

Tiefe: -54 des *Nachbarn Weinberg*: nach Altes Testament, 1. Könige 21. Vgl. auch *Faust II*, 11286-87: »Auch hier geschüht was längst geschah, / Denn Naboths Weinberg war schon da«. Sprich wörtlich nach der Geschichte von Naboth, der sich weigerte, seinen Weinberg, ein Erbteil seiner Väter, dem König Ahab von Samaria zu verkaufen oder in Tausch zu geben; Ahab ließ ihn daraufhin - auf Rat seiner Frau Isebel - verfluchen und steinigen und eignete sich den Weinberg an.

100 62 aus dem *Wasser lockt sie Flammenlicht*: Gemeint ist das den Farophysikern von G. selbst empfohlene Experiment »Im Wasser Flamme« (Bd. 12, S. 575-577) - 72-78 *Uns gab sie (...)* *überschwänglich wirkt*: Die Strophe schildert die Entwicklung der Hebe- und Fördermechanik von der primitiven Hebeltechnik bis zur Kolbenpumpe (Saug- und Hubpumpe), zur wasser- oder dampfgetriebenen »Endlosmaschine, an deren Entwicklung G. selbst mitgearbeitet hatte (s. Otfried Wagenbreth: Goethe und der Ilmenauer Bergbau. Weimar 1983, S. 49-58). Wie weit die Technik schon im 16. Jh. entwickelt war, zeigt Agricola: De re metallica 6. Buch. - 81 *Den Eisenstab*: das Brecheisen; es könnte aber auch das Ritzeisen gemeint sein, von dem Agricola (s. o.) im 6. Buch bemerkt, daß damit die härtesten Gänge gespalten würden, so daß sie »auseinanderfallen«. - 84 *Geschick*: ebenfalls aus der Bergmannssprache: Erzader, hier auch auf das Steinsalz übertragen.

FAUST II

EINLEITUNG

»Die Interpretation beschlagnahmt nicht, was sie findet, als geltende Wahrheit und weiß doch, daß keine Wahrheit wäre ohne das Licht, dessen Spur in den Texten sie folgt« (Th. W. Adorno: Noten zur Literatur II. Frankfurt a. M. 1961, S. 7).

Religiöse Texte hat man, um sie lebendig zu erhalten, durch die Jahrhunderte immer wieder ausgelegt. Goethes Faust-Dichtung gehört zu den »profanen Texten«, die »wie heilige« (Adorno, ebenda, S. 7) behandelt wurden. Ihre schwer lesbaren Bilder sind in immer wiederholter Exegese befragt worden, was sie besagen, was sie tradieren, wozu sie das Traditierte verwandeln, und das mit Recht. Denn sie sprechen nicht nur für sich immer wieder neu, aus ihnen antwortet zugleich antikes Denken, christliche Tradition und das Natur- und Geschichtswissen von drei Jahrtausenden. Sie sind zum »Sauerartig« geworden für immer neues musikalisches, malerisches, plastisches, poetisches und philosophisches »Backwerk«, wie Goethe schon ihre Wirkung beschrieb - und sich daran freute (Goethe an Carl Friedrich von Reinhard, 30. März 1827).

»Was aber der lebendigen Gegenwart«, so meinte er andernorts, »interessant sein könnte, darüber hat eine gebildete Jugend am ehesten zu entscheiden« (Vorwort zu Eckermanns Aufsatz: *Über Goethes Rezensionen ... von 1772 und 1773*; Bd. 13.1, S. 537); und ihr, der heutigen »Gegenwart«, könnte die Monumentalität des Werks, das Übermaß des Protagonisten im Wege stehen. Die Zeit ist durch Größe verwundet, sie ist sie gründlich satt. Wir haben sie an der angemaksten historischen Erscheinung erfahren, an den großen kräftigen Ruinieren« (Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen. 1905. Stuttgart 1933, Kap. V, S. 229). Das immer strebende Bemühen - Movens für Fausts Größe -, wurde schon in der wilhelminischen Epoche als Definition deutscher Tüchtigkeit mißbraucht; diese Vokabeln sind strapaziert, vernutzt, sie transportieren keine Wahrheit mehr. Das Menschliche erfahren wir heute eher in der Spiegelung des Durchschnittlichen, an Randexistenzen, in der Darstellung nicht geglückten Lebens. »Größe ist das, was wir nicht sind« (Burckhardt; ebenda, S. 14).

In dieser Epochenforschung gründet wohl die heute durchgängige Auslegung der Dichtung als eine Kette wiederholten Scheiterns des »Helden«. Gelehrtentragödie – Gretchentragödie – Helenatragödie – Herrschertragödie, lautet die Summa. Faust: der Irrend-Strebende, dessen »unbedingte Tätigkeit, von welcher Art sie sei«, »zuletzt bankrott« macht (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 461; Bd. 17, S. 804). Die Erlösung: ein nur noch ironisch zu goutierendes Engelsputenspiel, ein sich öffnender Liebeshimmel, der in ewiger Wiederbringung auch den »halbschuldigen Verbrecher« (*Nachlese zu Aristoteles' Poetik*; Bd. 13, 1, S. 341) wieder in sich aufnimmt.

Das »Inkommensurable« (mit Eckermann, 6. Mai 1827) des Faustischen Lebens scheint durch diese Auslegung fälschbar gemacht, die Bezeichnung »Tragödie« – der Dichtung schon während der Arbeit am Ersten Teil beigegeben, zum einzigen Mal im ganzen Goethe'schen Œuvre – scheint in ihr Recht gesetzt.

Aber gefundene Lösungen lösen neue Fragen aus. Wenn das Streben Fausts doch nur ein Irren ist, sein tätiges Leben nur ein Mißlingen, wozu dann die Reihe der Lebenssituationen, die Erfahrung eines »hundertjährigen« Lebens? Damit alles vergeblich ist? Und dieses negative Fazit dann das Vermächtnis der Dichtung, die der Autor einzustiegeln beschloß, um sie vor dem »Tag« zu schützen, der »wirklich so absurd und confus (ist), daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt« (an Wilhelm von Humboldt, 17. März 1832)?

Zum andern: Wenn das Tragische dieses Lebenslaufs an dem ziellosen Streben Fausts, dem Unbedingten seines Charakters hängt, das ihn mit der Welt auswegslos zusammenstoßen, an Gretchen, des Kindes, der Mutter, des Bruders Tod schuldig werden läßt, wozu am Ende des Lebens dieselbe Erfahrung noch einmal: schuldig an Philemons, der Baucts, des Wanderers Tod? Deshalb noch einmal gefragt: warum diese zweite Tragödie, warum ein Zweiter Teil?

DIE WIRKUNG

»Neulich kommt ein ganz hübscher junger Mann, auch ein Preuke, mir nach einer ganz schicklichen Unterhaltung; zu vertrauen: er übe sich auch im Dichterfach, und füge hinzu: er suche gegen mich und meine Anhänger zu wirken. Ich versicherte ihm daß das sehr wohlgebet sei; denn da niemand leicht denke wie der Andere, so sei nichts natürlicher als daß jeder sich (...) auch anders ausspreche« (Goethe an Carl Friedrich Zelter, 31. Oktober 1831; Bd. 20.2, S. 1564).

Das Erscheinen des *Faust II* im Frühjahr 1833, ein Jahr nach Goethes Tod, war kein spektakuläres Ereignis. Zwar hatte sich die Kritik des Werks sofort bemächtigt; noch im selben Jahr kommt es zu ersten Besprechungen. Während der Philosoph Christian Hermann Weiße (s. S. 616 f.) anerkennend von dem Werk als einer »wunderbaren Dichtung« spricht, wunderbar in dem Sinne, daß »sich hier die Phantasie losmacht von ihrer Entäußerung an das menschlich Wirkliche«, räumt er allerdings auch schon ein, daß man den Zweiten Teil »nur in sehr uneigentlichem Sinne eine Fortsetzung des ersten« nennen kann. Während zu gleicher Zeit Karl Rosenkranz (s. S. 618 ff.), der bedeutendste Vertreter der Hegelschule, ergriffen durch die Lektüre des »weltumfassenden Gedichtes«, in einer scharfsichtigen Analyse wichtige Eigenheiten als notwendige Elemente des Fortsetzungsdramas zu benennen weiß: die »objektiven Verhältnisse« (im Gegensatz zum subjektiven Ersten Teil), die »allegorische Form«, das »Fehlen einer sich in sich abrundenden Handlung«, sieht er auch zugleich schon einschränkend voraus, daß der Zweite Teil »nie die Popularität des ersten erlange, (...) nicht, wie dieser, die Nation entzücken (...) werde«.

Aber neben die anerkennenden stellen sich sofort ablehnende Urteile in privaten Briefmitteilungen, so etwa Heinrich Karl Ludwig Bardsleben an seine Schwester: »Von den nachgelassenen Werken desselben bin ich jetzt an der Fortsetzung von Faust (...) Es sind dies Alles Schlakken, Abfälle (...)« (s. S. 612); desgleichen in publizistischen Veröffentlichungen; so die des Jungdeutschen Ästhetikers Ludolf Wienbarg (1834): »Goethes Fortsetzung des »Faust« paßt auf seinen frühern »Faust« wie die Faust aufs Auge und muß einen, wenn man diesen zweiten Teil durchblättert, jene unendliche Wehmut ergröfen, die das ganz (...) entstellte Bild einer Geliebten erregt, wenn man sie nach jahrelangem Zwischenraum wieder sieht« (Mandelskow II, S. 87).

Die meinungsbildende Stimme in den dreißiger und vierziger Jahren war dann die des Literaturkritikers und -historikers Wolfgang Menzel, der, als Redakteur des Literaturblatts zum »Cotta'schen Morgenblatt für gebildete Stände« von weitreichendem Einfluß, sein Mißfallen über das »Altersmachwerk« auf provozierende Weise äußerte: »Wenn Faust dafür, daß er Gretchen verführte und verließ, den Himmel verdient, so verdient dieses Schwein, das sich in einem Blumenbeet wälzt, der Gärtner zu seyn (...)« (s. S. 615). Applaudierten ihm bei diesem Passus die aufgeklärten Moralisten, so taten es die katholikenfeindlichen Protestanten bei seiner Kritik am Schluß der Dichtung: »Goethe stellt uns in der That den christlichen Himmel als die Hofhaltung einer heitern Königin dar (...). Nun wird der arme Sünder eingeführt, es ist Clavigo, oder Weißlingen, oder Faust, gleichviel, er ist hübsch, eine junge Hofdame tritt für ihn, die Himmelskönigin lächelt – die *Sinéküre* im Himmel ist sein (...). Wo bleibt Gott? Ist denn kein Mann mehr im Himmel?« (s. S. 615).

Menzels negative Kritik setzte seit den späten vierziger Jahren der Philosoph Friedrich Theodor Vischer fort; er hatte sich schon 1834, selber noch Repetent am Tübinger Stift, der Faustdichtung in einer Vorlesungsreihe angenommen und sich durch eine Besprechung der in den dreißiger Jahren erschienenen Rezensionen beider Teile eine gehörige Kompetenz verschafft. Um so wirkamer war sein Verdikt, daß der ganze Zweite Teil »ein mechanisches Produkt« sei, »nicht geworden, sondern gemacht, fabriziert, geschustert (...). Mir wird es, wenn ich diesen zweiten Teil lese, so herbstlich grau; (...) meine ganze Seele trauert und weint, wenn ich den Genus so dem Gesetze der Sterblichkeit unterliegen sehe (...).« (s. S. 631). Von diesem Urteil unterschied sich nicht Grillparzer, derselbe, der nach der Lektüre des Ersten Teils gesagt hatte: »Faust entschied meine Liebe zu Goethe«, und der nun in dem Zweiten Teil nichts als »ein poetisch ausgeführtes Schema« sieht, keine »Gestalten« mehr, keine »Gemüthsinteressen« (s. S. 611). Davon wich Hebbel nicht ab, der sich, nach anfänglichen vorsichtigeren Bemerkungen über die »fratzenhafte Dichtung« (Tagebuch, 20. April 1845), später zu der Äußerung verstieg: »Im zweiten Teil des Faust verrichtet Goethe doch nur seine Notdurft« (Tagebuch, 30. September 1845). Mörike, der allerdings von früh auf von Vischer bestimmt war, war nach der Lektüre ratlos, ebenso wie Gottfried Keller, derselbe, der seinen »Grünen Heinrich« vierzig Tage lang ohne Unterbrechung Goethes Werke lesen ließ. – Schließlich konnte selbst die Weimarer Aufführung des Zweiten Teils (1876) Conrad Ferdinand Meyer nur die nüchterne Bemerkung abfordern: »Einiges ist

ergreifend, zum Beispiel das Erblinden. Das Ganze bleibt fragwürdig«.

Die einschneidendste Zäsur in der Wirkungsgeschichte bedeutet indes die Gründung des Deutschen Reiches 1871 und die Umwertung, die Goethe und mit ihm *Faust* in ihrer Folge erfuhr. Gingen in den vorausliegenden Jahrzehnten, zwischen 1832 und 1870, die Meinungen über das Alterswerk zw auseinander, überwog zwar Enttäuschung und Ablehnung, so entstanden doch andererseits Gegenreaktionen: Grabbe, Lenau, Grillparzer verfaßten dichterische Gegenentwürfe, das Verhältnis zwischen dem Ersten und dem Zweiten Teil wurde in Aufsätzen diskutiert. Nach 1870 fehlte plötzlich jegliche Kritik an der Goetheschen Lösung. *Faust* heißt eine »zweite Bibel der Nation« (Franz Frhr. von Dingelstedt: Eine Fausttrilogie. Berlin 1876, S. 47–98), und Herman Grimm erklärt in seiner Berliner Goethevorlesung im Winter 1874 und im Sommer 1875: »Die Laufbahn dieses größten Werkes des größten Dichters aller Völker und Zeiten hat erst begonnen« (Herman Grimm: Goethe. Berlin 1877, S. 251). Schon zuvor hatte er Goethe zum »Nationaldichter« ernannt, zu einer Potenz, die – wie er sagte – im geistigen Leben Deutschlands gewirkt habe wie eine »gewaltige Naturscheinung« und nur »Homer, Dante, Shakespeare« vergleichbar sei (Grimm, S. 1, 4). Grimm ist es auch, der den neuen imperialen Herrschaftsanspruch der Deutschen auf Faust überträgt und meint, wenn jetzt Faust und Mephisto im Reichstag erschienen, wüßten sie sich sofort »mit ein paar durchschlagenden Gedanken aufmerksame Zuhörer zu verschaffen«. Ja, in einem Moment nationaler Euphorie glaubte er die Dichtung angemessen zu bewerten: »Dadurch daß wir Faust und Gretchen besitzen, stehen die Deutschen in der Dichtkunst aller Zeiten und Nationen an erster Stelle« (Grimm, S. 222).

Gewiß hat es auch Gegenstimmen gegeben, sowohl in der germanistischen Wissenschaft wie in der geistig-kulturellen Welt überhaupt: Nietzsche war eine, die allerdings erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts gehört wurde (»Die Faust-Idee« in »Menschliches-Allzumenschliches«, Zweiter Band, Nr. 124); Thomas Mann, mit dem Roman »Dr. Faustus« (1947) vier Jahrzehnte später, eine andere. Unabhängig davon aber hat die Identifikation des Faustischen Strebens mit dem deutschen Wesen (zumal mit der fatalen Implikation, daß daran »die Welt genesen« soll) weiterhin Schule gemacht. An diesem Mythos haben noch nach dem Ersten Weltkrieg und bis in die dreißiger und vierziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein von Oswald Spengler (Der Untergang des Abendlandes. München 1923, S. 138, 454, 457) bis Alfred Rosenberg (Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1930, S. 245, 486) viele weiter-

gedichtet. Er hat sich so fixiert, daß selbst der internationale amerikanische Faustkongreß 1991 die Frage erörterte, ob Faust nicht wieder zur Galionsfigur des wiedervereinigten Deutschland werden würde.

ENTSTEHEN UND VERSTEHEN

»Natur und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen« (Goethe an Carl Friedrich Zelter, 4. August 1803; Bd. 20.1, S. 43).

Für Goethe war ein gesonderter zweiter Teil vermutlich lange Zeit außerhalb der Überlegung; wohl war die *Helena* – wie er später erklärte – »eine meiner ältesten Konzeptionen« (an Wilhelm von Humboldt, 22. Oktober 1826), der »ich nun auch schon sechzig Jahre nachschleiche« (an Christian Gottfried Nees von Esenbeck, 24. Mai 1827). Aber erst im Juni 1797 brachte ihn der aufgeschobene Aufbruch zur dritten Schweizer Reise dazu, wieder »an meinen Faust zu gehen und ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigstens um ein gutes Teil weiter zu bringen« (an Friedrich Schiller, 22. Juni 1797; Bd. 8.1, S. 359). Zwar galt der Entschluß zur Fortsetzung zunächst dem Ersten Teil, der, um 1770 in Frankfurt entstanden, 1775 nach Weimar gebracht, 1786 nach Italien mitgenommen worden war und dort zwar erweitert (»Und was der ganzen Menschheit«, »Hexenküche«, »Wald und Höhle«), dennoch 1790 im Bd. 7 der Göschen-Ausgabe nur als *Faust, ein Fragment* veröffentlicht wurde.

Bei dieser Gelegenheit, Sommer 1797, wurde indessen das »Faustpaket« mit dem Manuskript und den im Laufe der Jahre angewachsenen Skizzen nicht nur aufgemacht, es wurde auch, wie das Tagebuch vom 23. Juni 1797 notiert, ein »Ausführlicheres Schema zum Faust« angelegt. Darauf kam Goethe, nach beendeter Schweizer Reise, im Mai des nächsten Jahres in einem Brief an Schiller zurück: »Das alte noch vorräufige höchst konfuse Manuskript ist abgeschrieben und die Teile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt, nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen« (5. Mai 1798; Bd. 8.1, S. 570).

