

Tiden, förgängligheten och speglingarna

Något om Goethe

Sven-Eric Liedman

Ernst Cassirers Goetheföreläsningar innebar något nytt i den då 65-årige filosofens liv. För första gången föreläste han om en diktare som sysselsatt honom under nästan hela hans verksamhet. Tidigare hade han som akademisk lärare hållit sig strängt till filosofin. Nu när han pensionerats från sin personliga professur vid Göteborgs högskola kunde han bryta mot den akademiska kutyten. Han framträder som privatdocent, säger han själv. Men formellt vikarierade han på ett lektorat i tyska. Den tidigare lektorn, Johannes Klein, hade avslöjats som nazist och fått avsked på grått papper.¹

Redan tidigare under år 1940 hade Ernst Cassirer arbetat intensivt med några texter av Goethe. När han och hans hustru Toni under hotet av en omedelbar tysk invasion av Sverige dragit sig tillbaka till Alingsåstrakten, hade han med iver gett sig i kast med ett helt nytt stort projekt, det som i ett ofullbordat manuskript kallas *Über Basisphänomene* och som skulle ha blivit det fjärde, sammanfattande och samtidigt helt grundläggande bandet av det stora arbetet *Philosophie der symbolischen Formen*. I de anteckningarna utgör tre av Goethes *Maximer* en ny utgångspunkt för Cassirers tänkande. Dessa tre utgjorde själva bas- eller urfenomenen som ”bara framträder och är men som inte vidare kan förklaras”.² Det är för det första själva livet, som befinner sig i oavslutad rörelse, för det andra hur detta levande griper in i yttervärlden och därmed också blir varse det inre – jagets – gränslöshet och det yttes begränsningar. Den tredje maximen, slutligen, utgår från handlingen och verket.

John Michael Krois, den store Cassirer-kännaren, skriver om Göteborgsåren: ”From the point of view of his philosophy, they were the most important in his life.”³ Det är då i synnerhet *Über Basisphänomene* som han har i åtanke. Det ofullbordade manuset representerar en början på något nytt. Tyvärr kunde Cassirer aldrig fullborda vad han föresatt sig.

I hans Goetheföreläsningar är det inte Goethe som filosofisk inspiratör som står i centrum utan snarare diktaren och människan och i något mindre grad naturfilosofen.

Det är också – i blygsammare skala – de trådar som kommer att tvinnas samman i det som här följer. Här är det alltså Goethe och inte Cassirer som kommer att stå i centrum. Närmare bestämt är det Goethes syn på liv och livstid, hans livskänsla och hans syn på förhållandet mellan ren vitalitet och reflektion som vi ska sysselsätta oss med. Det är i sig ett enormt ämne – Goethe talar och skriver oavslutligt om livet, och ett av huvudmotiven i hans föreställningsvärld är tanken, eller snarare idealet att livet kan och bör gestaltas som ett konstverk. Goethes store arvtagare under 1900-talet, Thomas Mann, såg också detta som ett ideal.⁴

Med frågan om livet och verket kommer vi i själva verket i närheten av de grundläggande föreställningar om livet och le-

vandet som Cassirer ser som själva basfenomenen. Utgångspunkten för vår värld är enligt både Goethe och Cassirer inte elementarpartiklar eller sinnesdata utan själva livet i sin omedelbarhet. Varken för den ene eller den andre blir detta utgångspunkten för en sedvanlig livsfilosofi, som spelade en så stor roll inte minst i tyskt tänkande under 1900-talets tidigare hälft. Livsfilosofin hade hela tiden beröringspunkter med irrationalismen eller åtminstone med en allmän misstro mot det logiska och diskursiva förnuftet. Cassirer kom aldrig ens i närheten av sådana tankegångar. Goethe hade förvisso en viktig inspirationskälla i nyplatonismen och dess sentida utlöpare, men han övergav i sina facktexter aldrig det diskursiva resoneraendet och han ville själv vara naturvetenskapsman, låt vara av ett egensinnigt slag. Även om hans insatser inte alltid var lyckade, sökte han aldrig någon genväg på andra sidan den strikta bevisföringen. Även färgläran, hans stora utmaning mot Newton, försökte han underbygga med experiment.⁵ Cassirer å sin sida såg vetenskapen som en av de symboliska grundformerna, på sätt och vis den mest avancerade.

Men nu Goethe.

Goethes reflektioner om livstid och livsgnista leder oss naturligen in på de centrala begreppen metamorfos, spegling och liknelser i hans tänkande och hans diktning. Det stora verk där hans föreställningar därom gestaltas både utförligast och tydligast är *Faust*, och om *Faust* handlar artikelns slutavsnitt.

Goethe – en undanskymd storhet

Anders Olsson, författaren och litteraturvetaren, ställer sig i sitt förord till den svenska översättningen av fransmannen Paul-Henri Bideaus lilla bok *Goethe frågan* hur det kan komma sig att ”eftervärden har så svårt att beröras av Goethe samtidigt som den inte upphör att inspireras av till synes långt svagare diktare från samma epok som William Blake eller Novalis”. Olssons eget svar är att Goethe fortfarande ser individen som en och odelbar, herre i sitt eget hus och ännu orubbad av de tvivel på jagets suveränitet som efter hans tid på olika sätt restes av Marx och Freud och många andra. För Olsson ligger det i Goethes syn på individen tvärtom en anledning till att likväl befatta sig med honom. Då är det inte hans inspirationskällor som Paracelus och Swedenborg som främst är anledningen utan snarare vad Wilhelm Ekelund sett som det största hos honom, den svala stilen och den ständigt vakna uppmärksamheten.⁶

För den som har något historiskt intresse är redan Goethes liv en källa till glädje – här tvinnas många trådar samman. Som ung var han den främste bland dem som i Rousseaus efterföljd sökte

spränga konventionens påbjudna mönster för både känsla och tanke. Det främsta uttrycket för hans frihetskamp blev romanen *Den unge Werthers lidanden*, som han skrev under fyra veckor och som gavs ut år 1774, när han var 25 år. Den väckte en stor uppmärksamhet och bevarar uppenbarligen något av sin dragningskraft än idag. Våren 2011 kom den ut i en ny svensk utgåva. En begåvad ung författare, Martina Lowden, skriver där i sitt förord att den ursprungliga Werthergenerationen, som odlade sin unga olycka till bristningsgränsen, påminner om dagens så kallade emos, alltså de svartklädda och svartsminkade, vanligtvis stillsamma och fredliga unga människor som ofta flockas på offentliga platser och som odlar sin världssmärta med hjälp av diverse estetiska uttryck, i första hand musik.⁷

