

ERNST OSTERKAMP

Marienbader Bergschluchten

*Dem Urfreund Friedmar Apel (1948–2018)
zum Gedächtnis*

Vom 2. Juli bis zum 20. August 1823 verbrachte Goethe seinen letzten Kuraufenthalt in Marienbad; er ist danach nie wieder dorthin zurückgekehrt.¹ In diesen Tagen verlor der 73-jährige die Kontrolle über seine seit zwei Jahren sich zunächst maßvoll anbahnende Liebe zu der nun 19-jährigen und damit im besten Heiratsalter stehenden Ulrike von Levetzow; aus Liebe wurde Leidenschaft, und so hielt denn Goethe – ob persönlich, ob mit der freundschaftlichen Unterstützung von Großherzog Carl August als Brautwerber, lässt sich nicht mehr klären – um die Hand der jungen Frau an. Über die durch attraktive Immobilienangebote und Pensionszusagen des Herzogs an Ulrikes Mutter Amalie und an deren Töchter flankierte Werbung zu entscheiden, war für Mutter und Tochter außerordentlich schwierig, weniger wegen des eklatanten Altersunterschieds als aufgrund von Goethes Familiensituation, die die 19-jährige Ulrike zur Stiefmutter von Goethes 34 Jahre altem Sohn und seiner 27 Jahre alten Schwiegertochter gemacht hätte. In dieser heiklen Lage bedurften die Levetzows der Distanz; so reiste denn Ama-

1 Die im folgenden vorgetragenen Überlegungen wurden skizzenhaft im Juli 2016 in der letzten Vorlesung entwickelt, die ich an der Humboldt Universität zu Berlin gehalten habe. Ausgeführt habe ich sie in Vorträgen, die ich anlässlich der Emeritierung meiner Freunde Friedmar Apel in Bielefeld und Albert Meier in Kiel gehalten habe. Zur Diskussion gestellt wurden sie danach in Vorträgen an den Universitäten Erlangen und Tübingen, in der Bundeskunsthalle Bonn und im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt am Main. Da das Thema die ideellen Verbindungen zwischen zwei (im Goetheschen Sinne) bedeutenden Texten bilden, scheint es mir gerechtfertigt, auf eine Auseinandersetzung mit der Forschung zu diesen Texten selbst zu verzichten. Es ist dem Verfasser bewusst, wieviel Einsichten er einer reichen Forschungstradition und insbesondere den jüngeren Kommentaren zum ›Faust‹ verdankt.

lie mit ihren Töchtern am 17. August von Marienbad nach Karlsbad. Der Grad der Unruhe, in die Goethe dadurch versetzt wurde, lässt sich daran ermessen, dass er schon drei Tage später von Marienbad nach Eger aufbrach. Aber auch dort hielt er es nicht lange aus; er folgte am Morgen des 25. August den Levetzows nach Karlsbad. Er tat dies in dem sicheren Bewusstsein, dass die kommenden Tage über sein Schicksal entscheiden mussten, und so notierte er denn in deutscher Schrift vor der Abfahrt aus Eger in dem »Grosherz. Weimarischen Schreibkalender, für das Jahr 1822«, den er als Notizbuch mit sich führte, vier Verse, die ihm der Wunsch, einen glücklichen Ausgang mit der Macht der Poesie herbeizuzwingen, in die Feder diktiert hatte:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen
 Das Paradies, die Hölle steht dir offen.
 Kein Zweifeln hier! Sie tritt ans Himmels Thor
 Und hebt zu ihren Armen dich empor.²

Aber es kam dann doch ganz anders für denjenigen, der sich hier noch jeden Zweifel verboten hatte. Zwar feierte Goethe, äußerlich unbeschwert, am 28. August mit den Levetzows seinen 74. Geburtstag, aber bald darauf muss die endgültige Ablehnung seiner Werbung erfolgt sein; jedenfalls vermerkt das Tagebuch unter dem 5. September: »allgemeiner, etwas tumultuarischer Abschied«.³ Die von dem Vierzeiler entworfene erotische Eschatologie hatte ihn nicht in den Himmel, sondern in die Hölle geführt; Ulrike hat er nie wiedergesehen.

Vom 5. bis zum 7. September verzeichnet das Tagebuch die Arbeit an einem Gedicht, die an die Stelle des lebendigen Gesprächs mit der Geliebten getreten war; die Entwürfe zu diesem Gedicht finden sich – nun

- 2 Zitiert wird die »Elegie« nach der Edition: Johann Wolfgang Goethe, Elegie von Marienbad. Urschrift. September 1823, hrsg. von Jürgen Behrens und Christoph Michel. Mit einem Geleitwort von Arthur Henkel, Frankfurt am Main und Leipzig 1991, hier: S. 46. Zur Entstehungsgeschichte erteilt diese Edition sichere philologische Auskunft. Ergänzend hierzu vgl. das Facsimile der Reinschrift: Elegie. September 1823. Goethes Reinschrift mit Ulrikens von Levetzow Brief an Goethe und ihrem Jugendbildniß, hrsg. von Bernhard Suphan, Weimar 1900 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 15).
- 3 Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abt.: Tagebücher, Bd. 9. 1823–1824, Weimar 1897, S. 109.

in von den Erschütterungen des Reisewagens gelegentlich verzerrter lateinischer Schrift – in demselben »Schreibkalender«, in den er schon sein vor der Abfahrt nach Karlsbad in deutscher Schrift entworfenes Hoffnungsbild, von der Geliebten an den Pforten des Himmels umarmt zu werden, eingetragen hatte. Die Reinschrift dieses Gedichts, an dem Goethe auch an den folgenden Tagen gearbeitet hat, entstand erst am 19. September nach seiner Rückkehr in Weimar; hier erhielt es auch sein aus dem ›Torquato Tasso‹ leicht variiert übernommenes Motto »Und wenn der Mensch in seiner Quaal verstummt | Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide.«⁴ und seinen das Individuelle zum Exemplarischen überhöhenden Gattungstitel ›Elegie‹. Unter diesem Titel erschien das Gedicht erstmals 1827 in der ›Ausgabe letzter Hand‹ als Mittelstück der ›Trilogie der Leidenschaft‹.⁵

Das unter dem Titel ›Marienbader Elegie‹ berühmt gewordene Gedicht macht bitteren Ernst mit der eschatologischen Alternative Paradies oder Hölle, die am Beginn seines Entstehungsprozesses formuliert worden war. Erst die Zurückweisung des Heiratsantrags zwang Goethe dazu, den Vierzeiler, den er vor der Abfahrt in den »Schreibkalender« eingetragen hatte, zu einem am Ende 138 Verse umfassenden Gedicht auszubauen. Der Imperativ »Kein Zweifeln hier!« hatte zunächst prophylaktisch jede weitere poetische Bewältigung des Affekts und damit die Weiterarbeit an dem Gedicht für unnötig erklären sollen. Nun aber stellte Goethe die Alternative Paradies oder Hölle an den Beginn einer großen Elegie, wobei er den Vierzeiler zu einer auf sechs Verse verkürzten Stanze ausbaute, die zur Grundform der gesamten ›Elegie‹ wurde:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen?
 Von dieses Tages noch geschlossner Blüte?
 Das Paradies, die Hölle steht dir offen,
 Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüthe! –
 Kein Zweifeln mehr! Sie tritt an's Himmelsthor,
 Zu Ihren Armen hebt Sie dich empor.⁶

4 Die Schreibung »Quaal« in Goethes Reinschrift (Anm. 2) normalisiert der Erstdruck 1827 zu »Qual«.

5 Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 3, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 24–29.

6 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 69, v. 1–6.

Diese Stanze setzt Goethe durch eine einem Trennungsstrich gleichkommende Schweifklammer vom folgenden Gedichttext ab, der am Ende in einen Höllensturz des Affekts mündet, wie er in seinem gesamten Werk ohne Beispiel ist; die Schlussstrophe lautet:

Mir ist das All, ich bin mir selbst verlohren,
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
 Sie prüften mich verliehen mir Pandoren,
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
 Sie drängten mich zum gabeligen Munde,
 Sie trennen mich, und richten mich zu Grunde.⁷

Es ist schwer, ein Gedichtende von vergleichbarer Trostlosigkeit in der Geschichte der deutschen Lyrik zu finden; im lyrischen Werk Goethes jedenfalls gibt es ähnliche auf das Ich bezogene poetische Figuren der Weltverlorenheit, der Verewigung von Qual und der Selbstaufgabe nicht noch einmal. Das Bekenntnis des Götterlieblings, durch seine unerwiderte Liebe zu einer jungen Frau zugrunde gerichtet worden zu sein, wird poetisch bestätigt dadurch, dass Goethe es ins Schweigen und damit in Trostlosigkeit münden lässt.

