

damit aufhebt. Wer die Unbedingtheit dennoch behauptet, stellt sich dem vom Gesetz vorgesehenen Beratungsrahmen und -inhalt entgegen, er berät formal »illegal«. Aus dieser Illegalität rettet nur der *Ausstieg* aus der staatlichen Anerkennung. Im anderen Falle steht der Berater in einem unauflösbaren Konflikt zwischen der Loyalität zur kirchlichen Position und der Loyalität zum § 218b. Man weiß aus der Erfahrung, daß es trotz aller gegenteiligen Beteuerungen auch hier u. a. die Lösung des »Ein-Auge-Zudrücken« gibt. Hier erhebt sich die Frage der Verpflichtung und der Verantwortung der Kirche, ihre Berater vor dieser Aporie bzw. der Gefahr einer objektiven oder subjektiven Korrumpierung des Gewissens oder auch vor billigen Lösungen zu bewahren. Die Aporie wird dann augenfällig, wenn ein Berater sich auf sein (mit den kirchlichen Normen übereinstimmendes) Gewissen beruft und keinen Schein ausstellt, dann aber von seinen kirchlichen Vorgesetzten (in Übereinstimmung mit den staatlichen Richtlinien für die Handhabung des § 218b) seines Postens enthoben wird. *Hier wird die Kirche zum Büttel des Staates gegen die eigene Ethik.* Als Lösung bietet sich die Einrichtung eigener, vom Staat unabhängiger und freier Beratungsstellen der Kirche an, wie sie schon in anderen Ländern (USA, Österreich, England, sicher je unter eigenen gesellschaftlichen Bedingungen) mit Erfolg arbeiten. Letztlich geht es also nicht um Ausstieg, sondern um Umstieg.

Fausts Vollendung

Goethes Vorstellung von Gnade und Erlösung

Von Curt Hohoff

Die Faustdichtung ist aus einer Folge von Metamorphosen hervorgegangen. Goethes dichterische Kraft tritt im zweiten Teil am unmittelbarsten in den lyrischen Stücken der allegorischen Maskenzüge hervor, vor allem in der klassischen Walpurgisnacht. Der Leser gerät unter den Eindruck einer Komposition kunstvoll verschlüsselter Allegorien. Ihre Entschlüsselung hat Generationen von Interpreten beschäftigt. Es ist erstaunlich, wie sich Faust und Mephisto, als Kehrseiten gleicher Genialität, und Helena im Verlauf der Handlung halten und bewähren. Der Umkreis des *Faust II* rührt an die Grenzen der Dichtung. Alle Szenen, Figuren, deskriptiven und lyrischen Ausführungen sind Teile eines lebendigen Ganzen. Die in der Klassik errungene strenge Form wird gesprengt. Da Goethe seiner Mitwelt das Verständnis des *Faust II* nicht zutraute, hat er das Konvolut, mit Ausnahme des Helena-Akts, in versiegeltem Zustand hinterlassen. Gegenstand der beiden letzten Akte ist nicht Vergangenheit und Gegenwart, sondern die von Goethe höchst mißtrauisch betrachtete Zukunft im technisch-mathematischen Jahrhundert.

Faust und Mephisto kommen am Kaiserhof in eine scheinbar historische, tatsächlich aber zeitlos konkrete Welt der Politik, wo sich alles um den Mangel an Geld dreht. Im Gewand des Narren gibt Mephisto seine Ratschläge. Unmittelbar darauf beginnt der Mummenschanz, ein karnevalistischer Maskenzug in Form einer Allegorie mit