Men Goethe stannade inte själv i de fria och otämjda känslornas våld. Han var ständigt på väg vidare, och till allas överraskning accepterade han det följande året, 1775, att ta anställning som hovman och administratör ("geheimer Legationsrat") hos hertig Carl August i Weimar. Som så många gånger i sitt liv bröt han upp brådstörtat, lämnande tidigare vänner bakom sig, för att göra sig hemmastadd i en för honom ny och obekant miljö. Han lyckades över förväntan, vann framgång vid hovet i det lilla furstendömet i Thüringen och fann sig till en början till och med väl hemma i ett arbete som till största delen bestod av administration. Han kunde se det som ett led i sin bildningsprocess, där mångsidigheten framstod som ett absolut värde. Efter några år tröttnade han likväl på de pressande plikterna som förhindrade honom att ägna sig åt sådant som han framför allt ville ägna sig åt, naturstudier, diktning, konstupplevelser och väl också ett friare sällskapliv. På det mänskliga planet höll länge den nya vänskapen med Charlotte von Stein honom kvar i Weimar. Många komponenter i relationen till henne förblir för alltid obekanta. Hon var olyckligt gift och den nära relationen till Goethe gav hennes liv ett nytt innehåll. Även Goethe fann stor glädje i att utbyta tankar med henne.

Men än en gång bröt han upp utan förvarning, och till Charlotte von Steins förbittring begav han sig ut på en lång resa till Italien. Bara hertigen, Carl August, kände till hans planer. Men idén om en sådan resa hade grott länge. Den prudentlige fadern, själv en gång entusiastisk Italienresenär, hade uppmuntrat sonen till samma äventyr. Nu kände Johann Wolfgang behovet av att se och lära sig något nytt.

Tiden i Italien blev verkligen en överväldigande upplevelse för honom. Hans syn på både kultur och natur vitaliserades och förändrades.

Men efter resan, som avslutades 1788 efter nästan två år, återvände Goethe till Weimar där han, befriad från regeringsbestyr, gjorde sig bofast för resten av sitt liv. Avgörande för hans litterära verksamhet blev vänskapen och det nära samarbetet med Friedrich Schiller. Goethe och Schiller förenades i många intressen, inte minst för antiken och över huvud det klassiska arvet, men var samtidigt så olika i sin intellektuella och estetiska stil att de på ett fruktbart sätt kompletterade varandra. Schiller var en reflekterande natur, intensivt upptagen av filosofiska problem, medan Goethe främst litade på sina sinnen och hävdade att hans idéer i själva verket var sinnligt förankrade.⁸ Samarbetet innebar en pånyttfödelse för diktaren Goethe, som under denna tid fullbordade en rad viktiga arbeten, främst kanske *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/6).

Samarbetet kom till ett brått slut när den sjuklige Schiller avled år 1805, 45 år gammal.

Goethe hade redan 1788 lärt känna den unga Christiane Vulpius, en enkel kvinna som blev hans enda långvariga kärleksförbindelse. I raden älskarinnor, där de flesta hade god samhällsställning, framstår hon som det stora undantaget. Relationen chockerade också omgivningen, inte minst Schiller och Schillers ytterst konventionella fru Charlotte. Men Christiane Vulpius var en kvinna med stort mod. När franska trupper ockuperade Weimar och ville inkvartera officerare i Goethes hus, avvisade Christiane frankt propåerna. Goethe blev så intagen av hennes kurage att han gifte sig med henne år 1806. Hon blev mor till fem barn av vilka bara sonen August överlevde den tidiga barndomen. August levde ett liv i skuggan av sin store far. Han gjorde också en italiensk resa men insjuknade under den och dog till faderns stora sorg.

Franska revolutionen och Napoleonkrigen kom att spela en stor roll i Goethes liv. Revolutionen som sådan skrämde honom; han fruktade en lössläppt folkmassa så som han fruktade allt vad han uppfattade som kaos och oordning. Men slaget vid Valmy 1792, när en fransk folkarmé överraskande besegrade en prussisk yrkesarmé, såg han som en vändpunkt i historien. Han var själv som hertig Carl Augusts sällskap åsina vittne till slaget.

Napoleon blev föremål för hans beundran. De båda möttes i Erfurt 1808 och uttryckte då ömsesidig uppskattning. Goethe såg mötet som en av de stora upplevelserna i sitt liv.⁹ Ännu i samtalen med J. P. Eckermann, som fördes mellan 1823 och Goethes död 1832, är Napoleon ett ständigt återkommande namn – ett geni som förhävt sig men ändå måste skattas högt. Med särskild glädje erinrar han sig att Napoleon i sitt lilla fältbibliotek alltid hade med sig *Werther*.¹⁰

Eckermann har i hög grad format bilden av den åldrade Goethe, upphöjd men ändå ständigt på väg mot nya intellektuella och estetiska äventyr.

Goethes väldiga produktivitet under de sena levnadsåren är högst anmärkningsvärd. Det stora diktverket *West-östlicher Divan* (1819) innebar en nyorientering av stora mått; den är resultatet av hans upptäckt av den orientaliska lyriken och i synnerhet av en ny själsfrände, den persiske 1300-talsdiktaren Shams al-Din Muhammad *Hafiz* Shirazi. Lika märkligt är det att han 1825, 76 år gammal, började det mödosamma slutarbetet med det diktverk som var hans livsprojekt framför andra, *Faust*, vars första del kommit ut redan 1808. Den andra delen fullbordades först 1831. Goethe förseglade manuskriptet som enligt hans avsikt skulle ges ut postumt. Så blev det också.

Att förbli levande hela livet

Ernst Cassirer återger i sin föreläsning en av Goethes tidiga dikter, en av Sesenheimdikterna där han jublar över livet, naturen och kärleken. I en annan tidig dikt, "Spude dich, Kronos" (Skyn-da dig, Kronos), är det själva tiden som apostroferas.¹¹ Den har enligt titeln tillkommit i en postdiligns som tydligen färdats för långsamt i Goethes smak. Säkerligen tilltalade det honom mer att själv sitta på hästryggen. Han var en skicklig ryttare som gärna skildrade hisnande färder över stock och sten. Att rida var ännu vid denna tid det snabbaste sättet att färdas. Men det är till sist

inte postkärrans maklighet som i dikten irriterar honom utan själva tidens långsamhet. Den unge Goethe klagar inte som de flesta andra över tidens flykt utan önskar tvärtom att den skulle röra sig snabbare.

Den unge Goethe krävde ständig omväxling; säkert var det anledningen till hans ständiga uppbrott från miljöer som han gjort sig hemmastadd i och från kvinnor som han nyss älskat passionerat.