Nun verbietet sich freilich jede strikt biographische Lesart der ›Elegie‹ schon deshalb, weil Goethe alle Lebensspuren aus ihr getilgt hat; das Ich ist nicht Goethe, das weibliche Gegenüber ist nicht Ulrike, der Altersunterschied wird nicht einmal angesprochen. Es handelt sich bei der ›Elegie‹, wie oft beim späten Goethe, um Poesie der Einsamkeit;⁸ das Ich und das Du des Gedichts sind dieselbe Person. Sie verständigt sich in diesem Text mit sich selbst, während die Geliebte, die nun verloren ist, nie direkt angesprochen wird. Sie trägt, Goethes symbolischer Denkform gemäß, keinerlei individuelle Züge und repräsentiert damit symbolisch die Leben spendende, Leben erhaltende, Leben rettende, aber auch Leben zerstörende, ja vernichtende Kraft der Liebe. Zur bildlichen Repräsentation dieser Kraft setzt Goethe die stärksten Symbole

⁷ Ebd., S. 85, v. 133–138.

⁸ Vgl. hierzu Ernst Osterkamp, *Einsamkeit. Über ein Problem in Leben und Werk des späten Goethe*, Mainz und Stuttgart 2008 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 2008, Nr. 1).

ein, die Theologie und Natur ihm zur Verfügung stellen: das Paradies, den »Frieden Gottes« (v. 73), die Strahlkraft der Sonne (v. 85).⁹ Die Kraft der Liebe erweist sich aber auch in ihrem Entzug: in der Vertreibung aus dem Paradies (Strophe 4), im Verlust des göttlichen Seelenfriedens, in der Finsternis der Gottesferne. Gerade weil die ›Elegie‹ ein großes Gedicht über die schenkende und rettende Kraft der Liebe ist, wiegt ihr Schluss so schwer. Der Verlust der Liebe, so besagt er, richtet den Menschen zugrunde. Wie aber lässt sich dann nach dem Verlust der Liebe weiterleben? Das Gedicht weiß keine Antwort darauf, und deshalb ist das Ende der ›Elegie‹ in einem ganz konkreten Sinn trostlos. Wem die Liebe entzogen wird, vollführt einen Höllensturz aus dem Paradies in einen Abgrund, ohne dass ein Rettungsmittel erkennbar wäre. Konnte Goethe es bei dieser absoluten Trostlosigkeit belassen?

Auch wenn sich der Text der ›Elegie‹ ganz von dem Marienbader Erlebnis löst und sich steigert zur symbolischen Repräsentation der das Dantesche Spannungsfeld von Inferno und Paradies ausmessenden Kraft der Liebe, ist doch auf der anderen Seite nicht zu leugnen, dass das Marienbader Fiasko in Goethes Leben auf so markante Weise weitergewirkt hat, dass von einer Bewältigung durch seine poetische Objektivierung in der ›Elegie‹ nicht die Rede sein kann. Dabei ist gar nicht so sehr an solche biographischen Markierungen zu denken wie etwa den Befund, dass Goethe nach dem Jahre 1823 nie mehr eine größere Reise angetreten und Thüringen nicht mehr verlassen hat, oder an die Fetischisierung jenes Glasbechers, den Amalie von Levetzow Goethe in Marienbad an seinem Geburtstag übergeben hatte und in den die Namen ihrer drei Töchter eingraviert waren; er hat ihn noch 1831 an seinem letzten Geburtstag nach Ilmenau mitgenommen. Viel bedeutsamer ist, dass Goethe der Trostlosigkeit des Endes der ›Elegie‹ in seinen späteren Gedichten poetisch nichts entgegengesetzt hat; es gibt kein Gedicht des spätesten Goethe, mit dem er den Höllensturz in die Liebesferne zurückgenommen hätte. Mehr noch: mit der ›Elegie‹ des Jahres 1823 ist die im engeren Sinne lyrische Poesie im Werk Goethes nahezu an ihr Ende gelangt; er hat nach ihr zwar noch viele zumeist kurze an Personen gerichtete Gelegenheitsgedichte und zahlreiche Spruchdichtungen,

9 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 77 und 79.

in denen er als Nationalerzieher der Deutschen auftritt,¹⁰ geschrieben, aber auch die wenigen großen Gedichte der letzten Jahre wie ›An Werther‹ aus der ›Trilogie der Leidenschaft‹, »Im ernstern Beinhaus war's« oder ›Vermächtnis‹ tragen reflexiv-retrospektiven Charakter. Selbst in den 1827 entstandenen kostbaren Miniaturen der ›Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten‹ transzendiert sich das Naturerlebnis zur Naturreflexion, und wenn dort das Thema der Liebe aufklingt, so bleibt es doch retrospektiv als ein letzter weher Nachhall der Marienbader Erschütterung:

War schöner als der schönste Tag,
 Drum muß man mir verzeihen,
 Daß ich Sie nicht vergessen mag
 Am wenigsten im Freien.
 Im Garten war's, Sie kam heran,
 Mir ihre Gunst zu zeigen;
 Das fühl' ich noch und denke dran,
 Und bleib' ihr ganz zu eigen.¹¹

Und auch in den ›Dornburger Gedichten‹ aus dem September 1828, späten Nachklängen der ›Divan‹-Lyrik, wird das Naturerlebnis in Natursymbolik überführt und müssen deshalb Liebestrennung und Lebensbejahung einander nicht ausschließen; als eine Überwindung der Trostlosigkeit der ›Elegie‹, in der es keine Bewältigung des Liebesverlusts gibt, wird man diese kurzen Gedichte nicht lesen können. Es gibt, so zeigt dieser Befund, in Goethes nach 1823 entstandener Lyrik kein einziges Gedicht, das thematisch an die ›Elegie‹ anschließt und die Katastrophe des Schlusses, den Höllensturz eines Zugrundegegangenen in

10 Vgl. hierzu Gerhard Schulz, Goethe für den Hausgebrauch. Spruchdichtung als Nationalerziehung, in: ders.: Exotik der Gefühle. Goethe und seine Deutschen, München 1998, S. 172–193.

11 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 18/1: Letzte Jahre 1827–1832, München und Wien 1997, S. 18. Das schöne Buch von Heinrich Detering und Yuan Tan: Goethe und die chinesischen Fräulein, Göttingen 2018, S. 125, bemerkt zu diesen Versen richtig: »Zu erblicken aber ist von dieser Gestalt nichts mehr. [...] – nur noch die Zeichen der Abwesenheit, Abglanz und Schatten junger Mädchenblüte.« Diese Verse stehen allerdings der Gefühlskatastrophe der ›Elegie‹ erheblich näher als der delikaten Gefühlswelt Prousts.

den Abgrund des Liebesverlusts, zurücknehmen oder zumindest relativieren würde – auch die ›Aussöhnung‹ überschriebenen Verse nicht, denn dieses Gedicht, mit dem er 1827 die ›Trilogie der Leidenschaft‹ abschloss, hatte Goethe ja schon vor der ›Elegie‹ für das Stammbuch der Pianistin Marie Szymanowska verfasst. Es ist, als habe er mit der ›Elegie‹ das lyrische Gedicht als Medium der Aussprache, der Gestaltung und Bewältigung des Affekts für immer verabschiedet, und auch dies bestätigt die Trostlosigkeit ihres Endes. Sie zu bewältigen, dazu bedurfte es eines größeren Formats.

