sich schon, Thales' Bedenken werden von der Natur widerlegt: im feurigen Wunder leuchten die Wellen auf, wie Goethe das Meerleuchten im Süden entzückt hatte, — jubelnd künden es die Sirenen:

*So leuchtet's und schwanket und hellet hinan:
Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
Und rings ist alles vom Feuer umronnen;
So herrsche denn Eros, der alles begonnen!*

Ja, es ist Eros, der das seltene Abenteuer der Vermählung des Feuers mit dem Wasser schafft, aus der organisches Urleben entsteht.

Der Chor „All Alle“ erweitert die Sicht auf die geschwisterlichen Elemente Luft und Erde:

*Hoch gefeiert seid allhier,
Element' ihr alle vier!*

Mit diesem Fortissimo maestoso schließt die Homunkulushandlung mitsamt der ganzen Klassischen Walpurgisnacht. Um dieses Finales allein willen lohnt sich's, die Längen der dichterischen Entwicklung in Kauf zu nehmen.

Eros, der alles begonnen! Es bedarf des Liebesopfers für den Feuergeist, sich in seinen Gegensatz aufzulösen, um sich zur Ganzheit zu vollenden:

*Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben ist Genuß . . .*

sagt Goethe an anderer Stelle.

Noch einmal: In dem seiner Grenzen bewußten, weisen Rates bedürftigen Homunkulus symbolisiert Goethe die positive Möglichkeit kräftigsten Beschließens, zum höchsten Dasein immerfort zu streben, und im Nichts der Selbstaufgebung das All zu finden. — Freilich, wer Faust als einen des Strebens nach Vollendung Fähigen sieht, wird geneigt sein, die These von der Schöpfung des Homunkulus durch Mephistopheles zu bevorzugen und des Thales Fehldiagnose als wirkliche Symptome herrischen Strebens für Homunkulus herauszuinterpretieren.

Aber wir dürfen uns von dem blinkenden Faustwort: „zum höchsten Dasein immerfort zu streben“ nicht zu rasch verführen lassen. Homunkulus hatte den Begriff des höchsten Daseins kurz nach seiner Geburt schon viel weniger anspruchsvoll gefaßt:

*Gold, Ehre, Ruhm, Gesundheit, langes Leben
Und Wissenschaft und Tugend, — auch vielleicht.*

Bei dieser zurückhaltenden Aufzählung erinnern wir uns einer anderen Aufzählung von Dingen, die das Leben lebenswert machen, aus dem Munde Fausts, — ex negativo, insofern, als Faust sie verflucht hatte, um Teufelsbündler zu werden. Wenn Homunkulus nun selbst sogar so bescheidene Ideale preisgibt, um sein Feuer erst einmal im Wasser aufzulösen, und Geist an Natur anzuschließen, so wird uns die Lehre, die Goethe durch das Menschlein dem Faustischen entgegenstellt, vielleicht nicht als ein Streben zum höchsten Dasein, sondern zu dem jeweiligen und darum erfüllbaren Sinn des Daseins erscheinen dürfen: „Heitrer Sinn und reine Zwecke, nun man kommt wohl eine Strecke“. So löst sich menschlich der Goethesche Mythos: „... bis zum Menschen hast du Zeit.“

Von diesem durch und durch positiven Homunkulussymbol gestärkt, können wir uns dem heiklen Thema des anderen Feuergeistes wieder zuwenden und die Fortsetzung der Abenteuerserie Faustens erleben.

4. Helena in Hellas

a. Der Übergang vom zweiten zum dritten Akt

Zwischen dem Schnitt in der Walpurgisnacht, da Manto Faust in den dunklen Gang nach der Unterwelt zu Proserpina drängt, und dem Beginn des dritten Aktes bleibt eine Handlung verdeckt, die Goethe dem Leser selbst zu „supplieren“ überläßt. Er hat allerlei experimentiert, um den Übergang auszuarbeiten, schließlich jedoch darauf verzichtet, weil das Bild des kommenden Helenaaktes genügend Aufschlüsse gibt, daß wir den Zusammenhang aus eigener Phantasie herstellen.

Faust sollte in dem unterirdischen Gange unter anderm auch der Gorgo, dem Medusenhaupt, begegnen, von dem schon Mephisto auf dem Blocksberg gefabelt hatte, und Manto sollte, vor dem gefährlichen Anblick schützend, Faust verhüllen.

Daß Proserpinas Gemütszustand Fausts Abenteuerlichkeit hätte begünstigen sollen, ist wahrscheinlich, in dem Sinne, daß sie in dem Monodram, das in den „Triumph der Empfindsamkeit“ eingeschoben ist, die Verzweiflung und den Widerwillen gegen ihre unfreiwillige Herrschaft als Hadeskönigin dokumentiert.

Im Hades selbst sollte Faust in einer großen Rede die Herrscherin zur Freigabe Helenas bewegen, so hinreißend, daß diese Tränen der Rührung vergießt. In der Tat, das Thema „Faust in eigener Sache plädierend“, wäre ein lohnender dichterischer Vorwurf gewesen. Hier wäre einmal wieder faustische, selbstberauschende Pathetik zu voller Entfaltung gekommen. Vielleicht hätte er seine Liebestollheit mit der Idee der Vermählung der griechischen und der nordischen Seele mit voller Zustimmung seiner selbst motiviert oder mit der Notwendigkeit, daß er erst der Idee der Schönheit begegnen müßte, um zu menschenbeglückender Tat zu reifen. Vielleicht hätte aber auch Faust selbst sich zum mephistophelischen Dialektiker ausgewachsen; denn wessen ist der Mensch nicht fähig, der etwas erreichen will? Wenigstens erinnert in Aristophanes' „Vögeln“ entfernt die Verhandlung des Treufreund mit dem „Papagei“ als Torhüter des „Schuhu“ an die Mantoszene. Vor allem, wenn Treufreund den Vögeln den Plan zu seinem Wolkenkuckucksheim entwickelt, wischen sich die Hörer gerührt die Augen. Hier wäre eine Parallele zu den Tränen der Proserpina. Auch die spätere Dämonisierung der Götter durch Treufreund wäre nichts Abwegiges. Freilich, Faust wird in der Unterwelt nicht plötzlich so diabolisch humorvoll geworden sein, wie er es auf der Oberwelt nicht vermochte.

Genug, der dritte Akt beweist, daß Proserpina Helena freigegeben hat, wie ehemals die Eurydike dem Orpheus, nur daß sie Faust nicht die Bedingung auferlegt hat, die Frau herauszuführen, ohne sich umzusehen; das hätte Faust noch weniger fertiggebracht, als Orpheus. — Vielmehr erscheint Helena auf der Oberwelt, als reale Person in ihrer alten irdischen Heimat Sparta, und Faust muß nach allen Regeln der Menschlichkeit und Allzumenschlichkeit um sie werben.

Nichts ist abwegiger, als Motive der Klassischen Walpurgisnacht, die nicht mit der Fausthandlung unmittelbar zusammenhängen, für die Zwischenhandlung einzuspannen. So suchen viele, die in Homunkulus

nicht gerade ein reines Teufelsprodukt sehen, in dessen Schicksal ein Hilfsmotiv für Fausts Suchen nach Helena, und betrachten das Zerschellen am Wagen der Galatee als ein selbstloses Opfer des Kleinen, auf Grund dessen nun Helena als eine zweite schaumgeborene Venus aus dem Meere aufsteigt, um im dritten Akt auf der Erde wesen zu dürfen. Um eines solch abstrusen Zusammenhangs willen hätte Goethe nicht Faust mit Manto zu Proserpina in den Hades zu schicken brauchen. —

Helena wurde zuerst von den Müttern freigegeben, ein zweites Mai von Proserpina. Proserpina ist ein anschaulicheres Motiv, als es die abstrakteren Mütter waren. Wir haben daraus zu entnehmen, daß wir im dritten Akt einer entschiedeneren Realistik im Gegenständlichen begegnen werden, als der Welt des schönen Scheines im ersten Akte.

b. Helena in Sparta

Zu Beginn tritt Helena vor dem Palaste des Menelas zu Sparta auf, gefolgt von dem Chor gefangener Trojanerinnen, unter Führung der Panthalis, ganz im Sinne der antiken Dramatik.

Schwer wuchtet die Sprache einher, wetteifernd mit der antiken Tragödie, und gleich ihr im Langmaß des jambisch-anapästischen Zwölfsilblers, des Trimeters, gebändigt, zu dem der Chor mit kurzen wechselnden Versmaßen ein Gegengewicht herstellt.

Sie selbst weiß nichts von ihren „Antezedenzen“, ein Wort, mit dem Goethe ihr magisches Erscheinen am Kaiserhofe meinte, — aber auch nichts davon, daß sie jetzt aus dem Hades als reale Person ins geschichtliche Hellas zurückgekehrt ist. Sie kommt unmittelbar vom Brande Trojas als die von ihrem Gatten Menelaos, — Goethe sagt Menelas, — Wiedergewonnene und Heimgeführte.

„Bewundert viel und viel gescholten“ nennt sie sich, als eine reife Frau, die weiß, wie es um sie bestellt ist. Sie kommt vom Strande, zu dem sie Poseidons Gunst und der Südwind getragen haben, noch immer trunken von des Gewoges regsamem Geschaukel. Sie kommt zunächst allein, da ihr Gatte noch am Strande mit seinen Kriegern die Rückkehr feiert. Sie grüßt das väterliche Haus, wo sie mit Klytämnestra und den Dioskuren als Kind gespielt hat, und das Tor, durch das ihr Menelas als Bräutigam entgegenkam, den sie unter vielen Freiern erwählt hatte. Durch dies Tor will sie eintreten, ein Eilgebot des Königs

treu zu erfüllen, wie's der Gattin ziemt. Hinter ihr bleibe alles, was seit ihrem Raub durch Paris verhängnisvoll sie umstürmte; vieles ist seitdem geschehen,

*was die Menschen weit und breit
So gern erzählen, aber der nicht gerne hört,
Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann.*

Solche erhabene Haltung ist dem Mädchenchor zu ernst. Sie wünschen, daß der Ruhm der Schönheit der herrlichen Frau eine selbstbewußte Haltung gebe. Aber Helena selbst steht vor einer rätselhaften Zukunft: „Komm' ich als Gattin? Komm' ich eine Königin? Komm' ich ein Opfer . . .?“ Zuviel hat sie vor dem Gatten und allen Griechen zu verantworten:

*Erobert bin ich, ob gefangen, weiß ich nicht!
Denn Ruf und Schicksal bestimmen fürwahr die Unsterblichen
Zweideutig mir, der Schöngestalt bedenkliche Begleiter . . .*

Zweideutig war schon die Haltung des Gatten auf der Herfahrt; zweideutig ist auch der Befehl, voranzugehen und die Mägde samt der alten Schaffnerin zu mustern und die Schätze des Fürstenhauses, deren Pracht zu sehen die Chormädchen bereits lüstern sind. Vor allem beunruhigt sie des Gatten ferneres Herrenwort: hat er sie doch bis in alle Einzelheiten angewiesen, ein Opfer vorzubereiten, aber nichts lebendigen Atems genannt, das er den Olympiern schlachten will. Soll sie selbst dieses Opfer werden? Dennoch will sie den Bedenken nicht Raum geben, zumal schon manches Blutopfer durch Feindes oder Gottes Zwischenkunft gehindert wurde. Diese bei aller Würde sanguinische Haltung unterstützen die noch sanguinischeren Mädchen, glücklich, dem Brande Trojas entronnen zu sein. Jedenfalls will sich die einst so sorglos lebensfreudige Königin zur Pflicht zwingen und die Mutlosigkeit überwinden. Sanguinisch bis zur Leichtfertigkeit spricht der Chor vom Glücke der Herrin, bereit, es zu teilen. Es ist für die Mädchen durch die bloße Tatsache der Heimkehr erwiesen.

Da sieht Panthalis die Herrin mit allen Zeichen zorniger Überraschtheit wieder aus dem Hause zurücktreten. Diese hat im Inneren ein stygisches Ungeheuer gesehen, dem sie gewichen ist, wenschon der Tochter Zeus' nicht gemeine Furcht ziemt und flüchtig leise Schreckenshand sie nicht berührt. Es ist die Phorkyas, als die Mephisto sich maskiert hat, und die dann selbst ins Freie tritt, während Helena die Verwundung ihres Schönheitssinnes durch soviel unnennbare Häßlichkeit den Mädchen mit furchtbar erschütternder Beredsamkeit schildert.

In einem langen Chorlied suchen die Mädchen ihres Entsetzens Herr zu werden, glaubten sie doch trotz ihrer Jugend im Kampfgeschrei und dem Brande ihrer Stadt das Unüberbietbare an Grauen erlebt zu haben. Das alles erscheint ihnen vor dieser handgreiflichen Wirklichkeit nur wie ein Traum. Aus dem Piano erster Benommenheit entwickelt sich bei diesen Leichtbeweglichen rasch ein Crescendo. Sie erkennen eine Phorkyade, sie empören sich über die Unverschämtheit des Scheusals, sich neben die Schönheit zu stellen und Phöbus Kennerblick nicht zu scheuen, und wenn sie schon zu dem unsäglichen Augenschmerz gezwungen sind, vergelten sie's mit Fluch und Verwünschung.

Das ist willkommenes Zeichen für Mephisto-Phorkyas zum Einsatz, und der nordische Teufel handhabt den Trimeter ganz virtuos! Scheinbar gemäßigt klingt zunächst die Sentenz vom alten Haß zwischen Scham und Schönheit und der Vergleich mit den Kranichen, deren Gekrächz den stillen Wanderer kalt läßt. Dann bricht's los: ein tolles, echt antikisches Geschimpf auf die hergelaufene, kriegserzeugte, männerlustige und was nicht sonst noch junge Brut, die die Würde der Schaffnerin des Königshauses anzutasten wagt. Helena legt sich ins Mittel: „Wer gegenwerts der Frau die Dienerinnen schilt, der Gebieterin Hausrecht tastet er vermessen an“; sie verteidigt die Schicksalsgenossinnen, die ihr ans Herz gewachsen sind: „Nicht, was der Knecht sei, fragt der Herr, nur wie er dient“. Sie gebietet Phorkyas Schweigen; will sie zwar ihr Wirken als Schaffnerin in ihrer Abwesenheit nicht verkleinern, jetzt verlangt sie ihr Herrenrecht. Nur mürrisch scheint sich die Alte zu fügen, um noch einmal über die Mädchen loszutoben, die neben dem „Schwan“ der Schönheit Helenas nur schlecht befitticht schnatterhafte Gänse sind. Noch mischt sich Panthalis erwidern ein; einzelne der Choretiden treten aus dem Chor heraus. Eine antike Stichomythie, eine erregte Wechselrede in Einzelsätzen, entwickelt sich hier als Schmähung und Gegenschmähung, bis Helena, nicht zürnend, aber trauernd, des Wechselstreites Ungestüm verbietet, nicht nur um der Vergeblichkeit des Scheltens willen, sondern weil in diesem sittenlosen Zorn unselger Bilder Schreckgestalten hergebannt werden,

*Die mich umdrängen, daß ich selbst zum Orkus mich
Gerissen fühle, vaterländischer Flur zum Trutz . . .*

Hier also ist klar, daß Helena sich selbst als real empfindet und der Tatsache, daß sie aus dem Hades auf die Erde entlassen ist, sich nicht bewußt ist. Goethesches Clair-obscur in dieser Phantasmagorie wird zum realistisch-psychologischen Motiv innerer Unsicherheit Helenas.

Ihre Haltung ändernd, wendet sie sich Hilfe suchend an Phorkyas, als die Älteste, bittend um ein verständig Wort. Doch diese treibt sie unerbittlich tiefer in ihren Zustand hinein, indem sie ihr als eine rationalistische Psychologin Weltfremdheit vor lauter bloßen Liebesabenteuern vorwirft. Die Abenteurer aber führt sie nun in einem wahren Leporelloregister aus. Nachdem Helena das erste: „Schon Theseus haschte früh dich . . .“ hypnotisiert bestätigt, rollt das Scheusal, von ihr akkompagniert, ihre weitere Vergangenheit auf; er macht nicht Halt vor ihrer Gedoppeltheit in Ilios und Ägypten zugleich und vor ihrem Liebestraum mit dem dem Hades nochmals entstiegenden Achill, so daß sie völlig entwurzelt aus ihrer bisherigen Würde zusammenbricht:

*Ich, als Idol, ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.*

So ist ein erstes Teilziel mephistophelischer Strategie erreicht. Zu Gretchens Zeiten hätte er wohl gesagt: „Durch allerlei Brimborium das Püppchen geknet' und zugericht', wie's lehrt manche welsche Geschichte . . .“ — Angesichts solcher fürchterlichen psychologischen Experimente kann man auch hier nicht mehr davon reden, daß Faust in Helena der Idee der in sich selber seligen Schönheit begegnen wird, sondern daß es sich bei der Frau um die höchst realen Begleiter der Schöngestalt, um Ruf und Schicksal, handelt, die dieser königlichen Adeptin der Liebe von Anfang an bewußt sind.

Mit voller Kraft antik-tragischer Chorlyrik gestaltet Goethe die Vorwürfe der Mädchen über die Brutalität der Phorkyas gegen die Herrin, der tröstlichere Töne nottäten. Und wirklich, als Helena sich erholt hat und wieder in der Mitte steht, wird mit bewährtem Registerwechsel Phorkyas honigmild: „Schelten sie mich auch für häßlich, kenn' ich doch das Schöne wohl“. Heuchlerisch ergeben ist er ihres Befehls gewärtig, der auf nichts anderes gehen kann, als auf das Opfer, für das alle Vorbereitungen natürlich schon von ihm getroffen sind.

Es bleibt die Frage nach dem Opfertier zu stellen, die Helena nicht beantworten kann. Phorkyas-Mephisto jedoch weiß, ihr, je mehr sie jammert, desto brutaler furchtbar gewiß zu machen, daß sie selbst es ist, die unter dem Beile fallen soll. Helena steht ratlos: „Gräßlich, doch geahnt, ich Arme.“ Den Mädchen aber verheißt er, während die Königin einen edlen Tod sterben werde, daß sie am Dachbalken aufgehängt der Reihe nach wie die Drosseln zappeln werden. Helena und

Chor stehen „erstaunt und erschreckt in bedeutender, wohl vorbereiteter Gruppe“. Mephisto stößt nach, die Mädchen wieder Gespenster scheltend, die gleichwohl der Todesangst wie die Menschen zu erliegen haben.

In finsterem Triumph klatscht er in die Hände; darauf erscheinen an der Pforte ver mummt Zwerggestalten, welche die ausgesprochenen Befehle alsobald mit Behendigkeit ausführen, und diese Befehle geben ihm Gelegenheit, die kommenden blutigen Einzelheiten eindringlich auszumalen.

Nur Panthalis ermannt sich, Wohlwollen heischend, diese Ururälteste gemäß ihrer Weisheit noch um einen Ausweg zu fragen. Phorkyas läßt sich, immer noch mürrisch, herbei, aus rascher Entschlossenheit der Königin eine Hoffnung herzuleiten. Stürmisch begrüßen das die Mädchen, Helena ist gehaltener: „Schmerz empfind ich, keine Angst . . .“ — Immerhin würde auch sie Rettung dankbar anerkennen. Die Ungeduld des Chores kennt schon wieder keine Grenzen, aber wer auf Mephisto hofft, muß sich Geduldproben gefallen lassen. So beginnt er weitschweifig mit der Sentenz, daß, wer allzu leicht die Heimat verläßt, sich nicht wundern darf, wenn er bei der Heimkehr vieles verändert findet. Jetzt wird Helena selbst ungeduldig, den Vorwurf darin fühlend. Mephisto wühlt unbeirrt weiter; als er von Menelas' Aushäusigkeit auf Raubfahrten und vor Ilios redet, erreicht er erneuten Protest. Umso leichter kann er dann überspringen. Die Wirkung seines neuen Themas ist bis ins Letzte wohl vorbereitet. Er spricht von einem kühnen Geschlecht aus cimmerischem Norden, das sich hinter Sparta nordwärts hinter dem Taygetos am obersten Lauf des Eurotas niedergelassen hat und von unersteiglich hoher Burg aus Land und Leute brandschatzt.

Hier läßt der Poet, den keine Zeit bindet, mit der Antike die mittelalterliche Tatsache verfließen, daß im letzten Kreuzzuge nach Gründung des Reiches Konstantinopel der Peloponnes unter deutsche und venezianische Lehensbarone aufgeteilt war und bei Sparta die Burg Mistra erbaut wurde. Zwei Jahrtausende werden von Mephisto in großzügiger Geschichtsklitterung auf zwanzig Jahre reduziert, innerhalb deren die Barbaren im Reiche des Menelas sich heimisch gemacht haben konnten.

Nach erstem Erstaunen fragt Helena, ob es sich um einen Staat oder eine Räuberhorde bei den Fremden handele. Die Antwort lautet: „Einer ist der Herr“; damit verbindet sich die Anerkennung, als dieser Eine auch den Königspalast heimgesucht, daß er, obwohl er alles nehmen konnte, sich mit wenigem begnügt habe.

Dieser Herr also ist — Faust. Ganz flüchtig leuchtet die Erinnerung an den Anfang auf: was er von Phorkyas, ehemals Mephisto, verlangt hatte, gilt auch hier: „Freigeschenke nannt er's, nicht Tribut . . .“ Er hatte ja auch mit Mephisto einen freien Pakt verlangt, — nur zu gegenseitiger Beschenkung. — —

Schon interessiert sich Helena für den Fremden näher, und es ist gewiß Vorrecht der schönen Frau, zu allererst zu fragen: „Wie sieht er aus?“ Nun, Phorkyas weiß ihn herauszustreichen; er ist nicht barbarischer, als schlimmere Beispiele der Griechen vor Ilion zeigten; er ist durchaus vertrauenswürdig, und seine Burg, mit Hingabe als gotisch ausgemalt, läßt alles zyklopische Mauerwerk archaischer Baukunst hinter sich.

Wenn nun die Verwunderung des Chors, dem wachsenden Interesse der Herrin folgend, unter den fremdartigen Merkmalen, die Phorkyas aufzählt, beim Worte „Wappen“ zur Frage wird, so verbreitet sich Mephisto hierüber, lehrhaft an Bekanntes anknüpfend, um über die Säle, in denen solche Wappen aufgehängt sind, zum Thema Tanzen zu gelangen. Sofort sind auch die Gedanken der Mädchen schon bei den Tänzern, für die Mephisto lockende Worte bereit hat, nicht ohne wenig zartfühlenden Vergleich mit Paris, so daß Helena auf Abschluß drängt. Aber Wichtigeres steht jetzt auf dem Spiel. Phorkyas schiebt das letzte Wort auf die Bedrängte zurück, um ihr für ihr Ja zu versprechen, sie sofort in die Burg zu retten.

Der Chor bestürmt sie, doch noch einmal sucht die Herrin zu widerstehen und weist die Möglichkeit, daß Menelas so grausam sein könnte, zurück. Indessen, Phorkyas hat das Gegenargument von jener eifersüchtigen Rache des Menelas gegen Deiphobus; wir hören, daß Helena noch als Witwe des Paris ein furchtbares Abenteuer mit diesem hatte. So wird ihre letzte Gegenwehr von der unerbittlichen Sentenz zerstört:

*Untheilbar ist die Schönheit; der sie ganz besaß,
Zerstört sie lieber, fluchend jedem Teilbesitz.*

Trompeten in der Ferne. Der Chor fährt zusammen. Nochmals Phorkyas' Warnung vor der Eifersucht des Menelas, übertrumpft durch die Bereitschaft, den König mit Rechenschaft willkommen zu heißen. Nochmals Drängen des Chores und Zurückgedrängtwerden in Hoffnungslosigkeit: Pause des Nichts!

In dieser Pause entscheidet Helena ihr Schicksal. Sie fühlt klar, daß Phorkyas ein Widerdämon ist, und fürchtet, Gutes wandle sie zum Bösen um. Gleichwohl sieht sie in ihren Verheißungen doch Möglich-

keiten, dem Ende zu entgehen, das ihr nach allem unvermeidlich erscheint. Hatte sie früher das Schlimmste im Martyrium der Pflichterfüllung gefaßt erleiden wollen, Mephistos Verlockungen haben den Lebenswillen erneut emporgetragen, so stark, daß sie ihr Unlustgefühl überwindet. So will sie vor allem ihm zur Burg folgen. Ob der Schönheit daraus vielleicht ein Glück erblühen werde, kann sie nicht sagen; jedenfalls kann es nicht schlimmer kommen, als wenn sie bei Menelas bliebe:

*Vor allem aber folgen will ich dir zur Burg;
Das andre weiß ich; was die Königin dabei
In tiefem Busen geheimnisvoll verbergen mag,
Sei jedem unzugänglich. Alte! geh voran.*

In königlicher Haltung schreitet sie zu ihrem letzten Abenteuer, die Abenteuerin dem Abenteuerer entgegen, — die grande dame dem grandseigneur. Indem sie ihrem sanguinischen Temperament nachgibt, beginnt ihre Tragödie: auch die Schönheit kann faustisch sein.

Das ist der Unterschied zwischen Fausts Gretchenabenteuer und dem Helenaabenteuer: dort stahl sich der Gewissenlose ein Herz, das brechen mußte, wenn es zum Bewußtsein fand; hier wird ihm mit vollem Bewußtsein ein Herz angeboten, das nicht minder zerbrechlich ist. So ist das Helenaabenteuer eine Wiederholung des Gretchenabenteuers auf höherer Stufe, insofern als Faust dem Herzen dieser welt- und liebeserfahrenen Frau ebenso wenig gerecht werden wird, wie der rührenden Einfachheit des Mädchenherzens. Allen denen aber, die in Fausts Helena die Idee der Schönheit feiern, fällt die Beweislast für die Behauptung zu, daß Goethes Alterssymbolik notwendig die Annahme fordert, eine Idee erfülle sich in der Erscheinungsform des Abenteuers.

Unsere Darstellung hält sich daran, daß Goethe an W. von Humboldt 1826 schreibt, daß das Helenamotiv als eine seiner ältesten Konzeptionen auf der Puppenspielüberlieferung beruht, daß „Faust den Mephistopheles genötigt, ihm die Helena zum Beilager heranzuschaffen.“ Auch in dem zur Veröffentlichung bestimmten Paralipomenon vom 10. Juni 1826 spricht er von der „Verwegenheit Fausts, womit er die schönste Frau, von der uns die Überlieferung meldet, in die Arme begehrt“. Ebenso die Ankündigung: „... , daß Faust in seinem herrischen Übermut durch Mephistopheles den Besitz der schönen Helena von Griechenland verlangt, und ihm dieser nach einigem Widerstreben

willfahrt habe . . . Ein solches bedeutendes Motiv in unserer Ausführung nicht zu versäumen, war uns Pflicht . . .“ Alles dies macht es uns schwer, die Helenahandlung mit philosophischen Ideen von der Schönheit aufzuputzen; vielmehr werden wir sie als ein Liebesabenteuer Fausts, und weiter nichts, zu bewerten haben, als ob darin nicht schon genügend dichterischer Reiz läge. — Schiller war der gleichen Meinung, als er Goethe aufforderte, Helena gegenüber sein Faustrecht zu gebrauchen.

Mit der Helena gibt Goethe neben den „Wahlverwandtschaften“ einen weiteren Beitrag zum modernen Frauenroman. Faust selbst wird zum Don Juan oder zum Chevalier Grioux in der „Manon Lescaut“ des Prevost, die bis zur „Traviata“ Verdis und der Kameliendame des Dumas die Gemüter bewegte, Anteil erregend für die Herzensenttäuschung der schönen Sünderin, mit der sich Goethe schon als Knabe das Frankfurter Gretchenabenteuer sentimental verklärte. Helena freilich tritt als königliche Frau auf, ähnlich der einflußreichen Aspasia, der Freundin des Politikers Perikles, oder der großen Hetären der Franzosenkönige, wie der Pompadour, oder der „Fiorenza“ bei Thomas Mann. All diesen zuliebe gestalten die Politiker ihr Metier; das Gleiche wird sich bei Faust ereignen.

Die Erinnerung an die große Aspasia würdigt Helena nicht herab, denn ihr Wallen durch Myrten wurde auch dem reinsten der Jünglinge, Hölderlin, zum Symbol der Antike. — Auch äußert Goethe sich über Ninon de Lenclos, die, — im sechzehnten Jahr bei großer Schönheit, dem Tode nahe, schon völlig gefaßt gewesen, — bis in ihr achtzigstes Jahr „Hunderte von Liebhabern beglückt und zur Verzweiflung gebracht“ hätte.

Die Parallele zwischen Gretchen- und Helenatragödie bestätigt nach dem Bisherigen bereits Mephisto. Dort war er Gelegenheitsmacher, hier wird er zu Helenas Zutreiber für Faust. Die raffinierten Mittel seiner Dialektik, sein Opfer mürbe zu machen, die er sonst so ausgiebig bei seinem Herren anwendet, richten sich hier gegen Helena. Auch im dritten Akt arbeitet die schwarze Magie im Sinne des Vertrags harmonisch und pünktlich, und wie die Zeitalter in dieser Phantasmagorie in einander verfließen, so nun die Räume.

c. Helena und Faust

Die Szene wandelt sich, während die Schauspieler am Orte bleiben. — Helenas vorsichtiger Optimismus wird beim Chor zur Inbrunst. Als jedoch sich Nebel verbreiten, den Hintergrund umhüllen — „auch

die Nähe, nach Belieben“, — werden die Mädchen schon wieder unruhig: die Schwäne auf ihrem Fluß verschwinden, und ihnen wird um ihre eigenen Schwanenhäse und um die schwanerzeugte Herrin bange. Vor einem grau aufsteigenden Gebilde graut es ihnen schon, wie vor dem Hades. Als sie dann die grauen Mauern einer Burg erkennen, fürchten sie schlimmere Gefangenschaft als je. Im inneren Burghof, umgeben von reichen phantastischen Gebäuden des Mittelalters, schilt Panthalis sie ob ihrer Vorschnelligkeit und mahnt, der weiteren Beschlüsse der Herrin gewärtig zu sein. Auch diese schickt suchende Blicke nach der entschwundenen Phorkyas, hoffend, daß diese Pythonissa, Wahrsagerin, bereits in den Innenräumen sie bei dem wunderbaren Heldenherren ankündige. Sie ist zermürbt und gleichgültig geworden: „Beschuß der Irrfahrt wünsch ich! Ruhe wünsch ich nur!“

Auch Panthalis ist zweifelhaft, bis die Burg plötzlich lebendig wird von vieler Dienerschaft, die vornehm willkommenen Gastempfang vermuten läßt. Scharen herrlichster Pagen entzücken die Mädchen. Teppiche und Baldachin zum Throne werden herbeigetragen und Helena zum Platznehmen eingeladen. — Der Chor ist übergücklich:

*Würdig, o würdig, dreifach würdig,
Sei gesegnet ein solcher Empfang!*

Würdig auch schreitet Faust in ritterlicher Hofkleidung des Mittelalters hinter dem langen Pagenzuge die Treppe herab, von Panthalis mit anerkennender Aufmerksamkeit betrachtet. Wahrlich ein Fürst, und Goethe bewährt, daß er mit solcher Szenerie „immer herrlichere und phantastischere Irrtümer“ bereitstellen wollte, — „in die sich der arme Mensch verlieren kann“.

Statt feierlichsten Grußes und ehrfurchtvollsten Willkommens beginnt Faust, herantretend, mit der raffiniertesten Huldigung, die man einer schönen Frau bereiten kann: Der Gefesselte ihm zur Seite ist der Turmwächter der Burg, bestellt, umherzuschauen und jeden Ankömmling rechtzeitig zu melden. Heute aber hat er seine Pflicht versäumt und so verhindert, den des hohen Gastes würdigen Empfang vorzubereiten. Faust würde ihn für des Todes schuldig halten, stellt jedoch die Entscheidung Helenas Gefallen anheim.

Solche Ehrung gibt die schöne Frau sich selber wieder; hier ist eine Sphäre, in der ihre Anmut und Lebensfreude neu aufblühen darf. „Und wär's versuchend nur, wie ich vermuten darf . . .“ — dieser Verpflichtung entzieht sie sich nicht, und als Frau von Welt, eine antike Porzia, weiß sie, daß es zunächst den Beschuldigten zu hören gilt.

Lynkeus, der Luchsäugige, verrät mit lyrischem Überschwange, daß auf einmal ihm beim Umherspähen die Sonne im Süden aufgegangen und vor der Einzigen alles andere in Traum versunken sei:

*Ich vergaß des Wächters Pflichten,
Völlig das beschworne Horn;
Drohe nur, mich zu vernichten!
Schönheit bändigt allen Zorn.*

Seufzend unter dem Geschick ihrer Schönheit, überall der Männer Busen so zu betören, daß sie weder sich noch sonst ein Würdiges verschonten, — was anderes wohl kann und darf die schöne Frau tun, als den Gottbetörten zu begnadigen und freizubitten!

Faust beeilt sich, zu bekennen, selbst vom Pfeile der sicher Treffenden getroffen zu sein. Wenn diese Frau schon die Getreuesten ihm rebellisch macht und er sogar seines Heeres schon nicht mehr sich sicher fühlen darf, —

*Was bleibt mir übrig, als mich selbst und alles,
Im Wahn das Meine, dir anheimzugeben?*

Schon kniet er, der vor Gretchen im Kerker und vor dem Kaiser gekniet hat, vor ihr nieder, „frei und treu . . .“

Um sich dankbar zu erweisen, schleppt Lynkeus Kisten auf Kisten mit auserwählten Schätzen heran, die sein scharfes Auge auf Beutezügen erspäht und ausgewählt hat. Doch Faust hat Helena bereits über alles gesetzt, und so mögen diese Juwelen in einem Prunkmuseum wohl geordnet den Blick ergötzen. Vergleicht man, welche Kapriolen Mephisto macht, um sich von seinem Herrn zwei Schmuckkästchen für Gretchen abnötigen zu lassen, so wird klar, daß der wichtigste Unterschied beider Teile des Werkes in der schwelgerischen Fabulierkunst des Dichters liegt. „Sodann bittet man, die Art und Weise zu beachten, wie Faust es unternehmen dürfe, sich um die Gunst der weltberühmten königlichen Schönheit zu bewerben.“ So heißt es bedeutsam 1827 in der Ankündigung „Helena. Zwischenspiel zu Faust.“

Lynkeus zieht sich in weiterem höchsten Überschwang zurück. Es bleibe dahingestellt, ob seine ganze Redefülle von Faust oder Mephisto bestellte, zum mindesten inspirierte Arbeit ist oder ihm spontan vom Herzen kommt. Gewiß glaubt auch er, wie sein Herr, im Augenblick an die Worte, die er sagt. Aber der Überschwang, mit dem hier der Schönheit gehuldigt wird, erinnert zu sehr an die Tonstärke, in der

Mephisto der Majestät des Kaisers huldigte. Wenn wir später Lynkeus in durchaus ursprünglichen Tönen reden hören werden, so dürfte auch hier ein Charakterwechsel ad hoc vorliegen, wie wir ihn im Drama früher bei den Furien und Parzen und Sirenen von Goethe bewußt verantwortet sahen.

Helena aber lenkt auf einen unverbindlichen Ton ab. Freilich, indem sie Faust zum Sitzen an ihrer Seite einlädt, weiß sie genau, was es gilt. Der Werber folgt, nicht ohne sie zuvor zur Regentin gemacht zu haben, aus deren Hand er seine Macht zum Lehen zurückerhalten will. Um alle Gespanntheit zu lösen, beginnt Helena eine Konversation, als Frau von Welt an Nächstliegendes anknüpfend, ähnlich wie die Charlotte der „Wahlverwandtschaften“ heiklen Lagen eine Wendung ins Harmlose zu geben weiß.

Wie den Poeten nicht Zeit und Raum binden, so auch keine historische Sprache. Die Griechin und der Norde verstehen sich ohne Dolmetsch. Freilich, wenn Goethe den Anfang des Helenaaktes antik betont im griechischen Tragödienversmaß schrieb, so wandelt sich mit Fausts Auftreten das Versmaß in den von Shakespeare her eingedeutschten fünffüßigen Jambenvers, und wenn auch Helena so spricht, so ist das ein Symbol dafür, daß sie schon unbewußt im Banne Faustens steht. Einen neuen Ton bringen die Reimstrophen des Lynkeus, und bei der Breite seiner Ergüsse ist Helena auf eine dem Griechen ungewohnte Klangerscheinung aufmerksam geworden. So knüpft sich die Konversation zwanglos an das Thema des Reims, und noch zwangloser bindet sich damit ein ebenso tiefer, wie aktueller Sinn:

*Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.*

Reimklang und Gesang in Eins setzend, greift Faust entzückt das Thema auf, um vorzuschlagen, das Wesen des Reims sogleich in praktischer Übung zu ergründen. Wir denken, wie Goethe selbst Maddalena Riggi die englische Sprache aus der Zeitung beibrachte, oder an den Divanvers:

*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.*

Helena erweist sich als gelehrige Schülerin im Reimspiel zu einem Thema, das ums Ganze holder Gegenwart geht, und der Bund der

Worte besiegelt das sich Reimen der Herzen. Wenn jemand es der Königin verdenken wollte, daß sie so rasch dem Herrn der Burg freundliches Erzeigen gönnt, der Chor findet es gut, daß die Gefangenschaft, in der er sich noch wähnt, also genutzt wird;

*Fraun, gewöhnt an Männerliebe,
Wählerinnen sind sie nicht,
Aber Kennerinnen . . .*

Hier ist Gelegenheit! Wie die Göttin Gelegenheit zu Kuß und Umarmung verhilft, hat Goethe in den Römischen Elegien geschildert, und der Chor wird Zeuge gleichen Geschehens auf dem Throne der Herrin. Wenn Faust nach Gretchens erstem Kuß der Einsamkeit in „Wald und Höhle“ bedurfte, so bewahrt ihn das zu neuer Lebensfreude, zu neuem Da erwachte schöne Weib vor einer neuen Flucht in die Sentimentalität, und wenn Helena im Wechsel der Geschichte unbegreifliches neues Werden spürt, so hält der Freier sie mit höchster Vitalität in der Gegenwart fest:

*Durchgrüble nicht das einzigste Geschick!
Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick.*

Wenn aber Fausts einsame Seligkeit in Wald und Höhle allzu rasch versank und Mephistos Dazwischenkunft erforderlich wurde, so dient jetzt dessen heftiges Eintreten dazu, den Herrn aufs großartigste zu steigern:

*Buchstabiert in Liebesfibeln,
Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
Müßig liebelt fort im Grübeln . . .*

Mit diesen verwegenen Wortspielen zerreißt Mephisto die Stimmung und kündigt an, daß Menelas mit Heeresmacht herannahe, um den neuen Frauenraub gräßlicher, wie an Deiphobus zu rächen. Mit unnachahmlicher Würde weiß der sonst so ungestüme Faust abzuwehren:

*Auch nicht in Gefahren mag ich sinnlos Ungestüm . . .
Hier ist nicht Gefahr,
Und selbst Gefahr erschiene nur als eitles Dräun.*

Um Helenas willen spricht er hier sogar in Trimetern.

Signale, Explosionen von den Türmen, Trompeten und Zinken, kriegerische Musik, Durchmarsch gewaltiger Heereskraft: Kanonen-

donner also muß sich phantasmagorisch in die Antike mischen, um Frauengunst zu verdienen:

*Nur der verdient die Gunst der Frauen,
Der kräftigst sie zu schützen weiß.*

Die Heerführer sondern sich von den Kolonnen ab und treten heran; es folgt eine Paroleausgabe, die an Selbstgefühl des Führers wohl alle anderen der Weltgeschichte in Schatten stellt: Zuerst ein Appell an die Sieggewohntheit „angehaltenen stillen Wütens“, dann der Beschluß, Menelas nur noch einen Küstenstrich zu überlassen, das Versprechen, die Führer der Stämme zu Lehensherzogen Helenas zu machen, und nun eine Länderverteilung von der unbekümmerten Grandezza, mit der etwa ein Croupier im Glücksspiele den Gewinnern ihre Geldplättchen zuwirft, — ein Bild, das bei den vielen Erwähnungen von Spielbanken in Goethes Werken gar nicht so fern liegt. Faust steigt herab, um im Kreise der Fürsten nähere Anordnungen über den Schlachtplan zu geben.

Der Chor begibt sich vor so imposanter Machtentfaltung aller Bedenken, nicht zuletzt, weil das alles auch ihm Sicherheit gewährt.

Faust wendet sich zurück, er genießt im Vorgefühl solcher Sicherheit Helenas künftige Freude an der wiedergeschenkten Heimat, in wundervollster Schilderung der südlichen Landschaft, — mit den Zackenhäuptern der Berge, den braunfelsigen Ziegenweiden, den mittleren Hügeln mit den Schaf- und Rinderherden, zwischen denen Pan und die Nymphen walten, den Altwäldern mit ihren Eichen, ein Land, da Milch und Honig fließt:

*Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund,
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich,
Sie sind zufrieden und gesund.*

Er genießt die natürliche Schönheit des Hirtenvolkes:

*So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Daß ihm der Schönsten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
Ergreifen alle Welten sich.*

Voller Zauber bukolischer Poesie, herrlichste Frucht der Naturimpressionen Goethes auf seiner Reise nach dem Süden!

Wenn nun Faust sich wieder neben Helena niederläßt, so ist nichts selbstverständlicher, als daß er sie zur Schäferstunde nach Arkadien einlädt:

*Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arkadisch frei sei unser Glück!*

Faust ist am Ziel! „Ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit . . .“ so rühmt sich Shakespeares verruchter Richard III. Die Unwiderstehlichkeit, Selbstverständlichkeit und Souveränität, mit der der schwarze Magier seiner Liebe hier Helenas Gegenliebe erweckt, kann man nicht besser verstehen, als wenn man damit den Überschwang an Sentimentalität und die vielen Rückschläge des bösen Gewissens vergleicht, womit er die Verführung des armen Gretchens erkaufen mußte. — Selbst Don Juan fehlt das Ruhmesblatt, daß der Virtuoso der Liebe sich die Gunst einer Königin schenken läßt. — Solcher Großartigkeit ist der sentimentale Mensch fähig!

d. Euphorion

*Gespensstisch spinnt der Dichtung Faden sich immer fort
Und reißt am Ende tragisch! . . .*

Phantasmagorisch, doch innerlich ganz selbstverständlich, wandelt sich die Landschaft; Mephisto hat ja Übung, gotische Wölbungen schwinden und Schäferlauben werden und himmlischer Söhne geistige Schöne darein schweben zu lassen. „Der Schauplatz verwandelt sich durchaus. An eine Reihe von Felsenhöhlen lehnen sich geschlossene Lauben. Schattiger Hain bis an die rings umgebende Felsensteile hinan. Faust und Helena werden nicht gesehen.“ Und wieder phantasmagorisch, doch aus innerer Notwendigkeit, beschleunigt sich die Zeit: aus der Vereinigung des Paares entspringt der Sohn Euphorion, wie Helenas von Achill auf Pherä gezeugter Sohn in der griechischen Sage heißt. Er trägt den Namen „der Glücktrachtige“, weil der Vater den Schiffen von Leuke gute Fahrt verhieß. Ähnlich ironisch nannte die Faustsage den Helena-sohn Justus.

Mit märchenhafter Schnelle blüht das Kind zum Knaben heran, so daß seine Geburt und sein Heranwachsen dem, wieder in Trimetern abgefaßten, Bericht der Phorkyas vorbehalten bleibt. Diese weckt den Chor der alles überschlafenden Mädchen, um zugleich das Publikum zu erschüttern, die „Bärtigen“ auch, die im Parterre sitzend harren, glaubhafter Wunder Lösung endlich anzuschauen.

Die Mädchen sind hörbegierig, denn sie hatten sich schon gelangweilt. Phorkyas also war zu Hebammendiensten herangezogen und hat den Unerfahrenen unerforschte Tiefen deswegen durchforscht. Kaum geboren, springt der Knabe vom Schoße der Frau zum Manne, Gelächter, Gekose, Getändel, törichter Liebe Neckereien, Scherzgeschrei und Lustgejauchze, — in diese Seligkeit des Familienglückes mischt sich sofort Schrecken der Eltern über die unbändig sich steigernde Springelust des Kindes, das Faust vergeblich väterlich ermahnt: . . . „In der Erde liegt die Schnellkraft“, — hat er doch als Antäus an Gemüte dergleichen selbst erfahren. Schon ist Euphorion zum Entsetzen der Eltern in einer Felsspalte verschwunden, freilich, um gekleidet wie Phöbus Apollo selbst wiederzukehren und sie von neuem zu entzücken; von seinem Haupte geht eine Glorie aus, verkündigend künftigen Meister alles Schönen, dem die ewigen Melodien durch die Glieder sich bewegen . . .

Der schwärmerischen Beredsamkeit der Phorkyas begegnet der unberechenbare Chor reichlich blasiert; denn alles heutige Geschehen kann ihm nur trauriger Nachklang herrlicher Ahnherrntage sein, aus denen die Dichter von der Geburt des Hermes berichten, dessen frühe Diebestaten er nicht minder ausführlich wie Phorkyas ihrerseits zu schildern weiß.

Ein reizendes, reinmelodisches Saitenspiel erklingt aus der Höhle. „Alle merken auf und scheinen bald innig gerührt. Von hier aus bis zur (später) bemerkten Pause durchaus mit vollstimmiger Musik.“ Goethe steigert die Phantasmagorie zur Oper.

Noch hat Mephisto den Chor aus dem Mythischen ins Reale zurückzuweisen:

*Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.*

Aber der Geist des Widerspruchs gegen Phorkyas ist bei den Mädchen noch immer zu stark, so daß sie der sich Zurückziehenden nachrufen, daß sie die Realität des eigenen Herzens höher stellen, als die der Sonne, — und dies aus dem Munde der Unmündigen! Goethe bereitet einen Charakterwechsel zu einer höheren Aufgabe für sie vor.

Helena, Faust, Euphorion in dem oben beschriebenen Kostüm, treten zu einem Terzett auf, dem der Chor korrespondiert. Zunächst selige

Harmonie zwischen Eltern und Sohn, ja, Faust läßt den Augenblick zum Verweilen ein:

*Alles ist sodann gefunden:
Ich bin dein, und du bist mein;
Und so stehen wir verbunden,
Dürft' es doch nicht anders sein!*

Aber Euphorion wird von neuer Begierde zu hüpfen und zu springen gefaßt, Vater und Mutter warnen vergeblich, und der Chor fürchtet Schlimmes. Den Eltern zuliebe auf der Erde zu bleiben, schlingt sich Euphorion durch den Chor, ihn zum Tanze fortziehend; Helena atmet auf, doch Faust bleibt beängstigt, — den Gaukler kann „die Gaukelei“ gar nicht erfreuen! — Ein Tanzlied des Chores kündigt Liebe zu dem Knaben, danach „Pause“, — eine Pause zu neuer Steigerung: Euphorion will es wilder haben; ein Haschespiel beginnt, obwohl die Mädchen bereit sind, sich auch ohnedies umarmen zu lassen. Doch der Stürmische will Widerstand, und das „Allein ich will“ des Vaters wird im Sohne manifest:

*Das leicht Errungene,
Das widert mir,
Nur das Erzwungene
Ergetzt mich schier.*

Von diesem Faustsohne ist keine Mäßigung zu erhoffen, und die Eltern dünkt vollends ein Unheil sich anzukündigen, als Hörnerblasen hinter der Szene ertönt.

Euphorion verachtet die Mädchen, die einzeln hervortreten, um sich anzubieten; er schleppt sich die Wildeste herbei, um die Widerspenstige zu küssen, doch diese flammt auf und lodert in die Höhe, ihn in leichte Lüfte und starre Gräfte zu verlocken. Dem Knaben wird's auf der Erde zu eng, Wind und Wellen reizen ihn, die Ferne soll Nähe werden, er springt der Gemse gleich immer höher felsauf; das Grauen wächst bei Eltern und Chor; doch:

*Immer höher muß ich steigen,
Immer weiter muß ich schaun.*

Excelsior! Von der Weite der Aussicht über den Peloponnes auf Meer und Land sucht der Chor Euphorions Blick auf die idyllische Binnenlandschaft mit Wein- und Obstsegen abzulenken, aber das Friedensbild weckt in ihm erst recht Widerspruch und die Losung „Krieg und Sieg“

und den nicht zu dämpfenden heiligen Sinn des Freiheitskämpfers. Schon erscheint er im Harnisch, Frauen und Kinder zum Mitstreit aufrufend. Vergeblich lockt der Chor mit der heiligen Poesie, die noch so fern, immer mit den Menschen in Bindung bleibt. Nein, schon reißt ihn winkender Ruhm fort, und ungehört verhallen die elterlichen Mahnungen. Schon lockt ihn der Donner der Schlacht auf Meer und Land:

*Und der Tod
Ist Gebot,
Das versteht sich nun einmal.*

Ja, der Tod ist ihm Gebot; er will nicht nur aus der Ferne schauen, er will an Sorge und Not seinen Anteil, ein Flügelpaar faltet sich los:

*Dorthin! Ich muß! Ich muß!
Gönnt mir den Flug!*

„Ich muß, ich muß, und kostet es mein Leben!“ so rief auch Faust einst, um zu scheitern, und Fausts ungeduldiger Sohn wirft sich in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, sein Haupt strahlt, ein Lichtschweif zieht nach:

*Ikarus! Ikarus!
Jammer genug!*

Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen . . . doch das Körperliche schwindet sogleich, die Aureole steigt zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen.

Helena und Faust brechen zusammen. Euphorions Stimme aus der Tiefe klagt:

*Laß mich im düstern Reich,
Mutter, mich nicht allein!*

Goethe hat einmal Euphorion mit dem Knaben Lenker zu der Einheit zusammengefaßt, daß sie beide Erscheinungsformen der Poesie wären. Wirklich, beide verschwinden sich, aber motivisch kontrastieren sie. Faust-Plutus hat den lieben Sohn, an dem er Wohlgefallen hat, mißbraucht; der Sohn Euphorion ist Nemesis für Faust, und sein Todessturz rächt diesen Mißbrauch.