Det hindrade honom inte från att både uppleva förändringens motsats, långtråkigheten, och att inse dess nödvändighet i ett skapande liv. Den insikten kom han fram till redan under sin tidiga sjukdomsperiod i Frankfurt, där nio månaders påtvingad händelselöshet utgjorde bakgrunden till en praktfull litterär produktivitet.¹² Åtskilliga år senare, 1790, sammanfattade han denna insikt i ett av sina *Venetianska epigram*: ”Langeweile, du bist Mutter der Museen”, långtråkighet, du är musernas moder.¹³

Vad är det då som kan göra långtråkigheten produktiv? Säkert att den upplevs som formlöshet – en framvällande svit av ögonblick utan bestämt innehåll. Det gäller då för långtråkighetens offer att själv skapa ordning, och konsten i alla dess former är just ordning.

I sig är formlösheten något negativt i Goethes ögon. I politiken kräver han framför allt ordning – därför skrämmer honom franska revolutionen, medan han som vi sett kan se förtjänsterna i Napoleons välde och sedan även kan finna sig tillrätta i den reaktionära ordning som skapas efter 1815. Inom konsten tillbakavisar han bryskt sådant som han upplever som kaotiskt, eftersom han ser det som konstnärens plikt att bringa ordning i tillvarons yttre virrvarr. I slutet av sitt liv, när han äntligen ska fullborda *Faust*, klagar han över att han inte som tidigare kan arbeta med sitt diktverk under snart sagt vilka yttre omständigheter som helst. Enligt Eckermanns anteckningar säger han: ”När dikterna i ’Divanen’ hade mig i sitt våld, för tio eller tolv år sedan [...] var jag tillräckligt produktiv för att på en och samma dag åstadkomma två, tre stycken, och det betydde ingenting om jag var ute i skog och mark, åkte i vagn eller satt på krogen. Nu, när jag sysslar med andra delen av min ’Faust’, förmår jag arbeta enbart under de tidiga morgontimmarna, då jag känner mig stark och vederkvickt av sömnen och tillvarons narrspel ännu inte distraherat mig.”¹⁴

”Tillvarons narrspel” är en beteckning för vardagens allehanda som är typisk för Goethe och som speglar hans motvilja mot det oordnade. Tydligt kan han på ålderns höst inte längre lika suveränt som tidigare bemästra livets spretiga mångfald.

Ett av hans mål i livet är att alltid kunna utnyttja ögonblicken. Tiden är oändligt lång och varje dag ett kärll i vilket mycket kan hällas om man verkligen vill fylla det, skriver han i andra delen av sin självbiografi *Dichtung und Wahrheit* (1811).¹⁵ Det gäller alltså att vara rastlöst verksam. Eckermann sammanfattar sina intryck i en anteckning från den 16 april 1825: ”Om ett par år blir han åttio, men han tröttnar aldrig på att forska och göra erfarenheter. På inget område betraktar han sig som färdig eller avslutad, han vill ständigt längre, ständigt längre, alltid lära, alltid lära!”¹⁶

Detta är visserligen en hängiven beundrars omdöme men också ett gott sätt att karakterisera Goethes syn på människans möjlighet till en ändlös bildningsprocess. Goethe var som vi vet ingalunda ensam om denna syn i sin samtid – den delades av bröderna

Humboldt, Schiller, Hegel och många andra. Men Goethe var den äldste av idealets förespråkare och också den som bäst gestaltade det i sin diktning och väl också i sitt liv.

Bildningsidealet är en speciell variant av den vanliga för att inte säga slitna bilden av livet som en resa. Vi möter den i bleknad form i beteckningen *curriculum vitae*, livsloppet som har standardiserats till trivialitet i jobbsökningarnas CV. Den skyntar också med en annan laddning i åtskilliga religioners pilgrimsresor, där heliga platser får symbolisera den troendes föreställningar om livsresans hinsides mål.

Goethe är givetvis inte främmande för resemetaforen. Till *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – bildningsromanernas bildningsroman – fogar han *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821, slutversion 1829). Livsvandringen kan fattas både bildligt och mer bokstavigt. När den mycket unge Goethe betecknar Shakespeare som den störste resenären av alla menar han inte att den engelske diktaren, som för Goethe framstod som ett ouppnåeligt diktarideal, skulle ha gjort väldiga resor i rummet. Det är snarare den enastående inblicken i människolivets alla möjligheter och människosjälens alla irrgångar som motiverar omdömet. Men det är också uppbrottet från dramats klassicistiska formbundenhet som han har i åtanke. Kort sagt, Shakespeare vågar sig ut över djupa vatten.¹⁷

Goethe intresserar sig för förhållandet mellan den verkliga resan och den inre resa som kan upplevas i inbillningens men också kunskapens värld. Den italienska resan på 1780-talet blev en av de största och mest genomgripande upplevelserna i hans liv. När han kom till Rom skrev han i sin dagbok att ett nytt liv började för honom när han med egna ögon kunde se det som han redan kände till i sitt inre.¹⁸

Men ofta tvingades han nöja sig med detta inre. Till Grekland, landet vars konst, litteratur och mytologi var föremål för hans nästan livslånga hänförelser, kom han aldrig. Han kunde tala om ”det inre Grekland” som förenar honom och Schiller.¹⁹

Än längre bort från honom låg Persien, i vars diktning och tänkande han likväl kände sig hemma. Där, liksom i arabisk poesi, mötte han ett slags ursprunglighet som han också fann hos Shakespeare och som han själv eftersträvade. Där mötte han än en gång idéerna om resandets frihet och om livet som en resa. Eftersom han själv gjorde en resa år 1815 till Rhen, Main och Neckar kände han sig dubbelt inspirerad av resemotivet hos perser och araber. I dikten ”Freisinn” (Frisinne) i *West-östlicher Divan* sätter han sig än en gång till häst. Andra må stanna i sina stugor och tält – själv rider han glad bort i fjärran med bara stjärnorna över sin mössa.²⁰

Så kom än en gång den snabba ritten, vägen över stock och sten in i Goethes diktning. Men på ålderns höst kan han bli irriterad över samtidens jäkt och brådska. Rikedom och hastighet är vad som beundras. Järnvägar, ångbåtar och alla möjliga kommunikationssätt tränger på men hotar att enbart skapa medelmåttighet, skriver han i ett sent brev till sin vän tonsättaren och musikern Carl Friedrich Zelter.²¹ Så fick han till sist uppleva färdmedel som snart lovade att bli snabbare än hans älskade hästar.

