



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

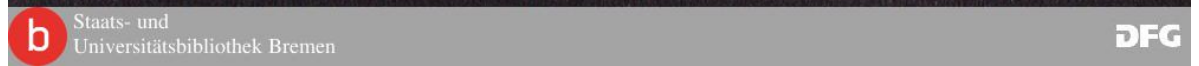
Goethes Faust und dessen Aufführung auf dem Theater.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Goethes Faust und dessen Aufführung auf dem Theater.

Ueber den Faust ist in Deutschland bereits so viel geschrieben, daß man den Gegenstand allmählig für erschöpft halten könnte; allein wie es bei eifrigem, ununterbrochen nach einem Punkt hingERICHTETEM Studium zu geschehen pflegt: man hat sich allmählig ein Bild von dem Gegenstande gemacht, welches den Gegenstand ganz verdeckt, und es ist daher nicht unzweckmäßig, wie bei einem Palimpsest den Versuch zu machen, durch Wegwischung der Mönchschrift zu dem Original durchzubringen. Außerdem tritt der Faust durch die fortbauende Aufführung auf dem Theater noch in die Reihe der auf den gegenwärtigen Kunstgeschmack influirenden Werke, und es ist daher nothwendig, auch den Maßstab des Kunstgesetzes an ihn zu legen. Endlich haben wir mehrmals theils in diesen Blättern, theils in der „deutschen Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts“ Ansichten über dies Gedicht ausgesprochen, die von der allgemeinen Meinung ziemlich weit abweichen und zu deren ausführlicher Begründung wir uns hier veranlaßt fühlen.

Den ersten Entwurf zum Faust machte Goethe 1771 in der Vollblüte seiner Jugend. Damals gehörte sein Dichten und Trachten noch ganz dem deutschen Leben an. Die holzschnittartigen grotesken Vorstellungen des sechzehnten Jahrhunderts, das Costüm, die Sagen, die Redeweise und die Empfindungsformen desselben erfüllten seine Phantasie. Durch Shakespeares Beispiel ermutigt, die widersprechendsten Stimmungen in dem nämlichen Stücke geltend zu machen, schien es ihm nicht zu kühn, was sein eignes Herz und das der mitstrebenden Jugend bewegte, in jene alten Sagen einzuführen, in deren Voraussetzung bei allem Widerspruch der Stimmung dennoch etwas Verwandtes lag. Denn das Zeitalter der Reformation war, grade wie das der poetischen Wiedergeburt Deutschlands, ein Versuch, sich durch die Unmittelbarkeit des Glaubens und des Gefühls dem Wust der unverarbeiteten Kenntnisse und Traditionen zu entziehen, den eine arbeitssame, aber eigentlich unfruchtbare Ver-



gangenheit aufgespeichert hatte. Die Scholastik des Mittelalters und die protestantische Theologie des 17. und 18. Jahrhunderts konnten gleichmäßig als Fesseln betrachtet werden, denen ein freies und naturkräftiges Gemüth sich zu entreißen strebte. Wenn in der alten Volksfage vom Faust ursprünglich nichts weiter enthalten war, als eine Teufelsgeschichte der gewöhnlichen Art, so konnte man doch sehr leicht einen tieferen symbolischen Sinn hineinlegen. Geistvolle, aber voreilige Denker, wie Paracelsus und seine naturphilosophischen Nachfolger in Deutschland und Italien, hatten in der That durch Inspiration im Gegensatz gegen die mechanische Anerziehung der früheren Wissenschaft jene höhere Weisheit sich anzueignen gesucht, in deren Besitz ihre Zeitgenossen eine freventliche Auflehnung gegen das dem Menschen bestimmte Maß, einen Bund mit dem Teufel sahen. Die Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts und ihre Verbündete, die Philosophie, strebten auf demselben Pfade weiter, und so lag es nahe, die Ideen der beiden Zeiten ineinander spielen zu lassen. In diesen seltsamen Bildern, welche Goethe mehr unter einem gemeinsamen Rahmen zusammenstellte, als daß er sie organisch ineinander verarbeitet hätte, finden wir die naiven Vorstellungen aus einer Zeit der unvollkommenen Bildung und die kühnsten Visionen eines bereits überreifen Geistes hart nebeneinander; aber um sie alle schlingt sich der Faden einer einfachen, rührenden Begebenheit, deren Inhalt aus dem innersten Quell des Herzens geschöpft war und die mit ebenso gewaltiger Glut, wie der Werther, jede fühlende Natur ergreifen mußte. Diese fragmentarische Gestalt hatte das Gedicht noch im Jahre 1790, als es Goethe zuerst veröffentlichte, und um es richtig zu würdigen, müssen wir uns ganz in die Auffassung jener Zeit versetzen. Damals hatte man sich in die Weisheit noch nicht so verloren, um der Poesie die Aufgabe zu stellen, reine Gedanken, wie in einem dialektischen Proceß auf der Bühne zu entwickeln. Es fiel niemand ein, den Faust als ein philosophisches Lehrgebäude zu betrachten, in welchem jede einzelne Scene, die Studenten in Auerbachs Keller und die Promenade der Dienstmädchen am Pfingstfest mit eingerechnet, mit höherer symbolischer Nothwendigkeit eine Stelle fände. Ebenso wenig hielt man es für ein eigentliches Drama. Wir müssen die Zeugnisse und Urtheile der Mitlebenden vor Augen nehmen, um uns von den vorgefaßten Meinungen unsrer eignen philosophischen Kritiker freizumachen. Das Gedicht war ein Volksbuch im schönsten Sinne des Wortes geworden, aber man nahm es wie es war, als ein Fragment und nicht als ein geschlossenes Kunstwerk. Nie war die Bewunderung und die Entzückung des Volks gerechtfertigter, als in diesem Falle. Die höchste Vereinigung des gesunden Menschenverstandes und des überquellenden Gefühls in der schönsten classischen Diction, die sich melodisch dem Ohr einprägte, die den Geist mit der Gewalt unwiderstehlicher Evidenz gefangen nahm und die, so Bedeutendes sie in ihrer ersten unmittelbaren Fassung sagte,

doch noch immer etwas Größeres ahnen ließ: das war in diesem Umfange noch nie erreicht worden, solange die deutsche Literatur überhaupt geblüht hatte. Man fühlte das Wehen eines höheren Geistes, der ein souveränes Spiel mit den Gedanken trieb, an denen die übrige Welt krankte und der doch so stark von ihnen ergriffen war, daß er sie in der ganzen Fülle individuellen Lebens darstellen konnte. Auch das Verhältniß zu Gretchen, eine sehr einfache und fast störende Episode, wenn man den Faust zu einem philosophischen Lehrgebieth machen wollte, war, als Gedicht für sich betrachtet, trotz seines schrecklichen Inhalts mit einer Anmuth, Natürlichkeit und Innigkeit dargestellt, daß die schönsten Liebesdichtungen aller Zeiten dahinter zurückbleiben.

