

# Palmbaum

Literarisches Journal  
aus Thüringen



28. Jahr / 2020 / 1. Heft



Bernd Leistner

## Zu guter Letzt

Goethes Aussöhnungsvolten

Das Trauerspiel *Egmont* ist ein wunderliches Werk. Sein gesamtes Leben verbrachte der Titelheld im Vollgenuss seiner vom Schicksal begünstigten Außerordentlichkeit, seiner Vitalität, seiner *attrattiva*. So stürzt er, als er in den Kerker geworfen, mit dem Todesurteil und der Auskunft konfrontiert wird, dass Rettung unmöglich sei, in den Abgrund einer Fassungslosigkeit, in der er sich nur mehr ergrübeln kann, er sei das Opfer kleinlichen Neides. Doch eine Neubelebung folgt auf dem Fuße. Da sich ihm Albas Sohn Ferdinand unerwartet als ein Zerknirschter offenbart, der ihn stets bewundert habe, vermag er sich wieder zu finden, und dies zu versinnlichen, verordnete ihm Goethe einen Heilschlaf, dabei einen solchen, der ein Traumgeschehen involviert. Was der Schlafende sieht und hört, steht in einer ausführlichen Szenenanweisung beschrieben: Die Kerkermauern öffnen sich, auf einer Wolke erscheint „die Freiheit in himmlischem Gewande“, „sie hat die Züge von Clärchen“. Sie zeigt dem Helden ein Bündel Pfeile, deutet ihm an, „daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde“, „erkennt [...] ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkrantz“. Und bei alledem soll eine Musik erklingen – übergehend schließlich in einen Trommelwirbel. Es ließe sich von Autosuggestion sprechen, der das Traumerleben den Impuls gibt. Jedenfalls wandelt sich dem Erwachenden der Kerker nun zum „Felde des Streits und des Siegs“; er imaginiert sich ein Heer niederländischer Befreiungskämpfer, die er todesmutig anführt; und es befeuernd, ruft er sich als einen sich Opfernden für ihre gerechte Sache aus, sie auffordernd zur Nachfolge. Die finale Szenenanweisung lautet: „Trommeln. Wie er auf die Wache los und auf die Hinterthür zu geht, fällt der Vorhang: die Musik fällt ein und schließt mit einer Siegessymphonie das Stück.“

*Egmont*, so das, was in diesem Finale sich mitteilt, macht sich etwas vor, und jedenfalls ist seine Imagination tauglich, ihm in Anbetracht eines Todes, den er zunächst als schmähsch wahrnehmen muss, das Bewusstsein seiner Subjektivität zu retten. Allerdings hat die Goethesche Szenenföugung etwas Überbordendes: Das Vorgeführte verselbständigt sich zum Apotheo-

tischen – die „Siegessymphonie“, die am Ende des Stückes erklingen soll, lässt daran keinen Zweifel aufkommen. Es ist das Hohelied der Freiheit und des Volksbefreiungskampfes, womit der präntendierte Zuschauer an diesem Ende erhoben werden soll. Dabei mag übrigens noch hingehen, dass dem „braven Volk“, das noch kurz zuvor auf Clärchens Aufruf nur mehr erschrocken reagiert und zurückweicht, nun eine Aktionskraft zugetraut wird, über die es heißt: „Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reißt den Wall der Tyrannei zusammen, und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmaßt, weg!“ Solche Vision ist dem Phantasieüberschwang Egmonts zuzuschreiben. Eher schon gibt es den Widerspruch zu bemerken, dass Egmont, der im bisherigen Verlauf der Handlung von Volksbefreiungsideen wahrlich nicht beseelt erscheint, nun just mit diesen die Restitution seines Subjektbewusstseins verbindet. Vor allem aber will die apotheotische Finalgestaltung recht eigentlich nicht passen zu einem Goethe, der im Sommer 1787, als er die Arbeit am Stück abschloss und es zum Druck beförderte, ein Freiheitsidealist weniger denn je gewesen ist. Nur kurze Zeit später – freilich war da mittlerweile noch die Erfahrung der revolutionären Vorgänge in Frankreich hinzugekommen – entlud sich seine Skepsis in einem Doppeldistichon:

Alle Freiheits-Apostel, sie waren mir immer zuwider;  
Willkür suchte doch nur jeder am Ende für sich.  
Willst du Viele befreien, so wag' es Vielen zu dienen.  
Wie gefährlich das sei, willst du es wissen? Versuch's!