Nicht etwa nur, um dem englischen Dichter Lord Byron ein Denkmal zu setzen, hat Goethe die Gestalt des Euphorion erfunden. Gewiß, er gibt in der langen szenischen Bemerkung zum Todessturz einen aus-

drücklichen Hinweis auf seinen Zeitgenossen: „... . Man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken . . .“ Er war von der düsteren Romantik der Werke Byrons bewegt und hat manches daraus übersetzt, obwohl er in dem dem „Faust“ ähnlichen „Manfred“ eine zu krasse, hypochondrisch-misanthropische Steigerung seiner eigenen thaumastischen Satire sah. Byron seinerseits verehrte Goethe, und uns sind Urteile über seine Begegnungen mit ihm hinterlassen. Ein Feuerkopf, brachte er sich durch den Sturm und Drang mit seinem „Excelsior“ um die Reife; er nahm begeistert am Freiheitskampf der Griechen teil, um darin vorzeitig bei Missolunghi unterzugehen. So war er eine faustische Natur, deren Erinnerung ganz wohl in diesen Zusammenhang paßt, wie auch die letzten kriegerischen Motive durch ihn angeregt sein mögen, aber nicht als Zweck, sondern als Mittel für die Fausthandlung. — Goethe bedurfte solcher Anstöße für wirksame Abschlüsse seiner Konzeptionen, — so des Selbstmordes Jerusalems für „Werther“, so des Kindesmörderin-Prozesses für die Gretchentragödie. Wir können nicht sagen, wie diese Werke sonst zu Ende gekommen wären.

Euphorion ist ein von der Erbschaft der mütterlichen Schönheit herlichter gefärbtes Abbild seines düsteren Vaters Faust. Um seiner Sprunghaftigkeit und titanischen Ungeduld willen sich zum Unendlichen erhebend und den Boden der Realität, gleich Ikarus, unter den Füßen verlierend, ist er von vornherein zum Scheitern verurteilt. Die wachsende Angst und das Grauen der Eltern und des Chores ergreifen auch den Zuschauer, daß so viel schöne Anlagen in Maßlosigkeit vergehen müssen:

*Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider, früh dir selbst verloren,
Jugendblüte weggerafft!
Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.*

*Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz;
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen*

*Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.*

d. Die Katastrophe

Nachdem Euphorions Hilferuf aus der Tiefe verhallt ist, setzt Goethe die Bemerkung „Pause“. Wer möchte nach dem schrecklichen Erleben Worte finden? Aber siehe, der leichtbewegliche sanguinische Chor findet sie, er setzt zu einer Nänie, einem Trauergesang, ein, dessen Herzstück die eben zitierte Charakteristik Euphorions ist, die wahrlich der tiefen Tragik gerecht wird. Die Chormädchen wachsen so zu der Größe empor, die Goethe, wie schon gesagt, vorbereitet hat, — erstaunlich für ihr leichtes Temperament. Er hat sich mit Eckermann in dem Gedanken amüsiert, was das Publikum wohl zu der Nänie in solchem Munde zu nörgeln haben werde. Er ahnte nicht, daß es gar nichts dazu sagen würde.

Doch die allzu beweglichen Mädchen knüpfen an den Strophenschluß „aber es gelang dir nicht . . .“ eine neue Strophe an:

*Wem gelingt es? — Trübe Frage,
Der das Schicksal sich verummt,
Wenn am unglücklichsten Tage
Blutend alles Volk verstummt.*

Damit setzen sie sich allzurasch über die Katastrophe hinweg.

Nicht nur die Chormädchen! Denn dieses „Wem gelingt es?“ ist tatsächlich in die deutsche Faustausslegung eingegangen, sofern sie uns belehren will, daß die Fausttragödie eigentlich gar keine Tragödie ist, sondern das Hohelied des Strebens nach oben, das ja zwar durch die allgemeine Unzulänglichkeit des Daseins um den Erfolg gebracht wird, aber unbekümmert nur weiter zu streben braucht, damit wir den guten Willen schließlich für die Tat nehmen sollen, weil ja Faust selbst einmal geschrieben hat „Im Anfang war die Tat“. Eine Auslegung, die dieses „Wem gelingt es?“ in bester Meinung zum Schlüssel der schuldhaften Tragik Fausts macht, darf sich nicht wundern, wenn die bourgeoise Laxheit ihrer Lebensauffassung von weniger Wohlmeinenden aufgegriffen wird, um Goethe selbst als moralisch lax herabzuwürdigen. Nein, dieses Chorlied wird zu einem weiteren Gericht Goethes über den seichten Optimismus des bürgerlichen Publikums, ästhetisch inkommesurabel in die gefälligen Schlußworte des Chores gehüllt:

*Doch erfrischt neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt:
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.*

Auch die guten Geister in der Paktszene singen von neuen Liedern, doch ertönen sie nur dem, der eine zerstörte Welt in seinem Inneren wieder aufzubauen vermag.

Als diese problematischen Worte des Chors verklingen, setzt Goethe ein zweites Mal: „Völlige Pause. Die Musik hört auf“. Es ist eine Pause des völligen Nichts. Es ist eine Pause der Leere, in deren Schweigen, wie einer unserer heutigen Existenzialisten von Goethe gelernt zu haben scheint, der Ruf des Gewissens laut wird. Hier klingt ein lautes „Faust, wo bist du?“ Er ist aufgerufen als Mensch, dafür einzutreten, was er mit seinem „Allein ich will“ verantworten zu können glaubte, und als Mann, der zerbrochenen schönen Frau Trost und Stütze zu werden.

Aber Faust rührt sich nicht. — Er spricht bis zum Schluß des Aktes kein Wort mehr, — ein beredtes Schweigen! — Kommentatoren, die das Werk vorzüglich aus der Sprachform deuten zu können glauben, schließen, daß der Held, weil er nicht mehr spricht, an dem ganzen Vorgang kein Interesse mehr hat und mit seinen Gedanken längst bei neuen Taten weilt. Ein seltsamer Vater! Nein, die Katastrophe des Sohnes ist zugleich Katastrophe des Vaters, wie die Katastrophe Gretchens und des Kaisers zugleich die Fausts ist, Katastrophe des ganzen auf schwarzmagischer Unsolidität aufgebauten Helenaabenteuers und des Mannes, der vor der Antike keine Ehrfurcht hat, und dem sie gerade gut genug ist, in sie einzubrechen, um sich die schönste Frau herauszuholen und seiner egozentrischen Genußsucht dienstbar zu machen.

Goethe hat Helena als das reife Weib, das sich mit Anmut und Würde zu schenken weiß, durchaus realistisch psychologisch ausgestattet. Selbst wenn wir sie als Idee der Schönheit, als Inbegriff des Ästhetischen, als Schönheit in Person und nicht allein als schönste Person auffassen, selbst wenn Faust hier in die Sphäre des Ästhetischen einging, so wäre doch das Ganze eine Mahnung Goethes, wohin der Mensch kommt, wenn er das Ästhetische mit schwarzmagisch unerlaubten Mitteln zu sinnlichem Genuß mißbraucht.

Vermählung der nordischen mit der antiken Seele! — Das ist Goethes Lebensanliegen, wie das der gesamten Humanität. — Hätte

der Dichter mit dem Helenakomplex dieses Problem wirklich symbolisch gestalten wollen, so hätte er nicht den Grenzfall eines seelenlosen Mannes zur Vertretung des Nordischen und den einer allzu sanguinischen Frau entsprechend für die Antike wählen sollen! — Warum auch mußte diese Vermählung zu einer Tragödie führen? Die Zeit, da Goethe bekannte: „Wir sind vielleicht zu antik gewesen, Nun wollen wir es moderner lesen“ war vorüber, als er den Helenaakt vollendete, doch das „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei es!“ blieb ihm bis zum Tode maßgeblich.

Faust ist von der kleinen Welt Gretchens bis in die große der antiken Helena dem Tausel zwischen Begierde und Genuß treugeblieben. —

*In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folge Genuß der Begier . . .*

Auf seiner italienischen Reise hat Goethe im Ästhetischen schwelgen und am Rande des Erlebens auch die Sinnenfreuden genießen dürfen, die er in dem Musengeschenk der „Römischen Elegien“ verewigt hat. Alle Götter der Antike zollen hier dem Wanderer aus dem Norden wohlwollend Beifall zu seinem unvermuteten Glück: „Und der Barbare genießt römischen Busen und Leib . . .“ Dieses nord-südliche Abenteuer fällt als willkommene Zusätzlichkeit für die Person des Dichters ab. Bei Fausts Einbruch in die Antike wird die sinnliche Liebe Selbstzweck, und die antike Naivität muß in einem grausig großartigen faustisch-mephistophelischen Gaukelspiel untergehen. —

Doch zurück zum Aktschluß! — Da der hilflos gescheiterte Faust sich nicht ermannen kann, dem schweigenden Anruf des Gewissens Antwort zu stehen, muß denn wohl Helena die Konsequenzen ziehen. Im Stich gelassen, steht auch sie vor dem Nichts, und aus diesem Nichts erhebt sich die Erkenntnis, daß sie dem Hades zugehöre, der sie um Fausts willen entlassen hatte. So schickt sie sich an, wieder in die Ruhe zurückzukehren, die ihr des Mannes Selbstsucht geraubt hat.

Unendliche Trauer und Wehmut in den schönen Zügen, beginnt sie, milde gefaßt und wieder in antiken Trimetern sich fassend:

*Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,
Bejammernd beide, sag ich schmerzlich Lebewohl,
Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich.*

Muß Faust nicht vor Scham vergehen, wenn sie weiblich zart die Schuld an dieser Katastrophe dem Schicksal zuschreibt, dem das Schöne auf der Erde verfallen ist? Die Auslegung freilich hält sich nur an diese Unzulänglichkeit des Daseins, um Faust zu entlasten. — Trotz ihrer tragischen Enttäuschung, und ehe die Lebensfreudige endgültig wieder zum Hades zurückkehrt, umarmt sie den Haltlosen. Wer darf ungerührt darüber hinweglesen!

Die Pause des Schweigens wurde zur Katastrophe Fausts. Im Gretchenabenteuer war sie durch die drei Worte Mephistos „Her zu mir“ bedingt. In den Schwänken am Kaiserhof ist sie nur indirekt gegeben und muß aus der Verletztheit unseres Gefühles hergeleitet werden. Solch inkommensurables Verfahren des Dichters dünkt die Mehrzahl der Ausleger Grund genug, ein Scheitern Fausts überhaupt zu leugnen und ihn zum Nichtenttäuschten und nie Enttäuschbaren zu machen, obwohl der Dichter sein Werk ausdrücklich als Tragödie bezeichnet.

Wer in Faust das ewig unbefriedigte Streben des Menschen verherrlicht sieht, wird durch das Helenaabenteuer grundsätzlich in die Notwendigkeit versetzt, zu zeigen, wo in dem ganzen Akt ein Symptom von Unbefriedigung eines strebenden Willens liegt. Fausts schwarzer Magie fällt unverdientes Glück in den Schoß, das er genießt, bis sich die Nemesis daraus erhebt. Den Todessturz Euphorions kann man nicht wohl als Zeichen unbefriedigten Strebens werten.

Das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen: „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit . . .“, — was hätte Faust alles beginnen können, wenn er diese jenseitige Gabe genutzt hätte! Er hätte bei seiner Dichtergabe ein Orpheus werden können, der mit den Klagen um die entschwundene Liebe die Ewigkeit rühren durfte.

Mephisto weiß das, er weiß aber auch, daß Faust dazu nie fähig sein wird. Daher kann er, wie immer, wenn es ihn nichts kostet, wieder einmal eindeutig wahr sein, ein psychologischer Trick, womit die Auslegung ganz und gar nichts anzufangen weiß. Also mahnt er Faust eindringlich:

*Halte fest, was dir von allem übrig blieb!
Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,*

*Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen
Unschätzbarn Gunst und hebe dich empor:
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, solange du dauern kannst.*

Aber Faust hört nicht mehr: Helenas Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben ihn, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber gen Norden zurück. Mephisto kann dem Heimkehrer nur noch ein Wiedersehen „weit, gar weit von hier“ zurufen, und dieses Weit ist nicht nur räumlich zu verstehen, auch was folgen wird, liegt weit von allem Ästhetischen ab.

Immerhin, da wir hier noch im ästhetischen Bereich sind, benutzt Phorkyas die Gelegenheit, Euphorions Kleid, Mantel und Lyra von der Erde auf und in die Höhe zu heben, und die der inneren Flamme bar gewordenen „Exuvien“ schwenkend zur Leihgabe an die Handwerks-poeten auszubieten, damit die Welt nur nicht Mangel an Dichtern leide. So genießt er auf seine Weise die neue Katastrophe Fausts; auch setzt er sich im Proszenium an eine Säule nieder, abzuwarten, was die Antike fürder an gruseliger Unterhaltung zu bieten habe. Denn noch immer ist der Akt nicht zu Ende.

Panthalis hat das ganze Euphorion-Geschehen höchst realistisch für Zauber, „der altthessalischen Vettel wüsten Geisteszwang“, angesehen, auch die Oper war ihr nur Geklimpers vielverworrner Töne Rausch; gleichwohl haftet sie am mythologischen Hades, um in menschlicher Pflichterfüllung dem ernstesten Gang der Herrin nachzufolgen, die sich wieder an den Thron der unerforschlichen Persephone stellen wird. Wenn sie aber den Mägden eilig nachzufolgen gebietet, so werden diese eigensinnig: Königinnen mögen sich überall wohlfühlen, sie aber wären wieder auf die langweiligen Asphodeloswiesen gebannt:

*Welchen Zeitvertreib haben wir?
Fledermausgleich zu piepsen,
Geflüster, unerfreulich, gespenstig.*

Aristokratisch, — Goethisch, — vom profanen Volgus angewidert, läßt Panthalis sie zurück:

*Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an, so fahret hin!
Mit meiner Königin zu sein, verlangt mich heiß;
Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person.*

Die Sehnsucht der Goetheschen Euphrosyne, vom Dichter gerühmt zu werden, um sich über den anonymen Chor der Schattenseelen im Hades erheben zu dürfen, klingt hier, dem trivialeren Niveau der Mädchen entsprechend, nach. Sie haben zuviel Tageslicht genossen, auch in dieser Tragödie zuviel erlebt, um zurückzumögen. Zwar Personen nicht mehr, aber Lebewesen, machen sie auf lebendige Natur vollgültigen Anspruch, wie diese auf sie. Sie lösen sich auf, um sich nach Art der Ovidischen Metamorphosen in Naturnymphen zu verwandeln, wilder als die, die in der Mummenschanz dem großen Pan gehuldigt hatten.

Ein Teil des Chores verwandelt sich in Baumnyphen, ein anderer schmiegt sich als Echo an Felsenwände, ein dritter wird zu Najaden, Nymphen des Wassers, das mäandrisch wallend weiter eilt, Zypressenwuchs fördert, der nach dem Äther hinausweist, in den des Wassers ewiger Kreislauf führt. Ein vierter Teil wird zu Oreaden, den Nymphen der Hügel, im besonderen hier der Rebenhügel: Wachstum der Reben, Sorgen der Winzer, ihre Gebete um Sonne, Vorwürfe an Bacchus' Unbekümmertheit um diese treuen Diener, werden lebendige Motive; es folgen die Weinlese und Kelter, das Mysterienfest des Dionysos mit Cymbeln und Becken, Satyren und Silen, wo alle Sitten niedergetreten werden, alle Sinne taumlig wirbeln, der Trunkene nach der Schale tappt, — überfüllt sind Kopf und Wänste, — und wo der, der noch Nüchternheit bewahrt, nur den Taumel mehrt, denn es gilt ja, die alten Schläuche schnell zu leeren, um neuen Most zu bergen.

Im Gegensatz zu den ersten drei Gruppen, die ein notwendiges Walten der reinen Natur versinnbildlichen, zeigt die letzte Beziehung der Natur zum naturhaften Menschen. Mit der Schilderung triebhafter Orgiastik und Rauschbedürfnisses vergleichen wir in Gedanken die problematischen Voraussetzungen der Flucht in den Taumel, bei dem sich ohne Wein an seiner eigenen Pathetik berausenden Faust. Auch der Mensch differenzierten Geistes bleibt der Triebhaftigkeit unterworfen, wenn nicht das hinzutritt, was Faust fehlt, wenn nicht der chthonische Dionysos vom olympischen Apollo ergänzt wird. — Eine abschließende Deutung des symbolischen Bezugs der Szenenganzheit zum Faustischen ist noch nirgends gelungen. Goethe tat sich auf das Motiv, daß der Chor nicht wieder in die Unterwelt will, „wirklich etwas zugute“; er spricht von der „Bachanalszene“; sie sollte bloß darum weit ausgeführter sein, als die übrigen, weil ja „jede Symphonie mit einem Unisono aller Instrumente brillant zu endigen strebe“. Dies Wort an Eckermann verrät gewiß nicht letzten Sinn. — Genug, daß Fausts

Schuld gegen Helena auch den primitiven Menschen so ergreifen muß, daß er gegen die geheiligten Ordnungen der Menschen rebelliert und sich in Natur auflöst.

Der Vorhang fällt. „Phorkyas im Proszenium richtet sich riesenhaft auf, tritt von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren.“ Er hat nach jedem Akt, fast nach jeder Szene im kurzen Epilog abschließend seinen Kommentar gegeben. Diesmal ist er zum Kommentieren nur bereit, „insofern es nötig wäre“. Diese ungeheure Tragödie, von deren Wucht auch er sich erst in riesenhaftem Sichaufrecken befreien muß, sollte, meint Goethe wohl, keines Kommentars mehr bedürfen.

E. TECHNIK UND KRIEG

1. Übergang

Vom vierten Akt, dessen Hauptmasse ein Jahr vor seinem Tode vollendet war, sagte Goethe zu Eckermann: „Dieser Akt bekommt wieder einen ganz eigenen Charakter, so daß er, wie eine für sich bestehende kleine Welt, das übrige nicht berührt und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt.“ Vergleichen wir diese Äußerung mit dem wuchtigen Inhalt des Aktes und seinem sehr ernsthaften Bezug auf das Faustische, so werden Zweifel an der Zuverlässigkeit der Eckermannschen Formulierung am Platze sein.

„Hochgebirge, starke, zackige Felsgipfel“, — diese Alpenlandschaft wandelt der an keinen Raum gebundene Dichter später in Mittelrücken und Vorgebirge. — Eine Wolke zieht herbei, lehnt sich an, senkt sich auf eine vorstehende Platte herab. Sie teilt sich, Faust tritt hervor. Es ist die Wolke, in die sich Helenas Gewande gelöst, und die ihn gen Norden geführt hat.

Der Gescheiterte hat sich auf der Luftfahrt regeneriert und genügend Aufmerksamkeit gehabt, um von oben her den Blick über Länder und Meere schweifen zu lassen, mit ähnlicher Wandlungsfähigkeit, wie er sie nach dem Morde an Valentin auf seiner Wanderung zum Brocken bewiesen hatte. — Auch finden wir ihn wieder in einem Hochgebirge, nur daß diesmal nicht ein anmutiges Tal, sondern wilde und einsame Höhen vom Dichter gewählt sind, entsprechend den kommenden Abenteuern, die ihn nur wilder und einsamer zeigen werden.

Noch spricht er, im Nachklang des antiken Erlebnisses, in gewichtigen Trimetern, um seiner Wolke Tragewerk „wohlbedächtig“ zu entlassen. Er hat ja nicht mehr Mephistos Mahnung gehört, Helenas Gewand festzuhalten, da es ihn über alles Gemeine wegtragen würde, so lange er dauern kann. Er beobachtet, wie es sein Dichter so sehr liebte, den Wechsel der Wolkengestalt, und wie sie sich modelt, täuscht ihn sein Auge nicht, ein göttergleiches Frauenbild auf sonnenbeglänzttem

Pfähle zu sehen: Junonen ähnlich, Ledan, Helenen, wie majestätisch lieblich ihm's im Auge schwankt, — Genuß eines Schauspiels, an dem er nicht, ach, ein Schauspiel nur empfindet, denn das faustische „Ach!“ gilt jetzt dem Bedauern, daß die Wolkenform sich wandelt und der Cumulus sich am östlichen Horizont in Nimbus auflöst. Und doch: hier wurde blendend flüchtiger Tage großer Sinn gespiegelt. — Es muß also trotz allem etwas wie eine Idee der Schönheit bei ihm nachwirken.

Doch ein Stratuswölkchen erhebt sich als Cirrus von ihm weg auf zum Äther hin. Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form, und, kein Zweifel, was er hier noch poetisch von der Seelenschönheit Aurorens zu sagen weiß, bedeutet nichts anderes, als die Erinnerung an Gretchen.

Die Helenatragödie wurde bereits eine Wiederholung der Gretchen-tragödie auf höherer Stufe genannt, wohl gemerkt auf einer höheren Stufe phantastischer, stofflich motivischer Ausgestaltung. Wer freilich in Fausts Streben eine innere Höherentwicklung vom Zweiten Teil ab sieht, muß zwischen beiden Tragödien einen inneren Unterschied aufreißen. Dann soll Gretchen nur „amor“ und Helena höheren „eros“ verkörpern. Immerhin hatten die Lateiner so viel mit den Griechen gemeinsam, daß beide Worte die Liebe sowohl idealer, als auch sinnlicher Art meinen können. Hat man noch nie von amor Dei und Erotomanie gehört? — Außerdem, wenn der Gegenstand jeder Liebe als schön erscheint, so ist zu fragen, ob etwa das deutsche Gretchen in ihrer Art nicht schön gewesen sei? Goethe selbst widerlegt derartige Verwaschenheit damit, daß er seinen Helden von der Seelenschönheit Gretchens sprechen läßt.

Der Lethetrank der Elfen schwächt sich in seiner Wirkung ab, so daß in Faust die Erinnerung an die erste Geliebte aufsteigt. Freilich vermag er auch Liebestragödien in der Erinnerung so zu verklären, daß ein reiner Genuß übrigbleibt, wie er ja schon seine Verdammung durch den Erdgeist eine Fülle der Gesichte und einen seligen Augenblick zu nennen vermochte. Dann aber, als die Wolke zum Äther sich entrückt, heißt es „Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort“.

In der Tat, wenn die Liebe zum andern Geschlecht das Beste des Innern des Menschen ist, so nimmt diese jetzt von ihm Abschied. Von nun ab werden wir kein Liebesabenteuer in dem Werk mehr erleben. Man sieht aber in dem Wort oft auch eine Ahnung Fausts oder einen Hinweis des Dichters, daß das Fortziehen ein Emporziehen zu den höheren Sphären sein wird, in die im Epilog im Himmel Gretchen hineinführen wird. Wenn Goethe aus äußeren Gründen, wie wir sahen,

am Abschluß des Ersten Teiles mit dem Wort „Gerettet“ das irdische Schicksal des verführten Kindes verklärte, so wäre eine ähnliche Vordeutung mitten im Zweiten wenig motiviert. — Auch darf man sich nicht darauf versteifen, daß die Erinnerung an Gretchen wieder die an Helena überwächst und nachhaltiger sei. Wichtiger ist, daß Faust aus beiden Erinnerungen ein Fazit zieht.

Denn er spricht zum erstenmal in einem kritischen Werturteil über sich selbst, und wir horchen auf, ob nicht doch die Begegnung mit Liebe und Schönheit Fausts besserem Ich in der Einsamkeit zum Siege verhelfen wird, ob sie ihn zu einem Manne macht, der nun endlich dennoch zum höchsten Dasein emporzustreben beginnt, obwohl er seine Erkenntnis vom farbigen Abglanz des Lebens am Kaiserhof Lügen gestraft hat, vor allem aber, ob er Mephistos überdrüssig wird und Magie von seinem Pfad entfernen möchte, wie später, oder wie in „Wald und Höhle“ ehemals. Doch bleibt es auch jetzt bei einem „lüsternen Spiel mit dem Genossen“.

Denn sofort meldet sich, wie herkömmlich, das schlechtere Ich, diesmal in besonders grotesker Form. Ein Siebenmeilenstiefel tappt auf, ein anderer folgt alsbald. Mephisto steigt ab, die Stiefel schreiten eilig weiter. Will man übersehen, daß dieser jähe Kontrast seelisch notwendig aus der Unberechenbarkeit des Sentimentalen folgt? Es hat sich wieder einmal nur um eine Anwandlung in Fausts Innerem gehandelt, beileibe nicht um ein immer strebend sich Bemühen. Goethe unterstreicht durch diesen Kontrast nur in unerhört inkommensurabler Weise den Beginn eines neuen Abenteuers. Der Monolog ist eine der gefährlichsten Fußangeln, die der Dichter der Auslegung stellt.

2. Der neue Plan

Denn was geschieht? Mephisto ist dem Wolkentragewerk seines Herrn mit einem ihm gemäßeren Transportmittel gefolgt und gewiß neuer Befehle gewärtig. Weiß er schon, was Faust planen wird, oder ist er wirklich neugierig? Gleichviel, — um ihn aus dem Bau zu locken, beginnt er eine Konversation, und auch er weiß, daß solche in Fluß kommt, wenn man beim Nächstliegenden beginnt: Das gräßlich gähnende Gestein ringsherum, offenbar eruptiver Basalt, in dem Faust just sich niedergelassen hat, gehört ja eigentlich ins Erdinnere, wo der echte Höllengrund ist. — Man braucht zur Motivierung des Gesprächsbeginns nicht zu wissen, daß Goethe hier nebenbei nochmals die Vulkanisten aufzieht. —

Wie Mephisto mit seinem Anfang kurzer Hand alles bisherige Tragödiengeschehen auf sich beruhen läßt, so hat auch Faust kein Bedürfnis, darauf zurückzukommen, wennschon er Mephistos geologische These als eine närrische Legende abtut. Aber mit großer Wichtigkeit und Umständlichkeit und Ergötzlichkeit schildert dieser die Verbannung der Teufel durch Gott den Herrn ins Zentralfeuer der Erde. Faust jedoch will plötzlich die Natur in reinem Anschauen genießen und nicht durch solche mythologisch-geologischen Strudeleien gestört werden:

*Gebirgesmasse bleibt mir edel-stumm,
Ich frage nicht woher und nicht warum?*

Für Goethe übrigens schloß Naturgenuß zu keiner Zeit geologisches Interesse aus. — Bei Fausts ablehnendem Stolz ereifert sich Mephisto, denn er wäre ja selbst dabei gewesen, und wenn sich der Philosoph an diesen geologischen Problemen zu Schanden denken muß, das treu-gemeine Volk in seinem Wunderglauben trifft das Richtige, wenn es so problematische Phänomene als Teufelssteine und Teufelsbrücken bezeichnet. Solcher ins Absurde geratenden Rabulistik widersteht Faust nur noch ironisch und halb mitleidig:

*Es ist doch auch bemerkenswert zu achten,
Zu sehn, wie Teufel die Natur betrachten . . .*

Läßt er also immerhin mit sich reden, so bedarf es für Mephisto nur noch des abschließenden Gedankens, daß Tumult, Gewalt, Unsinn genug, in der Natur Zeichen sind, daß — Ehrensache! — der Teufel überall dabei ist. Es ist kein weiter Weg mehr vom Zentralfeuer zu den ungemessenen Weiten der Erdoberfläche, die Faust auf seiner Fahrt überblickt hat. Als ein Ungenügsamer wird dieser da doch irgend ein Gelüste verspürt haben, anders wie jener Genügsame, den er mit den Reichen der Welt und ihren Herrlichkeiten laut „Matth. 4“ versucht hatte. Faust kann nicht umhin, das einzugestehen; aber gut gelaunt, wie er immer nach Katastrophen ist, will er Mephistos vermeintliche Neugier durch ein Rätselspiel spannen. Nun, der Diener tut ihm den Gefallen.

Er beginnt sein Raten, — es kann ja nicht dumm genug kommen! — damit, daß Faust vielleicht, als ein großer Herr von Hunderttausenden verehrt, durch das Gewimmel einer Großstadt kutschieren oder reiten wollte. Der Genasführte lehnt das ganz ernsthaft ab: Volk rebelliere immer nur zum Dank dafür, daß man an seinem Wohlergehen Anteil nimmt. Also schlägt Mephisto weiter vor, ein Lustschloß zu bauen, mit

weitem Ziergarten und, wie im Versailler „hameau“, mit Häuslein für schöne Frauen, „denn ein für allemal denk ich die Frauen im Plural“. „Schlecht und modern! Sardanapal!“ ist die naserümpfende Antwort Faustens, der nicht merkt, wie sehr ihn der Teufel wieder einmal am Kragen hat. Da muß denn wohl für Mephisto der Mond herhalten, nach dem der Herr zu streben scheint. Jetzt dünkt es diesem Zeit, etwas deutlicher zu werden:

*Mitnichten! dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Taten.
Erstaunenswürdiges soll geraten,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß.*

Kraft zu kühnem Fleiß? Da wär es ja, was wir an Faust bisher vermißt haben!

Mephisto erlaubt sich eine undelicate Anspielung auf die Ruhmestat, daß einst vor Helena Länder verteilt worden sind:

*Und also willst du Ruhm verdienen?
Man merks, du kommst von Heroinen.*

Faust versteht den Spott nicht, daß heroische Gebärde noch nicht heroische Tat war. Vollendet edel sind also seine Worte:

*Herrschaft gewinn' ich, Eigentum!
Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.*

Doch kann Mephisto das Sticheln nicht lassen, daß es wegen der Poeten leider einmal ohne Ruhm nicht gehe und so nur Torheit durch Torheit entzündet werde. Nicht umsonst bringt Goethe diese mephistophelische Arabeske; denn beide Verse Fausts werden uns im folgenden noch in den Ohren klingen.

Der Verspottete aber wird einmal wieder ganz der, der im Namen der Menschheit spricht, um den Teufel verächtlich zu machen:

*Von allem ist dir nichts gewährt.
Was weißt du, was der Mensch begehrt?
Dein widrig Wesen, bitter, scharf,
Was weiß es, was der Mensch bedarf?*

Schon einmal hatte Faust gesagt:

*Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben
Von deinesgleichen je gefaßt?*

Da Mephisto weiß, was von seinem Herrn zu halten ist, wenn er in großer Fahrt ist, so braucht er nur noch ganz ergeben zu bitten:

Geschehe denn nach deinem Willen!

Vertraue mir den Umfang deiner Grillen!

Ein neues Glanzstück übermütiger Dichterlaune hat Goethe seiner ironiegeladenen Tragödie eingefügt, um die ganze aphoristische Widersprüchlichkeit und den Selbstrausch Faustens für ein neues Abenteuer bereitzustellen. —

Dieser öffnet seine Schleusen. Gleich unbekümmert gegen Vergangenes, wie aufgeschlossen für zufällige Gegenwart, verrät er mit entrückten Worten, daß er auf seiner Wolkenfahrt das Spiel des Meeres in Ebbe und Flut wahrgenommen habe. Es erschien ihm als zwecklose Kraft unbändiger Elemente, und er erkannte, wenn ein Hindernis geringer Höhe die Flut eindämmen kann, daß das herrische Meer vom Ufer zurückgedrängt werden könnte. Faust hat also die Idee zu einer Erfindung gefaßt, und zwar auf speziell wasserbautechnischem Gebiete, — wahrlich ein vielseitiger Geist! — Es ist echt technische Wissenschaftlichkeit, in gegebenen natürlichen Verhältnissen das Problem zu sehen, sie durch menschliche Kunst zu verändern. Der Techniker nennt seine Kunst eine Kunst der Naturbeherrschung, aber nicht immer wird ihm bewußt sein, daß die Triebkraft seiner Erfindungen Zorn ist, der Zorn über die Kraftverschwendung der Natur, unfruchtbar selbst, Unfruchtbarkeit zu spenden . . . Wenn schon man das Zeitalter der Technik auch gern das Faustische nennt, scheint erst der spezielle wissenschaftliche Positivismus mit der Formel „Vergeude keine Energie, benutze sie!“ Faust richtig verstanden zu haben.

Als Goethe von Venedig aus an der Adria zum erstenmal das Meer sah, da versank er in Staunen vor der Majestät der Natur. Nicht minder staunte er später über die Fähigkeit des Menschengestes, als er von Dämmen der Engländer oder der Holländer hörte, die ihre Küsten erweiterten und, wie etwa das trockengelegte Land der Zuidersee, durch Kanäle mit dem Meere verbanden. Auch der Bau des Bremer Hafens fesselte ihn aufs höchste. Nachrichten über Sturmfluten erschütterten ihn. — Der maßlose Faust staunt nicht, — er zürnt. —

Der Zorn Faustens über die Natur des Meeres ist übrigens schwer zu vereinen mit der Duldsamkeit gegen die Natur der Berge, die er soeben vor Mephisto mit dem Worte „Gebirgesmasse bleibt mir edel-

stumm . . .“ bewiesen hat. Er mißt also die Natur mit zweierlei Maß. Daß sie der Teufel beeinflusst, sagt ihm nichts, nur dann sagt sie etwas, wenn er selbst sie beeinflusst; denn nur er besitzt den Sinn für Ordnung und Recht:

*Und das verdroß mich, wie der Übermut
Den freien Geist, der alle Rechte schätzt,
Durch leidenschaftlich aufgeregtes Blut
Ins Mißbehagen des Gefühls versetzt.*

Nur er kann urteilen:

*Da herrschet Well' auf Welle kraftbegeistet,
Zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet —
Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!*

Wie wär's, wenn Faust dieses Urteil über die äußere Natur auch auf innere Natur, nicht zuletzt seiner selbst, übertrüge, wo ja auch Well' auf Welle kraftbegeistet herrscht und sich zurückzieht und nichts geleistet ist? Würde das nicht auch seinen freien Geist zur Verzweiflung beängstigen müssen?

Er aber hat im Geiste schon Plan auf Plan gefaßt, so daß ihm kein Baccalaureus vorwerfen darf: Was habt ihr denn getan, genickt, gesonnen . . . Plan und immer Plan . . .

Wir sehen vor uns bereits ein ganzes Wasserbauunternehmerbüro mit Zeichenbrettern und Reißschienen und Meßapparaten aufsteigen, in dem Faust Kraft zu kühnem Fleiß zeigen und kämpfen und siegen wird. Noch freilich ist alles erst Aperçu: „Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen . . .“ Und wieder einmal klingt das bekannte „Hier“! „Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen.“ Wie er sich freilich Kämpfen und Siegen vorstellt, zeigt das Weitere.

Faust nimmt einmal wieder den Erfolg voraus in der Vorfreude, — dem lüsternen Spiel mit dem zu Genießenden: „Erlange dir das köstliche Genießen . . .“ Den Wunsch zu fördern, hat erst Mephisto zu „wagen“. Der Einfall eines von Natur reich veranlagten Geistes bestätigt längst noch nicht Goethes Glauben: „Eines recht wissen und tun bewirkt mehr Bildung, als Halbheit im Hundertfachen.“

Bei dem Worte: „Willst du ins Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten“ ist es ein Unterschied, ob man ein Thema nach allen Seiten erörtert und den Zusammenhang mit Gegenthemen findet, oder ob man abenteuerlich das Thema aus Gründen des Zufalls

wechselt. Immer wieder mahnt Goethes Text den Leser zu höchster kritischer Aufmerksamkeit, selbst da, wo er mit dem Worte „köstliches Genießen“ eine Warnungstafel aufstellt, daß wir nicht gedankenlos von faustischem „Streben“ reden dürfen.

Schließlich aber: Die Verkündigung dieses so sauber entwickelten technischen Interesses hatte Faust mit dem Worte eingeleitet: „Herrschaft gewinn ich, Eigentum“. Mephisto begreift sofort einen Zusammenhang zwischen beidem. Daher unternimmt er das „Wagnis“, Fausts Wunsch zu fördern, durchaus unbeschwert, und wendet sich, wenn dieser von Ebbe und Flut beginnt, erleichtert ad spectatores:

*Das ist für mich nichts Neues zu erfahren,
Das kenn' ich schon seit hunderttausend Jahren.*

Diesmal werden also von dem Diener keine solche Unbequemlichkeiten verlangt, wie bei dem immerhin auch ihn vor Probleme stellenden Abenteuer der Antike. Und ehe er noch nach Fausts Redestrom das Wort ergreift, läßt er bereits aus der Ferne, „von der rechten Seite her“ Trommeln und kriegerische Musik im Rücken der Zuschauer ertönen, zum Zeichen, daß die reine wissenschaftliche Technik auch ihre Beziehungen zur Kultur hat, und zwar zu ihren teuflischen Seiten. Der umständliche Eingang der Szene mit dem Thema, daß Natur und Teufel schwer zu trennen sind, ist vielleicht als Gegensatz nicht so beziehungslos zum Ganzen dieser Entwicklung, wie man das Goethe gern vorwirft.

3. Das teuflische Mittel

Mephistos Kriegsparole lehnt Faust ab; er fühlt sich ja als ein humaner, ein kluger Mensch: „Schon wieder Krieg, der Kluge hört's nicht gern“. Aber der Andere belehrt ihn, daß Klugsein heißt, aus jedem Umstand seinen Vorteil ziehen: „Gelegenheit ist da, nun Fauste, greife zu!“ Noch scheint dem Ersten die Verbindung seines technischen Planes mit Krieg ein Rätselkram; Mephisto hat Gelegenheit, seine Diplomatie von Neuem spielen zu lassen.

Denn als die beiden dem Kaiser, den wir kennen, falschen Reichtum in die Hände spielten, — unter Brüdern kann man ja offen sein, — beliebte es diesem, bei seiner Jugend, falsch zu schließen:

*Es könne wohl zusammengehen
Und sei recht wünschenswert und schön,
Regieren und zugleich Genießen.*

Faust ist einmal wieder ganz überlegen:

*Ein großer Irrtum! Wer befehlen soll,
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
Doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen . . .*

Hat er also doch von der königlichen Helena gelernt, —

*was die Königin dabei
In tiefem Busen geheimnisvoll verbergen mag,
Sei jedem unzugänglich . . .?*

Aus des Genußsuchers Munde hören wir die Weisheit: „Genießen macht gemein“. Welche Ironie des Dichters! —

Mephisto kann dieser Wahrheit nur beipflichten: „Er selbst genoß, und wie!“ Wir erfahren die traurige Bestätigung unserer Befürchtungen vom ersten Akt, was alles sich im Reiche in Fausts Abwesenheit ereignet hat. Die Lage vor der Scheinblüte der Inflation hat sich durch diese zu einem Kampfe aller gegen alle erneuert, schlimmer als zuvor. So hinreißend weiß der Berichterstatter das Chaos zu schildern, daß Faust fasziniert dessen Worte „Nun, das ging“ weiterspinnnt:

*Es ging, es hinkte, fiel, stand wieder auf,
Dann überschlug sich's, rollte plump zu Hauf.*

So ist, fährt Mephisto fort, eine Ordnungsrevolution ausgebrochen: „Herr ist, wer uns Ruhe schafft . . .“ Ein Gegenkaiser soll gewählt werden und die Sicherheit wiederherstellen:

*In einer frisch geschaffnen Welt
Fried' und Gerechtigkeit vermählen.*

Das deklamiert Mephisto salbungsvoll, so daß Faust die Parodie prompt ernst nimmt: „Das klingt sehr pfäffisch“. Mephisto braucht also nur noch auszumalen, wie diese Pfaffen den Aufruhr geheiligt haben. Der Kaiser, „den wir froh gemacht“, habe sich nun hierher, zur letzten Schlacht vielleicht, zurückgezogen. Da muß denn Fausts eben noch so große sittliche Entrüstung über den genießerischen Herrscher einem reinen Mitleid weichen: „Er jammert mich, er war so gut und offen“. Mephisto hat wieder einmal gewonnen! Abschließend formuliert er: „Befrein wir ihn aus diesem engen Tale! Einmal gerettet, ist's für tausend Male.“ Fausts Eingreifen also kann nur zu des Kaisers Heile führen; wenn dieser Glück hat, was Mephisto zunächst nur vorsichtig als möglich hinstellt, so werden ihm auch wieder Vasallen zufallen.

Inzwischen sind sie so weit vorgewandert, daß man die Anordnung des Heeres im Tal übersehen kann. Mephisto lobt sie, aber Faust durchschaut das Ganze noch nicht. Wie in der Hexenküche oder in der Mütterszene gipfelt seine Skepsis in Spott: „Trug! Zauberblendwerk! Hohler Schein!“ Nun, der Lügegeist bestärkt ihn wieder in Blend- und Zauberwerken:

*Kriegslist, um Schlachten zu gewinnen!
Befestige dich bei großen Sinnen,
Indem du deinen Zweck bedenkst . . .*

Wenn dem Kaiser Thron und Land erhalten bleiben, so ist Faust ein Lehen von grenzenlosem Strande gewiß!

Nun begreift der große Erfinder selbst den Kurzschluß von Technik und teuflischer Magie; er sanktioniert:

*Schon manches hast du durchgemacht,
Nun, so gewinn auch eine Schlacht . . .*

eine neue Variante des „Und du hast recht, vorzüglich weil ich muß.“

Was ist einfacher, als um einer technischen Planung willen frisch fröhlich in einen Krieg einzugreifen? Freilich, die Geschichte weiß genug davon zu berichten, aber Fausts hohes Streben, die Krone des Lebens zu erringen, darf doch mit derartigen Teufeleien nicht etwa verwechselt werden!

Noch der kleine Trick Mephistos, Faust sich als Obergeneral gefallen zu lassen, obwohl dieser zuerst sich sehr sachlich sträubt, da zu befehlen, wo er nichts verstehe; er hatte sich ja auch gesträubt, Herrn Schwerdtleins Tod zu bezeugen. Also Mephisto:

*Laß du den Generalstab sorgen,
Und der Feldmarschall ist geborgen.
Kriegsunrat hab' ich längst verspürt,
Den Kriegsrat gleich voraus formiert . . .*

Es ist ein merkwürdiger Kriegsrat, der nachher zugleich ausführendes Organ wird: aus Urgebirgs Urmenschenkraft geformt, zwar nicht das gesamte Bergvolk, aber ausgewählt, wie Peter Squenz sich im „Sommer-nachtstraum“ seine Akteure auswählt: „Vom ganzen Praß, (Haufe, Horde,) die Quintessenz.“

Mephisto stellt seine drei Burschen vor, die Goethe nach Sam. II, 23, 8, wo die drei Helden Davids aufgezählt werden, als die drei Gewaltigen bezeichnet. Ferner spricht Jesaias von Raubebald und Eilebeute. Dem zweiten Namen werden wir noch begegnen, der erste wird

von Goethe in Raufebold und Habebald aufgespalten. Raufebold, jung, leicht bewaffnet, bunt gekleidet; Habebald männlich, wohl bewaffnet, reich gekleidet; dazu erfindet Goethe noch Haltefest, bejahrt, stark bewaffnet, ohne Gewand. Mephisto wendet sich ad spectatores, sie zu empfehlen:

*Es liebt sich jetzt ein jedes Kind
Den Harnisch und den Ritterkragen;
Und, allegorisch wie die Lumpe sind,
Sie werden nur um desto mehr behagen . . .*

Die Verse sind ein Seitenhieb Goethes auf die zeitgenössische Ritterromantik; man werde an ihnen doppelte Freude haben, weil sie zudem noch allegorisch sind. Wenn Mephisto sie aber trotz ihrer Ritterlichkeit Lumpe nennt, so schärft er uns mit teuflischem Zynismus ein, daß wir es bei Fausts neuem Abenteuer mit allen Merkmalen einer verlumpten Kriegsmoral zu tun bekommen. Nachdem die Drei sich noch in unzweideutiger Weise selbst interpretiert haben, steigen alle zusammen tiefer.

Noch einmal Fausts Wort: „Die Tat ist alles, nichts der Ruhm“. Es wird für die Auslegung Signal, daß sich der Held von seiner bisherigen Vergangenheit ablöst und im vierten Akt der „Tat“ zuwendet. War sein bisheriges Tun, die Verführung Gretchens, die Förderung des politischen Chaos durch die Inflation, die Störung der Mummenschanz, die Zerstörung Helenas etwa nicht „Tat“? Sicher waren das keine Großtaten, sondern Untaten, aber doch Taten! Man meint also wohl unter Tat die technische Tat und die damit zusammenhängende Einmischung in den Krieg, und was daraus folgt. Jedenfalls sollte man präziser über deutsche Worte nachdenken, ehe man den Faust auslegt. — Gewiß, im „Paralipomenon“ macht Goethe in der Unruhe der Inspiration Unterschiede für die Stufen von Fausts Lebensweg: „Lebens-Genuß der Person von außen ges(-sucht oder -sehen?) in der Dumpfheit Leidenschaft erster Teil. Taten Genuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein Schönheit zweiter Teil. Schöpfungsgenuß von innen, Epilog . . .“ Aber er interpretiert zunächst das Wort Genuß und ordnet unterscheidend dem Leben ein „von außen“, der Tat ein „nach außen“ zu, und wenn er deutlich damit Helena meint, so gehört dieses Liebesabenteuer auch zu den „Taten“.

4. Die Schlacht

Auf dem Vorgebirg, als einem Feldherrnhügel, wo ein Zelt aufgeschlagen wird, nimmt der Kaiser vom Obergeneral den Schlachtplan

entgegen, teils fatalistisch, teils verdrossen über die halbe Flucht, das Zurückweichen in dieses enge Tal. Der Obergeneral rechtfertigt den strategischen Rückzug mit den taktischen Vorteilen des Geländes, so daß der Herrscher zusehends warm wird. Auf der rechten Flanke liegt ein Hügel, vorteilhaft für den Verteidiger, für den Angreifer verfänglich. Im Zentrum eine Wiesenfläche, auf der die Phalanx der Infanterie im Quadrat massiert ist, aber zum Stoßkeil umgeformt der Feinde Kraft trennen kann. Auf der Linken schützt Steilgeklipp eine wichtige Paßstraße.

Des Kaisers Blick wendet sich zu den Feinden. Seine Meinung über sie weicht von der erheblich ab, in der Mephisto die Ursachen des Bürgerkrieges fand. Der feudale Herrscher leitet diesen Krieg aus Gründen dynastischer Rivalität her, so daß die uneinigen Verwandten sich jetzt mit vereinten Kräften gegen die angestammte Majestät gewendet hätten. Wir waren aber zu sehr schon vorher Zeuge seiner Mißwirtschaft, um ihm mehr zu glauben, als einem Mephisto; sein Gottesgnadentum hat ihn weltfremd gemacht. Noch glaubt er, daß die Menge in ihrer Parteinahme schwanke, doch ein Kundschafter bestätigt, daß er wenig Tröstliches berichten könne, da mancher an sich Wohlgesinnte Ausflüchte sucht, seine Partei zu nehmen. Der Kaiser trauert über diese Gedankenlosigkeit, da die Schwankenden, wenn er verlieren sollte und die Gegenrechnung voll ist, in „Nachbars Hausbrand“, in die Zwietracht, die er voraussieht, mit hineingezogen würden. Genauere Nachrichten bringt ein zweiter Spion, der zwar anfangs wilden Wesens irren Lauf beobachten konnte; nun aber sei der Gegenkaiser aufgetreten, und alle folgen den entrollten Lügenfahnen, wie eine Schafherde.

Da wächst der Fürst über sich hinaus:

*Ein Gegenkaiser kommt mir zum Gewinn,
Nun fühl' ich erst, daß Ich der Kaiser bin.*

Hatte er bisher den Harnisch nur „als Soldat“, gezwungen, angelegt, so bekommt die neue Lage für ihn einen höheren Sinn. Schon sieht er, daß ihm bei allen festlichen Zerstreungen die Würde der Gefahr gefehlt hat. Nicht im sportlichen Ringspiel hätte er sich verzetteln sollen, Turnier, Kampf Mann gegen Mann, hätte ihm im Grunde vorgeschwebt, und er hätte sich schon längst Heldenruhm erworben, wenn man ihm nicht von Kriegen abgeraten hätte. Auch er weiß, wie Faust, die Schuld auf andere zu schieben! Jetzt erst begreift er den eigentlichen Sinn des Salamandertraums, daß er verwirrt von Sieg und Ruhm geträumt habe, wovon er freilich Faust an jenem Aschermittwoch noch nichts zu

berichten wußte. Ein Entschluß, frevelhaft Versäumtes nachzuholen, steigt in ihm auf: er will den Gegenkaiser zum Zweikampf herausfordern. Ein sympathischer Zug persönlichen Mutes bei diesem kaiserlichen Wirrkopf, ähnlich der Art, wie Schillers Karl von Frankreich statt eines Kriegs einen Zweikampf will, nur daß dieser Blut schonen mag, während beim Kaiser allein das Prestige seines Ranges Motiv ist.

Die Herolde an den Gegenkaiser sind bereits abgefertigt, als Faust auftritt, — geharnischt, mit halb geschlossenem Helm, an der Spitze seiner drei Gewaltigen. Mephisto ist zunächst nicht dabei, Faust allein spielt seine Rolle mit gewohnter Großartigkeit. Wenn er hochpriesterlich das Helenaspiel mit dem Preise der Mütter durch Wendungen, die er von Mephisto gelernt, eingeleitet hatte, so variiert er jetzt mephistophelische Schilderungen vom Kristallisieren des Basaltes aufs edelste, und man vergleiche, was jeder von beiden über Gase zu sagen hat. Das Bergvolk, das er vorstellt, hat Natur- und Felsenschrift studiert, wie Goethes Montan in den „Wanderjahren“. — Der Kaiser ist weniger über das Wiedererscheinen Fausts erstaunt, als über den Inhalt seiner Ansprache.

Der Ankömmling weiß zunächst, was er in seiner Diplomatie anzubringen hat: Der Kaiser hätte auf seinen Römerzügen einst einen Zauberer aus dem schon brennenden Scheiterhaufen gerettet, — den Nekromanten von Norzia im Sabinerland, den Totenbeschwörer, dessen die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini gedenkt, und über den Goethe im Anhang seiner Übersetzung Bemerkungen aus eigenem Hörensagen von der italienischen Reise her fügt. — Dieser Nekromant von Norzia hat, so versichert Faust, in unauslöschlicher Dankbarkeit, als getreuer, „ehrenhafter“ Diener ihm aufgetragen, dem Kaiser in Nöten beizustehen; denn er hat in unablässiger Sorge für jenen die Sterne und die Tiefe befragt, und die übermächtige Freiheit des Naturwirkens in der Berge Kräfte, die der Pfaffen Stumpfsinn für Zauberei hält, für ihn bereit gestellt. — Gewiß mag der Kaiser einst den Nekromanten gerettet haben; mit dieser Motivierung für sein und seiner drei Gesellen Erscheinen jedoch bedient sich Faust einer so massiven Lüge, daß alles Frühere, von seinem falschen Zeugnis für Herrn Schwerdtleins Tod angefangen, dagegen verblaßt.