Durch seine griechischen Studien, sein Kunsttreiben, die italienische Reise und was sich daran knüpft, wurde Goethe von diesen mittelalterlichen Bildern, die ihrer ganzen Anlage nach Fragment bleiben mußten, entfernt; als auch die classische Begeisterung vorübergegangen war, und er sich nun zu jenen „Pöffen“, zu jenem „Nebelsput der Romantik“, wie er sich in einem Briefe an Schiller ausdrückt, zurückwandte, war seine eigne Stimmung wie die Stimmung der Zeit eine andere geworden. Er selbst hatte sich, vorzugsweise durch seinen Umgang mit Schiller, von der Idee der „Naturwahrheit“ und der Inspiration zur Idee des Kunstwerks abgewandt und bei den Dichtern und Philosophen, welche der öffentlichen Stimmung den Ton angaben, hatte sich die Idee der symbolischen Bedeutung aller Kunst festgesetzt. Die Naturphilosophie hatte das Interesse an den individuellen Erscheinungen zerstört; die philosophische Bildung war in die Breite gegangen und jene reale, unmittelbar ergreifende Wahrheit, die zuerst in der Sprache des Faust alles Volk entzückt hatte, galt nicht mehr für genügend. Diese Stimmung nahm dem Verhältniß des Dichters selbst zu einem Werke, das ihm innerlich fremd geworden war, die Unbefangenheit. Man kann nicht eigentlich behaupten, daß in den neuen Zusätzen, durch welche er dem ersten Theil des Faust einen scheinbaren Abschluß gab, etwas Wesentliches enthalten wäre, was der ursprünglichen Anlage widersprach.*) — — —

*) Vergleichen wir die Ausgaben von 1808 mit der von 1790, so finden wir außer den drei Vorspielen folgende Zusätze: zunächst den Monolog Fausts vom Abgange Wagners an, seinen Selbstmordsversuch und die Unterbrechung desselben durch das Osterfest (Seite 28—35); den ganzen Spaziergang mit allem, was dazu gehört, sowie die Auffindung des Pudels (Seite 35—49); die erste Beschwörung des Mephistopheles mit allem, was dazu gehört, sowie die zweite Unterredung mit dem Vertrage bis zu den Worten „und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist“ (Seite 50—72). In dem Verhältniß mit Gretchen ist die Scene mit Valentin (Seite 54—65) neuer Zusatz. Die erste Ausgabe schließt mit der Dhmacht Gretchens in der Kirche (Seite 168), alles weitere, auch die Walpurgisnacht, ist neuer Zusatz. — Es sind unter diesen Zusätzen manche Genrebilder ganz im alten Stil, aber auch einiges, was die naive Auffassung der ersten Ausgabe mehr ins Reflectirte zieht; namentlich eine Unterredung zwischen Faust und Mephistopheles, über deren Verhältniß in der ersten Ausgabe theoretisch gar nichts ausgemacht war. Am wenigsten erfreulich ist uns unter diesen Scenen der Selbstmordsversuch und dessen Abwendung. Die wunderbare Melodie der Sprache bestricht zwar die meisten Leser grade wie in den lyrischen Stellen von Schiller, aber die ganze Stelle ist

Aber schon, daß er überhaupt einen Abschluß versuchte, gab der Aufnahme des Gedichts eine schiefe Wendung. Man hatte sich an die Idee künstlerischer Nothwendigkeit gewöhnt und man war überreich an philosophischen Kategorien, um diese Einheit da, wo sie nicht vorhanden war, hineinzutragen. Von der Zeit an beginnen die unzähligen Commentare zum Faust, einer immer absurder als der andere, die aber den Dichter selbst davon überzeugten, er habe ein Kunstwerk im höheren Stil geschaffen. Ja er nahm es später sehr übel, wenn man das Gedicht in der alten Weise loben wollte, wie wir aus seinem Urtheil über Frau von Staël in den Riemerschen Briefen und aus der merkwürdigen Unterredung mit Luden, die dieser in seinen Denkwürdigkeiten erzählt, entnehmen können. Diese veränderte Auffassung des Dichters kann uns um so weniger bestimmen, da grade diese falsche Voraussetzung äußerst schädlich auf die weitere Entwicklung unsrer Literatur eingewirkt hat.

Wir schicken noch einmal voraus, daß alles einzelne im Faust, wenn man ihn eben als Fragment betrachtet, bewundernswürdig schön, vollendet und im höchsten Sinne wahr ist. Betrachten wir ihn aber im Zusammenhange, so werden alle Verhältnisse und Perspectives verwirrt, alle Empfindungen und Ereignisse treten in ein anderes Licht und selbst unsrem Gewissen wird auf die härteste Weise Gewalt angethan.

Wenn wir von dem mittelalterlichen Costüm, den Reminiszenzen aus dem Höllenzwang und ähnlichem absehen, so springt es in die Augen, daß Goethe im Faust, wie eigentlich in allen seinen Dramen, seine eigne Seele dargestellt hat; nur mit dem Unterschiede, daß in allen übrigen durch die klar gezeichnete Situation das Gefühl eine bestimmte Form gewinnt, während es sich hier bei den unklarsten Voraussetzungen ganz ins Unbestimmte verliert. Wir haben bereits früher darauf hingedeutet, daß der Grundfehler in Goethes Natur, in der zugleich Verstand und Gefühl ihren höchsten Ausdruck gefunden hatten, die Unfähigkeit war, diese Momente so ineinander zu verschmelzen, daß sie ein harmonisches Ganze bildeten. Fast in allen seinen dramatischen Dichtungen werden daher diese beiden Seiten seines Wesens, die sich beständig bekämpften, voneinander geschieden und eigens verkörpert. Werther und Albert, Clavigo und Carlos, Tasso und Antonio, Egmont und Dranien u. s. w., das alles sind eigentlich nicht concret aufgefaßte Persönlichkeiten, sondern nur Verkörperungen einer bestimmten Seite seiner Natur. Wir täuschen uns über ihre Unfertigkeit, weil sie durch die bestimmte Situation, innerhalb deren sie sich bewegen, wenigstens den Schein eines concreten und erfüllten Lebens annehmen. Aber bei Faust und

schwächlich und eigentlich nichts sagend. Für die Umwandlung in der poetischen Gesamtaufassung ist das bezeichnendste Moment der Prolog im Himmel. — Beiläufig bemerken wir, daß in dem wilden Humor der „Paralipomena“ zum Faust manches sich findet, was uns bedauern läßt, daß diese Scenen nicht weiter ausgeführt sind.

