

## MARGINALIA BIJ *FAUST II*

Willy ROGGMAN

### Vlakken

Door de lectuur van Goethes *Paralipomena* bij *Faust II* kan men vaststellen hoe talrijk de scènes zijn die voor de auteur in een bepaalde werkfase in de focus stonden en die uiteindelijk uit de definitieve versie werden geweerd. Aangezien ook scènes met scharnierkarakter in het verhaal terzijde werden geschoven omdat Goethe inzag dat het geheel uit zijn voegen dreigde te barsten, ontstonden bevreemdende 'gaten', lacunes, of er werden sprongen gemaakt die de toeschouwer/lezer tot actieve fantasie verplichten. Dergelijke schokeffecten met duisterheden op semantisch vlak zijn eigen aan de *Altersstil* van de Weimarer, die stilistisch comprimeetjes boven compromissen verkoos. *Faust II* zou bij wijze van metafoor kunnen worden voorgesteld als een paratactisch zinsmodel waarin impliciet monstrueuze volzinnen met hypotactische vertakkingen als schaduwen rondwaren die de causaliteit binnen de structuur ontgensprekelijk zouden kunnen maken. Maar precies dat gebeurt niet. Scherpe belichting valt in dat modelbeeld de parataxebouw ten deel waarin het oorzakelijke onzichtbaar blijft, mocht het er zijn. Schaduwen zijn immers slechts schaduwen. Ons paratactisch bouwmodel plaatst bedrijven en scènes in nevenschikking, horizontaliteit en autonomie der segmenten worden beklemtoond. In muziektermen getransponeerd (tweede modelprojectie) is *Faust II* zeker geen compositie in één bepaalde toonaard met modulaties, akkoordenprogressie en *Durchführung*, het is een geheel dat modale series of juxtapositionele polytonaliteit vooropstelt en er niet voor terugschrikt dat door de scherpe plaatsing van bepaalde sonore blokken atonale wrijvingen ontstaan en dissonanten ook in het detail de toehoorder schokken of verrassen.

In *Faust II* wordt heelwat breedvoerig en haast obstinaat behandeld wat de toeschouwer/lezer er niet in verwacht, terwijl elementen waarnaar hij uitkijkt summier, in een paar verzen, worden afgedaan. Het bevreemdt de kijker/lezer, vooral omdat vanuit de receptie door het eerste deel van de tragedie druk op het tweede wordt uitgeoefend en de titel *Der Tragödie zweiter Teil* op continuïteit insisteert. Die is er, doch veel geringer dan in het verwachtingspatroon van de lezer (om hem alleen nog te noemen) is voorzien. Bij het begin van het tweede deel, in een 'anmutige Gegend' gesitueerd, ligt Faust 'auf blumigen Rasen gebettet' en zoekt de

heilzame slaap waardoor hij totaal genezen van alle voorafgaande kwalen als een nieuw wezen zijn reeks discutabele handelingen kan voortzetten. Het is een eigenaardige vorm van continuïteit die dergelijke cesuur toch tot de beslissende schakel moet omsmeden. De evolutie van het stuk maakt het duidelijk: de verkwikkende slaap die Faust wordt geschonken, is die van verheldering door het vergeten. Terwijl door de slaap bewustzijn, geheugen en herinnering van de mens normaal aangescherpt verschijnen, kan Faust genieten van een weldoende breinspoeling en wordt hij nieuw *in* het vergeten. Goethe stuurt niet aan op een black out of amnesie, de ingreep is niet van psychologische aard, zij is alleen artistiek verantwoord(baar) en zij stelt het heel duidelijk: vanaf dit ogenblik is *Faust* niet langer een psychologisch bepaalde analyse van een subject in de historische context van het beginnende Centraal-Europese burgerdom, het wordt een *toneelstuk* met een gedesubjectieerd protagonist, iemand die simultaan vele iemanden kan representeren, een vat van (on)mogelijkheden waaruit naargelang van het zich ontwikkelende panorama der problemen kan worden geschept zonder dat enige causale verplichting met het voorgaande zich opdringt. De auteur eist de vrijheid op artistiek met zijn personage te kunnen *spelen*. De motor van het personage blijft zijn ontembare, zijn mateloze dadendrang, nu gericht op wereldfenomenen die door hun symbolische inbedding of etherisering de figuur van universele constanten kunnen aannemen.

Kortom, *Faust II* is het verzamelpunt van Goethes preoccupaties op wetenschappelijk, technologisch, politiek en economisch vlak, men vindt er alle aspecten van zijn ander werk in terug, maar artistiek zuiverder, dat wil zeggen multivalenter, onmiddellijker geënt op de oorspronkelijke intuïties, nog niet verstrakt tot weten en kunde, maar zwevend in gebieden waar de inspiratie direct door het woord wordt gevat. Of waar het woord zich nog net niet oplost in de imponderabilia van het creatieve moment. Aldus is *Faust II* de sterkst geclausuleerde expressie van het op het woord gerichte scheppende vernuft in de laatste dertig jaren van Goethes leven. Wat hij dacht, wat hij liefhad, afstotelijk of aantrekkelijk, intrigant of magistraal oordeelde gedurende zeker drie decennia van zijn leven en zelfs met accolades tot in zijn jeugd, het maakte allemaal kans om in een of andere versluiserde, symbolisch verweven formule opgenomen te worden in deze artistiek geciseleerde globus. Hier was alles mogelijk binnen de vormen en formules van een 'ethisch-ästhetische Mathematiker', formules waarin zowel empirische zwammenkolonies als filigrane intuïties de gestalte(n) van het meerzinnige, soms sibyllijnse incommensurabele woord krijgen. Niettemin rimpelloos transparant aan het oppervlak, want 'auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äusserlich' (*Maximen und Reflexionen*, Frankfurter Ausgabe I, 13, 139). En: 'In der Poesie gibt es keine Widersprüche. Diese sind nur in der wirklichen Welt, nicht in der Welt der Poesie. Was der Dichter

schaft, das muss genommen werden, wie er es geschaffen hat' (*Goethes Gespräche*, Biedermann/Herwig, Stuttgart u Zürich, 1965-1987, 106).