Aber der Kaiser lehnt Fausts Anerbieten ab, so sehr er an Festestagen für Huldigungen und in kritischen Stunden für Hilfe empfänglich wäre. „Selbst ist der Mann!“ Und er zweifelt nicht, daß er selbst die

Würde des Thrones im Gottesurteil des Zweikampfes wahren werde. Diesen Plan redet ihm jedoch Faust als zu gefährlich für das Reich aus; er malt als Schlimmstes, daß man seinen Kopf verlieren könnte. Freilich kommt er mit seiner Diplomatie in die Brüche, denn er irrt auf die Möglichkeit ab, daß die Majestät nur leicht verwundet werden und ihre Reaktion dann um so heftiger werden könnte, so daß sie dem erschlagenen Feind den Fuß ins Genick setzen dürfte, und der Kaiser haftet am letzten Wort:

*Das ist mein Zorn, so möcht' ich ihn behandeln,
Das stolze Haupt in Schemeltritt verwandeln!*

Goethe führt den Dialog geradezu verschmitzt. —

Doch Faust hat Glück. Ehe er sich aus seiner Klemme herausreden kann, kommen die Herolde mit der Botschaft zurück, daß der Gegenkaiser die Herausforderung verlacht habe und den Kaiser schon als verschollen betrachte. Nun kann er dem Enttäuschten nahe legen, den Befehl zum Beginn der Schlacht zu geben, was dieser freilich dem Obergeneral überträgt.

Jeder der drei Teile der Front erhält seine Sonderanweisungen, und jedem weist Faust einen seiner Gesellen zu, der jedesmal als miles gloriosus den Mund vollnimmt. Dem Habebald gesellt sich überdies die Marketenderin Eilebeute zu, um sich am sichern Ertrag des Sieges zu beteiligen:

*Die Frau ist grimmig, wenn sie greift,
Ist ohne Schonung, wenn sie raubt . . .*

Zugleich bewegt sich die feindliche Streitmacht heran, und es ist zu beobachten, daß auf der rechten Seite des Zentrums bereits erbittert und mit Erfolg für die Kaiserlichen gestritten wird.

Nicht genug, daß der Kampf mit ehrlichen Waffen schon durch die Urkräfte der drei Gewaltigen ins Fragwürdige gerät, Mephisto stellt hinter dem Kaiser noch eine Reserve auf und kommt, „von oben aus dem Hintergrunde“. Die Theaterregie kann also so gedacht sein, daß die Beobachter vom Feldherrnhügel entweder über das Publikum von der Bühne hinausschauen, — auch das Publikum ist eine Art von Feinden! — oder, wenn die Feinde vom Vordergrund der Bühne aus nach dem Hintergrund zu betrachtet werden sollen, daß Mephisto von der Galerie des Zuschauerraumes her herabgeklettert kommt, ein ganz moderner Theatertrick!

Von dieser Reservearmee gehen die fürchterlichsten Wirkungen aus. Daß die danse macabre der Schlachten nicht nur in physikalischer Ver-

nichtung der Körper, sondern mehr noch in den Nervenerschütterungen der Kämpfer liegt, wird hier in grausige Gespenstersymbolik eingekleidet, und Goethes Eindrücke aus der kümmerlichen Campagne in Frankreich oder historischer Lektüre bleiben noch für die Teufeleien der Schlachten unserer Zeit gültig. Schreckhafte Geräusche der klappernden Rüstungen erschüttern die Luft, und das Gewimmel flatternder Standarten verwirrt das Auge. Daß aber das liebe Publikum die fürchterlichen Realitäten einer Schlacht ja nicht zu schwer nähme, beeilt sich Mephisto mit der bekannten, abgrundtiefen Ironie, den „Wissenden“, d. h. den Aufgeklärten im Publikum, zu versichern, daß diese Realitäten natürlich nur ein Scheinspiel wären; in Wirklichkeit wären da nur Requisiten aus den Sälen der Waffenhallen von ihm herbeigeschafft; zwar hätte sich zu Lebzeiten mit den Rüstungen manch „Gespenst“ aufgeputzt und so dem Mittelalter farbige Nuancen verliehen, immerhin wäre das ein Grund, hier Effekt zu machen.

„Furchtbarer Posaunenschall von oben, im feindlichen Heer merkliche Schwankung.“ Die schwarze Magie wirkt sich aus! Der Horizont verdunkelt sich, die „Gewehre“, — die Rüstungen, — der Fels, der Wald, die Atmosphäre, der ganze Himmel mischen sich ein: auch die Natur wird von der Orgie der entfesselten Kultur in Mitleidenschaft gezogen. Raufbold hat bei seinem erfolgreichen Wüten ein Dutzend Arme, welch Phänomen Mephisto dem Kaiser als ganz natürlich erklärt, indem er ihn auf die Fata morgana bei Sizilien verweist. Doch verstärkt sich bei diesem das Geistergrauen, als er Elmsfeuer auf den Speerspitzen blinken sieht; auch dies vermag Mephisto als Widerschein letzter „dioskurischer“ Geisteskräfte zu erklären. Als der unvermindert Betroffene fragt, warum die Natur gerade auf ihn und seine Partei das Seltenste zusammengerafft habe, erneuert auch Mephisto die Lüge Fausts von der Dankbarkeit jenes Nekromanten. Jetzt erst erinnert sich der Kaiser, der vorhin vom Entschluß zum Zweikampfe benommen war, dieses Motivs im einzelnen: nach der pomphaften Krönung in Rom habe er, um zu zeigen, daß er selbst Etwas und nicht nur vom Klerus abhängig wäre, „dem weißen Barte kühle Luft geschenkt“; aber nun sei er doch überrascht, daß seine übermütige Tat nach so vielen Jahren so wohltätig nachwirke. Schon kann Faust auf ein bestätigendes Vogelzeichen am Himmel hinweisen: ein Adler kämpft mit einem Greifen, Symbole von Recht und Unrecht; der Greif wird vernichtet. Der allzeit opportunistische Kaiser, der schon beim Thronrat über die Inflation mit einem „Wenn mich's schon wundert, muß ich's gelten lassen“, zu schnell klein beigab, nimmt dieses Zeichen mit Verwunderung an.

Mephisto kann bestätigen, daß das Zentrum den Stoßkeil gebildet hat, unter dessen Druck das feindliche Zentrum auf seinen rechten Flügel gedrängt und die feindliche Front gesprengt wird. Schon jubelt er, daß die Schlacht gewonnen ist.

Aber wir wissen, seit der Studierzimmerszene, daß seine Strategie immer mit der Einkalkulierung taktischer Rückschläge arbeitet; so fehlt es auch hier nicht an dem die Spannung steigernden retardierenden Moment. Denn indem die Masse des feindlichen Zentrums gegen ihren rechten Flügel strömt, wird dieser so gestärkt, daß der kaiserliche linke Flügel ins Wanken kommt; schon gibt der Herrscher die Schlacht verloren:

*Schlußerfolg unheiligen Strebens!
Eure Künste sind vergebens . . .*

Wenn Goethe hier vielsagend eine Pause vermerkt, wie nach Euphorions Todessturz, so nicht, um zu unterstreichen, daß Faust nicht weiter kann, sondern hier, um zu unterstreichen, daß Mephisto immer noch weiter kann.

Seine beiden Raben kommen, zum Ärger des Kaisers, den Faust zu beschwichtigen strebt; die Post, die sie ganz nahe ihrem Patron zu Ohren bringen, ist schwer bedenklich; sie bestätigt die Beobachtungen am linken Flügel, und der Herrscher ist empört: „So bin ich endlich doch betrogen“.

Aber der Teufel ist keineswegs entmutigt, nur daß er sich den Befehl erbittet, seinerseits befehlen zu dürfen. Schon auch stellt der Obergeneral dem Kaiser seinen Marschallstab zur Verfügung. Zwar gibt dieser ihm das Symbol zurück, da es ihm für den Diener Fausts nicht standesgemäß erscheint; immerhin legt er das Weitere in dessen Hand und zieht sich ins Zelt zurück, wie jener sanguinische Löwenwirt, der, heiklen Lage zu entrinnen, zu Bette will. Nun, auf den Marschallstab verzichtet Mephisto leichthin, zumal so etwas wie ein Kreuz daran befestigt ist. Auch Faust ist ratlos. Der neue Kommandeur jedoch läßt durch die Raben die Undinen vom großen Bergsee um ihrer Fluten Schein bitten. Eine neue Teuflichkeit der Kriegskunst tritt in Kraft: eine Überschwemmung durch Zerschneiden eines Staudammes. — Was hat Goethe hier der Moderne antizipiert, oder vielmehr, was aus der Moderne ist alles schon dagewesen, da solch Wasserkrieg als magische Teufelei auch vom Mittelalter berichtet wird, und Goethe von derlei in Italien gelesen haben muß. Faust beobachtet die über die Felsen hereinbrechende Flutwelle, und ihm schaudert's selbst vor diesem wilden

Schwall. Mephisto freilich weiß es besser. Er hatte schon seine Botschaft an die Undinen so ungalant gegen das weibliche Geschlecht motiviert, wie Goethe selbst die Eilebeute bereits recht ungalant charakterisierte. Diese Undinen —

*Durch Weiberkünste, schwer zu kennen,
Verstehen sie vom Sein den Schein zu trennen,
Und jeder schwört, das sei das Sein . . .*

So beruhigt Mephisto Fausts Schaudern; ihn kann der wunderliche Fall nur ergetzen, daß Menschengenossen sich durch erlognen Schein betrügen lassen, daß sie vor offenbarem Schwindel moralisch so rein hilflos sind:

*Die Narren wännen zu ersaufen,
Indem sie frei auf festem Lande schnaufen
Und lächerlich mit Schwimmgebärden laufen,
Nun ist Verwirrung überall . . .*

Aber wenn er physische Grotesken zu moralischen Grotesken, ein mehr als aufgeklärt Wissender, fälscht, und er so aus der Wirklichkeit des dramatischen Geschehens aristophanisch herauszuspringen wagt, diese Wirklichkeit ist da, ist die schwarze Magie, die sich vergnügt, nicht nur Wasserkräfte gegen den Feind in Bewegung zu setzen, sondern die weiteren Elemente. Der kosmogonische Eros, der als Zusammenwirken aller Elemente am Schlusse der klassischen Walpurgisnacht gefeiert wurde, wird nun von Goethe um der Variatio willen in teuflische Negation verwandelt. Die Raben werden zu dem Gezwergvolk ausgesandt, um ein verwirrendes Irrlichtfeuer zu bestellen, erst bittend, dann befehlend, das, grausiger als zerplatzende Meteore an sommerlichem Himmel, in dichter Finsternis Tritt und Schritt ungewiß macht. Zu dieser wilden Verwirrung bringen die Schallwellen der Luft noch Obertöne des Schreckens. Faust kündigt erneut das Rasseln und Klappern des Gespensterheeres, und wie er einst mit perverser Lust der Augen gefunden hatte, „wie sonderbar muß diesen schönen Hals ein einzig rotes Schnürchen schmücken . . .“, so genießt er jetzt perverse Lust des Ohres: „Ein wunderbarer falscher Ton“, — ein Wort, das sich den vielen unbewußten Selbstverurteilungen des sich selbst Berausenden unschwer anreihen läßt. — Welch strenger Goethe! —

Mephisto epilogisiert, die Schauer der Schlachtszene zusammenfassend, mit letzter, ach so überall zutreffender Begründung:

*Zuletzt, bei allen Teufelsfesten,
Wirkt der Parteihaß doch am besten,*

*Bis in den allerletzten Graus;
Schallt wider-widerwärtig panisch,
Mitunter grell und scharf satanisch,
Erschreckend in das Tal hinaus.*

5. *Nach dem Sieg*

„Kriegstumult im Orchester, zuletzt übergehend in militärisch-heitere Weisen.“ — Die Schlacht ist somit für den Kaiser gewonnen, seinem verfolgenden Heer fallen des Gegenkaisers Zelt, Thron, reiche Umgebung zu. Allen voran stürzen zum Plündern Habebald und Eilebeute herbei. Die unbesonnene Raffgier des Weibes wird von dem Manne zurechtgewiesen; um das Kistchen mit dem Gold, das dem Heeressold dienen sollte, gibt es einen gelinden Streit. Kaiserliche Trabanten anständiger Gesinnung wollen den Plünderern das Handwerk legen, aber grob genug und würdiger Schüler mephistophelischer Logik, wirft Habebald den Soldaten vor, daß, wenn der einzelne nicht plündert, die Kontributionen, die der Sieger verlangt, die Redlichkeit des Soldatenstandes nicht minder in Frage stellen: „Gib her“, das ist der Handwerksgruß in jedem Falle. So packen die beiden vor den verblüfften Soldaten auf und verschwinden. Tief unbehaglich bleiben diese zurück, nicht nur wegen des eben Erlebten, sondern auch in der Erinnerung an die unheimliche Entwicklung der ganzen schwarzmagischen Schlacht.

Der Kaiser mit vier Fürsten nimmt den Platz seines Gegners ein, um Rückkehr und neue Huldigungen der Abgefallenen zu erwarten. Dieser unverbesserliche Opportunist macht sich kein Kopfzerbrechen über die Gründe seines Sieges: „Es sei nun, wie ihm sei! Uns ist die Schlacht gewonnen.“ Er ist Sophist genug, die schlechtere Sache zur besseren zu machen:

*Hat sich in unsern Kampf auch Gaukelei geflochten,
Am Ende haben wir uns nur allein gefochten.
Zufälle kommen ja den Streitenden zugut . . .*

Er weiß auch Beispiele von Stein- und Blutregen. Da bleibt nur noch, den gewognen Gott zu preisen. Dieser kaiserlichen Spielform des Faustischen ist es sogar ganz selbstverständlich, daß seiner Dankbarkeit Millionen mit einer Art „Choral von Leuthen“ entsprechen. Aber über Faust hinaus scheint er aus seinen jugendlichen Verwirrungen etwas gelernt zu haben:

*Jedoch zum höchsten Preis wend' ich den frommen Blick,
Das selten sonst geschah, zur eignen Brust zurück.
Ein junger, munt'rer Fürst mag seinen Tag vergeuden,
Die Jahre lehren ihn des Augenblicks Bedeuten.*

Ganz faustisch aber folgt dem guten Vorsatz die Abirrung zu verhängnisvollem Handeln:

Zunächst ernennt er die alten Räte zu Trägern der höchsten Reichsämter, zum Erzmarschall, Erzkämmerer, Erztruchseß, Erzmundschenken, und alle vier versichern untertänigst, wie sie bereit sein werden, dem Kaiser das Leben angenehm zu gestalten. Wenn dieser beim ersten und zweiten noch an den Ausblicken auf künftige Feste Anstoß nimmt:

*Zwar fühl ich mich zu ernst, auf Festlichkeit zu sinnen,
Doch sei's! Es fördert auch frohmütiges Beginnen . . .*

beim dritten und vierten ist die Genußsucht schon wieder so Herr über ihn, daß er selbst dazu die nötigen Anweisungen gibt.

Um die Ernennungsurkunden in aller Form auszufertigen, schreitet der rechte Mann zu rechter Stunde herein: der Erzbischof, der als Erzkanzler den Schlußstein des für ewige Zeiten erbauten Gewölbes herrscherlicher Lebensform bilden wird.

Der Kaiser ist zu großzügig, daß er seine Dankbarkeit nur mit Ämtern und Würden bezeigen dürfte. Unter allen fünf hier Versammelten verteilt er die Länder der von ihm abgefallenen Fürsten zur Belohnung, und er stattet sie mit so viel Rechten und Privilegien bis ins einzelne aus, daß er sie ganz zunächst der eigenen Majestät erhebt. So weitsichtig glaubt er zu sein, daß er diesen Fürsten auch das Recht in die Hand gibt, seinen künftigen Nachfolger zu ernennen, nur daß er, bevor er alles in einer „Goldenen Bulle“ beurkunden läßt, als einzige Bedingung die Primogenitur für die neuen Länder verlangt. So glaubt er in seiner feudalen Beschränktheit alles aufs beste geordnet zu haben, und wenn ihm vom Erzbischof als dem Sprecher des Gremiums wiederholt kriecherisch Dank und Treue versichert wird, so ahnt er die heimliche Freude nicht, daß er sie sich zu Rivalen geschaffen und sich wehrlos in ihre Hand gegeben hat. Hochbefriedigt von seinem Tun entläßt er sie, „damit den großen Tag gesammelt jedermann sich überlegen mag“.

Nun, der geistliche Kanzler bedarf keiner Sammlung in der Einsamkeit, um erste Konsequenzen zu ziehen. Während die weltlichen Fürsten sich entfernen, bleibt er und spricht mit jener Salbung, die Mephisto uns schon ein paarmal parodiert hat, zuerst als er den guten Magen der Kirche rühmte, die ganze Länder auffressen könnte:

*Der Kanzler ging hinweg, der Bischof ist geblieben,
Von ernstem Warnegeist zu deinem Ohr getrieben!
Sein väterliches Herz, voll Sorge bangt's um dich . . .*

Bängliches zur frohen Stunde? Aber der Kaiser will hören. Wenn der Erzbischof den Inflationstaumel trotz seiner geistlichen Bedenken schließlich doch sanktioniert hat, jetzt ist die Gelegenheit, seiner Kirche gegen Satanas Genugtuung zu verschaffen. Ganz milde, ganz seelsorgereich warnt er den Kaiser vor dem Bannstrahl des Papstes, zumal dieser ihm den Streich mit dem Nekromanten noch nicht verziehen habe. Doch könnte durch ein gutes Werk manches wieder ausgeglichen werden. Er empfiehlt als Zeichen der Reue, den Feldherrnhügel, wo dem Bösen ein Ohr geliehen worden sei, „zu heiligem Bemühen“ zu stiften, ein mäßig Scherflein, das im Verlauf der Rede aber doch als beachtlicher und reicher Landbesitz beschrieben wird. Bestürzt in seinem Gewissen stellt der Kaiser ihm anheim, die Grenze nach dessen eigenem Maß zu stecken.

Auf Grund dieser Vollmacht fordert der Erzbischof, daß dort ein prächtiger Wallfahrtsdom entstehen soll, und auch dem stimmt der Kaiser zu: „Ich fühle schon, wie sich mein Sinn erhöht“. Ferner fordert der Kanzler, der die Labilität seines Herrn kennt, ein förmliches Dokument für die Übereignung, und auch das bewilligt der Herrscher gern. Der Erzbischof beurlaubt sich, kehrt aber beim Ausgang um und fordert die gesamten Landsgefälle, Zehnten, Zins und Beth als ewiges Privileg: viel bedarf's zur würdigen Unterhaltung, schwerer Kosten für die Verwaltung und vielen Goldes aus dem Beuteschatz für Baukosten, auch der Freigabe von Baumaterial, das umsonst anzufahren ja das Volk, vom Predigtstuhl belehrt, als gutes Werk betrachten wird. In die bisherige Reue des Kaisers über seine Fausthörigkeit beginnt sich Gedrücktheit über den Schaden zu mischen, den ihm das leidige Zaubervolk gebracht hat.

Doch noch ein zweites Mal kehrt der Erzbischof zurück und verlangt mit tiefer Verbeugung, daß der Strand, der dem sehr verrufenen Mann zum Lehen gegeben worden ist, da ihn der Bann treffen wird, mit all seinen künftigen Erträgen ebenfalls der Kirche verliehen werden soll. Jetzt wird der Kaiser offen verdrießlich: „Das Land ist noch nicht da, im Meere liegt es breit“. Aber der Erzbischof nimmt ihn unerbittlich beim Wort.

Man wird nicht behaupten dürfen, daß Goethe hier mit der historischen Papstkirche sehr säuberlich verfahren ist; aber wir malen uns

aus, daß der Kaiser mit seinen weltlichen Vasallen keinen leichteren Stand haben wird. Wenn dieser also, allein, erseufzt: „So könnt ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben . . .“, so bekennt er damit seine beginnende Einsicht, daß er von neuem vor dem Nichts steht.

Die Szene ist in einem für das Werk ganz neuen Versmaß geschrieben, in Alexandrinern, deren durch Mittelzäsur getrennte zwölf Silben den französischen Klassikern, aber auch Wieland im Oberon Gelegenheit zu Verve und Pathetik gaben. Hier dient diese Form dazu, etwas entsetzlich Prosaisches mit aller Umständlichkeit des Behagens an psychologischen und politischen Einzelheiten abzuhandeln: eine neue Variatio Goethescher Altersironie.

Ursprünglich sollte sie in Madrigalversen geschrieben sein. Der Dichter wollte da die Beilehnung Fausts ausführlich auf die Bühne bringen. Ein Paralipomenon zeigt, wie dieser den Ritterschlag empfängt:

Der Kanzler (liest).

*Sodann ist auch vor unserm Thron erschienen
Faustus, mit Recht der Glückliche genannt,
Denn ihm gelingt, wozu er sich ermannt,
Schon längst bestrebt, uns zu dienen,
Schon längst als klug und tüchtig uns bekannt.
Auch heut am Tage glückt ihm, hohe Kräfte,
Wie sie der Berg verschließt, hervorzurufen,
Erleichternd uns die blutigen Geschäfte.
Er trete näher den geweihten Stufen,
Den Ehrenschatz empfange er.*

(Faust kniet)

Kaiser.

Nimm ihn hin!

Duld ihn von keinem andern!

Wäre diese Szene ausgeführt, so hätte die tendenziös übertreibende Ehrung des faustischen Kaisers für das Urbild des Faustischen den Dichter vor die Wahl gestellt, entweder das bessere Ich seines Helden zu wecken, das solche Worte ehrlich und bescheiden abzulehnen gehabt hätte, oder dessen eigene Faustizität so ins Licht zu rücken, daß Goethe fürs Publikum zu deutlich wurde. Daher wird in der endgültigen Fassung die Tatsache der Beilehnung nur als Schlußpointe in eine Szene gefügt, die in ihrer breiten Ausgestaltung von Faust scheinbar weit abführt, und die doch zeigt, daß dessen Schuld fortzeugend Böses gebären

muß. Die Szene in letzter Fassung enthält keinesfalls, wie gesagt worden ist, Allotria, sondern ist ein neuer Beweis Goethescher Kunst, zu enthüllen, wenn er zu verhüllen scheint. Die Beilehnung Fausts mit dem Strand ist vom Leser ebenso leicht zu „supplieren“ wie die Proserpinaszene, zumal wir auch im fünften Akt noch ausdrücklich hören werden, daß ein Herold sie „schmetternd im Vorüberziehen“ den Anwohnern des Strandes verkündigt hat.

Steht das katastrophale Ende der Kriegspolitik, zu dem Faust und sein Komplize dem Kaiser verholten haben, in einem Verhältnis zu dem Erwerb eines Strandes für wasserbautechnische Experimente? Alle, die auf Faust nichts kommen lassen, werden sagen, daß er ja sein hohes Streben mit dem Aperçu vom Wasserbauplan bekundet hat und alles Weitere dann doch wieder durch Mephisto angerührt und verdorben ist, so daß das Absinken von diesem Plan zu den Unzulänglichkeiten des Lebens gehört, das uns nun einmal nicht schuldlos läßt. Diese moralisch bemerkenswert Harmlosen kennen nicht die Grenze zwischen einer Schuld gegen sich selbst, mit der man durch nachhaltige Einkehr fertig werden kann, und dem eindeutigen Verbrechen, das das soziale Gewissen in die Schranken ruft. Hier handelt sich's um ein bewußtes Kriegsverbrechen, das kein Irrtum mehr ist; und um dies uns nachhaltig einzuschärfen, hat Goethe die Teufeleien der Schlacht, zu denen sich der Held mit unübersehbarer regster Teilnahme bekennt, so ausführlich ausgemalt, daß die, die eine Dichtung wertfrei zu genießen wagen, nun den ästhetischen Einwand erheben, daß dem alten Dichter mit seiner Ausführlichkeit der Faden wieder einmal aus der Hand gegliitten sei.

In dem Abenteuer „Technik und Krieg“ ist Faust zwar nicht äußerlich gescheitert, im Gegenteil, er hat vollen Erfolg gehabt. Aber äußerer Erfolg ist längst kein innerer, und hier ist er moralische Katastrophe. Dieser neue politische Schwank übertrifft an Frivolität alles Vorangegangene!

Faust ist wirklich mit Welt angereichert, jedoch auf recht zweifelhafte Weise. Auch für die Auslegung gilt Humunkulus' Wort: „Das Was bedenke, mehr bedenke Wie?“ —

Aber kurz und gut, Faust hat seinen Strand. — Solcher Großtaten ist der sentimentale Titane fähig! — So unerbittlich realistisch ist Goethes Satire trotz aller Phantasmagorie und allen Gespensterspuks!

F. PHILEMON UND BAUCIS

Der fünfte Akt variiert nach der verwirrenden Fülle der Motive, Formen, Personen und Handlungen in den ersten vier Akten ins elementar Einfache, um damit nicht weniger Entscheidendes an moralisch-menschlichem Gehalt zu bringen. Wenn Faust zu Philemon und Baucis, die der ersten Szenengruppe zugehören, auch nur mittelbar in Beziehung tritt, so ist diese Beziehung doch so seltsam, daß man auch hier wieder von einem Abenteuer sprechen muß.

1. Die Düne

In „offener Gegend“, auf einer Düne, wohnt ein Greisenpaar, Philemon und Baucis genannt, nach der Sage in Ovids Metamorphosen. Jupiter lohnte ihre Gastfreundschaft, indem er ihren Wunsch erfüllte, in gleicher Stunde zusammen sterben zu dürfen. Philemon wurde in eine Eiche und Baucis in eine Linde verwandelt, deren Zweige sich wachsend in einander verschränkten. Goethe hat sich der beiden antiken Namen auch anderwärts bedient. Als Eckermann durch diese an die phrygische Küste sich erinnert fühlte, korrigierte ihn Goethe; er wollte damit nur eine idyllische Greisenehe symbolisieren. — Dreißig Jahre hat er das Motiv mit sich herumgetragen.

In dem Gütchen der Alten befindet sich unter dunkeln alten Linden ihre Hütte, daneben eine Kapelle. — Ein Wanderer tritt auf, der vor Jahren vor dieser Düne Schiffbruch erlitt und durch die Hilfsbereitschaft des damals schon alten Paares samt seiner Habe gerettet wurde. Nun treibt es ihn, die alten Wohltäter noch einmal aufzusuchen, und er erkennt die Linden wieder, wo er sie finden wird. Indem er sich vor der geschlossenen Tür bemerkbar macht, winkt ihm das steinalte Mütterchen mit betulichem: „Lieber Kömmling! Leise! Leise!“ den Schlaf ihres Gatten nicht zu stören:

*Langer Schlaf verleiht dem Greise
Kurzen Wachens rasches Tun.*

Während der Besuch sich der alten Züge versichert, tritt bereits Philemon hinzu, doch drängt es den Wanderer, ins Meer zu schauen, um sein volles Herz im Gebet zu erleichtern.

Aber er erschrickt und glaubt nicht, was er sieht, da sich die Landschaft verändert hat. Philemon erklärt ihm die Verwandlung des schmalen Strandes in ein weit hinaus sich erstreckendes paradiesisches Gartenland, das im Schutze von Dämmen ruht, die des Meeres Rechte geschmälert haben. Er selbst habe bei aller Hilfsbereitschaft aus Kräfteschwund nicht mehr mitarbeiten können; die Segel am Horizont zögen zu dem gleichzeitig gebauten Hafen

Das Wunder, das er gesehen, gestattet dem Fremdling nicht, wenn sie zu Dritt im Gärtchen bei der Abendmahlzeit zusammensitzen, zu essen und zu trinken. Es zu erklären, überträgt der Alte der redseligeren Frau, und diese läßt uns nicht im Zweifel, von welcher kritischer Sicht her sie das Wunder betrachtet. Wie oft mag der konservative Alte seiner Baucis wohl schon vorgehalten haben, daß das alles doch im Namen des Kaisers geschehen sei und ein Kaiser sich nicht versündigen könne, und es hat ihm denn doch imponiert, daß das Werk so dicht bei seiner Düne angefangen hat, mit den Zelten und Hütten der Arbeiter, und wie rasch dann der Palast Fausts „im Grünen“ errichtet worden sei. Mütterchen jedoch bleibt unbeirrbar:

*Tags umsonst die Knechte lärmten,
Hack' und Schaufel, Schlag um Schlag;
Wo die Flämmchen nächtig schwärmten,
Stand ein Damm den andern Tag.
Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual,
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal.*

Eine furchtbare Anklage gegen Faust, die denen, die auf ihn nichts kommen lassen, sehr unbequem sein muß. So hat einer von ihnen in seinem Beschönigungsdrang mit sublimer Psychologie aus den Worten herausinterpretiert, daß die geschwätzigste Alte aus Voreingenommenheit übertrieben habe: „Es wird schon nicht so schlimm gewesen sein“. Nun, Arbeiterverschleiß und technische Teufeleien sind unter allen Umständen schlimm, und das Bild wird nicht besser, wenn man zur Erklärung des Verses „Menschenopfer mußten bluten“ auf die grausame mittelalterliche Symbolik hinweist, daß lebende Menschen in Bauten eingemauert wurden.

Ganz besonderer Beweis für die Gottlosigkeit Faustens, dessen Namen Baucis ganz selbstverständlich durch „Er“ ersetzt, ist sein Gelüste nach ihrer Hütte und ihrem Heim:

*Wie er sich als Nachbar brüstet,
Soll man untertänig sein.*

Wieder entschuldigt ihn der milde Philemon:

*Hat er uns doch angeboten
Schönes Gut im neuen Land!*

Aber die Frau bleibt starr; jetzt ist sie die Konservative, die sich geheiligte Gewohnheitsrechte nicht schmälern lassen und das Heimliche dem Unheimlichen nicht preisgeben will:

*Traue nicht dem Wasserboden,
Halt auf deiner Höhe stand!*

Da löst denn der Alte den Streit mit der noch im Alter gegensätzlich anziehenden Gattin:

*Laßt uns zur Kapelle treten!
Letzten Sonnenblick zu schaun.
Laßt uns läuten, knieen, beten
Und dem alten Gott vertraun!*

2. Der Tyrann

Nach solcher Orientierung über die verdeckte Handlung zwischen dem vierten und dem fünften Akt zeigt uns der an keine Zeit gebundene Poet seinen Helden nun im höchsten Alter, — wir wissen, daß Goethe ihn sich als hundertjährig vorstellte. Er wandelt nachdenklich, und zwar in seinem Palast, der, mag man's glauben oder nicht, in einem weiten Ziergarten liegt, genau so einem, wie er ihn im vierten Akt bei Mephistos Anbohrungen mit empörtem „Schlecht und modern! Sardanapal!“ abgelehnt hatte. „Lusthäuschen“ freilich dürfen hier fehlen! —

Beim Läuten des Glöckchens aus Philemons Kapelle fährt er auf: „Verdammtes Läuten!“ Er ist im Genusse des Anblicks seines unendlichen Reiches gestört, sein Hochbesitz, er ist nicht rein, das Gütchen der Alten verdirbt die Aussicht, und wenn er von seinem sonnigen Ziergarten im Schatten der Linden sich erholen will, so schaudert ihm vor fremden Schatten: „O! wär' ich weit hinweg von hier!“ Wahrlich, dieser Hundertjährige hat sich in erstaunlichem Maße die Vitalität seiner Vergangenheit bewahrt, und wenn er im Akt zuvor andere mit „Genießen macht gemein“ verdammt hat, so darf das nicht für ihn selber gelten. Nun, Faust, dieser Großverbrecher und Großunternehmer, wird von einer recht kleinlichen Anwandlung geplagt. Auch hier bewährt sich Goethes Fabulierkunst, durch Variationen schauerlich zu ergötzen.

Sein Lynkeus, aus dem Helenaakt wohl bekannt, waltet auch jetzt seines Amtes als Türmer. Anstelle seines lyrischen Überschwangs vor Helena tritt eine gemäßigte wohltönende Diktion. Er kündigt, wie im Sonnenuntergang die letzten Schiffe hafeneinwärts ziehn; die Bootsleute preisen Faust als selig im Glücke des Erfolgs.

*Ein großer Kahn ist im Begriffe,
Auf dem Kanale hier zu sein . . .*

archaistisch monumentale Sprache des Goetheschen Alters. — Der prächtige Kahn, mit Kisten, Kasten, Säcken reich und bunt beladen, Erzeugnissen fremder Weltgegenden, landet, und ihm entsteigen Mephistopheles und die drei gewaltigen Gesellen, die den Patron mit einem „Glück an“ grüßen. — Fausts Großunternehmersinn als Landkolonisator hat sich also durch Handel auf Übersee erweitert. Mephisto verrät uns zynisch, wie er seine Prokura wahrnimmt, — „vergnügt, wenn der Patron es lobt“:

*Das freie Meer befreit den Geist,
Wer weiß da, was Besinnen heißt!
Da fördert nur ein rascher Griff,
Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff,
Und ist man erst der Herr zu drei,
Dann hakelt man das vierte bei;
Da geht es denn dem fünften schlecht,
Man hat Gewalt, so hat man Recht.
Man fragt ums Was? und nicht ums Wie?
Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.*

Kultur und Teufelei, und der Teufel ist vergnügt, wenn ihn der Patron lobt: Seeräuberei also macht Faustens Handelsfirma groß, als Mittel, des Lebens Krone zu erringen und zum höchsten Dasein immerfort zu streben; so unzulänglich ist das menschliche Leben! — Schwer ist's, eine Satire nicht zu schreiben. —

Die drei Gesellen haben Dank und Gruß Faustens erwartet. Nun, da der Tyrann unleidlich ist, murren sie, daß er ein widerlich Gesicht macht, als ob sie dem Herrn statt Königsgutes „Gestank“ gebracht hätten. Mephisto reizt sie, weil sie sich doch eigenmächtig schon ihren Lohn vorweggeraubt hätten; doch sie fordern gleiche Verteilung für alle, als ob sie schon Theorien vom Mehrwert kennten. Da begütigt sie Mephisto, daß der Herr, wenn er erst die in Saal auf Saal geordneten

Kostbarkeiten sähe, sicher Fest auf Fest geben und er, Mephisto, für weibliche Unterhaltung, bunte Vögel, bestens sorgen würde.

Um Fausts ernsten Sinn und düstern Blick zu erhellen, verweist er auf all die Erfolge von dessen hoher Weisheit:

*Dein hoher Sinn, der Deinen Fleiß
Erwarb des Meers, der Erde Preis.*

Nicht als ob er als Teufel ungeduldig wäre, daß Faust den Augenblick zum Verweilen einlode und er seine Rechnung präsentieren könnte; Fausts Ungeduld verlangt nur einmal wieder, geneckt zu werden; deshalb wäre es wirklich an der Zeit, zum Augenblicke endlich so etwas wie „Verweile doch“ zu sagen. Aber wenn Mephisto fortfahrend das Wort „Hier“ statt „jetzt“ wählt, so unterbricht ihn Faust brüsk:

*Das verfluchte hier!
Das eben, leidig lastet's mir.*

Wie oft hat er das Wort „hier“ gebraucht: „Hier möcht ich volle Stunden säumen“, „Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten, von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten . . .“ und all das Hier und Jetzt und Schon und Aufeinmal, wenn er sich vom frischen Geiste neu durchdrungen fühlte. Wenn aber dem Hier stets ein schlimmes Dort folgte, diesmal ist das Hier bereits das Schlimme, umso schlimmer, als es sich um etwas handelt, das zu sagen er moralisch, wie er ist, sich schämen müßte. So gesteht er den quälenden Wunsch, daß die Alten ihm Platz machen sollen, damit er von einem Ausguck in den Lindenzwipfeln mit einem Blick überschauen könne, was er alles getan:

*Des Menschegeistes Meisterstück,
Betätigend mit klugem Sinn
Der Völker breiten Wohngewinn.*

Die Eitelkeit des einsamen Faust braucht einen Kitzel, oder ist auch dieser Wunsch ein Zeichen hohen Strebens? Zum Beweise, daß es doch wohl so sein muß, schleicht sich mit dem letzten Wort ein neues Motiv ein; wir hatten bis jetzt noch nicht wissen können, daß Fausts Sinn bei seiner Selbstvollendung auch noch auf die Sozietät der Völker gerichtet war. Aber wenn er vor der Vernichtung eines Volks einen Ziergarten abgelehnt hat, so muß wohl dem trotzdem erblühten Ziergarten die Fürsorge für ein Volk folgen. Selbst als Hundertjähriger hat er die Gabe, sich mit Worten zu berauschen, nicht verloren.

Immerhin fühlt er die ganze Kleinlichkeit seines Verhaltens:

*So sind am härtesten wir gequält
Im Reichtum, fühlend, was uns fehlt.
Des Glöckchens Klang, der Linden Duft
Umfaßt mich, wie in Kirch' und Gruft.
Des allgewaltigen Willens Kür
Bricht sich an diesem Sande hier.
Wie schaff' ich mir es vom Gemüte!
Das Glöcklein läutet, und ich wüte.*

Sprachschöpferisch weiß er das Wort „Willkür“ durch „des allgewaltigen Willens Kür“ zu setzen.

Mephisto aber findet einen solchen „Hauptverdruß“ ganz natürlich, obwohl ein Hauptverdruß eigentlich etwas Wichtigeres bedeuten sollte; und daß das Glockenläuten stört, ist nur zu wahr, entwirklicht es doch das ganze Menschenleben zu einem verschollenen Traum! Diese Beistimmung kann Faust nur zu noch höherer Selbstanklage reizen:

*Daß man, zu tiefer, grimmiger Pein,
Ermüden muß, gerecht zu sein.*

Aber Mephistos Ermunterung:

*Was willst du dich denn hier genieren,
Mußt du nicht längst kolonisieren?*

beruhigt ihn so rasch, wie sich das seit jeher in dem „Du hast recht, vorzüglich, weil ich muß“ bewährte. Schließlich hat er ja vor sich selbst die Entschuldigung, daß er den Alten für ihre Verdrängung mit einem schönen Gütchen Ersatz bieten wird. Was es bedeutet, alte Leute zu entwurzeln, kommt freilich nicht in Betracht; sein privates Gelüste steht für ihn ebenso hoch, wie eine Staatsraison.

Ein neuer Befehl ergeht aus Fausts Munde an Mephisto, — der wievielte in dieser Tragödie? Der Getreue versichert heuchlerisch, daß das alles keine Schwierigkeiten mache. Er pfeift gellend seinen Dreien, verspricht ihnen das Flottenfest, und sie sind versöhnt und willig. Wenn er jedoch die Szene ad spectatores epilogisiert, so weiß er, worum es geht; denn Naboths Weinberg war schon da, und wenn Goethe hier, wie mehrfach im Zweiten Teil, die biblische Quelle (Regum. I. 21.) anmerkt, so aus ironischer Überflüssigkeit; denn wir wissen von Kindesbeinen an, daß es sich auch dort um ein Ansinnen höheren Orts auf Aufgeben angestammten Bodens gegen Ersatzversprechen handelt, bei

dessen Ablehnung der Weibsteufel Isebel dem nordischen Teufel um nichts nachsteht. — Freilich merkt Goethe nicht auch den Gegensatz Fausts zu einem anderen „Tyrannen“ an, der, als ihm sein „Sanssouci“ vom Nachbarn gestört wurde, sich vor den Institutionen der Gerechtigkeit, die er selbst geschaffen hatte, zu beugen bequeme. Ein „Hauptverdruß“ in einem „Sanssouci“ wäre ja auch gar zu fehl am Platze gewesen. —

3. Schuldfrage

In tiefer Nacht singt Türmer Lynkeus auf der Schloßwarte sein Lied von der Seligkeit des Menschen, der nicht nur zum Sehen geboren, sondern auch von Berufs wegen zum Schauen bestellt ist, und der in Selbstgenügsamkeit den Zauber der Mondnacht genießen darf. Goethe, der Augenmensch, weiß es:

*Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!*

Umso entsetzlicher die Verwandlung des Bildes zu einer Feuersbrunst, die die Hütte, die bemoost und feucht gestanden, von innen her packt und die guten Alten zu vernichten droht, die das Kapellchen ergreift und sogar die Linden vernichtet: „Lange Pause, Gesang“:

*Was sich sonst dem Blick empfohlen,
Mit Jahrhunderten ist hin.*

Faust, auf dem Balkon gegen die Dünen, hat den Alarmruf des Türmers und das singend Wimmern gehört, aber dessen einzelne Worte nicht verstanden. Im Innern verdrießt ihn die ungeduldige Tat, doch allzu bald tröstet er sich, daß er statt des natürlichen Linden-Ausgucks rasch einen künstlichen Luginsland errichten wird, von wo er auch auf die neue Wohnung des alten Paares blicken wird, das, im Gefühl großmütiger Schonung der späten Tage froh genießt; ja, Faust weiß, wie dankbar ein Vogel im Käfig für das Gefühl großmütiger Schonung ist.

Aber Mephisto kommt mit seinen Dreien zurückgetrabt und heischt achselzuckend Verzeihung, daß die Sache nicht glücklich abgegangen ist: Das alte Paar habe sich gesträubt, und als man es mit Gewalt wegnehmen wollte, sei es vor Schreck entseelt dahingefallen, ein Fremder, — jener Wanderer, — sei im Gefecht getötet, und von den im Kampf zerstreuten Kohlen hätte sich Stroh entflammt, und so fort! — Faust braust auf:

*Wart ihr für meine Worte taub?
Tausch wollt' ich, wollte keinen Raub.
Dem unbesonnenen, wilden Streich,
Ihm fluch' ich! teilt es unter euch!*

Der Chorus der also Verfluchten zieht sich zurück, das alte Lied vom Dank der Gewalthaber zu singen.

Ein moderner Fausterklärer faßt das „Es“ des Fluchverses als Fürwort für das „Gütchen“. Fausts sittliche Empörung gestattete ihm nicht, den Besitz des schändlich Erworbenen anzutreten, deshalb sollen sich die Verbrecher „es“ teilen. Er verzuckert also gewissermaßen wieder seinen Fluch. Ach nein! Er meint, daß jeder zu gleichen Teilen von seinem Fluch getroffen sein soll. Wird es darum besser?

Wende man nicht ein, daß die guten Absichten mit den Alten durch Mephisto sabotiert worden seien. Daß die Evakuierung der Alten an sich nicht gut ist, bezeugt Faust selbst mit der Gewundenheit, mit der er davon zu Mephisto spricht; der Ausweg mit dem Ersatzgütchen sollte sein Gewissen nur betrügen. Der Hundertjährige, dessen langes Tatenregister nicht noch einmal zum Überdruß aufgezählt werden soll, mußte doch wohl wissen, was es bedeutet, wenn er dem Teufel Vollmacht gibt, und auf wen die Verantwortung fällt. Der Fluch ist Zeichen nicht so sehr eines bösen sozialen Gewissens, sondern des verärgerten Eigensinns des titanischen Herrenmenschen, daß ihm ein Plan schiefgegangen ist. Wieder einmal ist es sehr bequem, die Schuld auf andere zu schieben, was Goethe, wie genugsam erwähnt, ein gemeines Mittel nennt. Auch als Hundertjähriger erlebt Faust mit diesem Fluche eine neue Katastrophe der Unverbesserlichkeit, selbst wenn er beim Blick auf aus verlöschender Feuersbrunst heranziehende Rauchschwaden mit dem „Geboten schnell . . .“ eine kleine Selbstanklage ausspricht, die aber durch das „... zu schnell getan!“ doch gebührend entlastet wird.

DRITTER ABSCHNITT

DAS ABENTEUER DES GEWISSENS

1. Der Übergang

In vielen Abenteuern hat Goethe das Thema vom fortzeugend sich gebärenden Fluche des Teufelspaktes variiert. Viele Katastrophen sind aus dieser Grundkatastrophe des seelischen Selbstmordes gefolgt und an uns vorübergezogen. Nirgends hat Faust aus seinen Irrtümern etwas gelernt, um den Irrtum fruchtbar zu machen.

Alle diese Abenteuer spielen sich in der Außenwelt ab; an ihr ist er teils unmittelbar gescheitert, teils mittelbar, indem er andere zum Scheitern brachte. Es war nicht das Scheitern des Menschen, der um der allgemeinen Unzulänglichkeit des Lebens willen nie zur Vollendung kommen, der als Individuum niemals das Ganze erreichen konnte, der aber doch in stetigem Streben so viel erreicht, daß er mit Goethe sagen darf: „Nun man kommt wohl eine Strecke“. Seine Zwecke sind nicht rein, sondern von düsterer, egozentrischer Taumel- und Genußsucht bestimmt. Das Streben, das er selbst im Munde führt, ermangelte der Stetigkeit; es war ein dem Zufall preisgegebenes Abenteuern des sittlich haltlos gewordenen Menschen, der seine Entelechie, seine Anlagen, nicht zu beherrschen und zu bilden gewußt hat, wie Goethe dies nicht müde wird, zu fordern.

Die Außenwelt, oder die Weltfahrt, die er mit Hilfe der schwarzen Magie Mephistos, seines schlechteren Ichs, unternimmt, hat sich dessen Programm gemäß entwickelt: erst die kleine Welt des Bürgerkindes Gretchen in der Enge der mittelalterlichen Stadt, dann die große Welt, die Welt am Kaiserhofe, der ehrfurchtslose Einbruch in die Antike, die Verquickung von Technik und Kriegspolitik, und die Ausbeutung einer technischen Erfindung statt zu sozialen, zu Zwecken des Selbstgenusses, und schließlich der Rücktritt aus dem Großen ins Kleinliche, der Philemon und Baucis das Leben kostet. Noch viele solche reale und phantastische Abenteuer hätte Goethe hinzufabulieren können, in variierender Phantasie, aber er mußte wohl meinen, wer es bisher nicht gefühlt hat, daß Faust in seiner Weltfahrt der Unverbesserliche ist, an dem wären weitere Beispiele verloren.

Er konnte seinen Helden nicht zum Philister des Titanismus und der Sentimentalität abwerten und abstumpfen. Genug und übergenuß an Farben und Tönen hat er uns bereits mit dem Ausgeführten geschenkt, ja es hätte auch genügt, seine satirische, wennschon nicht künstlerische Absicht zu verstehen, wenn der nun zu betrachtende Abschluß sofort an die Gretchentragödie oder an den Anfangsmonolog des vierten Aktes angeschlossen wäre. Auch dieser Abschluß ist ein Abenteuer, steht jedoch in scharfem Gegensatz zu allem Bisherigen. Alle Abenteuer der Außenwelt nämlich sind nur Vorgeplänkel zu einer Hauptschlacht, die nirgend anderswo geschlagen werden kann, als in Fausts Innerem, in seinem Gewissen. Erst hier kann das jüngste Gericht über die Seele des Menschen statthaben.

Mag es hingehen, daß Faust gewissenlos gehandelt hat, solange er der Außenwelt verfallen war. Auch Pylades sucht Iphigeniens im Tempel bewahrte Gewissenstrengung zu mildern:

*Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
Und andern strenge sein; du lernst es auch.
So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
So vielfach ist's verschlungen und verknüpft,
Daß keiner in sich selbst, noch mit den andern
Sich rein und unverworren halten kann.
Auch sind wir nicht bestellt, uns selbst zu richten;
Zu wandeln und auf seinen Weg zu sehen,
Ist eines Menschen erste, nächste Pflicht;
Denn selten schätzt er recht, was er getan,
Und was er tut, weiß er fast nie zu schätzen.*

Wir sehen freilich aus der bisherigen Art, wie Goethe mit Faust verfährt, daß er selbst diese Lebensanschauung des Pylades so wenig für ein Letztes hält, wie seine Iphigenie. — Wer also das fatale und fatalistische „Wem gelingt es?“ zur Richtschnur seiner Auslegung nimmt, sollte nicht versäumen, Goethes sonstige eindeutige Bekenntnisse mit den im „Faust“ niedergelegten zu vergleichen, nicht um naiv diese in jene umzufälschen, sondern um der einfachen logischen Erwägung zu genügen, ob nicht der Anschein einer Analogie vielleicht doch einen Kontrast in sich birgt.

Mephisto hätte oft Gelegenheit gehabt, Faust die Rechnung zu präsentieren, sobald dieser vorschnell mit der Zukunft lüstern ging, und so oft er den Augenblick unbewußt zum Verweilen einlud. Aber der Teufel hat Zeit und begnügt sich, sich inzwischen an den Seelen-

qualen Fausts zu weiden, so oft er leidet, und an dessen Harmlosigkeit, so oft er jubelt. Auch dieser Kenner weiß, daß er endgültig eine Seele nur in ihrem An-Sich besitzen kann, nicht in den von der Außenwelt getrüben Erscheinungsformen.

Weil Faust aus keinem seiner abenteuerlichen Irrtümer hinzulernt, so geht die nun in der Dichtung aufgeworfene Gewissensfrage nicht aus seinem letzten Irrtum hervor, sondern aus dem Gesamt des Irrs durch die Welt. Wenn Goethe, wie gesagt, weniger Abenteuer hätte erfabulieren wollen, so hätte schon an einen früheren Teilabschnitt angeknüpft werden können. Aber der Kunst des ästhetischen Verhüllens ins Inkommensurable beliebt es, die Gesamtbilanz aus der Einen Untat gegen das Paar der Däne hervorgehen zu lassen. Zwischen den Versen: „Geboten schnell, zu schnell getan . . .“ und „Was schwebet schattenhaft heran . . .“ liegt die entscheidendste Zäsur des irdischen Dramas; über sie führt ein Atemzug Fausts hinweg, wie ehemals bei den Abirrungen von „Auf! Flich hinaus . . .“ zum Zauberbuch und noch so oft.

2. Reue, Sorge, Trotz

Aus den Rauchschwaden der Brandstätte schweben schattenhaft um Mitternacht vier graue Weiber heran, die vor der Tür des Palastes Halt machen. Sie heißen Mangel, Schuld, Sorge, Not; sie sind Geschwister des Todes, des Faktums, das die moderne Existenzialphilosophie, die so viele Einzelheiten von Goethe übernommen hat, eine Grenzsituation nennt, eine Situation, die unabdinglich und unvertretbar den Menschen zu der Entscheidungsfrage über seine Existenz aufruft, — Erweckerin des Gewissens.

Freilich, Faust ist nicht der Mensch schlechthin, sondern ein Sonderfall des Menschen, und jetzt im ganz besonderen ein Reicher. Deshalb müssen Mangel und Not resignieren, doch auch die Schuld, die vor Mächtigen zum Schatten wird, wie es das Sprichwort „Kleine Diebe hängt man, große läßt man laufen“ verewigt. Aber die Sorge kann sich durchs Schlüsselloch einschleichen, während die anderen Schwestern ganz nahe an einander gedrängt, es dem Bruder Tod überlassen müssen, den Menschen zu richten.