Denn die Marienbader Erfahrung des Liebesverlusts konnte mit der ›Elegie‹ schon deshalb nicht ihre abschließende poetische Bewältigung gefunden haben, weil ihr Schluss, der Untergang eines Liebenden, der Katastrophe einer Tragödie entspricht, und von der Tragödie hatte Goethe 1797 gegenüber Schiller bekannt, dass schon der Versuch, eine solche zu schreiben, ihn »zerstören« könne.¹² Dass der späteste Goethe hierüber nicht anders dachte, zeigt sein 1831 gegenüber Zelter formuliertes Bekenntnis, er sei zum tragischen Dichter nicht geboren, weil seine Natur konzilient sei; daher könne »der rein tragische Fall mich nicht interessieren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß, und, in dieser, übrigens so äußerst platten Welt kommt mir das Unversöhnliche ganz absurd vor.«¹³ Hölle aber ist Hölle; der Schluss der ›Elegie‹ ist rein tragisch und imaginiert weder Hoffnung noch gar Versöhnung, und die Tragik des Liebesverlusts ist so groß, dass Goethe ihr innerhalb des lyrischen Werks nichts mehr entgegenzusetzen vermochte. Es gehört deshalb zu den großen produktiven Paradoxien des Goetheschen Spätwerks, dass er die Wiederbringung der Liebe und damit die Versöhnung, die in der ›Elegie‹ nicht stattfinden konnte, der Tragödie anvertraute; in ihr ließ er nach der Höllenfahrt der Lieberden Himmelfahrt ästhetisches Ereignis werden und gab damit zugleich eine Antwort auf die Frage, wie sich im Bewusstsein des Verlusts der Leben schenkenden und rettenden Liebe weiterleben lasse. Erst so,

12 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 8/1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe 1794 bis 1805, München und Wien 1990, S. 462.

13 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Band 20/2: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832, München und Wien 1998, S. 1564.

mit Hilfe eines Gattungswechsels, fand die in den ersten Versen der ›Elegie‹ formulierte Alternative von Himmel und Hölle der Liebe zum poetischen Ausgleich. Und erst nachdem Goethe sich dazu entschlossen hatte, der Katastrophe des Schlusses der ›Elegie‹ ein poetisches Gegenstück in Form des Schlusses einer Tragödie entgegenzustellen, in dem er die Himmelfahrt eines Liebesverlorenen durch die Kraft der rettenden Liebe darstellen wollte, konnte er sich auch dazu bereit finden, die ›Elegie‹ zu veröffentlichen. Denn dass Goethe die ›Elegie‹, die er nach ihrer Entstehung jahrelang sekretiert und nur bewährtesten Freunden zugänglich gemacht hatte, im Jahre 1827 im dritten Band der ›Ausgabe letzter Hand‹ als Mittelstück der ›Trilogie der Leidenschaft‹ veröffentlichen konnte, findet seinen Grund in der Wiederaufnahme der Arbeit am zweiten Teil des ›Faust‹. Der Schluss von ›Faust. Der Tragödie zweiter Teil‹ lässt sich, wenn nicht als Rücknahme der Höllenfahrt des Schlusses der ›Elegie‹, so doch als Antwort auf die offene Frage ihres Endes lesen: ob es ein Leben ohne die schenkende und rettende Kraft der Liebe geben könne. ›Faust. Der Tragödie zweiter Teil‹ ist neben vielem anderen *auch* eine Antwort des spätesten Goethe auf seine ›Elegie‹, und so lässt sich denn die ›Elegie‹ *auch* als eine Exposition zum zweiten ›Faust‹ lesen. Es ist jedenfalls bemerkenswert, wie dicht sich die Motivwelt der ›Elegie‹ auf ›Faust II‹ beziehen lässt. Hierzu im folgenden einige Beobachtungen.

Ende Februar 1825 – die Entstehung der ›Elegie‹ lag noch keine anderthalb Jahre zurück – nahm Goethe nach fast 25-jähriger Unterbrechung die Arbeit am zweiten Teil der Tragödie wieder auf. Bemerkenswert in unserem Zusammenhang ist, dass er die Arbeit mit dem Schluss des Dramas begann. Offensichtlich hat den Dichter in dieser Lebensphase am Stoff des ›Faust‹ nichts so sehr beschäftigt wie die Frage, was am Ende von dessen rastlosem Leben mit seinem problematischen Helden geschehen soll, ob also auf den Pakt mit dem Teufel die Höllenfahrt folgt oder ob es eine Rettung für diesen Mann geben kann, der im ersten Teil des Dramas nur eines zustande gebracht hat: ein leidenschaftlich liebendes und begehrendes Mädchen zugrunde zu richten, und der im 4. und 5. Akt des zweiten Teils ohne Liebe lebt und handelt. Bei der Konzeption des Schlussakts konnte Goethe 1825 auf alte Pläne zurückgreifen, denen zufolge der vom »Prolog im Himmel« geöffnete metaphysische Rahmen mit einem Epilog im Himmel geschlossen werden sollte, in dem Gericht über Faust zu halten war.

Aus dem Schema von 1797/98 übernahm Goethe 1825 die Szenenfolge »Mitternacht«, »Grablegung« und »Gericht im Himmel«; das bald nach der Wiederaufnahme der Arbeit entstandene Paralipomenon 195 lässt auf die Skizze der Grablegung mit dem nun eingeführten Engelkampf eine Schlusszene im Himmel folgen, von der nur das Personal und das Thema verzeichnet sind: »Christus Mutter u Evangelisten u alle Heiligen | Gericht über Faust.«¹⁴ Bemerkenswert hieran ist nicht nur, dass Goethe in dieser Arbeitsphase noch am Himmelsgericht über Faust festgehalten hat, ohne einen Hinweis auf das Urteil zu geben, sondern dass er auch auf den »Herrn« des »Prologs« als richtende Instanz zu verzichten und ihn durch Christus und die Gottesmutter zu ersetzen gedachte; damit trat, was für die weitere Entwicklung des Dramenplans entscheidend ist, eine Richterin an die Stelle des Richters. Offensichtlich erhoffte Goethe sich schon 1825 von Christus, dem Erlöser, und von seiner Mutter ein milderes Urteil für den ewig strebenden Sünder; da ihm aber die Kreuzestheologie zuwider war, fand von diesem Richterpaar am Ende nur die Gottesmutter Eingang in den Schluss des Dramas. Mit der Einführung der »Mutter« hatte er, wie in der »Elegie«, eine an der Paradiesespforte wartende weibliche Gestalt gewonnen, die darüber entscheiden sollte, ob Faust ins Paradies eingelassen, ob er in die Hölle verstoßen wird: »Kein Zweifeln mehr! Sie tritt an's Himmels-thor, | Zu Ihren Armen hebt Sie dich empor.«¹⁵ Mit der Einführung der »Mutter« in den Dramenplan war die Ersetzung des Himmelsgerichts durch die Bergschluchtenszene angebahnt.

Die ›Faust‹-Philologie hat mit guten Gründen plausibel gemacht, dass Goethe schon in der ersten Hälfte des März 1825 die Szenen »Mitternacht«, »Grablegung« und »Vorhof des Palastes« mit dem unter

14 Im Hinblick auf die Daten zur Entstehungsgeschichte stütze ich mich vor allem auf den Kommentar zu Albrecht Schönes Ausgabe des ›Faust‹, nach der im folgenden auch der Text des Dramas zitiert wird, und auf Anne Bohnenkamps Edition der Paralipomena zum ›Faust‹; Anne Bohnenkamp, »...das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«. Die Paralipomena zu Goethes ›Faust‹. Frankfurt am Main und Leipzig 1994, hier: S. 752. Des weiteren wurde die Online-Version der historisch-kritischen Edition des ›Faust‹, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis, Version 1.0 RC, Frankfurt am Main, Weimar, Würzburg 2018, faustedition.net, zu Rate gezogen.

