

Johann Wolfgang Goethe. *Faust. Een tragedie.* Met prenten van Eugène Delacroix en Max Beckmann. Vertaald en van een nawoord voorzien door Ard Posthuma. Athenaeum - Polak & Van Genneep

'Faust is het portret van een hele cultuur', schrijft Oswald Spengler in *Der Untergang des Abendlandes*. Welke cultuur? Dat ligt voor de hand: de westerse cultuur, die Spengler rond 900 laat beginnen en die, als zijn voorspelling uitkomt, ergens in de komende eeuw zou moeten eindigen. Een cultuur die geen maat of grens erkent, die alles wil weten, doorgronden en beheersen - Faust, die in ruil voor alwetendheid zijn ziel aan de duivel verkoopt, is daarvoor inderdaad een sprekend symbool.

Dat deze 'faustische' cultuur ook weer ten onder zou gaan is bij Spengler alleen niet de straf voor hoogmoed of hybris, zoals in de traditionele Faust-legende; alle culturen zijn in Spenglers 'Morphologie der Weltgeschichte' gedoemd ten onder te gaan. De geschiedenis biedt volgens hem 'het schouwspel van een veelvoud van culturen, die met onwereldse kracht opbloeien uit de schoot van een moederlijk landschap, waaraan elk van hen in heel het verloop van haar bestaan streng gebonden is' - als een natuurlijk organisme dat om die reden, zoals elk organisme, weer terug zal keren in de oneindig vruchtbare 'moederschoot'.

Ook Goethe, Spenglers grote voorbeeld (aan hem had hij zijn 'morfologische' kijk op de geschiedenis ontleend), week op dit punt af van de Faust-legende. In zijn grote tweedelige tragedie, die in 1832 - postuum - voor het eerst in zijn geheel werd gepubliceerd, ontsnapt Faust tenslotte aan het hellevuur. Maar voor het overige is Goethe in tal van opzichten trouw gebleven aan het oorspronkelijke verhaal over de zestiende-eeuwse geleerde, ook al heeft dat bij hem een oneindig weidsere strekking gekregen. Het weerspiegelt in feite Goethes hele wereldbeeld, wat misschien geen wonder is als we zien dat hij er bijna zijn hele leven lang, ruim zestig jaar, mee bezig is geweest.

Goethes Faust is een van de grote klassieken van de wereldliteratuur, meer op afstand bewonderd dan daadwerkelijk gelezen. Daarom is het goed dat er nu een nieuwe Nederlandse vertaling met illustraties van Delacroix en Beckmann is verschenen, van de hand van Ard Posthuma, waardoor iedereen in staat is om in modern Nederlands van dit meesterwerk kennis te nemen.

De legende die Goethe heeft benut, gaat terug op een wonderdokter of zwendelaar die in de eerste helft van de zestiende eeuw echt moet hebben bestaan. Als 'magister' Faust duikt hij op in de brieven en geschriften van tijdgenoten, van meet af aan voorzien van een omstrepen reputatie. Hij deed van zich horen als astroloog en alchemist, maar ook werd hij verketterd als 'nigromant' en 'sodomiet'. En al snel verbreidde zich het gerucht dat hij zijn macht en kennis te danken had aan een verbond met de duivel. In 1587 verscheen het eerste volksboek over deze wonderlijke figuur, getiteld *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünsler*.

De literatuur kwam hij kort daarna binnen, dankzij Shakespeares tijdgenoot Christopher Marlowe die vlak voor zijn gewelddadige dood in 1593 *The tragical history of Doctor Faustus* schreef. Een tragedie die Goethe pas in 1818 voor het eerst zou

hebben gelezen, toen hij al jaren met het Faust-thema in de weer was. Wel kende hij enkele van de volksboeken, en uit *Dichtung und Wahrheit* weten we dat hij de geschiedenis van Faust en diens duivelspact in zijn jeugd als poppenspel heeft gezien.

Dat laatste geeft aan tot welk niveau de legende inmiddels was afgedaald: het niveau van de kermisattractie, die het publiek alle gelegenheid bood zich huiverend te vergapen aan spectaculaire knaleffecten. In de achttiende eeuw was Goethe overigens niet de eerste die de historie van de naar kennis en almacht hunkerende geleerde met andere ogen bezag. Lessing was hem voorgedaan, maar van zijn Faust-tragedie zijn niet meer dan enkele fragmenten bewaard gebleven, waarvan er één werd gepubliceerd in zijn *Briefe, die neueste Literatur betreffend* - als voorbeeld van een Duits tragisch thema dat Shakespeare waardig zou zijn geweest.