Faust hat ihr geheimnisvolles Raunen gehört, ohne den Sinn ihrer Rede verstehen zu können, aber der Reim Not und Tod bleibt haften und tut bereits das Seine: Faust wird vom Grauen gepackt! —

Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft . . .

Angst vor dem Tode verhilft dem Alten zu der Erkenntnis:

Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft . . .

und dieses „Noch“ beweist eine neue Selbstverkenning, als ob er in seiner Taumelsucht jemals ernsthaft gekämpft hätte, die Krone des Lebens zu erringen. Aber wenn er schon falsch zurückblickt, er blickt doch zurück, er sieht, daß er seine Vergangenheit mit schwarzer Magie befleckt hat:

*Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.*

Er erkennt das Zentralproblem seines Lebens, die frevelhafte Ungeduld, die ihn im Düstern suchen und sich und die Welt verfluchen ließ; wir denken an seine Worte:

*Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben,
Und Fluch vor allem der Geduld!*

Ernsthaft können wir vor dieser neuen Einsicht Fausts an unserem bisherigen Bilde des Mannes irre werden. Hier erscheint ja Reue, — ergreifende Reue! Sollen wir, obwohl uns noch seine reuige Zerfahrenheit in Gretchens Kerker bewußt ist, uns nicht doch beeilen, dem reuigen Sünder zuvorzukommen und ihm alle Vorwürfe wegen seiner Unverbesserlichkeit im Voraus abbitten? Und doch wollen wir nicht in Fausts eigene alte Fehler verfallen und lüstern mit dem zu Genießenden spielen. Denn noch spricht der reuige gute Vorsatz in hypothetischen Sätzen: „Könnt' ich . . ., Stünd' ich . . ., Da wär's . . .“ Im gleichen Atemzug nämlich, mit dem die Erinnerung an die böse Vergangenheit geformt wird, folgt auch hier wieder das Abirren ins Vage: Der Mann der Tat bricht in Klagen aus, daß Spuk die Klarheit des Tags in Nacht verwandle. Variiert wird das Wort aus dem Studierzimmer:

*Ich möchte bittre Tränen weinen,
Den Tag zu sehen, der in seinem Lauf
Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht einen . . .*

Jetzt heißt es:

*Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht,
In Traumgespinnst verwickelt uns die Nacht;
Wir kehren froh von junger Flur zurück,
Ein Vogel krächzt; was krächzt er? Mißgeschick!*

Das ist ja nicht mehr Anklage gegen sich selbst; das ist ja Anklage gegen das böse Schicksal! Freilich muß diesmal kein Erdgeist, wie in „Wald und Höhle“, sondern Gespensterspuk herhalten. —

Goethe hat den Vers „Könnt' ich Magie . . .“ fünfmal im Manuskript korrigiert, nachdem es zuerst hieß:

*Magie hab ich schon längst entfernt,
Die Zaubersprüche willentlich verlernt . . .*

In dieser Fassung wäre zu deutlich geworden, daß wir es auch jetzt wieder einmal mit einem sich selbst verkennenden Faust zu tun haben, der sich der Verantwortung für die Magie überhoben fühlt, da er sie — zumeist! — seinem Diener Mephisto überlassen hat. Wenn er sich also nach der endgültigen Fassung doch verantwortlich fühlt, so muß nun die Schuld wieder auf andere, und zwar Geister, Gespenster, geschoben werden. — Dieser jähe Absturz von der Reue zur Sentimentalität fällt der Auslegung überhaupt nicht auf!! — Faust ist plötzlich wieder zur problematischen, diesmal verängstigten Natur geworden. „Und so verschüchtert stehen wir allein“: er braucht einen Erlöser, aber „die Pforte knarrt, und niemand kommt herein“. — Erschütternd diese hilflose Angst des von seiner Einsamkeit Gequälten!

Und doch ist er nicht allein; es ist schon jemand da, — eben die Sorge, die sich mit einem undurchdringlichen „Bin einmal da!“ einführt. Wie Faust immer, wo er Rätsel lösen soll, unmutig ablehnt, so ist sein erstes Wort auch hier: „Entferne dich!“ Doch wenn sie ihm ein keckes „Ich bin am rechten Ort“ entgegensetzt, ergrimmt er. Noch freilich steht er unter der Wirkung reuiger Worte, und er besänftigt sich: „Nimm dich in acht und sprich kein Zauberwort“. Goethe wußte aus seiner ersten Begegnung mit Schiller, welche guten Folgen es haben kann, sich vor anfangs unbequemen Menschen, gegen die man einen „alten Groll“ spürt, zu besänftigen. Wie Fausts Versuche, sich zu besänftigen, auslaufen, sahen wir bereits beim „Osterspaziergang“ und bei seinem Entschluß zur Bibelübersetzung.

Die Sorge jedoch ist wirklich unbequem:

*Würde mich kein Ohr vernehmen,
Müßt' es doch im Herzen dröhnen . . .*

So anspruchsvoll sollte man sich nicht vorstellen; sie spricht ja so, als ob sie einem Faust überlegen wäre! In der Tat, er ist in die Verteidigung gedrängt, denn er hat die Sorge gekannt, in genau derselben

Erscheinungsform, wie diese sich selbst charakterisiert; er hat selbst sogar in der Osternacht vor dem Selbstmordversuch ein treffendes Aperçu über sie gemacht:

*Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
Dort wirkt sie geheime Schmerzen,
Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh';
Und deckt sich stets mit neuen Masken zu,
Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen,
Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift;
Du bebst vor allem, was nicht trifft,
Und was du nie verlierst, das muß du stets beweinen.*

Nicht anders sagt das graue Weib von sich:

*In verwandelter Gestalt
Üb' ich grimmige Gewalt . . .*

Faust ist sogar damals die Selbsterkenntnis aufgegangen: „Den Göttern gleich ich nicht . . .“, die allerdings bei dem zufälligen Blick auf die Giftphiole vergessen wurde. Aber derlei kann er jetzt doch nicht zugeben, und so stellt er sich lieber als leichtsinnig hin, denn als problematisch zersorgt; zusehends, man merkt die, wie Kleist sagt, „allmähliche Verfälschung der Gedanken beim Reden“, — zusehends wächst der eben so erschüttert Gewesene zum alten, sich selbst berauschenden Übermenschen wieder empor: Gewiß, er ist nur durch die Welt gerannt, und hat ein jed Gelüst bei den Haaren ergriffen, —

*erst groß und mächtig,
Nun aber geht es weise, geht bedächtig . . .*

Meint er damit seinen letzten Fluch über Mephisto und das „Geboten schnell, zu schnell getan?“ oder seine eben formulierte hypothetische Reue? oder ist er so stolz, weil er sich ein Zauberwort versagt hat? oder denkt er an seinen Monolog zurück, als er „wohlbedächtig“ seiner Wolke Tragewerk entließ?

Nein, sein Blick überschaut ein Lebensganzes:

*Der Erdenkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm;*

*Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.
Er wandle so den Erdentag entlang:
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang;
Im Weiterschreiten find er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick!*

Das könnte wahrlich die Summe des Lebens für einen kraftvollen Realisten sein, der aus dem „Selbst ist der Mann“ größere Sicherheit zu gewinnen wähnt, als einer, der an Göttliches glaubt. Durch Feststehen und Tüchtigsein böse Geister bannen, Qual und Glück gleichwerten, — all das ist eine Lebensform, die Goethe auch sonst, bald kritisch, bald teilnehmend gestaltet hat. Zwar für eigene Bekenntnisse genügt sie ihm nicht; es sind die Arme der Götter, die das mutig sich Regen herbeizieht; ohne die Überwelt geht es für Goethe nicht, und für den, dem sie fehlt, hat er den kritischen Vergleich:

*Steht er mit festen
Markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten
Dauernden Erde,
Reicht er nicht auf,
Nur mit der Eiche,
Oder der Rebe,
Sich zu vergleichen.*

Faust selbst hatte ehemals der Seele, die mit derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen hält, noch den Gegenpol des Strebens nach oben ergänzend zugesellt. Wir hatten das „Rastlos betätigt sich der Mann . . .“ schon früher als zweideutig erkannt, ob es sich um zielstrebige Rastlosigkeit, oder um die innere Unrast des Gehetztseins handelt. Im Weiterschreiten Qual und Glück zu finden, schließt die Freude des heitern Sinns und reiner Zwecke und des „Nun man kommt wohl eine Strecke“ nicht aus.

Diese Summe, die Faust aus seinem Leben zieht, läßt wichtige Faktoren außer acht, so sehr sie auch als höchste faustische Weisheit von den Auslegern gepriesen wird. Vollends ist es ein schlechthin unmögliches Unterfangen, Fausts Worte „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt . . .“ als so verdienstlich zu preisen, daß damit seine spätere Verklärung im Himmel gerechtfertigt werden könnte.

Daher macht diese mehr verdrossen als gläubig klingende Selbstverteidigung Faustens auf die Sorge auch keinerlei Eindruck. Gleich-

mütig fährt sie in monoton-eindringlicher Litanei fort, so daß Faust sie ungeduldig unterbricht:

*Hör' auf! So kommst du mir nicht bei!
Ich mag nicht solchen Unsinn hören.
Fahr hin! Die schlechte Litanei,
Sie könnte selbst den klügsten Mann betören.*

Wo bleibt die weise Bedächtigkeit, deren Faust sich soeben rühmte?

Aber unerbittlich bohrt die Sorge weiter:

*So ein unaufhaltsam Rollen,
Schmerzlich Lassen, widrig Sollen,
Bald Befreien, bald Erdrücken,
Halber Schlaf und schlecht Erquickern
Heftet ihn an seine Stelle,
Und bereitet ihn zur Hölle.*

Goethe wußte:

*Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben, ist Genuß . . .*

Faust denkt nicht daran, sich aufzugeben. In unerhörtem Zornesausbruch sagt er der Sorge ab! Wieder einmal spricht der Verblendete als Vertreter des menschlichen Geschlechts, es vor unseligen Gespenstern zu retten:

*Doch deine Macht, o Sorge schleichend groß,
Ich werde sie nicht anerkennen.*

Diese aber haucht ihn unter Verwünschungen an, und er erblindet: möge, wenn die Alltagsmenschen das ganze Leben wertblind sind, nun auch er am Ende erfahren, was Blindheit bedeutet. Die körperliche Blendung wird zum besiegelnden Symbol seiner seelischen Verblendung.

Mit der brüskten Absage an die Sorge hat Faust etwas bewirkt, das der Wirkung eines schwarzmagischen Zauberwortes, das von jeher Zeichen der Ungeduld ist, um nichts nachsteht. Seine Reue war nur eine Anwandlung, eine in der Dauer überhörte innere Warnung, ein moralisches Aperçu, das ohne die produktive Kette des Folgebringens und Folgeseins in der Luft hängt. Faust hat damit auch das Abenteuer des Gewissens eindeutig nicht bestanden! — Katastrophe! —

„Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle“ — mit diesen Worten schließt das (S. 22 u. ö.) zitierte Paralipomenon I, das den Auslegern soviel Schwierigkeiten macht. Goethe bezeichnet am Schluß, nachdem

er die Stufen von Fausts Fahrt in die Außenwelt absetzend skizziert hat, das abschließende Abenteuer des Gewissens als „Epilog“; im Gegensatz zu dem späteren „Epilog im Himmel“. Darüber hinaus ist das Wort „Chaos auf dem Weg zur Hölle“ eine fürchterlich treffende Charakteristik des chaotischen Seelenzustandes Fausts bei seiner Absage an die Sorge.

Was nämlich will die Sorge? Dieses Symbol wird zur Klippe aller Faustdeutung. Denn es steht überall unerschütterlich fest, daß die Sorge eine Versucherin zum Bösen ist, eine Sendbotin Mephistos, um Faust von dem reuigen Entschluß abzulenken, der Magie zu entsagen, und da dieser der Sorge den Schemeltritt gibt, so muß denn wohl sein Entschluß zu siegreicher Tat geworden sein. — Mephisto hat jedoch nicht nötig, Sendboten zu schicken; er hat sich oft genug persönlich bei Faust durchgesetzt, und wo er nicht selbst auftritt, weiß er, daß dieser sich in teuflischem Sinne entscheiden wird: „Nur keine Furcht, daß ich das Bündnis breche . . .“

Wenn die Sorge ein böser Dämon sein soll, so muß es ein reichlich dummer böser Dämon sein, der mit so offenen Karten spielt, daß er seinem Opfer verrät, daß er es zur Hölle zu bereiten die löbliche Absicht habe. Richard Wagners Mime ist ein so leichtsinniger böser Dämon, daß er Siegfried seine Absicht, ihm den Kopf abzuschlagen, in der Aufregung verrät, worauf dieser ihm den Garaus macht. Die Sorge aber spricht achtunddreißig wohlberechnet monotone Reimverse; das muß doch etwas zu bedeuten haben!

Sicher ist die Sorge auf jeden Fall eine Versucherin; aber es gibt nicht nur Versuchungen zum Bösen, sondern Versuchungen zum Guten, Versuche, ob gute Vorsätze die Probe bestehen, standhalten, sich bewähren; denn der Weg zur Hölle ist bekanntlich mit guten Vorsätzen gepflastert. Auch Reue ist etwas Zweideutiges. Wenn Goethe vielfach gegen fruchtlose Reue, „Heautontimoroumenie“, Selbstzerquälung, eifert, so ist fruchtbare Reue, die, die aus dem Irrtum lernt, sein eigenstes Anliegen gewesen.

Zu dem Zwecke, daß Fausts Reue standfest und nachhaltig wird, wählt die Sorge den Weg der Homöopathie, Gleiches durch Gleiches zu heilen. — Dieser Augenblicksmensch muß doch endlich einmal lernen, vor einem Mysterium ehrfürchtig zu werden. Auch das Wort Sorge ist ein Mysterium, und als solches nichts Eindeutiges.

Gewiß sagt Goethe in „Dichtung und Wahrheit“: In Stunden, wo das erhitzte Blut den Menschen aus dem Schläfe weckt, „ist es, wo die Sorge, die Reue den wehrlos hingestreckten Menschen zu überfallen

pflegt“. Aber der Maskenzug am Kaiserhof lehrte, daß Sorge, an die Kette der Klugheit gelegt, hin zur Viktorie, der Göttin aller Tätigkeiten, geleiten kann; auch sonst singt Goethe von der „Sorge“:

*Soll ich fliehen? Soll ich's fassen?
Nun, gezweifelt ist genug.
Willst du mich nicht glücklich lassen,
Sorge, nun so mach mich klug!*

Und in „Hermann und Dorothea“ fragt der Pfarrer: „Ist nicht die Sorge sogleich dir zur Wonn' und zur Freude geworden?“ Dem bequemen Löwenwirt ist freilich die Sorge mehr als das Übel verhaßt. — „Sorge ist dem Gewissen verwandt“, heißt es in den „Wanderjahren“ und wenn dann der Newton-Essay das Gewissen der Vernunft verwandt nennen darf, so ist Sorge auch der Vernunft verwandt.

Es hätte einer besonderen Klugheit des sich weise und bedächtig dünkenden Faust bedurft, um die sich mit Masken zudeckende Sorge in ihrer wahren Absicht zu erkennen. Sie tritt in der Maske der grauen Vettel auf, und abschreckend sind ihre Worte. Es ist ein uraltes Motiv der Sage, daß durch Abschreckendes hindurch muß, wer die Krone des Lebens erringen will. Nur wer das Fürchten nicht kennt, kann die flammende Lohe durchdringen, und die Röschenprinzessin ist unter Dornen verborgen. Unter der Gestalt alter Vetteln verbergen sich verwunschene Prinzessinnen, die auf den erlösenden Kuß warten, ein Motiv, das auch Goethe in den Bekenntnissen der Schönen Seele streift. Diesmal mit der Maske des grauen Weibes zugedeckt, schildert die Sorge in eintönig bohrenden Worten das Bild der problematischen Natur, genau so, wie Faust es vor dem Teufelspakt war, und wie er sich soeben, sofort nach seiner Reueanwandlung, wieder zwiespältig erwiesen hat. Sie hält ihm einen Spiegel vor, in dem er sich hätte wiedererkennen können, um aus seinem Nichts das All zu finden, um das verantwortlich zu begreifen, was er ehemals mit gedankenloser Sentimentalität in die Luft geschmettert hatte. — Selbst eine so problematische Natur, wie Tasso, beugt sich dem unbequem überlegenen Gegner:

*So muß ich mich Dir denn gefangen geben?
Ich gebe mich, und so ist es getan;
Ich widerstehe nicht, so ist mir wohl . . .*

Bei einem unserer Existenzphilosophen wird die Sorge zum fundamentalen Merkmal des Daseins gemacht, so zwar, daß sie gleichursprünglich Angst wie Mut, Geworfenheit wie Entwurf bedeuten kann. Dieser Philosoph hat hier den einen klassischen Weg, zum Posi-

tiven zu kommen, wohl verstanden, wennschon er die anderen in der Klassik liegenden Möglichkeiten nicht zu kennen scheint. Er beruft sich auf Herders „Kind der Sorge“, eine Umdichtung aus Hyginus, nach der der Mensch bei Lebzeiten der Sorge, nach dem Tode aber dem Jupiter angehört. Wenn dieser Philosoph jedoch Angst in Mut zum Entwerfen umschlagen läßt, und dies generell, so verfährt Goethe psychologisch individueller; denn was wäre das Positive gewesen, das der zur Entscheidung aufgerufene Faust hätte leisten müssen, um seinen Tod zu „bestehen“? Wenn es nicht die einfache Folgerung aus dem Sündenbewußtsein war, das „Herr, sei mir Sünder gnädig“, wie ihm dies Gretchens „Gericht Gottes, dir hab' ich mich übergeben“ vorgemacht hat, so wäre mindestens die Tat zu erwarten gewesen, die aus einem Entwurfe folgen mußte, die Tat, die das hypothetische „Könnt ich Magie . . .“ in ein kategorisches Perfektum gewandelt hätte, in ein „Ich habe Magie entfernt, indem ich mein Teufelsbündnis breche und mich von Mephisto löse“. — Calderons wundertätiger Magus Cyprianus erkannte seine Verfehlungen durch den Teufelspakt und stellte sich unter den Schutz von Mächten, die sogar dem Satan überlegen sind und den Blutstropfen, mit dem auch er unterzeichnet hatte, verbleichen lassen.

Goethe hat in der Tat in Vorstufen mit dem Gedanken gespielt, daß Faust Mephisto entlassen sollte. — Aber Faust ist und bleibt imperfektibel, ewig unverbesserlich! Deshalb bedarf das bisher innenweltliche Abenteuer des Gewissens noch eines eindeutig außenweltlichen Abschlusses, dessen Darstellung weit von der Auslegung abführt, die in Faust einen Sieger über die Sorge sieht, der damit der Magie endgültig und erfolgreich abgesagt hätte.

3. Das letzte Vorgefühl

*Noch ist es Tag, da rühre sich der Mann,
Die Nacht bricht an, da niemand wirken kann . . .*

so singt der bibelfeste Goethe. Sein erblindeter Faust aber beschließt, die Nacht zum Tage zu machen:

*Die Nacht scheint tiefer, tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht . . .*

Dies innere Licht ist nicht das Fünkeln alter Mystiker, es ist lodernde, verzehrende Flamme, die Flamme eines grenzenlosen, greisenhaften Eigensinnes, der sich mehr wie je sentimental verkennt. — Fanatisch alarmiert er die Knechte zur Nacharbeit, und echt faustisch mischt er den Befehl mit dem Selbstgenuß:

*Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht . . .
Laßt glücklich schauen, was ich kühn ersann . . .
Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß
Erfolgt der allerschönste Preis.
Daß sich das größte Werk vollende,
Genügt ein Geist für tausend Hände.*

Im Akt zuvor hatte Faust noch Regieren und zugleich Genießen verächtlich gemacht. Jetzt ist es bei ihm selbst an dem! — Dort sagt er zwar auch, daß, wer befehlen soll, im Befehlen Seligkeit empfinden müsse; aber „hoher Wille“ und Todesangst oder Todestrotz sind verschiedene Dinge. —

Diesen Selbstruhm spüren die nicht, die aus Fausts Fanatismus den überzeugenden Beweis dafür heraushören, daß er durch den Schicksalsschlag der Blendung nicht klein zu kriegen ist. Aber man kann auch klein werden durch Großtun! Nicht klein geworden ist in der Tat sein Widerspruchsgeist und Trotz, und doch unterscheidet sich Trotz von Streben dadurch, daß er plötzlich aus einer Zufallssituation aufwuchert. Es gibt eine Besessenheit aus dem Planvollen und eine solche aus der Planlosigkeit. Faust führt zwar strenges Ordnen, raschen Fleiß im Munde, aber zu oft schon hat er Worte im Munde geführt, denen keine Substanz entsprach. —

Im großen Vorhof des Palastes versammelt Mephisto im Fackellicht befehlsgemäß als Aufseher seine Arbeiter. Diesmal sind es die Lemuren, schattenhafte Gestalten aus der Unterwelt, gleichwohl solcher Art, daß ihnen, nach einem Goetheschen Wort, „noch soviel Muskeln und Sehnen übrigbleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen“.

Sie sind die Vorboten für Fausts kommenden Tod. Wie anders hätte Goethe wohl den Schluß dieses Erdenwegs motivieren sollen, als daß er das seelische Ende seines Helden, der das Abenteuer des Gewissens verloren hat, mit dem leiblichen Ende synchronisiert. Mephisto weiß diesen Ausgang; deshalb hat er die Lemuren bestellt, um das Grab zu graben. Aber Fausts unerhörter Trotz aus Todesangst beginnt nun auf seine Art einen Wettlauf mit dem Tode.

Der Lemurenchor ist geistig vertrottelt. Sie haben von einem weiten Land vernommen, von dem sie annehmen, daß sie es bekommen sollen, aber, wenn auch gespitzte Pfähle und Meßketten da sind, den Grund für ihren Einsatz haben sie vergessen. Mephisto jedoch weist sie an, ein „längliches Quadrat“ in Manneslänge zu einem Grab zu graben;

sie machen sich mit neckischen Gebärden an die Arbeit und wandeln das Totengräberlied aus Shakespeares Hamlet mit Goethescher Verschärfung ab:

*Nun hat das tückische Alter mich
Mit seiner Krücke getroffen;
Ich stolpert' über Grabes Tür,
Warum stand sie just offen!*

Zu dieser grausigen Groteske tritt Fausts selbstberauschende Pathetik. Er kommt aus dem Palaste, an den Türpfosten tastend:

*Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!
Es ist die Menge, die mir frönet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet,
Den Wellen ihre Grenze setzt,
Das Meer mit strengem Band umzieht, . . .*

Der Menschheit ganzer Jammer muß uns anfassen, wie dieser Einsame seine körperliche Blindheit mit Wirklichkeitsblindheit beschönigt. Und doch ist er in seiner Illusion so glücklich! Mephisto freilich, beiseite, sieht es anders; im Vorgefühl seines Triumphes verhöhnt er den Unseligen; denn das ganze Wasserbauwerk wird mit dem Tode durch Neptunen und seine Wasserteufel physisch verschlungen werden; darüber hinaus aber fühlen wir aus seinem Hohn das absolute Nichts, in das die Maßlosigkeit Fausts sich auflöst.

Aber noch ist dieser am Zuge! Noch einmal zeigt sich der amoralische Herrenmensch in GröÙe; brutal kommandiert er: „Aufseher!“ und mit Mephistos promptem „Hier!“ sieht man zugleich militärisch stramme Haltung und Salut, womit sich der Übermut des Triumphierenden tarnt. Unerhört brutal dann Faustens Befehl:

*Wie es auch möglich sei,
Arbeiter schaffe Meng' auf Menge,
Ermuntere durch Genuß und Strenge,
Bezahle, locke, presse bei!*

Hier bewahrheitet sich unwiderleglich, wie wenig ernst Faust daran gedacht hat, die schwarze Magie von seinem Pfade zu entfernen. Mehr denn je braucht seine tödlich fiebernde Ungeduld die Hilfe Mephistos, und wer das, was aus dem „Bezahle, locke, presse bei . . .“ klingt, noch als Symptom hohen Strebens nimmt, hat seinen Lohn dahin! Vergleiche man einmal im Achilleisfragment, wie Achill, ebenfalls im Begriffe, sich ein Totenmal zu dauerndem Ruhme errichten zu lassen,

sich nicht genügen kann, für das Wohl seiner daran beteiligten Arbeiter Sorge zu tragen. —

Daß Sorge als Fürsorge erscheinen kann, ist ein Gedanke, der auch in der Auslegung so ausgewertet wird, daß Faust aus seinem Sieg über die Sorge zur Fürsorge für die Menschheit frei wird. Wie aber Fürsorge bei ihm lebendig wird, erhellt nicht nur aus dem „Bezahle, locke, presse bei!“, sondern wir denken auch an seine Absicht, für Philemon und Baucis durch ein Ersatzgütchen zu sorgen, daß es „im Gefühl großmütiger Schonung“ die alten Tage froh genießen kann. Aber freilich, er soll sich ja ins Freie gekämpft haben!

Der Berauschte hört Mephistos halblautes Wortspiel von Graben und Grab nicht. Zu sehr ist er über seinem Werke von sich entzückt, es gilt ein Letztes — sein Letztes. —

Daß die Trockenlegung des ager Pontinus, der Pontinischen Sümpfe, für die Päpste ein unlösbares Problem war, registriert Goethe auf seiner Italienreise. Dies Motiv spiegelt sich in Fausts letztem Plan. Wenn nun zu wählen ist, ob das plötzliche Auftreten des Sumpfes in der Phantasie-landschaft der Szene vor dem Palast dichterische Freiheit ist, oder ob es allein in der Phantasie des blinden Faust zu denken ist, so scheint das Zweite wahrscheinlicher; denn Faust hätte ja viele Jahre Zeit gehabt, während seine Knechte Handel trieben, vom Palast aus die Gefahr, daß alles Errungene von dem Sumpf verpestet würde, zu beobachten; es hätte ihm wichtiger erscheinen dürfen, da einzugreifen, als um des Vollgenusses seiner Aussicht willen Philemon und Baucis von ihrem Dünengütchen zu entfernen.

Wie dem auch sei, Faust ist von seinem Plane besessen: „Das Letzte wär' das Höchsterrungene“. Und die Phantasie erhitzt sich weiter und eröffnet Zukunftsvisionen, eine die andere übersteigernd und überstürzend: Schon sieht er in dem — von ihm! — eröffneten Raume viele Millionen ein Leben führen: „Nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen . . .“ Ja, Faust hat das Geheimnis des Lebens ergründet; gefährlich leben scheint doch etwas anderes zu sein, als Taumel und erquickender Verdruß. Denn dem Genuß des ertragreichen Gefildes hier steht der Gegensatz des von Sturmflut stets gefährdeten Dammes dort entgegen, —

*Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschließen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen . . .*

Gemeindrang! Ein bei Faust noch nie gehörtes Wort: Gibt sich der antisoziale Individualist auf? In der Szene zuvor hatte er das Problem

von der Völker breitem Wohngewinn noch unter dem Gesichtspunkt gesehen, daß sein Luginsland ermöglichen sollte, zu sehen, was alles er selbst getan. — Noch mehr ins Allgemeine steigert sich sein Denken:

*Ja! Diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.*

Das ist fürwahr die Summe aller klassischen Weisheit vom Menschen, und nicht nur vom Einzelmenschen, denn in ihr findet sich die Sozietät der Menschheit in zwangloser Harmonie:

*Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis, sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn . . .*

Tüchtigkeit und freies Volk auf freiem Grunde, — gibt es ein herrlicheres Ideal für den Menschheitsfreund? Wahrlich es lohnt sich, jetzt und hier den Augenblick zum Verweilen einzuladen, wenn nur nicht zum letzten Male auch jetzt wieder ein verdächtiges „Hier“ und „Jetzt“ erklänge, und wenn nicht dieses Ideal doch wieder subjektiv gefärbt wäre! Denn unzweideutig zeigt der Vers:

*Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn . . .*

daß all diese idealen Möglichkeiten nicht um ihrer selbst willen eröffnet werden, sondern daß auch hier noch das Grundmotiv des Faustischen unverändert wirksam ist, sich an der eigenen Eitelkeit zu entzücken. — Statt „Spur“ von meinen Erdetagen hätte er ebensogut sagen können „Ruhm“. An den Ruhm vor anderen denkt er freilich nicht, um so mehr — wie schon früher in dem „Zu schaun, was alles ich getan . . .“ — gilt ihm monomanischer Selbstruhm. Das ist nicht das Gefühl sachlichen Fortschrittes, das aus heiterem Sinn und reinen Zwecken folgt: „Nun, man kommt wohl eine Strecke . . .“; es ist unüberbietbarer Selbstgenuß, besser ein Äonen überfliegendes Vorgefühl des Selbstgenusses, und mit dieser Hyperbel der Hyperbeln gibt Faust selbst das Signal zum Ende, indem er die Worte spricht, von denen er weiß, daß sie den Tod bedeuten, der den Pakt mit Mephisto besiegeln wird: ein toller Kerl!

Ist das heroisch? Es ist titanisch! Der Heroe kennt seine Kräfte und setzt sie zum Zwecke ein, der Titane verschwendet sie. Beide sind groß, aber groß ist nicht beidemale gut.

Das Motiv des Sturm- und Drangliedes „Schwager Kronos“, daß der Teufelskerl den Genuß auskostet um den Preis, in die Hölle kutschieren zu müssen, hat bis ins Alter für Goethe seinen Reiz behalten!

Den leiblichen Selbstmord, der ihm in der Osternacht nicht gelang, ersetzte Faust durch den seelischen des Teufelpaktes, um nun doch noch dem naturnotwendigen leiblichen Ende in ungebundener Willkür zuvorzukommen. So möchte, wer an der Existenzphilosophie hängt, sagen, Faust habe seinen Tod bestanden. Aber selbst diese Philosophie macht einen Unterschied zwischen dem Tod, der als Grenzsituation den Blick für ein Leben im eigentlichen Selbstsein erleuchtet, und dem leiblichen Tod, der ein bloßes Verenden ist. Will man einen Selbstmord, sich zur Feier, als Leben bezeichnen, so mag's gelten.

Faust besteht seinen Tod nicht, er übertönt, ja er überschreitet ihn. Was nützen alle Ansprüche, „Faust“ aus der Sprachform deuten zu wollen, wenn man gegen die Tonstärke taub ist, die in Fausts letzten Worten liegt: Das Superlativische vom „Höchsterrungenen“ und vom „Höchsten Augenblick“, das sich steigernde „Ja! Diesem Sinne bin ich ganz ergeben, das ist der Weisheit letzter Schluß“, der Klangrausch der Worte „Millionen“ und „Äonen“.

Man vergleiche die Kategorik des Wortes:

*Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß . . .*

mit dem gleich unanzweifelbaren Aperçu:

*Nur der verdient die Gunst der Frauen,
Der kräftigst sie zu schützen weiß . . .*

und mit dem Ende der Gelegenheit, bei der Faust es sagte; dann wird klar, wie diese Worte vom Dichter gemeint sind, auch für den, der den klaffenden Widerspruch zwischen „Verdienen“ und „Erobern“ und dem Mittel der schwarzen Magie nicht erkennen mag.

Wie vor der Sorge sich Fausts hypothetisches „Könnt' ich Magie . . .“ in ein „Ich werde sie nicht anerkennen“ wandelt, so jetzt das „Zum Augenblicke dürft' ich sagen“ in ein „Genieß' ich jetzt . . .“

„Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle“ — in seinem letzten Vorgefühl vollendet sich der „Schöpfungsgenuß von innen“ des unverbesserlich chaotischen Teufelsbündlers Faust. —

In Schönheit sterben! Daß Faust den körperlichen Selbstmord, den er in der Osternacht trotz des gewaltigen Aufwandes an Sentimentalität und festlicher Gebärde nicht ausführte, aus dem Trotz, der der Lebens-

notwendigkeit zuvorkommen will, nun doch zur Tat macht, ist eine Tat, die wirklich Größe hat. War es bei allen früheren Abenteuern Fausts für den Dichter schwer, eine Satire nicht zu schreiben, hier hat sich Goethe vor die schwere Aufgabe gestellt, eine Satire gleichwohl zu schreiben.

Diese Auffassung von Fausts Ende wird bei der Tradition der Ausleger wenig Dank finden. Man ist seit mehr als einem Jahrhundert gewöhnt, in den letzten Worten Fausts Abschluß und Vollendung des Läuterungsprozesses zu sehen, der mit den Worten „Könnt' ich Magie von meinem Pfad . . .“ beginnt, wenn man ihn nicht schon mit dem Anfangsmonolog des Zweiten Teils beginnen läßt. Hat doch Goethe seinem Faust mit der idealen Formulierung persönlicher und sozialer Freiheit ein Evangelium in den Mund gelegt, das ihm persönlich heilig und unantastbar war. Gerade deswegen soll hier noch einmal wiederholt werden, daß der Unterschied zwischen Ästhetik und Moral darin beruht, daß der Dichter mit moralischem Gut ästhetisch frei und inkommensurabel schalten darf, und daß der Poet sich vollendet, indem er sein eigenst Gut verschwendet. — Zu oft hat Faust schöne und große Worte gesprochen und uns enttäuscht, als daß wir ihm die Nachhaltigkeit seiner selbstberauschenden Pathetik hier zu guter Letzt glauben dürften, weil sie jetzt aus der Todesangst herfließt. Auch die edelsten Wahrheiten können in fragwürdigem Munde zur trügerischen Phrase werden, und wer will bestreiten, daß ein Dichter hier ein verwegenes Experiment mit dem Publikum gewagt hat.

Oft genug hat Goethe sich über „vermaledeite Phrasen“ und Wortgeprahle ausgesprochen, als daß unsere Deutung der faustischen Reden abwegig erscheinen dürfte. Wenn er über „Phrasen, in die sich ein Charakter leicht verliert, wenn er nicht von Zeit zu Zeit zu höherer Tüchtigkeit gestärkt wird“, redet, wird man nicht sagen dürfen, daß Faust sich in Verkennung der Sorge zu höherer Tüchtigkeit gestärkt hat.

*Denn was Rechtes zu ergreifen,
Muß man aus dem Grunde leben,
Und salbadrisch auszuschweifen,
Dünket mich ein nicht Bestreben . . .*

Hier die Quittung für alle, die in Fausts letzten Worten die Krönung seines Strebens sehen. Sentimentale Vorgefühle sind etwas anderes, als aus dem Grunde leben.

Das Vorfühlen ist Fausts Stärke von jeher gewesen. Was für Vorgefühle bewegen ihn beim Anblick des Zauberbuchs, beim Zeichen des Makrokosmos, vor dem Freitod in der Osternacht, beim Teufelspakt,

in Gretchens Kammer, — und die Elfen mahnen ihn „Fühl es vor, du wirst gesunden“, und Vorgefühl von höchstem Erdenglück ist sein letztes Wort im Sterben. Dieses Vorgefühl ist das, was hier schon oft mit dem Wort gekennzeichnet war: Lüsternheit als Spiel mit dem zu Genießenden. Goethe kannte an sich selbst die Gefahren des Vorfühlens. Er nennt das präsumptuös: „Ich habe niemals einen präsumptuöseren Menschen gekannt, als mich selbst, und daß ich das sage, zeigt schon, daß wahr ist, was ich sage. Niemals glaubte ich, daß etwas zu erreichen wäre, immer dacht' ich, ich hätt' es schon . . .“ Andererseits spricht er von Ahnung als „Antizipation“ dessen, was später tatsächlich eintritt. Sage man nur nicht, daß der herannahende Tod Faust keine Zeit mehr ließe, sein Vorgefühl in Tat umzusetzen!

Man hat schon oft empfunden, daß diese idealen Visionen eben doch nur Visionen sind, zu denen der Tatbeweis aussteht. Aber man hat diese Visionen zu rasch als den guten Willen genommen, der allein die Persönlichkeit vollendet. In Fausts Sterbeszene sind seine Willensäußerungen zu Mephisto sicher nicht gut, eben weil sie zu Mephisto geäußert sind. Was er jedoch in der letzten Phase der Szene sagt, ist rein geistige Phantasie. Sich in Illusionen wiegen, hat mit gutem Willen nichts zu tun, geschweige, daß hier guter Wille für die Tat genommen werden darf und ausreichen könnte, sich einen Anspruch auf himmlische Verklärung zu sichern. Das Wort „*Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas*“ (Wenn auch die Kräfte fehlen, so ist doch der Wille zu loben), führt weit von Faust ab. Auch das Wort „*In magnis voluisse sat* (es genügt, Großes gewollt zu haben)“ setzt voraus, daß man versucht haben muß, großes Wollen aus Denken in Tun umzusetzen.

Solch Vorschuß auf die Seligkeit würde den liebenden Vollgewinn des „Epilogs im Himmel“ vorzeitig abschwächen und wäre ein Widerspruch gegen das göttliche Versprechen des Prologs, Faust, solange er auf der Erde lebt, dem Teufel zu überlassen. Um jedoch den metaphysischen Rahmenszenen nicht vorzugreifen und „Faust“ rein als Ich-Drama zu fassen, sei an Madame Roland erinnert: Sie verlangte, nach Goethe, auf dem Blutgerüst Schreibzeug, um die ganz besonderen Gedanken, die ihr auf dem letzten Wege vorgeschwebt, aufzuschreiben: „Denn am Ende des Lebens gehen dem gefaßten Geiste Gedanken auf, bisher undenkbar; sie sind, wie selige Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit glänzend niederlassen.“ Faust ist kein gefaßter Geist!

Es fehlt neuerdings nicht an Stimmen, die zwar einsehen, daß Faust in den Abenteuern der Außenwelt schwere Schuld auf sich lädt, die aber

in der letzten Szene einen Durchbruch in eine höhere Schau sehen, so daß in seinen Charakter ein versöhnlicher und tröstlicher Strahl aus dem Jenseits fällt, etwa wie bei Moses, der vom hohen Berge in das gelobte Land sieht, in das er selbst nicht mehr hineinkommt. — Das hieße nichts andres, als daß Faust mit „lustig gelebt und selig gestorben“ dem Teufel die Rechnung verdirbt. Um solch eines abrupten Happy end willen von III Versen hätte Goethe nicht II 146 Verse lang unsere Gemüter zuvor zu verwirren brauchen.

Gewiß, Moses kommt nicht ins gelobte Land, weil auch er der Schuld nicht bar war; aber er war von stetigem Streben beseelt und niemals ein Mensch selbstgenießerischer Sentimentalität. — Zweifellos ist es Symbol höchsten menschlichen Strebens, daß wir, mit einem Fuß schon im Grabe stehend, nicht aufhören, Zukunftspläne zu machen, aber auch das Wort Plan ist zweideutig; denn es gibt Pläne, die im Hinblick auf ihre Realisierbarkeit gefaßt werden, und solche, die ins Blaue weisen und reine Luftschlösser sind.

Wenn man wohl auch zugesteht, daß Faust im Wahn von Mephistos Zauber abhängig bleibt, ist schwer einzusehen, daß an dieser Szene entscheidend sein soll, daß er eine Wendung vollzieht, die den Willen zur Macht durch den Willen zum Werk und schließlich durch den Willen zum Dienst überwindet. — Ganz abgesehen davon, daß Faust den Willen zum Dienst nur bei den anderen voraussetzt, bei denen er Zuschauer sein möchte, — mit dem Worte „Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn“ verrät er sich nämlich! — handelt es sich bei ihm um eine Äußerung zu einem genau so abenteuerlich zufälligen neuen Thema, wie alle bisherigen. Faust ist so genial, daß er über das Soziale ebenso geistvolle Aperçus machen kann, wie über Makrokosmos und Mikrokosmos, über Jungfräulichkeit und Panentheismus, über Goldgier und Staatsfinanzen, über Kunstgenuß, über Grübeln und Daseinspflicht, über Maßhalten und auf der Erde Bleiben, über Technik und Strategie, wie über Gerechtigkeit gegen alte Leute. Diesem Geist kostet es keine Entscheidung, auch über Freiheit und Dienst Treffendes zu sagen. Wenn aber Denken und Tun, Tun und Denken auch jetzt auseinanderklaffen, so liegt hier das Entscheidende. Entscheidend ist, daß eben keine „Wendung“ eintritt, sondern daß der nach allen Seiten hin gleich geistreich wendige Rhetor unverbesserlich bleibt. — Was heißt denn Wille? Es gibt ein theoretisches Wollen, Wünschen, Luftschlösserbauen, und ein praktisches Streben nach Verwirklichung, das, wenn es vom Alter gehemmt ist, jedenfalls doch die Garantie bieten muß, schrittweise sich dem Ziele zu nähern und zum „handwerklichen Kunstgriff“ vorschreiten

zu wollen. Alles andere ist faustisches Schwärmen und sentimentaler Mißbrauch des Göttlichen, das der Mensch in seine Existenz einbeziehen — sollte!

Wenn alte Leute für kommende Generationen planen, tun sie wohl, sich deren Vertreter bei Zeiten zu versichern und den Jüngeren ihr Vermächtnis anzuvertrauen. Faust ist einsam, bedauernswert einsam. Ohne Resonanz vertraut der Greis seine Selbstillusionen den Lüften an, ein grausiges Schicksal, und grausig, wie der greise Goethe seinen greisen Bruder Faust ironisiert! — In diesem Opfer einer eigenen ekstatischen Unwahrhaftigkeit ist ein Gegenstück zum Abschluß des Nietzscheschen Zarathustra von Goethe antizipiert. Zarathustra hat sich vor ekstatischer Wahrhaftigkeit um die Wahrheit gebracht. Er bleibt am Schlusse einsam, um dem strahlenden Mittag die Brust entgegenzurecken, nur begleitet vom lachenden Löwen und dem Adler und der Schlange, und man fragt Cui bono? Flamme ist er sicherlich, aber gleich der Flamme glüht er und verzehret sich. —

Faust und Zarathustra endigen als Monodramen. Goethe hat im „Triumph der Empfindsamkeit“ das Monodram nicht als Kunstgattung verspottet, sondern als Gelegenheit, vor sich selbst zu schauspielern. Wenn Nietzsche dem „Schauspieler“ wie dem lügnerischen Dichter nicht hold ist, so mag dahingestellt bleiben, wieviel daran auf Selbstkritik beruht. Im Faustschluß geißelt Goethe ironisch seinen Helden als den Schauspieler seiner selbst, der dieser immer gewesen war, in besonders eindrucksvoller, aber freilich inkommensurabler Weise.

Es ist eine Fügung des Schicksals, daß das Problem der Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe, das das letzte faustische Projekt bei Goethe angeregt hat, in unseren Zeiten von einem schrankenlosen Diktator gelöst worden ist. Darum noch etwas, womit zugleich die Fiktion überflogen sei, daß der Tod Faust keine Zeit mehr läßt, seine Antizipation zu verwirklichen. Gesetzt, Faust hätte sich noch nicht so großzügig seinen Lebensfaden selbst zerrissen, und der Dichter hätte seinen hundert Jahren noch soviel Kraft verliehen, weiterzuführen, was ihm Mephisto bereitgestellt hätte, — wie würde dann der Übermensch dem sozialen Ideal vom freien Volk auf freiem Grunde gedient haben?

So rasch, wie nach Lessings Faustfragment der Übergang vom Guten zum Bösen sich vollzieht, würde aus dem, sagen wir einmal: demokratischen Volksführer ein, sagen wir einmal: Diktator und Despot geworden sein, wie er ja schon gegen seine drei Gewaltigen unleidlich sein konnte. Diese Erwägung heißt nicht, aktuelle Sichten in Goethe hineininterpretieren. Der Dichter selbst hat am Anfang der Abenteuerserie schon

eine verfängliche Andeutung gemacht, wie sich die Schlange in den Schwanz beißen könnte. In „Auerbachs Keller“ ertönt neben dem Rattenlied mit seiner Symbolik vom vergifteten Eros das Flohlied von den Marotten des absoluten Despoten.

Wie tief Goethe die Gefahren des Absolutismus durchschaute, obwohl er einem absoluten Fürsten diene, den er hochschätzte, und wie er sich wieder und wieder satirisch mit diesen Fragen auseinandersetzte, würde hier zu erörtern zu weit führen. Deshalb nur drei Hinweise.

Als er die Gottschedsche Übersetzung des Reineke Fuchs in Hexameter umgoß, setzte er nur drei Verse aus Eigenem hinzu:

*Doch das Schlimmste find' ich den Dünkel des irrigen Wahnes,
Der die Menschen ergreift, es könne jeder im Taumel
Seines heftigen Wollens die Welt beherrschen und richten.*

Sehr ähnliche Worte hörten wir bereits aus dem Munde der Erichtho. —

Voltaires „Mahomet“, den Goethe auf Wunsch Karl Augusts übersetzte, bringt eine grundandere Deutung dieser geschichtlichen GröÙe, wie sie Goethe in seiner Jugend in „Mahomets Gesang“ gab, wo der Prophet als strahlend sich vollendender Menschheitsgenius erscheint, wennschon der junge Dichter in den Fragmenten des dazugehörigen Dramas auch ihn sich in Schuld verstricken läßt. Obwohl Goethe den mit seiner eigenen Schurkerei renommierenden Mahomet Voltaires milderte, bleibt dieser auch in der Übersetzung ein Prototyp politischer asozialer Gewissenlosigkeit und propagandistischer Verlogenheit, ein Schulbeispiel für das, was wir Deutschen jüngst schauernd am eigenen Leibe erfahren mußten. — Jahre, bevor Goethe das Drama übersetzte, hat er selbst in jenem schon früher erwähnten Großkophta einen in engerem höfischen Kreise sein Wesen treibenden Hochstapler gestaltet, der pathetische Menschheitsphrasen im Munde führt, an die er selbst im Augenblick glaubt, so daß seine kluge Komplize das ebenfalls hier nur zu wiederholende Wort von ihm sagen kann: „Er ist kein gemeiner Schelm, die größte Wahrheit und die größte Lüge gehen schwesterlich aus einem Munde.“ Des Großkophta Erziehungsplan für seine Adepten geht darauf aus, sie erst in allem Edlen und Guten heimisch zu machen, um das dann nur raffinierter als Deckmantel zu nehmen und schrankenlosem Egoismus frönen zu dürfen. So bewußt und extrem ist Faust freilich nicht, aber der Gradunterschied der Bewußtseinsklarheit hindert nicht, bei ihm die gleiche im Bösen überwiegende Mischung heterogener Seelenelemente wiederzufinden, wie bei dem Genannten.

Schließlich sei noch an Goethes schwankende Stellung zu Napoleon Bonaparte erinnert. Nachdem er ihn erst als den energievollen Ordnungsstifter in den Wirren der französischen Revolution anerkannte, wurde er durch die Plünderungen der Kunstschatze in Italien erschüttert, bis ihm über den Erfolgen angesichts der Kläglichkeit der europäischen Fürsten seine Bedenken schwanden und er durchaus empfänglich war, als ihm von dem Weltbeherrscher in Erfurt Schmeichelhaftes gesagt wurde. Ja, das Staunen vor der unbestreitbaren Größe dieses Mannes ließ ihn am Erfolge des Befreiungskrieges zweifeln. Als dann aber des Korsen Rückkehr von Elba Europa in den neuen Krieg stürzte, erkannte er, daß dessen Größe auf Machthunger beruhte, und das ästhetische Staunen vor der Größe mußte sich dem moralischen Werturteil beugen. Oft genug war als Grundlage unserer Betrachtung betont, daß Groß längst noch nicht Gut ist; aber wenn es nicht gut ist, kann das Große immer noch ein Wunder, ein Monstrum, ein Thaumata sein!

Diese Erkenntnis steckt in Goethes mit zunehmendem Alter immer tiefer sich ausbildenden Lehre vom Dämonischen, die schon in seinen Jugendwerken grundsätzlich vorgebildet ist. Es gibt einen Dämon jenseits alles Humanen, wie auch alles Titanisch-Sentimentalen, aber im Humanen und im Titanisch-Sentimentalen ist immer noch das Dämonische grundlegend. Fausts dämonische Größe krankt unheilbar an der Unfähigkeit, sich human zu beherrschen und an den Grenzen der Menschheit zu resignieren. Da Goethe ein humaner Mensch war, obwohl er die Gefahren des Titanischen und der Sentimentalität in sich spürte, mußte er seinen Faust, obwohl dieser humane Anwendungen hat, mit dem Bewußtsein satirischer Distanz gestalten. Faust oder das Faustische ist das fürchterliche Symbol der negativen Seiten der menschlichen Sentimentalität.

Und so noch einmal: Wenn ein Dichter wie Goethe einen negativen Stoff gestaltet, so bedeutet das längst nicht, daß er seiner Dichtung einen destruktiven und zersetzenden Gehalt verleiht; denn die satirische Ironie, mit der der Dichter Faust behandelt, und der er in der Gestalt des Zynikers Mephisto besonders greifbaren Ausdruck verleiht, negiert Negatives, und noch einmal sei an das simple logische Faktum erinnert, daß zweimal Minus ein unumstößliches Plus ergibt.

Der Schluß von Fausts Erdenweg ist ein Triumph der Empfindsamkeit, der Goethes Farce dieses Titels weit hinter sich läßt. Wie gezeigt, ist Prinz Oronaro Faust nahe verwandt; aber er ist denn doch nur eine Karikatur, und das Werkchen ist ein Pasquill. Der Grund, weshalb man

an Faust das satirisch Gemeinte zu übersehen pflegt, ist, daß Goethe Faust so lebenswahr gestaltet hat, so sehr menschlich — allzumenschlich, daß wir ihm jederzeit außer uns und in uns begegnen dürfen. Faust ist die Verkörperung dessen, was Augustin die menschliche Brüchigkeit und Begehrlichkeit genannt hat, — fragilitas und concupiscentia. Augustin hat eine „Confessio“ genannt, unerbittlich mit sich selbst um dieser Schwächen willen ins Gericht zu gehen, Rousseau ist ihm mit seinen „Confessions“ nachgefolgt, und der „Faust“ ist von den Bruchstücken der großen Goetheschen Lebenskonfession nicht der geringste Teil.