15 Wie Anm. 6.

Einsatz merkwürdigster Mittel geführten Kampf Mephistos und der Engel um die Seele Fausts abgeschlossen hat. Wenn man sich danach fragt, warum ihm die Arbeit gerade an diesen verschatteten Szenen so leicht gefallen ist, wird man als Antwort die These wagen dürfen: weil sie der seelischen Disposition des Autors der ›Elegie‹ am ehesten entsprachen. Dafür gibt es einen bedeutenden Beleg in der dramatischen Transformation eines Themas, das die ›Elegie‹ angeschlagen hatte. Deren fünfte Strophe schildert die psychische Verfassung desjenigen, vor dem die Paradiesespforte zugefallen ist und der nun für immer von der Liebe ausgeschlossen und damit »verschlossen in sich selbst« bleibt. Über sein Herz wird dort gesagt: »Und Mismuth, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere | Belastens nun in schwüler Atmosphaere.«¹⁶ Missmut, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere aber sind die Ursprungsgestalten der vier grauen Weiber, die Faust um Mitternacht heimsuchen: Mangel, Schuld, Not, Sorge; dass die Sorge unter ihnen die mächtigste ist, macht der Vers schon dadurch deutlich, dass er ihr vier Silben verleiht: »Sorgenschwere«. Diesem Vollgewicht der Sorge wird die Szene »Mitternacht« dadurch Rechnung tragen, dass sie die drei ersten grauen Weiber erfolglos abziehen lässt, um danach die Sorge ihre Wirkungen bis hin zur Erblindung Fausts bitter entfalten zu lassen. Die Sorge war keineswegs ein neues Thema im Werk Goethes; erinnert sei nur daran, dass das erste Gedicht, das er in Weimar schrieb, den Titel ›Sorge‹ trägt: »Kehre nicht in diesem Kreise | Neu und immer neu zurück!«¹⁷ Nie zuvor aber hat er die seelenlähmende und Leben zerstörende Kraft der Sorge mit solcher Eindringlichkeit und erschütternden Kennerschaft gestaltet, wie ihm dies nun in der Szene »Mitternacht« gelang. Wenn die Sorge dort ihre Wirkungen schildert, beschreibt sie die Seelenverfassung desjenigen, der die ›Elegie‹ geschrieben hat:

Wen ich einmal mir besitze
 Dem ist alle Welt nichts nütze,
 Ewiges Düstre steigt herunter,
 Sonne geht nicht auf noch unter,

16 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 73, v. 29 f.

17 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 2/1: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786, München und Wien 1987, S. 12.

Bei vollkommenen äußern Sinnen
 Wohnen Finsternisse drinnen.
 Und er weiß von allen Schätzen
 Sich nicht in Besitz zu setzen.¹⁸

Den Blick der Geliebten hatte die ›Elegie‹ »der Sonne Walten« verglichen;¹⁹ die Sorge aber ist im ›Faust‹ die seelische Verfassung desjenigen, dem die Sonne nicht mehr scheint und dessen Welt in ewige Düsternis getaucht ist. Die Sorge ist mit anderen Worten der Affekt der Liebesverlassenheit, und dass sie dies ist, zeigt auch die genüssliche Bemerkung der Sorge im ›Faust‹ über den von ihr Erfassten: Sie »bereitet ihn zur Hölle«. ²⁰ Sie hätte auch sagen können: Sie richtet ihn zu Grunde. Danach aber ist klar, dass es die Überwindung der Sorge nur durch eine Wiederkehr der Liebe geben kann, von der die ›Elegie‹ nichts weiß. Damit ist angebahnt, dass es für Faust im weiteren dramatischen Prozess des Schlussakts nur ein Rettungsmittel wird geben können, das es in der ›Elegie‹ nicht mehr gibt: das Gnadengeschenk der Liebe. Erscheinung und Wirkung dieses Gnadengeschenks und damit die Überwindung der Trostlosigkeit des Schlusses der ›Elegie‹ aber hat Goethe im Frühjahr 1825 noch nicht gestalten können, und dies bedarf der Erklärung.

Statt den 5. Akt ebenso zügig wie die bisher entstandenen Szenen mit der damals noch geplanten Gerichtsszene abzuschließen, wandte sich Goethe, der nach Ausweis des Tagebuchs am 13. März »An Faust den Schluß fernerhin redigirt« hatte, am folgenden Tag unvermutet dem 3. Akt zu: »Helena vorgenommen«, so verzeichnet das Tagebuch unter dem 14. März.²¹ Dieser plötzliche Sprung vom 5. in den 3. Akt verband sich mit einem entscheidenden konzeptionellen Wandel; Goethe hatte sich offensichtlich dazu entschlossen, auf die Gerichtsszene, die das Paralipomenon 195 noch als Schluss des Dramas vorgesehen hatte, für immer zu verzichten – und dies wohl deshalb, weil ihn die

18 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt.: Bd. 7. Faust, Teil 1: Texte, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994, S. 442, v. 11453–11460.

19 Goethe, *Elegie von Marienbad* (Anm. 2), S. 79, v. 85.

20 Goethe, *Faust* (Anm. 18), S. 443, v. 11486.

21 Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abt.: *Tagebücher*, Bd. 10. 1825–1826, Weimar 1899, S. 29.

Arbeit am 5. Akt an einen Punkt geführt hatte, an dem ein förmliches Gerichtsverfahren über Faust – »Meph. ab zur Appellation«, heißt es im Paralipomenon 195²² – nicht mehr zu einem ihn befriedigenden Resultat hätte führen können. Das Urteil über Faust sollte nicht mehr in theologischer Perspektive als Gottesgericht gefällt werden, sondern Goethe wollte es nun weiblichen Instanzen anvertrauen: der »Mutter«, aber auch »Helena«, die wie Gretchen die Mutter eines von Faust gezeugten Kindes ist; auch deshalb ist das im Paralipomenon 195 eingeführte Stichwort »Mutter« so bedeutsam. Gewiss ist hiermit in erster Instanz die Gottesmutter gemeint, aber Mutter ist eben auch Gretchen, in der Bergschluchtenszene »Una poenitentum«,²³ und Mutter ist Helena, die als antike Figur vom Mysterium der Schlusszene ausgeschlossen bleiben musste. Mit dieser konzeptionellen Neuorientierung schob sich das Thema der rettenden Liebe vor dasjenige des Gerichts; um es dramatisch gestalten zu können, musste Goethe der symbolischen Repräsentantin der schenkenden, rettenden, erlösenden Liebe, zu welcher er die Geliebte in der »Elegie« überhöht hatte, dramatische Gestalt – »Jungfrau, Mutter, Königin, | Göttin bleibe gnädig«²⁴ – verleihen, um dasjenige, was im Leben mit einem Höllensturz geendet hatte, poetisch-imaginativ in einen Aufstieg ins Paradies wenden zu können. Goethe musste den Schluss seiner Tragödie, der ihm in dieser Form 1825 sicher noch nicht klar vor Augen gestanden hat, also völlig neu planen. Dazu brauchte er mehr als fünf Jahre, in denen er zunächst den 3., dann den 1. und danach den 2. Akt schrieb, in denen Leben und Taten des Faust dargestellt wurden, über dessen Schicksal in der Schlusszene von einer »Mutter« zu entscheiden war.

Die zur Bergschluchtenszene führende konzeptionelle Neuorientierung nun bahnte sich schon bei der Niederschrift der Szene »Grablegung« im März 1825 an. Um motivieren zu können, dass »Faustens Unsterbliches«²⁵ bei der »Grablegung« nicht in die Hände des Mephistopheles gerät und in den Himmel vors damals noch geplante Gericht

22 Bohnenkamp, Paralipomena (Anm. 14), S. 752. Vgl. auch Paralipomenon 194: »Mephist. zur Appellation.«; ebd., S. 757.

23 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 463.

24 Ebd., S. 464, v. 12102.

25 Ebd., S. 454, nach v. 11824.

gelangen kann, musste Goethe den Chor der Engel einführen, der Mephistopheles mit einer Vielzahl optischer, akustischer und nicht zuletzt erotischer Strategien um seine Beute bringt. In den fünf Chören der Engel klingt, verhalten zunächst, ein Thema an, das im gesamten 4. und 5. Akt (mit der entscheidenden Ausnahme der noch ungeplanten Bergschluchtenszene) sonst keine Rolle spielen sollte: dasjenige der Liebe. Während sie dem Teufel den Blick vernebeln, indem sie Rosen regnen lassen, singen die Engel: »Blüten die seligen, | Flammen die fröhlichen, | Liebe verbreiten sie, | Wonne bereiten sie, | Herz wie es mag.«²⁶ Sie wissen natürlich, dass ein Teufel Verse über die Flammen der Liebe nur in einem Sinne zu deuten vermag, sie ihn also mit solchen verbalen Präludien erotisch in den Bann schlagen und damit von Fausts Seele ablenken können. Diese Strategie führt zu dem gewünschten Resultat; während die Engel in den sich anschließenden Chören ihr semantisches Liebesspiel vorantreiben – »Liebe nur Liebende | Führet herein«²⁷ und »Wendet zur Klarheit | Euch liebende Flammen!«²⁸ –, verfällt Mephistopheles einem sexuellen – wie er es nennt – »Liebespuk«,²⁹ indes die Engel Fausts Seele, wie es in der Regieanweisung heißt, »entführen«,³⁰ um sie der Liebe des gnädigen Gottes und der Gottesmutter zuzuführen. Die konzeptionelle Wirkung des erfolgreichen Spiels der Engel mit der Liebessemantik war freilich die, dass das ursprüngliche Konzept, ein Himmelsgericht durchzuführen, sich damit erledigt hatte, denn dessen Ausgang im Zeichen der Liebe stand fortan fest.