Mephistopheles ist der Gegensatz ins Schrankenlose getrieben und die beiden Charaktere sind daher durchaus unwirklich; sie sind nur Abstractionen einer bestimmten Seite des Charakters. Wir können uns davon am besten überzeugen, wenn wir uns bemühen, bei der wirklichen Aufführung unbefangen zu bleiben. Freilich setzt schon die Möglichkeit dieser Aufführung voraus, daß die Unbefangenheit im Publicum gänzlich untergraben ist; denn ein wirkliches Interesse kann die willkürliche Aufeinanderfolge verwirrter, fast zusammenhangloser Scenen, von denen noch dazu die meisten, z. B. der erste Monolog mit dem, was dazu gehört, die Pudelgeschichte, die Promenade, Gretchen am Spinnrad, Gretchen und der böse Geist, die Bloßbergscene u. s. w. ganz untheatralisch gedacht sind, unmöglich erregen, und so wird die nicht abzuleugnende Befriedigung des Publicums, soweit sie sich auf das Ganze erstreckt, nur durch eine Fertigkeit im Reflectiren und Abstrahiren vermittelt, die jede echte dramatische Kunst untergraben muß, weil der Theaterdichter sich nur in der lebendigen Wechselwirkung mit einem unbefangenen Publicum bilden und entwickeln kann. Wie unpersönlich und undramatisch die einzelnen Figuren gedacht sind, zeigt unter andern der Tod Valentins. Wie diese Scene jetzt auf dem Theater dargestellt wird, ist es ein feiger Mord; denn Faust fällt mit seinem Spießgesellen über einen einzelnen Menschen her. Daß diese Scene, die Faust zu einem Schurken brandmarkt, ungestraft vor unsrem Publicum aufgeführt werden darf, ist kein besonderes Zeichen von der festen Sittlichkeit unsres Volks: in Paris würde so etwas einen Sturm der Entrüstung erregen. Im Gedicht sieht die Sache nicht so schlimm aus. Mephistopheles ist dem Dichter in diesem Augenblick nicht eine reale, sondern eine imaginäre, allegorische Person: der Teufel, der ihm böse Gedanken eingibt und seinen Arm führt. Vor unsren Augen dagegen sehen wir zwei Menschen, die einen dritten umbringen, nicht einen Zweikampf, der zwar vor dem Gesetz und auch vor dem Gewissen strafbar macht, aber nicht entehren kann. Das ist nur ein einzelnes Beispiel für das Bedenkliche einer Vermischung allegorischer und realer Momente in einer Figur. Die gewandtesten Schauspieler haben sich vergebens abgequält, aus dem Mephistopheles ein zusammenhängendes und abgerundetes Gemälde zu machen. Der Geist, der stets verneint, ist nicht eine Persönlichkeit, sondern eine Abstraction: die Abstraction jener Altflugheit, die als nothwendiger Gegensatz gegen die Ueberschwenglichkeit des Gefühls in der Zeit lag, und von der auch der Dichter sich nicht frei fühlte. Der Dichter nimmt zwar von Zeit zu Zeit einen Anlauf, theils durch das mittelalterliche Costüm, theils durch die Wendung jener Altflugheit nach der dämonischen Freude am Verderben, dieser Altflugheit eine bestimmtere Färbung zu geben. Aber so schön ihm das in einzelnen Momenten gelingt, er fällt fortwährend aus der Rolle, und wir werden am Ende zu der Ueberzeugung gebracht, daß Faust gar nicht nöthig gehabt hätte, sich diesem

Teufel zu verschreiben, sich ihn als Ergänzung heraufzubeschwören, da er ihn ja als Ergänzung seines excentrischen Gefühls in seinem eignen Innern trägt. Mephistopheles ist Faust selbst, wie er sich zuweilen erscheinen muß, wenn sein Gefühl an der Höhe der Schranken erlahmt. Faust ist ein Bild jener schrankenlosen Phantasie, jenes verwegenen Idealismus, der „mit mächtiger Faust“ die reale Welt in Trümmer schlug, um „sie prächtiger aus seinem Busen wieder aufzubauen,“ und Mephistopheles das Bild des atklugen Scepticismus, der von jenem Uebermaß nicht zu trennen ist, der närrische Geist des Widerspruchs, der immer fragt: warum wird man geboren, wenn man doch sterben muß? u. s. w. und der eine kindische Freude daran hat, wenn der liebe Gott ihm auf diese sinnlose Frage nicht zu antworten weiß. Der Unterschied zwischen den beiden Verbündeten ist, daß der eine sein Ideal, eben jene Frage des Narren, als sein Recht, und daher sein Schicksal, keine Antwort zu erhalten, als seine tragische Bestimmung betrachtet, während der andere sich durch Humor und Cynismus mit seinen Widersprüchen abzufinden weiß und als lustiger Schalk selbst dem lieben Gott am wenigsten zur Last ist. Auch der Vertrag, den die beiden machen, ist charakteristisch. Faust sucht ein „Ideal“, das ein Zauberspiegel ihm gezeigt, die schöne Helena von Griechenland; die absolute Erscheinung, die alle Widersprüche in sich neutralisirt. Dieses „Ideal“ will er ganz genießen, wie er die Wahrheit ganz sehen will. Das Wesen soll sich von der Erscheinung trennen; jedes einzelne Ding soll sich den nur scheinbaren Einflüssen der Sonne, des Lichts und der Wärme, den Bedingungen des Raumes und der Zeit entziehen, und doch leben. Als er dem Teufel seine Seele verschrieb, hat er die Bedingung gesetzt, er wolle ihm erst dann angehören, wenn er einen Augenblick fände, in dem er genieße, ohne zu entbehren; in dem er die höchste Erregung als Ruhe und Dauer fühle. Der Augenblick wird nicht kommen, denn jedes Sein ist mit dem Nichtsein behaftet; jede That, jeder Genuß und jedes Wissen endlich. So wird er die Lust der Unzufriedenheit, das stolze Bewußtsein eines Verlangens, dem der Augenblick nie gerecht werden kann, in alle Ewigkeit büßen. Weder Gott noch der Teufel werden ihre Wette gewinnen.

Die Wahl eines solchen Gegenstandes ist eine sehr bedenkliche, auch für den Genius, der das Bedenklichste wagen darf. Es ist ihm in dieser Dichtung nicht gelungen, wie in seinen übrigen Werken, seine Seele von einer Last, die er nicht abwerfen konnte, durch dichterische Darstellung zu befreien. Es ist ihm nicht gelungen, sich über die Einseitigkeit seines Helden zu erheben, weil es ihm nicht gelang, ihn vollständig darzustellen. Der Grund davon ist, daß ihm dieses Problem nicht aus dem innersten Quell seines Herzens aufging, sondern daß halbverstandene Reminiscenzen darin ihr Wesen trieben. Die einzelnen Momente, das Verhältniß zu Gretchen, das Verhältniß zu Mephistopheles, das

Verhältniß zu Wagner gehören seiner Seele an; daß er sie aber combinirte, war ein Werk der Reflexion und konnte nicht gelingen.