„Und wie verliebt war Deutschland, und ist es zum Teil noch, in seinen "Doktor Faustus"!", schrijft Lessing in zijn zeventiende *Literaturbrief*. Later zou ook Thomas Mann in zijn grote roman *Doktor Faustus* hetzelfde onderwerp kiezen om de moderne *Werdegang* van de Duitse geest te verbeelden. Maar in de achttiende eeuw waren er ook andere, minder exclusief Duitse, motieven om zich met hernieuwde inzet op de oude Faust-legende te storten. Het verlangen van Faust naar almacht en alwetendheid had immers in de eeuw van de Verlichting bij alle 'filosofisch' georiënteerde Europeanen epidemische vormen aangenomen. In de veel besproken magiër kon men een voorloper en een geestverwant begroeten.

Niet dat de verlichte geest ook de magie wenste te omarmen. Integendeel, de bloei van filosofie, wetenschap en techniek zorgde er juist voor dat zaken als magie, astrologie en magie voorgoed uit het domein van het ware weten werden verbannen. Maar dat gebeurde pas heel geleidelijk (zelfs Newton heeft zich nog uitvoerig in alchemie verdiept) en de houding tegenover de natuur, een houding die uit was op kennis én macht, hadden magiërs en verlichte wetenschappers met elkaar gemeen.

Goethe is wat dit betreft een verhaal apart. Afkerig van het 'mechanistische' natuurbeeld van de nieuwe wetenschap (zie zijn tegen Newton gerichte *Farbenlehre*), heeft hij de band met de magische, esoterische wereld van de late Renaissance (belichaamd door figuren als Ficino, Paracelsus, Bruno en Kepler) nooit helemaal losgelaten. De breuk tussen kunst en wetenschap, die in de achttiende eeuw zijn beslag kreeg, heeft hij nooit willen accepteren. Voor hem ging het altijd om *das Ganze*, dat werkelijkheid en symbool in één was en dus de inspanning vergde van zowel kunstenaar als wetenschapper. In zijn Faust-creatie vallen beiden samen.

Goethe begon zijn werk aan de *Faust* al in de vroege jaren zeventig van de achttiende eeuw. Toen hij in 1775 naar Weimar kwam, had hij er al het een en ander van geschreven. Tot een eerste publicatie kwam het in 1790; in het laatste deel van zijn *Schriften* verscheen *Faust*, dat toen uitdrukkelijk 'een fragment' werd genoemd. Terecht, want het complete eerste deel van de tragedie zou pas in 1808 het licht zien. Het tweede deel voltooide Goethe in de jaren vóór zijn dood in 1832, al weten we dat een aantal passages al lang voordien werd geschreven.

In het eerste deel lijkt Goethes *Faust* nog het meest op de legende. We maken kennis met de oude geleerde, die zich ontgoocheld heeft afgewend van alle wetenschap, omdat die hem niet gebracht had wat hij verlangde. Zijn 'levenslust' is

`verstard', zijn hoogmoedige dromen zijn gestrand op zijn feitelijke onmacht. Zelfs de magie waartoe hij zijn toevlucht heeft genomen, is hem tegengevallen. Het is de nacht voor het Paasfeest, en alleen het geluid van de kerkklokken weerhoudt hem ervan zelfmoord te plegen. Deze Faust, die zelfs de loftuitingen van zijn stadgenoten als `hoon' ervaart, is rijp voor een duivelspact.

Wat daarvan de inzet zal zijn, weten we al uit de `Proloog in de hemel', waar Mefistofeles van God (`de Heer') de vrije hand krijgt om Faust in verzoeking te brengen. Interessant is het goddelijke motief: `De mens vergeet te snel dat hij actief moet blijven, / en neigt tot vadsigheid, van lieverlee, / daarom geef ik hem graag een plaaggeest mee / om hem te prikkelen en aan te drijven'. Mefistofeles, die zich later aan Faust zal voorstellen als de `Geist der stets verneint' (vertaald als: `de geest die eeuwig ondermijnt') is dus zoets als het negatieve principe, dat de mens alert en bedrijvig moet houden. Geen wonder dat Hegel zoveel bewondering had voor Goethes *Faust*.