sprechenden Dingen, personifizierten Lastern und Tugenden und mythologischen Figuren. Goethe schöpfte aus einem florentinischen Werk der Zeit Lorenzos des Prächtigen, 1559, wo Händler, Fischer, Gärtnerinnen, Mütter mit heiratslustigen Töchtern, Holzhacker, deutsche Trunkenbolde, die Figuren der *Commedia dell'arte* und ein Aufzug des Plutus und Pan mit ihrem Gefolge beschrieben waren. Er hat den Zug um Tiere, Parasiten, sprechende Blumen, Grazien und Furien bereichert. Alle sind kostümiert. Goethe mochte an die harmlosen Maskenzüge für die Weimarer Hofgesellschaft denken. Hier aber soll eine Mischung aus Lied, Musik, Tanz und Erotik zum Kauf der Dinge auf dem Markt animieren, Goethes Ausdeutung des Geistes der neuen Zeit, wie er ihn 1797 in Frankfurt, der Finanz- und Handelsstadt, wahrgenommen hatte: Nicht die Dinge und Personen, sondern ihr Markt- und Putzwert, die rasch wechselnde Mode und der Nutzen bestimmen die Welt. Auch die Werke der Kunst haben vor allem Marktwert, und die Händler benützen die Poesie als Reklame. Der Ausdruck dafür ist die Allegorie: »Die Figuren dienen der Illustration von Abstrakta«, sagt Heinz Schlaffer, der den allegorischen Charakter der Goetheschen Maskenzüge beschrieben hat und eine Kritik an der modernen (»kapitalistischen«) Welt herausliest. Mephisto erkennt, daß die Klugheit imstande ist, die Furcht vor diesen Phänomenen zu bannen und die Hoffnung auf heitere Tage und sorgenfreies Leben wachzuhalten, so daß es sich auch in der Welt der Technik und Industrie wird leben lassen.

Die lyrischen Einlagen der Fruchtallegorien, der Holzhauer und Gärtner, das Lied der kupplerischen Mutter (denn auch die Liebe wird verkauft), welche die Tochter auffordert: »Liebchen, öffne deinen Schoß«, die Verse des Trunkenen, der Parzen, Furien und Grazien gehören zu den ironischen Offenbarungen Goethescher Erfindungskunst, vergleichbar Shakespeares *Sommernachtstraum*. Dorothea Schlegel hatte schon aus den Schlußszenen des *Faust I* Calderóns Geist herausgehört (an Fr. Schlegel am 24. Juni 1808). Vor Goethes Aufsatz über Calderóns *Tochter der Luft*, 1822 in *Kunst und Altertum* veröffentlicht, steht ein Zitat in lateinischer Sprache von Jakob Balde SJ, dem deutschen Horaz: Die ernste Wahrheit menschlicher Possen sehe man auf den Brettern der Bühne. Dann heißt es bei Goethe über Calderón: »Die Haupthandlung geht ihren großen poetischen Gang, die Zwischenszenen, welche menuettartig in zierlichen Figuren sich bewegen, sind rhetorisch, dialektisch, sophistisch. Alle Elemente der Menschheit werden erschöpft, und so fehlt auch zuletzt der Narr nicht ...« Wie Shakespeare und Calderón hat Goethe zahlreiche Ereignisse, Gefühle und Reflexionen verarbeitet, zubereitet und sublimiert: »Der Dichter steht an der Schwelle der Überkultur, er gibt eine Quintessenz der Menschheit.« Und dann heißt es: »Wir empfangen abgezogenen, höchst rektifizierten Weingeist, mit manchen Spezereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müssen den Trank einnehmen, wie er ist, als schmackhaftes köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen.«

Im zweiten Akt liegt Faust im Tiefschlaf in seinem alten Studierzimmer. In wunderbar gefüllten madrigalischen Versen wird die Verbindung zum ersten Teil hergestellt. Die Szenen mit dem Famulus, Baccalaureus und Wagner sind Karikaturen der gelehrten Wissenschaften. Hier ist Mephisto in seinem Element. Seine Großsprecherei, »wir passen nun ganz anders auf«, klingt wie ein Hohn auf die superklugen jungen Leute um 1820. Sie wollen Menschen machen. Der aus der Phiole entspringende Homunculus, schon von Paracelsus projiziert, deutet die Träume des schlafen-

den Faust. Sie kreisen um Griechenland, die Antike und vor allem um Helena. Die Verse gehören zum Kernbereich der Helenahandlung. Homunculus, nichts als Geist, begründet den Wunsch nach einer Rekonstruktion der Antike. Es ist nicht die Klassik Winckelmanns, F. A. Wolfs, W. von Humboldts und der Freunde in Jena und Weimar, sondern Neuschöpfung aus dem »wunderwürdigen« und heiligen Bereich der Poesie: Die Klassische Walpurgisnacht wird angekündigt. Ihre Welt ist vorhuman und nicht vernünftig; sie ist wild, selbst Mephisto erschrickt vor ihr. Da, wo sie spielt, in den Felsbuchten des Ägäischen Meeres, reiten Elementarwesen auf Delphinen, und Nereus, der Meergreis, stimmt spöttisch zu. Hier kann Thales, der alles aus dem Urstoff des Wassers hatte hervorgehen lassen, als Kronzeuge von Goethes Neptunismus singen: »Vom Schönen, Wahren durchdrungen ... / Alles ist aus dem Wasser entsprungen!«