Er hätte umso mehr festgestanden, wenn Goethe sich dazu entschlossen hätte, in den Schluss der Szene Verse einzuschalten, die in dem ebenfalls im März 1825 entstandenen Paralipomenon 203 zu finden sind, von Goethe aber nicht in die Reinschrift des ›Faust‹ aufgenommen wurden. Dem Lamento des Mephistopheles darüber, dass ihm die Engel mit ihrer »Beute himmelwärts entflohen« sind,³¹ sollte nach diesem Entwurf nämlich ein sechster Chor der Engel vorausgehen, und

26 Ebd., S. 451, v. 11726–11730.

27 Ebd., S. 452, v. 11751 f.

28 Ebd., S. 453, v. 11801 f.

29 Ebd., S. 453, v. 11814.

30 Ebd., S. 454, nach v. 11824.

31 Ebd., S. 454, v. 11827.

in diesen Versen hätte nun semantisch eindeutig gestanden, was Engel unter Liebe verstehen:

Liebe, die gnädige,
Hegende, thätige;
Gnade die liebende,
Schonung verübende
Schweben uns vor

Fielen der Bande
Irdischer Flor;
Wolkengewande
Tragt ihn empor³²

In diesen Versen hat Goethe schon 1825 das Konzept der als Gnade gewährten rettenden Liebe formuliert, das er Ende 1830 der Bergschluchtenszene zugrunde legen wird. Diese Verse verabschieden explizit die ursprüngliche Konzeption, das Drama mit einem Himmelsgericht über die Seele Fausts abzuschließen; wo die liebende Gnade und die gnädige Liebe so groß sind, dass sie selbst an Faust Schonung üben können, da bedarf es keines Gerichts mehr. Konzeptionell also nehmen diese Verse den noch ungeschriebenen Schluss des ›Faust‹ vorweg, und deshalb hat Goethe sich dazu entschlossen, sie nicht in das Ende der »Grablegung« aufzunehmen. Wenn Albrecht Schöne in seiner Edition des ›Faust‹ diese Verse als sechsten Chorgesang »eigenmächtig« in den Text des Dramas »wieder eingesetzt« hat³³ (immerhin ohne Verzählung),³⁴ weil er es für ein Schreiberversehen hielt, dass sie in der von Goethe doch mehrfach durchgesehenen Reinschrift, die die (indirekte) Druckvorlage bildet, fehlen, so scheint mir dies an der künstlerischen Konzeption des Dramas vorbeizugehen. Die dramatische Ausführung der Bergschluchtenszene im Dezember 1830 hatte diese Verse, die sie skizzieren, vielmehr überflüssig gemacht. Dorothea Hölscher-Lohmeyer hat sich denn

32 Bohnenkamp, *Paralipomena* (Anm. 14), S. 778.

33 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abt.: Bd. 7. Faust, Teil 2: Kommentare*, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994, S. 776.

34 Goethe, *Faust* (Anm. 18), S. 454, nach v. 11831.

auch in ihrer Edition des zweiten ›Faust‹ im Rahmen der »Münchner Ausgabe« Schönes Entscheidung nicht angeschlossen.³⁵

In unserem Zusammenhang ist nur dies entscheidend: mit welcher Konsequenz und Zielstrebigkeit Goethe sofort nach Beginn der Arbeit am ›Faust‹ im März 1825 das Konzept des Gnadengeschenks der rettenden Liebe entwickelt, um hierauf sein gesamtes Drama zufluchten lassen zu können. Nichts scheint ihn bei der Wiederaufnahme seines Lebensprojekts so sehr beschäftigt zu haben wie die Frage, ob es eine Rettung und ein Weiterleben für seinen Helden geben kann, den er in dessen letzten Lebensphasen, im 4. und 5. Akt, ohne alle Liebe leben und handeln lassen wird. In der hegenden und gnädigen Liebe, die durch nichts verdient werden kann, findet er im Frühjahr 1825 die Antwort – und findet damit eine Antwort zugleich auf den Schluss seiner ›Elegie‹, indem er auch dem in der Hölle der Liebesverlorenheit Zugrundegerichteten seine Wiederbringung ins Licht einer Leben spendenden und erhaltenden Liebe in Aussicht stellt. Eine solche Transzendierung der irdischen Liebe hin zu einer Theologie der Liebe liegt ja auch in der Konsequenz der ›Elegie‹ selbst, in deren 13. Strophe es mit paulinischer Referenz (Philipper 4, 7) heißt:

Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden
Mehr als Vernunft beseliget – wir lesen's –
Vergleich ich wohl der Liebe heitern Frieden
In Gegenwart des allgeliebten Wesens[.]³⁶

Die Bergschluchtenszene wird ernst machen mit diesem Vergleich und damit auch die Kraft der göttlichen Liebe loslösen von der Präsenz des »allgeliebten Wesens«, wie hier nun, sie ins Absolute entrückend, die Geliebte genannt wird. Die folgende Strophe der ›Elegie‹ nimmt deshalb auch bereits die Vertikalbewegung der Bergschluchtenszene vorweg; Goethe hätte sie auch dem Pater seraphicus oder dem Doctor marianus in den Mund legen können:

In unsers Busens Reine wogt ein Streben
Sich einem höhern, reinern, unbekanntem,

35 Goethe, Münchner Ausgabe, Bd. 18/1 (Anm. 11), S. 343.

36 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 77, v. 73–76.

Aus Danckbarkeit freywillig hinzugeben
 Enträthselnd sich den ewig ungenannten;
 Wir heissen's: fromm seyn! – Solcher seligen Höhe
 Fühl ich mich theilhaft wenn ich vor Ihr stehe.³⁷

Goethe hat die auf die Geliebte bezogenen Personalpronomina »sie« und »ihr« in der Reinschrift der ›Elegie‹ immer groß geschrieben und damit ihre Entrückung zum Symbol absoluter Liebe auf die Spitze getrieben; diese Verse sprechen von dem »allgeliebten Wesen« wie von der Gottesmutter, die Goethe anderthalb Jahre später in seinen ›Faust‹-Plan aufnimmt. Die poetische Übertragung dieser Liebessemantik von der irdischen Geliebten auf die Mater gloriosa vertraut er sieben Jahre später der Schlusszene des ›Faust‹ an.

Die in der ›Elegie‹ exponierte Übertragung bedingungsloser irdischer Liebe auf die absolute göttliche Liebe macht Goethe zum Gegenstand seines Dramas. Wie die ›Elegie‹ die Geliebte zum höchsten Ideal aller Leben spendenden und erhaltenden Liebe steigert und sie damit ihrer individuellen Züge entkleidet, so lässt er im ›Faust‹ die weibliche Idealschönheit in Gestalt der Helena auftreten und in der Begegnung mit ihr Faust zum großen Liebenden werden. Der Helena-Akt, das Mittelstück des Dramas, erweist Fausts Fähigkeit zu unbegrenzter Liebe, was die Gretchen-Handlung nicht getan hat, und damit zugleich die Möglichkeit seiner Rettung durch grenzenlose Liebe. Deshalb schaltet Goethe an genau der Stelle seiner Arbeit an dem Drama, an dem das Rettungswerk der göttlichen Liebe an Fausts Seele hätte dargestellt werden müssen, zurück auf den 3. Akt und lässt – »Bewundert viel und viel gescholten«³⁸ – Helena auftreten und damit Faust als einen Liebenden. An die Stelle der Weiterarbeit am 5. Akt tritt die Arbeit am Helena-Akt, an die Stelle der Gottesmutter Helena als »allgeliebtes Wesen« und damit die Geschichte einer unbedingten Liebe, die aber tragisch endet: zwar nicht mit einer Höllenfahrt wie in der ›Elegie‹, aber mit dem, wie es einer antiken Figur zukommt, Versinken der Helena im Hades. Was immer sonst das Sprachwunder des Helena-Akts zeigen mag, es ist nicht zuletzt dies: die Gestaltung der Einsicht, dass das Konzept der absoluten Liebe unter irdischen Bedingungen, wiederum wie in der

37 Ebd., S. 79, v. 79–84.

38 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 335, v. 8488.