Das klingt geradezu, als hätte es der Herzog Alba gesagt. Zudem, und last but not least: Goethe war nüchterner Geschichtsbetrachter genug, um zu wissen, wie es sich mit dem Unabhängigkeitskampf der niederländischen Provinzen tatsächlich verhielt. Wenn im heroisierenden Finale des Stückes auf ihn angespielt wird, so überblendet dies freilich eine langwierige Kriegshistorie, die 80 Jahre währte und lediglich zur Loslösung der nördlichen Provinzen von Spanien führte: Ausgerechnet Flandern, dessen Statthalter der Graf Egmont gewesen war, und damit auch Brüssel, der Handlungsort des Goetheschen Stückes, verblieben unter habsburgischer Herrschaft.

„Freiheit! Freiheit!“ Es sind dies die letzten Worte des Götz, ihm sich als Ausdruck von Klage entringend. Sie waren der schmerzliche Sehnsuchtsruf eines von der Geschichte Abservierten. Wenn damit hier wie da von Freiheit die Rede geht, so ist das Stückfinale des *Egmont* zu dem

des *Götz* freilich höchstens kontrastiv in Beziehung zu setzen. Auch der *Werther*-Roman endete, wenngleich auf andere Art, ausgesprochen trostlos; und die Rezeption des Buches ließ Goethe mehr noch als im Falle des *Götz* registrieren, dass unter dem Lektüreindruck die Gemütsverfassung jüngerer Leser durchaus litt. Ebenfalls noch in Frankfurt war das *Egmont*-Projekt in Angriff genommen worden. Doch die Arbeit an ihm zog sich hin; über all die Jahre des ersten Weimarer Dezenniums blieb es Fragment. Und zumal im Blick auf die Werkausgabe bei Göschen drängte es ihn dann aber in Italien, das Werk endlich zum Abschluss zu bringen. Dass das künstlerische Werk nicht geartet sein dürfe, den Rezipienten der Trostlosigkeit zu überantworten, gehörte zu dem Credo, zu dem der dem ästhetischen Sturm und Drang abtrünnig Gewordene mittlerweile gelangt war. Schon die gewünschte Einbeziehung von Musik entsprach diesem Credo – rührend bemühte er sich um Philipp Christoph Kayser, der sie schaffen sollte (und es schließlich nicht vermochte). Und es entsprach ihm diese gesamte überhöhende Finalgestaltung, eine Art Coda, die die Gefängnismauern aufbricht und den Egmontschen Tod siegverheißend überwölbt. Namentlich an der Traumsequenz hatte seinerzeit bereits Schiller Bedenken geäußert; und als er das Stück, später, für eine Aufführung auf dem Weimarer Theater bearbeitete, ließ er (unter anderem) sie dem Rotstift zum Opfer fallen. Für Goethe freilich war diese Coda, mit allem, was er ihr einscrieb, die ihm jedenfalls als tauglich erscheinende gestalterische Lösung, das Stück nicht niederdrückend enden zu lassen. Dass die „Dirne“ zur Freiheitsgöttin mutierte, Egmont zum Freiheitshelden, dass der 80-jährige niederländische Unabhängigkeitskrieg zum idealisch grundierten Freiheitskampf pathetisiert wurde, das alles gehorchte einer Verklärungsintention, durch die das Werk zur Optimistischen Tragödie erhoben werden sollte. Und den Deutschen galt es, zumal in Verbindung mit der von Beethoven beigesteuerten eindrucksvollen Musik, langhin als vaterländisches Freiheitsdrama.