### (Ontnuchterende interpolatie)

Klassieken komen vanaf een bepaald ogenblik in een fase terecht waarin zij als tekst *hybride* zijn, aangedikt, bepoteld, soms nog nauwelijks herkenbaar onder de lagen vernis die er door de factor cultuur-tijd werd op aangebracht. Zij zijn dan het tegenovergestelde geworden van hetgeen de echte, ouderwetse filoloog op het oog heeft: de presentatie van de gaafste tekst. Het betekent dat klassieken hun dynamiek dan niet langer vanuit de eigen tekst ontwikkelen maar als gevolg van de antithetische complementariteit der tekstcommentaren. Het leven van de klassieken is een afgeleide, het is wat de Cultuur ervan gemaakt heeft, de inzet is niet langer de kunstzinnigheid van de originele tekst maar de culturele draagkracht van de ontstane metateksten. Aldus creëert iedere generatie haar eigen Homeros, Vergilius, Dante, Shakespeare en Goethe. Wat de cultuurdrager charmeert, is de zelfspiegeling, veel meer dan de zelfbespiegeling waar hij meestal nauwelijks aan toe is. De zelfspiegeling is immers het enige waardoor de Cultuur haar identiteit (sofistisch) kan bevestigen. Van de opaque, meerduidige tekengehelen van het kunstwerk houdt zij zich zo ver mogelijk verwijderd. Het kunstding, in de paradoxale dynamiek van zijn statiek, kan alleen troebleren door spatten op de cultuurspiegel. De reine Cultuur houdt zich immers per se proper (van de kunst). Die spatten worden meteen weggepoetst, want het is de grootste zorg van de Cultuur niet aangevreten te worden door de zuren die kunst inherent zijn. Cultuur weigert getekend te worden door kunst, terwijl zij te koop loopt met honderdeneen stiften en krijtjes om de kunst met haar gezicht te be-tekenen. - De wetenschappelijke literatuur over *Faust* telt circa 10.000 titels. De *Goethe-Bibliographie* van Hans Pyritz, Heinz Nicolai en Gerhard Burkhardt (Heidelberg 1965, 1968) en de *Faust-Bibliographie III Teile* door Hans Henning (Berlin u Weimar, 1966-1976) illustreren het domme gewicht der Cultuur dat de enthousiaste lezer verzocht wordt te torsen. De integrale *Faust I* en *II* telt 12.111 verzen.

### Angelieke kontjes

Veel sterker dan *Faust I* is *Faust II* een ontwikkeling van *vorm*, van vormen, zelfs specifiek theatrale vormen. Generaties filologen die met de loep op de gedichte tekst gefixeerd zaten, hebben niet willen of kunnen inzien dat *Faust II* bestemd is om op de planken te komen. Voor hen was het een uitgemaakte zaak dat dit een leesdrama

was waarvan de adequate opvoering onrealiseerbaar is, zodat het zelfs onrealistisch zou zijn daarover concreetgericht na te denken. Nochtans, Goethe zelf, als theaterdirecteur en regisseur, dacht daar stellig anders over, hij begreep dat zijn verbeelding hem tot het scheppen van scènes inviteerde die theatertechnisch nauwelijks te realiseren vielen, doch tegelijkertijd ervoer hij regie en dramaturgie evenzeer als creatieve opdrachten die vereisten dat aan dichter en theaterman specifieke autonomie werd verleend op totaal verschillende niveaus van de realisatie. Er dient geen ogenblik aan getwijfeld te worden dat Goethe *Faust II* speelbaar en ensceneerbaar oordeelde, ook met de theatermiddelen van zijn tijd. Mocht hij het stuk als leesdrama geconcipeerd hebben, het zou niet op heftische dynamiek, op verwoed spelen gericht geweest zijn zoals dat nu het geval is. *Faust II* is in zijn ontwikkeling van *form* zelfs in eerste instantie een spel met theatrale vormen. Zij reiken van de antiek-klassiek statische passages van de uit de Hades opgediepte Helena over oratoriumachtige, operagekleurde, met ballet verluchte episodes in de 'klassische Walpurgisnacht' tot de zuiver op spektakel gerichte momenten met de Homunkulus in zijn glazen bol of de verticale etherismen van de slotscène. Er wordt in *Faust II* meer gejoeld, gezongen, bewogen, gedanst en gevlogen dan in menig volbloed romantisch sprookje. En vaak is wat gezegd wordt zeer luchtig, het verkrijgt semantisch slechts zwaarte door het gewicht dat de lezer/toeschouwer zelf wil of kan in de weegschaal gooien. Het is allemaal niet zo zwaar op de hand en *gründlich* als gemeend wordt. Goethe was een virtuoos in het suggereren van betekenislagen, hij beloofde de filologen een stevig bot om hun tanden stuk aan te knagen maar hij verloor tegelijkertijd geen ogenblik uit het oog dat er in een schouwburg een flink percentage kijklustigen present is van wie het cultuurbagage-quotiënt beneden het gemiddelde eigen aan een bepaalde cultuurperiode ligt, niettemin veeleisende aanwezigen die men in eerste instantie moet weten te boeien door het uiterlijk vertoon, het spectaculum, dat een toneelvoorstelling steeds blijft.

Het hoeft geen betoog dat *Faust II* door zijn karakter van totaalspektakel in het medium van de film het meest kansen op realisatie van zijn spel- en ensceneringsmogelijkheden geboden wordt. 'Mummenschanz', Homunkulus-episode, 'klassische Walpurgisnacht', jumps van de hyperkinetische Euphorion en slotscène zijn gedroomde sequenties voor special effects-specialisten. Goethe was dol op rook, mist, wolken die hem toelieten dingen optisch uit te wissen en er meteen andere in op te roepen. Een aantal passages vragen om een combinatie van gewoon filmbeeld en animatiefilmtechnieken; superposities, filtreringen, blow up-effecten, ziftingen, kortom, er is geen gesofisticeerde moderne bewegend beeldtechniek denkbaar waarvoor hier geen gerechtvaardigde toepassing aanwezig zou zijn. Voeg daaraan toe dat hele passages als operapartijen met balletchoreografieën werden

geconcipieerd. Al hetgeen in *Faust II* voor het oog bestemd is, kan filmisch optimaal gerealiseerd worden. Zodra echter de kracht van het zuivere woord in alle nuanceringen van ritmiek en metriek evenwaardig tot uitdrukking dient te worden gebracht, wordt de filmiciteit van het geheel problematischer. Wanneer als basispremissie wordt gesteld dat geen enkel van de 12.111 verzen kan worden geschrapd, ziet men de geïnteresseerde producenten, vindingrijke regisseurs en de gulle sponsors de vergadering in het hooggewelfde gotische studeervertrek van Faust op trendy kousevoeten verlaten.