Goethes satirische Absicht in Fausts Erdenweg war, unsern Blick durch das Inkommensurable hindurch dafür zu schärfen, wie der Mensch im schlimmsten Falle sein kann, und wohin sentimentaler Überschwang und Titanismus führen. — Daß der Mensch öfter so ist, als wir in allzu großer Selbstgefälligkeit denken, und nicht zum wenigsten der deutsche Mensch, muß uns höchst unbequem sein. Über hundert Jahre Faustausslegung haben denn auch ihr Möglichstes getan, das Werk ins Hymnische umzubiegen und für den Geschmack eines bourgeois Publikums zu verfälschen. Die Erfahrungen zweier Weltkriege sollten uns reif gemacht haben, zu erkennen, wie sehr uns diese Menschheits-satire innerlich angeht, aber uns zugleich mit Stolz erfüllen, daß wir in diesem Werk wegen seines Tönereichtums und seiner Bilderpracht die größte dramatische Satire der Weltliteratur besitzen, — eine Apokalypse der Abgründe der menschlichen Seele, die mit der epischen des Danteschen Inferno in siegreichen, weil zeitloseren Wettbewerb tritt.

ZWEITES BUCH
VON GOTT HER GESEHEN

A. ALLGEMEINES

1. *Himmel und Erde*

Von Fausts erstem Monolog zu Beginn des Ersten Teiles bis zu seinem Ende auf der Neige des fünften Aktes des Zweiten Teiles war alles unter dem Titel „Fausts Erdenweg“ zusammenzufassen. In thematisch einheitlicher, bald schnellerer, bald umständlich verweilender dramatischer Variation rollt die tragische Satire „Faust“ ab.

Jeder tragische Held scheitert an seinen Schwächen. Jede Tragödie, wenn sie nicht eine reine Märtyrertragödie ist, bewirkt ästhetisch die paradoxe Stimmung, daß das große gigantische Schicksal den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Wir begnügen uns jedoch in der Nachwirkung nicht damit, Stimmungen zu erleben, sondern suchen diese verstandesmäßig zu analysieren. Wo der Mensch im Spiel ist, müssen notwendig moralische Erwägungen Platz greifen; wir müssen den Finger auf die Schuld des tragischen Helden legen oder ihn zu entschuldigen versuchen, je nachdem der Dichter seinem Helden kritisch-satirisch oder mitfühlend gegenübersteht. Wir hatten zu erkennen, daß im „Faust“ das Mitgefühl des Dichters, ohne daß er sich nicht erst mit seinem Helden befaßt hätte, so sehr vor der Satire zurücktritt, daß er diesen nur mit kopfschüttelnder Verwunderung betrachten kann: Ein Monstrum, ein Thaum! Freilich, ein Dichter darf nicht Moral predigen; er verhüllt seine moralische Absicht ins Inkommensurable, und sein ästhetisches Mittel ist die Ironie, die sich in der Fabel als Ironie des Schicksals und im Sprachgewand als Ironie des Wortes bekundet. Wenn aber die Ironie des Schicksals allemal grausig ist, so steht es der Ironie des Wortes, das ja in der Dichtung nicht nur Mittel zur Fabel, sondern auch Selbstzweck ist, frei, sich der Maske des Ernstes ebenso zu bedienen, wie der des Humors, und die Masken vielfältig zu variieren, so daß sich im Faust der Held ernst nehmen kann, während ihn sein Dichter ironisch nimmt.

Wir begnügen uns jedoch bei der verstandesmäßigen Analyse nicht nur mit dem moralischen Problem. Wenn die Maßlosigkeit der Leidenschaft an moralische Grenzen stößt und das Scheitern beginnt, so erhebt sich die weitere Frage nach dem Urgrund dessen, daß überhaupt so etwas wie Schicksal existiert, — das Problem der Lösung der Paradoxie,

daß Gott das Ganze ist, in dem der Teil Mensch nie aufgehen kann, obwohl er doch göttlich ist. Unser moralisches Interesse wird von einem metaphysischen überhöht. Das zu bewirken, ist die Mission jeder Tragödie durch ihr bloßes Dasein. In der Regel begnügt sich der Tragödiendichter damit, durch seine Schöpfung die Frage in uns aufzureißen, und überläßt die Antwort unserer eigenen philosophischen oder religiösen Interessiertheit. Im Falle Faust hat es Goethe beliebt, zu den hilflosen Fragen, in die uns seine Tragödie stürzt, selber die Antwort zu geben; er wird sein eigener Kommentator, kleidet aber seinen Kommentar von neuem in dichterisches Gewand. So umrahmt er Fausts Lebensweg mit zwei Szenen, dem „Prolog im Himmel“ und der Szene „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde“, die hier nach der Gewohnheit als „Epilog im Himmel“ bezeichnet ist. — Auch versäumt er nicht, die zweite durch eine Darstellung vorzubereiten, die hier „Die Tragikomödie Mephistos“ genannt werde.

In jeder Tragödie ist ein Mephisto als schlechteres Ich des Helden unsichtbar im Spiel, jede Tragödie ist von einem Prolog und Epilog im Himmel unsichtbar umrahmt. Daß Goethe das religiöse Mysterium, in das jede Tragödie gebettet ist, uns im Falle „Faust“ ausdrücklich dichterisch nahebringt, und daß er uns für die bitteren Erkenntnisse vom irdischen Sein himmlischen Trost spendet, ist besonderer Grund für unsere Dankbarkeit.

Der Dichter glaubte hiermit auch einem antiken Vorbild zu folgen. In der früher erwähnten „Nachlese zu Aristoteles“ erweiterte er den Begriff der Katharsis zu der Forderung, daß die Wertbesinnung durch eine „Söhnung“ abgeschlossen werden müßte. Er verweist auf das Beispiel des Sophokles. Nachdem er den König Ödipus als einen Menschen charakterisiert hat, dessen ständig unbesonnenes, die Nemesis herausforderndes Handeln zwar keineswegs auf den nach bestem Wissen und Gewissen handelnden König, wohl aber durchaus auf seinen Faust paßt, zeigt er, wie der Held in „Ödipus auf Kolonos“ zu den Göttern erhoben wird.

2. Philosophischer Exkurs

Die metaphysische Frage nach dem „Principium individuationis“ — daß also der Mensch als ein Individuum ganz und doch nur Teil eines höheren Ganzen ist, wird zumeist in den Religionen und oft in der Philosophie mit der moralischen These verquickt, daß die Absonderung des Individuums von Gott ein Abfall, ein Sündenfall ist. Die Frage, was der Welt schöpfer mit der Individualisierung seiner Schöpfung

bezweckt hat, und somit die nach dem Ursprung des Bösen in der Welt, wird auf das verschiedenste gelöst. — Die Einen sehen ein radikales Böses als gleichursprünglich mit einem radikalen Guten an, doch so, daß im Widerstreit der metaphysischen Prinzipien sich das Gute als das schließlich Siegreiche erweist. Als Kant in seiner Schrift „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“ diese Anschauung erneuerte, verübelte Goethe ihm das mit dem Worte, daß jener „seinen Philosophenmantel beschlabbert“ hätte; er zeigte aber später eine mildere Auffassung darüber.

Der alttestamentliche Mythos vom Sündenfall des Menschen im Paradiese sieht am eindeutigsten in der Individuation, besonders in der Geschlechtlichkeit, einen Abfall vom Guten zum Bösen. Diese Anschauung steigert sich ins Kosmische im Mythos vom gefallenen Engel Luzifer.

Parallel dazu geht die Frage, ob der menschliche Wille frei ist oder durch den göttlichen oder natürlichen Zusammenhang bestimmt, also determiniert, unfrei ist. Das moralische Problem wird dann mit dem metaphysischen auf mannigfaltige Art verbunden. Bald erscheint die Freiheit als gut, wenschon gefährdet, bald als böse von vornherein. Die Annahme einer Unfreiheit schließt bald moralische Bewertung des Menschen überhaupt aus, um seine moralische Entwicklung auf Gottes Vorherbestimmung, Prädestination, zu verlagern. Dann wieder wird eine moralische Entwicklungsmöglichkeit überhaupt pessimistisch negiert. Zum mindesten wird das Problem, daß der Mensch doch frei in seinem Handeln zu sein scheint, auf die Erbsünde Adams hin relativiert, so daß er von vornherein erlösungsbedürftig und auf die Gnade Gottes angewiesen ist, der seinerseits durch die Offenbarung in Christi Opfer-tod den Pessimismus durch Optimismus besiegen lehrt. Dies letztere war der Standpunkt Augustins, auf dem auch Luther fußt, während des ersteren Gegner Pelagius die Willensfreiheit des Menschen vertrat, bis die katholische Kirchenpraxis den sogenannten semipelagianischen Mittelweg fand, daß dem Menschen eine Willensfreiheit gegeben sei, ja daß er sich einen Anspruch auf himmlische Verklärung verdienen könne. Dennoch reiche das Menschliche nicht zur Vollendung aus, so daß die göttliche Gnade zu ihrer Erfüllung noch nötig sei: „*Gratia perficiens*“. Schließlich kann auch der, der des Glaubens nicht fähig ist, von Gott durch einen unverdienten Gnadenakt, eine *Gratia gratis data*, gerettet werden. — Alle diese Grundtypen innerhalb desselben Problems wandeln sich bald ab, bald kreuzen sie sich.

Goethe ist von den meisten berührt worden und hat weltanschaulich mit ihnen gerungen und dichterisch bei ihnen verweilt. — Schon als Leipziger Student, so wenigstens berichtet er in „Dichtung und Wahrheit“, hat er sich das Wesen des Teufels zurechtgelegt, als eines abgefallenen Engels, der unbedingt von Gott, den Elohim, wegstrebt, aber doch wieder zu ihm hinstreben muß. Mit diesem paradoxen Prinzip der bedingten Unbedingtheit ist die Schöpfung gegeben, als deren Repräsentant der Mensch „zugleich das vollkommenste und unvollkommenste, das glücklichste und unglücklichste Geschöpf“ werden mußte und schließlich völlig die Rolle des Luzifer spielte, der der Erlösung bedurfte. „... genug, daß wir uns in einem Zustande befinden, der, wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbstgenötigt sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen.“

Gleich hier sei betont, daß die Gespaltenheit des Luziferischen auf den Menschen hinweist und von der Eindeutigkeit des Mephistopheles wohl zu unterscheiden ist.

Wollen wir also glauben, daß Goethe als Leipziger Student schon so komplizierte Erwägungen über Luzifer angestellt hat, so fühlte er laut Dichtung und Wahrheit sich in den Frankfurter Jahren pietistischem Indeterminismus gegenüber als reiner Pelagianer. Wir wissen jedoch aus seiner Korrespondenz mit Langer, daß er sich in dieser Zeit auch dem Pietismus geöffnet hielt. In späteren Zeiten spricht er als Semi-pelagianer von einer gütigen Vorsehung, die einem strebenden Menschen über Hilflosigkeit hinweghilft, wie dies mit der Rezension zu „Zum deutschen Gil Blas“ schon erwähnt war (s. S. 19). Der „Schatzgräber“ schickt sich an, seine Seele zu verlieren, wird aber durch göttliche Dazwischenkunft bewahrt. Gratia perficiens nach dem Tode liegt dem „Gott und die Bajadere“ zu Grunde, wo der Unsterbliche verlorene Sünder, die sich zu bessern streben, mit feurigen Armen zum Himmel emporhebt. Demgegenüber ist die Unerforschlichkeit Gottes, die im Prädestinationsgedanken verherrlicht wird, in der Parialegende gestaltet, wo die einst so harmonische Bramanin mit dem Tode zu widerspruchsvoller Unseligkeit in einem Leben vor Brama verdammt wird, zum Nutzen der Mitwelt. Dagegen leiden Goethes problematische Naturen an der gleichen Verdammtheit und Unseligkeit schon im irdischen Leben. Und wenn ihr tragisches Ende uns trotz allem erschüttert

und unser Mitgefühl weckt, so hoffen wir für sie wenigstens im Jenseits auf eine Gratia gratis data. Dies trifft für das Thema des Faustschlusses zu. —

Sein Polaritätsdenken kommt ferner zu der Forderung auch einer „Erbtugend“, sobald man eine Erbsünde gelten lassen will. Der Fülle der Gedanken über die Willensfreiheit sei hier nicht nachgegangen.

Den dauernden Halt in so entgegengesetzten Möglichkeiten findet Goethes Universalismus, bei Einflüssen von Plotin her, in der Weltanschauung Leibnizens, der gleich ihm die Paradoxien des Daseins in die Polarität vom Ganzen und den Teilen, so wie in die von Idee und Erfahrung, von Urphänomen und Teilphänomenen auflöst und zugleich das moralische Problem einbezieht, indem die Welt in ein Stufenreich von höheren und niederen, wertvollen und minder werten Monaden sich gliedert. — Das Wort „Theodizee“, mit dem Leibnizens Hauptwerk betitelt ist, bedeutet die Rechtfertigung Gottes, nämlich vor den Zweifeln der Menschen an seiner Allmacht, als ob diese nicht ausgereicht hätte, das Böse aus der Welt auszuschließen und eine restlos gute Welt zu schaffen. Leibnizens Optimismus, daß Gott die beste aller Welten, die ihm zu schaffen möglich war, trotz und wegen des in ihr vorhandenen Übels, auch wirklich geschaffen hat, ist alles andere als seicht und setzt tiefe Blicke in die Unzulänglichkeit des Seins voraus, die zum Pessimismus verführen könnten, aber durch Geistes- und Glaubensstärke der Persönlichkeit überwunden wird. Nicht anders ist Goethes Wort zu verstehen: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut.“

Denn das Übel ist nur ein von Gott zugelassenes Mittel, Weltkosmos und moralische Menschenwelt in Bewegung zu bringen, die sonst in Erstarrung und Langeweile verfallen würden; so sagt Goethe: „Alles muß in Nichts zerfallen, wenn es im Sein beharren will.“

Daß das Ganze nicht ein ruhendes Ganzes ist, sondern in begrenzte Teile sich auflösen muß, nennt Leibniz bereits das metaphysische Übel; scharf unterscheidet er davon das moralische Übel, das nur den Menschen in dem Maße angeht, wie die Monade Mensch etwas Höheres bedeutet, als die übrigen Monaden der kosmischen Natur. Innerhalb des Menschlichen wird so der Teufel, von dem zwar Leibniz nicht spricht, als moralisches Prinzip der Treiber zum Guten, jene Kraft, als die Mephisto sich Faust zynisch selbst vorstellt: „... die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Der Harmonie werden wir erst durch Dissonanz und Kontrast inne, wie des Lichtes durch den Schatten. Diese Weisheit

hilft uns dazu, die Unerforschlichkeit Gottes nicht so absolut zu nehmen, daß wir vor ihr in Ausweglosigkeit und Verzweiflung fallen; wir haben die Möglichkeit, von Gott her zu sehen und die Zweifel an der Allmacht Gottes zu überwinden.

Freilich entbindet uns das nicht, so denkt Leibniz wie Goethe, von der göttlichen Sicht die irdische sauber zu trennen. Was für die vom Ganzen und den Teilen gilt, gilt nicht für die von einem Teile zu anderen Teilen, von Mensch zu Mensch. So sagt Goethe schon 1772 in der Rezension von A. von Hallers Offenbarungsschrift ungefähr folgendes: Wer von uns weiß denn, ob das, was unter Menschen gut und böse ist, vor Gott gut und böse ist? Die Tatsache, daß das metaphysische Übel nun einmal da ist, entbindet uns nicht von der Verpflichtung, dem moralischen Übel zu widerstehen und unsere ganze Humanität dagegen einzusetzen: „Und das selbständige Gewissen sei Sonne deinem Sittentag!“ Goethe hat, wie früher gesagt, auch wenn er sein Weltbild rein naturwissenschaftlich zu orientieren scheint, keinen Augenblick daran gedacht, den Gegenpol des Moralischen auszuschalten.

Sein Philosophieren zwischen Idee und Erfahrung, auf dem seine Morphologie der Natur beruht, gestattet ihm, selbst auch auf sittlichem Gebiet den Menschen als von der Gottesidee her determiniert, — praedestiniert, — anzusehen, ohne daß er die sittliche Forderung, auf Erden frei verantwortlich zu handeln, aufgibt.

Goethe „transzendiert“ beständig. Wenn aber unsere Existenzphilosophie Grenzen für Goethe zieht, und sie, mit der einen Hand nehmend, was sie mit der andern gegeben hat, Goethe unterstellt, daß dieser ablehne, zu transzendieren, so lehnt er tatsächlich nur faustisches Transzendieren „ins Ultra“ ab, das den Boden unter den Füßen verliert. — Goethe hat mit dem souveränen Humor, der der modernen Philosophie fehlt, deren ganze Bestrebung vorweggenommen, als er in einer Maxime sagte: „Unser ganzes Kunststück ist, daß wir unsere Existenz aufgeben müssen, um zu existieren“. — Goethe unterschied noch, eben mit Leibniz, was die Existenzphilosophie in Wonne und Qual verfließen läßt: das moralische Übel vom metaphysischen. Wenn hier wie dort der Begriff des Scheiterns relevant wird, so ist ein großer Unterschied zwischen dem Scheitern aus problematischer Weltuntergangsstimmung, — „und wie sie selbst am End' auch ich zu scheitern“, — und dem schuldhaft-tragischen Scheitern des Einzelmenschen, wenn der Schiffer versäumt, sich an den Fels zu klammern, „an dem er scheitern

sollte“. Man sollte also nicht sich in Goethe hineinreflektieren, um sich wieder hinauszureflektieren, sondern dankbar vom überzeitlichen Goethe allerlei in unsere Zeit herüberretten.

Schließlich sei hervorgehoben, daß in dem ganzen Faustwerk der Held nicht als Sünder bezeichnet wird, aber auch nicht nach Art der alten Humanisten der Sünder als „Narr“ bagatellisiert wird, obwohl Faust unter dem Höllenzwang Mephistos sich oft genug närrisch gebärdet. Die thaumastische Satire spricht nur vom Irren des Menschen, wofür im metaphysischen „Prolog im Himmel“ Gott ein für allemal mit dem Worte den Ton angibt: „Es irrt der Mensch, solange er strebt.“

Wenn wir also den „Faust“ nicht ohne moralische Wertung genießen dürfen, so sei noch einmal betont, daß die, die in ihm eine Verherrlichung menschlichen Strebens sehen wollen, der Sache nach, wenn schon nicht den Vorzeichen nach, genau so moralisieren, wie die, die die Satire darin erkennen. Aber erst dadurch, daß die moralische Sicht in Fausts Erdenweg folgerichtig bis an sein Ende gewahrt bleibt, und die metaphysische nicht schon im Zweiten Teil, besonders nicht im Freiheitsprogramm vorspukt, wird der Blick für diese Sicht von Gott her frei.

B. DER PROLOG IM HIMMEL

Im Buche „Hiob“ werden die Probleme der Theodizee nach vielen Seiten hin weit über den sonstigen Dogmatismus des Alten Testamentes hinaus abgehandelt, nachdem die Prüfung Hiobs durch ein Gespräch Gottes mit dem Teufel eingeleitet ist. Von diesem Gespräch geht Goethes „Prolog im Himmel“ aus, wie sich Ähnliches auch bei Milton und Klopstock findet.

Der Herr hat die himmlischen Heerscharen um sich versammelt, zu denen später Mephistopheles sich einfindet. Die drei Erzengel treten zu einem Dreigesang vor. Raphael preist das erhabene Gesetz vom ewigen Rhythmus des Sonnenganges innerhalb der Harmonie der Sphären; ihre Unbegreiflichkeit gibt den Engeln Stärke:

*Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.*

Ebenso unbegreiflich ist der Rhythmus der Erddrehung als Tag und Nacht, die Brandung des Meeres, diese Eigengesetzlichkeit eines Teiles im Gesamt des Sphärenlaufes, die Gabriel kündigt. Michael ergänzt sie durch den Preis der Störungssphänomene der Stürme, des verheerenden Blitzes, die den Gottesboten doch nur das sanfte Wandeln des göttlichen Tages bestätigen können. So variiert der Chor zum Abschluß den Grundgedanken Raphaels:

*Der Anblick gibt den Engeln Stärke,
Da keiner dich ergründen mag,
Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.*

Vom Kosmischen, das die Erzengel preisen, nun zum Menschlichen, das Mephisto verneint. Auch der Teufel will unter dem Gesinde Gottes bei dieser Versammlung nicht fehlen. Freilich, so führt er sich bei dem Herrn ein, wenn er so pathetisch sprechen wollte, wie die Engel —

*Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen,
Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt.*

Er hat bei aller Unterwürfigkeit eine recht vertrauliche Art, mit dem Herrn zu sprechen. Nun, sein Ressort ist nicht der Kosmos, sondern der Mensch:

*Der kleine Gott der Welt bleibt stets vom gleichen Schlag
Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag.*

Ein gelinder Vorwurf für den Herrn:

*Ein wenig besser würd' er leben,
Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.*

In der Tat scheint die Vernunft, die Gott dem Menschen gegeben hat, ein zweideutiges Geschenk; wir erinnern uns der Worte des Nereus:

*Gebilde, strebsam, Götter zu erreichen,
Und doch verdammt, sich immer selbst zu gleichen.*

Mephisto hat dafür einen hübschen Vergleich:

*Er scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Zikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt.*

Aber ein bißchen Ärger kommt hinzu:

*Und läg' er nur noch immer in dem Grase!
In jeden Quark begräbt er seine Nase.*

Hier leuchtet die Anschauung vom Stufenreich der Monaden durch, das Mephisto nivellieren will. Wir begegneten ihr in antikem Zusammenhang bereits in den Schlußworten der Panthalis.

So wird er vom Herrn zurecht gewiesen; so ganz generell sollte er doch nicht urteilen:

*Kommst du nur immer anzuklagen?
Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?*

Aber nein, Mephisto findet die Erdensöhne so langweilig, daß er sogar die Lust verloren hat, die armen noch zu plagen.

Da verweist ihn der Herr darauf, daß es auch ungewöhnliche Menschen gibt:

*Kennst du den Faust?
Den Doktor?
Meinen Knecht!*

Gott nennt ihn seinen Knecht, wir kennen ihn vom Anfang seines Erdenwegs her wirklich als einen Gottsucher, der irrt. Auch Mephisto ist sofort im Bilde und weiß dieses Irren unüberbietbar zutreffend zu charakterisieren:

*Fürwahr! er dient Euch auf besondre Weise.
Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt:
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust —
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.*

Doch sein ironischer Ton behagt dem Herrn nicht. Gott gibt zu, daß Faust ihm jetzt nur verworren diene, ein Wort, das an Leibniz erinnert, dessen Monaden Einzelwesen von teils verworrenen, teils klaren Erkenntnissen sind. Aber für diesen Faust hat der Herr einen Heilsplan sich zurechtgelegt; er will ihn bald in die Klarheit führen, denn er weiß wie der Gärtner, wessen seine Geschöpfe fähig sind.

Nun besitzt Mephisto, wie der Teufel bei Hiob, die Unverschämtheit, seinem Herrn einen Wettvorschlag zu machen:

*Was wettet Ihr? Den sollt Ihr noch verlieren,
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Straße sacht zu führen.*

Mephisto lebt in dem Wahn, wie jeder Domestike, seinem Herrn überlegen zu sein. Doch er vergißt, daß das, was auf der Erde möglich ist, vor Gott scheitern kann. Der Herr dieser Welt, der Erdenwelt, hat seine Grenze an der jenseitigen. Die Straße, die der Teufel so „sacht“ und sicher führen kann, führt nicht zu ewigen Höllenstrafen, wenigstens bei dem Gotte Goethes nicht, sie bedeutet nur eine Hölle auf Erden. In dieser Selbstvergessenheit des Teufels liegt auch eine Tragik, — die Tragik der Dummheit, so sehr sie sich auch der Klugheit rühmt. In der Tat, es muß eine verlockende Aufgabe sein, einen außergewöhnlichen Menschen, wie Faust, zu unterjochen.

Bei solcher Unverschämtheit und Selbstverkennung des dummen Teufels beschließt Gott, ihm eine Lektion zu erteilen. Er ändert im Nu seinen Plan und gestattet ihm im Falle Faust ausdrücklich, in seinen Erdenweg einzugreifen, obwohl der Teufel ja befugt ist, solches bei jedem Menschen wahrzumachen: „Es irrt der Mensch, solange er strebt“,

ganz gleich, ob es sich um Streben des Alltags oder um höchstes Streben handelt.

*So lang er auf der Erde lebt,
So lange sei dir's nicht verboten.*

Die Erlaubnis, die Gott Mephisto gibt, ist nur Sonderfall für eine Lizenz, die dieser schon von jeher hat; sie wird betont, weil Mephisto spekuliert, er könne mit Verführung des Ausnahmemenschen auch den Schöpfer in einen Ausnahmezustand versetzen. So merkt er nicht, wie Gott ihn durchschaut, merkt die majestätische Gelassenheit nicht, aus der heraus er seinen ursprünglichen Heilsplan so ändert, daß bis zum Lebensende vertagt wird, Faust mit der Gratia perficiens von oben zu Hilfe zu kommen, um ihn in einer Gratia gratis data zu vollenden, wie ja schon die Entelechie an sich auf einer solchen beruht. — Dem Diener ist verschlossen, daß die Lage vor des Herrn ewiger Schau die gleiche bleibt: Vor Gott wird das sterbliche Gewühle als Reich des Teufels nichtig, wenn nur der Gesamtzusammenhang des Monadenreiches in seiner Unsterblichkeit gewahrt ist.

Nochmals: „Es irrt der Mensch, solange er strebt“. Es gilt, sich zu erinnern, daß anfangs unserer Schrift eben dieser Vers ein Orakel genannt wurde. Er steht ohne Bindewort zum Vorhergehenden; infolgedessen ist der Akzent auf Irren und Streben durchaus gleich verteilt. Will uns Gott auf einen dramatischen Wechsel von Irren und Streben vorbereiten? Soll Faust dann sein Irren mit Streben gutmachen, oder sein Streben mit Irren bezahlen? Oder begründet Gott seine Lizenz an Mephisto liberalistisch so, daß der Mensch auf jeden Fall irrt, daher es auf das Ausmaß des Irrs nicht ankommt, wenn nur das Streben gewahrt bleibt? Dann könnte man freilich in jedem faustischen Aperçu einen Aufstieg wittern. Nachdem wir uns jedoch überzeugt haben, daß Fausts Streben mit dem Teufelspakt aufhört, obwohl der Held davon oder von Kraft zu kühnem Fleiß selber redet, offenbart sich der Vers als eine Warnung an Mephisto für ihn selbst, die zu folgern ihm überlassen bleibt: wenn nämlich Fausts Irren auf Erden durch Mephisto zum schuldhaften Selbstzweck gemacht wird, so wird im Himmel gleichwohl diesem verhinderten Streben Gerechtigkeit widerfahren. Mephisto jedoch vermag nicht den Vers in seiner orakelhaften Dunkelheit zu ergründen. Mit just der gleichen Fehlleistung, zu der er selbst Faust später verlockt, hält er sich an das äußere Sein in diesem Wort und nicht an das darin beschlossene Wertproblem. So dankt er begierig und

hastig Gott für den vermeintlichen Vorteil, den dieser ihm preisgegeben hat:

*Da dank' ich Euch, denn mit den Toten
Hab' ich mich niemals gern befangen.
Am meisten lieb' ich mir die vollen, frischen Wangen,
Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;
Mir geht es wie der Katze mit der Maus.*

Mephisto gesteht hiermit, daß ihm die Seelenqualen seiner Opfer bei der irdischen Verführung mindestens so wichtig sind, wie die endgültige Einheimsung der Seele fürs Höllenfeuer, und daß er sich im schlechteren Ich des Menschen wohler fühlt, als in dem göttlichen Dienst, durch Böses Gutes zu schaffen.

Doch Gott bleibt so undurchdringlich, wie es Helena in ihrer Majestät zeigte, und wie Faust selbst im vierten Akt den Aphorismus vom Regenten geformt hat:

*Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
Doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen.*

Ebensowenig darf der Teufel Gottes Willen ergründen. — Noch ausdrücklicher betont der Herr, daß er seinen Heilsplan für Faust vertagen will:

*Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab . . .*

Gott gibt also Faust für seinen Erdenweg dem Teufel preis; er zieht seine Hand von ihm ab; Faust wird so im vollsten Sinne der von Gott verlassene Mensch, der unverbesserlich bleiben muß, wenn der Herr nicht sein Mephisto gegebenes Wort brechen will. Wer darf ihm solchen Wortbruch unterstellen?

Trotzdem begeht die traditionelle Auslegung diese Lästerung, indem sie Faust zuschreibt, daß, wenn schon Gott nicht erlösend hilft, der Mensch auch ohne dies sich selbst erlösen kann, wie Faustens letzte Worte „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben . . .“ beweisen sollen.

Aus solcher Fehlauslegung nehmen Theologen Anlaß, Goethe der Selbstvergötterung und Selbstvergötzung zu zeihen. Freilich sollten sie sich nicht auf die Ausleger verlassen, sondern auf den unmittelbaren

Eindruck eines dichterischen Urtextes zurückgehen. Neuerdings sind Stimmen laut geworden, die aus beruflich geschärfter Hellhörigkeit gegen die Sünde die Tragik Fausts als Sündenschuld erkennen; umso weniger komme sie, aus ihrer jeweiligen Dogmatik heraus, mit Goethes metaphysischer Sicht ins Reine.

Selbst Kant, der große Kündler der Autonomie, der Selbstherrlichkeit der Freiheit, hat die Hybris der Selbstvergötterung, die dem Idealismus vorgeworfen wird, nicht gewagt. Für ihn gilt Freiheit nur in den Grenzen der bloßen Vernunft, jenseits deren Grenzen ein Reich sich auftut, das, weil es nicht erkannt werden kann, geglaubt werden muß, eine Schau, die trotz mancher abweichenden Formulierung durchaus auch der Frömmigkeit Goethes entspricht. Aber die Auslegung eines bürgerlichen Jahrhunderts verkennt das und stützt sich auf Gottes Schlußverse an Mephisto:

*Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.*

Was heißt vor diesem Gott Goethes das Wort „ein guter Mensch“? — Noch einmal sei an die Jugendworte des Dichters erinnert: „Wer von uns weiß denn, ob das, was vor Menschen gut und böse ist, auch gut und böse vor Gott ist?“ Ein guter Mensch ist der Mensch, weil er aus Gottes Händen hervorgegangen ist und als solcher sich des rechten Weges wohl bewußt ist, auch wo er verworren, in dunklem Drange, Gott sucht. Goethe nennt mit Aristoteles dunklen Drang zum rechten Wege die „Entelechie“, die eingeborene Zielstrebigkeit des Menschen, die als göttlich auch unsterblich ist. Wenn es an Fausts Grabe später heißt, daß die Engel sein „Unsterbliches“ zum Himmel entführen, so schrieb Goethe zuerst nieder „Fausts Entelechie“. — Er hat aber niemals einen Zweifel darüber gelassen, daß sie, an empirisches Dasein gebunden, in diesem Dasein die Pflicht hat, sich in dem, was vor Menschen gut oder böse ist, reinzuhalten, und daß sie, je nach dem sie von alltäglicher oder außergewöhnlicher Potenz ist, auf verschiedene Weise unsterblich sein kann.

Anders ist's mit dem irdischen „Dämon“! Zu „Urworte. Orphisch“ erläutert er die Unveränderlichkeit des Dämons: „Das noch so entschieden Einzelne kann, als ein Endliches, gar wohl zerstört, aber, solange sein Kern zusammenhält, nicht zersplittert noch zerstückelt werden . . .“ Dann aber spricht er von der Tyche, durch die „der erste, ursprüngliche Charakter in seinen Wirkungen gehemmt, in seinen

Neigungen gehindert wird . . .“ „Der Dämon freilich hält sich durch alles durch, und dieses ist denn die eigentliche Natur, der alte Adam, und wie man es nennen mag, der, so oft auch ausgetrieben, immer wieder unbezwinglicher zurückkehrt.“ Fausts Dämon ist die Zerrissenheit. Mephisto wird seine Tyche!

In der Faustauslegung wird gern tönend mit dem allgemeinen Worte Entelechie oder Monade für Faust gearbeitet. Es war bereits gezeigt, daß das Problem damit, daß man mit einem Fremdwort Luxus treibt, nicht abgeschlossen ist, sondern erst anfängt, da es auf Erden keine reinen Entelechien gibt, sondern nur verworrenere oder klarere.

Wer in dem „Wohl bewußt“ ein experimentell psychologisch nachweisbares Wachbewußtsein, trotz „dunklen Dranges“, verstehen will, bringt in das ganze Faustwerk einen Bruch hinein oder ist genötigt, alles Verhalten Fausts auf Kosten des übrigen Textes zu beschönigen.

Also ist denkbar, und Gott kalkuliert das im Falle Faust durchaus ein, daß die Entelechie durch die Macht des Bösen auf Erden von ihrem Urquell abgezogen werden kann; trotzdem bleibt sie Gott zugehörig und kann nicht dauernd dem Teufel anheimfallen; wenn dieser glaubt, dem Herrn einen Rechtsanspruch abgelistet zu haben, so wird er beschämt stehen, bekennen zu müssen, daß nicht die Schuld auf die Entelechie fällt, sondern auf den Teufel zurück. Nicht Faust also wird den Teufel beschämen, sondern Mephisto muß sich vor Gott schämen, dessen schöpferische Tiefe verkannt zu haben. — Durch keine Schuld, durch keine Sünde kann der Herr mattgesetzt werden. In jeder Schuld, in jeder Sünde steckt in höherem Sinne verborgene Gottespreisung, ein Mysterium, das man aber ja nicht in die moralische Sicht des faustischen Erdenwegs vorschnell hineininterpretieren darf. Wohl bewußt ist nicht der irdische Mensch in den faßlichen Regungen eines Gewissens, wie sie in Skrupeln und Reueanwandlungen greifbar werden, sondern in göttlicher Sicht, als Entelechie, als Idee, die für metaphysische Wesen, wie Gott, noch immer erkennbar bleibt, und für den Teufel noch immer erkennbar bleiben sollte, auch wenn sie für physische Wesen längst unerkennbar entstellt erscheint.

Wir dürfen also nicht forschen wollen, ob und wo in Fausts Erdenweg sich Bewußtsein des rechten Weges zeigt. Sicher findet es sich nicht in überhörten Warnungen und ungeduldig erfolglosem Abschütteln von Hexenspuk, in Schwärmereien vor jungfräulichen Betten, oder solcher von erhabenen Geistern und pantheistischen Weltzusammenhängen, auch

nicht in dem Schreck vor der Gretchenvision auf dem Blocksberg oder in dem Verzweiflungsrausch in der Kerkerszene, auch nicht in dem Fluch über die Vernichtung des alten Paares, ganz besonders auch nicht in der Anwandlung „Könnt ich Magie von meinem Pfad . . .“ oder gar in den Worten des letzten Programms vom freien Volk auf freiem Grunde. Gott können Einzelheiten, die unter Höllenzwang geschehen sind, nicht interessieren. Vor ihm kann nur der Abfall zum Teufel als Grundfaktum gelten, die Schuldverschreibung durch den Blutstropfen. Das ist in göttlicher Sicht das Beschämende für Mephisto, daß er Faustens dunklen Drang zum rechten Wege zwar weiter so verdunkelt, daß dieses Bewußtsein auf Erden fruchtlos bleibt und sich in Schuld verwandelt, daß es aber in der Entelechie unzerstörbar bleibt und der Teufel mit der Forderung nach dem Blutstropfen nicht das Urteil über Faust, sondern über sich selbst vollzieht. — Mephistos Haltung bis zu den letzten Worten Fausts zeigt übrigens, daß er durch Einzelhandlungen des Partners auch nicht den geringsten Grund fühlt, sich beschämt zu sehen, sondern immer wieder triumphiert.

Auch das Wort vom guten Menschen „Und steh beschämt . . .“ gehört zu den erwähnten Orakeln. Es ist, wie das „Es irrt der Mensch . . .“ nicht Abschluß des jeweiligen Gedankens Gottes, sondern ermöglicht eine Schlußkette, die Mephisto von neuem warnen müßte, aber wieder ihm selbst zu vollziehen überlassen bleibt. Dieser jedoch denkt nicht daran, sie zu Ende zu führen; er fällt vielmehr dem Herrn ins Wort, und Gottes undurchdringlich gelassenes „Nun gut . . .“ wird mit hastiger Freude aufgegriffen: „Schon gut . . .“ Möchte man doch diese Variatio des „Nun gut“ in „Schon gut“ als einen unübersehbaren Hinweis des Dichters zum Aufhören begreifen!

Der spätere Spötter über Fausts lüsterne Vorgefühle zeigt sich vor Gott als um kein Haar besser, aber er antizipiert Dinge, die immerhin für die kommende irdische Wirklichkeit Geltung haben werden:

*Schon gut! nur dauert es nicht lange.
Mir ist für meine Wette gar nicht bange.
Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust.
Staub soll er fressen und mit Lust,
Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.*

Ja, Faust wird wieder und wieder Staub mit Lust fressen, die er mit schwerer Unlust des tragischen Scheiterns bezahlen muß.

Die naive Hast Mephistos wird von Gott noch einmal verwahrt: „Du darfst auch da nur frei erscheinen . . .“; doch hat der Herr schon zu viel diesen Unverbesserlichen gewahrt. Daß er ihn trotz seiner Unverschämtheit überhaupt warnt, geschieht, weil ihm von allen Geistern, die verneinen, der Schalk am wenigsten zur Last ist. Dieser Teufel darf nämlich in all seiner Fürchterlichkeit Humor haben, weil der Goethesche Gott selbst Humor hat, obwohl er sich nach Mephistos Wort das Lachen abgewöhnt hat.

Nach dem Bekenntnis zum Schalk umschreibt der Herr rekapitulierend die Aufgabe Mephistos, aus Bösem Gutes zu schaffen:

*Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh';
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.*

Goethe geht hier übrigens über Leibniz hinaus. Nach diesem hat Gott zur Erhaltung des Weltgetriebes das Übel „zugelassen“, während Goethes Gott den Teufel dem Menschen „gern“ zugesellt hat. — Das ist der Unterschied auch zu dem alttestamentlichen Vorbild, und ist vielleicht das größte Geschenk, das der Dichter seinem Volke macht, daß er eine Szene von so religiöser erhabener Tragweite ins altdeutsch-volkstümlich Gemütliche zieht, wozu er hier mit der Sprache des Hans Sächsischen Knittelverses eine Atmosphäre schafft, von der wir so leicht getragen werden, daß wir uns verleiten lassen, den theosophischen Tief-sinn des „Prologs“ zu vernachlässigen.

Aber Goethes humorvoller Gott unterscheidet sich etwa von Nietzsches Gott, der singen und tanzen müßte, doch dadurch, daß sein letztes Wort dem hohen Ernst des Positiven gilt:

*Doch ihr, die echten Göttersöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaß' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.*

Das ist zugleich die Legitimation Goethes, daß nur der eine so grausig ironische Satire auf die Menschheit zu schreiben sich erlauben darf, der in der lebendig reichen Schöne, in der Liebe holden Schranken und in dauernden Gedanken seinen inneren Halt hat.

Der Himmel schließt sich, die Erzengel verteilen sich. Mephisto allein epilogisiert; wenn er gleich Aristophanes so gönnerhaft von dem großen alten Herrn zu reden weiß, der so menschlich mit dem Teufel selbst spricht, offenbart sich in diesem Überlegenheitsgefühl seine ganze innere Nichtigkeit. — „Nichts ist's, das Böse“ sagt Hölderlin. Wäre alles Geschehen, in dem der Teufel seine Hand hat, vor Gott nicht ein Nichts, so würden wir nach menschlichen Begriffen die Härte Gottes nicht verstehen, der immerhin, sagen wir: aus Staatsraison, oder aus dem pädagogischen Grunde, um dem Bösen eine Lektion zu erteilen, seinen Heilsplan für Faust ändert und eine so groß angelegte Entelechie der Erde opfert. — „Was ist Prädestination?“ fragt Goethe einmal; „Gott ist weiser, denn wir alle, deswegen kann er mit uns machen, was er will.“ Wir nehmen uns selbst zu wichtig, als daß wir glauben dürften, daß Gottes hohe Werke, da keiner sie ergründen mag, um unserer Beschränktheit willen geschaffen sind. So ist es nur gut, wenn uns in Fausts Lebensweg ein satirischer Spiegel vorgehalten wird. — Daß Goethe auch Möglichkeiten einer Prädestination auf Erden kennt, zeigt er in den Lehrjahren am Beispiel des menschlichen Pädagogen: „Nicht vor Irrtum zu bewahren, ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja, ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschürfen zu lassen, das ist Weisheit der Lehrer.“ Auf den zweiten Teil des Satzes kommt es an! — Wo aber der Einzelne zugrunde geht, geschieht es im Sinne der Paria-Legende: „Euch zu gute komme das.“ —

Der Prolog im Himmel rechtfertigt die Weisheit Gottes, der das Übel in der Welt zu seinen Zwecken verwertet, vor den Zweifeln der Menschen: Theodizee. Man hat Fausts Lebensweg neuerdings in die verführerisch wohlklingende Frage zusammengefaßt: „Wie besteht der Mensch vor Gott?“ Eine solche Fragestellung wäre eine „Anthropodizee“, eine Rechtfertigung des Menschen, und nur bei einer Voraussetzung möglich, daß Gott durch die menschliche Sünde sich ernsthaft verletzt fühlt und verlangt, daß der Mensch aus eigener Kraft sich vor ihm rechtfertigen müßte, so daß er erst nach dieser Rechtfertigung versöhnlich gegen den Menschen wird. Das wäre, auf Faust angewandt, dann zwar Anlaß, ihm auf Erden allerlei Verdienste aus eigener Kraft anzudichten. Goethes Gott jedoch hat im Prolog ausdrücklich Mephistos wegen von Faust seine Hand abgezogen, obwohl er ursprünglich ihn nach einem Heilsplan zu verdienstlichem Handeln führen wollte. Die Frage, die im „Erdenweg“ steckt, kann also höchstens lauten: „Wie besteht der Mensch vor sich selbst?“ und die Antwort im Falle Faust muß lauten:

„Gar nicht!“ Der Held selbst freilich besteht immer vor sich selbst, weil er die Schuld auf andere schiebt.

Wir suchen in Fausts Abenteuern vergeblich nach Verdienstlichem, das seine Verklärung im Himmel rechtfertigen könnte. Vollends durch das Abenteuer des Gewissens und durch den letzten Freiheitsrausch werden wir immer tiefer in die Schuldhaftigkeit seines Nichts hineinverwiesen. Wer an sich nicht schon den positiven Hintergrund dieser Apokalyptik begreift, und Goethes Negativität verzweifelt anklagen und an dem Dichter der Iphigenie und des Idylls von Hermann und Dorothea irre werden möchte, dem stellt Goethe entgegen, daß sein Gott den Menschen auf der Erde je nach seiner Weisheit bald verdienstlich handeln läßt oder ihm dazu verhilft, bald aber auch dem unverbesserlichen Sünder gegenüber ein Gott der Liebe ist, der den Menschen ohne allen Verdienst und Würdigkeit allein durch die Gnade — *gratia gratis data* — gerechtfertigt sein läßt. Es ist die gleiche Gnade, die dem Menschen das gegeben hat, was Mephisto als „Schein des Himmelslichtes“, mit dem Mißbrauch getrieben wird, verspottet. Deshalb erhebt Gott nach Faustens irdischem Tode im „Epilog im Himmel“ auch diese verdunkelte Entelechie mit feurigen Armen zum Himmel empor.

C. DIE TRAGIKOMÖDIE MEPHISTOS

Zuvor jedoch gilt es, mit Mephisto abzurechnen; denn zu fragwürdig hat er sich im Prolog eingeführt, zu sehr hat er die Vorfreude seines Triumphes genossen, als daß er nicht eines Besseren belehrt werden müßte und seine irdische Vernichtung Fausts dauernd genießen dürfte. Zu sehr hat er seine Grenzen als Verkörperer des moralischen Übels, innerhalb deren er sich frei fühlen dürfte, ins Metaphysische getrieben, wo er nur dienendes Prinzip ist. — Wenn er ein Schalk ist, nach des Herrn Wort, so endigt er in einer Tragikomödie, da er einer hohen Tragik nicht wert ist.

Als Faust mit den Worten der Paktbedingung sein Leben verspielt und seine Wette verloren gegeben hat, sinkt er zurück, die Lemuren fassen ihn auf und legen ihn auf den Boden. Mephisto beginnt den Epilog dieser Szene, der diesmal nicht so schnellfertig überlegen pointiert verläuft, wie so oft bisher. Nun, da die Lage unwiderruflich klar ist, bedarf es keines Ressentiments mehr, wie damals, als er Faust „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft . . .“ nachgerufen hatte. Etwas wie menschliches Mitleid mit dem, der sich um den Sinn seines Lebens betrogen hat, spricht aus den Worten:

*Ihn sättigt keine Lust, ihm g'nügt kein Glück,
So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten;
Den letzten, schlechten, leeren Augenblick,
Der Arme wünscht ihn festzuhalten.*

Ja, hier war ein armer Mensch, der ihm mit seinem Eigensinn viel zu schaffen gemacht hat:

*Der mir so kräftig widerstand,
Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.*

Nicht als ob Faust an Altersschwäche gestorben wäre, jener Zaubersrank hätte vielleicht noch erneuert werden können; die Ungeduld hat ihn selbst zum Opfer der Zeit gemacht. Sehr nachdenklich klingt Mephistos mechanische Wiederholung des Faustwortes: „Die Uhr steht still —“, das der Lemurenchor aufnimmt und vollendet. Mephisto ver-

weilt nochmals beim Uhrzeiger: „Er fällt, es ist vollbracht“. Aber die Tapsigkeit der Lemuren setzt dieses „Es ist vollbracht“ gleich mit einem „Es ist vorbei“. Da fährt Mephisto auf: „Vorbei! Ein dummes Wort. Warum vorbei?“ Rätselhafte Worte läßt Mephisto folgen. Wenn Vorbei und reines Nichts vollkommenes Einerlei wäre? — Aber es gibt ein Vorbei von Einzelabschnitten in einem großen Zusammenhang, dessen Sinn ihm verborgen ist. Was er Faust so überlegen in der Mütterszene vordoziert hatte, „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung“, wird ihm jetzt selbst zum Problem:

*Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!
Geschaffenes in nichts hinwegzuraffen!
„Da ist's vorbei!“ Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen . . .*

Wie er sich vor Faust als fahrender Scholast so frivol als verfehlte Existenz prostituiert hatte, —

*Drum besser wär's, daß nichts entstünde . . .
So geht es fort, man möchte rasend werden!*

— das Gefühl, in dieser Welt fehl am Platze zu sein, wo sich doch alles im Kreis treibt, „als wenn es wäre“, das stimmt ihn melancholisch. Etwas von der dämonischen Größe des Menschen dämmert in ihm auf, als ob da noch Faktoren lägen, die er einzukalkulieren vergessen hat. Vor der Leiche eines Faust lohnt sich's immerhin, dem Weltschmerz etwas nachzugeben! Böse Ahnungen melden sich. — Er fühlt, daß das Wort des Herrn „Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt . . .“ nicht aufklärerisch eindeutig zu begreifen ist, als ob Gott geglaubt hätte, daß Faust sich auf Erden stets wieder auf den rechten Weg zurecht finden würde, sondern in einem höheren, mystischen Sinne; wir werden im Anhang noch sehen, daß Goethe dies ausdrücklich selbst gesagt hat.

Wenn er jedoch Faust einmal selbst ermuntert hat:

*Nichts Abgeschmackters kenn ich auf der Welt,
Als einen Teufel, der verzweifelt . . .*

so wird sich der sentimentale Mephisto sofort ermannen!

Während die Lemuren, das Shakespearesche Totengräberlied wieder ins Burleske variierend, Fausts sterbliche Reste im Grabe bergen, legt sich ihr Patron bereits auf die Lauer. Es ist nämlich nicht so, wie im Volksbuch, daß der Teufel dem Toten die Seele aus dem Leibe reißt,

sondern er hat zu warten, bis diese von selbst dem Körper entflieht, um dann seine blutgeschriebene Rechnung zu präsentieren. Und das ist sehr ungünstig, denn neuerdings hat man viele Mittel, dem Teufel Seelen zu entziehen; auch fährt die Seele wider alle Gewohnheit und Recht nicht mehr pünktlich beim letzten Atemzug aus, um sich wie eine Maus — schnapps! — fangen zu lassen, verweilt vielmehr ungebührlich lange bei des schlechten Leichnams eklem Haus, — „der alte Tod verlor die rasche Kraft“, — und schließlich ist sogar zweifelhaft geworden, wann es sich um tot oder scheintot handelt. Hinter diesen drei gewichtigen Dingen stehen wohl Goethesche Seitenhiebe auf zeitgenössische medizinisch-physiologische Theorien; aber daß Goethe sie einführt, soll doch wohl symbolisieren, daß Fausts Seele auf Erden sich so verloren hat, daß sie selbst nach dem Tode nicht aus eigener Kraft zum Aufschwung nach oben mehr fähig ist.

Mephisto sieht sich veranlaßt, sich mit phantastisch-flügelmännischen Beschwörungsgebärden, also militärischen Winkerbewegungen, Helfershelfer zu holen. Sie entsteigen dem gräßlichen Höllenrachen, als Dickteufel vom kurzen graden Horn oder als Dürртеufel vom langen krummen Horn, ganz so, wie Goethe es auf den Gemälden des Campo Santo zu Pisa gesehen und in Werken darüber gelesen hat, und wer sich durch die umständlichen Anweisungen Mephistos, dem Seelchen den Weg zu sperren, hindurcharbeitet, heimst allerlei satanische Weisheit über menschliche Torheit ein:

*Ihr tut sehr wohl, die Sünder zu erschrecken,
Sie halten's doch für Lug und Trug und Traum . . .
Und das Genie, es will gleich obenaus . . .*

Aber während der Höllenrachen sich links auftut, leuchtet rechts von oben Glorie auf, und Himmlische Heerschar kündet sich an. Gemächlichen Flugs, weilenden Zugs folgen die Gesandten, Himmelsverwandten einander, um Sünden zu vergeben, Staub zu beleben, welcher Natur der auch immer sei. Unwillkommen für Mephisto: Mißtöne und garstiges Geklimper, bübisch-mädchenhafte geschlechtslose Stümper, wie frömmelnder Geschmack sie lieben mag, dessen Andacht es gerade recht ist, das Schädliche, das die Teufel in mühevollen, tief verruchten Stunden gegen das menschliche Geschlecht ersonnen haben, in Gutes zu wenden. Mephisto weiß das Teuflische auch nur mit menschlichen Wertbegriffen zu charakterisieren! Er weiß, daß diese gleisnerischen Laffen versuchen werden, auch diesmal, wie so oft, ihn um den Lohn seines Tuns zu betrügen: „Es sind auch Teufel, doch verkappt.“

Weil es ewige Schande wäre, zu verlieren, befiehlt er seinem Gefolge, das Grab zu verteidigen. Die Himmlischen jedoch streuen blendende Rosen; die Teufel wanken. In ihrer Bedrängnis von Mephisto angefeuert, pusten die Püstriche zu stark, und die Kraft der Teufel erlischt.