Hier blijkt meteen al hoe Goethe het *tragische* karakter van de mens beziet: als een fundamenteel onvermogen om aan zichzelf en de wereld zoals zij is genoeg te hebben. De mens leeft pas, zou je kunnen zeggen, in en door zijn verlangens, die daarom niet per definitie verkeerd zijn. Ze zijn eerder noodzakelijk voor ware vitaliteit en onmisbaar om het hoogste te bereiken. Vandaar dat Faust belooft zich pas aan de duivel gewonnen te geven, als deze erin zou slagen al zijn verlangens te bevredigen en dus te doven.

Die verlangens hebben bij Goethe niet zozeer met alwetendheid en almacht te maken, als wel met de wens ten volle te leven. `Ik stort mij in de roes, het allerwreedst genot, / leed dat verkwikt, liefde op haat verzot. / Van drang naar kennis ben ik lang genezen', zegt Faust, hunkerend naar daden, want aan `woorden' heeft hij geen boodschap meer. Een drinkgelag en een verjongingskuur luiden vervolgens het avontuur met Margarete in, het vrome, onschuldige meisje, dat Mefistofeles aan Fausts vuige lusten aanbiedt, niet bevroedend dat deze serieus op haar verliefd zal worden. De liefde stort haar in het ongeluk, maar duidelijk is wel dat de duivelse opzet al in het eerste deel spaak loopt: pure zinnelijkheid is Mefistofeles' element, zoals blijkt tijdens de wellustige Walpurgisnacht op de Brocken, maar Faust blijkt enkel te dromen van Gretchen, die zelfs aan de vooravond van haar terechtstelling de helpende hand van de duivel weerstaat.

Zij zal het zijn die aan het eind van het tweede deel met haar voorspraak de ziel van Faust weet te redden. Liefde overwint, al gaan daar vele avonturen, met vaak rampzalige gevolgen, aan vooraf. In dit tweede deel heeft Goethe werkelijk alle remmen losgegooid. De allegorie wint het nu glansrijk van ieder realisme. De coherentie in dit in vijf bedrijven geordende deel zit dan ook minder in het verhaal dan in de mozaïek-achtige compositie, die bestaat uit een wirwar van symbolische taferelen. Faust redt het keizerrijk van de financiële ondergang en van een opstandige `tegenkeizer', hij poldert land in en delft zo - letterlijk - zijn eigen graf. En hij wordt verliefd: niet meer op Gretchen (die hij door een kunstgreep van Mefistofeles is vergeten), maar op Helena van Troje, de mooiste vrouw ter wereld, die hij uit de onderwereld naar boven haalt.

Het hoogtepunt is het bezoek aan de 'klassieke Walpurgisnacht' in het tweede bedrijf - het contrapunt van de Duitse Walpurgisnacht in het eerste deel. Ditmaal is niet Mefistofeles Fausts belangrijkste leidsman (hij voelt zich als noorderling temidden van de antieke heksen en demonen minder op zijn gemak), maar het kunstmensje Homunculus, dat tijdens Fausts afwezigheid door diens assistent Wagner in een retort is gefabriceerd. Tegenover het illusionisme van Mefistofeles, de meesterbedrieger, komt nu de kunst te staan, als alchemie én als poëzie, want uit de verbintenis van Faust en Helena ontstaat het ventje Euphorion, de personifiëring van de poëzie, met wie Goethe een - eerlijk gezegd: nauwelijks herkenbaar - portret van Lord Byron zou hebben bedoeld.

In *Faust II* wordt, op een mythologisch niveau, de hele wereldgeschiedenis nog eens dunnetjes overgedaan. De handeling zou niet minder dan 3000 jaar bestrijken, zoals Goethe in een brief aan Wilhelm von Humboldt schreef, 'van de ondergang van Troje tot aan de inname van Missolonghi', de plaats in Griekenland waar Byron in 1824 omkwam. Het resultaat is zonder meer duizelingwekkend. Een waterval van beelden en scènes, geschreven in de meest uiteenlopende versvormen, krijgt de lezer over zich uitgestort. Het is een gooi naar het hoogste, het alomvattende. De kunst herschept de werkelijkheid, die (zoals het heet in het beroemde slotvers) voor de aardse, menselijke kennis altijd een 'Gleichnis' zal zijn.