Der Faüst des zweiten Teils lebt nicht in der Antike, auch nicht im Spätmittelalter seines Kostüms, sondern in der Zeit des alten Goethe. Deshalb erträumt oder besitzt er die Erfüllung der drei Wünsche des modernen Menschen: das sexuelle Glück, die sentimentale Begeisterung für die Natur und das intellektuelle Erlebnis lebendiger Schönheit, angeschaut in der magisch heraufbeschworenen Helena. Fausts Zweifel über die Realität des Erlebten – »sind's Träume? sind's Erinnerungen?« – lösen sich auf in der unwiderstehlichen Kraft der Vergegenwärtigung Helenas und seines Glücks mit ihr. Dafür gibt es ein echt Goethisches Argument: Die entelechische Monas, der Kern der Persönlichkeit Helenas, ist unzerstörbar, lebe sie nun als Schatten im Hades, in der Historie als Ursache zum Trojanischen Krieg, im Mythos als Tochter des Zeus und der Leda, als Geliebte etlicher Männer, als Traumgespenst des Fabelreichs oder als Figur der Weltliteratur. Mit Faust lebt sie in einer überaus sinnlichen, ja sexuellen Gestalt mit Eros und Zeugung. Wenn sie der Gefangenschaft in Fausts Burg entkommt und sich schließlich im Hochgebirge des vierten Aktes in Wolken auflöst, so ist auch das nichts anderes als eine Metamorphose ihrer Entelechie.

Für den Menschen Faust sind Einst und Jetzt in Helena verkörpert; sie ist Traumidol und Urphänomen. Goethe hat den Helena-Akt als Höhepunkt der Faustdichtung bezeichnet; erst von diesem Gipfel aus könne das Ganze verstanden werden. Die nächsten Akte zeigen Fausts Scheitern an realen politischen und ökonomischen Zwängen.

Die beiden letzten Akte der Tragödie erinnern an Fausts Monolog in der »Nacht« des ersten Teils, wo er, »Ich, Ebenbild der Gottheit«, sich vermaß, gottgleich zu sein, aber begreifen muß, daß der Höhenflug in Trug und Wahn endet. »Fremder Stoff« drängt sich an. Die Flügel der Phantasie scheitern. Der Mensch ist ein Wurm, er gleicht dem Staub. Faust ist verzweifelt und will sich umbringen. Doch als er die Schale mit Gift an den Mund setzt, ertönen Glocken und ein Chor der Engel singt: »Christ ist erstanden ...« Geschehnisse dieser Szene wiederholen sich in den Schlußakten. Sie führen den Ratgeber, Staatsmann, Fürsten und Menschheitsbeglückter Faust in Sorge, Verzweiflung, Blindheit und Tod. Dann aber heben, analog zum Ostermorgen des ersten Teils, Engel Fausts Unsterbliches in den Himmel. Mephisto geht leer aus. Goethes Vorstellungen von Erlösung und Gnade kennen nicht das Kreuz Christi. Sein Leben lang hegte er Widerwillen gegen die blutrünstigen Ereignisse des Karfreitags. Fausts Charakter, ein hybrides, selbstquälerisch vergiftetes Ich, hat Goethesche Züge von hypochondrischer Lebensangst, Schwermut und Sorge. Die Realität erweist sich

als stärker als die Ideale der Jugend mit ihrem strahlenden Selbstgefühl. Auf dem Gipfel äußerer Macht stehend, ist Faust durch ein in Verwesung übergegangenes Gefühl der Verfehlung wie gelähmt. Er begreift, daß die Ahnungen, Wünsche und Hoffnungen der Jugend nicht erfüllt werden können. Zu stark und grausam war die Wirklichkeit. Im Kampf mit diesen Widerständen gibt der Mensch allmählich auf und betrügt sich selbst mit der Behauptung, das Bessere sei Trug und Wahn. Schönheit, Glück und Tugenden erklärt der im Leben allzu tüchtig Gewordene für Illusionen der Jugend (Paul Stöcklein). Da die Disharmonien nicht aufzulösen sind, zermürben sie den Menschen. Faust erlebt den Zusammenbruch seiner mit Magie erreichten Stellung. Er vertreibt Philemon und Baucis von ihrem Alterssitz, um seine Projekte verwirklichen zu können. Wie ein absolutistischer Herrscher bewohnt er einen Palast in der Mitte eines geometrisch angelegten Parks.