Dieses nicht erhaltene Schema enthielt schon einen Entwurf des ganzen Dramas bis zu Fausts Ende. Es war auf 30 Nummern

berechnet. Die später fallengelassenen Epiloge (»Abkündigung« und »Abschied«, s. S. 1159 ff.), die die Dichtung abschließen sollten, tragen diese Endziffer. Während der 1797 noch teilweise projektierte Erste Teil wohl für die Nummern 1 bis 20 vorgesehen war, füllten die Themen der »großen Welt«, durch die Faust später geführt werden sollte, u. a. »Helena«, »Umwendung zum Besitz«, »Grablegung«, »Himmelsgericht«, die Zahlen zwischen 20 und 30 aus.

Eine Fortsetzung der Gretchenepisode war also zumindest in dieser Zeit schon vorgesehen. Das belegen auch die in diesen Tagen zwischen Schiller und Goethe gewechselten Briefe. Den zum Mitbedenken des weiteren Plans gebetenen Schiller »ängstigt« es, so schreibt er an Goethe, »daß (...) der Faust seiner Anlage nach (...) eine Totalität der Materie zu erfordern scheint«, und: »für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält« (26. Juni 1797; Bd. 8.1, S. 362 f.). Aber für Goethe schienen sich diese Bedenken schnell aufgelöst zu haben. Schon am 1. Juli erwiderte er: »Meinen Faust habe ich, in Absicht auf Schema und Übersicht, in der Geschwindigkeit recht vorgeschoben, (...). Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk (...), wie eine große Schwammfamilie, aus der Erde wachsen« (Bd. 8.1, S. 368 f.). Der thematische Zusammenhang macht deutlich, daß Goethe hier mit der »Schwammfamilie« nicht den Charakter der Form beschreiben will, in die er den Stoff zu fassen gedankt (so Albrecht Schöne: Goethe Faust. Kommentare. Frankfurt a. M. 1994, S. 43), sondern, bezogen auf den einen ruhigen Monat, die Schnelligkeit bezeichnen, mit der das fertige Drama unter der günstigen Bedingung aus dem Boden quellen könnte.

Von einer Zäsur in der Szenenfolge jedoch, von einem vom ersten geschiedenen zweiten Teil ist zum erstenmal in Schillers Brief vom 13. September 1800 die Rede: »Lassen Sie Sich aber ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, daß es Schade sei, sie zu verbarbarisieren. Der Fall könnte ihnen im 2ten Teil des Faust noch öfters vorkommen« (Bd. 8.1, S. 812). Wann Goethe sich zu dieser Scheidung der Dichtung entschlossen hat, ist ungewiß; vermutlich im Frühjahr oder Sommer 1800. Das um 1800 entstandene Schema (Par. 1, S. 662) unterscheidet jedenfalls schon den ersten subjektiven vom zweiten objektiven Teil. – Zwischen September 1800 und März 1801 entstanden dann die ersten 265 Verse zu dieser neu anhebenden Fortsetzung als *Helena im Mittelalter*. Sie entsprechen ungefähr dem Anfang des späteren dritten Akts, nur daß die hier im deutschen Mittelalter am Rhein auftretende Heroine später in ihrer eigenen spartanischen Heimat begnügt. 1816 (Tagebuch, 16. Dezember),

während der Arbeit an *Dichtung und Wahrheit*, müssen Goethe indes Zweifel gekommen sein, ob er den Zweiten Teil je vollenden werde; jedenfalls entschloß er sich zu einer Gesamtskizzierung, die er im 18. Buch der Autobiographie einzuschreiben gedachte, was aber dann auf Anraten Eckermanns (10. August 1824) unterblieb.

Endlich, nach zweieinhalb Dezennien Pause, am 26. Februar 1825, begann die Arbeit am Zweiten Teil von neuem, um nun nicht mehr aufzuhören. 1827 zur Ostermesse erschien im 4. Band der *Ausgabe letzter Hand* die *Helena* als »klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust«; 1827 im 12. Band erschienen die ersten drei Szenen des ersten Akts (4613–6036). Zwei zweiten und fünften Akt hin und her (genaue Daten s. Kommentar zu Beginn jeder Szene). Im Januar 1831 schließlich wurde der vierte Akt mit dem Vorsatz begonnen, ihn, und damit die Dichtung überhaupt, noch vor dem Geburtstag im August zu beenden. Dazu ließ sich Goethe im Februar die losen Manuskriptblätter des ganzen Opus zu Einem Bande zusammenheften, in dem die Stelle des vierten Akts durch weißes Papier gekennzeichnet war, »dass das Fertige anlocket«. »Es liegt in solchen sinnlichen Dingen mehr als man denkt«, meinte er zu Eckermann, »und man muß dem Geistigen mit allerlei Künsten zu Hülfe kommen« (17. Februar 1831; Bd. 19, S. 410). Es gelang dann in der Tat, wie Goethe es geplant hatte: am 22. Juli, noch einen Monat vor seinem Geburtstag, konnte er in sein Tagebuch schreiben: »Das Hauptgeschäft zu Stande gebracht. Letztes Mundum. Alles rein Geschriebene eingehftet«.

In dieser unsystematischen Entstehung der Dichtung, die sich über mehr als drei Jahrzehnte hingezogen hatte, glaubte die frühe Goetheforschung am Ende des vorigen Jahrhunderts den Schlüssel zur Erklärung des schwer durchschaubaren Werkes gefunden zu haben. Noch immer stand das problematische Verhältnis der beiden Teile, das schon die Interpreten seit Erscheinen des *Faust II* beschäftigt hatte, im Zentrum der Fragen. Während schon in den dreißiger Jahren die Hegelianer Karl Rosenkranz und Christian Hermann Weiß in der Entwicklung vom Ersten subjektiven zum Zweiten objektiven Teil die Einheit der Dichtung zu fassen versuchten hatten, während in den sechziger Jahren Gustav von Loeper, Editor und Kommentator des ersten wissenschaftlichen Fausttextes (Hempel-Ausgabe), die Einheit in einem dialogischen Verhältnis beider Teile zu erkennen glaubte (Faust, der Titan, erlöset sich durch praktische Tätigkeit, der Abenteurer Faust endigt als Anstiedler), sah Herman Grimm die Einheit der Teile allein durch Goethes Leben gewährleistet. »Faust« ist für ihn »der verkörperte

Geist Goethes«, »Faust«, so schrieb er, »repräsentiert Goethes wirkliches Leben« (Grimm, S. 248).

Aus dem Ungenügen an diesen unmethodischen Erklärungen meinten nun Wilhelm Scherer (1841–1886), Erich Schmidt (1853–1913), Kuno Fischer (1824–1907), mit Hilfe der neu gewonnenen entstehungsgeschichtlich-kritischen Methode die Handlungslücken und Widersprüche der Dichtung dadurch aufklären zu können, daß man die Einheit des Werkes überhaupt aufgab: Das Gedicht sei nicht aus einer Idee konzipiert, in dreißig Jahren hätten sich Plan und Konzeption verändert. »Das Gedicht«, so Kuno Fischer in seinen programmatischen Ausführungen »über die Entstehung und Composition des Gedichts« (Goethe's Faust. Stuttgart 1878), »hat seine Einheit (...) nicht da, wo man sie gewöhnlich sucht, in einem und demselben Grundgedanken, der alle Teile trägt und verknüpft, sondern in der Person und Entwicklungsschichte des Dichters. Dadurch wird freilich der einheitliche Charakter der Composition (...) aufgehoben«, aber andererseits ist »der Gesichtspunkt zur Erklärung des Goetheschen Faust (...) da« mit gegeben. Um das Gedicht zu verstehen, muß man vor allem seine *Entstehung* kennen«. Mit dieser entstehungsgeschichtlichen Methode hat die Forschung etwa vierzig Jahre lang gearbeitet und sich vor allem mit dem Auffinden von Widersprüchen und der Rekonstruktion der möglicherweise dazugehörigen Pläne beschäftigt, mit Handlungslücken und ihrer Ergänzung durch Vorstufen, mit Quellen und ihren Goetheschen Abweichungen. Ein Verständnis der ausgeführten Dichtung schien sich erst durch Ergänzung der ausgeschiedenen Teile zu erschließen.

Diese analytische Methode wurde dann im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts durch Arbeiten – so von Friedrich Gundolf (Goethe. Berlin 1916) oder Helene Herrmann (Faust, der Tragödie erster Teil. Stuttgart 1917) – abgelöst, die sich ausdrücklich gegen die bisherige Verfahrensweise der Forschung wie die aufgebene Einheit der Dichtung wandten und den Blick wieder auf den *Faust II* als auf ein Ganzes richteten. Dabei standen nun vor allem ästhetische Phänomene im Vordergrund. Dennoch blieb die Frage nach der dramatischen Form des Zweiten Teils im Ganzen unberührt. Das Muster des funktigen klassischen Dramas, nach dem schon *Iphigénie* und *Tasso*, *Egmont* und *Pandora* komponiert waren und das auch Goethes theoretischen Überlegungen über die dramatische Gattung zugrundelag, wirkte so prägend für das Verständnis auch dieses funktigen Dramas, daß man das Inkompabile von Schema und Dichtung gar nicht bemerkte.

Wie aber soll man das Fehlen einer durchgängigen, alle Ereignisse kausal verbindenden Handlung verstehen, wie das Ausblei-

ben des Helden auf langen Strecken? Statt dessen: die Fülle der Nebenhandlungen? Wollte man die Dichtung nacherzählen, käme man in Verlegenheit. Daß Mephisto und Faust dem Kaiser aus der Geldnot helfen, wäre ein die erste Hälfte des Anfangsaktes verknüpfendes Thema. Aber schon hier fällt das eigentliche Handlungsmoment, die kaiserliche Unterzeichnung des Papierscheins aus; und das Thema der zweiten Akthälfte, die Beschwörung der Helena und des Paris, hängt mit dem der ersten kausal nicht zusammen. Noch schwieriger wird es im zweiten Akt, wo der durch den Anblick Helenas paralytisierte Faust ohne Begründung wieder in seinem gotischen Studierzimmer angetroffen wird. Daß Mephisto ihn durch einen Besuch bei Wagner von seinem leidenschaftlichen Begehren abbringen wollte, davon spricht nur der früheren Entwurf von 1826 (Par. 100; S. 665). Dennoch entsteht hier in Homunculus der Helfer, der Faust in die »Classische Walpurgisnacht« schafft, damit er dort seinen Eintritt in den Hades erwiele und die tote Helena losbitte. Aber gerade diese Szene, um deretwillen die Fahrt überhaupt unternommen wurde, bleibt unausgeführt, während die Geschehnisse des Homunculus die zweite Hälfte der Walpurgisnacht weitgehend in Anspruch nehmen. Die antike Welt des dritten Akts existiert im ersten Teil ganz ohne Faust. Und schließlich kehrt Faust im vierten Akt eigens in den Dienst des Kaisers zurück, um ein Stück Meeresstrand zu erwerben; aber gerade diese Belebnungsszene fehlt wiederum, ja die schon ausgeführten Verse wurden ausdrücklich gestrichen. Statt dessen handelt der Akt im wesentlichen von Krieg und Sieg des Kaisers. — Nicht anders verhält es sich mit dem Schicksal des Helden, dem Herzstück des klassischen Dramas, das sich im allgemeinen austrägt als Auseinandersetzung des Charakters des Helden mit der Welt. Auch hier fehlt jede charakterliche Entwicklung Fausts.

Es bedurfte erst der Distanz vom Goethe der Klassik, die Konrad Burdach mit seinen erschließenden Studien zum *West-östlichen Diwan* einleitete und in seinen Faustaufsätzen (a.a.O.: Faust und Moses, 1912; Faust und die Sorge, 1923; Das religiöse Problem in Goethes Faust, 1932) fortsetzte; es bedurfte der Erkenntnis von der zentralen Bedeutung, die die systematische Beschäftigung mit der Natur für Goethe hatte, welche Wilhelm Hertz und seinen Arbeiten über Goethes Naturphilosophie im Faust zu verdanken ist (Goethes Naturphilosophie im Faust, 1911; Natur und Geist in Goethes Faust, 1931), um das Verständnis für die Altersdichtung und ihre unklassischen poetischen Formen zu wecken. Mit den drei 1940 erschienenen Aufsätzen über *Faust II* ist ihm darin Max Kommerell gefolgt (Faust zweiter Teil. Zum Verständnis der Form, 1937; Faust und die Sorge, 1938; Faust II: Letzte Szene,

1946; in: Geist und Buchstabe der Dichtung, 1940). Während Hertz einzelne Komplexe der Dichtung: »Homunculus«, »Die Mütter«, »Fausts Himmelfahrt« etwa, durch einzelne Begriffe der Goetheschen Naturanschauung (»Monaden«, »Urphänomenen«, »Ewiges Werden«) zu erhellen versuchte, hat Kommerell die poetische Form des Zweiten im ganzen mit Hilfe Goethescher Denkformen zu untersuchen unternommen. — Die historisch-kritische Ausgabe von Goethes *Schriften zur Naturwissenschaft*, die im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina seit 1947 erscheint (L.A.), hat dieser Einheit von Poesie und Naturwissenschaft Rechnung getragen, indem sie wissenschaftliche und dichterische Zeugnisse gleichwertig nebeneinander abdruckt. Der folgende Kommentar hofft in der Weiterentwicklung solcher Ansätze einen das Alterswerk weitgehend aufschließenden Zugang gefunden zu haben.

Die Forschungen der letzten drei bis vier Jahrzehnte haben neue Fragen an die Dichtung herangetragen: politische, gesellschaftskritische, psychoanalytische, kulturtheoretische und theologische, die sie in neues Licht stellen. Ihnen ist ihre vertiefte geistes- und mentalitätsgeschichtliche Einbindung zu danken. Gemeinsam scheint den meisten die Betrachtung des Werks als einer kritischen Vorwegnahme der Aporien des 19. und 20. Jahrhunderts: der Entwertung der Welt wie des großen Charakters als eine nur in diesem Alterswerk sich anzeigende späteste Wendung Goethes. Sie setzen die kritischen Stimmen des 19. Jahrhunderts auf theoretischer Grundlage fort. Für ein historisches Verständnis, eine partielle Erklärung sind sie selten hilfreich. Um so deutlicher dokumentieren sie unser problematisches Verhältnis zu Goethe.

NATURWISSENSCHAFTLICHE DENKFORMEN

»Mich freute, daß Dichtkunst und vergleichende Naturkunde so nah miteinander verwandt seien, indem beide sich derselben Urteilskraft unterwerfen« (*Einwirkung der neueren Philosophie*; Bd. 12, S. 96).

Wie Goethe in der *Geschichte meines botanischen Studiums* selbst bemerkt, war es der »Eintritt in den edlen weimarischen Lebenskreis« (Bd. 12, S. 20), der seine spätere jahrzehntelange Beschäftigung auf botanischem, zoologischem, osteologischem, geologischem und meteorologischem Gebiet wie mit dem Phänomen der Farbe in Gang setzte. Sie führte in den achtziger und beginnenden

neunziger Jahren zur Entdeckung einzelner Gesetze: zur Entdeckung des Zwischenkieferknochens beim Menschen 1784, zur Wirbeltheorie des Schädels 1795, zur Erkenntnis der Metamorphose der Pflanzen 1790, zur Theorie über die Entstehung der primatischen Farben 1790–93 und zur Aufstellung eines Typus bei den höheren Säugtieren 1795. Es kam in den folgenden Jahren zu den Erkenntnis von übergreifenden Gesetzmäßigkeiten, die Goethe in allen Teilbereichen der Natur wiederfand, und daraus resultierend schließlich zu allgemeinen Denkformen, die ihm nun auch den ganzen Bereich des geschichtlichen Menschen mitsamt seiner inneren Gemüts- und äußeren sozialen Welt aufschlossen. Und die Kunst wurde ihm zu der Möglichkeit, von dieser gesetzlich erkannten Welt Mitteilung zu machen. »Kunst«, so eine Maxime, »eine andere Natur auch geheimnisvoll aber verständlicher denn sie entspringt aus dem Verstande« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1105; Bd. 17, S. 903).

Das veränderte Goethes Altersdichtung, ihre Verbindlichkeit und ihre Formen. Dichterische Fiktion meint nun die Welt unter dem Aspekt des ihr innewohnenden Gesetzlichen. Natürlich ist nicht alle Altersdichtung Naturerkenntnis, aber alle dichterische Aussage – auch das Einzelste und Persönlichste – bekommt den Charakter des »Falls, und die Sprache der allgemeinen Naturerkenntnis kehrt in der Darstellung des Besonderen wieder.« Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall. Was ist das Besondere? Millionen Fälle« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 558; Bd. 17, S. 821). Es entstehen neue poetische Formen, die, in Analogie zum Bilden der Natur geschaffen, die Struktur der Dichtung im ganzen wie ihre Erfordernisse im einzelnen verändern.

Bei diesem Verfahren hatte sich Goethe schon durch Kant bestätigt gefühlt. 1817 berichtet er in dem Aufsatz *Einwirkung der neueren Philosophie*: »Nun aber kam die *Kritik der Urteilskraft* mir zu Handen und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensperiode schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einander gestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse eins behandelt wie das andere« (Bd. 12, S. 96). So entgegnete er denn auch den abschätzigen Bemerkungen gelegentlich seines Aufsatzes über die *Metamorphose der Pflanzen*, »daß Wissenschaft und Poesie verembar seien. Man vergaß«, so fuhr er in seiner Gegenschrift fort, »daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe, man bedachte nicht daß, nach einem Umschwung von Zeiten, beide sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen könnten« (*Schicksal der Druckschrift*; Bd. 12, S. 74). – So empfahl er selber, Jahrzehnte später, das physikalische Gesetz der Spiegelung zum Verstehen seiner poetischen Formen:

»Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren« (an Carl Jacob Ludwig Iken, 23. September 1827). Ja, er formulierte selbst das optische Gesetz der wiederholten Spiegelung in ein poetisches Gesetz um: »Bedenkt man nun, daß wiederholte situliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben empor steigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden, und man wird ein Symbol gewinnen, dessen was in der Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Kirche, auch wohl der politischen Welt sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt« (*Wiederholte Spiegelungen*; Bd. 14, S. 569). Die Beispiele wären zu vermehren, die den Einwand der Forschung widerlegen: »Wie die Transsubstantiation von Naturprozessen in literarische Formen vor sich gehen soll, ist eins der am besten gehüteten Geheimnisse der Goethe-Philologie« (H. Schlaffer, a. O., S. 207).