Goethe såg som ett ideal åtminstone från medelåldern och framåt att uppnå en inre harmoni. När man blir äldre försöker man bevara sinnets jämvikt genom att undvika nya och oroande intryck, skrev han 1814. Men, tillfogade han, nu tränger en okänd värld av färger och ting på och tvingar mig bort från min vanliga föreställningsvärld. Anledningen till störningen var inte

samtidens tumult utan en altartavla från 1400-talet, föreställande de tre vise männen och utförd av den flamländske konstnären Rogier van der Weyden!²²

Bilden av den olympiskt upphöjde Goethe är inte helt vilseledande, men den har alltför mycket fått dominera bilden av honom och hans livsideal. Han var en man som upplevt många sorger. Han överlevde alla sina barn, också August. Hans fru Christiane dog långt före honom. Schillers död var ett svårt slag. Till Zelter skrev han att trodde att han förlorat sitt eget liv men i stället förlorade han en vän och med honom ”halva min existens”. Jag borde börja ett nytt liv, fortsatte han, men vid min ålder är det inte längre möjligt. Därför tar jag en dag i sänder utan att blicka framåt.²³

Goethes sätt att bemästra sorgerna var att kasta sig in i allt uppslukande arbete. Han ville inte ha med döden att göra. Ingen har så levande skildrat detta som Sigrid Damm gjort i sin skakande bok om relationen mellan Christiane Vulpius och Goethe. Goethe undvek medvetet att någonsin se avlidna människor. Hans reaktion på hustruns sjukdom och död är den allra märkligaste. Han var inte med under hennes sista svåra sjukdomstid och inte ens när hon dog. När hon väl var död var det som om hon aldrig existerat. Han nämnde henne inte i sina många självbiografiska skrifter. Helt kunde han dock inte utplåna minnet av henne. Så till exempel förklarade han uttryckligen i ett brev att kvinnan i dikten ”Die Metamorphose der Pflanzen” är Christiane Vulpius, och han uttryckte i samma andetag den lycka han upplevt tillsammans med henne.²⁴

Hans harmoni var, förefaller det, tillkämpad. Framför allt ville han inte konfronteras med döden. Ändå blev känslan av att ha överlevt många av sina närmaste ofrånkomligen allt starkare hos honom. Att ”leva länge är att överleva mycket”, förklarade han upprepade gånger.²⁵ Allt mer blev han upptagen av sin egen historia.

Det hindrade honom inte från att in i det sista fångas av allt som hände inom hans intresseområden. Eckermann berättar hur Goethe intensivt följer sammandrabbningen om livsformernas utveckling mellan Georges Cuvier och Geoffroy de Saint-Hilaire i Paris 1830. I Saint-Hilaire, på många sätt en föregångare till Charles Darwin, såg han ”en mäktig bundsförvant för framtiden”.²⁶ Samma övertygelse om livsformernas ändlösa metamorfoser förenade de båda.

Goethe uppfyllde verkligen Mefistofeles uppmaning: ”Solång man lebt, sei man lebendig” – så länge man lever må man vara levande.²⁷

Symbol, spegling, metamorfos – Faust

Inget stort diktverk är ett livsverk i samma utsträckning som Goethes *Faust*. Själva Faustlegenden kom han i kontakt med redan som barn, när hans mormor gav honom en dockteater med Faustfiguren i centrum.²⁸ Idén att skriva en egen Faustsaga väcktes redan när han var mycket ung. De första scenerna skrevs med all säkerhet mellan 1773 och 1775, och med stor framgång läste han dem högt för sina nya vänner när han installerat sig i Weimar.²⁹ På 1790-talet fick Schiller honom till att återuppta arbetet med verket. Han var nästan femtio när första delen fullbordades och över åttio innan den andra blev klar.³⁰

Den idé som bär upp verket förblev någorlunda densamma under dessa sex decennier. Den yttre ramen är välbekant: Faust är en människa med omåttligt kunskapsbegär och lika ohämmat maktbehov som säljer sin själ till djävulen. Goethes fascination för honom har att göra med att han kan känna igen sig själv i gestalten. Ja, inte heller Mefistofeles står långt ifrån honom utan får tvärtom ofta uttrycka tankar som kommer författarens egna nära. Helt främmande för författaren är däremot den bornerade och självbelätne studenten Wagner, som inför det förflutna belätet konstaterar ”hur välsignat långt vi sen har nått”.³¹ Han strävar inte vidare, han gör sig hemmastadd i sin trånga akademiska sfär.

I *Faust* har Goethe samlat hela sin tanke- och symbolvärld. Här gestaltar han sin syn på naturen, konsten och samhället på ett genomgripande sätt.

En grundläggande distinktion i Goethes tankevärld är den mellan *glauben* och *schauen*. Tron är det dunkelt anade, med vars hjälp religiöst sinnade människor söker finna ett slags övertygelse som alltid naggas i kanten av tvivel. *Das Schauen*, skådandet, däremot, är en insikt i ordets bokstavliga betydelse (det vill säga att in-se, att skåda in i hur det verkligen förhåller sig). Den filosofiska inspirationen har Goethe fått från Spinoza, vars stjärna stod högt i kretsar som han kom nära i sin ungdom. Intuitionen var enligt Spinoza den högsta kunskapsförmågan, överordnad det rationella resonerande tänkandet. Det var en klassisk föreställning som Goethe i sin Spinozaläsning turnerade på sitt eget sätt. Han menade att denna intuition, denna inblick i verklighetens väsen, var nära knuten till det klara, fördomsfria sinnet.

Goethe kom i kontakt med Spinoza under en längre sjukdomsperiod i hemmet i Frankfurt. Men det var inte bara Spinoza som han då läste utan också den nyplatoniska traditionen. Plotinos förblev livet igenom en viktig inspirationskälla för honom, liksom Kabbalan, Paracelsus och Swedenborg.

Han blev med andra ord väl förtrogen med traditioner bortom den knäsatta vetenskapen. I den väldiga Goetheforskningen är det en kontroversiell fråga i vilken utsträckning dessa inspirationskällor genomsyrade hans världs- och människobild och hur mycket de enbart präglade hans diktning.³² Ernst Cassirer tillhör dem som hävdar att Goethe gör åtskillnad mellan myt, konst och vetenskap. Det är en liknande uppfattning som togs upp i denna artikel. Men det är då viktigt att komma ihåg att vetenskapens gränser såg annorlunda ut för tvåhundra år sedan.