Ik vind een pleidooi voor een *Faust II* van de oppervlakte gerechtvaardigd, voor een *speeltekst* ontdaan van het zwaarwichtige en het *Hineinbohrende* dat anderhalve eeuw commentatorenwerk heeft teweeggebracht, een *Faust II* die de ironie niet schuwt en de zelfironie van de oude Weimarer durft te beklemtonen. Oude lieden met het renommée van een Goethe scheppen er een obliek, vandaar diaboliek genoeg in hun jonge aanbidders om de tuin te leiden, het is een strategie van de sterkte die de eigen zwakte moet bekampen. Ook ironiegevoeligheid is tijd- en cultuurgebonden. Goethe heeft het aangedurfd moreel krasse suggesties te doen die in adellijke kringen van het einde der 18de eeuw stellig op meer begrip konden rekenen dan bij de gepolariseerde bourgeoisie van de 19de eeuw. Het sterkste staaltje daarvan kan worden gevonden in de scène 'Grablegung' van het vijfde bedrijf. Mephistopheles stelt zich te weer tegen het feit dat het engelenkoor hem het lijk van Faust afhandig wil maken terwijl het voor hem een uitgemaakte zaak is dat hij de weddenschap om de ziel van Faust heeft gewonnen. Het engelenkoor daalt neer en strooit rozenbloesems uit die de huid van de duivel als pek en zwavel aantasten. Op zich nogal bizar want hoe kan de duivel nu onaangenaam geprikkeld worden door pek en zwavel, het zijn elementen uit zijn biotoop die voor hem een streling zouden moeten betekenen. Men zou haast gaan vermoeden dat Mephistopheles geen echte duivel is; of omgekeerd, dat het geen al te orthodoxe engelen zijn die hem spijs de etherische muziek die zij uitkramen terwille willen zijn. Want merkwaardig, Mephisto raakt in de ban van het figuur der engelen die hem seksueel uitermate sterk gaan prikkelen, zodanig zelfs dat hij het gevecht om Faust erbij vergeet. Vanaf vers 11753 tot vers 11800 gaat de seksuele prikkeling crescendo:

'Ich mag sie gerne sehn die allerliebsten Jungen' (11763);

'Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht euch küssen' (11771).

Er is een lange angelieke knaap op wie de duivel het gemunt heeft en die hij smeekt hem 'ein wenig lüstern' (11796) aan te kijken en van wie hij de te vrome, lange kledij hekelt, hij zou hem wat 'anständig-nackter' (anständig = passend in deze situatie, 11797) willen zien lopen. En dan doet Goethe de alarmerende suggestie dat de engelenknapen het spel meespelen en Mephistopheles uitzinnig maken door hem exhibitionistisch homofiel hun draaiende kontjes te tonen:

'Sie wenden sich - Von hinten anzusehen! -  
Die Racker sind doch gar zu appetitlich.' (11800)

Hoe delicaat de explicitering van deze erotische of op engelenniveau obscene lichaamstaal is, wordt ons bewezen door de commentaren bij deze passages door Hans Arens (*Kommentar zu Goethes Faust II*, Heidelberg 1989) en Albrecht Schöne (*Faust Kommentare*, Frankfurt am Main 1994). Schöne accentueert vrijmoedig de niets ontziende ironie van de oude Goethe terwijl Arens bij de uitdagende gestes van de engelenknapen niet begrijpend opmerkt: 'Warum ihm die Rückansicht so besonders "appetitlich" vorkommt, ist nicht zu ersehen.' Erich Trunz, de gevierde commentator van de Hamburger Ausgabe, ging in 1949 stilzwijgend aan deze passage voorbij en in zijn 13de herwerkte editie van 1986 doet hij dat nog even secuur. Ongelooflijk! Er zijn dus anno 1990 toch nog verschillende manieren om Goethe te lezen! Hoe stekelig diende de ironie van Goethe niet te zijn opdat zij door in de ernst gedrenkte cultuurkrakers kon worden gesnapt!

## Ketterij

Wie zich op het ogenblik dat het gevecht om het bezit van Fausts zieltje en stoffelijke resten naar zijn toppunt gaat, veroorlooft met een knipoogje dergelijke grapjes te maken, moet men ervan verdenken dat hij in globo het strenge contrast tussen wit en zwart, goed en kwaad niet bewaard wilde zien en niet aarzelen zou ketterijen te verdedigen waar hem dat omwille van de vorm van het spel het doeltreffendst zou schijnen. Dat is het geval met de slotscène 'Bergschluchten, Wald, Fels', waarin 'wat ooit Faust werd genoemd' - de desindividualisering die in de hele *Faust II* consequent werd toegepast, bereikt hier haar toppunt - in verscheidene stadia verticaal naar steeds hogere sferen stijgt. Het is opvallend dat Faust door god niet geoordeeld of veroordeeld wordt.

'Der früh Geliebte  
Nicht mehr Getrübte  
Er komt zurück' (12073-12075),

stelt de boetelinge die 'sonst Gretchen' werd genoemd met overtuiging vast. Maar ook met een soort overtuiging waarin geen verrassing wordt uitgedrukt. Het lijkt binnen de 'wetgeving' van de sferen waarin dit slotproces wordt afgewikkeld eerder vanzelfsprekend dat men terugkeert of teruggebracht wordt, ook wanneer men Faust geweest is, dat betekent de man die Margarete tot kindermoordenares maakte en haar daardoor voor onthoofding in de handen van de beul dreef, de man die de dood van Margaretes moeder veroorzaakte, de man die haar broer doodstak; die in *Faust II* de idylle van Philemon en Baucis verwoestte en de oudjes in hun hut liet verbranden terwijl hun gast, de vreemde reiziger, werd afgeslacht; de man voor wie slaven in onmenselijke arbeidsomstandigheden dijken bouwen, grond inpolderen en kanalen graven en daarbij als honden creperen, de man die de melige keizer de illusie schonk door de uitgifte van waardeloos papiergeld de staatsfinanciën te kunnen herstellen en die hem in extremis een verloren gewaande veldslag deed winnen omdat hij er zelf profijt bij had. Dat alles natuurlijk met behulp van de trukendoos van Mephistopheles. Maar wat kan Faust Mephisto schelen wanneer hij zijn mateloze dadendrang kan botvieren! - Ik heb het lijstje van Fausts illustere activiteiten overlopen om te illustreren dat het toch niet zo vanzelfsprekend schijnt te zijn dat dergelijk individu (en nadien symbool van een hele individuentypologie) onder het motto