Die ewigen Scharen fühlen sich in ihren Ätherflammen herzlich wohl; wie in der Wahrheit des Wortes ist ihnen überall Tag. — Da sinken die Satane zurück und stürzen unter grimmigen Wünschen Mephistos ärschlins in die Hölle. Der Meister sucht allein auf der Stelle zu bleiben und schlägt sich mit den schwebenden Rosen herum.

In unberührbarer Majestät wissen die Engel, daß wahrer Liebe nur der fähig ist, der meidet, was ihm das Innere stört:

*Was euch nicht angehört,
Müset ihr meiden,
Was euch das Innre stört,
Dürft ihr nicht leiden.
Dringt es gewaltig ein,
Müssen wir tüchtig sein.
Liebe nur Liebende
Führet herein!*

Faust wußte nur:

*Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an.*

Mephisto spürt, daß Liebesfeuer dem Höllenfeuer überlegen ist. Was ihm am Beispiel verschmähter, unglücklich Liebender deutlich wird, spürt er plötzlich an sich selbst, ob er will oder nicht; freilich wird er pervers erregt:

*Die Wetterbuben, die ich hasse,
Sie kommen mir doch gar zu lieblich vor!*

Er schmachtet sie an, ihm einen Blick zu gönnen; aber während sie ihn überlegen einladen, nicht zurückzuweichen, nehmen sie umherziehend den ganzen Raum ein und drängen ihn ins Proszenium zurück. Die Liebesglut Mephistos steigt, er bettelt um ein Lächeln, obwohl der Ernst ihnen recht schön stehe. Ein langer Bursche tut es ihm besonders an, aber alle sind ihm in ihrem übersittlichen Faltenhemd nicht anständig-nackt genug, kurz er sprudelt sich in völlige Verlorenheit hinein.

Die Engel bleiben unnahbar, in ihrer Mission der Wahrhaftigkeit, die erlöst, um im „Allverein“ zur Seligkeit zu führen. Da besinnt sich Mephisto auf sich selbst; ekelt es ihn zwar noch vor sich, wenn er

Beulen Hiobs an sich wahrnimmt, so triumphiert doch der Befund, daß die edlen Teufelsteile noch gerettet sind. Die verruchten Flammen der Liebesanwandlung sind ausgebrannt; befreit findet er sich wieder: „Und wie es sich gehört, fluch’ ich euch all zusammen“.

• Noch eine Strophe der Engel voll Verheißung erhebender Seligkeit:

*Luft ist gereinigt,
Atme der Geist!*

Dann erheben sie sich, Faustens Unsterbliches entführend.

Mephisto aber wendet sich zu spät um; er sieht sich überrumpelt:

*Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet,
Die hohe Seele, die sich mir verpfändet,
Die haben sie mir pfiffig weggepascht.*

Und doch, bei wem soll er sich beklagen, als bei sich selbst?

*Du bist getäuscht in deinen alten Tagen,
Du hast's verdient, es geht dir grimmig schlecht . . .*

Das ist wahrlich allerlei für einen Teufel! Schade, daß er Faust von dieser Fähigkeit, Schuld in sich selbst zu suchen, nicht zeitig genug etwas abgegeben hat. — Doch was hilft sie ihm jetzt? „Ein großer Aufwand schmachlich ist vertan . . .“ Gottes Orakel enthüllt seinen Sinn!

*So ist fürwahr die Torheit nicht gering,
Die seiner sich am Schluß bemächtigt.*

Mephistopheles, dieser Kenner der menschlichen Seele, dieser raffiniert überlegene Meister der Verführungskunst, ist an seine Grenze gelangt, er ist im Grunde der Dumme, der von sich selbst betrogene Teufel, und er hat doch um Lebens und Sterbens willen sich den Pakt mit Fausts Blut unterzeichnen lassen und diesen Pakt in aller Form des Rechens gewonnen; denn Faust hat ihn mit seinem letzten Wort selbst erfüllt und seine Wette verloren gegeben.

Berghoch ist die Literatur über das formale Problem des Paktes; selbst namhafte Juristen haben sich damit befaßt. Wer in Fausts Taten Großtaten trotz Mephistos Beihilfe sieht, der wird eindeutig sich zu der Entscheidung berechtigt fühlen, daß Mephisto seine Wette verloren hat und er von Faust beschämt ist, weil dessen Erdenweg ein sich immer mehr klärendes Bewußtsein vom rechten Wege bedeutete. Andererseits ist nicht zu bestreiten, daß Mephistos Spekulation sich bestätigt hat,

indem Faust mit den Stichworten des Paktes, als Signal zu seinem leiblichen Tod, die Wette verloren gab.

Aus diesem Dilemma führt die einfache Erwägung heraus, daß ein Teufelspakt auf jeden Fall das ist, was der Jurist einen Vertrag unter unsittlichen Bedingungen nennt. Solche Verträge aber sind nichtig; da greift die Aufsichtsbehörde ein und stellt den status quo ante wieder her, und so wird auch Mephisto die Seele Fausts in dem Augenblick genommen, wo er sie einzuheimsen gedenkt.

Daher ist Goethes Wort an Wieland, 1809, daß nicht der Teufel den Faust, sondern Faust den Teufel holt, durch ein zweites an Schubarth, 1820, zu interpretieren, daß der Teufel seine Wette „nur halb“ gewinnt und die „halbe Schuld auf Faust ruhen“ bleibt. Faust und Mephisto nämlich sind zur einen Hälfte Geschöpfe Gottes und haben zur anderen ihre menschlich-moralische Eigenart. Als metaphysisches Geschöpf Gottes hat Faust die Wette auf jeden Fall gewonnen, wenn er sie auch als moralischer Mensch verliert; Mephisto aber gewinnt sie moralisch vor Faust, und verliert sie metaphysisch vor Gott. Deswegen tritt, wie es an Schubarth heißt, „das Begnadigungsrecht des alten Herrn sogleich herein zum heitersten Schluß des Ganzen“.

Goethe wurde aus Anlaß des Wortes Dämon von Eckermann gefragt, ob auch Mephisto ein solcher wäre; er verneinte es, denn dieser wäre ein viel zu negatives Wesen. Er ist in der Tat nur die negative Seite, die in Fausts ursprünglich von Negativem und Positivem zerrissener Seele die Oberhand gewinnt. Daher ist auch Faust nach dem Teufelspakt nicht mehr dämonisch im Sinne dieses Wortes, wohl aber in dem des sonstigen Goetheschen Sprachgebrauchs, der unter Dämonisch auch das Besessensein vom Bösen versteht. Als lebendes Beispiel einer solchen unproduktiven Negativität charakterisierte der Dichter übrigens seinen Jugendfreund Merck.

Als Lyser, ein junger Maler, Goethe Zeichnungen vorlegte, die Mephisto allein zum Gegenstande hatten, tadelte ihn der Alte wegen dieser Einseitigkeit: „Das Böse steht dem Guten gegenüber, mithin darf nie der Gegensatz zum Bösen, nämlich das Gute, fehlen. Wie wäre es, wenn Sie einen modernen Faust zeichneten, einen Destillator des unsichtbar Dämonischen in jeglichem Leben und Treiben? Einen Aufdecker schlimmer Zukunft und gut scheinender Gegenwart, und so umgekehrt! — einen gewaltigen Prediger des „Richtet nicht“ — Maler Faust! — was sagen wir dazu?“ Und doch verfließt in dieser Überlieferung eines Goethewortes, deren Zuverlässigkeit wir nicht nachprüfen können, die

Person Fausts mit dem Werke „Faust“. Nicht Faust ist der wahre Prediger des „Richtet nicht!“ sondern Goethe, der Satiriker, der die Satire thaumastisch inkommensurabel gestaltet, nicht um uns durch schonungsloses Gericht zu ängstigen, sondern uns die Augen über die infernalischen Möglichkeiten der Seele zu öffnen, daß wir sie zu vermeiden und das Negative fruchtbar zu machen lernen.

Allzu kraß und pasquillartig scheint somit der junge Maler den triumphierenden Teufel gezeichnet zu haben. So wie die Formulierung in der Überlieferung lautet, darf man nicht schließen, daß Goethe von dem Maler verlangt hätte, als Vertreter des Guten neben Mephisto Faust selbst zu stellen, vielmehr wird Faust erst zum „Destillator des unsichtbar Dämonischen“, wenn dem Teufel ein guter Geist gegenübergestellt würde, denn das Dämonische an sich birgt polarisch entgegengesetzte Möglichkeiten. Bei „schlimmer Zukunft und gut scheinender Gegenwart“ ist gewiß an alle Abenteuer Faustens zu denken, in denen er sich anfangs selbst berauscht, um zu scheitern. Die Umkehrung wäre „schlimme Gegenwart und gut scheinende Zukunft“. Hier könnte man zunächst an Fausts Sehnsüchte von der Gegenwart weg denken, wenn sie nicht ebenfalls scheiterten. Moralisch schlimme Gegenwart, die Menschen unter allen Umständen richten müssen, selbst wenn es ihnen schwer fällt, kann nur in der höheren Sicht der himmlischen Rettung durch göttliche Liebe überboten werden.

Diese himmlische Schau im Drama ist gegeben, nachdem Mephistos Tragikomödie abgeschlossen ist.

D. DER EPILOG IM HIMMEL

1. *Himmel und Erde*

Der Gott des Prologs weiß, daß eine Seele, die das Bewußtsein des rechten Weges verliert, weil er von ihrem Erdenweg die Hand abgezogen hat, aus seinem Kosmos nicht verschwinden und die Entelechie nie zu nichts werden kann. Als Humanus spricht Goethe in den Ausführungen der Wanderjahre über Religion; hier heißt es von der Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist: „Aber was gehörte dazu, die Erde nicht allein unter sich liegen zu lassen und sich auf einen höheren Geburtsort zu berufen, sondern auch Niedrigkeit und Armut, Spott und Verachtung, Schmach und Elend, Leiden und Tod als göttlich anzuerkennen, ja Sünde selbst und Verbrechen nicht als Hindernisse, sondern als Fördernisse des Heiligen zu verehren und lieb zu gewinnen!“ Besonders der letzte Teil des Satzes rechtfertigt Goethes Teilnahme an Faust, die in der thaumastischen Milderung seiner Satire sich als Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, bekundet. Gleichwohl fordert sie niemals dazu auf, Sünde und Verbrechen zu beschönigen, sondern mahnt, sie als solche in ihrer ganzen Wichtigkeit für den Menschen zu begreifen. — So mißverständlich und auf des Messers Schneide stehend ist das alles, daß ein besonders zelotischer Theologe ehemals Goethe vorwarf, der Gott des Prologs hätte für Faust einen Freipaß für alle Sünden und Laster ausgestellt, den dieser auch wegen der Aussicht, doch in den Himmel zu kommen, weidlich ausnutzt. Neuerdings hat die über Theologie und philologische Fachwissenschaft hinaus tragende Stimme eines katholischen Dichters diesen Standpunkt sehr ähnlich erneuert und Goethe für den Verfall unserer Kultur im Hinblick auf den „Faust“ mitverantwortlich gemacht.

Leibniz und Spinoza sagen, daß Gott an seine eigenen Gesetze gebunden ist. — Vieles hat Goethe, seit er in den Weimarer Kreis trat, über den Adel und den absoluten Herrscher gedacht, die für ihr Tun und Lassen niemand Rechenschaft zu geben brauchen, wenn nicht sich selbst. Das Noblesse oblige war ihm selbstverständliche Voraussetzung

dafür, daß er sich im Höfischen frei bewegen konnte, und sein dichterisches Bekenntnis dazu ist die Gestalt des Alfons von Este, der gerecht über den Parteien steht. Die Krone des Majestätischen jedoch ist sein Herrgott im Prolog im Himmel. Bei Leibniz ist Gott nicht nur als Mathematiker und Ingenieur Inbegriff der Weltraison, sondern zugleich ein Gott der Liebe, der seine Geschöpfe nicht auf ewig verloren gehen läßt. So auch bei Goethe. Wenn er zugelassen hat, daß Faust auf Erden als Opfer Mephistos zum irrenden Sünder wird, so holt er diesen nach seinem irdischen Tod wieder in den liebenden Allverein zurück.

Die Wiederbringung des Sünders, die Wiederherstellung der kosmischen Harmonie der Seele nach allen irdischen Lebenswirren, als *gratia gratis data*, gilt für alle: *Apokatastasis panton*. Diese Lehre klingt, neben radikaleren Hauptanschauungen bei Paulus, in Römer 11, 32 ff. vor: „Denn Gott hat alle beschlossen unter dem Unglauben, auf daß er sich aller erbarme. O, welch eine Tiefe des Reichtums, beide, der Weisheit und Erkenntnis Gottes! Wie gar unbegreiflich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege!“

Diese Schau von Gott her ist Goethe schon früh auch aus Arnolds „Kirchen- und Ketzergeschichte“ aufgegangen, wo als ihr Vertreter der von der Kirche verdamnte Origines gilt, der Gottes Verzeihung sogar auf den Teufel selbst sich erstrecken läßt. Schon als jungen Menschen hat Goethe diese Lehre bewegt, und der Anfang seines „Briefs des alten Pastors zu . . . an den neuen Pastor zu . . .“ gibt davon ein unübersehbares, ausführliches Zeugnis. Der Brief stammt aus dem Jahr 1773, also aus der Zeit, kurz ehe der Urfaust niedergeschrieben wurde. — Hier ist der Urgrund des Goetheschen Erlösungsgedankens; wenn gelehrte Forschung Werke ähnlicher Anschauung ohne diese Quelle beibringt, so können sie neben ihr nur zusätzliche Bedeutung haben. Mit dem Gedanken von der Wiederbringung des Sünders gewinnen auch alle Bemühungen erst ihre selbstverständliche Stütze, die mit Recht darauf aus sind, historistische Spekulationen zu widerlegen, daß Goethes Epilog im Himmel erst aus greisenhafter Resignation geschrieben ist. Es ist kein Zweifel, daß der Dichter von Anfang an den versöhnlichen Ausgang der fürchterlichen Fausttragödie dem Sinne nach konzipierte, wenn er ihn auch erst im Prolog im Himmel und in der „Stimme von oben“ am Schluß des Ersten Teiles ausdrücklich verheißen hat.

Noch im Alter spielte Goethe mit dem Gedanken, den Schluß des Faustwerkes als eine Gerichtsszene zu gestalten, in der Christus bei dem

Rechtshandel des Teufels um die Seele Fausts den Vorsitz als Reichsverweser führen und der Teufel Gnad' und Erbarmen vor Gott finden sollte.

2. Die Liebe von oben

Was von Gott aus gesehen unerforschliche Weisheit für den Menschen ist, kann der Mensch von sich aus nur als einen Akt der erbarmenden Liebe begreifen, als einen Akt der Errettung vom Bösen. So auch singen die Engel, die an Faustens Grabe sein „Unsterbliches“ emporführen, — ursprünglich schrieb Goethe, wie oben hervorgehoben, Fausts „Entelechie“, aber das Fremdwort mochte ihm wohl nicht in den feierlichen Zusammenhang passen, —

*Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.“
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.*

Er setzte die Verse „Wer immer . . .“ in Anführungsstriche, um ihre Wichtigkeit hervorzuheben.

Am 6. Juni 1831 machte der Dichter seinen Eckermann auf die Stelle aufmerksam: „In diesen Versen ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten: in Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.“ Dies Wort ist ein Goethisch anmutendes Wort Eckermanns, aber kein eindeutig Goethisches. Neuere Forschungen über Eckermanns Aufzeichnungen haben ergeben, daß man Berichte unmittelbar vorausgegangener Gespräche von solchen unterscheiden muß, wo zwischen dem Gespräch und der Niederschrift Zeit verstrichen ist. So viel Kostbares von Goethe wir also der Eckermannschen Überlieferung ohne weiteres entnehmen dürfen, so werden wir Anderes doch auf die Goldwaage zu legen haben. Unsere Stelle wird als „freie Ausgestaltung in späterer Zeit auf Grund dürftiger Überlieferung“ bezeichnet. — Zu der in dieser Formulierung vorgetragenen Auffassung von Fausts Erdenweg sind zwei Bedenken zu erheben.

Erstens: Die Wendung von Faustens „immer reinerer und höherer Tätigkeit bis ans Ende“ führt zu dem zurück, was über das Streben der Auslegung gesagt wurde, insofern als das Kompositionsprinzip des *Tema con variazioni* keineswegs die Forderung einer inneren Höherentwicklung Faustens in sich schließt. Eckermann verrät mit diesem Worte, daß er eine solche Höherentwicklung annimmt. Freilich gebraucht Goethe nie diese Wendung, obwohl Ähnliches zu Mißverständnissen verleiten kann. Schon am 6. Mai 1827 spricht er zu Eckermann von der Meinung des Publikums, daß ein „aus schweren Verwirrungen immer fort zum Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei“; aber ausdrücklich schränkt er diese Formulierung ein, zumal er sie durch den Gedanken „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ im Satze vorher widerlegt hat. In der „Helena-Ankündigung“, Dezember 1826, nennt er ziemlich unbestimmt Faust einen „Geist, der, nach allen Seiten hin sich wendend, immer unglücklicher zurückkehrt“. Dem gegenüber spricht Goethe 1820 zu Schubarth als fabulierender Dichter von „manchen herrlichen, realen und phantastischen Irrtümern, in welchen der arme Mensch sich edler, würdiger, als im ersten gemeinen Teile geschieht, verlieren, — er sagt nachher auch „durchwürgen“, — dürfte. Hier erhellt, daß Goethe, wenn er in Komparativen spricht, nicht eine moralische Steigerung des Helden, sondern eine ästhetische des Werkes meint. Auch die motivische Steigerung der Abenteuer der kleinen und großen Welt und ihre Krönung durch das Abenteuer des Gewissens berechtigen ihn, in Komparativen zu sprechen. — Ein Jahrhundert hat nicht daran gedacht, Eckermanns Zuverlässigkeit unter die Lupe zu nehmen; so schöpft aus dieser getrübbten Quelle die traditionelle Auslegung ihr Recht, in Fausts Erdenweg eine Höherentwicklung zu sehen und 12 000 Verse so zu beschönigen und zu übermalen, daß sie zu den Engelfersen, wie Eckermann sie versteht, passen!

Zweitens: Es war darauf hingewiesen, daß für Goethe immer die Gnade hinzukommen muß, um den Menschen zu vollenden, daß sie jedoch ebenso dem irdischen Menschen zuteil werden kann, wie allein der Entelechie. Wenn nun aber Eckermann die Wendung gebraucht, daß wir nicht „bloß“ durch eigene Kraft selig werden, sondern der hinzukommenden göttlichen Gnade bedürfen, so setzt das voraus, daß Eckermann auch in Faust das Streben, aus eigener Kraft selig zu werden, verwirklicht sieht.

Daß im Faust nur die Entelechie gemeint ist, die gerettet wird, zeigt dem, der es sonst nicht begreifen will, auch das Bühnenbild am Grabe: die Engel kommen nicht Fausts emporstrebender Seele auf halbem Wege

entgegen, sondern sie müssen sie aus dem Grabe entführen. Deshalb, wie gesagt, mußte Mephisto auf die Loslösung der Seele Fausts vom Leichnam so lange warten. Bekannte sich diese Seele doch bei Lebzeiten noch kurz vor dem Tode zu der Auffassung: „Nach droben ist die Aussicht uns verrannt . . .“ Sie ist so verfallen, daß sie selbst nicht mehr des Aufschwungs nach oben fähig ist.

Nur ein wirklich verlorener Sünder wird hier der *gratia gratis data* zuteil; es handelt sich um einen gewaltigen dichterischen Kontrast zu allem Vorhergehenden. Weil das Wort vom rechten Weg und dem dunklen Drang aus himmlischem und nicht aus irdischem Munde erklingt, und weil, wie gesagt, im Falle Faust es Goethe gefallen hat, die Antwort ausdrücklich zu geben, nach der jede Tragödie fragt, soll man diese Frage auch in ihrer ganzen Tragweite für den Erdenweg rein erhalten und die Antwort nicht vorzeitig in die Frage hineinmischen.

Kant merkt im Zweiten Stück seiner Religionsschrift an, daß die Kluft zwischen Gut und Böse im Christlichen nicht wie Himmel und Erde, sondern wie Himmel und Hölle dargestellt wird, damit „das Reich des Lichts und das der Finsternis nicht als ineinander grenzend und durch allmähliche Stufen sich in einander verlierend“ gedacht, sondern durch eine unermessliche Kluft von einander getrennt vorgestellt werden, während wir auf der Erde nur einem „oder“ dem andern dieser zwei Reiche untertan sein können. Er nennt diese Anschauung ebenso schauderhaft, wie erhaben. Man kann das geradezu als eine „Quelle“ für Goethe bezeichnen, dessen schwankende Stellung zu der Schrift schon erwähnt war. Die Auslegung hat sich dafür entschieden, Fausts Erdenweg zu einem Durcheinander beider Reiche werden zu lassen.

So gewiß Erlösung und Versöhnung überhaupt Thema des Faustschlusses sind, so gewiß wird nach allem diesen, daß Eckermann die besondere Grundanschauung Goethes für die Erlösung Fausts völlig verkannt hat, und die Sache wird nicht dadurch besser, daß die Auslegung über ein Jahrhundert hin die Fehlleistung sich hat maßgeblich werden lassen, daß die *gratia gratis data* mit der *gratia perficiens* verwechselt wurde.

Es fragt sich also, wann und wo man von einem strebenden Bemühen Fausts reden kann, bei dem die himmlische Rettung einsetzen dürfte. Noch einmal ist deswegen der Worte des Herrn im Prolog zu gedenken, nach denen dieser für Faust einen Heilsplan im Sinne hatte, um ihm die *gratia perficiens* schon bei Lebzeiten zu schenken, daß er aber ausdrücklich die Absicht ändert. Diese Sinnesänderung spiegelt sich

in Fausts Lebensweg so, daß hier zwar ursprünglich ein strebend sich Bemühender war, eben der Gottsucher, wennschon er irrte, daß er aber mit dem Teufelspakt ein Mensch wurde, der nicht mehr strebt, sondern nur noch irren kann, wennschon irdisches Irren die göttliche Entelechie nie zerstören kann.

Was heißt dann aber das „immer“ in der Wendung „Wer immer strebend sich bemüht“? Ist dieses „immer“ eindeutig eine Zeitbestimmung, im Sinne von jederzeit, unaufhörlich, pausenlos? — Wir sahen bereits, welche Fußangel Goethe mit dem Worte „Rastlos betätigt sich der Mann . . .“ dem Leser legte. — Andererseits sagt der Herr im Prolog: „Es irrt der Mensch, solange er strebt“. Wir sind also zweifelsfrei berechtigt, zu interpolieren: „Wer immer irrt, den können wir erlösen.“ Ist damit gemeint, daß nur dem Erlösung zuteil wird, der immer, jederzeit, pausenlos und stetig irrt? Bedarf nicht jeder einzelne Irrtum einer Erlösung? Der Satz besteht jedoch völlig zu Recht, wenn nur der einzige Fundamentalirrtum des Teufelspaktes gemeint ist! Das Wort „immer“ ist also nicht im Sinne einer Zeitbestimmung — *quis semper* — zu deuten, sondern im Sinne des verallgemeinernden Relativums „wer auch immer, *quisquis, quicumque*“. Dann geht die Gleichung zwischen „Wer auch immer strebend sich bemüht . . .“ und „Wer auch immer irrt . . .“ zwanglos auf.

Wer sich vorstellt, daß die Engel die vierhebigen Verse skandieren, wird mit der Betonung „Wer immer . . .“ sich auf die zeitliche Bedeutung eines Wer stetig . . . — *quis semper* — verwiesen fühlen, kommt aber in die Brüche, da der nächste Vers dann mit „Den können . . .“ beginnen müßte. Wer jedoch des „gemächlichen Flugs und weilenden Zugs“ der himmlischen Heerscharen eingedenk bleibt, muß zu Gunsten des Wer auch immer — *quicumque* — die schwebende Betonung „Wer immer“ vorziehen, zumal dies dem „Den können . . .“ entspricht.

Daß die Liebe von oben sichtbarlich an Faust teilgenommen hat, hat ja der Herr selbst mit dem Heilsplan für seinen Knecht bestens bekundet. Er hat die Wirkung seiner Liebe aus höheren Gründen vertagen müssen, und wenn er gleichwohl auf Erden schon Faust zur Höherentwicklung verholfen hätte, wäre er, wie gesagt, wortbrüchig gegen Mephisto geworden.

Der Sinn des „Wer auch immer strebend sich bemüht . . .“ ist demnach der, daß die Engel um der Apokatastasis willen sogar auch eine Seele erretten können, die sich in einen Teufelsbund hineingestrebt hat.

Die Errettung setzt also bei dem Teufelspakt als der Katastrophe des faustischen problematischen Strebens ein, nicht bei den einzelnen Folgekatastrophen, geschweige denn bei Abenteuern, aus denen sich Selbsterlösung aus Kraft des eigenen Strebens herausinterpretieren ließe. Sie ist als von oben hinzukommende Liebe völlig unabhängig von einer irdisch-moralisch „immer reineren Tätigkeit bis ans Ende“. Gottes gleichbleibende Liebe wird vielmehr in ihrer ganzen Größe erst offenbar durch den Kontrast zu der bis ans Ende gleichbleibenden Unverbesserlichkeit Fausts. Faust kommt nicht wegen seiner Verdienste in den Himmel, sondern trotz seiner Schuld.

3. Der Weg nach oben

Der Epilog spielt, wie schon angedeutet, nicht eigentlich im Himmel, sondern zwischen Himmel und Erde. Im Mythologischen ist das Verfließen von allmählichen Stufen von der Erde zum Himmel am Platze, das Kant, wie gezeigt, der bloßen Vernunft nicht gestatten kann. — An das Inferno schließt sich nicht gleich das Paradies an, sondern in einer Art Purgatorio, in einem Zwischenreich, zwischen dem Berge der Läuterung und dem eigentlichen Himmel, west eine gar heilige Schar, die der Dichter dem Reich der katholischen Legende entnimmt. Auch Katholiken erkennen an, daß Goethe sich damit nicht zur katholischen Konfession bekannt hat. Er selbst wollte „bei so übersinnlichen und kaum zu ahnenden Dingen, und um sich nicht ins Vage zu verlieren, seinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkte Form und Festigkeit geben“.

Zwei Chöre treten auf, ein männlicher und ein weiblicher, von je drei Personen mit je einem Chorführer. Zwischen diesen tragen die Engel Faustens Unsterbliches in die höhere Atmosphäre empor. Für die Sprechenden beider Geschlechter wählt Goethe nicht Personennamen, sondern Beinamen aus der lateinischen, sakralen Sprache. Die Männer tragen die Preisnamen berühmter mittelalterlicher Mystiker, die Frauen allgemeine Bezeichnungen heiliger Überlieferung. Nur die Chorführerin wird als eine der Büsserinnen, „una poenitentium“ bezeichnet; doch mag der Dichter mit dem Zusatz „sonst Gretchen genannt“ altes Gefühl in neuer Lage nicht lange verbergen.

Die Engel, die Fausts Unsterbliches an den Männern vorüber hinauftragen, singen gemeinsam: „Gerettet ist das edle Glied . . .“ Danach heben sich jüngere Engel von vollendeteren ab. Die jüngeren jubeln noch

ob der gewonnenen Schlacht über Mephisto, während die vollendeteren über Faust reflektieren, ohne mit dem Thagma des Faustischen fertig zu werden; es sind eben nur vollendetere, denen nicht, wie den Erzengeln des Prologs, die Paradoxien des göttlichen Seins Stärke geben:

*Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär er von Asbest,
Er ist nicht reinlich . . .*

Wie Asbest auch in Flammengluten nicht vergeht, bleibt ihnen ihre irdische Herkunft zu tragen peinlich. Der Erdenrest ist nicht etwa Fausts Unsterbliches, sondern ihre eigene Unzulänglichkeit, daß sie die widersprechenden Elemente im raffenden Faustischen nicht sauber zu trennen verstehen, was allein der ewigen Liebe vorbehalten bleibt:

*Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen beiden,
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.*

Die männlichen Choreuten sind Gestalten, die zur ewigen Liebe emporschauen, wenschon auch sie ihren ehemals irdischen Charakter im Zustande des Geläutertseins noch immer bekunden. Heilige „Anachoreten“, Einsiedler, gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften, ähnlich in der Berglandschaft mit der Aussicht auf das Meer verteilt, wie die heiligen Siedelungen auf dem griechischen Athosgebirge oder auf dem Berge Montserrat. Ihr Chor singt von seinen heiligen Stätten, die stumme freundliche Löwen umschleichen, — die gezähmten Leidenschaften.

Der Pater ecstaticus, auf- und abschwebend, wandelt ewigen Wonnebrand, glühendes Liebeband, siedenden Schmerz der Brust in schäumende Gotteslust; er bietet sich Pfeilen, Lanzen, Keulen, Blitzen dar, um kraft seiner Ekstase das Nichtige zu verflüchtigen, — „Glänze der Dauerstern, ewiger Liebe Kern!“ Wir denken, wie anders Faust trotz seines Mutes, in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen, im Taumel nach schmerzlichem Genuß, verliebtem Haß, erquickendem Verdruß dem Nichtigen pflichtig geworden ist; hier eine Lösung seines Problems.

Der Pater profundus, in tiefer Region, preist die allmächtige Liebe,
die alles bildet, alles hegt. Wenn Faust in „Wald und Höhle“ als Flücht-
ling, Unbehauster, Unmensch ohne Zweck und Ruh,

*Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig nach dem Abgrund zu . . .*

seine Liebesleidenschaft ausbrausen ließ, so wird dem wahrhaft Tiefen,
dem „profundus“, das Brausen des Wassers zweckvoll liebevolles Sausen,
gleich dem die Atmosphäre reinigenden Blitz, und wenn Faust in den
Zweifeln der Studierstube sich das Herz verbrennen ließ, so betet der
Fromme um Erleuchtung seines Herzens.

Wenn Faust dem Famulus Wagner mit überlegener Ironie sein Rat-
suchen vergilt, so wird der Pater seraphicus, in der mittleren Region,
dem hilflos suchenden Chor der seligen Knaben zum hingebenden
Pädagogen. Diese Knaben, Mitternachtsgeborene, die glücklich sind, weil
ihnen das Dasein so gelind ist, haben noch keine Zeit auf Erden gehabt,
sündig zu werden. Dafür fehlt ihnen die Möglichkeit, über sich selbst
Bescheid zu wissen. — So sind sie aus verschiedenen Gründen in gleicher
Lage wie Faust. — Dies Motiv hat Goethe schon in dem „Brief des
alten Pastors . . .“ berührt; ein Beweis, wie eng sein Spätwerk mit
Konzeptionen der Jugend zusammenhängt.

Liebend nimmt der Pater die Knaben in sich, daß sie mit seinen
Augen, diesem „welt- und erdgemäß Organ“, zunächst die Natur
anschauen lernen. Da deren Erhabenheit sie bedrückt, weist er sie zu
höherem Kreise, wo sie ewigen Lichtes Offenbarung empfangen werden.
Dankend und hoffend kreisen sie bereits um die höchsten Gipfel.

Auf dem Wege nach oben begegnen sie dem Engelszug mit Faust,
die Sündlosen dem Sünder. Die jüngeren Engel nehmen die Gelegenheit
wahr:

*Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!*

Die Knaben grüßen ihn, als Unterpfand der Engel, daß er schön und
groß von heiligem Leben ihnen vorangehen wird, um den Puppenstand
zu überwinden; sie sind bereit, auch ihm die Flocken, die ihn umgeben,
lösen zu helfen, selbst wenn sein Unsterbliches sie alsbald an mächtigen
Gliedern überwächst:

*Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;*

*Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.*

Freilich sind auch die Knaben nicht so primitiv, daß sie glauben könnten, gleich manchen Auslegern, Faust werde, um Schulunterricht zu erteilen, bei ihnen verweilen dürfen. Sie fühlen sich als Publikum, als jenes ideale Publikum, das voraussetzungslos aufzunehmen bereit ist, und das, wenn die sinnliche Bewältigung der Realität mit Schreck und Grauen schüttelt, sich zum höheren Kreise gewiesen fühlt, zu des Geistes Nahrung, die im freisten Äther waltet. Auch hier läßt der Dichter wieder die Person Fausts mit dem Faustwerke in eigener Sache verfließen, im Hinblick auf die voraussetzungslose Aufnahme der Dichtung, so wie er sie sich wünschte. Wie Faust die Knaben an Haupt und Gliedern überwächst, so möge auch das Publikum sich überwachsen fühlen durch die Inkommensurabilität eines Werkes, das treuer Pflege Lohn reichlich erwidern wird; denn sein Dichter hat gelernt, er wird uns lehren.

Inzwischen sieht der Doctor Marianus, von der höchsten reinlichen Zelle aus, den Frauenchor nach oben ziehen, von wo ihm der Glanz der Himmelskönigin entgegenleuchtet. Entzückt preist er Maria als das Mysterium, das in dem Manne den Eros des Strebens weckt, ihm unbezwingbaren Mut gibt, aber die Glut befrieden und mildern mag. Hier ist das Maß, das vor Fausts Transzendieren ins Ultra schützt.

Darum auch sind die Frauen in ihrer leichten Verführbarkeit voll Zutrauen zu der Unberührbaren:

*In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten;
Wer zerreißt aus eigener Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefem, glattem Boden?
Wen betört nicht Blick und Gruß,
Schmeichelhafter Odem?*

Hier, in himmlischer Sicht vor dem Höchsten, ist der Platz, dem „Wem gelingt es?“ das die Chormädchen der Helena so leichtfertig auf irdisches Streben anwandten, und das die Auslegung ihnen nachspricht, einen ewigen Sinn zu geben. Und so erscheint die Gottesmutter als strahlende Königin, mater gloriosa, die einst für Gretchen als Schmerzensreiche, dolorosa, erscheinen mußte. Der Name Mater weckt zugleich die Er-

innerung an jene säkulare Idee letzter Verschmelzung des Realen mit dem Transzendenten, die Faust ehemals bei dem Namen „Mütter“ hilflos erschauern ließ.

Der Chor der Frauen grüßt sie. Die biblische Herkunft der Choreutinnen merkt Goethe ausdrücklich an. Magna peccatrix, St. Lucä VII. 36, die große Sünderin, ist Maria Magdalena, die Jesu Füße gesalbt. Mulier samaritana, St. Joh. IV, ist die Samariterin, die ihm am Brunnen zu Sichar den Wasserkrug reichte. Maria Ägyptiaca, aus den heiligen Legenden, war die von unsichtbarem Arm von der Tür der Grabeskirche Zurückgestoßene, die dann für ihre Liebessünde vierzig Jahre in der Wüste Buße tat. Sie alle drei sind große Sünderinnen, welchen viel verziehen wird, weil sie viel geliebt haben, und denen Buße in Ewigkeiten gesteigertes Gewinnen heißt.

So dürfen sie sich zusammenfinden, um auch für Faust Fürbitte einzulegen. Die Verwendung dieses christkatholischen Motivs der Fürbitte beleuchtet noch einmal das Geheimnis, daß die ganze thaumastische Satire des Dichters an seinem Faust im Grunde eine Fürbitte für den Menschen ist.

*Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen ungemessen!*

Wenn Faust also nach Zeugnis dieser Heiligen sich einmal nur vergessen hatte, so betont Goethe, daß es nur grundsätzlich der Teufelspakt sein kann, der vor Gott relevant ist, und daß er alles andere nur als Folge jener Grundsituation betrachtet wissen will.

„Verzeihen ungemessen“, — Gratia gratis data! Wenn es sich nicht um eine solche handelte, wäre das Motiv einer Fürbitte für einen Faust sinnlos. —

Über dem Chor dieser drei büßenden Frauen steht Gretchen. In allen Vieren ist irdische Liebe zu himmlischer Liebe gewandelt. — Man hat in der „guten Seele“, auf die sich die Fürbitte der Drei bezieht, wohl auch Gretchen gesehen, nicht Faust. Dem widerspricht, daß diese bereits am Schlusse des Ersten Teiles für „gerettet“ erklärt ist und keiner Fürbitte mehr bedarf. Zu tief haben wir mit der mater dolorosa ihre rechtfertigende Buße bereits selbst erlebt; es wäre eine Selbstüberhebung der Choreutinnen, wenn sie für ihre Führerin noch bitten wollten.

Nun hat Fausts irdische Liebe nicht nur Gretchen gegolten; aber die antike Helena hätte nicht in diese Umgebung gepaßt. Und doch

hat sie mit ihrer letzten Umarmung Fausts bewiesen, daß auch ihre Liebe der Verzeihung fähig war. Denken wir jetzt an Phorkyas' Wort, daß auch Helena in Ägypten war, so haften wir an dem Namen der Maria Ägyptiaca und an ihrer plötzlichen Schicksalswende durch unbekannte Hand. Erinnern wir uns ferner, daß Jesus zur Samariterin sagte: „Fünf Männer hast du gehabt, und den du jetzt hast, der ist nicht dein Mann“, so mahnt das an die lange Reihe von Männern, denen Helena eignete. Weiter, Goethe veröffentlichte im „Reisejournal“ als Beispiel italienischen Volksgesangs ein Duett zwischen Jesus und der Samariterin, das mit dem himmlischen Verlöbniß beider schließt, und das an das Verlöbnißduett Fausts und Helenas als an eine kühn säkularisierende Variante denken läßt. — Maria Magdalena schließlich bringt mit der köstlichen Salbe, womit sie Jesus wohlthat, in das Evangelium ein Motiv hinein, das ihm sonst fremd ist, — das Ästhetische. Jede dieser Assoziationen für sich könnte gezwungen wirken, — in ihrer Häufung aber lassen sie vermuten, daß hier, wenn auch nur in leiser Hindeutung, im Motiv der Liebe büßenden Frauen auch der Erinnerung an Helena noch Platz gewährt ist.

So wären in beiden Chören die Leidenschaften, denen Faust auf Erden erlegen ist, im wesentlichen rekapituliert und himmlisch verklärt.

Gleichwohl behält die Chorführerin der Frauen, sonst Gretchen genannt, gemäß dem ältesten Plane des Dichters, auch hier die Führung des Geschehens um Faust. — Sie allein darf es wagen, sich an die Mater zu schmiegen. Schon am Schluß des Ersten Teiles setzte die „Stimme von oben“ Mephistos frivolem „Sie ist gerichtet“ das „Gerettet“ entgegen. Diese Liebende durfte nicht nur um ihrer selbst willen gerettet werden, sie wird zugleich zur Retterin des geliebten Verführers. Zwar sagt Mignon, daß himmlische Gestalten nicht nach Mann und Weib fragen, doch wie dürfte Gretchen sich im Himmel vollkommen fühlen, ohne auch ihn geläutert zu wissen?

Sie braucht nicht erst ausdrücklich Fürbitte einzulegen, das Glück, ihn wiederzusehen, in dem sie sich an Maria schmiegt, sagt mehr als Fürbitte! Wie weniger Wortänderungen bedarf es, um ihr einstiges Angstgebet „Ach neige, du Schmerzensreiche . . .“ in ein Gebet des Zutrauens zu wandeln:

*Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück . . .*

Sie blickt nicht rückwärts, sondern vorwärts; sie sieht, wie der Geliebte sich jedem Erdenbände, der alten Hülle sich entrafte und in erster Jugendkraft hervortritt. Mit den Worten:

*Vergönne mir, ihn zu belehren.
Noch blendet ihn der neue Tag . . .*

wird die Liebe zur echt weiblichen, himmlischen Form der Sorge, — als Fürsorge. Und wenn wir zurückblicken, so dämmert ein Bezug auf zwischen Gretchens Absichten im Himmel und der irdischen Sorge, die in der Maske des grauen Weibes an Fausts besseres Ich appellierte; ihre verwünschende Abwendung von Faust und ihr Fluch stehen also nicht ferne dem „Heinrich, mir graut's vor dir“ Gretchens.

Und die mater gloriosa ist gnädig:

*Komm! Hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.*

Also noch ist die Vollendung nicht erreicht; sie ist durch die Wiedervereinigung mit Gretchen erst angebahnt und in ihrer Erfüllung gesichert. Aber es ginge zu weit, ausmalen zu wollen, in welchen Stufen diese Vollendung sich weiter vollziehen wird, oder daß gar Faust im Himmel eine neue Aktivität entfalten soll. Goethe hat zwar einmal von sich gesagt, daß er durch sein ehrliches Streben auf Erden einen Anspruch hätte, in der Unsterblichkeit einen Platz zu neuem Streben zugewiesen zu bekommen. Andererseits wird in den „Wanderjahren“ seine Makarie nach ihrem Tode als Stern zu den Sternen versetzt. Goethe kann sich also das Sein in der Unsterblichkeit auf verschiedene Weise vorstellen. Hier kann es sich nur um den Abschluß handeln, daß ein Flüchtling und ewig Unbehauster zum Frieden kommt: „Und alles Drängen, alles Ringen ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.“

Gretchen die Führerin zum Frieden, die Erlöserin und Retterin! Es ist durch die Forschung gesichert, daß Goethe schon in der Zeit des Urfaust ihr diese Rolle zuweisen wollte; aber mit ihr allein sollte es wohl auch damals nicht getan sein. Wo auf Erden der Teufel sein Haßspiel treibt, mußte der Blick des Dichters über die persönliche Liebe hinaus von vornherein auch auf göttliche Liebe aussein. Doch indem gerade Gretchen Mittel zum göttlichen Zweck wird, gewinnt auch dieser erhabene Ausblick auf die Ewigkeit das Menschliche, das uns persönlich Rührende des Ersten Teiles, der Goethe besonders von Herzen kam und uns zu Herzen geht.

Die Komposition dieses Epilogs im Himmel ist gefugt, wie jene hohe Messe des Johann Sebastian Bach. Zwischen den korrespondierenden Chören mit ihren Führern eine Achse von unten nach oben, von unten kommend Faust und die seligen Knaben, nach oben über sich hinausweisend die Mater gloriosa:

Mater gloriosa	
Doktor Marianus	Gretchen
3 Patres	3 Pönitentinnen
Selige Knaben. Faust	

Vergleiche man hierzu Goethes Farbenkreis:

Purpur	
Gelbrot	Blaurot
Gelb	Blau
Grün	

Hierzu die Erklärung: „Der Farbenkreis ist vor unseren Augen entstanden, die mannigfaltigen Verhältnisse des Werdens sind uns deutlich. Zwei reine ursprüngliche Gegensätze (Gelb und Blau) sind das Fundament des Ganzen. Es zeigt sich sodann eine Steigerung, wodurch sie sich beide einem Dritten (Purpur) nähern; dadurch entsteht auf jeder Seite ein Tiefstes und ein Höchstes, ein Einfachstes und Bedingtestes, ein Gemeinstes und ein Edelstes. Sodann kommen zwei Vereinigungen (Vermischungen, Verbindungen, wie man es nennen will) zur Sprache, einmal der einfachen anfänglichen (Gelb + Blau = Grün) und sodann der gesteigerten Gegensätze (Gelbrot + Blaurot = Purpur).“ Keine Farbe wird als „stillstehend“ betrachtet, jede läßt sich steigern, bis zur „Kulmination“, um dann nach ihrem Gegenpol „abzufließen“. So ist auch in dem liebenden Allverein des Epilogs alles auf einander bezogen, alles geründet; „die Kugel ist der seligste Gott“.

Um dieser Symmetrie willen läßt sich die These nicht halten, daß Faust und der Doktor Marianus identisch sind. Es ist dichterische Absicht, daß der große Rhetoriker Faust als Entelechie in der ganzen Szene kein Wort mehr spricht.

Abschließend das Gebet des Doktor Marianus auf dem Angesicht:

*Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu seligem Geschick
Dankend umzuarten!*

Metamorphosis auch Fausts, — aus dem Sünder zum Verklärten, nicht aus dem Strebenden zum noch höher Strebenden. Umgeartet wird er nun vor der Mater, — derselbe, der im Begriff, zu den Müttern zu gehen, so vorschnell aus dem Nichts das All zu finden hoffte. Wenn der Doktor Marianus „auf dem Angesicht“ betet, so zeigt er, daß das Schaudern, das der Menschheit bestes Teil ist, nicht in gebieterischer Attitude und im Stampfen besteht.

Zweifellos spricht der Doktor Marianus Worte, die ein ungearteter Faust hätte sprechen können. Doch ist das kein Specificum des Doktors, sondern schon die Patres fallen unter diese Sicht. Überhaupt ist die Absicht unserer Betrachtung, zu zeigen, daß Motiv für Motiv der Schlußszenen Beziehung zu Fausts Erdenweg hat, so daß der Dichter uns hier die höhere Wirklichkeit in Einzelheiten empfinden läßt, für die in der erschütternden sinnlichen Realität der irdischen Tragödie das Bedürfnis geweckt war. Hier gilt es in der Tat, symbolistisch zu verfahren. Aber es handelt sich nicht um Symbolik, die von außen her vermittelt biographischer Kenntnisse von dem, was Goethe außer dem „Faust“ noch alles gedacht hat, Abwegiges in das Werk hineinträgt, sondern um die Symbolik, die disparat erscheinende Motive innerhalb eines und desselben Werkes innerlich einander nähert, ohne daß wir die Disparatheit als darstellerische Absicht verwischen dürfen. Eine ernste Tragödie ist an sich schon göttliches Mysterium; daß auch eine ironische Tragödie so zu verstehen ist, erscheint als der eigentliche Grund dafür, daß Goethe den Epilog im Himmel geschrieben hat.

So zieht der Chorus mysticus, — Goethe schrieb zuerst „Chorus in excelsis“, — das Fazit des Ganzen: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Hier ist die ewige Bestätigung des früher allzu rasch ghaschten faustischen Aperçus „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“. — Der zweite Satz versichert uns, daß Fausts verschüchtertes: „Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt . . .“ nicht Aberglauben bedeuten darf, sondern Glaubensgewißheit. — „Das Unbeschreibliche, hier ist's getan . . .“ — die Botschaft von der Erlösung, die Faust einst wohl hörte, aber zu der ihm der Glaube fehlte, ist kein leeres Wort,

sondern etwas tätig Wahres. — Das Ewig-Weibliche, das hinanzieht,
— die Liebe — ist die Gratia gratis data trotz allen männlichen Irrrens.

Mit dem mystischen Sinn dieser Worte bindet sich die Formwirkung:
dreisilbige, gleitende Reime werden von zweisilbigen, zuletzt von ein-
silbigen gekreuzt und widersprechende Klänge harmonisiert:

*Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.*

Wie er in den lateinischen Namen des Epilogs den sakralen Charakter der Szene hob, setzt Goethe nun auch, selbst sakral gehoben, das lateinische Finis, — als Abschluß des Werkes, das ihn durchs ganze Leben begleitet hat, zugleich als Abschluß seiner Lebensarbeit überhaupt.

ERSTER ANHANG. ÜBER FAUSTDEUTUNG

1. Ältere Faustdeutung

Der allzu fragmentarische Charakter der ersten Faustveröffentlichung von 1790 löste alsbald ein lebhaftes Rätselraten aus, wie sich das Widersprüchliche in der Existenz Fausts ausgleichen würde. — Philosophen, wie Schelling und Hegel, sahen in Fausts Reden in der Studierstube ihr eigenstes Denkanliegen und glaubten es positiv bestätigt als einen Mythos der Deutschen oder als Symbol eines sich vervollkommnenden Ganges der Weltgeschichte.

Während mit Erscheinen des Ersten Teiles sich die erschütternde Tragik Gretchens überall voll auswirkte, war es schwer, die Ereignisse im Zweiten Teil als Variationen der tragischen Schuld anzusprechen. Die Bedeutung des Teufelspaktes wurde weder in ihrer ganzen Tragweite erfaßt, um auch nur die Opferung Gretchens daraus herzuleiten, noch wußte man die schließliche Rücknahme Fausts in den Himmel mit dem Ersten Teile zu vereinigen. — Christian Dietrich Grabbe gestaltete dagegen in „Don Juan und Faust“ 1829 den Titanismus seiner Helden so, daß er die Liebesabenteuer von Faust ablöste und dem Don Juan vorbehielt. Beide sind unverbesserlich in ihrem Trotz:

Was

*Ich bin, das bleib ich! Bin ich Don Juan,
So bin ich nichts, werd' ich ein anderer!
Weit eher Don Juan im Abgrundsschwefel,
Als Heiliger im Paradieseslichte!*

Sehr ähnlich läßt heute Paul Valéry in „Mon Faust“ seinen Helden im Abgrund einer Errettung trotzen. — Nikolaus Lenau hielt es für unverträglich mit dem Ersten Teil, daß Faust gerettet werden dürfte, und schrieb 1836 seinen eigenen titanischen Faust. — Heinrich Heine warf 1851, gelegentlich seines dämonischen Sensationen häufenden „Tanzpoems“ von Dr. Faust, Goethe Skepsis und Ehrfurchtslosigkeit gegen die Volkssage vor und nannte den Zweiten Teil, mit Ausnahme des Helenaaktes, „lendenlahm“.

Drei Jahre nach Erscheinen des Zweiten Teiles setzt Wolfgang Menzel*) zu maßloser Kritik an; er verlangt als Lösung einen Untergang gleicher Art, wie den des Franz Moor bei Schiller. Er wendet sich gegen Goethes „vornehme Geringschätzung der Moral als einer nur gemeinen Naturen anklebenden Lächerlichkeit“, gegen ausschweifende Wollüstelei, wie im „Faust“, so auch im „Wilhelm Meister“: „Wenn Faust dafür, daß er Gretchen verführte und verließ, den Himmel verdient, so verdient jedes Schwein, das sich in einem Blumenbeet wälzt, der Gärtner zu sein.“ Sachlicher in der Haltung lehnen Robert Griepenkerl und G. G. Gervinus das Werk aus moralischen Gründen entschieden ab. Diese drei identifizieren den Dichter Goethe mit seinem Helden Faust und machen den Ersten für die Unmoral des Zweiten verantwortlich. — Fr. Th. Vischer nimmt den Ersten Teil in Schutz, parodiert aber den Zweiten völlig verständnislos in seinem berüchtigten „Faust. (Der Tragödie dritter Teil)“ 1862. — A. F. C. Vilmar prophezeit 1845, daß „nach 50 Jahren der ganze Zweite Teil fast ganz ohne Verständnis und mithin ohne Interesse“ sein wird, während der Erste Teil unvergleichliche Dichtung bleibt.