Hoe dit alles moet worden geduid, daarover hebben de Goethe-kenners inmiddels vele honderden boeken volgeschreven. Wat we lezen is een veelkleurig loflied op het steeds van vorm veranderende leven. Niet toevallig is het Proteus, de Griekse zeegod van de metamorfose, die tijdens de 'klassieke Walpurgisnacht' Homunculus pas echt doet ontstaan (Piet Meeuse vestigt daar de aandacht op in zijn stimulerende essaybundel *De jacht op Proteus*), door hem de weg naar het levenschenkende zeewater te wijzen. Aan de vereniging van de elementen - in dit geval water en vuur - ontspringt alle leven, dat tenslotte zijn vervulling vindt aan gene zijde, waarheen het 'eeuwig vrouwelijke' de mens verleidt. Het vrouwelijke dat zowel in de 'Moeders' schuilt, naar wier tijdloos rijk Faust afdaalt op zoek naar Helena, als in God, de totale harmonie der tegendelen, die het mannelijke én het vrouwelijke omvat.

Faust, met zijn talloze verwijzingen en allusies, zijn dubbele lagen en interne spiegelingen, is voer voor interpreteren. Maar het loont ook de moeite om even naar Goethe zelf te luisteren, die tegenover Eckermann zijn Duitse lezers toeriep: 'Heb toch eindelijk eens de courage om je over te geven aan de indrukken, je te laten betoveren, je te laten verheffen'. Zijn tragedie was door hem als 'dichter' geschreven, dat wil zeggen: het was niet de belichaming van een of ander abstract idee, maar een kunstwerk met een eigen leven, 'etwas ganz Inkommensurables', dat zich nooit helemaal met het verstand zou laten begrijpen.

Om dat 'leven' ten volle te kunnen voelen is natuurlijk de kwaliteit van de vertaling van het grootste belang. Ard Posthuma (het blijkt op bijna elke bladzijde) heeft voor een vrije vertaling gekozen. Anders dan zijn voorganger Adama van Scheltema heeft hij, zoals in het nawoord wordt uiteengezet, een 'zo natuurlijk mogelijk taalgebruik' nagestreefd. Dat is gelukt, zo lang je tenminste bereid bent 'natuurlijk' ook als eigentijds te verstaan. Posthuma's vertaling loopt soepel en

aangenaam, wat met al die verschillende, meestal rijmende versvormen een heidens karwei moet zijn geweest.

Het is niet moeilijk om je deze Faust voor te stellen als toneelstuk. Of als spektakelfilm, waarbij de regisseur een krachtig beroep zou moeten doen op de *special effects* afdeling. Want hoe verheven de thematiek ook mag zijn, Goethes *Faust* is alles behalve een stijf of dor geheel. Het zit vol spectaculaire momenten, explosies, aardbevingen, metamorfoses. Goethe is het poppentheater uit zijn jeugd niet vergeten. Juist zijn luimige en soms ook wel wat oubollige kanten hebben alle gelegenheid gekregen om zich te tonen. Het drinkgelag in Auerbachs kelder, de beide Walpurgisnachten, de even cynische als satirisch bedoelde gesprekken van Mefistofeles met een argeloze student in het eerste deel en met dezelfde student (nu als een arrogante 'baccalaureus') in het tweede deel - van loodzware ernst is erin niets te bespeuren. Het zijn levendige karakters die Goethe ten tonele voert, en dat rechtvaardigt de vele vrijheden die de vertaler zich heeft veroorloofd.

Toch zit je soms met je ogen te knippen, als 'der Mensch, die kleine Narrenwelt' wordt vertaald met 'Oeteldonks mensenras' of als de dronkelappen in Auerbachs kelder losbarsten in een jolig 'Olé! Olé!' dat echt niet in het origineel staat, of als 'Zerschmetterte dich und deine Katzengeister' in het Nederlands 'Ik kill jou en je bleekschemielen' blijkt te zijn geworden, om nu maar te zwijgen over 'love-parade' voor 'Sinnentanz' en 'luchtfietserij' voor 'Gaukelei'. Maar het werkt wél. Het houdt de vaart erin en frist de zaak op, terwijl Posthuma als herscheppend dichter vaak staaltjes van pure virtuositeit vertoont, zoals in deze regels uit het laatste bedrijf van deel twee:

'O, dat verfoeilijke bimbam,
avond aan avond dompig-klam;
dat klingelt en dat klepelt maar,
van 't eerste bad tot aan de baar,
alsof het leven tussen bim
en bam niet meer is dan een schim!'

Wie niet bereid of in staat is de *Faust* in het Duits te lezen, heeft nu een tekst in handen waarvan de taal in elk geval geen belemmering kan vormen om zich nader te verdiepen in de vraag wat dit nog altijd springlevende kunstwerk en zijn protagonist precies te betekenen hebben - naast het zinnebeeld voor de westerse cultuur, dat Oswald Spengler erin meende te ontwaren.

(NRC Handelsblad, 7-12-2001)