'Wer immer strebend sich bemüht  
Den können wir erlösen' (11936-11937)

haast probleemloos tot de hogere sferen kan worden verheven. Men kan natuurlijk de mening toegedaan zijn dat de Goethe, die zich decennia voordien aan de bekeringsgeile Lavater laconiek als *heiden* had voorgesteld, er niet zo sterk op gebrand was zijn stuk conform de orthodoxe christelijke moraal en theologie te doen eindigen en dat het er hem in eerste en laatste instantie om te doen was het werk in artistiek opzicht gaaf, *heil*, sluitend te maken. Dat is ook zo, en de katholieke inkleding van het slot met de ananchoretten, de heilige maagd (zij het voorgesteld als een antieke godin, en zonder het obligate kerstekind in de armen) en andere tierlantijntjes, werd slechts gebruikt omdat zij de auteur het concrete beelden- en vormenarsenaal ter hand stelde om aan zijn mystieke aspiraties te voldoen. Goethe heeft dat Eckermann heel duidelijk gemaakt. Niettemin wordt de distantiëring van

de christelijke orthodoxie hier zo hardnekkig kenbaar gemaakt dat een bewust ketterse opstelling vanwege de oude Goethe haast niet te negeren valt. Konrad Burdach (*Das religiöse Problem in Goethes Faust*, in: *Euphorion* 3, 1932) had het reeds in de gaten, Arthur Henkel (*Das Ärgernis Faust*, in zijn werk *Goethe-Erfahrungen*, Stuttgart 1982) bevestigde het en Dieter Breuer (*Origines im 18. Jahrhundert in Deutschland*, in *seminar* 21; 1985) toonde aan dat Goethes slotscène van *Faust II* een voorbeeld is van de leer van de apokatastasis pantoon, die teruggaat op de ideeën van de Griekse kerkvader Origines uit de 3de eeuw: god die alles omvat, neemt alles terug wat van hem is uitgegaan, niets kan voor god verloren gaan, heilige noch duivel, god zij alles in al, zoals *Ad Ephesos* 1.10 en *Ad Corinthos I* 15.28 het willen. Origines' visie werd door de kerkelijke orthodoxie van alle confessies als kettters verworpen, maar zij bleef subcutaan aanwezig en kende in de 18de eeuw veel aanhangers. Goethe heeft de schrift *Peri Archoon* van de kerkvader wellicht niet in het origineel gelezen, maar zij werd uitvoerig behandeld in Gottfried Arnold, *Unpartheysiche Kirchen und Ketzer-Historie*, 1688, tweede druk in 1729, waarvan hij de twee delen in 1769 grondig bestudeerde en dat een van zijn lijfboeken werd, zodat hij in 1812 in *Dichtung und Wahrheit*, boek 8, getuigde van de grote invloed die dat belangrijke werk op hem had uitgeoefend. Zonder Arnolds boek, gekoppeld aan de wolkenstudies van de Britse meteoroloog Howard, is het slot van *Faust II* niet denkbaar, zoals de hele tragedie (en de 'Klassische Walpurgisnacht' van het tweede bedrijf in het bijzonder) voortdurend schatplichtig is aan Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig 1724 en 1770. Neen, stellen wij ons uit het hoofd dat het genie het allemaal zelf uitgevonden heeft! Een paar originele ideeën zijn al ruimschoots voldoende, bij voorbeeld dat van de metamorfose der planten. De *metamorfose* zweefde Goethe reeds tijdens zijn reis naar Italië voor de geest en beheerste vanuit de morfologie zijn denken om gekoppeld aan het concept van de entelechie een even indringend stempel op het slot van *Faust II* te drukken. En wellicht authentiek en meer in harmonie met denken en visie van Goethe want onbezoedeld door het scheef trekkende, karikaturale dat hem in het christendom en zijn ontsparingen ergerde.

## De moeders

Het carnavalsfeest in het paleis van de keizer moet het staatsbankroet en de ruggengraatloosheid van de heerser doen vergeten. Over de maskerades die hijzelf in Weimar moest organiseren, schreef Goethe op 19 februari 1781 reeds aan Lavater: 'Man übertäubt mit Maskeraden und glänzenden Erfindungen oft eigne und fremde Not.' Het is nogmaals een beroemd documentatiewerk dat Goethe toeliet zijn feest



op een magistraal gecomponeerde, door symbolen suggestieve wijze uit te bouwen. Hij koppelde zijn persoonlijke ervaringen van het Romeinse carnaval aan gegevens uit Antonio Francesco Grazzini's *Tutti i Trionfi, carri, mascherate o Canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559*, zodat zijn 'Mummenschanz' een eerbetoon aan de Italiaanse renaissance werd. In *Faust II* zijn immers alle combinaties toegelaten en zinvol; dat is het voordeel van een op autonomie der delen gericht paratactisch horizontalisme in de compositie. Mephistopheles ontwikkelt de Leitmotive van dit audiovisueel massaspektakel wanneer hij uit goudpasta een reuzenfallus vormt. Het ligt voor de hand dat de finale van dit feestgebral een catastrofe zal zijn, een brand die paniek veroorzaakt tot groot jolijt van de duivel en glorie van Faust die met een paar magische knepen de situatie normaliseren, dwz de bedrieglijke schijn-catastrofe en de euforie herleiden tot de hopeloosheid van de reële maatschappelijke tragedie: de anarchie en de corruptie in een zwak geregeerd laat-feodaal bestel.

'Verzeihst du Herr das Flammengaukelspiel?' (5987) vraagt Faust de keizer die, zijn autokarikatuur bevestigend, antwoordt:

'Ich wünsche mir dergleichen Scherze viel.-' (5988)

Dat is voor beide machtgoochelaars de gelegenheid om hun economische truc te doen: de invoering van het papiergeld die de staatskas moet redden. De op schijn beluste keizer wil dat de magiërs hem en zijn hovelingen amuseren met het oproepen van de geesten van Helena en Paris. Om dit occulte proces te kunnen bewerkstellingen moet Faust zelf het initiatief nemen aangezien Mephistopheles als christelijke duivel geen vat heeft op de mythische wereld van de oudheid. Om het beeld van de antieke schoonheden op te roepen

- 'Das Musterbild der Männer, so der Frauen,  
In deutlichen Gestalten will er schauen.' (6185-6186) -

dient Faust een initiatietocht naar het rijk der moeders te ondernemen. Het is Mephistopheles die de zijnsmodus der moeders beschrijft (dat is een reden om aan de ernst van de passus te twijfelen), het is Faust die hem zal exploreren. De commentatoren is de precisering van het *zijn* der moeders een object van eindeloze discussie geworden, eigenlijk evenzeer van verlegenheid aangezien alles hier een louter speculatief karakter bewaart. Eckermann, die voor delicate problemen

meestal een vrij ondubbelzinnige oplossing van de oude meester zelf toegeschoven kreeg, blijft dit keer in de kou staan. Goethe ontwijkt de vraag over het wezen der moeders, laat zijn grote bolle ogen rollen en herhaalt slechts het mysterieuze vers:

'Die Mütter! Mütter! - 's klingt so wunderbarlich.' (6217)

Albrecht Schöne wenst de dodelijke ernst van de hele moederpassage ironisch gebroken te zien, hij volgt daarin Stuart Atkins (1953) en Albert Fuchs (1968), maar gaat vooral schuil onder de vleugels van Gottfried Benn die in *Probleme der Lyrik* (1951) de Germaanse hunker naar diepzinnigheid had gehegeld en voor fascinatie pleitte.