Es folgen stichwortartige Hinweise auf naturphilosophische Begriffe, die als poetische Formen den *Faust II* bestimmen.

Polarität ist das Gesetz, das Goethe das Prinzip alles Lebens als Bewegung entschlüsselt. Allem Lebendigen ist von Anbeginn eine Spannung eigen (vgl. *Maximen und Reflexionen*, Nr. 1264 und 1255; Bd. 17, S. 927): eine Bereitschaft, sich zu entzweien, die sich auf niedriger anorganischer Stufe als Trennung in zwei Pole (den negativen, den positiven des Magneten etwa; vgl. *Zur Farbenlehre*, »Vorwort«; Bd. 10, S. 10), auf höherer organischer als Scheidung in zwei Geschlechter äußert. Ein Drittes, Vermittelndes ist sogleich bestrebt, die Pole wieder zusammenzuführen, sei es in der Weise der magnetischen »Anziehung«, sei es in der des Sehens der Geschlechter nach Liebesvereinigung. In dieser Bewegung befördert sich alles Leben. »Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind« (*Zur Farbenlehre*, Diakritischer Teil, 739; Bd. 10, S. 222).

In der Dichtung bestimmt Polarität die Erfindungen von Paaren wie: »Gärtner und Gärtnerinnen«; »Famulus und Bacchalaureus«; »Thales und Anaxagoras«; aber das Gesetz reicht weiter: von »Kaiser und Faust« über »Wagner und Faust« bis zu »Helena und Phorkyas«. Schließlich geht aus der Polarität der beiden ersten Szenen

am »Kaiserhof« – der Gesellschaft in der Anarchie der Geldnot und der Gesellschaft in der Heiterkeit des Maskenfests – als 3. Szene im »Lustgarten« – Gesellschaft im neuen Scheinreichtum hervor als dem Mittel und der Möglichkeit für einen zukunftsreichen wirtschaftlichen Wohlstand. – Nicht anders verhält es sich in der zweiten Akthälfte: Aus dem Verlangen nach eigener Schönheit, das sich die Gesellschaft durch Scheinmittel zu verschaffen sucht, und Fausts Erkenntnis der Urformen – bei den »Müthern« –, nach denen die Natur die Schönheit bildet, entsteht in der 3. Szene das neuzeitliche Theater als die Einrichtung in der Gesellschaft, wo sich sinnliche Schönheit als Erscheinung der Wahrheit darstellt.

Steigerung ist für Goethe die Tendenz alles Lebendigen, wachsend, als polar Getrenntes, sich auf höherer Stufe zu vereinigen. Diese Steigerung gelingt der Natur in der Pflanze als Blüte, im Baum als Krone, im Tier als Haupt, beim Menschen – als geistige Sublimierung – im Alter, und im ganzen Bereich der Natur in der Schönheit; denn schön ist für Goethe das Exemplar, das, noch ganz Erscheinung, zugleich die Bildungsgesetze der Gattung rein in sich erkennen läßt. Goethe nennt solche das Bildungsgesetz offenkundig machenden Fälle »Urphänomene«. Er spricht von dem Schönen als einem »Urphänomen«, weil sich in ihm geheime Naturgesetze manifestieren, »die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 183; Bd. 17, S. 749).

Im Verhältnis der Steigerung stehen im *Faust II* »Famulus und Baccalaureus« in der mittelalterlichen Studierstube, dem Ort des spekulativen Denkens, zu Wagner, dem Chemiker der experimentierenden Neuzeit. Steigerung erläutert die Rolle Fausts im fünften Akt: hundertjährig, Palastherr und im Besitz der Welt.

Metamorphose ist für Goethe das Prinzip allen Lebens als Bildung: das einzelne animalische Lebewesen etwa ist die Verwandlung Einer geistigen Urform; aber auch die einzelne Pflanze ist in allen ihren Teilen, vom Samenkorn und den Keimblättern bis in die Blütenblätter und Staubgefäße, Verwandlung einer Art von »Urblatt«, wobei die Lebensbedingungen des einzelnen Exemplars wie die Funktion seiner Teile auf die Bildung verwandelnd einwirken. Wenn Goethe von diesem Bildungsvorgang sagt, daß es ihm »der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur« wird (*Morphologie*, LA I 10, S. 128), so darf man »Natur« nicht zu eng fassen: Natur und Geist, Welt und Seele sind für ihn »Dualitäten der Erscheinung als Gegensatz« (*Physikalische Vorträge schematisiert*; Bd. 6.2, S. 834), polare Erscheinungen dessen, was er »Leben« nennt, das überall

nach demselben Formgesetz bildet. »Die für mich nun über vierzig Jahr alte Maximie«, schreibt er an Eckermann, »gilt noch immer fort; man wird durch sie in dem ganzen labyrinthischen Kreise des Begrifflichen glücklich umher geleitet, und bis an die Grenze des Unbegrifflichen geführt, wo man sich denn, nach großem Gewinn, gar wohl bescheiden kann« (undatiert, zwischen 12. Oktober und 6. November 1839; Bd. 19, S. 391).

Metamorphose als Bildungsprozeß erfährt Homunculus im Wagnerschen »Laboratorium« und in der »Classischen Walpurgisnacht«; ebenso werden sich die wechselnden Rollen, in denen Faust in den einzelnen Akten auftritt, als Metamorphosen seiner »geprägten Form« (des »begabten Manns Natur- und Geisteskraft«, 4896) erweisen.

Enttelechien, auch Monaden sind für Goethe die geistigen Prinzipien, die ihm im Kosmos alles individuelle Leben und also auch die menschlich-animalische Individualität erklären. Ihr Ziel (Telos) ist es, das in ihnen geistig Angelegte im Leben zu realisieren (daher Enttelechie). Er unterscheidet zwischen großen und kleinen Monaden (vgl. mit Johannes Daniel Falk, 25. Januar 1813: »Ich nehme verschiedene Klassen und Rangordnungen der letzten Urbestandteile aller Wesen an, gleichsam der Anfangspunkte aller Erscheinungen der Natur, die ich Seelen nennen möchte, weil von ihnen die Beseelung des Ganzen ausgeht, oder noch lieber Monaden – lassen Sie uns immer diesen Leibnizischen Ausdruck beibehalten (...). Nun sind einige von diesen Monaden, wie uns die Erfahrung zeigt, so klein, so geringfügig (...) andere dagegen sind gar stark und gewaltig (...)«; Herwig II, S. 771). Als solche sind sie einmal zu denken als »Kraft« voll rastloser Tätigkeit (vgl. *Maximen und Reflexionen*, Nr. 391: »Das Höchste was wir von Gott und der Natur erhalten haben ist das Leben, die rotierende Bewegung der Materie um sich selbst, welche weder Rast noch Ruhe kennt (...)«; Bd. 17, S. 788), zum anderen als individuelle »Form«, die lebt, indem sie sich verwandelt. Ihre Funktionen werden also gefaßt im »Tätig-sein« als Kraft und »Bilden« zur Form. – Der Akt der Geburt, der Beginn des individuellen Lebens, in dem ein solches geistiges Zentrum in den Lebensstoff eingeht, vollzieht sich als Verwandlung; wie auch das ganze Leben eine Kette von Verwandlungen ist. Dabei ist die Monade immer bestrebt, durch beständiges An-sich-raffen von Stoff, das sich auf niederer organischer Stufe als Nahrungsaufnahme, auf hoher menschlicher Stufe zugleich als geistige Aneignung von »Welt« vollzieht, die in ihr angelegte kleinere oder größere Form zu verwirklichen.

»Es kommt viel darauf an, wie kräftig oder tätig eine Monade im

Leben zu Werke geht. Ein tätig und tüchtig gelebtes Leben ist nichts Gleichgültiges, und gleichgültig ist es auch nicht, wie lang es zu dauern im Stande ist* (Herwig II, S. 770). Ja eine starke Monade ist fähig, schwächere an sich zu reißen und in ihren Dienst zu stellen: Leben ist nicht nur in ständigen Verwandlungen sich vollziehende Verwirklichung des geistig Angelegten, es ist auch Vermehrung der Potenz, und Alter ist die Stufe der Steigerung. Wenn sich die Monade dann ganz mit Welt anreichert, ihre Möglichkeit verwirklicht hat, vollzieht sie den Tod, der für Goethe ein selbständiger Akt der Monas ist. Was sich im Zerfall des Körperlichen als geistige Einheit erhält, das ist die Entscheidung. Zwar ist der Tod wie die Geburt Metamorphose, Übergang von einer Verwirklichung in eine andere; aber den Übergang zu bestehen, ist nicht die Leistung der Individualität allein. Jede große Verwandlung in der Natur ist für Goethe zugleich an besondere Bedingungen gebunden, an das außergewöhnliche Zusammenwirken eigener und helfender Kräfte. Er deutet damit den Hiat an, der zu überwinden ist, wenn ein Körperliches geistig, ein Geistiges körperlich wird. Geringere Organisationen lösen sich bei diesem Übergang wieder auf. Von einer großen wie Wieland sagt Goethe: »Von Untergang solcher hohen Seelenkräfte kann in der Natur niemals und unter keinen Umständen die Rede sein, so verschwennerisch behandelt sie ihre Kapitalien nie« (Herwig II, S. 770). So sind für Goethe alle Monaden unverwüsthlich, aber die große erhält sich als Person.

Enteiche, der christlichen Seele analoges Lebenszentrum, liegt als naturphilosophische Denkform sowohl der Konzeption des Homunculus wie auch dem Lebenslauf Fausts zugrunde.

Organismus ist für Goethe das biologische Muster eines Gesamtes von Kräften, die auf ein herrschendes Zentrum bezogen sind, welches sich in diese als in seine Funktionen entfaltet. Dieses Konzept bestimmt das Verhältnis von: »Helena«-»Panthis«-»Chor«; »Plutus«-»Knabe Lenker«-»Geiz«; »Faust«-»Die Drey Gewaltigen«-»Mephisto«. - Dasselbe gilt für die Konzeption des Akts als eines organischen Ganzen, in welches ein Neues sich nur einfügen kann als in eine Lücke seines Kräftehaushalts.

So entfaltet sich im ersten Akt »Gesellschaft« in das Personal des »Kaiserhofs« als in die Kräfte eines Organismus, in den der Narr Mephisto nur eindringen kann, weil der alte Narr wegen Trunkenheit anfällt.

Reihe ist für Goethe das Prinzip, das zum Erkennen des Naturgesetzlichen in seiner lebendigen Anschaulichkeit führt. »Bei physikalischen Untersuchungen«, so beschreibt er das Verfahren (*Einleit-*

kung der neueren Philosophie; Bd. 12, S. 94.) »drängt sich mir die Überzeugung auf, daß, bei aller Betrachtung der Gegenstände, die höchste Pflicht sei jede Bedingung unter welcher ein Phänomen erscheint genau aufzusuchen und nach möglichster Vollständigkeit der Phänomene zu trachten; weil sie doch zuletzt sich an einander zu reihen, oder vielmehr über einander zu greifen genötigt werden, und vor dem Anschauen des Forschers auch eine Art Organisation bilden, ihr inneres Gesamtleben manifestieren müssen«. - Eine Maxime bringt diese erkenntnistheoretische Methode aufs Prinzip: »Kein Phänomen erklärt sich an und aus sich selbst; nur viele zusammen überschaut, methodisch geordnet, geben zuletzt etwas was für Theorie gelten könnte« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1230; Bd. 17, S. 923).

Indem die Reihe die Darstellung des Gesetzlichen in seiner lebendigen Anschaulichkeit, in seiner konkreten Vielheit ermöglicht, wird sie zum formschaffenden Gesetz des Zweiten Teils, sowohl in der Folge der Akte wie der einzelnen Erfindungen, wovon noch ausführlich die Rede sein wird (s. »Welt«, S. 569 ff.). Hier nur einige Beispiele: In der Studierstube reihen sich »Famulus«, »Baccalaureus« und »Wagner« als Arten des erkennenden Geistes nebeneinander. Im Verhältnis der Reihe steht die Wiederkunft der Antike im Nachgesicht der Erichtho neben ihrer Wiederkunft in der »Classischen Walpurgisnacht«. Als Reihung sind die verschiedenen Todesarten, der Helena, der Panthis und des Chors, zu verstehen. Raufbold, Habebald und Haltefest schließen sich als Arten menschlicher Triebgewalt zusammen, so wie Philemon und Baucis, Lynkeus und Faust sich als Arten des Altseins aneinanderreihen.

Spiegelung ist das gegenüber Carl Jacob Ludwig Iken geäußerte Verfahren (s. S. 547), eine Figur sich nicht selbst direkt aussprechen zu lassen, sondern sie durch »Abspiegelung« in einem Gegenüber in ihren Wirkungen darzustellen: Was Helena ist, erfahren wir an Lynkeus; einen Aufschluß über Mephisto in der »Walpurgisnacht« gibt seine Begegnung mit den Lamien; Fausts enteichische Natur spiegeln die Naturgeister der »Anmuthigen Gegend« wie die Engel der »Bergschluchten« wider.

Wiederholte Spiegelung ist ein der Optik entnommenes Gesetz, das, von Goethe als poetisches Gesetz formuliert (s. S. 547), Steigerung des Gespiegelten in seine Gesetzlichkeit meint, Verwandlung eines Subjektiv-Erfahrenen ins Objektive und Sinnbildliche.

Im Sinne dieses Prinzips ist die Wiederkehr des Schülers aus dem Ersten als Baccalaureus im Zweiten Teil, die Wagners aus dem Ersten als der Wagner des Laboratoriums im Zweiten Teil zu verste-

hen, wie auch die Wiederkehr von »Studierstube« und »Walpurgisnacht« des Ersten im Zweiten Teil. – Aber auch innerhalb des Zweiten Teils ist das wiederholte Auftreten des Menelas (3. Akt) im Sinne dieses Gesetzes gemeint, wenn in der »Spartaszene« i. Menelas als mythische Person, 2. am Szenenende als Symbol des historischen Griechenland und 3. in der mittelalterlichen Burg als Symbol der byzantinischen Macht über das historischen Griechenland im Mittelalter verstanden wird. Wiederholte Spiegelung bestimmt schließlich das Verhältnis zwischen »Gretchen« und der »Una Pontantum« der »Bergschluchten«.

Glücklicher Augenblick: Goethes Begriff für das außergewöhnliche Zusammentreffen von Kräften zu der glücklichen Konstellation in der Natur, die eine Verwandlung bewirkt. Nach diesem Muster ist die »Classische Walpurgisnacht« im ganzen konzipiert, im besonderen: die nur einmal jährlich sich ereignende Begegnung zwischen Chiron und Manto, die Faust, und das nur einmal jährlich sich wiederholende Wiedersehen zwischen Nereus und Galatea, das Homunculus zum Gelingen verhilft. Nach diesem Muster aber sind gleichfalls zu verstehen: der Moment der Studierstube und derjenige der »Bergschluchten«.

Analogie: Die analoge Verknüpfung verwandter Fälle als das die Glieder einer Reihe verbindende Prinzip, tritt an die Stelle der kausalen Verknüpfung einander bedingender Ereignisse. »Mittellung durch Analogieen«, so eine Maxime, »halt' ich für so nützlich als angenehm: der Analoge Fall will sich nicht aufdringen, nichts beweisen, er stellt sich einem andern entgegen ohne sich mit ihm zu verbinden (...)« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1247, Bd. 17, S. 926).

Die Feuersbrunst, die am Ende der »Mummienschanz« den Kaiser bedroht, steht analog zu der Explosion, die am Aktende Faust paralyisiert. Fausts Einkehr in die griechische Landschaft als das gestaltenerzeugende Element erläutert sich in der Analogie zu Homunculus' Eingehen in die elementare Natur, in den Bildern gesprochen: Fausts Eintritt in die Unterwelt steht in Analogie zu Homunculus' Eingehen ins Meer.

Naturwissenschaftliche Denkweise hat auch Stil und Sprache des *Faust II* weitgehend geprägt, so die Koinzidenz von Gegensätzen im Oxymoron; dafür nur wenige Beispiele: »ewig einsam (...) Und doch gesellig« (6428–29); »regsam, ohne Leben« (6430); »mäßiger Eile« (8379); »Schlangenartig reihenweis« (8382); »gcfällig wild« (8384); »Von lebelosem Leben« (9141); »Heimlicher Freuden (...) Uebermüthiges Offenbarseyn« (9408–10); »fern und doch so nah«

(9411); »verlebt und doch so neu« (9415); »Gecinte Zwiennatur« (11962); so auch der Gebrauch gewisser Vokabeln, die durch direkte Übernahme aus der Naturwissenschaft Terminus für eine eigene philosophische Aussage Goethes werden: »Metamorphose« (7759); »Element« (6943); »starke Geisteskraft« (11958); »Kreatur« (7004); »Gestalt« (7863); »Puppenstand« (11982); »umzuarten« (12099); »Geheimnis sich offenbaren« (8464–65).

DIE ZÄSUR ZWISCHEN DEN TEILEN

»Der I. Teil ist beschlossen mit Gretchens Tod, nun muß es *par ricochet* noch einmal anfangen« (mit Sul-piz Boissierée, 3. August 1815).