Dem gegenüber geht eine Reihe von H. Düntzer (1850), G. von Loeper (1870) und Herman Grimm (1876) zu dem großen Kommentar Kuno Fischers (1878), die von W. Scherer und Erich Schmidt, E. Kühnemann, A. Trendelenburg und Heinrich Rickert bis zu Traumann und jetzt noch Lebenden sich fortsetzt. Alle diese stehen zu dem Helden ebenso positiv, wie zu dem Dichter.

H. Grimm erneuert den Goethekultus seiner Großmutter Bettina von Arnim. Für ihn repräsentiert Faust „Goethes wirkliches Leben. Wir trauten Faust zu, alle Gedichte Goethes, all seine wissenschaftlichen Schriften geschrieben zu haben. Er stürmt durchs Leben wie ein Dämon, der in menschlicher Gestalt zu leben genötigt ist. Das irdisch Schicksalsmäßige ist bei ihm bloß zufällige Nebensache.“ „Träten Faust und Mephisto im Reichstag auf, überall würden sie das richtige Wort finden.“ — Grimm wird maßgeblich für das Selbstbewußtsein der Bourgeoisie im Bismarckreich, das vor den Dämonien der Weltgeschichte sich sicher glaubte.

So entwickelte sich eine verherrlichende, hymnische Tradition vom „Faustischen Menschen“, die noch vorhält, obwohl in neuerer Zeit Oswald Spengler das Faustische vom Einzelfall des Goetheschen Helden

*) Vgl. hierzu: Ernst Beutler: „Der Frankfurter Faust“ (Jahrb. d. Freien deutschen Hochstifts. 1940).

auf die Gesamtkultur des Abendlandes übertrug und es als eine verhängnisvolle Anlage schilderte, die zu tragischem Scheitern bestimmt ist.

Schließlich sei erwähnt, daß der Naturphilosoph und Schelling-Schüler K. G. Carus Faust im Hinblick auf die emportragende versöhnliche Macht des Ewig-Weiblichen drei Metamorphosen durchmachen läßt, die den drei Ideen der Güte, Schönheit und Wahrheit in Gretchen, Helena und der Mater gloriosa entsprechen.

2. Heutige Faustdeutung

Das Wort Jean Pauls, daß der Faust gegen Titanenfrechheit geschrieben sei, setzt die dichterische Einfühlungskraft voraus, daß Goethe zu seinem Helden den Abstand hatte, der in unserer Darstellung als satirisch bezeichnet wurde. Die gegenwärtige Faustdeutung steht dieser Einstellung überwiegend noch fern. Sie soll hier nur nach Gruppen charakterisiert werden, auch seien ihre Vertreter nicht mit Namen genannt.

Ausgeschieden bleiben die Spielarten der Symbolisten und Allegoriker und der wertfrei ästhetisch Gestimmten, ebenso die, die aus politischen Sichten des Nationalsozialismus, neuerdings auch des Marxismus, das Werk deuten wollen; ferner die uns oft kurios erscheinenden Stimmen des Auslandes. Nur auf diejenigen sei hingewiesen, die das Faustproblem von der moralischen Seite anfassen.

Zunächst die mit Düntzer beginnende Reihe, die auch heute noch zahlenmäßig die meisten Vertreter hat. Sie setzt die bereits ausführlich behandelte Deutung Eckermanns fort (s. S. 294 ff.). Erkannten wir das Kompositionsprinzip des Werkes als das eines *Tema con variazioni*, so hat Eckermann mit seiner Erinnerung an die Odyssee und den Gil Blas zwar ebenfalls daran gerührt (s. S. 79 f.). Hierauf geht vielleicht die vereinseitigende Auffassung von der bloßen Weltanreicherung Fausts im Zweiten Teil zurück (s. S. 137 f.); sie sei hier nicht nochmals behandelt. — Als ob jedoch ein Seriendrama eine für Goethe nicht recht würdige Dichtungsart wäre, wächst sich auf Grund des Eckermannschen Berichtes vom 6. Juni 1831 weithin der Mythos von Fausts immer höherer und reinerer Tätigkeit bis ans Ende und seinem Seligwerden aus, das nicht bloß aus eigener Kraft, aber doch zum wesentlichen Teil aus eigener Kraft verdient wird.

Auf Erden soll sich also Faust, wider Willen zum Teufelspakt versucht, durch die Verführung Gretchens in schwere Schuld verstricken, aber mit seiner Reue darüber diese bereits so weit abbüßen, daß er vom

Beginn des Zweiten Teiles ab fähig wird, das hohe Streben, das er von Anfang an beweist, und das ihn in beschränkter Tätigkeit stets unbefriedigt läßt, zu bewahrheiten, nachdem er seinen Entschluß, zum höchsten Dasein immerfort zu streben, ausdrücklich bekundet hat. Mephistos Bedeutung tritt dabei ständig zurück. Der Helenaakt wird Symbol für die Vermählung der nordischen mit der griechischen Seele. Nach dem Siege über die Sorge gewinnt Faust die Kraft zu menschenbeglückender Tat, und wenn schon das Alter ihn hindert, seine Pläne zu verwirklichen, wird er im Himmel verklärt, entsprechend dem „Prolog“, der auch für die irdische Sicht ein versöhnliches Ende verheißt. Demzufolge werden die von uns als frivole Schwänke bezeichneten Partien umgedeutet oder zum Teil völlig vernachlässigt. Der „Epilog im Himmel“ wird nur noch zusammenfassendes, opernhafte Beiwerk.

Fausts stetiges „Streben“ wird zudem bei den meisten, ähnlich wie bereits bei Carus, metaphysisch begründet, so daß man in die Etappen des Erdenweges eine Art notwendiger innerer Entwicklung hineinliest, die nach den Ideen des Wahren, Schönen und Guten gegliedert ist. Indem man vernachlässigt, daß seit Plato innerhalb dieser Werttrias ein Rangstreit besteht, gilt als ausgemacht, daß Faust, da er in der Studierstube vom Wahren unbefriedigt bleibt, sich zum Schönheitssucher im Streben nach Helena entwickeln muß, aber daß auch das Schöne ihn unbefriedigt läßt, bis er gegen Ende sich in Taten vollendet, die der Idee des Guten gemäß sind. Freilich ist man sich durchaus nicht einig darüber, ob Faust zur „Tat“ drängt, obwohl er der Schönheit begegnete, oder ob er zur Tat reif wird, weil er ihr begegnet ist. Im Letzteren klingt Schillers im 23. der „Briefe über Ästhetische Erziehung“ erhobene Forderung an, daß der Mensch, bevor er sich im Moralischen vervollkommnet, erst „ästhetisch gemacht“ werden müsse. Man vergißt, daß Schiller unter „ästhetisch“ nicht ein Wertgebiet, eine Wertmaterie versteht, sondern die wertende Funktion, die zwischen den Extremen des „Wilden“ und der Gesetzeshörigkeit die Mitte findet. — Bei den Stufen dieses idealen Heilsplanes ergibt sich häufig genug die Verlegenheit, daß Faust sozusagen in eine höhere Klasse versetzt werden muß, ehe er das Ziel der vorhergehenden völlig erreicht hat, aber daß er am Schluß dennoch die Reife erlangt. So häufen sich in diesen Darstellungen Wendungen wie: „Faust hat noch immer nicht . . .“; diese und jene Stufe „genügt noch nicht“; „Faust muß noch . . .“; „Faust wird reif zu . . .“, — zugleich mit der Einschränkung, daß Faust sich „allerdings“ der Hilfe Mephistos stets weiter bedienen muß. — Diese Deutungen arbeiten auch gern mit

dem Vergleich Fausts mit Albrecht Dürers Ritter, der unbekümmert um Tod und Teufel seinen Weg zieht. —

Die Anschauung von der Höherentwicklung und Vervollkommnung Faustens sei im Hinblick auf das Wort Herders, daß die Menschheit auf Perfektibilität angelegt ist, Perfektibilismus genannt. Wie an Herman Grimm gezeigt, hat sie der bürgerlichen Kultur, die ihre Gesättigtheit ideal zu verbrämen wußte, einen Spiegel ihrer Selbstgefälligkeit gegeben; sie entspricht dem übrigen Goethebild der Zeit, besonders dem heiteren Olympiertum des Alten, das in vollendeter Harmonie über den Erscheinungen thront. — Die aus Enthusiasmus für den Nationaldichter entsprungenen Bemühungen der Goethe-Vereine, die ungeheuren Materialien, die sich in Goethe-Archiven häuften, und ihre Auswertung durch die sogenannte Goethe-Philologie haben das Ihrige dazu getan.

Seit etwa einem Menschenalter wächst das Interesse an Goethes Einsichten vom Dämonischen der Menschenseele und ihren Abgründen. Man lernt auch für die Faustdeutung, daß Faust denn doch im Zweiten Teil, in den Parteen der Schlacht und „Philemon und Baucis“ ebenso schwere Schuld auf sich lädt, wie in der Gretchentragödie. Da man sich jedoch von der Auffassung einer Höherentwicklung nicht trennen mag, obwohl er Schuld auf sich lädt, so wird diese Schuld mit der allgemeinen Unzulänglichkeit des Lebens entschuldigt, mit jener laxen Frage der Chormädchen nach ihrer Nanie auf Euphorion: „Wem gelingt es?“ Diese Anschauung kann man einen halben Perfektibilismus, Semi-Perfektibilismus, nennen.

In allem Bisherigen gilt es als selbstverständlich, daß Goethe sich als Dichter mit dem Helden der Dichtung identifiziert, und daß das Faustwerk ein eindeutig positives, euonoetisches Bekenntnis Goethes zur Menschheit ist.

Unser Kommentar greift auf die älteren Deutungen der faustischen Taten als Untaten zurück, läßt aber hoffentlich keinen Zweifel, daß der Dichter mit seinem Helden nicht identifiziert werden darf, sondern als Satiriker über ihm steht und der Menschheit die Augen über selbstberauschende Sentimentalität und Titanismus öffnen will. Wenn Faust auf allen Stadien seines Lebenswegs der tragisch scheiternde Unverbesserliche bleibt, so sei diese Anschauung als Imperfektibilismus bezeichnet. —

Gegenüber meinem im Vorwort genannten Buch „Faust der Nichtfaustische“ habe ich jetzt das Problem der Rettung Fausts durch den Hinweis auf die Gnadenlehre von der Apokatastasis erweitert. Auch

schien die Grundhaltung Goethes zu Faust mir damals zu selbstverständlich, als daß die Ordnungsbegriffe herausgestellt wurden, die die jetzige Darstellung dem Leser eindringlich nahelegt. Dem „Nichtfaustischen“ wurde das Verdienst quittiert, in die negativen Seiten des Faustischen hineingeleuchtet zu haben, und die Deutung von der Höherentwicklung Fausts, insbesondere gemäß der Werttrias, wurde weitgehend erschüttert. Da man sich aber nicht entschließen kann, die Anschauung von der eindeutigen Positivität des Bekenntnisses Goethes zu seinem Helden aufzugeben, verlegen sich die aus dogmatischem Schlummer Geweckten auf neue Spielarten, um Goethe mit Faust zu identifizieren.

Schärfste Reaktion bedeutete eine solche, die in den dem Werte nach gleichen Stationen des faustischen Lebensweges die Bekundung des uneingeschränkten Strebens schlechthin sah, so daß alle Hindernisse auf diesem Weg nur Kraftanstauungen für den Helden bezwecken, zu dessen Unbedingtheit der Epilog im Himmel „unbedingt Ja“ sagt. Weil Faust in seiner Art das Vollendetste ist, was man sich denken kann, möge diese Anschauung als Perfektismus bezeichnet sein.

Hiervon hebt sich als weitere Spielart ab, daß Faust nie scheitert, sondern durch jedes Böse, das er will, doch wieder Gutes schafft, so daß er immerhin etwas erreicht hat. Das mag man denn Semi-Perfektismus nennen.

Dann wieder wird mehrfach anerkannt, daß Fausts Taten auf seiner Weltfahrt schuldhaft sind; man bleibt aber von der letzten Szene, die hier das Abenteuer des Gewissens genannt wurde, doch in dem Sinn überzeugt, daß in ihr ein Sieg über die Sorge statthat, der Faust zu der letzten Vollendung seiner Freiheitsvision befähigt. Also fällt jener schon erwähnte (s. S. 260) versöhnende Strahl aus dem Jenseits in Fausts letzte Augenblicke. Diese Haltung sei Durchbruchperfektibilismus genannt.

Noch anders wird zu zeigen versucht, daß Fausts Pakt mit dem Teufel „im Grunde“ Lebensgläubigkeit ist, und daß die Situationen, derentwegen Goethe das Werk eine Tragödie nennt, „im Grunde“ das Wesen des Menschen symbolisieren, der niemals ganz vollkommen werden kann; Faust ist der Humanus, „so wie Gott ihn haben will“. Es ist das eine halbe Art von Imperfektismus; sie heiße Semi-Imperfektismus.

Schließlich wird das tragische Scheitern Fausts in den Haupt-situationen anerkannt, aber die moralisch laxen Anschauung des „Wem gelingt es?“ mit der metaphysischen Tragik der menschlichen Individua-

tion so verwoben, daß die Frage nach Schuld und Verdienst ausgeschaltet wird zu Gunsten der nackten Tatsache, daß der Mensch ein luziferisches Wesen und als solches tragisch unvollkommen ist. Diese Anschauung heiße Imperfektismus. Manche Einflüsse der modernen Existenzphilosophie spielen hier mit. —

Aus der Goetheschen Konstruktion des Luziferischen (s. S. 270), daß der Mensch zugleich das allerglcklichste und allerunglcklichste Wesen ist, wird auch für Fausts Erdenweg nachzuweisen gesucht, wie dessen sämtliche Handlungen diese Zweiseitigkeit des „Zugleich“ aufweisen. Das stimmt jedoch nur, solange Faust im Schwebezustand der problematischen Natur existiert. Denn mit dem „Allein ich will!“ des Teufelspaktes nötigt er sich zu alleiniger egozentrischer Verselbstung, während die Pflicht, in regelmäßigen Pulsen sich „zu entselbstigen“ nicht zu versäumen, durch die Katastrophen seines tragischen Scheiterns ersetzt wird, die sein Nihilismus gewiß nicht als Mittel, sich zu vollenden, betrachtet.

Es heißt die Wirkung einer dramatischen Szene und des dichterischen Wortes verkürzen, wenn man beim Teufelspakt des Einzelmenschen Faust dem Leser zumutet, sich „zugleich“ dessen Entschuldbarkeit aus metaphysischer Sicht zu vergegenwärtigen, anstatt sich zu Herzen gehen zu lassen, daß es hier sich um eine menschliche Katastrophe handelt. Goethes liebevolle Versenkung in Einzelheiten und Umständlichkeiten gerade im Zweiten Teil beweist, daß die dichterische Absicht ist, den Blick zunächst für das Antihumane Fausts zu eröffnen, nachdem er in anderen Werken seinen reichen Beitrag zu positiver, oft auch gefährdeter Humanität gegeben hat. Mit Systematik kann man einem dramatischen Geschehen nicht beikommen. Auch im Faustwerk als Ganzem wird eine Tragödie und ein Mysterium „zugleich“ gesehen. Wenn aber das Mysterium in den metaphysischen Rahmenszenen rein erscheint, so sollte man es nicht in die ebenso reine Tragödie des Teufelspaktes und seiner Folgen hineinbeziehen, denn der Rahmen ist nicht dasselbe wie das Bild. Die unerbittliche moralische Realistik des Erdenwegs wird so in ein Zwilicht gerückt, das allein der dichterisch-ästhetischen Ausdrucksform der Goetheschen Ironie zukommt, und man gelangt vor lauter Philosophie nicht zum Genuß der Dichtung, sondern wird von ihm abgelenkt. Das Werk „doppelbödig“ zu nennen, geht nur an, wenn die beiden Böden einen Zwischenraum haben, den zwischen Himmel und Erde. Wo der Zwischenraum fortfällt, hat die Doppelbödigkeit ihren Zweck verfehlt.

Neuerdings treten, vorzüglich in theologischen und konfessionellen Kreisen, Meinungen entschieden ans Licht, die, für die Sünde besonders scharfsichtig, bald jene ersten Mißverständnisse erneuern, die Goethes Charakter selbst für die Untaten des Helden verantwortlich machen, oder, wennschon sie den Dichter im „Faust“ als Apokalyptiker der menschlichen Schwäche anerkennen, aus ihrer Dogmatik heraus die himmlische Rettung nicht mit dem Erdenweg vereinbaren können (s. S. 279, 292).

In der „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ fordert Goethe, daß ein moderner tragischer Held nie ganz schuldig und nie ganz unschuldig gestaltet werden dürfe. Das schließt keineswegs aus, daß wir zu diskutieren haben, wo die Unschuld aufhört und die Schuld anfängt, — vor allem, daß wir folgern müssen, was überwiegt. Es hieße, die Plastik des Dichterischen einer Dimension berauben, wenn wir uns mit der vagen Feststellung begnügen wollten, daß diese Gegensätze vorhanden sind. Nicht sie irgendwie zu balancieren, sondern aus ihnen eine Bilanz zu ziehen, macht eine Dichtung so blutvoll, daß sie uns ans Herz greift, auch wo sich ein Defizit ergibt. Selbst in Goethes Wort von der Pflicht, sich in regelmäßigen Pulsen zu verselbstern und zu entselbstigen, ist die morphologische Antithetik dem moralischen Primat, hier von Goethe Pflicht genannt, subordiniert. Das gilt auch für die, denen die moralische Polarität von Schuld und Verdienst ein zu heißes Eisen ist, und die es in der morphologischen, etwa von Größe und Ohnmacht des Menschen, abkühlen möchten:

*Würde mich kein Ohr vernehmen,
Müßt' es doch im Herzen dröhnen . . .*

Faust ist nicht „der“ Mensch, sondern „ein“ Mensch. Wenn Goethe den „besonderen Fall“ „1000 Fällen“ gleichsetzt, so ist Faust gewiß irgendwie „exemplarisch“ oder „stellvertretend“, aber nur für die Fälle, in denen das Menschliche vom Übermenschlichen oder Allzumenschlichen vernichtet wird. Das Moralische verhilft dazu, daß das Dichterische den Menschen nicht im luftleeren Raum sich verlieren läßt. —

Unsere Darstellung vom Imperfektibilismus Fausts, von seiner Unverbesserlichkeit und der Gewissenlosigkeit gegen seine Entelechie, hat nun zu zeigen versucht, daß es kein Widerspruch ist, wenn Goethe von der hohen Warte der Sicht von Gott her gleichwohl von menschlichen Schwächen satirisch-ironisch spricht. Wenn wir dieser Distanz des Dichters zu seinem Helden eingedenk bleiben, lösen sich alle Widersprüche, und

es entfällt die Notwendigkeit, den Text durch Übermalungen zu beschönigen: in dem göttlichen Heilsplan des Prologs erscheint Faust als perfektibel und, wenn er am Schlusse zu Gott zurückgenommen wird, wird er perfekt. Auf Erden ist er als problematische Natur imperfekt bis zum Teufelspakt; mit diesem aber wird er, solange er auf der Erde lebt, imperfektibel. Weil die Schilderung dieser Imperfektibilität den weitaus größeren Raum der Faustdichtung einnimmt, hat Goethe das ganze Werk eine Tragödie genannt.

ZWEITER ANHANG. GOETHE ÜBER FAUST

Gegenüber der Zersplitterung der Auslegung erhebt sich die Frage nach der Stellungnahme Goethes selbst zu seinem Faust. Vorweggenommen sei, daß er in der überwiegenden Mehrzahl der Belege eine Haltung einnimmt, die völlig unverständlich wäre, wenn er seinem Helden so eunoetisch gegenüberstände, wie seinem Werther, seinem Egmont und seiner Eugenie, von Iphigenie oder Ottilie ganz zu schweigen. Es geht durch seine Äußerungen etwas Zurückhaltendes und Mystifikatorisches, und da, wo er Erläuterungen gibt, beziehen sie sich selten auf das eigentlich Faustische; aber diese seltenen Fälle sind für die Stützung der hier vorgetragenen Faustauffassung wesentlich.

Nicht weniger als 1131 Äußerungen über Faust in Gesprächen, Briefen und Tagebuchnotizen sind in H. G. Gräfs monumentalem Werk „Goethe über seine Dichtungen“ zusammengetragen. Abgesehen von der Rechenschaft, die der Dichter sich und anderen über den Fortgang seiner Arbeit gibt, befassen sie sich zum größten Teil mit fremden Dichtungen über das Faustthema, Aufführungen und Bühnenbearbeitungen des Ersten Teiles, auch Übersetzungen, Ausgaben, Bildillustrationen, Vertonungen und Drucken; dies alles bleibe hier vernachlässigt. Auch erübrigt sich zumeist, die im folgenden genannten Personennamen näher zu kennzeichnen. *)

Vor allem sind Goethes Äußerungen bezeichnend dafür, daß der auf Intuition angewiesene Genius, wenn er sich präzise über sein Werk äußern soll, unter einer Zwangslage leidet.

1. *Das Gespräch mit Luden*

Vorangestellt sei das in seinen Einzelheiten eindringlich studierenswerte Gespräch mit Luden, der Geschichtsprofessor in Jena war und 1806 Goethe einen Antrittsbesuch machte. Er hat zweifellos mit historischer Akribie den symptomatischen Verlauf der Unterredung festgehalten (1065).

*) Die eingeklammerten Zahlen sind die Nummern bei Gräf Bd. 2.

Luden erzählt der Exzellenz zunächst von seinen Disputationen über Faust aus seiner Göttinger Studentenzeit, wo also das Werk nur erst als das Fragment von 1790 zugänglich war. Seine Kommilitonen, wohlbeheimatet auch in der Jenaer Luft Fichtes und Schellings und der Gebrüder Schlegel, hätten mitleidig auf ihn herabgeschaut, wenn er ihren Spekulationen nicht gefolgt wäre. Sie sahen in der Veröffentlichung, ähnlich wie Schelling dies auch in Vorlesungen sagte, Bruchstück einer großen, erhabenen, ja göttlichen Tragödie, die nach Fertigstellung die ganze Weltgeschichte darstellen werde.

Gleichwohl drängt Goethe auf eigene Bekenntnisse Ludens, der dann gesteht, daß er mit seinen Versuchen, eine Idee zu finden, in die Brüche gekommen sei und sich mit dem ästhetischen Eindruck des Dichterswortes zu begnügen gelernt habe.

Dabei wird der Dichter gegen ihn kritisch, nachdem er bisher seinen Ausführungen interessiert gefolgt war, ihn zuweilen mit einem „Hm! Hm!“ oder „Ei, das ist ja ganz charmant!“ unterbrechend; so wendet er ein: „Ja; so mögen denn die Orakelsprüche, Sentimentalitäten, Schelmereien und Schweinereien . . . auch ihr Interesse haben. Aber es ist ein kleinliches, ein zerhacktes Interesse. Ein höheres Interesse hat doch der „Faust“, die Idee, welche den Dichter beseelt hat, und welche das Einzelne des Gedichtes zum Ganzen verknüpft, für das Einzelne Gesetz ist und dem Einzelnen seine Bedeutung gibt.“

Als nun der Partner Goethe selbst um Aufschluß über die Idee bittet, weicht dieser hier, wie immer, aus: „Mit diesem Aufschlußgeben wäre die ganze Herrlichkeit des Dichters dahin. Der Dichter soll doch nicht sein eigener Erklärer sein und seine Dichtung in alltägliche Prosa fein zerlegen; damit würde er aufhören, Dichter zu sein. Der Dichter stellt seine Schöpfung in die Welt hinaus; es ist die Sache des Lesers, des Ästhetikers, des Kritikers, zu untersuchen, was er mit seiner Schöpfung gewollt hat.“

Nun weist Luden auf die Problematik in Fausts Charakter hin, so daß Goethe ihn mahnt, die Widersprüche als organische Teile eines dichterischen Ganzen zu verstehen: „Alles, was Sie da vorbringen, kann nichts gelten. In der Poesie gibt es keine Widersprüche. Diese sind nur in der wirklichen Welt . . . Was der poetische Geist erzeugt, muß von einem poetischen Gemüt empfangen werden. Ein kaltes Analysieren zerstört die Poesie und bringt keine Wirklichkeit hervor. Es bleiben nur Scherben übrig, die zu nichts dienen und nur inkommo-

dieren.“ „Habe ich Sie recht verstanden, so sind Sie der Meinung gewesen und sind noch der Meinung, daß der Dichter gar nicht gewußt hat, was er wollte, als er die Dichtung begann, sondern daß er auf das Geratewohl, daß er in das Blaue hineingedichtet und sich nur des Namens „Faust“ wie einer Schnur bedient habe, um die einzelnen Perlen aufzuziehen und vor der Zerstreuung zu bewahren.“

Als Goethe ihn weiter in die Enge treibt, beichtet dieser schließlich, daß er in der Tat die Entstehung der Szenen auf eine Reihe zufälliger Anregungen im Leben des Dichters zurückführe; er erweist sich so als ein Historist, wie solche auch heute noch in der Faustauslegung nicht ausgestorben sind. Der Erfolg ist, daß Goethe vom Faustthema — ablenkt, aber in dem weiteren Gespräch über historische Prinzipienfragen übermütig Verse mephistophelischer Färbung improvisiert. — Unbewußt charakterisiert Luden aufs reizvollste Goethes ebenso neugierige, wie überlegene Haltung. —

Genug, er hat die negativen Seiten Fausts erkannt und schonungslos dargelegt, aber er hat kein Gefühl dafür, daß Goethe diese negativen Seiten negiert, und daß der Dichter, wie in unserem Kommentar schon so oft ausgeführt wurde, mit diesen zwei Negationen etwas Positives bezweckt.

2. Über Idee und dichterische Behandlung

Das Gespräch mit Luden ist sodann für die Frage lehrreich, was überhaupt unter Idee eines Werkes zu verstehen sei. Der Anfang des Berichtes drehte sich um den Inhalt einer solchen Idee. Es war im ersten Anhang hingewiesen auf die Systematisierung einer perfektibilistischen Entwicklung Fausts nach den spezialisierten Wertinhalten des Wahren, Schönen und Guten. In den idealistischen Spekulationen der Göttinger Studenten, die vom Faust eine Entwicklungsgeschichte der Menschheit erwarteten, mischen sich solche Wertstufen mit Stufen des Seins, Axiologisches mit Ontologischem, zu dem Sinne des generellen Wertes der Vollkommenheit, gemäß der Schelling-Hegelschen Philosophie (s. S. 308). Daß Goethe diese Deutung ablehnt, geht aus seiner Neugier hervor, die Gründe für Ludens Opposition zu erfahren. Wenn dieser überhaupt auf die Idee verzichten will, so sucht Goethe ihn doch zu der Erkenntnis zu nötigen, daß das Fragmentarische auf eine Einheit hinweise. Damit verschiebt sich das Thema von der Idee als Inhalt zu dem der Idee als einer durchgängigen Einheit, die dann jeden einmal nötigt, den Gesamtgang eines Werkes in einer möglichst kurzen Formel

zusammenzufassen. Solch eine Idee ist im geistigen Gesamtzusammenhang des Dichters beheimatet und hängt von den Ansprüchen ab, die dieser an seine Persönlichkeit stellt. Jedes Einzelmotiv muß auf diese Idee bezogen sein. Daraus folgt jedoch keineswegs, daß darin sämtliche Elemente der Idee nachweisbar sind, vielmehr werden die Einzelmotive zumeist nur unter sich kontrastierende Bausteine für sie sein, und sie selbst wird erst aus dem Gesamtgefüge transparent werden.

Diese ideelle Einheit als Dichter selbst zu formulieren, lehnte Goethe ab; er nannte es Aufgabe des Lesers, des Ästhetikers, des Kritikers. Daß aber eine solche vorhanden sein muß, war seine Voraussetzung.

Wie gegen Luden, wendet er sich auch sonst gegen diejenigen, die sich mit dem Genuß an der reinen Diktion des Dichtwerkes begnügen wollen. Zelter schreibt 1827 (1496), daß eine besondere Eigenschaft der Goetheschen Poesie sei, daß gute Köpfe sie aus der bloßen Diktion genießen, denen diese zu denken gibt, komme heraus, was will. Goethe antwortet: „Was Du über Diktion sagst, ist mir nicht unbekannt geblieben. Wenn die Menschen z. B. irgend ein theatralisches Gedicht loben wollen, so sagen sie: es habe eine sehr schöne Sprache; was aber eigentlich gesprochen sei, davon nimmt man selten Kenntnis. Auch bei Gelegenheit der „Helena“ haben sich einige sonst ganz verständige Personen hauptsächlich an den drei, vier neuen Worten erfreut und wahrscheinlich schon im Stillen gedacht, wie sie solche auch anbringen wollten . . .“ Es sei „niemals so arg gewesen, daß man so wenig Leser und so viele Aufpasser und Aufschnapper hat, welche nach der Diktion greifen, weil sie denken: wenn man nur so spräche, so sei schon was getan, wenn man auch nichts zu sagen hat.“ — Ähnlich spricht er zu Eckermann 1828 (1668): „... um Gedanken und Anschauungen ist es den Leuten auch gar nicht zu tun. Sie sind zufrieden, wenn sie nur Worte haben, womit sie verkehren, welches schon mein Mephistopheles gewußt und nicht übel ausgesprochen hat: Vor allem haltet euch an Worte . . . Goethe rezitierte diese Stelle lachend und schien überall in der besten Laune. . . . Es ist nur gut, . . . daß schon alles gedruckt steht, und so will ich fortfahren, ferner drucken zu lassen, was ich gegen falsche Lehren und deren Verbreiter noch auf dem Herzen habe.“ — Ein Werk durchdringen, es verstehen, es sich aneignen, nennt Goethe die „sämtlichen Kategorien“ der Teilnahme an ihm, „wobei sich versteht, daß diese drei Arten nicht entschieden getrennt sein können, sondern immer eine jede die andere zu ihren Zwecken zu Hilfe rufen wird“ (1633).

Andererseits gibt der Dichter, im Dilemma, ob man sich zuerst an die Idee halten oder den sinnlichen Eindruck der Poesie genießen soll, dem letzteren entschieden den Vorzug (1481 mit Eckermann): „Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und hineinlegen, das Leben schwerer als billig. — Ei! so habt doch endlich einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen zu lassen, euch rühren zu lassen, euch erheben zu lassen, ja, euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre!“ Damit ist jedoch nur die Einseitigkeit gegeißelt, zuerst das Ideelle als einen Inhalt festlegen zu wollen, ohne zuvor ganz von dem sinnlichen Eindruck erfüllt zu sein. Dies ist wohl die kräftigste Mahnung an alle Ausleger. Aber gerade sie wird mißdeutet, und der erste Einwand gegen den, der von alter zu neuer Deutung übergeht, besteht in der Vorhaltung dieses Worts. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob man von einer vorgefaßten abstrakten Idee in der Deutung ausgeht, oder eine Idee aus einer Textanalyse im einzelnen entwickelt.

Goethe fährt fort: „Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? — Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Not etwas, aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung . . .“ Hier macht er selbst also bewußt den Unterschied zwischen dem Inhalt einer Idee und ihrer Bedeutung als funktioneller Einheit, was auch im Gespräch mit Luden zu beobachten war. Mit Fausts Erdenweg ist freilich nicht das ganze Werk erschöpft. Die Zitierung des Worts „Vom Himmel . . .“ wird an anderer Stelle nochmals zu erwähnen sein.

„Aber doch“, sagt Goethe Anfang 1827 zu Eckermann (1456), „ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte“ und anderen Dingen der Fall ist.“ Wieder setzt Goethe den höheren Sinn gegen die Erscheinung; wieder charakterisiert er diesen Sinn nicht, und wenn er auf die ausgesprochen perfektibilistische „Zauberflöte“ exemplifiziert, so ist das nicht etwa ein Hinweis, daß auch der Faust perfektibilistisch aufzufassen sei. — An die Besprechung amüsanter Fehlübersetzungen und Setzerfehler (1619)

knüpfte Fr. Förster den Ausdruck der Genugtuung, daß das tiefsinnigste Werk der deutschen Dichtung durch die ganze Welt wie ein Evangelium seine Völkerwanderung angetreten habe. Goethe antwortete: „Nun ja, wir sind so etwas deutscher Sauerteig gewesen, das fängt schon an zu gären, sie mögen es draußen und drüben mit ihrer Masse durchkneten und sich daraus ein Backwerk nach ihrem Geschmack zurechtmachen. Unterdessen werden wir zu Haus uns nach und nach in diesem wunderlichen Labyrinth zurecht finden lernen.“

Der Dichter selbst sucht eine Mitte zwischen Idee und Wirklichkeit. Über die Technik, zu dieser Mitte zu kommen, äußert er sich zu Iken (1531): „Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.“ Er fühlt hier als Künstler ebenso, wie als Wissenschaftler, daß er Resultate durch „wiederholte Spiegelungen“ erzielen muß, wie er im Gedicht „Die entoptischen Farben“ die gegenüberstehenden Spiegel besingt.

Als Künstler aber gedenkt er (1498) des eigentlichen Kunstmittels, diese Mitte zu halten, nämlich der Phantasie, im folgenden: „Den Franzosen wird der Verstand im Wege sein, und sie werden nicht bedenken, daß die Phantasie ihre eigenen Gesetze hat, denen der Verstand nicht beikommen kann und soll. Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entständen, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt zu der Phantasie nicht viel. Dies ist es, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet, bei welcher der Verstand immer zu Hause ist und sein mag und soll.“ Freilich, Goethe hat auch aus der Phantasie heraus große Prosawerke geschaffen. — 1798 gießt er Prosaszenen des Urfaust in Reime um, damit die Idee „wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes aber gedämpft wird“ (942).

Schiller hat bei seinem Drängen, daß Goethe die Arbeit am Faust wieder aufnähme, diesem zugesetzt, sich zu einer „Vernunftidee zu bequemen“, die wie ein Reif das Ganze umspannen sollte. Wir hatten Grund, die Abfassung des Prologs im Himmel darauf zurückzuführen (s. S. 137). Als Eckermann (1700) spät an Schillers Natur etwas Vor-eilendes fand, bestätigte Goethe, er wäre, wie alle Menschen, die zu sehr von der Idee ausgingen. Gleichwohl, er hatte bei seiner ersten Begegnung mit Schiller und dem Gespräch über die Urphänomene von

ihm für den Unterschied von Idee und Erfahrung begriffliches Licht für etwas ihm bisher Selbstverständliches bekommen. So bedient er sich auch, wie Kant Ideen in der Vernunft begründete, für den Gegensatz zwischen Idee und Sinnlichkeit des Gegensatzes von Vernunft und Verstand: „So werden wohl Verstand und Vernunft, wie zwei Klopffechter, sich grimmig herumschlagen, um abends zusammen freundschaftlich auszuruhen“ (914). Dies wird im Hinblick auf die Wiederaufnahme der Faustarbeit überhaupt gesagt, nachdem er kurz zuvor den Faustplan „eigentlich nur eine Idee“ genannt hatte (906). So gilt auch das Klopffechterbild nur erst von der „barbarischen Komposition“, in deren Vollendung er sich's „bequemer machen wollte, und die höchsten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen“ gedachte. „Ich werde sorgen, daß die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen“; das Ganze, meint er damals noch, werde immer ein Fragment bleiben. (914).

Seitdem ihm der Stoff der antiken Helena vordringlich wurde, an den erst sich das Weitere des Zweiten Teils ankristallisierte, gebraucht er das Wort „ideell“ im Hinblick auf das Stoffliche und als Gegensatz zum Ersten Teil als ganzem. So schreibt er 1820 an Schubarth (1219), was Riemer etwa 1831 sich abschreibt (1962): „Die Fabel mußte sich dem Ideellen nähern und zuletzt darein entfalten, die Behandlung aber des Dichters eigenen Weg nehmen.“ Beidemale folgt der hier schon oft zitierte Hinweis auf die herrlichen realen und phantastischen Irrtümer, in welche der arme Mensch sich edler, würdiger, höher als im Ersten gemeinen Teile geschieht, verlieren dürfte.

Riemer notiert noch: „Die Behandlung mußte aus dem Spezifischen mehr in das Generische gehen; denn Spezifikation und Varietät gehören der Jugend an.“ Dieser orakelhafte Gegensatz kann sich nur auf die Behandlung der Gemütsbewegung bei Faust beziehen; denn der Alte huldigte ja gerade mit der Motivfülle des Zweiten Teiles in besonderem Maß dem Prinzip „variatio delectat“. Das ergibt sich auch aus dem Weiteren: „Tizian, der große Kolorist, malte im hohen Alter diejenigen Stoffe, die er früher so konkret nachzuahmen gewußt hatte, auch nur in abstracto, z. B. den Sammet nur als Idee davon: eine Anekdote, die Goethe mir (Riemer) mehrmals mit Beziehung auf sich erzählte.“ Dies Wort kann Wasser auf die Mühle aller werden, die den Faust als „Alterssymbolik“ vernebeln möchten. Und doch hat jedenfalls Tizian die Idee des Samtes so gemalt, daß man Samt und nichts anderes mit den Augen sehen mußte. Der Schlüssel dürfte in Goethes Wort zu

Boisserée liegen, daß er die durch das Alter bedingte Änderung der „Pinselührung“ zwischen dem Ersten und dem Zweiten Teile meinte. Zwischen Altersstil und Alterssymbolik liegt noch ein sorgfältiger Betrachtung werter Unterschied.

Es kam Goethe darauf an: „der Sinn und die Idee des Ganzen wird sich dem vernünftigen Leser entgegenbringen, wenn ihm auch an Übergängen zu supplieren genug übrig bleibt.“ — An W. von Humboldt heißt es 1831 (1961): „Nun hat der Verstand an dem Zweiten Teile mehr Forderung als an dem ersten, und in diesem Sinne mußte dem vernünftigen Leser entgegen gearbeitet werden, wenn ihm auch an Übergängen zu supplieren genug übrig blieb.“ Sehr ähnlich an H. Meyer (1941) und S. Boisserée (1951). Hier ist „Verstand“ in noch speziellerem Sinne gebraucht als sonst, denn zweifellos ist hier der Unterschied der psychologischen Behandlung Fausts gemeint, die im Ersten Teil mehr mitfühlend, wennschon nicht eunoetisch, anteilnehmend, die Gewissensschwankungen des Helden herausarbeitet, während im Zweiten Teil Faust in großen Partien völlig gewissenlos handelnd erscheint.

Dann verschiebt sich wieder, was Goethe als Vernunft und Verstand unterscheidet, zu Verstand und Sinnlichkeit im Sinne von Idee und Erfahrung. In „Bedenken und Ergebung“ heißt es: „Der Verstand kann nicht vereinigt denken, was die Sinnlichkeit ihm gesondert überlieferte, und so bleibt der Widerstand zwischen Aufgefaßtem und Ideiertem immerfort unaufgelöst.“

Er erklärt seinem Sohne August 1827 (1476), daß diesem der Anfang des Helenaaktes mehr gefalle, weil er faßlicher ist: „... weil Du meiner Vernunft mit der Deinigen beikommen kannst. In der zweiten“ — phantasmagorischen — „Hälfte ist zwar auch allerlei Verstand und Vernunft gebraucht und verarbeitet worden, allein es ist schwer und erfordert einiges Studium, ehe man den Dingen beikommt und ehe man mit eigener Vernunft die Vernunft des Autors wieder herausfindet.“

Die gleiche Gegensätzlichkeit zwischen beiden Teilen konstruiert Goethe gegen Eckermann (1885) unter dem nicht minder vagen Begriffspaar „subjektiv und objektiv“: „Der erste Teil ist allein aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohl tun mag.“ Mit diesem Individuum ist natürlich nicht Faust gemeint, sondern der Dichter. „Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftlosere Welt, und wer sich nicht etwas umgetan und einiges erlebt hat, wird nichts damit anzufangen wissen.“

So verfließen in Goethes Äußerungen die Begriffe: Idee, Vernunft, Objektiv, Generisch, ebenso wie ihre Gegensätze: Behandlung, Verstand, Spezifisch, Subjektiv; wir treffen den Sinn wohl am besten, wenn wir uns an den Gegensatz von Einheit des Planes und dichterischer Ausführung im einzelnen halten. Dann bleibt übrig, daß er in all seinen Äußerungen sich niemals eindeutig über den Inhalt des Planes äußert, sondern stets nur die Spannung zwischen dem Gegensatz bemerkt sehen und diese Spannung lieber gefühlt, als bestimmt wissen will. Das ist das Recht des schaffenden Dichters, der aber das Recht einer Auslegung, wie Luden bezeugt, nicht bestreitet.

Daß diese Spannung vor allem erst einmal lebendig wird, bevor man an die Auslegung geht, ist seine Meinung auch in folgenden Zeugnissen. — Riemer notiert (1962): „Der Sinn und die Idee des Ganzen wird sich dem vernünftigen Leser entgegenbringen, wenn ihm auch an Übergängen genug zu supplieren übrig bleibt.“ Ähnlich heißt es an H. Meyer (1941): „Wenn es noch Probleme genug enthält, indem, der Welt- und Menschengeschichte gleich, das zuletzt aufgelöste Problem immer wieder ein neues, aufzulösendes darbietet, so wird es doch gewiß denjenigen erfreuen, der sich auf Miene, Wink und leise Hindeutung versteht. Er wird sogar mehr finden, als ich geben konnte.“ „Miene, Wink und leise Hindeutung“, — ein unendlich wichtiges Wort, wenn man bedenkt, was alles der, der diese Mahnung nicht beachtet, aus dem Werk heraus lesen kann. — Dieses Wortes war schon einmal gedacht (s. S. 41).

Von Helena hofft er 1827 an Knebel (1502), daß sie „die Aufmerksamkeit seiner Teuren auf sich zieht, sie zum Betrachten und Denken aufregt, zum Entwickeln und Vorschreiten.“ Zelter schreibt er 1826 (1638) von der Fortsetzung des Faust: „Wenn dies Ding nicht, fortgesetzt, auf einen übermütigen“, — d. h. in Goethes Sprachgebrauch „gesteigerten“, — „Zustand hindeutet, wenn es den Leser nicht auch nötigt, sich über sich selber hinauszumuten, so ist es nichts wert. Bis jetzt denk' ich, hat ein guter Kopf und Sinn schon zu tun, wenn er sich will zum Herrn machen von allem dem, was da hineingeheimnisset ist.“ Er will (1910), daß „alles zusammen ein offenes Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache.“ Ganz gewiß bedeutet die Forderung, daß das Werk den Leser über sich hinausmuten soll, nicht, daß dieser in symbolistisch-allegorische Spekulation ausschweifen darf.

Wo Spannung sich bei seinen Gesprächspartnern in reiner Wärme äußert, geht er aus sich heraus. So zu Charlotte von Schiller auf ihren

Brief, 1808, über den Eindruck, den der eben erschienene Erste Teil, besonders die Kerkerszene, auf sie gemacht hat: „Haben Sie recht vielen Dank, daß Sie Ihre Empfindungen und Gesinnungen so treu und kräftig aussprechen mögen. Nicht jedermann vermag's und unter den Vermögenden sind nicht alle so wohlthätig“ (1090 a). — J. J. Schmied berichtet 1831: „Als ich mit aller Wärme von dem Eindruck sprach, welchen sein Faust auf mich machte und immer noch macht, da traten ihm, dem greisen Goethe, helle Tränen in sein offenes, schönes Auge, und seine Stimme zeugte von seiner Rührung“ (1896). Ähnliches überliefert Odyniec (1724).

Wenn fremde Deutungsversuche den Kern seiner Absichten nicht treffen, so kann er sie sehr diplomatisch ablehnen. — Als Fürst Pückler 1826 eine Berliner Faustaufführung mit der Musik Radziwills lobte, sagte Goethe „gravitatisch“: „Nun, es ist ein eigenes Unternehmen, aber alle Ansichten und Versuche sind zu ehren“ (1410). — Einem Dr. Hinrichs, der Vorlesungen über Faust im „Jeverschen Dialekt“ gehalten hatte, die nach Heinrich Voß „heillos dummes Zeug enthielten“, antwortet Goethe ebenso (1244): „Was könnte dem Dichter Angenehmeres begegnen, als daß er, der seine Anlagen und Plane zwar nach Kräften überlegt, die Ausführung aber doch einem unbewußten und unberechenbaren Triebe hingeben muß, — was kann ihm mehr gegründete Sicherheit verleihen, als wenn er von dem Philosophen vernimmt, daß seine Produktionen auch vor dem Richterstuhl der Vernunft gelten können?“

Im Grunde aber nutzt er jeden Deutungsversuch, auch wenn er ihm innerlich widersprechen muß, zu seiner eigenen Anregung. Das geht vor allem durch sein gesamtes Verhältnis zu Schiller hindurch und insbesondere auf dessen Treiben, daß der Freund den Faust fortsetze. Als Goethe sich 1797 entschließt, zur Faustarbeit zurückzukehren, bittet er ihn, seine Forderungen ihm vorzulegen, und ihm „seine eigenen Träume als ein wahrer Prophet zu erzählen und zu deuten.“ Ebenso: „Fahren Sie fort, mich mit meinen eigenen Werken bekanntzumachen.“

Nicht anders schätzt er an Eckermann weniger dessen Gedanken als die Tatsache seiner anregenden Gegenwart. An Fr. von Müller schreibt er 1830 (1850): „Eckermann versteht am besten, literarische Produktionen durch den verständigen Anteil, den er an dem bereits Geleisteten, bereits Begonnenen nimmt, mir zu extorquieren. So ist er vorzüglich Ursache, daß ich den Faust fortsetze, daß die zwei ersten Akte des Zweiten Teils beinahe fertig sind.“

Beim Lesen eines Exposés von Henriette von Beaulieu über Faust zeigte sich Goethe (1500) „ungemein erbaut, überrascht und ergriffen . . . Nun, ein solcher Leser entschädigt für tausend alberne Duns e und Plattköpfe.“ Wenn sie indessen am Ende des Helenaspiels in Faust ein „neues, höchst dichterisches und erhabenes Wesen“ sieht, so verklausuliert sich Goethe mit dem Worte: „Kurios, kurios, aber sehr geistreich, sehr liebenswürdig.“ Er bedauert, daß diese Frau sich zu sehr „in der Welt verschlossen hätte.“ Am nächsten Tage notiert er: „Ich erhielt eine merkwürdige frauenzimmerliche Äußerung über Helena“ (1501).

Über Schubarths Exposé von 1818 schreibt er, daß dieser junge Mann sich auf eigensinnige Weise mit seinen Produktionen beschäftigt habe und seine Bemerkungen, wenn sie auch nicht buchstäblich zu nehmen sind, doch immer als aufklärend und aufregend schätzbar bleiben (1199).

Aber in Lagen, wo ihm persönlich die Pistole auf die Brust gesetzt wird, bleibt er standhaft abweisend. So, als Luden ihn auf die Faustidee anbohrt.

1829 gibt er dem Freiherrn von Löw zunächst die wenig bestimmte Auskunft, er habe im Faust das unruhige Wogen und Treiben im Menschen einmal schildern wollen. Weiter interpelliert Löw ihn wegen des Vermerks „Ist fortzusetzen“ nach Erscheinen der ersten Kaiserhofszenen, da immer so viel gestritten worden, ob das Gedicht überhaupt fortgesetzt werden könne oder nicht, ob Faust der Teufel geholt habe oder nicht; nun seien die armen Leute doch in Zweifel und Ungewißheit geblieben. „Freilich“, erwiderte der Dichter, „mit der lieblichsten Schalkheit“, „könnte das nun noch lange Zeit so fortgehen. Ja, man muß es wohl einem alten Mann verzeihen, wenn er sich manchmal so einen kleinen Scherz erlaubt“ (1734). —

Besonders fallen ihm Anfragen über die Bedeutung bestimmter Einzelheiten lästig. — Als K. von Holtei Näheres über die Länderverteilung im Helenaakt erbittet, läßt er ihn stehen mit der freundlichen Grobheit: „Ja, ja, ihr guten Kinder, wenn ihr nur nicht so dumm wäret“ (1599).

Köstlich geht er mit seinem getreuen Eckermann um. Als dieser sich auf seine Kenntnis der Schellingschrift von den Kabiren etwas zugute tat, ironisierte er ihn mit einem beifälligen „Es ist immer gut, etwas zu wissen“ (1885). Auch als der Jünger von einem Unterschiede der beiden Walpurgisnächte sprechen wollte, nasführte ihn der Meister mit

dem Hinweis, daß die alte monarchisch sei, indem der Teufel dort überall als entschiedenes Oberhaupt respektiert wird. „Die klassische aber ist durchaus republikanisch, indem alles in der Breite steht, so daß der Eine so viel gilt, wie der Andere, und niemand sich subordiniert und sich um den anderen bekümmert“ (1888), — wahrlich ein lichtvoller Aufschluß! Jedenfalls überliefert der sonst so mitteilungsfreudige Hörer nicht, was er selbst sich bei diesem Worte gedacht hat. Wie Hölderlin den Gegensatz Monarchisch-Republikanisch auf Sophokles-Dramen anwandte, gehört nicht hierher. — Als Eckermann 1831 die oben erwähnte Beziehung der Faustkomposition zur Odyssee und dem Gil Blas aussprach, schränkte ihn Goethe mit dem obligaten „Sie haben vollkommen Recht“ so ein, daß bei einer solchen Komposition die Massen bedeutend und klar seien, während es als Ganzes immer inkommensurabel bleibe. — Sehr ähnlich geht auch die Gleichsetzung des Euphorion mit dem Knaben Lenker als Allegorien nicht auf den Sinn ihrer Eigenart im Hinblick auf Faust ein (1757) (s. S. 203). Wenn bei dieser Gelegenheit Eckermann über den Baccalaureus, ferner über die Bühnenwirkung des Homunkulus und des Elefanten in der Mummen-schanz sich äußert, so sind Goethes Erwiderungen wenig aufschlußreich für die Sinndeutung. Selbst die Übereinstimmung beider Gesprächspartner gelegentlich der Nanie der Chormädchen auf Euphorion (1488) und beim Motiv der Inflation (1759) verweist in nichts auf die innere Einstellung des Dichters zu seinen Motiven. Sodann aber berichtet Eckermann, daß Goethe bei Ankündigung der Mütterszene gesagt habe (1764), daß Mephisto über die Figuren der Antike keine Gewalt hat und dieses Werk Faust zugeschrieben bleibt, „dem es auch vollkommen gelingt“. Hier ist zu fragen, welche Färbung Goethe dieser letzten Feststellung vom vollkommenen Gelingen gegeben hat. Jedenfalls war oben schon dargetan, wie hilflos der Hörer bei der Vorlesung der Mütterszene war. Goethe wiederholte daraufhin nur mit großen Augen: „Die Mütter! Mütter! 's klingt so wunderlich“. Als Eckermann verlegen gleichwohl noch nähere Aufklärung haben will, gibt er ihm das Manuskript der Szene zum Studium nach Hause mit: „Sehen Sie zu, wie Sie damit fertig werden“ (1776). — Selbst über einen später verworfenen früheren Schluß der „Helena“, der „auch recht gut“ geraten war, will er sich nicht aussprechen (1498). — Wenn jedoch Eckermann mehrfach verzeichnet, daß auf seine Anregungen hin Goethe manche Verse dem Texte noch hinzugesetzt habe, so ist damit keineswegs gesagt, daß diese Verse im Sinne des Anregers ausfielen, wenn sie auch „seinem Gefühle zu Ehre gereichten“ (1755, 1812).