Nicht auf vorweimarische Anfänge wie der *Egmont* geht das Schauspiel *Torquato Tasso* zurück. Aber wie Goethe in jenem das seinem *Götz* verwandte Entworfenen zu einem Ende hin modifizierte, dem es ästhetisch „aufzuheben“ bestimmt war, so eignete auch diesem ein geheim korrigierender Bezug aufs vormals Hervorgebrachte. Über den *Tasso* handelnd, hatte der französische Literaturkritiker Jean-Jacques-Antoine Ampère von einem „gesteigerten Werther“ gesprochen, und Goethe ließ gegenüber Eckermann

wissen (3. Mai 1827), dass er solchem Befund beifalle. Vielleicht auch war, wie Peter Hacks zu verstehen vorschlug, der Gedanke an Lenz im Spiel, an dessen „Eseley“. Das hieße dann, dem Typus Werther hätte sich die Erinnerung an jenen Sturm-und-Drang-Gefährten assoziiert, der sich nicht entblödet habe, der Weimarer Herzogin allzu nahe zu treten. Doch gleichviel: Das Stück, die „Disproportion des Talents mit dem Leben“ in aller Schärfe aufreißend, endet nicht damit, dass Tasso schlechthin sich selbst und den Exaltationen seiner Verbitterung überlassen bleibt. Freilich bedurfte es dazu eines Antonio, der, nachdem er zuvor als entschiedener Kontrahent hervorgetreten war, sich des am Boden Zerstorten annimmt, dessen Hassausbrüchen ebenso erschüttert wie unerschütterlich standhält und ihn schließlich gar zu heilsamer Selbstverständigung zu leiten vermag. Tassos berühmte letzte Redesequenz lautet: „So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.“ Schmerzliche Einsicht und Rettung zugleich: Der Konflikt war nicht aus der Welt zu schaffen, doch Goethe ließ ein Vernunftexempel statthaben, das immerhin einen Brückenschlag ermöglicht. Und Tasso jedenfalls erweist sich, auch dies nicht eben zu erwarten, von Antonios mitleidvoll-vernunftgeleiteter Zuwendung als erreichbar. Gerade nicht also ließ Goethe das Stück mit der Katastrophe enden, vielmehr ließ er sie sich ereignen, um nach ihr noch eine Art szenischen Appendix anzuschließen, der in Reaktion auf sie Konfrontationslösendes vorführt. Dem tragischen Finale findet sich ein untragisches sozusagen nachgeschoben. Untröstlich sollte das Stück nicht enden.

Ein knappes Dezennium später: das Balladenjahr. Goethe war bei Schiller mit der Idee eingekommen, man sollte doch, nachdem man große Teile der literarischen Welt durch die Xenien gegen sich aufgebracht hatte, im *Musen Almanach auf das Jahr 1798* Besänftigendes unterbreiten; und die Entscheidung fiel alsbald für das Schreiben kürzerer Erzählgedichte, die, wenngleich nicht ohne poetischen Anspruch, einem größeren Publikum durchaus genehm sein könnten. Schiller hielt sich an solche Bestimmung; er lieferte moralische Erzählungen in Versen, die, weil sie geziemend waren, weithin gefielen. Auch Goethe steuerte Braves bei, doch gleichermaßen Sperriges und recht eigentlich Aufstörendes. Zu letzterem gehört *Der Zauberlehrling*. Die Anregung war bei Lukian gefunden worden. Schon bei ihm (*Die Lügenfreunde oder: Der Ungläubige*) gibt es einen Zauberer, der, namens Pankrates, aus einem Besen oder einer Stampfkeule einen Be-

dienten zu machen vermag. Sein Reisegefährte Eukrates lauscht ihm eines Tages die magische Formel ab, erprobt sie während seiner Abwesenheit seinerseits, befiehlt dem verwandelten Stößel, Wasser zu holen. Da er dem Verwandelten jedoch nicht Einhalt zu gebieten vermag, schlägt er ihn in seiner Verzweiflung mittenentzwei – und verdoppelt ihn damit nur. Der zurückkehrende Pankrates spricht, für Eukrates nicht hörbar, das erlösende Formelwort. Dem Nachahmenden lässt er sich nie wieder blicken.