›Elegie‹, eine Phantasmagorie bleibt, in den Worten der Helena: »Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.«³⁹ ›Helena klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust‹, unter diesem Titel erscheint 1827 im 4. Band der ›Ausgabe letzter Hand‹ der Helena-Akt,⁴⁰ im selben Jahr also, in dem im 3. Band die ›Elegie‹ erscheinen konnte, weil Goethe sich dazu entschlossen hatte, deren Katastrophe eine neue, nun dramatische Lösung entgegenzustellen. Auch in dieser Publikationsstrategie zeigt sich, wie eng die Arbeit an ›Faust‹ auf die ›Elegie‹ bezogen ist.

Bemerkenswert für die Gesamtkonzeption des Dramas ist nun, welche geringe Bedeutung der Liebessemantik im Helena-Akt zukommt. Der Akt gestaltet Liebe – etwa durch das Reimspiel im Inneren Burghof –, aber er thematisiert Liebe nicht; der Seeleneinklang der Liebenden findet gerade darin seinen Ausdruck, dass sie nicht in reflexive Distanz zu ihm treten; Liebe wird bekanntlich dort am häufigsten thematisiert, wo sie zum Problem geworden ist. Man kann dies auch am Helena-Akt erkennen, denn Helena verwendet das Wort Liebe im Dialog mit Faust nur an zwei Stellen; eine davon ist Vers 9941, in dem sie nach dem tödlichen Absturz ihres Sohns Euphorion und vor ihrem Verschwinden vom Ende ihrer Liebe spricht: »Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band.«⁴¹ Die andere steht am Beginn der Euphorion-Szene und damit des Geschehens, das das Band der Liebe zerreißen lässt. Euphorion stellt sich mit einem Vierzeiler als ungebärdigen Jüngling vor, und danach spricht Helena die Verse:

Liebe, menschlich zu beglücken
Nähert sie ein edles Zwei,
Doch zu göttlichem Entzücken
Bildet sie ein köstlich Drei.⁴²

In diesen Versen überschreitet die Liebessemantik die Grenzen zur Theologie der Liebe. Helena spricht von der Liebe der Mutter und erklärt sie zur höchsten, ja »göttlichen« Form der Liebe. Die Steigerung

39 Ebd., S. 384, v. 9940.

40 Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 4, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 229.

41 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 384, v. 9941.

42 Ebd., S. 376, v. 9699–9702.

der ehelichen zur elterlichen Liebe entspricht in diesen Versen der Steigerung der menschlichen zur göttlichen Liebe und damit der Steigerung zum höchsten Glück. Dies »göttliche Entzücken« repräsentiert Goethe mit einem gewagten theologischen Spiel in der Trinität des »köstlich Drei«, und er kann dies tun, weil auch Gott seine höchste Liebe darin bewährt hat, dass er zum Vater eines Sohnes geworden ist, der wiederum eine Mutter besitzt, deren Liebe so groß ist, dass ihr in der Schlusszene die Rettung des Faust anvertraut werden kann. Helena aber, die nach traditionellen Vorstellungen allenfalls als antike Präfiguration der Magna peccatrix in der Bergschluchtenszene getaucht hätte, wird mit diesem in vier kleine Verse gespannten Bekenntnis zur Trinität aus Vater, Mutter und Kind als der symbolischen Repräsentation der Leben schenkenden göttlichen Liebe zur antiken Präfiguration der Mater gloriosa: Die Leser des ›Faust‹ werden nicht weniger als 2087 Verse lang warten müssen, bis diese auf der Bühne erscheint. Dass Helena tatsächlich von Goethe als die antike Präfiguration der Gottesmutter, die wie sie ihren Sohn verliert, konzipiert ist, lässt sich auch daran erkennen, dass, nachdem sie ihren Vers »Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band« gesprochen hat, die Liebe für zwei lange Akte aus Fausts Leben verschwindet, bis sie nach seinem Tod ihre rettende Kraft im Zeichen der Mater gloriosa wieder unter Beweis stellen kann.

Was aber geschieht mit Faust, nachdem das Band der Liebe, das ihn mit der Welt verbunden hatte, zerrissen ist? Faust verliert mit der Liebe auch die Sprache, und was ihm nun widerfährt, geschieht deshalb jenseits der Grenzen der Sprache. Der Körper der Helena verschwindet, »Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen«, und Phorkyas ermahnt ihn, hieran festzuhalten: »Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst, | Doch göttlich ist's.«⁴³ Göttin: allein hier, nach ihrer Entmaterialisierung, wird Helena so genannt, und nur eine einzige andere Frau wird in dem Drama als Göttin angerufen: die Mater gloriosa in der Schlusszene. Wenn man hier nicht den Ironiker Mephistopheles am Werke sieht, der Faust dafür verhöhnt, dass er Helena idolisiert hat (aber der Duktus von Phorkyas' Rede ist hier nicht ironisch), dann ist dies ein letzter Hinweis darauf, dass Helena als die eine Göttin die irdische Präfiguration jener anderen ist, die noch lange auf sich warten lässt. Da-

43 Ebd., S. 384 f., v. 9949 f.

nach lösen sich Helenas Gewänder »in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber«.44 Dies nun wiederum ist die genaue bildliche Umsetzung der Verse im Paralipomenon 203, die Goethe als sechsten Engelchor entworfen, dann aber doch nicht in die Grablegungsszene aufgenommen hat: »Fielen der Bande | Irdischer Flor, | Wolkengewande | Tragt ihn empor.« Was ihn empor trägt, ist aber nach den Worten dieses Paralipomenons eindeutig: »Liebe, die gnädige, | Hegende, thätige; | Gnade die liebende, | Schonung verübende«.45 Wenn dies so ist, dann lässt sich der Satz der Phorkyas »Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst, | Doch göttlich ist's.« freilich nur so verstehen: Mit Helena hat Faust die irdische Repräsentantin der göttlichen Liebe verloren, die Kraft der Liebe aber – »doch göttlich ist's« – wird Faust, was auch immer mit ihm geschieht, weiterhin tragen, bis er zum Schluss vor deren göttlicher Repräsentantin steht. Wiederum gibt sich zu erkennen, wie sich, nun im 3. Akt, die Entwicklung jener Vorstellung einer schenkenden und rettenden göttlichen Liebe vorbereitet, die Goethe in der Bergschluchtenszene ausführen wird – und die auch schon, mit ganz anderem Effekt freilich, in der »Elegie« vorbereitet war. Für die Verkörperung der Liebe in der »Elegie« gilt ja dasselbe, was Phorkyas über diejenige des Helena-Akts sagt: »Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst, | Doch göttlich ist's.« Die Bergschluchten werden es erweisen.

Der 4. Akt, den Goethe erst 1831 nach der endgültigen Fertigstellung des 5. Akts schrieb, beginnt damit, dass die Wolke, die Faust am Ende der Helena-Handlung empor getragen hatte, ihn auf dem »Hochgebirg« absetzt. Er hat alles vergessen, was ihm in der vorangegangenen Handlung widerfahren ist, und kann sich nun mit Meteorologenblick dem Studium der ungewohnten Umgebung widmen. Die Wolkenformationen, die er erblickt, kategorisiert er dabei nicht nach der Wolkenlehre des von Goethe bewunderten Meteorologen Luke Howard, sondern er taxiert sie erotisch; sie erscheinen ihm wie schwebende Erinnerungsreste an verlorene Geliebte, von deren Gestalt er nichts mehr weiß und deren Namen er nicht mehr kennt. Zunächst bietet sich im Osten das Schauspiel einer üppigen Kumulusformation, die sich in

44 Ebd., S. 385, nach v. 9954.

45 Wie Anm. 32.

Fausts Wahrnehmung in eine erotische Phantasmagorie transformiert. Dabei ist zu bedenken, das Faust diese Verse in jambischen Sechshebern spricht, also in der Versform, derer sich Helena, mit antiken Tragödien vertraut, vor ihrer Begegnung mit Faust bediente; die Klugheit dieses Dramatikers will es also, dass die Erinnerung an Helena, die sich aus Fausts Bewusstsein verloren hat, in seinem Körpergedächtnis bewahrt geblieben ist:

Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen,
Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt.⁴⁶

Die Namensreihe Juno, Leda, Helena zeigt, dass er in der Wolke Helena selbst nicht mehr erkennen kann, wohl aber, wie es drei Verse später heißt, »flüchtger Tage großen Sinn«,⁴⁷ also das Symbol einer bedeutenden Vergangenheit, von der er nicht mehr weiß, welchen Anteil er an ihr hat.