Wie eine „dämonische“ Natur ohne bösen Willen in das Schicksal unschuldiger Wesen verderblich eingreift, das hatte er an sich selbst erfahren, wenn das Glück auch ihm einen so trüben Ausgang ersparte, wie er ihn in Gretchens, in Clärchens, in Werthers Schicksal gezeichnet hat. Er hatte selbst als naturphilosophischer und religionsüchtiger Faust den theologischen und gelehrten Wagnern gegenübergestanden und die Zwecklosigkeit und Nichtigkeit ihres Treibens verspottet. Sein überströmendes, leidenschaftliches Gefühl wurde häufig durch mephistophelische Altflugheit, deren Wirkung er dann in seinem Innern wieder fand, zurückgewiesen, und die Gespräche zwischen Faust und Mephistopheles sind häufig der Widerklang eines Selbstgesprächs. Nun versuchte er, das dämonische Gefühl, welches in dem Walten dieser Gegensätze lag, durch übersinnliche Einflüsse zu motiviren. Die beiden Vorbilder, die ihn neben seinen eignen Erlebnissen bei der Conception dieses Bildes vorschwebten, Hamlet und Don Juan, stellten Jünglinge dar, deren Blüte durch greisenhafte Reflexion oder durch Uebermaß der Leidenschaft früh geknickt war: er suchte diesen Widerspruch des Lebens dadurch zu vermitteln, daß er seinen Faust ein doppeltes Leben führen läßt, ein langes Leben des Denkens und Grübelns und eine neue verzauberte Jugend. Wenn es aber überhaupt mißlich ist, aus einem Wunder ein dramatisches Motiv zu machen, so kann die Wirkung nur dann erreicht werden, wenn das Wunder mit der vollsten Gläubigkeit und Unmittelbarkeit unsrer Phantasie eingeprägt wird. Will man der Phantasie der Zuhörer den Glauben an ein Wunder aufdrängen, so muß man sie nicht durch ironische Reflexionen stören. Darin hatte es aber Goethe versehen. Dem Leser wird es wol deutlich werden, daß hier nicht von einer bestimmten Person, sondern von der Dichtung im allgemeinen die Rede ist, die sich aus den scholastischen Grübeleien ihrer früheren Zeit in das frische Leben der Natur und der Leidenschaft zurücksehnt; aber für den Zuhörer vor der Bühne sind solche Betrachtungen nicht geeignet. Wir wollen nur auf einen bestimmten Umstand aufmerksam machen. Eine Geschichte wie die zwischen Faust und Gretchen kommt in der Welt häufig vor, wie Mephistopheles ganz richtig bemerkt, obgleich es seltner ist, daß der Verführer sich bereits vor der Lust das Bild seiner Sünde so lebhaft ausmalt. Hier nun soll diese Stimmung durch den Vertrag mit dem Teufel motivirt werden. Faust hat sich verpflichtet, nie Genüge zu finden; er kann daher dieses Genügen auch nicht in Gretchen suchen; aber dieser Umstand hat sich unsrer Phantasie nicht in einer so bestimmten Weise eingeprägt, daß wir ihn uns immer gegenwärtig erhalten können. Faust spricht sich so häufig ganz wie unsereiner aus, er behandelt das Verhältniß zu seinem diabolischen Bedienten so ganz als Cavalier und außerdem

hat uns der Prolog im Himmel so über den Ausgang beruhigt, daß wir diese Seite des Verhältnisses gar nicht ins Auge fassen. Was Faust an Gretchen sündigt, kommt ganz auf seine Rechnung. Seine Beziehung zum Teufel hat gar keinen Einfluß darauf, denn Helfershelfer und Kuppler findet man überall, man darf sie nicht erst in der Hölle suchen. Wäre das Stück ein Fragment geblieben, so hätte man auf alle diese Widersprüche kein Gewicht gelegt. Wenn aber fragmentarisch gedachte Charaktere und Situationen den Schein eines innern Zusammenhanges annehmen, so kann man sich der Nachrechnung nicht entziehen, man läßt sich sonst durch die Anerkennung des einzelnen Falles zu falschen Maximen verleiten. Das findet nicht bloß auf Faust und Mephistopheles, sondern zum Theil auf Gretchen selbst Anwendung. In den mit wunderbarem Zauber dargestellten Seelenbewegungen fehlen doch einige Mittelglieder, die entscheidend sind. Wie hängt es mit dem Tode der Mutter, wie mit dem Verbrechen des Kindermordes zusammen? welches Verbrechen freilich im zweiten Theile der Jungfrau Maria so unbedeutend vorkommt; daß sie meint, das gute Kind habe sich nur einmal vergessen. Eine solche Abschwächung des tragischen Ausgangs ist weder vom sinnlichen, noch vom poetischen Standpunkt gut zu heißen. Wir mögen dem Opfer der Verführung unser tiefstes Mitleid schenken, aber eine bloße Stimme hinter der Scene: „sie ist gerettet“ kann uns nicht versöhnen.

Die fortwährende Vermischung des individuellen und symbolischen Moments, so reizend es auch auf den ersten Anblick wirkt, verwirrt doch den dramatischen Eindruck. Erst wenn wir zu der Unbefangenheit der frühern Jahre zurückgekehrt sein werden, wenn wir die Idee eines Kunstwerks vollständig aus der Betrachtung dieses Gedichts verbannt haben, können wir uns an diesem bezaubernden Spiel wieder erfreuen. Nicht der angebliche Charakter des Helden, sondern Goethe selbst und seine Beziehung zur Zeit ist der feste Stand, um den sich das üppige Rankengewächs dieser glühenden Phantasien hinauffchlingt. Man muß das Costüm gradezu von sich werfen, um zu dem rein symbolischen Inhalt zu gelangen. So ist z. B. der nächstliegende Sinn der Geisterbeschwörung auf bekannte kabbalistische Gestalten gerichtet, aber die geheime Bedeutung schimmert vernehmlich genug durch. Die Magie, von der hier die Rede ist, kann nichts anders sein, als die mit der Philosophie verbündete Dichtung, welche sich den Banden der im Dunkeln ängstlich forttappenden Wissenschaft entriß, um das Wahre durch unmittelbare Erleuchtung zu gewinnen. Sie findet die reichsten, lebensvollsten Bilder in dem Makrokosmos der Natur, in dem Mikrokosmos der Geschichte; aber diese Bilder bleiben ihr äußerlich. Selbst der Geist der Menschheit, wie er in der Geschichte waltet, wendet sich von ihr, die in subjectiven Idealen und Leidenschaften befangen ist, die sich höchstens zur Resignation einer schönen Seele erhebt, fremd und zurück-

weisend ab und zeigt ihr den Geist, dem sie gleicht, weil sie ihn allein begreift. Dieser Geist ist Mephistopheles, der Geist des Humors, der die Widersprüche gelten läßt, weil er mit ihnen spielen kann.