Ein besonderes Kapitel ist des Dichters Verhalten zu S. Boisserée in bezug auf „Faust“. Der jüngere Freund hatte ihm bereits 1815 wegen des Schlusses vorgegriffen und erhielt zur Antwort (1162): „Das sage ich nicht, darf es nicht sagen, aber es ist auch schon fertig und sehr gut und grandios geraten, aus der besten Zeit.“ Keine Stellungnahme Goethes darf Boisserée August 1815 zu seiner Vergleichung Fausts mit Napoleon notieren, deren beider Personen er im Hinblick auf die „Geheimnisse“ charakterisiert hatte: „Der Mensch, der Gewalt über sich hat, leistet das Schönste und Größte“. Und dies gerade in dem Augenblick, als bei Goethe nach der Flucht von Elba der Napoleonskult zusammengebrochen war! Elf Jahre später meldet Goethe ihm ganz allgemein seine Beschäftigung mit „Helena“; er entschuldigt sich förmlich wegen seiner allgemeinen Andeutung: „Ist dies aber nicht schlimmer, als wenn ich gar nichts gesagt hätte? Welchen Wert man endlich auch dem Stücke zuschreiben mag, dergleichen habe ich noch nicht gemacht, und so darf es gar wohl als das neueste gelten . . . Eigentlich soll man nicht reden von dem, was man tun will, nicht von dem, was man tut, noch was man getan hat. Alles Drei's ist gewissen Inkonvenienzen unterworfen, die nicht zu vermeiden sind“ (1420). — Vier Wochen später sandte Goethe dem jungen Freunde den Anfang des Aktes zur Probe als einen „Portikus, der ein Vorgefühl des Inneren ergebe, wenn auch darin manches Mysteriöse möchte verschlossen sein“ (1428). Boisserée antwortete, er sähe in Fausts Verlangen nach Helena das Symbol, „die Sehnsucht des modernen Dichters und überhaupt moderner Zeit nach antiker Kunst und Schönheit darzustellen. Denn das muß doch am Ende die Aufgabe sein, auf deren Lösung ich je mehr und mehr gespannt bin“ (1428 Anm. 3).

Daß es nicht so kommen sollte, deutet der Alte jedoch verschmitzt im nächsten Brief an (1433): „Ich denke, es muß Ihnen angenehm sein, zu sehen, wie das Rätsel sich verwickelt und entwickelt, wie Ihre Vermutungen und Ahnungen sich erfüllen oder getäuscht werden.“ — Ob Boisserée sich getäuscht gefühlt hat? Die Auslegung, die mit Helena als Idee der Schönheit oder Symbol der griechischen Kunst arbeitet, ist jedenfalls nicht bereit, hier eine Warnungstafel zu sehen. — Als Goethe bei Meldung vom Abschluß des ganzen Werkes auf eine erneute Frage vom 3. September 1831 (1951) nach der Lösung des Zweiten Teiles antwortet, begnügt er sich ebenfalls mit der Mitteilung, daß ihm gelungen wäre, ihn „in sich selbst abzuschließen“: „Verzeihen Sie, wenn diese vielen Worte doch am Ende nichts Befriedigendes aussprechen. Möge das Ganze zu guter Stunde künftig zu Gesicht kommen.“ —

K. von Holtei strich seine Bühnenbearbeitung des Ersten Teiles gegen die Weimarer Aufführung 1829 heraus, worauf dann ein „Ihr junges Volk versteht es freilich viel besser!“ doch „sonder Groll“ erfolgte, so wie am Schlusse das obligate, lächelnde „Nun, nun, das ist ja schön!“ (1726).

Weniger hold war Goethe gegen Heinrich Heine. Von dessen anfänglichen Floskeln lenkte er mit der Frage ab, womit er sich jetzt beschäftige. Als Heine ihm keck antwortete: „Mit einem Faust!“ fragte er spitz: „Haben Sie weiter keine Geschäfte in Weimar, Herr Heine?“, worauf dieser verschwand (1271). — Dies, übrigens etwas abweichend zweimal*) überlieferte Gespräch steht im Gegensatz zu Ampères Bericht über „témoignages de chaleureuse sympathie qu' Henri Heine . . . avait recueillis de sa bouche“ (1722 a).

Das „offenbare Rätsel“ ist Grundlage der Goetheschen Altersweisheit:

*So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.*

Das gilt für seine Weltanschauung wie für sein künstlerisches Tun. Inkommensurabel und dem Verstand nie ganz zugänglich ist jedes Kunstwerk, insofern als es seelisches Erleben in einer sinnlich erfaßbaren Materie verhüllt, in Farben oder Tönen, ganz besonders aber in Sprache. Bei noch so schöpferischer Sprachphantasie haftet den Worten stets das verstandesmäßige Element an, daß sie auch der Mitteilung nicht-poetischer Dinge dienen können. Wenn Goethe von der Inkommensurabilität des „Faust“ spricht, so ist damit zunächst die gesteigerte phantasmagorische Gestaltungsart gemeint, die, wie früher gesagt, heute das Surrealistische genannt wird, und hinter der allemal das dichterische Bestreben steht, Dinge zu sagen, die sich mit reiner Pathetik nicht sagen lassen, wohl aber mit Ironie und Satire. Das Wort inkommensurabel ist in unserer Darstellung oft genug herangezogen worden. Da, wo Goethe von den wunderlichen Deutschen spricht, von denen er Courage verlangt, sich den Eindrücken hinzugeben, heißt es (1481): „Es war im Ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfang in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu

*) Vgl. Fl. v. Biedermann, Goethes Gespräche, III, 2287.

runden und auszubilden und durch eine lebendige Art der Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß Andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen . . . Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser.“ — „Der Faust ist doch ganz etwas Inkommensurabeles, und alle Versuche, ihn dem Verstand näher zu bringen, sind vergeblich“ (1768). — Daß aber die Inkommensurabilität auch aufs Inhaltliche geht, beweist das Wort, es komme bei einer solchen Komposition bloß darauf an, „daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer inkommensurabel bleibt, aber eben deswegen, gleich einem unaufgelösten Problem die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt“ (1883). — Die literarischen Seitenhiebe, die von der Fausthandlung abführen, verteidigt der Dichter bewußt: Von den „Piquen“ in der klassischen Walpurgisnacht soll niemand wissen, was eigentlich gemeint ist (1834). — Zu Jenny von Pappenheim sagt er im Hinblick auf Helena (1625): „Ja, ja, Kind! Da habe ich viel hineingeheimnißt.“ Auch nennt er Helena ein Rätsel, „obgleich die Auflösung schon aus dem Titel zu vermuten ist“ (1422). Es handelt sich um die Ankündigung des Aktes als Phantasmagorie.

Trotz der klar sich abzeichnenden Regel, das Geheimnis der Inkommensurabilität nicht zu lüften, fehlt es nicht an den Ausnahmen klarer Selbstinterpretation. — Zwar, seine Ausführungen über den Gegensatz des Zweiten zum Ersten Teil gehen zumeist nicht das Moralisch-Faustische, sondern das Stoffliche an, vor allem die an Schiller, vor dessen Strenge er immer etwas geniert war. So schreibt er von dem Trost, den dieser ihm gegeben hätte, daß durch die Verbindung des Reinen und Abenteuerlichen ein nicht ganz verwerfliches poetisches Ungeheuer entstehen könne, „indem aus dieser Amalgamation seltsame Erscheinungen, an denen ich selbst einiges Gefallen habe, hervortreten“ (983). — Des Wortes vom Tragelaphencharakter der Helenadichtung war bereits gedacht (s. S. 146). — Statt einer moralischen Interpretation des Helenaaktes weist Goethe lieber auf die Tatsache hin, daß er damit eine mythologische Zeitmischung von der Antike bis zur Moderne fertig gebracht hat. Nicht weniger als viermal (1395, 1419, 1420, 1489) nennt er Helena, die von Troja bis Missolunghi reiche, die 3000jährige, und das spiegelt auch der allgemeine Vers über geschichtliche Bildung:

*Wer nicht von dreitausend Jahren
Rechenschaft vermag zu geben,*

*Muß im Dunkeln unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.*

Wenn er an Zelter 1826 (1381) der Hoffnung Ausdruck gibt, daß die „Helena“, da sie zur Schlichtung eines Streites gedacht ist, „große Verwirrungen hervorbringen werde“, so ist dieser Streit natürlich der Gegensatz zwischen Klassik und Romantik, den er auch in den Titeln der „Ankündigungen“ festlegt. So schreibt er: „Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne. Daß wir uns bilden, ist die Hauptforderung; woher wir uns bilden, wäre gleichgültig, wenn wir uns nicht an falschen Mustern zu verbilden fürchten müßten“ (1531). An Eckermann heißt es (1755): „Es ist alles gut und gleich . . ., Klassisches wie Romantisches, es kommt nur darauf an, daß man sich dieser Formen mit Verstand zu bedienen und darin vortrefflich zu sein vermöge . . .“ In beiden Worten handelt es sich um ein ästhetisches Problem, also nicht auch um ein moralisches. Doch schon bei der Textinterpretation war entschieden auf die Charakteristik hingewiesen, die Goethes Intention, mit dem Helenakomplex keine Ideensymbolik, sondern ein Liebesabenteuer zu geben, erkennen lassen und in Wendungen, wie daß Faust von Mephistopheles „Helena zum Beilager begehrt“, sich bekunden (s. S. 193).

Iken kündigt er die ersten Szenen des 2. Akts an, — deren Schwankcharakter nur strengste Goetheorthodoxe bezweifeln können, — als Mittel, „um frisches Licht auf Helena zu werfen“ (1531). — Auch dies berechtigt nicht, auf eine eunoetische Haltung des Dichters zu Faust zu schließen. Ähnliches steht im Briefe an Zelter vom 24. Januar 1828 (1592).

Wenn er von Helena allgemein spricht, geht es nicht ohne Ironie: „Der Plan wird zu männlicher Verwunderung und Entsetzen wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen“ (916). — „Helena, eine schöne Dame“ (1415). — „Das Geschäft unserer schönen Königin“ (1305). — Helena ist ihm, da ihre Konzeption so alt ist, wie seines Gartens Bäume, „ein 50jähriges Gespenst“ (1470). — Das Ganze ist „Helden- und Gespensterspuk“ (1311). — „... die antike Schönheit, wenn auch darin manches Mysteriöse möchte verschlossen sein“ (1428).

Hierzu kommen ähnliche Formulierungen für das übrige des Werkes: Den Ersten Teil nennt er „das wunderliche Gedicht“ (1065). — Er nennt es zusammen mit „anderen holzschnittartigen Späßen“ (1046). — „Der Teufel, den ich beschwöre, gebärdet sich sehr wunderlich“ (962). — In der Phorkyadenszene sind „einige gute Späße“ (1888). — Die

Walpurgisnacht ist „eine wunderliche Szene, ein wunderlicher Teil des Ganzen, noch lustiger im Zusammenhang des Ganzen“ (1949). — Boisserée schreibt er vom Ganzen als „ernst gemeinten Scherzen“ (1959), wie zu W. von Humboldt von „sehr ernsten Scherzen“ (1981), und wie er an Zelter schreibt: „Der Faust mag Euch noch in künftigen Monaten manche konfuse Stunde bereiten“ (1171). — Der Faust ist „tolles Zeug und geht über alle gewöhnlichen Empfindungen hinaus . . . Faust ist ein so seltsames Individuum, daß nur wenige Menschen seine inneren Zustände nachempfinden können“ (1275).

Solche bewußt lässigen Charakterisierungen wären immerhin wunderbar und toll genug, wenn ein Dichter von einem Werke spräche, in dem er seinem Helden eunoetisch gegenübersteht. Aber daß seine Satire eben eine thaumastische ist, zeigt sich in dem unendlich wichtigen Satze vom Zweiten Teil: „In der Einsamkeit der Jugend hätte ich's aus Ahnung geleistet, am hellen Tage der Welt sah es wie ein Pasquill aus“ (1219). Das klingt, als ob Goethe wüßte, wie leicht man in die Gefahr kommen kann, als Pasquillant verschrien zu werden, wenn man die Satire zum Problem der Dichtung macht. Das hat er auch in der Mumenschanz mit dem Gegensatz des Knaben Lenker zum Zoilo-Thersites deutlich genug zum Ausdruck gebracht.

Unter den als „Idee“ untauglichen Dingen, von denen er zu Eckermann spricht (s. S. 321) nennt er auch die perfektibilistische Wendung, die damals im Publikum im Umlauf war, daß ein aus schweren Verwirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei. Es sei erinnert, daß dies von Eckermann berichtet wird! Goethe jedenfalls nennt das „zwar einen wirksamen, manches erklärenden guten Gedanken“, aber nirgendwo steht, daß er sich mit ihm identifiziert.

Andererseits hat er Eckermann selbst angeleitet, dies und jenes zu verstehen. Hier ist der Hinweis zu erwähnen (1755), daß Homunkulus durch seine Tendenz zum Schönen und förderlich Tätigen vor Mephistopheles viel voraus hat, woraufhin Eckermann freilich nur reagiert, indem er auf Mephistos heimliche Mitwirkung bei dem Werden des anderen hinweist, was vielleicht Goethe veranlaßt hat, noch ein paar verdeutlichende Verse hinzuzusetzen. Wenn es aber jene mit dem Worte „beschleunigen“ sind, so handelt es sich, wie oben gezeigt (s. S. 161), um die Anschauung vom Katalysator, die eben Homunkulus nicht zum eigentlichen Geschöpfe Mephistos macht.

Von besonderer Wichtigkeit ist die Ausführung, die Goethe zu dem Vers „Wer immer strebend sich bemüht . . .“ gemacht haben muß,

und die, wie ausführlich gezeigt, dieser offensichtlich schief überliefert hat (s. S. 294). — In Eckermanns Bericht über die Vorlesung der Elfenzene (s. S. 111) heißt es, daß alles nur Erbarmen wäre und kein Gericht nach Art der Alltagsmenschen gehalten werden sollte. Auch dies ist ein unzweideutiger Hinweis, daß Goethe, wo Satire am Platze ist, sie thaumastisch gestalten will. Das Wort vom „Richtet nicht!“ kehrt in der ebenfalls schon ausführlich erwähnten Vermahnung des jungen Malers Lyser (1897) wieder (s. S. 290), wie hierzu das ebenfalls früher zitierte Urteil aus Dichtung und Wahrheit (s. S. 45) gehört, daß seine Jugendlustspiele mit vorsichtiger moralischer Zurechnung von dem christlichen Satz handeln: „Wer unter uns ohne Sünde ist . . .“

Als weiteres Zeugnis über das moralische Problem des Werkes in satirisch-thaumastischer Behandlung war schon Goethes Selbstzitat an Eckermann (1481) aus dem Schluß des Vorspiels auf dem Theater erwähnt (s. S. 321): „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“. Hier steht Goethe in bezug auf den Erdenweg Fausts zu seinem Text; das ist aber keineswegs eunoetisch gedacht! — Hinrichs sollte sich des „Verhältnisses von Faust zu Helena gleichmäßig annehmen“, also im Sinne des Verhältnisses von Faust zu Gretchen: „ein Verhältnis, das in freierer Kunst-Region hervortritt und auf höhere Ansichten hindeutet als jenes frühere, das in dem Wust mißverständener Wissenschaft, bürgerlicher Beschränktheit, sittlicher Verwirrung, abergläubischen Wahns zu Grunde ging und nur durch einen Hauch von oben, der sich zu dem natürlichen Gefühl des Guten und Rechten gesellte, für die Ewigkeit gerettet werden konnte“ (1466). Hier ist der Osterchoral gemeint.

Sehr nachdenklich muß des Dichters Antwort bei Eckermanns Hoffnung stimmen, zum „Faust“ eine passende Musik kommen zu sehen. „Es ist ganz unmöglich, sagte Goethe. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des „Don Juan“ sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen. Meyer-Beer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten“ (1697).

Die Frage nach dem Ausgang der Wette zeigt ihn zumeist ablehnend. — S. Boisserée hatte in seiner Notiz (1162) (s. S. 329) ihn auch daraufhin angebohrt: „Ich denke mir, der Teufel behalte Unrecht.“ Darauf folgt ein undurchdringliches „Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus alles folgt.“ — Diese Frage wurde auch dem Freiherrn von Löw nicht beantwortet (1734). — Wenn Goethe jedoch, wie schon

dargetan, zu Wieland 1809 erklärte, nicht der Teufel holt Faust, sondern Faust holt den Teufel, so steht dem das Wort an Schubarth von 1820 (1219) von der halben Schuld Fausts entgegen, — orakelhaft und doch für den, der die thaumastische Satirik begreift, eindeutig (s. S. 290). Eindeutig ist auch das Folgende:

Als Förster 1828 vermutete (1617), daß die Schlußszene doch wohl in den Himmel verlegt werde und Mephisto als überwunden vor den Hörern bekennen müßte, daß ein guter Mensch in seines Herzens (!) Drange sich des rechten Weges wohl bewußt sei, sagte Goethe kopfschüttelnd: „Das wäre ja Aufklärung. Faust endet als Greis, und im Greisenalter werden wir Mystiker“ (s. S. 286). Die orakelhafte Gleichstellung des alten Faust mit der Mystik des alternden Menschen überhaupt läßt vermuten, daß auch hier wieder Goethe die Person Fausts vom Faustdichter in Gedanken überhöht werden läßt; jedenfalls ist sie ein wichtiger Hinweis, daß wir den Vers des Prologs nicht aufklärerisch eindeutig, im perfektibilistischen Sinne, zu interpretieren haben.

Schließlich hat Goethe vor der Öffentlichkeit in seinen Werken manches zu der Tragödie bekundet. — In den Annalen stellt er „Faust, Puppenspiele, Prolog zu Bahrdt“ als jugendliche Proteste gegen falsche Muster zusammen. Auch in der Anzeige der Ausgabe letzter Hand ist der Faust zu den „Symbolisch-humoristischen Darstellungen“ des XI. Bandes gereiht. Im Alter veröffentlicht er zustimmend die verständnisvolle Rezension des jungen Ampère im „Globe“ über Fr. A. Stapfers Einleitung zu „Oeuvres dramatiques de Goethe“. Ebenso schreibt er 1828 zu Stapfers Faustübersetzung, daß der Beifall, den sein Werk gefunden hat, wohl der seltenen Eigenschaft zu verdanken sei, „daß es für immer die Entwicklungsperiode eines Menschengestes festhält, der von allem, was die Menschheit peinigt, auch gequält, von allem, was sie beunruhigt, auch ergriffen, in dem, was sie verabscheut, gleichfalls befangen und durch das, was sie wünscht, auch beseligt worden“. Nichtsdestoweniger setzt er sich von dem Gedicht seiner Jugend ab, das seiner Natur nach „in einem düstern Element empfangen“ und „auf einem zwar mannigfaltigen, jedoch bänglichen Schauplatz“ spielt.

Beinahe eunoetisch äußert er sich über den Charakter Fausts 1826 in der schon erwähnten Ankündigung: „Helena. Zwischenspiel zu Faust“ (s. S. 295). Er spricht von der unendlichen Sehnsucht eines Geistes, der „nach allen Seiten hin sich wendend, immer unglücklicher zurückkehrt“:

Er nennt diese Gesinnung „dem modernen Wesen analog“, spricht dann gleichwohl von Faust und Mephisto als den „bekannten magischen Gesellen“.

Abgesehen von dem wenigen Eindeutigen, das zu verzeichnen war, aber jedesmal zwanglos zu unserer hier verfolgten Darstellung des Werkes paßt, gilt von den übrigen Äußerungen Goethes das Wort Mephistos: „Viel klüger bin ich nicht geworden . . .“ So sei nochmals gefragt, würde ein Dichter, der über ein Werk eunoetischer Haltung sich äußert, solcher Art Versteckens spielen?

3. *Das anonyme Publikum*

„Nicht wahr, Sie haben Bücher geschrieben? — „O ja.“ — Und Verse gemacht? — „Auch.“ . . . Aber sagen 'S mir doch, was haben 'S denn geschrieben? — „Mancherlei, von Adam bis Napoleon, vom Ararat bis zum Blocksberg, von der Zeder bis zum Brombeerstrauch.“ — Es soll halt berühmt sein. — „Hm! Leidlich.““ (1062). Dieses variiert überlieferte Gespräch von der Karlsbader Badereise 1806 sei vorangestellt, um zu zeigen, was Goethe vom Publikum aushalten mußte. Kein Wunder, wenn er an K. F. von Reinhardt 1808 von seinem, wenn er nicht irre, „ziemlich verkannten Inneren“ schreibt: „. . . soviel habe ich überhaupt bei meinem Lebensgange bemerken können, daß das Publikum nicht immer weiß, wie es mit dem Dichter dran ist. Ja, ich leugne nicht, daß, weil ich dies sehr früh gewahr wurde, es mir von jeher Spaß gemacht hat, Versteckens zu spielen“ (1080). — „Voltaire, einer der größten Geister, hatte im hohen Alter die Schwachheit, noch ein neues Trauerspiel von sich aufführen zu lassen; ich dagegen spüre immer mehr Neigung, das Beste, was ich gemacht und noch machen kann, zu sekretieren“ (1855). — Goethe war niemals bereit, dem Publikum Konzessionen zu machen, und Frau von Stael warf ihm „dédain du succès“, Verachtung des Erfolges, vor. Die Art, wie er in den bisherigen Zeugnissen bestimmten Personen gegenüber durchgängig vom Faust spricht, zeigt, daß er durchaus darauf gefaßt war, vom großen Publikum mißverstanden zu werden.

Oft war in diesem Kommentar Gelegenheit, auf die Seitenhiebe auf das Publikum und auf die versteckten Anspielungen innerhalb des Textes hinzuweisen, wie Goethe sein Werk gewürdigt und ausgelegt wissen wollte. Von den breiten Bettelsuppen fürs Publikum in der Hexenküche, über den Knaben Lenker, dessen Gaben dem Publikum in der Hand zu krabbelnden Käfern werden, den appellierenden Ein-

leitungen vor dem Auftreten Helenas am Kaiserhofe, Mephistos ironischen Wendungen an die „Wissenden“, um den Gespensterspuk der Schlachtszene plump rationalistisch zu beschönigen, bis zu den seligen Knaben des Epilogs.

So ist durchaus nicht eindeutig, wenn er zu Eckermann von der zur Versendung an Cotta postfertig verpackten „Helena“ am 25. Januar 1827 sagt: „Es mag nun seine Schicksale erleben. — Was mich tröstet, ist, daß die Kultur in Deutschland doch jetzt unglaublich hoch steht und man also nicht zu fürchten hat, daß eine solche Produktion lange unverstanden und ohne Wirkung bleiben werde“ (1456). — Ähnlich im gleichen Jahre an Iken: „Bei der hohen Kultur der Besseren unseres Vaterlandes konnte ich zwar ein solches beifälliges Eingreifen gar wohl erwarten, allein die Erfüllung solcher Hoffnungen und Wünsche bleibt doch immer das Vorzüglichste und Notwendigste“ (1531). Man beachte, daß hier zwar von der Tatsache der Erfüllung gesprochen wird, daß jedoch offen bleibt, ob diese Erfüllung im Sinne der eigenen Hoffnungen und Wünsche liegen werde. — Andererseits erwartet er sich keinen Beifall von Karl August, dessen Geschmack im Französischen geblieben sei (1518), während er bei der jüngeren Generation, — den „Immermanne, Tiecke, Raupachs“, — auf völlige Ablehnung gefaßt ist (1500).

Ironisch ist auch die „Abkündigung“ aus den Nachlaßpapieren, die mit einer Captatio benevolentiae an die Deutschen beginnt:

*Den besten Köpfen sei das Stück empfohlen,
Der Deutsche sitzt verständig zu Gericht,
Und möchten's gerne wiederholen,
Allein der Beifall gibt allein Gewicht.
Vielleicht daß sich was Bess'res freilich fände. —
Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht:
Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
Allein ein Ganzes ist es nicht.
Ihr Herren, seid so gut und klatscht nun in die Hände. (958)*

Diese Variante des antiken „plaudite“ steht ernster im „Tasso“:

*Und wie der Mensch nur sagen kann: Hie bin ich!
So kann auch ich nur sagen: Nimm es hin!*

Hierher gehört auch die Entschuldigung des „ungezogenen Lieblings der Grazien“ im Epilog zu Aristophanes' „Vögeln“ (s. S. 143). Im „Maskenzug“ von 1818 rechtfertigt die „Ilme“ zunächst Goethes Dichtung überhaupt:

*Weltverwirrung zu betrachten,
Herzensirrung zu beachten . . .*

Danach aber ironisiert Mephisto blutig alle Neigung, die Gretchen-
tragödie nicht in ihrer ganzen Schwere zu erfassen:

*Im Alter Jugendkraft entzünden,
Das schönste Kind dem treuesten Freund verbinden,
Das ist gewiß nicht schwarze Kunst. (1201)*

Wir denken noch einmal an die Verspottung der „Wissenden“ durch
Mephisto in der Schlachtszene.

Für das uns harmlos erscheinende Werk der „Italienischen Reise“
bringt Zelter eine lustige Reihe gehässiger Stimmen, und Goethe
antwortet (1183): „Auch hier merken sie nicht, daß sie mit dem Regen-
wurm, der so glatt hinunterzugehen scheint, einen Angel verschlucken,
der ihnen zu schaffen machen wird. Das Büchlein wird sie noch manche
Zeit im Bauche grimmen.“ Da in diesem Zusammenhang auch von
Mephistopheles die Rede ist, läßt sich das Bild gewiß auch auf den
„Faust“ übertragen.

Sehr entschiedene Töne schlägt er in den „Zahmen Xenien“ an:

*Da loben sie den „Faust“
Und was noch sunsten
In meinen Schriften braust
Zu ihren Gunsten;
Das alte Mick und Mack,
Das freut sie sehr;
Es meint das Lumpenpack,
Man wär's nicht mehr!*

Was anders kann das „zu ihren Gunsten loben“ verspotten, als eine
eunoetische Deutung zu Gunsten der eigenen menschlichen Selbstgefällig-
keit?

*Seid ihr verrückt? Was fällt euch ein,
Den alten Faustus zu verneinen!
Der Teufelskerl muß eine Welt sein,
Dergleichen Widerwärt'ges zu vereinen. (1325)*

Unter „Widerwärtiges“ ist offenbar Gegensätzliches gemeint; Gegen-
sätze im Faustischen, die zu Gunsten einer positiven Deutung hinweg-
interpretiert werden.

Auch die folgende „Invektive“ gehört hierher:

Herr Schöne.

1823

*Dem Dummen wird die Ilias zur Fibel;
Wie uns vor solchem Leser graust!
Er liest so ungefähr die Bibel,
Als wie Herr Schöne meinen „Faust“.*

*Der du so nach Erfindung bangst,
Du solltest dich so sehr nicht plagen;
Wenn du eine weise Antwort verlangst,
Mußt du vernünftig fragen.*

All diese Zeugnisse Goethescher Mißstimmung über mangelndes Verständnis, was er in seinem „Faust“ gemeint habe, sind leichter begreifbar, wenn man „Faust“ als Kritik an der Menschheit, denn als ein Bekenntnis zum Wohlwollen gegen sie auffaßt. Die Höhe, daß der Dichter eben durch Satire zum Positiven führen will, traut Goethe dem Publikum nicht zu. So schreibt er an Riemer, 1827, mit der Bitte, das Werk auf Verbesserungen durchzusehen: „Ich unterließ, wie Sie sehen, in prosaischer Parenthese das, was geschieht und vorgeht, auszusprechen, und ließ vielmehr alles in dem dichterischen Fluß hinlaufen, anzeigen und andeuten, so viel mir zur Klarheit und Faßlichkeit nötig schien. Da aber unsere lieben deutschen Leser sich nicht leicht bemühen, irgend etwas zu supplieren, wenn es auch noch so nah liegt, so schreiben Sie doch ein, wo Sie irgend glauben, daß eine solche Nachhilfe nötig sei . . .“ (1573).

„Geht nur und laßt mir das Publikum, von dem ich nichts hören mag. Die Hauptsache ist, daß es geschrieben steht; mag nun die Welt damit gebaren, so gut sie kann, und es benutzen, so weit sie es fähig ist“ (1757). — In gleichem Sinne hatte er bereits an Iken geschrieben (1531) aus der Meinung von der befreienden Kraft der Antike: „Lernen wir nicht aus dieser hohen Stelle alles in seinem wahren physisch-ästhetischen Werte schätzen, das Älteste wie das Neueste? — In solchen Hoffnungen einsichtiger Teilnahme habe ich bei Ausarbeitung der „Helena“ mich ganz gehen lassen, ohne an irgend ein Publikum noch an einen einzelnen Leser zu denken, überzeugt, daß, wer das Ganze leicht ergreift und faßt, mit liebevoller Geduld sich auch nach und nach das Einzelne zueignen werde. Von einer Seite wird den Philologen nichts Geheimen bleiben . . .; von der andern Seite wird ein Fühlender dasjenige durchdringen, was gemächlich hie und da verdeckt liegt: Eleusis

servat quod ostendat revisentibus.“ Nochmals also, was kann denn das so schwer zu begreifende Geheimnis sein, das Eleusis erst den „revisentes“ offenbart, — denen, die sich wiederholt zu sehen bemühen? Bedarf die Offenbarung mitfühlender Eunoie mehr des wiederholenden Nachschauens, oder die des ironischen Abstands?

Am entschiedensten aber sagt Goethe dem Publikum in einer Äußerung an Falk ab, vermutlich im Juni 1816, also zu einer Zeit, wo er selbst wohl noch an der Vollendung des Werkes zweifeln mochte, wie er ja noch 1830 äußerte: „... es wäre doch toll genug, wenn ich es erlebte, ihn zu vollenden“ (1785). — Falk berichtet (1174): „... Goethe, ohne abzuwarten, was ich eigentlich von der Nachwelt sagen wollte, entgegnete mir mit ungemeiner Hastigkeit: „Ich will nichts davon hören, weder von dem Publikum, noch von der Nachwelt, noch von der Gerechtigkeit, wie sie es nennen, die sie einst meinem Bestreben widerfahren lassen. Ich verwünsche den „Tasso“ bloß deshalb, weil man sagt, daß er auf die Nachwelt kommen wird; ich verwünsche die „Iphigenie“, mit Einem Worte, ich verwünsche alles, was diesem Publikum irgend an mir gefällt. Ich weiß, daß es dem Tag, und daß der Tag ihm angehört; aber ich will nun einmal nicht für den Tag leben . . . Ja wenn ich es nur je dahin noch bringen könnte, daß ich ein Werk verfaßte — aber ich bin zu alt dazu —, daß die Deutschen mich so ein funfzig oder hundert Jahre hintereinander recht gründlich verwünschten und aller Orten und Enden mir nichts als Übles nachsagten; das sollte mich außer Maßen ergötzen . . . sie mögen mich nicht! Das matte Wort! Ich mag sie auch nicht! Ich habe es ihnen nie recht zu Danke gemacht! Vollends, wenn mein Walpurgissack nach meinem Tode sich einmal eröffnet und alle bis dahin verschlossenen, stygischen Plagegeister, wie sie mich geplagt, so auch zur Plage für andere wieder loslassen sollte; oder wenn sie in der Fortsetzung von „Faust“ etwa zufällig an die Stelle kämen, wo der Teufel selbst Gnad' und Erbarmen vor Gott findet, das, denke ich doch, vergeben sie mir sobald nicht! Dreißig Jahre haben sie sich nun mit den Besenstielen des Blocksberges und den Katzengesprächen in der Hexenküche, die im „Faust“ vorkommen, herumgeplagt, und es hat mit dem Interpretieren und dem Allegorisieren dieses dramatisch-humoristischen Unsinnns nie so recht fortgewollt. Wahrlich, man sollte sich in seiner Jugend öfter den Spaß machen und ihnen solche Brocken wie den Brocken hinwerfen. Nahm doch selbst die geistreiche Frau von Stael es übel, daß ich in dem Engelgesang, Gottvater gegenüber, den Teufel so gutmütig gehalten

hätte; sie wollte ihn durchaus grimmiger. Was soll es nun werden, wenn sie ihm auf einer noch höhern Staffel und vielleicht gar einmal im Himmel wiederbegegnet?““

Als Falk nähere Auskunft über das erstmals gehörte Wort „Walpurgissack“ bittet, antwortet Goethe „mit dem angenommenen feierlichen Ernste eines Höllenrichters“ und schließt:

„Jedes Papier, das in meinen Walpurgissack herunterfällt, fällt in die Hölle; und aus der Hölle, wie Ihr wißt, gibt es keine Erlösung. Ja, wenn es mir einmal einfällt, wozu ich eben heute nicht übel gelaunt bin, und ich nehme mich selbst beim Schopf und werfe mich in den Walpurgissack: bei meinem Eid, was da unten steckt, das steckt unten und kommt nicht wieder an den Tag, und wenn ich es selbst wäre! So streng, sollt Ihr wissen, halte ich über meinen Walpurgissack und die höllische Konstitution, die ich ihm gegeben habe. Es brennt da unten ein unverlöschliches Fegefeuer, was, wenn es um sich greift, weder Freund noch Feind verschont. Ich wenigstens will niemand raten, ihm allzu nahe zu kommen. Ich fürchte mich selbst davor!“ (1174). — In einem undatierbaren Bericht Falks (1188) wird als eine „Probe aus dem Walpurgissack“ eine von der späteren erheblich abweichende Fassung der ersten Szene am Kaiserhof ausgemalt.

Mit dem Falkschen Bericht sind wir noch einmal tief in die Selbstinterpretation des Dichters in bezug auf seinen Faust hineingeführt. Sie sieht wahrlich nicht nach einem eunoetischen Bekenntnis zu Faust aus. Hier finden sich allerlei Bezüge, auf die schon früher hingedeutet war. Das Motiv, daß der Teufel Gnad und Erbarmen vor Gott finden sollte; der Walpurgissack, als Analogie zu jenem leinenen Sack aus dem „Triumph der Empfindsamkeit“ (s. S. 46), — der also nicht zu deuten ist als ein Papiersack, ein großer Briefumschlag, wie das immerhin geschehen ist! Schließlich Goethes mephistophelisches Gericht über die stygischen Plagegeister, die er auf das Publikum loslassen könnte, es zu plagen, wie sie ihn selbst geplagt haben: was kann die Anwandlung, daß er sich selbst in seinen höllischen Sack werfen könnte, anderes besagen, als daß er wegen der Verständnislosigkeit des Publikums Lust haben könnte, seine Satire aus dem Thaumastischen ins Pasquillhafte zu verschärfen? —

Hier vor allem zeigt sich die aus dem ganzen Zusammenhang sich ergebende Tendenz, dem selbstgefälligen Publikum etwas zu sagen, was ihm unbequem ist, eben als Satire auf die Menschheit, wie es später in der Mummenschanz sein „Satiriker“ (s. S. 121) ausspricht:

*Wißt ihr, was mich Poeten
Erst recht erfreuen sollte?
Dürft' ich singen und reden,
Was niemand hören wollte.*

Von großer Befriedigung Goethes bei einem Urteil über „Faust“ durch den Sohn des Physikers Ampère berichtet Eckermann: er habe nicht bloß das düstere, unbefriedigte Streben der Hauptfigur, sondern auch den Hohn und die herbe Ironie des Mephistopheles als Teile eigenen Goetheschen Wesens bezeichnet (1480). Ampère war der erwähnte Rezensent Stapfers im „Globe“ (s. S. 335).

Wie zutraulich Goethe wurde, wenn er auch ungerechte Kritik fühlte, zeigt der Bericht des Grafen Alexander Grigorowitsch Stroganoff aus der Zeit von etwa 1825—31 (1963). Dieser Grandseigneur aus der Krim, der in seiner Jugend mit Lord Byron in Venedig den Suitier gespielt hatte, spricht in höchst abfälligen Worten, trotz vieler Hochachtung, von Goethes weitschweifig kalter Behaglichkeit, sich selbst anzuhören, seinem „unredlichen Gespinnst von unbedeutenden Gedankenfasern, seiner Goldschlägerarbeit von nachgeahmten und nachgefühlten Empfindungen.“ Werden wir ihm darin kaum folgen, so liegt im Nachstehenden doch allerlei Wahrheit: „Zwar hörte ich die Deutschen gerade diese Gegenstände meines Mißfallens häufig mit hyperbolischen Redensarten anrühmen, allein ich habe die nationale Empfinderei der Deutschen zu genau kennen gelernt, um mich durch ihren Widerspruch verleiten zu lassen.“ Ähnlich geht es weiter mit der Wendung von den „Goethekoraxen“, der „eigenen Sekte von exaltierten Verehrern dieser Nationalgottheit.“ Auch kommt Goethe nicht gut weg bei der Schilderung des Antrittsbesuches mit dem Bruder Alexei. Bei der folgenden Abendgesellschaft, als man dem Russen mit Fragen über die sozialen Verhältnisse seiner Heimat unbequem wurde, ging Stroganoff zum Angriff über mit Gegenfragen, was der Faust bedeute. „Alles dieses wurde so offen und rückhaltslos behandelt, als ob Goethe hundert Meilen von uns entfernt gewesen wäre.“ Dieser begnügte sich, lächelnd einige Fragen zweideutig zu beantworten. Während noch der Russe mit einem Professor, einer „Disputiermaschine“, der die Verteidigung des Dichters übernahm, und dessen Persönlichkeit sich schwer identifizieren läßt, sich herumstritt, verließ Goethe das Zimmer, blieb aber draußen wohl in Hörweite, bis Stroganoff behauptete, daß er mit Lord Byron und dessen Landsleuten geneigt sei, zu glauben, daß Goethe von keiner Nation in der Welt so vollkommen mißverstanden sei, als von der deutschen.

Kurz und gut: Stroganoff erhielt am nächsten Morgen eine verbindliche Einladung zu einer Spazierfahrt! Auf dieser versichert ihn Goethe der vollkommenen Hochachtung für sein selbständiges Urteil: er selbst befinde sich in dem Falle Voltaires, der nichts sehnlicher erstrebte als die Anerkennung derjenigen, die ihren Beifall versagten. Goethe war auf Byrons Äußerungen über ihn begierig. Stroganoff hielt zwar mit der äußersten zurück, daß der Engländer oft mit Humor, aber wenig Ehrerbietung von Goethes „Heuchelei“ gesprochen hätte: „er ist ein alter Fuchs, der nicht aus seinem Bau herausgeht und von da recht anständig predigt.“ Auch zitierte er nicht dessen Urteile über die „Wahlverwandtschaften“ und den „Werther“, — als „Persiflagen der Ehe, wie sie sein dienstbarer Knecht Mephistopheles nicht besser hätte schreiben können“, doch weiß er ihm zu dessen Befriedigung neben viel Schmeichelhaftem auch Abweichungen Byrons zu versetzen. „Es kamen Dinge zur Sprache, die Goethe niemals zu wiederholen gewagt hat. Ich bemerkte ihm diese Vermutung, und er gestand lächelnd, daß er nicht im Sinne habe, sie Lügen zu strafen. Aber weil wir einmal im Offenherzigen sind, sagte er, so will ich Ihnen nur gestehen, daß ich den Sinn von allem Besprochenen in den Zweiten Teil meines „Faust“ gelegt habe und deshalb gewiß bin, daß dieser Schluß nach meinem Tode von meinen Landsleuten für das langweiligste Produkt meines Lebens wird erklärt werden.“

So weit Stroganoff. Nun, Goethe hat sich zu einem Teil geirrt! Nur manche Deutsche haben den Zweiten Teil für das langweiligste Produkt seines Lebens gehalten; viele haben sich darüber entrüstet, die meisten den Text unbewußt zu ihren Gunsten verfälscht. Hält man aber Byrons Äußerung von Goethes Zurückhaltung neben die des jungen Ampère über die mephistophelische Seite des Dichters, so sind das doch zwei beachtenswerte Abweichungen von der deutschen Faust-orthodoxie, die die Auffassung von Faust als einer Satire für Tempelraub hält.

4. *Das Vermächtnis*

Aus der Einsamkeit des Verkanntseins heraus läßt der greise Goethe es nicht mehr auf neue Experimente mit dem Publikum ankommen, und wie er schon, je älter er wurde, im Gespräch nur noch da widersprach, wo es sich lohnte, sekretierte er das fertige Faustmanuskript mit dem Auftrag, es erst nach seinem Tode zu veröffentlichen. Besonders teilnehmenden Freunden spricht er sein Bedauern aus, zu solcher Haltung genötigt zu sein.

So an S. Boisserée: „Als ich meinen abgeschlossenen „Faust“ einsiegelte, war mir denn doch nicht ganz wohl dabei zu Mute; denn es mußte mir einfallen, daß meine wertesten, im Allgemeinen mit mir übereinstimmenden Freunde nicht also bald den Spaß haben sollten, sich an diesen ernst gemeinten Scherzen einige Stunden zu ergötzen . . . Sogar als Dichter, der sein Licht unter den Scheffel setzen will, muß ich verzweifeln, indem ich auf die nächste, unmittelbare Teilnahme Verzicht tat. Mein Trost ist jedoch, daß gerade die, an denen mir gelegen sein muß, alle jünger sind als ich und seiner Zeit das für sie Bereitete und Aufgesparte zu meinem Andenken genießen werden“ (1959). — Dies Wort gab den Mut, unseren Kommentar der deutschen Jugend zu widmen! —

Den Abschluß des Werkes mit Vergil motivierend: „Schließet den Wäßrungskanal, genugsam tranken die Wiesen“, schreibt er am 1. Dezember 1831 an W. von Humboldt (1961): „Und nun mußte ich mir ein Herz nehmen, das geheftete Exemplar, worin Gedrucktes und Ungedrucktes ineinander geschoben sind, zu versiegeln, damit ich nicht etwa hier und da weiter auszuführen in Versuchung käme; wobei ich freilich bedaure, daß ich es — was der Dichter doch so gern tut — meinen wertesten Freunden nicht mitteilen kann.“ —

Und an den gleichen W. von Humboldt geht am 17. März 1832, fünf Tage vor seinem Tode, seine letzte tief hintergründige Äußerung über das Werk (1981): „Ganz ohne Frage würd' es mir unendliche Freude machen, meinen werten, durchaus dankbar anerkannten, weit verteilten Freunden auch bei Lebzeiten diese sehr ernststen Scherze zu widmen, mitzuteilen und ihre Erwiderung zu vernehmen. Der Tag aber ist wirklich so absurd und konfus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden. Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handeln waltet über die Welt, und ich habe nichts angelegentlicher zu tun, als dasjenige, was an mir ist und geblieben ist, wo möglich zu steigern und meine Eigentümlichkeiten zu kohobieren, wie Sie es, würdiger Freund, auf Ihrer Burg ja auch bewerkstelligen.“

Noch sei Zelters gedacht, der die satirische Färbung bereits des Ersten Teiles früh verständnisvoll herausgeföhlt hatte; so schreibt er 1820 anläßlich der Berliner Aufführung des „Faust“ in der Vertonung des Fürsten Radziwill: „Manchmal möchte man laut auflachen, wenn man

die Bewunderung dessen vernimmt, womit sie gerade sich selbst meinen, ohne sich zu erkennen. Die Einzigen, die dabei Unrat merken, sind der König, die alte Gräfin Brühl und einige alte Damen, die sich von dem Schwefelgeruch in ihren eigenen Kammern nicht ganz behaglich in Rapport gesetzt finden.“ Goethe antwortet daraufhin am 6. Juni (1213): „Die Poesie ist doch wirklich eine Klapperschlange, in deren Rachen man sich mit widerwilligem Willen stürzt.“ — An Goethes Todestage sandte Zelter noch einen Brief an ihn mit dem Bedauern, daß eine spätere Ouvertüre des Fürsten Radziwill zu „Faust“ langatmig pathetisch wäre: „Solch ein Wesen ist die Einleitung in die erste Szene, deren ironische Bedeutung — kurz, man ist froh, endlich den „Faust“ zu haben. Da rate einer nach drei Jahrtausenden, wenn die besten Freunde ihre Mitlebenden so verstehen! Sat.“

ABSCHLUSS

Der Dichter sagte 1810 zu Riemer, gewissermaßen als ein Prä-Existenzphilosoph: „Die ganze Welt ist voll armer Teufel, denen mehr oder weniger — angst ist. Andere, die den Zustand kennen, sehen geduldig zu, wie sie sich dabei gebärden. Es sagt keiner dem andern: das und das ist dein Zustand, und so mußt du's machen.“ — Mephisto ist in bezug auf moralische Welt ein wohlfundierter Teufel, der vor ihr keine Angst hat; er sagt genau, worauf es ankommt, nur daß es Faust ihm nicht glaubt. Daher das Wort an das höllische Gefolge:

*Ihr tut sehr wohl, die Sünder zu erschrecken,
Sie halten's doch für Lug und Trug und Traum.*

Goethe als Menschheitskritiker hat nicht die Hölle unmittelbar auf uns losgelassen und die schlimmsten stygischen Plagegeister in seinem Walpurgissack zurückbehalten. Aber er sagte vom „Faust“ zu dem jungen von Gagern (1705): „Ja, es ist etwas von der Hölle drin . . .“ — Auch im Thaumastischen spielt, wie in jeder Satire, Teufelei mit. Wenn Goethe seinen Faust vorzüglich als Thaumata, als erschütterndes Wunder, verstanden wissen will, so zeigt das späte Zahme Xenion, das an Mephistos Einbläsereien am Kaiserhofe erinnert, wie Faust aus der Kritik des Mephistopheles und nicht aus seiner eigenen bestechenden Rhetorik zu verstehen ist:

*Mephisto scheint ganz nah zu sein.
Es deucht mich fast, er spricht mit ein.
In manchen wunderlichen Stunden
Hat er sich selbst das Maul verbunden.
Doch blickt er über die Binde her,
Als ob er ein doppelter Teufel wär.*

Goethe-Mephisto negiert das faustische Negative, indem er sich selbst „das Maul verbindet“. Mit der Gedoppeltheit der Teufelei des Teufels gegen sich selbst erzielt er die inkommensurable Schwierigkeit, sein

Werk zu verstehen, die sich denn auch über ein Jahrhundert ausgewirkt hat, aber nicht minder erzielt er auch den hohen Reiz des Werkes, wenn man ihm auf die Spur kommt. Der Dichter ist, wie die Engel in Mephistos Urteil, „auch Teufel, doch verkappt“. Deswegen hat er uns bereits im Text gemahnt:

*Ihr wißt, der Teufel, der ist alt;
Drum werdet alt, ihn zu verstehn!*

Des Grafen Friedrich Leopold von Stolberg Vorrede zu seiner Plato-übersetzung wird von Goethe in „Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung“ angegriffen. Er wählt Platos, übrigens in seiner Echtheit umstrittenen, Dialog „Ion“, um zu zeigen, daß der große Philosoph den Sokrates mit einer satirischen Ironie ausgestattet hätte, die mehr aristophanisch als sokratisch sei. Am Schlusse heißt es: „Gewiß, wer uns auseinandersetzt, was Männer wie Plato im Ernst, Scherz und Halbscherz, was sie aus Überzeugung oder nur diskursive gesagt haben, würde uns einen außerordentlichen Dienst erzeigen und zu unserer Bildung unendlich viel beitragen; denn die Zeit ist vorbei, da die Sibyllen unter der Erde weissagten; wir fordern Kritik und wollen urteilen, ehe wir etwas annehmen und auf uns anwenden.“ Ist es nicht, als ob der Satiriker Goethe hier in eigener Sache plädiert?

Auch für uns Heutige ist die Zeit vorbei, da die Sibyllen unter der Erde weissagten. Die Geschichte hat uns die bittere Lehre erteilt, welche Gefahren das Faustische, das der beste Teil des Menschen sein könnte, in sich birgt. — Im „Faust“ reicht uns Goethe dagegen Arznei. „Es ist Arznei, nicht Gift, das ich dir reiche . . .“, sagt Lessings Weiser. Dabei erinnern wir uns eines anderen Nathanwortes, als eines zeitgenössischen Schlüssels zum „Faust“:

*Begreifst du aber,
Wie viel andächtig schwärmen leichter, als
Gut handeln ist? wie gern der schlaffste Mensch
Andächtig schwärmt, um nur, — ist er zu Zeiten
Sich schon der Absicht deutlich nicht bewußt —
Um nur gut handeln nicht zu dürfen?*

Auch die Faustsatire richtet sich gegen den Menschen, der sich in Phrasen berauscht, um der Pflicht, zum höchsten Dasein wirklich zu streben, entfliehen zu dürfen. —

Wer jedoch in Goethes „Faust“ eine erschütternde Satire zu sehen, sich nach allen diesen Darlegungen veranlaßt fühlt, wird das Paralipomenon zu den „Geheimnissen“ auf die Tragödie anzuwenden wissen:

*Wohin er auch die Blicke kehrt und wendet,
Je mehr erstaunt er über Kunst und Pracht:
Mit Vorsatz scheint der Reichtum hier verschwendet,
Es scheint, als habe sich nur alles selbst gemacht.
Soll er sich wundern, daß das Werk vollendet?
Soll er sich wundern, daß es so erdacht?
Ihn dünkt, als fang er erst, mit himmlischem Entzücken,
Zu leben an in diesen Augenblicken.*

*

G

X

3/159. I O.
X

mit de boeking van
W. de Gordes van Santen.

aan 9.50
gele

6.3.96 Th

L.

SLUB DRESDEN

3 0045888