Dann wendet sich Fausts Blick auf eine Zirkuswolke, und auch sie wird für ihn zum Symbol einer verlorenen Liebe, diesmal derjenigen zu Gretchen:

Aurorens Liebe, leichten Schwung bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin,
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.⁴⁸

Dies ist die Stelle, an der Faust zum letzten Mal im Drama das Wort Liebe verwendet, denn kaum hat er ausgesprochen, dass das Beste seines Innern, seine Fähigkeit zu lieben, ihn verlassen hat, tritt Mephistopheles und mit ihm das Böse in den Siebenmeilenstiefeln der technisch dynamisierten Moderne auf; alles, was Faust danach im 4. und im 5. Akt tut, wird er als Macht- und Modernisierungsstrategie ohne alle Liebe tun. Die Erinnerung an Helena, die Verkörperung idealer Schönheit,

46 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 391, v. 10048–10051.

47 Ebd., S. 391, v. 10054.

48 Ebd., S. 392, v. 10061–10066.

und an Gretchen, die Verkörperung größter Seelenschönheit, hat sich aufgelöst wie die Kumulus- und Zirkuswolken von Fausts Auftrittsmonolog, und damit ist alle Liebe aus Fausts Leben verschwunden. Dass sich die Zirkuswolke vor Fausts Augen »in den Äther hin« erhebt, weist jetzt allerdings voraus auf die im Vorjahr geschriebene Bergschluchtenzene, in der die Mater gloriosa den einzigen Satz, den sie spricht, an eine Büsserin richtet, »sonst Gretchen genannt«: »Komm! Hebe dich zu höhern Sphären, | Wenn er dich ahnet folgt er nach.«⁴⁹ Was es mit diesen höheren Sphären auf sich hat, lässt sich den bereits 1817 geschriebenen Wolkenstrophen des Gedichts ›Howards Ehrengedächtnis« entnehmen, in deren Zirkusstrophe Meteorologie in Theologie umschlägt: »Doch immer höher steigt der edle Drang! | Erlösung ist ein himmlisch leichter Zwang.«⁵⁰ Mit dem Begriff des Erlösens verfuhr Goethe äußerst zurückhaltend; in der Bergschluchtenzene findet er sich nur in dem Vers 11937: »Wer immer strebend sich bemüht | Den können wir erlösen.«⁵¹ Aber in der atmosphärischen Entgrenzung und Auflösung der Zirkuswolke hat Goethe eben doch ein Bild der Erlösung sehen wollen: »So fließt zuletzt was unten leicht entstand | Dem Vater oben still in Schoß und Hand.« So heißt es in ›Howards Ehrengedächtnis«.⁵²

Dass die verlorene Geliebte dem sehnsüchtigen Blick des Verlassenen als eine in die Unerreichbarkeit des Himmels entrückte Wolke erscheint, hat es vor dem 4. Akt von ›Faust II« nur ein einziges Mal in Goethes Werk gegeben: in der ›Elegie«. Deren 7. Strophe lautet:

Wie leicht und zierlich, klar und zart gewoben,
Schwebt, Seraphgleich, aus ernster Wolcken Chor,
Als glich es Ihr, am blauen Aether droben,
Ein schlanck Gebild aus lichtem Duft empor;
So sahst du Sie in frohem Tanze walten
Die lieblichste der lieblichsten Gestalten.⁵³

49 Ebd., S. 464, v. 12095.

50 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13/1: Die Jahre 1820–1826, München und Wien 1992, S. 159.

51 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 459, v. 11936 f.

52 Wie Anm. 50.

53 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 73, v. 37–42.

Die verlorene Geliebte: eine Zirruswolke »am blauen Aether«: »leicht und zierlich, klar und zart«, ein »schlanck Gebild aus lichtem Duft«, also hellem Dunst. Ulrike von Levetzow hätte sicher genau verstanden, was damit gemeint war, denn Goethe hatte sie in Marienbad ja nicht nur für die Mineralogie, sondern auch für die Meteorologie zu interessieren versucht. So trat er denn in zwei Gedichten, die er ihr im August 1823 schickte, ausdrücklich als »Wetterbeobachter« auf,⁵⁴ einmal in »Wenn sich lebendig Silber neigt«, dann in »Du Schüler Howards«, einem Gedicht, das bei der Leserin die Kenntnis von Howards Wolkenlehre voraussetzte, so dass man annehmen darf, dass sie auch ›Howards Ehrengedächtnis‹ kannte. Die genaue Mitte des um die scheinbar harmlose Frage, ob das Wetter gut, ob es schlecht werde, kreisenden Gedichts »Du Schüler Howards« bildet die Evokation der Zirruswolken: »Und oben drüber flüchtig schweifen | Gefiedert weiße luftige Streifen«. Der Wetterbeobachter aber gewahrt sie bereits im Lichte ihrer Unheil verkündenden Alternative: »Doch unten senkt sich grau und grauer | Aus Wolkenschicht ein Regenschauer.«⁵⁵ Es war diese Sphäre, aus der sich Goethe die Antwort auf die lebensentscheidende Frage erwartete, die hinter der meteorologischen nur mühsam verborgen blieb: diejenige nach Himmel oder Hölle der Liebe, die die Ausgangssituation der ›Elegie‹ bezeichnen wird und die er hier noch in eine heiter-gesellige Fassung zu bringen vermochte:

Und wenn bei stillem Dämmerlicht
Ein allerliebstes Treugesicht
Auf holder Schwelle dir begegnet
Weißt du ob's heitert? ob es regnet?⁵⁶

Wenige Wochen später wusste er es und entrückte dann in der ›Elegie‹ die verlorene Geliebte in die Erlösungssphäre der Zirruswolken, wie er Gretchen für Faust in die Zirrus-Erlösungssphäre entrücken wird, in der die Materie in Geist, in Äther, übergeht. Gewiss, das Wort Erlösung

54 So nannte Goethe sich selbst in einer Erläuterung, die er 1827 dem Erstdruck dieser Gedichte im 4. Band der ›Ausgabe letzter Hand‹ – demselben Band, der auch den Helena-Akt enthält! – beigab; Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 4, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 186.

55 Goethe, Münchner Ausgabe, Bd. 13/1 (Anm. 50), S. 91.

56 Ebd.

fällt in der ›Elegie‹ nicht, aber die Bedeutung der Zirkuswolke stand für die erotische Theologie dieses Meteorologen seit ›Howards Ehrengedächtnis‹ ja längst fest. Weil sie Erlösung repräsentiert, symbolisiert sie auch die Wiederbringung aller Geschöpfe in die Hand Gottes: »So fließt zuletzt was unten leicht entstand | Dem *Vater* oben still in Schoß und Hand.«⁵⁷ Das wird der Abschluss jener Aufwärtsbewegung »zu höhern Sphären« sein,⁵⁸ die der Schluss des ›Faust‹ gestaltet. Nur bedarf es dort der Gegenwart eines Vaters nicht mehr, weil die Präsenz des »Ewig-Weiblichen«,⁵⁹ des Gnadengeschenks der Liebe in all ihren Gestalten, der *Mater gloriosa* und all ihrer Präfigurationen, als Medium der Rettung völlig hinreicht. Eine dieser Präfigurationen ist eben auch die Geliebte in der ›Elegie‹, die als Verkörperung der schenkenden Liebe und damit als Herrin über Leben und Tod so sehr ins Absolute gesteigert erscheint, dass die Grenze zum Göttlichen und damit die Grenzen der Sprache in diesem Gedicht schon erreicht werden. Denn die zur Zirkuswolke entkörperlichte und dergestalt in den Erlösungsbereich aufgestiegene Geliebte erscheint in der ›Elegie‹ nicht allein als Paradiesesengel (»Seraphgleich«), sondern als der Superlativ eines Superlativs: »Die Lieblichste der lieblichsten Gestalten.«⁶⁰ Das ist die ins Absolute gesteigerte Potenz der Liebe. Und weil sie in der ›Elegie‹ bis in solche Höhen aufgestiegen ist, in denen sich die Körper zu Symbolen für Himmlisches entmaterialisieren und ein 19-jähriges Mädchen das Gnadengeschenk der ewigen Liebe repräsentieren kann, brauchte Goethe, als er sich im Dezember 1830 endlich an die Niederschrift der Bergschluchtenszene begab, nur das in der ›Elegie‹ entfaltete Bildfeld höchster Liebe aufzugreifen und deren Wirkungen aus dem Zerstörerischen ins Rettende zu wenden, um nach dem Höllensturz des Affekts in der ›Elegie‹ dessen Himmelfahrt in derjenigen Fausts ins Bild zu setzen. Sie wird im Drama ebenfalls dort ihren Abschluss finden, wo die Grenzen der Sprache erreicht werden: im »Frieden Gottes«, den Goethe in der ›Elegie‹ mit »der Liebe heitern Frieden« verglichen hatte,⁶¹ ohne ihn dort erlangen zu können.