'Ich muss sagen, ich halte Begriffe wie Faszination, interessant, erregend für viel zu wenig beachtet in der deutschen Ästhetik und Literaturkritik. Es soll hierzulande immer alles sofort tiefsinnig und dunkel und allhaft sein - bei den Müttern, diesem beliebten deutschen Aufenthaltsort -, demgegenüber glaube ich, das die inneren Wandlungen, die die Kunst, die das Gedicht hervorzubringen imstande ist, die wirkliche Wandlungen und Verwandlungen sind, und deren Wirkung weitergetragen wird von den Generationen, viel eher und viel folgenreicher aus dem Erregenden, dem Faszinativen hervorgehen als aus dem Gefassten und Gestillten' (Gottfried Benn, *Gesammelte Werke I*, Wiesbaden 1959, 508-509).

Op zich ook geen alinea die uitmunt door helderheid in de formulering! Schöne waagt het op bepaalde karikaturale, vooral theatrale trekjes in deze scènes te wijzen waardoor de tocht naar de moeders het karakter van een nogal holle mystificatie, een poëtische zeepbel krijgt, niettemin een stuk sterke poëzie. Wie hier wie bij de neus neemt, wordt door Schönes interpretatie niet duidelijk. De hele Helena-Paris-bezwering is volgens hem een nummer met de *laterna magica* dat het adellijke gezelschap op het podium als zodanig niet bekend is maar waarvan de toeschouwer in de zaal wel weet heeft. Wanneer Faust en Mephistopheles bewust de illusie van de verschijning der antieke figuren oproepen, wanneer het hele gedoe slechts zaak van techniek en apparatuur is, waarom is het gesprek tussen duivel en protagonist dat toch buiten het medeweten van het hof wordt gevoerd dan allesbehalve professioneel illusionistisch? Waarom dwingt Mephistopheles Faust af te dalen of op te stijgen naar het rijk der leegte waar de moeders aanwezig zijn rond de drievoet die Faust met zijn sleutel moet aanraken om de *macht* te verwerven die de oproeping

der antieke paradigmata mogelijk maakt? De hele moeder-configuratie is een suggestie van Mephisto en manifesteert zich als een daad, een handeling van Faust. Waar dient die handeling gesitueerd?

'FAUST

Wohin der Weg?

MEPHISTOPHELES

Kein Weg! Ins Unbetretene,

Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene

Nicht zu Erbittende. Bist du bereit?-' (6222-6224)

Zakt Faust weg in het onderbewuste om de eigen creatieve mogelijkheden te peilen?

'MEPHISTOPHELES

Ein glühnder Dreifuss tut dir endlich kund

Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.

Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,

Die einen sitzen, andere stehn und gehn,

Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,

Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,

Umschwebt von Bildern Aller Kreatur.' (6283-6290)

Moet Faust in het zijnsgebied der platonische logoi, oervormen en paradigmata de eigen mogelijkheden tot het scheppen van schoonheid, poëzie, stimuleren om zich nadien als door machtsillusie onzuiver gebleven adept aan de schijn te verbranden, als het ware verschroeid te worden in zichzelf door het troebele verlangen naar de waarheid van de schoonheid die nergens is? In dit goochelnummertje stelt Mephistopheles Fausts ware creatieve mogelijkheden, zijn kansen op het creëren van een hechte mogelijkhedenwereld binnen het schone op de proef. Hij toetst macht en onmacht van de protagonist en suggereert hem door de ontploffing bij de aanraking van het zelfgefabriceerde bedrogsbeeld dat verdere stadia doorlopen zullen moeten worden om macht en verlangen met elkaar in evenwicht te brengen. De truc met de *laterna magica* is een voorproefje dat het verkeerde verlangen ontmaskert. Faust heeft het inzicht in dit falen nodig, wil hij door 'Gestaltung, Umgestaltung' in de spiraal der metamorfoses tot een vereniging met de Helena-idee door dringen. Het zal zijn onafhankelijkheid van de christelijke wereld aantonen,

wanneer hij creatief weet om te gaan met de mythische krachten van de antiek-Griekse kosmos. Dat wordt de inzet van de derde akt waarin de duivel als incarnatie van het boze machteloos is – het Griekse ethos wijst dergelijke praatjes van de hand – en zich slechts in het spanningsveld van het lelijke tegenover het sublieme, het kalokagathon, enigszins kan bevestigen.

Helena is zo belangrijk in het hele denkproces van *Faust II* omdat in haar verschijning - om het even de aard van die fenomenaliteit - *het zijn* of gewoon *zijn* aanwezig is en Faust door zijn vereniging met haar de spanningsvelden van de christelijke metafysica overstijgt en zich bevestigt op een ontologisch niveau dat hem als creatuur onafhankelijk maakt van alle premissen waarop het Faust-proces stoelt. De overwinning van de ontologie op de woekering van metafysica's die de voorbije millennia hebben teweeggebracht, zal over Hegel en Nietzsche heen een van de dada's van de 20ste eeuw filosofie worden. Wat Goethe poëtisch wist te suggereren, zal zij ons met melig jargon trachten in te lepelen.

Wanneer Faust, gewapend met het fallische symbool van de sleutel die hij door Mephistopheles toegestopt kreeg, doorstoot tot het zijnscentrum van het rijk der moeders en er door aanraking van de drievoet der platonische ideeën de elementaire scheppende impulsen ontwikkelt om voorbij de dualiteit van het christendom creatief gestalte te geven aan de zuiverste en edelste vormen van de antieke kunstwereld, dan is, dan zou zijn machtsontplooiing optimaal moeten zijn. Hij overschrijdt dan het binnen het christendom zinvol zeggbare, hij opereert buiten de grenzen die het Faustdrama vanaf de 'Prolog im Himmel' getrokken werden. In zijn vereniging met het ideaal van de antieke kunstschoonheid - Helena binnen de Helleense cultuurreceptie - is Faust *anders*, niet door mateloosheid of hybris, doch gewoon door het onbespreekbare. Mephistopheles suggereert hem deze mogelijkheid zonder er de consequenties van te kennen en vooral met de schuine blik van de gezonde christelijke duivel, namelijk in de overtuiging dat Faust toch zal mislukken want Mephisto zelf heeft geen vat op dit hem onbekende zijnsgebied. Hij kan niet vermoeden welke vergezichten op Umgestaltung en metamorfose Fausts duikeling in het onbewuste zal scheppen, hij put intussen verder uit de gewone trukendoos van zijn magie en ensceneert de eerste verschijning van Helena met Paris dan ook als oogverblindend, als *fake* kunstproduct. Het is voor Faust het ogenblik van de verwarring wanneer hij de tijdens zijn initiatietocht ontwikkelde intuïties bruusk en verkeerd want pygmalionesk aan een valse werkelijkheid wil toetsen en daardoor bewusteloos wordt geslagen. Dit is een pluspunt voor de duivel die gesterkt wordt in zijn overtuiging dat de christelijke mens bepaalde onverzoenlijkheden tussen

metafysica en ontologie niet aankan, hij opereert zoals het een rechtschappen duivel betaamt met logische categorieën waarin de contradictie primeert. Fausts intuïties dicteren hem dat binnen het idealiter geponeerde bereik van de kunst, in concreto de poëzie in de meest algemene betekenis, dergelijke postulaten niet bestaan. Zijn tocht der verinnerlijking naar de moeders is slechts de eerste fase in een itinerarium naar de vereniging met het Griekse kalokagathon.