Enligt detta synsätt reser alltså Goethe rationellt vetenskapliga anspråk när han hävdar att alla växtformer kan återföras på en enda urform, en *Urpflanze*. Insikten hade överväldigat honom under hans italienska resa³³ och uttrycks både på vers och prosa. Mest känd är dikten *Metamorphose der Pflanzen* från 1798 där han skildrar en promenad ute i trädgården tillsammans med den käraste. Hon är förvirrad över mångfalden av växter som är lika varandra och ändå olika och han utbrister: ”O könnte ich dir, liebe Freundin, / überliefern sogleich glücklich das verlösende Wort” (O kunde jag genast, käraste vän, glatt överräcka till dig det förlösande ordet). Men så enkelt låter sig inte hemligheten avslöjas. Bortom den sinnliga världens mångfald av former döljer sig likväl en urform, något som han också på torrare prosa försöker övertyga sina läsare om.³⁴

Föreställningen om metamorfosernas universella närvaro i vår verklighet är avgörande för Goethe. Det ena formen övergår i den

andra. Varje levande individ genomgår ett antal stadier där den ena formen avlöser den andra enligt ett regelbundet schema. Men också de olika arterna förhåller sig till varandra som variationer på samma eller åtminstone ett antal besläktade teman. Samma grundmönster återfinns överallt.

Det finns en platonisk, kanske närmare bestämt nyplatonisk tankegång här. Sanningen om sinnevärldens alla nyckfulla avvikelser ligger i former som kan återföras på en sannare verklighet. Ja, den enda verkligheten finns i formerna. De enskilda formerna kan samordnas med andra enskilda former till gemensamma mönster – urformerna.

Naturen är djupast sett en formvärld, men i konsten liksom i vetenskapen (ja även i samhällsbyggandet) bör människan eftersträva att själv skapa former av motsvarande slag. Svårigheten ligger här i att förena skapandets frihet, som är oförenlig med alla rigida regelverk, med förmågan att frambringa ordning i stället för kaos.

I diktningen liksom i de andra konstarterna är symbolerna avgörande redskap i denna strävan. En symbol har i Goethes ögon inte en exakt mening som, låt oss säga, matematikens *pi*. Vi kan däremot genom den göra oss en åskådlig bild av något som inte kan fångas i enkla ord. Den får oss att liksom i blixtljus se något som vi annars inte skulle kunna se.

Men det innebär att det vi verkligen upplever i och genom konsten enbart *liknar* eller – för att uttrycka saken mer platoniskt – har sken av det som det verkligen betecknar. De kanske mest avgörande orden i Goethes estetik är *Gleichnis* och *Spiegelung*, liknelse och spegling, båda med likartad betydelse. ”Spegling” förekommer med särskild frekvens och har en ärevärdig filosofisk bakgrund. En utgångspunkt är förstås Platons berömda grottiliknelse i *Staten*, där dock likheten med urbilderna ter sig vagare: det är bara skuggor. En aldrig så suddig spegling ger dock en bättre föreställning om verkligheten, och från antikens filosofi via aposteln Paulus ord ”Nu se vi ju på ett dunkelt sätt, såsom i en spegel...” till nyplatonismen och framåt genom hela medeltiden är spegelmetaforen avgörande inte minst i filosofin, där själva begreppet *spekulation* direkt betyder ”spegling [i tanken]” (av latinets *speculum*, spegel).

Det som i Goethes samtid kallades spekulation, inte minst hos Hegel, stod dock långt från Goethes egen uppfattning.³⁵ Goethes speglingar har i åskådligheten sitt främsta kännetecken. Ofta är det hela serier av speglingar som han framställer i sin diktning. Ett välbekant exempel är de fyra huvudpersonerna i romanen *Die Wahlverwandtschaften* (1809),³⁶ där redan personnamnen speglar varandra (Otto Eduard, Otto, Charlotte, Ottilia). De är också alla i sin kärlek speglingar av varandra och var och en ofullkomliga uttryck för kärlekens idé eller fulländning.³⁷ Inspirationen till romantitelen fick Goethe från den svenske kemisten Torbern Bergmans teori om affiniteten eller valfrändskapen mellan olika kemiska (grund)ämnen. Även i kemin förekom således speglingar.

Speglingarna eller liknelserna i naturen och konsten – de förra för oss givna, de senare människoskapade men ändå inte väsensskilda – innebär alltså att företeelser liknar varandra och genom sin likhet vittnar om en bakomliggande, ideell ordning. Goethe var idealist så som många tyska intellektuella decennierna kring år 1800 var idealister, men hans särprägel är även här omisskännlig. Schelling var den filosof i samtiden som han kände sig stå när-

mast; de båda blev också personliga vänner. I synnerhet kände han sig befryndad med Schellings tidiga naturfilosofi; i den tyckte sig Goethe igenkänna många av sina egna övertygelser, låt vara att han inte själv tog sin utgångspunkt i Kants tänkande.³⁸

Ingenstans i Goethes väldiga verk är symbolerna så många och därmed metamorfoserna och speglingarna lika frekventa som i *Faust*. Samtidigt är detta verk först och sist ett verk om mänskliga tillkortakommanden. Goethe framträder i *Faust* ”som en av den mänskliga ofullkomlighetens största poeter”.³⁹

Faustfiguren i Goethes tappning är hela tiden på jakt efter den fullständiga kunskapen och den fulländade lyckan. Redan i första delens ”Prolog i himmelen” talar Mefistofeles om människan som ”världens lille gud” som är lika besynnerlig som hon var på ”världens första dag”.⁴⁰ Denne lille gud strävar likväl att vara en riktig gud, som den vise havsguden Nereus konstaterar.⁴¹

Faust är på sitt sätt inbegreppet av mänsklig strävan. Han studerar vid alla fakulteter men finner att han ändå inte kommit fram till sanningen. Då ger han sig magin eller svartkonsten i våld och når ändå inte fram. Misslyckandet får honom att försöka beröva sig sitt liv. Lägligt dyker då Mefistofeles upp och lovar honom ungdomen åter och en härlig resa genom tillvaron. Men på ett villkor – den gång Faust finner världen så underbar att han vill stoppa ögonblickens flykt ska hans själ tillfalla Mefistofeles.

Första delen av *Faust* är en resa genom den lilla världen: sinnets fröjder, fester, fysisk kärlek, lärdomens konterfej, politiska ränker och annat som kan fylla en mänsklig existens. Faust störtar hela tiden vidare och lämnar bakom sig allt som nyss gett honom största glädje och njutning, däribland Margareta, den älskade, som när han försvunnit därmed döms till olycka, förnedring och till sist avrättning. Hela tiden tycker sig hjälten nära sitt mål men det viker ständigt undan.