Es sind das wunderbare und sehr charakteristische Selbstgeständnisse der Dichtung, die aus dem dunkeln Gefühl, daß sie beim Widerspruch stehen bleiben müsse, sich durch eine zwischen Lächeln und Thränen getheilte Stimmung befreite. In diesem Wechsel der Stimmungen wurde jede Art der Bildung angeregt, jeder Ton der Empfindung angeschlagen; nach allen Seiten hin eröffneten sich blendende, freilich aber auch sehr ungewisse Perspectives, Ausichten auf einen Himmel und auf eine Hölle, die zu deutlich das Gepräge ihres subjectiven Ursprungs trugen, um Ehrerbietung oder Schrecken einzulösen. Wie schön sind die beiden später hinzugedichteten Vorworte, die Zueignung und das Vorspiel auf dem Theater, in welchem der Dichter den Verlust seiner schöpferischen Jugend beklagt, die ihn unbefangen schaffen ließ, solange er noch selbst im Werden war, solange er sich noch dem unmittelbaren Gefühle hingeben durfte, ohne die altkluge Bedenklichkeit, ob auch seine Empfindung zur Maxime für die Welt erhoben werden dürfe. Bedenklicher ist schon der altkluge Prolog im Himmel, der eine befriedigende Antwort verheißt, wo der Dichter doch noch gar nicht die Frage in eine klare und bestimmte Form gebracht hatte, und der bereits auf die angebliche harmonische Weltanschauung des zweiten Theils hindeutet. Nun kam die Zeit, wo man die zufällige Eigenschaft dieses Gedichts, das sich in Himmel und Hölle verloren hatte, als ein nothwendiges Kennzeichen jeder Dichtung im größern Stil auffaßte, wo man das individuelle Leben verschmähte und durch ein neues Spinnengewebe der Scholastik diese wildbewegte Welt der Widersprüche so mit einem allgemeinen charakterlosen Grau zu überziehen strebte, daß sie den Eindruck der Einheit und Identität machen sollte, wo schattenhafte Umrisse und unbestimmte Perspectives der höchste Ausdruck der Bildung sein sollten, bis man endlich auch über dieses wesenlose Treiben ungeduldig wurde und die harmonische Weltanschauung in einen allgemeinen Welt Schmerz umwandelte. Der Faust blieb für alle diese Bewegungen des Gedankens der Mittelpunkt, und die blinden Verehrer des großen Dichters wetteiferten mit den Hegelianern, jenes eitle Kartenhaus aufzuführen, in welchem Gott und die gesammte Welt ihre Wohnung finden sollten, das aber vom ersten Hauch zusammenstürzte. Und weil alles, was die neueste Zeit an frecher und zudringlicher Rechtfertigung oder Anklage Gottes versucht hat, in den ersten titanischen Bestrebungen dieser Dichtung wurzelt, so dürfte es hier am Ort sein, auf den Unwerth dieser ganzen Bildung hinzuweisen.

Was dem Faust, ungefähr ebenso wie dem Werther, einen so außerordentlichen Einfluß auf die Stimmung der Masse verschaffte, waren zum Theil ebenso seine Fehler als seine Vorzüge. Er drückte eine herrschende Strömung

der Zeit aus, die als Reaction gegen eine vorhergehende Einseitigkeit ihre vollkommene Berechtigung hatte, die aber von dem Dichter bereits selbst durch einen weit höhern Standpunkt überwunden war, als er es unternahm, das Gedicht in der Stimmung und im Geschmack der Zeit, der es seinen Ursprung verdankt, weiter fortzuführen. Die Sturm- und Drangperiode der deutschen Literatur war hervorgerufen durch die Abstractionen des 18. Jahrhunderts, welches in starrer Gesetzmäßigkeit das individuelle Leben, in dürrem Verstandesmechanismus das Gefühl und die Phantasie, in mathematischer Deduction die unmittelbare Anschauung zu unterdrücken strebte. Die Periode der Aufklärung war durchaus dogmatisch, so lebhaft sie gegen den Dogmatismus der christlichen Religion ankämpfte. Sie gab ihre moralischen und physischen Wahrheiten wie geprägte Münzen aus, und duldet keine Individualität, die ihren außersinnlichen angelegten Gesetzen widersprach. Die Apologie der Empfindung, der Leidenschaft, der Träumerei, des Humors und der Fragenhaftigkeit, wie wir sie in allen Dichtern der Sturm- und Drangperiode auftreten sehen, wie sie außerdem in der gleichzeitigen englischen und auch in seinem Theile der französischen Poesie sich Bahn brach, war daher sehr begreiflich. Wir nennen aus der unendlichen Zahl der dahin einschlagenden Schriften nur Heineses *Ardinghello*, Jacobis *Allwill* und den Heinrich v. *Osterdingen von Novalis*; das erste die Vertheidigung der sinnlichen Kunst gegen alle Vorschriften der Moral, das zweite die Rechtfertigung der Individualität im allgemeinen gegen Maximen und Abstractionen, das dritte die Verherrlichung des Traumlebens gegen die Wirklichkeit. In allen dreien grassirt die Idee der stofflosen Unendlichkeit, die sich über den Erdball erheben möchte, um ungebunden im Reich der Phantasie zu flattern. Diese Neigung wurde genährt durch die Wiederaufnahme der alten Mystiker, an denen sich die sogenannte Naturphilosophie aufbaute, durch die Entdeckung der romantischen Poesie, deren märchenhafte Dämmerung das frostige Tageslicht der Aufklärung reizend unterbrach und durch den wiederauflebenden religiösen Sinn, der nicht wie der frühere von einer Offenbarung ausging, sondern nach einer Offenbarung suchte. Die Welt sehnte sich nach einem Wunder, das ihr die verhassten, poesielosen Gesetze der sittlichen und der physischen Natur aus den Augen schaffte. Jeder Philosoph, jeder Dichter fühlte sich als ein Magier, dessen Zauberstab die geistlosen Bestimmungen der Wirklichkeit keinen Widerstand leisten könnten. Die Natur, die sich dem Messer des Anatomen, dem Schmelztiegel des Chemikers und dem Fernrohr des Mathematikers eröffnete, verachtete man, weil sie sich in die Prosa der Mathematik verlor, und weil sie das wirkliche, dem Gemüth und der Phantasie entsprechende Leben verbarg. Man suchte die Geheimnisse der echten und wahren Natur hinter dieser angeblichen Hülle, und glaubte, daß nur die schaffende Genialität, nur die Magie der Kunst das Zauberwort aussprechen