### Dwerg in retort

In het eerste bedrijf confronteert Goethe ons met manklopend staatsbeheer. De problematiek is van financieel-economische aard, alhoewel zijdelings het type staatsvorm ook mee betrokken wordt in de discussie. Aangezien de auteur eenheid van tijd en plaats voortdurend negeert, is het ook niet verantwoord de figuur van de optredende absolute monarch concreet historisch te personifiëren, doch er zijn onmiskenbaar tekens die erop wijzen dat Goethe dit type Principe niet genegen is. Voegen wij er onmiddellijk aan toe dat hij de excessen van de Franse Revolutie als het grootste onheil van zijn tijd veroordeelde en nooit sympathisant is geweest van de republiek als staatsvorm. Goethe haatte bruskeringen, ook in de maatschappijstructuur. In de natuurfilosofie opteerde hij voor trage organische ontwikkelingen, revoluties en mutaties vervulden hem met afschuw. In het tweede bedrijf hekelt hij (in het discours van de streberische Baccalaureus) de voortdurende *Paradigmenwissel* in wetenschap en filosofie. Hij zag hoe de kentheoretische speculaties van de idealistische filosofie in het eerste kwart van de 19de eeuw het empirisch-experimenteel onderzoek dreigden te ondermijnen. Toch zou het verkeerdt zijn deze scène als een polemiek met of satire op één specifieke denkrichting te interpreteren.

Nog in het tweede bedrijf dienen zich hypothesen van de chemie in zake de overgang van anorganische naar organische materie aan, drijft de auteur koketterend de spot met alchemistische praktijken die hem in zijn jeugd zelf hadden gefascineerd. Door het ten tonele voeren van de Griekse natuurfilosofen Anaxagoras en Thales in de 'Klassische Walpurgisnacht' worden de vraagstukken over het ontstaan van het leven en de vorming van de aarde vanaf de prewetenschappelijke beginfase onderzocht. Zowel in het tweede als in het vierde bedrijf worden vulkanisten en neptunisten tegenover elkaar geplaatst in geognostische vragen met politiek perspectief.

Zowel in de elementaire structuur van de aarde als in de verschijningsvormen van het menselijk temperament of de polaire politico-sociale bovenbouw symboliseren water en vuur extreme krachten in positieve en negatieve zin. In de controverse op het gebied van de geologie was Goethe van nature geneigd de neptunistische leer van Abraham Gottlob Werner in Lorenz Oken te volgen die het aardoppervlak in een trage evolutie zagen opstijgen uit een zich terugtrekkende oeroceaan, doch vulkanistische thesen van Leopold von Buch en vooral van Alexander von Humboldt die de aardkorst door uitbarstingen van een centrale gloeimassa brutale tectonische bewegingen verleenden, inspireerden hem op het einde van zijn leven tot een meer gereserveerd standpunt. In het vierde bedrijf waagt Goethe zich aan een model-exposé op het gebied van de krijgskunde, strategie en tactiek; in het laatste bedrijf toont hij zijn belangstelling voor vraagstukken van waterbeheer, inpoldering, dijkenbouw en kanalenaanleg en hij laat doorschemeren dat een ontwikkeling in de richting van een door machines en technologie beheerste industriële maatschappij-structuur niet te vermijden valt. Ik vestig hier de aandacht op de diversiteit van wetenschappelijke topics in *Faust II* omdat het toch allesbehalve voor de hand ligt dat een dichter-dramaturg dergelijke materie omsmelt en laat opgaan in het amalgaam van een poëtisch zeer verfijnd drama. De perennialiteit van het fenomeen Goethe wordt precies in hoge mate bepaald door de scherpte en luciditeit waarmee hij zijn intuïtief bepaalde idiosyncrasieën allesbehalve amateuristisch wist te onderbouwen. De wetenschappelijke coryfeeën van zijn tijd waren niet zo maar gevleid omdat zij Zijne Excellentie in gesprek of brief wat konden leren, zij waren ook tuk op zijn reacties omdat die door de originele invalshoek onverwachte perspectieven openen.

Een geniale zet in *Faust II* is de Homunkulus-episode. Men kan gerust zeggen dat zij akt 2 volledig beheerst, ook al wordt zij gespeeld door de republikeinse 'Klassische Walpurgisnacht', een edeler, verhevener revue van monsters en tussenbroedsels dan de monarchistische satanistische pretmakerij op het heksenbal in het eerste deel van de tragedie. Het christelijke monsters- en heksenfestijn is aanstootgevend want het stoelt op de premisse van het zondebesef, van de irritante grensoverschrijding; als genre zit het gekneld tussen de intrige en de klucht. In de antieke wereld treden mythische figuren niet op als antigegevens, zij groeien vanuit een elementaire natuurvisie in een welbepaalde functie waardoor zij, gefixeerd in het kosmisch-universele assenstelsel, fenomenaal nooit negativistisch zijn want zinvol in het totum van de mythos. Goethe werd het niet moe steeds nieuwe figuren de revue te laten passeren en ze in te schakelen in het extreem vitalistische feest dat zich ontplooit tot een orgiastische operafinale. Met het standaardwerk van Hederich op de knie tekende hij steeds nieuwe variaties op de gecanoniseerde thema's uit. De

'Klassische Walpurgisnacht' is een synthese van cultuur, belesenheid en fantasie. Wij weten niet of zijn tijdgenoten dat spektakel konden volgen aangezien *Faust II* tijdens Goethes leven niet werd opgevoerd; een deel van de intelligentsia allicht wel, maar precies het andere deel werd door Goethe in de gaten gehouden, want de schrijvende poeta doctus werd op de vingers gekeken door de man van de praktijk, de theaterman die vooropstelde dat men van het spektakel zou *genieten*, ook zonder het te begrijpen. Toch staat het massaspektakel in het teken van de 'ontplooiing' van de Homunkulus, zoals Homunkulus optreedt als Fausts Vergilius in zijn queeste naar de beheersing van de Helena-figuur. Er kan niet aan voorbijgezien worden dat Helena gedurende drie bedrijven crescendo *Faust II* domineert en dat de andere Faust van de laatste twee bedrijven - want Faust wordt steeds anders zonder erg gestempeld te worden door het verleden - buiten de fantasmagorie van het Helena-Erlebnis getreden, zijn amorele dadendrang in een realistischere context botviert. Zonder nog de *Steigerung* binnen de metamorfose te kennen die de Helena-orbit kenmerkt. Daarvan zijn de 'Klassische Walpurgisnacht' en de Homunkulus-hymne aan de ontombare levensvreugde de intro's.