I andra delen vidgas scenen. Nu är det den antika världen som öppnar sig. Mefistofeles, förtrogen med de germanska skogarna, är något desorienterad. Här är det inte det kristna helvetet, hans bostadsadress, som gäller utan Hades. Fausts stora uppgift är att ur denna klassiska underjord hämta upp Helena, sinnebild för det evigt kvinnliga. Men denna fullkomliga spegelbild bringar inte lycka. Redan i sin första existens har hon förvirrat huvudet på männen och blivit orsaken till ett förhärjande krig. Hon säger själv: ”I en gestalt förvred jag världen – mer / i dubbelskepnad – trefalt, fyrfalt nu / jag bringar nöd.”⁴² Faust och Helena får en son tillsammans med det vackra namnet Euforion, som i eufori. I denna gestalt har Goethe hedrat Lord Byron, som var den av de yngre skalderna som han satte högst. Men Euforions liv blir lika kort som Byrons. Likt en annan Ikaros söker han flyga men störtar ner och dör. Hans mor följer honom till underjorden, och Faust lämnas ensam.⁴³

I nästa akt framträder Faust i ett landskap som först framträder som formlöst⁴⁴ – det mest negativa omdömet hos Goethe – men som efter hand skiftar gestalt och blir till ett högfjäll. Faust, som nu åter fått sällskap av Mefistofeles, tar sig ner för bergets sluttningar men dras då snabbt in i krigiskt virrvarr. Det är kejsaren – den världsliga maktens representant – som utmanas av anti-kejsare, och det drar ihop sig till ett avgörande slag. Mefistofeles tar helvetets makter till sin hjälp i striden på kejsarens sida, och därmed är segern oundviklig. Som tack måste kejsaren belöna den människa som skenbart organiserat segern, nämligen Faust. Faust är inte nöjd med mindre än rejäla förläningar.

I den femte och sista akten är han i full färd med att exploatera sina väldiga ägor. Där ska ett nytt samhälle växa fram. Där ska varje sten, varje träd, varje vattendrag finnas där ägaren vill ha dem. Strålände rikedomar ska grävas fram ur jorden och förädlas. Faust, resenären och kunskapssökaren, grips nu av habegär och bländas av sina storartade projekt. När ett strävsamt gammalt par, Filemon och Baucis, med sin stuga kommer i vägen för hans planer, måste de röjas ur vägen.

Den amerikanske idéhistorikern Marshall Berman ser i sitt epokgörande arbete *Allt som är fast förflyktigas* (1982) berättelsen om Filemon och Baucis som ett exempel på jakt efter ständigt nya vinster. Inget som är gammalt eller minnesvärt får stå i vägen för hans planer.⁴⁵

Men Faust ger i dramat också uttryck för en mer småskuren girighet. Vid gamlingarnas stuga växer några ovanligt vackra lindar. Dem vill Faust ha. ”Jag vill ha lindarna på höjden / och flytta detta gamla par. / En värld är min – så grumlas fröjden / av några träd jag inte har.”⁴⁶

Fausts planer korsas av ett antal olyckor. Olyckorna kommer personifierade som systrarna Brist, Skuld, Bekymmer och Nöd. De är synnerligen ovälkomna och än mer ovälkommen är deras bror: ”Se stjärnorna slocknar och skyarna glider! / Där borta, där borta! I fjärran han skriker. / Han nalkas, vår broder. Hans namn det är – Död.”

Faust är en mycket gammal man, hundra år. Den nya ungdom som Mefistofeles gav honom är för längesen förbi, och äntligen har hans livslopp fullbordats. Intill sista ögonblicket är han visserligen upptagen av sina framtidsplaner. När han hör ljudet av spadar ser han hur hans kanal växer fram. Men Mefistofeles, bättre informerad, svarar halvhögt; ”Ja, grävningen som är på tal, / den gäller grav och ej kanal.”⁴⁷ Men Fausts eviga strävan släcks inte genast. I en sista vision gläds han åt tanken på människans ständiga framåtrörelse, hennes oavslutliga strävan och hennes dagliga kamp för frihet. Inför tanken på ”det vimlet” gör han det som enligt överenskommelsen med Mefistofeles är absolut förbjudet: han önskar sig att tiden ska stanna.

Därmed tillfaller hans själ djävulen. Men i hans sista stora önskan ligger en paradox: det stelnade ögonblicket är ett ögonblick av ständig rörelse. Himlens makter vill därför rädda honom från fördömmelsen. Den som alltid strävar kan räddas, heter det. Fausts själ blir föremål för en hetsig kamp mellan himlens och helvetets makter i en ömsom burlesk, ömsom upphöjd scen. Himlens makter segrar, och i slutorden samlas nyckelorden i Goethes föreställningsvärld:

Allt det förgängliga
– liknelse, spegling.
Här får det skugglika
Verklighetsprägling.
Det obeskrivliga
Fullbordas här.
Det evigt-kvinnliga
Lyfter oss, bär.

”Det evigt-kvinnliga” är en flertydig kategori hos Goethe. Å ena sidan åsyftar uttrycket *sofia*, visheten i den nyplatoniska, hermetiska traditionen, om man så vill gudomens kvinnliga sida.⁴⁸ Å andra sidan är det tidlöst kvinnliga vad som i förgänglig form finns hos

verkliga kvinnor av kött och blod. Både den enkla tjänsteflickan Gretchen och den upphöjda drottning Helena bär i Goethes ögon vittnesbörd om denna högre, ideella och tidlösa verklighet.

–

Schablonbilden av Goethe som den svale och upphöjde olympiern är omöjlig att förena med *Faust*. Som få andra diktverk handlar *Faust* om svek och bedrägeri, själviskhet och njutningslystnad, girighet och hänsynslöshet. Helvetets makter som i Mefistofeles gestalt nästan hela tiden finns på scenen eller strax bakom den, spelar en viktig roll för dynamiken i händelseförloppet; men de mänskliga aktörerna, med Faust i centrum, tycks inte behöva deras hjälp för att begå nedrigheter.