Bei Lukian findet sich der Vorgang knapp berichtend mitgeteilt. Goethe indessen ließ, was sich begibt, auf fast 100 Verse anschwellen. Und vergewärtigt wird es aus der Perspektive des Lehrlings, zu dem der Lukiansche Eukrates mutiert ist. In sich steigender Angst nimmt dieser Lehrling die ihrerseits sich steigende Bedrohlichkeit dessen wahr, was er in Bewegung gesetzt hat; hilflos muss der zunächst Erfolgsstolz Empfindende erkennen, dass sich die von ihm entfesselten Kräfte seiner Kontrolle entziehen; die anschwellenden trochäischen Verse versinnlichen das Anschwellen der Wassermassen ebenso auf bedrängende Weise wie das seiner ohnmächtigen Angst. „Seh‘ ich über jede Schwelle / Doch schon Wasserströme laufen.“ Und nachdem der vermeintlich rettende Axthieb das Übel nur noch verschlimmert hat, kommt dem Entsetzten einzig noch der inbrünstige Schrei ein: „Herr und Meister! hör‘ mich rufen!“ Es ist ein in höchster Not ausgestoßener Gebetsschrei: Der Herr und Meister möge zurückkommen und der Katastrophe Einhalt gebieten.

In der Ballade kommt also der Meister nicht schlechthin zurück, sondern er ist der Herbeigeflehte, der schließlich das erlösende Wort spricht. Goethe habe den „Wassermännern“, wolle sagen, den vielen Antixenisten gegenüber ein unerschütterliches Selbst- und Gebieterbewusstsein demonstriert. So hatte seinerzeit Karl Ludwig von Knebel befunden. Andere deuteten, der Autor habe die seit 1789 agierenden revolutionär Ambitionierten gemeint. Und wieder andere bezogen den Text auf das im Briefwechsel mit Schiller damals erörterte Thema des Verhältnisses von Meisterschaft und Dilettantismus. Keiner dieser Deutungsansätze lässt sich schnellfertig abtun. Aber die figurenperspektivische Textföugung weist über sie hinaus. Sie macht einen Homo sapiens assoziierbar, den in Anbetracht dessen, was er kraft selbstischen Bestrebens angerichtet hat und noch weiter anrichtet, die Angst überkommt. Goethe sah die ihm verfolgbare vorwaltende Naturwissenschaft auf einem der Demut der Naturandacht entratenden Irrweg; ihm schwante Entsetzliches, würde sie sich forzeugen. Der balladesk-metaphorische Text geriet ihm zum Menetekel. Freilich war dies

allzu beunruhigend, als dass der Poet Goethe es nicht mit leisem Humor grundiert hätte. Und die Schlussstrophe nun als rettende Rede des Herrn und Meisters, der, den Lehrling außer Acht lassend, zugleich seinen Geistern mit sanfter Strenge einschärft, dass sie gehalten seien, sich einzig seinem, des Alten, Kommando zu fügen. Das hieße dann, die Lehrlinge hätten gar keine Chance mehr, mit unverantwortlichem Tun Unheil zu stiften. Wenn es doch gelingen könnte, so der Stoßseufzer dessen, der sich mittlerweile intensiv in die Farbenlehre hineingearbeitet hatte, den Newtonianern das Handwerk zu legen.

Wiederum gut ein Jahrzehnt später beförderte Goethe den Roman *Die Wahlverwandtschaften* zum Druck. Die Erfahrung des frisch Verheirateten, dessen Libido freilich nicht mehr wollte, wie sie hätte sollen und sich vielmehr anderweitig umtat, schlug sich in ihm ebenso nieder wie der wache Verfolg von Zeit- und speziell Sozialgeschichtlichem. Die Symbolsprache des Buches lässt Uneinheitliches, ja Heilloses zum Vorschein kommen. Und das Tragische des Geschehens verweigerte sich einem irgendwie lichtvollen Ausblick durchaus. Der Totenkult, zu dem sich Charlotte von ihrem Schuldbewusstsein bestimmen lässt, ist jedenfalls viel zu sehr makabre Inszenierung, als dass ihm Tröstliches eignen könnte. Verblüffend allerdings, dass der Erzähler dann nach dem Absatz seine Schlusssequenz mit einem „So“ beginnt, dessen Bedeutung als ein „Folglich“ zu fassen ist: „So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ Der Erzähler mithin nimmt Charlottens Inszenierung auf, gewinnt aus ihr den Impuls für einen glaubensnaiv tröstlichen Ausblick. Es war, was Goethe sich hat einfallen lassen, eine sänftigende Notlösung. Zumindest die aber glaubte er sich schuldig zu sein.