Homunkulus spant een boog tussen de hersenspinsels van de jonge Goethe die gefascineerd werd door de alchemistische theorieën van Paracelsus en de verzuchtingen van de oude dichter die de chemici van zijn tijd met spanning volgde in hun bevreemdende avonturen bij het scheiden en verbinden der elementen. In deel II der verzamelde werken van Theophrast von Hohenheim, genoemd Paracelsus (München en Berlijn 1922-1933), wordt ons als een van 's mensen grote geheimen voorgesteld dat het door de kunst der alchemie 'möglich sei, das ein mensch ausserthalben weiblichs leibs und einer natürlichen muter möge geboren werden'. Op 22 februari 1828 schreef Friedrich Wöhler zijn oud-professor Johann Jacob Berzelius in Stockholm dat hij erin geslaagd was ureum (pissstof) synthetisch gekristalliseerd te vervaardigen. Het betekent dat een organische stof buiten de nierfunctie om uit anorganische bestanddelen kon worden gemaakt. Berzelius antwoordde zijn oudstudent met veel ironie dat hij mogelijk op weg was 'im Laboratorium der Gewerbeschule ein noch so kleines Kind zu machen' (Berzelius/Wöhler, *Briefwechsel* Band 1, Leipzig 1901).

Goethe ontmoette Berzelius in augustus 1828 en was bijgevolg uitstekend geïnformeerd over reële mogelijkheden en fantaisistische dromerijen in de kringen der chemie-autoriteiten. Homunkulus komt tegemoet aan de idée-fixe van Paracelsus, maar wordt halt toegeroepen door de reserve van Berzelius: de dwerg wordt

chemisch in de retort geproduceerd, doch kan zich buiten de glasballon niet als echte mens bevestigen. Zijn evolutie in akt 2 van *Faust II* is een van Goethes magistrale poëtische ingevingen geworden;

Homunkulus behoort tot het demonische, een constante figuratie in Goethes wereldvisie, waarin hij de in mens en natuur opduikende (meestal positieve) ontembare energie die creativiteit optimaal uitlokt, vatte. In Homunkulus wordt deze energie en vase clos afgeremd en het is zijn telos gaaf en vrij in de wereld der mensen gezet te worden. Daarin slaagt hij niet. Zijn geboorte/voltooiing is een terugkeer naar de elementen. Wanneer hij als een orgasme losbreekt, sproeit hij terug in de oervagina - de mossel van Galatee - niet om er zaad voor bevruchting te zijn, niet om te verwekken, maar om opgelost te worden in de feminiene oernatuur. Homunkulus slaagt er niet in als/tot mens geboren te worden, hij moet de weg terug naar het elementaire, hij dient gezuiverd van de kristallijne besmetting die hem door een kunstmatige conceptie had aangetast. Zijn enige mogelijke geboorte is een totaal regressieve beweging, barensweeën stoten hem niet in de wereld der mensen, door een kosmisch coïtaal proces verdwijnt hij in de natuur. Indien gave menselijkheid als het telos van zijn aanwezigheid wordt vooropgesteld, is zijn geboorte vernietiging, annullering van de kans op toetreding tot een tragisch gekleurde condition humaine. Regressie betekent hier loutering, bevrijding van valse kunstmatigheid, de natuur neemt terug wat de hybridische greep van de mens meende haar afhandig te kunnen maken. Het opgaan van Homunkulus in het elementaire is herstel van oorspronkelijke harmonie. De oersprong naar het leven is niet steeds een sprong in de richting van het verschijnsel mens, de natuur maakt ook andere buitelingen die illustreren hoe toevallig de aanwezigheid mens als zodanig is. Vooraleer deze radicale herbronning plaatsgrijpen kan, moet het kunstmatige wezen als kunstwezen fungeren en zijn energie ten dienste stellen van Fausts kunstdroom, de vereniging met Helena. De demoon Homunkulus, elementairer dan Mephistopheles, niet gekarikaturiseerd door de christelijke moraal, heeft uiteraard sterkere affiniteiten met de antieke wereld. Hij kan Faust op antieke bodem uit de bewusteloosheid opwekken en hem zijn orfische tocht naar het schoonheidsparadigma uittekenen. (Onzuiver) product van de mogelijkheidswereld kent hij de geslotenheid en de autonomie van het kunstproduct. Hij is er zelf een incarnatie van, vandaar dat hij Fausts droom met positieve energie kan voeden. Gelijkijdig gaat hij - opgenomen in de bruisende orgie van de 'Klassische Walpurgisnacht' - de eigen ondergang van kunstwezen tegemoet. Die ondergang wordt evenwel bevrijdende verstroming in het elementaire (nihil) van de natuur. De paradoxale metamorfotische *Steigerung* van de Homunkulus is (on-)mensvijandig, zijn flessenbestaan kunstvriendelijk.



## Helena

Laten wij in het midden of er een verband bestaat tussen Fausts tocht naar de moeders en het door de *laterna magica* opgeroepen (schijn)beeld van Helena. Het is zeker dat het middel van Mephistopheles om tot Helena te kunnen doordringen libidineus-seksueel gekleurd is. Faust wil Helena door brute passie overweldigen. Dat ligt in de lijn van de mateloze machtswellust en de onbepaalde dadendrang die hem tekenen. Maar wat op het niveau van Gretchen een *fait divers* is, brengt zodra men met heldinnen van goddelijke herkomst te maken heeft meer turbulentie teweeg. Faust wordt bewusteloos geslagen door de ontploffing van de door de *laterna magica* geprojecteerde schim die hij wil overweldigen. Hij zal door Homunkulus geactiveerd, op antiek-Griekse bodem ontwakend, zijn verlangen naar Helena alleen nog gesublimeerd of binnen de grenzen van het erotisch 'gedegene' uitdrukken en haar als tweede Orfeus onttrekken aan de Hades. Met succes. Faust is dichterzanger geworden en kan dat doorheen historische vermommingen in de hele derde akt blijven. Vandaar dat de vereniging met het ideaal der schoonheid alleen geconcretiseerd kan worden als *fantasmagorie*, dwz een stofgegeven dat tot kunst kan worden getransponeerd. En dat is het wezen van het derde bedrijf: concretisering van een liefdesproces binnen de zijnsmodus van het artistieke Model dus. Kunstmodel.