Angesichts des Scheiterns muß man fragen, warum der Kern von Fausts Person, seine entelechische Monas, von der Sorge benagt und zerstört werden konnte. Der Faust des ersten Teils fand Genesung beim Hören der mächtigen und gelinden »Himmelstöne«: »O tönnet fort, ihr süßen Himmelslieder! / Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!« Damals löste die Gabe der Tränen den Krampf der Bitterkeit und Verzweiflung. Wer weinen kann, gewinnt das Leben wieder, die Tränen sprengen den Panzer des Ich und heilen es. »Der Tränen Gabe, sie versöhnt den grimmigsten Schmerz; sie fließen glücklich, wenn's im Innern heilend schmilzt«, heißt es in der *Pandora*. Der alte Faust hat keine Tränen und keine Gemeinschaft. Die letzte seiner titanischen Leistungen bestand darin, dem Ozean Land zu entreißen und das Land der Zukunft, ein Paradies zu entwickeln. Hier nimmt er die Worte von jenem Augenblick auf, der so schön sei, daß es sich lohne, die Seele für ihn zu verschenken. Das ist die letzte Beschwörung des arkadischen Traums:

Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.

dann fährt er fort:

Das ist der Weisheit letzter Schluß;
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
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.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

Faust sinkt zurück; die Sorge, ewige Begleiterin des Reichtum raffenden Menschen, hat ihm das Augenlicht genommen. Er hört die Lemuren mit Schaufeln und Spaten und glaubt, daß sie an seinem Werk arbeiten – es ist sein Grab. Das Faustdrama endet nicht mit der Verwirklichung einer Freiheitsvision und Volksbeglückung, sondern mit der Erhebung zu »höheren Sphären«.

Faust sinkt zurück und stirbt. Während Mephisto schon den Höllenrachen beschwört, tut sich »Glorie von oben rechts« auf. Die Himmlischen Heerscharen vertreiben den Teufel und Engel entführen »Fausts Unsterbliches«. (In einer anderen Handschrift sprach Goethe von »Faustens Entelechie«.) Über den Bergschluchten singen Engel und Heilige von der Idee der erlösenden Liebe. Wie das zu verstehen ist, hat Faust in seinem Monolog zu Beginn des vierten Aktes in Anspielungen angedeutet. Das leichteste aller Gebilde, die Wolke, wird zum religiösen Sinnbild der befreienden Ereignisse, der Liebe zu Helena und Gretchen. Die Zirruswolke ist Symbol der christlichen Liebe. Gretchen erscheint, überirdisch gesteigert, im Glanz des Äthers. Die Engel und Heiligen zeigen diese Sphäre in teils naturgemäßen, teils theologisch abstrakten, teils symbolischen Bildern. Die Seelen der Entrückten sind von Geisterchören umgeben. Mit höchster Emphase spricht der Doctor Marianus in Verzückung von der Jungfrau und Mutter in Bildbegriffen der Farbenlehre:

Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen.

Die Mater gloriosa wird in Gebeten angefleht. Über ihr, in unzugänglicher Höhe, ist Christus, der Heiland der Welt. Die Szene folgt Bildern in landschaftlicher Steigerung: Die Vertikale bestimmt die Motive mit Wald, Berg, Einsiedelei und schwebenden Engeln. Damit sich die Vorstellungen nicht ins Unbestimmte auflösen, griff Goethe auf christliche Malerei und Dichtung zurück, wie sie ihm seit der italienischen Reise vertraut waren. Was die Engel und Heiligen singen und preisen, bezieht sich auf die letzte Seinsform des Kerns der Persönlichkeit unter einem der Natur zugeschriebenen Drang der Liebe: »Daß ja das Nichtige / Alles verflüchtige, / Glänze der Dauerstern, / Ewiger Liebe Kern«. Der Goethe so teure Gedanke der Reinigung erfährt hier die Erhöhung ins Geistige, als Lösung von aller Materie: Fausts Unsterbliches wird aufgenommen in die Gemeinschaft der Heiligen. Gretchen nimmt ihr Gebet vor dem Andachtsbild der Mater dolorosa in der Zwingerszene, »Ach, neige, du Schmerzenseiche«, mit den gleichen Worten auf: »Neige, neige / Du Ohnegleiche ...«