könne, dem die Erscheinungen gehorchen müßten. In dieser Stimmung mußte ein Werk wie der Hamlet einen außerordentlichen Einfluß ausüben. Der Skepticismus, der sich in der Philosophie geltend machen will, hat eine sehr bestimmte Grenze; denn bei ruhigem Nachdenken erkennt man leicht, daß schon die Existenz des wissenschaftlichen Zweifels allgemeingiltige Denkbestimmungen voraussetzt: aber als poetische Stimmung hat er eine unglaubliche Gewalt über das Gemüth. Das Studium des Hamlet hat unsren Dichter einen großen Theil seines Lebens hindurch beschäftigt und es war nicht, wie man aus dem Wilhelm Meister vermuthen könnte, die dramatische Technik, sondern die düstere Welt des allgemeinen Zweifels, was ihn fesselte. Hamlet brach mit der ganzen Gewalt eines verbitterten Gemüths alle Bestimmungen der realen Welt und alle Geseze; es erschienen ihm die Geister aus den Gräbern und nach ihrer Farbe verwandelte sich die ganze übrige Welt in Schatten; über die Bestimmungen der sittlichen Welt dachte er ungefähr, wie sich Mephistopheles dem Schüler gegenüber ausspricht; zuletzt stand ihm im Leben nur eins fest, an das er glaubte: der Tod, und vor diesem fürchtete er sich, weil man vielleicht auch im Tode träumen könne.

Wenn man alle diese Erscheinungen zusammennimmt, so sind die sämtlichen Ingredienzien des Faust bereits gegeben. Allein Goethe war bereits 1790 aus dem Zustande der Empörung herausgetreten; sein Studium der Natur, wenn es auch zu keinem unmittelbaren bleibenden Resultate führte, hatte ihn wenigstens gelehrt, daß man auch die Forschung geistvoller betreiben könne, als die Wagner der bisherigen Gelehrsamkeit, daß man ohne Magie zum Leben und zur Idee, zum Innern der Natur vordringen könne. Sein Studium der bildenden Kunst und des griechischen Lebens hat ihm das Maß als das Höchste der Menschheit verehren gelehrt. Das Gedicht, das im romantischen Sinne angefangen war, drängte sich wie ein Traumbild in die Zeit seiner classischen Bildung.

Das Alterthum kannte das Gefühl des unendlichen Contrastes zwischen dem, was der Geist wollen kann, und dem, was die Wirklichkeit ihm bietet, nicht, weil es fromm war, weil es das Individuum herabdrückte, weil es die Kraft mit dem Maß, der Grenze der Kraft, vermählte, weil ihm die gesammte Natur in ihrer Nothwendigkeit höher stand, als das einzelne Herz in seinen wechselnden Stimmungen, weil es nur Bestimmtes wollte, suchte, fragte, und daher nur einen endlichen Schmerz empfinden konnte, nicht den wüsten Traum des sogenannten Welt Schmerzes, weil es die Götter, d. h. die Weltmacht ehrte, auch wo es sie nicht verstand. Als aber der sittliche Organismus des Alterthums brach, und der Einzelne sich als den Mittelpunkt der Welt betrachtete, da wurde es möglich, daß die Unendlichkeit der sogenannten geistigen Ansprüche im Contrast mit der Bestimmtheit und also Endlichkeit der Welt zu jenem

franken Glauben führte, die Welt mit ihrem Gesetz sei ein Reich der Lüge. Dieselbe Erscheinung kehrte bei dem Bruch der mittelalterlichen Ordnung wieder, sie war der Kern der Romantik oder des Idealismus.

Die Irrfahrten des überspannten Idealismus haben denselben Ausgang, wie die des überspannten Materialismus. Der Ueberfüllung mit Phantasien folgt ein noch größerer Ekel als dem materiellen Rausch, denn sie übersättigt schneller, und je rascher die Illusionen aufeinander folgen, desto mehr höhlt sich die Kraft aus, zu glauben und zu lieben. Wer die Welt verachtet, weil sie seinen Idealen nicht entspricht, wird sehr bald diesen Idealen gegenüber das nämliche Gefühl haben, weil ihnen keine Welt entspricht, und wird zuletzt nur noch vor etwas Hochachtung empfinden: vor der eignen Ironie, die sich über Welt und Ideal gleichmäßig hinwegsetzt. Faust endigt im Mephistopheles, wie ja auch dieser Schalk vor grauen Jahren ein überspannter Idealist war, als er noch Lucifer hieß. Sentimentalität verräth immer einen Mangel an Gestaltungskraft, und Ironie ist häufig nur der Ausfluß ungesunder und daher getäuschter Sentimentalität: die kritische Kälte, welche der schöpferischen Glut eine Form zu geben bestimmt war, macht sich dann nachträglich in einem unfruchtbaren Sprühregen geltend. Die Intensivität der Empfindung ist nur scheinbar, denn sie ist stofflos: ihre vermeintliche Kraft liegt nur in dem Mangel an Widerstand, in dem wissenschaftlichen oder naiven Nichtachten aller Schranke. Ihre Ideale entspringen nicht aus der Kraft der Liebe, sondern aus dem Bewußtsein der Schwäche und aus dem Haß des Vollkommenen; sie glaubt nur darum an Gott, d. h. an die ideale Auflösung aller Widersprüche, um ihn in der Welt nicht zu finden und nach Herzenslust blasphemiren zu können.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Wiederaufnahme eines Problems in einer Zeit, die bereits eine andere sittliche Ueberzeugung mit sich geführt hatte, zu dem Versuch führen mußte, das was ursprünglich nur als ein kühnes, fast freches Räthsel gemeint war, zu einem harmonischen und befriedigenden Abschluß zu bringen. Aber eben weil es nicht möglich ist, ein einziges Gedicht auf verschiedene und widersprechende Grundstimmungen aufzubauen, mußte dieser Versuch scheitern, wenn auch im einzelnen viele interessante und anziehende Erscheinungen daraus hervorgehen konnten.

Nehmen wir die Jahre 1771, 1790, 1808 und 1831, so ergibt sich zwischen den verschiedenen Bearbeitungen des Faust ein ziemlich gleichmäßiger periodischer Abschnitt. Der Faust war eine der ersten Conceptionen, die das kühne, emporstrebende Gemüth des jungen Dichters faßte, er beschäftigte ihn bis an seinen Tod, und von allen Strömungen, die ihn eine Zeit seines Lebens bewegt haben, findet sich wenigstens eine Spur in diesem aufs unendliche angelegten Werk. Jene Zeit der blinden Verehrung für Goethe, in welcher man grade

in den Schöpfungen, die sich von dem natürlichen Wege der Poesie am weitesten entfernten, die tiefste Weisheit verehrte, wird wol bald vorübergegangen sein, man wird es aufgeben, den zweiten Theil des Faust als ein Kunstwerk oder als die poetische Darstellung einer philosophischen Idee construiren zu wollen. Freilich scheint nach dem neuesten Versuche, diesen zweiten Theil auf dem Theater aufzuführen, die Befangenheit des Publicums nur noch größer geworden zu sein. Indes diese Verwirrung ist nur als momentan zu betrachten. Je unbefangener wir aber an das Studium des Werkes gehen, je lehrreicher wird es uns für das Verständniß Goethes und der neueren Dichtung überhaupt zu den weltbewegenden Ideen des Lebens werden.