Den är denna skrovliga yta som samtidigt ska utgöra speglingen av en ideell verklighet. Spegelbilderna är kanske klarast i naturens rena former men motsvarigheter kan också skapas i konsten. Även i en politisk och samhällelig ordning kan i bästa fall bilden av den *andra*, den ideella världen framtona; och till sist är det väl i den människa som vi älskar som vi enligt Goethe allra tydligast kan ana något mer än det bristfälligt förgängliga. Men kärlekens föremål är samtidigt själv offer för förgängligheten. Då gäller det återigen att i det förbiilande ögonblicket fånga det beständiga. Paul Henri Bideau citerar en aforism av Goethe som där beklagar de människor som utgjuter sig över tingens flyktiga karaktär och försjunker i dyster betraktelse över tillvarons fåfänglighet. Goethe invänder: ”Är det inte just därför vi är här, för att föreviga det flyktiga?”⁴⁹

Goethe 1940 och 2011

Den Goethe som Cassirer talade om 1940 bar vittnesbörd om ett annat Tyskland än det som den gången var i färd med att förstöra världen. Det var idealismens Tyskland, konstens och filosofins Tyskland. Inte minst var det ett Tyskland fritt från chauvinismens och rasismens dårsaker. Redan Goethes känsla av djupaste samhörighet med persisk och arabisk poesi var i nazisternas ögon oändligt främmande, ja en skandal att förtiga.

Idag plågas världen fortfarande – och nu värre än på länge – av främlingsfientlighetens gift. Men det förefaller förvisso för oss inte lika naturligt som för Cassirer att i kampen mot xenofobin engagera Goethes liv och dikt för en motoffensiv.

Snarare är det rikedomens och också motsägelsefullheten i vad Goethe skapat som idag ter sig mest fascinerande. Schablonen har gjort Goethe till en upphöjd och sval marmorstaty. Men både hans liv och hans dikt talar snarare om motsatsen. Han sökte skapa jämvikt i ett liv fullt av sorger och bekymmer, perioder av improduktivitet, tröttande ämbetsplikter, en aldrig sinande ström av inte alltid så intressanta besökare, egen ohälsa och närståendes sjukdom och död. Han var en motsägelsefull man: konventionell och okonventionell på samma gång. Prudentligt iakttog han tidens stränga hovetikett, och samtidigt gjorde han skandal med sin vilda framfart, sina provocerande uppbrott och sina många kvinnoaffärer. Han dyrkade förnäma damer men gifte sig med en ung kvinna av enklast möjliga ursprung, obildad och föremål för hans vänners förakt. Det var trots allt hon som blev Gretchen i hans liv, låt vara att hon var av kraftigare virke än dramats veka

kvinnas. Ingenstans ter sig Goethes motsägelsefullhet tydligare än i relationen till henne. Han höll fast vid henne och han skämdes för henne. Hon blev ett av föremålen, kanske det viktigaste, för några av världslitteraturens största kärleksdikter, *Römische Elegien*,⁵⁰ och efter hennes död sökte han så gott som helt förtiga att hon alls funnits.

Men den främsta anledningen att påminna om Goethe ligger givetvis i hans diktning. Där utvecklar han en enastående förmå-

ga att fånga både ögonblickets skönhet, naturens under, tillvarons baksidor, människors storhet och fattighet, passionens härlighet och omöjlighet och till sist också dödens närvaro mitt i livet – döden, som han likt sin Faustfigur tycktes vilja bortse ifrån i sitt eget liv.

I en tid som präglas av ännu större brådska än hans egen är studiet av honom och hans verk både en utmaning och källa till glädje.