Der Rückgriff auf altkirchliche, spezifisch katholische Vorstellungen mit Engeln und Heiligen, wobei Bibelstellen angeführt werden, bedingt auch die Form: Aus dem Vorrat von Bildern, Chören und Gebeten ergibt sich die Anlehnung an das mittelalterliche Mysterienspiel. Hier fanden Goethes Gedanken über Totalität, Polarität und Steigerung ihre höchste Ausformung. Schon früher hatte er Legenden zur Charakterisierung seiner Figuren benützt: Mignon ist ein Engel, Ottilie und Natalie werden Heilige genannt, die Heilige Familie von Nazareth bot Schnittmuster für den Anfang der *Wanderjahre*. Den jungen Goethe hatte die Gestalt des biblischen Joseph zu einem Epos angeregt. In diesen Bereichen gelten nicht die Gewohnheiten und Gesetze des

Marktes, des Handelns und des Geldes, sondern das Geschenk der Gnade. Faust hatte sich ihm entzogen; es war bei gefühlsmäßigen Erinnerungen und Wallungen geblieben, am deutlichsten beim Osterspaziergang. In Fausts düsterem Streben nach Wissen, Macht und sexueller Befriedigung hatte sich eine von dämonischer Kraft gespornte Existenz ohne Rücksicht auf Barmherzigkeit und Güte entladen. Jetzt aber, als Hundertjähriger, tritt er in die Welt des Schauens über. Den Höhepunkt bildet die Sphäre der Seligen Knaben. An Knaben, also Kindern, zeigt sich die Voraussetzung aller Erneuerung, die Tendenz zur Verjüngung. Das Wort Jesu, wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, hat den alten Goethe ebenso beschäftigt wie den jungen. In dem in *Dichtung und Wahrheit* angeführten Knabenmärchen findet der von seiner Eitelkeit befreite Knabe Eingang in das von einem katholischen Geistlichen bewachte Paradies.

Unter den Engeln der letzten Faustszene gibt es eine Klasse der »jüngeren Engel«. Sie galten als besonders rein, während die älteren Engel von Fausts Entelechie sagen, ihr hafte ein Erdenrest an. Auch in den Sphären seliger Existenz gilt also das Gesetz der Metamorphose, eines Strebens zu immer höheren Regionen. Eben dies Streben unterscheidet Goethes Geisterreich von dem der christlichen Theologie. Hier spielt der antike Gedanke eines triadischen Kreislaufs von der Wiederkehr aller Dinge hinein. Die Gestalten des Pater Seraphicus und Pater Marianus hat Goethe erfunden. Der Pater Seraphicus nennt die Knaben »Mitternachtsgeborene«, die nichts von »schroffen Erdenwegen« wissen – man soll wohl an die unschuldigen Kinder von Bethlehem denken. Die Knaben möchten die Schluchten der Szene fliehen, der Ort sei zu düster. Sie werden jedoch ermahnt: »Steigt hinan zu höherm Kreise, / Wachtet immer unvermerkt ...« Das Motiv hängt nur indirekt mit der Mystik zusammen; es stammt aus Swedenborgs Traumgesichten. Swedenborg gehörte zu den gotttrunkenen Theosophen, welche die Phantasie des jungen Goethe wie kein anderer angeregt hatten. In einer Vision hatte ihm Gott der Herr offenbart, wie er den Sinn der Heiligen Schrift zu deuten habe; er werde ihm Mitteilungen aus der Welt der Gestirne, aus Himmel und Hölle diktieren. Bei den Schwärmern des Reiches Gottes seiner Zeit, den Schwabenvätern, aber auch bei Herder, hatte Swedenborg Zustimmung gefunden. Seine Phantasien haben Goethe umso mehr erregt und angeregt, als hier die Metamorphose der Tiere von Larven, Puppen, Raupen und Schmetterlingen, als Modelle einer Durchlässigkeit und Steigerung natürlicher Formen bis hinauf zum Geisterreich, gepredigt worden waren. Swedenborgs Ideen gehen auf nicht ganz klare Art auf biblische Vorstellungen, etwa die Jakobsleiter, zurück. Goethe hat seine Ahnungen einer höheren Existenz, eines Fortlebens nach dem Tode in verwandelter Form, in Gesprächen und Briefen oft ausgesprochen. Dabei spielte der Gedanke der Reinigung immer wieder eine Rolle. Die »vollendeteren Engel« singen: »Uns bleibt ein Erdenrest / Zu tragen peinlich«, und zu den großen Büsserinnen Maria von Magdala, der samaritanischen Frau und der Maria Ägyptiaca tritt als geläuterte Sünderin Gretchen. Helena hat hier nichts zu suchen, aber man erinnert sich, daß einer der Orte, an denen sie gelebt haben sollte, die Wüste der Maria Ägyptiaca war.