Nach Erscheinen des Ersten Teils mußte sich Goethe gelegentlich über Entwürfe wundern, die das Drama in der begonnenen Weise fortzusetzen versuchten. Versuche dieser Art gab es mehrfach. So hatte Grillparzer 1814 ein solches Stück entworfen, das das Goethesche, wie er 1822 schrieb, voraussetzte.

»Nach Gretchens entsetzlicher Katastrophe« sollte Faust »in sich zurückkehren«, um nun »in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden« das Glück zu finden. »Er entläßt den Teufel aller Verbindlichkeiten« und »senkt sich (...) mit Liebe ein in all die kleinen Verhältnisse des menschlichen Lebens«. Er trifft mit einem »Knaben im ersten Erwachen« zusammen, »dessen Lehrer und Freund er wird«. Er tritt »in die Familie eines wackern Hausvaters« ein, »wo die Tochter, Gretchen ähnlich von Gestalt und einfacher Güte«, sich ihm »anfangs mit kindlicher, dann mit Liebe der Geliebten« anschließt. Zunächst ergreift er »begierig alles«, geht auf Augenblicke »in den Genuß all des unschuldigen Glücks« ein; aber das ihm entgegengebrachte »Vertrauen« wird »beim Bewußtsein seines Unwerts« immer peinigender. »Zuletzt von der Liebe des Mädchens aufs Äußerste gebracht«, »ruft er selbst den Teufel und läßt ihm den Vertrag vollziehen noch vor der Zeit« (Franz Grillparzer: *Faust. Werke*. Stuttgart 1892, Bd. 11, S. 257 f.).

Goethe erklärte solche Entwürfe gelegentlich der Zusendung einer weiteren Faustfortsetzung von Carl Christian Ludwig Schöne (1821) für abwegig und fand es unbegreiflich, wie er Zelter (12. Dezember 1822) schrieb, »daß ein sinniger Mensch das für Fortsetzung halten kann, was nur Wiederholung ist«. »Fortsetzung« – aber keine Wiederholung; das war keine vereinzelte Bemerkung Goethes. Sie kehrte artikulierter in dem letzten Anknü-

digungsentwurf zum Erscheinen der *Helena* wieder, in dem es heißt: »Darüber aber mußte ich mich wundern daß diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung meines Fragmentes unternehmen nicht auf den so nahe liegenden Gedanken gekommen sind, man müsse bey Bearbeitung eines zweyten Theils sich notwendig auf die bisherigen kummervollen Sphäre durchaus erheben und einen solchen Mann, in höheren Regionen, durch würdigere Verhältnisse durchführen« (17. Dezember 1826; s. S. 936f.).

Und so beginnt der Zweite Teil auch damit, daß Faust aus der Sphäre deutscher Kleinstadtverhältnisse an den Kaiserhof versetzt ist. Aber kann es bei einer solchen Veränderung zu sozial »würdigeren Verhältnissen« schon sein Bewenden haben? Wäre ein solcher Gang durch die Welt nicht auch nur eine Wiederholung? Was bedeutet: »in höheren Regionen«?

Die Bemerkung aus dem »Ankündigungsentwurf« erhält genauere Konturen durch eine Unterscheidung zwischen dem Ersten und dem Zweiten Teil, von der Goethe in den letzten Monaten vor Abschluß der ganzen Dichtung spricht: »Der erste Teil ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen (...). Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt, und wer sich nicht etwas umgetan (...) hat, wird nichts damit anzufangen wissen (...). Ich habe immer gefunden (...), daß es gut sei, etwas zu wissen« (mit Eckermann, 17. Februar 1831; Bd. 19, S. 410 f.).

Goethe stellt hier dem subjektiven Ersten Teil eine vom menschlichen Subjekt ganz gelöste Welt gegenüber, und das meint: gegen die aus Faust als einem leidenschaftlichen Individuum hervorgegangenen Erlebnisse, die die Welt des Ersten Teils ausmachen, stellt er die aus dem objektiven Aspekt der Natur gesehene Welt des Menschen – nicht als Wiederholung, sondern als Polarität.

Wenn wir Faust also zu Beginn des Zweiten Teils in »Anmuthiger Gegend« wiederbegegnen, »auf blumigen Rasen gebettet«, so bezeichnet die durch Gesetze geordnete kosmische Natur die neue Instanz, unter die Fausts Leben von nun an gestellt ist. »Par ricochet noch einmal anfangen« sollte die Fortsetzung nach Goethes Absicht: das heißt im Aufprall (vom Geschoß gesagt) zu einem zweiten Flug anheben. Des Verunglückten, der nach den moralischen Gesetzen der menschlichen Welt sein Leben gänzlich verändert hat, nimmt sich nun die außermoralische Natur helfend an und heilt ihn durch Versenken ins Unbewußte des Schlafs. Ein Paradigmenwechsel? Richtiger: ein Wechsel der Perspektive. Sie verändert »Held« und »Welt« und nicht zuletzt das, was sich zwischen ihnen ereignet: die Handlung.

FAUST

»Faust ist ein so seltsames Individuum, daß nur wenige Menschen seine inneren Zustände nachempfinden können« (mit Eckermann und Hutton, 10. Januar 1825; Bd. 19, S. 121).

Was also ist aus dem gescheiterten Helden geworden? In der subjektiven Welt des Ersten Teils ist Faust ein großer Einzelner. Wie seine Beschworung des Erdgeists, dieser Gewaltakt, um an der schaffenden Erde mitschaffend Teil zu haben, das mißglückte Wagnis eines Einzelnen war, so war auch seine Liebe zu Gretchen das tragische Geschick eines Einzelnen. Im Ersten Teil ist Faust der Name Eines Menschen – mag er sich auch in seinem Sehnen zuweilen zum Symbol einer Goetheschen Jugendepoche erweitern, mag seine Tragödie auch die Tragödie des liebenden Herzens überhaupt sein –, er bleibt durch die Besonderheit seines Charakters bestimmt.

Wenn der Gescheiterte dann durch hilfreiche Naturgeister eine Wiedergeburt erfährt, so ist die Natur die neue Wirklichkeit, in die Faust von nun an gehört. Im Zweiten Teil wird Faust zum Namen für eine der großen monadischen Kräfte, die das Leben des Universums ausmachen. Wenn er im Tod seine menschliche Hülle abstreift und als »Entelechie« – wie Par. 208 sagt (s. S. 1158) – von himmlischen Geistern emporgeführt wird, entdeckt sich seine Natur. Als »Entelechie« ist er das geistige Prinzip der großen menschlichen Individualität, ein kosmisches Subjekt; »Geprägte Form«, die »keine Zeit und keine Macht zerstückelt« (*Urwort*, *Orphisch*; Bd. 13-1, S. 156). Goethe verwendet für sie in dem um 1800 entstandenen Schema (Par. 1) den Ausdruck »Person« (s. S. 662).

Der Unterschied der Optik zwischen dem Ersten und Zweiten Teil besteht darin, daß Faust einmal gesehen ist als von Gott geschaffenes fühlendes menschliches Ich, zum anderen als erkennend tätige, sich selbst gestaltende Lebenskraft, ausgestattet mit einer »Intention« (einem »Streben«), die in ihr angelegte geistige Form durch Aneignung von Welt zu verwirklichen. Deshalb gehört das, was im Ersten Teil das menschliche Innere betraf und den Gesetzen der Psychologie unterlag, nun dem Naturgeschehen an und wird von biologischen Gesetzen erklärt. Begriffe wie Charakter, Erlebnis, Seele sind für den Zweiten Teil der Dichtung neu zu verstehen.

Charakter: Der Held des Zweiten Teils bewahrt zwar seine Eigenart aus dem Ersten; aber was Faust zuvor als Charakter auszeichnete: sein über die menschlichen Grenzen hinausgreifendes, ruheloses Wesen, wertet sich nun in den rastlosen Tätigkeitsdrang

der großen Monas um. Aus der Eigenart des Charakters wird die vitale Qualität der Person. Der Charakter Fausts: das bezeichnet jetzt die Größe seiner Lebenskraft; was nicht Übermenschenentum meint, sondern »geprägte Form«, an der sich die Gesetzmäßigkeit des Menschen musterhaft erfüllt. Deshalb ist es nicht zufällig, daß Faust sein neues Leben als »Plutus« beginnt: er beginnt es in der Maske des Reichtums und beschließt es als ein »Reicher« (»Drinn wohnt ein Reicher wir mögen nicht 'nein«, 11387).

Erlebnis: Ein solches Ich begegnet der Welt nicht mehr in der Weise des Erlebens. Aus der Begegnung des Charakters mit der Welt wird die Verwirklichung der tätigen Lebenskraft im Weltstoff. Leben wird zu einem Prozeß der Selbstgestaltung. Das Leben Fausts ist die Spanne zwischen der Potentialität seiner geistigen Anlage und der Verwirklichung im gelbten Leben. Die Kette von Erlebnissen, die das Leben Fausts im Ersten Teil ausmachen, wird zu der Reihe der Metamorphosen, in denen sich sein Leben ausbreitet: Plutus und Hofzauberer, von Helena Paralyzierter und sie suchender Wanderer im mythischen Griechenland, mittelalterlicher Burgherr, Obergeneral und Kolonisationsführer sind die Rollen, in denen Faust erscheint. Jede einzelne ist eine Verwirklichung der Faustischen Individualität; als Metamorphosen addieren sie sich zur Totalität seiner Person.

Und die *Seele*? Wie antwortet eine solche mächtige Monade auf die Begegnung mit der Welt? Niemals mit der menschlichen Betroffenheit in der Innerlichkeit des Gefühls. Auf die Begegnung mit der Welt fehlt bei Faust jegliche Antwort. Statt dessen breitet sich das, was sonst Umwelt war, als eine ganze eigene Welt aus, in der Faust an einem Platz eingeordnet, selber zu einem »Falk« dieser Welt wird. Erst nachdem er ein Stück Welt aufgenommen hat, antwortet er, und zwar auf zweifache Weise. Zunächst mit unbewußten Reaktionen seiner entelechischen Natur: auf die Katastrophe des Ersten Teils nicht mit Reue, sondern mit Schlaf; auf das Scheitern der Helena am Kaiserhof nicht mit Verzweiflung, sondern mit Ohnmacht; auf den Verlust der antiken Heroine nicht mit Klagen, sondern mit Verstummen; auf das Anhauchen der Sorge nicht mit Sorge, sondern mit Erblinden, als dem Beginn seiner »Verpuppung« in der Metamorphose des Todes.

Es ist die Reaktion durch eine Reihe von Toden, wie es der Lebensbewegung der Person in Metamorphosen entspricht. Weil nämlich ein bestimmter Daseinsbezirk durchlaufen, ein bestimmtes Tun verrichtet ist, verläßt Faust diesen Kreis und »stirbt«. Dem entspricht dann, nach dem Gesetz von »Stirb und Werde« (vgl. *Sehnsucht*; Bd. 11.1.), daß er verwandelt einem neuen Weltbezirk gemäß wiedergeboren wird. Schlaf, Ohnmacht, Verschwin-

den, Verstummen, Erblinden bezeichnen die Bewegungen, durch die sich die Person in ihr Selbst zurückzieht, zu Beginn des Zweiten Teils und an seinem Ende unter dem Bilde der Häutung oder Entpuppung ausdrücklich als Metamorphosen gekennzeichnet: »Schlaf ist Schaale« (4661), »Löst die Flocken los, / Die ihn umgeben« (11985–86). – Dem entspricht dann – nach dem Gesetz von Systole und Diastole (Zusammenziehung und Ausdehnung) – in den Prologen zum ersten und vierten Akt das »Werde«: die Person Faust antwortet mit Reaktionen des Bewußtseins. Aber auch in ihnen tritt das Psychologische ganz zurück. Sie zeigen Faust im Zustand klarster Tätigkeit des Geistes. Im ersten Akt nimmt das wiedergeborene Ich sich in seinem Selbst von neuem in Besitz. Faust ergreift sich in seinem selbst »itanischen Wesen«, das aber nun verwandelt ist in den Tätigkeitsdrang der großen Geisteskraft, sein Streben zum höchsten Dasein. (»Du Erde warst auch diese Nacht beständig (...)«, 4681–85). – Zu Beginn des vierten Akts wird die Reflexion, mit der Faust auf Helena antwortet, die psychologisch »Erinnerung« genannt werden müßte, zu einer Verrechnung des Erlebten im Bewußtsein. Die Bilder von Helena und Gretchen, zu denen sich die Wolke formt, nachdem Faust sie als sein »Tragedenken an Verlorenes wieder, sondern sind Bilder, in denen sich Gedanken an Verlorenes wieder, sondern sind Bilder, in denen sich das Erlebte in seinem Sinn deutet. Das Erinnern wird zu einem Akt der Spiegelung, durch den der Geist sich des Erfahrenen bewußt wird. Im Erinnern macht sich Faust das Erlebte begriffend zum Besitz.

Das Neuzeitliche – Mit Faust als poetischem Bild deckt sich dieses entelechische Ich des Zweiten Teils in einem besonderen Sinne. Mit Bedeutung hatte der Dichter für sein Drama eine Figur gewählt, die im Übergang der Zeiten stehend Ursprung und Wesen der Neuzeit repräsentiert. »Fausts Charakter, auf der Höhe wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen denselben hervorgehoben hat stellt einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschränken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt. – Diese Gesinnung ist der modernen so analog daß mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrängt fanden (...)« (Par. 123C, s. S. 936).

Die Scheidung des modernen Menschen von dem der »ältern Zeit« ist – nach der *Geschichte der Farbenlehre* – dadurch be-

stimmt, daß der Mensch beginnt, sich auf seine »eigenen Kräfte« zu verlassen (Bd. 10, S. 617). Er löst sich aus der natürlichen Einheit, in der der antike Mensch als Naturwesen, der mittelalterliche als Gottesgeschöpf aufgehoben war, und setzt sich als erkennender Geist autonom. Die Zäsur ist Goethe vor allem durch Kopernikus bezeichnet, dessen Lehre »unter allen Entdeckungen und Überzeugungen« wohl die größte »Wirkung auf den menschlichen Geist« hervorgebracht; denn: »Kaum war die Welt als rund anerkannt und in sich selbst abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen: denn was ging nicht alles durch diese Anerkennung in Dunst und Rauch auf: ein zweites Paradies, eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, das Zeugnis der Sinne, die Überzeugung eines poetisch-religiösen Glaubens; kein Wunder, (...) daß man sich auf alle Weise einer solchen Lehre entgegensetzte, die denjenigen, der sie annahm, zu einer bisher unbekanntenen ja ungeahneten Denkfreiheit und Großheit der Gesinnungen berechnete und aufforderte« (Bd. 10, S. 618).

Den aus dieser neu gewonnenen »Denkfreiheit« konzipierten, auf sich gestellten Geist der Neuzeit repräsentiert Faust: der Mensch von seinem Spezifikum her, der Vernunft (Das Himmelslicht, *Faust I*, 284; Bd. 6.1, S. 542) als erkennender Geist verstanden, in der Möglichkeit, sich die Welt von ihrer Gesetzmäßigkeit her anzueignen.

In diesem neuen Ansatz gründet das Verhältnis zwischen dem Ersten und dem Zweiten Teil: als Fortsetzung des Ersten ist der Zweite zugleich die Antwort. Gegenüber dem an der menschlichen Erkenntnismöglichkeit Verzweifelten im Ersten Teil ist Faust im Zweiten Teil der in die Möglichkeit Versetzte, sich die Welt mit Hilfe seines erkennenden Geistes zu eigen zu machen. »Begabten Mann's Natur- und Geisteskraft« (4896) ist der entsprechende Titel, mit dem Mephisto Faust am Kaiserhof einführt: das in der Renaissance geborene, mündig gewordene Individuum, in dem sich das Prinzip der menschlichen Individualität zum ersten Mal ganz verwirklicht.

Als solcher geschichtlich bestimmt, ist er der polare Gegenspieler der mittelalterlich-christlichen Welt (4909–12; 11035–38); derjenige, der sie verwandelt. Es ist der Grund, warum die Metamorphosen, die Fausts Leben ausmachen, sich ereignen als Augenblicke der Renaissance, des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit.

(1. Akt) An dem auf den mittelalterlichen *Ordo* gestützten Kaiserhof (*Kaisers alten Landen / Sind zwey Geschlechter nur entstanden / (...)) Die Heiligen sind es und die Ritter«, 4903–06) ist

es Faust, der dem Hof das Scheinbild der Helena auf dem Theater zeigt und selber aufs leidenschaftlichste von der antiken Schönheit hingerissen wird.

(2. Akt) Als der in die stagnierende gotische Studierstube Gehörige ist es Faust, der dort Helenas mythische Zeugung aus dem Sinnbilder-zeugenden Element der griechischen Natur träumt und selber dann in dieses Naturelement eingeht.

(3. Akt) Sinnbildlich verwandelt in den mittelalterlichen Burgherrn, Repräsentanten des schöpferischen europäischen Geistes, ist es Faust, der mit der antiken Schönheit in Liebe vereint die europäische Renaissance heraufführt und die moderne klassizistische Kunst zeugt.

(4. und 5. Akt) Als der mit Hilfe der erkannten Naturgesetze tätige, neuzeitlich-technische Mensch ist es Faust, der die Erde, indem er ihrem elementaren Leben Gewalt antut, kultivierend sich zu eigen macht.

Was in Folge der kopernikanischen Wende »in Dunst und Rauch« aufgeht, ist – nach dem zitierten Passus der *Geschichte der Farbenlehre* – die »Überzeugung eines poetisch-religiösen Glaubens« (s. S. 558), das heißt: Es verschwindet mit der neuen Einsicht auch das anthropozentrische Weltbild, das ein gläubiger menschlicher Sinn sich erfand, dem die Erde »Mittelpunkt des Weltalls« war und der sich »über Wolken« Gott und Teufel als »seines gleichen dichteres« (11444). Es ist der Grund, warum der Faust des Zweiten Teils nicht mehr in den Himmel des Ersten Teils zurückkehren kann; denn diesen Himmel als den metaphysischen Ort, wo die anfängliche Werte zwischen Gott und Teufel am Ende ausgetragen werden könnte, gibt es nicht mehr. Mephisto weiß es: »Bey wem soll ich mich nun beklagen? / Wer schafft mir mein erworbenes Recht?« (11832–33).