Es ist denkwürdig, dass dann in einem der großen Goetheschen Altersgedichte der Wille zu versöhnlicher Finalgestaltung Geltung sich freilich nicht hat verschaffen können. Veranlasst durch das Scheitern seines Ansinnens, sich der 19-jährigen Ulrike von Levetzow zu verbinden, greift in ihm die Erkenntnis des 74-Jährigen Raum, dass ihm lösende Liebeserfahrung, die *Conditio sine qua non* lebbarer Lebens, nur mehr noch zu erinnern sei – wobei das Bild der erinnerten Geliebten gleichermaßen sich zudränge, wie es ihm entgleite und sich entwirkliche: Die Gegenwart machte einzig den

Verlust wahrnehmbar. Und ebendies lässt Trostlosigkeit aufkommen; die als endgültig begriffene Trennung bedeutet einen Liebesentzug, der nicht behebaren Ich- und Weltverlust in einem mit sich bringe:

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

Und durchaus bitter endete dann auch jenes Gedicht, das ein halbes Jahr später entstand, geschrieben als Vorspann zur Jubiläumsedition des *Werther*-Romans. In ihm ist wiederum von Trennung, vom Scheiden die Rede: „Und tückisch harrt das Lebewohl zuletzt.“ Zum Schlusse dieser Vierzeiler:

Wie klingt es rührend wenn der Dichter singt,  
Den Tod zu meiden, den das Scheiden bringt!  
Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet  
Geb' ihm ein Gott zu sagen was er duldet.

Da ist auf Tasso Bezug genommen, doch signifikant vor allem die Abwandlung dergestalt, dass nun der Optativ gewählt erscheint. Von einem Vergnügen, dessen sich der Dichter sicher sei, kann nicht die Rede sein. Und das „rührend“ des viertletzten Verses kennzeichnet den Zweifel nicht minder.

Als Goethe indes die Gedichtfolge für den Dritten Band seiner *Vollständigen Ausgabe letzter Hand* (1827) disponierte, platzierte er diesen später entstandenen Text vor den der *Elegie* – die so nun als poetisches Zeugnis dafür kenntlich zu werden vermag, dass sich ihm denn doch ein Tröstliches verbindet. Wenn beide Gedichte, jeweils für sich dies Tröstliche eher verweigernd, durch Zuordnung dem Vorwalten lichtloser Trauer immerhin entgegenwirken, so geschieht das dadurch erst recht, dass sich ihnen nun noch ein drittes Gedicht angeschlossen findet. Goethe hatte es bereits im August 1823 geschrieben: als Huldigungsgedicht für die in Marienbad konzertierende Petersburger Hofpianistin Marie Szymanowska. Deren Spiel hatte er noch in Gesellschaft Ulrikes erlebt: Vom „Doppel-Glück der Töne wie der Liebe“ ist in diesem Gedicht die Rede. Und nun aber nutzte

es Goethe, gab ihm den Titel *Aussöhnung*, fügte es den beiden hernach entstandenen hinzu, ließ es mit ihnen zusammen einen Zyklus bilden: *Trilogie der Leidenschaft*. So bewirkt das Arrangement, dass sich am Ende dieser Trilogie das Wunder einer Errettung mitteilt: per aspera ad astra. Es hätte Goethe widerstrebt, die in der *Elegie* sich ausdrückende Leidenspein trostversagend zu unterbreiten.