Fausts »Unsterbliches« schweigt, und ohne Zweifel ist das seinen Aufstieg in die »höheren Sphären« begleitende Mysterienspiel eine Allegorie seiner Umartung, vielleicht im Sinne der Spiraltendenz, die Goethe damals in der Natur zu erkennen glaubte. Dann aber deutet der Doctor Marianus, wenige Zeilen vor dem Ende, eine Reue an. Faust war ja ein unbußfertiger Frevler. Seine Hybris bestand in der

Ablehnung der Gnade. Faust hat nie eine Umkehr erwogen – eine der bedenklichsten Seiten seines Charakters. Es wird nur hier, und bloß in einem Adjektiv, angedeutet, daß er unter der Bedingung der Reue Gnade finden kann:

Blicket auf zum Retterblick,
 Alle reuig Zarten,
 Euch zu seligem Geschick
 Dankend umzuarten.

Die Schlußverse des Chorus Mysticus, »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«, und das Wort von der Unbeschreiblichkeit des Göttlichen sind Ausdrücke von Goethes Altersweisheit. Mit der christlichen Gnade teilt Fausts Erlösung nur das Wort. Gemeint ist Entpuppung im Sinn der Metamorphose, ein Wiederfinden der Jugendkraft. In den Worten vom Ewig-Weiblichen, das uns hinanziehe, Maria und Gretchen, wird Goethes Überzeugung von der Liebe als Grund des Seins ausgesprochen, in Vers und Rhythmus ein Echo Dantes und der Hymnendichtung des Mittelalters. Die Einheit des fünften Akts und seiner Einleitung zu Beginn des vierten Akts besteht in den Entsprechungen der Monologe Fausts, Lynkeus', Mephistos und der Engelchöre der Bergschluchten; über Ironie und Sympathie des Dichters wird der Hörer nicht im Unklaren gelassen.

Goethe hat sich über den Schluß des *Faust* ungerne ausgesprochen. Bezeichnend ist eine Notiz des Berliner Hofrats Friedrich Förster von 1828: »Ich erhielt nur ausweichende Antworten; ich erinnere mich nur, daß, als ich die Vermutung aussprach, die Schlußszene werde doch wohl in den Himmel verlegt werden, und Mephisto als überwunden vor den Hörern bekennen, daß ›ein guter Mensch in seines Herzens Drange sich des rechten Weges wohlbewußt sei‹ – Goethe kopfschüttelnd sagte: ›Das wäre ja Aufklärung! Faust endet als Greis, und im Greisenalter werden wir Mystiker.«