Der Held des Zweiten Teils gehört in einen aufgeklärten philosophisch-wissenschaftlichen Weltentwurf, aus dem ein persönlicher Gott verschwunden ist, das Göttliche vielmehr als das Gesetzliche in der Natur (und das meint, auch in den monadischen Lebenszentren) wirkt und Fausts Tod verstanden wird als die Entscheidung zwischen den die »Person« auflösenden und den sie erhaltenden Kräften.

Verloren geht im Zusammenhang der neuen Weltsticht auch das einfache »Zeugnis der Sinne« als Mittel der Erkenntnis, sofern diese Erkennen von Gesetzen meint. Denn die Naturgesetzlichkeit ist von der Art, daß sie sich der natürlichen Sinneswahrnehmung des Menschen verbirgt. Die kopernikanische Entdeckung ist der Musterfall dafür. »Was uns so sehr irre macht wenn wir die Idee in der Erscheinung anerkennen sollen ist daß sie oft und gewöhnlich

den Sinnen widerspricht. – Das Cop(ernikanische) System beruht auf einer Idee die schwer zu fassen war und noch täglich unsern Sinnen widerspricht. Wir sagen nur nach was wir nicht erkennen noch begreifen. – Die Metamorphose der Pflanzen widerspricht gleichfalls unsern Sinnen« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1138; Bd. 17, S. 909).

Der moderne Erkennende ist nun genötigt, seine natürlichen Wahrnehmungsorgane, Sinne und Verstand, zu übersteigen. Zum Erkennen der Gesetze bedarf es eines ›Abenteuers der Vernunft‹ (*Anschauende Urteilskraft*; Bd. 12, S. 99). Er muß die Gesetzmäßigkeit als verborgene der Natur entreißen. Das führt zu der Konzeption der Magie, die der Dichter schon im Ersten Teil verwandt, in den Zweiten im veränderten Sinn, und in der ausschließlichen Beziehung auf Faust, übernimmt hat.

Denn auf Aneignung der Welt durch Erkennen ihrer Gesetzmäßigkeit war Faust im ›Prolog‹ hingewiesen (›Ihm sinne nach (...)‹, 4726), nicht in der Unmittelbarkeit des fühlenden Ergreifens (überwältigt vom ›Flammen-Übermaas‹, 4709), sondern durch Erkennen der geistig wirkenden dauernden Formen in den wechselnden sinnlichen Erscheinungen.

Und auf Wirken mit Hilfe der erkannten Naturgesetze ist Faust nun auch in seiner entelechischen Natur angelegt: ›Du selbst bist schuld daß ihrer wir bedürfen‹ (6221) wird er von Mephisto belehrt. Um die Musterbilder Helena und Paris zu beschwören, muß er zu den ›Mütern‹ gehen. Um die urphänomenale Schönheit in der Kunst bilden zu können, muß er des Bildprinzipis der Natur habhaft werden.

Diese Herrschaftsgewalt des Erkennenden über die Naturkräfte benennt der Dichter im Zweiten Teil mit dem alten Namen, der die magische Gewalt über die Geister bezeichnete. Magie heißt die außerordentliche Kraft des die Gesetzmäßigkeit erkennenden Geistes, mit der er von der Welt Besitz ergreift. Der Begriff ist im Zweiten Teil durchaus in einem aufgeklärten Sinne zu verstehen, indem er sich überall auf die große ›Natur und Geisteskraft‹ Fausts als eine zugleich erkennende und schöpferisch tätige bezieht, als solche ausdrücklich im ersten und vierten Akt bezeichnet:

(1. Akt) Magier heißt Faust, wenn er als Bildner der Schönheit zu den bildenden Formen der Natur ins Reich der ›Mütter‹ dringt und ihnen den Dreifuß als das Formprinzip der Natur raubt: ›Denn wer den Schatz, das Schöne, das Hebe will / Bedarf der Höchsten Kunst, Magie der Weisen‹ (6315–16).

(4. Akt) ›Abgsandter des Nekromanten von Norcia‹ nennt er sich (10439–54), wenn er als die über die Triebkräfte der Gewalt gebietende dämonische ›Naturkraft‹ die Herrschaft im Staate wie-

derherstellen hilft. – Magier: das ist Faust als das Prinzip des neuzeitlichen autonomen Individuums, das in seinem Tun das gesetzliche Tun der Natur wiederholt: die große menschliche Lebenskraft als ein göttliches Analogon.

MEPHISTO

Wer ist nun demgegenüber Mephisto? Denn wie Faust sich im Zweiten Teil verändert hat, ist auch Mephisto ein anderer geworden: so kann er nicht mehr zaubern, das Teuflische im einfachen Sinn hat sich verloren.

Auf eine gewisse Veränderung hatte er schon im Ersten Teil in der ›Hexenküche‹ hingewiesen: ›Auch die Kultur, die alle Welt beleckt, / Hat auf den Teufel sich erstreckt‹ (*Faust I*, 2495–96; Bd. 6.1, S. 605). Daß er ›Hörner, Schweif und Klauen‹ (2498) abgelegt und den Pferdefuß hinter ›falschen Waden‹ versteckt hat, war offenbar schon im ausgehenden Mittelalter eine notwendige Konzeption an die beginnende Aufklärung. Aber inzwischen hat sich das anthropozentrische Weltbild überhaupt aufgelöst, und mit dem persönlichen Gott ist auch der persönliche Teufel aus der Gottnatur verschwunden (s. auch H. D. Kittsteiner, a.a.O., S. 55 ff.). ›Den Bösen sind sie los‹ (2509), konstatierte Mephisto schon selber. Was also ist aus ihm geworden?

Max Kommerell hat den Mephisto des Zweiten Teils der veränderten Schart der Dichtung entsprechend als ein kosmisches Prinzip verstanden und ihn auf die Formel gebracht: ›das Nein zur Person‹ (Kommerell, 1940, a.a.O., I, S. 29). Dieser Begriff, der die Selbstdefinition des Teufels aus dem Ersten Teil: ›So ist denn alles was ihr Sünde, / Zerstückung, kurz das Böse nennt‹ (*Faust I*, 1342; Bd. 6.1, S. 571) nach dem neuen kosmischen Aspekt abwandelt, scheint vor allem am fünften Akt gewonnen und trifft auch für Mephistos Funktion innerhalb von Fausts Todesprozeß in gewissem Sinne zu; aber er erklärt nicht seine verschiedenen Verhaltens- und Wirkensweisen in den übrigen Akten.

Wie Faust, so erscheint auch Mephisto in Rollen, und schon die erste, mit der er sich am Kaiserhof einführt, bezeichnet ihn in derselben umfänglichen Weise, wie die Plutusmaske Faust bezeichnet: als ›Narr‹, der am Ende der Genarrte ist:

›Bey wem soll ich mich nun beklagen?

Wer schafft mir mein erworbenes Recht?

Du bist getäuscht in deinen alten Tagen,

Du hast verdient, es geht dir grimmig schlecht.« (11832–35)

Diese Rollen sind zwar nicht, wie die Faustens, Metamorphosen einer menschlichen Individualität; Mephisto ist nicht Individuum, sondern Prinzip. Er stirbt nicht wie Faust. Seine Rollen sind Variationen eines Prinzips und richten sich jeweils nach den Weltbezirken, die er an Fausts Seite durchwandert.

Während er im ersten Akt zur närrischen Zeit am Kaiserhof der Narr ist, später Wunderdoktor mit Scheinmitteln, agiert er in der verlassenen gotischen Studierstube als der neue Lehrer in Fausts Professorenpech. In der »Classischen Walpurgisnacht« als der christlich-moralische Teufelsgeist, Fremdling unter den antiken-mythischen Naturgeistern, verwaltet er im dritten Akt – als Dienerin unter der Maske antiker Häßlichkeit – der griechischen Schönheit totes antikes Vaterhaus. Im Krieg des Kaisers im vierten Akt in der Rolle des Anwerbers agierend, der Faust die »Drei Gewaltigen« verschafft, gehört er im fünften Akt als Schiffskapitän der Faustschen Flotte an und befiehlt selber die »Drei Gewaltigen«.

Hieraus wird (1.) deutlich, daß Mephisto auch im Zweiten Teil durchsaw zur Welt des Menschen gehört, so wie er sich selbst schon bei Goite-Vater im Himmel eingeführt hatte: »Von Sonn' und Weltent weiß ich nichts zu sagen, / Ich sehe nur wie sich die Menschen plagen« (*Faust I*, 279–80; Bd. 6.1, S. 542). Er ist kein kosmisches Prinzip, nicht das Finstere, das – nach Goethe – zum Entstehen des farbigen Lebens nötig ist. Schon im Ersten Teil erklärte er sich nur als »ein Teil des Teils, (...) Ein Teil der Finsternis« (*Faust I*, 1349; Bd. 6.1, S. 571), er darf »nur frei erscheinen« (*Faust I*, 336; Bd. 6.1, S. 544), und auch im Zweiten Teil weiß er sich nur mit den Elementen im Bunde (»Die Elemente sind mit uns verschworen«, 11549), aber er ist nicht kosmisches Element. Mit der wirkenden Natur hat er nichts zu tun. »Natur sey wie sie sey!« (10124) muß er zu Beginn des vierten Akts zugeben und einräumen, Prinzip nicht kosmischer, sondern menschlicher Gewalt zu sein. In der »Classischen Walpurgisnacht«, wo die Natur das eigentliche Thema ist, deckt ihn das Rätsel der Sphinx auf, aber nicht als »Hofnar Gottes« (Kommerell, 1940, a. a. O., 1, S. 21), sondern als menschlich-moralisches Prinzip: als das Amusement des Zeus, der höchsten Instanz der Natur.

Damit scheint (2.) Mephisto seine Rolle aus dem Ersten Teil als der widergöttliche Begleiter des Menschen weiterzuspielen; jedoch nicht mehr auf die alte Weise. Er ist nicht mehr dem Menschen als »Stachel von Gott beigegeben« (*Faust I*, 340–43; Bd. 6.1, S. 544). Durch den Drang nach Tätigkeit ist das entelechische Individuum schon selbst in seinem göttlichen Wesen bestimmt (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 391; Bd. 17, S. 788).

Im Zweiten Teil hat Mephisto nicht nur seine Qualität als perso-

neraler Teufel verloren, er ist nun als Gegenkraft in die Person selbst mit hineingenommen. Schon in der Rede *Zum Schäkessays Tag* (Bd. 1.2, S. 414) hatte Goethe erklärt: »das was wir böse nennen, ist nur die andre Seite vom Guten«, und das heißt ja, das eine ist nicht ohne das andere. Als »Begleiter« ist Mephisto an Faust und Faust an Mephisto im Zweiten Teil noch in anderer Weise als durch den Pakt gebunden. Er ist das anthropologische Moment in dem großen kosmischen Individuum, das menschlich Bedingende in dem durch Erkennen autonom gewordenen entelechischen Geist.

Was dieser Konzeption als eine allgemeine Goethesche Denkvorstellung zugrunde liegt, darauf weist gleichfalls der schon für Faust zitierte Passus aus der *Geschichte der Farbenlehre* hin: »Wir befinden uns nunmehr auf dem Punkte, wo die Scheidung der Altern und neuern Zeit immer bedeutender wird. Ein gewisser Bezug aufs Altertum geht noch immer ununterbrochen und mächtig fort; doch finden wir von nun an mehrere Menschen, die sich auf ihre eigenen Kräfte verlassen. – Man sagt von dem menschlichen Herzen, es sei ein trotzig und verzagtes Wesen. Von dem menschlichen Geiste darf man wohl ähnliches präzisieren. Er ist ungeduldig und anmaßlich und zugleich unsicher und zaghaft. Er strebt nach Erfahrung und in ihr nach einer erweiterten reinern Tätigkeit, und dann bebzt er wieder davor zurück, und zwar nicht mit Unrecht. Wie er vorschreitet, fühlt er immer mehr, wie er bedingt sei, daß er verlieren müsse, indem er gewinnt (...)« (*Zur Farbenlehre*, Historischer Teil; Bd. 10, S. 617–18).

Das dialoktische Wesen des Fortschritts, von dem hier im Zusammenhang mit dem menschlichen Geist die Rede ist, entspricht einer eminent Goetheschen Denkweise: daß in der Natur alle Zunahme auf der einen Seite sich verrechnet gegen Verlust auf einer anderen (*Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*; Bd. 12, S. 126). Dies dürfte die Stelle sein, wo sich Gestalt und Funktion des Teufels in das naturphilosophische System Goethes einfügen. Sein Wesen als Geist des Widerspruchs (»Ich bin der Geist der stets verneint!«, *Faust I*, 1338; Bd. 6.1, S. 571) klärt sich weitgehend, wenn man ihn als das »Bedingende« im Sinne des zitierten Passus versteht, das Faust als dem zu so »ungeahnter Großheit« (s. S. 558) fortgeschrittenen menschlichen Geist anhaftet. »Die Dialektik ist die Ausbildung des Widerspruchsgeistes, welcher dem Menschen gegeben damit er den Unterschied der Dinge erkennen lerne« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1202; Bd. 17, S. 919).

Der neuzeitliche Mensch, in den Stand gelangt, in dem er die Gesetzmäßigkeit der Natur erkennen und die Erde sich mit Hilfe der Er-

kennntnis bewohnbar machen kann, ist für Goethe zwar der gesetzliche Fall des Menschen überhaupt. Die sich aus dem Erkennen herleitende Autonomie des Menschen bedeutet für ihn keinen Abfall von der Natur. Die Ursituation am Baum der Erkenntnis, wo durch der Mensch – nach christlicher Auslegung – als Erkennender zugleich sündig wird, wird von Goethe umgedeutet. Es ist im Plan der Gott-Natur gelegen, in dem Menschen das Lebewesen zu schaffen, das ihr als erkennendes und mit Hilfe des gesetzlich Erkannten tätiges gewachsen ist; »denn wenn auch die Natur gegen den Menschen im Vorteil steht und ihm manches zu verheimlichen scheint, so steht er wieder gegen Sie im Vorteil, daß er, wenn auch nicht durch sie durch, doch über sie hinaus denken kann« (*Carl Wilhelm Nose*; Bd. 12, S. 542).

Goethe teilt dieses Verständnis mit Hegel: »Der Zustand der Unschuld ist, wo für den Menschen nichts Gutes und nichts Böses ist, es ist der Zustand des Tiers, der Bewußtlosigkeit, wo der Mensch nicht vom Guten und nicht vom Bösen weiß (...). Aber es liegt im Begriff des Menschen, zum Erkennen zu kommen (...). So heißt die Schlange habe mit ihrer Lüge den Menschen verführt (...). Die andere Seite (...) ist ausgedrückt in den Worten Gottes: Sieh! Adam ist worden wie unsereiner (...)». Das ist die ewige Geschichte der Freiheit des Menschen, daß er aus dieser Dumpfheit, in der er in seinen ersten Jahren ist, hinausgeht, zum Licht des Bewußtseins kommt (...), das das Gute für ihn ist und das Böse« (Vorlesung über die Philosophie der Religion, II. Teil, Die bestimtmte Religion, I. Abschnitt, a. O., Bd. 16, S. 264–66).

Faust also, der in »Gesellschaft« (1. Akt) und »Kultur« (3. Akt) die Welt in die des neuzeitlichen Menschen verwandelt und im »Staat« (4. Akt) und auf der »Erde« (5. Akt) analog der natürlichen eine neue Ordnung aufrichtet, ist der Fall, in dem sich das Tun des gesetzlich erkennenden Individuums musterhaft erfüllt. Aber es ist ein Tun im Sinne der Natur gegen die Natur. Den gesetzlich wirkenden schöpferischen Kräften stehen bedingende entgegen, ohne die er nicht in der Welt wirken kann aber die ihn zugleich verstricken. Für dieses Mit- und Entgegenwirkende steht Mephisto. Er ist nicht mehr – wie im Ersten Teil – der »Verführer ins Leben« (P. Michelsen, 1993, a. O., S. 243), sondern ganz auf die Autonomie des erkennenden menschlichen Geistes bezogen. Als Begleiter des so »ungahnter Grobheit« fortgeschrittenen Geistes ist er derjenige, der dessen Wirken mitermöglicht, und gerade an dessen »göttliche« Qualitäten so gebunden, daß der große Mensch als geistiges Prinzip in Faust und Mephisto geteilt erscheint. (Das wechselseitige Angewiesensein Fausts auf Mephisto und umgekehrt ist in jedem Akt nachweisbar.) Ist Faust also von seiner göttlichen

Seite her gefaßt: der Mensch in seiner entelechischen Natur, das gesetzlich erkennende und schöpferisch-tätige Ich, so ist Mephisto das widergöttliche, widernatürliche Prinzip, das in dem auf den Menschen reflektierenden Bewußtsein als der teuflischen Bedingung seines Wirkens gründet.

Was heißt das? Gegenüber allen übrigen Lebewesen ist der Mensch dadurch bestimmt, daß er Bewußtsein hat. Er ist das bewußte Tier. Das Bewußtsein hat ihn aus seinem kreatürlichen Zustand hinausgeführt und zu dem Lebewesen gemacht, das von der Welt weiß. Indem ihm die Welt im Spiegel als bewußte gegenübertritt, wird sie ihm zum Objekt des Anschauens, zum Gegenstand der Erkenntnis. Das Bewußtsein ist das »Himmelslicht« (*Faust I*, 284; Bd. 6.1, S. 542), das ihm Gott gegeben hat: die Vernunft. Sie ist das erkennende Vermögen Fausts (»Alles kann der Erde leisten, / Der versteht«, 4664–65).