Denn das ist der wahre Inhalt und die Bedeutung des Werks, ein sublimierter, zusammengezogener Auszug aus dem Gesamtstreben des Dichters, eine wenn auch nur halbbewusste Reflexion über seine eigne Thätigkeit und eine vergeistigte Verallgemeinerung des Individuellen. Betrachten wir von diesem Standpunkte noch einmal den ersten Theil, so finden wir drei Momente darin: den Realismus, die Leidenschaft und die Magie oder die Nachbildung der schlichten naiven Formen des 16. Jahrhunderts, (Götz) den Kampf des egoistischen Herzens gegen die Schranken der Sitte (Werther) und das Herausstreben der unmittelbaren durch Philosophie und Mysticismus genährten Phantasie über die herkömmlichen Formen der Religion. Diese Tendenzen sind im ersten Theile nicht bloß schattenhaft angedeutet, sondern wirklich dargestellt, mit derselben jugendlichen Kraft und Innigkeit dargestellt, wie wir sie in Goethes ersten Werken überhaupt finden. Dagegen ist der Abschluß ein unbefriedigender; die streitenden Ideen finden keinen Austrag; weder die Natur, noch die Leidenschaft, noch die Magie kommen zu ihrem Recht, sie stehen als ein Frevler gegen das Allgemeine da, und wenn der Prolog im Himmel einen befriedigenderen Ausgang verheißt, so ist das bereits die Anticipation eines der ursprünglichen Gedankenreihe fremden Standpunkts.

Im zweiten Theile dagegen soll die Versöhnung wirklich durchgeführt werden, aber nicht in realer Darstellung, sondern in symbolischer Andeutung. Was im zweiten Theile geschieht, hat keinen Sinn in sich selbst, sondern nur als Schattenbild von Gedanken, über die wir uns erst verständigen müssen. Dieser Mangel an Realismus erstreckt sich auf alle einzelnen Scenen, ja auf die Sprache selbst, die fast ganz ihren plastischen Charakter verloren hat. Eine innere dialektische Einheit herzustellen, würde um so vergeblicher sein, da wir über die allmälige Entstehung des zweiten Theiles ziemlich ausführliche Mittheilungen haben, und die mitwirkende Hand der Laune und des Zufalles überall leicht herauserkennen; allein die bedeutenden Momente lassen sich durch einige starke Striche hervorheben und werden wenigstens die Beziehungen des Gedichts zu dem idealen Leben des Dichters versinnlichen.

Die Einleitung des zweiten Theiles schneidet mit einer harten Dissonanz gegen den ersten ab. Am Schlusse des ersten finden wir Faust in den Händen des Teufels, geistig so gebrochen, daß wir kaum noch auf eine Erlösung hoffen können. Dieser Gemüthszustand wird durch einen Opiumtausch aufgehoben. Elfen singen ihm ein Schummerlied und beim Erwachen hat er seine Vergangenheit vergessen. Er begibt sich an den Hof eines Kaisers, dem er allerlei bunte Maskenspiele vormacht, bis eines derselben, die schöne Helena, seiner Phantaste und seiner ganzen Lebensentwicklung eine neue Wendung gibt. — Der Monolog Fausts bei seinem Erwachen deutet uns die Beziehung dieses sonderbaren Uebergangs an. Er wird von der wirklichen Sonne geblendet, wendet die Augen davon ab und sieht ihr Bild verschönert in einem Wassersturz wieder. Er begreift nun, daß wir das wahre Leben nur im farbigen Abglanz haben. — Zu dieser Einsicht war auch die deutsche Poesie gekommen, nachdem der leidenschaftliche Ungestüm ihrer Sturm- und Drangperiode verrauchet war. Auch sie hatte sich, Goethe und Schiller an der Spitze, aus den Leidenschaften des wirklichen Lebens in das stille Asyl der Kunst, in die Welt des Scheines, in das Reich der Schatten geflüchtet. Was sie dort geleistet, (man denke an die verschiedenen Hoffschauspiele Goethes), hatte ebensowenig innern Werth gehabt, wie das Maskenspiel, welches der Knabe Lenker dem Kaiser vorgeführt, bis sie endlich den echten Schlüssel für dies geheimnißvolle Reich der Schatten gefunden, nämlich die Antike. Als Goethe in Italien die classische Welt mit eignen Augen geschaut; da begann ein zweiter großer Aufschwung der Poesie, der in der Helena versinnlicht wird.

Die Helena ist ein wunderbares Werk: sie ist ganz symbolisch; denn sie drückt nicht ein darstellbares Motiv, sondern die Vermählung der antiken und gothischen Poesie aus. Aber dabei ist doch in einzelnen Schilderungen ein so farbenreicher, lebensvoller und von freudiger Bewegung zitternder Realismus, daß wir bezaubert werden. Die ernste und würdige Haltung, das schöne, keusche Maß der Sprache, der muthwillig bewegte Rhythmus der Nymphen, das alles versetzt uns für den Augenblick wirklich in das griechische Theater zurück. Die unheimliche Gestalt der Phorkyas bereitet uns auf einen harten Contrast vor und wir sind kaum überrascht, als der Repräsentant eines ganz andern Jahrtausends in einer neuen Wiedergeburt auf classischem Boden erwacht; als Romantik und Griechenthum sich bunt durcheinander mischen. Aber nun wird, wie es im Traume zu geschehen pflegt, die Bewegung immer schattenhafter, hastiger, die Bedingungen des Raumes und der Zeit schwinden völlig unter unsern Füßen; wir haben das Gefühl, als ob wir zu erwachen streben; wir hören entfernte Stimmen aus der wirklichen Welt, Kriegsgetümmel aus der Ferne, wie die Kanonen der Schlacht bei Jena während des classischen Traumlebens in Weimar; aber die nebelhaften Gestalten quillen unter unsern Händen mit phan-

tastischer Gewalt empor, bis ein plötzlicher Schlag uns daran erinnert, daß wir uns im Reiche der Schatten bewegt haben. Der Homunculus der griechisch-romantischen Poesie, den es zu entstehen gelüstete, oder der Knabe Lenker oder Euphorion oder auch Lord Byron — „denn wir glauben ihn zu kennen“ — stürzt entseelt zu Boden, die Gestalt des göttlichen Weibes entfliegt in die Lüfte, die schalkhaften Nymphen tauchen sich wieder in die unbeseelten Bäche, Bäume, Hügel zurück, die ihre ursprüngliche Wohnstätte waren, und von der ganzen Antike bleibt nichts zurück, als Helenas Kleid: Griechischer Flitterkram, den Mephistopheles sich in der Gestalt der Phorkyas riesengroß emporhebend mit frechem Hohn dem Publicum vorzeigt. Auch diesen glauben wir zu kennen.