Schließlich der *Faust* – dessen Titelfigur etwas vom einst balladesk vergegenwärtigten Zauberlehrling hat. Was sich ihm verbindet, ist der Selbstermächtigungsanspruch. Freilich ist der beim Protagonisten des tragischen Spiels ins Rigorose gesteigert. „Allein ich will!“ Faust ist ein Wahnwitziger, der über Leichen geht. Im Schlussakt des Zweiten Teils der Dichtung artikuliert er sich als Gewaltherrscher, der, mit Blindheit geschlagen, sein gigantomanisches Projekt brutal zu realisieren befiehlt. „Was ich gedacht ich eil' es zu vollbringen; / Des Herren Wort es gibt allein Gewicht. / Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann! / Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann. / Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten! / Das Abgesteckte muß sogleich gerathen.“ Und seine berühmt gewordenen Letzten Worte spricht er geradezu als neuer Schöpfergott, verheißend die Schaffung eines neuen Paradieses. Diese Letzten Worte, eine Verkündigungsrede, richtet er an die geknechtete Menge, deren „Gewimmel“ einst eine zwifache Freiheit genießen werde. Es ist eine Demagogie, zu der der Hochbetagte von seiner Vision sich hinreißen lässt.

Was aber nach Faustens Tod folgt, ist zunächst ein Geschehen von geradezu burleskem Zuschnitt. Und bereits bei dem spielt die Wette kaum noch eine Rolle. Dass der Teufel, sich vorschnell als Sieger wahnend, im Irrtum ist, weil er Fausts utopischen Konjunktiv missachtet, wird jedenfalls nicht eigens thematisiert. Vielmehr nimmt breiten Raum das Gefecht zwischen ihm (nebst seinen „Satanen“) und den Engeln ein, durch deren jüngere er schließlich homoerotisch affiziert und damit der Kampffähigkeit beraubt wird. Und hernach die Bergschluchtenszene. Die Engel, „schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend“, verkünden:

Gerettet ist das edle Glied  
Der Geisterwelt vom Bösen,  
„Wer immer strebend sich bemüht  
Den können wir erlösen.“  
Und hat an ihm die Liebe gar

Von oben Theil genommen,  
Begegnet ihm die selige Schaar  
Mit herzlichem Willkommen.

Indem Goethe den dritten und vierten dieser Verse in Anführungszeichen setzte, stellte er einen Rückbezug auf die Rede des Herrn im *Prolog im Himmel* her. Freilich machte er für die Erlösung namentlich die Liebe nennhaft. Und wenn schon das Streben damit, Fausts unersättliche Willensaktivität hier immerhin noch Erwähnung findet, im Fortgang der Szene ist dann gar nicht mehr die Rede davon. Die liebende Büsserin, „sonst Gretchen genannt“, ist es, die die Mater gloriosa um Gnade bittet – für einen Faust, dem seinerseits der Sinn nach bußfertiger Reue mitnichten stand: Goethe, die Schlusszene gestaltend, bediente sich beim Katholizismus, katholisierend ist sie gleichwohl nicht. Da aber die Mater gloriosa in ihrer einzigen, kurzen Passage der Seele Faustens zuspricht: „Komm! hebe dich zu höhern Sphären, / Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ und somit eben auch diesem Exponenten der Moderne sich nicht versagt, im übrigen jedoch selbst der am Ende schwul werdende Teufel vor der Liebe nicht gefeit erscheint, hat der Tod seinen Schrecken verloren.

Goethe hatte stets ein waches Interesse für den durch Arnolds *Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie* vermittelten Origines: für dessen Vorstellung einer Apokatastasis, die Wiederbringung aller irdischen Existenz via Reinigung in den Himmel. Die künstliche *Faust*-Finalkonstruktion dürfte durch sie angeregt worden sein.

*Der Leipziger Germanist Bernd Leistner hat regelmäßig den Palmbaum mit seinen feinen Beobachtungen bereichert. Zu seinem ersten Todestag, dem 27. Februar, bringen wir mit dem vorliegenden Essay seine letzte vollendete Arbeit.*