Aber Mephisto nennt das Bewußtsein den »Schein des Himmelslichts« und weist damit auf eine Kehrseite hin. Mit dem Bewußtsein hatte er schon die menschliche Tragödie begründet, um seiner Willen – als Anwalt des Menschen – Gott-Vater angeklagt:

»Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,

Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag.

Ein wenig besser würd' er leben,

Hättst Du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;

Er nennt Vernunft«

(*Faust I*, 281–85; Bd. 6.1, S. 542).

Als Bewußter nämlich ist der Mensch auch derjenige, der von sich selber (und seiner Sterblichkeit) weiß. Als von sich selbst Wissen dem spiegelt sich ihm die Welt nach seinen eigenen menschlichen Bedingungen. Das Bewußtsein, das sich die Welt nach seinen menschlichen Vorstellungen und Bedürfnissen erschafft, personifiziert Mephisto.

Diese vom Mephistophelischen Bewußtsein reflektierte ist eine ganz auf den Menschen als ihre Mitte bezogene zeitliche Welt: von den menschlichen Sinnen wahrgenommen, vom realen Verstand begriffen und auch vom Menschen im Laufe seines Lebens, im Laufe seiner Geschichte erfahren und im Bewußtsein als Erinnerung aufgehoben; vom Menschen – unter dem Aspekt der Nützlichkeit – als gut und böse gewertet, zur Befriedigung der geschlechtlichen Triebe wie der begehrenden Vorstellungen eingerichtet, zur gewaltsamen Beherrschung durch den Menschen gemacht und wie der Mensch zur Vergänglichkeit geschaffen.

Demgemäß personifiziert Mephisto überall die spezifisch menschlichen Bewußtseinskräfte. Er ist das Prinzip der Zeitlich-

keit, der Geschichtlichkeit, wie auch das der Erfahrung und des Gedächtnisses. Er ist das Prinzip des realen Verstandes, der Reflexion wie der Vorstellungen; das Prinzip der Moralität, der Geschlechtlichkeit wie der Gewalt; vor allem aber – und das ist das ihn bezeichnendste – aus dem Bewußtsein der Sterblichkeit: das Prinzip der Negation und der Sinnlosigkeit (1197–601).

Daher ist seine Sprache nüchtern, skeptisch, ironisch, desillusionierend; das erklärt seine Vorliebe, sich in Maximen zu äußern, die aus Alter, Lebenserfahrung und ernüchterter Weltkenntnis resultieren; darin gründet seine Nähe zum »Parkett« und unsere, der Leser, häufige heimliche Sympathie für ihn.

Mephisto und Faust stehen als erkennende Geisteskräfte einander polar gegenüber. Während für die entelechische Geisteskraft Fausts Erkennen ein reines Schauen, ein höheres Gewahrwerden der in den Erscheinungen verborgenen Naturgesetzlichkeit ist, ist es für Mephistos reflexives menschliches Bewußtsein ein Vorstellen des vom Menschen Gewünschten.

So lassen sich Mephistos Rollen im Hinblick auf die jeweiligen Weltbezirke etwa folgendermaßen verstehen:

(1. Akt) Am mittelalterlichen Kaiserhof, im Weltbezirk der in die Anarchie geratenen Gesellschaft, vertritt er den Geist, der den Schein von neuem Reichtum erregt, gegenüber der Geisteskraft Fausts, der den Wert der Bodenschätze erkennt.

(2. Akt) In der gotischen Studiersube, der stagnierenden Welt des nach mehr Wissen begehrenden christlich-nördlichen Geistes, vertritt er das menschlich-neuzeitliche Bewußtsein als Widerspruch, Aufklärung, Lebenserfahrung, gegenüber Faust als dem unbewußt Schöpferischen.

(2. Akt) Gegenüber der lebendig sich wandelnden griechischen Elementarform der »Classischen Walpurgisnacht« personifiziert er das reflektierende moralisch-christliche Bewußtsein, das diese Natur schamlos und häßlich findet, gegenüber Faust als der das gestalthaft Schöne erkennenden Geisteskraft, der in ihr sein schöpferisches Element findet.

(3. Akt) Gegenüber Helena, dem Phänomen antiker Schönheit und ihrer Wiederkunft in der Neuzeit, personifiziert er das neuzeitliche Bewußtsein ihrer Geschichtlichkeit und vorübergehenden Gegenwartigkeit, gegenüber Faust als der schöpferischen Kraft der zeitlosen Vergegenwärtigung.

(4. Akt) Im kaiserlichen Krieg, im Weltbezirk der bedrohten mittelalterlich-feudalen Herrschaft, vertritt er den neuzeitlichen Geist der bewußt einzusetzenden menschlichen Gewalt, auch der Überwältigung durch modernen Dämonenwahn, gegenüber Faust als der den Elementen gebietenden, dämonischen »Geisteskraft«,

für den die Gewalt zum Instrument der Herstellung legitimer Ordnung wird.

(5. Akt) Unter dem Aspekt des Todes im letzten Akt endlich personifiziert er das Bewußtsein von Verwesung und endgültiger Vergänglichkeit, das der Erhaltungskraft der entelechischen Person als geistiger Einheit entgegenwirkt.

Ermöglichung und Verstrickung – So gehört Mephisto zur begehrenden Natur des tätigen Menschen. Er steht ganz im Dienste, ihm seine Wünsche zu erfüllen, und zwar seine sinnlichen Begierden wie sein geistiges Streben. Er gehört sowohl zu der Reichtum und Schönheit begehrenden Gesellschaft wie zu der nach göttlicher Erkenntnis strebenden Wissenschaft. Er gehört sowohl zu der nach Macht strebenden staatlichen Herrschaft wie zu der Herrschaft über die Erde begehrenden Menschheit. Er ist an alles begehrende Menschenwesen gebunden, im besonderen Maße aber an Faust als das große neuzeitlich erkennend-handelnde Individuum.

Denn als tätige Kräfte stehen sich Mephisto und Faust nicht nur polar gegenüber, sondern bedingen einander. Während Fausts Tun im schöpferischen »Umschaffen des Geschaffenen« besteht, in der Verwandlung der Welt und seiner selbst zur Gestalt, und seine »Richtigkeit« bezieht aus der Analogie zum »ewigen, lebendigen Tun, der Natur (*Eins und Alles*; Bd. 13-1, S. 63), ist das Mephistophelische Tun ein bewußtes Machen, ein Herstellen künstlicher Möglichkeiten, schlauer Werkzeuge und gewalttätiger Mittel, um das Begehrte zu realisieren. – So tritt Mephisto überall dort in Funktion, wo es sich um die Verwirklichung des Faustischen Begehrens handelt (»Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern«, 10233) und zwar Verwirklichung in zwei Dimensionen:

Er ist der *Ermöglichende*, und als solcher: Beschaffer der »Mittel« wie Kenner der Gelegenheit (Faust: »Für jedes Mittel willst du neuen Lohn«, 6206).

(1. Akt) Er verschafft die »Gelegenheit« zum Eintritt am Kaiserhof, indem er sich an die Stelle des alten Narren setzt, und erfindet der Gesellschaft ein neues Geld-»Mittel«, wie er für Faust den Gang zu den »Mütern« als das »Mittel« weiß, das zum Bilden der Scheingestalten führt (6209–71).

(2. Akt) Er nimmt die »Gelegenheit« des verwaisten Professorenstuhls in der Studierstube wahr und verhilft Wagner zur Erfindung des Homunculus als des in die »Classische Walpurgisnacht« vermittelnden Geistes.

(3. Akt) Helmas Rückkehr in das verlassene antike Vaterhaus ist die »Gelegenheit«, um sie Faust zuzuspielen; mit ihrem Erschrecken

findet er das »Mittel«, sie aus ihrer antiken Scheinexistenz von neuem in die Geschichte zu treiben.

(4. Akt) Er bietet Faust den Krieg als »Gelegenheit zur Verwirklichung seines Plans an, dem Meer ein Stück Land abzugewinnen, und schafft Faust die Drei Gewaltigen als die »Mittel« herbei, um dem Kaiser den Krieg zu gewinnen, ihm »Thron und Land« zu erhalten (10304).

(5. Akt) Er dient bei der Beseitigung der beiden Alten wiederum mit dem »Mittel« der bewußten Gewalt, um Faust zur Vollendung seines Weltbesizes zu verhelfen.

Damit ist Mephisto zugleich der *Verstrickende*. Denn indem Faust nun mit Hilfe der mephistophelischen »Mittel« die Welt schöpferisch verwandelt, übt er Gewalt aus, die sich gegen ihn selber und gegen die Einheit der Person richtet. So ist alle Tätigkeit Fausts zugleich ein Sich-Verschulden.

Das trifft sowohl für den gedanklich-schöpferischen, den Faust der ersten drei Akte zu, der, um Helena zu bilden, der Natur ihr Bildprinzip entrißt und dabei in ein »fremdestes Reich« eingreift, wie es Mephisto vor Fausts Gang zu den »Mütern« sagt (»Greifst in ein fremdestes Reich, / Machst frevelhaft am Ende neue Schulden«; 6195–96). Mehr noch, wenn er das »Unmögliche« (7488) vollbringt: Helena aus dem Totenreich »ins Leben zu ziehn« (7439).

Es trifft vor allem für den tätig-schöpferischen, den zur Herrschaft verhelfenden und Herrschaft ausübenden Faust der beiden letzten Akte zu, der erst den Kaiser verstrickt, zuletzt selber, indem er ein Stück neue Erde schafft, sich an dem natürlichen Leben der Erde vergeht: sich an Philemon und Baucis schuldig macht.

Erst im Tode zeigt sich der Mephistophelische Geist in seiner bloßen Negativität. War Mephisto bis dahin, im Leben, Fausts Helfer, so ist er jetzt, im Tode, Fausts Gegenspieler; und als Gegenspieler der großen entelechischen Geisteskraft in gewisser Weise der Gegenspieler Gottes. Darum tritt er auch erst hier wieder in seiner biblisch-mythologischen Rolle auf, die ihm vom Teufelspakt mit dem »Herrn« vorgeschrieben ist. Sie hat sich aber insofern verschoben, als es nun nicht mehr darum geht, ob die sündig gewordene Faustsche Seele dem Teufel verfällt. Mephisto ist etwas am Auflösungsprozeß der großen Organisation, am Sterben Fausts selber, das hier im fünften Akt in seine Momente zerlegt erscheint.

In diesem Todesprozeß vertritt er zunächst als Aufseher der Lehren, dann als Anführer der ganzen verbündeten Teufelei gegen die Faust zu Hilfe kommenden kosmischen Liebeskräfte das »menschliche Todesbewußtsein«, für das mit dem körperlichen Zerfall das Leben widerlegt sei (11598–603).

Was sich im Kampf zwischen Teufeln und Engeln abspielt, ist

Spiegelung eines Vorgangs innerhalb der Faustschen Geisteskraft. Als Spiel nach dem Tode wird hier etwas ausgetragen, was sich im Tode selber ereignet: die Entscheidung, ob sich die Entelechie vom »Bewußtsein« ihrer körperlichen Vernichtung vernichten läßt. Mephistos Wort enthält wohl die Deutung der ganzen Szene:

»Ihr wißt, wie wir in tiefverruchten Stunden
Vernichtung sannem menschlichem Geschlecht;
Das Schändlichste was wir erfunden,
Ist ihrer (der Engel) Andacht eben recht.«

(11689–92).

Die »tiefverruchten Stunden« verweisen auf die teuflische Verführung am Baum der Erkenntnis, als dem Menschen »das Schändlichste« erfunden wurde: mit dem Erkennen: das »Bewußtsein« vom Tod. Doch die Engel wissen es besser, wenn sie sich mit ihrer »Andacht« des Todes annehmen. Tod ist nicht Zerstörung und Ende – wie das menschlich-teuflische Bewußtsein zu wissen meint –, sondern das Wunder: Überwindung des Todes durch die innere entelechische Liebeskraft, der kosmische Kräfte liebend entgegenkommen.

WELT

»So sind die Werke unseres Dichters: sie gewinnen, wenn man sie kennt, und um sie zu kennen, muss man sich die Mühe geben, sie zu studieren; denn oft verbirgt die Seltsamkeit der Form den tiefen Sinn der Idee« (Frédéric Albert Stapfer, *Euvres dramatiques* de J.-W. Goethe, Paris 1821–25)

Und wie ist schließlich die Welt beschaffen, die Faust in Begleitung Mephistos durchwandern soll? Denn die Welt war auch schon Thema im Ersten Teil. Faust in die Welt zu verführen war das »Mittel.« Mephistos, worin ihm Faust aus der Isolation des Gelehrtenstandes willig folgte. Für Mephisto bedeutete Welt: Element der Zerstreuung, Verführung ins Seichte, Sinnliche, Flüchtige des Lebens und damit das Element, in dem Faust sich verlieren soll:

»Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutendheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben«

(*Faust I*, 1860–62; Bd. 6.1, S. 385).

In dem Gegenüber von Gott und Teufel, in das der Erste Teil durch den »Prolog im Himmel« gespannt ist, steht der Mensch in der

Mitte, die Welt aber auf Seiten des Teufels, und Faust ist, indem er sich in die Welt ziehen läßt, Mephisto als Objekt überlassen.

»Nun gut, es sei dir überlassen!

Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,

Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,

Auf deinem Wege mit herab.«

(*Faust I*, 323–26; Bd. 6.1, S. 544).

Wenn Faust im Zweiten Teil noch einmal vor ein Leben gestellt ist, das die Natur ihm wiedergibt, ist die Welt etwas anderes geworden. Sie steht nicht mehr auf der Gegenseite Gottes. Sie ist jetzt gesetzlich wirkender Kosmos, Verwirklichung Gottes. Das Gegenüber von Gott und Teufel im Himmel des Ersten Teils wird im Zweiten Teil zu einer Polarität von Gott und Mensch, und die Welt wird zum Vermittlenden zwischen beiden. Der Weg zu Gott ist der Weg durch die Welt. Das ist die Belehrung, die Faust von der Natur erhält. Zwar muß er, durch das Getöse der aufgehenden Sonne geweckt, sich vom unmittelbaren Licht sogleich abwenden und erfährt darin noch einmal, was er schon angesichts des Erdgeists erfahren hatte: der Mensch kann sich des Göttlichen nicht unmittelbar bemächtigen. Aber der farbige Sonnenbogen, der über dem Wasserfall erscheint und den Licht und ständig wechselnde Tropfen zusammen bilden, wird ihm zum Zeichen, daß eine göttliche Kraft dauernd im Wechsel der Welterscheinungen wirkt.

Diese Welt eröffnet sich Faust dank ihrer Objektivität nicht als ganze: Sie breitet sich gestalthaft in einer Reihe von Weltbezirken aus, durch die Faust einzeln und nacheinander geht. – Daß sie von einem objektiven Standort außerhalb gesehen ist, zeigt sich ferner am Umfang dessen, was erscheint: nicht nur die reale Welt des Menschen als sozialer und politischer Bezirk, es erscheint auch der Bereich des menschlichen Geistes: Kunst und Wissenschaft, die Morphologie der Natur wie der Kultur, und am Ende das Phänomen des Todes als des Übergangs von der menschlichen in die Wirklichkeit des Kosmos.

Daß dieser Welt »nichts Subjektives« (s. S. 554) anhängt, zeigt sich im weiteren in der objektiven Weise, wie sie hier erscheint: niemals als die auf den Helden bezogene Umwelt; indessen ordnet sich die Fülle von Personen und Situationen in jedem Akt, sobald man sie auf ein ihnen gemeinsames Phänomen hin versteht. Das Einzelne, auf diese Mitte hin bezogen, deutet sich als Erscheinung eines Daseinsbereichs, den es durch Reihenbildung aus sich hervortreten läßt. Die Reihe wird zum Kompositionsgesetz des Aktes wie der Dichtung überhaupt.

Was also hier im Zweiten Teil erscheint, ist die aus dem Ganzen des Kosmos geschene Welt des geschichtlich-neuzeitlichen Men-

schen, die sich in einer Reihe von Räumen ausbreitet, von denen jeder, wie Goethe vom vierten Akt sagt, »einen ganz eigenen Charakter« hat, »so daß er, wie eine für sich bestehende kleine Welt, das Übrige nicht berührt, und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt« (mit Eckermann, 13. Februar 1831; Bd. 19, S. 403).

So tritt neben den Bereich der neuzeitlichen Gesellschaft, im »Kaiserhof« des ersten Akts, in der gotischen Studierstube des zweiten Akts, das Phänomen des gelehrt-forschenden christlich-nördlichen Geistes der Neuzeit; und in der »Classischen Walpurgisnacht« das der gestaltenbildenden und den abendländischen Geist gestalthaft umbildenden griechischen Natur. Der dritte Akt schließt die europäische neuzeitliche Kultur; der vierte Akt die politische Herrschaft der Neuzeit. Ein jeder dieser Bereiche erscheint als eine eigene Welt; die Welt im ganzen als eine Summe von Weltphänomenen. Sie schließen sich zusammen zu einer Totalität von Welt nicht im Sinne einer Vollständigkeit der Phänomene: die Folge, in der Faust die einzelnen Welten durchmisst, steht vielmehr durch ihre Polarität für die Gesamtheit: Gesellschaft (1. Akt) gegen Herrschaft (4. Akt); Kunst (»Mütter«) gegen Wissenschaft (»Studierstube«); Wissenschaft (»Studierstube«) gegen Natur (»Classische Walpurgisnacht«); Natur (»Classische Walpurgisnacht«) gegen Kultur (Helena-Akt). Der Kreis, zu dem sich die Welten zusammenschließen, wenn Faust vom Kaiserhof ausgehend dorthin zurückkehrt, ist Zeichen für die Welttotalität.

Die kosmische Sicht auf die Welt des Menschen erklärt sowohl die Struktur der Akte wie das Wesen des in ihnen wirkenden Personals. In der Reihe der Personen kommt in jedem Akt ein Bereich menschlichen Daseins gestalthaft zur Erscheinung, und zwar in leibendiger Wirksamkeit; deshalb ersetzt Goethe gern den Begriff der »Gestalt« durch den der »Funktion«, die er als »Dasein in Tätigkeit« gedacht« definiert (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1367; Bd. 17, S. 945).