57 Wie Anm. 50.

58 Wie Anm. 49.

59 Goethe, *Faust* (Anm. 18), S. 464, v. 12110.

60 Wie Anm. 53.

61 Goethe, *Elegie von Marienbad* (Anm. 2), S. 77, v. 73 und 75.

Um die Übertragung der bis ins Mystische übersteigerten Liebesdarstellung der ›Elegie‹ auf die Schlusszene des ›Faust‹ vornehmen zu können, musste Goethe in seinem Drama allerdings die Entwertung von Welt und Natur zurücknehmen, die in der ›Elegie‹ die absolute Trostlosigkeit des Verlusts der Liebe mit sich führt. Dort ist der Grad der Verzweiflung des Ich so hoch, dass – zum ersten und einzigen Mal in Goethes Dichtung – die Heilkräfte der Natur versagen und dem Ich das weitere Studium der Natur sinnlos erscheint. Die Frage »Ist denn die Welt nicht übrig?« findet hier keine positive Antwort mehr, und die sich anschließenden Fragen »Felsenwände | Sind sie nicht mehr gekrönt von heiligen Schatten? | Die Erndte reift sie nicht? Ein grün Gelände | Zieht sich's nicht hin am Fluss durch Busch und Matten?« bleiben ohne jede Resonanz.⁶² In den beiden abschließenden Stanzen der ›Elegie‹ findet die Klage zur höchsten Steigerung in der Aufforderung an die »getreuen Weggenossen«, weiterhin die Natur zu erforschen, nun aber in der defätistischen Wendung »Naturgeheimniss werde nachgestammelt«, um dann das Ich selbst jeder Form positiver Welt- und Naturzugewandtheit entsagen zu lassen: »Mir ist das All, ich bin mir selbst verlohren«.⁶³

In der Schlusszene des ›Faust‹ hingegen finden die verzweifelten Fragen der ›Elegie‹ darin ihre positive Antwort, dass die Rettung der Seele des Faust durch die Kraft der Liebe ganz in den Naturraum eingebettet wird. Es ist, als habe Goethe die Szene »Bergschluchten, Wald, Fels« geradezu als positiven Resonanzraum für die Frage »Felsenwände | Sind sie nicht mehr gekrönt von heiligen Schatten?« geplant. Es mag durchaus so sein, dass er, worauf in der Forschung oft hingewiesen wurde, bei der Ausbildung einer Raumvorstellung für die Schlusszene sich von Wilhelm von Humboldts Beschreibung des Einsiedlerlebens auf dem Montserrat bei Barcelona und von Pietro Lauratis Kupferstich nach dem im Campo Santo di Pisa dargestellten Eremitendasein in der Thebais hat anregen lassen; er hat diesen Raum in seiner maximalen Vertikalspannung, die sich von den untersten Klüften bis zum höchsten Äther, wo die Zirruswolken schweben, erstreckt, vor allem aber als ein Bild jenes Alls der Natur entworfen, die Faust wieder in sich aufnimmt. Die rettende Kraft der Liebe kann in der Bergschluchten-

62 Ebd., S. 73, v. 31–34.

63 Ebd., S. 85, v. 127, 132 f.

szene gerade deshalb so groß sein, weil das gesamte um »Faustens Unsterbliches«⁶⁴ zentrierte Geschehen in die Natur eingebettet wird und die Heilkraft der Natur damit der höchsten Liebe assistieren kann; so ist denn Faust in Umkehr der Schlussstanz der »Elegie« dem All keineswegs verloren, sondern er wird dem All im Gegenteil zurück gewonnen. Ein Dichter, der es schon früh gelernt hatte, Gott in der Natur zu sehen, hätte sich die Rettung von Fausts Seele ohne deren Einbettung in den Naturraum nicht vorstellen können. Dass der Dichter des »Faust« in der Gott-Natur und ihrer inneren Gesetzlichkeit die Kraft der ewigen Liebe am Werke sieht, sprechen ja die Worte des in der »Tiefe[n] Region« angesiedelten Pater profundus deutlich aus; in allen Naturphänomenen feiert er die Kraft der »allmächtige[n] Liebe«, und in Wasserfall und Blitz erblickt er »Liebesboten«.⁶⁵

Den Rest des Rettungswerks erledigt nach Fausts Einbettung in die Natur die in einer grandiosen dramatischen Aufwärtsbewegung sich ins Universale – ins All – ausspannende und ins Höchste steigende »allmächtige Liebe«, die am Ende im Chorus mysticus das »Ewig-Weibliche« genannt wird.⁶⁶ Die Leben schaffende, Leben erhaltende, Leben rettende Kraft der Liebe, des »Ewig-Weiblichen«, ist der Gegenbegriff zum »Ewig-Leeren«, das nur ein Teufel lieben kann; der letzte Vers, den Mephistopheles vor der Grablegung spricht, lautet: »Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere.«⁶⁷ Das allerdings ist jene Inversion der Liebe, die das zugrundegerichtete Ich am Ende der »Elegie« seine Höllenfahrt antreten lässt. In der Bergschluchtenszene hingegen füllt sich das Sprachgeschehen so dicht mit der Kraft der ewigen Liebe, dass der größte Sünder von ihr aus den tiefsten Tiefen bis in die höchsten Höhen getragen werden kann, in den Äther, wo die Zirruswolken schweben, die Materie Geist wird, die irdische in die himmlische Liebe übergeht: »Komm! Hebe dich zu höhern Sphären, | Wenn er dich ahnet folgt er nach.«⁶⁸ Was dann noch kommt, entzieht sich dem menschlichen Wis-

64 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 454, nach v. 11824.

65 Ebd., S. 456 f., v. 11872 und 11882

66 Ebd., S. 464, v. 12110. »Liebe« ist, wie Albrecht Schönes Kommentar zu Recht feststellt, das »Haupt- und Grundwort« der Schlusszene des »Faust«; Goethe, Faust. Kommentare (Anm. 33), S. 786.

67 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 447, v. 11603.

68 Ebd., S. 464, v. 12094.

sen und der Sprache des Menschen. ›Howards Ehrengedächtnis‹ hatte den Übergang des irdischen Lebens in die ewige Gott-Natur in den Zirrus-Höhen noch in ein Bild der Natur-Frömmigkeit zu bringen versucht, das aber schon in Übereinstimmung steht mit der Wiederbringungs-Lehre, die theologisch das Rettungswerk der Bergschluchtenzene bestimmt: »So fließt zuletzt was unten leicht entstand | Dem Vater oben still in Schoß und Hand.«⁶⁹ Still, wortlos. Das ist nicht mehr die Stille der Trostlosigkeit des von der Kraft des Liebe verlassenen und damit zugrunde gerichteten Ich am Ende der ›Elegie‹, sondern es ist die Stille des wortlosen Einverständnisses desjenigen, dem das Gnadengeschenk der Liebe zuteil geworden ist. »So warst du denn im Paradies empfangen | Als wärest du werth des ewig schoenen Lebens«:⁷⁰ was zu Beginn der ›Elegie‹ das Erinnerungsbild eines in die Hölle der Liebesferne Gestürzten ist, wendet die Schlusszene des ›Faust‹ im Licht der »allmächtigen Liebe« in ein ewiges Futur. Eine stärkere Antwort auf den Schluss der ›Elegie‹ hätte Goethe nicht finden können.

69 Wie Anm. 50.

70 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 71, v. 7f.