Noter

1. Se till exempel Jonas Hansson och Svante Nordin, *Ernst Cassirer: the Swedish years* (Bern: Peter Lang, 2006), s. 94. – För en närmare utredning om Klein och hans verksamhet i Göteborg, se Birgitta Almgren, *Illusion und Wirklichkeit: individuelle und kollektive Denkmuster in nationalsozialistischer Kulturpolitik und Germanistik in Schweden 1928-1945* (Huddinge 2001), s. 215-55.
2. ”nur *erscheinen* und *sind*, an denen nichts weiter zu erklären ist”; *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd 1: *Zur Metaphysik der symbolischen Formen* (ed. John Michael Krois, Hamburg, 1995), s. 126.
3. John Michael Krois: ”Ernst Cassirer’s Philosophical Development in Sweden – An Unknown Chapter in Intellectual History”, i Jonas Hansson och Svante Nordin, *Ernst Cassirer – The Swedish Years* (Bern 2006), s. 29.
4. Se härom Hermann Kurzke, *Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk: eine Biographie* (München 1999).
5. Goethes skrifter om färgläran finns utgivna i bd 10 som *Zur Farbenlehre* (utg. av Peter Schmidt, *Münchener Ausgabe*, München 1989). – *Münchener Ausgabe*, som ännu inte är komplett, förkortas i det följande MA.
6. Anders Olsson. ”Förord”, till Jean-Henri Bideau, *Goethe* (översättning från franska av Gunnar Lundin, Alhambras PocketEncyklopedi 70, Lund 2001 [1998]), s. 4f.
7. Martina Lowden, ”Förord” i *Den unge Werthers lidanden* (översättning Ralf Parland, Stockholm 2011).
8. Berömd är Goethes egen återgivning av det första vänskapliga samtalet som han hade med Schiller. Goethe presenterade under det en av sina älsklingsföreställningar, den om att alla växter egentligen är variationer på en och samma urform, en och samma ”Urpflanze”. När han på ett papper skisserade vad han betraktade som sin iakttagelse, invände Schiller: ”Det där är inte en erfarenhet, det är en idé”. Goethe svarade: ”Det gläder mig att ha idéer utan att veta om det, och till och med se dem med ögonen.” – Återgivet efter Josefine Müllers, *Liebe und Erlösung im Werk Johann Wolfgang von Goethes* (Frankfurt am Main 2008), s. 153.
9. En levande framställning av mötet ger Richard Friedenthal i sin stora, kritiskt och ibland också ironiskt distanserade biografi: *Goethe: sein Leben und seine Zeit* (16:e upplagan, München 2008 [1963]), s. 445ff.
10. J. P. Eckermann, *Samtal med Goethe under hans sista levnadsår* (översättning av Algot Ruhe, Stockholm 1961, Andra delen [1848]), s. 394. För andra uttalanden, se till exempel s. 324ff, 333 och 394.
11. ”An Schwager Kronos in der Postchaise 10. Oktober 1774”, i MA bd 1.1 (utg. av Gerhard Sander, München 1985) s. 260. – Som allt av Goethe är även denna dikt livligt kommenterad. En nutida tolkning ger David E. Wellbery i ”’Spude dich Kronos’: Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim jungen Goethe”, i *Der junge Goethe: Konstruktion und Genese von Autorschaft* (red. Waltraud Wiethölter, Tübingen och Basel, 2001), s. 164-182.
12. Friedenthal, *Goethe: sein Leben und seine Zeit*, s. 58.
13. Goethe, *Sämtliche Gedichte Erster Teil* (München 1961), s. 200 (epigram nummer 18), i *Italien und Weimar 1786-1790* (utg. av Hans J. Becker med flera, MA bd 3.2, München 1990), s. 88.
14. Eckermann, *Samtal med Goethe* (bd II), s. 329f. – Samtalet ägde rum den 11 mars 1828.
15. *Dichtung und Wahrheit* (utg. av Peter Sprengel, MA bd 16, München 1985), s. 371.
16. Eckermann, *Samtal med Goethe* (Bd I), s. 144.
17. Det var på Wilhelmsdagen den 14 oktober 1771 som Goethe, bara 22 år gammal, höll sin föreläsning *Rede zum Shakespeare-Tag 1771* och där utpekade Shakespeare som den störste resenären. Föreläsningen, som hölls i hemmet i Frankfurt, trycktes först 1854. – I MA finns det vad jag kan se inte återgivet. Här citerat efter Bideau, *Goethe*, s. 29f.
18. Goethe, Rom, 1 november 1786, i *Italienische Reise* (utg. av Andreas Beyer och Norbert Müller, i MA bd 15, München 1992), s. 145.
19. Jämför Jean-Henri Bideau, *Goethe*, s. 64.
20. Goethe, *Der West-östliche Divan* (München 1961 [1819]), s. 7: ”Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten!/Bleibt in euren Hütten, euren Zelten! / Und ich reite froh in alle Ferne, / Über meine Mütze nur die Sterne.” – *Divan-Jahre 1814-1819* (utg. av Karl Richter, MA bd 11.1.2, München 1998) s. 11. Den svenska översättningen från 2004 lyder: ”Låt mig rida ut på öppet fält! / Sitt i era hyddor, era tält! / Glad jag strövar i den sena kvällen, / över mössan bara stjärnepällen”. Johann Wolfgang von Goethe, *Väst-östlig divan*, översättning Martin Tegen, (Stockholm: Atlantis 2004), s. 18. Om *West-östlicher Divan* har senast Josefine Müllers skrivit inträngande och inspirerande i *Liebe und Erlösung im Werk Johann Wolfgang von Goethes* (Frankfurt am Main 2008), s. 193-230; om resemotivet s. 195.
21. Brev till Carl Friedrich Zelter 6.6.1825, i *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832* (utg. av Hans-Günther Ottenberg med flera, MA bd 20, München 1998), s. 304.
22. Brev till Bertram, 26.9.1814 – Citerat efter Peter Boerner, *Goethe* (översättning från tyska till engelska av Nancy Boerner, London 2005 [1964]), s. 89. Bara den engelska översättningen av Boerners arbete har varit tillgänglig för mig.
23. Brev till Zelter 1.6.1805, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832* (utg. av Hans-Günther Ottenberg med flera, MA bd 20, München 1998), s. 130.
24. Sigrid Damm, *Christiane und Goethe: eine Recherche* (Frankfurt am Main och Leipzig 1998), s. 494-514.
25. Bideau, *Goethe*, s. 85.
26. Eckermann, *Samtal med Goethe* (Bd II), s. 457.
27. Goethe, *Maskenzug 1818*, i *Divan-Jahre 1814-1819* (utg. av Karl Richter och Christoph Michel, MA bd 11.1.1, München 1998), s. 346.
28. Bideau, *Goethe*, s. 19.
29. Denna *Ur-Faust* återfinns i *Der junge Goethe 1757-1775* (MA bd 1,2 utg. av Gerhard Sauder, München 1987), s. 134-88.
30. För en koncis framställning om den tämligen invecklade tillkomsthistorien, se Boerner, *Goethe*, s. 109-13.
31. Goethe, *Faust* (översättning Britt G. Hallqvist (Stockholm 2003 [1808]), s. 31.

32. Det klassiska verket om Goethes upptagenhet av den i vidare mening nyplatoniska traditionen är Rolf Christian Zimmermanns *Der Weltbild des jungen Goethes: Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts* (Bd I-II, München 1969-79). – Zimmermann vill i hög grad göra den unge Goethe till en anhängare av den hermetiska traditionen, en ståndpunkt som är kontroversiell. – Josefine Müllers *Liebe und Erlösung im Werk Johann Wolfgang von Goethes*, som omfattar hela Goethes produktion, tar inte distinkt ställning i frågan men tenderar likväl att understryka mysticismen i hans tänkesätt.
33. Goethe, Neapel 17 maj 1787, *Italienische Reise*, (utg. av Andreas Beyer och Norbert Müller, München 1992), s. 403.
34. En svensk översättning av prosaversionen finns i *Växternas metamorfos* (översättning Karl Axel Thelander, Stockholm 1959).
35. Eckermann berättar att Goethe, som personligen satte Hegel högt, till dennes ära ordnade en tejudning den 18.10.1827. I samtalet som utspann sig hävdade Goethe att dialektiken kunde missbrukas och utbrast: ”Nej, tacka vet jag då studiet av naturen /.../.” Där gällde det den oförvägna iakttagelsen, underförstått något man kan inse och inte spekulera kring. – Eckermann, *Samtal med Goethe* bd 2, s. 321f.
36. Svensk översättning av Britt G. Hallqvist, *Valfrändskap* (senast Stockholm 1984).
37. För en analys, se Josefine Müllers, *Liebe und Erlösung im Werk Johann Wolfgang von Goethes*, s. 163-71.
38. Om det nära och oproblematiska förhållandet mellan Goethe och Schelling, se Boerner, *Goethe*, s. 85. – Boerner påminner om att Goethe gör en direkt hänvisning till Schelling i andra delen av Faust.
39. Bideau, *Goethe*, s. 124.
40. Goethe, *Faust I* (Britt G. Hallqvists översättning), s. 21.
41. *Ibid.*, II, s. 130.
42. *Ibid.*, II, s. 170.
43. *Ibid.*, II, s. 192ff.
44. *Ibid.*, II, s. 198.
45. Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas: modernism och modernitet* (översättning av Gunnar Sandin, Lund 2001 och tidigare [1982]), s. 35-82.
46. *Faust*, II, s. 241.
47. *Ibid.*, s. 252.
48. Se härom till exempel Josefine Müllers, *Liebe und Erlösung im Werk Johann Wolfgang von Goethes*, s. 191.
49. Bideau, *Goethe*, s. 122.
50. Den första förebilden var en italienska, Faustina Antonini, 24 år, krögardotter, gift di Giovanni och redan änka. Relationen till henne blev tydligen förlösande för Goethe. I mötet med Christiane Vulpius tycks han ha upplevt samma intensiva lycka. – Se Sigrid Damm, *Christiane und Goethe: eine Recherche*, s. 110-22 och passim.