Handeln im Ersten Teil die dramatischen Personen als individuelle Charaktere und haben eigene Namen (Frau Marthe, Valentin, Wagner), so repräsentieren sie im Zweiten Teil wirkende Kräfte und werden je nach der Funktion in ihrer »Welt« genannt: Kanzler und Schatzmeister, Famulus und Baccalaureus, Obergeneral und Kundschafter. Das erklärt, warum Lynkeus einmal dem Personal des dritten Aktes, dem Phänomen antiker Schönheit und ihrem Wiedererscheinen in der Neuzeit, zugeordnet ist, zum anderen dem Personal des fünften Akts, der geistigen Landschaft von Alter und Tod. Denn seine Identität besteht nicht in der Einheit eines Charakters, sondern in der einer Funktion. Als der »Luchsäugige«

schon in der Antike benannt, personifiziert er nun das schauende Organ, das im dritten Akt die höchste sinnliche Schönheit, im fünften Akt in den sinnlichen Erscheinungen die geistig-gesetzliche Ordnung der Natur wahrnimmt.

Was sich an Lynkeus zeigt, gilt gleichermaßen für alle Figuren. Ihre Bezogenheit auf ein geistiges Ganzes verändert ihre Qualität: als dramatische Personen werden sie zu »Allegorien« von Kräften, die in dem Akt als einem Organismus zusammenwirken.

Dieses Verständnis von »Allegorie« erfordert allerdings eine Abgrenzung gegen jene Auffassung, die Heinz Schlaffer 1981 unter dem Titel »Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts« von dem problematischen Wesen der dramatischen Personen entwickelt. Anknüpfend an früheste Urteile – vorwiegend der Hegelschule (Christian Hermann Weiske, Friedrich Theodor Vischer) – über eine Defizienz der Figuren (Mangel an Charakter, an Unmittelbarkeit des Gefühls), die sich aus der »Herrschaft der Abstraktion, der kunstfeindlichen allegorischen Behandlung« herleitet, findet er für diesen Befund eine andere Erklärung. Das von Karl Marx geprägte Stichwort »Charaktermasken« erlaubt ihm den Rückgriff auf dessen Interpretation der Entfremdung des Menschen im 19. Jahrhundert: im industriellen Zeitalter verursacht als Verlust der Person unter der Teilung der Arbeit und der aufkommenden Herrschaft des Geldes. Das Abstraktum »Kapital« als die eigentliche Wirklichkeit läßt – nach Marx – die konkreten Individuen zu Masken werden, in denen sie sich nur einen Scheincharakter »Charaktermasken« bewahren.

Dieselbe Struktur findet nun Schlaffer in der Kunstform der Allegorie wieder; »die wirklichen Menschen werden zu abstrakten Individuen«; er spricht von ihnen als einer »allegorischen Existenz«. Um diesen so definierten Allegoriebegriff bei Goethe wiederzufinden, nimmt er seinen Ausgang von Goethes irritierender Erfahrung einer modernen ökonomischen Wirklichkeit im Frankfurter des Jahres 1797, die Goethe vor das Problem einer möglichen poetischen Darstellung stellt: der Schutthaufen des großelterlichen Hauses, der als bloßes Grundstück eine ungläubliche Wertsteigerung erfahren hat. Im Brief an Schiller vom 16./17. August 1797 (Bd. 8.1, S. 391) erwägt Goethe die Möglichkeit einer »symbolischen« Darstellung dieses historischen Vorgangs als eines glücklichen Sujets. Er spricht in diesem Zusammenhang von einem »eminenten Fall, von einem »Repräsentanten von vielen andern«, von einer gewissen Reihe, die solche Fälle zur Darstellung fordern, – alles allerdings in Goethes Naturbeobachtung wurzelnde, und nicht ökonomische – Begriffe.

Mit der Bezeichnung »symbolisch« – so wieder Schlaffer – habe aber Goethe sich selber mißverstanden, da er für die Erfassung des Abstrakten, um das es hier ja ginge – den Tauschwert –, schon damals den Begriff der »Allegorie« hätte einführen müssen (»daß Goethe diesen konkreten Anfang einer neuen Einsicht vergessen und ausgelöscht hat«; Schlaffer, S. 20).

Damals habe Goethe den unzutreffenden Symbolbegriff von dem unzutreffenden Phänomen auf die »von da ab forcierten naturwissenschaftlichen Studien« übertragen und durch Analogie das ökonomische Phänomen als Naturphänomen zu verstehen versucht (»Die Naturidolatrie, welche auch die beiden nächsten Jahrzehnte beherrschen wird, geht konsequent aus den falschen Forderungen hervor, die Goethe aus den Erfahrungen von 1797 gezogen hat«; Schlaffer, S. 21).

Indem aber Goethe – und das ist die Schlußfolgerung Schlaffers – in der Altersdichtung des *Faust II* wieder auf die Kunstform der Allegorie zurückgreift, habe er endlich der ökonomischen Wirklichkeit Rechnung getragen. Das allerdings ist ein Fehlschluß. Zwar hätte sich für das Abstraktwerden des Individuums wohl auch die Allegorie als die geeignete poetische Form angeboten. Aber die Kunstform ist nicht schon selber eine Personifikation eines abstrakten Zustands der Gesellschaft. Sie beinhaltet nicht die historische Entpersönlichung des Individuums, nicht selber die Reduzierung auf »Charaktermasken«. Die allegorische Form im *Faust II* enthält nicht die Selbstentfremdung des Menschen als Goethes Botschaft an das 19. Jahrhundert.

Die Welt, die sich in den Akten in eine Reihe menschlicher Weltbereiche ausbreitet; der einzelne Daseinsbereich, der sich in einer Reihe von Personen und Situationen, einer Reihe analoger Prozesse entfaltet, ist das eine Bildeprinzip der Akte; es ist bedingt durch die Optik von oben, die »meta-physische« Sehart, die den Zweiten Teil auszeichnet.

Ein anderes, das damit zusammenhängt und das die Zeit, den Ablauf der Ereignisse innerhalb der Akte betrifft, ist folgendes: Jeder Akt ist in strenger Symmetrie gebaut. Eine Zäsur in der Mitte scheidet den Akt in zwei Hälften, die polar aufeinander bezogen sind. Jede der beiden Hälften führt in Mitte und Ende zu einem Höhepunkt. Diese wiederum schließen sich als zwei einander überhöhende Gipfel zusammen. Die kausale Folge der Hälften ist aufgegeben, an ihre Stelle tritt die polare oder analoge Bezogenheit.

(1. Akt) »Kaiserliche Pfalz«, »Weitläufiger Saal«, »Lustgarten« – »Finstere Gallerie«, »Hell erleuchtete Säle«, »Rittersaal«. Das Herstellen des Scheitgeldes und das Bilden der Scheingestalten las-

sen sich ohne weiteres als zwei aus der Analogie erdachte Situationen erkennen. Jede der Situationen endet mit einer Katastrophe; dem Paroxysmus des Kaisers entspricht auf eine analoge Weise die Paralyseierung Fausts.

(2. Akt) »Studierstube« – »Classische Wälpurgisnacht«. Nicht anders ist es im zweiten Akt, wo die Zäsur durch den Wechsel des Schauplatzes von der Studierstube in die Wälpurgisnacht angezeigt ist. Auch hier ist die Polarität das Gesetz, das das wissenschaftliche Erfinden des menschlichen Geistes zum Bilden der Natur in Beziehung setzt; und auch hier ist die Entsprechung zwischen dem in der Glashülle erscheinenden Homunculus, vor der Zäsur des Aktes, und dem im Element sich verkörperlichenden Homunculus am Akteende offenbar.

(4. Akt) »Auf dem Vorgebirg« – »Des Gegenkaisers Zelt«. Hier faltet sich das Phänomen der Herrschaft als Krieg und Ordnung in zwei polar einander entsprechende Teile auf, deren Ende jeweils Verfalleneit an Mächte geistiger Gewalt bedeutet (Habeballd und Eilebeute – die Kirche).

(5. Akt) »Pallasts«, »Tiefe Nacht«, »Mitternacht« – »Großer Vorhof des Pallasts«, »Grablegung«, »Bergschluchten«. Hier bezeichneten höchstes Alter und Ablösung aus der menschlichen Verkörperung die beiden polar aufeinander bezogenen Hälften, die in Fausts Erbfindung, seinem vorerlebten Tod, ihre Zäsur haben.

(3. Akt) »Vor dem Pallaste des Menelas«, »Innerer Burghof« – »Innerer Burghofs«, »Schattiger Hain«. Bleibt noch der dritte Akt, der im glücklichen Augenblick von Helenas geschichtlichem Dasein in der Mitte gipfelt: Ich fühle mich so fern und doch so nah« (941f.); der sich in ihr geschichtliches Wirklichwerden und in das Sich-Zurückziehen aus der geschichtlichen Wirklichkeit polar zerlegt; und der in ihrem Entschwinden am Ende des Aktes seine andere, ihrem »Da-sein« entsprechende symmetrische Steigerung erfährt.

Diesen Gipfel im Liebesaugenblick zwischen Faust und Helena könnte man auch kompositorisch als die Mitte der ganzen Dichtung fassen; ihm entspräche, als das Ende, der Gipfel im Augenblick des Todes, da die Person Faust sich aus der menschlichen Wirklichkeit zurückzieht. Das Besitzen der vollkommenen Gestalt in Helena und das Sich-Vollenden Fausts als Gestalt entsprächen sich aufs genaueste:

Denn es macht das Besondere der Dichtung aus, daß sich alle Formen im Großen wie im Kleinen wiederholen. Aber wie nichts in dieser Dichtung nur Form ist, sondern jede Form zugleich ein Geistiges enthält, das sie ausspricht, so bezeichnet auch diese Form: wie sich der einzelne Daseinsbereich in einem Nacheinander ausbreiten kann, das die Zeit aufhebt.

In dem Aufsatz *Bedenken und Ergebung* spricht Goethe von diesem Phänomen der Simultaneität und Succession zugleich, das er der »Idee«, d. h. einem göttlich-schaffenden Wesen in der Natur, zuspricht (Bd. 12, S. 100). Von diesem zugleich und Nacheinander sind auch die Ereignisse in den einzelnen ideell gesehenen Weltbewirken des *Faust I*. Denn indem sich Mitte und Ende jedes Aktes wiederum als Polaritäten oder Analogie zu einer Einheit zusammenschließen, wird im symmetrischen Aufbau des Aktes das Nacheinander zu einem zugleich: zum Augenblick.

HANDLUNG

Handlung als Weltprozeß – Und was ist nun die Handlung des Dramas, dieses verwirrendste Moment des *Faust II*, dessen Undurchsichtigkeit gelegentlich mit dem Alter des Dichters und seiner nachlassenden Gestaltungskraft entschuldigt wurde (Beutler, 1949, S. 624), gelegentlich mit dem Alter der Dichtung und seiner während sechzig Jahren »aufquellenden Masse« (»Schwammfamilie«, an Friedrich Schiller, 26. Juni 1797) erklärt wird (Albrecht Schöne 1994; FA 7/2, S. 43–53).

Das Verständnis der Dichtung wird dadurch erschwert, daß es keine Handlung gibt, die durchgängig auf Faust als den »Helden« bezogen ist, ja, daß überhaupt eine Handlung fehlt, die in fortlaufender kausaler Verknüpfung alle Ereignisse des Dramas miteinander verbindet. So anstößig auch immer das Faktum ist, Goethe selbst scheint sich dieser Eigenart der Dichtung bewußt gewesen zu sein, wenn er an Riemer anläßlich der Übersendung des Teilmanuskripts des ersten Akts schreibt: »Sie erhalten hierbei (...) das fragliche wundersame Werk bis gegen das Ende; (...) Ich unterließ, wie Sie sehen, in prosaischer Parenthese das, was geschichtlichen Flusse hinlaufen, anzeigen und andeuten, soviel mir zur Klarheit und Faßlichkeit nötig schien; da aber unsre lieben deutschen Leser sich nicht leicht bemühen, irgend etwas zu supplieren, wenn es auch noch so nah liegt, so schreiben Sie doch ein, wo Sie irgend glauben, daß eine solche Nachhülfe nötig sei« (an Riemer, 29. Dezember 1827).

Das Verständnis der Dichtung wurde lange dadurch verstellt, daß die veränderten poetischen Formen nicht bemerkt wurden, die Goethe im Alter ausgebildet hat. Man war gewohnt, unter einem funktigen ein klassisches Drama zu verstehen, in dem es den

»Helden« gibt und das Schicksal, an dem, grob gesagt, sein Charakter schuld ist und das sich austrägt in einer Auseinandersetzung des Helden mit der Welt. Dieses Schicksal macht die Handlung des Dramas aus. – Zwar gibt es die klassischen Begriffe von »Held« und »Welt« und »Schicksal« auch in der Altersdichtung des Zweiten Teils, auch hier ist Faust eine Art Held, und die Welt zu erfahren ist sein Schicksal, und so erzählt die Dichtung auch im Ganzen Fausts Gang durch die Welt und das Verlassen dieser Welt. Aber dieser Lebenslauf erklärt nicht die Folge der einzelnen Ereignisse in den Akten. Die poetische Handlung geht nicht von Faust aus, sondern von der objektiv gesehenen Welt, in die Faust und Mephisto ein treten.

Diese in einzelne Bereiche sich ausbreitende Welt bezieht ihre Thematik aus dem alten Volksbuch: Kaiserhof und Helena. Sie übernimmt die Lokalitäten Studierstube und Walpurgisnacht aus dem Ersten Teil und bringt in ihnen als sinnbildlichen Räumen jeweils ein Stück Welt zur Erscheinung. Diese einzelne »kleine Welt« (Bd. 19, S. 403), zu der sich der Akt zusammenschließt, ist, wie schon zuvor gezeigt, in »Funktions«, als ein Stück »Dasein in Tätigkeit« konzipiert; sie legt sich in die ihr zugehörigen Personen als in ein Gesamt von Teilkraften auseinander. Handlung ist dann das Zusammenwirken dieser Kräfte in einem Prozeß. Dieser Prozeß meint als Handlung »Verwandlung« als den Lebensprozeß aller Natur. Der Akt geht jeweils aus vom Zustand der Defizienz, der sich durch das hinzukommende Wirken von Faust und Mephisto zu einer neuen Totalität ergänzt. Die defizienten Situationen sind:

- im 1. Akt: der Kaiserhof in Geldnot (»hier aber fehlt das Geld«, 4890);
 - im 2. Akt: die verlassene Studierstube in Erwartung Fausts (»Das Zimmer, wie zu Doctor Faustus Tagen, / Noch unberührt seitdem er fern, / Erwartet seinen alten Herrn«, 6663–65);
 - im 3. Akt: die in das vermeintlich antike Vaterhaus zurückkehrende Helena ohne den Gatten (»Genuß! mit meinem Gatten bin ich hergeschifft / Und nun von ihm zu seiner Stadt vorausgesandt«, 8524–25);
 - im 4. Akt: die kaiserliche Herrschaft im Augenblick des Abfalls der Macht (»Zur Morgenstunde, die bedenkl'ich waltet«, 10461);
 - im 5. Akt: Faust, hundertjährig, in der Fülle des Weltbesitzes unbefriedigt (»Die wenig Bäume, nicht mein eigen, / Verderben mit den Welt-Besitz«, 11241–42).
- Der Prozeß der Verwandlung zu einer neuen Ganzheit macht also jeweils die Handlung aus. An die Stelle der dramatischen Akthandlung tritt der Prozeß der Phänomenbildung, der Bildung von

Bereichen menschlichen Daseins. Die Handlung stellt nicht eine Fabel dar, sondern ist das Sich-Ereignen eines Verwandlungsprozesses.

Im Sinn einer Schematisierung der Handlung bedeutet das für den 1. Akt: Im Kaiserhof breitet sich die mittelalterlich-feudale Gesellschaft in ihrem Personal als einem Gesamt von Kräften aus und entfaltet in dem Bedürfnis nach Geld und dem Wunsch nach Schönheit zwei für sie signifikante, polar sich ergänzende Begehren. Im Augenblick völliger sozialer Anarchie treten Mephisto und Faust als »neuer Geist« ein und verwandeln zum einen durch die Erfindung des Scheingeldes, zum anderen durch Erschaffung urbildlicher Schönheit im Kunstsehein die Gesellschaft in ihre neuzeitliche Gestalt.

2. Akt: In der Gotischen Studierstube stellt sich der forschende christlich-nördliche Geist – als ein Gesamt – in einzelnen Kräften dar und ist durch das Streben nach künstlich-wissenschaftlicher Erzeugung des Menschen bezeichnet. Im Augenblick der höchsten Erwartung (auf die Rückkehr des »alten Herrn«, auf das Gelingen des Experiments) treten Mephisto samt Faust als die neuen Geisteskräfte ein und ergänzen sich durch Homunculus – zu dessen Entstehen und Wissen von der Walpurgisnacht sie mithelfen – zu der neuen Totalität des christlich-nördlichen Geistes, der in der Renaissance der antiken Natur zustrebt.

2. Akt: Auf die gestalthaft bildende griechische Elementarnatur bezieht sich das Gesamt mythischer Geister der »Classischen Walpurgisnacht«. Auch sie ist gefaßt im Augenblick des Werdens, wo sie in Wiederholung von einstmals Gebildetem Neues bildet, Gebildetes sinnbildlich umbilden kann. Faust und Homunculus treten hier ein als diejenigen, an denen sich der verwandelnde Prozeß vollziehen soll; sie sind im Zustand höchster Verwandlungsbereitschaft. Andererseits ergänzen sie durch ihr Hinzutreten die versammelten Naturkräfte zur Ganzheit ihrer bildenden Funktion.