Goethe hat den fünften Akt früh entworfen, Mitte der zwanziger Jahre große Teile ausgeführt und das Ganze in den Jahren 1831 und 1832 vollendet. Der vierte Akt entstand zuletzt, 1831. Hier wird Faust im praktischen Leben gezeigt, im gesellschaftlichen Gefüge, als sich selbst betrügender Idealist im Krieg, im Kampf mit den Elementen der Natur und im Widerstand gegen ihre vulkanische Erklärung. Polarität und Unrast, Genialität und Brutalität bestimmen Fausts Leben bis zuletzt. Die Versmaße spiegeln die Charaktere. Faust spricht in antiken Trimetern, Mephisto im Madrigalvers mit Reimen, der Kaiser, sein Kanzler und die Kurfürsten in Alexandrinern. Alexandriner sind Verse eines festen Gefüges, einer fürstlichen Sprache, Äquivalent der Herrlichkeit des alten heiligen Reiches. Die Sprache der letzten Akte ist nicht als Sprache des Alters zu verstehen. Goethe war mit Madrigalversen und Alexandrinern aufgewachsen. Wieland hatte alle Versmaße im Sinne eines dem Ohr gefälligen Wohlklangs abgewandelt und geschmeidigt. Die Stanzas seines *Oberon* sind frei gereimte Verse. Trotz der Kritik an den Jamben um 1800 ist Goethe ihnen sein Leben lang treu geblieben, wobei er es mit Hebungen und Senkungen nicht genau nahm: In der beweglichen Silbenzählung liegt die Freiheit der madrigalischen Jamben. Sie können mit vier Takten in den Knittelvers, mit sechs in den Alexandriner übergehen. So erklärt sich, wie Andreas Heusler sagt, daß große Teile des *Faust* den madrigalischen Jambus verewigt haben.

Wohl aber erklärt das Alter manche Lässigkeiten. Sie stehen unvermittelt vor und hinter den kunstvollsten Gebilden. Mephisto liebt eine ins Parlando übergehende jambische Sprechweise:

Mir brennt der Kopf, das Herz, die Leber brennt,
Ein überteuflisch Element!
Weit spitziger als Höllenfeuer! –

Zu Faust sagt er im Hohn auf alles Edle, Schöne und Schwärmerische:

Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungs-Graus,
Krummenge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln;
Fleischbänke, wo die Schmeißen hausen,
Die fetten Braten anzuschmausen;
Da findest du zu jeder Zeit
Gewiß Gestank und Tätigkeit.

Faust drückt sich gelegentlich in einem Gemisch von Spreizung und Lässigkeit aus, wo Goethe um der Prägnanz willen kauzig und grammatisch abstrakt wird:

Gebirgesmasse bleibt mir edel-stumm,
Ich frage nicht woher und nicht warum.
Als die Natur sich in sich selbst gegründet,
Da hat sie rein den Erdball abgeründet, ·
Der Gipfel sich, der Schluchten sich erfreut ...

Daß die Gebirgsmasse edel-stumm genannt wird, deutet auf den Anthropomorphismus hin, die Gebirge verrieten aus Vornehmheit nichts vom Geheimnis ihrer Entstehung. Das mag uns sonderbar erscheinen. Objektiv komisch aber drückt sich Lynkeus aus, wenn er durchs Sprachrohr meldet: »Ein großer Kahn ist im Begriffe / Auf dem Kanale hier zu sein.« In der Phantasmagorie des Krieges und der Politik sagt der Kaiser Banalitäten, die ihn als schwachen Kopf charakterisieren sollen, dem Leser und Hörer aber das Gefühl abgründiger Ironie über das politische Treiben geben:

Was ich euch zgedacht in dieser ernsten Stunde,
Vernahmt ihr mit Vertraun aus zuverlässigem Munde,
Des Kaisers Wort ist groß und sichert jede Gift,
Doch zur Bekräftigung bedarf's der edlen Schrift,

...

Man muß den Tönen dieser »kleinen Welt« die großartig kraftvollen Verse der Grablegung entgegenhalten, wo Mephisto mit seinem Schein schon triumphieren möchte: »Ich zeig' ihm rasch den blutgeschriebnen Titel.« Goethe soll seinen Plan, hier ein Gegenstück zum Prolog im Himmel einzuschieben, zugunsten der Grablegung und Bergschluchten aufgegeben haben. Mephisto verschwindet, im »Himmel« hat er

nichts zu suchen. – Obwohl Goethe im Tagebuch den Abschluß des Faust notierte, ließ ihn das Werk nicht los. Er wollte die Hauptmotive »in Rücksicht größerer Ausführung« noch einmal vornehmen, kam aber nicht mehr dazu. Ähnlich wie bei den *Wanderjahren* ging es um Dauer und Wechsel, Kreisläufe und Steigerungen, Metamorphosen und Polaritäten nicht nur im Sinne der vertikalen Tendenzen, sondern um Durchblick und das Begreifen der Organe »dieser sehr ernstern Scherze«, wie er in seinem letzten Brief, wenige Tage vor dem Tode, an W. von Humboldt schrieb.