Het bedrijf evolueert in drie episodes: in de eerste wordt Helena na de Spartaanse oorlog bij haar aankomst voor het paleis van Menelaos in Sparta geconfronteerd met Mephistopheles, vermomd als het wangedrocht Phorkyas. Mephistopheles kan de Griekse wereld niet teisteren met drogredenen uit de christelijke moraal, hij valt het Griekse schoonheidsideaal frontaal aan als verpersoonlijking van het lelijke, het afstotelijke. Hij beoogt de vernedering van Helena als historisch persoon, als individueel subject dat disharmonie veroorzaakte door toe te geven aan het instinctieve (de verleidster, de *maîtresse*). Helena raakt verward in de herinnering aan de verschillende identiteiten die zij leefde en ontsnapt door bewustzijnsverlies aan de crisis die Mephistopheles wil uitlokken. Het is de bekende truc telkens wanneer Goethe in de knoop dreigt te geraken. Als *dramatis persona* wordt Helena van het historisch verleden bevrijd: zij maakt een sprong van fenotype naar idool.

Er is geen tempus perdu die in de herinnering ongaarne opgedolven moet worden, doch er kan alleen sprake zijn van een tempus *gagné* zodra het ik of de idee ervan zich in het perpetuele presens beweegt. Maar dat is een methode van *Artistiek* en als zodanig wordt het gegeven Helena als *dramatis persona* transponeerbaar in alle

mogelijke chronologieën. Buiten de tijd is zij alleen in de tempus van het artistiek-esthetische proces. Zij zal zich daar steeds op de limiet van het concretiseerbare situeren, gevat binnen een wereld van verzen, creatief binnen de vorm, steeds op de rand van het onzinnig verabsoluteerde om concreet te kunnen zijn. Figuur van de olympos, maar van de olympos van de schijn (zoals Nietzsches formule het wil), schijn buiten de polaire opstelling, schijn die zonder tegenspiegeling van zichzelf wezen is, zijnsmodus buiten de kramp van de metafysica.

Binnen de fantasmagorie beweegt Faust zich op een analoog niveau. Vrij van elke historische dwang kunnen de geliefden de lokaties van hun fixeringen in het creatieve moment zelf kiezen. In de kunst is er geen toeval. Elk detail is er essentie én louter fenomeen. De liefdesrelatie ontwikkelt zich in het verloop van de tweede episode in een middeleeuws kader (ook formeel in een gewijzigde versmetriek: van het Euripides-model naar de minnezang) en culmineert in een idyllisch renaissance-arcadië. Dat is episode drie waarin het kunstproces zijn eigen, ijl, etherisch, weinig levensvatbaar (meta)product schept: de allegorie van de genius der poëzie, Faustus en Helena's zoon Euphorion, doublure van het wezen dat volgens de mythologie de verhouding van Helena en Achilleus na hun dood bekroonde! Men ziet het: de abstracties worden steeds nadrukkelijker, vandaar artistiek riskanter, het concretiseringsvermogen van het vers wordt semantisch precair. Allegorieën zijn gevaarlijke symboliseringen. Dat wist Goethe zeer goed. In de allegorie kan iets om het even wat zijn/genoemd worden. De dubbele focus van *signifiant* en *signifié* in het teken wordt troebel. Vandaar de nood om Euphorion een eigentijds gezicht en naam te geven: Goethe associeerde de genius van de poëzie met lord Byron door wie hij werd gefascineerd. Allegorische figuren zoals Euphorion stoten zich het hoofd aan hybris en vergaan, in dit geval in een roekeloze opvlucht, in analogie met Ikaros.

Wanneer Helena optreedt voor het paleis van Menelaos in Sparta, spreekt zij twee perfecte rijmloze verzen, jambisch met zes heffingen, zij behoren tot het prachtigste dat wij van Goethe kennen, zij evoceren de trimeterprosodie van het Griekse drama, zij zijn grammaticaal en syntactisch gedurfd door hun harte Fügung waarvan men zo vaak het monopolie Hölderlin toedicht, zij zijn zoals het hele theatrale gebeuren in deze scènes on-Duits, hetgeen Richard Alewyn in zijn essay van 1932, *Goethe und die Antike* (in *Probleme und Gestalten*, Frankfurt/Main 1974) reeds opmerkte. Hier horen wij de grote Goethe die ook weet hoe fragiel het evenwicht der perfecties is en die daarom reeds in de verzen drie en vier van Helena's tekst variaties inbouwt, een anapest na de eerste jambische versheft, in vers vier gevolgd door twee mannelijk sluitende jamben, doch in vers drie eindigend op de

beklemtoning van een naamvalsuitgang, zeer gewaagd maar als theatertaal verdedigbaar.

1. 'Bewundert viel und viel gescholten Helena
2. Vom Strande komm'ich wo wir erst gelandet sind,
3. Noch immer trunken von des Gewoges regsamem
4. Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefeld uns her'  
(...) (8488-8492)

### Goethe en zijn lezer / de lezer en zijn Goethe

Toen ik begin der jaren '50 *Faust II* voor het eerst onder ogen kreeg, was dat in de legendarisch geworden Hamburger Ausgabe van Erich Trunz. *Faust* werd in 1949 (Band 3) gepubliceerd. Het was *de* editie van het midden der eeuw. Nu lees ik *Faust II* in de editie van Albrecht Schöne, gepubliceerd in 1994 als delen 7/1 en 7/2 van de Frankfurter Ausgabe. Het is de Goethe van het jaar 2000. Een halve eeuw gepijnigde, pijnigende aanwezigheid van de homo sapiens sapiens, allegro barbaro en soms wat verinnerlijking in een 'anmutige Gegend', schaduwen van wat/wie mogelijk een(s) Faust en Helena konden zijn lossen op, paradigma's werden uitgehold, ideologieën kantelden weg, (af)goden verpulverden; de engel van de geschiedenis staat nog aan onze zijde, zoals steeds. De storm die vanuit het paradijs woedt, speelt zodanig in zijn vleugels dat hij ze niet meer sluiten kan. 'Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.' Klee's Angelus Novus en Walter Benjamin. En Goethe? Hij kijkt met grote ogen in het *Trübe* van de puinhoop, speurend naar een mogelijkheid tot spiraal en metamorfose.



*J.H.Ramberg, Spaziergang, 1828*