3. Akt: Im Helena-Akt ist die sich aufbreitende Welt (Königin, Chorführerin, Chor) von Helena aus als der einmal geschichtlich gewordenen antiken Schönheit, dem Urphänomen des menschlichen Urbildes, konzipiert, das nur noch, als Kunst erstarrt, in der Gegenwart da ist. Auch Helena wird angetroffen im Augenblick der Verlassenheit. Während Mephisto, in der Rolle der Dienerin des verlassenen antiken Vaterhauses, Helena durch das Bewußtwerden ihres Daseins als leerer Kunstmaske (»Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol«, 8881) zu Faust hin und damit erneut als Wirkende in die Geschichte treibt, tritt Faust in die leer gewordene Stelle des Liebhabers ein. Er zeugt mit ihr den Genius der neuen

Kunst und zieht so die bisher Zeitlose in ihr neuzzeitliches geschichtliches, und das heißt: auch vorübergehendes Dasein.

4. Akt: Am Kaiserhof bezieht sich das Gesamt von wirkenden Kräften auf die mittelalterlich-feudale Herrschaft, die sich in einem Zustand bedrohlichster Machtlosigkeit befindet, in die nun Faust im Verein mit den Drei Gewaltigen und Mephisto eintritt. Indem sie sie um die dämonischen Kräfte des Herrschens ergänzen, um die große herrscherliche »Naturkraft« (»begabten Manns Naturkraft«) Faust, der die rohe menschliche Gewalt in seinen Dienst zwingt, wie den menschlich-teufelischen Geist Mephisto, der über das Wirken dämonischen Aberglaubens verfügt, kommen sie dem bedrohten Herrscher glücklich zu Hilfe und verhelfen ihm zu einer neuen, neuzzeitlichen Ordnung.

Im 5. Akt: Endlich bezieht sich alles hier: Vereinte (von Philemon und Baucis bis zum Personal der »Bergschluchten«) auf den Todesprozeß, der sich darin als in einem Gesamt menschlicher und kosmischer Weltbezüge darstellt. Er betrifft Faust, den hundertjährigen, der im Besitz der Weltfülle gequält ist von der Begierde nach dem letzten Stück fremder Welt. Im Augenblick des Todesübergangs, da der Weltbesitz wie die Weltverschuldung vollkommen ist, erhält er sich gegenüber den zergliedernden Kräften durch ungebrochenes Tätigsein in der personalen Einheit seiner Geisteskraft, die nun von den entgegenkommenden kosmischen Liebeskräften (den Engeln) aufgenommen, lernt sich aufzugeben. Als bisher Weltamraffende ergänzt sie sich um die kosmische Qualität zu der reinen Lebensbewegung der Entelechie.

Der Lebensprozeß Fausts – In diesen Verwandlungsprozeß der Welt, der die Handlung in den Akten ausmacht, ist das Leben Fausts eingeordnet; auch dieses nicht als Lebenslauf in Form einer kausal verlaufenden Handlung; der entelechischen Natur Fausts gemäß er eignet es sich nach dem Muster eines biologischen Wachstumsprozesses: Weltbereich nach Weltbereich aufnehmend, sich jedesmal einfügend, verwandelt Faust sich und zugleich die Welt. Metamorphose reht sich an Metamorphose. Zwar ist die Folge, in der er die Welt erfährt, nicht austauschbar; aber das Gesetz, wie Späteres auf Früheres folgt, ist nicht das der Entwicklung. Der Lebensprozeß zerlegt sich in die beiden Funktionen: des »Bildens« zur »geprägten Form« (*Urvorte*. *Orphisch*; Bd. 12, S. 91) und des »Schaffens« als geformte Kraft (zu »bilden und schaffen« s. Par. 17/8, S. 1034). In den Bildern der Dichtung gesprochen: Von dem im Dienste des mittelalterlichen Kaisers stehenden Hofmann (1. Akt) zu dem Burgherrn des Mittelalters sich wandelnd, als dem schöpferisch gewordenen Geist der Neuzeit (3. Akt), betätigt er sich im vierten und fünften

Akt gegenüber der Erde als sie im politischen Bereich ordnende, im natürlichen Bereich kultivierende Kraft. Die beiden Tätigkeiten: »von neuem Helena bilden- und neue Erde schaffen, füllen das Leben. Erst die Herrschaft über ein Stück selbstgeschaffenes Land wird im fünften Akt zu demjüngem Tun, das alle früheren Tätigkeiten unter sich begreift. Wirkte Faust früher in der Welt, so herrscht er nun über eine Welt. »Herrschen« ist die Chiffre für Steigerung, der »Subordination der Teile« im tierischen Organismus vergleichbar, die »auf ein vollkommeneres Geschöpf« deutet (Bd. 12, S. 14).

Mit moralischer Besserung und Bildung zum Charakter (wie das 19. Jahrhundert meinte), mit Begnadigung der sündigen, weil zum Guten strebenden Seele (wie die christliche Auslegung es wollte), mit dem Verzicht auf die kapitalistischen Herrschaftsmittel, oder dem späten vergeblichen Entschluß zur Selbstverantwortung des Menschen (wie die marxistische Auffassung: Georg Lukács, a. a. O., S. 580 f., oder Hans Mayer, 1966, a. a. O., ihn versteht), hat dieser Lebensprozeß nichts zu tun. Der Zweite Teil des *Faust* ist ein Drama jenseits des menschlichen Aspekts: ein kosmisches Weltspiel, in dem sich die in Faust angelegte große menschliche Potenz ganz mit Welt angefüllt hat, was vom Dichter gleichgesetzt wird mit dem Eintreten des Todes.

Der Todesprozeß – Und so steht Faust am Ende im fünften Akt da, angefüllt mit seinem ganzen Leben. Hundertjährig – wie wir ihn vor seinem Palast bei sinkender Sonne antreffen – ist er der Reiche, im Besitz der Welt. Weltbesitz ist zugleich Selbsterfüllung.

Dennoch ist er unzufrieden – unzufrieden über das letzte ihm in der Welt nicht Gehörnde. Und indem er schließlich auch noch Besitz ergreift von dem Gürtchen der beiden Alten, vollendet er sich zwar zu einer Totalität von Welt, aber der Augenblick der vollkommenen Erfüllung ist zugleich der der tiefsten Verschuldung. Hier tritt die unauflösliche Dialektik menschlicher Existenz zutage: dasselbe der Lebenskraft eingepflanzte Streben nach vollkommener Verwirklichung im Leben ist zugleich das, was sie in vollkommene Schuld bringt.

Zwar ist alles Ergreifen von Welt, alles »Streben« Fausts, als sein entelechisches Tun, seinem Wesen nach ein liebendes Tun. Goethe denkt den Menschen als tätigen Mikrokosmos in Analogie zum Makrokosmos, dessen gesetzliches Wirken auf dem Wirken von Liebeskräften gründet. Er übernimmt den aristotelischen Begriff »Streben« (oregasthai), der dem Eros Platons, dem liebenden Verlangen entspricht. So strebt Faust aus liebender Leidenschaft nach dem Wiederbesitz der toten Helena. Aus liebender Verantwortung gegenüber der Erde strebt er danach, sie gegen das elementare Wir-

ken des Wassers abzugrenzen. »Ein Großes zog mich an« (10134) – so Fausts Wunsch an Mephisto (anziehen: die Vokabel, für die im Kosmos wirksamen magnetischen Liebeskräfte).

Aber alles Weitergreifen ist zugleich ein Übergreif auf anderes fremdes Dasein. Liebe und Gewalt liegen nah beieinander, ja sie gehen ineinander über. Schon in der Beziehung zu Gretchen mischen sie sich, Liebe und Gewalt indes werden zu Einer Kraft, wenn Faust beschließt, die tote Geliebte wieder ins Leben zu ziehen («Und sollt ich nicht, schämsüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?», 7438–39). Und endlich im vierten Akt, wo Faust aus liebender Sorge dem Kaiser («Er jammert mich, er war so gut und offen», 10291) Herrschaft und Reich erhalten will, wird das Moment der Gewalt thematisch. Alles Weitergreifen ist zugleich Verschulden an die Welt.

Diese Verschuldung Fausts wird in der Tragödie des Ersten Teils, aus der Perspektive des Subjekts, von Faust als moralische Schuld empfunden («Besänftigt des Herzens grimmen Strauß», 4623). Aus der Perspektive der Natur ist Reue Krankheit, Zerstörung der Person. Die Geister, die im Namen der erhaltenden Natur («Ob er heilig? ob er böse? / Jammert sie der Unglücksmann», 4619–20) Faust durch Schlaf von »des Vorwurfs glühend bitteren Pfeilen« befreien (4624), sprechen von Gesundung («Fühl' es vor! du wirst gesunden», 4652).

Als eine solche weltverwandelnde und weltzerstörende Naturkraft – als Magier – wirkt Faust in eins mit Mephisto durch alle vier Akte. Wenn dann im fünften Akt am Ende seines Lebens mit dem totalen Weltbesitz auch Fausts Verschuldung total ist, schlägt die Verschuldung um auf die Existenz der Person. Auf die Beseitigung von Philemon und Baucis antwortet Faust nicht mehr mit Reue. Statt einer subjektiven Empfindung stellt sich als objektiver Dämon die »Sorge« ein. Sie ist die an Entschlußkraft und Tätigkeit hindernde Macht, die Kraft, die Faust im innersten Kern zu zerstören vermag. Zwar weist Faust sie ab, widersteht ihrer lähmenden Wirkung; aber indem sie ihn im Abziehen mit Blindheit schlägt, leitet sie die Metamorphose ein, die der Tod ist.

Der Tod ist der eigentlich dramatische Augenblick, wo das Leben Fausts im ganzen auf dem Spiel steht. Er ist der Moment einer Krise. Wie Fausts Leben in Metamorphosen schon jedesmal das Moment des Zerfalls enthielt, den Hiat zwischen Verlassen eines ausgelebten Lebenszustandes und dem Ergreifen eines neuen, so ist der Tod nur die Radikalisierung einer solchen Krise: ob mit dem körperlichen Zerfall auch die geistige Lebenskraft zerfalle oder sich über den Hiat als Person erhalte.

Als eine solche Krise ist der Todesaugenblick auch der Austrag

der Wette. Denn um Hölle oder Himmel, um Zerstörung oder Erhaltung der Seele ging es auch anfangs im Vertrag zwischen Gott und Teufel. Deshalb fallen jetzt im Todesaugenblick, da der erblindete Faust zurücksinkt, die visionär gesprochenen Worte der Wette (*Faust I*, 699 f.; Bd. 6, 1, S. 554): im »Vorgefühl vom höchsten Augenblick«. Deshalb weist jetzt Mephisto angesichts des verwesenden Körpers Faust »den blutgeschriebenen Titel« des Pakts (11613) vor.

Von der Wette war bisher im ganzen Zweiten Teil nicht die Rede, obwohl sie der Fortsetzung eigentlich als Thema und Lösung aufgegeben war. Der Dichter hat sie anthropologisch umgedeutet und in die Lebenskraft selbst und ihre Krise im Tod verlegt.

Im Kampf mit der Sorge trägt sich nun gewissermaßen der Pakt zwischen Faust und Mephisto aus. Indem Faust beim Nahen des Dämons auf seine eigene magische, die Dämonen bannende Kraft verzichtet («sprich kein Zauberwort», 11423), die Sorge zuläßt und sie allein mit seiner eigenen Lebenskraft in ihrer lähmenden Wirkung abschlägt, besteht er den Tod und gewinnt – um den Verlust des Augenlichts – die Wette.

Und einem solchen tätig Strebbenden kommen helfende kosmische Liebeskräfte entgegen. In dem Kampf der Engel mit Mephisto und der ganzen, sich noch einmal mittelalterlich mächtig gebärdenden Teufelei trägt sich die Wette zwischen Mephisto und Gott dem »Herrn« aus. Wenn die Engel dann das »Unsterbliche« siegreich nach oben entführen, »Faustens Entelechie herabbringend« (s. zu 11824), um sie nun vom letzten »Erdenrest« (11954) zu erlösen, so meint »erlösen« immer noch Metamorphose: lösen. So wie die Engel nach dem körperlichen Tod die Geisteskraft vom verweslichen Stoff lösen, so nun hier die Lösung von dem der Geisteskraft noch gebliebenen Erden-Irrieb. Diese Lösung allerdings leistet sie nicht mehr allein. Dazu bedarf es des ganzen Vereins helfender Geister, die das Wunder vorbereiten, das schließlich nur die kosmische Liebe vollbringen kann: die Verwandlung der Entelechie und ihres Triebes zur Selbstgestaltung in den der Selbsthingabe.

WARUM ALSO EIN ZWEITER TEIL?

Goethe hat das Verhältnis der beiden Teile auf die Formel gebracht: dem subjektiven müsse ein zweiter objektiver Teil folgen. Was heißt das?

Das Leben Fausts, im Ersten Teil »vernichtet« und »vor Menschenrichtern« gänzlich verschuldet (Eckermann, 12.(?) März 1826;

(s. S. 656)), untersteht im Zweiten Teil einer anderen Instanz. Die menschliche Individualität, nun ins Ganze der Natur gestellt, unterliegt anderen Bewertungen, die die der Natur sind. Tätigsein wird zur Bestimmung der Lebenskraft (»Dieweil ich bin, muß ich auch thätig seyn«, 6888) – nicht jene »unbedingte Tüchtigkeit«, die »zuletzt banckerott« macht (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 461; Bd. 17, S. 804), das ziellose, durch keine objektive Aufgabe bedingte Tätigsein um seiner selbst willen, das sich selber aufbraucht. Tätigsein als Funktion der Lebenskraft meint die reine Lebensbewegung (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 391; Bd. 17, S. 788) analog dem »ewigen lebendigen Tun« des Universums (*Fins und Alles*; Bd. 13-1, S. 63), die aber als »Streben« immer schon auf ein Ziel, als »Streben« Fausts auf die Verwirklichung eines »höchsten Daseins« (4688) gerichtet ist. Im Verwirklichen einer antik-humaneuzeitlichen Kultur, im Bewohnbar-Machen neuer Erde erfüllt Faust den Auftrag der Natur an den Menschen analog den Gesetzen, die er an ihr erkannt hat (»Insofern sich nun der Mensch den Besitz der Erde ergriffen und ihn zu erhalten Pflicht hat (...)«; *Versuch einer Witterungslehre* 1825; Bd. 13-2, S. 297).

Aber dieses höchste Tätigsein ist zugleich ein Verwandeln in der Zeit, ein geschichtliches Fortschreiten. Goethe denkt die Geschichte nicht teleologisch, sondern in Spiralen zyklisch. Alles geschichtliche Tätigsein ist daher als Verwandlung des gegenwärtigen Lebens zugleich ein Übergreif auf anderes bisher bestehendes Leben – ein Verschulden. Und wenn der Faust des Zweiten Teils am Ende wiederum als der gänzlich Verschuldete dasteht, schuldig am Tod der beiden Alten wie am Totschlag des Wanderers, so ist diese Verschuldung kein aus seinem besonderen Charakter hervorgehendes Verfehlen, sondern die anthropologische Verschuldung der großen tätigen Lebenskraft, die in ihrer ihr aufgetragenen Verwirklichung anderes Leben vernichtet.

Die Schuld durfte nicht kleiner, nicht verzeihbarer sein, indem man die beiden Alten etwa im Sinne Fausts auf das Gütchen versetzt hätte, das »sich den Alten ausersah« (11277) – ein Naturressort in der Neuen Welt – sie mußte so groß, so zufällig sein, damit sie nach dem anthropologischen Auftrag des Menschen unvermeidbar erscheint. Die Dichtung muß »radikalisieren«.

»Tragödie« heißt das Gedicht auch im Zweiten Teil. Was aber im Ersten Teil Schicksal eines Einzelnen war, ist jetzt die tragische, weil unauf lösliche Dialektik des großen tätigen Menschen von Selbsterfüllung und Selbstverschuldung. Sie zeigt sich nicht am einfachen Geschöpf, das begehrensl- und geschichtslos – wie Philémon und Baucis – durch die Jahrhunderte dahinlebt. Erst am großen tätigen, in die Erkenntnis der Naturgesetzlichkeit und die Autono-

mie des Handelns gelangten Menschen, erst an der Größe Fausts wird diese existenzielle Verfassung des Menschen musterhaft offenbar.

Der Realismus dieses Schlusses kann erschrecken. Diese Dichtung jedoch sagt nicht, was sein soll, sondern was ist. Wer in einem solchen Konzept die Moral vermischt, der verkennt die Disziplin des Denkens, die Goethe sich abgerungen hat. Indessen hebt die außer menschliche Sicht des Zweiten Teils auf die Welt die Wirklichkeit des Ersten und sein tragisches Ende nicht auf; beide ergänzen einander.

Wie aber der versöhnliche Schluß zur antiken, so gehört er auch zu dieser modernen Tragödie. Es ist nicht zu überschauen, daß Anfang und Ende von Fausts Leben hinter dem Prozeß weitgehend zurücktreten. Nicht um das Umsonst des Beginns immer wieder zu dokumentieren, breiten sich die weiten Wege des Magiers mit seinem Begleiter – seinem »Freund und Feind« (»Abschied«, s. S. 1160f.) – vor uns aus; dieses »gelebte Leben« ist nicht vergeblich; es ist selbst ein Wert und wird in der Summa des Lebens von der Gott-Natur als Habet verrechnet.

Von dieser die Potenz steigenden Erfahrung des gelebten Lebens singen die vom Leben unberührten »seligen Knaben«: Wir wurden früh entfernt / Von Lebechören« (12080–81). Während die Unversschuldeten dem Tätig-Verschuldeten zwar die letzten Flocken irdischer Triebgewalt lösen können, »überwächst« Fausts »Entlechie« sie auch schon »an mächtigen Gliedern« (12077–78): Doch dieser hat gelernt (nämlich durch Leben) / Er wird uns leben« (12082–83).