GLOSSEN

DAS GENIE DER ENTDECKUNG UND DIE UNGEBILDETE NONNE – Wer zwischen St. Goar und Oberwesel rheinaufwärts an der Lorelei vorbeifährt, den treibt nicht selten die Neugier, die Stelle bei Stromkilometer 554 nicht zu verpassen. Denn noch stets vermag der 130 Meter hohe Felsen zu faszinieren, und die Rheinsage von der schönen »Lurlei« kommt ihm ganz von selber in den Sinn. Weit weniger Zeitgenossen aber dürften wissen, daß die *Lore-Lay* nicht den sogenannten Volksmund, sondern einen deutschen Poeten zum Vater hat. Nein – nicht Heinrich Heine. »Zu Bacherach am Rheine wohnt eine Zauberin, sie war so schön und feine und riß viel Herzen hin. Und machte viel zuschanden der Männer ringsumher. Aus ihren Liebesbanden war keine Rettung mehr.« Der Erzeuger dieser Ballade trägt den Namen Clemens Brentano, der nicht gerade typisch deutsch klingt. Das Gedicht aus dem Jahr 1801 hat seinerseits eine ganze Reihe von Nebenbuhlern, Erben und Nachahmern gefunden, unter denen Otto Heinrich von Loeben noch der unbekannteste ist.

Clemens Brentano aus Frankfurt am Main (1778-1842) war der Sohn des aus Italien stammenden Kaufmanns Peter Anton Brentano und der Maximiliane La Roche. Viele haben bei ihm gelernt oder zu lernen versucht, wie Gedichte beschaffen sein müssen: Naturgewächse, Existenzbefunde, Zaubersprüche, Sehnsuchts-Vehikel, Liebeslaute, Sprichworte, Seelenreisen, Denksteine, Stigmata, Klagelieder, Elektrolysen. Zu ihnen zählen Eichendorff, Heine, Baudelaire, Hofmannsthal und Apollinaire (um einmal sie zu nennen). Und Guillaume Apollinaire, der in Frankreich

bereits vor dem Ersten Weltkrieg »die Funde des Surrealismus vorwegnahm« (H. M. Enzensberger), hat Brentanos echoverkörpernder Lorelay ein sehr französisches Echo gebildet: »A Bacharach il y avait une sorcière blonde – qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde...« Beim Anhören solcher Verse und ihrer raunenden Musikalität begreift man eher, warum das so ist. Der Urheber der »*Lore-Lay*« war ein Erzpoet: typischer Romantiker, aber auch, wie Wolfgang Frühwald notiert hat, »ein Genie der Entdeckung«, das mit eminentem Appetit nicht allein Quellenfunde und Bibliotheken verschlang, sondern Tradition auch als Spielwiese schier unerschöpflicher Einfühlung und Eingebung verstand. »Jeder Dichter hat sein bescheiden Teil Genie, aber Brentano hatte dessen unbescheiden viel« (Joseph von Eichendorff).

Was geschieht, wenn ein solcher Mann »in die Jahre kommt« und sich nach zwei trostlos beendeten Ehen bei einem westfälischen Bauernmädchen von vierundvierzig Jahren Rat darüber zu holen sucht, wie es mit seinem Leben weitergehen solle? Und was passiert, wenn er auf der lebenslangen Suche danach, wie »das Wunder« konkret, anschaulich, tastbar, greifbar werden könne, auf einen Menschen trifft, dessen Gottes- und Menschenliebe ihn mit den Liebeswunden der Stigmatisierung gezeichnet hat?

Rund sechs Jahre lang – von 1818 bis 1824 – sitzt Clemens Brentano am Bett dieser Frau, in der ein Geist des Mitleidens und eine visionäre Kraft unbegreiflichen Ausmaßes am Werk sind. Anna Katharina Emmerick aus der Bauernschaft Flamschen im westfälischen Coesfeld – eklatantes Beispiel auch dafür, wie