Wir glauben uns an die Zeitfolge des Gedichts nicht binden zu dürfen. Die Helena war früher geschrieben, als die classische Walpurgisnacht und als der Besuch in Fausts alter Clause. Sie steht hier an unrechter Stelle. Erst hatte man in wirklicher plastischer Dichtung versucht, das Alterthum neu zu beleben, ehe man es durch mythologische und naturphilosophische Grübeleien auseinanderzerrte, wie es hier in der classischen Walpurgisnacht, wie es in den Studien von Kreuzer, Schelling und den übrigen geschah. Und erst nach diesem Umweg durch den Orient kehrte die Poesie ins deutsche Leben ein, wo sie sich ebenso fremd fühlte, wie Mephistopheles den beiden Pedanten Wagner und dem Baccalaureus gegenüber, die ihre Natur ganz verkehrt hatten, von denen der eine, der bis dahin nur Namen und Zahlen auswendig gelernt, plötzlich darauf ausging, einen Menschen zu formen, während der andere, der gute, bescheidene Schüler, die ganze Welt aus seinem Selbstbewußtsein heraus neu zu schaffen gedachte. Diese neu aufstrebende jungdeutsch philosophische Jugend erschien dem alternden Dichter ebenso seltsam und unbegreiflich, als das politische Leben, zu dem er nothgedrungen zurückkehren mußte: das Reich des guten Kaisers, das in Verwirrung gerathen war, dem die beiden Fremdlinge noch einmal aufhalsen, aber nur um sich von ihm ein stilles Asyl auszubitten, auf dem sie ungestört ihrer eignen Thätigkeit nachgehen konnten.

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 Erdentagen
 Nicht in Aeonen untergehn.

Gewiß ist das der Weisheit höchster Schluß, und Goethe bewährte sich auch darin als den Führer des Jahrhunderts, daß er ihn klar und ent-

schieden aussprach. Aber sein ironisch-tragisches Geschick erreicht ihn auch hier. Das Geräusch, in welchem der blinde Faust die Art der rüstigen Handwerker zu hören glaubte, die Deiche gegen das Meer aufrichten und Mastbäume für die Schiffe schlagen, war nur der Spaten schlotternder Lemuren, die sein Grab gruben. Es war der deutschen Dichtung nicht vorbehalten, prophetisch der neuen Zeit ihre Bahn anzuweisen; sie blickte wol in das gelobte Land der Freiheit hinüber, aber sie konnte es nicht erreichen. Sie starb, als man die Segel aufzog. Gern hätte der Dichter in der Mitte freier Männer dem neuen Leben Bahn gebrochen, aber seine Träume verwirren ihn. Er konnte die Romantiker, die ihre düstern Schwingen über seine goldne Zeit verbreitet, nicht loswerden, sich nicht ins Freie kämpfen.

Könnst' ich Magie von meinem Pfad' entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Ständ' ich Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wärs der Mühe werth, ein Mensch zu sein.
Das war ich sonst, eh' ichs im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Dass niemand weiß, wie er ihn meiden soll.
Wenn auch ein Tag uns klar, vernünftig lacht,
In Traumgespinnst verwickelt uns die Nacht u. s. w.

Und diese finstern Empfindungen färben trotz der angstvollen Thätigkeit, mit der er ans Licht, ins Freie hinauszudringen strebt, die Dichtung seines Alters — nicht sein Leben; denn er war bis in sein höchstes Alter die schöne, den Göttern ähnliche Gestalt, die im eignen harmonischen Dasein die fehlende Wirklichkeit zu ersetzen wusste.

Faust hatte seinen Bildungskreis nicht vollendet, er weder in seinem Denken noch in seinem Gefühl den Schritt gethan hätte, den die Zeit thun mußte, um sich zu erlösen: daß nur in einem Gattungselben die Seligkeit sei, daß nur in einem bestimmten gegliederten Ganzen der Einzelne dem Dasein gerecht wird. Faust war beim Cultus des individuellen Lebens stehen geblieben.

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehn.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht, und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst groß und mächtig;
Nun aber geht es weise, geht bedächtig.
Der Erdkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Thor! wer dorthin die Augen blinzend 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 Erdenweg entlang;
 Wenn Geister spuken, geh er seinen Gang;
 Im Weiterschreiten sind er Qual und Glück,
 Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Nichts kann unbefriedigender sein, als der Abschluß, den Goethe seinem Drama gegeben, durch den er den Versprechungen des Prologes im Himmel gerecht zu werden strebt. Er hat ein ganz äußerliches Bretergerüst aufgeschlagen und es mit halb katholischen, halb spiritualistischen Figuren bemalt, ohne alle Physiognomie, ohne Gestalt und ohne Bewegung. Der Kampf der Engel und Teufel um die Seele des Mephistopheles ist bis zum Abgeschmackten lächerlich; ihre Gesänge, die an die Chöre des Osterfestes im ersten Theile erinnern sollen, sind eitel Klingklang, und die Ueberschwenglichkeit in der Schilderung des Himmels gibt, abgesehen von dem Costüm, nur die rationalistische Idee der Perfectibilität, stellt also neue himmlische Lehr- und Wanderjahre in Aussicht, die keinen befriedigenderen Ausgang versprechen, als die irdischen. Nur ein schöner Faden zieht sich durch diese Nebelbilder, wie durch Goethes Leben, das Ideal des ewig Weiblichen, das selbst in Gretchen und in dem Scheinbild der Helena nur einen getrübteten Ausdruck gefunden, das jetzt in der Himmelskönigin sich völlig zu verkörpern strebt.

Bilder aus Konstantinopel.

Den 5. Juni.

Ein Pfingstag.

Im römisch-gregorianischen Kalender stand für gestern der erste Pfingstfeiertag eingetragen. Es ist noch nicht gar lange her, daß dieser Umstand im hiesigen äußerlichen Leben ziemlich unbemerkt vorübergegangen sein würde; heute indes machen die christlichen Feste, auch wenn sie nur von einer der hier vertretenen Hauptconfessionen kirchlich begangen werden, sich innerhalb eines weitgedehnten Kreises geltend, der über Pera hinausgreift und sich tief hinein nach Stambul erstreckt. Heute auch läuten die Glocken bei dergleichen Gelegenheiten laut und vernehmlich, und lassen ihren Klang weithin über die Straßen ertönen, dieselben Glocken, denen vor funfzehn Jahren, zur Zeit des gefürchteten Sultans Mahmud II., nur ein bescheidenes Bimmeln und Klingeln gestattet war — oder vielmehr nicht dieselben, denn kaum mag es eine von der Glocke berufene Gemeinde geben, die nicht seitdem das Format

Grenzboten. II: 1854.